

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Dita Schulmeisterová

**Sorosova centra současného umění:  
Atelier NOON v Praze 1999 - 2002**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2019

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1. 4. 2019

Dita Schulmeisterová

## **Bibliografická citace**

Sorosova centra současného umění: Atelier NOON v Praze 1999-2002 [rukopis]: diplomová práce/Dita Schulmeisterová; PhDr. Milan Pech, Ph.D. – Praha, 2019. -- 68.

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá Nadací George Sorose, konkrétně Sorosovými centry současného umění a jejich podporou umění v zemích bývalého východního bloku a následnou transformací. Jedním z úkolů těchto center byla podpora umělců v podobě grantů. Z grantové činnosti je vypíchnut jeden konkrétní případ, a to galerie Atelier NOON, která sídlila v Praze na Smíchově v letech 1999–2002. Byla netradičním spojením ateliéru umělkyně Petry Novákové Ondreičkové a výstavního prostoru. Galerie je uvedena v kontextu tehdejší umělecké scény, zároveň se snaží ukázat další obdobné netradiční výstavní prostory.

## **Klíčová slova**

George Soros, Soros foundation network, SCCA, galerie, Atelier NOON, Petra Nováková. Ondreičková, výstava, 90.léta, bytová galerie

## **Abstract**

This thesis deals with George Soros foundation network, specifically with the Soros centers for contemporary art, their support of the art in post-soviet countries and the following transformation. One of the important tasks was support for artists in the form of grants. Attention is focused on one specific case and that is the gallery Atelier NOON, which was based in Prague in Smichov in 1999 – 2002. It was an unconventional combination of the art studio, that belong to the artist Petra Nováková Ondreičková, and exhibition space. The gallery is shown in context of contemporary art scene from those times, and it is also trying to show similar unconventional exhibition spaces.

## **Keywords**

George Soros, Soros foundation network, SCCA, gallery, Atelier NOON, Petra Nováková Ondreičková, exhibition, 90', apartment gallery

**Počet znaků** (včetně mezer): 111 216

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat především svému vedoucímu práce PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za vedení, ochotu a vstřícnost. Dále pak Petře Novákové Ondreičkové, která mi poskytla informace a materiály, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Nelze opomenout rodinu a přátele, kterým děkuji za podporu v těžkých chvílích.

# Obsah

Úvod.....	6
<b>1. Hodnocení literatury .....</b>	<b>9</b>
<b>2. SCCA – Sorosova centra současného umění.....</b>	<b>13</b>
2.1. George Soros a jeho filantropická činnost .....	13
2.2. Vznik a počátky SCCA v Maďarsku .....	15
2.3. SCCA a otevřená společnost.....	16
2.4. Síť nadací .....	18
2.5. Kritika SCCA.....	22
2.6. Transformace Sorosových center současného umění .....	25
<b>3. Atelier NOON .....</b>	<b>28</b>
3.1. Galerijní scéna v Praze po roce 1989 .....	28
3.2. Atelier NOON .....	38
<b>Závěr .....</b>	<b>47</b>
<b>Obrazová příloha.....</b>	<b>50</b>
<b>Seznam vyobrazení.....</b>	<b>61</b>
<b>Použité zkratky .....</b>	<b>63</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>64</b>

# Úvod

Rok 1989 nebyl přelomem jen v tehdejším Československu, ale i v dalších totalitních státech. 9. listopadu 1989 padla Berlínská zeď, jen o 8 dní později v Čechách započala Sametová revoluce. Ve stejném roce padl socialismus i v Bulharsku, Maďarsku, Slovinsku a Polsku. V roce 1991 se přidala Albánie, Chorvatsko a Bělorusko, v roce 1992 potom Bosna a Hercegovina.<sup>1</sup> To vedlo k otevření hranic do západního světa a k postupnému přechodu z totalitní společnosti do společnosti demokratické. Těmito procesy transformace se zabývá „tranzitologie“. Odvětví politologie zkoumající ty momenty v dějinách, které vedly ke změně z totalitního režimu k demokracii. Na tento proces se dívá z různých úhlů. Jednou z oblastí, kterou lze v rámci této transformace zkoumat je kulturní sféra a její vliv na demokratizaci posttotalitní společnosti.<sup>2</sup> Někdo by možná na první pohled spojitost mezi uměním a demokracií neviděl. Avšak umění a svoboda projevu jsou úzce propojeny, neboť jedno bez druhého nemůže existovat. Aby mohlo vznikat kvalitní umění, musí mít umělec svobodu. Nesmí mu být diktováno, jak má přemýšlet a tvořit. Období po Sametové revoluci je zajímavé právě těmito změnami ve společnosti a v kultuře, lze v něm sledovat cestu k demokracii, kterou česká společnost prošla.

V době, kdy jsem přemýšlela nad tématem své diplomové práce, jsem se seznámila s umělkyní Petrou Novákovou Ondreičkovou, která na přelomu tisíciletí vlastnila a vedla malou galerii na pražském Smíchově pod názvem Atelier NOON. Petru Novákovou Ondreičkovou jsem poznala při přípravě výstavy UMPRUMEM 92/93 v rámci kurátorského semináře CRASHTEST, kde byla jednou z vystavujících. Její vyprávění o galerii mě zaujalo. O Atelieru NOON se téměř neví, kromě několika krátkých zmínek v dobovém tisku o něm nebylo prakticky nic napsáno. Galerie mě zaujala svou intimností, neboť se jednalo o zajímavé propojení ateliéru a galerie. Šlo o galerii „na telefon“, pokud se chtěl návštěvník podívat na výstavu, musel si nejdříve telefonicky domluvit návštěvu. Celá tato skromnost a intimnost prostoru mi přišla sympatická. Již na začátku jsem věděla, že materiálu, které by tuto galerii postihoval není mnoho, proto jsem se rozhodla, spíše než dopodrobna popisovat výstavní program, zasadit Atelier NOON do kontextu doby a obdobných galerií na přelomu tisíciletí.

---

<sup>1</sup> GALLIERA 2017, 101.

<sup>2</sup> ESANU 2008, 5.

Při zpracování Atelieru NOON jsem nejvíce vycházela ze vzpomínek majitelky galerie, Petry Novákové Ondreichkové, které jsem podkládala dobovými články, především z časopisu Umělec a Atelier: čtrnáctideník pro současné výtvarné umění. Cenné informace mi poskytly i vzpomínky vystavujících umělců a návštěvníků. Zásadní pro mě byly především vzpomínky Marka Pokorného, který galerii několikrát navštívil a jak řekl, vnímal ji jako důležitý prostor pro prezentaci slovenských umělců, kteří nebyli v pražském prostředí tolik známi.

Významnou roli při postkomunistické transformaci ve východní Evropě nejen v oblasti umění hrála Sorosova centra současného umění, která byla autonomním programem nadace George Sorose, Open Society Institute, která podrobně rozebírám v první části práce. Bratislavské centrum podporovalo i Atelier NOON. Centra seznamovala postsocialistickou společnost se západním vnímáním současného umění a přeneseně i s demokracií. To, jak žít a fungovat v demokratické společnosti jsme se museli teprve naučit a zde byla právě Sorosova centra současného umění klíčová. Úkolem jednotlivých center bylo podporovat současné umění v postsocialistických zemích, pořádat výstavy současného progresivního umění a podporovat umělce jednotlivých států pomocí grantů. Proto se zabývám všeobecným fungováním těchto center, na jakých základech a filosofii byla postavena, jaký byl jejich přínos pro umění. Nesnažím se hodnotit jednotlivá centra, neboť to by stačilo na samostatnou práci, snažím se je pochopit spíše jako celek. Sorosova centra současného umění byla štědře financována Georgem Sorosem, ten však podporu v roce 2002 ukončil. Stručně zde podávám také důvody, které k ukončení finanční podpory vedly, jak se s touto změnou jednotlivá centra vypořádala.

V další části své diplomové práce přesouvám svou pozornost do Prahy, kde sídlil v letech 1999–2002 Atelier NOON. Abych mohla galerii zasadit do kontextu, nastiňuji nejprve celkovou situaci v Praze po roce 1989, přičemž se zaměřuji na umělecký provoz a na nově vznikající soukromé komerční galerie, které do roku 1989 prakticky neexistovaly. Jejich porevoluční rozvoj ilustruji na třech velikánech pražské výtvarné scény – galerii MXM, galerii Béhémot a Jiří Švestka Gallery. Kromě nich vznikalo i mnoho menších, ne tak proslavených galerií, některé také zmiňuji a snažím se nastínit jejich aktivity.

Samotnou galerii Atelier NOON se pokouším zasadit do kontextu tehdejšího výstavního provozu. Přibližuji například další galerie s obdobným konceptem, jako ten, na kterém fungoval Atelier NOON.

Jak už bylo řečeno, galerie vznikla za podpory Sorosova centra současného umění v Bratislavě, jehož úkolem byla podpora slovenských umělců v porevolučních letech. Atelier NOON však vznikl až na přelomu nového tisíciletí a nové doby, kdy umělci začínali řešit jiná témata než ta bezprostředně po revoluci. Proto se zde dostávám k fenoménu umělce kurátora, který se právě u takto malých galerií často vyskytoval. Jedná se o situaci, kdy je umělec nucen převzít roli kurátora, což ho staví do nové pozice. To odlišuje tento typ galerií od větších komerčních galerií.



# 1. Hodnocení literatury

V práci se zabývám hned několika tématy, proto jsem také čerpala z nejrůznějších zdrojů. První část mé diplomové práce je věnována Sorosovým centrům současného umění, jejich dopadem na postkomunistickou společnost, ale také i celkově osobnosti George Sorose a jeho filosofickým názorům, které se promítají do jeho nadací. Sám Soros o sobě a svých myšlenkách napsal několik knih, v práci čerpám především z *Georg Soros, Směnka na demokracii, vzestup a pád sovětského systému*.<sup>3</sup> Zde rozebírá své pohnutky k založení svých nadací, své chápání otevřené společnosti. Při pochopení teorie otevřené společnosti pro mě byl důležitým zdrojem jak původní výklad Karla Poppera v knize *Otevřená společnost a její nepřátele*<sup>4</sup> z roku 1945, ale především její chápání Georgem Sorosem. Ten své myšlenky podrobně rozebírá v sérii přednášek *George Soros: Open Society, the Financial Crisis, and the Way Ahead* z roku 2009, které přednesl na Středoevropské univerzitě v Budapešti.<sup>5</sup> V celkem pěti přednáškách nabídl svůj ucelený pohled na politiku, ekonomii a filosofii, kterou se řídí. V pochopení něčí osobnosti a jejich smýšlení, však není dobré spoléhat se pouze na jejich pohled, proto jsem čerpala i z biografií zabývajících se Georgem Sorosem, konkrétně tedy z knihy *Buying a better world: George Soros and billionaire philanthropy*<sup>6</sup> z roku 2015, kterou napsala Anna Porter. O Sorosovi vyšlo několik biografií, do některých dokonce zasahoval on sám. Konkrétně se jedná se o knihu *The Philanthropy of George Soros: Building Open Societies*, která je spíše spoluprací Sorose a autora knihy Chucka Sudetica, Soros dokonce pro knihu napsal úvod. Další biografie Michaela T. Kaufmana *Soros: The Life and Times of a Messianic Billionaire*, je o poznání lepší. Kaufman Sorose doprovázel na několik přednášek či schůzek, což mu nabídlo reálný pohled do jeho života. Z dostupných knih o jeho životě však považuji knihu Anny Porter za nejobektivnější, sama se se Sorosem několikrát setkala a myslím, že si byla schopna udržet míru určité objektivnosti.

V části věnované Sorosovým centrům současného umění vycházím především ze zahraničních článků, hodnotící funkci center. Velice přínosné pro mě byly publikace Octavia Essanu, původem moldavského kurátora a umělce. V 90. letech se podílel na programu Sorosova centra současného umění v Chisinau, má tedy jedinečný vhled do

---

<sup>3</sup> SOROS 1991

<sup>4</sup> POPPER 1994

<sup>5</sup> <https://www.opensocietyfoundations.org/multimedia/george-soros-open-society-financial-crisis-and-way-ahead> vyhledáno 27.2.2019

<sup>6</sup> PORTER 2015

fungování organizace. SCCA<sup>7</sup> kriticky hodnotí už ve své dizertační práci, která později vyšla jako kniha pod názvem *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*<sup>8</sup>. V práci jsem využila i další jeho články, jmenovitě *What was contemporary art?*<sup>9</sup> a *The transition of The Soros centers to contemporary art: The managed avant – garde*.<sup>10</sup> V obou článcích rozebírá funkci a dopad center na uměleckou scénu ve východní Evropě. Určité představení a základní seznámení z funkcí center poskytuje článek *Agents for change: The Contemporary Art Centers of the Soros Foundation and C3*.<sup>11</sup> Finanční strážnice center se krátce věnovala Naomi Hoening ve svém článku *Footnotes On Art and Finances: George Soros and What Remains*.<sup>12</sup> Z českého prostředí potom problematiku center komentuje nejvíce Ludvík Hlaváček, dlouhodobý ředitel Sorosova centra současného umění v Praze, například v publikaci *Atlas transformace*,<sup>13</sup> pro kterou sepsal heslo o Sorosových centrech současného umění. K funkci center se vyjadřuje v nejrůznějších článcích, ale také například v přednášce pod názvem *Jak jsme zkoušeli po pádu komunismu dohánět kulturní svět*, která proběhla v rámci cyklu „Středy na AVU“<sup>14</sup> v roce 2013. Ve své diplomové práci se pražskému Sorosovu centru současného umění věnuje Anna Remešová, která se zaměřuje na aktivity v Praze, a to konkrétně na poslední výstavu centra *Politik – um*.<sup>15</sup>

Část práce se věnuje problematice českého umění 90. let, konkrétně novým komerčním galeriím, které se nově začaly objevovat po roce 1989. Literatura postihující toto, pro českou společnost, přelomové období je dle mého názoru stále upozaděna. Kromě několika souhrnných příspěvků, ač kvalitních, v *Dějínách českého výtvarného umění*<sup>16</sup>, nějaké komplexní zhodnocení zatím není. Velice přínosná pro mě byla kniha *Mezera*<sup>17</sup>, jejíž autorkou je Lenka Lindaurová. Kniha mapuje finalisty Ceny Jindřicha Chalupeckého, ale také poskytuje přehled událostí a českého umění po roce 1989. Autorka zvolila zajímavou formu textu, kniha je složená z novinových výstřížků, které čtenáře seznamují s důležitými událostmi tohoto období. Vše doplňuji informacemi z dobového tisku, v tomto ohledu jsem se nejvíce obracela na časopis *Atelier*:

---

<sup>7</sup> Soros centers for contemporary art, zkráceně SCCA.

<sup>8</sup> ESANU 2009

<sup>9</sup> ESANU 2012

<sup>10</sup> ESANU 2008

<sup>11</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009

<sup>12</sup> HENNING 2017

<sup>13</sup> <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/> vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>14</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/dily/> vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>15</sup> REMEŠOVÁ 2019

<sup>16</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007

<sup>17</sup> LINDAUROVÁ 2014

čtrnáctideník pro současné výtvarné umění a časopis Umělec. Zvláště časopis Umělec, dle mého názoru, publikoval velice progresivní články, ve kterých se nezaměřoval pouze na hlavní vlnu v současném umění, ale i na vedlejší tendence. Z dalších časopisů, které mi byly při psaní přínosné lze zmínit Labyrint Revue, Xantypa, Respekt, MF Dnes.

V poslední části diplomové práce se zabývám galerií Atelier NOON. Zde jsem pocítila největší obtíže při psaní, neboť zdroje, která by postihovaly tuto galerii téměř neexistují. Nejcenějším zdrojem pro mne byl rozhovor s Petrou Novákovou Ondreičkovou, majitelkou galerie. V časopise Umělec vyšlo několik článků Lenky Lindaurové, které veřejnost oboznamovaly s existencí galerie, jednalo se o NOON – Galerie jako životní prostor In: Umělec 3/1999, s. 7<sup>18</sup> dále Ještě čerstvé galerie In: Umělec 6/2000, s. 20-22<sup>19</sup> a NOON In: Umělec 5/2000, s.21.<sup>20</sup> Krátká zmínka o galerii se objevuje v katalogu výstavy Insiders: Nenápadná generace druhé poloviny 90. let<sup>21</sup> od Pavlíny Morganové. K jednotlivým výstavám, které v galerii probíhaly, bohužel nevyšly recenze. Podařilo se mi dohledat pouze jednu krátkou recenzi v časopisu Atelier na výstavu Pavla Jedličky Cosmic music. Seznam výstav, které v Atelieru NOON proběhly jsem sestavila z dochovaných pozvánek na vernisáže, které mi poskytla majitelka galerie a z inzerce v časopisu Atelier. Bohužel se k výstavám nedochovaly ani úvodní texty, které Ondreičková dle jejich slov prý psala. Nedostatek literatury jsme se snažila doplnit vzpomínkami pamětníků, vyjádření Marka Pokorného ke galerii proto pro mě bylo jednoznačně velice přínosné.

Galerii se snažím ukotvit do fenoménu umělec – kurátor. Tomuto tématu se věnovala historička umění a kurátorka Lenka Sýkorová v publikacích Konečně spolu: Česká nezávislá galerijní scéna 1990 - 2011<sup>22</sup> a Nezávislé kurátorství ve volném čase.<sup>23</sup> Sýkorová rozebírá postavu umělce - kurátora a cestu a pohnutky, která k tomuto postavení vedou. Ve své práci se zaměřuje na netradiční současné galerie, které jsou právě často vedeny umělci-kurátory. Svůj průzkum publikovala v již zmíněné knize Nezávislé kurátorství ve volném čase, ale také na webové doméně Czech Action Galleries<sup>24</sup> Přínosný je i její článek Umělci kurátory: Česká nezávislá galerijní scéna po roce 2000<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> LINDAUROVÁ 1999, 7.

<sup>19</sup> LINDAUROVÁ 2000a, 20-22.

<sup>20</sup> LINDAUROVÁ 2000b, 21.

<sup>21</sup> MORGANOVÁ 2004

<sup>22</sup> SÝKOROVÁ 2013

<sup>23</sup> SÝKOROVÁ 2016

<sup>24</sup> [http://www.actiongalleries.info/detail\\_akce.php?l=cz&id=9](http://www.actiongalleries.info/detail_akce.php?l=cz&id=9) vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>25</sup> SÝKOROVÁ 2010

v časopisu Výtvarná výchova: časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní.

## 2. SCCA – Sorosova centra současného umění

### 2.1. George Soros a jeho filantropická činnost

George Soros je znám především jako ekonom, filantrop a jeho jméno se v této práci objevuje mnohokrát. Proto považuji za důležité si jeho osobu v krátkosti představit.

Narodil se jako George Schwartz do židovské rodiny v Maďarsku v roce 1930. Jeho otec byl právníkem v Budapešti a rodina byla poměrně dobře zaopatřena. Se stoupajícím nebezpečím v podobě nacismu, se Sorosův otec rozhodl změnit rodinné jméno Schwartz na Soros<sup>26</sup> a obstaral falešné dokumenty.<sup>27</sup> Rodina díky otcově předvídavosti přežila druhou světovou válku, George však v Maďarsku dlouho nezůstal. S příchodem socialismu<sup>28</sup> dal tehdy sedmnáctiletý Soros na radu svého otce a odešel v roce 1947 studovat do Londýna, kde nastoupil na London School of Economics, kterou také v roce 1952 úspěšně dokončil.<sup>29</sup> Jedním z jeho profesorů na univerzitě byl Karl Reimund Popper, jehož myšlenky Sorose ovlivnily na celý život. Především Popperova teorie o otevřené společnosti, která se stala nejdůležitějším principem v Sorosových nadacích, ale také všeobecně v jeho tažení za demokratickou společností.<sup>30</sup> K teorii otevřené společnosti se budu věnovat dále v textu, a to v souvislosti se Sorosovými centry současného umění.

Soros opustil Anglii a odešel do Ameriky v roce 1956, kde začal pracovat jako makléř na burze. Nedlouho poté se mu podařilo získat z různých zdrojů celkem 4 miliony dolarů a v roce 1969 založil hedgeový fond<sup>31</sup> pod názvem Quantum Fund. Toto riskantní rozhodnutí ho následně proslavilo na poli financí a stalo se základem jeho dnešního jmění, které se pohybuje v řádech bilionů. V krátkém čase se tento hedgeový fond stal jedním z nejúspěšnějších na světě. Původní investici v podobě 4 milionů dolarů byl jen za rok schopen znásobit na 100 milionů.

Svůj úspěch na poli finančních spekulací vysvětluje svou teorií reflexivity. Podstatou této teorie je neúplné pochopení světa a reality. Soros věří v naši vlastní omylnost. Naše omyly a špatné pochopení reality pak logicky ovlivňují naše jednání

---

<sup>26</sup> Sorosův otec Tivadar byl nadšeným Esperantistou, příjmení Soros, které vybral, v Esperantu znamená stoupající či bude stoupat. PORTER 2015, 13.

<sup>27</sup> PORTER 2015, 13.

<sup>28</sup> Maďarská lidová republika byla vyhlášena 15. října 1949

<sup>29</sup> <https://www.uni-muenster.de/PeaCon/global-texte/r-m/soros-TheNewYorker.htm> vyhledáno 3.11. 2018

<sup>30</sup> PORTER 2015, 14.

<sup>31</sup> Jedná se o zajišťovací spekulativní fond, podléhá nízkým omezením. Jeho úspěšnost závisí na jeho správci. Může přinést velký zisk, ale také velkou ztrátu.

a rozhodnutí.<sup>32</sup> Pokusy o pochopení světa, jej zároveň mění a navzájem se ovlivňují.<sup>33</sup> Říká, že toto prozření mu pomohlo se orientovat na poli finančního trhu. Tradiční ekonomické teorie jsou postaveny na principu rovnováhy, proto pro něj toto uvědomění bylo v tržní ekonomii tak důležité. Teorie reflexivity pro něj však není podstatná jen v pochopení finančního trhu, ale promítá se i do jeho chápání světa všeobecně.

Soros sám se rád vidí jako filosof a přál by si být uznán pro své filosofické myšlenky, peníze jsou pro něj spíše nástrojem k dosažení cílů. Žije v představě, že pokud je člověk schopen utratit dostatek peněz ve správný moment a na správnou věc, může změnit fungování světa.<sup>34</sup> Své myšlenky však není schopen vyjadřovat způsobem, který by filosofická obec uznala. Sám si tuto skutečnost uvědomuje, což je patrné z jeho přednášky, kterou pojmenoval „A Failed Philosopher Tries Again“.<sup>35</sup> Veřejné uznání je pro něj důležité, a vůči okolí se vidí nadřazeně, což si také asi částečně i připouští. Sám o sobě v knize „The Alchemy of Finance“<sup>36</sup> řekl, že má o důležitosti své osoby až přehnanou představu.

Své filosofické myšlenky a ideály promítá do svých nadací. V roce 1979 založil Open Society Foundation.<sup>37</sup> Za léta svého působení se tento projekt rozvinul v širokou síť nadací s nejrůznějšími cíli. Ještě v 80. letech Soros tvrdil, že ve filantropii nevěří, v následujících letech se však nadace stala jeho osobní posedlostí. Jeho cílem se stalo přetvářet společnost, podporovat, jak už naznačuje název jeho nadace, „společnost otevřenou“.<sup>38</sup> Nadace má poměrně komplikovanou strukturu, protože se rozvíjela organicky v reakci na nově přibývajících potřeby. Pole působnosti Open Society Foundation je skutečně široké od vzdělávání, obrany lidských práv, podpory umění. Nadace v současnosti podporuje 21 hlavních programů a mnoho dalších vedlejších programů. Aby vše bylo ještě složitější, každý program věnující se určitému odvětví, například lidským právům, operuje na několika kontinentech najednou.<sup>39</sup> [1] Co se týče vzdělávání, nefinancuje pouze nejrůznější granty, knihovny ale také celou univerzitu. Středoevropská univerzita byla založena v roce 1990 a zaměřuje se na postgraduální programy převážně

---

<sup>32</sup> PORTER 2015, 43.

<sup>33</sup> PORTER 2015, 41.

<sup>34</sup> PORTER 2015, 11.

<sup>35</sup> A Failed Philosopher Tries Again, přednáška z roku 1995, kterou George Soros přednesl na Vienna Institute of Human Science.

<sup>36</sup> SOROS 1987

<sup>37</sup> SOROS 1994, 2.

<sup>38</sup> PORTER 2015, 12.

<sup>39</sup> PORTER 2015, 64.

pro humanitní studia.<sup>40</sup> Původně měla mít tři pobočky s hlavní pobočkou v Budapešti a vedlejšími v Praze a Varšavě. Ve výsledku dnes funguje pouze Budapešti.<sup>41</sup>

## 2.2. Vznik a počátky SCCA v Maďarsku

V roce 1983 George Soros poprvé veřejně promluvil o svých plánech pro neziskovou nadaci, jejíž sídlo plánoval umístit v Budapešti. Pro Maďarsko, ale i pro celý bývalý sovětský blok, byla tato idea tak neuvěřitelná, že mu jen málokdo věřil. Myšlenka neziskové nadace, byla totiž v té době poměrně cizí. Po dlouhém plánování byla v úzké spolupráci s Maďarskou Akademií věd v roce 1984 založena Sorosova Nadace. Pole její působnosti bylo velice široké od umění, knihoven, školství až po zdravotnictví.

Jedním z prvních programů a příkladem širokého záběru nadace byl Xeroxe Programme.<sup>42</sup> Tento program byl vytvořen za účelem distribuce kopírek do škol, knihoven, zdravotních klinik a kostelů. V dnešní době je pravděpodobně obtížné si uvědomit důležitost tohoto kroku, protože každý má ke kopírce přístup, avšak v zemi, kde každá kopírka musela být zaregistrována a byla monitorována, nabízel tento krok naprosto nové možnosti.<sup>43</sup>

Již ve svých počátcích se Sorosova Nadace věnovala podpoře umění. V roce 1985 vzniklo „Soros Foundation Arts Documentation Center“, o kterém se dá uvažovat o jakémisi předskokanu Sorosových center současného umění.<sup>44</sup> Centrum vzniklo ve spolupráci Sorosovy Nadace s Katalinou Neray, ředitelkou Kunsthalle v Budapešti. Funkce centra byla z počátků spíše informační. Shromažďovali informace o soudobých Maďarských umělcích, které dále poskytovali studentům, sběratelům či obchodníkům s uměním. Centrum také poskytovalo pomoc s překlady do angličtiny či menší finanční podporou ve formě grantů. Pomáhalo umělcům s tvorbou portfolií, jejichž koncept byl maďarských umělcům v 80. letech téměř neznámý. Proto, aby se byli schopni prosadit za hranicemi, bylo dobře sestavené portfolio naprosto zásadní. Prostor byl dáván projektům, které dřívější socialistický režim zavrhoval jako nežádoucí, tedy například novým médiím, abstrakci a různorodým experimentům. Nově vznikající místo pro současné

---

<sup>40</sup> SOROS 1994, 7.

<sup>41</sup> PORTER 2015, 88.

<sup>42</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 251.

<sup>43</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 252.

<sup>44</sup> <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7> vyhledáno 27. 2. 2019

umění bylo proto nesmírně důležitým krokem ke svobodě projevu.<sup>45</sup> Úkol centra lze obrazně přirovnat k jakési rodičovské roli. Stejně jako rodiče svým dětem nabízejí oporu a jakousi záchranou síť, i toto centrum zde mělo podobný úkol. Bylo zde od toho, aby umělce naučilo, jak se chovat v novém postkomunistickém světě, co se naučit, aby se byli schopni prosadit. Poskytnout jim finanční podporu pro realizaci jejich projektů.

V roce 1991 začalo centrum vystupovat pod názvem Sorosovo centrum současného umění Budapešť a tento název později přijmuly i další Sorosova centra<sup>46</sup>, která se začala hojně vynořovat v postsocialistických zemích. Nadále se věnovalo dokumentaci, ale snažilo se více zapojit i do finanční podpory současného maďarského umění. Důležitou součástí se stal grantový program, který například umožnil tisk katalogů. Ve výběru projektů, které SCCA podporovalo, byla pozornost soustředěna především na progresivní současné umění, které socialistický režim zavrhoval.<sup>47</sup>

### 2.3. SCCA a otevřená společnost

Abychom pochopili, jak Georg Soros řídí své nadace a na jakých principech tedy fungovala i Sorosova centra současného umění, je důležité si vysvětlit koncept „otevřené společnosti“. Tato filosoficko-sociologická teorie, o kterou se opírala všechna centra, vychází ze smýšlení Karla Raimunda Poppera, rakousko - britského filosofa. George Soros navštěvoval Popperovy přednášky v době svých studií na London School of Economics a jeho myšlenky ho na celý život zásadně ovlivnily. Název Sorosovy nadace Open Society Institute odkazuje k jedné z Popperových nejznámějších prací Open Society and Its Enemies z roku 1945.<sup>48</sup> Jak sám říká, Open Society Institute se rozhodl založit, za účelem podpory a podněcování otevřených společností.<sup>49</sup> Tato teorie o otevřené a uzavřené společnosti se stala základním principem, na kterých stojí celková filosofie Open Society Institut a přeneseně tedy i Sorosových center současného umění.

Otevřená společnost je taková, která stojí na systému pokusu a omylu. Nemůžeme předvídat budoucnost, nemůžeme s určitostí vědět, jak se určité události budou vyvíjet, lze je pouze odhadovat. Mohou to být kalkulované odhady, ovšem jsou to stále jen

---

<sup>45</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 253.

<sup>46</sup> Soros center for contemporary art, zkráceně SCCA

<sup>47</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 254.

<sup>48</sup> ESANU 2009, 175.

<sup>49</sup><https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/george-soros-open-society-transcript.pdf>  
vyhledáno 27. 2. 2019



odhady. Abychom dosáhli demokratické společnosti, je třeba se o ni neustále snažit, nesmíme, jak se říká „usnout na vavřínech“, proto je nutné neustále o ni diskutovat, předkládat návrhy, jak ji udržet a zlepšit. Ne vždy musí být tyto návrhy dobré, ale i takové návrhy jsou důležité, neboť podněcují k diskusi. Svobodná a živá diskuze je jedním ze znaků otevřené společnosti.<sup>50</sup> Samotný výraz „otevřená společnost“ převzal Karel Popper od francouzského filosofa Henryho Bergsona, který ho použil již v roce 1932 ve svém díle Dvojí pramen mravnosti a náboženství.<sup>51</sup> Protikladem ke společnostem otevřeným je potom „společnost uzavřená“, tu Popper definuje jako společnost kmenovou, magickou. Typickým rysem pro takovou společnost je, že lidé se v ní řídí nezpochybnitelnými dogmaty. Není zde prostor pro svobodnou vůli a kritické myšlení, na rozdíl od společnosti otevřené, kde je člověk naopak pobízen ke kritickému myšlení.<sup>52</sup>

Popper sám zcela jasně nedefinoval otevřenou společnost, neboť se domníval, že lidské pochopení je nedokonalé. Lze však říci, že forma sociálního uspořádání, které nazýval otevřenou společností, měla blízko k demokracii. Soros o jeho výkladu otevřené společnosti říká: *„Jelikož dokonalé poznání je za hranicemi lidského intelektu, společnost, která je charakterizována svobodou řeči, myšlení a svobodnými volbami je preferována před společností která svou ideologii prosazuje silou.“*<sup>53</sup>

Georg Soros své chápání otevřené společnosti rozebírá ve své knize Směnka na demokracii: Vzestup a pád sovětského systému<sup>54</sup>, ale také o ní hovoří v nejrůznějších přednáškách. Jeho chápání otevřené společnosti samozřejmě vychází z chápání Karla Poppera. Soros říká, že náš pohled na svět je vždy neúplný a my, ve své snaze ho zjednodušit, ho často vykládáme špatně. Klade důraz na omylnost, neboť rozpor v pochopení dané věci nás nutí ke kritickému myšlení a ve výsledku tedy k otevřené společnosti.<sup>55</sup>

Jeho pohled na koncept otevřené společnosti se v průběhu let mírně pozměnil, především v důsledku nabytých zkušeností, které více rozebírá ve své přednášce z roku 2009, kterou přednesl na Středoevropské univerzitě. Poukazuje například na fakt, že rozklad uzavřené společnosti nemusí nutně vést ke tvorbě společnosti otevřené. I přes všechny snahy se nová vláda může klonit nadále k totalitnímu režimu. S Popperovým

---

<sup>50</sup> <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/o/otevrena-spolecnost/k-definici-otevrene-spolecnosti.html> vyhledáno 7.10. 2018

<sup>51</sup> BERGSON 1936

<sup>52</sup> POPPER 1994, 13.

<sup>53</sup> SOROS 2009, 1.

<sup>54</sup> SOROS 1991

<sup>55</sup> SOROS 2009, 1.

pojetím se v pozdějších letech mírně rozchází. Popper se zaměřoval na problém porozumění realitě, upřednostňoval spíše proces lidského poznání, než politickou argumentaci. „*Pouze demokracie poskytuje institucionální rámec, který umožňuje reformu bez použití násilí, a proto je rozum v politice důležitý*“<sup>56</sup> Zde se Soros s Popper názorově rozchází, neboť Popper předpokládal, že hlavním důvodem k myšlení, je lepší pochopení reality. Soros se však domnívá, že tomu tak není, důvod může být například čistě sobecký, nejen ušlechtilou honbou za poznáním. Například, primárním cílem politika je být zvolen a na svém místě se udržet, a to i v demokracii.<sup>57</sup> Ve výsledku Soros hodnotí otevřenou společnost a svou síť nadací takto: „*Má původní síť nadací, která byla ovlivněna Karlem Popperem, se zabývala pouze problémem pochopení reality. Ovšem když jsem přidal požadavek, že voliči by si měl cenit pravdivosti a trestat podvod, vstoupil jsem do zcela nové říše hodnot. V této říši, nejistota převládá mnohem více, než ve sféře pochopení reality, a proto je před námi ještě mnoho práce.*“<sup>58</sup>

## 2.4. Síť nadací

Když George Soros mluví o svých nadacích, používá často pojem „síť“, ve smyslu síť nadací, které mezi sebou byly propojeny a spolupracovaly. Úkolem této sítě nadací bylo prosazovat, namísto komunismu, otevřenou společnost. Každá z nadací byla jiná a reagovala na problémy daného regionu. Sám o nich hovoří takto: „*Každá nadace má takovou podobu, jací jsou lidé, kteří s ní spolupracují, a jaké jsou potřeby země, v níž pracuje, cíl však mají všechny společný. V tom je naše výhoda, ze které můžeme těžit.*“<sup>59</sup>

Sorosova centra současného umění byla jedním z příkladu takovéto sítě. Jak se již zmiňuji výše, první centrum vzniklo v Budapešti v roce 1985 a v pozdějších letech posloužilo jako vzor pro další centra, která začala hojně vznikat po celé Východní Evropě. V roce 1992 bylo otevřeno dalších pět center a to v Bratislavě, Moskvě, Praze, Tallinnu a Varšavě. Jen o rok později byla otevřena další v Bukurešti, Rize, Vilniu, Kijevě, Lublani, Zahřebu a Sofii. V následujících letech, konče rokem 1999, bylo otevřeno dalších několik center a to v Petrohradě, Bělehradě, Kišinevě, Sarajevu, Oděse a Almaty.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> SOROS 2009, 2.

<sup>57</sup> SOROS 2009, 2.

<sup>58</sup> SOROS 2009, 9.

<sup>59</sup> SOROS 1991, 155.

<sup>60</sup> <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7> vyhledáno 27. 2. 2019

V 90. letech se většina postkomunistických států snažila řešit primárně problémy na půdě ekonomiky a politiky, pro oblast umění proto nezbývalo tolik prostoru. O demokratizaci kulturní sféry se proto často staraly zahraniční nadace, mezi nimi i SCCA. Sorosova centra mezi ostatními neziskovými organizacemi vynikala především ve svém přístupu k práci. Na rozdíl od ostatních nadací nebyla pouze poskytovatelem peněz, ale i hybatelem a iniciátorem celé kulturní činnosti.<sup>61</sup> Centra představila místním umělcům západní model uměleckých institucí. Pořádala výstavy současného umění, organizovala semináře, podporovala mezinárodní spolupráci a podněcovala umělce k experimentu s novými médii a tématy. Do popředí byla postavena témata, která byla dříve nežádoucí, jako gender, sexualita, touha aj. Důležitá byla také jistá edukace v oblasti grantové činnosti. Jak podat žádost o grant, jak ho správně napsat, ale i určité základy kulturního managementu. Všechno to jsou cenné znalosti, na které se možná i dnes opomíná při studiu umění a dějin umění.<sup>62</sup> Centra spolu sdílela záměr a ideu, přičemž všech 21 center spolu bylo schopno spolupracovat, a to na napříč zeměmi od Prahy až po Almaty.<sup>63</sup> Úspěšná spolupráce mezi centry a jinými uměleckými organizacemi by se dala vysvětlit společnými pravidly, která všechna centra následovala a byla pracovníky interně nazývaná jako „Bible“. Tento způsob organizace, který mírně připomíná franchising, byl často kritizován, měl však za následek úspěšnou spolupráci center napříč zeměmi, které se od sebe často velice kulturně lišily.<sup>64</sup>

Vedení jednotlivých center bylo povětšinou svěřeno do rukou manažerů, namísto umělců, či uměleckých unií, kteří byli hledáni v řadách kunsthistoriků a uměleckých kritiků.<sup>65</sup> Hlavním sponzorem byl Open Society Institute, který sídlil a dodnes sídlí v New Yorku. Rozhodujícím orgánem nadace byla Rada složená z pěti odborníků, která se každé tři roky obměňovala.<sup>66</sup> Open Society Institute operovalo ročně přibližně s 400–500 miliony dolarů, které dále distribuovalo do dalších nadací a projektů.<sup>67</sup> To je dnes v přepočtu (dle současného kurzu) 10 miliard korun, částka neuvěřitelná dnes, natož v 90. letech. Rozpočet jednotlivých center se po rozdělení peněz pohyboval okolo 50 000 dolarů ročně na výstavní program.<sup>68</sup> Ludvík Hlaváček o SCCA hovoří jako o nadaci, která

---

<sup>61</sup> ESANU 2009, 174.

<sup>62</sup> ESANU 2009, 177.

<sup>63</sup> ESANU 2009, 174.

<sup>64</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 254.

<sup>65</sup> ESANU 2009, 177.

<sup>66</sup> HLAVÁČEK 1998, 7.

<sup>67</sup> Soros map, Dostupné na: <http://www.naomihennig.com/soros-map-2/> vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>68</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 27. 2. 2019

„jako by spadla z nebe“<sup>69</sup>. Už samotný důvod jejího vzniku je neobvyklý, vznikla totiž z velkého finančního přebytku. Nebyla zde nějaká naléhavá potřeba, ale jednoduše přebytek peněz na kontě George Sorose.<sup>70</sup> Sám Soros to takto i popisuje: „*Když jsem začal mít tolik peněz, že jsem je nemohl sám spotřebovat, začal jsem uvažovat, jak s nimi rozumně naložit.*“<sup>71</sup>

Je zajímavé sledovat, jak se mění vnímání osobnosti George Sorose, a to stát od státu. Zatímco v postkomunistických zemích bylo jeho jméno spojováno s filantropií a finanční podporou umělecké komunity, v Německu či Anglii, tedy v zemích, které nebyly postiženy komunismem, si jeho jméno málokdy někdo spojil s jinou oblastí než s finančním trhem. Důvod, proč je Sorosovo jméno tolik spojováno s uměním, je poměrně jednoduchý. Jeho centra často byla jediná, vynecháme-li státní sektor, která podporovala současné umění. Byl schopen pro svou nadaci uvolnit velkou sumu svých peněz, což také vedlo k systému, který nebyl tolik zatížen běžnou byrokracií.<sup>72</sup>

Jednotlivá centra pořádala výroční výstavy, což byl také jeden z jejich hlavních úkolů. Témata výstav povětšinou reagovala na potřeby zemí a regionů, ale jak už se zmiňuji výše, byla to vždy témata nová a progresivní, která by minulý režim nepovolil. V mnoha případech byl také představen koncept kurátorských výstav.<sup>73</sup> Byla představena pozice kurátora, tak jak ji známe dnes. Tento pojem totiž ještě před padesáti lety neexistoval, alespoň ne v dnešním pojetí. Kurátor bylo označení pro muzejního kustoda, pracovníka v muzejní instituci, který se stará o sbírky.<sup>74</sup> Kurátor je dnes vnímán jako někdo kdo, vymýšlí koncept výstavy, odpovídá za odborný text k výstavě, vybírá umělecká díla. Izolace, která byla zaviněna komunismem rozvoj tohoto oboru opozdil. V Americe a Evropě se kurátorství začalo rozvíjet jako obor na univerzitách již v 70. letech, u nás jsme však museli počkat až na počátek 90. let.<sup>75</sup>

Jedno z prvních zapojení center na mezinárodní scéně bylo Biennale v Sao Paulu v roce 1994. Z českého zastoupení se ho zúčastnili například Milena Dopitová, Milan Kafka, David Černý.<sup>76</sup> Naopak poslední velkou přehlídkou mise Sorosových center byla výstava *After the Wall – Art and Culture in Post – Communist Europe* z roku 1999, kterou

---

<sup>69</sup> HLAVÁČEK 1998, 7.

<sup>70</sup> HLAVÁČEK 1998, 7.

<sup>71</sup> SOROS 1991, 168.

<sup>72</sup> HENNING 2017, 2.

<sup>73</sup> HLAVÁČEK/ JIROUSOVÁ/ LANIER 2000, 79.

<sup>74</sup> KORECKÝ 2009, 10.

<sup>75</sup> PŘÍKAZOVÁ 2014, 15.

<sup>76</sup> <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html> vyhledáno 12. 12. 2018

zorganizovalo Muzeum moderny ve Stockholmu.<sup>77</sup> Výstava byla naplánována k příležitosti desetiletého výročí pádu Berlínské zdi a mapovala období od poloviny 80. let až po rok 1999. Smyslem projektu bylo zmapovat posun v současném umění v postkomunistických státech. Byla to první velká souhrnná přehlídka postkomunistického umění. Spolupráce se Sorosovými centry byla v tomto případě stěžejní, neboť tým kurátorů při přípravě vycházel z umělců, které doporučily jednotlivá centra.<sup>78</sup>

Je důležité si uvědomit, že centra fungovala v rámci celé nadace jako autonomní program. Jednotlivá centra, přestože fungovala na stejných principech se tedy od sebe vždy mírně lišila, v závislosti na tom, jak se jejich vedení rozhodlo přistoupit k příručce pravidel, který byla poskytována z Ameriky. Jednou z věcí, kterou se centra od sebe navzájem odlišovala a která byla na první pohled patrná bylo vizuální provedení loga SCCA. Jeho základ byl vždy stejný, objevovaly se však různé variace. Čtverec na bílém pozadí byl v rozích rozšířen o další čtyři čtverce, které jakoby vystupovaly z hlavního čtverce. Variací na tento základní model bylo několik, čtverec byl buďto plný, nebo znázorněn pouze obrysem. Čtverce mohly být různě propojeny, záleželo na konkrétním centru. V logu se odrážel kontext prostředí ve kterých centra operovala. Samotný čtverec potom byl snad odkazem k Malevičovi a jeho přínosu k modernímu umění.<sup>79</sup> [2]

Změna v umění se projevila především v odstupu od socialistického realismu jako oficiální doktríny. Zájem se přesunul k západnímu pojetí současného umění, které k nám proudilo skrze soukromé nadace a neziskové organizace.<sup>80</sup> Za dobu svého působení centra zpopularizovala v totalitních zemích termín „současné umění“, ten nebyl do té doby příliš rozšířen. Současné umění lze v těchto souvislostech chápat jako nositele myšlenek „otevřené společnosti“. Nahradilo upadající estetické ideály společností uzavřených, tedy společností totalitních.<sup>81</sup> „*Ve společnosti, která je postavena na principu omylnosti, je umělecká instituce chápána jako součást občanské společnosti a jako platforma pro uplatňování demokracie. Demokratické principy jsou vepsány do samotné struktury jejich institucí.*“<sup>82</sup> Proto lze tvrdit, že Sorosova centra současného umění byla klíčová v proměně postsocialistických zemí a to jak kulturně, ideově tak i společensky.

---

<sup>77</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 254.

<sup>78</sup> <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/after-the-wall/about-the-exhibition/> vyhledáno 12. 12 2018

<sup>79</sup> <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>80</sup> Mezi další nadace patřila například Erste foundation

<sup>81</sup> ESANU 2009, 176.

<sup>82</sup> ESANU 2009, 176.

## 2.5. Kritika SCCA

V průběhu let se na George Sorose a jeho nadace sneslo velké množství kritiky. Nesouhlas se objevoval a do dnes objevuje prakticky na všech frontách. Kritici mu vyčítají jeho názory, bohatství a nadace. Není to nijak zvlášť překvapující vzhledem k tomu, že jeho nadace přinášely mnoho inovací. Změna je vždy přijímána obtížně a často s kritikou. Jednou z výtek, které se snesly na konto Sorosových center současného umění, byl systém výběru budoucích projektů, o kterých rozhodovala odborná komise. Model, který byl sice prosazován představiteli nadace z Ameriky, ale který po zralé úvaze centra praktikovala sama. Jednalo se o snahu vnést do organizace takovéto instituce určitou objektivitu při vybírání projektů, model byl však veřejností přijímán spíše jako neosobní a chladný.<sup>83</sup> Jak již krátce zmiňuji výše, síti Sorosových center byl vytýkán systém organizace, který připomínal „franchising“. Objevovaly se posměšné výtky, že centra fungují jako fast foodový řetězec McDonald.<sup>84</sup> V souvislosti s touto výtkou je důležité zde zmínit termín „Soros realism“.<sup>85</sup>

Termín „Soros realism“ poprvé použil Miško Šuvakovic ve své eseji *The ideology of exhibition: ideologies of Manifesta*<sup>86</sup> v roce 2002. Tímto pojmem označil několik velkých výstav, které byly uspořádány za finanční podpory Sorosových center současného umění v období 90. let až po přelom století, to však nebyla jediná věc, která je pojila. Dle Šuvakovice centra produkovala často podobné umění v naprosto odlišných zemích a kulturách, kde by za normálních okolností tato podobnost nevznikla.<sup>87</sup> V koncepci výstav se dle jeho názoru dal vysledovat určitý spojovací vzorec. Vždy zde bylo za **a)** použití nových médií za **b)** reflexe místních, regionálních témat, což mělo vyústit v za **c)** prezentaci v minulosti zavrhaného, či utlačovaného umění.<sup>88</sup> Jeho kritika se zaměřovala na skutečnost, že touto uniformitou se z děl vytrácela různorodost, která by se logicky napříč zeměmi objevovala. Kritika není úzce zaměřena jen na některé výstavy, ale i na další z toho vycházející jevy. Například nárůst nacionalismu jako reakce na zánik komunismu a jeho hodnot. Poukazuje se na to, že s činností center, přišlo kromě peněz, infrastruktury pro novou uměleckou scénu, edukace a mnoho dalšího i několik

---

<sup>83</sup><http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>84</sup> CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009, 254.

<sup>85</sup> <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010/06/09/soros-realism/> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>86</sup> <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>87</sup> <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>88</sup> <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> vyhledáno 12. 12. 2018

negativních prvků. Aby umělci mohli využívat všech těchto benefitů, museli vyhovovat určitým požadavkům. Bylo žádoucí, aby se v jejich dílech odrážely hodnoty, které Sorosova centra zajímaly, jako demokracie, emancipace, multikulturalismus, lidská práva a svoboda.<sup>89</sup> Což samy o sobě jsou bezesporu dobré hodnoty, nejsou to však jediné věci, kterými se může umělec zabývat. Proto se také možná stalo, že se v jeden čas ve Východní Evropě vynořilo několik velkých výstav, které se sobě navzájem velice podobaly. Objevil se proto názor, který poukazoval na to, že prázdné místo po Socialistickém realismu, tedy jakoby nahradil tento kontroverzní termín „Soros realism“. Politické ideály byly jiné, ale jakési myšlenkové směřování v podstatě stejné.<sup>90</sup>

Tato podobnost pravděpodobně vychází z celé organizace center, především z faktu, že všechna centra se řídila určitým manuálem poskytovaným přímo z Open Society Institute, který byl interně nazýván jako „Bible“. Ludvík Hlaváček o této „Bibli“ krátce hovoří ve své přednášce „Jak jsme zkoušeli po pádu komunismu dohánět svět“.<sup>91</sup> Říká, že to byl velice podrobný manuál jak a co dělat. Instrukce se týkaly především administrativních záležitostí, například jak rozdělovat granty, kolik má být členů v rozhodovací komisi a jací to mají být lidé. Důraz byl kladen na renomované kunsthistoriky, kteří neměli „škraloup z komunismu“.<sup>92</sup> Manuál byl dokonce tak podrobný, že v něm byly ukázky odmítavých a kladných dopisů.<sup>93</sup> Tato příručka byla však v tehdejší společnosti poměrně potřebná. Ukazovala, jak vést demokratickou instituci, což byl v postkomunistické společnosti logicky koncept neznámý.<sup>94</sup>

Výstavy musely být schvalovány rozhodovací komisí. Jednalo se například o rozhodnutí týkající se rozpočtu výstavy a zúčastněných umělců. Existence komise byla předepsána v manuálu vedením z Ameriky, centra tento požadavek však přijímala poměrně bez obtíží. Téma výstav si vybíralo centrum samo, o tom americké vedení nerozhodovalo. Díla pro výstavy byla vybírána pomocí inzerátů v periodikách. Ludvík Hlaváček o komisi a výběru děl hovoří kladně. Dle jeho názoru to byl v českém prostředí dobrý přístup v době, kdy koncepce výstav byla často stavěna nad jednotlivá díla.<sup>95</sup> Ne

<sup>89</sup> <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010/06/09/soros-realism/> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>90</sup> <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010/06/09/soros-realism/> vyhledáno 12. 12. 2018

<sup>91</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 6. 1. 2019

<sup>92</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 6. 1. 2019

<sup>93</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 6. 1. 2019

<sup>94</sup> JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 215.

<sup>95</sup> JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 216.

všichni však jeho názor sdíleli, lze to vyčíst například z kritiky první výroční výstavy Krajina v současném umění v Lidových novinách. Martin Dostál, kunsthistorik, kurátor a režisér, kritizuje právě ono vybírání děl skrze inzeráty v novinách a kurátorům výstavy vyčítá nedostatečnou koncepci celé výstavy, že vystavená díla jsou náhodně vybrána bez nějaké pořádné souvislosti. Dle jeho názoru byla výstava názorově plytká a neukotvená. Což se dalo vysledovat na kvalitě vystavených děl. Mezi vystavenými byly jak velká umělecká jména jako Jiří Kovanda, Vladimír Kokolia nebo František Skála, tak jména ještě neznáma, mladých studentů uměleckých škol. Dle názoru Dostála, šla na mladých neostřílených umělcích vidět právě ona neukotvenost celé výstavní koncepce. Název článku „Koncepce za inzerát“ je potom kritika celého neosobního výběru děl skrze inzerát v novinách a schvalování komisí.<sup>96</sup> Chápu důvody proč Martin Dostál výstavu kritizuje, ale nemyslím si, že by se na základě této kritiky měl odsoudit celý koncept výběru umělců a děl. Inzeráty a výběrové komise umožnily demokratický výběr děl v době, kdy jsme se učili co to demokracie vůbec je. Myslím si tedy, že v daný okamžik inzeráty a výběrové komise plnily svůj účel dobře.

Každé centrum mělo za úkol uspořádat jednu výroční výstavu ročně. Intence pro výroční výstavy pak byla vždy taková, že se mělo jednat o téma, které bylo v komunismus zavrhováno.<sup>97</sup> Celková kritika center vycházela také z faktu, že centra přinášela západní způsob fungování umělecké organizace, což se často střívalo se zvyklostmi a smýšlením v postkomunistických zemích.<sup>98</sup>

Činnost center nelze dle mého názoru jednoznačně odsuzovat, neboť pro kulturu bezesporu udělala mnoho dobrého. Kritiku lze směřovat spíše k určité dominanci, které se jim dostávalo. V mnoha případech byla centra jedinou platformou, která poskytovala umělcům podporu v podobě financí a infrastruktury. Celá jádro problému bych tedy viděla spíše v této dominantní pozici, v jaké se centra ocitala, ať byla často nechtěná. Tato dominance a absence různorodosti ve výsledku vytvořili úrodné prostředí pro kritiku, kterou šlo směřovat pouze na Sorosova centra současného umění.

---

<sup>96</sup> DOSTÁL 1993, 5.

<sup>97</sup><https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 6. 1. 2019

<sup>98</sup><http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html> vyhledáno 6. 1. 2019



## 2.6. Transformace Sorosových center současného umění

Finanční podpora center ze strany George Sorose byla od počátků časově omezena. Nikdy nebylo v plánu centra podporovat nekonečně. Pomoc George Sorose totiž byla v jádru filantropické povahy. Abychom pochopili, proč byla finanční podpora center ukončena, je důležité chápat rozdíl mezi charitou a filantropií. Mluví-li lidé o funkci center často se dopouštějí jednoho omylu a to, že o centrech mluví jako o charitativní instituci pro umění. To však není zcela pravda. Charitativní i filantropická činnost poskytuje v obou případech podporu, ať finanční či materiální. Filantropie však, na rozdíl od charity, svou pomoc poskytuje s jasně daným cílem, u kterého se očekává jeho naplnění. Dobře to vystihuje známe čínské přísloví: „Daruješ-li člověku rybu, nakrmíš ho na den. Naučíš-li ho lovit, dáš mu potravu na celý život.“<sup>99</sup> Z tohoto přísloví lze pochopit smysl Sorosových center současného umění a záměr George Sorose. Jeho cílem bylo centra a umělce naučit se orientovat v postkomunistickém uměleckém světě.<sup>100</sup> Naučit je lovit v nových vodách. V okamžiku kdy byl tento cíl naplněn, začal George Soros pomalu svou podporu stahovat a svou pozornost přesunul k jiným projektům. Toto rozhodnutí bylo založeno také na domněnce, že státní instituce v jednotlivých zemích se ujmou zodpovědnosti a částečně nahradí jeho roli.<sup>101</sup> Sorosova idea byla taková, že státní instituce se po jeho odchodu zapojí do archivování, vyhledávání a podpory současného umění a umělců. Nedá se říci, že by se tato myšlenka naplnila ve všech zemích. Například v zemích bývalé Jugoslávie mnoho státních galerií mělo problém se samo v postkomunistickém světě zorientovat a několik let zůstávaly v provizorním modu a věnovala se opravám.<sup>102</sup>

Náznaky o ukončení podpory ze strany George Sorose se začaly objevovat již v roce 1997. Jednotlivým centrům bylo doporučeno, aby se zaregistrovali jako nezávislé neziskové nadace a našli si alternativní finanční příjem. Od roku 1999 také nastalo v síti organizací období tzv. „matching funds“<sup>103</sup>. Což Ludvík Hlaváček vysvětluje takto:

---

<sup>99</sup> ESANU 2012, 9., Octavian Essanu toto přísloví používá jako vysvětlení filantropie ve svém pojednání *What was contemporary art?*.

<sup>100</sup> ESANU 2012, 9.

<sup>101</sup> HENNING 2017, 2.

<sup>102</sup> Tento stav byl patrný především v zemích bývalé Jugoslávie, galerie moderního umění (Moderna Galerija) v Lublani byl možná nejúspěšnější, podařilo se ji udržet aktivní program, nové vhodné výstavní prostory však otevřela až v roce 2011. Museum of Contemporary Art v Zagřebu otevřelo nové prostory až v roce 2009 a to po letech odkladů. Nejkritičtější situace byla a stále je pravděpodobně v Sarajevu, kde se prozatím nepodařilo najít prostor pro Ars Aevi (muzeum a sbírka moderního umění). V roce 2011 byla dokonce na rok uzavřena Národní galerie Bosny a Hercegoviny. HENNING 2017, 2.

<sup>103</sup> JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 217.

„Sežeňte si nějakou finanční částku a já vám přidám stejnou.“<sup>104</sup> Ze strany George Sorose to bylo asi jakési popostrčení k finanční nezávislosti. Ve stejném roce se členové sítě center rozhodli společně založit „International Conemporary Art Networks (ICAN)“<sup>105</sup>, se sídlem v Amsterdamu byl registrovaný jako obecně prospěšná společnost. Tato nová společnost měla za úkol zajistit finance pro provoz center. To se však nepodařilo naplnit a ICAN přestal v roce 2000 prakticky existovat.<sup>106</sup>

Z celkového počtu 21 center se ne všechna zvládla osamostatnit. Některá centra zanikla úplně, některá se transformovala a fungují dodnes, jen s trochu pozměněným programem. Například centrum v Praze je dodnes stále aktivní. Svůj program bylo nuceno rozdělit do dvou částí.<sup>107</sup> Funguje dnes jako Nadace pro současné umění a Centrum pro současné umění. Nadace se stará pouze o distribuci peněz do grantů a na jednotlivé umělecké projekty.<sup>108</sup> Centrum současného umění se stalo obecně prospěšnou společností a funguje z grantů ministerstva kultury. Stará se také o internetovou databázi umělců Artlist a provoz Galerie Jelení.<sup>109</sup> Její dokumentační a výstavní činnost tak zůstává zachována.

Pokud se centřům podařilo osamostatnit, fungují dnes ve většině případů v jakémisi skromnějším nebo pozměněném módu než dříve. Zaměřují se spíše na projekty ve svých regionech. Jak už se zmiňuji výše pražské centrum funguje nadále a provozuje dokumentační a galerijní činnost.

Centrum v Kievě svou činnost ukončilo v roce 2008, přetransformovalo se však do nové obdobné platformy pro současné umění pod názvem CSM/Foundation Center for Contemporary art. Věnují se edukativní činnosti v oblasti umění, pořádají semináře, festivaly, vydávají online časopis pro současné umění Korydor<sup>110</sup>. Jejich poslední projekt z roku 2018 byl čtyřdenní festival pod názvem „4 days on the road“.<sup>111</sup>

Centrum v Litvě je také aktivní do dnes. Operuje pod názvem Latvian Center for Contemporary art. Stále se věnují aktivitám jako dokumentace a podpora současného

---

<sup>104</sup> JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 217.

<sup>105</sup> ESANU 2009, 179.

<sup>106</sup> <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html> vyhledáno 6. 1. 2019

<sup>107</sup> K tomuto dělení došlo v důsledku zákona o neziskových organizacích v roce 1999. Nadace dle tohoto zákona nesmí vést dokumentační a knihovnickou činnost, která byla velkou součástí pražského centra. JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 217.

<sup>108</sup> V roce 2000 se pražskému centru podařilo získat 35 milionu korun z Nadačního investičního fondu. Tento fond vznikl oddělením 1% zisku z privatizace státních podniků a tyto peníze byly použity na podporu nadací. JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 217.

<sup>109</sup> JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 217.

<sup>110</sup> <http://www.korydor.in.ua/en/> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>111</sup> <http://csmart.org.ua/eng/> vyhledáno 16. 12. 2018

umění. Každoročně pořádají festival pod názvem SURVIVAL KIT, letos se uskutečnil jeho desátý ročník a jedná se o největší festival současného umění v Pobaltí.<sup>112</sup>

Sarajevské centrum operuje stále pod názvem Sarajevo Centrum for Contemporary art, přestože nemají vlastní výstavní prostor. Využívají tedy veřejných prostranství, zaměřují se na site specific.<sup>113</sup>

Další centra, kterým se do dnes podařilo zachovat aktivní program, jsou například v Makedonii, kde funguje Contemporary Art Center Skopje<sup>114</sup>. Centrum v Lublani, které provozuje LabSUs, platformu pro kurátory, umělce a teoretiky.<sup>115</sup> Aktivní je také Chorvatské centrum, které stále operuje pod názvem Institute for Contemporary Art Zagreb.<sup>116</sup>

Bratislavské centrum fungovalo do letošního roku pod názvem Nadácia – Centrum súčasného umenia, v současnosti však svou činnost omezilo na jeden projekt, a to na Cenu Oskara Čepana. Tuto cenu centrum uděluje slovenským teoretikům, kurátorům a historikům pod 35 let.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> <https://lcca.lv/en/> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>113</sup> <http://scca.ba/> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>114</sup> <http://www.cac.org.mk/> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>115</sup> <http://www.worldofart.org/current/laboratorium-2006-07/labsus> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>116</sup> <http://www.institute.hr> vyhledáno 16. 12. 2018

<sup>117</sup> <http://www.ncsu.mneme.sk/ine-aktivity/cena-oskara-cepana-extra> vyhledáno 16. 12. 2018

## 3. Atelier NOON

### 3.1. Galerijní scéna v Praze po roce 1989

Rok 1989 přinesl pro Česko mnoho změn po všech stránkách. Politicky, společensky i kulturně. Komunistická strana se zhroutila a hranice se otevřely. Zdálo se, že dveře jsou nám všude otevřené a možnosti neomezené. Lidé se mohli opět svobodně nadechnout. Společnost zaplavila euforie a chuť do života. Prezidentem byl zvolen Václav Havel a konaly se první svobodné volby, ve kterých zvítězilo Občanské fórum. Stát začal navracet podniky a do země se začala vracet česká inteligence, která byla minulým režimem donucena emigrovat.<sup>118</sup> Vratislav Novák vytvořil sochu Stroj času<sup>119</sup>, která zaplnila prázdné místo po monstrózní soše Stalina na pražské Letné.<sup>120</sup> Začala se měnit i oblast kultury, po letech existence výhradně státních galerií se začaly objevovat galerie soukromé.

V roce 1990 se rozpadl Svaz českých výtvarných umělců a na místo něj byla v témže roce založena Unie výtvarných umělců. Účelem Svazu českých výtvarných umělců bylo zastřešovat tvorbu jeho členů, starat se o odbytky zakázek, zdravotní a sociální pojištění. Věřilo se, že nově založená Unie se alespoň částečně ujme své předchozí role, to se však nestalo.<sup>121</sup> Příkladem selhání Unie může být problém nájemného v uměleckých atelierech. V minulém režimu byla cena regulována Svazem a předpokládalo se, že nově vzniklá Unie se postará o udržení stejných podmínek. To se jí ale nepovedlo, což mělo za následek vystěhování mnoha výtvarníků. Šlo především o starší výtvarníky, pro které už nebylo jednoduché se v nové kapitalistické společnosti zorientovat.<sup>122</sup> Do roku 1994 přišlo v Praze o své ateliery na 500 výtvarníků.<sup>123</sup> Unii byla vyčítána i nepřehledná správa pozůstalého majetku Svazu, který spravoval například umělecké spolky Mánes (tedy i jeho budovu) a Uměleckou Besedu, ty byly na konec v roce 1991 obnoveny. Ani navrácení těchto spolků nepřineslo řešení otázky v podobě financí. Pozornost umělců se proto obrátila k systému grantů, které udělovaly především neziskové nadace

---

<sup>118</sup> Na podzim roku 1990 se konal v Anežském klášteře sjezd umělců a teoretiků pod názvem České umění doma a v exilu, kteří se navrátili z emigrace. PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 868.

<sup>119</sup> Do všeobecného podvědomí se tato socha zapsala spíše pod názvem Metronom

<sup>120</sup> LINDAUROVÁ 2014, 19–25.

<sup>121</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 866.

<sup>122</sup> Jednalo se například o Jana Baucha, kterému byl údajně vyměřen nový nájem 20 000, který nebyl schopen platit, a tak atelier opustil. Nedlouho poté zemřel. Domnívám se, že zde byl pocit určité křivdy ze strany starší generace umělců, neboť očekávali v Unii určitou oporu, na kterou byly do té doby zvyklí a které se jim nedostalo. SOUČEK 1999, 2.

<sup>123</sup> SOUČEK 1999, 2.

a Ministerstvo kultury České republiky. Ministerstvo se však neangažovalo v takové míře, v jaké by se čekalo, zbývaly tedy především neziskové organizace. Z těch, které aktivně rozdávaly granty lze jmenovat například Sorosovo centrum současného umění, ale také například Reiffeisen banku.<sup>124</sup>

Jak se již zmiňuji výše, určitá revoluce nastala i ve výstavní praxi, a to v podobě soukromých galerií, které se začaly hojně vynořovat. Historicky první soukromou galerií byla galerie Via Art,<sup>125</sup> kterou vedla Radka Freislebenová. Galerie se zaměřovala na vystavování děl střední a mladší generace, konkrétně především na umělce z uměleckého sdružení 12/15 – pozdě ale přece.<sup>126</sup> Via Art nepatřila ke galeriím výrazným, avšak v době, kdy v rychlém sletu vznikalo a zanikalo mnoho nových soukromých galerií, si byla schopna udržet své místo a funguje dodnes.<sup>127</sup>

V krátkém časovém rozestupu vznikly i dvě pravděpodobně nejznámější a možná i nevýznamnější pražské porevoluční soukromé galerie, Galerie MXM a Galerie Behémót.

Galerie MXM byla založena právníkem Tomášem Procházkou v roce 1990. K roku založení odkazoval samotný název galerie, a to římskými číslicemi MXM. Téměř ikonický byl bílý vývěsní štít s černě psaným textem Galerie MXM.<sup>128</sup> [3] Galerie sídlila na Malé Straně v Nostické ulici 6, v přízemí bývalého Zlomkovského mlýna. Prostory pro galerii získal Tomáš Procházka v podstatě náhodou, když pomáhal shánět galerijní prostory pro maďarsko-rakouského galeristu Hanse Knolla. Procházkovi se podařilo získat přízemí Zlomkovského mlýna, když však Knoll zdevastované prostory uviděl od dohody ustoupil. Procházka se ženou však rozpoznali příležitost a rozhodli se tam otevřít galerii sami.<sup>129</sup> Do čela se sice postavil Tomáš Procházka, vznik MXM a následná činnost je však nerozlučně spjata s prací teoretiků Jana a Jiřího Ševčíkových. Galerie MXM byla v Praze pravděpodobně první, která fungovala na modelu soukromých západních komerčních galerií. Program pracoval s předpokladem, že je nutné vybírat reprezentanty z každé generace umělců, které galerie poté vystavovala a propagovala. Tento pečlivě vybraný okruh umělců vytvářel určitou „image“ galerie.<sup>130</sup> O výběr těchto reprezentantů

---

<sup>124</sup> PLATOVSÁ/ ŠVÁCHA 2007, 867.

<sup>125</sup> <http://www.galerieviaart.com/> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>126</sup> Členy byli J. Beránek, V. Bláha, J. Dvořák, K. Gebauer, I. Kafka, J. Načeradský, Vl. Novák, I. Ouhel, P. Pavlík, M. Rittstein, J. Sopko, T. Švéda. HOROVÁ 1995, 204.

<sup>127</sup> LINDAUROVÁ 2014, 21.

<sup>128</sup> Vývěsní štít se po zrušení galerie dostal do sbírek Muzea umění a designu v Benešově a dnes zdobí tamní dvorek.

<sup>129</sup> VITVAR 2001, C/6.

<sup>130</sup> HOROVÁ 1995, 200.

se starali především manželé Ševčíkovi a vznikl mýtus, že ten, kdo byl přijat do kruhu vystavujících v MXM, tomu se dostávalo speciálních privilegií a cestu k úspěchu měl automaticky zajištěnou. Nemyslím si, že mi přísluší soudit výběr umělců, dnes už je však s odstupem času možné říci, že osobnosti, které v galerii vystavovali patřili ke špičkám na české umělecké scéně.<sup>131</sup> Jana a Jiří Ševčíkovi byli oba zkušení a dobří teoretici umění a schopni provést kvalitní výběr. Z dalších teoretiků a kritiků umění k okruhu galerie patřili: Marek Pokorný, Radek Váňa a Martin Dostál.<sup>132</sup> Galerie se profilovala svým výběrem tzv. střední generace umělců, kteří se prosadili v 80. letech. Patřila zde například skupina Tvrdohlavých, kteří zde byli zastoupeni Michalem Gabrielem, Jiří Davidem, Stanislavem Divišem, Jaroslavem Rónou a Petrem Niklem. Vystavovali zde také Tomáš Císařovský, Antonín Střížek, nebo Stanislav Kolíbal, Zorka Ságlová a Karel Malich.<sup>133</sup>

První výstava proběhla v roce 1991 a představili se na ní Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Jiří Kovanda, Jan Merta, Jaroslav Róna, Zorka Ságlová.<sup>134</sup>

Tomáš Procházka ve vedení galerie bohužel nezůstal dlouho. V roce 1992 tragicky zemřel i se svou ženou Ivou při autonehodě nedaleko Vídně. Vedení galerie se poté ujal jeho švagr Jan Černý, kterého oslovili manželé Ševčíkovi. Původně měl galerii vést jen přechodně, zůstal však ve vedení, až do jejího konce v roce 2002. S Černým přišla do MXM také generace umělců 90. let, jako na příklad skupina Pondělí.<sup>135 136</sup>

Galerii se od jejích počátků v roce 1990 dařilo po finanční stránce dobře a prvních pět let provozu byla asi její nejúspěšnější léta. Po celý čas svého působení se živila sama. Sběratelé poměřovali hodnotu děl podle MXM a od galerie nakupovali současné umění. Po roce 1995 tato zlatá léta začala trochu upadat, přesto však MXM vyjížděla na světové veletrhy umění.<sup>137</sup>

Svůj provoz galerie ukončila v roce 2002. Vedly k tomu finanční potíže, ale také, a to asi především, vyčerpání kolektivu vedení. Pomyslným hřebíčkem do rakve potom byly povodně v roce 2002, které galerii, díky její poloze na Kampě, zasáhly plnou silou.<sup>138</sup>

---

<sup>131</sup> LINDAUROVÁ 2014, 26.

<sup>132</sup> HOROVÁ 1995, 200.

<sup>133</sup> VITVAR 2001, C/6.

<sup>134</sup> HOROVÁ 1995, 200.

<sup>135</sup> Skupina Pondělí vznikla koncem roku 1989 a poprvé se veřejně prezentovali v roce 1990 v brněnské Galerii mladých. Její členové byli Pavel Humhal, Milena Dopitová, Petr Lysáček, Michal Nesázel, Petr Písařík, Petr Zubek. JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011, 86.

<sup>136</sup> VITVAR 2001, C/6.

<sup>137</sup> VITVAR 2001, C/6.

<sup>138</sup> POKORNÝ 2002, 22.

Druhou pražskou galerií, která se neodmyslitelně zapsala do dějin byla Galerie Behémót, se sídlem v ulici Elišky Krásnohorské na Praze 1. Svou činnost zahájila v roce 1992 a ve vedení stál Ing. Karel Babíček. Název Behémót byl zvolen jako odkaz na biblické monstrum, které se vyskytuje v knize Jób. Jakási stylizovaná příšera byla zobrazena i v logu galerie. [4] K okruhu vystavujících patřili ze střední generace Margita Titlová – Ylovsky, Vladimír Merta, Jiří Žáček. Ze starší generace se zde prezentovali Karel Nepraš a Adriena Šimotová. Z generace mladých výtvarníků 90. let vystavovali Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Jiří Příhoda a další.<sup>139</sup> Po kurátorské a teoretické stránce galerii zaštiťovala teoretička umění a japonistka Vlasta Čiháková – Noshiro.<sup>140</sup> Behémót byl vnímán jako opozice proti Galerii MXM a jejímu okruhu vybraných umělců. Byla však spíše konkurencí ve smyslu další soukromé galerie současného umění. Obě galerie se sice zaměřovaly na stejnou generaci, každá však zastupovala jiné umělce. Neřekla bych, že se jednalo o nějakou tvrdou rivalitu, spíše zdravou konkurenci. Galerie mezi sebou dokonce pořádaly fotbalový turnaj.<sup>141</sup>

Behémót vznikl z podnětu samotného Babíčka, jehož přáním bylo už od svých mladých let vlastnit galerii. Přestože sám umění nevystudoval, měl k němu blízko a když na počátku 90. let začal podnikat v přepravě a začal vydělávat dostatek peněz, rozhodl se, že přišel čas si svůj sen splnit. Ještě z doby studií se znal se skupinou umělců, jako Vladimír Skrepl, Marek John a Vladimír Merta, kteří ho vtáhli do interního světa umění a v touze založit vlastní galerii jej, asi i jistým způsobem, podpořili. Behémót se formoval podle modelu západních komerčních galerií. Cílem bylo vytvořit galerii která by měla živý program, jasný kurátorský koncept výstav a nepřipouštěla polemiku. Galerie se zaměřovala na aktuální dění a na komunikaci mezi generacemi, neboť všichni byli na počátku 90. let v podstatě na začátku, na stejném startovacím bodě. Z dnešního pohledu bychom Behémót, dle slov Babíčka, vnímali jako galerii spíše konceptuální. Přestože vystavovala tradiční formy jako obraz či objekt, snažila se, aby výstava přinášela i moment určité angažovanosti.<sup>142</sup> Projekty, které se v Behémótu uskutečnily byly vždy menší povahy, galerie měla k dispozici dvě malé místnosti o celkové velikosti asi 50 metrů.<sup>143</sup> Také díky skromnému prostoru se jí říkalo „galerie pro jednu myšlenku“<sup>144</sup>,

---

<sup>139</sup> HOROVÁ 1995, 197.

<sup>140</sup> ČIHÁKOVÁ – NOSHIRO 1993, 1-4.

<sup>141</sup> LAHODOVÁ 2017, 21. (příloha diplomové práce)

<sup>142</sup> Rozhovor s Karlem Babíčkem dostupné na <https://artycok.tv/28858/kolektori-08-karel-babicek> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>143</sup> CHWASTOWICZ 1993, 21.

<sup>144</sup> ČIHÁKOVÁ – NOSHIRO 1999, 3.

své autory tak stavěla před jakousi výzvou, jak prostor využít. Všechny výstavy byly připravovány přímo na míru pro Behémót. Samozřejmě vždy proběhla diskuze nad instalací a konceptem, umělec měl však poměrně volnou ruku.<sup>145</sup>

V letech 1996 - 2002 Karel Babíček rozšířil své působení a začal pracovat jako hlavní kurátor v galerii Nová síň. Toužil po větším prostoru pro větší projekty, který mu Behémót se svými dvěma místnostmi nedopřával. O svém paralelním působení v těchto dvou galeriích mluví kladně, dle jeho názoru se tyto dvě galerie vlastně doplňovaly. Behémót se soustředil výhradně na českou současnou scénu, zatímco Nová síň přinášela do Prahy i současné zahraniční umělce.<sup>146</sup>

Behémót svou činnost ukončil v roce 2004. Galerie Babíčkoví, dle jeho slov, už nedostačovala svým prostorem. Po zkušenosti z Nové síně chtěl dále pracovat na větších projektech. Na rozdíl od jiných galerií současného umění problém nebyl finanční, ale spíše se jednalo o určité vyčerpání možností Behémótu. Galerie splnila svou funkci, doba se změnila, a aby Behémót mohl nadále fungovat, musel by se změnit také. To, ale Babíček už nechtěl.<sup>147</sup>

V roce 1995 byla otevřena soukromá komerční galerie Jiřího Švestky v Jungmannově ulici. Galerista Jiří Švestka se po letech v emigraci v Německu vrátil do Prahy. Ve stejném roce začal také pracovat jako kurátor v Nové síni, po boku již výše zmiňovaného Karla Babíčka.<sup>148</sup> Galerie si dala za cíl prezentovat zahraniční umění v Česku, ale také české umělce konfrontovat se světem. Švestka v Německu nabyl mnoho zkušeností, pracoval jako kurátor v Kunstverein v Düsseldorfu a Kunstmuseu ve Wolfsburgu, kde také získal spoustu zahraničních kontaktů.<sup>149</sup> Švestkovi se již od počátků dařilo, v roce 2003 se dokonce galerie, uprostřed finanční krize, přestěhovala do větších prostor Biskupského dvora na Praze 1. Z českých výtvarníků Švestka zastupoval například Milenu Dopitovou, Kateřinu Vincorovou, Markétu Othovou, Jiří Černického,<sup>150</sup> Jana Kotíka, Zdeňka Sýkoru. Jako jedna z mála porevolučních galerií, vystavoval Švestka i aktuální zahraniční umělce jako Matej Krena,<sup>151</sup> švýcarského

---

<sup>145</sup> CHWASTOWICZ 1993, 21.

<sup>146</sup> Rozhovor s Karlem Babíčkem dostupné na <https://artycok.tv/28858/kolektori-08-karel-babicek> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>147</sup> Rozhovor s Karlem Babíčkem dostupné na <https://artycok.tv/28858/kolektori-08-karel-babicek> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>148</sup> <https://artycok.tv/actors/svestka-jiri> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>149</sup> LINDAUROVÁ 2014, 106.

<sup>150</sup> <https://archiv.ihned.cz/c1-13485000-galerie-jiri-svestka-vystavuje-na-nove-adrese> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>151</sup> Je například autorem objektu Idiom ve foyer v Městské knihovně v Praze z roku 1998.



výtvarníka Thomase Hubera, íránsko – amerického umělce Siah Armajani, portugalskou umělkyni Julianu Sarmiento a mnoho dalších.<sup>152</sup> Vystavoval také díla Andyho Warhola a Bruce Neumanna.<sup>153</sup> V roce 2009 rozšířil Jiří Švestka své působení do Německa a otevřel pobočku galerie v Berlíně,<sup>154</sup> jejíž působení zahájil výstavou rumunské umělkyně Iony Nemes: Relics of the Afterfuture (Brown). Jako první galerista tak překročil se svou galerií hranice Česka.<sup>155</sup> Důvodem pro otevření berlínské pobočky byla stagnace galerie v Česku, kterou byl dokonce na čas nucen uzavřít. Volba padla na Berlín z důvodu již existujících kontaktů z doby, kdy tam Švestka v 80. letech pracoval v Nationalgalerie. Ve výběru autorů se zde zaměřoval na střední generaci umělců ze střední a východní Evropy. Pro své tehdejší působiště si vybral atraktivní ulici, Zimmerstraße 90-91 v centru Berlína. Dalo by se říci, že to byla poměrně kulturní oblast, galerista měl v sousedství dalších deset galerií, všechny moderní a progresivní.<sup>156</sup> Švestka v Berlíně působil osm let, v roce 2017 galerii uzavřel a vrátil se zpět do Prahy, kde dnes opět provozuje galerii.<sup>157</sup>

Galerie si v průběhu let budovala vlastní sbírkový fond, který z části tvoří díla umělců se kterými galerie spolupracuje, ale také díla umělců české moderny. Lze jmenovat například Josefa Šímu, Františka Drtikola, Josefa Sudka a další. Zajímavostí je skutečnost, že galerie spravuje část sbírky Vincence Kramáře. Konkrétně se jedná o část, kterou zdědila jeho dcera Růžena Brunclíková s rodinou, které připadlo 59 děl z celkových 89.<sup>158</sup> Sbírkou je zajímavá svou ucelenou kolekcí kubistů, které Kramář prozíravě nakupoval. Objevují se zde díla jak českých, tak zahraničních autorů. Jmenovat lze například Pabla Picassa, Georgette Braqua, André Derain, Emila Fillu, Bohumila Kubištu, Josefa Čapka, Václava Špálu a mnoho dalších. Švestka sbírku následně představil v několika výstavách v galerii.<sup>159</sup>

Seznamovat českou scénu se zahraničním uměním bylo i úkolem nově vzniklé Galerie Rudolfinum. Do čela se postavil Pavel Nedoma, který je ředitelem galerie dodnes.

---

<sup>152</sup> <http://www.jirisvestkagallery.com/> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>153</sup> VOLF 1997, 18-19.

<sup>154</sup> <http://www.artcasopis.cz/clanky/svestkova-berlinska-pobočka> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>155</sup> <http://www.jirisvestkagallery.com/exhibition-detail/ioana-nemes-relics-for-the-afterfuture-brown> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>156</sup> <https://ego.ihned.cz/c1-65333210-jiri-svestka-rozhovor-galerie-berlin> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>157</sup> <http://www.jirisvestkagallery.com/gallery> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>158</sup> Zbytek děl připadl Národní galerii. Vincent Kramář původně označil 17 děl, které chtěl Národní galerii věnovat, té však na konec připadlo děl 30. Kolem tohoto daru se otevřela poměrně velká soudní kauza, kdy rodina se po roce 1989 snažila v restitučních řízeních získat část děl zpět, neboť byla údajně galerii věnována v nátlaku. Soud však rozhodl ve prospěch Národní galerie a díla jsou dnes součástí stálé sbírky. BRUNCLÍKOVÁ 1993, 3.

<sup>159</sup> SEDLMAYEROVÁ 2012, 37.

Galerie Rudolfinum je státní, odkud pochází část jejich příjmů, dále spolupracuje s různými soukromými investory.<sup>160</sup> Hned z počátků svého působení<sup>161</sup> se zaměřila na témata, která v 90. letech nebyla příliš oblíbená. Jednou z prvních výstav, kterou představila, byla výstava pod názvem Agitace ke štěstí. Jednalo se o přehlídku sovětského umění stalinské éry. Následovala výstava Tváře a těla Říše středu, která nabídla vhléd do soudobého čínského umění. Dále byly k vidění monografické přehlídky umělců jako Louise Bourgeoisová, Kiki Smith, David Rabinowitch, Nan Goldin.<sup>162</sup>

Po roce 1989 vzniklo veliké množství nejrůznějších galerií, všechny zde není možné jmenovat. Z dalších soukromých galerií bych však ráda ještě zmínila Galerii JNJ, kterou vedl Jonáš Nenička a kterou provozoval v letech 1993 – 1999, galerii Pecka,<sup>163</sup> nebo galerii Ruce. Tu vedl umělecký nadšenec Jaroslav Krbůšek v letech 1994 – 1997.<sup>164</sup> Koncem 90. let vznikaly galerie, které se zaměřovaly především na mladou, začínající generaci umělců. Jednalo se, o již výše zmíněnou, Galerii Jelení, Galerii Display, nebo dnes již zaniklou galerii Universal NOD.<sup>165</sup>

Složitou proměnou prošly i státní instituce, jmenovitě Národní galerie. Přestože mladou generací byla stále vnímána jako jakási instituce se zavřenými dveřmi, povedlo se ji uspořádat několik velkých monografických výstav. Příkladem může být Joseph Beyus (1991-1992), Jiří Kolář (1993), Adéla Matasová (1997), Stanislav Kolíbal (1997), František Kupka (1998).<sup>166</sup> Důležitým počinem v činnosti Národní galerie bylo jednoznačně otevření Veletržního paláce v roce 1996.<sup>167</sup>

Situaci v uměleckém provozu Prahy ovlivnilo také založení Bienále mladého umění Zvon, které se zaměřovalo na mladé umělce, často ještě studenty. První přehlídka těchto mladých umělců proběhla v roce 1994 v domě U Kamenného zvonu na Staroměstském náměstí. Výstava nebyla omezena nějakým jednotčím tématem. Určitým konceptem bylo vlastně samo setkání, které ukázalo, kteří ze začínajících umělců vyčnívají z řady. Zúčastnili se Veronika Bromová, Federico Diaz, Milena Dopitová, Tomáš Hlavina, Pavel Humhal, Markéta Othová, Jiří Příhoda, Petr Svárovský, Kateřina Vincourová.<sup>168</sup> Prvním ročníkem této přehlídky mladých umělců započala tradice, která

---

<sup>160</sup> V současnosti je například díky finanční podpoře JT Bank vstup na výstavy zdarma

<sup>161</sup> Galerie Rudolfinum vznikla v roce 1994

<sup>162</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 870.

<sup>163</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz/institute.php?Fvazba=poradatel&IDinstitute=114> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>164</sup> LINDAUROVÁ 2014, 47.

<sup>165</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 865.

<sup>166</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 873, pozn. 55.

<sup>167</sup> PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007, 871.

<sup>168</sup> PETŘÍČEK 1994, nepag.

trvala do roku 2010. Bienále se opakovalo ve dvouročních intervalech v domě U Kamenného zvonu.<sup>169</sup>

Z nově vznikajících cen a organizací nelze opomenout Cenu Jindřicha Chalupického a události, které vedly k jejímu vzniku. V roce 1990 se uskutečnila výstava pod názvem Pocta umělců Jindřichu Chalupickému v prostorách Městské knihovny.<sup>170</sup> Přes 30 výtvarníků již rok před tím darovalo svá díla<sup>171</sup>, která měla být vydražena v Paříži a výtěžek měl být využit na novou umělou ledvinu, pro tehdy těžce nemocného teoretika Jindřicha Chalupického. O průběh akce se staral v Paříži Jiří Kolář a v Praze zase Jiří Šetlík. Nedlouho po této sbírce se Nadace Charty 77 a mecenáška Meda Mládková nabídli, že umělou ledvinu zakoupí. Na konci května roku 1990 se do celé situace vložil i Václav Havel a spolu s Jiřím Kolářem a Theodorem Pištěkem založili v Lánech Společnost Jindřicha Chalupického na podporu mladých výtvarných umělců. V témže roce se uskutečnila i první soutěž určená pro výtvarníky do 35 let, Jindřich Chalupický se jeho vítěze však už nedožil.<sup>172</sup>

Velký vliv na českou uměleckou scénu 90. let mělo jednoznačně Sorosovo centrum současného umění v Praze. Sít center a nadací maďarského filantropa George Sorose podrobně rozebírám v první polovině práce, proto bych zde věnovala pozornost pouze vybraným aktivitám centra v Praze. Krom rozdělování grantů, bylo úkolem centra pořádat výroční výstavy. Za dobu deseti let, kdy bylo centrum podporováno z peněz George Sorose, uspořádalo celkem 5 výstav<sup>173</sup>, z toho 3 lze považovat za průlomové. Jednalo se o výstavy Orbis Fictus (1966), Umělecké dílo ve veřejném prostoru (1977) a Politiku-um/ New engamenent (2002).<sup>174</sup> Každá z výstav prezentovala pro české prostředí nové téma.

Výstava Orbis Fictus<sup>175</sup> proběhla v roce 1966 a byla nejširší a nejlépe připravenou výstavou nových médií v českém prostředí.<sup>176</sup> Ve Valdštejnské jízdárně představila

---

<sup>169</sup> <http://www.ghmp.cz/probehle-vystavy/?year2=599> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>170</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?Fvazba=vystavykdokumentu&IDdokumentu=30903> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>171</sup> Celá sbírka rychle rostla, díla darovalo mnoho výtvarníků, mezi nimiž byli například: Stanislav Kolíbal, Adriana Šimotová, Eva Kmentová, Jiří David, Tomáš Císařovský a další. LINDAUROVÁ 2014, 20.

<sup>172</sup> LINDAUROVÁ 2014, 20.

<sup>173</sup> Výstavy centrum pořádalo v nejrůznějších prostorách, neboť v té době ještě nemělo vlastní galerii, která by byla pro výstavy vhodná. Všechny výstavy byly poměrně velkoryse pojaté a vyžadovaly hodně místa. Prostory, které si centrum vybíralo se různily, od Valdštejnských jízdáren, Veletržní palác, po Pražský hrad.

<sup>174</sup> <https://cca.fcca.cz/o-organizaci/> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>175</sup> Název Orbis Fictus byl zvolen jako odkaz na J.A. Komenského a jeho dílo Orbis pictus

<sup>176</sup> Před Orbis Fictus se nová média předvedla v několika malých výstavách, přestože se většinou uvádí, že Orbis Fictus byla první. Jednalo se o sympozium post-obrazy pořádané Goethe Institutem (1993), výstava soudobého mediálního umění pořádané Asociací a intermediální tvorby (1994) v budově Manesa a NTM

celkem 24 projektů. Mezi vystavujícími byli Veronika Bromová, David Černý, Tomáš Ruller, Zdeněk Sýkora, Michael Gabriel, Lubomír Čermák, Federico Díaz a další.<sup>177</sup> Realizace byla velice nákladnou záležitostí. Centrum výstavu připravovalo dva roky a na celý projekt padla obrovská částka 100 000 dolarů.<sup>178</sup> Orbis Fictus od předchozích prezentací nových médií vynikala svou interaktivitou, kdy návštěvníka vtahovala do expozice. Zmíním na příklad video instalaci Elen Řádové pod názvem Sblížení. Video ženské tváře promítané velkoplošným projektořem reagovalo na vzdálenost diváka, podle které se tvář měnila, od laškovného úsměvu, až po uši drásající jekot.<sup>179</sup> To, že celá výstava musela působit opravdu neuvěřitelným dojmem, dokládá komentář Ondřeje Chrobáka v jeho nové knize *Manuál pro milovníky současného umění: „Nástup nových médií pak dokumentovala výstava ORBIS FICTUS, která se na sklonku roku 1994 odehrála ve Valdštejnské jízdárně. Pamětníci potvrdí mocný dojem, jakým působila setmělá prostora jízdárny se záblesky projekcí a směsi divných zvuků. Návštěvník výstavy prožil náraz, srovnatelný s úlekem, jež před sto lety vyvolal „příjezd vlaku“ během produkce kinematografu bratří Lumièrů.“*<sup>180</sup>

Dalším tématem, kterým se Sorosovo centrum současného umění v Praze zabývalo, bylo téma veřejného prostoru a jak současné umělecké dílo zapadá do veřejného prostoru. Výstava pod názvem *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* se uskutečnila v roce 1996 - 1997 v prostorách Veletržního paláce. Na veřejnou výzvu se přihlásilo velké množství projektů, přes 80 prací, z čehož byla realizována asi polovina.<sup>181</sup> Ze zúčastněných lze jmenovat například skupinu *Bezhlavý jezdec*,<sup>182</sup> Davida Černého, Milenu Dopitovou, Michala Gabriela, Jana Rybáře, Lucii Svobodovou, Kurta Gebauera, Krištofa Kinteru, Adélu Matasovou atd.<sup>183</sup> Výstava se vymykala klasickému chápání pojmu „umění ve veřejném prostoru“, který tradičně chápeme jako, ku příkladu přenesení sochy z ateliéru na náměstí. Představovala spíše určitou sondu do přeměňující se české

---

pod názvem *Český obraz elektronicky*, dále pak přehlídka *Hi-Tech umění v Moravské galerii* (1994). JANOUŠEK 1996, 7.

<sup>177</sup> HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995, 169.

<sup>178</sup> Rozpočet na jednu výroční výstavu byl 50 000 dolarů, realizace Orbis Fictus byla však tak nákladná, že se centrum na projektu rozhodlo pracovat roky dva a rozpočet znásobit. Kurz dolar koruna byl v roce 1995 40 Kč, na realizaci výstavy tedy padly v přepočtu 4 miliony korun.

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>179</sup> JANOUŠEK 1996, 7.

<sup>180</sup> CHROBÁK 2015, 27.

<sup>181</sup> HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995, 78.

<sup>182</sup> Josef Bolf, Ján Mančuška, Jan Šerých, Tomáš Vaňek,

<http://abartfull.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&IDskupiny=243> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>183</sup> HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995, 84.

společnosti. Umění ve veřejném prostoru chápala v mnohem širším měřítku. Příkladem může být projekt Krištofa Kintery, pod názvem *Již nelze žít bez postradatelných zbytečností*. Kintera vytvořil malé elektronické zařízení jehož účel byl cíleně nejasný, které umístil do reálného obchodu a prodával ho za 8. 569 Kč.<sup>184</sup> O díle bylo na výstavě uvedeno toto: „*Na pultech vybraných prodejen se spotřebním zbožím se objeví novinka. Neváhejte a pořídte si nový doplněk domácnosti! Vaše zásuvka již jistě netrpělivě očekává kontakt s novým elegantním džentlemenem, který se netají svou velmi nízkou spotřebou, malou hmotností a absolutní nepoužitelností. Elegantní linie speciálně vyvinutých designů jistě dobydou Váš vkus. Sladte konečně své estetické potřeby s výhodným nákupem a za rozumnou cenu tak získáte nového přítele. Uvidíte, brzy se stanete navzájem nepostradatelní.*“<sup>185</sup>

Na výstavě se však objevily i klasičtější pojetí uměleckého díla ve veřejném prostoru, jako Vitalizace Jihozápadního města Emila Adamce nebo dílo Barbary Benish, která se pokusila oživit nábřeží E. Beneše květinovými obrazy.<sup>186</sup> Dalším příkladem může být, dnes už slavné dílo Davida Černého Mimina. Černý na výstavě navrhoval umístit Mimina na fasádu Veletržního paláce.<sup>187</sup> Ze všech prací, které byly na výstavě představeny, se na konec podařilo ve veřejném prostoru skutečně realizovat přibližně dvě třetiny, což je poměrně úspěšné skóre.<sup>188</sup>

Třetím významným projektem Sorosova centra současného umění byla výstava Politik-um/New Engagement. Projekt byl prezentován jako první mezinárodní výstava současného politického umění v Čechách. Výstava se uskutečnila v závěru činnosti SCSU a byla poslední výstavou centra před jeho transformací.<sup>189</sup> Kurátoři Ludvík Hlaváček a Keiko Sei si vybrali prostory galerie v Tereziánském křídle na Pražském hradě. Původně měla být některá díla instalována i na nádvoří Pražského hradu, to však bylo zamítnuto. Kolem této skutečnosti vznikl poměrně výrazný mediální ohlas a na stránkách Lidových novin proběhla určitá diskuze mezi Ludvíkem Hlaváčkem a Ivem Mathé, tehdejším vedoucím prezidentské kanceláře. Díla byla na konec vystavena ve schválených prostorách galerie. To, že se kolem výstavy zvedl určitý mediální ohlas,

---

<sup>184</sup> Pavlína Morganová, ve své přednášce v rámci projektu Artyčok.tv Dějiny kurátorství současného umění zmiňuje, že údajně jediný, který si toto dílo prozíravě zakoupil byl Vít Havránek.

<sup>185</sup> HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995, 121.

<sup>186</sup> HOROVÁ 1997, 8.

<sup>187</sup> HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995, 95.

<sup>188</sup> <http://www.divus.cc/london/cs/article/public-space-as-a-private-thing> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>189</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> vyhledáno 14. 1. 2019

nebylo nijak překvapující. Politik-um byla přeci jen výstava založená na kritické angažovanosti výtvarníků v otázkách politických, sociálních a ekonomických, navíc si pro instalaci vybrali Pražský hrad.<sup>190</sup> Přinášela pro společnost nové chápání toho, co to politicky angažované umění může být. Po letech života v komunismu si lidé pod tímto pojmem umění představili jen umění, které by pochlebovalo vládnoucí straně.<sup>191</sup> Mnoho umělců se zabývalo tématem obecné lhostejnosti. Příkladem může být dílo Jiřího Černického pod názvem Burka zachycující dvě fotografie žebrajících zahalených postav (1966), přičemž burka byla sešitá z vlajek různých národů.<sup>192</sup>

S činností Sorosova centra současného umění je kromě těchto tří výrazných výstav spojena i Galerie Jelení, která byla otevřena až ke konci tisíciletí v roce 1999. Určitým předchůdcem byla malá galerie pod názvem Regionální chodba, která byla součástí centra v době, kdy ještě sídlilo v Karmelitské ulici.<sup>193</sup> Jednalo se o obyčejnou chodbu přímo v budově centra, kde kurátorka Kateřina Pavlíčková pořádala menší výstavy. Název Regionální chodba vznikl, protože výstavy byly pořádány, ve spolupráci se středoevropskými a východoevropskými zeměmi.<sup>194</sup>

Galerie Jelení byla založena, až po přestěhování centra do ulice Jelení, poblíž Pražského hradu. Náplní byla z počátku prezentace práce z pobytů zahraničních umělců, brzy se však galerie začala orientovat výhradně na mladé umělce. Galerie byla často první příležitostí pro mladé studenty vysokých uměleckých škol, kteří se doposud prezentovali jen na klauzurních přehlídkách. Galerie se stala jakýmsi odrazovým můstkem pro začínající umělce, vstupenkou do dalších galerií. Gabriela Kotíková to pěkně komentuje slovy: „*Milan Salák jednou říkal něco v tom smyslu, že za výstavu v Galerii Jelení je jeden bod, za výstavu v Malé Špálovce dva body, v Galerii MXM tři body...*“<sup>195</sup>

### 3.2. Atelier NOON

Zajímáme-li se o galerii, ať už tuto, či jinou, nelze vynechat jejího majitele, neboť ten jí udává směr. V případě Atelieru NOON nelze tedy nezmínit její majitelku, Petru Novákovou Ondreičkovou. Tato původem slovenská umělkyně vystudovala nejprve

---

<sup>190</sup> SAWICKÝ 2002, 12.

<sup>191</sup> <https://cca.fcca.cz/projekty-akce/2002/politiku-um-new-engagement/> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>192</sup> SAWICKÝ 2002, 12.

<sup>193</sup> <https://artycok.tv/26460/galerie-jelenijeleni-gallery> vyhledáno 14. 1. 2019

<sup>194</sup> CHROBÁK/ KOTÍKOVÁ/ LANG 2012, 32.

<sup>195</sup> CHROBÁK/ KOTÍKOVÁ/ LANG 2012, 33.

Střední uměleckoprůmyslovou školu v Bratislavě, poté nastoupila v Praze na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do Atelieru prostorové tvorby textilu a alternativních technik.<sup>196</sup> Po dokončení studií v roce 1993 se rozhodla zůstat v Praze, kde žije a tvoří dodnes.<sup>197</sup> Už v době studií se Ondreičková zabývala objektem, readymadem či některými mírně netradičními formami uměleckého vyjádření. V současnosti často pracuje s kartonem a papírem, ve kterém vytváří tzv. kresby nožem. Technika vzniká perforací papíru a následným vrstvením na sebe. Tuto techniku lze vidět v cyklech *Samota v davu*, *Biotopy*, *Horizonty*, *Genius loci*, *Eroze*, *Civilizace*.<sup>198</sup>

Galerie pod názvem Atelier NOON sídlila v letech 1999–2002 na pražském Smíchově v ulici Holečkova 65.<sup>199</sup> [5] Tato část Prahy byla tehdy mimo kulturní dění. Teprve rok po ukončení činnosti Atelieru NOON zde vznikla galerie FUTURA, která tuto situaci změnila a která tu sídlí dodnes.<sup>200</sup> Nápad založit galerii vzešel z podnětu samotné Ondreičkové, která v budově tehdy bydlela se svým manželem architektem Václavem Novákem, v přízemí si zároveň pronajímala dvě menší místnosti, které využívala jako ateliér. Nápad otevřít galerii se začal tvořit, když Ondreičková navštívila v Londýně několik bytových galerií. Konečným impulsem k založení galerie pak byla účast na artweeku v Ženevě, kde spolu s Xénií Imrovou a Martou Vrablicovou utvořily instalaci pod názvem *Keby bola niečo iné, čo by to bolo?*<sup>201</sup> [6] Sérii tří fotografií vystavovaly v jednom ženevském bytě, který jeho majitel poskytl výtvarnicím a následně i návštěvníkům výstavy.<sup>202</sup> Rozhodla se proto, toto inspirativní prostředí vytvořit sama ve svém ateliéru, který začala poskytovat jako výstavní prostor kurátorům a výtvarníkům.

---

<sup>196</sup> Petra Nováková Ondreičková patří ke generaci studentů, kteří osobně zažili studentkou stávku vysokoškoláků v rámci listopadových událostí a následně období po sametové revoluci, kdy si studenti vybírali nové pedagogy. Na školu nastoupili ještě za komunistického režimu, dokončili ji však už ve svobodné republice. Ondreičková studium začala v Atelieru prostorové tvorby textilu a alternativních technik u Vlastimila Vodáka, dokončila ho však už u Adély Matasové.

<sup>197</sup> <http://www.petranovakovaondreickova.cz/kategorie/cv/index.html> vyhledáno 27.2.2019

<sup>198</sup> <http://www.novasin.org/vystavy/petra-novakova-ondreickova-vesmir/> vyhledáno 27.2.2019

<sup>199</sup> <http://vvp.avu.cz/archivy/archiv-instituci/80/?table=institute> vyhledáno 27.2.2019

<sup>200</sup> Galerie FUTURA funguje od roku 2003 a sídlí ve vnitrobloku domu v ulici Holečkova 49. Více na: <http://www.futuraproject.cz/>

<sup>201</sup> Majitel bytu si tuto instalaci vybral už na výstavě Istropolitana v Bratislavě. Instalace se skládala ze tří černobílých fotografií zúčastněných umělkyní, nad kterými byl nápis *Keby bola niečo iné, čo by to bolo?* Před fotografií byla židle, notýsek a tužka. Záměrem instalace byla komunikace mezi divákem a autorem. Lidé se mohli posadit na židli a otázku si promyslet. Do notýsku potom psali své nápady, čím by každá z umělkyní byla, kdyby byla něco jiného, objevovali se nápady jako třeba vítr, květina, nebo kráva, a autorky je poté průběžně zpracovávaly a umísťovali je před fotografie. V případě květiny přinesly jednoduše květinu, vír vyjádřili ventilátorem a podobně. Divák se tak stával spoluvůrcem díla a zároveň se z tvůrců stával divák. Dílo tak vytvářeli společně. Ve Švýcarsku byla potom instalace omezena už jen na fotografie s nápisem a notýsky. Z emailové korespondence s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 16.1. 2019–18.1. 2019

<sup>202</sup> Z emailové korespondence s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 16.1. 2019–18.1. 2019

Navíc se jí podařilo získat podporu ze Sorosova centra současného umění v Bratislavě, odkud dostávala, po čtyři roky působení galerie grant.<sup>203</sup> Důvodem proč se umělkyně obrátila na Bratislavu byl ten, že sama je původem ze Slovenska. Jedním z úkolů Sorosových center všeobecně, byla podpora výtvarníků v zahraničních projektech. Většina umělců, kteří v Atelieru NOON vystavovali, bylo také slovenské národnosti.<sup>204</sup> Galerie tak představovala, v Praze ne příliš známé, mladé slovenské umělce, kteří se představili mimo oficiální scénu,<sup>205</sup> ale v přátelském prostředí svých vrstevníků.<sup>206</sup>

Spojením atelieru a galerie tak vznikl zajímavý koncept, kdy se galerie stávala zároveň životním prostorem a atelier galerií.<sup>207</sup> Lenka Lindaurová ji trefně pojmenovala v názvu svého článku: *NOON – galerie jako životní prostor*.<sup>208</sup> Ondreichková propůjčovala svůj atelier, životní prostor, vystavujícím výtvarníkům a pouštěla je tak do svého soukromí. Ke galerii náležel také menší dvorek, kde se v letních dnech pořádaly vernisáže. Galeristka nechávala autorům a kurátorům volnou ruku a volný průběh. Jak sama říká, nechtěla je omezovat pevným konceptem, podle kterého by se galerie řídila, snažila se spíše o to, dát prostor zajímavým a novým nápadům.<sup>209</sup> To však neznamená, že by se při instalaci nijak neangažovala, právě naopak, instalace byla předmětem aktivní diskuze. V takto malém prostoru, dvě místnosti asi o 40 m<sup>2</sup>, je nutné místo chytře využít. Každá výstava byla tedy připravena na míru přímo pro Atelier NOON.<sup>210</sup> O projektech, které zde vznikaly, by se tedy dalo hovořit, jako o site-specific. Vystavující výtvarníci oslovovali jak oni ji, tak ona je. Výběr projektů probíhal podle určitých osobních preferencí. Ondreichková se v té době zabývala nástěnným objektem, nebo readymadem. Snažila se vyhledávat výtvarníky, jejichž tvorba ji byla blízká. Mnoho prezentovaných děl tedy byly různé druhy instalací, koláže apod.

První výstavou v roce 1999, která zde proběhla byla skupinová výstava trojice Ivan Csudai, Denisa Lehocká a Petra Nováková Ondreichková.<sup>211</sup> [7] Následovaly autorské výstavy umělců: Cyril Blážo, Stano Dančiak Jr., Pavel Jedlička, Dominika

---

<sup>203</sup> Díky poskytnutému grantu mohla na každou výstavu vytisknout přibližně 200 ks pozvánek, zafinancovat cestu vystavujících, nakoupit víno na vernisáž a zaplatit si reklamu v časopisu Atelier. Z emailové korespondence s Petrou Novákovou Ondreichkovou z 16.1. 2019–18.1. 2019

<sup>204</sup> Z rozhovoru s Petrou Novákovou Ondreichkovou z 1.8.2017

<sup>205</sup> Například přes Slovenský institut.

<sup>206</sup> Z emailové korespondence s Markem Pokorným z 19.12. 2018-13.1.2019

<sup>207</sup> MORGANOVÁ 2004,58.

<sup>208</sup> LINDAUROVÁ 1999, 7.

<sup>209</sup> Z rozhovoru s Petrou Novákovou Ondreichkovou z 1.8.2017

<sup>210</sup> LINDAUROVÁ 2000a, 20-22.

<sup>211</sup> 14.4.1999 – 30.5.1999



Ličková, Erik Binder, Ján Mančuška, Boris Ondreička, Vladimír Skrepl, Petra Nováková Ondreičková a Martin Marenčin.<sup>212</sup>

V roce 2000 zde proběhla výstava Pavla Jedličky, který se v té době zabýval volnou grafikou, pod názvem Cosmic Music.<sup>213</sup> Vystaveno bylo sedm plakátů/grafik, jejíž tématem byl vesmír z pohledu okna kosmické lodi. [8] [9] Jedlička se inspiroval hemžením na noční obloze, které pozoroval přes střešní okno. Dojem pohledu skrze okno vesmírné lodi, byl umocněn instalací grafik do hliníkových rámců se zaoblenými rohy.<sup>214</sup> [10] Pavel Jedlička vytvořil také logo pro galerii, jednoduchý nápis NOON uzavřený v elipse.<sup>215</sup> [11]

Následovala výstava slovenského výtvarníka Erika Bindera pod názvem ATLAS Světa.<sup>216</sup> [12] Svět byl zobrazen v podobě chlebů, které byly upečeny do tvarů různých států.<sup>217</sup>

Ve stejném roce pro Atelier NOON připravil svůj projekt Ján Mančuška, který galerii přetvořil v tělocvičnu. Výstava dostala název Přešlap a jejím kurátorem byl, stejně jako u většiny Mančuškových výstav, Vít Havránek. [13] [14] Na zemi bylo z lepící pásky vytvořeno basketbalové hřiště, jedna z místností se proměnila v dívčí šatny. V tělocvičně nechyběly ani kozy a lavičky. [15] Dřevo bylo v tomto případě imitováno molitanem, do kterého byly vyřezány letokruhy. Postavy cvičenek v různých pozicích byly nakresleny na průhledných fóliích a zavěšeny na stěnách. [16] Na podlaze byl na průhledné fólii nakreslený fotbalový míč.<sup>218</sup> Mančuška v tomto období své práce poměrně často využíval průhlednou fólii jako transparentní materiál, na který dále maloval, lze to vidět například na pracích z roku 1999–2002, konkrétně Sleduj TV (Vajíčko), Kuchyňské zátiší a další.<sup>219</sup> Jsou to ještě léta Mančuškových ranějších prací, kdy používal netradiční, každodenní materiály, jako brčka, uzávěry od lahví, tyčinky do uší, párátka, nebo právě průhlednou fólii. Práce z těchto let jsou mnohem skromnější, než v letech následujících, kdy se začal více věnovat rozsáhlejší instalacím, nebo divadelním hrám.<sup>220</sup>

---

<sup>212</sup> Sestaveno z dostupných pozvánek na výstavy a inzerce v časopisu Atelier: čtrnáctideník pro současné výtvarné umění.

<sup>213</sup> 1.2. – 18.3. 2000. FASSATI 2000, 3.

<sup>214</sup> Z emailové korespondence s Pavlem Jedličkou 14.2.-26.2.2018

<sup>215</sup> Z rozhovoru s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 1.8.2017

<sup>216</sup> 30.3.2000 – 28.4. 2000

<sup>217</sup> Z rozhovoru s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 1.8.2017

<sup>218</sup> MANČUŠKA 2002, nepag.

<sup>219</sup> HAVRÁNEK 2015, 29.

<sup>220</sup> <https://artycok.tv/20178/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-pavlina-morganovacuratorial-history-of-contemporary-art-pavlina-morganova> vyhledáno 27.2. 2019

V roce 2000 byla přímo pro prostor Atelieru NOON připravena také výstava Vladimíra Skrepla.<sup>221</sup> [17] Autor proměnil charakter místa výměnou stropního osvětlení, kdy žárovky vyměnil za barevné. Na dobových fotografiích lze vidět, že se jednalo o červené žárovky. [18] Dále zde představil instalaci v podobě obrácené papírové krabice, do které byla zatřena kartonová trubice, která se otáčela. Nad tímto byly zavěšena dvě kulatá svítící tělesa. Autor sám to interpretoval jako nenápadnou erotickou intervenci.<sup>222</sup>[19]

Atelier NOON byla komorní galerie, která se návštěvností samozřejmě nemohla rovnat velkým galeriím. Dle slov Ondreičkové byla účast na vernisážích poměrně hojná, což také dokládají mnohé fotografie. [20] Pokud si návštěvník chtěl prohlédnout aktuální výstavu, stačilo zavolat a domluvit si prohlídku. Prostor galerie byl přeci jen stále i atelierem výtvarnice, proto bylo potřeba udržet určitou formu soukromí. Zároveň si však nemyslím, že by bylo záměrem Ondreičkové provozovat větší komerční galerii. V tomto duchu na Atelier NOON vzpomíná i Marek Pokorný,<sup>223</sup> jako na určitý „off-space“ osobního charakteru, který byl oproti jiným galeriím méně ambiciózní.<sup>224</sup> Ondreičková se snažila poskytnout prostor, kde se mohli začínající umělci svobodně realizovat. Sama se navíc nikdy neviděla v aktivní roli kurátorky, záměrem bylo galerii uvést do provozu a postupně předat dalšímu kurátorovi, který by výstavy plánoval. To se však nepovedlo a Ondreičkovou starost o galerii po čase začala unavovat. Činnost byla ukončena v roce 2002, kdy George Soros ukončil podporu Sorosových center současného umění, a Ondreičková už nedostala další podporu v podobě grantu<sup>225</sup>. Přestože Atelier NOON nebyl na pražské scéně tolik výrazný, byl jeho důležitou součástí. V době, kdy nastupující generace umělců neměla tolik možností prezentace, měl Atelier NOON mimořádný význam. Vytvářel určité komunitní přátelské prostředí, kde se mohla mladá generace potkávat.<sup>226</sup> Za určitou spojovací charakteristiku by se dal považovat site-specific charakter tamních výstav, který vyšel z nutnosti malého prostoru. Obdobně tomu bylo například v galerii Béhémot, kde stejně jako zde, byla výstavní plocha omezena a s prostorem se proto muselo nakládat chytře.<sup>227</sup> Site-specific charakter výstav je častý i

---

<sup>221</sup> 12.10.2000 – 2.11.2000

<sup>222</sup> Z emailové korespondence s Vladimírem Skreplem 21.1.2019-4.2.2019

<sup>223</sup> Ředitel Moravské galerie v Brně

<sup>224</sup> Z emailové korespondence s Markem Pokorným 19.12. 2018-13.1.2019

<sup>225</sup> Z emailové korespondence s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 16.1. 2019–18.1. 2019

<sup>226</sup> Z emailové korespondence s Markem Pokorným 19.12. 2018-13.1.2019

<sup>227</sup> CHWASTOWICZ 1993, 21.

u dalších netradičních galerií vznikajících po roce 2000, kdy se tento typ galerie více rozšiřuje.<sup>228</sup>

Obdobná galerie, která měla blízko ke konceptu Atelieru NOON, byla galerie Kotelna, kterou založil a vedl výtvarník Pavel Opočenský v letech 1997–2000 a která sídlila v Praze nedaleko Vyšehradu v ulici Na Slupi 2.<sup>229</sup> Na české umělecké scéně je znám především jako sochař, původně je však vystudovaný šperkař. Opočenský, podobně jako Ondreičková, využil volný prostor vedle svého ateliéru a ze staré kotelny vytvořil vůbec první galerii šperku u nás. Prostor kotelny se v minulém režimu stával pracovním útočištěm odpůrců komunismu, často vysokoškolsky vzdělaných lidí. Obyčejná kotelna tak mohla nabídnout inteligentní a podmětné prostředí. I na tuto tradici Opočenský částečně navazoval. Sám Opočenský galerii popsal takto: „*Mám tu hned vedle atelier, do kotelny jsem jednou náhodou nakoukl a její prostředí mě oslovilo. Možná i proto, že mnozí z nás, mě nevyjímaje, měli před listopadem s kotelny své zkušenosti. Nejdřív jsem sem chodil jen odpočívat, nedávno mě napadlo, že by se dala využít a že je jediným objektem v celém komplexu, který není pronajat. Počítalo se s tím, že se staré zařízení vybourá a bude tu autodílna. Přišlo mi to škoda, tak jsem ji pronajal pro sebe, dal tam vitríny a na telefonické zavolání vždycky popadnu krabici, v níž mám kolekci deseti autorů, a pro každého návštěvníka ji nainstaluji.*“<sup>230</sup>

Výstavy se zaměřovaly především na současný český šperk. Svou činnost galerie zahájila výstavou Český ateliérový šperk<sup>231</sup>, které se zúčastnili: Jiří Belda, René Hora, Alexandra Horová, Jiří Jahelka, Martina Mináriková, Olgoj Chorchoj, Pavel Opočenský, Jiří Šibor, Markéta Šílena a Karel Votipa. Exponáty byly vystaveny v bedýnkách z plechu a překryté sklem. Stejně jako u Atelieru NOON i zde si návštěvník musel domluvit prohlídku telefonicky. Pokud se tak stalo, Pavel Opočenský vzal vystavované špeky a během chvíle je do bedýnek naistaloval. Každá výstava tak byla tedy připravena speciálně pro návštěvníka.<sup>232</sup> [21]

Galerie Kotelna i Atelier NOON obě vznikly z podnětu výtvarníků. Sama Ondreičková Kotelnu vnímala jako galerii na obdobném konceptu jako tu svou.<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> Jak jsem již zmínila site-specific instalace vznikala často z nutnosti malého prostoru. Bylo tomu tak, ale i ze zájmu umělců-kurátorů. Příkladem těchto site-specific galerií, z pozdějších let po roce 2000 můžou být: Galerie Potraviny v Brně, Galerie F43 v Praze na Olšanských hřbitovech, Galerie Vitřinka v Ústí nad Labem atd. SÝKOROVÁ 2010, 6.

<sup>229</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz/institute.php?Fvazba=poradatel&IDinstitute=6015> vyhledáno 27.2. 2019

<sup>230</sup> KOMÁROKOVÁ 1998, 13.

<sup>231</sup> 15.12.1997 – 1.2.1998

<sup>232</sup> TICHÝ 1998, 13.

<sup>233</sup> Z rozhovoru s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 1.8.2017

Samozřejmě, že koncem tisíciletí v Praze fungovaly desítky soukromých galerií, tyto však vyčnívaly volbou prostoru, svou komorností a už samotnou skutečností, že jejich galeristy byli výtvarníci. Galerie vedené umělci se začaly objevovat ve větším množství především po roce 2000, dalo by se říci, že Kotelna i Atelier NOON byli jakýmsi předskokany.

Svou intimností měl Atelier NOON blízko ke konceptu bytových galerií nebo k ateliérovým výstavám 50. – 60. let.<sup>234</sup> Stejně jako v tomto případě, výtvarník se setkává s návštěvníkem výstavy ve svém soukromém prostoru. Tradice bytových galerií a netradičních výstavních prostor je v Čechách specifická léty v komunistickém útlaku. Devadesátá léta z nich přímo vycházela a navazovala na undergroundové kořeny.<sup>235</sup>

Výstavy v ateliérech výtvarníků probíhaly již v 50. či 60. letech, ovšem z mnohem nešťastnějších důvodů. Atelier byl prostorem pro svobodný projev, který jim byl na oficiální scéně často odepřen. Umělec zde převzal roli kurátora. Pro netradiční výstavní prostory vedené umělci se vžil v zahraničí pojem „artist-run space“<sup>236</sup>, který se začíná objevovat v 60. – 80. letech. Vnímání pozice umělce jako kurátora, je v českém prostředí opět odlišné od prostředí v zahraničí. Zatímco na Západě se uměle-kurátor utvořil z jakési snahy vymanit se z moci galeristy a kurátora, kteří hráli důležitou roli v jeho umělecké kariéře, v Čechách umělec-kurátor vzniká z naprosto opačných potřeb. To, co zahraničního umělce svazovalo, naopak v Čechách chybělo.<sup>237</sup> Mám na mysli absenci silných kurátorských osobností, která se v českém prostředí projevovala především v 90. letech a na přelomu tisíciletí. Slovo absence je poněkud nepřesné, jednalo se spíše o nedostatek mladých kurátorů. Mezi výrazné kurátory tehdejší doby patřili například manželé Ševčíkovi, spjatí s pražskou Akademií výtvarných umění a galerií MXM. Nelze

---

<sup>234</sup> Příkladem mohou být výstavy Konfrontace I. a II. Konfrontace I. se konala v ateliéru Jiřího Valenty v roce 1960 a trvala tři dny. Zúčastnili se umělci jako Zdeněk Beran, Vladimír Boudník, Čestmír Janoušek, Jan Koblasa, Antonín Málek, Antonín Tomalík, Jiří Valenta a Aleše Veselý. Jednodenní výstava Konfrontace II. proběhla v ateliéru Aleše Veselého a vystavovali zde Vladimír Boudník, Čestmír Janoušek, Jan Koblasa, Václav Křížek, Antonín Málek, Zbyněk Sion, Antonín Tomalík, Jiří Valenta, Aleš Veselý, Karel Kuklík a Jiří Putta.

<http://abartfull.artarchiv.cz/vystavy.php?i=0&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=Konfrontace%20I&Finstituce=&Fporadatel=&Fpredmet> vyhledáno 8.3.2019

<sup>235</sup> SÝKOROVÁ 2013, 177.

<sup>236</sup> Nejranější počátky artist – run space, nebo v českém překladu prostor vedených umělci, lze vysledovat až do Francie 19. století, ke vzniku Salónu Odmítnutých. Ten vznikl z popudu umělců, odmítnutých oficiálním Pařížským salónem, hledali proto alternativní prostor pro prezentaci svých děl. Samotný pojem Artist run space se etabloval v Americe v 60. – 80. letech. Jedním z prvních výrazných artist – run space byla galerie The Kitchen, kterou v roce 1971 založil umělec Stein Vasulka v New Yorku. Již od počátků se zde sdružovali mladí a progresivní umělci. Jako jedna z prvních galerií se The Kitchen zajímala o nově vznikající video art a performance. Galerie funguje dodnes. Více na: <https://thekitchen.org/about> vyhledáno 8. 3. 2019

<sup>237</sup> SÝKOROVÁ 2016, 24.

opomenout Olgu Malou a Karla Srpa, kteří jsou spojeni s Galeríí hlavního města Prahy, oba připravili mnoho výstav současného umění,<sup>238</sup> dále lze zmínit historičku umění a japanistku Vlastu Čihákovou Noshiro, která je spojena s galerií Behemot a Galerii Kritiků.<sup>239</sup> V neposlední řadě bych ještě zmínila Tomáše Pospiszyla<sup>240</sup>, který jako jeden z mála získal vzdělání přímo v kurátorských studiích na Bard College v New Yorku.<sup>241</sup>

Umělci-kurátoři se v Čechách začali prosazovat koncem 90. let a jak už bylo řečeno, příčinou byl pravděpodobně nedostatek mladých kurátorských osobností, ale i určitý přirozený zájem začínajících umělců moderovat si své výstavy sami. Lenka Lindaurová to výstižně shrnuje v roce 1999 v článku Vody po kolena v časopisu Umělec: *„Tendence vracet se do ‚sklepů‘, pronajímat si vybydlené prostory, vytvářet vlastní antimuzejní místa je jednak přirozeným vymezením nejmladší generace vůči oficialitě velkých výstavních akcí, ale také potřebou prezentace (ti nejmladší a neznámí se do velkých galerií nedostanou) a snahou najít pro věci, které se necítí být Uměním, adekvátní místo.“*<sup>242</sup> Ona „tendence vracet se do sklepů“<sup>243</sup> je spojena i s omezenými možnostmi při vystavování současného umění. Z neschopnosti státních institucí může být příkladem Národní galerie v Praze, které bylo vytýkáno, že za dobu působení jejího tehdejšího ředitele Milana Knížáka, nebyla schopna uspořádat jedinou kvalitní výstavu současného umění. Úkol, který měla Národní galerie zastat, částečně převzala Galerie hlavního města Prahy, která zařadila několik děl současného umění do své expozice Po sametu, případně Galerie Rudolfinum. Na obtíže s možností vystavovat v zaběhlých výstavních institucích umělci reagovali tak, že si místa, kde se mohli prezentovat zakládali sami a častokrát tedy přejímali i pozici kurátora. Na konci let 90. a na počátku prvního desetiletí nového tisíciletí se tak objevil jakýsi „nový underground“.<sup>244</sup> Galerie začaly vznikat na místech, kde by je člověk nečekal a pro umění v období kolem roku 2000 se vžil pojem „umělci sobě“. Mezi umělci se objevilo určité uvědomění, že jim nezbyvá, než se postarat sami o sebe. Začaly se objevovat malé nezávislé galerie, často vedené právě umělci. Vedle

---

<sup>238</sup> Olga Malá je kurátorkou projektu START-UP v přízemí Domu u Zlatého prstenu, od roku 2017 projekt probíhá v Colloredo-Mansfeldském paláci. V Domě u Zlatého prstenu spolu s Karlem Srpem otevřela v roce 1998 dočasnou expozici českého umění 90. let. Oba začali tradici Bienále mladého umění Zvon.

<sup>239</sup> SÝKOROVÁ 2013, 186.

<sup>240</sup> Z výstav, které kurátoroval lze zmínit například výstavy Laboratoř současného umění I + II z let 2001 a 2002.

<sup>241</sup> SÝKOROVÁ 2013, 184.

<sup>242</sup> <http://www.divus.cc/london/cs/article/up-to-your-ears-contemporary-art-in-the-czech-republic> vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>243</sup> <http://www.divus.cc/london/cs/article/up-to-your-ears-contemporary-art-in-the-czech-republic> vyhledáno 27. 2. 2019

<sup>244</sup> SÝKOROVÁ 2013, 170.

Atelieru NOON nebo Kotelny lze jmenovat například galerii Display, která fungovala v letech 2001–2006 v Holešovicích. V roce 2007 se potom spojila s galerií Tranzit a dnes fungují jako Tranzitdisplay.<sup>245</sup> Z pražského prostředí lze zmínit ještě například Galerii HOME, CO14, AM 180, etc. galerie, Entrance Gallery, Galerie 35m<sup>2</sup>.<sup>246</sup> Dále pak nelze opomenout, také pražskou, Meetfactory, prostor pro umění, který v roce 2001 založil umělec David Černý. Ve svých počátcích sídlila Meetfactory v Holešovicích, avšak po povodních v roce 2002 přesídlila do industriální budovy, bývalé továrny na výrobu skla, na Smíchově. Prostor je specifický už jen tím, že sídlí mezi dálnicí a železniční tratí. Dnes zde sídlí tři galerie, původní galerie Meetfactory, galerie Kostka a galerie Zed'. Program se neomezuje pouze na výtvarné umění, ale probíhají zde i divadelní představení a hudební koncerty. Meetfactory také poskytuje rezidence zahraničním umělcům.<sup>247</sup>

Z kurátorských projektů v režii umělec-kurátor byla výrazná výstava 99CZ, která se konala na Václavském náměstí 13 – 15. Umělci-kurátoři zde připravili retrospektivní výstavu českého umění 90. let. Soustředili se především na vnímání uměleckého díla mimo galerijní prostor.<sup>248</sup> Akci připravilo sdružení ARTLAB, které vedli umělci Jiří David, Milan Salák a Jan Kadlec. Výstava získala velký ohlas, ovšem nedalo se o ní říci, že by skutečně reflektovala umění devadesátých let, jak si předsevzala. Jednalo se spíše o soudobá díla, často vytvořená přímo pro výstavu. Díla byla rozmístěna různorodě po Václavském náměstí. V pasáži Lucerna byl umístěn Sv. Václav sedící na obráceném koni od Davida Černého, pro běžného diváka asi jedno z nejvýraznějších děl, které je zde dodnes.<sup>249</sup>

Kurátorsky se výrazně angažovala umělecká skupina Rafani. Skupina vznikla v roce 2000 a jejími členy byli umělci Ondřej Brody, Petra Čiklová, Jiří Franta, Viktor Frešo, David Kořínek, Radim Kořínek, Václav Magid, Marek Matějka, Marek Meduna, Petr Motejzík, Luděk Rathouský.<sup>250</sup> V letech 2002–2003 skupina pořádala tzv. vernisážové výstavy, které se měnily každých čtrnáct dní. Výstavy probíhaly ve smíchovské galerii CO14. K další teoretické činnosti skupiny patřily i přednášky o současném umění na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy.<sup>251</sup>

<sup>245</sup> [https://prazsky.denik.cz/kultura\\_region/display\\_galerie20070619.html](https://prazsky.denik.cz/kultura_region/display_galerie20070619.html) vyhledáno 27.2. 2019

<sup>246</sup> SÝKOROVÁ 2016, 60-61.

<sup>247</sup> <http://www.meetfactory.cz/cs/meetfactory> vyhledáno 8. 3. 2019

<sup>248</sup> SÝKOROVÁ 2013, 187.

<sup>249</sup> <http://www.divus.cc/london/cs/article/up-to-your-ears-contemporary-art-in-the-czech-republic> vyhledáno 27.2. 2019

<sup>250</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&i=&Fnazev=Rafani> vyhledáno 27.2. 2019

<sup>251</sup> SÝKOROVÁ 2013, 187.

## Závěr

Základním jmenovatelem umění devadesátých let byla dramatická přeměna kulturního prostředí v postkomunistické éře, s níž se museli vyrovnávat nejen umělci, ale celý systém uměleckého provozu. Významnými institucemi, které pomohly v postsocialistických státech východní Evropy, byla Sorosova centra současného umění, autonomní program Open Society Institute financovaný Georgem Sorosem. Centra vznikala počátkem devadesátých let téměř ve všech východoevropských státech s cílem seznámit tamní umělce, kurátory a celé kulturní prostředí se západním vnímáním současného umění. Má se za to, že centra v těchto státech představila pojem současné umění, tak jak byl vnímán na Západě. O tom, do jaké míry se jim to podařilo, dosud neexistuje dostatečně podložená studie. Vznik a existence Atelieru NOON Petry Novákové Ondreichkové v každém případě potvrzuje, že Sorosova centra dávala výtvarníkům příležitost realizovat jejich projekty a pomáhala jim zorientovat se ve fungování uměleckého světa podle západních standardů.

George Soros je dnes vnímám jako velice kontroverzní osoba. Finančně podporuje obrovské množství nejrůznějších zájmů, od kultury, vzdělání až k politice.<sup>252</sup> Vnímání jeho osoby se mění nejen stát od státu, ale také i s postupujícím časem. V zemích, které nikdy nepoznaly útlak komunismu mu byla přidělena role finančníka, ekonoma, v postsocialistických zemích byl znám především díky své filantropické činnosti. Dnes se však už nedá říct, že by toto dělení platilo. Jasně to lze vidět na politických krocích v dnešním Maďarsku namířených proti osobě George Sorose a také proti aktivitám a společnostem s ním spojených. Po nátlaku vlády premiéra Orbana, ze země stáhla své sídlo nadace Open Society Foundation a přesídlila do Berlína. Jen o několik měsíců později se přesunula z Budapešti do Vídně i Sorosem založená Středoevropská univerzita.

V každém ohledu je podstatné pochopit filosofii, na které stojí jeho nadace. Jedná se o myšlenku tzv. otevřené společnosti. Svou snahou šířit a propagovat otevřenou společnost, k čemuž sloužila svým programem i Sorosova centra současného umění, podle mě skutečně proměňoval kulturní dění v zemích bývalého „východního bloku“ a to, dle mého názoru, v pozitivním slova smyslu. Jak jsem ukázala, Sorosův vliv se poměrně významně dotkl, a potažmo dále dotýká také porevolučního dění v Čechách, neboť v Praze sídlilo, a do dnes sídlí, jedno ze Sorosových center současného umění, dnes

---

<sup>252</sup> V posledních prezidentských volbách například finančně podpořil Hillary Clinton

pod názvem Nadace pro současné umění. Centra prosazovala západní pohled na současné umění. Svou finanční podporou umožnila realizaci mnoha projektů, které by jinak nevznikly, kupříkladu výroční výstavy, které vyzdvihovaly pro postkomunistickou společnost nová témata a tím přispívala k transformaci směrem k demokracii. V českém prostředí k tomuto nejvíce dopomohly výstavy *Orbis fictus* (1996) svou doposud nevídanou přehlídkou nových médií a *Politik-um/New Engagement* (2002), neboť nabízela zcela nový pohled na současné politicky angažované umění v Čechách a ukazovala z různých úhlů pohledu vztah umění a politiky.

S pádem komunismu v Čechách se odehrálo mnoho kulturně-politických změn. Nastalo období transformace v politice, společnosti, a také především v kultuře. Jednou z těchto podstatných změn pro umělecký provoz u nás byl vznik malých soukromých komerčních galerií. Specifickou galerií vzniklou v těchto transformačních letech byla galerie Ateliér NOON, která patřila právě k těm projektům, které byly realizovány z finanční podpory Sorosových center současného umění, v tomto případě se jednalo o centrum v Bratislavě. Přestože byla galerie Petry Novákové Ondreičkové financována z grantu Sorosových center současného umění, žádný přímý vliv na program galerie vycházející ze strany center zde nebyl. Základním úkolem center bylo v porevolučním období 90. let naučit místní umělce, jak se orientovat v západním uměleckém provozu, např. jak správně sestavit portfolio, a pomoci jim prakticky při jejich prezentaci na Západě. Pomoc tohoto druhu však už nebyla v případě Atelieru NOON potřeba. Galerie sice vycházela z porevoluční situace, nicméně vznikla až na přelomu nového tisíciletí, s čímž přicházely jiné problémy než ty bezprostředně po Sametové revoluci. Jedním z nich byl výrazný nedostatek silných kurátorských osobností v Čechách, který se na přelomu tisíciletí začal projevovat. V důsledku tohoto nedostatku výrazně vzrostla v řadách českých umělců kurátorská aktivita, kvůli které se pro toto období vžil pojem „umělci sobě“.<sup>253</sup> Jak jsem ukázala, galerie Atelier NOON reprezentuje právě tuto tendenci a reflektovala problémy spíše mladé generace umělců z období kolem roku 2000.

Petra Nováková Ondreičková v letech 1999-2002 přetvořila svůj atelier v galerii. Na podobném principu fungovala i galerie Kotelna Pavla Opočenského v letech 1997-2000, který galerii vytvořil z opuštěných prostor kotelny, která se nacházela v sousedství jeho atelieru. Obě galerie vznikly z potřeby výtvarníků prezentovat se odborné i laické veřejnosti. Pavel Opočenský otevřením Kotelny vytvořil vůbec první galerii zaměřenou na

---

<sup>253</sup> SÝKOROVÁ 2016, 25.



prezentaci šperku u nás. Petra Nováková Ondreichková zase dávala prostor pro prezentaci slovenským umělcům, kteří nebyli v pražském prostředí tolik známí. Obě zmíněné galerie byly vedeny umělci a stály tak na počátku již výše zmíněného hnutí „umělci sobě“.

Velmi obtížně překonatelnou překážkou mapování činnosti Ateliéru NOON se ukazuje být nedostatek dobových materiálů. O výstavách, které zde probíhaly bohužel prakticky nevycházely žádné recenze v odborném ani denním tisku, a proto bylo nutné činnost galerii rekonstruovat na základě vzpomínek majitelky, výtvarníků a návštěvníků tamějších výstav. Žádné významnější informace nepřinesl ani archív Sorosova centra současného umění v Bratislavě, v němž se bohužel nedochovaly žádné materiály týkající se grantové činnosti centra, a tedy ani Ateliéru NOON. Je třeba chápat, že tyto menší alternativní galerie není možné hodnotit podle stejných kritérií jako ty velké a zavedené. K tomu přispívá i fakt, že k výstavám v zásadě nevycházely žádné katalogy.

Přestože o galerii Atelier NOON není mnoho informací, byla součástí tehdejší kulturní scény. Poskytovala komorní a přátelské prostředí mladé generaci umělců na přelomu tisíciletí a prostor pro počátky umělecké dráhy mnoha výtvarníků. Příkladem může být výstava Jána Mančušky Přešlep (2000) či Vladimíra Skrepla Mír (2000), kteří zde měli jedny ze svých prvních autorských výstav. Za určité specifikum je možné považovat site-specific charakter tamních výstav, které byly tvořeny vždy přímo pro prostor galerie.

Je překvapující, jak málo zpracované jsou dějiny galerií, které vznikaly po roce 1989 v české uměleckohistorické literatuře. Podrobné zpracování by si dle mého názoru zasloužila galerie Béhémot. Přestože patřila k nejvýznamnějším porevolučním galeriím, nebylo ji doposud v uměleckohistorické literatuře věnováno mnoho prostoru. Informace o ní jsou roztroušeny pouze v dobovém tisku, katalogích výstav a v dobových rozhovorech s jejím majitelem Karlem Babíčkem. Představení galerie Atelier NOON, jemuž byla věnována tato diplomová práce, přispívá k hlubšímu probádání dějin galerijního provozu po roce 1989 a alespoň částečně dokresluje celkový obraz výtvarné scény tohoto období.

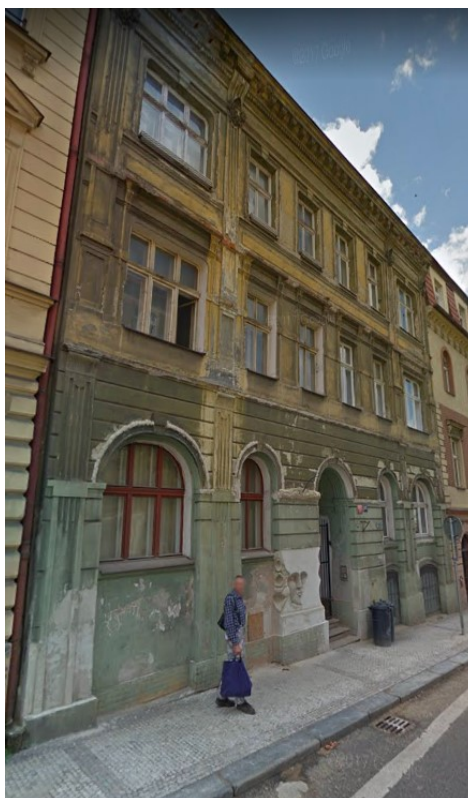




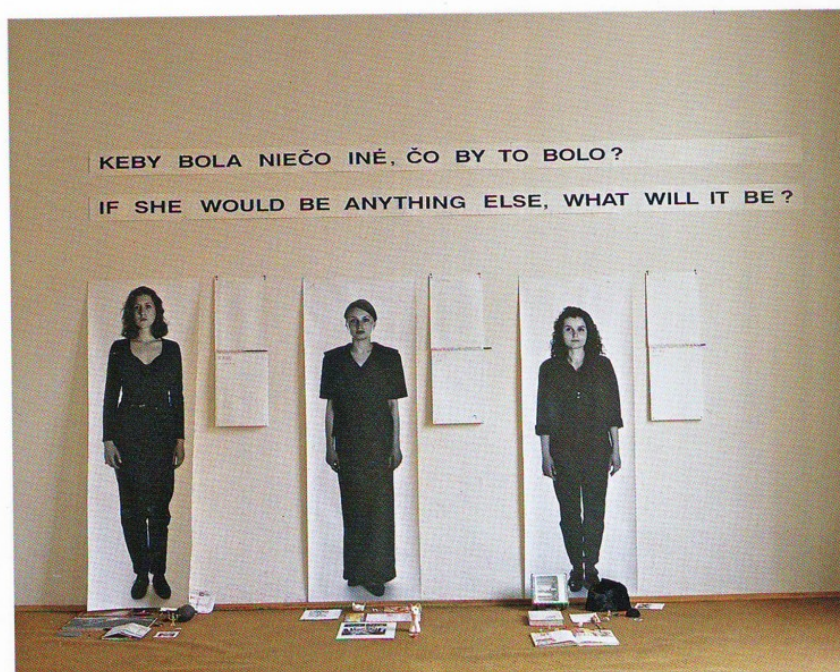
3. Instalace vývěsního štítu Galerie MXM, 1991



4. Logo Galerie Behémot



5. Praha - Holečkova 65, někdejší sídlo galerie Atelier NOON, pohled od jihu, stav k roku 2019



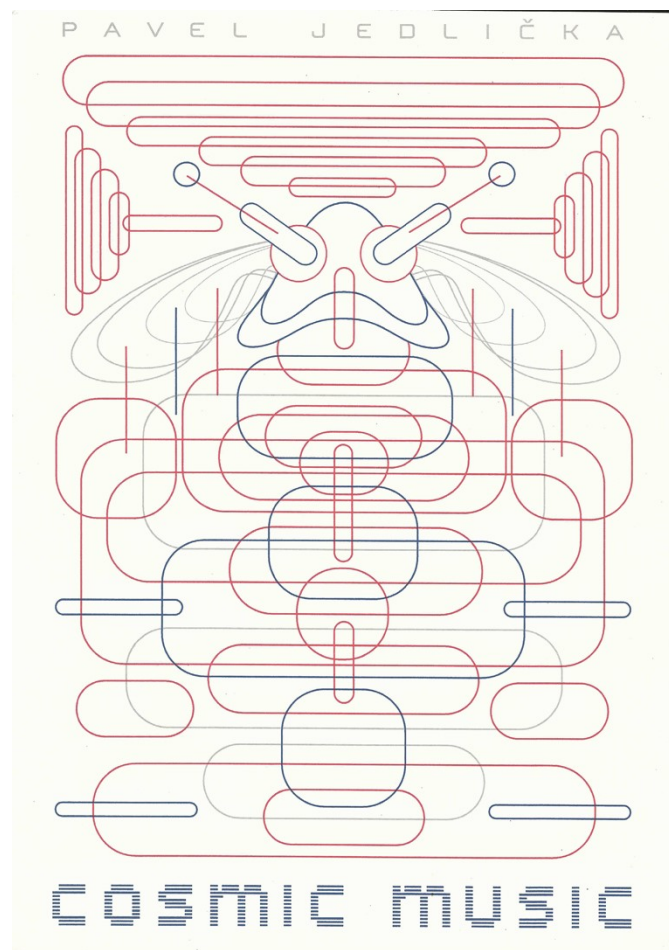
Keby bola niečo iné, čo by to bolo?, inštalácia  
*If she would be anything else, what will it be?, Installation*

6. Petra Nováková Ondreičková, Xenia Imrová, Marta Vrablicová: instalace Keby bola niečo iné, čo by to bolo?, Bratislava, 1996

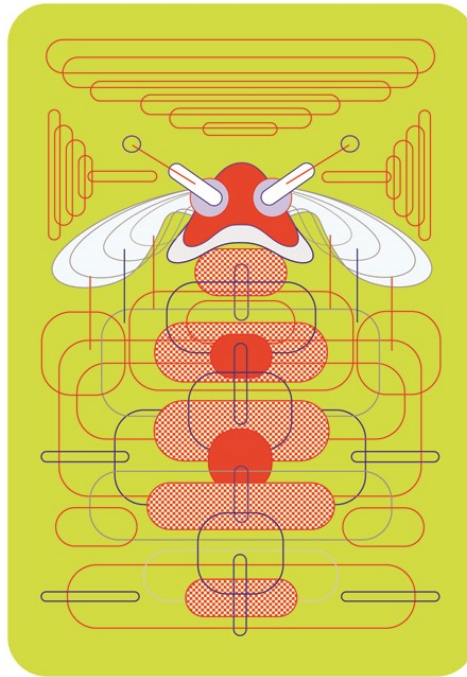


DENISA LEHOCKÁ PETRA NOVÁKOVÁ IVAN CSUDAI

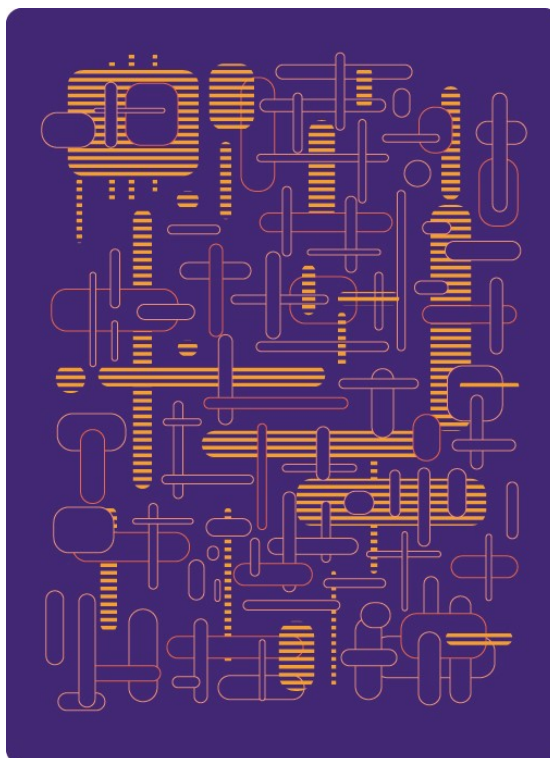
7. Denisa Lehocká, Petra Nováková, Ivan Csudai, pozvánka na vernisáž, 1999



8. Pavel Jedlička: Cosmic music, pozvánka na vernisáž, 2000



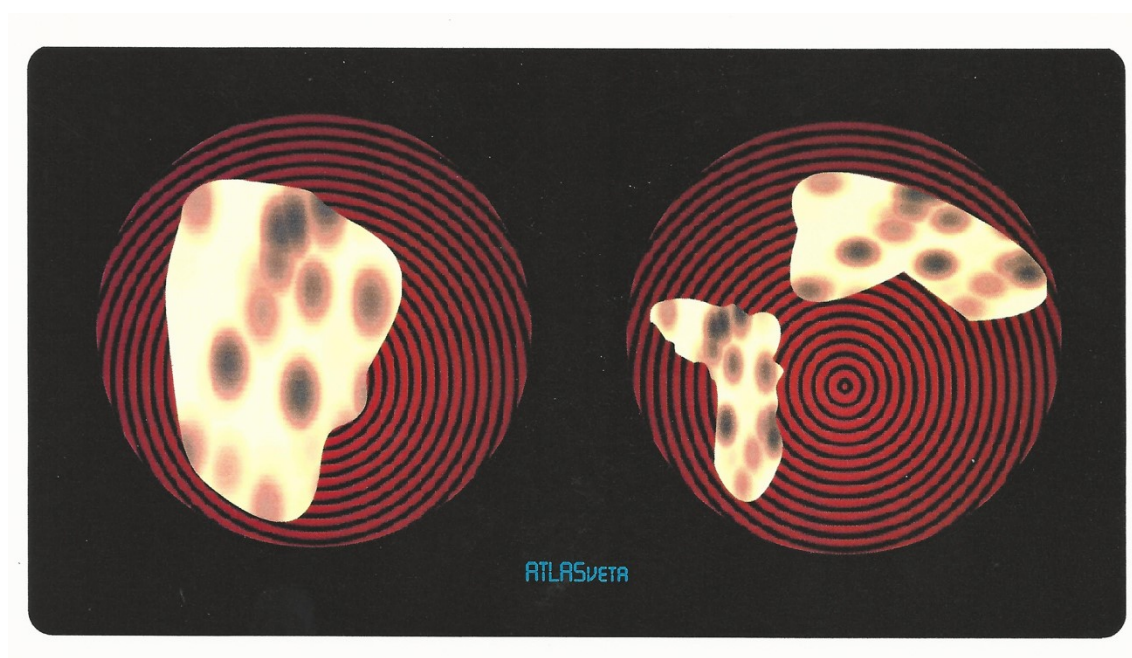
9. Pavel Jedlička: Buňka, plakát, 2000



10. Pavel Jedlička: Kosmická noc, plakát, 2000



11. Pavel Jedlička: logo Atelieu NOON, 1999

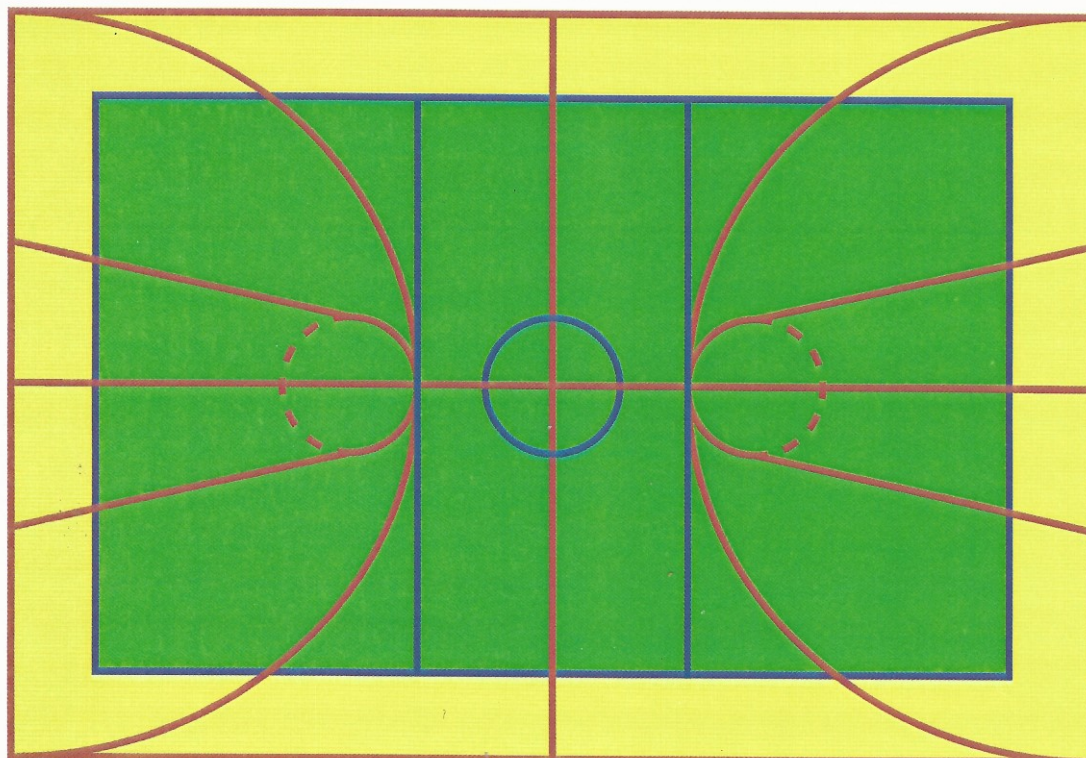


12. Erik Binder: ATLASvěta, pozvánka na vernisáž, 2000



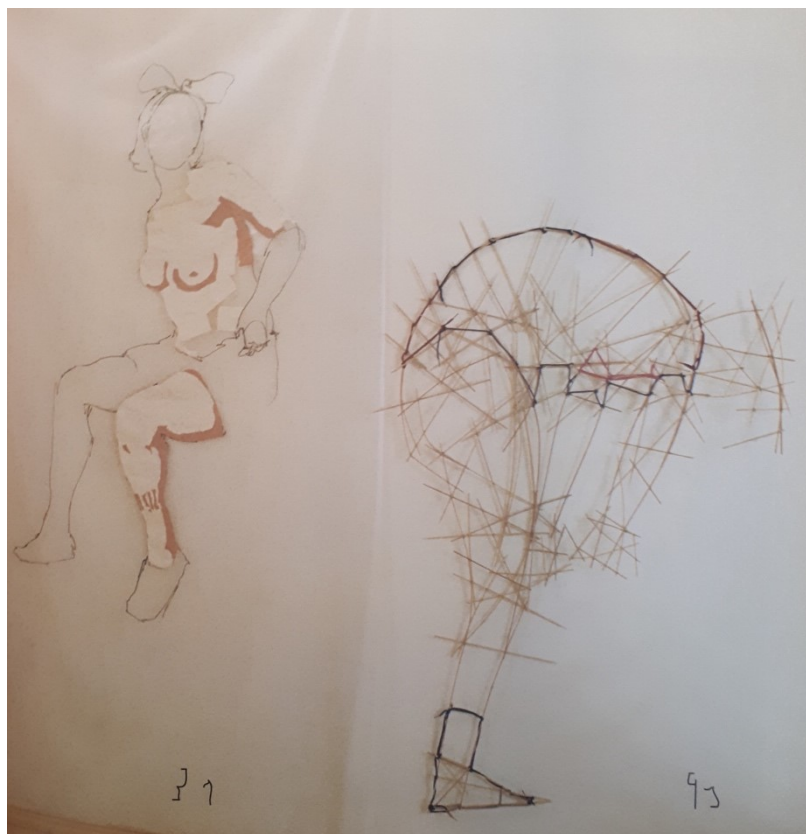


13. Ján Mančuška: Přešlap, fotografie z výstavy, 2000

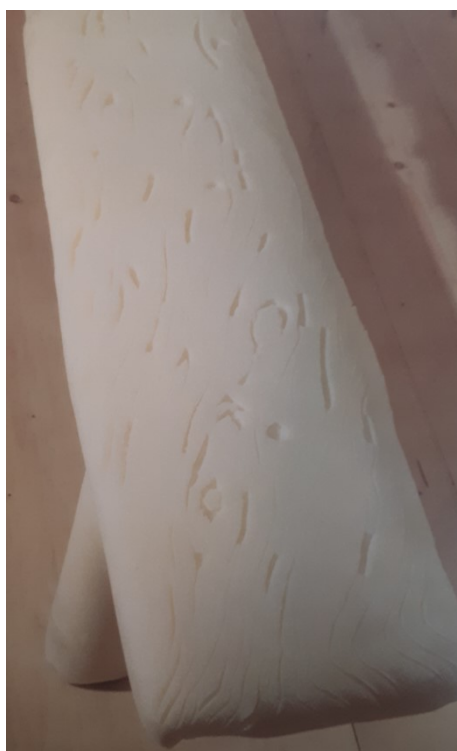


14. Ján Mančuška: Přešlap, pozvánka na vernisáž, 2000





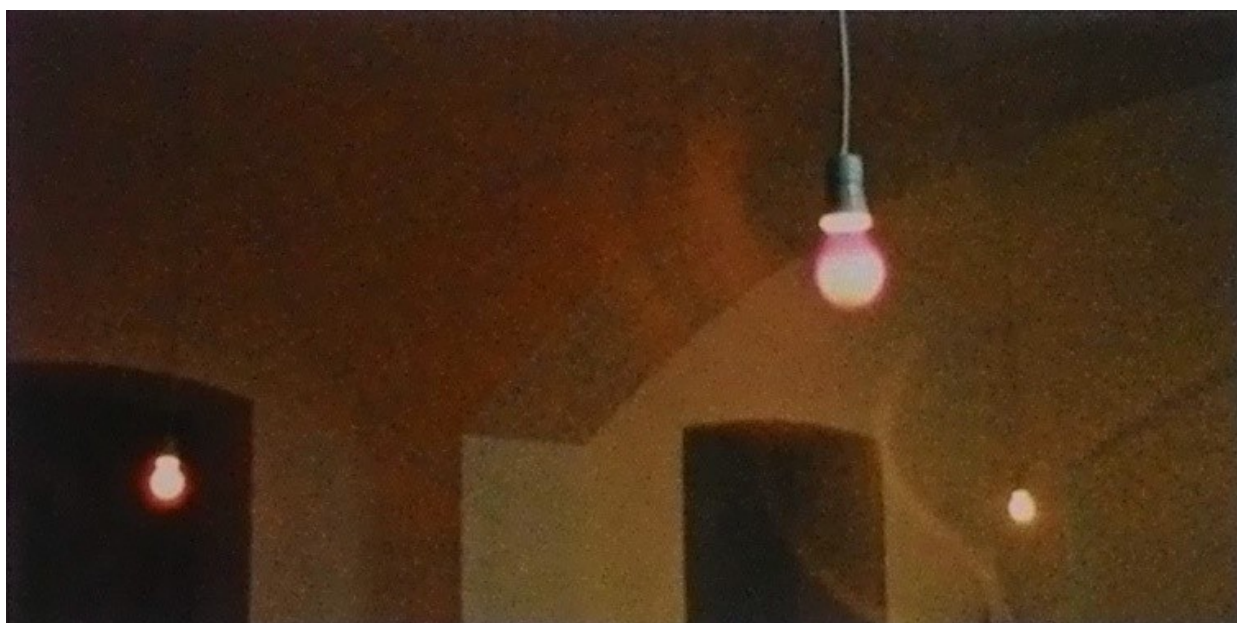
15. Ján Mančuška: Přešlap, postavy na průhledné fólii, 2000



16. Ján Mančuška: Přešlap, detail lavičky z molitanu, 2000



17. Vladimír Skrepl: Mír, pozvánka na vernisáž, 2000



18. Vladimír Skrepl: Mír, detail osvětlení, 2000



19. Vladimír Skrepl: Mír, fotografie instalace, 2000



20. Vladimír Skrepl: Mír, skupinová fotografie, 2000



21. Pavel Opočenský, Galerie Kotelna, 1998

## Seznam vyobrazení

1. Naomi Henning: Soros map, 2011 Reprodukce:  
<http://www.naomihennig.com/soros-map-2/> vyhledáno 28.3.2019
2. Logo SCCA, Reprodukce: <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7>  
vyhledáno 28.3.2019
3. Instalace vývěšního štítu Galerie MXM, 1991, Reprodukce:  
<http://vvp.avu.cz/archivy/archiv-instituci/4/?table=institute> vyhledáno 28.3.2019
4. Logo Galerie Béhénot, Reprodukce: CHWASTOWICZ 1993, 21.
5. Praha, ulice Holečkova 65, 2019, pohled od jihu, Reprodukce:  
<https://www.google.com/maps/place/Hole%C4%8Dkova+1021%2F65,+150+00+Praha-> vyhledáno 28.3.2019
6. Petra Nováková Ondreičková, Xenia Imrová, Marta Vrablicová, instalace Keby bola niečo iné, čo by to bolo?, 1996, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
7. Denisa Lehocká, Petra Nováková, Ivan Csudai, pozvánka na vernisáž, 1999, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
8. Pavel Jedlička: Cosmic music, pozvánka na vernisáž, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
9. Pavel Jedlička: Buňka, plakát, 2000, Reprodukce: Osobní archív Pavla Jedličky
10. Pavel Jedlička: Kosmická noc, plakát, 2000, Reprodukce: Osobní archív Pavla Jedličky
11. Pavel Jedlička: logo Atelieru NOON, 1999, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
12. Erik Binder: ATLASveta, pozvánka na vernisáž, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
13. Ján Mančuška: Přešla, pozvánka na vernisáž, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
14. Ján Mančuška: Přešlap, fotografie z výstavy, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
15. Ján Mančuška: Přešlap, postavy na průhledné fólii, 2000, Reprodukce: MANČUŠKA 2002, nepag.
16. Ján Mančuška: Přešlap, detail lavičky z molitanu, 2000, Reprodukce: MANČUŠKA 2002, nepag.

17. Vladimír Skrepl: Mír, pozvánka na vernisáž, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
18. Vladimír Skrepl: Mír, detail osvětlení, 2000, Reprodukce: LINDAUROVÁ 2000b, 21.
19. Vladimír Skrepl: Mír, fotografie instalace, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
20. Vladimír Skrepl: Mír, skupinová fotografie, 2000, Reprodukce: Osobní archív Petry Novákové Ondreičkové
21. Pavel Opočenský, Galerie Kotelna, 1998, Reprodukce: KOMÁROKOVÁ 1998, 13.

## **Použité zkratky**

SCCA – Soros centers for contemporary art

## Seznam použitých pramenů a literatury

- BERGENSON 1936 — Henri BERGENSON: Dvojí pramen náboženství. Praha 1936
- BRUNCLÍKOVÁ 1993 — Marcela BRUNCLÍKOVÁ: Causa Kramářova sbírka. In: Atelier: Čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.12, 1993, 3
- CZEGLÉDY/ SZEKERES 2009 — Nina CZEGLÉDY/ Andrea SZEKERES: Agents for Change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3. In: Third Text, 23/3, 2009 251-259
- ČÍHÁKOVÁ–NOSHIRO 1993 — Vlasta ČÍHÁKOVÁ–NOSHIRO: Galerie na jednu myšlenku. In: Národní 9 příloha, roč.6 č. 28, 1993, 1-4
- ČÍHÁKOVÁ–NOSHIRO 1999 — Vlasta ČÍHÁKOVÁ–NOSHIRO: Poděkování Karlu Babíčkoví. In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.1,1999, 3
- DOSTÁL 1993 — Martin DOSTÁL: Koncepce za inzerát. In: Lidové noviny, 3/153, 1993, 5
- ESANU 2008 — Octavian Eşanu: The Transformation of Soros center for contemporary art. Rumunsko 2008 (Dostupné na: <https://www.contemporary.org/project/view/10> )
- ESANU 2009 — Octavian Eşanu: Transition in post soviet art: “Collective Actions” Before and After 1989 (Disertation in Department of Art, Art History & Visual Studies Duke University). USA 2009
- ESANU 2012 — Octavian ESANU: What was contemporary art?.In: ARTMargins 1/1, 5-28
- FASSATI 2000 — Tomáš FASSATI: Cosmic music. In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.4, 2000, 3
- HAVRÁNEK 2015 — Vít HAVRÁNEK: Jan Mančuška: First Inventory/ První Inventura. Praha 2015
- HAVRÁNEK/ BALADRÁN 2009 — Vít HAVRÁNEK/ Zbyněk BALADRÁN (ed.): Atlas transformace. Praha 2009



- HENNING 2017 — Naomi HENNING: Footnotes On Art and Finances: George Soros and What Remains. 2017. (Dostupné na: <http://www.naomihennig.com/politics-of-art-funding/>)
- HLAVÁČEK 1998 — Ludvík HLAVÁČEK: Co je Sorosovo centrum současného umění – Praha? In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.11, 1998, 7.
- HLAVÁČEK/ JIROUSOVÁ/ LANIER 2000 — Ludvík HLAVÁČEK/ Věra JIROUSOVÁ/ Richard S. LANIER: Sorosovo Centrum současného umění - Praha : 1993-1998 = Soros Center for Contemporary Arts - Prague : 1993-1998. Praha 2000
- HLAVÁČEK/ SMOLÍKOVÁ 1995 — Ludvík HLAVÁČEK/ Marta SMOLÍKOVÁ: Orbis Fictus: nová média v současném umění. Praha 1995
- HOROVÁ 1995 — Nová encyklopedie českého výtvarného umění A – M. Praha 1995
- HOROVÁ 1997 — Adéla HOROVÁ: Umělecké dílo ve veřejném prostoru. In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, č. 24, 1997, 8
- <http://www.actiongalleries.info/index.php> vyhledáno 28.3.2019
- <http://www.ccc-k.net/> vyhledáno 28.3.2019
- <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/213251000070027-jak-jsme-zkouseli-po-padu-komunismu-dohanet-kulturni-svet/> (Přednáška z cyklu Středy na AVU) vyhledáno 28.3.2019
- <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/o/otevrena-spolecnost/k-definici-otevrene-spolecnosti.html> vyhledáno 28.3.2019
- <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7> vyhledáno 28.3.2019
- CHROBÁK 2015 — Ondřej CHROBÁK: Mně 40 – Manuál pro milovníky současného umění. Praha 2015
- CHROBÁK/ KOTÍKOVÁ/ LANG 2012 — Ondřej CHROBÁK/ Gabriela KOTÍKOVÁ/ Dominik LANG: Galerie Jelení 1999 – 2009. Praha 2012
- CHWASTOWICZ 1993 — Isabella CHWASTOWICZ: Obluda ze starého zákona. In: Labyrint revue, č. 6, 1993, 21
- JANOUŠEK 1996 — Ivo JANOUŠEK: Orbis fictus, aneb, Labyrint světa a ráj virtuality. In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, č. 3, 1996, 7

- JEFFERY 2015 — Celina JEFFERY (ed. ): The artist as curator. Chicago 2015 ( dostupné na [https://issuu.com/tina9214/docs/celina\\_jeffery-the\\_artist\\_as\\_curato](https://issuu.com/tina9214/docs/celina_jeffery-the_artist_as_curato))
- JEŘÁBKOVÁ/ ŠEVČÍK 2011 — Edith JEŘÁBKOVÁ/ Jiří ŠEVČÍK: Mezi první a druhou moderností 1985 – 2012. Praha 2011
- KOMÁROKOVÁ 1998 — Jana KOMÁROKOVÁ: Kotelna Pavla Opočenského. In: Večerník Praha, č. 8, 1998, 13
- KOPECKÁ 2015 — Tereza KOPECKÁ: Bytová galerie (diplomová práce na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem). Ústí nad Labem 2012
- KORECKÝ 2009 — David KORECKÝ: Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění. Praha 2009
- KWON 2002 — Miwon KWON: One place after another: site-specific art and locational identity. Cambridge 2002
- LAHODOVÁ 2017 — Kateřina LAHODOVÁ: Galerie MXM (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy Univerzity). Praha 2017
- LINDAUROVÁ 2014 — Lenka LINDAUROVÁ: Mezera: Mladé umění v Česku 1990–2014. Praha 2014
- LINDAUROVÁ 1999 — Lenka LINDAUROVÁ: Galerie jako životní prostor. In: Umělec č.3, 1999, 7
- LINDAUROVÁ 2000a — Lenka LINDAUROVÁ: Ještě čerstvé galerie. In: Umělec č.6, 2000, 20 -22
- LINDAUROVÁ 2000b — Lenka LINDAUROVÁ: NOON. In: Umělec, č.5, 2000, 21
- MANČUŠKA 2002 — Ján MANČUŠKA: Ján Mančuška-Já. Praha 2002
- MANČUŠKA/ HAVRÁNEK 2007— Ján MANČUŠKA/ Vít HAVRÁNEK: Chybění. Praha 2007
- MORGANOVÁ 2004 — Pavlína MORGANOVÁ (ed.): Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let. Praha 2004
- OBRIST 2012 — Hans Ulrich OBRIST: Stručná historie kurátorství. Kutná Hora 2012
- PETŘÍČEK 1994 — Miroslav PETŘÍČEK: Zvon'94: Bienále mladého umění. Praha 1994

- PIOTROWSKI 2009 — Piotr PIOTROWSKI: How to Write a History of Central-East European Art? In: Third Text, 23/1, 2009 5-14
- PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 2007 — Marie PLATOVSKÁ/ Rostislav ŠVÁCHA: Dějiny českého výtvarného umění VI (1958 – 2000). Praha 2007
- POKORNÝ 2002 — Marek POKORNÝ: Loučení s MXM: zpráva o konci jedné galerie. In: Respekt, č.29, 2002, 22
- POPPER 1994 — Karel POPPER: Otevřená společnost a její nepřátelé. Praha 1994
- PORTER 2015 — Buying a better world: George Soros and Billionaire Philanthropy, United States 2015
- PŘÍKAZOVÁ 2014 — Karolína PŘÍKAZOVÁ: Kurátor a definice pojmu umění (diplomová práce na Filosofické univerzitě Masarykovy univerzity). Brno 2014
- REMEŠOVÁ 2019 — Anna REMŠOVÁ: Umělecké dílo ve službách transformace: Sorosovo centrum současného umění a české angažované umění v kontextu 90. let 20. století (diplomová práce na Vysoké škole Uměleckoprůmyslové v Praze) Praha 2016
- SAWICKÝ 2002 — Nikola SAWICKÝ: Politik – Um. In: Atelier: čtrnáctideník pro současné výtvarné umění 14-15, 2002, 12
- SEDLMAYEROVÁ 2012 — Kateřina SEDLMAYEROVÁ: Galerie Jiřího Švestky (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Karlovy Univerzity). Praha 2012
- SOROS 1987 — George SOROS: The Alchemy of Finance. New Jersey 1987
- SOROS 1991 — George SOROS: Směnka na demokracii: Vzestup a pád sovětského systému. Praha 1991
- SOROS 1994 — The Soros Foundation network. New York 1994
- SOROS 2007 — George SOROS: Věk omylnosti: důsledky války s terorem. Praha 2000
- SOROS 2009 — George SOROS: Open Society, the Financial Crisis, and the Way Ahead. New York 2009. (Dostupné na: <https://www.opensocietyfoundations.org/multimedia/george-soros-open-society-financial-crisis-and-way-ahead> )
- SOUČEK 1999 — Jan SOUČEK: Nárek umírající obce české. In: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, XII, 1999, 2

- SÝKOROVÁ 2010 — Lenka SÝKOROVÁ: Umělci kurátory. Česká nezávislá galerijní scéna po roce 2000. In: Výtvarná výchova (recenzovaný časopis), roč. 50, č.4, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. 2010 4-8
- SÝKOROVÁ 2013 — Lenka SÝKOROVÁ: Konečně spolu: Česká nezávislá galerijní scéna 1990-2011. Ústí nad Labem 2013
- SÝKOROVÁ 2016 — Lenka SÝKOROVÁ: Nezávislé kurátorství ve volném čase: nezávislý kurátor a umělec-kurátor na české vizuální scéně 2000-2016. Praha 2016
- ŠEVČÍK 2011 — Jiří ŠEVČÍK (ed.): České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha 2011
- ŠUVAKOVIĆ 2002 — Miško ŠUVAKOVIĆ: The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta. Ljubjana 2002 (Dostupné na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovicengp.htm>)
- TICHÝ 1998 — Jiří TICHÝ: Galerie Kotelna. In: Ateliér: Čtrnáctideník současného výtvarného umění, č.2, 1998, 13
- VITVAR 2001 — Jan H. VITVAR: Barometr MXM. In: MF Dnes, 12/210, 2001, C/6
- VOLF 1997 — Petr VOLF: Okno do světa. In: Xyntypa, č. 2, 1997, 18-19

### **Rozhovory:**

- Rozhovor s Petrou Novákovou Ondreičkovou 1. 8. 2017
- Emailová korespondence s Petrou Novákovou Ondreičkovou z 16.1.2019-18.1.2019
- Emailová korespondence s Pavlem Jedličkou ze 14.2. 2018-26.2.2018
- Emailová korespondence s Markem Pokorným z 19.12.2018-13.1.2019
- Emailová korespondence s Vladimírem Skreplem z 21.1.2019-4.2.2019