

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav archeologie a muzeologie

Muzeologie

BcA. Eva Stříbrská

Kurátorství na periferii

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Holman

2015

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

V Brně dne 30. Června 2015

BcA. Eva Stříbrská

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Mgr. Pavlu Holmanovi za vedení, trpělivost a ochotu ujmout se tohoto tématu a za připomínky, které tuto práci pomohly zformovat. Dále bych chtěla poděkovat MgA. Marii Krajplové za připomínky související s pražskou scénou a přátelům a zejména rodině za podporu v době psaní.

Obsah

1.	Úvod	- 6 -
2	Periferie	- 8 -
2.1	Definice pojmu	- 8 -
2.2	Geografické určení periferie	- 8 -
2.3	Pražské periferie	- 11 -
2.4	Sociální určení periferie	- 13 -
2.5	Periferie jako postoj	- 14 -
2.5.1	Aktivistická orientace	- 15 -
2.5.2	Eskapistická orientace	- 16 -
3	Kultura a umění	- 18 -
3.1	Umění a divák	- 20 -
3.2	Kategorizace umění - kurátorova pomůcka	- 23 -
3.3	Ruku v ruce kritické umění a kritické kurátorství	- 24 -
4	Kurátorství	- 26 -
4.1	Cesta k současnému kurátorství	- 26 -
4.2	Nástup kurátorství u nás	- 28 -
4.3	Současný kurátor	- 30 -
4.3.1	Institucionální kurátor	- 31 -
4.3.2	Nezávislý kurátor	- 32 -
5	Instituce	- 34 -
5.1	Sbírkotvorné instituce	- 36 -
5.2	Komerční galerie	- 38 -
5.3	Kunsthalle	- 39 -
5.4	Nezávislé galerie	- 41 -
6	Formy financování a kulturní podpory	- 44 -
6.1	Podpora do roku 1989	- 44 -
6.2	Proměny po roce 1989	- 46 -
6.3	Členění subjektů	- 47 -
6.3.1	Obecně prospěšné společnosti, občanská sdružení - spolek	- 47 -
6.3.2	Nadace a nadační fondy	- 48 -
7	Získávání zdrojů	- 49 -
7.1	Čisté peníze	- 50 -

7.2	Finanční strategie.....	- 51 -
7.2.1	Veřejný sektor.....	- 52 -
7.2.2	Dotační podpora.....	- 54 -
7.2.3	Sponzoring a donátorství	- 55 -
7.3	Případ Paralelní Polis.....	- 55 -
8	Subjekty na periferii	- 56 -
8.1	Vývojové typy nezávislých subjektů	- 57 -
8.1.1	Třafačka	- 57 -
8.1.2	Meet Factory	- 59 -
8.1.3	Ukradená galerie	- 60 -
8.2	Specifické nezávislé galerijní subjekty	- 61 -
8.2.1	Veřejný prostor	- 62 -
8.2.2	Specifické prostory	- 64 -
8.2.3	Putující galerie	- 66 -
9	Závěr.....	- 67 -
10	Anotace.....	- 68 -
11	Seznam pramenů a literatury	- 69 -

1. Úvod

Práce je uvedena pojmem periferie, který krátce představím z hlediska globální perspektivy. Následně se zaměříme na charakteristiku periferie v rámci města. Konkrétně se budu zabývat Prahou, zejména jejími vnitřními součástmi, které mají charakteristiku periferie, kterou popíši. Konkrétně budu uvádět takové Periferní části, jakými je například Libeň, či Smíchov, ale také třeba Žižkov, ačkoliv se zde jedná o vnitřní součásti města, nikoliv okrajové periferie, které by nám mohly přijít na mysl v první řadě. Definici periferie uchopuji tak, abych ji dala do souvislosti se společenským statutem center a platform, působících v jejím prostoru. V případě měst je patrný motiv určitého nahrazování původních, neměstských tradic, novou tradicí, kulturou. Důležitým aspektem pak je svoboda, která nám otevře pojem periferie jako postoje, tedy jako ideu, nikoliv pouhou geografickou determinaci. Galerie a subjekty, které budu v práci uvádět, budou spadat do periferního zařazení buď lokací, nebo právě svým postojem, ačkoliv některé sem lze zařadit oběma jejich aspekty.

Následně se zabývám kulturou a jejím vztahem k divákovi. Text se věnuje proměně kurátorské činnosti a jejích specifik v souvislosti s vývojem umění. Charakterizuji kurátora nejen jako správce sbírek a tvůrce výstav, ale uvádím ho, respektive jeho činnost, jako aktivní intervenci do kulturního prostoru a společenského ovzduší s širšími, než jen edukativními dopady.

Práce rozčleňuje kulturní instituce, popisuje muzea umění, galerie a ostatní centra umění. Instituce člením nejprve do dvou sfér, veřejné a privátní, kde dochází k dalšímu dělení. Veřejné instituce řadím do kategorií sbírkotvorné a výstavní, (bez existence vlastní sbírky). V privátní sféře pak dochází taktéž k rozřazení dvou kategorií, těmi jsou galerie komerční a nezávislá centra umění, spolu s alternativními výstavními prostory. Uvedu příklady takových center, patřící do prostoru periferie v rámci naší země a budu se soustředit na pražské městské periferie a prostor Prahy.

Jestliže se zabývám více nezávislými centry umění, jedná se o zájem komplexnější, proto zahrnuji do práce i možnosti financování podobných institucí. Financování kultury popíši nejprve obecně, včetně krátkého historického úvodu, ve kterém budu charakterizovat stav podpory do roku 1989 a po roce 1989. Považuji historickou charakteristiku situace za zásadní, protože vždy jsou politická situace a podmínky společenskotvorným mechanismem. Budou zde také uvedeny historické i současné příklady financovaných nezávislých center a prostor, s ohledem na vztah k penězům a pojmu "čisté peníze" jednotlivých subjektů. Samotné financování pak podlehně členění do kategorií, podle systémů a strategií financování. Uvedu čtyři základní sektory, ze kterých můžeme pro kulturní instituce a subjekty čerpat. Jedná se

o státní, soukromý, neziskový a veřejný. Popíši také strategie podléhající jednotlivým systémům, které mohou instituce v rámci svého financování uplatňovat a kombinovat, aby mohly realizovat své projekty a zároveň udržet svůj ekonomický provoz.

Popíši i situace a příklady umělce a umění-podporujícího spolku, které si jsou vlastními kurátory. Uvedu také příklady fungování konkrétních center působících v Praze, jakým byla Třafačka, či je Meet Factory. Jako příklad alternativního prostoru uvedu Ukradenou galerii. Nakonec předložím příklady dalších typů nezávislých galerií působících v minulosti, či současnosti v Praze.

Cílem textu je seznámení s problematikou kulturních platforem zaměřených na současné výtvarné umění v kontextu periferie (determinované lokací, nebo postojem). Práce naznačuje také směry a možnosti ukotvení jejich existence a dalšího působení.

2 Periferie

Vztah a rozdíly mezi uměním na periferii a v centrech je širokým tématem, které je však třeba vymezit definováním, co periferie je. Periferie je chápána v různých kontextech různě. Etymologie tohoto slova odkazuje k francouzskému *periferie* a latinskému *peripheria*, ve významu vnější povrch, či obvod.¹ Pojem se používá ve více souvislostech, ale nejčastěji je jeho význam spojován s urbanismem, nebo je mu rozuměno v geopolitickém rámci. Obecně je periferie chápána jako něco na okraji. Pro nás má význam jak chápání slova ve smyslu urbanistickém, tak i přeneseném – jako dění na okraji.

2.1 Definice pojmu

Pojem periferie je v Diderotově encyklopedii definován jako „*Území ležící mimo ekonomicky intenzivně využívané oblasti. Vyznačuje se velkou vzdáleností od hlavních sídelních center, špatnou dopravní dostupností, nedostatkem zdrojů apod. Všeobecně nízká atraktivita; Okrajová část města.*”² Ve všeobecné encyklopedii Universum je heslo popsáno následovně „*Čtvrť na okraji velkoměst, většinou hustě a urbanisticky nesourodě zastavěné činžovními domy, malými rodinnými domky i nouzovými bytovými koloniemi, sklady a továrnami. Periferie vznikaly v období spěšné výstavby měst a soustřeďovaly zejména chudší obyvatelstvo. Bývaly i útočištěm podsvětí. Dnes už jde většinou jen o pozůstatky, představující spíše přechod mezi městskou a venkovskou zástavbou. Na okrajích větších měst vyrostla sídliště.*”³ Velmi pěknou a stručnou definicí je „*oblast nedosahující určité úrovně funkčně-prostorových a sociálně-prostorových vztahů*“.⁴

Všechny definice nám přináší vysokou relativitu pojmu periferie.

2.2 Geografické určení periferie

Uvedla jsem dvě definice popisující odlišné přiblížení pohledu na periferii. První definice je obecnější, zatímco druhá se již soustředí na termín městské periferie. Nechci správnost obou uvedených definic zpochybňovat, ale v takto stručném sdělení musí nutně dojít slovníkové generalizaci. Abychom tento termín dobře pochopili a mohli podchytit charakter periferie, musíme si ho více přiblížit a pokrýt různé jevy a diverzitu pojmu.

¹ HARPER, D. *Online etymology dictionary* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z : <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=periphery&searchmode=none>.

² *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*. Vyd. 1. Praha: Diderot, 1999, 482 s. ISBN 80-902555-8-2.. Op.cit.s.92.

³ *Universum: všeobecná encyklopedie*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2001, 655 s. ISBN 80-207-1069-8. Op. cit. s.211.

⁴ WIKIPEDIE, Periferie [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Periferie>>

Diderotovská definice popisuje periferii, kterou můžeme chápat z globálního hlediska. Dokáže pokrýt celé územní celky. Pravděpodobně by bylo možné ji aplikovat i na zařazení rozvojových zemí, jako celků bez výrazného ekonomického, či jiného vlivu na rozvinutá civilizační centra. Pojem zůstává stejný, ale v průběhu času se proměňuje jím definovaný prostor a to vlivem politické i ekonomické situace, která se vyvíjí. Částečně záleží na pozorovateli, který situaci hodnotí a na jeho perspektivě, ze které na periferii hledí. Nejsou exaktní metody, jak definovat územní celek, který pod definici spadá a jsme odkázáni na perspektivu pozorovatele, tedy na jeho status, zda se sám řadí do centra, či nikoliv. Například naše území balancuje mezi zařazením do zemí centrální Evropy a do zemí bývalého východního bloku, který může vnímat pozorovatel ze západního světa.⁵ Hans Belting ve své esejí o rozdělení Východu a Západu píše: „*Pouze z hlediska polského kurátora se dal pochopit argument, že východní Evropa přece patří k Evropě – přičemž Evropa je samozřejmě, aby se to přiblížilo západnímu publiku, poměřována podle svého západního profilu.*“⁶ Mezinárodní odborná sympozia se zpravidla zabývají právě tímto pohledem na vztah centra a periferie, jako na vztahy mezi Východem a Západem.^{7,8}

Popisovaná definice dokáže také pokrýt vzdálené lokality uvnitř států, bez výraznějšího ekonomického významu, nebo z jiných důvodů považované za periferní. V takovém kontextu periferie se v českých teoretických textech pisatelé zabírají například Ústím nad Labem, či Ostravou, které si svou periferní pozici zasloužili zejména svým industriálním charakterem a soustředěností na průmysl.

Zde můžeme narazit také na pojem venkov, který se s periferií v této definici zdánlivě prolíná, ale periferie není venkov.⁹ Jedná se o dva různé, samostatně vymezené termíny. Venkov je pojem, který je poměrně exaktně upravován národními i nadnárodními subjekty, přičemž klasifikace nadnárodními subjekty není závazná pro subjekty národní, ale pouze orientační

⁵ Samuel Huntington ovšem ve své knize *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu* řadí naši zemi mezi země západní kultury.

Cf. HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Vyd. 1. Praha: Rybka Publishers, 2001. 448 s. ISBN 80-86182-49-5

⁶ BELTING, Hans. Evropa. Západ a Východ v rozštěpení dějin umění. In ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7. Op. cit. s. 288.

⁷ Ať už jej chápeme jako reziduum rozdělení na Západní a Východní blok, nebo třeba na euro-americký a asijský svět.

⁸ Uvádím příklady sympozií, které se tématem zabývají:

Curating the other - curator as tourist, Dartington College of Arts, Dartington. United Kingdom
Current Issues in European Cultural Studies, Linköping University, Norrköping. Sweden.

⁹ PANČÍKOVÁ, PYTLOUNOVÁ, Mariana. *Periferie Prahy – výkladový a obrazový slovník* [online]. 2012 [cit. 2015-03-18]. Dostupné z: <<http://kolokvium.fa.cvut.cz/files/2012/mariana-pancikova-periferie-prahy.pdf>>.

a klasifikace ani nejsou sjednocené.¹⁰ Pojem venkovský bývá také nahrazován pojmem provinciální, který však v souvislosti mívá s kulturou mírně pejorativní nádech.

Druhá definice, z encyklopedie Universa, je konkrétnější, přesto, nebo právě proto nedokáže postihnout všechny aspekty periferie.¹¹ Periferie je v ní chápána jako součást města, ovšem její specifikace ji pokládá na jeho okraj. Je to samozřejmě její nejstarší typ, ale toto definování je neúplné. Městská periferie se člení na dva geografické útvary a těmi je periferie vnější a periferie vnitřní.¹² Periferii vnější jsme zde uvedli, ale co je periferie vnitřní, jejíž označení zní jako oxymoron?

Jedná se o reálné vymezení prostoru ve městě. V literatuře se setkáváme s několika synonymními pojmy, které jsou pro tento fenomén používány, jsou mezi nimi *terrain vague*,¹³ *brownfields*, či *non-lieux*.¹⁴ Je chápán jako vágní, prázdný prostor, nemísto. Jedná se o nejednoznačné situace, bez jasné funkce, hranic a perspektivy. Ty vznikly opuštěním dožilých industriálních prostor, i bloků obytných domů. Jsou to oblasti, kde došlo k omezení využívání například dopravní infrastruktury, právě s ohledem na změnu jejich významu.

Vznik těchto prostor souvisí se změnami města a to nejen fyzickými, ale i společenskými a přirozeně na ně navazuje. S přesunem využívanosti jednotlivých oblastí v rámci města vznikají i zplňující vágní prostory, které nám dokazují, že urbanistické plány nemívají trvalou platnost. Nováková je přirovnává k metabolitům města. Takové přirovnání má také pejorativní nádech.

Význam vnitřních periferií, a periferií obecně ovšem není nutné chápat pouze negativně. Podobná místa se vyznačují svou specifickou atmosférou, ve které se uplatňuje nekultivované rostlinstvo, spolu s industriální estetikou, nebo určitou estetikou rozpadu a pocitem bezčasí. Vytvářejí tak spolu charakteristický *genius loci*, který může vytvářet novou estetiku, nebo přitahovat takové typy vizuálního vyjádření, jakým je graffiti a street art. Zde funguje proces

¹⁰ Dle metodiky OECD a pro potřeby Evroských strukturálních fondů, vše, s výjimkou Regionu Praha, který spadá do působnosti čl. 59 odstavec 3 d) nařízení (EU) č. 1305/2013, odpovídá celé území České republiky klasifikaci dle čl. 59 odstavec 3 a) nařízení (EU) č. 1305/2013, tj. méně rozvinutým regionům tak, jak jsou definovány v příloze i prováděcího rozhodnutí Komise.

Program rozvoje venkova na období 2014 – 2020[online]. 2015 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <http://eagri.cz/public/web/file/370916/PRV_odeslane_EK_25_3_15.pdf>.

¹¹ Zde se budu obracet na diplomovou práci Martiny Novákové z FA ČVUT v Praze, Vnitřní periferie Prahy z roku 2015.

NOVÁKOVÁ, Martina. *Vnitřní periferie Prahy*. Praha, 2015. 51 s. Diplomová práce na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Vedoucí diplomové práce Doc. Ing. arch. Michal Kohout.

¹² S pojmem přišel v polovině 90. let 20. století teoretik a architekt Ignasi de Sola Morales.

NOVÁKOVÁ, Martina. *Vnitřní periferie Prahy*. Praha, 2015. 51 s. Diplomová práce na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Vedoucí diplomové práce Doc. Ing. arch. Michal Kohout.

¹³ Ignasi Sola Morales. Ibid.

¹⁴ Tento termín používá Marc Augé a dává jej i do titulu své knihy *Non lieux*, přeložené Johem Howem jako *no-places*. U nás se překládá jako *nemísta*. Ibid.

zvykání lidského pohledu na nové prvky a jejich přijímání. Změnu krajiny, na kterou jsme zvyklí se dívat.¹⁵

Pro nás je v uvažování o tématu kurátorství na periferii stěžejní právě toto určení - městské periferie, přesto však její definice nedokáže absolutně pokrýt perimetry prostorů, ve kterých fungují nezávislé subjekty a instituce, které nás zajímají. Vracím se zde totiž k relativnosti pojmu, který zahrnuje mnohem více aspektů, ke kterým se dostaneme později. Nejprve si však dokončíme pohled na konkrétní městskou periferii a předložíme její situaci.

2.3 Pražské periferie

Zabývám se pražskou periferií, tedy částmi města, které za ní jsou považovány, nebo byly, ale dosud mají specifický ráz, který naznačuje vztah s periferií, ne nutně urbanistickou. Zde můžeme na konkrétních případech doložit proměnu statutu z periferie a do periferie, protože ta skutečně úzce souvisí s proměnami funkce jednotlivých částí města. Periferními kdysi byly čtvrti, které dnes považujeme za neoddiskutovatelně související s centrem. To co se přihodilo jim, může čekat jakýkoliv prostor, protože organismus města je proměnný v čase a zakonzervování místa, jako periferie může být jen dočasné. Stejně tak může být dočasné i funkční uplatnění místa.

U moderního města souvisí vývoj periferie s industrializací devatenáctého století. V souvislosti s ní došlo k migraci velkého počtu lidí do měst. Zde se také začal vytvářet sociální charakter periferie. Příchozí opouštěli tradice a vazby na venkov, ze kterého přišli a další generace neměly vytvořeny nové, což vedlo k pocitu vykořenění, odcizení a odpoutání od půdy.¹⁶

Praha se rozrůstala ve vlnách a první periferií, která se k ní připojila byl Karlín. Ten byl založen roku 1817 povolením z Vídně.¹⁷ Dnes je součástí širšího centra města, ale byl plánovitě založen jako dělnické sídliště, v dosahu Masarykova nádraží a nádraží Bubny, protože v Karlíně fungovala rozsáhlá, především textilní výroba, ale měly zde své haly i další továrny. Jelikož nevznikal živelně, lze u něho rozeznat i plánovitý půdorys. K velkým změnám zde došlo po povodních v roce 2002, kdy zde bylo mnoho budov strženo a na jejich místě vznikly budovy nové. Došlo tím částečně i k výměně obyvatelstva, protože bývalým nájemníkům byly nabídnuty

¹⁵ CÍLEK, Václav. *Tsunami je stále s námi: eseje o klimatu, společnosti a katastrofách*. Praha: Alfa Publishing, 2006. 344 s. ISBN: 80-86851-22-2. Op. cit. s. 237.

¹⁶ Pro městského člověka je určitou berličkou k překonání vykořenění kultura, která zastává funkci společenských rituálů a tradic. Rituály totiž umožňují přesah jedince k ostatním a ostatnímu. Cf. SKARUPSKÁ, Helena. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, 70 s. Texty k distančnímu vzdělávání v rámci kombinovaného studia. ISBN 80-244-1509-7.

¹⁷ Cf. MÍKA, Zdeněk. *Karlín – nejstarší předměstí Prahy/ Pragues oldest suburb*. Vyd 1. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2011. 158 s. ISBN 978-80-85394-80-1.

náhradní byty mimo tento prostor širšího centra. Dnes má tak Karlín již daleko k jakémukoliv zařazení do skupiny periferie. Je však příkladem její dočasnosti.

Díky průmyslu byl hustě obydlen i Smíchov, který je dnes také centrem. Smíchovské nádraží bylo významným dopravním uzlem, což je jeden ze znaků městské periferie. Zásadním faktorem byla přítomnost bývalých Ringhofferových závodů, které zde byly vystavěny v devatenáctém století. Ty se za socialismu proměnily v Tatru Smíchov, pobočku ČKD. Po roce 1989 však ztratila velkou část svého odbytiště, a zdejší provoz byl v devadesátých letech ukončen a přesunut a v menším formátu přesunut na Zličín. Dnes po něm zbývají jen fragmenty. Areál byl zdemolován a nahrazen současnou komerční výstavbou. Ovšem okraje Smíchova, zvláště sousedící se Zlíchovem mají stále industriální charakter, protože zde se nacházely různé další továrny a provozy.

Průmyslová oblast vyrostla také podél ulic Poděbradská a Kolbenova v oblasti Libně a Vysočan. Zde se stavba rozrůstala právě podél těchto tepen. I zde fungovala pobočka ČKD, která se zde začala formovat na sklonku devatenáctého století a bylo zde situováno i množství dalších technických budov. V devadesátých letech dvacátého století však na mnoha místech v této oblasti probíhala demolice a nezachovalo se zde mnoho původních industriálních budov. Oblast podlehlá nové výstavbě, jistý periferní ráz jí však nelze upřít dodnes.¹⁸

Žižkov vznikl v devatenáctém století, jako dělnické předměstí a dodnes je specifickou čtvrtí. Bývá nazýván pražský Montmartre. V důsledku asanace proběhlé ve dvacátém století přišel o část své charakteristické pavlačové architektury, přesto si zachoval svůj ráz. Specifický je zejména co do sociální situace. Byl místem, kde se scházelo anarchistické hnutí, silně levicové buňky, i buřiči a žili bohémové.^{19,20} Tuto pověst si částečně zachovává dodnes a přestože se nachází vlastně v centru, je svou atmosférou právě nakloněn periferním projektům.²¹

Jednou z nejvýznamnějších průmyslových částí byly Holešovice. Byly zde vybudovány Ústřední jatka, plynárna, Bubenské nádraží i přístav. Dřívější povahu Holešovic, jako dělnického sídliště, obklopujícího průmyslové zóny lze ještě dnes rozpoznat podle názvů ulic jako Dělnická, V přístavu, U parního mlýna, U průhonu, Jateční, či U staré plynárny. Část má stále charakter industriální pobřežní periferie, ale to jsou již poslední rezidua. V dnešní době jsou Holešovice poměrně dobře kulturně prosperující částí, kde se nachází velké množství kulturních institucí. Staly se neoddiskutovatelnou součástí širšího centra.

¹⁸ V tomto prostoru se nacházela nezávislá galerie Trafačka. Viz kapitola Trafačka.

¹⁹ SCHEJBAL, Tomáš. Chudý, ale sexy? [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<http://a2larm.cz/2014/12/chudy-ale-sexy/>>.

²⁰ Oblastí se zabývá také kniha

²¹ V souvislosti se Žižkovem budu hovořit právě o Autonomním sociálním centru Klinika, které na jeho území vzniklo a jehož ráz souzní se zde uvedenou charakteristikou městské části na které se nechází.

Naopak perifernosti se nezbavila pražská sídliště, jejichž vznik vrcholil v šedesátých letech minulého století. Ta byla periferiemi už v době svého vzniku, protože se nezbavila občanské závislosti na centru, neboť rozsáhlé projekty nebyly nikdy dokončeny podle původních plánů, jako například Jižní město. Jádrem problému zde byla absence vazby na dřívější zástavbu a infrastrukturu, kterou by sídliště rozvíjela. Byla zakládána tzv. Na zeleném drnu. Díky této odloučenosti však bylo možné zde konat akce, které příliš nezajímaly státní orgány zabývající se cenzurou.²²

Kromě těchto rozsáhlejších oblastí a celků se po Praze nacházejí i drobnější periferní projevy, jako například okolí prostor Palmovky, či Vltavské.

Uvedené čtvrti, kromě sídlišť, již dnes mnohdy tedy nejsou periferiemi v pravém slova smyslu, ale přesto mají svého genia loci. Z průmyslových čtvrtí si největší periferní nátisk zachovávají Smíchov a Libeň, kde jsou také situovány Trafačka a Meet Factory, kterým se v tomto textu budu věnovat důkladněji.

2.4 Sociální určení periferie

Nejen vizuální a funkční stránka je to, co určuje periferii. Významným faktorem je také vztah jejích obyvatel, jejich postoje a sociálními poměry. Tímto hlediskem se urbanistická definice nezabývá. Charakterizujme periferii jako místo, kde není dostatečný prostor pro vyžití, kde se nesoustředí kulturní život a jeho obyvatelé nejsou motivováni, aby tu trávili svůj čas, protože není jak.

V případě periferie vnější nemusí jít ani o prostor devastovaný, postačí příklad sídlišť a satelitních městeček, které mohou být i poměrně nová. Jsou to místa „*nedostatečně provázaná s kompaktním vnitřním městem, ale zároveň na něm naprosto funkčně závislá*“.²³ Tato místa se přes den vylidňují,²⁴ protože jejich obyvatelé cestují za prací. Jiná situace panuje v obchodních centrech lokalizovaných v těchto místech, ale tam se už vůbec nejedná o živý prostor, ale komerční situaci.

Vnitřní periferie jsou pak oblasti, které byť nejsou na okraji a blíží se centru města, spadají mimo naši oblast zájmu, už třeba proto, že se v nich nemusíme cítit dobře a bezpečně. Mohou působit jako ghetta, uzavřené společnosti, kterými raději jen projíždíme, protože si nejsme jisti charakterem obyvatel, kteří se v nich vyskytují. Mluvím o lidech na okraji

²² V této souvislosti budu v kapitole Podpora do roku 1989 hovořit o galerijním projektu, na kterém se podílel Jaroslav Krbůšek.

²³ NOVÁKOVÁ, Martina. *Vnitřní periferie Prahy*. Praha, 2015. 51 s. Diplomová práce na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Vedoucí diplomové práce Doc. Ing. arch. Michal Kohout. Op. Cit. s. 10

²⁴ Opačným případem je vylidňování center velkých měst. Dnes se setkáváme s tímto fenoménem, který způsobuje, že centra nakonec zdánlivě žijí jen díky turismu.

společnosti, kteří se shlukují v určitých místech a vytvářejí například pouliční komunitu. Protože jedinec je ale vždy součástí určité menší společnosti, ta ho formuje.²⁵ Vytváří svou vlastní specifickou kulturu.

Vyložené industriální periferie pak bývají vylidněné a k jejich revitalizaci je třeba podnětu, jakým je například využití prostor za kulturním účelem. Ve Spojených státech například podobnou transformací v kulturní centrum prošla budova galerie Dia: Beacon, která sídlí v budově bývalé tiskárny příměstské oblasti New Yorku. Na našem území, mimo Prahu je pak výtečným příkladem proměna Vítkovických železáren v Ostravě.

Opuštěné industriální prostory mnohdy slouží jako dočasná útočiště sociálně slabších jedinců.²⁶ Od sociálně slabších jedinců, kteří v podobných prostorech mohou pohybovat však nelze pravděpodobně očekávat participaci na kulturních projektech.

Martina Pachmanová vzpomíná na svou kurátorskou činnost v alternativním centru v Libeňské synagoze na periferním prostoru Palmovky a říká že vykonávala funkci „uklízečky, vyhazovačky opilých bezdomovců a informátorky, která vysvětluje místním důchodcům a omladině, náhodně zabloudivší, smysl probíhajících uměleckých projektů a současného umění vůbec.“²⁷ Je třeba si uvědomit související milieu, které může zasahovat do praktického provozu projektů, které využívají tyto prostory, ať už je náš postoj k této společnosti jakýkoliv.

2.5 Periferie jako postoj

Z hlediska charakterizace nezávislých, periferních projektů, je nejzásadnější právě tento motiv. Pokud opustíme hledisko urbanistické a budeme zkoumat další významy periferie, dovede nás úvaha k chápání periferie, jako pocitu, či filosofie odtrženosti, vyloučenosti, ať už způsobené okolnostmi, či volbou. Projekt se nemusí nacházet v prostoru definovaném jako periferie, aby byl periferní.

Vysledovala jsem dva směry, kterými se periferní nezávislé subjekty ubírají, jsou jimi orientace aktivistická a eskapistická.²⁸

²⁵ V důsledku větší anonymity města oproti venkovu, absenci vzájemné kontroly a dostatečné zpětné vazby určitého společenství může docházet k deformaci morálky. Na periferii může docházet buď k odcizení v důsledku pocitu anonymity, nebo naopak k důraznějšímu začlenění do úzké společnosti, což může být příklad squatů.

Squatting je neoprávněné obsazování prázdných domů a jejich obydlování. „Squaty se často stávají kulturními a sociálními centry. V Praze bylo počátkem 90. let založeno několik squatů. Byl mezi nimi například dům v ulici Pplk. Sochora na Letné, či vila na ulici Milady Horákové v blízkosti zastávky Hradčanská.“ WIKIPEDIE, *Squatting* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Squatting>>.

²⁶ Trafačka – Chrám svobody [online]. 2012 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10294553865-trafacka-chram-svobody/>>

²⁷ PACHMANOVÁ, Martina, Několik poznámek nad i pod čarou, In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit. s. 126.

²⁸ Eskapistická pouze z úhlu nastíněné sociální rétoriky. Bylo by zavádějící ji srovnávat s eskapismem, jakožto pojmem užívaným v mediálních studiích, kdy má spíše pejorativní nádech úniku od reality do imaginárních světů.

Jednou z charakteristik obou orientací je snaha o osobní svobodu a odmítání konformismu a univerzálnosti a podřízení dominantní společnosti. Vzhledem k individualistickému charakteru dnešní většinové společnosti se však téměř jedná o jeho hlavní imperativ, takže je otázkou, do jaké míry jde o revoltující postoj.

Jednotlivými prvky jsou potřeba nezávislosti a svobody a zároveň jistého typu sdružování.²⁹ Svoboda a nesvoboda jsou však pouze pocity, vznikající ze vztahů člověka k druhým, ke společnosti a nejsou vázány na žádné specifické životní poměry.

„Nesvoboda je subjektivním jevem, který se stává sociálním faktem, pokud je sdílen velkým počtem jednotlivců.“³⁰ Z toho vyplývá, že to pravděpodobně není sociální faktor stojící na pozadí dnešních nezávislých projektů a subjektů. Byl jím sice v sedmdesátých a osmdesátých letech, dnes však bylo jeho pozadí zaměněno individualismem, který umožňuje „jednotlivcům i skupinám vyjádřit bezprecedentní vůli k autonomii“³¹ a touze po sebevyjádření. To co sledují nezávislé projekty je pokračováním postmoderního přístupu, určující nezávislost a odmítání nadřazeného univerzalizmu. Projevuje se pak v mnoha aspektech, včetně financování. Tento motiv je vedoucím aspektem nezávislých subjektů a právě zde je třeba hledat jejich perifernost.

2.5.1 Aktivistická orientace

Aktivistická orientace³² je primárně určena volbou a souvisí s názorovým určením a potřebou odtrhnutí se, například od uměleckého trhu. K takto určené periferní orientaci mají blízko některé názorové směry, které revoltují a vymezují se proti systému, který nás obklopuje, ať už je jím právě míněn systém společensko-kulturní, politický, či ekonomický. Aktivistickými míním subjekty angažované, případně se subverzivními tendencemi.³³

²⁹ To je charakteristické pro anarchisticky orientovaná sociální hnutí. Označení tendence jako anarchistické je samozřejmě zjednodušující, ale umožňuje nám to sem zařadit různé ideje, které sdílejí několik shodných principů. Principy, které se opakují jsou autonomie, solidarita a svoboda. Nemluvíme samozřejmě o anarchismu jako takovém, proti tomu by se pravděpodobně mnohé skupiny, které bych sem zařadila, ohradily. Například Paralelní polis, která do svého názvu přímo vetkla podtitul „institut kryptoanarchie“, proto kladu důraz na slovo tendence. Anarchismus jako takový je politicko-společenský směr, který pokrývá mnoho proudů, které jsou občas protichůdné, či znějí jako oxymoron. Sjednocuje je právě potřeba svobody a úsilí o negaci různých podob nadvlády. Každý proud však domýšlí svá východiska trochu jinak a klade důraz na jiné aspekty. Podle Václava Tomka a Ondřeje Sláčálky je anarchismus kritické myšlenkové prostředí stimulující k vlastnímu názorovému růstu. Taková definice pak umožňuje zařadit do své množiny mnoho různých myšlenkových proudů, jejichž zařazení sem by jejich nositel neočekával.

³⁰ BROUK, Bohuslav. *Problém svobody v lidské kultuře*. Scriptum. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <www.scriptum.cz/svedectvi/svedectvi_1960_12.pdf>.

³¹ HORÁKOVÁ, Hana. *Kultura jako všelék?: kritika soudobých přístupů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, 318 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-103-9. Op. cit. s. 180.

³² V kontextu této práce rozumíme aktivistickou orientaci jako samostatnému pojmu. Nemělo by dojít k jeho zaměnění s aktivistickým, či angažovaným uměním, ačkoliv zde souvislost existuje.

³³ Takové subjekty se obvykle orientují také na sociálně orientované umění, které hraničí s politickým aktivismem a může být subverzivní povahy.

Revoltující postoj a nově vznikající tendence souvisí se změnou kulturního ovzduší šedesátých let, kterými se budu věnovat později. Můžeme jej však zařadit a provázat se současnými přístupy, které mají podobné charakteristiky. Tento náhled na periferii se pohybuje v subkulturním kontextu a jak píší manželé Ševčíkovi: „*subkulturní kontext je nejlepším místem ke kritice morálky, tradic, moci.*“³⁴ Aktivisté spíše než v hledání pozic umění ve světovém kontextu „*kladou vysoké nároky na etickou náplň artefaktů a posilují sebeuvědomovací funkci každé realizace. Snaží se navázat dialog s co nejširším okruhem diváků z různých sociálních skupin obyvatelstva.*“³⁵

Přestože aktivisticky orientované subjekty mohou někdy veřejnost svou činností popuzovat, může díky nim být umění, které zde vzniká, „*vnímáno více jako věc veřejná, než jako věc pro úzký okruh zasvěcenců,*“³⁶ k čemuž inklinují eskapisticky orientované subjekty.

Zajímá je tedy periferní prostředí a jeho podstata. Co se týče vizuální podoby, Marius Babias píše: „*Na periferii byl psychologicky stabilizován sociální kontext a zdálo se, že překryl, ne-li dokonce vytlačil kontext estetický.*“³⁷

Příkladem aktivisticky orientované skupiny jsou lidé participující na Trafačce, která byla mimo jiné orientovaná na graffiti a street art, což patří mezi vizuální specifika periferních prostor. Podobně sem lze zařadit i projekt Ukradené Galerie, která sice nenavazuje na specifickou street artovou vizualitu, ale vyznačuje se určitou sociální citlivostí, což souzní s aktivistickou angažovaností.

2.5.2 Eskapistická orientace

Spojení s eskapismem se může zdát zavádějící, ale vysvětlím ho následovně. Spolu s pocitem nedostatku jiných možností uplatnění a prezentace jsou provozovatelé dotyčných subjektů „nuceni“ opustit běžný prostor prezentace a přistoupit k formě neinstitucionálního nezávislého výstupu. Eskapistická orientace tedy neznamená útěk, ani popření, odmítnutí

³⁴ ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří. Vynořující se scéna. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7. Op. cit. s. 335.

³⁵ KOLEČEK, Michal. Narušená rovnováha. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7. Op. cit. s. 331.

³⁶ PACHMANOVÁ, Martina. Několik poznámek nad i pod čarou. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 129.

³⁷ BABIAS, Marius. V centru periferie. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7. Op. cit. s. 317.

a odvrácení se od skutečnosti, ale hledání paralelního řešení pro svou situaci. Primárně se ovšem nebrání zapojit se do trhu, protože to zpravidla nestojí proti jejich přesvědčení.³⁸

Nesnaží se být angažovaní, usilují spíše o autonomii. Uniknout ze zavedených struktur, kde nemají možnost se prezentovat. Neintegrují se, ale vytvářejí si svůj specifický prostor. Neznamená to, že by nebyli aktivističtí, ve smyslu činorodí, jejich aktivita ovšem vychází z jiného základu. Druhý směr, kterým se nezávislé subjekty ubírají je tedy veden ne toliko volbou z přesvědčení, ale volbou z nutnosti. Jestliže se nám jedná o prezentaci umělců, musíme si uvědomit, že „*Umělec chce být vždy reflektován, a to za všech okolností. Na tento mentální postoj je nutné pohlížet jako na status quo.*“³⁹

Mnohé z eskapisticky orientovaných subjektů splňují charakteristické vlastnosti a aspekty periferie, které jsme uvedli, ale periferie je pro ně zpravidla prostředek, nikoliv předmět zájmu. Příkladem takové orientace je například Libeňská synagoga, která ač se nachází v periferním prostoru Libně, její výstavní činnost nenavazuje na prostředí, které ji obklopuje, pokud se nejedná přímo o *site specific* instalace. Zpravidla je synagoga využíváno čistě jako prostoru pro prezentaci. Tento prostor již nezastává svou původní funkci a podobně, jako jsou využívány industriální prostory, i on je využíván druhotně. Jiným příkladem je galerie M. odla, která se nachází v holešovické oblasti, nedaleko Vltavské. Ta je specifická svou poloveřejností, neboť se nachází na chodbě nájemního domu. To odpovídá eskapistickému využívání specifických prostor a vlastních podmínek prezentace. Do této kategorie lze řadit velkou míru tzv *art running centres*, o kterých budu hovořit později.

³⁸ Viz kapitola Ziskávání zdrojů.

³⁹ KOWOLOWSKI, František. Umělec je záchytným bodem organizovaných komplexů a traumat aneb médium kurátor versus médium umělec. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit. s. 100.

3 Kultura a umění

Než přistoupíme k problematice kurátorství, zaměříme se na kulturu, její vnímání a vývoj, kterými se musíme zabývat ať už se zabýváme institucemi na periferii, nebo institucemi obecně.

Kultura a umění jsou abstraktní pojmy a nejedná se o synonyma, ačkoliv kulturu často identifikujeme jako umění. Jedná se sice o škatulku obsahující fenomény spojené s uměním, přesto obnáší mnohem více, je to systém o velké diverzitě, zahrnující jazyk, víru, morálku a vzorce chování a hodnot, které se předávají v dané společnosti. Cicero definoval kulturu jako kultivaci duše. Kultura je atmosféra, ve které žijeme a kterou sami kultivujeme. Je „*stále se měnící konfigurace naučeného chování a výsledků chování, stejně jako idejí a postojů, jejichž základní skladební prvky jsou sdíleny a předávány z generace na generaci členy společnosti*“.⁴⁰ Naše země je například společenstvím, které sdílí kulturní pozadí které sice může být lokálně diverzifikováno, podle menších společenství, ale základní kulturní nastavení je shodné na periferii i v centru. Různé příznačné lokální vlastnosti jsou z globálního hlediska marginální.

Definovat umění je nelehkým úkolem, kterému věnovalo svůj čas nesmírné množství teoretiků. Nebudu se na tomto místě pokoušet jej definovat, pouze nastíním některé otázky, abychom mohli snáze uchopit a porozumět souvisejícímu tématu kurátorství.

Zdá se, že nebýt teoretiků, kteří o něm mluví, popisují a vysvětlují je, by umění, jako obor těžko existovalo s takovým dopadem, jaký má. Definování je úhelným kamenem, jestliže hovoříme o abstraktním tématu, aby nedocházelo k vytváření vágních představ.⁴¹ Umění má však svůj hmotný vstup a výstup, kterým jsou umělci a umělecká díla, byť třeba jen v podobě dokumentace. Výtvarný projev provázel člověka od momentu, kdy pochopil, že jedna látka může

⁴⁰ HORÁKOVÁ, Hana. *Kultura jako všelék?: kritika soudobých přístupů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, 318 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-103-9. Op. cit., s. 86.

⁴¹ V období antiky předkládá Platón umění jako mimesis, nápodoby nápodob idejí. Aristoteles umění označuje za techné. V Poetice od Aristotela vyznívá základní rozdíl mezi oběma autory. Zatímco Platón hodnotí umění jen pro případné morální hodnoty, Aristotelés mu přikládá význam i pro poznávání. Obecně však řeční filozofové to, co chápeme jako výtvarné umění za umění vlastně nepovažovali. Jednalo se o řemeslo, které tedy nemělo ani svou múzu. Ale až novověk se svým větším zaměřením na člověka uznává díla výtvarné kultury nejen jako produkty řemesla, ale jako umělecká díla. Zásadními teoretiky byli Charles Batteux a Immanuel Kant. V 19. století dochází k dalšímu zásadnímu přepracování teorií. V jejich čele stojí Benedetto Croce, kladoucí ve své teorii důraz na poznávací a emocionální děje při tvorbě a přijímání umění a Clive Bell, kladoucí důraz spíše na formu. 20. století pak usilovalo o pojmovou jasnost a zbavení se vágních charakteristik a proto přišlo k nové teorii umění - analytické estetice.

Cf. PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2002, 150 s. Na dlani. ISBN 80-85839-79-2.

zanechat barevnou stopu na jiné látce, a materiály mohou měnit tvar vlivem lidského úsilí, vždy však měl určitou funkci. Vysvětloval, reprezentoval, zdobil, propagoval a provázel.⁴²

Situaci zkomplikoval v devatenáctém století příchod fotografie, která převzala některé z jeho dosavadních funkcí, například v podstatě nahradila portrétní malbu. Umožnila člověku tvořit nepřímou. Umožnila tak ale i umění hledat nové prostory uplatnění. Umění se pak mohlo realizovat samo v sobě, čímž míním, že mohlo řešit problémy, které vznikaly spolu s opouštěním čistě mimetických strategií. Hledat si nová témata, ke kterým se chtělo vyjádřit skrze umělce a jeho dílo. Kromě toho se s příchodem nových médií umění stalo méně elitním, tím chci říct, že akademická tradice stála například na schopnosti kresby. Fotografie a nova média potřebují také specifické schopnosti, zejména vidění a představivosti, ale nároky jsou jiné. S příchodem těchto médií došlo k jisté demokratizaci na poli umění, zpřístupnění všem vrstvám. Tvořit dnes může každý, bez ohledu na to, zda prošel institucionální uměleckou výchovou, či nikoliv.

Umělec skrze umění může, ale také nemusí reflektovat nikoho ani sloužit názorům, či ideám. Současný umělec Georg Baselitz prohlásil „*The artist is not responsible to anyone. His social role is asocial(...) his only responsibility consists in an attitude to the work he does.*“⁴³ Dohledáme v něm jeden shodný znak, snahu o porozumění světu a jeho zákonitostí, hlubší pochopení a vyjádření se k němu, ale i setkání s faktorem nahodilosti. Estetická podoba je proměnlivá a stejně tak i její hodnocení.

Estetizace a okrašlování také není prvotní funkcí umění.^{44,45} Narazíme-li například na konceptuální umění, jedná se mnohdy o postestetické projevy, ve kterých může jít o sdělení, či prožitek

Umění nemusí být doslovné ani napovídající, nemusí mít společné atributy,⁴⁶ aby bylo zařaditelné. Umění je. Marshall McLuhan dokonce prohlásil: „*Art is anything you can get away*

⁴² Viz předchozí poznámka.

⁴³ The art story. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.theartstory.org/artist-baselitz-georg.htm>>.

⁴⁴ Cf. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2001. 132 s. ISBN 80-7254-194-3.

⁴⁵ Clement Greenberg ve své esejí Avantgarda a kýč (v českém překladu vydáno v Labyrint revue) vysvětluje, že kýč předkládá svému divákovi snadné sdělení, k němuž není třeba druhý pohled. Zaměřuje se na efekt, vlichocuje se a umožňuje divákovi přijímat informaci a zážitek bez námahy. Greenberg dále sděluje, že současné umění, které není kýčem přestává být otázkou vkusu, ale znalostí. Přestože nereflktuje ve svých teoriích žádné konceptuální tendence, smyslu této věty bych rozuměla jako přitakání nesnadnému konceptu. Greenberg sice popisuje avantgardu konce 30. let, ale tato teze může mít i u současného umění obecnou platnost.

GROYS, Boris. *Umění a peníze. A2* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/15/umeni-a-penize>>.

⁴⁶ Teoretik Morris Weitz, představitel antiesencialistické analytické estetiky odmítá, že umělecká díla by měla nějaký soubor shodných vlastností, které by je definovaly, ale že je spojuje složitá síť rodových podobností. I tato teorie ovšem vyřazuje taková díla, jakými jsou třeba Duchampovy ready made. Na toto vyčlenění reguje Nelson Goodman, který přeformulovává otázku z “co je umění” na “kdy je umění” a rozšiřuje tak pozadí obecné koncepce.

Cf. CIPORANOV, Denis, KULKA, Tomáš. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*.

with.”⁴⁷ Hrozí ovšem určité riziko sklouznutí do druhého extrému, elitarismu, kdy cokoliv může být umění a nikdo se neodvážá říct nic jiného, aby nebyl považován za ignoranta.⁴⁸ Slovy Milana Knížíka: „*Na jedné straně se chce (umění) zabývat sociálními problémy i nejprostšími věcmi, na druhé straně je někdy tak elitní, že zůstává nesrozumitelné. Mnoho lidí to umění respektuje jen proto, že se jedná o umění a že by asi nebylo vhodné dávat najevo, že tomu nerozumí.*”⁴⁹ Tato problematika se však již může ocitnout v rukou samotných teoretiků a kurátorů. Záleží právě na nich, jak uvedou díla, která zprostředkovávají divákovi.

Specifickou půdou jsou zásahy do veřejného prostoru. V periferním prostoru, ale nejen tam, narážíme na street artové projevy, jako je graffiti, které vznikají z rukou umělecky vzdělaných autorů, i autorů bez sebemenšího uměleckého poučení, kteří mají touhu veřejně se projevit. Vzniká tak široká škála tvorby, od tagů,⁵⁰ po různé nástěnné malby a instalace. Na tomto místě opět odkáží k Třačce a Meet Factory, kterým tato vizualita není cizí. Tyto projevy bývají mnohdy zcela spontánní a přímočaré. Z kolemjdoucího se pak stává divák, který tyto projevy vnímá zcela bezděčně. Do prostor eskapisticky orientovaných subjektů však tato vizualita zasahuje jen příležitostně a spíše druhořadě, protože se věnují zpravidla projevům navazujícím na současně probíhající diskurz umělecké scény.

3.1 Umění a divák

Co tedy umění nabízí člověku? Umožňuje mu poznávat, pomáhá mu lépe vnímat mravní jevy, vztahy a konflikty, umožňuje mu prožitek a něco nepostižitelného, co se syntetizuje v samotném objektu, či konceptu. Může sloužit jak platforma pro kritiku vývoje kultury. Je to něco co vyžaduje aktivní percepci a interpretaci diváka, aby mohl zapůsobit jeho efekt. Umění sice nemůže přímo ovlivňovat situace, ale může ukazovat aspekty procesů, v nichž zrají lidská rozhodnutí.⁵¹ Estetický zážitek je teritorium, které je nutné zkoumat a objevovat.⁵²

⁴⁷ WIKIPEDIE, Marshall McLuhan [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://en.wikiquote.org/wiki/Marshall_McLuhan>.

⁴⁸ GROYS, Boris. *Umění a peníze. A2* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/15/umeni-a-penize>>.

⁴⁹ KNÍŽÁK, Milan, *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

⁵⁰ Graffiti podpisů.

⁵¹ Cf. HLAVÁČEK, Jan. Co hledá umění v ulicích? In: *Sochy v ulicích, Brno Art Open 09*. Katalog výstavy pořádané Statutárním městem Brno a Domem umění města Brna ve dnech 1.6. - 30.8. 2009. 77 s. ISBN 978-80-7009-156-8

⁵² Walter Hoops reprodukuje názor Jamese Johnsona Sweeneyho.

HOOPS, Walter. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit. s. 21.

Alfred H. Baar Jr., kurátor a ředitel MoMA, kázal, že modernismus by mohl být vštěpován celé populaci a život každého jedince by se vylepšil. Že umění je pro lidi dobré.⁵³ Zdá se však, že mnohé výstavy současného umění běžného diváka odrazují. „*Tváří v tvář současnému umění se mnozí z nich cítí natolik zmateni, že na hledání jeho smyslu rezignují.*“⁵⁴ Bourdieu poukázal, že návštěvnost muzea umění je podmíněna sociální kompetencí, která je úměrná stupni vzdělání a výši příjmů.⁵⁵ Kdo neovládá „jazyk umění“ a „jazyk muzea“, se necítí být kompetentní k návštěvě a nepřijde. Zvláště dnes, kdy, jak píše Hlaváček, nejsou díla většinou vnímatelná formou znovuprožívání tvůrčího aktu. „*Umělecké dílo je v sociální skupině, která se o umění zajímá, vnímáno ve formě znaku (...) dlouholetá praxe všechny naučila rozpoznat difference výtvarné řeči, aniž bychom museli znovu prožít tvůrčí akt. Téměř na první pohled, či přesněji na druhý pohled, hned jak pochopíme sociální a kulturní kontext, ve kterém se umělec pohybuje, jsme schopni zachytit stopu poselství.*“⁵⁶ Tím nám sděluje, že vnímání umění je elitní záležitostí. Odborná veřejnost, která se pohybuje v prostoru periferních galerií je komunitou, která je většinou schopna rozšifrovat záměry umělce, neboť jsou obeznámeni s kontextem jeho tvorby. Nepotřebují velké množství berliček, aby tvorbě porozuměli do míry, do jaké ji lze racionálně chápat.

Běžní návštěvníci přicházejí do expozice, či na výstavu umění často již při vstupu omezení v prožitku pocitem, že předkládaným dílům nerozumí, nebo je nechápou správně. Vnímání je předem omezováno obavou, která může být částečně oprávněná, že „*nedovede vztáhnout vizuální strukturu díla k nějakému odkazujícímu rámci, v němž by viděné dostalo smysl.*“ Divák může být tímto pocitem nepochopení iritován. „*Odpor, či nezájem podstatné části muzejních návštěvníků vůči některým formám moderního a současného umění a představa, že zobrazení má v podstatě mimetickým způsobem odpovídat realitě, jsou toho nejčastějším typickým dokladem.*“⁵⁷

Tento obecný problém se však snaží řešit spíše velké veřejné instituce s edukačním potenciálem, než například nezávislá alternativní centra. Ta sice laika nechají nahlédnout, ale na edukativní stránku většinou nekladou důraz. To také vede k tomu, že do alternativních a periferních galerijních subjektů najdou spíše cestu kolegové a odborníci z oboru, protože jak

⁵³ Cf. ibid.

⁵⁴ PACHMANOVÁ, Martina, Několik poznámek nad i pod čarou, In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit., s. 129.

⁵⁵ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1. Op.cit. s. 38.

⁵⁶ HLAVÁČEK, Ludvík. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op.cit. s. 50.

⁵⁷ Cf. KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1.

napsal výše Hlaváček, jejich jazyk je mnohdy náročnější, než jazyk muzeí. Pavlína Morganová vzpomíná komentář jedné své přítelkyně: „*Veřejnost? Já mám pocit, že kurátoři současného umění dělají výstavy jen pro sebe a svůj nejbližší okruh.*“⁵⁸

Jinou věcí jsou galerie a subjekty působící přímo ve veřejném prostoru. Tam, stejně jako jsme uvedli výše u fenoménu street artu, dochází ke kontaktu diváka s dílem jaksi bezděčně. Divákem se tak stává jakýkoliv kolemjdoucí.

A právě proto, že se nejedná o velké instituce s pověstí a významem, měla by mít nezávislá periferní galerie větší šanci oslovit běžného diváka, který si nepřijde kompetentní vstoupit do velkého muzea umění. Přesto, skutečnost je mnohdy jiná.⁵⁹

V tomto názoru nás utvrzuje Kesner, který popisuje zažitý kulturní model pocitu z velké instituce, který vznikl souběžně se vznikem muzeí a modeloval strukturu návštěvy muzea a vnímání umění. „*Většina uměleckých muzeí ve Francii vedle výslovných zákazů vstupu samotným dětem (...) specificky vyžadovala, aby návštěvníci dodržovali vhodné chování (bonne tenue). Výslovně byly zakázány takové činnosti, jako kouření, konzumace jídla a pití, ale také ukazování prstem před vystavenými díly (...) jakékoliv rušení pořádku a klidu.*“⁶⁰ Návštěvník byl učen jak se chovat, ale i přizpůsobit vnímání určitému konformnímu vzorci a očekávané normě. Byl vychováván. Na tento vzor ovšem nezávislé galerie nepřistupují.

Kromě toho někteří autoři spekulují obecně o nezájmu o umění. Kesner píše a cituje: „*Podstata problému však leží hlouběji (...) nezajem našich prvorepublikových předků se patrně netýkal pouze moderní galerie, ale výtvarného umění vůbec.*“⁶¹

Umění od člověka potřebuje, aby se na ně díval a vnímal je. Umělec tvoří dílo, ale v umělecké dílo je přetváří teprve společnost.⁶² Duchamp prohlásil, že pouze díky divákovi je umělecké dílo kompletní.⁶³ Kurátor je tu pak mimo jiné od toho, aby toto setkání zprostředkoval.

⁵⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. Označení kurátor se mi nikdy moc nelíbilo. In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op.cit. s. 123.

⁵⁹ O komunitnosti a uzavřenosti těchto subjektů píše v kapitole Nezávislé galerie.

⁶⁰ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1. Op. cit., s. 64.

⁶¹ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1. Op. cit., s. 50.

⁶² CLADDERS, Johannes. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 55.

⁶³ D'HARNONCOURTOVÁ, Anne. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 161.

3.2 Kategorizace umění - kurátorova pomůcka

Přes svou nesnadnou interpretaci a definici, která je vždy v důsledku nějakým způsobem omezující, můžeme popsat umění i exaktním nástrojem, kterým je jeho kategorizace. Zaměření zúžím na kategorizaci výtvarného umění. V období antiky bylo to, co dnes nazýváme uměním řazeno mezi Techné a až novověk je přijal jako umění, nikoliv pouze řemeslo. Teoretik Charles Batteaux vytvořil v osmnáctém století dělení na užitá umění, krásná umění (malířství, sochařství, grafiku) a architekturu,⁶⁴ jako umění slučující rysy obou.^{65,66} Dnes nemůžeme vyjít pouze z Batteauxovského pojetí, protože to nereflektuje dostatečně současné umění. Musíme přidat nové kategorie, abychom mohli zařadit nově vzniknuvší fenomény, se kterými se dnes kurátor běžně setkává. Také bychom měli brát v potaz, že dochází k rozmývání hranic mezi jednotlivými kategoriemi. Jednotlivá díla pak mohou mít charakter více technik, protože mezi nimi fluktuují.

Tvorbu lze samozřejmě členit podle mnoha různých klíčů a v praxi je jejich výběr otázkou kurátora, či teoretika umění. Jedná se vlastně o čin subjektivní, protože každý odborník může vycházet z odlišné metodiky kategorizace. Příkladem může být následující:

Kresba – Malba – Grafika – Socha – Objekt – Instalace – Nová média – Fotografie

Akční umění – Konceptuální umění – Projektové umění

Některé kategorie se zdají být naprosto jasné, jiné mají náročnější problematiku. Například nová média jsou nadřazené označení pro umělecké formy související s technologickým vývojem a inovací. Shromažďují pod sebou například sound art, net art atp. Nově pak kurátor řeší nejen otázku prezentace, ale třeba i otázku autenticity děl. Tato média se snaží reflektovat změny vzniklé v důsledku vývoje civilizace, nebo hledají nové prostory, kde se mohou uplatnit. Fotografie se etablovala jako samostatný obor. Vznikají instalace, performance, ale i ryze konceptuální díla, která problematizují tradiční kategorie uměleckého díla, publika a tvůrce.

Akční umění, akce, performance a happening, byly na vrcholu své aktuálnosti v šedesátých a sedmdesátých letech. Jsou vázány na čas ve kterém probíhají a zaznamenány mohou být pouze dokumentací jinými médii, což opět pro kurátorskou činnost vytváří specifickou situaci.

Existuje však mnohem širší pole kategorií umění, které bychom mohli popsat. Členit díla můžeme podle nerůznějších klíčů, podle vnější formy i podle vnitřní souvislosti, tedy podle směrů a tendencí. Došli bychom k tomu, že takové kategorie, jako jsou land-art, konceptuální

⁶⁴ Klasické výtvarné techniky.

⁶⁵ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 432 s. ISBN 978-80-200-1909-7. Op. c., s. 385.

⁶⁶ Zařazení architektury se přelévá podle teoretika, který se mu věnuje.

umění a mnohá další se volně pohybují mezi médii a využívají je pro dosažení svých vlastních cílů. Toto samozřejmě není vyčerpávající výčet směrů. Kladu si za úkol pouze nastínit, kterými směry se umění může ubírat a nebudu hlouběji rozebírat je, ani problémy z toho vyplývající, které musí následně řešit kurátor, a to ať už se nachází v jakékoliv pozici.

3.3 Ruku v ruce kritické umění a kritické kurátorství

Některá umělecká odvětví se změnami na poli kurátorské činnosti souvisela zvláště úzce. Musí zaznít i zařazení konceptuálního umění do této kategorie. Jako stěžejní matérie zde působí myšlenka, koncept, idea, která předchozí techniky používá jen jako zobrazivé nástroje. Sol leWitt prohlásil: „*In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work(...) The idea becomes a machine that makes the art.*”⁶⁷ To znamená, že myšlenka je upřednostněna před vizualitou, před formou. Cílem bylo nabourávat modernistické estetické kategorie a definice. Nalezneme zde souvislost konceptuální dematerializace s institucionální kritikou šedesátých let, která vedla umělce k tendenci opouštět galerie a vymezovat se vůči nim.⁶⁸ To změnilo i kurátorský diskurz.

Radikální rozejítí se s dosavadním chápáním uměleckého díla nabouralo tradiční výstavní schémata. Konceptuální umění bylo podhoubím institucionální kritiky. Ta zkoumala mechanismy prodeje a vystavování uměleckých děl a funkce uměleckého trhu a galerijních a muzejních institucí. Umělci svou tvorbou ironizovali, či dováděli do absurdních situací zažitá muzejní schémata.⁶⁹ Posouvali smysl uměleckého díla směrem, který započal již Marcel Duchamp se svými ready mades.

Dalším východiskem pak byl umělecký aktivismus, který se ještě vymezoval vůči institucím, či projektové umění, které už je ochotno využívat zázemí, i kulturního kapitálu, který jim instituce (ať už muzea a galerie nebo třeba bienále) mohou poskytnout.⁷⁰ Projektové umění probíhá mnohdy v delším časovém intervalu a mívá kolaborativní charakter. „*Často se do jeho produkce může zapojit dvacet nebo třicet různých lidí, může existovat na několika různých místech, k jeho vzniku může být zapotřebí několika let a spousty úředničiny a výsledkem takového projektově orientovaného umění často nemusí být ani fyzický objekt.*“^{71,72} Za podobný projekt tak

⁶⁷ LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967 [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/>>.

⁶⁸ K této problematice se budu vracet v následujících kapitolách.

⁶⁹ Mezi umělci, kteří se zabývali institucionálním kritickým uměním byli Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Andrea Fraser, Fred Wilson a další.

⁷⁰ ZÁLEŠÁK, Jan. *Kritické umění a kurátorství v nejisté době*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit8-zalesak.pdf>>.

⁷¹ STEJSKAL, Jakub. *Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem*, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7. [online]. 2009 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit6-7-gaiger_stejskal.pdf>.

lze považovat i Paralelní polis, ústav kryptoanarchie v Praze, na který se budu zaměřovat později.⁷²

Kritické kurátorství, spojené s tímto vývojem, vytvořilo rámec pro současný přístup k nezávislým subjektům a nezávislému vystavování.

⁷² Příkladem skupiny zabývající se aktivistickým, potažmo projektovým uměním jsou Ztohoven.

⁷³ Kapitola Případ Paralelní polis.

4 Kurátorství

Postavou kurátora a jeho činnosti se začnu zabývat nejprve v historickém rámci, aby bylo patrné, jak se jeho funkce vyvíjela. Zopakuji etymologii slova, kterou v teoriích o kurátorské činnosti uvádí mnoho autorů, ale pro pochopení posunu v oboru je esenciální. Označení kurátor vzniklo z latinského slova *curare*.⁷⁴ Je to tedy někdo, kdo by měl opatrovat. Od roku 1362, kdy bylo slovo přejato do angličtiny se používalo pro označení opatrovníků duševně nemocných lidí. Do souvislosti s péčí o sbírky bylo uvedeno až v roce 1661, jako někdo dohlízející nejen na umělecké sbírky, ale i na knihovny, sbírky zoologické a další oblasti připravené k prezentaci.⁷⁵

Od té doby se kurátorství vyvinulo a přisvojilo si jiné funkce. Vzhledem k tomu se někteří autoři pozastavují nad stabilitou užívání toho jména a s myšlenkou na jeho funkci na současné umělecké scéně navrhuji jiný termín, například „*réžisér současného umění*“.⁷⁶ Milan Knížák naopak navrhuje funkci kurátora více znovu přiblížit etymologickému určení. Je patrné, že v našem prostředí jednotný názor stále nebyl postulován.

V této práci se budu zabývat postavou kurátora, jako tvůrce výstav. Ostatní funkce a formy vycházející z tohoto titulu pro naše téma nejsou příliš relevantní. Kurátorským zásahem, ve smyslu, jak jej chápeme, je každé vyzdvižení díla z místa jeho původního kontextu a umístění pro prezentaci. Tímto činem do určité míry nezbytně dochází ke ztrátě kontextuální autenticity a kurátor je tím, kdo vytváří kontext nový.

4.1 Cesta k současnému kurátorství

Za prvním koncepčním kurátorským počinem stál na přelomu devatenáctého a dvacátého století kurátor a historik umění Wilhelm von Bode. V Berlíně aplikoval přístup sjednocující slohově shodné objekty a společně je prezentoval, aby vytvořily komplexnější představu. Kladl důraz na historický kontext. Tento přístup si získal brzy cestu do praxe soudobých institucí. Ovšem stejně jako dosavadní kabinetní přístup, nejednalo se o autentické zprostředování dobového zážitku, na což upozorňuje Ladislav Kesner ml. slovy: „*jakkoliv zajímavý byl pro diváky, byl samozřejmě fikcí, neboť navozoval spíše prostředí interiérů sběratelských domů, než skutečný prvotní kontext.*“⁷⁷ Kurátor svou představou kontextu ovlivnil diváka a předal mu svou

⁷⁴ Opatrovat. Toto slovo také charakterizuje jinou současnou funkci, která vychází z toho slova a tou je sociální kurátor, který na základě diagnostické činnosti poskytuje své klientům sociální služby a psychologickou pomoc.

⁷⁵ FOWLES, Kate. *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf>.

⁷⁶ MORGANOVÁ, Pavlína. Označení kurátor se mi nikdy moc nelíbilo. In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 122.

⁷⁷ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1. Op. cit., s. 222

„dogmatickou rekonstrukci historického milieu.“⁷⁸ Tento námět se poměrně ujal a byl opakován jinými autory.⁷⁹

Do aktivnější role, role reflektující současné potřeby, však byla kurátorská činnost posunuta až v průběhu dvacátého století. Kate Fowle popisuje dvě zásadní výstavy první poloviny století, kde kurátorská koncepce byla vytvořena tak, aby ovlivnila divákův politický náhled. „(...)in footage of the 1917 October Revolution in Russia, which documents the trains that were used as mobile exhibitions, dispatched across the country to give world of the revolution to the peasants...“ Druhým příkladem bylo nacistické Německo. „the Nazi Party built museums and used exhibitions to control the dissemination of culture. Perhaps the most famous example is the *Entartete Kunst* exhibition, that opened in Munich in 1937.“⁸⁰ Tato výstava vzbudila masový zájem. Můžeme ji vnímat jako krok ke kurátorské činnosti institucionálního charakteru, který popisuje Michel Foucault. Kurátor svým konceptem kultivuje diváka žádoucím⁸¹ směrem. „The curator becomes the propagator of taste and knowledge for public good.“⁸² Role kurátora se těmito kroky rozšířila z funkce „pouhého“ opatrovníka.

Fowle popisuje také Baarův přístup v MoMA⁸³ New York. Baar zde působil od třicátých let a vytvořil modernistickou expozici, kde se soustředil spíše na fyzické atributy prezentovaných děl, než na historický, sociologický a psychologický kontext a nechával díla působit samostatně.⁸⁴ Díla byla vytržena z konkrétního časoprostorového prostředí svého vzniku a přenesena do protřetí v němž působila svými formálními a kvalitativními hodnotami. To je naprosto opačný přístup, než ten, který byl aplikován na výše uvedených výstavách a stojící také proti Bodeho kontextuální expozici. Modernistický přístup, modernistická podoba, nazývaná *White Cube*⁸⁵ se stala dominantním vzorem a standardem, který přejala většina evropských a amerických muzeí ve dvacátém století.⁸⁶ Zásadní bylo také vybudování vzdělávacího oddělení a produkce odborných publikací a katalogů.

⁷⁸ Ibid. Op. cit. s. 226.

⁷⁹ Současnou muzeologickou obdobou tohoto směru je vytváření dobových pokojů v rámci expozic.

⁸⁰ FOWLES, Kate. *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*. [online]. 2015 [cit. 10. duben 2015]. Dostupné z: <http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf>

⁸¹ Žádoucím pro autoritu.

⁸² FOWLES, Kate. *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf>

⁸³ Museum of Modern Art

⁸⁴ FOWLES, Kate. *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf>. FOWLES, Kate. Op. cit.

⁸⁵ O'Doherty přirovnává atmosféru uvnitř White Cube k prostorům středověkých chrámů a staví se proti tomuto způsobu kriticky. Prostor vidí, jako uzurpátora nadřazujícího se nad díly i divákem.

Cf. O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 2000. 113 s. ISBN 0-520-22040-4

⁸⁶ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1. Op.cit.s. 223.

S příchodem konceptuálního umění v šedesátých letech se začala proměňovat i situace ve výstavnictví. Mladí autoři vnímající velké instituce jako přežitek směřovali jinam, z muzeí. Kurátorství bylo nuceno reflektovat tuto změnu diskurzu, což vedlo jeho kroky až ke vzniku nezávislého kurátora. S významnými kurátory, kteří posunuli obor dopředu, respektive nasměrovali ho k nezávislému kurátorství, nás seznamuje H. U. Obrist ve své *Stručné historii kurátorství*, rozhovorech s kurátory šedesátých až sedmdesátých let dvacátého století.⁸⁷ Nezávislé, respektive kritické kurátorství šedesátých let bylo počátkem diskurzu, ve kterém vznikaly nezávislé projekty a naznačilo možnost směřování k přesunu některých tendencí i na periferii.⁸⁸ Sieglaub k tomu říká že „*se snažil veškerým strukturám vyhýbat, snažil jsem se je přerušit, nebo jsem se snažil vyhýbat alespoň statickým strukturám a vytvořit flexibilní struktury, které by odpovídaly skutečným potřebám(...)schopnost mobility a svobodný pohyb vycházející z jednoho místa.*“⁸⁹ Tedy jedním z impulsů nezávislého kurátorství bylo hledat cesty, jak se bránit zkosnatění instituce, jak oddělit administrativní systémy a z jejich vleku vymanit umění, které chtělo prezentovat.

4.2 Nástup kurátorství u nás

I u nás v šedesátých letech probíhali zásadní proměny na poli kurátorství. Dematerializační tendence ovšem nesouvisely tolik s institucionální kritikou, jako v případě západního světa. Je dokonce snad až irelevantní uvažovat o spojitosti v těchto intencích. Naše milieu a okolnosti byly odlišné. Akce konané u nás nekomentovaly ani tak skryté a normalizující struktury galerijních institucí, ale byly výsledkem, reakcí na nesvobodná pravidla výstavnictví a kurátorství. Neptestovaly a neatakovaly umělecký trh, protože ten de facto neexistoval.

Konceptuální a dematerializační tendence byly spíše znouzectností. Tendence k nám pronikaly pomaleji i skrze teoretické práce. Důvody jsou nabíledni. Základní rozdíl mezi centrem a periferií spočívá podle Bialostockého v kvantitativní rovině - v rychlosti dění. Nejde o schopnost navazovat a rozvíjet předešlé problémy a jejich řešení, ale rychlost a pomalost

⁸⁷ Uvedu všechna jejich jména alespoň zde. Jedná se o rozhovory autora s kurátory Walterem Hoppsem, Pontem Hulténem, Johannem Claddersem, Jeanem Leeringem, Haraldem Szeemannem, Franzem Meyerem, Sethem Sieglaubem, Wernerem Hofmannem, Walterem Zaninim, Anne d'Harmoncourtovou a Lucy Lippardovou. OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

⁸⁸ Svědkem této situace byla kritička a teoretička Lucy Lippard, která se v New Yorkské MoMA setkávala i se zmiňovaným Alfredem Baarem. Byla také ve skupině AWC (Art Worker's Coalition), protestující právě proti MoMA, a demonstrující za práva umělců.

Ibid. Op. cit., s. 168.

⁸⁹ SIEGLAUB, Seth. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 106.

odlišuje centra od periferií.⁹⁰ Současná, nezávislá periferie, kterou se v tomto textu zabýváme je však od periferie, kterou tvořilo naše prostředí v sedmdesátých letech odlišná. Tehdejší periferie se vyvíjela asynchronně vůči centru, které pro ni tvořil západní svět. Oproti tomu dnešní periferie má tendence se vyvíjet synchronně, dokonce experimentálně předjímat, co se stane v budoucnu konformním, tedy obecně uznaným většinovou společností - centrem. Je zřejmé, že periferie může mít velmi různý charakter.

Jeden z předních teoretiků, Jindřich Chalupecký ještě v sedmdesátých letech chápal umělce ne jako spolutvůrce současnosti, ale jeho svědka, reflektanta a zobrazitele,⁹¹ zatímco Konceptuální umění, již neodpovídá tradičním funkcím umění, jako byla reprezentace skrz vztah mezi označovaným a označujícím ale vytváří nové objekty, které neodkazují k žádným situacím, nýbrž nové situace podněcují a vytváří skutečnost. Oficiální odborná veřejnost teoretiků však konceptuálnímu umění nepřikládala takovou pozornost. Spíše než konceptuálním, rozuměla přístupům informelním, konstruktivistickým, a dalším - zobrazivým. Kromě Chalupeckého působili jako vůdčí teoretici také manželé Ševčíkovi, František Šmejkal, Jiří Padrta, či Jaromír Zemina.

To, co probíhalo a bylo současné a nakloněné konceptu bylo tzv. neoficiální umění, ale i zde opožděně. Sedmdesátá léta pak naši scénu uzavřela do sebe, zapověděla jí vstupovat do mezinárodního kontextu, na což mohla scéna zareagovat leda pasivní rezistencí. Akce a performance akčního umění sedmdesátých let pak měly charakter ponejvíce společného prožívání, vzájemné participace. Výstava byla „*nositelem politického postoje, a proto i nástrojem rezistence (...) prezentovala to, co bylo nevystavitelné v oficiálních institucích (...) Stranou však zůstávala třetí významná funkce výstav a jejich kurátorů: převod teoretických a kritických úvah do praxe.*“⁹² Chtěl-li se kurátor dostat do větší blízkosti nonkonformního umění a formulovat nové problémy, musel pracovat nezávisle na institucích.

Obecně však lze říci, že neoficiální scéna kráčela stejným směrem jako obecný diskurz dematerialiace. Osmdesátá léta charakterizují například konfrontační výstavy, které si umělci kurátorovali sami. O těch budu hovořit v kapitole Podpora do roku 1989. Píše o nich Ludvík Hlaváček: „*Skupina mladých umělců, převážně studentůse rozhodla vystavit v protřetí venkovského statku nebo městského dvora svá díla (...) Společný nepřítel – komunistická represe*

⁹⁰ Cf. BAKOŠ, Ján. Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

⁹¹ Cf. CHALUPECKÝ, Jindřich. Přepis přednášky: *Umění a transcendence z února 1977* [online]. 1999 [cit. 2015-05-28]. Dostupné z: <http://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf>.

⁹² ŠEVČÍK Jiří, ŠEVČÍKOVÁ Jana. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 219.

– vtiskl celku jasný jednotící ráz.⁹³ To znamená, že umělecká scéna měla rozpoznatelný stejný diskurz.

V devadesátých letech pak význam a pozice nezávislého kurátora silně stoupla a časté byly výrazné kurátorské koncepty. Snad největší kritika zaznívala vůči kurátorské dvojici Janě a Jiřímu Ševčíkovým, kterým bylo vytýkáno, že *umělcům přímo říkají, jak by měli dělat umění*.⁹⁴

Podle Karla Císaře je však v současnosti kurátorství v krizi. „*Postupy nezávislého kurátora si osvojili umělci i muzea. Praxe se zdá být činitelem, který postupy konzervuje a činí konvenčními*.“⁹⁵

4.3 Současný kurátor

Bylo řečeno, že v současnosti se kurátorství ocitlo v krizi. V souvislosti s českým prostředím o podobné krizi mluvit nemůžeme, protože v naší nedokonalé infrastruktuře nebyla pozice nikdy ani ustanovena.⁹⁶ David Kulháněk přímo říká: „*Statut kurátora si může přisvojit v podstatě každý, což vytváří poněkud hybridní podmínky. Ve stabilním prostředí “západního” uměleckého provozu jsou pro kurátorství již vymezené modely fungování, od čistě formálních po experimentátorské*.“⁹⁷

Praxe kurátora proniká množstvím oborů, které musí pojmout. Od teorie umění, přes další humanitní obory až k praktickým specializacím. Nabývá interdisciplinární povahy. Cílem není postihnout všechna specifika kurátorské profese, proto spíše nastíním širší kontext a zásady, na kterých se množství kurátorů shoduje. Činnost kurátora lze přirovnat k činnosti režiséra, či dirigenta, který má k dispozici díla, ale jejich konečné vyznění závisí na něm. Představuje díla v konceptu, který nemusí být rozpoznatelný jako jednotný viditelnými vlastnostmi, ale třeba vztahovými a relačními. Musí být schopen také reflektovat výstavy své i svých kolegů, ale neměl by prezentované dílo přebít svými ambicemi. Kurátorství je široký obor a zdá se, že mu průběžně, s kulturním vývojem, přibývají nové zodpovědnosti a nová úskalí, kterým musí věnovat pozornost.

Podle Františka Kowolowskiho „*jeho základní role spočívá ve vytváření provozu umění. Obecně řečeno: kurátor nehodnotí umění nebo dílo, ale uskutečňuje určité paralely k tématům,*

⁹³ HLAVÁČEK, Ludvík. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 54.

⁹⁴ PTÁČEK, Jiří. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 177.

⁹⁵ CÍSAŘ, Karel. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 29

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ KULHÁNEK, David. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 111.

s nimiž pracují sami umělci. Z toho vyplývá, že kurátor asimiluje prvotní umělcův záměr do obecnějších souvislostí nebo otázek.⁹⁸ Tento názor v podstatě odebrává kurátorovi roli kritika. S tímto názorem, jak by pozice kurátora „měla vypadat“ se ztotožňují mnozí umělci, se kterými jsem hovořila na téma kurátor.⁹⁹ Přesto mezi oběma statusy funguje relační vztah.

Kurátor funguje jako prostředník mezi umělcem a divákem. Nastínili jsme, že představa, že dílo „vyzárí svůj význam“¹⁰⁰ a divák je z toho dokáže přeložit je mylná. Kurátor je tlumočnickem, což ovšem neznamena, že musí divákovi předepsat, jak dílo prožít a co si o něm myslet. Měl by k divákovi přistoupit jako k rovnocennému partnerovi, naznačit mu významové souvislosti a brát v úvahu, že většina diváků nemá dostatečnou zkušenost s vnímáním a interpretací umění a zvláště současného umění, kdy jeho povaha bývá vysoce konceptuální a interdisciplinární.¹⁰¹ Kurátor by měl „iniciovat dialog mezi uměleckým a neuměleckým světem.“¹⁰² Odpovědí divákovi by neměla být *komercionlizace umění a přispůsobení se kurátorů masovému vkusu, ale ani další separace umělecké komunity od neuměleckého světa.*¹⁰³ Podle Tomáše Pospiszyla by měl kurátor dbát „především na to, aby jeho výstava byla srozumitelná,“¹⁰⁴ protože autorovi jsou souvislosti jasné, nicméně divák má na jejich postřehnutí relativně krátkou dobu.

4.3.1 Institucionální kurátor

Příklady výstav uvedené v kapitole Cesta k současnému kurátorství, popisují činnost institucionálního kurátora. Dělení na institucionálního a nezávislého kurátora je rozhodující pro náplň kurátorovy činnosti. Institucionální kurátor svou činnost vykonává v rámci instituce, která podle své povahy může, ale nemusí mít svou sbírku¹⁰⁵. Pokud ji má, je i dnes správcem sbírky. Kromě toho se věnuje akviziční činnosti pro svou sbírku, jejímu studiu, výzkumné činnosti a organizaci výstav a výstavního programu. Měl by být předním odborníkem na svou sbírku.

⁹⁸ KOWOLOWSKI, František. Umělec je záchytným bodem organizovaných komplexů a traumat aneb médium kurátor versus médium umělec. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 103.

⁹⁹ Z rozhovoru s Matějem Hrbkem, studentem 4. ročníku na AVU, v ateliéru malby II vyplynulo, že by rád s kurátory spolupracoval, ale považuje je většinou za nepřátelské umělcům. Upozorňoval, že ze své zkušenosti se zatím setkal s kurátory, kteří přebírali funkci kritika umění a na umělcích léčili svá zraněná ega, protože se jednalo zejména o neúspěšné adepty oborů výtvarného umění. Na tomto příspěvku rozpoznávám však zejména nejasné vyhranění pozic kurátora a kritika, které není mnohdy zřejmé samotným umělcům.

¹⁰⁰ PACHMANOVÁ, Martina, Několik poznámek nad i pod čarou, In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 128.

¹⁰¹ Ibid., s. 129.

¹⁰² Ibid., s. 128.

¹⁰³ Ibid., s. 128.

¹⁰⁴ POSPISZYL, Tomáš In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 167.

¹⁰⁵ Typy a fungování institucí a subjektů budu rozebírat v následujících kapitolách.

Pokud instituce svou sbírku nemá, jsou úkoly s ní spojeny eliminovány a jeho činnost je více směřována k výstavní aktivitě, která je omezena zaměřením instituce a její filosofií.

4.3.2 Nezávislý kurátor

S druhou polovinou dvacátého století se objevil nový fenomén, freelance curator, neboli nezávislý kurátor. Nezávislý kurátor nemá sbírku o kterou by se staral. Může hostovat v cizích institucích a vytvářet svůj vlastní program, což je ovšem podmíněno jeho dobrým rozhledem po aktuálním dění na uměleckém poli, schopností reflektovat a širokým záběrem odborných dovedností, které jsou zde ještě zásadnější, než u kurátora, který se může opřít o svou sbírku, či o zaměření instituce.

Nezávislý kurátor řeší novou problematiku. Milan Knížák varuje slovy: „*Teoretik (kurátor) vymyslí atraktivní téma a pak vyhledává umělecká díla, která mu slouží jako cihly k vystavění jeho vize. Popírá se tím role umělce jako svébytného autora a do popředí se dere kurátor. Jako bychom umělce ani nepotřebovali - objevil se kurátor – umělec. Pomocí komponovaných výstav manipuluje řada kurátorů výtvarnou scénou a vytváří mýty vedoucí především ke svému vlastnímu zvýraznění. Parazitují na umění (umělcích), a tím se seberealizují.*“¹⁰⁶ Podle tohoto názoru by tedy měl být kurátor schopen upozadit své vlastní ego pro dobro utvářené výstavy, či prezentovaného projektu. Znovu se s jinou formulací kritiky kurátorů zasahujících do uměleckých děl a degradace umělce na svůj nástroj se setkáme u Pachmanové: „*Jestliže však tkví kurátorská práce především ve zprostředkování uměleckých hodnot a kladení nových otázek, týkajících se smyslu, formy, média či vlivu umění, neměla by být jen svévolným gestem, narcistickým sebezpytováním, nebo pouhým “otiskem” kurátorova ega.*“¹⁰⁷ Anton Vidokle má podobný názor a zdůrazňuje nové úskalí spojené s rostoucími pravomocemi kurátorů, jejichž praxe často vstřebává postupy uměleckého aktivismu. To však podleněho nemůže znamenat, že se také jedná o uměleckou činnost.¹⁰⁸ I přes obavy těchto autorů, Andreas Larsen problém nevidí: „*Curator propably is not an artist, but that is not a point, this is basically the equivalent of asking “what is art?”*“.¹⁰⁹ Pavína Morganová zůstává pozitivní, tvrdí, že kurátor je součástí umělecké scény a může ji ovlivňovat, formovat, nebo jen

¹⁰⁶ KNÍŽÁK, Milan. In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 75

¹⁰⁷ PACHMANOVÁ, Martina, Několik poznámek nad i pod čarou, In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 127.

¹⁰⁸ VIDOKLE, Anton. *Art without arist*. [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>>.

¹⁰⁹ LARSEN, Andreas. *The Middleman: Beginning to talk about mediation*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://itu.dk/~jonfe/boompearls/litteratur/Andereasen_larsen.pdf>.

reflektovat.¹¹⁰ Karel Císař pak v podobném duchu říká: „Osobuje-li si kurátor nárok na kreativitu, umělci na sebe neméně často berou kurátorovu úlohu prostředníka.“¹¹¹

Prakticky tento problém, překročení kompetencí kurátora – teoretika do praktické umělecké činnosti řešil Jiří Ptáček, který na výstavách souběžně zastával i místo participanta, nejen kurátora. Přijal místo pedagoga brněnské FaVU VUT v Ateliéru videa, spolu s Jesperem Alvérem, aby „rozbořil mýtus o tom, že teoretici nemohou učit umělce“ a následně oba založili ateliér Banja Luka.¹¹² Dnes máme teoretiky v rolích asistentů, například v Ateliéru kresby na pražské AVU zastává funkci asistenta teoretik a kurátor Petr Vaňous, na FaVU se však nejednalo o roli asistenta, ale rovnoprávného vedoucího oboru.

¹¹⁰ MORGANOVÁ, Pavlína. Označení kurátor se mi nikdy moc nelíbilo. In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 122.

¹¹¹ CÍSAŘ, Karel. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. Cit., s. 24

¹¹² PTÁČEK, Jiří. *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20422/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-jiri-ptacekcuratorial-history-of-contemporary-art-jiri-ptacek>>.

5 Instituce

Muzea umění a galerie jsou označení, která jsou mnohdy vzájemně zaměňována. V zahraničí panuje různost použití této terminologie. Existují dva termíny muzeum umění a galerie. Pokusím se je osvětlit na konkrétních případech. Muzeum umění, jakým je například právě Národní galerie, či Muzeum umění Olomouc mají ve svém jméně odlišné označení, což by naznačovalo že se bude jednat o dvě různá schémata. Ve skutečnosti se v obou případech jedná o muzea umění. Muzea umění spadají mezi tzv. paměťové instituce, které mají za cíl ochranu a zpřístupňování dokladů kulturního dědictví.¹¹³ V případě muzea umění jde o artefakty výtvarné kultury.¹¹⁴ Galerie je v české legislativě zanesena jako muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.¹¹⁵ Takže oba výrazy mají v českém prostředí shodný význam. Přesto bych zvažovala pro tuto práci větší diferenciaci pojmů. Vzhledem k tomu, že muzeum je instituce, která vlastní sbírky, muzeum umění bych charakterizovala jako instituci se sbírkotvorným posláním a možností tvořit kromě krátkodobých výstav i dlouhodobé expozice, zatímco galerii jako instituci bez vlastní sbírky, nebo v případě komerčních galerií třeba i se sbírkou určenou k obchodování,¹¹⁶ s možností tvořit spíše krátkodobé výstavy. Tím se nám také nabízí dělení na instituce veřejné a privátní.

S odlišným typem dělení přichází Melanie O'Brien, která ve svém příspěvku rozděluje instituce do tří kategorií, na sbírkotvorné instituce, komerční galerie a instituce typu kunsthalle a alternativní a nezávislé výstavní prostory¹¹⁷. S touto kategorizací budu nadále pracovat, protože nám pomůže nejnázne ukotvit instituce a subjekty provozující svou činnost na periferii, na které se budu soustředit v dalších kapitolách, pouze na rozdíl od O'Brienové oddělím kunsthalle od nezávislých prostor, kterými se budu zabývat samostatně.

Co se týče dělení institucí, bývá zmiňován Foucault, respektive jeho teorie o autoritativních institucích a dohledu nad společností.¹¹⁸ Ve skutečnosti se Foucault muzejní institucí nezabývá, ale protože se jedná o jednu z institucionálních struktur, zabývajících se

¹¹³ Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy [on line]. 2005 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://sigma.nkp.cz/cze/ktd>>.

¹¹⁴ Včetně artefaktů současné produkce. Milan Knížák hovoří v přednášce na téma Dějiny kurátorství současného umění o akvizicích současného umění od absolventů a studentů výtvarných škol v rámci dokumentace současnosti. KNÍŽÁK, Milan. *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

¹¹⁵ Zákon ze dne 29. července 2004, kterým se mění zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů, ve znění zákona č. 186/2004 Sb., Čl. I, 2. Dále jen Zákon č. 483/2004 Sb.

¹¹⁶ Trh s výtvarným uměním popisuje Don Thompson ve svých knihách Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů a Supermodelka a krabice Brillo.

¹¹⁷ O'BRIAN, Melanie. *Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating*. [online] 2005 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.curatorsincontext.ca/en/talk.php?id=24%3E>>

¹¹⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, 427 s. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

výchovou a definující perzumu obecně uznaného vědění, navazuje na jeho myšlenky teorie muzea jako normotvorné mocenské instituce. Ve svých tezích Foucault hovoří o vědění ve spojitosti s mocí. Moc je zformována vědění. Chápe ji jako strategii ovládání, něco, s čím je disponováno a manévrováno. Bennet se ve své knize, vysvětlující muzejní instituci jako prostředku výchovy, věnuje právě analýze systémů a institucionálních praktik muzea, která jimi uplatňuje svou moc nad veřejností.¹¹⁹ Muzeum, potažmo i muzeum umění je institucí vytvářející diskurz. „Rozhoduje o významu věcí a o tom, jak je budeme vnímat, jakou pro nás budou mít hodnotu a tedy také jak budeme vůči nim a s nimi jednat.“¹²⁰ Diskurz je pak artikulován skrze kurátora, jako prostředníka a tlumočnicka orientace dané instituce. V případě veřejných - státních institucí se totiž podle Crimpa jedná o další mocenskou instituci. Crimp přímo říká v reakci na Foucaulta: „*New institutions of power as well as new discourses arise(...)Foucault analyzed modern institutions of confinement – the asylum, the clinic, and the prison – and their respective discursive formations(...)There is another such institution of confinement awaiting archeological analysis – the museum – and another discipline – art history.They are the preconditions for the discourse that we know as modern art. And Foucault himself suggested the way to begin thinking about this analysis.*“¹²¹

Ve své tezi Foucault také tvrdí, že proti moci vždy funguje odpor. Foucaultova práce byla napsána v 70. letech, tedy v době, kdy byla již prakticky uchopena funkce nezávislého kurátora a docházelo ke kritice teorie muzea, takže bychom jeho názoru mohli přitakat. Centrem odporu je nezávislý kurátor a nezávislá instituce. A co stojí za tímto odporem? Potřeba vymezení se a pocit nesvobody pod nadvládou jiné autority. Přičemž nesvoboda je především subjektivní pocit. Zde se vztáhnou k Bohuslavu Broukovi a budu citovat jeho text o svobodě: „*nesvoboda je pocit, který vzniká z konfliktu našich přání s našimi rozhodnutími(...)z hlediska jednotlivce může být zásadně každý požadavek druhých, nebo společnosti útlakem, nesvobodou, anebo nikoliv.*“¹²² Tento pocit odporu tedy vychází z individualismu a tvoří milieu vzniku těchto nezávislých institucí. Touto teorií bych chtěla přiblížit situaci kolem vzniku nezávislých, a tedy i periferních institucí. Není to však jedinou motivací pro jejich vznik.

¹¹⁹ Cf. BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum*. Routledge 1995, 288 s. ISBN-10: 0415053889.

¹²⁰ VÁVRA, Martin. *Sociologické aspekty díla Michala Foucaulta* [online] 2012 [cit. 10. duben 2015]. Dostupné z: <http://diskurz.wz.cz/Texty/Foucault_a_sociologie.pdf>.

¹²¹ CRIMP, Douglas. *On the museums ruins* [online] 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf>.

¹²² BROUK, Bohuslav. *Problém svobody v lidské kultuře*. Scriptum [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <www.scriptum.cz/svedectvi/svedectvi_1960_12.pdf>.

5.1 Sbírkotvorné instituce

Jak jsem již uvedla výše, jedná se o takové instituce, jaké mají ve svém opatrování sbírky a jejich úkolem je starat se nejen o to, co bylo do instituce vloženo, ale také získávat nové akvizice, aby byly tvořené sbírky co nejkompletnější. Měly by také dbát na to, že bude podchyceno co nejvíce proudů, nejen těch aktuálně prosazovaných a populárních, ale i tzv. zbytkových tendencí¹²³ v rámci zaměření dané instituce. Veřejné instituce, které do této kategorie spadají především, mají krom spravování sbírek také za úkol její prezentaci a s nimi spojenou edukační činnost. Knížák považuje edukaci za jednu z povinností muzeí umění.¹²⁴ Formální určení je ovlivněno „převládajícím modelem určovaným elitou a je institucionalizováno ve veřejném systému výchovy a vzdělávání“¹²⁵ jak to vychází z Foucaultovy teorie.

Veřejné instituce by si měly být také vědomy, že jsou institucemi normotvornými a proto si nemohou dovolit experimenty, které by satureovaly spíše jen menší část elitního publika.¹²⁶ Tento luxus si mohou dovolit nezávislé instituce. Panuje zde samozřejmě situace něco za něco a tak mají veřejné instituce alespoň větší vizi ekonomické a existenční stálosti.

Zpravidla se jedná o poměrně nákladné instituce. Velké sbírkotvorné instituce jsou dotovány především ze státního rozpočtu.¹²⁷ Rozsah úkolů klade nároky také na jejich prostorové vlastnosti, protože takové instituce musí být opatřeny také depozitářem, či depozitáři, kde mohou být uchovány sbírky, které právě nejsou exponovány v expozicích, na výstavách, či zapůjčeny jiným institucím. Depozitáře musí být samozřejmě vhodně vybaveny a to nejen technicky, ale i personálně, kdy by nad nimi měl mít dohled právě kurátor a konzervátor, pokud je zaměstnán v instituci i on.

¹²³ Tento termín používají ve svých textech manželé Ševčíkovi.

KNÍŽÁK, Milan. *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ HORÁKOVÁ, Hana. *Kultura jako všelék?: kritika soudobých přístupů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, 318 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-103-9. Op. Cit., s. 89.

¹²⁶ Hovořím-li o elitním publiku, nemám na mysli elitu v rovině finanční, ale intelektuální. Mluvím o odbornících, kteří dokáží rozklíčovat hodnoty sofistikovaných děl, která nejsou snadno porozumitelná. Zde opět odkáži k eseji Clementa Greeberga Avantgarda a kýč, která se zabývá vztahem k snadno a nesnadno pojmutelnému umění. “Elitářské umění” pak Boris Groys ve své eseji Umění a peníze označuje jako “umění pro umělce, to jest umění určené primárně tvůrcům uměleckých děl, a ne výhradně spotřebitelům.”, následně ovšem sám zpochybňuje umělce jako zástupce jakékoliv elity a nedochází k vytvoření jakékoliv definice.

GROYS, Boris. *Umění a peníze*. A2 [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/15/umeni-a-penize>>.

Milan Knížák spojuje elitářství se snobismem a říká, že existuje skupina lidí, kteří, ač považují mnohdy současné umění za nesrozumitelné, respektují jej jen proto, že “ví, že by nebylo asi vhodné dávat najevo, že tomu asi nerozumí”. Opět se ve svém názoru vztahuje ke Greenbergovi.

KNÍŽÁK, Milan. *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

¹²⁷ Na ekonomickou stránku bude později přímo zaměřena kapitola zabývající se financováním.

Kurátor v podobných institucích musí mít hluboké znalosti o své sbírce a fungovat i jako vědecký pracovník, jehož úkolem je i zasazování částí sbírky do nových souvislostí, vytváření výstav. V neposlední řadě je také vhodné, aby bádání mělo výstup i v odborných textech v publikacích a bulletinech vydávaných danou institucí, jako osvěta i prezentace sbírky.

Existují však také sbírkotvorné instituce privátního charakteru. Takovou je například Muzeum Kampa. Jedná se o subjekty zřizované soukromými osobami, nebo společnostmi. Odráží se to však také na financování, které je prováděno z jiných zdrojů, než instituce veřejné. Tyto privátní instituce nejsou institucemi normotvornými, tudíž nemusí dostávat účelům, kterým slouží instituce státní. Vzhledem k tomuto charakteru pak nemusí být plněn úkol mapování proudů umělecké scény, vycházející z normotvorné funkce, ať už dochází k akvizicím současného umění, či historických artefaktů. To ovšem nesnižuje hodnotu sbírek, záleží jen na kurátorovi, jaký klíč vytvoří při čtení dané sbírky. Zřizovatelé sbírají to, co je jim blízké a co podle svého názoru považují za kvalitní, nebo co navrhnou odborníci k tomu určení zřizovatelem.

U některých institucí tohoto typu však může jejich zařazení kolísat mezi institucí sbírkotvornou a komerční, protože takové instituce mohou spekulovat o navýšení hodnoty sbírky v budoucnosti a držet si ji jako část svého movitého portfolia. Takovými případy mohou být sbírky patřící bankám. Jejich role je však i věcí prestiže a zvýšení kreditu u veřejnosti. Na takové bázi pracují například Česká spořitelna, Česko-slovenská obchodní banka, Komerční banka, Česká národní banka, či Kooperativa. Nejvstřícnější veřejnosti jsou asi Česká spořitelna a Kooperativa,¹²⁸ které své sbírky zpřístupňují veřejnosti ve svých vlastních galerijních prostorech. Galerie Kooperativy vznikla v roce 2012 a sídlí v pražském Karlíně, v budově Kooperativy a návštěvníkům sem umožňuje vstup zdarma. Financována je pak nadací, kterou provozuje sama Kooperativa.¹²⁹ Kromě expozice své sbírky prostory využívá i k pořádání dočasných výstav.

Mnohdy podobné bankovní instituce ovšem své galerijní prostory nemají a díla v jejich sbírkách jsou uložena v depozitářích, případně plní běžnou reprezentativní funkci, což ovlivňuje výběr zastoupených děl. Běžnějším případem, nežli prezentace ve vlastních galerijních prostorách je zapůjčování děl ze své sbírky za účelem vystavení v jiné instituci. Tomu se ovšem

¹²⁸ MAŠEK, František. *Nejrozsáhlejší umělecké sbírky mají Česká spořitelna a Česká pojišťovna* [online]. 2013 [cit. 10. duben 2015]. Dostupné z: <<http://archiv.ihned.cz/c1-61498510-nejrozsahlejsi-umelecke-sbirky-maji-ceska-sporitelna-a-ceska-pojistovna>>.

¹²⁹ *Galerie Kooperativy*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.koop.cz/o-nas/galerie-kooperativy/>>.

dá rozumět i jako další strategii navýšení hodnoty děl a vrací nás ke spekulativnímu charakteru sbírky.^{130,131}

Příklady institucí, kde funguje úzká návaznost mezi sběratelskou činností a výše uvedenými úkoly v rámci privátní instituce najdeme spíše v zahraničí. Takovým modelem může být Guggenheimovo muzeum, které zastává všechny funkce veřejné sbírkotvorné instituce, včetně vědecké a publikační činnosti.

5.2 Komerční galerie

Dilema o zařazení takových institucí, jako je Guggenheimovo muzeum nás opustí, pokud budeme rozumět komerční galerii právě jako prostoru pro trh s uměním. Může být také charakterizována tím, že obvykle neuchovává vlastní sbírky a funguje spíše jako prostředník na trhu mezi umělcem a sběratelem.

Také nemá normotvornou funkci a může si dovolit experimentovat. Ovšem limitování vychází naopak z trhu. Protože jejím záměrem je prodávat, volí zpravidla svůj program tak, aby podnítila sběratele ke koupi. Vybírá umělce a díla u nichž očekává jejich prodejnost. Mnoho odborníků ovšem poukazuje na takřka neexistenci trhu s uměním u nás.

Komerční galerie, zejména u nás, mají obvykle určitá personální omezení a je běžnou praxí, že provozovatel galerie je rovněž kurátorem, nebo supluje jeho funkci. Úkoly kurátora galeristy se pak pohybují v jiných oblastech, než jak tomu bylo u institucí sbírkotvorných. Pozice kurátora v komerční galerii vyžaduje jiný druh znalostí, přehledu a odbornosti. V souladu se zaměřením galerie musí mít dobrý přehled o aktuálním dění na uměleckém poli, být schopen vytvářet a udržovat kontakty s umělci i sběrateli. Umělce, které chce zastupovat pak vybírá s ohledem na budoucí zisk, protože se jedná o výdělečný subjekt. Jeho rozpětí odbornosti pak musí obsahovat i schopnosti propagační, prezentační, marketingové a organizační, managerské.

Rovněž tento typ galerií nezanedbává produkci katalogů prezentovaných umělců, odlišné jsou pouze motivace, protože katalog neslouží edukativnímu účelu, ale je marketingovou strategií.

Mezi komerčními galeriemi mohu uvést například Galerii Kodl. Dříve často uváděná Galerie Jiřího Švestky, která zastupovala i umělce Kryštofa Kintera fungovala téměř dvacet

¹³⁰ Cf. THOMPSON, Don. *Supermodelka a krabice Brillo: zákulisní příběhy a prapodivné zákony ekonomiky současného umění*. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlín, 2014, 360 s., [8] s. obr. příl. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-7473-160-0.

¹³¹ Využití sbírky jako součást řešení finanční krize instituce nám dokládá případ bankrotu banky Lehman brothers, která své sbírky rozprodávala v roce 2010. Deník The Telegraph uvádí že část sbírky se prodala v aukční síni Sothebys za 12 milionů dolarů. BLACKDEN, Richard. *Lehman Brothers' art collection goes under the hammer*. [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.telegraph.co.uk/finance/financetopics/lehman-brothers/8025263/Lehman-Brothers-art-collection-goes-under-the-hammer.html>>.

let.¹³² Velmi aktivní je galerie Dvorac Sec Contemporary, pokračovatel Dvorac Sec Gallery sídlící v Praze. Komerční galerie jsou polárním institucionálním typem vůči nezávislým galeriím.

5.3 Kunsthalle

Vznik institucí typu kunsthalle spadá zejména do šedesátých a sedmdesátých let, v souvislosti s institucionální kritikou¹³³ a kritickým kurátorstvím. *Vyvstala myšlenka menších, nezávislejších kunsthalle*¹³⁴ jako následek chuti experimentovat, opustit dosavadní struktury a vyhranit se proti nim. To charakterizovalo šedesátá a sedmdesátá léta v Evropě i Americe. U nás pak docházelo k podobnému jevu, ovšem z lokálních příčin.

Szeeman popisuje, že však ani kunsthalle nevydržela svěžest a v osmdesátých letech nastalo opět určité institucionalizování a zkosnatění: *„více se rozčlenila (...) změnila se v pobočku muzeí. Všechno bylo flexibilní, dynamické a pak se najednou všechno změnilo. Instalace výstavy a tvorba katalogu nám dříve trvaly týden. Později jsme potřebovali čtyři týdny mezi jednotlivými výstavami na pořízení fotodokumentace. Pomalejší tempo (...) O tom nebylo v Kunsthalle v šedesátých letech ani zmínky.“*¹³⁵

Spolu s kunsthalle se dostáváme k institucím, jež jsou v užším spojení s periferií, než výše uváděné typy. Velkou výhodou a pozitivem kunsthalle a nezávislých prostor je flexibilita a možnost experimentu. Knížák kunsthalle přímo charakterizuje: *„nějaká stará továrna, nebo nějaká multifunkční hala, v které by se mohlo něco udělat, podpálit, rozbít a tak, jak se to běžně v těch kunsthalle dělá. V nějakém alternativnějším prostoru. Asi bych ukazoval něco odlišného od toho, co vidáme denně. V Národní galerii nemůžete udělat něco co by tu galerii třeba ohrozilo (...) prostor ve Veletržním paláci není optimální na velké instalace.“*¹³⁶ Hofmann o prostorech mluví v obdobném duchu: *Kopule Kunsthalle se svým surovým a neupraveným vzhledem a nezakrytým potrubím byla tím pravým místem pro konání výstav mladého umění*

¹³² Od roku 1995 do roku 2013, kdy byl z ekonomických důvodů ukončen její provoz.

Jiří Švestka v Lidových novinách.[online]. 2014 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2014/11/07/jiri-svestka-v-lidovych-novinach/>>.

¹³³ Kritika zaměřená na struktury, v jejichž rámci instituce umění fungují a působí.

¹³⁴ HOOPS, Walter. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 31

¹³⁵ SZEEMAN, Harald. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 76

¹³⁶ KNÍŽÁK, Milan, *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

*i různých experimentů... Nouzové prostory někdy pomáhají.*¹³⁷ Oba autoři odkazují na určitý *genius loci*, který lze vycítit v industriálních a periferních prostorech. a samozřejmě hraje roli i odkročení od běžných upravených a solidních prostor běžného muzea, či galerie.

Podle Obrista se *„zkoušením netradičního muzeum stává aktivním místem. Jde o prostor, kde je možné leccos zkoušet a to bez nutnosti úspěchu u veřejnosti a bez nutnosti zaplnit několik tisíc čtverečních metrů.*¹³⁸ Hofmann podotýká, že *„mnoho věcí se mohlo stát jen díky lhostejnosti lidí.*¹³⁹ Tyto věty nás ovšem opět navádějí k zájmu diváků a návštěvníků o umění, zdá se však, že zde se nejedná o otázku tak palčivou, jako v případě veřejných institucí. To nás přivádí k jisté míře svobodnosti kunsthalle a podobných prostor. Opět ocituji Knížáka, který říká, že kunsthalle může vystavovat *„cokoliv, věci, které nemohou být vystaveny někde jinde, něco co je neověřené. Galerie by měla pracovat s tím co je nějakým způsobem ověřené(...) kunsthalle hodnotit nemusí, nemusí řešit ty problémy, je to výstavní hala.*¹⁴⁰ Cladders hovoří pak také v poměrně radikálním duchu: *„Měli bychom se vzdát veškerých institucionálních konvencí uctívajících umění, lidé by se měli v muzeu cítit natolik svobodně, jako kdyby si mohli zahrát stolní tenis bezprostředně u stěn s vystavenými uměleckými díly. Zcela propojit umění a život a tak upustit od muzeí, tedy od muzeí tak, jak jsou tradičně vnímána.*¹⁴¹ Všechny tyto názory poukazují k vlastnosti kunsthalle a podobných prostor, kterou je alternativnost. Podle Cladderse má být muzeum místem, kde mohou lidé podstoupit jistá rizika.

Kunsthalle je institucí, výstavní síní, která nemá vlastní sbírku, ani se nezabývá primárně obchodem, ale její těžiště stojí na výstavní činnosti a samozřejmě na související doprovodné činnosti, jakou jsou animační programy, katalogy a další doprovodné materiály. Je prostorem umožňující prezentovat spíše krátkodobé umělecké projekty a krátkodobé výstavy umělců. Hultén přitakává tomu, aby byla kunsthalle oddělována od sbírkotorných institucí s poznámkou, že střet mezi sbírkou a výstavou není obohacujícím zážitkem, ale pouhým součtem obou částí.¹⁴²

¹³⁷ HOFMANN, Werner. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 123

¹³⁸ OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 22

¹³⁹ HOFMANN, Werner. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 123

¹⁴⁰ KNÍŽÁK, Milan, *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

¹⁴¹ CLADDERS, Johannes. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 56.

¹⁴² HULTÉN, Pontus. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 47.

Zde však také je nebezpečí kunsthalle, respektive její paměti. Jestliže nemá sbírky, je třeba aby prováděla důkladnou dokumentaci, produkovala katalogy k uskutečněným výstavám. Katalog a dokumentace je pro kurátora nástroj, díky němuž může později provádět teoretickou reflexi činnosti své, i kolegů.

Tento typ instituce pak také vyžaduje odlišný přístup i v komunikaci s umělci a jejich častou spoluprací. Szeeman i Hofmann mluví o vysokém podílu iniciativy a rozhodovacím poměru o činnosti kunsthalle právě ze strany umělců.¹⁴³ „*Ve vedení Kunsthalle byla většina umělců, tedy umělci měli většinu hlasů v komisi, která rozhodovala o výstavách,*“¹⁴⁴ nebo se jinak podílela na jejich realizaci.¹⁴⁵ To potvrzují i další kurátoři. Walter Zanini v rozhovoru s Obristem říká: „*Musím říct, že jsem byl s nimi velmi často. Některé vztahy byly hodně blízké a zahrnovaly také spoluúčast umělce na rozhodování o programu, který se připravoval.*“¹⁴⁶

Na neexistenci kunsthalle v našem (pražském) prostředí je upozorňováno již několik let.¹⁴⁷ Mezi lety 2011-2013 se spekovalo o využití Mánesa a jeho technické úpravě pro potřeby špičkových výstav naší i zahraniční scény.^{148,149} Od toho bylo nakonec ustoupeno a budova Mánesa je dnes využívána spíše komerčně. Funkci kunthalle mají možnost částečně nahradit nezávislá centra a alternativní prostory. Jedním z takových nezávislých prostor, jehož charakteristika se částečně střetává s charakteristikou kunsthalle byla Třafačka, kterou se budeme blíže zabývat později.

5.4 Nezávislé galerie

Nezávislost znamená, že subjekt vládne sám sobě, je suverenní a má jistou úroveň svobody, kterou pociťuje a brání. Svoboda však klade důraz na vlastní odpovědnost. Možnost

¹⁴³ Cf. HOFFMAN, Werner. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 123.

¹⁴⁴ SZEEMAN, Harald. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 78.

¹⁴⁵ „*Sedesát devět umělců z Evropy i Ameriky „převzalo vládu“ nad touto institucí Robert Barry osvětlil střešinu, Richard Long prošel hory. Mario Perez vytvořil jedno ze svých prvních iglů, Michael Heizer rozbíjel chodníky, Walter di Maria tam vystavil svůj telefon, Richard Serra olověné sochy a opaskovou sponu a Weiner vyřízl jeden metr čtvereční ze stěny. Kunsthale se přeměnila na opravdovou laboratoř a nový styl výstav spatřil světlo světa, styl zvaný organizovaný chaos.*“

Ibid. s. 78.

¹⁴⁶ ZANINI, Walter. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s. 138.

¹⁴⁷ KNÍŽÁK, Milan, *Dějiny kurátorství současného umění* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

¹⁴⁸ VETEŠKOVÁ, Michaela a Simona BARTOŠOVÁ. *Moderní 'kunsthalle' by mohla být do roku 2013 v galerii Mánes*. Český rozhlas [online]. 2011 [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/zpravy/vytvarno/zprava/984899>>.

¹⁴⁹ FELIX, Zdeněk. *Je to možná poslední šance pro Mánes*. Artalk [online]. 2013 [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2013/04/18/je-to-mozna-posledni-sance-pro-manes/>>.

svobodně jednat je základní podmínkou etiky a morálního působení. Nezávislé galerie a alternativní výstavní prostory poskytují alternativu k oficiálním strukturám a jejich provozovatelé kladou odpovědnost sami na sebe. Tento trend je pokračovatelem diskurzu stojícího za opouštěním běžných muzejních galerijních provozů v šedesátých letech, o kterých jsme již mluvili. Jsou jinou, paralelní cestou ke konvenčním galerijním prostorům. Jejich společným jmenovatelem je myšlenka prezentace současného vizuálního umění mladých umělců bez omezení ze strany velkých institucí či podporovatelů. Není nezvyklé, odehrávají-li se tyto akce v prostorách, které by bylo možno svým charakterem označít jako periferní.¹⁵⁰

V anglicky hovořícím světě jsou podobné galerie označovány jako „artist run centres”, „řízené umělci”, a jejich aktuálnost spadá zejména do posledního desetiletí.¹⁵¹ Jako i v jiných „artist run centres” fungují zpravidla jako kurátoři samotní umělci. Císař dokonce tvrdí, že „nejdůležitějšími českými kurátory jsou nepochybně umělci (...) progresivní výstavy se konají v alternativních galeriích.”¹⁵² Mladí umělci tuto činnost často provozují souběžně se studiem. Tím je taky obvykle ohraničena doba fungování jednotlivých galerií.¹⁵³ Vzhledem k svižnému vznikaní a zanikání nových prostor si umělci zkouší mnoho různých rolí, od kurátorů, přes kritiky až po galeristy. Luděk Rathouský¹⁵⁴ v duchu myšlenky o zkoušení kurátorské role píše: „ne každý, kdo zorganizuje výstavu musí být nutně kurátor. Tyto dvě funkce by se neměly zaměňovat, poněvadž na kurátorskou činnost by měly být kladeny mnohem větší nároky, a to především v textové deklaraci kurátorova názoru, na který je možné kriticky reagovat.”¹⁵⁵ Kurátor umělec je spíš „pouhým prostředníkem, či mediátorem mezi určitou kulturní komunitou”¹⁵⁶ a dalšími lidmi. Pohyb mezi rolemi je možný právě díky neinstitucionalizaci těchto prezentačních projevů. Respektive, tento kontext prezentace podle Václava Magida „představuje zárodečnou formu institucionalizace,”¹⁵⁷ kde jsou pravidla určena volněji. V institucionalizovaném systému galerií jsou tyto funkce stabilně ohraničovány kompetencemi

¹⁵⁰ Tento pojem bude důkladněji vysvětlen v následující kapitole.

¹⁵¹ SÝKOROVÁ, Lenka. *Projekt mapující současnou nezávislou galerijní scénu*. Action galleries [online]. 2009 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.actiongalleries.info/oprojektu.php>>.

¹⁵² CÍSAŘ, Karel. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit. s. 30.

¹⁵³ VESELKOVÁ, Ivana. *Do It Yourself v Action Galleries*. Český rozhlas [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/do-it-yourself-v-action-galleries--930693>.

¹⁵⁴ Člen umělecké skupiny Rafani.

¹⁵⁵ RATHOUSKÝ, Ludvík. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit., s. 84.

¹⁵⁶ VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit., s. 247.

¹⁵⁷ MAGID, Václav. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit., s. 114.

arůznými profesionálními předpoklady.¹⁵⁸ Květší míře institucionalizace dochází vždy souběžně s větší profesionalizací subjektu.

V současnosti je aktuální otevírání galerií a pořádání výstav na různých neočekávaných místech. Lenka Sýkorová pro tyto specifické subjekty používá termín „*action galleries*”,¹⁵⁹ zatímco Silvie Šeborová¹⁶⁰ je označuje jako „*negalerie*“.¹⁶¹ Ať už přistoupíme na kterýkoliv z termínů, označují vždy specifické nezávislé galerijní subjekty. Tento trend není cizí celé republice, ale v textu se budu zaměřovat pouze na instituce působící v Praze. Charakteristická pro ně je poměrně výrazná komunitnost. Vernisáží se účastní nevelký okruh lidí. Probíhají sice mnohdy na veřejných místech, ve veřejném prostoru, ale propagace bývá minimální, funguje převážně v rámci komunity a širší veřejnost se o těchto událostech dozvídá nesnadněji. K propagaci dochází obvykle osobně, nebo skrz sociální sítě. Sýkorová, která se zaměřila na mapování těchto nezávislých galerií píše: „*Zajímavým faktem celého projektu je zjištění, jak je česká umělecká scéna uzavřena sama do sebe a povětšinou se setkáváme v historii výstav oslovených galerií se stále stejnými jmény.*“¹⁶² Na uzavřenost a propojenost naší umělecké scény upozorňují i jiní autoři, například Magid, či Morganová.¹⁶³

Některými faktory se tyto galerie podobají kunsthalle. Je jimi zajisté neautoritativnost a experimentálnost. Právě to je jejich pozitivem, protože umožní prezentaci mladých, doposud neetablovaných umělců, či studentů umění. Jejich činnost je takřka výhradně orientovaná na výstavní činnost a zpravidla funguje jen jako prázdný prostor pro instalaci krátkodobých výstav, někdy trvajících i jen po dobu vernisáže. Vystavující umělci si jsou v mnoha případech sami kurátory, případně se kurátorské činnosti ujmá galerista.

Tyto galerie mnohdy fungují na poměrně kuriózních místech, ve výlohách vitrínách, dvorcích, či jiných specifických prostorech. Specifický prostor galerie je zásadním faktorem, který ovlivňuje výstavu.

Nezávislost se promítá i ve financování, které popíšu dále. Například typ popisovaný Sýkorovou funguje zpravidla na principu svépomoci.

Do kategorie nezávislých galerií bych zařadila i velké subjekty, jakými byla Trafačka, která ovšem svým charakterem získala nárok být zařazena i mezi instituce typu kunsthalle.

¹⁵⁸ Ibid., s. 115.

¹⁵⁹ SÝKOROVÁ, Lenka. *Projekt mapující současnou nezávislou galerijní scénu*. Action galleries [online]. 2009 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.actiongalleries.info/oprojektu.php>>.

¹⁶⁰ Zakladatelka internetového serveru <<http://www.artalk.cz>>.

¹⁶¹ ŠEBOROVÁ, Silvie. *Amébní organismus negalerií*. Čtení místa [online]. 2011 [cit. 2015-04-18]. Dostupné z: <<http://www.ctenimista.cz/prednasky/blok-2/silvie-seborova-amebni-organismus-negalerii/>>.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Pavlína Morganová této situaci věnovala celý kurátorský projekt, který popisuje na video přednášce. MORGANOVÁ, Pavlína. *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2013 [cit. 2015-05-16]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20178/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-pavlina-morganovacuratorial-history-of-contemporary-art-pavlina-morganova>>.

6 Formy financování a kulturní podpory

Podpora kultury a vzniku jejích produktů se v průběhu historie měnila. Jako zadavatel se vystřídala církev, panovník i šlechta až k vyšší střední třídě - čili vrstvy, kterým situace umožňovala svými zdroji umění podpořit, či ho zakoupit. Umění jako produkt pak vycházelo z poptávky a podle ní se také orientovalo.¹⁶⁴ Tato přirozená podpora ustoupila do pozadí s příchodem fotografie, se kterým se výtvarné umění muselo nějakým způsobem vypořádat. Trasa vedoucí od realistické tvorby přes nejrůznější ismy si vždy, dříve nebo později, našla cestu k trhu. Samotný trh byl také nejvýraznějším vnějším faktorem podpory. Co ovšem financování zevnitř, než dojde k zapojení do trhu? Nejprve si uveďme systémy, kterými k podpoře kultury docházelo a dochází.

6.1 Podpora do roku 1989

V laické společnosti panuje názor, že v naší republice, respektive v jejím předchůdci do roku 1989, musely existovat dva paralelní směry umění, kterými bylo umění oficiální a antioficiální.¹⁶⁵ Skutečnost je poněkud komplikovanější. Umělec nemusel nutně podlehnout oficiální nótě a vytvářet politicky angažované umění, aby se mohl uplatnit a vystavovat. Oficiální umění neznamenal jen díla socialistického realismu, nebo vyčerpané moderny. Vyskytovali se i umělci, které bychom díky zažitému předsudku očekávali tvořit v řadách antioficiální kultury právě pro svou kvalitu.¹⁶⁶ Politický názor se nemusel protínat ve výsledcích tvorby a dokonce pro ně ani nemusel být relevantní.

Nastíním situaci. Občas se objevuje názor, že produkty druhé kultury byly lepší, neboť nepodléhaly státní ideologii. Václav Havel nás však ve svém textu *Šest poznámek o kultuře* nabádá situaci nezjednodušovat. Tvrdí, že, jediné co spojovalo umělce paralelní kultury byla nemožnost tvořit a vystavovat pod ochranou státní instituce, nebo jiného oficiálního subjektu, nikoliv žádný společný program, či vyšší kvalita, estetika, nebo obsažnost. Pojem paralelnosti vznikl pouze jako rámec pro snazší orientaci. Nebudu ovšem na tomto místě rozebírat kvality jedné, nebo druhé kultury. To co je skutečně rozčleňovalo byl způsob získávání financí, které u paralelní kultury muselo být svépomocné, když už se nevešlo do oficiálních strategií.

Umění a tvorba výstav byly v oficiální sféře financovány Svazem československých výtvarných umělců (SČVU), které část svých zdrojů získávalo přímo od Ministerstva kultury.

¹⁶⁴ Výtvarné umění dlouze sloužilo určitému reprezentačnímu účelu. Ilustrativním příkladem je portrétní malba.

¹⁶⁵ Havel ji označuje jako druhou, nebo paralelní.

¹⁶⁶ Příkladem může být Stanislav Kolíbal, jehož kvality stát zcela objektivně uznal, podpořil a nechával jej dokonce i vycestovávat a získávat některé státní zakázky.

Sochaři: Stanislav Kolíbal. *Vetřelci a Volavky* [online]. 2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/stanislav-kolibal>>.

Část nákladů pak pokrýval Český fond výtvarného umění (ČFVU). Umělci totiž neprodávali svá díla přímo, ale přes ČFVU, který je dále přeprodával v prodejních galeriích a prodejnách své dceřiné firmy Dílo. Ministrstvo kultury od Fondu kupovalo umělecká díla v hodnotách milionů korun.¹⁶⁷

V socialistickém státě byla vytvořena poměrně rozsáhlá infrastruktura a stát si vyhradil určité právo ovládat provoz umění, respektive jeho prezentaci, k čemuž mu sloužily dva instrumenty, kádrová politika a cenzura.¹⁶⁸ To mělo nejvýraznější vliv na státní zakázky, například ty ve veřejném prostoru, či prezentaci umění v rámci oficiálních institucí. Velkým kladem tehdejší struktury financování bylo Usnesení vlády Československé socialistické republiky ze dne 28. července 1965 č. 355 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, který požadoval u větších státních zakázek dát 1-4 % na výzdobu,¹⁶⁹ což byla vítaná příležitost uplatnění pro výtvarné umělce.

Havel píše o sektářském vztahu k paralelní kultuře a názoru se kterým se občas setkával. Budu jej citovat: „*co nekoluje pouze ve strojopise nebo co nebylo nahráno privátně, je nutně špatné a že nebýt tištěn, veřejně provozován či vystavován je samo o sobě zásluha nebo čest, zatímco opak je vždycky a automaticky známkou mravního a duchovního úpadku, ne-li přímo zradou.*“¹⁷⁰ Citovaný názor vnímám jako reziduální pokračování obdobného postoje, který popisuje Gombrich. Tento historik umění popisuje rozkol mezi umělci, který vznikl již v 19. století. Myslí si, že v důsledku úpadku řemesel a vznikem levné průmyslové produkce začal upadat vkus veřejnosti, což se odrazilo na poptávce po umění a následkem toho se v krajních případech objevily dva typy umělců: umělci, kteří se podbízel vkusu veřejnosti a na druhé straně umělci, kteří se považovali za geniální proto, že nenacházeli kupce.¹⁷¹ Obě polohy jsou přemrštěné, přesto na nich můžeme vyhrcoeně ilustrovat jakýsi motiv, který popisuje v osmdesátých letech Havel.

Subjekty neoficiálního umění byly financovány svépomocí. V některých případech byly ovšem i výstavy ze sektoru neoficiálního umění financovány z oficiálních státních zdrojů, pokud

¹⁶⁷ Cf. MIKEŠ, Jiří. *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace*. Brno, 2013. 91 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí diplomové práce Mgr. Viktor Pantůček.

¹⁶⁸ Cf. *Studie současného stavu podpory umění*. 1. vyd. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, 2009, 215 s. ISBN 978-80-7008-235-5.

¹⁶⁹ Cf. JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, KOŘÍNKOVÁ, Jana, POSPISZYL, Tomáš. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. Vyd. 1. Řevnice: Arbor vitae, 2013. 460 s. ISBN 978-80-7467-039-8.

¹⁷⁰ HAVEL, Václav. *Šest poznámek o kultuře*. In ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7. Op. cit. s. 62

¹⁷¹ Cf. GOMBRICH, E. *Příběh umění*. Vyd. v češtině 2. (rev.), v Mladé frontě a Argu 1. Praha: Argo, 1997, 683 s. ISBN 80-720-3143-0.

se nejednalo o přímo subverzivní díla, která neprošla cenzurním řízením výběrových komisí zřizovaných při oficiálních organizacích.

Existence zmíněného státního dohledu také neznamená, že tu nefungovaly oficiálně i soukromé platformy pro prezentaci umění. Ty pouze nebyly zařazeny do systémů státní podpory, která zajišťovala zdroje pro provoz a investice projektů uvnitř ucelených a centrálně řízených institucionálních systémů. Příklady takových subjektů jsou Galerie Opatov v Praze, či Galerie H v Kostelci nad Černými lesy.

V roce 1982 začala fungovat Galerie H v Kostelci nad Černými lesy. Ta působila v úplně soukromých prostorech, v přestavěné stodole bratrů Jiřího a Zdenka Hůlových. Zdejší galerie fungovala na mnohem výraznějším svépomocném principu a kolem ní se sdružoval okruh umělců, kteří sem dojížděli, vzájemně vystavovali a trávili čas.¹⁷²

O dva roky později založil na Jižním městě v Praze Jaroslav Krbůšek Galerii Opatov. Ta zde využívala část prostor Obvodního kulturního střediska. Krbůšek toto místo vybral, protože měl dojem, že na městské periferii bude snazší uplatnit zájmy galerie pod menším dohledem ONV¹⁷³. Předpokládal, že takový prostor nebude výrazně zajímat ideologicky podchycené komise a referenty. Ve své přednášce na VŠUP v Praze ovšem popisuje svá střetnutí s tamní kulturní inspektorkou, kterou označuje jako „jistou soudružku Křížovou“,¹⁷⁴ která disponovala rozhodovacím právem ohledně dění v galerii, respektive v projektech souvisejících s kulturou. ONV požadovalo před výstavou popis výstavy a text, kterým bude výstava uvedena, včetně seznámení s osobou jejího kurátora, nebo řečníka na vernisáži. Pokud se výstava zdála ONV nevhodnou, byla zrušena. Výstavy byly z tohoto postu rušeny ještě před vernisáží, nebo záhy po ní. Financování pak bylo v režii samotných umělců, nebo pořadatelů výstavy a to včetně tvorby letáku, či katalogů, která byla svépomocná. Krbůšek považuje za největší přínos své galerie ovšem hlavně možnost setkávání umělecké komunity.

6.2 Proměny po roce 1989

Souběžně s veškerými změnami na poli politickém, společenském a ekonomickém došlo k zásadním, a z dnešního pohledu ne zcela promyšleným, spíše spontánním změnám i v oblasti kultury, přesněji řečeno její infrastruktury, legislativy a formy financování. Změny probíhaly v průběhu celých devadesátých let. Prvním krokem byla privatizace. Privatizována byla například Umělecká řemesla. Dále proběhlo rušení některých subjektů, jejichž prostor působnosti ovšem nebyl zaplněn subjektem, který by jej nahradil, to postihlo v rámci výtvarného

¹⁷² Rozhovor s ak.mal. Zuzanou Nováčkovou, pamětnicí a umělkyní patřící do okruhu Galerie H.

¹⁷³ Okresní Národní Výbor.

¹⁷⁴ KRBŮŠEK, Jaroslav. *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2013 [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/19835/jaroslav-krbusek>>.

umění Ústav pro výzkum kultury, či Institut designu¹⁷⁵ a také rušení mechanismů, které se podíleli na fungování kulturní oblasti, vedlo k rozbití stávající infrastruktury. Jiné subjekty podlely transformaci, jako například kulturní fondy, které se měnily do podoby nadací, či SČVU, který se proměnil v UVU (Unii výtvarných umělců) a hned si našel opozici v Syndikátu výtvarných umělců.

Infrastruktura byla cíleně decentralizována a finanční odpovědnost postupně převáděna na kraje, města a obce. Státní rozpočet rezignoval na podporu místní kultury.¹⁷⁶ Jedním z cílů nové kulturní strategie bylo podpořit vícezdrojové financování, aby na státu ležela co nejmenší zátěž. Pro podporu aktivit byl vytvořen systém daňových úlev, 2% při daňových odpisech u fyzických osob a 5% u právnických osob, jako motivace sponzorů a investorů k podpoře nestátních neziskových organizací (NNO).

6.3 Členění subjektů

V následujících kapitolách se seznámíme se subjekty, se kterými se galerijní praxe setkává a dále v jakých polohách se může subjekt objevit, jestliže se rozhodne, že vzhledem ke svému vývoji u něho došlo k jistému stupni institucionalizace. To je totiž vývoj, který postihuje i subjekty, které se nacházejí v nezávislé poloze. Jestliže však uvažují o nějaké formě růstu, přechod do institucionální sféry je přirozeným krokem. Existuje však stále mnoho subjektů, které do této problematiky nikdy nezasáhnou. Odvolávám se zde k efemérnosti některých subjektů, o jejichž aspektech jsem hovořila výše.

6.3.1 Obecně prospěšné společnosti, občanská sdružení - spolek

Tato kategorie je i pro nezávislé subjekty zásadní, protože při transformaci v trvalejší subjekt je forma spolku jednou ze schůdných cest. Pokud je kurátor současně i galeristou, či provozovatelem subjektu, tento přehled je pro něho významným při orientování se po kulturní scéně.

V devadesátých letech bylo ustanovení právní formy občanského sdružení (o. s.)¹⁷⁷ zcela zásadním krokem. Tento legislativní čin byl proveden s úmyslem začít vytvářet více samosprávnou občanskou strukturu. Sdružení vznikala spontánně, aby nahrazovala rušené subjekty a zachovala kulturní kontinuitu. V prvních deseti letech vzniklo po celé republice na

¹⁷⁵Cf. *Studie současného stavu podpory umění*. 1. vyd. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, 2009, 215 s. ISBN 978-80-7008-235-5.

¹⁷⁶ Tento proces byl dokončen v roce 2002.

¹⁷⁷ zákon č. 83/1990 Sb. o sdružování občanů

5000 občanských sdružení zaměřených na kulturu¹⁷⁸. Do roku 1996 byly také jediným právním útvarem, kterému byly poskytovány přímé státní dotace.

Právní útvary o. s. a o. p. s. si jsou poměrně blízké a obsahově se obě částečně překrývají. Rozdíly tkví v podmínkách fungování. Občanské sdružení mohlo vykazovat ziskovost a může provozovat jakoukoliv činnost, pokud je v mezích zákona. Existovalo pro plnění cílů svých zakladatelů, které ovšem mohou být také obecně prospěšné. Obecně prospěšná společnost působí transparentněji a proto může být pro případného sponzora, či donátora důvěryhodnější. Stejně tak i pro veřejnost, vzhledem k tomu, že pojem obecné prospěšnosti figuruje přímo v názvu společnosti.¹⁷⁹

K zásadní změně v této oblasti došlo spolu se změnami v novém Občanském zákoníku¹⁸⁰. Důsledkem toho již nelze od 1.1. 2014 zakládat nová občanská sdružení, ani obecně prospěšné společnosti. Existující občanská sdružení jsou od roku 2014 transformována na Spolky, což jsou sdružení, která stejně jako občanská sdružení, mohou podnikat, ale nesmí to být jejich hlavní činností a zisk musí být použit na podporu cílů spolku.

Zdroj financování, který byl uplatňován na občanská sdružení byl roku 1996 rozšířen také na další fyzické a právnické osoby s živnostenským oprávněním, či nadace.

6.3.2 Nadace a nadační fondy

Nadace a nadační fondy jsou účelová sdružení majetku vzniklá pro dosahování obecně prospěšných cílů, která mohou eventuálně využít ke svému financování i nezávislé subjekty. Jedná se o dva typy právních subjektů.¹⁸¹

V roce 1998 existovalo na 450 nadací zaměřených na kulturu.¹⁸² Dodnes od roku 1999 funguje například Nadace a Centrum současného umění Praha, navazující na činnost Sorosova centra pro současné umění,¹⁸³ či Linhartova nadace.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Cf. *Studie současného stavu podpory umění*. 1. vyd. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, 2009, 215 s. ISBN 978-80-7008-235-5.

¹⁷⁹ Musí také kontinuálně plnit službu pro jakou byla ustanovena, protože při pauze delší než půl roku hrozí její zrušení.

¹⁸⁰ zákon č. 89/2012 sb.

¹⁸¹ Nadace jsou omezovány povinností mít při svém založení nadační jmění o hodnotě nejméně 500 000 CZK a za dobu svého působení pod tuto částku neklesnout. Oproti tomu nadační fond takovou povinnost nemá. Nadace je ale osvobozena, na rozdíl od nadačního fondu, od danění výnosů z nadačního jmění.

¹⁸² Nadace byly financovány z NIF (Národní investiční fond). Ten měl vyčleněno 1% akcií z privatizace na podporu nadací a subjektů, které splní kvalifikační podmínky. Řada nadací na podporu z NIF ovšem nedosáhla, protože nebyla schopná vyhovět kvalifikačním předpokladům NIF.

¹⁸³ Sorosovo centrum bylo aktivní mezi lety 1992 – 1998.

¹⁸⁴ Nadace pro současné umění Praha. *Nadace pro současné umění Praha* [online]. 1999 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://fca.fcca.cz/>>.

7 Získávání zdrojů

Získávání zdrojů, neboli fundraising patří i mezi činnosti současného kurátora. Pokud nemá jeho práce zůstat bez výraznějšího dosahu, bude pravděpodobně částečně i náplní jeho práce. Pro zdravé fungování kulturní instituce, která podle rozsahu své působnosti potřebuje ke svému zajištění určitý rozpočet, je její financování poměrně zásadní. Na tomto místě tedy uvedu možnosti, jak řešit ekonomickou stránku provozu, tedy strategie získávání finančních a jiných prostředků.

Instituce podobného typu na sebe nevydělávají snadno, protože kultura bývá považována až za určitou nadstavbu a nemá tak široké pole příznivců, jako například sport, aby byla její podpora dostatečně atraktivní. To platí například pro sponzory, kteří chtějí, aby byla jejich činnost zřejmá co nejširšímu publiku. Obecně lze říci, že nedostatek financí v kulturním sektoru je dlouho debatovaným problémem.

Naše vlastní zdroje bývají omezené, proto musíme řešit jiné, alternativní cesty získávání financí, které by nám následně umožnily realizaci zamýšlených projektů.

Způsob získávání financí je jedním z rozpoznávacích klíčů institucí a můžeme na něm pozorovat její přístup, orientaci a ideové, či politické zaměření. Co se stane, když si vytvoříme vlastní filozofii vztahu k financování? Jaká je nejvhodnější, a podle našeho uvážení “nejčistší”, cesta podporování umění? Budeme muset přehodnotit způsob získávání peněz i z tohoto úhlu pohledu.

System financování je prostorem, na kterém se projevuje nezávislý aspekt dotčených projektů, či subjektů. Existence různých afér, jak byla například situace kolem projektu Artbanka (AMoYA),¹⁸⁵ krystalizuje v potřebě po čistém finančním štítu, po “čistých penězích”. Co jsou ovšem “čisté peníze” je otázka, na kterou různé skupiny nacházejí protichůdné odpovědi. Petr Žilka¹⁸⁶ k tomuto tématu říká: *„Česká kultura se zmítá v nějakém vakuu, kdy neví na kterou stranu se vrhnout, která metoda financování je funkční, často ty metody selhávají, nebo je to nějaká cesta nutných kompromisů nebo podobně.“*¹⁸⁷

¹⁸⁵ V letech 2011 a 2012 se otevřela kauza mezi nejasným spojením mezi projektem Artbanka Museum of Young Art (dnes již neaktivní) a galerií Dvorak Sec. Došlo k podezření na netransparentní zacházení s veřejnými prostředky a na nejasné propojení se soukromými podnikatelskými zájmy. Kritickým dokumentem popisuje kauzu internetová televize Artyčok.

Artbanka. Artyčok [online]. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/13611/artbanka>>.

NECHVÍLOVÁ, Kateřina. *Veřejná přestřelka umělci versus Artbanka pokračuje*. Literární noviny [online]. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/kultura/tvar/11060-veejna-pestelka-umlci-versus-artbanka-pokrajuje?format=pdf>>.

¹⁸⁶ Člen umělecké skupiny Ztohoven a jeden ze zakladatelů projektu Paralelní polis, viz kapitola Případ Paralelní Polis.

¹⁸⁷ Petr Žilka v debatě s Janem H. Vitvarem o vydání Vitvarova článku V objetí nepřítele v měsíčníku Respekt. Viz Respekt 49/2014. Debata proběhla na půdě Paralelní polis 13.1. 2015.

7.1 Čisté peníze

Ohledně financování se střetává zejména pravicová a levicová rétorika, které se vzájemně udržují v pozicích, které je nutí vůči sobě zaujímat stanoviska. Zaujetí jednoho stanoviska však stojí proti principu kritického myšlení, které se snaží průběžně přehodnocovat názory a nezaměřovat se na jednu určitou rétoriku.

Levicová rétorika dává přednost získávání finančních a jiných zdrojů z veřejného sektoru, zatímco pravicová získává převažující objem zdrojů ze soukromého komečního sektoru. Krom toho pak existuje ještě nezávislá rétorika DIY kultury (Do It Yourself/Udělej To Sám), která odmítá jakoukoliv podporu z veřejné i soukromé sféry. Mnohdy jsou projekty takto uvažujících subjektů ovšem tak nenáročné, že ji ani nepotřebuje. V případě náročnějších projektů pak vzniká obvykle velký konflikt.¹⁸⁸

Rozhodujícím faktorem v rozhovorech je transparentnost získaných zdrojů. Subjekty si kladou otázku jak a kde je eticky zodpovědné čerpat finanční prostředky na svůj provoz a projekty. Subjekty stojící za levicovou rétorikou mají obavu, že peníze proudící ze soukromého komerčního sektoru nejsou „čisté“. Čistotou míní, že peníze by neměly pocházet od morálně pochybných zdrojů. Morálnost takových zdrojů je ovšem zpravidla předmětem diskuze.

Dalším faktorem je potřeba vyhrazovat se vůči systému. Vzhledem k tomu, že zástupci obou rétorik se neshodují v tom, co je systém proti kterému se vyhrazují, nemůže mezi nimi dojít ke shodě a ustálení konsenzu.

Zejména subjekty zastávající levicovou rétoriku pak dále mají obavu ze závislosti na komerčním sektoru. Obávají se, že důsledkem této spolupráce by mohlo být potlačení kritických tendencí a ulpění pod jhem cizího komerčního zájmu, stali by se součástí reklamy. V kapitole zabývající se aktivisticky orientovanými subjekty na periférii jsou charakterizovány právě tendence odstoupit od systému zaměřeného na produkci zisku a pro ně je pak z jejich vnitřní filosofie nepřipustné se na podobných projektech podílet.

Naopak mezi odpůrce státních peněz, kteří ovšem jsou ochotni spolupracovat se soukromým komerčním sektorem patří například skupina Ztohoven. Ti se chtějí od státu v rámci možností určitý způsobem distancovat, jak budu ilustrovat na případě Paralelní polis. Umělec Jiří David k tomuto tématu řekl: *„Veškerý prachy, který jdou z nějakýho veřejnýho, nebo*

Youtube. *V objetí nepřitele s Janem H. Vitvarem* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?t=4105&v=4T07mfJc0Ag>>.

¹⁸⁸ Takovouto dlouho mediálně rozebíranou aférou byl například vznik publikací Kmeny (2011) a Kmeny 0 (2014), zabývající se undergroundem a městskými subkulturami, jejíž vznik byl podporován projektem BU2R, což je jedna z kampaní pivovaru Budvar. V roce 2015 byly Kmeny stále aktuálním případem, protože došlo i k jejich distribuci jako televizního dokumentu za spolupráce bu2r a České televize. Iniciátorem kmenů je český hudebník vyskytující pod přezdívkou Vladimír 518.

nějakýho soukromýho sektoru nejsou vlastně čistý. To v životě já osobně nepožádal za svůj profesní život o jedinej grant na sebe, to znamená ani město, ani ministerstvo kultury.“¹⁸⁹

Přestože pak některé subjekty odmítají podporu i od státního sektoru, je dobré připomenout, že kultura patří mezi obecné hodnoty, jejichž podpora je ve veřejném zájmu. Zde je velký rozdíl mezi veřejným a soukromým sektorem. Soukromý sektor má primárně zájem na produkci zisku. Ačkoliv mnoho soukromých subjektů podporuje kulturu, což je výsledkem jejich libovůle.

Jestliže se však zaměříme pragmaticky, musíme přiznat, že bez podpory jednoho, nebo druhého sektoru by některé projekty nemohly nikdy vzniknout. Záleží vždy na samotném subjektu, jak k celé situaci přistoupit, aby si zachoval svou vnitřní integritu. Hudebník známý pod jménem Vladimír 518 k tomu říká: *„Dostáváme se k jádru věci, což je přístup k problematice partnerství. Nevěřím, že někdo z nás našel svatý grál absolutní pravdy (...) Každá scéna zastává určité hodnoty a přístupy(...)Realizoval jsem množství menších projektů zcela bez peněz zvenku, ale rozměr určitých akcí to prostě neumožňuje. Nemůže být prostě vše placeno ze státních peněz, to by ani nebylo správné, tím bychom se vrátili před rok 1989. Zdroje financování mají být různé a obsah projektů má zůstat svobodný a čistý.*“¹⁹⁰

V následujících kapitolách uvedu také strategie financování a propojím je s filosofií konkrétních institucí, abych prokázala relevantnost této myšlenky.

7.2 Finanční strategie

Nabízí se nám hned několik strategií podpory, které připadají v úvahu. Uvedu čtyři základní sektory, ze kterých můžeme pro kulturní instituce a subjekty čerpat. Jejich výběr samozřejmě každý subjekt provádí s ohledem na svou vnitřní filozofii. Jedná se o veřejný, státní a soukromý sektor.

Veřejným sektorem míním skutečně přímé oslovování veřejnosti, tedy občanů. Běžně se termín veřejný používá jako synonymum státního, ale zde se setkáváme s jiným fenoménem ve financování a je třeba přehodnotit názvosloví, spolu s nově nalezenými možnostmi, jakými jsou třeba veřejné sbírky.

Dotací a grantů se nám může dostat ze státního i soukromého sektoru. Nabízí nám možnost podpory z místního, krajského, celostátního a nadstátního samosprávného celku.

¹⁸⁹DAVID, Jiří. *168 hodin, část Kolaboranti, Česká televize 29.4. 2012*[online]. 2012 [cit. 29. květen 2015]. Dostupné z: < <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10117034229-168-hodin/212411058250429>>

¹⁹⁰ Vladimír 518 v reakci na kritiku spolupráce s projektem BU2R. A2larm. *Reakce na video Kampaň bez loga* [online]. 2014 [cit. 2015-05-29]. Dostupné z: <<http://a2larm.cz/2014/03/reakce-na-video-kampan-bez-loga/>>.

Financovat subjekty je možné také skrze neziskové organizace v rámci různých fondů a nadací, které jsme si charakterizovali výše.

Soukromý sektor můžeme dále oslovovat s žádostí o sponzoring, či dary z kategorie mecenášství. Můžeme tak oslovovat firmy a větší komerční subjekty.

7.2.1 Veřejný sektor

Veřejný sektor jsme definovali jako přímé oslovování veřejnosti a občanů. Oslovování veřejnosti vyžaduje specifickou komunikaci. Je třeba veřejnosti vysvětlit proč a jak chceme využít jejich prostředků a nějakým způsobem jim poskytnout záruku že jejich zdroje nebudou zneužity.¹⁹¹

Konkrétně crowdfunding¹⁹² je metoda veřejných sbírek,¹⁹³ která se u nás objevuje až v posledních letech. Je to sběr finančních prostředků z různých zdrojů na přesně stanovený a definovaný účel. Je založen na získávání financí a zdrojů od angažované komunity, či příznivců v rámci určité reciprocity, zpravidla získávání odměn.¹⁹⁴

Nejedná se o hierarchický, ale horizontální způsob. O metodu tzv. Peer-to-peer, kdy crowdfundingová platforma je jen zprostředkovatel a jednotlivec podporuje projekt jiného jednotlivce. Vzhledem ke své novosti v našem prostředí jej přiblížím důkladněji než zbývající strategie.,

Popíši fungování takové platform: autor projektu vytvoří profil projektu na zprostředkovatelském serveru, skrze který pak zájemce přispívá. Na vybrání zvolené sumy je omezený časový úsek.¹⁹⁵ Po tu dobu je nutné, aby autor svůj projekt a sbírku aktivně propagoval a šířil a to jak virálně na sociálních sítích, tak i jinak.

Systém funguje na principu odměny. Odměnový systém nabízí výměnou za finanční příspěvní službu, či produkt zpravidla o hodnotě nižší, než přispívaná částka.

Vyplácení peněz ze získané sbírky u nás funguje na přístupu:“vše, nebo nic”, kdy při nedosažení požadované částky je projekt prohlášen za neúspěšný a autorovi není vyplaceno nic a dosud vybrané příspěvky se vrátí na účty podporovatelů.¹⁹⁶

¹⁹¹ Veřejnou sbírkou bylo vybráno i na výstavbu Národního Divadla v Praze v letech 1881 a 1883.

¹⁹² Termín crowdfunding se používá zcela běžně a proto jej budu používat i v této práci.

¹⁹³ Spadá pod účinnost zákona č 117/2001 Sb. O veřejných sbírkách. Finanční prostředky se získávají od fyzických a právnických osob dobrovolným poskytnutím příspěvku.

¹⁹⁴ Zpravidla materiálních. V mnoha případech však třeba jen za jmenovité poděkování na stránkách projektu, či příslib dobrého pocitu.

Autor zadává jednotlivé možné výše příspěvků a k nim určitou získanou odměnu. Některé hodnoty příspěvků mohou být omezené počtem možných přispěvatelů a mohou tak získat na větší exkluzivitu odměny.

¹⁹⁵ Nejběžnější je 30-60 dní. Některé crowdfundingové servery mají dobu trvání projektů určenou fixně, jinde jí lze manipulovat.

¹⁹⁶ S tímto systémem pracuje většina crowdfundingových portálů. Ovšem vzhledem k tomu, že sbírky nejsou omezeny nadlimitně, je také možné za určený čas získat i násobek požadované částky. Druhým přístupem je

Myšlenka crowdfundingu se k nám dostala po úspěších, které měly americké crowdfundingové portály s internacionálním přesahem.¹⁹⁷ Těmi se inspirovaly portály místní.¹⁹⁸

Specifikem českého crowdfundingu je, že větší úspěšnost mají právě kulturní projekty.¹⁹⁹ Touto cestou se již podařilo vybrat peníze na různé projekty z oblasti našeho zájmu. Rezidenční pobyty umělců, tvorby výstav, výstavních katalogů, monografií, či na změny, které zlepši provoz dané instituce.

U nás začaly crowdfundingové servery vznikat od roku 2011. Prvními byli Fondomat,²⁰⁰ Kreativcisobe.cz a Nakopni.me. Následně vzniklo několik dalších portálů.

V listopadu 2014 provedl Aspen institut studii zabývající se crowdfundingem v zemích Visegrádské skupiny²⁰¹ a seznámil nás s výčtem crowdfundingových portálů, které u nás působili a působí, spolu s jejich výsledky. Podle provedené statistiky je nejúspěšnějším portálem Hithit, který za dobu své působnosti od roku 2012 vybral na 16 000 000 korun českých. Startovač následoval s 6 500 000 korunami českými, zatímco Kreativcisobe.cz pouze s 1 099 000 korun českým,²⁰² přičemž téměř polovina projektů odstartovaných na portálech Hithit a Startovač je úspěšných.²⁰³

Služeb amerického Kickstarteru, který má působnost i u nás využil například český spolek Třafačka mezi lety 2011 až 2013, kdy zde vybíral na pořádání festivalu Echfluxx.²⁰⁴ Přesto má pravděpodobně větší šanci na úspěch projekt regionálního charakteru spíše na místní, než světové crowdfundingové platformě. Ačkoliv se projekt prezentovaný místně nedostane k podporovatelům ze zahraničí, má větší pravděpodobnost vytvořit komunitu podporovatelů. To

„získání vybrané sumy“ a to i v případě, že dosahované částky nebylo dosaženo tedy sbírka byla úspěšná jen částečně. Tuto metodu nabízí konkrétně portál Indiegogo. Z dosažené částky si portál strhává 3-9 %, které pokryjí bankovní převody a zisk portálu.

¹⁹⁷ To znamená, že zde mohou zakládat projekty i zahraniční žadatelé.

¹⁹⁸ Mezi nejúspěšnější portály patří všeobecně zaměřený Indiegogo, který byl spuštěn v roce 2008 a Kickstarter, portál zaměřený převážně na kreativní kulturu, který zahájil svou činnost v roce 2009.

¹⁹⁹ Ačkoliv ve světě mají úspěch ve velké míře technické novinky.

²⁰⁰ Fondomat je ovšem v současnosti nefunkční a byl spíše neúspěchem. Jednalo se o projekt britských umělců působících v Praze, Joe Wakeforda a Conrada Wattse. Dnes jsou stránky zrušeny a nelze je navštívit. Další dva portály dodnes fungují.

²⁰¹ Aspen Institute. *Crowdfunding Visegrad* [online]. 2014 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.aspeninstitute.cz/images_upload/files/crowdfunding_visegrad_FINAL.pdf>.

²⁰² Jedná se o zaokrouhlené částky uvedené ve studii Aspen institute.

²⁰³ Jedním z největších úspěchů byl projekt festivalu United Islands of Prague 2014, který získal kolem 1 600 000 CZK.

KROC, Vladimír. *Festival United Islands získal díky crowdfundingu rekordních 1,6 milionu korun*. Český rozhlas. [online]. 2014 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/domaciekonomika/_zprava/1355528>. Tento úspěch v roce 2015 překonal úspěch multifunkčního kulturního centra Jatka 78 v prostoru pražských Holešovic. Na jejich projekt NAKOPNI JATKA bylo vybráno 2 421 090 CZK, přičemž cílem byly 2 000 000 CZK.

²⁰⁴ Echofluxx. *Echofluxx 2011 - July 12-16 - Prague, Festival of Composer-Filmmaker Presented New Music and Media Art* [online]. 2011 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <<http://echofluxx.org/ECHOFLUXX11/>>.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 13: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <<https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx-13-festival-of-new-media-music-and-art>>.

samozřejmě závisí na charakteru projektu, aktivitě propagace a v neposlední míře na veřejné prospěšnosti, či smysluplnosti projektu, kterou rozpoznají podporovatelé.

Periferní projekty by však musely mít velmi silné komunitní základny, aby mělo použití crowdfundingové strategie šanci na úspěch. Zadání projektu je však samo o sobě určitou reklamou a může napomoci při vytváření potřebné komunity příznivců a podporovatelů. Je také alternativou, která nekoliduje s různými pojetími představ nezávislosti.

7.2.2 Dotační podpora

Dotace a granty jsou způsobem získávání zdrojů, který probíhá hierarchicky. Oslovujeme nějakým způsobem nadřazený aparát. Finanční podpora pak putuje ze státních a nadstátních, i soukromých prostředků.

Granty jsou účelovými dary, finanční podporou, získanou v soutěži na podporu projektu. Dotace je pak finanční přiděl ze státního, či místního rozpočtu, poskytovaných zejména na úhradu veřejně prospěšných činností.²⁰⁵

Žádat o takovou podporu mohou jak fyzické, tak právnické osoby. Žádosti jsou posuzovány odbornou komisí. Tento systém vyžaduje, aby se obsah projektu žádajícího setkával s cíly podporujících institucí v rámci jejich koncepce podpory umění.²⁰⁶ Aby byly projekty vyslyšeny, musí splňovat různé požadavky, od čistě formálních po takové, jakými jsou neziskovost, nekomerčnost, či transparentnost. To jsou samozřejmě přístupy, které souzní s uváděným pojmem čisté peníze. Slučuje-li se to tedy s filozofií subjektů, je toto cesta jak žádat o podporu své činnosti.

Grantové a dotační programy u nás vypisuje několik subjektů, mezi nimiž je Ministerstvo kultury České republiky²⁰⁷, Magistrát hl. m. Prahy, Evropská komise, skrze program Culture, Norské fondy a fondy EHP²⁰⁸ či soukromé nadace jako Nadace pro současné umění Praha, Linhartova nadace a další. Jedná se však zpravidla o jednorázové finanční příspěvky. Výjimečně se lze setkat se schválenými několikaletými granty. Přesto však subjekty průběžně řeší další možnosti financování, protože je třeba podporovat nejen jednotlivé projekty, ale celý běžný chod a provoz. Tyto zdroje jsou využívány zpravidla na výstavní a publikační činnost, a na další projekty, pokud se slučují s vnitřními cíly podpory poskytujícího subjektu. Příklady subjektů, které využívají této možnosti budu uvádět v dalších kapitolách.

²⁰⁵ ČERMÁKOVÁ, Blanka, *Jak psát granty*. Akademie Výtvarných Umění v Praze. Praha 2013.

²⁰⁶ Viz například Koncepce účinnější podpory umění 2007-2013 a další.

²⁰⁷ Výsledky žádostí o podporu lze dohledat na internetových stránkách Ministerstva kultury České republiky. Informace o výši dotací pro jednotlivé subjekty čerpám právě z tohoto zdroje. Ministerstvo kultury. *Granty a dotace* [online]. 2007 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/default.htm>>.

²⁰⁸ Evropského hospodářského prostoru.

7.2.3 Sponzoring a donátorství

Zde se dostáváme ke způsobu podpory, vycházejícího ze soukromého sektoru. Má dvě podoby, které uvádím v nadpisu této kapitoly. Donátorství, či také mecenášství je podpora určité oblasti bez vize nějaké návratnosti v podobě reklamy, či něčeho podobného. Mecenáši mnohdy zastávají názor, že by měli společnosti něco vrátit a mnozí tak činí skrze kulturu. Uvědomují si tedy, že pro její růst je kultura důležitá. Jejich zájmem je dlouhodobý rozvoj oblasti jejich zájmu. Jedinci, filantropové mohou svou podporu provádět samostatně, ale mnohdy stojí za zakládáním různých nadací, aby mohli rozšířit pole své působnosti a institucionalizovat jej.

Nyní se dostáváme ke způsobu financování, který se některým subjektům může zdát problematický. Smysl sponzorských darů, na rozdíl od mecenášských darů, grantů a dotací, je v konečném důsledku profit dárce skrze zvýšení tržeb, nebo hodnoty dané značky, která si takto, ve spojení s dobrým projektem buduje dobrou pověst. Podporou si firma většinou vytváří reklamu a dobré jméno. Je ovšem na dohodě mezi oběma stranami, jak podpora zasáhne, nebo nezasáhne do podoby subjektu.

Často je artikulována nevhodnost spojení kultury s faktorem komerčnosti, tato problematika se však průběžně opakuje bez jasného vyústění, na kterou narážíme v celé této kapitole. Na případu Paralelní Polis v další kapitole si přiblížíme velmi specifický způsob získávání finančních zdrojů.

7.3 Případ Paralelní Polis

Na projektu Paralelní Polis si můžeme ilustrovat, jak může fungovat financování bez podpory státu, ale zároveň má ambice zůstat „čistě“ a chce odmítat i jakoukoliv formu sponzoringu a brandingu. Paralelní Polis se pokouší o vytvoření budoucí formy alternativy vůči současnému stavu určitého státního a finančního systému.

Paralelní Polis, které samo sebe označuje za institut kryptoanarchie je projektem umělecké skupiny Ztohoven,²⁰⁹ která má na svědomí různé intervence do veřejného prostoru. V tomto kontextu ji lze rozumět jako projektu v rámci výše charakterizovaného projektového umění. Svou činnost zahájil tento projekt v říjnu roku 2014.

Funguje jako kavárna a co-workingový prostor, ve kterém se konají workshopy a přednášky. Jejím specifikem je, že za provozované služby si neúčtuje v českých korunách, ale

²⁰⁹ V různé sestavě členů funguje od roku 2003 a má na svědomí projekty, jako Občan K., kdy si členové vyměňovali fotografie v občanských průkazech, až po Mediální realitu, kdy se napojili do živého vysílání České televize a fingovali atomový výbuch. Tento projekt byl mediálně sledován a byl řešen dokonce soudně.

v kryptoměně zvané bitcoin.²¹⁰ Nicméně proklamované odtržení od státu je jen částečné. Provoz takového projektu je nutně zabudován do organismu státu, to znamená, že nájem za budovu, kterou využívají musí platit majiteli v českých korunách, jehož výše včetně energií a ostatních služeb činí 150 000 korun českých. Situaci skupina Ztohoven vyřešila pod vlivem vzoru amerických neziskových organizací. Jejich princip financování stojí na ustanovení vedoucí rady, jejíž členové rovným dílem přispívají na běh organizace. Rada Paralelní Polis má deset členů z řad soukromých obchodníků, kteří měsíčně přispívají rovným dílem 15 000 korunami českými, takže nikdo nemůže převážit svůj vliv proti ostatním. Členové rady ovšem nemají v případě Paralelní Polis žádné exekutivní pravomoci, ani vliv na rozhodování o obsazení spolku, nakládání s penězi.²¹¹ Paralelní Polis tedy vlastně funguje na určité formě mecenášství.

8 Subjekty na periferii

Již jsme se zmiňovali o zvláštní estetice a přitažlivosti periferií. Z její charakteristiky také vyplývá, že její prostor je vhodnou příležitostí k využití pro experimentování. Právě proto, že se pohybuje na okraji zájmu, vytváří prostor, který nepodléhá přílišné kontrole a tím dává lidem do značné míry svobodu. Nelze pak také nevzít v úvahu specifickou vyznění, které v takovém prostoru vzniká. Mluvím o *geniu loci*, který je na podobných místech nepopíratelný. „*Totéž dílo můžete umístit do odlišných galerií a v odlišném kontextu. Stejná výstava v jednom muzeu, nebo galerii bude naprosto jiná než tatáž v jiném.*“²¹² Tento efekt pak ještě eskaluje, jestliže je prezentace děl prováděna na místech, jejichž hlavní úloha se od této úlohy liší.

Experiment a primární nekomerčnost umožňují vytvoření kontrastu pro mainstream a možnost uplatnění nezávislých a alternativních projektů. „*Umění produkované v úzkém rámci neformálního společenství zůstává prakticky mimo dosah trhu s uměním.*“²¹³ Mohou se zde ovšem realizovat neformální iniciativy i aktivity vypuzené z organizovaného městského prostředí. Tento typ subjektů klade důraz na autenticitu, která je zde definována v protikladu k hlavnímu institucionálnímu proudu. Vytvářejí si vlastní kulturní identitu.

²¹⁰ Jedná se o jednu z mnoha kryptoměn, které mají fungovat na principu přímého obchodu mezi jedinci, bez účasti bankovních ústavů. Jedná se o relativně nezávislou měnu naprogramovanou Satoshi Nakamotem. BITCOIN WIKI, Satoshi, Nakamoto. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <https://en.bitcoin.it/wiki/Satoshi_Nakamoto>.

²¹¹ Petr Žilka v debatě s Janem H. Vitvarem o vydání Vitvarova článku V objetí nepřítelů v měsíčníku Respekt. Viz Respekt 49/2014. Debata proběhla na půdě Paralelní polis 13.1. 2015 Youtube. *V objetí nepřítelů s Janem H. Vitvarem*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?t=4105&v=4T07mfJc0Ag>>.

²¹² D'HARNONCOURTOVÁ, Anne. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6. Op. cit., s.152.

²¹³ MAGID, Václav. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4. Op. cit., s. 116.

Kulturní projekty jsou cestou, jak utvořit z periferií živý prostor, kde může docházet k růstu jejích obyvatel, či návštěvníků. Jedná se také o cestu, jak citlivěji zasahovat a uchovávat zmíněného *genia loci*, protože právě i směr, ze kterého k zásahům dochází je citlivý. Umělci a autoři periferních kulturních projektů si uvědomují křehkost situace více, než kterýkoliv developer a ve svých projektech z toho také vycházejí. Vnášení kultury do společnosti ji kultivuje a to činí nejen velké projekty, jakými jsou třeba v Holešovicích Jatka 78, či DOX, ale právě i tyto drobné projevy, které do prostoru vnášejí život bez postranních úmyslů.²¹⁴ Jestliže periferní subjekty okupují veřejný prostor, činí tak na úkor reklamy, která by ho jinak v mnoha případech zabrala a která není faktorem kultivace, nýbrž manipulativním šířením svého zájmu a mnohdy pofidérních vizuálních kvalit.

8.1 Vývojové typy nezávislých subjektů

V následující kapitole popíši konkrétní příklady galerií na periferii, specifikuji o jaký typ periferie se v jejich případě jedná a doložím jejich vývoj jako institucí. K této charakteristice jsem vybrala základní směry, kam se mohou subjekty rozvíjet. Přístupy se samozřejmě u subjektů mohou prolínat, ale každý má svou charakteristiku, která je nad ostatními faktory převažující. U jednotlivých subjektů uvedu užívané finanční strategie. Je jimi přístup založený na dotacích a alternativním systému financování, dále uvedu příklad subjektu, který se v rámci své finanční strategie rozhodl přistoupit kromě dotačního sektoru k neskryvané podpoře obchodním subjektem, doplněné reklamou a stal se etablovanou uměleckou institucí. Nakonec popíši zástupce nezávislého sektoru, směřujícího k principu DIY.²¹⁵

8.1.1 Třafačka

Třafačka byla prostorem, který plnil funkce galerie, jakési nezávislé kunsthalle a komunitního prostoru, ve kterém fungovaly residenční ateliéry. Její program byl zaměřen na prezentaci mladých a začínajících autorů, kteří se zde střídali.

Přestože v prosinci 2014 svou činnost ukončila, uvedu ji na tomto místě, protože byla projektem, který v souvislosti s tématem této práce nelze opomenout.

Třafačka o. s., nyní spolek Třafačka fungoval osm let, jako model nezávislého alternativního komunitního prostoru a galerie. První výstava se zde konala již v prosinci roku 2006,²¹⁶ ale svou činnost Třafačka oficiálně zahájila v roce 2007. Po celou dobu své činnosti žila

²¹⁴ Činí tak například Skupina Ládví, která se snaží kultivovat prostor kolem čtvrti Ládví.

²¹⁵ Viz kapitola Čisté peníze.

²¹⁶ Výstava Třafačka Aréna – Otevřeno. Vycházela jen ze zadání: jeden člověk, jedno dílo a neměla žádné další ambice na poli kurátorství. Viz úvodní slovo Jana Kaláby ke katalogu Třafačky.

Trafačka o. s. v permanentní nejistotě, zda jim bude prostor k dispozici i budoucí rok, protože s majitelem prostoru podepisovali slouvu vždy jen rok dopředu. Budova byla stále určena k demolici. Právě aby mohl prostor oficiálně fungovat, byla založena Trafačka o. s., přes kterou si spolek žádal o dotace a skrze kterou umělci platili nájem majiteli, Pražské správě nemovitostí.

Trafačka se od svého vzniku nacházela v prostoru městské periferie pražské Libně. Na jejím okolí by bylo možné ilustrovat výše popisovanou proměnu města. Periferní prostor ustoupil vlně urbanismu a v okolí proběhla mohutná nová zástavba.

Spolek pak má ještě od roku 2011²¹⁷ detašované pracoviště Trafo Studio, které se nachází nedaleko, v sousední pražské části Vysočany. Zde je jeden rezidenční ateliér, zpravidla pro zahraniční umělce.²¹⁸

Periferním se dá označit i prostor, ve kterém se nacházela hlavní část Trafačky – Trafačka Aréna, Trafo Gallery a Galerie Puppenklinik. Jejich prostory, se nacházely v prostorech bývalé elektrické rozvodny a technického zázemí pro tři velké transformátory – Teslovy rozvodny a měnirny.²¹⁹ K té přiléhá pavlačový dům podle projektu architekta Františka Vahaly, který z velké části umělci využívali jako rezidenční ateliéry, těch tu bylo kolem čtyřiceti.²²⁰

Spolek na svou činnost získával finance zejména prostřednictvím státních dotací a crowdfundingu. Mezi lety 2011 až 2014²²¹ se zde konal festival Echofluxx, na který organizátoři mezi lety 2011 a 2013 vybírali skrze americký crowdfundingový server kickstarter.com.²²²

Trafačka!: 7 let permanentního zániku : [7 let chrámu svobody : 5.12.2013. [Praha: Trafačka, 2013].

²¹⁷ Michal Cimala o výstavě *Explosive, ROXOR* či *Trafačce*. PhatBeatz. [online]. 2012 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <<http://www.phatbeatz.cz/rozhovor-michal-cimala-explosive-trafacka>>.

²¹⁸ *Trafačka* [online]. 2015 [cit. 23. Květen 2015]. Dostupné z: <<http://trafacka.cz/o-nas/>>.

²¹⁹ Industriální topografie. *FA a VCPD ČVUT v Praze* [online]. 2011 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <https://registr.cvut.cz/rsd/karta.php?filtr_url=objekty&zaznam=V006217>.

²²⁰ Archivace online zdrojů. *Galerie Trafačka ve Vysočanech končí, má se stěhovat neví ale kam* [online]. 2014 [cit. 2015-05-26]. Dostupné z: <<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=16412&type=1>>.

²²¹ V roce 2015 se tento festival konal nově v prostorách holešovické Paralelní polis. Na tom je patrná blízkost a propojenost pražské scény. Někteří členové skupin Ztohoven, která Paralelní polis provozuje, stála i v začátcích Trafačky. Právě její zakládající člen Jan Kaláb byl součástí Ztohoven. Tato scéna se tedy vzájemně velmi dobře zná.

²²² V roce 2011 získali 2 000 amerických dolarů, v roce 2012 pak 2 531 amerických dolarů a v roce 2013 to bylo dokonce 3 045 amerických dolarů.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 13: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <<https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx-13-festival-of-new-media-music-and-art>>.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 5: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx-5-day-festival-of-new-music-and-media-art?ref=nav_search>.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 12: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx12-festival-of-new-media-art-and-music-pr?ref=nav_search>.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 13: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx-13-festival-of-new-media-music-and-art?ref=nav_search>.

O podporu pak Třafačka žádala Ministerstvo kultury na výstavní i publikační činnost.²²³

8.1.2 Meet Factory

Meet Factory o. p. s. je projektem umělce Davida Černého. V současnosti je de facto etablovaným komerčním prostorem. Vznikat začala v roce 2001 v pražských Holešovicích, kde se Černému dostala k dispozici budova bývalé výrobní šunky. Název pak vznikl jako slovní hříčka pracující se stejným zněním slov meat a meet.²²⁴ V důsledku povodní z roku 2002 však bylo třeba hledat nový prostor.

V roce 2005 Meet Factory získala industriální budovu bývalé sklárny v periferním prostoru mezi Smíchovem a Zličovem.²²⁵ Prostor je ukázkovým případem městské periferie, kde budovu obklopuje dopravní uzel, železniční dráha a dálková silnice. K otevření došlo v říjnu 2007 a vznikl tak prostor pro prezentaci výtvarného umění, divadla a hudby a pro rezidenční ateliéry.

V budově jsou v provozu tři galerijní prostory: Galerie Kostka, kde jsou zpravidla umělci představováni na samostatných výstavách, dále Galerie Zed', která vytváří prostor pro Street artové projekty a Galerie MeetFactory, která se zaměřuje na původní kurátorské projekty.²²⁶ Spolupracuje s pozvanými nezávislými kurátory, má však i své vlastní.

Financování funguje vícezdrojově. 35-40% rozpočtu pokrývá víceletý grat od Magistrátu hl. m. Prahy a dále menší²²⁷ granty od Ministerstva kultury a dalších subjektů a fondů. Vlastním zdrojem je vlastní výdělečná činnost plynoucí z pronájmů apod.²²⁸ Krom toho je podporována značkou Budvar skrze její projekt BU2R, který od roku 2007 podporuje městské projekty. Budvar se pak skrze BU2R prezentuje vizuální reklamou na boční straně fasády budovy. Toto je právě strategie, které se snaží většina nezávislých subjektů vyhýbat. Otázka však stojí v prioritách a filosofii daného subjektu, zda je ochoten takový krok podstoupit, jestliže mu umožní realizovat projekty, k nimž by za jiných okolostí nenašel zdroje.

²²³ Například v roce 2013 získala na výstavní program dotaci 517 020 korun českých a jako zatím poslední úspěšnou žádostí byl příspěvek 290 000 korun českých na vydání publikace *Tag času*, o kterou žádali pro rok 2015.

²²⁴ Meat/meet [mít] setkání/maso.

²²⁵ Jednalo se o jeden z deseti objektů, které se dostaly do nabídky Magistrátu hl. m. Prahy pro neziskové organizace.

REJCHOVÁ, Zuzana. *S mikrofonem do MeetFactory*. Český rozhlas. [online]. 2011 [cit. 11. Květen 2015]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/teens/tipy/_zprava/859015>.

²²⁶ Meet Factory. *O nás* [online]. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <<http://www.meetfactory.cz/cs/meetfactory>>.

²²⁷ 985 000 korun českých na výstavní a doprovodný program galerií MeetFactory a 479 920 korun českých na doprovodné aktivity rezidenčního programu MeetFactory.

Tyto informace jsou veřejně přístupné na internetových stránkách Ministerstva kultury.

²²⁸ FLEYBERKOVÁ, Klára a Karel KRATOCHVÍL. *Vyráběla se tam šunka, od roku 2007 v MeetFactory vzniká umění*. Český rozhlas. [online]. 2011 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/1388757>.

8.1.3 Ukradená galerie

Odlišným počinem je pak projekt Ukradené Galerie. Její princip spočívá v používání nevyužívaných veřejných prostor, jakýsi guerillový přístup. Výstavy jsou pravidelné a trvají zpravidla týden.

Projekt vznikl v květnu 2010 v Českém Krumlově a v Praze jeho odnož vznikla v listopadu téhož roku. Za jejím počátkem stojí česko-italský pár Artur Magrot a Alessandra Svatek. V Českém Krumlově nejprve využívala městskou vitrínu v oblasti sídliště Plešivec, ale po neshodách s městem získali vlastní vitrínu, kterou umístili na zeď Egon Schiele Art Centra v Hradební ulici.

Podle slov českokrumlovských iniciátorů v projektu nehraje roli kurátorský aspekt a oba se v případě výstav ostatních umělců vnímají spíše jako organizátoři. Vzhledem k tomu, že postupně vzniká celá síť těchto galerií, nemohou se starat o všechny.²²⁹ *„V každé pobočce se o chod stará tým lidí ochotných to dělat, těžko by se však sháněl kurátor pro tak náročný a neziskový projekt. Nedovoluje to ani vysoká frekvence výstav (...) Hlavním cílem je vytvoření sítě galerií, jež by si mohly přeposílat umělecká díla a propůjčovat výtvarníky. Dále se snažíme o podpoření kulturního života v místech, kde ho je nedostatek.“*²³⁰ Pražskou odnož spravuje spolek Zvonice.

Vernisáže se konají zpravidla jednou týdně, přičemž každá galerie má svůj pravidelný den a hodinu konání. V Praze se vernisáže konají každý čtvrtek od 21:00. Původně se výstavy konaly prostoru nepoužívané nástěnky u bývalé samoobsluhy v Nesvatbově ulici v Modřanech. Od roku 2013 byl do provozu uveden tzv. Ukramodul, který umělcům umožňuje pořádat vernisáž kdekoliv chtějí. Během týdne je pak Ukramodul zaparkován *vrůznych veřejnosti přístupných bodech města*.²³¹

Financování těchto galerií je svépomocné, založené na principu DIY. Vernisáž si zařizují sami umělci a jejich komunita. *„Někdy, když už je výdajů moc, dáme kolovat kasičku.“*²³² Pražská Ukradená Galerie však přeci jen využila grantové podpory a získala grant na 20 000 korun českých od Nadace české architektury.²³³

²²⁹Vzniká síť těchto galerií nejen v České republice, ale i v dalších evropských městech. Kromě Českého Krumlova a Prahy je Ukradená Galerie v Písku, Telči, Děčíně, Drážďanech, Linzi, Nitře, Miláně, Banské Štiavnici a byla také v Lisabonu. Síť nevzniká plánovitě, ale šíří se, zejména díky sociálním sítím.

²³⁰ SÝKOROVÁ, Lenka. Artalk. *Nástěnková kultura* [online]. 2013 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2013/02/08/41761/>>.

²³¹Ukramodul. *Ukradená galerie Praha*. [online]. 2013 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://ukradenagalerie.cz/koncept/ukramodul/>>.

²³²SÝKOROVÁ, Lenka. Artalk. *Nástěnková kultura* [online]. 2013 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2013/02/08/41761/>>.

²³³Nadace české architektury. *Nadace české architektury* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.nca.info/cs/granty/udelene-granty.html>>.

8.2 Specifické nezávislé galerijní subjekty

Protože mezi subjekty figuruje mnoho takových, které působí ve veřejném prostoru, dochází tak ke konfrontaci i s náhodným divákem, který umění vnímá a nějakým způsobem tak na projektech participuje. Nicméně jedním ze specifíků, které mají malé nezávislé galerie je jejich návštěvnická základna. Jak již bylo řečeno, je naše umělecká scéna silně komunitní a lidé, kteří se chodí na prezentovaná umělecká díla dívat, jsou zpravidla stejnými lidmi, kteří umění tvoří, jsou to jiní umělci. Pro ně jsou ještě mnohem důležitější otázky kritérií výběru jednotlivých prezentovaných děl a kontext kurátorova zásahu, než pro laickou veřejnost.

Úzká základna návštěvníků také souvisí se způsobem šíření a prezentace jednotlivých událostí, která mnohdy funguje jen na internetu a v rámci sociálních sítí, takže široká veřejnost nemá příliš možností se o akcích dozvědět, pokud bedlivě nesleduje příslušné kanály. V rámci zainteresovaných jedinců internet velmi pomáhá vzájemné interakci. *„Některé výzkumy (...) přinesly zjištění, že internet přináší nové možnosti participace (...) Média nejsou už pouze nástrojem prezentace (...) ale stávají se protředkem konsolidace a posilování subkultur.“*²³⁴

Subjekty našeho zájmu mají také velmi specifické formáty. Galerijní subjekty, u kterých se soustřeďuje náš zájem je možné rozčlenit podle jejich převažujících charakteristik. Nejen způsob jejich financování se různí. Rozčlenila jsem je na galerie galerie ve veřejném prostoru, ve specifických prostorech, a putující galerie. U jednotlivých kategorií uvádím příklady, které se nacházejí, nebo nacházejí na území Prahy.

Specifický charakter nezávislých galerií mohou mít i některé školní galerie, například **Nika – malá galerie UMPRUM**²³⁵ se nachází nedaleko od Galerie Mimochodem, ve vestibulu metra Karlovo náměstí, kde má k dispozici jeden oválný zasklený výklenek a vystavují zde převážně studenti školy. AVU podporuje galerii **Pavilon**,²³⁶ která je ukryta na jednom z Malostranských dvorků. Jedná se o prostor, který fungoval jako kůlna. Ale přes podobnost s ostatními periferními galerijními projevy, využíváním zbytkových prostor, se nejedná o galerie, které by se daly přiřadit mezi galerie, které patří do oblasti našeho zájmu. Tyto galerie zde totiž nezastupují perifernost ani jedním ze dvou uváděných směrů, krom toho že nejsou periferními svou lokací, nejsou periferní ani postojem.

²³⁴KOLÁŘOVÁ, Marta. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Op. cit. s. 177.

²³⁵Nika, malá galerie UMPRUM [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z:

<<http://galerienika.tumblr.com/>>

²³⁶Galerie Pavilon. *Situace - Barbora Fastrová* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z:

<<http://www.galeriepavilon.cz/>>.

8.2.1 Veřejný prostor

Specifikem těchto prostor je jejich neustálá přístupnost, z toho však vychází také riziko poničení, či odcizení děl. Nicméně každé vystavené dílo se zde dotává do úplně nového kontextu. Má šanci oslovit jinou cílovou skupinu, než je ta, která galerii navštěvuje běžně. Konfrontuje běžné kolemjdoucí lidi, konfrontuje sebe sama s okolní městskou realitou.

Poměrně běžným jevem již je vystavování ve výlohách, či vitrínách. Výše jsme uváděli případ **Ukradené Galerie**, ta však není jedinou a ani první svého druhu. Vitrín využíval už Tomáš Vaněk, který se skupinou Bezhlavý Jezdec provozoval **Galerii Vitrínka** na ulici Komunardů v Holešovicích od roku 1997 do roku 2006. Dochází tak k vnesení prvku kultury do prostoru, který byl věnován běžnému informačnímu sdělení.

Kromě nevyužívaných vitrín si některé subjekty po dohodě zapůjčují například výlohy, nebo zde výstavní prostory provozují přímo jejich majitelé. Vyměňují tak reklamu za jinou, komplikovanější hodnotu. K tomuto kroku jsou ochotni přistupovat i subjekty mimo periferii. Mezi takovými jsou galerie Fenester, či Galerie Ferdinanda Baumana. **Fenster** využívala prostor výkladní skříně baru Chapeau Rouge, na Starém městě. Fungovala od roku 2010 a 2015 svou činnost ukončila. **Galerie Ferdinanda Baumana** využívá třech výloh ve Štěpánské pasáži. Zodpovědnými osobami jsou Daniel Vlček a Matouš Mědílek, kteří ji provozují od roku 2010. Zde však dochází k šíření mezi odlišnou skupinu, než v případě periferií. To souvisí právě s vylidněním center. Na periférii by tak docházelo ke kultivaci obyvatel, kteří mají k místu vztah, zatímco zde se jedná ve velké míře o turisty, či lidi, kteří v dané lokalitě pracují, ale nejsou jejími rezidenty, tudíž je jejich vztah odlišný.

Ve vestibulu metra Karlovo náměstí se od roku 2012 nachází Galerie Mimochodem. Ta zde využívá poměrně velkorysé plochy a výstavy se zde proměňují čtyřikrát ročně. Tento projekt je finančně podporován Nadací Vodafone a jejími správkyněmi a kurátorkami jsou Štěpánka Holbová, Veronika Rollová a Tereza Volná. V této oblasti se již divákem stávají turisté v menší míře. Pro tyto prostory je jejich průchodnost nanejvýš specifická.

Pasáží využívají galerie ovšem právě i v dalších oblastech. V dejvické pasáži u Vítězného náměstí sídlí galerie **Vzájemnost**. Ta zde vznikla v roce 2012 pod kurátorským vedením studenta AVU Matěje Smrkovského a je dosud aktivní. Jedná se o dvě protilehlé stěny, které jsou umělcům k dispozici. Přístup do pasáže je pak v pracovní dny mezi sedmou hodinou ranní a osmou večerní. Umělci v takových prostorech mnohdy počítají s přímou reakcí procházejícího člověka/ diváka.

Ve veřejném prostoru se nachází také galerie **Artwall**, která je umístěna na opěrné zdi Letenských sadů na nábreží. Původně byla podporována Centrem pro současné umění Praha a kurátorskou činnost měl na starosti Ludvík Hlaváček. Po pauze od roku 2011 zajišťuje péči

spolu s Centrem pro současné umění Praha také o. s. c2c Kruh kurátorů a kritiků, kteří také vyřizují dotační podporu.²³⁷ Návštěvnost této galerie je ve skutečnosti obrovská, protože kolem ní vede dopravní tah hromadné i osobní automobilové dopravy. Tato galerie, která se přes svou popzici ve veřejném prostoru nebála kontroverzních témat se v souvislosti s touto odvahou stala cílem ničení prezentovaných děl. V souvislosti s tím byla její činnost také na čas ukončena. S pauzou funguje od roku 2008.²³⁸

Unikátním projektem byla **Galerie F43**, která měla své místo na Olšanských hřbitovech na okraji Žizkova. Činná byla mezi rokem 2009 a 2010. Vznikla jako původní projekt japonské studentky Yumiko Ono. Ta si zde pronajala urnu a ve spolupráci s Lukášem Berberichem zde byl vytvořen pravidelný program. Zde docházelo k nečekanému střetu návštěvníků hřbitova s uměním, respektive s jiným důvodem vizuálního sdělení, než je běžné. Pozitivem této galerie mohla být větší připravenost kolemjdoucích k citlivé kontemplaci, protože místo jakým je hřbitov má stále svou kulturu a návštěvník přichází v určitém rozpoložení. Do tohoto prostoru nezasahuje reklama a člověk procházející hřbitovem tak není otupen vizuálními vjemy, se kterými se na běžné ulici setkává. Jeho smysly nejsou tak připravené ignorovat neočekávané setkání.

Naprosto nezávislým prostorem bez jakéhokoliv kurátorského zásahu byla v Holešovicích od roku 2013 **Uličnická galerie** naproti Veletržnímu paláci. Za jejím vznikem stojí skupina uliční-ci, která má na svém kontě i jiné zásahy do veřejného prostoru.²³⁹ Zde byly upevněny černé tabulky v rámech a křídly a kolemjdoucím bylo umožňováno přímo zasahovat. Dnes již však tabulky na místě vesměs nejsou, přesto plocha s popisem Uličnická galerie se zde nachází stále. Její umístění pravděpodobně také není náhodné. Tvoří protipól nákladné oficiální budově Národní galerie. Specifikem tohoto prostoru byla přímá výzva kolemjdoucímu k participaci. Neměl být jen vnímajícím díla, ale měl se zapojit do dění v oblasti, kterou obývá. Tento prostor také neřešil financování svého provozu, protože jeho náklady byly minimální, v podstatě se jednalo o náklady na opatření tabulkami, rámy a křídami. Mnohdy je totiž možné se s majiteli prostorů a nemovitostí, zvláště těch nevyužívaných domluvit na dočasném užívání a vysvětlit jim přínos podobného podniku.

²³⁷ Od Ministerstva kultury ČR tak například pro rok 2015 získali 269 500 korun českých na provoz a 273 000 korun českých na vytvoření Katalogu Artwall 2011-2015.

²³⁸ V letech 2008 – 2011 nucena nedobrovolně ukončit svou činnost. Stalo se tak v důsledku odstoupení MHMP od smlouvy o výpůjčce zdi, které bylo reakcí na projekt umělecké skupiny Guma Guar "Kolektivní identita". Galerie Artwall. *ZÁKAZ GALERIE ARTWALL* [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.artwallgallery.cz/cs/content/zakaz-galerie-artwall>>.

²³⁹ Uliční-ci. *Uliční-ci* [online] [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://ulicnici.net/>>.

8.2.2 Specifické prostory

Galeriemi ve specifických prostorech míním ty, které využívají místa, jejichž původním účelem není výstavní prostor. Specifika jednotlivých prostor také ovlivňují, co v nich bude prezentováno, což samozřejmě platí i o prezentaci ve veřejném prostoru.

Takovým prostorem je například **Libeňská synagoga**. Ta fuguje už od devadesátých let jako kulturní a výstavní prostor pod vedením sdružení *Serpens*.²⁴⁰ Výstavy jsou zpravidla v režii samotných umělců a *Serpens* převážně umožňuje přístup do prostoru. Svou činností tak průběžně vytváří kulturní prostor, kam jsou kolemjdoucí a místní obyvatelé zváni. Kultivuje jinak periferní oblast Palmovky, která je nechvalně známá jako prostor, kde se pohybují často i zástupci slabších sociálních skupin.

Podobně probíhá nepravidelná výstavní činnost na místech, jako je **Nákladové nádraží Žižkov**, a podle projektu **Autonomního sociálního centra Klinika**, sídlícího taktéž na Žižkově, je podobná činnost plánována i zde.²⁴¹ Jedná se o projekty, které se snaží prostory oživit, dát jim důvod existence, který se ovšem liší od původních architektonických záměrů, kterým se projekty musí podřídít.²⁴²

Pravidelnou výstavní činnost²⁴³ provozuje například **Galerie Altán Klamovka**.²⁴⁴ Ta se nachází v prostoru novogotického altánu v parku Klamovka na Smíchově a jeho správou se zabývá Asociace užité grafiky a Syndikát výtvarných umělců. Ten na provoz pravidelně žádá o grantovou podporu.²⁴⁵ Tento projekt má také vlastního kurátora, kterým je Lenka Sýkorová,²⁴⁶ která příležitostně spolupracuje s jinými kurátory. Vzhledem k této částečné institucionalizaci také přistupuje již jinak ke své prezentaci a divákovi a své záměry se mu snaží představit. Kurátor zastává roli prostředníka mezi dílem a divákem.

Jiným příkladem je **Galerie Prokopka**²⁴⁷, která sídlí v jídelně stejnojmenného hotelu na Žižkově. Funguje od roku 2011 pod vedením Markéty Vlčkové a Jany Votavové, díky benevolenci hotelu. Z charakteru místa pak vychází plán výstavní činnosti, který je současný, ale

²⁴⁰ *Sdružení Serpens* [online]. 1995 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.sdruzeniserpens.cz/o-nas.html>>.

²⁴¹ Projekt. *Autonomní sociální centrum Klinika* [online]. [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://451.cz/projekt.pdf>>.

²⁴² Příkladem příležitostného využití prázdné budovy je výstava *Pokoje*, která probíhá v několika termínech ročně od roku 2013 v nepoužívané budově v ulici Cihelná na Malé Straně, ve spolupráci se sousední kavárnou *Containall*, která má v rámci svého prostoru i svou vlastní galerii. *Containall* se také zabýval financováním této akce. Informace o těchto akcích mezi návštěvníky proudily zejména přes sociální sítě, protože projekt neměl ani internetové stránky, kromě profilu na serveru [facebook.com](https://www.facebook.com). Pro rok 2015 získal od Ministerstva kultury na projekt *Pokoje IV* 329 000 korun českých

²⁴³ Návštěvníci sem mohou přicházet o víkendech mezi druhou a šestou hodinou odpolední.

²⁴⁴ Asociace užité grafiky a grafického designu. *Altán Klamovka Praha* [online]. 2004 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.aug.cz/altan-klamovka-praha>>.

²⁴⁵ Za rok 2014 získal od Ministerstva kultury České republiky 40 000 korun českých a za rok 2015 šlo o 50 000 korun českých.

²⁴⁶ Iniciátorka projektu *Action Galleries*.

²⁴⁷ Galerie Prokopka. *Probíhající výstavy* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.galerieprokopka.cz/>>.

musí brát ohled i na funkční orientaci prostoru a na jeho běžného návštěvníka, návštěvníka restaurace, kterému jsou díla představována a směřují tedy ven z umělecké komunity.

Dalším typem byla bytová výstavní aktivita, v prostorech jakými byly **Světlík gallery**²⁴⁸ a **Galerie Blahobyť**.²⁴⁹ Obě fungovaly mezi let 2011 a 2012. O Světlík gallery se ve své době starali Pavel Mahdal a Lukáš Svoboda a sídlila v Legerově ulici. Druhá zmíněná potom fungovala v režii Nikoly Čulíka, v prostoru chodby dvougeneračního bytu na Barandově. Charakteristické pro obě bylo, že návštěvy probíhaly na osobní pozvání pro přátele a komunitu kolem uvedených vedoucích osobností a náhodný návštěvník se k dílům nedostal.

Do bytové výstavní aktivity by mohl být zařazen i projekt **Galerie Ve sklepě**.²⁵⁰ Kde byl situován už napovídá samotné jméno galerie. Vznikl na pražském Pohořelci pod vedením Martina Hrubého, Kryštofa Vancla a Viktora Čecha a aktivní byl mezi lety 2009 až 2012. Ti zde obvykle nechávali umělcům volnou ruku a jejich zásah spočíval spíše jen ve výběru umělců. Výstavy zde nebyvaly ke shlédnutí dlouhodobě, ale zpravidla jen po dobu konání vernisáže a opět tedy jen pro zainteresovanou odbornou veřejnost. Tyto bytové galerie byly tedy pouze drobnými projekty, které do okolní společnosti nezasahovaly.

Na poloveřejném principu funguje **Galerie M.odla**,²⁵¹ která je v prostorech nájemního domu, nedaleko zastávky Vltavská v Holešovicích. Vznikla roku 2008 jako školní projekt Daniely Deutelbaumové a funguje zde dosud. Jako výstavní prostor využívá nástěnku ve vstupní chodbě. To také určuje přístup potenciálního diváka, který může požádat o vstup kteréhokoliv z obyvatel domu skrze zvonek, ale v určených hodinách.²⁵² Deutelbaumová se tak stala kulturní iniciátorkou v budově, kterou obývá a jejím cílem bylo nejen řešit prostor galerie, ale angažovaně se zapojovala do rozhodování o vizuální podobě celého domu. To znamená, že podporovala zájem o kulturu i v rámci komunity nájemního domu, nejen komunity umělců, která se ve vymezeném prostoru prezentovala. Společně s obyvateli domu pak schválila umělecké pojednání fasády, které zde prováděl Tomáš Vaněk, o kterém jsme hovořili výše ve spojitosti s Galerií Vitřínka, taktéž v Holešovicích. Lze říci, že se jedná o aktivistický projekt, který se snaží nějakým způsobem formovat své okolí.

²⁴⁸SVETLIK GALLERY. *Galerie Světlík* [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://svetlik.tumblr.com/>>.

²⁴⁹Action Galleries. *Blahobyť* [online]. 2012 [cit. cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=cz&id=42>.

²⁵⁰Galerie ve sklepě. *Program* [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://vesklepe.blogspot.cz/>>.

²⁵¹M.odla. *Galerie m.odla* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.photo5.cz/m.odla/>>.

²⁵²Vstup je možný denně mezi 9:00 a 20:00

8.2.3 Putující galerie

Neběžné jsou pohyblivé galerie. **Galerie v peněžence**²⁵³ je vlastně brněnský projekt Kláry Břicháčkové a Marie Štindlové, ale vzhledem ke své migraci i do Prahy, zejména mezi pražskou FAMU a brněnskou FaVU, ho zde uvádím. Galerie fungovala mezi lety 2011 a 2012, kdy byla ztracena. Zde ovšem nedocházelo zpravidla k náhodnému kontaktu s divákem a peněženka se pohybovala pouze v určité komunitě. Její působnost tak neměla přesah mezi běžnou veřejností.

Dalším příkladem by mohla být **Galerie Ducato**,²⁵⁴ projekt Viktora Vejvody, který v roce 2011 provozoval galerii ve svém autě Fiat Ducato, který na rozdíl od Galerie v peněžence již umožnil i komunikaci směřující ven ze své komunity do veřejného prostoru. Od vytvoření Ukramodulu je možné sem řadit i **Ukradenou galerii**, která se svou aktivitou snaží kultivovat různá místa, včetně periferních. V rámci jejich aktivit například na zdi podchodu na Vltavské vznikl vyzlacený kruhový motiv evokující slunce, který zde bude do té doby, než jej někdo zničí, nebo než sám zanikne. Stal se tak pevně lokalizovaným bodem vzniklým z pohyblivého subjektu, který je k dispozici ke shlédnutí jakémukoliv kolemjdoucímu.

Existuje velké množství různých dalších nezávislých galerií, jako jsou Berlínskej model, Galerie 35M2, AM 180, Galerie SPZ a mnohé další, o kterých by bylo možné hovořit, ale jejich charakter již neodpovídá naší oblasti zájmu. Mohou však být dalšími vývojovými fázemi těchto nezávislých galerií, jestliže by časem došlo k jejich institucionalizaci.

Nezávislé galerie vznikají a zanikají poměrně rychle, proto tento výčet příkladů odehrávajících se v Praze nebude nikdy aktuální, ale spíše dokumentační. Důležité však bylo určit si na nich znaky a charakteristiky, které se budou pravděpodobně opakovat i u galerií, které budou teprve vznikat.

²⁵³Galerie v peněžence. [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://galerievpenezence.tumblr.com/>>

²⁵⁴Vimeo. Viktor Vejvoda- Ducato gallery. [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<https://vimeo.com/35065734>>

9 Závěr

V posledních letech se nezávislé galerie a nezávislé kurátorství stalo komentovaným a sledovaným fenoménem. Důkazem tomu jsou články, publikace i konference věnované této problematice. Tuto práci píše v době po nejsilnější vlně zájmu, která probíhala mezi lety 2011 a 2012. Předpokládám tedy, že se již pomalu začínají ustalovat modely a je vhodná doba pro vytvoření charakteristiky, která již má určitý odstup, který je pro vytvoření objektivní práce vždy nezbytný.

Ve své práci jsem se nechtěla věnovat katalogizaci těchto subjektů a vytváření jejich výčtu, jak provádí projekt Czech action galleries, ani ArtMap. Mým zájmem bylo prozkoumat současná a historická specifika a okolnosti a umístit je do filosofického kontextu a souvislosti s těmito galeriemi a periferií. Nezaznamenala jsem zatím další pokus, který by se věnoval těmto konkrétním spojením. Sledovala jsem vývoj oboru, abych odhalila, co vedlo k současnému stavu nezávislé umělecké scény a chtěla jsem formulovat a pojmenovat tendence, které se na scéně odehrávají. Došli jsme k tomu, že nezávislé galerie používají nástroje kritického kurátorství, ale už bez jejich původní ideové podstaty, která byla posunuta a v našem prostředí na světový diskurz ani nikdy aktuálně nereagovala.

Ve své práci jsem charakterizovala několik hledisek periferie a dala jsem je do souvislosti s konkrétními subjekty. Došla jsem k tomu, že nezávislé galerie si vytvořily dva směry, přičemž nejrozsáhlejší část umělecké scény, související s periferností, je eskapisticky orientovaná a jen menší část, jako například Trafačka, jsou orientované aktivisticky.

Specifické galerijní projevy pak nejsou ani tak projevem potřeby svobody, jako spíše a především osobního vyjádření. Mnohdy dochází ke stírání mezi kurátorským uměleckým názorem v důsledku toho, že se obě role v této sféře slučují až na několik výjimek a k jejich rozdělení dochází až v případě růstu a větší míry institucionalizace daného subjektu.

10 Anotace

Tato diplomová práce se zabývá charakteristikou pojmu periferie v souvislosti s kulturou. Je soustředěna na problematiku kulturních platforem zaměřených na výtvarné umění, a jejich členěním. Hlavním těžištěm zájmu jsou nezávislé galerie působící na periferii, nebo zastávající postoje, které je takto určují. Vysvětluje souvislost mezi nezávislým kurátorstvím, vzniklým v šedesátých letech dvacátého století a současným nezávislým kurátorstvím, provozovaným ve velké míře samotnými umělci v nezávislých galeriích. Spolu s tímto fenoménem se zabývá jejich ideovým pozadím a způsoby financování, které s ním souvisejí. To je vysvětleno na příkladech Trafačky, Meet Factory a Ukradené Galerie. Práce naznačuje také směry, kterými se mohou tyto instituce dále vyvíjet.

Annotation

This thesis deals with characteristics and terminology of periphery in context to culture. It is focused on issue of art and culture platforms, and on their classification. Main theme are independent, mostly art running centres on periphery and galleries, which are determined by standing on independent ideology. This paper explains connection between independent curating, based in the sixth decade of twentieth century, and current independent curating in independent galleries. Ideological background and financing are being discussed along with this phenomenon. It is explained on examples of Trafačka, Meet Factory and Ukradená Gallery. Paper also suggests ways, this institutions can walk to evolve.

11 Seznam pramenů a literatury

Monografie

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum*. Routledge 1995, 288 s. ISBN-10: 0415053889.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 432 s. ISBN 978-80-200-1909-7.

CÍLEK, Václav. *Tsunami je stále s námi: eseje o klimatu, společnosti a katastrofách*. Praha: Alfa Publishing, 2006. 344 s. ISBN: 80-86851-22-2.

CIPORANOV Denis, KULKA, Tomáš. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, 437 s. ISBN: 978-80-87378-46-5.

ČERMÁKOVÁ, Blanka, *Jak psát granty*. Akademie Výtvarných Umění v Praze. Praha 2013.

ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, 427 s. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

GOMBRICH, E. *Příběh umění*. Vyd. v češtině 2. (rev.), v Mladé frontě a Argu 1. Praha: Argo, 1997, 683 s. ISBN 80-720-3143-0.

HORÁKOVÁ, Hana. *Kultura jako všelék?: kritika soudobých přístupů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, 318 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-103-9

HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Vyd. 1. Praha: Rybka Publishers, 2001. 448 s. ISBN 80-86182-49-5

JANKOVIČOVÁ, Sabina, KAROUS, Pavel, KOŘÍNKOVÁ, Jana, POSPISZYL, Tomáš. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. Vyd. 1. Řevnice: Arbor vitae, 2013. 460 s. ISBN 978-80-7467-039-8.

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000, 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1.

KOLÁŘOVÁ, Marta. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. 264 s. ISBN 978-80-7419-060-5.

MÍKA, Zdeněk. *Karlín – nejstarší předměstí Prahy/ Pragues oldest suburb*. Vyd. 1. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2011. 158 s. ISBN 978-80-85394-80-1.

Studie současného stavu podpory umění. 1. vyd. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, 2009, 215 s. ISBN 978-80-7008-235-5.

OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 2000. 113 s. ISBN 0-520-22040-4

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2001, 132 s. ISBN 80-7254-194-3.

SKARUPSKÁ, Helena. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, 70 s. Texty k distančnímu vzdělávání v rámci kombinovaného studia. ISBN 80-244-1509-7.

THOMPSON, Don. *Supermodelka a krabice Brillo: zákulisní příběhy a prapodivné zákony ekonomiky současného umění*. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlín, 2014, 360 s., [8] s. obr. příl. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-7473-160-0.

Universum: všeobecná encyklopedie. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2001, 655 s. ISBN 80-207-1069-8.

Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích. Vyd. 1. Praha: Diderot, 1999, 482 s. ISBN 80-902555-8-2.

PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2002, 150 s. Na dlani. ISBN 80-85839-79-2.

Třafačka!: 7 let permanentního zániku : [7 let chrámu svobody : 5.12.2013]. [Praha: Třafačka, 2013], [52] s. 978-80-260-5409-2.

Příspěvky ve sbornících

BABIAS, Marius. V centru periferie. In ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

BAKOŠ, Ján. Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. In ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

BELTING, Hans. Evropa. Západ a Východ v rozštěpení dějin umění. In ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

CÍSAŘ, Karel. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

CLADDERS, Johannes. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

D'HARNONCOURTOVÁ, Anne. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

HAVEL, Václav. *Šest poznámek o kultuře*. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

HLAVÁČEK, Jan. Co hledá umění v ulicích? In: *Sochy v ulicích, Brno Art Open 09*. Katalog výstavy pořádané Statutárním městem Brno a Domem umění města Brna ve dnech 1.6. - 30.8. 2009. 77 s. ISBN 978-80-7009-156-8

HLAVÁČEK, Ludvík. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

HOFMANN, Werner. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

HOOPS, Walter. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

KNÍŽÁK, Milan. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

KOLEČEK, Michal. Narušená rovnováha. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

KOWOLOWSKI, František. Umělec je záchytným bodem organizovaných komplexů a traumat aneb médium kurátor versus médium umělec. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

KULHÁNEK, David. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

MAGID, Václav. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

MORGANOVÁ, Pavlína. Označení kurátor se mi nikdy moc nelíbilo. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

PACHMANOVÁ, Martina, Několik poznámek nad i pod čarou, In KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

POSPISZYL, Tomáš In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

PTÁČEK, Jiří. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

ŠEVČÍK Jiří, ŠEVČÍKOVÁ Jana. In: KORECKÝ, David (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN 978-80-86863-34-4.

ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří. Vynořující se scéna. In: ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

SIEGLAUB, Seth. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

SZEEMAN, Harald. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. V českém jazyce vyd. 1. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012, 201 s. Document (GASK). ISBN 978-80-7056-167-6.

Internetové zdroje

A2larm. *Reakce na video Kampaň bez loga* [online]. 2014 [cit. 2015-05-29]. Dostupné z: <<http://a2larm.cz/2014/03/reakce-na-video-kampan-bez-loga/>>.

Action Galleries. *Blahobyť* [online]. 2012 [cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=cz&id=42>.

Archivace online zdrojů. *Galerie Trafačka ve Vysočanech končí, má se stěhovat neví ale kam* [online]. 2014 [cit. 2015-05-26]. Dostupné z: <<http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=16412&type=1>>.

Artbanka. Artyčok [online]. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/13611/artbanka>>.

Asociace užité grafiky a grafického designu. *Altán Klamovka Praha* [online]. 2004 [cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <<http://www.aug.cz/altan-klamovka-praha>>.

Aspen Institute. *Crowdfunding Visegrad* [online]. 2014 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.aspeninstitute.cz/images_upload/files/crowdfunding_visegrad_FINAL.pdf>.

BITCOIN WIKI, Satoshi Nakamoto. *Bitcoin Wiki* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <https://en.bitcoin.it/wiki/Satoshi_Nakamoto>.

BLACKDEN, Richard. *Lehman Brothers' art collection goes under the hammer*. [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.telegraph.co.uk/finance/financetopics/lehman-brothers/8025263/Lehman-Brothers-art-collection-goes-under-the-hammer.html>>.

BROUK, Bohuslav. *Problém svobody v lidské kultuře*. Scriptum [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <www.scriptum.cz/svedectvi/svedectvi_1960_12.pdf>.

Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy [on line]. 2005 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://sigma.nkp.cz/cze/ktd>>.

CHALUPECKÝ, Jindřich. Přepis přednášky: *Umění a transcendence z února 1977* [online]. 1999 [cit. 2015-05-28]. Dostupné z: <http://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf>

CRIMP, Douglas. *On the museums ruins* [online] 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf>.

DAVID, Jiří. *168 hodin, část Kolaboranti*. Česká televize [online]. 2012 [cit. 2015-05-29]. Dostupné z: <<http://www.cesktelevize.cz/ivysilani/10117034229-168-hodin/212411058250429>>

Echofluxx. *Echofluxx 2011 - July 12-16 - Prague, Festival of Composer-Filmmaker Presented New Music and Media Art* [online]. 2011 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <<http://echofluxx.org/ECHOFLUXX11/>>.

FELIX, Zdeněk. *Je to možná poslední šance pro Mánes*. Artalk [online]. 2013 [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2013/04/18/je-to-mozna-posledni-sance-pro-manes/>>.

FLEYBERKOVÁ, Klára a Karel KRATOCHVÍL. Český rozhlas. *Vyráběla se tam šunka, od roku 2007 v MeetFactory vzniká umění*. [online]. 2011 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/1388757>.

FOWLES, Kate. *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf>

Galerie Artwall. *ZÁKAZ GALERIE ARTWALL* [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.artwallgallery.cz/cs/content/zakaz-galerie-artwall>>.

Galerie Kooperativy. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.koop.cz/o-nas/galerie-kooperativy/>>.

Galerie Pavilon. *Situace - Barbora Fastrová* [online]. 2015 [cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <<http://www.galeriepavilon.cz/>>.

Galerie Prokopka. *Probíhající výstavy* [online]. 2015 [cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <<http://www.galerieprokopka.cz/>>.

Galerie ve sklepě. [online]. 2012 [cit. 2015-05-03]. Dostupné z: <<http://vesklepe.blogspot.cz/>>.

Galerie v peněženke. [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://galerievpenezence.tumblr.com/>>.

GROYS, Boris. *Umění a peníze*. A2larm [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/15/umeni-a-penize>>.

HARPER, D. *Online etymology dictionary* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=periphery&searchmods=> none>.

Industriální topografie. *FA a VCPD ČVUT v Praze* [online]. 2011 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <https://registr.cvut.cz/rsd/karta.php?filtr_url=objekty&zaznam=V006217>.

Jiří Švestka v *Lidových novinách*. [online]. 2014 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2014/11/07/jiri-svestka-v-lidovych-novinach/>>.

Kick Starter. *ECHOFLUXX 13: Festival of NEW MEDIA, MUSIC and ART* [online]. 2015 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <<https://www.kickstarter.com/projects/524528409/echofluxx-13-festival-of-new-media-music-and-art>>.

KNÍŽÁK, Milan, *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20337/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-milan-knizakcuratorial-history-of-contemporary-art-milan-knizak>>.

KRBŮŠEK, Jaroslav. *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2013 [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/19835/jaroslav-krbusek>>.

KROC, Vladimír. *Festival United Islands získal díky crowdfundingu rekordních 1,6 milionu korun*. Český rozhlas. [online]. 2014 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/domaciekonomika/_zprava/1355528>.

LARSEN, Andreas. *The Middleman: Beginning to talk about mediation*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <http://itu.dk/~jonfe/boompearls/litteratur/Andereasen_larsen.pdf>

LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art, 1967*. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/>>.

M.odla. *Galerie m.odla* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.photo5.cz/m.odla/>>.

MAŠEK, František. *Nejrozsáhlejší umělecké sbírky mají Česká spořitelna a Česká pojišťovna* [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://archiv.ihned.cz/c1-61498510-nejrozsahlejsi-umelecke-sbirky-maji-ceska-sporitelna-a-ceska-pojistovna>>

Meet Factory. *O nás* [online]. 2015 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <<http://www.meetfactory.cz/cs/meetfactory>>.

Ministerstvo kultury. *Granty a dotace* [online]. 2007 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/default.htm>>.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2013 [cit. 2015-05-16]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20178/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-pavlina-morganovacuratorial-history-of-contemporary-art-pavlina-morganova>>.

Nadace české architektury. *Nadace české architektury* [online]. 2015 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.nca.info/cs/granty/udelene-granty.html>>.

Nadace pro současné umění Praha. *Nadace pro současné umění Praha* [online]. 1999 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://fca.fcca.cz/>>.

NECHVÍLOVÁ, Kateřina. *Veřejná přestřelka umělci versus Artbanka pokračuje*. Literární noviny [online]. 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/kultura/tvar/11060-veejna-pestelka-umlci-versus-artbanka-pokrauje?format=pdf>>.

Nika, malá galerie UMPRUM. [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://galerienika.tumblr.com/>>

O'BRIAN, Melanie. *Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating*. [online] 2005 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<http://www.curatorsincontext.ca/en/talk.php?id=24%3E>>.

WIKIPEDIE, *Periferie* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Periferie>>

WIKIPEDIE, *Marshall McLuhan* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://en.wikiquote.org/wiki/Marshall_McLuhan>.

WIKIPEDIE, *Squatting* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Squatting>>.

Youtube. *V objetí nepřítel s Janem H. Vitvarem* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?t=4105&v=4T07mfJc0Ag>>.

ZÁLEŠÁK, Jan. *Kritické umění a kurátorství v nejisté době*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit8-zalesak.pdf>>.

Program rozvoje venkova na období 2014 – 2020 [online]. 2015 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <http://eagri.cz/public/web/file/370916/PRV_odeslane_EK_25_3_15.pdf>.

Projekt. *Autonomní sociální centrum Klinika* [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://451.cz/projekt.pdf>>.

PTÁČEK, Jiří. *Dějiny kurátorství současného umění*. Artyčok [online]. 2013 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/20422/dejiny-kuratorstvisoucasneho-umeni-jiri-ptacekcuratorial-history-of-contemporary-art-jiri-ptacek>>.

REJCHOVÁ, Zuzana. *S mikrofonem do MeetFactory*. Český rozhlas [online]. 2011 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/teens/tipy/_zprava/859015>.

SCHEJBAL, Tomáš. *Chudý, ale sexy?* A2larm [online]. 2015 [cit. 2015-04-10] Dostupné z: <<http://a2larm.cz/2014/12/chudy-ale-sexy/>>.

Sochaři: Stanislav Kolíbal. Větrelci a Volavky [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/stanislav-kolibal>>.

Sdružení Serpens [online]. 1995 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://www.sdruzeniserpens.cz/o-nas.html>>.

ŠEBOROVÁ, Silvie. *Amébní organismus negalerií*. Čtení místa [online]. 2011 [cit. 2015-04-18]. Dostupné z: <<http://www.ctenimista.cz/prednasky/blok-2/silvie-seborova-amebni-organismus-negalerii/>>.

SVETLIK GALLERY. *Galerie Světlik* [online]. 2012 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://svetlik.tumblr.com/>>.

SÝKOROVÁ, Lenka. *Artalk. Nástěnková kultura* [online]. 2013 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.artalk.cz/2013/02/08/41761/>>.

SÝKOROVÁ, Lenka. *Projekt mapující současnou nezávislou galerijní scénu*. Action galleries [online]. 2009 [cit. 2015-05-15]. Dostupné z: <<http://www.actiongalleries.info/oprojektu.php>>.

The art story. [online]. 2015 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.theartstory.org/artist-baselitz-georg.htm>>.

Třafačka – Chrám svobody [online]. 2012 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10294553865-trafacka-chram-svobody/>>

Třafačka [online]. 2015 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <<http://trafacka.cz/o-nas/>>.

Ukramodul. *Ukradená galerie Praha* [online]. 2013 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://ukradenagalerie.cz/koncept/ukramodul/>>.

Uliční-ci. *Uliční-ci* [online]. 2014 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<http://ulicnici.net/>>.

VÁVRA, Martin. *Sociologické aspekty díla Michala Foucaulta* [online] 2012 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://diskurz.wz.cz/Texty/Foucault_a_sociologie.pdf>.

VESELKOVÁ, Ivana. *Do It Yourself v Action Galleries*. Český rozhlas [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/do-it-yourself-v-action-galleries--930693>.

VETEŠKOVÁ, Michaela, BARTOŠOVÁ, Simona. *Moderní 'kunsthalle' by mohla být do roku 2013 v galerii Mánes*. Český rozhlas [online]. 2011 [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/vytvarno/_zprava/984899>.

VIDOKLE, Anton. *Art without arist.* [online]. 2010 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>>.

Vimeo. Viktor Vejvoda, Ducato gallery. [online]. 2011 [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <<https://vimeo.com/35065734>>.

PANČÍKOVÁ PYTLOUNOVÁ, Mariana. *Periferie Prahy – výkladový a obrazový slovník*. [online]. 2012 [cit. 2015-03-18]. Dostupné z: <<http://kolokvium.fa.cvut.cz/files/2012/mariana-pancikova-periferie-prahy.pdf>>.

Michal Cimala o výstavě Explosive, ROXOR či Třafačce. PhatBeatz. [online]. 2012 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: <<http://www.phatbeatz.cz/rozhovor-michal-cimala-explosive-trafacka>>.

STEJSKAL, Jakub. *Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem*, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7. [online]. 2009 [cit. 2015-04-10]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit6-7-gaiger_stejskal.pdf>

Diplomové práce

MIKEŠ, Jiří. *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace*. Brno, 2013. 91 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí diplomové práce Mgr. Viktor Pantůček.

NOVÁKOVÁ, Martina. *Vnitřní periferie Prahy*. Praha, 2015. 51 s. Diplomová práce na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Vedoucí diplomové práce Doc. Ing. arch. Michal Kohout.