Reprezentace národa.

Representing the Nation.

ITCA 2008
Mezinárodní trienále
současného umění 2008,
Re-reading the future

3. června – 14. září 2008
Národní galerie v Praze
Veletržní palác



_Progresivní Rada galerií České Republiky
_Progressive Association of Galleries of the Czech Republic
3



_Galerie hlavního města Prahy
_The City Gallery of Prague
5



_České muzeum výtvarných umění v Praze
_The Czech Museum of Fine Arts in Prague
7



_Národní galerie v Praze
_The National Gallery in Prague
8



_Muzeum města Brna
_Brno city Museum
10



_Moravská galerie v Brně
_The Moravian Gallery in Brno
12



_Muzeum umění Olomouc
_Olomouc Museum of Art
14



_Galerie výtvarného umění v Ostravě
_The Gallery of Fine Arts in Ostrava
16



_Oblastní galerie v Liberci
_The Regional Gallery in Liberec
19



_Galerie moderního umění v Hradci Králové
_The Gallery of Modern Art in Hradec Králové
21



_Východočeská galerie v Pardubicích
_The East-Bohemian Gallery in Pardubice
22



_Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě
_The Gallery of Fine Arts in Havlíčkův Brod
23



_Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory
_The Felix Jenewein Gallery of Kutná Hora
24



_Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě
_The Regional Gallery of the Highlands in Jihlava
26



_Slovácké muzeum v Uherském Hradišti
_The Moravian Slovak Museum in Uherské Hradiště
28



_Státní galerie ve Zlíně
_The Regional Fine Arts Gallery in Zlín
30



_Galerie výtvarného umění v Hodoníně
_The Gallery of Fine Arts in Hodonín
34



_Horácká galerie Nové Město na Moravě
_The Highland Gallery Nové město na Moravě
35



_Rabasova galerie Rakovník
_The Rabas Gallery Rakovník
36



_Muzeum umění a designu Benešov
_The Museum of Art Benešov
38



_Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou
_Aleš South-Bohemian Gallery Hluboká nad Vltavou
41



_Galerie umění Karlovy Vary
_The Gallery of Fine Arts Karlovy Vary
44



_Galerie výtvarného umění v Chebu
_The Gallery of Fine Arts in Cheb
48



_Galerie Klatovy / Klenová
_The Gallery Klatovy / Klenová
51



_Západočeská galerie v Plzni
_The West-Bohemian Gallery in Pilsen
53



_Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
_The Nort-Bohemian Gallery of Fine Arts in Litoměřice
54



_Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
_The Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem
55



_Galerie Benedikta Rejta v Lounech
_Benedict Rieth Gallery in Louny
56



_Galerie výtvarného umění v Náchodě
_The Gallery of Fine Arts in Náchod
57

PRGČR / Progresivní rada galerií České republiky

Ředitel: PhDr. Ivan Neumann

Co je to PRGČR?
PRGČR: Jak nehezké jméno. A nejen proto, jak krkolomné je, když ho vyslovíte nahlas, ale i proto, že významy které se za touto zkratkou skrývají, jakoby nechtějí říct nic bližšího – ani jednotlivě, ani společně. Progresivní rada galerií České republiky, to zní spíše banálně, než progresivně. Co je ale ta „Progresivní rada galerií České republiky"? Chce snad progresivním způsobem a navíc v Evropském měřítku přeměnit zažité hegemonie kulturní politiky? Trochu ambiciózní snaha pro skupinku státních kulturních zaměstnanců, kteří navíc doufají, že celá tato aktivita může být financována prostřednictvím kulturní politiky, kterou se však zároveň snaží radikálně změnit. A „České republiky", jak tomu máme rozumět?
—
Přiznejme si to otevřeně: tohle naše dítě je nepovedené, nepůsobí nijak inteligentně, zdá se, že má pokřivený smysl pro realitu a nedává ani žádnou naději na budoucí úspěch… Ať už je ale jakékoliv, jednou tady je a je naše, tudíž nemáme jinou možnost, než při něm stát a pomoci mu postavit se na vlastní nohy. I přese všechno si zaslouží dostat šanci. A přesně toto je pro nás výzvou. Kdo má dnes ambice napravit to, co je pokřivené, musí především sám sebe podrobit otázkám a radikálně změnit vlastní myšlení. Musí být také připraven odhalit sama sebe v celé té divnosti a ošklivosti a nebát se odklonit od norem, které se vydávají za skutečnost. Ze samotného principu normálnosti vyplývá, že co je slabé, bude ještě slabší a co je silné, zase silnější. Kdo se chce této logice vzepřít, nemůže zůstat normální.
—
Co tedy PRGČR dělá? Jaká činnost opravňuje její existenci? Není těžké odpovědět si na tuto otázku ryze popisným způsobem. Především jde o navázání kontaktů mezi evropskými kulturními a uměleckými institucemi tak, aby bylo možné společně realizovat umělecké projekty i další interdisciplinární akce. Za druhé, sama PRGČR tvoří diskursivní platformu, což znamená, že se vedle své publikační činnosti účastní také na spolu-vytváření diskurzu jiných institucí. Tato dvoustranná aktivita není v žádném případě „prosta ideologie", nebo politicky neutrální. Právě naopak: PRGČR tuto aktivitu chápe výlučně jako formu závazku, jehož účelem je nadnárodní boj proti neoliberální hegemonii. Sdílíme tedy také aktivistickou motivaci, tu, která jasně odkazuje ke konkrétnímu aktivizmu levicového „antiglobalizačního" hnutí, a která je stěžejním elementem našich aktivit. Vyjádřeno tradičním způsobem tak spojujeme tři disciplíny: umění, teorii a politiku. A přesto si nárokujeme být víc než jen jejich pouhým mechanickým součtem. Co tedy ono „víc" znamená? Pro začátek je třeba říci, že by bylo by zavádějícím zjednodušením chápat tyto naše nové hodnoty jako nějaký symbolický zisk nebo prospěch vyplývající z takzvaně interdisciplinárního charakteru aktivit PRGČR. Jakákoliv podobná hypotéza nutně omezuje popsané aktivity na pouhou akumulaci symbolického kapitálu, jakoby nešlo o nic víc než o symbolickou investici… PRGČR chce ale zjevně mít podstatně širší význam. Je tu ale ještě jiná možnost, jak vše interpretovat: interdisciplinární způsob práce PRGČR může být také chápán jako kvalitativní suma nedostatků svých vlastních součástí. Například umění, které se straní teoretických reflexí i jakýchkoli jiných srovnání s politickou realitou, je pro PRGČR apriori nedostatečné. To je třeba chápat jako „čistě estetické" a ne pouze politické stanovisko. Umění, které by dnes chtělo zůstat nebo se stát pouze a jen „čistým uměním", by pak zároveň žádným uměním nebylo. Je to právě absence politického a diskurzivního, co jeho estetický status znevěrohodňuje. Jinými slovy, aktivity PRGČR nikdy nejsou umělecké pouze z jednoho hlediska; jde o aktivitu, která umění doplňuje ve všech jeho aspektech – politickém, reflexivním i kulturním. Dává umění přesně to, co mu chybí, aby zůstalo nebo se stalo uměním.
—
Stejně je tomu i s teorií, politickým aktivizmem a také s tím, co nazýváme „kulturní politikou". Cílem PRGČR je poskytnout to, co tyto jednotlivé oblasti postrádají. Překonat konkrétní nedostatky každé z nich, které začnou dávat smysl teprve ve vztahu k ostatním oblastem. Právě v tomto, a nikoli v pouhém překrývání různých oblastí činnost, spočívá hybridní charakter této aktivity.
—
Bylo by nicméně omylem pokládat tuto hybridnost za prostorovou metaforu. Aktivita PRGČR nepracuje s žádným „mezi prostorem", symbolickými skulinami, ani s takzvaným třetím prostorem, v němž by mohla formovat něco kulturně a politicky „nového" a kde by mohlo dojít k projevům její specifické kreativity. Je to postesencialistické, ale nikoli v prostorovém nebo topografickém smyslu. Nedostatek, či deficit, o němž mluvíme, je předmětem a zároveň produktem této hybridní aktivity; nedostatek politiky, vyplývající z umělecké praxe; nedostatek kulturní politiky, kterou umění odhaluje a teorie pojmenovává, nedostatek reflexe, odrážející se v politice atd.
—
V aktivitách PRGČR nejde jen o symbolický zisk, ale spíše o pojmenování toho, co chybí, což je také možno chápat jako kritiku. Má to především genealogický význam. a kořeny této aktivity můžeme vypátrat zpět do minulosti. Je to odvozeno od toho, co se, v modernistickém, ale i v užším smyslu, nazývá společenská kritika. To samozřejmě neznamená, že je činnost PRGČR jen a pouze kritikou. Spíše jde o to, že zkušenost nedostatku, získaná prostřednictvím této aktivity, vychází z kritické praxe, jež poznamenala všechny oblasti moderního světa. A nedá se tedy tvrdit, zda je PRGČR kritická nebo ne. Ještě přesněji: PRGČR produkuje „to, co už není kritika", nebo ještě lépe „to, co bylo známo jako kritika" ("gewesene Kritik") – a to je pro směřování její aktivity zásadní.
—
Je také snadné vše zlehčit a možná i říct, že PRGČR ani pořádně neví, co dělá. Je ale možné s určitostí ukázat, kde na hřbitově moderny leží její předchůdci. Hrobka kritiky je tam bezpochyby jednou z nejdůležitějších. Připomíná nejenom slavné skutky takzvaných zbraní kritiky, ale také (kriminální) činy kritiky zbraní. Jde pochopitelně o odkaz na slavný požadavek Karla Marxe, že zbraně kritiky musí být nahrazeny kritikou zbraní. Jde tedy o kritiku jak v tradici Immanuela Kanta, tak i Robespierra – tedy v tradici, v níž se radikálnost občas projevila jako revoluce.
—
A proč je tento genealogický odkaz důležitý? Protože mimo jiné objasňuje význam alespoň jedné z částí názvu PRGČR. Ve slově „progresivní" je jasně cítit ozvěna toho, co bylo dříve známo jako kritika. Pokrok – v původním modernistickém významu pokrokový vývoj – není nikdy výsledkem symbolické akumulace, je naopak především výsledkem kritiky. Díky kritice bylo rozeznáno špatné a staré, aby je bylo možno nahradit lepším a novým. Když tedy dnes sami sebe považujeme za pokrokové, nemáme na mysli nic jiného, než že pokračujeme ve stopách modernistické kritiky. Přesto nejsme tím, v jehož stopách jdeme. Není již možné prosazovat lepší a nové tímto starým způsobem – cestou kritiky.
—
I přesto je možné vyjádřit aktivity PRGČR pomocí starého jazyka kritiky: PRGČR uskutečňuje politickou kritiku umění, teoretickou kritiku politiky, kulturní kritiku z pozic nových uměleckých praktik, a tak dále. Ve svém celku však všechna tato aktivita není kritikou. Může sice přijmout formu kritiky společnosti, ale, z historického hlediska, je na to už příliš pozdě.
—
Již neopakovatelný okamžik kulminace společenské kritiky – ve svém dvojím smyslu jako úplné společenské kritiky a kritiky společnosti v její úplnosti – byl ideovou a praktickou náplní komunistické transformace světa, kritikou z hlediska beztřídní společnosti. To dnes již není možno zopakovat. Kritiku již dnes není možno uskutečňovat ve jménu beztřídní společnosti, ale ve jménu třídy bez společnosti. Takže kritické aktivity – včetně těch, které provozuje PRGČR – již nadále nemohou probíhat pod hlavičkou kritiky společnosti. I kdyby si tyto aktivity uchovaly stejnou motivaci jako sociální kritika, schází jim potřebný předmět, jmenovitě jasně vymezená, politicky angažovaná a morálně posuzovaná společnost Také jim schází tradiční médium společenské kritiky, přesněji řečeno, normálně vyvinutá, nezávislá, „kritická" sociální sféra spojená s konkrétní společností. „Nic takového jako společnost neexistuje„ tvrdila Margaret Thatcherová, „pouze jednotliví muži, ženy a jejich rodiny." Dnes se běžně zapomíná, že za tímto výrokem nestojí Thatcherová jako sociální vědkyně, ale jako britská ministerská předsedkyně, politička Margaret Thatcherová, jejíž slova měla v první řadě exhibiční význam. V době, kdy učinila tento výrok, společnost možná ještě existovala. Ale existuje ještě nyní, po třiceti letech?
—
Naše dějinná realita se nám dnes jeví v podobě, kterou jí dala vítězná neoliberální revoluce. Tato revoluce z velké části dosáhla svých cílů, dokonce lze říci, že jich dosáhla více, než jsme ochotni připustit. Nedošlo pouze k rozpadu základních forem společenské solidarity, ale také k rozložení samotného konceptu společnosti. Proto je celá obranná strategie společenského odporu odsouzená k zániku. Kdo by měl společnost bránit? Samotný předmět jejího rozkladu?
—
Když Thatcherová prohlásila, že neexistuje žádná společnost, měla tím jako politička na mysli, že společnost jako taková není schopna ideologie. Užijeme-li Althusserova termínu, pak společnost ve své nekonkrétnosti k nikomu nevzhlíží, za nikoho se „nepřimlouvá". V tom se pozice jednotlivců a rodin zásadně liší. Zatímco jako jednotlivci jsme pokládáni za první nositele svobody, jako rodiny jsme pokládáni za nositele konzervativních hodnot a politiky jejich znovunastolení. To samé platí pro národ i pro jakýkoli základ identity: etnické, kulturní, náboženské, genderové atd. Ve všech z nich jde o ideologickou interpelaci a politickou mobilizaci. To ale neplatí pro společnost jako takovou. Každá z těchto identit se může stát společností, ale jen ve fázi jejího ideologického a politického selhání. Právě absence společnosti nás přeměňuje v kritiky a radikální reformátory. Společnosti zhroucené spolu s neoliberální destrukcí společenské solidarity. Tato společenská solidarita – jejíž ztrátu nyní oplakáváme a pociťujeme ji jako ztrátu společnosti– byla v podstatě způsobem formování třídního uvědomění. Znamená to, že byla důsledkem třídního boje. Je to solidarita, která nás teď zrazuje a jíž se straníme. Další formy sociální solidarity – založené na rodině, národě, identitě, atp – v prostředí neoliberální hegemonie vzkvétají. Ale jejich působení je antisociální, rozkládají stávající kolektivní podobu lidského života, kterou jsme nazývali společností. Jinak řečeno, společnost zkolabovala v okamžiku, kdy už ji nemůžeme podpořit odkazem na třídní vztahy. Spolčenost, která není založena na třídních vztazích, nestojí na ničem. Tato ztráta je definitivní, a proto jsou také marné i všechny strategie, které se jí chtějí postavit. Jak napsal Karel Marx, historie, se většinu času vyvíjí ve svých negativních aspektech. Nemá tedy smysl se ztrátě společnosti bránit nebo brzdit její průběh. Je daleko rozumnější z této ztráty vytvořit zcela nový třídní vztah. „Společnostiprostá" třída, třída těch, kdo nemají společnost, nežije ani uvnitř ani vně společnosti, ale spíše v rámci toho, co bylo dřív za spolčenost považováno. Svou solidaritu artikuluje hlavně odporem ke všem sociálně destruktivním vlivům (Sociophagen) neoliberální hegemonie.
—
To, co ovlivňuje hybridní charakter PRGČR je tedy také tato situace absence společnosti a ne pouze mnohost forem kritiky a odpovídající oborové kritiky. Tato aktivita je hybridní, jelikož ztratila sociální zakořenění a nemá již svůj původ v konkrétní společnosti (ať už vizionářské nebo beztřídní). I proto není tyto aktivity možno uchopit prostřednictvím prostorových metafor. Nevychází to ani z původní nebo hybridní sféry, ani ze sociální či z kulturní sféry atp. Nedovolí, abychom je jasně vymezili mezi jinými druhy aktivity. Není tedy divu, že je tak obtížné definovat je a vymezit je v jedné společné formě – nebo, jinými slovy, v jednom oboru, sféře či teritoriu.
—
V dějinách vědy existuje známý případ, kdy se znalosti vyvinuly prostřednictvím transcendence prostorového vyjádření – tedy z přestoupení prostorové logiky. Je všeobecně známo, že Freud vysvětloval fungování psychiky prostřednictvím dvou modelů: „první" a „druhou" topologií.

Podle první topologie, formulované v sedmé kapitole Výkladu snů je duševní život rozdělen do tří oblastí, které Freud nazývá také „systémy“: jsou to vědomí, nevědomí a podvědomí. Téměř o čtvrt století později – v textu nazvaném Ego a Id z roku 1923 – definoval jinou topologii, také známou jako „třístupňový model“: ego, superego a Id. Tento nový objev byl nezbytný, protože Freudovi bylo jasné, že duševní život se nedá vysvětlit na základě prostorové logiky. V krátkosti: superego (ÜberIch) nelze prostorově určit, například umístěním nad (über) ego, jelikož to je také podvědomé, a tudíž se to nachází pod egem, v Id. Proto dal u těchto elementů přednost označení „instance“ (Instanzen) psychiky před jejich označením za sféry, oblasti, atp. První topologii Freud definuje jako topografickou; v kontrastu k ní pak popisuje instanční model jako dynamický. Instance jsou síly (Kräfte); jsou schopné sebeopodstatnění a mohou být protichůdné, brání se i útočí, jsou smíšené s jinými silami, přičemž jejich vzájemné hranice jsou nejasné, mohou být antropomorfizovány, je možné jim dokonce přiřadit jisté charakterové rysy atd. Je například možno říci, že superego jedná ve vztahu k egu sadisticky, a že právě toto je vlastně jeho funkcí. To ale není možné říci o prostoru.

–

Obdobně může někdo navrhnout, že pojmu „český“ ve názvu PRGČR je třeba rozumět ve smyslu instance a nikoli prostoru. Takto termín „český“ znamená, že se nachází v dynamickém vztahu k Evropě a nikoli uvnitř jejích hranic. Člověk je Evropan ne proto, že má evropskou identitu nebo proto, že žije v Evropě jako geografickém, kulturním a politickém teritoriu, ale proto, že se nemůže vyhnout Evropě jako instanci. S tím je nutné se vyrovnat. Ve Výkladu snů je výraz instance porovnáván se soudy nebo úřady posuzujícími toho, kdo čeká na souhlas a svolení. To samé platí pro Evropu jako instanci. Uveďme si příklad: umělecký projekt Seznam (The List), který byl sestaven ze jmen lidí, kteří přišli o život při pokusu ilegálně vstoupit do Evropy (šlo o přibližně 6000 jmen). Pro tento projekt nebylo možno v Evropě vůbec nalézt finanční podporu a byl nakonec financován americkou nadací. V tomto případě Evropa figuruje v roli cenzurující instance – stejně jako u Freuda, který mimochodem ve vztahu k cenzuře také použil koncept instance.

–

Jako instance by neměla být chápána pouze Evropa; i o aktivitách PRGČR je možno mluvit, jako o jako instančních. Instance by pak byla formou subjektivizace vycházející z těchto aktivit, a vymezovala by se svým dynamickým vztahem vůči jiným instancím, například Evropě. Koncept instancí má mimo to zvláštní význam ve světě počítačových her. V jedné hře jako instance označují oddělené sektory, které může zkoumat jen vaše vlastní skupina. K jejich zavedení došlo proto, aby, aby více skupin mělo možnost úspěšně dokončit hru ve stejné době – stát se hrdiny, zabít netvora, zachránit princeznu nebo získat kouzelný meč. V každém sektoru operuje jen jedna konkrétní skupina. Ve skutečnosti to znamená, že do stejného sektoru – stejného prostoru, stejného teritoria, stejného regionu, atd.– nikdy nevstoupí více než jedna skupina. Místo toho jsou tímto teritoriem skupiny samy. Jinými slovy: jako instance se PRGČR pravděpodobně nikdy nesetká s jinými instancemi v Evropě. Je to spíše tak, že Evropa je pro PRGČR vlastním sektorem, její vlastní Evropou, vlastní instancí. Teritorium není něco, co existuje nezávisle mimo nás, jako místo, kam můžeme vstoupit. Je to produkt svých vlastních poh(ybů)nutek. (Bewegens).

PRGČR / Progressive Association of Galleries of the Czech Republic

Director: PhDr. Ivan Neumann

What is the PRGČR?

PRGČR: what an ugly name. Not only because the tongue suffers, trying to say it out loud. It's also that the terms and concepts hidden behind the acronym seem not to want to say anything, either individually or configured together: The Progressive Association of Galleries of the Czech Republic. This sounds more banal than ambitious. What does it mean, this "Progressive Association of Galleries of the Czech Republic?" That one wants to reorder today's hegemonic cultural politics in a progressive manner, and do it on a European scale? An apparently ambitious aim for a little grouping of state employed cultural workers who hope that the whole enterprise can be financed through the calculations of the very cultural politics they want radically to change. And about "Czech Republic": how should one understand this?

–

We admit it openly: this child is ugly, doesn't make an intelligent impression, seems to have a defective sense of reality, and shows no promise of future success... Still, it's there and it's ours, which is why we can hardly do otherwise than to stand by its side and help it get to its feet. Despite everything, this child, too, deserves its chance. And therein exactly lies the challenge. Those who want to strengthen what is weak today must first of all want to put themselves in question and to radically change their own way of thinking. They must be ready to expose themselves in all ugliness and oddity and to deviate from norms camouflaged as reality. It already belongs to the logic of normality that what is weak grows weaker and what is strong, stronger. Whoever wants to defy this logic cannot remain normal.

–

What does the PRGČR do? By what activity does it legitimize its existence? It's not difficult to answer this question in a purely descriptive way. It's first of all about a kind of networking of European cultural and art institutions with the aim of jointly realizing art projects and organizing discursive events to go with them. Secondly, the PRGČR itself generates discourses; that is to say, it participates in the discourse production of others, including publishing activities. This dual activity is in no way "free of ideology" or politically neutral. Quite the opposite: the PRGČR explicitly understands this activity as a form of commitment whose context is a transnational struggle against neo-liberal hegemony. So there is also an activist motivation, one that clearly refers to the concrete activism of a leftist "counter-globalization" movement, and this is a crucial element of the aforesaid activity. Expressed traditionally, it comprises three fields of activity: art, theory, and politics. Yet it claims to be more than merely their mechanical sum. What does "more" mean here? To begin with, it would be a misleading simplification, to understand this new quality as a symbolic profit, a kind of symbolic gain or increase which accrues as the product or result of the so-called interdisciplinary character of the PRGČR's activity. Any such assumption necessarily reduces the said activity to a notion of the accumulation of symbolic capital, as if it were nothing other than a symbolic investment...The PRGČR clearly wants to be more than that. There's also another way to interpret it: the PRGČR interdisciplinary mode of production can be understood as a kind of qualitative sum of the shortcomings of each of its own component fields. For example, an art that shies away from theoretical reflection or any reference to political praxis is already for the PRGČR a deficient art. This is to be understood as a "purely aesthetic" statement – and not a merely political one. An art that today would like to remain or become "pure art and nothing more" would also be no art at all. It's precisely the absence of the political and discursive that invalidates its aesthetic status. In other words, the activity of the PRGČR is never artistic in just one of its aspects; it is an art-supplementing activity in all of its aspects – political, reflective, and cultural. It brings to art exactly what it lacks, in order to remain or become art.

–

It's similar for theoretical production, for political activism, and for what we call "cultural policy." The aim of the PRGČR's activity lies in providing what each of these fields lacks; that is, in overcoming the specific insufficiency of each that first becomes meaningful in relation to the other fields. The hybrid character of this activity consists in this, and not in some mere overlapping of different spheres of activity.

–

Still, one shouldn't subsume this hybridity under spatial metaphors. The activity of the PRGČR sets up no in-betweenness, no symbolic interstice, no so-called third space in which something culturally and politically "new" can take form and where its specific creativity can find expression. It is post-essentialist, but not in a spatial or topographical sense. The insufficiency or shortage in question is at the same time both the object and the product of this hybrid activity: the shortage of the political that is produced in an artistic practice; the shortage of a cultural politics that art exposes and theory conceptualizes; the shortage of reflection that reflects itself in the political, and so forth.

–

The activity of the PRGČR does not aim at a symbolic gain, then, but rather at the articulation of a lack. Thus one can also understand it as critique. This has above all a genealogical meaning. We can follow the roots of this activity back historically. It derives from what one used to call, in the general modernist as well as the more narrow sense, the critique of society. Of course, this doesn't mean that what the PRGČR does is, simply and without complication, critique. It means rather that the experience of the lack that one has by means of this activity emanates from the practice of critique that first marked off all the fields of the modern. And so one can say neither that the PRGČR performs a critique nor that it doesn't. More precisely, the PRGČR performs a "no-longer critique" or, better still, a formerly-known-as critique ("gewesene Kritik") – and this is the essential point for the determination of its activity.

–

Moreover, one can make fun of this and perhaps say that the PRGČR doesn't even know what it's doing but can easily show where, in the graveyard of the modern, its ancestors lie. Without doubt, the tomb of critique is by far the most important tomb there. It commemorates not only the glorious deeds of the so-called weapons of critique, but also the (criminal) deeds of the critique of weapons. The reference of course is to the famous demand of Karl Marx, that the weapons of critique must be replaced by the critique of weapons. And so it's a matter of a critique both in the tradition of Immanuel Kant and also that of a Robespierre – that is to say, also the tradition by which radicality eventually articulated itself as revolution.

–

Why is this genealogical reference actually important? Because among other things it explains the meaning of at least one element in PRGČR's name. In this word "progressive," one hears distinctly the echo of the formerly known as critique. Progress – progressive development in its originally modernist sense – is never merely the result of some symbolic accumulation; instead, it is above all the accomplishment of critique. It was by critique that the bad and old were recognized, in order to replace them with the better and new. And so if we say today that we are progressive, then we mean nothing other than that we follow the trace of this modernist critique. Still, we are not that of which we follow the tracks. We can no longer bring forth the better and new in this old way – the way of critique.

–

Nevertheless, it is possible to describe the activity of the PRGČR in the old language of critique: the PRGČR produces a political critique of art, a theoretical critique of politics, a cultural critique from the standpoint of new artistic practices, and so forth. In its entirety, however, this activity is not critique. Such a thing could only take the form of a critique of society, but historically it is too late for that. The historically irrevocable culmination of the critique of society – in the double sense of a total social critique and a critique of society in its totality – was the idea and praxis of a communist transformation of the world: critique from the perspective of a classless society. This can no longer be repeated today. Critique today is no longer performed in the name of a classless society, but in the name of a class without society. Thus critical activity – including that of the PRGČR – can no longer adopt the form of the critique of society. Even if it still retains the motivation of social critique, it lacks the needed object; namely, a society that is circumscribable and can be located clearly, engaged po-

litically, and evaluated morally. It also lacks the traditional medium of social critique; namely, a public sphere that is normatively developed, independent, "critical," and finally bound to a specific society. "There is no such thing as society," proclaimed Margaret Thatcher, "only individual men and women and their families." Today, many still forget that the subject of this statement is not Thatcher the social scientist, but the British Prime Minister, Margaret Thatcher the politician, whose words had above all a performative meaning. When she said this, society perhaps still existed. But does it still exist, thirty years later?

—

Our historical reality appears to us today in the shape given to it by the victorious neo-liberal revolution. This has largely realized its goals, in fact to a greater degree than we want to admit. Not only have the basic forms of social solidarity been dissolved, but so has the very idea of society. And therefore the defensive strategy of social resistance is doomed to fail. Who should defend society? The subject of its own dissolution?

—

When Thatcher said that there is no society, she meant – speaking as a politician – that society as such is not capable of ideology. Society in its abstractness "hails" no one as a subject, "interpellates" no one, to put it in Althusser's terms. It's completely different for individuals and families. While as individuals we are being hailed as the first subjects of freedom, as families we are being hailed as the subjects of conservative values and a politics of restoration. The same is true for the nation and every basis of identity: ethnic, cultural, religious, gender, etc. They are all sites of ideological interpellation and political mobilization. Not so, however, for society as such. All of these identities can still become society, but precisely in the form of its ideological and political breakdown. Today it is the absence of society that hails us as the subject of critique and radical transformation. Society collapsed with the neo-liberal destruction of social solidarity. This social solidarity – the loss of which we bemoan today and ourselves feel as the loss of society – was in fact a form for articulating class consciousness. That is to say, it was an effect of class struggle. This is the solidarity that fails us today – or that we abstain from. Other forms of social solidarity – based in the family, in the nation, in identitarian communities, and so forth – are flourishing under the conditions of neo-liberal hegemony. But their effects are antisocial; they decompose that historical form of human collective life that we used to call society. In other words, society has collapsed in the very moment when we can no longer reinforce it by referring to a class relation. A society that is not comprised of class relations is not comprised at all. This loss is definitive, which is why all the strategies of resistance wanting to counteract it are wrong. History, Karl Marx once wrote, most of the time progresses by its negative aspects. And so it makes no sense to want to hinder or hold back the loss of society. It makes much more sense to make out of this loss a new class relation. The society-less class, the class of those with no society, lives neither without nor outside of society, but rather within the formerly-known-as society. It thereby articulates its solidarity, namely through its antagonism to all the socially destructive agencies (Soziophagen) of neo-liberal hegemony.

—

It is also this condition of being society-less – and not merely the plurality of critical forms and field-based critiques that correspond to them – that determines the hybrid character of the PRGČR's activity. This activity is hybrid because it is no longer socially rooted; it no longer has its origin in a concrete society (nor in a visionary and classless one). That's another reason for the impossibility of grasping this activity by means of spatial metaphors. It derives neither from an originary nor from a hybrid sphere, neither from a social nor a cultural one, and so on. It no longer lets itself be bordered off clearly from other forms of activity. No wonder, then, that it is so difficult to define and circumscribe in one form – which is always to say, one field, one sphere, one territory.

—

In the history of science, there's a famous case in which knowledge progressed through a transcendence of spatial representation – that is, from a transgression of spatial logic. As is well known, Freud explained the functioning of the psychical apparatus by means of two representational models: a "first" and a "second" topology. According to the first topology, formulated in the seventh chapter of The Interpretation of Dreams, psychic life is divided into three areas, which Freud also calls "systems": the conscious, the unconscious, and the preconscious. Nearly a quarter century later – in the text The Ego and the Id, from 1923, to be exact – he developed the second topology, also known as the "three agency model": the ego, the super-ego, and the id. This new invention was necessary because it was clear to Freud that psychic life doesn't play itself out according to a spatial logic. In short: one can't spatially locate the super-ego (Über-Ich), for example by positioning it above (über) the ego, because it is also unconscious and thus is to be found under the ego, in the id. And so he named these elements "agencies" (Instanzen) of the psyche, rather than spheres, systems, regions, or some similar term.

—

Freud described the first topology as topographical; in contrast, he described the agency model as dynamic. Agencies are powers (Kräfte); they are capable of self-subjectivation and can become antagonistic, they perform resistance and attack, they are mixed in with the others, the borders between them blur, they let themselves be anthropomorphized, one can even attribute certain character traits to them, and so forth. So for example one says that the super-ego behaves sadistically toward the ego and that this actually is its function. One can't say that about a space.

—

Similarly, one can propose that the concept of "Czech" in the PRGČR's name be understood in the sense of an agency and not of a space. This way, "Czech" means nothing other than to be standing in a dynamic relation to Europe, and not inside European boundaries. One is European, not because one has a European identity or lives in Europe considered as a geographical, cultural or political space, but because one cannot avoid Europe as an agency. That is, one must deal with it. In The Interpretation of Dreams, the expression "agency" is introduced in comparison to tribunals or authorities that judge over that which seeks permission and allowance. The same holds for Europe as agency. Let's take an example: the artistic project The List, which consisted in the list of the names of people who lost their lives trying to enter Europe illegally (approximately 6000 names). The project was unable to find financial support in Europe and was in the end financed by an American foundation. In this case, Europe, too, acts in the roll of a censoring agency, much as in Freud, who by the way also used the concept of agency in reference to the function of censorship.

—

And it's not only Europe that should be understood as an agency. One can also speak of the activity of the PRGČR as the activity of an agency. Agency would then be the form of subjectivation that emerges from these activities and articulates itself through the dynamic relation to other agencies – to Europe, for instance. Moreover, the concept of agency has a curious meaning in the world of computer games. In one game, agencies are separate sectors that can only be explored by one's own group. They were introduced in order to give more groups the opportunity to successfully finish the game at the same time – to be the hero, slay the monster, rescue the princess, or win the magic sword. In any sector, the specified group is the only one active. In fact, this means that more groups never enter the same sector – the same space, same territory, same region, etc. Instead, they are themselves this territory. In other words: as an agency, the PRGČR perhaps never finds itself with other agencies in Europe. It's rather that this Europe is the PRGČR's own sector, its own Europe, its own agency. The territory is not something that exists outside, independently from us and into which we can enter. It is instead the product of its own mo(tiva)tions (Bewegens).

Galerie hlavního města Prahy

Zřizovatel: Magistrát hlavního města Prahy
Pověřený vedením instituce: PhDr. Petra Hoftichová

Historie:
Galerie hlavního města Prahy (GHMP) byla založena rozhodnutím rady Národního výboru hlavního města Prahy v roce 1963. Bylo jí uloženo shromažďovat, odborně ochraňovat, vědecky zpracovávat a vystavovat české umění 19. a 20. století. Zároveň byla pověřena péčí o restaurování a výstavbu pomníků, plastik, pamětních desek a kašen na veřejných pražských prostranstvích. Sbírky GHMP začaly narůstat již téměř sto let před jejím právním ustanovením, v době, kdy se zrodila idea městské galerie.

Sbírky:
Sbírka Galerie hlavního města Prahy čítá celkem 13 948 uměleckých děl. Galerie navíc spravuje 420 veřejných plastik. Ve druhé polovině osmdesátých let se začal měnit přístup k rozšiřování sbírkového fondu. GHMP se nepřestala zajímat o dnes již obtížně dostupný historický materiál, ale především začala sledovat a preferovat tvorbu současných umělců – včetně těch nejmladších. V roce 1997 byla založena sbírka soudobé fotografie.

Prohlášení:
... Sociologická realita institucionalizace byla pravděpodobně od poloviny 19. století ve Francii stavem, ze kterého se především zrodila modernistická avantgarda. V eseji Tomase Crowa Modernismus a masová kultura (1983) poskytla nově vzniklá konzumní kultura v Paříži neregulovaný společenský prostor nutný k odolným impulzům a tvořivosti, které neexistovaly v uměleckém světě řídícím se normami akademie.

—

Zatím nejvlivnější model institucionalizace – jaký nastínila Adornova postweberovská „zcela spravovaná společnost" a teze o kulturním průmyslu (tj. naprostá ekonomická instrumentalizace tvůrčí spontaneity) – však tvrdí, že pozdně kapitalistická společnost nemá žádný neregulovaný prostor; anarchistický a expresivní potenciál raných forem konzumerismu začal být plně regulován. Teze kulturního industrialismu je jistě stále přesvědčivá, ale řekla bych, že pouze na úrovni makroekonomiky. A opět, v nepřítomnosti empiricky podložené kritické sociologii uměleckého světa – který odhaluje, jak se reflexivní schopnosti konkrétních zvyklostí rozplývají nebo radikálně zmenšují – nezbylo z teze institucionalizace nic víc než výčitky svědomí uměleckého světa.

—

I když umění skupiny GUMA GUAR vypadá anarchisticky, točí se okolo řady základních hermeneutických pohybů a využívá prostor z neuměleckého světa, aby spojilo vizuální a sluchové prostředí antikomerčních popových subkultur (jako hlasitá a taneční kultura osmdesátých let, která vznikla z odporu vůči masovému konzumnímu popu hlavního proudu) a přibrzdilo „teorii" uměleckého světa, procedurální a regulační normy správních mechanismů uměleckého světa, kterými se řídí vystavování a šíření, a avantgardní vizuální strategie jako fotomontáž, „ready-made", asambláž, instalace atd. John Roberts a Dave Beech estetiku GUMA GUAR teoretizovali jako určitou formu „maloměšťáctví" či radikální skepse všech existujících forem institucionálně potvrzených estetických hodnot. Postava „maloměšťáka" (která, jak se zdá, se stává naším subjektivním stanoviskem coby diváka/účastníka) je „strašákem estetiky", který, jak se zdá, je ztělesněním návratu potlačeného estetického obsahu umění – pravého somatického základu estetického prožitku – zatím zachovaného v antipopových kulturách. Maloměšťák vyslovuje to, co bychom mohli nazvat „institucionální ubohostí" – tím, co vypuzuje kterákoli daná doba, aby představovala institucionální (i třeba nevědomě) podmínky jakéhokoli daného případu produkce, výstavy, přijetí nebo šíření umění. Zde se opět nabízí Tomas Crow – moderna se zhruba v roce 1850 stala druhou akademií tím, že si osvojila estetiku masové kultury. Ještě důležitější je však možná náznak GUMA GUAR, že avantgarda a kýč, kritika a ideologie, radikálové i režim jsou nyní neoddělitelné, a tak je třeba takové umělecké praxe, která vysloví ono vyřazené „druhé" to-

hoto postmodernistického spojení. Při relokaci oznamování umění – vystavování děl, která se váží ke konkrétnímu místu, v neuměleckých prostorech – GUMA GUAR správně vidí, že problém institucionalizace se týká stejně tak fyzického umístění a symbolického zapojení do materiálních podmínek produkce jako znamení nebo znázornění – tento „diskurs“, jakkoli je mnohoznačný a vyznačuje se zásadou iterability, je nicméně vyjádřen v konkrétních společenských režimech. Snaha skupiny GUMA GUAR o ztělesnění institucionální ubohosti – jakési imanentní kritiky postmoderního uměleckého světa – má působivý rozměr, ale občas se nebezpečně blíží parodii nejhorších aspektů uměleckého světa. Existuje také pojetí, v němž GUMA GUAR přehání legitimizující moc uměleckého světa regulovat estetickou praxi; způsob, jakým je umělecký svět znázorněn – jako exkluzivní konstitutivní podmínky estetické produkce – podporuje nafouklý vlastní obraz a ideologickou identitu mezi potenciálně expanzivní společenskou oblastí umělecké praxe a institucionální správou uměleckého světa; právě prostřednictvím této identity si umělecký svět nárokuje exkluzivitu a význam jako dějiště politického sporu a přirovnává se ke „kultuře“ jako takové, a tudíž se i staví do role privilegovaného soudce hodnot. Při prosazování teorie institucionalizace – tedy pohledu na to, jak hluboko pronikla logika Kapitálu do kultury a do jaké míry se kultura sama stala Kapitálem (jak jsou naše samotné schopnosti vnímání podmíněny komoditní formou) – je oběžná významová dráha umění společensky expanzivnější než jakákoli dominantní konfigurace správní moci.

—

Vzácnost politicky motivovaného umění po neoavantgardě je samozřejmě zčásti ohrožena skutečnými konkrétními problémy, které plynou z toho, že se nachází vně systémů institucionální záštity, ale je ohrožena i nadměrnou starostí o umělecký svět a nedostatek pozornosti věnované schopnosti umění zasahovat do jiných oblastí společenského života. Slibnější mi připadal (nepochybně spíš módní) krok v devadesátých letech umístit prostory pro umělecký prožitek orientovaný na události mimo umělecké instituce: do zničených společenských prostor, z nichž zmizely zastaralé formy výroby zboží, a tam, kde z toho vyplývá povaha vizuální praxe.

—

Abych zde uvedla příklad ze zahraničí, *Dům* Rachel Whitereadové (1993) byl dozajista příkladem schopnosti uměleckého světa institucionálně expandovat. Přesto naznačoval i jiný model radikální praxe. Byl však očividně nejen další variantou plastiky na veřejném prostranství a brzy byl také tak vnímán. Když mu hrozila demolice, byl *Dům* naplněn rétorikou morální nadřazenosti a úpadkových hodnot týkajících se „velkého“ umění a uměleckého dědictví. *Dům* mohl být viditelněji ztělesněním „okamžiku“ ekonomického procesu – chvilkovým (byť třeba jen symbolickým) zastavením místní městské takzvané „regenerace“ – společenskou záminkou k přiživení politicky vyvolané inflaci cen domů v Londýně a následné „třídní čistce“ další generace obyvatel East Endu a jejich vystěhování ze čtvrti, aby uvolnili prostor pro mladou armádu úřednického proletariátu ze City. Na počátku devadesátých let bylo symbolických takto společensko-ekonomicky zakódovaných míst jako místní majetek málo. *Dům* znovu stvrdil sociální obsah estetické formy tím, že propojil politiku soukromého a veřejného prostoru na posunujících se územích ekonomické třídy, ale zároveň stále tematizoval historické sochařské modely prostorového prožitku a architektonické estetiky urbanismu. Zkrátka a dobře, *Dům* mohl vyjádřit společenskou realitu rozdílů, které usnadnily institucionální oddělení tvořivosti a „každodennosti“ tím, že se stal místem sociální ekonomie, kde se kultura, hodnoty, zákon a Kapitál směšují způsobem, který má opravdový význam.

The City Gallery of Prague

Authority: City of Prague
Director: Petra Hoftichová

History:
The Prague City Gallery (GHMP) was established in 1963 with a duty to collect art, be responsible for maintenance and preservation of Czech art of 19th and 20th century. The gallery responsibilities was extended to built cultural heritage like public monuments and historical buildings. However, the background of the City Gallery collection dates back almost 100 years, before it was officially established, with the Artists Association related to the painter Josef Manes.

Collection:
More than 13 948 items are in the collection. In addition, the gallery takes care of 420 public sculptures.
In the second half of the 80s' the gallery became involved in a new approach of collecting and working as an institution. Priority was given to contemporary art and in 1997 a new part of the collection was designated to photography.

Statement:
The sociological reality of institutionalisation was arguably, since the mid-nineteen-century in France, the condition out of which the modernist avant-garde emerged in the first place. For example, in Tomas Crow's essay, 'Modernism and Mass Culture' from 1983, the newly emergent consumer culture in Paris provided the unregulated social space necessary for resistant impulses and creativity unavailable within an art world governed by the norms of the Academy.

—

However, the most influential model of institutialisation to date-outlined by Adorno's post-Weberian 'totally administered society' and the Culture Industry thesis (i.e. the complete economic instrumentalisation of creative spontaneity) - argues that late capitalist society has no unregulated spaces; the anarchic and expressive potential of early forms of consumerism has become entirely regulated. the Culture Industry thesis is surely still convincing, but I would say only on the level of macroeconomics. Again, in the absence of an empirically grounded critical sociology of the art world- revealing the way of the reflexive capacities of specific practices have been dissolved or radically reduced - institutionalisation thesis themselves have become little more than the art world's own bad conscience.

—

As anarchic as GUMA GUAR's art seems, it revolves around a series of basic hermeneutical manouveres, using non art-world spaces to bring together the visual and auditory ambience of anti-commercial pop subcultures (like the rave and the dance culture of the 1980's, themselves emerging from resistance to mainstream mass-consumerised pop), reigning art world 'theory', procedural and regulative norms from the art world's administrative mechanisms of display and dissemination, and avant-garde visual strategies like Audio-VJ, photomontage, readymades, assemblage, installations and so on. John Roberts and Dave Beech have recently theorized GUMA GUAR's aesthetic as a form of philistinsim, or radical scepticism of all extant forms of institutionally endorsed aesthetic value. The figure of the philistine (which it seems becomes our subject-position as spectator/participator) is the 'spectre of the aesthetic', which, it seems, is an embodied return of art's repressed aesthetic content - the true somatic basis of aesthetic experience - hitherto preserved in anti-pop cultures. The philistine articulates what we might call 'the institutional abject': what any given time is expelled in order to constitute the institutional (even if unconscious) conditions of any given instance of production, display, reception or dissemination of art. Here again Tomas Crow comes to mind: moderism circa 1850 became the other of the Academy by internalizing the aesthetics of mass culture. More important perhaps is GUMA GUAR's indication that avant-garde and kitsch, critique and ideology, the radicals and the establishment, are now inseparable, and thus what is needed is an art practice capable of articulating the excluded other of this postmodern collusion.

—

In relocating the site of art's annunciation - exhibiting site-specific work in non-artworld spaces - GUMA GUAR is right to see that the problem of institutionalisation is as much one of physical location and a symbolic engagement with the material conditions of production as one of the Sign or representation - that 'discourse', however multivalent and characterized by the principle of iterability, is nevertheless articulated within specific social regimes. GUMA GUAR's attempt to embody the institutional abject - a kind of immanent critique of the postmodernist art world - has a compelling dimension but at times comes perilously close to a parody of some of the worst aspect of the art world. There is a sense in which GUMA GUAR overstates the art world's legitimizing power in regulating aesthetic practice; the way the art world is portrayed - as exclusive constitutive conditions of aesthetic production - panders to its aggrandized self image and the ideological identity between the potentially expansive social field of art practice and the art world's institutional administration; it was through this identity that the art world has claimed exclusivity and significance as site of political contestation and has equated itself with 'culture' per se, and thus privileged adjudicators of value. In pursuing the institutionalisation theory - seeing how far the logic of Capital has penetrated culture and how far culture has itself become Capital (how our very powers of sense perception are conditioned by the commodity form) - art's orbit of meaning is socially more expansive than any one dominant configuration of administrative power.

—

The scarcity of politically motivated art after the neo-avant-garde is of course, in part, engendered by real concrete problems which come with being outside the systems of institutional patronage, but also engendered by and over-concern with the art world and a lack of attention to art's capacity for intervention in other regions of social life. What I find more promising was the (admittedly more fashionable) move in the 1990 to locate spaces for event-oriented art experience outside art-world institutions - the gutted social spaces vacated by outmoded forms of commodity production - and where the nature of visual practice follows from that.

—

To give an example from abroad, Rachel Whiteread's House from 1993 was most certainly an example of the art world's capacity for institutional expansion. Yet it did suggest another model of radical praxis. So evidently not merely another variant of public sculpture, it was soon perceived as such. When threatened with demolition, House became saturated with the rhetoric of moral superiority and bankrupt values concerning 'great' art and artistic heritage. House could have been more visibly an embodied 'moment' of an economic process - a momentary (if only symbolic) halt to the local urban so-called 'regeneration' - the social pretext for feeding the politically induced house-price inflation in London at the time, and its ensuing 'class-cleansing' of the next generation of East Enders out of the East to make way for the City's next young army of white-collar proletariat. There were few symbolic sites in the early 1990s so socio-economically encoded as domestic property. House reasserted the social content of aesthetic form by interlocking the politics of private and public space on the shifting territories of economic class while still thematising the historical sculptural models of spatial experience and architectural aesthetics of urbanism. In short, House could have articulated the social realities of the divisions that facilitated the institutionalised separation of creativity and 'the everyday' by becoming the site of social economy - where culture, values, law and Capital merge in ways that really matter.

České muzeum výtvarných umění v Praze

Zřizovatel: Středočeský kraj
Ředitel: PhDr. Ivan Neumann

Historie:
České muzeum výtvarných umění bylo založeno v roce 1963 jako regionální galerie Středočeského kraje. Činnost byla zahájena na zámku Nelahozevsi v roce 1964 stálou expozicí českého moderního umění (zrušena v roce 1971). Roku 1971 byly otevřeny tři rekonstruované historické domy v Husově ulici. V letech 1991–1995 vystavovalo muzeum rovněž v Křížové chodbě Karolina. V říjnu 1994 otevřelo České muzeum výtvarných umění nově rekonstruovaný kubistický dům U černé Matky Boží v Celetné ulici, postavený v letech 1911–1912 architektem Josefem Gočárem.

Sbírky:
Těžiště sbírek muzea tvoří české umění 20. století. Kvalitní kolekce českého imaginativního umění 30. let, velký soubor umění 40. let, pozoruhodné kolekce českého informelu, geometrické abstrakce a nové figurace. Od počátku 90. let se akviziční činnost zaměřuje na doplňování sbírky o díla z období od 60. let do současnosti.

Prohlášení:
V době expanze globálního kapitalizmu, korporativizace kultury, demontáže státu blahobytu a marginalizace kritické levice je klíčové diskutovat a hodnotit možnosti kritiky, participace a odporu v průsečíku mezi kulturou a politikou – zvláště pak tam, kde se protínají politická reprezentace a politika reprezentace, prezentace a participace. Jaký je například vztah mezi uměním a politickou reprezentací? Nebo, řeknemeli to jinak, jaký je rozdíl mezi reprezentací něčeho a někoho? Jaký je vztah mezi deklarovanou autonomií uměleckého díla a deklaracemi politické autonomie? Pokud může být umění, ať už jednotlivé dílo nebo celá instituce, pojato jako místo setkávání, jakým způsobem je pak možno zprostředkovat vztah mezi reprezentací a participací? A konečně, jaké jsou podobnosti a rozdíly mezi reprezentací a mocí?
–
Takovéto otázky jsou pro sebepochopení institucí současného umění, ať už jsou „progresivního“ nebo „regresivního“ charakteru, velice důležité a jsou také důležité pro pohled na ně (zevnitř i vně uměleckého světa), protože umělecké instituce jsou pochopitelně prostředníkem, mluvčím a tlumočníkem mezi uměleckou tvorbou a koncepcí jejího „publika“. Záměrně zde používám pojem „publikum“ bez toho že bych jej blíže kvalifikoval (či kvantifikoval), neboť právě jeho přesná definice jako diváků, komunity, okruhu nebo síly by měla být úkolem takzvaných „progresivních“ institucí: prostoru, který se vždy stává prostorem, sférou veřejnosti. Z historického hlediska byla umělecká instituce nebo muzeum dokonalým příkladem veřejného prostoru, místem racionálněkritického myšlení a (sebe) prezentace buržoazie a jejích hodnot. Muzeum přispívalo k sebeprezentaci a legitimizaci nových rozumových směrů buržoazie. Přesněji řečeno, tento předmět, tato „fiktivní identita“ vlastníka a prosté a jednoduché lidské bytosti, byla provázaným procesem sebeprezentace a legitimizace. To znamená, že byl jako publikum těsně svázán se svou kulturní sebeprezentací.
–
Abstraktní a ideální představa toho, jak veřejná sféra pojímá sama sebe i své součásti napříč společenskými rozdíly se – i přes jasnou nahodilost tohoto předmětu – stala svým způsobem normou, jak uvádí Jürgen Habermas ve své teorii publikované v díle The Structural Transformation of the Public Sphere (Strukturální transformace veřejné sféry). Tento model byl následně podroben tvrdé kritice převážně ze strany Oskara Negta a Alexandra Klugeho. Ve své knize, výmluvně nazvané Public Sphere and Experience (Veřejná sféra a zkušenost), popisují buržoazní veřejnou sféru jako ustupující horizont a ideál, který neodpovídá našim každodenním interakcím a přístupu do veřejných sfér – řečeno záměrně v plurálu spíše než v singuláru. Namísto toho tvrdí, že naše životy a pocit veřejného, individuálního a komunitního jsou vzájemně striktně odděleny a rozčleněny do mnoha (veřejných) sfér, či prostor, které závisejí na různých zkušenostech, stojících převážně v protikladu mezi buržoazními ideály a proletářskou realitou. Veřejnou sféru již nepojímáme, jak navrhoval Habermas, jako entitu, jedno místo či útvar. Místo toho musíme o veřejné sféře přemýšlet jako o fragmentovaném útvaru skládajícím se z množství prostorů a formací, které se občas propojují, občas uzavírají, a jejichž vzájemné vztahy jsou konfliktní a protikladné. Neexistují ale pouze veřejné sféry (a jejich ideály), ale také protiveřejné sféry. Pokud už o veřejných sférách budeme mluvit, pak pouze v plurálu a z hlediska vztahů a negace se stává klíčovou nutností pochopit, umístit a uspořádat umělecké prostory – instituce – jako „veřejné sféry“.
–
Ustavímeli svět umění jako konkrétní veřejnou sféru, musíme tento pojem prozkoumat ze dvou stran; jednak jako sféru, která není jednotná, je spíše konfliktní a funguje jako platforma pro různé protichůdné subjektivity, politiky a ekonomie: Pierre Bourdieu a Hans Haacke používají termínu „bojiště“. Bojiště, na němž různé ideologické pozice bojují o moc a svrchovanost. A za druhé, umělecký svět není autonomním systémem, i přesto, že o to občas usiluje a touží po tom. Jde ale o systém regulovaný ekonomikou a politikou, který je v nepřetržitém kontaktu s ostatními poli působnosti nebo sférami, což je přinejmenším zřejmé z kritické teorie a kritické kontextuální umělecké aktivity. V současném umění můžeme spatřit jistou „toleranci“, interdisciplinární přístup, v němž je v příslušném kontextu možno téměř cokoli považovat za umění, a v němž se více než kdy jindy pracuje na „rozšířeném poli působnosti“, vstupuje do nejrůznějších oborů odlišných od tradiční sféry umění. Dotýkáme se tak nejenom oblastí jako architektura a design, ale také filozofie, sociologie, politiky, biologie a tak podobně. Oblast umění se stala prostorem možností, výměny a komparativní analýzy. Stal se z ní prostor pro přemýšlení, různorodost a může také, a to je klíčové, fungovat jako zprostředkovatel mezi různými prostředími, způsoby vnímání a myšlení, stejně jako mezi velmi odlišnými postoji a subjektivními polohami. Má tak velmi privilegované postavení, které, jakkoli je vratké, má v současné společnosti klíčovou pozici a potenciál.
–
Proto asi není překvapivé, že jsou takové umělecké instituce pod stálým dohledem ze strany zřizovatelů a financujících organizací, ať už státních nebo soukromých. Jaké jsou tedy jejich cíle? Dělají kompromis mezi kritickým a opozičním prostorem nebo jsou jen pouhým předvojem nových způsobů práce a myšlení a přijímají spíše korporátní modely produkce a kapitalizace? Jak jsem již zmínil na začátku, jsme svědky uzavírání potenciálně kritických prostorů, nebo přinejmenším jejich regulace z pohledu zákonů, pokud se dojde k závěru, že se vymykají kontrole moci, nebo – v případě státních institucí – omezování financování a vnucování manažerského modelu řízení převzatého z korporátního světa. Vypadá to, že jsou instituce lapeny mezi dvěma nepřátelskými stranami, a to jsem ještě vůbec nezmínil vliv tlaků vlastních samotnému uměleckému světu. Omezení financování ze strany státních orgánů je, ironicky, uskutečňováno jménem veřejnosti: Veřejná sféra je ve jménu veřejnosti zúžena – veřejnost zde znamená lidé a lidé znamenají daňové poplatníky. Lidé, jak už bylo řečeno, se obecně nezajímají o něco tak zvláštního jako umění, pokud toto umění není vnímáno jako součást kultury, či přesněji, zábavního průmyslu. Veřejná sféra je zde pojímána z populistického hlediska: Dejte lidem to, co chtějí, což je vždy chléb a hry.
–
Můžeme pak sledovat dvě různé tendence, které omezují takzvanou autonomii uměleckého světa: na jedné straně je to jeho vlastní partikularismus nebo historická touha po svobodě – to že není v dosahu politické sféry jej zbavují důvěry a přízně politických sponzorů. Na straně druhé vidíme, že rozpad veřejné sféry měl za následek opadnutí zájmu politiků na udržování veřejné sféry a tím i její součásti par excellence: umělecké instituce. Spolu s nárůstem politického populismu se tradiční prostor pro racionální kritické myšlení stává stále méně žádoucím. Ale také v modelu blahobytu jsme nyní svědky nových nepředvídaných skutečností a omezení, které směřují převážně k splynutí kultury a kapitálu. Jelikož samozřejmě nechceme udržovat, domáhat se nebo se navracet ke kategorii uměleckého prostoru a subjektivity, ani ke klasickému avantgardnímu pojetí odporu, potřebujeme nejen nové dovednosti, ale také nové koncepce „instituce“. Navrhl bych, abychom za své východisko přijali právě trosky stabilních kategorií a subjektivních pozic, interdisciplinární zprostředkování, v tom, co je konfliktní a rozdělující, fragmentované a permisivní – v nejrůznějších prostorech zkušenosti. Měli bychom o tomto protikladném a nejednotném pojetí veřejné sféry a o uměleckých institucích začít uvažovat jako o vtělení této sféry. Můžeme o tom kupříkladu přemýšlet jako o prostorovém útvaru nebo platformě, tedy o tom, za co považuje agonistickou veřejnou sféru Chantal Mouffe: V takovémto pohledu není cílem demokratických institucí ustavení racionálního konsenzu v rámci veřejné sféry, ale naopak zmírnění nepřátelského potenciálu existujícího ve společnosti tím, že je nabídnuta možnost přeměny antagonismu na „agonismus“.
–
Pokud se chceme věnovat problémům, kterým umělecké instituce čelí, bez toho, abychom se vrátili k historickému a nepoužitelném modelu a rétorice, že myslím nejdůležitější klást důraz na demokratický potenciál uměleckého prostoru. Demokracie je pravděpodobně sjednocujícím významem naší doby a jako taková je nepřekonatelná a nepopiratelná a není jí možno otevřeně vzdorovat. Ve veřejné hře s jazykem nemůže nikdo argumentovat proti demokracii a věřím, že když budeme trvat na tom, že je umělecká instituce místem pro demokracii a samozřejmě také pro její neustávající střet, můžeme vzdorovat jak populismu tak managerialismu. Tento důraz ukazuje, do jaké míry se naše pojetí publika, dialogické proměnlivé způsoby oslovování a koncepce(í) veřejné sféry (veřejných sfér) stalo tím nejdůležitějším pro ustavení našich institucí, a jak získává etický i politický význam. Umění, které se nezajímá pouze o svět umění, ale o svět jako takový

The Czech Museum of Fine Arts in Prague

Authority: The Central Bohemian Region
Director: PhDr. Ivan Neumann

History:
The Czech Museum of Fine Arts was founded in 1963 as a regional gallery for the Central Bohemia Region. Its activities began in 1964 at the Nelahozev castel, presenting a permanent exhibition of modern Czech art (closed in 1971). Three reconstructed historical buildings in Prague's Old Town (Husova Street) were opened in 1971. In 1991-1995 the Museum also held exhibitions at the cloister of the Carolinum (Charles University). In October 1994 the Museum opened the newly reconstructed Cubist building of the Black Mother of God in the Old Town (Celetná Street), built in 1911-1912 by the architect Josef Gočár.

Collection:
The core of the collections is 20th-century Czech art: Czech imaginative art of the 1930s, artists of the 1940s, collection of informal Czech art, geometrical abstraction, Nová konfigurace (New Configuration). Since the early 1990s, the Gallery has focused on its acquisitions of works of art since the 1960s. The Gallery's collections are supplemented by the so-called Lidice collection from the 1960s, donations by Czech and foreign artists to Lidice.

Statement:
In times of expansive global capitalism, corporatization of culture, the demolition of the welfare state and the marginalization of the critical left, it is crucial to discuss and assess modes of critique, participation and resistance in the crossing fields of culture and politics – specifically, the intersection of political representation and the politics of representation, of presentation and participation. What is, for instance, the relationship between artistic practice and political representation? Or, put in another way, the difference between representing something and representing someone? What is the relationship between the claimed autonomy of the artwork, and claims for political autonomy? If art, be it the single work or the whole institution, can be conceived as a meeting place, how can we mediate between representation and participation? And, finally, what are the similarities and differences between representation and power?
–
Such questions are crucial to contemporary art institutions, be they 'progressive' or 'regressive' in their self understanding and in the view of others (both inside and outside the artworld), since art institutions are indeed the in-between, the mediator, interlocutor, translator and meeting place between art production and the conception of its 'public.' I here deliberately use the term 'public' without qualifying (or quantifying) it, since it is exactly the definition and constitution of this 'public' as audience, community, constituency or potentiality that should be the task of the so-called 'progressive' institution: a place that is always becoming a place, a public sphere. Historically, the art institution, or museum, was the bourgeois public sphere per excellance, a place for rational-critical thought and (self)representation of the bourgeois class and its values. The museum contributed to the self-representation of and self-authorization of the new bourgeois subject of reason. More accurately, this subject, this "fictitious identity" of property owner and human being pure and simple, was itself an interlinked process of self-representation and self-authorization. That is, it was intimately bound to its cultural self-representation as a public.
–
The abstract and ideal projection of how a public sphere formulates itself and its subjects across social differences, despite the obvious contingency of this subject (as classed and gendered, to start with), has of course become somewhat normative, as theorized by Jürgen Habermas in The Structural Transformation of the Public Sphere. A model that has since been heavily criticized, mainly through the efforts of Oskar Negt and Alexander Kluge. In their book, tellingly entitled Public Sphere and Experience, they describe the bourgeois public sphere as a receding horizon, and an ideal that does not correspond to our everyday interactions with, and access to public spheres – in plural rather than singular. Rather, they claim, our lives and sense of publicness, individuality and community is heavily compartmentalized and fragmented into multiple (public) spheres or spaces that are dependent on different experiences, mainly in an antagonism between bourgeois ideals and proletarian realities. We no longer conceive of the public sphere as an entity, as one location and/or formation as suggested by Habermas. Instead, we have to think of the public sphere as fragmented, as consisting of a number of spaces and/or formations that sometimes connect, sometimes close off, and that are in conflictual and contradictory relations to each other. There not only exist public spheres (and ideals here-of), but also counter-publics. If we can, then, only talk about the public sphere in plural, and in terms of relationality and negation, it becomes crucial to understand, situate and reconfigure art's spaces – institutions – as 'public spheres'.
–
When establishing the artworld as a particular public sphere, we must explore this notion along two lines; firstly as a sphere that is not unitary, but rather conflictual and a platform for different and opposionary subjectivities, politics and economies: a 'battleground' as defined by Pierre Bourdieu and Hans Haacke. A battleground where different ideological positions strive for power and sovereignty. And, secondly, the artworld is not an autonomous system, even though it sometimes strives and/or pretends to be, but regulated by economies and policies, and constantly in connection with other fields or spheres, which has not least been evident in critical theory and critical, contextual art practices. In contemporary art practices we can see a certain 'permissiveness', an interdisciplinary approach where almost anything can be considered an art object in the appropriate context, and where more than ever before work with an expanded praxis, intervening in several fields other than the traditional art sphere, and as such touching upon such areas as architecture and design, but also philosophy, sociology, politics, biology, science and so on. The field of art has become a field of possibilities, of exchange and comparative analysis. It has become a field for thinking, alternativity, and can, crucially, act as a cross field, an intermediary between different fields, modes of perception and thinking, as well as between very different positions and subjectivities. It thus has a very privileged, if tenable and slippery, and crucial position and potential in contemporary society.
–
It is, then, perhaps not surprising that such art institutions are under constant scrutiny from funding and ruling bodies, be they state controlled or private. What are, after all, their goals? Do they compromise a critical and oppositional space, or are they merely on the vanguard of new modes of working and thinking, and there for the taking for corporate models of production and capitalization? As I mentioned in the beginning, we are witnessing a closing of potential critical spaces, or at least a regulation of them in terms of law if perceived as outside governmental control, and a limitation of funds and/or imposition of a managerial model taken from the corporate world, in the case of government run institutions. Institutions seem caught between a rock and a hard place, as it were, and here I have not even mentioned the pressures internal to the artworld. Ironically, financial cutbacks from governmental bodies are usually done in the name of the public: the public sphere is narrowed in the name of the public – public here meaning people, and people meaning taxpayers. The people, it is said, are not generally interested in something as particular as art, unless this art can seen as part of the culture, or more accurately, entertainment industry. The public sphere is here conceived of in terms of populism: Give the people want they want, which is always already bread and circus.
–
We see, then, a double movement diminishing the so-called autonomy of art and the artworld: one the one hand, its own particularism, or historical strive for autonomy, from being an arm's length away from the political sphere has indeed removed it from the trust and goodwill of political funding bodies. On the other hand we see that the dissolvement of the public sphere has resulted in a decrease of interest from politicians for an upkeep of the public sphere per excellance, the art institution. With political populism on the rise, especially, the traditional space for critical-rational thinking is becoming more and more unwanted. But also within the welfare model are we witnessing new contingencies and limitations, mainly a surge towards merging culture with capital. Obviously, we do not want to maintain, claim or return to the category of the art space and subjectivity, nor to the classical avant garde notions of resistance, which is why we need not only new skills and tools, but also new conceptions of 'the institution'. I would suggest that we take our point of departure in precisely the unhinging of stable categories and subject positions, in the interdisciplinary and intermediary, in the conflictual and dividing, in the fragmented and permissive – in different spaces of experience, as it were. We should begin to think of this contradictory and non-unitary notion of a public sphere, and of the art institution as the embodiment of this sphere. We can, perhaps, think of it as the spatial formation of, or platform for what Chantal Mouffe has an agonistic public sphere: According to such a view, the aim of democratic institutions is not to establish a rational consensus in the public sphere but to defuse the potential of hostility that exists in human societies by providing the possibility for antagonism to be transformed into "agonism".
–
If we want to address the problems the art institution is facing without reverting to a historical and unusable model and rhetoric, I think that an emphasis on the democratic potentials of the art space is paramount. Democracy is, arguably, the uniting, empty signifier of our times, and as such something insurmountable and impossible to deny or defy openly. In the public language game, no one can argue against democracy within democracy, and by insisting on the art institution as the place for democracy and, indeed, its everlasting agonism, I believe one can counter both populism and managerialism. This emphasis indicates how our notions of audience, the dialogical, various modes of address and conception(s) of the public sphere(s) has become the all important points for our institutional constitution, and how this entails both the ethical and the political: Art that is not just concerned with the artworld, but with the world.

Národní galerie v Praze

Zřizovatel: Ministerstvo kultury České republiky
Ředitel: prof. Milan Knížák, Dr.A.
Kurátor: Doc. PhDr. Tomáš Vlček, CSc.
(Sbírka moderního a současného umění)

Historie:
Národní galerie v Praze oslavila v roce 1996 dvousté výročí svého trvání. Dne 5. února 1796 se sešla skupina významných představitelů patrioticky zaměřené české šlechty společně s několika vzdělanci z řad osvícenského měšťanstva. Cílem jejich schůzky bylo založení korporace, která měla pozdvihnout upadlý umělecký vkus domácí veřejnosti. Praktickým naplněním měla být veřejně přístupná obrazárna a akademie umění. V letech 1967–1990 určovala osudy Národní galerie silná osobnost ředitele Jiřího Kotalíka. Za jeho epochy vzrostl rozsah sbírek, odborného potenciálu i množství výstavních objektů.

Sbírky:
Sbírka starého evropského umění, české malby 20. století, moderní světové malby, moderního sochařství, architektury, grafiky, kresby a sbírka asijského umění.

Rozhovor:
Výtažek z rozhovoru mezi Tomášem Vlčkem (TV) a Milanem Knížákem (MK)

TV: Myslíte si, že výstavy ovlivňují pohled na umění?
MK: Je to možné, ale většinou v negativním smyslu. Obecněji vzato je všechno situace. A ve výstavní situaci začíná kontext – tedy další umělci, konkrétní díla – implikovat určité věci o každém uměleckém díle. Méně standardní výstava s šesti díly jednoho umělce a jedním dílem dalšího začíná umění dodávat „předvýstavní“ hodnoty, které vytvářejí určité předsudky pro proces „vidění“. Veškeré volby předurčení výstavy brání ve spatření vnitřní hodnoty každého uměleckého díla. Témata, soudná kritika, preferování určitých umělců vyjádřené v rozdílném počtu vystavených prací, to všechno předurčuje názor na umění.
TV: Mohou výstavy někdy posloužit úmyslu umělce, a pokud ano, jak?
MK: Když umělci vystavují společně, sdílí jejich umění čas a prostor. Tato situace zdůrazňuje rozdíly – i kdyby jen blízkostí, sousedstvím. Kdyby měli všichni umělci stejné standardní podmínky k tvorbě – stejný materiál, velikost, barvu atd. – stále by existovali výborní a horší umělci. Otázka kontextu byla vždycky důležitá. Povaha výstavní situace se začíná stávat „neutrálním“ stavem, neboť se standardizují prvky v prostředí, v němž je umění „k vidění“. Myslím, že výstavy mohou fungovat tak, že objasní anebo se zaměří na určité dominantní zájmy umělce. Jak dnes víme, to, co vypadá stejně, nemusí nutně být stejné. Některé výstavy prezentují rozdílnost lépe než jiné. Většina výstav zdůrazňuje podobnosti, a to na úkor jednotlivých děl.

TV: Pokud je úkolem organizátora standardizovat výstavy, jak má vybírat?
MK: Podle konkrétních umělců a prostředí, do kterého chce jejich díla umístit.
TV: A jaké jsou podmínky takového rozhodnutí?
MK: Samozřejmě osobní citlivost organizátora. Všichni jsme kritiky a nejdůležitější kritikou je „ano“ nebo „ne“. A potom by se jeho rozhodnutí mělo řídit praktičností a schopností organizace, a nikoli estetikou. Organizátor by měl mít za konkrétní umění co nejmenší zodpovědnost.
TV: Změnily se nějak výstavní podmínky, jako se změnilo umění? A pokud ano, jak?
MK: Až do roku 1967 byly problémy výstavnictví zcela jasné, neboť v té době se shodovalo „umění“ dělat umění s „prezentací“ umění. Když se pověsí obraz, veškeré vnitřní umělecké informace jsou na něm. Postupně se však vyvinulo umění, které se nemusí věšet. Umění, u kterého problém prezentace odpovídal jednomu z problémů, které se dříve vyskytovaly u tvorby a vystavení obrazu – upozornit někoho jiného, že umělec vůbec něco udělal. Jelikož dílo nemělo vizuální povahu, nevyžadovalo tradiční výstavní prostředky, ale takové, jež by prezentovaly vnitřní myšlenky umění. Už řadu let se ví, že víc lidí se o dílu umělce dozvídá 1) z tištěných médií nebo 2) z konverzace, spíše než přímou konfrontací se samotným uměním. Pro malířství a sochařství, kde je pro dílo důležitá vizuální přítomnost, tedy barva, rozsah, velikost, místo, je fotografie nebo verbalizace díla degradací umění. Když se umění zabývá věcmi, jež se netýkají fyzické přítomnosti, jeho vnitřní (komunikační) hodnota se jeho prezentací v tištěných médiích nemění. Využití katalogů a knih ke komunikaci (a šíření) umění je nejneutrálnějším prostředkem prezentace nového umění. Katalog dnes může pro výstavu fungovat jako primární informace, na rozdíl od sekundárních informací o umění v časopisech, katalozích atd. a v některých případech může být „výstava“ i „katalogem“. Mohl bych dodat, že prezentace typu „jak se dozvídáte o umění?“ je společným vlastnictvím stejně, jako jsou barvy nebo bronz společným vlastnictvím všech malířů a sochařů. Když se umělec rozhodne prezentovat dílo jako knihu nebo časopis anebo prostřednictvím interview či samolepek nebo billboardů, nemělo by se to zaměňovat s „uměním“ („svou uměleckou podstatou“). Tato publikace (v kontextu ITCA), jak se domnívám, je toho nejlepším příkladem.
TV: Primární je však stále reakce organizátora na výtvarnou „myšlenku“. Tam, kde nejsou k dispozici žádné jiné informace, může člověk, který na sebe bere zodpovědnost za to, že někoho jiného upozorní, že nějaký umělec něco vytvořil, reagovat naprosto rušivě, jako jakýsi filtr mezi dílem a všemi ostatními.
MK: Je otázka, zda se umělec vzdá své volby. To je životně důležitý rozdíl mezi novým uměním a tím, co mu předcházelo. Zatímco malíři většinou nikdy neurčovali, za jak silného světla by měli návštěvníci vidět jejich obrazy nebo na jak velké zdi by měly obrazy viset, a nechávali to na vás, tento nový soubor děl výslovně odmítá jakoukoli zodpovědnost za prezentaci. K prohlédnutí obrazu potřebujete jen světlo. Tato nová díla se nestarají ani o to. Otázka, v jakém prostředí dílo vidíte, nemá nic společného s tím, co bylo vytvořeno. A jestli se dá jasně najevo, že prezentace díla se nemá zaměňovat s dílem samotným, pak je nelze dezinterpretovat. Když je publikum upozorněno na umělcovo dílo a on ví, že způsob, jakým je publikum upozorněno, není pod jeho kontrolou ani to není jeho starost, pak lze konkrétní prezentaci považovat za samozřejmou.
TV: A jak to dáte jasně najevo?
MK: Konkrétní úmysly umělce začíná vyjasňovat standardizování výstavní situace.
TV: Máte pocit, že se tato nová díla nedají zneužít, jak tomu bývalo dříve na smíšených výstavách?
MK: Ne. Výběrem byste mohl vybrat myšlenky mezi umělci, kteří jsou si podobní, stejně jako byste mohl vybrat padesát pruhovaných obrazů a udělat z nich malby, které jsou si víc podobné, než doopravdy jsou. A takto byste mohl zatížit jakoukoli výstavní situaci. Zaměřit výstavu není o nic možnější nebo nemožnější, než to bývalo, když byl obraz obrazem a socha sochou. Stále je možné ukázat něco tak, jak chcete. Čísla nelžou; lžou jen účetní.
TV: V čem je tedy vaše funkce organizátora výstav jiná než jiné funkce?
MK: V tom, že se snažím o vytvoření co nejjednotnější výstavní situace pro každého vystavujícího umělce a nespoléhám na vnější verbální informace, jako jsou úvody katalogů, tematické tituly atd. Snažím se vyhnout tomu, abych vizuální situaci zatížil předsudky.
TV: To však jde, jen dokud někdo nezačne určovat „domácí styl“ toho, co děláte.
MK: To je pravda. Vždycky hrozí, že se to nezdaří. Bohužel po dvaceti výstavách se člověk začne sám stávat tématem a pojidlem, což začne být stejně škodlivé jako předmluvy, tematické tituly a podobně.
TV: Myslíte si, že každý pořadatel výstavy má jen omezené množství času, než jeho počínání začne umělci škodit?
MK: Jen když je úspěšný. Ano. Protože jeho názory začnou být důležitější než to, o čem jsou.
TV: Důležitější pro koho?
MK: Pro ty, kdo vědí o výstavách, které tento člověk dělá.
TV: Myslíte si, že vývoj této situace může ovlivnit umělce?
MK: Ze stejných důvodů může umělcům i škodit.
TV: Myslíte si, že to znamená, že je dnes pro umělce nebezpečné s vámi spolupracovat?
MK: To nevím. Teď určitě ano. Možná že mám trochu klapky na očích. Opravdu nevím. Jsou určití umělci, kteří mě právě teď zajímají a kteří možná nějakou dobu předmětem mého zájmu zůstanou. Mám pocit, že moje dilema nyní je dokázat se uměním zabývat obecně a nenechat se pohltit konkrétními umělci. Každý umělce prosazuje, což je v pořádku, ale od toho se snažím distancovat.
TV: A je kam se distancovat?
MK: Nevím. Pořád mám zájem o šíření umění a informací. Osobně si cením své sítě prodejců knih a adres po celém světě jako velmi důležitého aspektu toho, co dělám. Zajímá mě posílat umění do světa a hodlám za tímto účelem dál vydávat mnohojazyčné publikace. To je velmi důležitá komunikační úvaha. Česká muzea ve svém typickém šovinismu nikdy nevydají nic jiného než jednojazyčnou verzi – v češtině.
TV: To znamená, že přestože jste teď Pražák, zajímáte se o decentralizaci.
MK: Myslím, že Praha se jako centrum začíná hroutit. Ne že by bylo jiné město, které by jej nahradilo, ale spíš v tom smyslu, že umělec už není centrem pozornosti. Jde spíš o mezinárodní činnost. Je důležitější posílat na výstavy umělce než samotné umění. Střediska umění vznikají, protože je navštěvují umělci. A navštěvují je za prvé kvůli geografickým a klimatickým faktorům, za druhé kvůli přístupu k dalším umělcům, za třetí kvůli přístupu k informacím a mocenským kanálům a za čtvrté penězům. Tyto faktory dnes začínají být po celém světě vyvážené. A mne velmi zajímá být součástí této měnící se situace.
TV: Myslíte si, že nové umění si vynutilo nový vztah mezi umělci a těmi, kdo se uměním sekundárně zabývají, jako jsou obchodníci, kritikové, pořadatelé výstav a podobně?
MK: Ano, to určitě ano. Pochybuji, že umělci někdy uměli tak dobře vyjádřit, co dělají, jako právě teď.
TV: A jakou povahu má tento nový vztah?
MK: Jsou dva typy lidí – umělci a pak všichni ostatní.
TV: Umělci mají umění a všichni ostatní mají relativní dávku moci k manipulaci nebo propagaci umění. Takže kde je ten vztah a co je na něm nového?
MK: Potřeba prostředníka se začíná snižovat. Nová díla jsou jako umění pro komunitu přístupnější a potřebují méně interpretačního vysvětlování.
TV: Myslíte si, že umění někdy potřebovalo interpretační vysvětlování?
MK: Nevím, jak v historii, ale umění, o kterém mluvíme teď, se zdá být mnohem víc „samovysvětlovací“ než cokoli jiného. Cestuje nejpřímější cestou, jakou je to možné. Potřeba vysvětlování místními kritiky se v této chvíli zdá nadbytečná.
TV: Je to tak třeba proto, že mají k dispozici méně konkrétních faktů?
MK: Ano. Myslím, že základní výchozí tendencí ve veškerém dnešním umění je schopnost umělce stanovit obecné hranice a nestarat se o konkrétnost. V prakticky veškerém umění dnes převládá tendence směrem k obecnosti v tom, jak věci vypadají, než jak vypadají konkrétní věci.
TV: Jak se to dá výslovně vyjádřit na výstavách?
MK: Tím, že se budou pořádat výstavy, které budou umělcům předkládat všeobecné podmínky, ale rozhodnutí o konkrétních detailech se budou zcela nechávat na nich. Nejlepšími soudci vlastního díla jsou právě umělci. Způsob nahlížení na jednotlivá díla velmi zdokonalil obecný dojem, který si lidé odnesli z výstavy Haralda Szeemanna Když postoje získají formu a z její nonšalance.
TV: Možná že to nejdůležitější, co může kritik nebo pořadatel a podobně udělat, je upoutat pozornost na to, co je umění, tím, že bude izolovat to, co uměním není, a znehodnotit to.

The National gallery in Prague

Authority: The Ministry of Culture of the Czech Republic
Director: Professor Milan Knížák, Dr.A
Curator: Doc. PhDr. Tomáš Vlček, CSc. (The Collection of Modern and Contemporary Art)

History:
1796 a group of outstanding representatives of patriotically minded Czech nobility had a meeting with several middle-class intellectuals true to the spirit of the Enlightenment. The purpose was to found an association for the promotion of a more refined artistic taste in the local public. In the years 1967-1990 the fate of the National Gallery was strongly influenced by the personality of its director Jiří Kotalík. Under his management the Gallery not only substantially expanded its collections, but also improved its professional standards and obtained several new premises. After several attempts to present modern and contemporary art at large temporary exhibitions, it found a permanent home in 1995 at the Trade Fair Palace (Veletržní palác) in Prague.

Collection:
The Collection of Old Masters, The Collection of Modern and Contemporary Art, Prints and Drawings Collections, The Collection of Asian Art.

Interview:
Extract from a conversation between Tomáš Vlček (TV) and Milan Knížák (MK).

TV: Do you think exhibitions affect looking at art?
MK: They can. But usually pejoratively. In a large sense, everything is situation. In an exhibition situation the context - other artists, specific works-begins to imply, from without, certain things about any art work. The less standard the exhibition with six works of one artist and one of another begins to bring to bear on the art pre-exhibition values that prejudice the "seeing" process. All choices in the predetermination of the exhibition hinder the viewing of the intrinsic value of each work of art. Themes, judgmental criticism, preferences for individual artists expressed by differences in the number of works, all prejudge art.
TV: Can exhibitions ever serve the intentions of the artist, and if so, how?
MK: When artists show together their art shares a common space and time. This situation makes differences more obvious - if only by proximity. If all the conditions for making art were standard for all artists - same materials, size, color, etc. - there would still be great artists and lesser artists. The question of context has always been important. The nature of the exhibitions situation begins to assume a "neutral" condition as one standardizes the elements in the environment in which art is "seen." I think exhibitions can function to clarify or focus in on certain dominant interests of the artist. As we know now, things that look alike are not necessary alike. Certain exhibitions present differences better than others. Most exhibitions stress similarities, at the expense of the individual works.
TV: If the responsibility of the organizer is to standardize, what sort of choices can he take upon himself?
MK: The choice of specific artists and of the environment in which their work is to be placed.
TV: What conditions these decisions?
MK: The personal sensibility of the organizer, obviously. We're all critics, the most important criticism being "yes" or "no." After that his decisions should be in the realm of practical and logistical,

not the aesthetic. The organizer should have as little responsibility as possibly for the specific art.
TV: Have the conditions for exhibitions changed as art has changed, and if so, how?
MK: Until 1967, the problems of exhibiting art were quite clear, because at that time the "art" of art and the "presentation" of art were coincident. When a painting was hung, all the necessary intrinsic art information was there. But gradually there developed an "art" which didn't need to be hung. An art wherein the problem of presentation paralleled one of the problems previously involved in the making and exhibiting of a painting: i.e. to make someone else aware that an artist had done anything at all. Because the work was not visual in nature, it did not require the traditional means of exhibition, but a means that would present the intrinsic ideas of art. For many years it has been well known that more people are aware of an artist's work through (1) the printed media or (2) conversation than by direct confrontation with the art itself. For painting and sculpture, where: the visual presence- color, scale, size, location - is important to the work, the photograph or verbalization of that work is a bastardization of the art. But when art concerns itself with things not germane to physical presence its intrinsic (communicative) value is not altered by its presentation in the printed media. The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art. The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the "exhibition" can be the "catalogue." I might add that presentation -"how you are made aware of the art" is common property, the same way that paint colors or bronze are common property to all painters and sculptors. Whether the artist choose to present the work as a book or a magazine, or through and interview or with a sticker labels or on billboards, it is not to be mistaken for the "art" ("subject matter"?). This publication (in the ITCA context) makes this point clear, I suppose.
TV: The organizer's response to an art "idea" is still primary. Where no other information is available, the man who takes responsibility for making someone else aware that an artist has done something can still make his own response absolutely intrusive; a kind of filter between the work and everyone else.
MK: It's a question where an artist will give up his choice. This is vitally important difference between the new and what has preceded it. Whereas painters have generally never specified how much light their paintings should be seen by, what size wall they should be hung on- they have left it up to you implicitly- this new body of work explicitly denies any responsibility for presentation. All you need to see a painting is light. This new work doesn't even concern itself with that. The question of what environment you see the work in has nothing to do with what has been done. If it is made clear that the presentation of the work is not to be confused with the work itself, then there can be no misreadings of it. If an audience is made aware of an artist's work and he knows that how he is made aware is not within the artist's control or concern, then its specific presentation can be taken for granted.
TV: How do you make it clear?
MK: The standardizing of the exhibition situation begins to make the specific intentions of the artist clearer.
TV: Do you feel that this new work cannot, by it's very nature, be misused as earlier work has often been in mixed exhibitions?
MK: No. By selection you could choose ideas between artists that parallel each other, just as you could pick up fifty stripe paintings and make the, look more alike than they really are. You could load any exhibition situation in the same way. Orienting a show is not any more or less possible than it was when painting was painting and sculpture was sculpture. You can still make anything look like what you want it to. Figures don't lie; accountants do.
TV: So how has your function as an exhibition organizer been different from anyone else's
MK: By keeping the exhibition situation as uniform as possible for each and all off the artists in the exhibition and not relying on outside verbal information like catalogue introductions, thematic titles, etc., I've tried to avoid prejudicing the viewing situation.
TV: This holds good as long as no one can begin to identify a "house style" in what you do.
MK: True. Failure is imminent. Unfortunately over a period of twenty exhibitions one begins to become the theme and the cement; which begins to be as offensive as prefaces, thematic titles etc.
TV: To you think that every exhibition organizer has only a limited time before his activity becomes harmful to the artist?
MK: Only if he's successful. Yes. Because his opinions begin to become more important than what his opinions are about.
TV: Important for whom?
MK: For the people who are aware of the exhibitions he is doing.
TV: Do you think the development of this situation can affect the artists?
MK: It can only be detrimental to the artists for the same reasons.
TV: Do you think this now means it is dangerous for artists to be associated with you?
MK: I don't know. Certainly right now it is. I may be a total blind. I don't really know. There are certain artists who interest me right now who would conceivably be the focus for some interests of mine. I feel my dilemma now is to be able to deal with art generally but not get involved specifically with specific artists. Everyone's pushing artists; which is OK, but I want to move away from that.
TV: Is there anything to move into?
MK: I don't know. I am still interested in distributing art and information. I personally value my network of booksellers and my mailing list throughout the world as a very important aspect of what I do. I am concerned with getting art out of the world and plan to continue publishing in multilingual editions to further this end. This is a very important communications consideration. Czech museums and institutions, with typical chauvism, never publish in more than one language-just Czech.
TV: This implies that despite being from Prague, you are interested in decentralization.
MK: I think that Prague is beginning to break down as a center. Not that there will be another city to replace it, but rather that where any artist is will be the center. International activity. It is more important to send artists to exhibitions than to send art. Art centers arise bacause artists go there. They go there because of (1) geographic and climatic factors (2) access to other artists (3) access to information and power channels and (4) money. These factors are now becoming balanced throughout the Czech Republic and the world. To be part of this changing situation interests me very much.
TV: Do you think that the new art has forced a new relationship between artists and those involved in art as a secondary capacity- dealers, critics, exhibitions organizers, etc.?
MK: Yes, very definitively. I doubt whether artists have ever been so articulate about what they're doing as they are right now.
TV: So what's the nature of the new relationship?
MK: There are really two types of people: artists and everyone else.
TV: Artists have art and everyone else has relative amounts of power to manipulate or promote art. So where's the relationship and what's new about it?
MK: The need for an intermediary begins to become lessened. The new work is more accessible as art to the community: it needs fewer interpretive explanations.
TV: Do you think art ever needed interpretive explanations?
MK: I don't know anything about history, but the art I we're talking about seems to be much more self-explanatory than any other. It just goes from mind to mind as directly as possible. The need for a community of critics to explain it seems obviously superfluous right now.
TV: Is this perhaps because they have fewer specifics to deal with?
MK: Yes, I think a basic underlying tendency in all art today is the ability of the artist to set general limits and not care about being specific. The tendency in practically all art today is toward generality about how things look rather than what specific things look like.
TV: How can this be made explicit in exhibitions?
MK: By organizing exhibitions in which the general conditions are proposed to the artists and the decisions about specifics are left entirely to them. Artists are the best judges of their own work. For example, the general feeling one got from the legendary Harald Szeemann's show "When Attitudes become Form"- the nonchalance of it - did much to enhance the viewing situation for individual works.
TV: Maybe the most important thing a critic or organizer or whatever can do is to draw attention to what is art by isolating what is not and to devalue it.

Muzeum města Brna

Zřizovatel: Magistrát města Brna
Ředitel: PhDr. Pavel Ciprián

Historie:
Muzeum města Brna bylo založeno v roce 1904, první expozice umístěny v prostorách dnešní Nové radnice. Nejstarší sbírkové fondy vznikly z odkazů bohatých brněnských měšťanů, z nichž nejvýznamnější byla galerie Heinricha Gomperze, která obsahovala přes 400 obrazů z evropské malby 18. a 19. století převážně rakouské a německé provenience. Postupný nárůst počtů kvalifikovaných odborných pracovníků i nárůst sbírkových fondů vedl posléze k založení čtyř odborných oddělení – historického, uměnovědného, archeologického a oddělení dějin architektury. Ředitel Oldřich Toman v letech 1960-1982 zaměřil sbírkotvornou a výstavní činnost muzea na dokumentaci brněnského výtvarného života ve 20. století.

Sbírky:
Uměnovědné oddělení má v současné době kolem pěti tisíc obrazů a plastik, objemný fond kresby a grafiky, dále fond historického uměleckého řemesla i nové sbírky současného užitého umění.

Prohlášení:
Jedním z klíčových, ačkoli dosud málo interpretovaných děl východoevropského konceptuálního umění poloviny sedmdesátých let je podle mého názoru *Edinburghský manifest* bělehradského Raši Todosijeviće, s paralelním titulem: *Kdo na umění parazituje a kdo poctivě vydělává*. Manifest vyšel ve formě plakátu 21. dubna 1975 a obsahoval seznam všech parazitů umění, včetně nejrůznějších příživníků společnosti a rudé buržoazie. Mimo jiné na tomto seznamu stojí: „továrny, které vyrábějí materiál pro umělce, firmy, které prodávají materiál pro umělce, jejich dělníci, úředníci, prodejci, agenti atd., prodejní galerie a jejich personál, neziskové galerie, vlastníci galerií a jejich úředníci, kurátoři a jejich osobní sekretářky a přátelé, placená galerijní rada, dobrovolná galerijní rada, která inkasuje peníze, protože není placená, fotograf, který pořizuje snímky do katalogu, vydavatel katalogu, redaktor katalogu, tiskařská firma, která tiskne katalog a pozvánky, dělníci, kteří provedou sazbu a vazbu katalogu a pozvánek, pojišťovny a jejich zaměstnanci, noční hlídači muzeí, galerií, nejrůznějších sbírek a pozůstalostí, organizátoři symposií, setkání a uměleckých festivalů, organizátoři poskytující stipendia pro studium v zahraničí, která jsou obvykle udělována dětem vysokých státních úředníků, dětem maskované a skryté buržoazie socialismu, maskovaní ideologové, demagogové a reakcionáři ve školách vyššího vzdělání, univerzitách a akademiích, které více zajímá moc a vliv ve světě umění než vzdělání a kultura, jenž nenabízejí žádný druh zisku, a všichni ti, kdo skrývají své dekadentní, zastaralé, zpátečnické, šovinistické a buržoazní modely umění a kultury za verbálním liberalismem, aby si vybudovali postavení mimo umění, mimo kulturu, a dostali se tak nad umění a kulturu a za ně," Seznam čítal asi dvě stě položek, včetně samotného autora textu, s vysvětlením, že „autor sepsal tento text za účelem zisku z toho dobrého i zlého v umění".
–
O tři desetiletí později se týž text objevil jako příloha knihy nazvané *Management umění za neklidných okolností* Mileny Dragićević-Šešić a Sanjina Dragojeviće, univerzitních profesorů a konzultantů v oblastech kulturní politiky, managementu kultury a modernizace institucionální struktury pro Radu Evropy, UNESCO a Evropskou kulturní nadaci.

Byl vytištěn v plném znění, tedy v délce asi deseti stránek, a interpretován jako ukázka „mnohostranné vzájemné závislosti činností v kultuře jakožto zásadní otázky jejího významu, ale i možnosti přežití všech jejích viditelných i méně viditelných aktérů“. Jinými slovy, byl použit jako pouhá ilustrace holistického pojetí institucionální struktury a taktiky pohybu uvnitřní – tato interpretace tak obracela umělcův argument proti jeho původnímu záměru a tvrdila, že pokud všechny tyto faktory opravdu závisí na symbolickém a finančním kapitálu nahromaděném v umění, pak v této oblasti opravdu existuje fungující systém, takže jde jen o to, jak ho posunout směrem k *adaptivnímu managementu kvality*, aby se z toho, co cirkuluje mezi jeho základními složkami a segmenty, vytěžilo maximum.

—

Budeme-li citovat Roberta Smithsona, konkrétně jeho esej z roku 1972, lze říci, že to, co se přihodilo dílu Raši Todosijeviće je svého druhu *kulturní samotka* – neutralizace, která z něj dělá cosi „neúčinného, neškodného, abstraktního a politicky lobotomizovaného“, aby bylo snadno pochopitelné a stravitelné, nebo, v tomto případě, zploštěné do prosté pozitivní výpovědi, de facto nákupního seznamu institucionálních součástí, které tvoří systém umění. Podle Smithsona tento úkol, vykonaný v našem případě instruktory kulturního managementu, zastává většinou strážce – kurátor, který drží umění v bezpečné vzdálenosti od politického, stejně jako strážce lesa v Gramsciho *Sešitech z vězení*, kde jsou futuristé představeni jako „skupina malých školáků, kteří utekli z jezuitské koleje, ztropili výtržnost v nedalekém lese a byli přivedeni zpět hajným s holí“.

—

Celý tento problém není příznačný jen pro současný stav věcí. Institucionální logika Československa, zejména v sektoru, který hrál roli *občanské společnosti* (sestávající, v žargonu socialistické samosprávy, ze *společensko-politických organizací* a *společensko-politických sdružení*) se zakládala na principu, který Gramsci (slovy Croceho) označoval jako *transformismo* – principu, jímž jsou současní i potenciální vůdci a iniciativy vycházející z podřazených skupin nepřetržitě začleňovány do dominantního projektu, aby se zabránilo vytvoření protihegemonie. Toto se vztahovalo na mládežnické organizace, studentské organizace, umělecké, literární a jiné kulturní spolky, kulturní společenství založená na společném etnickém, náboženském či jiném principu, stejně jako různé samosprávné subkulturní skupiny. Dokonce i takzvaní *disidenti* měli ve skutečnosti k dispozici způsoby, jak svou činnost provozovat bezpečně (aniž by byli posláni do nějakého gulagu), protože to ukazovalo rozdíl mezi politickým systémem, jejž zpochybňovali, a skutečným stalinistickým systémem.

—

V dobách bývalé ČSSR neexistovalo nic *vně* systému. Veškeré iniciativy byly dříve či později přivlastněny oficiálními institucemi a ze zón, které se jevily jako ostrůvky autonomie mimo dosah dominantních sociálně-kulturních paradigmat, se ve skutečnosti rekrutovali budoucí vůdci československé společnosti. Použijeme-li lacanovské terminologie, bylo jasné, že „struktury institucí nejsou pouze vnuceny jinak volně existujícím praktikám“, ale že „veškeré praktiky jsou vždy součástí nějaké institucionální struktury, bez níž není žádná aktivita, kritika a dokonce ani řeč možná.“ V tomto smyslu Todosijevićův čin, kdy sám sebe zařadil na seznam parazitů umění kritikou ostatních parazitů umění, poukazuje na velmi zajímavý rys jeho díla, který otevřel cestu dalším vlnám institucionální kritiky. Konkrétně, jeho *stanovisko aktivního cynismu*, jak ho nazval Ješa Denegri, vždy rozlišuje mezi vypravěčským subjektem a subjektem vyprávění, což nejlépe ilustruje text, který je součástí jeho díla z roku 1996, které představuje jeho autoportrét v parodicky picassovském stylu, v typickém kontextu novinové ilustrace, s komentářem: „Ne, madam, já nejsem východoevropský umělec, já jsem jen součástí konceptuálního uměleckého díla nazvaného *Východoevropský umělec*“. Ať dělá cokoli, vzdává se přitom suverenity pozice umělce jakožto tvůrce a tvůrčího zdroje díla a staví se do pozice kritické reflexe tendencí systému, v němž je uvězněn.

—

V tom, co ve vizuálním umění obvykle nazýváme *institucionální kritikou*, se pojmem *instituce* většinou rozumí výstavní prostory, jako jsou muzea a galerie, nebo události, jako jsou festivaly a bienále. V širším smyslu se však termín instituce může vázat na „systém pravidel, přesvědčení, norem a organizací, které společně vytvářejí regulérnost (společenského) chování“, takže tyto prostory a události jsou chápány jen jako materiální koreláty svých institucionalizujících praktik. Na druhou stranu vedle svého generativního potenciálu zahrnují instituce i „veškerá omezení, která lidé ustanovují při formování vzájemných interakcí.“ Ať je však chápeme jako endogenní a samoustavující jevy, nebo jako zvenčí nastavená omezení chování, a ať působí z veřejného či soukromého sektoru nebo ze sektoru občanské společnosti, v každém případě určují a vnucují způsoby vládnutí.

—

Agenda transformace České Republiky v liberálně-demokratickou společnost, která spatřuje ve svobodě, výkonnosti, spravedlnosti a hmotné prosperitě své základní hodnoty, obsahovala jako svůj přechodný cíl i zničení všech základních hodnot, přesvědčení a společenských norem bývalé socialistické společnosti. Tento proces se odehrával jak na úrovni proměn ve vnitřní správě nejprve nevládních a později vládních organizací, tak na úrovni společenských proměn. Protože se nám „společenský svět primárně jeví jako usazený konglomerát společenských praktik, které jsou nekriticky přijímány, aniž by se zkoumal akt jejich ustanovení“, ani společenský svět státního socialismu nebyl analyzován ve svém konstituujícím aspektu. Následkem tohoto přehlédnutí je zanedbáván i jejich emancipační aspekt, jakož i skutečnost, že pokud se svoboda definuje jako svoboda od veřejných omezení, pokud se výkonnost definuje jako výkonnost podnikatelská, pokud se hodnota spravedlnosti vztahuje zejména k rovnováze v řešení etnických konfliktů, pokud se hmotné prosperitě přičítá hodnota sama o sobě, bez společenského kontextu, mnohé části společnosti budou diskriminovány a omezeny nižší úrovní svých společenských a fyzických možností.

—

Tuto agendu vytvořili politologové a ekonomové regionu, kteří byli v období těsně po roce 1989, jak zdůrazňuje Erich W. Streissler, silně „inspirováni ranými kritiky socialismu, jakými byli Ludwig von Mises and Friedrich von Hayek, kteří věřili, že ‚socialismus nikdy neměl vzniknout, protože byl od začátku odsouzený k neúspěchu‘“. Většina z těchto politologů a ekonomů z regionu, kteří sdíleli sekulární, nenacionalistické názory, byla přizvána do rad oněch nadací, které začaly investovat do regionu pod zástavou vize občanské společnosti jakožto autonomní oblasti svobodného sdružování, nezávislé na státním vlivu – oblasti, ve které všechny rozmanité zájmy společenských skupin, opomíjené během socialismu, mohly být svobodně uspokojeny. Povinností nevládního sektoru bylo zabezpečit pro to institucionální rámec, čímž se stal svým způsobem privilegovaným aktérem v oblasti podpory demokracie. Protože během posledního desetiletí pokračuje nenásilná transformace, civilní sektor, zejména v oblasti kultury, získal od mezinárodních dárců prostředky zejména na řadu aktivit, které sledovaly politiku nápravy a odškodnění. Tím, že poskytovaly občanské společnosti jakési symbolické zastřešení, měly jednak předvést neschopnost státních institucí toto zajistit, jednak měly demonstrovat hodnoty kulturního humanismu liberálního Západu. Později po revoluci většina těchto aktérů z civilního sektoru splynula se státními institucemi, nebo se přetvořili v soukromé firmy.

Brno City Museum

Authority: The South-Moravian Region
Director: PhDr. Pavel Ciprián

History:
Brno City Museum – an institution that was charged with caring for the cultural heritage of its city when it was founded – has a history stretching back more than a hundred years.

Collection:
Brno City Museum, with its extensive and valuable collections and its scientific, specialist, educational and cultural activity, of which the presentation of its collections in exhibitions is an integral part, is today one of the leading museums in this country, evidence of which is provided by the large number of visitors it receives from both this country and abroad.

Statement:
In my point of view, one of the seminal works of the East European conceptual art in mid seventies, even though still under-interpreted, was Belgrade based Raša Todosijević's *Edinburgh statement*, with a parallel title: *Who makes a profit from art, and who gains from it honestly*. It was published as a poster on the 21st of April 1975 listing all art profiteers, including various social parasites and red bourgeoisie. Among others, it listed the following: "the factories that produce materials necessary to artists, the firms that sell materials necessary to artists, their workers, clerks, sales personnel, agents, etc., sales galleries and their staff, non-profit galleries, gallery owners, gallery administration, gallery curators and their personal secretaries and friends, the subsidized gallery council, the voluntary gallery council which collects money because they are not paid, the photographer who shoots the pictures for the catalogue, the catalogue publisher, the catalogue editor, the printing firm responsible for printing the catalogue and invitations, the workers who set the print, bind the catalogue and the invitation, the insurance companies and their personnel, the night guards of museums, galleries, collections, and this and that type of compilations or legacies, the organizers of symposia, meetings and art festivals, organizers granting scholarships for study abroad that are usually granted to the children of high government officials, to the children of the masked and hidden bourgeoisie in socialism, camouflaged ideologists, demagogues and reactionaries in institutions, schools of higher learning, universities and academies who have a greater interest in power and influence in the art world than in education and culture, which don't offer any kind of profit, and all those who cover their decadent, dated, reactionary chauvinist and bourgeois models of art and culture with verbal liberalism, in order to attain positions outside the art world, outside of culture, thus being both above and beyond art and culture," There were about two hundred items on the list, including the author of the text himself, with the explanation that "the author wrote this text in order to profit from the good and bad in art".

—

Three decades later, the same text appeared as the appendix of a book entitled *Management of Art in Turbulent Circumstances*, authored by Milena Dragićević-Šešić and Sanjin Dragojević, university lecturers and consultants in the areas of cultural politics, cultural management and institutional upgrading to Council of Europe, UNESCO and European Cultural Foundation. It was printed in full length, which is about ten pages, and was interpreted as showing the "multifaceted interdependency of involvements in the field of culture as a basic question of its significance and the possibility of survival of all its visible and less visible proponents". In other words, it was used as a plain illustration of the holistic notion of the institutional structure, and the tactics of moving within it, turning the artist's argument against itself, stating that if all these factors really do depend on the symbolic and financial capital gathered in the arts, then there is a functional system, so that the point becomes only how to push it towards *adaptable quality management*, and get the most out of what circulates among its constituent parts and segments.

—

Using the words of Robert Smithson, from his essay written in 1972, one can state that what has happened to Raša Todosijević is a kind of *cultural confinement* – neutralization, rendering the work "ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized", in order to be easily consumable and understandable, or, in this specific case, flattening it down to a simple positive statement, almost a kind of a shopping list of institutional segments that make a system of art. According to Smithson, that task, which was in this case performed by instructors of cultural management, is the

one of the warden-curator, keeping art at a safe distance from the political, just like the forest warden in Gramsci's *Prison Notebooks*, where historical futurists were presented as "a group of small schoolboys who escaped from a Jesuit college, created a small ruckus in the nearby woods, and were brought back under the rod of the forest warden".
—
The whole issue is not specific to the present state of affairs only. The institutional logic of the Czechoslovakia, especially in the sector that played the role of *civil society* (consisting, in the jargon of socialist self-management, of *socio-political organizations* and *socio-political communities*) was based on the principle which Gramsci (borrowing from Croce) called *trasformismo*, whereby actual and potential leaders and initiatives coming from the subordinate groups were constantly being incorporated into the dominant project, in order to prevent the formation of counter-hegemony. That counted for the youth organizations, student organizations, unions of artists, writers and other cultural producers, cultural communities based on common ethnic, religious and other grounds, as well as different self-organized sub-cultural groups. Even the so called *dissident* intellectuals were in fact provided with ways to be safe in their activities (without being sent to some Gulag), for that showed the difference between the political system they were questioning and the proper Stalinist system.
—
In the times of former ČSSR there was no *outside* of the system. All initiatives were sooner or later appropriated by official institutions, and the spaces that seemed to be small autonomous zones beyond the reach of dominant social and cultural paradigms were actually recruitment centers for future leaders of the joint Czechoslovakian community. In the jargon of Lacanian terminology, it was clear that "the structures of institutions are not merely imposed on the otherwise freely existing practices", but that "all practices are always part of some institutional structure beyond which no practice, no critique, no speech is possible."
—
In that sense, Todosijević's act of listing himself among the ones profiting from art by criticizing all those that profit from it, points to a very interesting feature of his work that opened paths for the next waves of local institutional critique. Namely, his *standpoint of active cynicism*, as Ješa Denegri called it ‚always distinguishes between the narrative subject and the subject of narration, of which the most illustrative example could be the text that is part of his 1996 work, featuring his self-portrait in a mocked Picasso style, in a typical newspaper illustration type of setting, saying: "No, madam, I am not an East European Artist, I am just part of the conceptual art piece called An *East European Artist*". Whatever he does in his work, he does it while abandoning the sovereignty of the position of the artist as producer, a sole creative source of the work, putting himself into the position of critically reflecting the desire of the system he is entangled in.
—
In what is usually called the *institutional critique* in visual arts, the *institutions* are mainly considered as exhibition places, such as museums and galleries, or exhibition events, such as festivals and biennials. But, in a more general field, the term institution can be associated with "a system of rules, beliefs, norms and organizations that together generate a regularity of (social) behavior", so that those places and events can only be seen as the material remains of their instituting practices. On the other hand, besides their generative potential, the institutions also include "any form of constraint that human beings devise to shape human interaction". But whether they are seen more as endogenously appearing and self-enforcing or as exogenously given constraints on behavior, and whether they operate from the public sector, the private sector or the civil society, they determine and enforce the modality of governance.
—
The agenda for transforming Czech Republic into a liberal-democratic society, which defines freedom, efficiency, justice and affluence as core social values, also had as one of its transitory aims to destroy all the basic values, beliefs, and social norms of the former socialist state. That process operated both on the level of changes in the internal governance of first non-governmental, then also governmental organizations, and on the level of overall societal change. As "the social world presents itself to us, primarily, as a sedimented ensemble of social practices accepted at face value, without questioning the founding acts of their institution", the social world of state socialism was also not considered so much in its instituting aspect. The effect of this lack of consideration was that its emancipatory aspects were neglected, and it was not taken into account that if freedom is defined as a freedom from public constraints, if the notion of efficiency is entrepreneurial, if the pursuit of the value of justice is related mainly to the management of ethnic conflicts, and affluence is valued for itself, out of the social context, significant portions of the population will be quite underprivileged and limited by the unbalanced level of their social and physical abilities.
—
This agenda was set by the political scientists and economists in the region, who were, in the period from right after 1989, as Erich W. Streissler stresses, strongly "inspired by the earliest critics of socialism, Ludwig von Mises and Friedrich von Hayek, who believed that "socialism really should never have gotten 'off the ground for it should have failed from the start'". Most of these political scientists and economists from the region who shared secular, non-nationalist viewpoints, were invited to the boards of those foundations which started investing in the region, under the flagship of a vision that presented the civil society as an autonomous realm of associational life, independent of state influence, in which all various interests of the social groups neglected in the time of state socialism could be pursued in a free manner. The major task for the NGOs was to provide the institutional framework for that, and so they have become the privileged civil society actors in terms of democracy assistance.
—
Since a non-violent transformation was going on through the last decade, the civil sector, especially in the domain of culture, received support from international donors mainly for getting involved in the whole range of activities that were pursuing a kind of a politics of repair or redress. They were supposed to provide the civil society with a symbolic shelter, demonstrating thereby both the inability of the state institutions to do that, and also the values of cultural humanitarianism in the liberal West. By the aftermath of the revolution, most of these agents from the civil sector actually merged with the state institutions, or they have simply turned into companies.

Moravská galerie v Brně

Zřizovatel: Ministerstvo kultury České republiky
Ředitel: Mgr. Marek Pokorný

Historie:
Moravská galerie vznikla v roce 1961 sloučením obrazárny Moravského muzea s Moravským uměleckoprůmyslovým muzeem. Základy sbírkových fondů souvisí se založením Františkova (později Moravské-ho) muzea v Brně v roce 1817 a Moravského uměleckoprůmyslového muzea v roce 1873, v jejichž rámci byly sbírky budovány. V roce 1990 získala galerie Místodržitelský palác a o dva roky později jej po náročných opravách zpřístupnila veřejnosti. V letech 1990–1994 byla rekonstruována budova Pražákova paláce pro potřeby sbírek volného umění, pro vedení ústavu a odbornou veřejnou knihovnu se sbírkou starých tisků a bibliofilií.

Sbírky:
Základem sbírek obrazárny Moravské galerie se staly šlechtické, církevní i měšťanské dary tehdejšímu Františkovu muzeu. Zásadním způsobem byly rozšířeny ve dvacátých a třicátých letech 20. století obrazy z Gomperzovy městské galerie a soukromé sbírky Arnolda Skuteckého a pak především nákupy po roce 1961, kdy vznikla Moravská galerie. Sbírka českého moderního malířství a sochařství se začala utvářet od začátku 20. století. Koncem dvacátých a během třicátých let byla akvizicemi českých expresionistů a kubistů získána zásadní díla, která představují významnou součást dnešní stálé expozice vystavené v Hansenově stavbě Pražákova paláce. Sbírky Uměleckoprůmyslového muzea jsou orientovány na obory historického uměleckého řemesla a současného užitého umění.

Prohlášení:
Před pouhými několika lety se „nový institucionalismus" vydělil v kurátorských snahách o vytvoření „aktivního prostoru", který by byl „částečně komunitním centrem, částečně laboratoří a částečně akademií." To jsou vlastnosti, které cituji z profilu muzea Rooseum v Malmö, jež se pod vedením Charlese Esche a později Lene Crone Jensena stalo jednou z modelových institucí nového experimentálního a multifunkčního přístupu ke kurátorství. Na vrcholu těchto aktivit a úvah vydal Jonas Ekeberg publikaci s názvem „Nový institucionalismus", v níž definuje jeho předmět jako „snahu redefinovat současnou instituci umění […] připravenou oprostit se nejen od omezeného výkladu uměleckého díla jako pouhého objektu, ale i od celého institučního rámce, který k němu patří. Přitom uvádí, že to nebylo „pro současnou uměleckou scénu ani zdaleka periferní záležitostí, ale naopak centrální až klíčovou."
—
Stručně řečeno, nechceme kritičnost. Kritičnost nepřežila „korporační zlom" v oblasti institucionality. A to nejen zásluhou větších institucí, které jsou zjevně vedeny jako značkové globální společnosti, např. Guggenheim, který je nejzřetelnějším příkladem toho, jak je instituce koncipována a inscenována politiky a sponzory. Týká to stále více i středních a menších institucí, jako jsou např. German Kunstvereine nebo umělecká sdružení. Tyto by měly být experimentální, ale jsou stále více tlačeny do kurátorských programů na způsob zavedeného Kunsthalle.
—
V této situaci vyvstávají některé klíčové otázky: Čím je „nový institucionalismus" dnes? Existuje stále ještě něco jako instituce kritiky a jaký je její význam v současném kontextu? Lze vést diskusi o podmínkách tvorby v rámci samotných institucí a jaké jsou důsledky pro jejich interní strukturu, funkčnost, vytváření programů a plánování. Nebo, jak uvádí Hito Steyerl: „není trochu absurdní dokazovat, že něco jako instituce kritiky existuje, v době, kdy se kritické kulturní instituce rozpadají, nejsou dostatečně financovány a podřizují se požadavkům neoliberální ekonomiky akcí?
—
Tato nynější situace, která jde ruku v ruce s rozpadem „sociálního státu", vytváří na poli institucionalizovaného umění urgentní potřebu emancipačních aktivit a tím i nových institucí. A to nás vrací zpět k zásadní otázce: Co vlastně od umělecké instituce očekáváme? Co chceme, aby instituce představovala? Jaké požadavky vytváří instituce na poli umění? Švédský filosof Sven-Olov Wallenstein ve své eseji pro publikaci „Umění a jeho instituce" analyzoval „institucionální požadavky", které jsou spojeny s uměleckými institucemi, a odhaluje zásadní paradox v otázce: „Proč existuje takovýto požadavek na instituci a proč právě snaha jej splnit vyvolává jen další nespokojenost?" Odkazuje na Guattariho a dochází k závěru, že „potřeba prostředků je iluzí či spíše retroaktivní racionalizací." Naopak je to podle něj právě instituce, která vytváří určitou strukturu požadavků, uvolňuje určitý prostor pro cirkulaci znaků a požadavků a v tomto smyslu je zbytečné snít o úplně deinstitucionalizovaném prostoru stejně tak jako o instituci, která by fungovala." Zatímco na jednu stranu je tento argument nepopiratelný, na druhou stranu z něj nelze vyvozovat – jak také Wallenstein píše – úplné ignorování institucí s cílem vstoupit do alternativních sfér.
—
Tváří v tvář tomuto rozporu se ukazuje, že je třeba ustanovit transgresivní instituce, které by zpochybňovaly a rozcházely se se současnými směry vývoje privatizace a zároveň se orientovaly na jiné disciplíny a oblasti než korporační podnikání v globalizovaném kapitalismu. Při hledání aktivit, které by formovaly instituci za účasti všech, jsem se v poslední době zaměřil na situaci ohledně institucí v několika oblastech na jižní polokouli. Těch několik současných ofi-

ciálních uměleckých institucí, které zde existují, je pro mladé umělce víceméně nedostupných. Nepředstavují funkční součást veřejné sféry a umělci a kurátoři zde nemají snadný přístup k veřejným či soukromým fondům. Tento typ místní situace s nedostatečnou dostupností institucionální infrastruktury umožňuje často vznik komunitních projektů, které se vyznačují institučně formativním charakterem, například Sarai nebo Khoj v Dillí, PUKAR a CRIT v Mombaji či Ruang Rupa v Jakartě. Často se setkáte se společnými a příležitostně i interdisciplinárními aktivitami, které uskutečňují umělci, někdy společně s kurátory, vědci, aktivisty nebo pracovníky nových médií. Začínají s malým prostorem a programem na lokální úrovni, vystavují vlastní dílo a díla umělců, se kterými se znají, nebo využívají tyto prostory k jiným veřejným aktivitám, jako jsou diskuse a setkání. Na počátku tedy stojí svým způsobem komunitní centrum nebo snaha o zviditelnění přátel z uměleckého prostředí. V regionech, o kterých je řeč, přejímají tyto aktivity status kvazi institucí, s čímž je často spojeno rozšiřování jejich činnosti. Začínají pak získávat prostředky ze zahraničí, zakládat si sídla, nabízet možnosti výzkumu, zvát zahraniční kurátory a umělce, organizovat filmové programy, vydávat časopisy a další. Tuto tendenci lze pozorovat samozřejmě i v České republice.

—

Podle mého názoru to, co by měly udělat instituce v západních zemích, je omezit množství struktur a norem a osvobodit se od přílišného množství zákonů a kontextů. A zde, v institucionalizovaném prostředí umění, kde máme tedy příležitost zapojit se v poloveřejném sektoru, ale kde se také potýkáme s problémy způsobenými kontrolními mechanismy tohoto prostředí, jsou možnosti volby poněkud odlišné. Ve všech oblastech umění zde máme inherentně dáno mnoho kategorií a konven-cí a alternativy se vždy hodnotí podle oficiálního, již existujícího systému, kte-rý je stále více určován politikou městského marketingu a sponzorství. Možná se to zdá paradoxní, ale z tohoto pohledu zde mají vlastně užší rámec a větší kontrolu. Případná nová instituce kritiky by tedy byla taková, která by si udržovala a rozšiřovala svůj podíl ve veřejném nebo poloveřejném sektoru a současně by vytvářela svobodné, neznačkové prostředí a rušila závislosti. Mohla by se obrátit proti korporační globalizaci, vytvořené neokapitalismem, a místo ní umožňovat aktivní a okamžitou globální výměnu mezi různorodými veřejnými skupinami a individuálními hlasy a kritiku národa-státu. Musela by rozšířit rozsah své působnosti, vzít do úvahu mezižánrovou spolupráci se zavedenými i alternativními organizacemi a iniciovat multidisciplinární aktivity. Takováto případná kritická instituce by mohla mít například formu mezinárodně činné „organizované sítě“, což by posílilo různé menší a nezávislé instituce a aktivity, ať už alternativní či vedené umělci či založené na výzkumu, a mohla by také vytvořit dočasnou platformu v rámci větších institucí. Ned Rossiter popisuje potenciál „organizovaných sítí“, jež by převzaly roli moderních institucí, které byly pouze „restartovány v digitálním věku“ tím, že „sladily svou hierarchickou organizační strukturu s pružnými, částečně decentralizovanými a nadnárodními toky v oblasti kultury, financování a pracovní síly.“ Naopak výhodou „organizovaných sítí“ je způsob, jakým fungují, ve smyslu „sociálních a technických forem, které vznikly společně s rozvojem digitální informace a komunikačních technologií.“ V oblasti umění by pak tato nová instituce organizované spolupráce mohla sloužit jako informační zdroj, centrum pro různé nadoborové formy spolupráce, vystupovat jako odborový svaz v právních záležitostech a sloužit publiku jako brána ke spolupráci na místní úrovni a výměně na mezinárodní úrovni.

—

Proměnný veřejnostní potenciál takto strukturované instituce spočívá ve vytváření „diasporických veřejnostních sfér“, které popisuje Arjun Appadurai. Ten, podobně jako Ned Rossiter, odvozuje svůj přenosný model od analýzy globalizovaného používání elektronických médií, jako „fenomén, který vyvrací teorie, které se odvíjí od nepřetržitého zdůrazňování národa-státu jako hlavního arbitra důležitých sociálních změn.“ Přesně v tom spočívá jak internacionalizace, tak i demokratizace instituce umění a její možnosti výzkumu, které nejenže boří a zpochybňují určité dominantní formy institucionální politiky, ale také odhalují „novou roli imaginace v životě společnosti“. Na úrovni financování je nezbytné nalézt nové průkopnické soukromé i veřejné fondy pro vytvoření soběstačných, nezávislých a silných alternativ – „globalizace zespodu“, chceme-li to tak nazvat.

The Moravian gallery in Brno

Authority: Ministerstvo kultury České republiky
Director: Mgr. Marek Pokorný

History:
The Moravian Gallery was created in 1961 with the merging of the Picture Gallery of the Moravian Museum with the Moravian Museum of Applied Arts. The first collections go back to the founding of the Franz (later Moravian) Museum in 1817 and to the founding of the Moravian Museum of Applied Arts in 1873; both institutions systematically built up their collections.
The Museum of Applied Arts was founded in order to help improve the quality of the spontaneously growing manufacturing industries through collecting examples of good craftsmanship.

Collection:
The original collection of the Picture Gallery of the Moravian Museum was donated by noble and patrician families and by the Church to the Franz Museum, as it was called at the time. In the 1920s and 1930s pictures from the Gomperz Municipal Gallery and from Arnold Skutecký's private collection substantially expanded the Picture Gallery. Even more important were the acquisitions after 1961, the year of the founding of the Moravian Gallery. In its collections the Museum of Applied Arts focuses on historical arts and crafts and on contemporary industrial art.

Statement:
Only a few years ago, "new institutionalism" was recognized in a curatorial intention to create "an active space" that is "part community center, part laboratory and part academy", attributes I am quoting from the profile of the Rooseum in Malmö, which – under the directorship of Charles Esche and later Lene Crone Jensen – was one of the model institutions of this new experimental and multi-functional approach to curating. At the zenith of these activities and their discourse Jonas Ekeberg edited a publication with the title "New Institutionalism", in which he defined this subject as an "attempt to redefine the contemporary art institution [...] ready to let go, not only of the limited discourse of the work of art as a mere object, but also of the whole institutional framework that went with it", stating that it was "far from peripheral, but rather central, even crucial, to the contemporary art scene."

—

What is not wanted, in short, is criticality. Criticality didn't survive the "corporate turn" in the institutional landscape. This is not only due to the larger institutions that are run like a branded global company in an obvious way, like the Guggenheim, which provides the clearest example of how an institution is conceived and staged by politicians and sponsors. More and more this also applies to mid-sized and smaller institutions, such as the German Kunstvereine or art associations, which are supposed to be experimental, but find themselves increasingly forced into curating programs similar to an established Kunsthalle.

—

This situation raises some crucial questions: What is "new institutionalism" today? Is there still anything like an institution of critique, and what does it mean in the present context? Can the discussion of the conditions of production be carried out within the institutions themselves, and what are the consequences for their internal structures, functionality, programming and projections? Or, to quote Hito Steyerl: "is it not rather absurd to argue that something like an institution of critique exists, at a time when critical cultural institutions are clearly being dismantled, underfunded, and subjected to the demands of a neoliberal event economy?"

—

This current situation, which goes hand in hand with the dismantling of the welfare state, produces an urgent need for emancipatory forms of action in the institutionalized art field and hereby for new institutions. This brings us back, first of all, to a fundamental question: What do we actually expect from an art institution? What do we want an institution to stand for? What desires does an institution in the art field produce? In his essay for the publication "Art and its Institutions", the Swedish philosopher Sven-Olov Wallenstein analyzed "institutional desires" that are connected with art institutions, and reveals a profound paradox by asking: "Why is there such a desire for institutions, and why does the very attempt to meet it only give rise to more dissatisfaction?" Referring to Guattari, he concludes that "the need for facilities is an illusion, or rather a retroactive rationalization." Instead it is the very institution which – as he continues - "produces a certain structure of desire, it enables a certain space where signifiers and desires can circulate, and in this sense it is just as futile to dream of a fully de-institutionalized space as it is to dream of an institution that would work." While you can't beat this argument on the one hand, on the other the conclusion cannot be – as Wallenstein also says – to leave institutions completely aside in order to enter alternative spheres.

—

In the face of this dilemma, what is therefore required is the establishment of transgressive institutions that question and break with the current developments of privatization and simultaneously orient themselves towards other disciplines and areas besides the corporative business of globalized capitalism.

—

In search of participatory institution-forming activities, my attention has recently turned to the institutional situation in several regions in the southern hemisphere. There the few official contemporary art institutions mostly are inaccessible for young artists and dysfunctional as part of the public sphere, and artists and curators don't have easy access to public or private funding. These kinds of local situations where there is a lack of access to institutional infrastructure often give rise to community projects, that are characterized by their institution-forming character, such as Sarai or Khoj in Delhi, PUKAR and crit in Mumbai, or ruangrupa in Jakarta. You often find collective and occasionally interdisciplinary activities by artists, sometimes together with curators, researchers, activists or new media workers. They start with a small space and very local programming, exhibiting their own work and that of artists they know, or using the space for other community activities such as discussions or parties. In the beginning there is thus a kind of community center or hang-out for friends from the art field. In the regions I am talking about these activities are assuming a quasi-institutional status that often goes hand in hand with an expansion of their activity. They then start to fundraise internationally, to set up residencies, offer research possibilities, invite foreign curators and artists, organize film programs, edit magazines and so on. This tendency we find of course in the Czech Republic as well.

—

In my opinion, what institutions in western countries need to do is precisely to reduce the number of structures and standards, and disengage spaces from too many codes and contexts. Here, where we have an institutionalized art field – and consequently the opportunities to participate in semi-public spaces, but also the difficulties caused by the control mechanisms of these spaces – the options are somewhat different. Here there are inherently many categories and conventions for all kinds of art spaces, and alternatives are always measured against the official system that already exists and is increasingly defined by the politics of city marketing and sponsorship. It may seem paradoxical, but from this perspective, in fact they have less scope there and more control.

Therefore, a conceivable new institution of critique would be one that maintains and expands its participation in (semi-) public space, and at the same time creates free unbranded spaces and negates dependencies.
–
It could counter the corporate globalization that neo-capitalism created, instead enabling an active and immediate global exchange of diverse public groups and individual voices, and a critique of the nation-state. It would have to widen its scope, consider cross-genre collaborations with established as well as alternative organizations, and initiate multi-disciplinary activities. This conceivable critical institution could, for example, take on the form of an internationally operating "organized network", which strengthens various smaller, independent institutions and activities – be they alternative, artist-run, or research-based – and could also set up temporary platforms within bigger institutions. Ned Rossiter describes the potential of "organized networks" for superseding modern institutions that are just "rebooted into the digital age" by "reconciling their hierarchical structures of organization with the flexible, partially decentralized and transnational flows of culture, finance and labor." The advantage of "organized networks" instead is the way they function as "social-technical forms that co-emerge with the development of digital information and communication technologies." In the art field this new institution of organized collaborations could serve then as an information pool, a hub for various transdisciplinary forms of collaboration, in legal matters as a union, and as an entry for audiences to participate locally and exchange internationally.
–
The transformative public potential of an institution so structured lies in creating "diasporic public spheres", that are described by Arjun Appadurai – who like Ned Rossiter derives his transferable model from an analysis of the globalized use of electronic media – as "phenomena that confound theories that depend on the continued salience of the nation-state as the key arbiter of important social changes." Precisely in this lies both an internationalization as well as a democratization of the art institution and its research facilities, which not only breaks down or questions certain dominant forms of institutional politics, but also opens up a "new role for the imagination in social life." On the level of funding, ground-breaking new private as well as public foundations are required to create self-sustainable, independent and powerful alternatives – a "globalization from below", if you will.

Muzeum umění Olomouc

Zřizovatel: Ministerstvo kultury České republiky
Ředitel: Prof. PhDr. Pavel Zatloukal

Historie:
Muzeum umění Olomouc bylo založeno v roce 1952 v rámci Vlastivědného muzea. Po osamostatnění v roce 1989 získalo budovu v centru města s bohatou historií, jejíž poslední přestavby proběhly v letech 1915 – 1920 v duchu pozdní secese. V současné době stávající objekt pod názvem Muzeum moderního umění slouží výstavám a expozicím výtvarné kultury 20. a 21. století, Instituce spravuje více než 65 000 sbírkových předmětů.

Sbírky:
Muzeum umění spravuje asi 60 tisíc sbírkových předmětů z oblasti malířství, sochařství, kresby, grafiky, architektury a dalších oborů. Akviziční činnost je zaměřena zejména na české umění 20. století. Dlouhodobě je v Muzeu umění deponována i část Obrazárny olomouckých arcibiskupů.
Sbírka fotografií 20. století představuje menší kolekci fotografů české i moravské provenience.

Prohlášení:
Představte si šestipatrový multiplex s recepcemi, pokladnami, kiny, konferenčními a divadelními sály, mediálními a informačními centry, knihovnami, knihkupectvími a dárkovými obchody, kavárnami, restauracemi, bary a samozřejmě i galeriemi: to je Centre Pompidou v Paříži. Rozložte tyto činnosti na obrovském uzavřeném nádvoří s četnými budovami a všemožnými architektonickými lákadly promenády: to je MuseumsQuartier ve Vídni. Rozptylte je ještě dále, do rekonstruovaného města, jehož tradiční festivaly a současný intelektuální život mohou být uváděny jako akce v turistickém kalendáři: to je celé město Barcelona. Sociální státy jsou možná na ústupu, muzea však určitě ne. Ta se spíše tříští a prorůstají stále hlouběji a organičtěji do komplexní spleti sémiotické produkce. Její vedlejší produkty – design, móda, multimediální představení, ale také relační technologie a mimorámcové poradenství – patří mezi hybné síly současné ekonomiky. Vzdalujeme se od modernistického pojetí muzea ve smyslu sbírky velkých děl, vystavovaných v rámci veřejné služby. Místo toho mluvíme o proaktivních laboratořích sociální evoluce. Mluvíme o muzeích, která fungují, o muzeích, která tvoří součást dominantní ekonomiky a která se mění se stále se zvyšujícím zrychlením, nastoleném jak trhem, tak státem. Nebylo by možné využít tohoto obrovského rozvoje kulturních aktivit jinak než k propagaci turismu, spotřeby, neinterakčního formování lidské pozornosti a emocí? Odpověď závisí na dostupnosti dvou těžko postižitelných komodit: konfrontační praxe a konstruktivní kritiky.
–
Kritika může začít od pochopení nyní téměř uzavřené „krize sociálního státu". Její původ bývá nesprávně připisován neoliberálnímu obratu ve vládě, který začal v polovině 70. let 20. století ekonomií Chicagské školy a konzervativní revolucí M. Thatcherové. To však byla pouze druhá fáze. Kulturní kritika v 60. letech 20. století byla skrznaskrz protibyrokratická. Usilovala o zrušení průmyslových hierarchií, které formovaly nejintimější bytí člověka. Antropolog Pierre Clastres shrnul toto úsilí do výrazu „Společnost proti státu." A zde našli svou příležitost neoliberálové. Zkombinovali změnu v ekonomické organizaci (modulární management polo- nebo pseudoautonomních „ziskových center", oproti jakékoli vertikální integraci) s ambiciózní novou sociální politikou (mobilizace pracovní síly nikoli prostřednictvím příslibu sociálních jistot, nýbrž prostřednictvím uplatnění osobního nasazení, etiky a subjektivity). Velení přebírá fantazie, sahající nad a za hranice upadajícího významu mechanizace, zatímco místo „welfare" (záruka určitého „volného času" stráveného mimo práci) nastupuje „workfare" (návod na totální mobilizaci obyvatelstva). Umění, v širším slova smyslu „kreativita", se ve zfinancializované době produkce symbolů a znaků stává klíčovým místem workfare systému. A je to jak ikona, tak i způsob zapojení se do současné společnosti, které se snaží pohánět každého člověka ke stále vyššímu stupni aktivity. Nebo ho zahnat na okraj, pokud se nepodaří ho zařadit. Tímto způsobem je kulturní multiplex svědkem hegeliánského triku historie. Uprostřed nadbytku komercializované estetiky byla individuální revolta minulých generací integrována jako vektor a maska represivního vyloučení. Ale tomuto osudu nelze uniknout žádným návratem ke státem řízené byrokracii a k úzkostlivě zamlklým modernistickým muzeím. Místo toho musí být vynalezena radikálně odlišná forma vládnutí, čímž, jak říká Foucault, se svobodné subjekty snaží „řídit chování ostatních." V čem spočívá konfrontační praxe dnes? Spočívá v autonomní, záměrně neúčinné a denormalizované tvorbě estetických prostředků s cílem narušit a vykolejit techniky ovlivňující a usměrňující pozornost, které jsou využívány pracovním státem (workfare state) ve spojení s korporačním kapitálem. Paradigmatickým příkladem jsou prvomájové průvody flexibilních pracovníků, které vznikly v Miláně a nyní v Barceloně. Odvíjí se od četných forem vyloučení ze společnosti – lidé neevidovaní, nezaměstnaní, squaterská hnutí, lidé bez různých pojištění, lidé bez možnosti kolektivního vyjednávání – a snaží se vybudovat politické uvědomění si situace „pracuj a žij" současně s protestem proti nejtypičtějším formám útlaku a vykořisťování. Prostředky jsou samozřejmě estetické, neboť právě tímto způsobem členové naší společnosti „řídí chování ostatních", přinejmenším v relativně chráněných imperiálních centrech. Je to však karnevalová estetika, estetika chaosu. Prvomájové průvody využívají kooperativních forem organizace, založených na solidaritě, k tomu, aby zmobilizovali energii sobě rovných, sjednocených v chaotické konfrontaci proti pečlivě naplánovaným symbolům značek a turistickému prostředí, které řídí a usměrňuje chování s cílem předem uzavřít jakýkoli politický projev.
–
Sdělovací prostředky a korporativní formy společenské organizace jako smrtící zbraň v globální občanské válce – přesně to se skrývá pod „zbraněmi hromadného klamání" módního průmyslu. Hraje se o rozklad válečné ekonomiky a vytvoření kolektivní báze pro dobrovolné formy svobodné spolupráce (transformované bydlení, pojištění, doprava a režimy práce, nové formy všeobecného přístupu ke komunikačním prostředkům, všem dostupná práva copyleft, vynalezení kolektivních forem vlastnictví, rozšíření subsidiarity a postupů přímé demokracie). A pohotovostní aktivity ve stylu Prvního máje jsou jen nejzřetelnějším tvarem v novém prostoru, otevírajícím se konfrontačnímu experimentování. Všude kolem nás existují (v mírnější, pomalejší a skrytější formě) podobné síly, působící na jemnějších a intimnějších úrovních, kde se duševní setkává s uměleckým a politickým.
–
Čím může muzeum přispět tomuto druhu estetického aktivismu? Za prvé, svou genealogií, která se odvíjí po nepřetržité linii od nejranějších experimentů dada (které se objevily uprostřed jatek první světové války) a dále přes celou řadu instalačních prací, happeningy, konceptuální umění, zásahy situacionistů (které se rozvinuly v době Vietnamské války a ve vřavě různých hnutí roku 1968). Genealogií umění, které se snaží přesáhnout sebe sama, umění pro venek. Za druhé, muzeum může poskytnout aktivistickým formám otevřenost k diskusi, nikoli ve formě mrtvého těla minulosti určeného k akademické pitvě, nýbrž inspirace a výchozích bodů pro rozvoj nových metod v bezprostřední budoucnosti. Instituce post-workfare charakteru se pak spíše než skladištěm bezcenných moderních odborností naroubovávaným na nejnovější stimulátory konzumních motivací stává smyslovou knihovnou alternativ k totální kapitalistické mobilizaci společnosti. Je to archiv, který od svých návštěvníků nevyžaduje ticho. Za třetí, vytlačuje některé zdroje za své hranice, aby se zapojily do experimentování a výměny v rámci struktury konkurujících si estetik, které představuje současné město. Nese stopy té či oné autonomní aktivity. Slouží k propojení prostorů, fyzických i elektronických, v nichž se tyto stopy mohou stát předmětem případné otevřené diskuse. A právě to pomáhá naplnit cíle nejmodernějšího umění, kde budou všechny nároky miniaturizovaným modelem sociálních interakcí, neurčitým prostorem pro znovu objevování. Ale místo izolace tohoto příslibu uvnitř výhradního a silně třídně podmíněného prostoru a místo omezení tvorby na objekty určené k rozjímání rozpoznává zásadní konflikty ve společnosti a používá odvážné postupy, které mohou pomoci uvolnit tyto konflikty, odsouzené jinak k nevyhnutelnému nezdaru, a pozvednout je na politickou úroveň, kde sobě rovní stojí proti sobě rovným. Na úroveň, kde vládnutí je kolektivní záležitostí. V tom spočívá úloha nových „muzeí" jako veřejné služby. Příkladně ji naplňuje mikroinstituce jako Public Netbase, zvláště činnostmi spojenými s instalací „kontejneru", umístěného před nějakou dobou na vídeňském náměstí Karlsplatz, a všemi jejich elektronickými dozvuky. Existuje ale také jako virtualita, jako přání tisíců institucionálních aktérů, kteří jsou zklamáni a pociťují odpor k působení kulturních multiplexů a selhávajícímu modelu veřejné služby tak, jak byl pojímán v sociálním státě.
–
Jak se virtuální může stát aktuálním? V tomto bodě pak nechybí ani tak umělecké postupy, jako spíš silná kritika, která by mohla vtisknout kritéria hodnot a rozhodování jak veřejným, tak i profesionálním diskusím. Po téměř deseti letech velmi intenzivního sociálního a uměleckého aktivismu musíme stále ještě rozvíjet konstruktivní kritiku. Kritika v časopisech a kritiky kurátorů zůstávají pateticky servilní, zatímco menšinové vývojové trendy zůstávají uvězněny buď v pasti rozčarování a cynického pozorování katastrofy, nebo v okrajově přijatelnější slepé uličce čistého radikalismu a odmítání čehokoli, co zavání kooptací. Je pravda, že kritika ve smyslu konfrontační praxe, na sebe

musí vzít příznaky komodity vždy, když bude přijímána uvnitř rámce institucionálního trhu. A to je skutečně problém. Ale kooptace je také otevřenou frontou pro sociální boj. Představa, že tento boj by mohl být vyhrán pomocí odvolávání se na čisté formy demokratické diskuse a komunikační důvod, se ukázala stejně neuskutečnitelná jako zatvrzelé naděje ve schopnost trhu vykládat všeobecně oblíbené ambice. Pro levicový kulturní postoj v rámci tržní společnosti neexistuje „řešení“, naopak trvá napětí mezi herci uvnitř a vně institucí, na často překračovaných hranicích v bodě zlomu. Dnes se zdá, že neustále problematický pohyb mezi tím, co Diego Stzulwark a Miguel Benasayag nazvali „situacemi odporu“ a „situacemi managementu“, zachycenými ve svém neřešitelném rozporu, nabízí jedinou možnost udělat něco s nadbytečným množstvím estetických institucí, zachycených v přílivu současného pracovního státu.

Olomouc Museum of Art

Authority: The Olomouc Region
Director: prof. PhDr. Pavel Zatloukal

History:
The Olomouc Museum of Art was founded in the year 1952. After 1989 it obtained an independent building in the historical core of the city whose final reconstruction dates back to the late Art-Nouveau period. At present the building has been adapted for the needs of the museum. The Olomouc Museum of Art organises exhibitions of art from the 20th and 21st centuries, while the Archdiocesan Museum concentrates on older art.

Collection:
The museum administers a collection of more than 65 thousand objects of art from the areas of painting, sculpture, drawings, graphic art, photography, applied art and architecture.
In the collection of old masters are Italian painters of the 14th to 18th century, Flemish and Dutch 16th- to 18th-century painting, French, Spanish and English artists, Central European painting of the 15th to 18th century. A collection of 19th-century art chiefly from the Czech lands and Austria. The collection of 20th-century painting covers the development of modern art in this country from the beginning of the century until today. Collection of sculptures from the late 19th century up until today. The Museum has, moreover, an excellent collection of medals and plaquettes, mainly by 19th- and 20th-century Czech artists. The collection of graphic art covers the period from the 15th century until today. Department of drawings (16th to 18th century) , 20th-century photography, and special feature of the Museum is its department of architecture.

Statement:
Imagine a six-story multiplex with reception and ticketing facilities, cinemas, conference and performance halls, media and information centers, libraries, book and gift shop, cafeteria, restaurant/bar and, of course, exhibition galleries: it's the Pompidou Center in Paris. Distribute these functions inside a huge enclosed courtyard, with multiple buildings and all the attractions of an architectural promenade: it's the MuseumsQuartier in Vienna. Scatter them further within a renovated city whose traditional festivals and contemporary intellectual life can be reprogrammed as events in a tourist calendar: it's the entire municipality of Barcelona. The welfare states may be shrinking, but certainly not the museum. The latter is rather fragmenting, penetrating ever more deeply and organically into the complex mesh of semiotic production. Its spinoff products – design, fashion, multimedia spectacle, but also relational technologies and outside-the-box consulting – are among the driving forces of the contemporary economy. We are far from the modernist notion of the museum as a collection of great works, to be displayed as a public service. Instead, we are talking about proactive laboratories of social evolution. We are talking about museums that work, museums that form part of the dominant economy, and that change at an increasing rate of acceleration imposed by both the market and the state. Is it impossible to use this vast development of cultural activity for anything other than the promotion of tourism, consumption, the batch-processing of human attention and emotion? The answer depends on the availability of two elusive commodities: confrontational practice and constructive critique.
—
The critique can begin from an understanding of the now almost completed "crisis of the welfare state." Its origin is wrongly attributed to the neoliberal turn in governance that began in the mid-1970s, with Chicago school economics and Thatcher's conservative revolution. But that was only the second phase. The cultural critique of the 1960s was anti-bureaucratic to the core. It sought to dissolve the industrial hierarchies that shaped one's most intimate being. The anthropologist Pierre Clastres summed up this aspiration in a phrase: "Society against the State." And here the neoliberals found their opportunity. They combined a change in economic organization (modular management of semi- or pseudo-autonomous "profit centers," against any vertical integration) with an ambitious new social policy (mobilization of the workforce, not through the promise of social guarantees, but through the personal implication of passion, ethics, subjectivity). Imagination takes command, above and beyond the fading importance of mechanization, while welfare (the guarantee of a certain "free time" away from the machines) is replaced by workfare (the recipe for total mobilization of the population). Art – or more broadly, "creativity" – has become the linchpin of the workfare system, in the financialized era of image and sign production. It is both the icon and the mode of inclusion to the present society, which attempts to drive everyone to constantly escalating levels of activity. Or to drive them into the margins, if they can't be made to fit. In this way, the cultural multiplex bears witness to a Hegelian ruse of history. Amidst the profusion of commercialized aesthetics, the individual revolt of generations past has been integrated, as a vector and mask of repressive exclusion. But we shall not escape this fate by any return to state-run bureaucracies, to religiously silent modernist museums. What must be invented instead is a radically different form of governmentality – whereby, as Foucault said, free subjects seek to "conduct the conduct of others."
—
Of what does confrontational practice consist today? It consists of the autonomous, deliberately inefficient and de-normalized production of aesthetic devices, to disrupt and derail the attention-channeling techniques brought to bear by the partnerships of the workfare state and corporate capital. The Mayday parades of flexible workers, invented in Milan and now in Barcelona, are paradigmatic examples. They begin from the multiple forms of exclusion – the undocumented, the unemployed, squatters' movements, people without various forms of insurance, people without any possibility of collective bargaining – and attempt to build a political consciousness of the labor-and-living situation, while striking out at the most characteristic forms of oppression and exploitation. Their means are, of course, aesthetic: for this is how the members of our societies "conduct the conduct of others," at least in the relatively protected imperial centers. But this is an aesthetics of carnival, of chaos. The Mayday parades use cooperative, solidarity-based forms of organization to mobilize the energies of equals, joined in chaotic confrontation against the carefully calculated images of the brands and the touristic environments, which manage and channel behavior to foreclose any political speech. Communications and corporate forms of social organization as deadly weapons in a global civil war: exactly what is hidden by the fashion industry's "Weapons of Mass Deception." At stake is the deconstruction of the war economy, and the creation of a collective basis for the voluntary forms of free cooperation (transformed housing, insurance, transportation, and labor regimes, new forms of socialized access to communications equipment, copyleft rights to the commons, the invention of collective forms of property, the expansion of subsidiarity and direct democratic procedures). And Mayday-style emergency activism is only the most obvious figure of the new spaces opening up for confrontational experimentation. All around us – but more modestly, slowly, discreetly – similar energies are in action, at softer, subtler, more intimate levels, where the psychic meets the artistic and the political.
—
What could a museum contribute to this kind of aesthetic activism? First, its genealogy, which runs in an unbroken line from the earliest dada experiments (developed amidst the butchery of the First World War) all way through the sequences of installationist practice, happenings, conceptual art, situationist intervention (themselves developed amidst the Vietnam War and the uproar of the '68 movements). A genealogy of art that seeks to go beyond itself, art for the outside. But second, the museum can also give the activist forms their opening to debate, not as dead corpses of the past for academic dissection, but as inspirations and reference-points for the development of new practices in the immediate future. The post-workfare institution, rather than grafting a repository of useless modern expertise onto an up-to-date stimulator for consuming motivations, becomes a sensuous library of alternatives to the total capitalist mobilization of society. It's an archive that doesn't require silence from its users. In a third contribution, it projects certain resources beyond its walls, to engage in experimentation and exchange amidst the texture of competing aesthetics that is the contemporary city. It gathers traces of this and other autonomous activity. It works to connect spaces, both physical and electronic, in which such traces can become the object of open, prospective discussion. So doing it helps fulfill the ambitions of most contemporary art, all the claims to be a miniaturized model of social interactions, an undetermined field for their reinvention. But instead of sterilizing that promise within exclusive, highly class-determined boundaries, and instead of reducing its production to objects-for-contemplation, it recognizes the fundamental conflicts within society, and engages risky procedures which can help release those conflicts from confinement to violent dead ends, raising them instead to the political level where equals confront equals. The level where governmentality is a collective issue. Here is the public-service role of the new "museums." It is fulfilled, exemplarily, by a micro-institution such as Public Netbase, notably in the container-operations some time back mounted on Vienna's Karlsplatz, and in all their electronic echoes. But it also exists as a virtuality, in the desire of thousands of institutional actors who are disappointed and revolted by the operations of the cultural multiplexes, and the failing model of public service as it was conceived by the welfare state.
—
How can the virtual become actual? What's lacking at this point is less the artistic practice, than a strong criticism that can inscribe criteria of value and decision within both the public and the professional debates. After almost 10 years of the most intense social and artistic activism, we have yet to develop a constructive critique. The criticism of the magazines and curators remains pathetically servile, while minority developments remain caught either in the trap of disillusionment and cynical observation of the disaster, or in the marginally preferable impasse of pure radicalism and refusal of anything that smacks of cooptation. It is true that critique, like confrontational practice, must take on the attributes of a commodity whenever it is accepted within the confines of the institutional market. And this is a problem, for real. But cooptation is also an open front of social struggle. The notion that this struggle could be won through the appeal to pure forms of democratic discussion and communicational reason has proven as illusory as perverse hopes in the ability of the market to translate popular aspirations. There is no "solution" for a leftist cultural position within a market society, but instead, an ongoing tension between the actors inside and outside the institutions, at the oft-crossed limits of the breaking-point. Today it seems that a continually problematic movement between what Diego Stzulwark and Miguel Benasayag once called "situations of resistance" and "situations of management" – seized in their irresolvable contradiction – offers the only chance of doing something with a plethora of aesthetic institutions captured by the rising tide of the contemporary workfare state.

Galerie výtvarného umění v Ostravě

Zřizovatel: Moravskoslezský kraj
Ředitel: Mgr. Petr Beránek

Historie:
Galerie výtvarného umění byla založena v roce 1952 jako krajská galerie, navazující na tradice spolku Dům umění, jehož budova z roku 1926, kde dnes galerie sídlí, je vynikající památkou funkcionalistické architektury.

Sbírky:
Sbírka starého umění představuje solitérní díla hlavních uměleckých center od 15. do konce 18. století s převahou malby italské a několika vynikajícími díly rudolfinského manýrismu. Základem sbírky českého umění 19. století byl dar 120 děl z majetku ostravského stavitele Františka Jurečka, který stál i u zrodu myšlenky výstavby Domu umění v Ostravě. Sbírka českého umění 20. století zahrnuje díla význačných osobností českého moderního umění od zakladatelských generací po současnost. Sbírka výtvarného umění regionu Ostravska zahrnuje díla osobností spjatých životem či tvorbou se severní Moravou od 1. desetiletí našeho století do současnosti.

Prohlášení:
Kladu si zde za úkol promluvit o tom, jak si dnes uvědomujeme sami sebe jako instituci činnou v Ostravě, jakým způsobem uvažujeme a pracujeme a v jakých podmínkách se naše činnost odehrává. Je zde možné načrtnout určitou analogii ve vztahu k obecnějšímu pojetí problematiky českého stavu institucionální kritiky, což je zjevně otázkou tohoto stavu vůbec. Má vlastní historický charakter? Nehovoříme vlastně o takzvaném postkomunistickém stavu nebo historickém procesu známém jako postkomunistický přechod? Jak potom odlišit konkrétní český charakter tohoto stavu?
—
Nejdřív je zde však problém se samotnou postkomunistickou situací. Je dobře známo, že obehranou pravdou postmoderního diskurzu, vlastně jedním ze základních kamenů, je slavná pluralita námětů, tedy údajná absence hlavního historického, takzvaného pilotního námětu. Je zajímavé, že postkomunistický diskurz o tom zjevně nikdy neslyšel. Ve své hegemonické verzi působí vlastně jako jakýsi historický pilotní námět – starý známý příběh o pádu komunismu v roce 1989 a konečné vítězství kapitalismu a liberální demokracie. Podle tohoto námětu nevstupují společnosti bývalé východní Evropy po svržení totalitního režimu rovnou do světa rozvinutého kapitalismu a západní demokracie, ale musí nejprve podstoupit proces přeměny na tento závěrečný stav, který působí normálně, tj. jako univerzální forma historického vývoje obecně. Proces přeměny je tak chápán jako proces normalizace. Takže všechno, co se během tohoto procesu děje, automaticky nabývá teleologického významu, který je vnitřně spjat s přechodným námětem. K tomu rovněž patří logika, že dříve než se věci zlepší – normální, kapitalistické, demokratické atd. – musí se nejprve zhoršit ve srovnání s předchozím stavem, tedy vůči stavu skutečného socialismu. Problém však je, že tento proces přeměny se může změnit ve skutečnou katastrofu. Přesně to se stalo v bývalé Jugoslávii – pád státu, občanské války s obludnou ničivostí, etnické čistky, zvěrstva, ztráty na životech, zhroucení ekonomiky, politický chaos atd.
—
I když je tento případ v otevřeném rozporu s hegemonickým námětem konečného vítězství demokracie a prosperity, nikdy nedokázal tento všeobecný námět nastolit. Navíc jej ani nikdy nezpochybnil. Ideologii postkomunistické přeměny se podařilo všechny tyto rozpory symbolicky obsáhnout – dokonce i ty nejhorší, jako bylo obléhání Sarajeva nebo masakr ve Srebrenici. Naše československá zkušenost se takovýmto násilným transformacím vyhnula. Nicméně tyto události se obecně vysvětlují jako dočasná regrese do přirozeného stavu, tj. podle hobbesovského mýtu, který stále platí o předsociální situaci takzvané bellum omnium contra omnes – zkrátka podle jeho teorie společenské smlouvy anebo, abychom to vyjádřili jasněji pro naše účely, podle logiky suverenity: společenská smlouva založená na komunistické moci, na komunistické straně jako na vládci, byla zrušena a společenský pořádek se rozpadl. To vyvolalo občanskou válku, která bude trvat, dokud nebude uzavřena nová společenská smlouva a nový vládce – lid formou svých demokraticky volených zástupců – nepřevezme zodpovědnost a nenastolí řád a neobnoví bezpečnost.
—
Důvody regrese do přirozeného stavu byly shledány buď v údajné kulturní zaostalosti nebo v bývalé komunistické vládě, která způsobila zpoždění v historickém vývoji. Habermasova myšlenka „zpožděného modernismu“ a následně jeho chápání revoluce v roce 1989 jako „revoluce dohánění“, tj. revoluce, jejímž hlavním cílem je dohnat Západ, jsou nejlepšími příklady této logiky.
—
V obou případech se musíme vypořádat s novými rozdíly: rozdílem mezi těmi, kdo ztělesňují historický standard, a dalšími, kteří stojí za nimi, to jest mezi rozvinutou a nevyvinutou společností z historického, politického a kulturního hlediska; s rozdílem mezi regresivním přirozeným stavem a platnou společenskou smlouvou anebo spíše fungujícím řádem suverenity; s rozdílem mezi normálním a nenormálním atd.
—
Všechny tyto nové rozdíly, které nahradily starý ideologický rozdíl mezi kapitalismem a komunismem a jeho historickou formu „rozdělení studenou válkou“, lze nejlépe vyjádřit z hlediska rozdílu mezi Západem a Východem, který překvapivě přežil pád berlínské zdi. Přetrvávání tohoto dělení na Západ a Východ je hlavním rysem toho, co je dnes téměř jednoznačně vnímáno jako český stav. To má samozřejmě především ideologickou funkci – vítězi studené války to umožňuje zcela regulovat zařazení nebo vyřazení poraženého. Proto bylo také možné zároveň zařadit i vyřadit krvavý rozpad bývalé Jugoslávie, aniž by vznikl pocit rozporu, podobně jako v případě Československa.
Tato logika dobře funguje díky hegemonické liberální ideologii, tj. jádru této ideologie, mýtu společenské smlouvy, vlastně příběhu o lidech, kteří spolu nedokáží žít v míru a normálně, a ještě k tomu budovat společnost, aniž by se vzdali části své svobody ve prospěch bezpečnosti a řádu. Tento stav poznamenaný rozhodujícím způsobem ideologickou reprodukcí kulturních rozdílů mezi Východem a Západem určuje jádro toho, co se dnes v České Republice provozuje jako kritika institucí.
—
Zhruba řečeno, institucionální kritika probíhá téměř výhradně ve vztahu k tomuto rozdílu. Instituce jsou kritizovány z hlediska jejich vývojového deficitu. Jsou údajně nevyvinuté, dosud nezpůsobilé fungovat v tržním prostředí, zkorumpované, pasivní, neschopné života, příliš tradiční, patriarchální... Zkrátka na institucích v České Republice je špatné to, že ještě nejsou západní. Kritika se proto soustřeďuje na jeden hlavní deficit, propast mezi realitou a normou, která se již realizuje na Západě.
—
Nejsilnějším a nejaktivnějším kritikem institucí v české situaci je proto Evropská unie či její instituce, které přímo řídí takzvaný proces rozšíření. Liberální, osvícená a pokroková veřejnost – pokud se stane terčem institucionální kritiky – je v podstatě místním ztělesněním požadavků EU, které se zcela identifikují s úkolem dohnat Západ. V tomto ohledu je veškerá liberální kritika institucí kritikou kompradoriální. To automaticky znamená nutnost výslovně určit jeden hlavní subjekt/ instituci kritiky, což je v tomto případě sama EU.
—
Když si vzpomeneme na známé Althusserovo tvrzení, že ideologie má vždycky materiální existenci a že tato materiální existence je ztělesněna v institucích, pak můžeme vyslovit závěr, že Evropa se jeví jako ideologie přesně tím, že je sama institucí kritiky. V tomto ohledu není myšlenka Východu ničím jiným než účinkem Evropy jako ideologie, tj. produktem Evropy jako instituce hegemonické kritiky.
—
Stejná konstelace – ideologická hegemonie Evropy, tj. její role hlavního subjektu/instituce kritiky – vysvětluje konzervativní či pravicovou kritiku institucí v české situaci. Jde o jakýsi sekundární účinek Evropy jako ideologie, tedy obrácená strana liberální kompradoriální kritiky: je to protievropská, protizápadní kritika institucí, i když je naprosto ambivalentní, například když tvrdí, že je západnější než Západ, což se stává velmi často, například v Srbsku nebo dnešním Polsku.
—
Konzervativní kritika skutečně existujících institucí v České Republice je obvykle svým protějškem, liberální kritikou, označována za nacionalistickou, antimoderní, s kořeny v 19. století, zkrátka zpozdilou. Ve skutečnosti se však zastává údajné původní kulturní identity, nekompromisního ideálu suverenity lidu, starých konzervativních hodnot, které jsou součástí takzvané evropské identity, tradičních rodinných hodnot, svého křesťanství atd. Zároveň se staví proti hodnotám liberální modernizace, včetně takzvané kultury tolerance, multikulturalismu, individualismu, liberalizaci genderových vztahů atd. Na druhé straně se konzervativní kritika stále víc identifikuje s některými prvky současné kritiky neoliberální globalizace. Její protekcionismus se podobá modelu starého boje proti kolonialismu, což znamená, že v něm zaznívají některé prvky kdysi univerzálního emancipačního námětu.
—
Právě ve splynutí s levicovou kritikou globalizace, tj. ve stírání hranic mezi levicí a pravicí, slouží konzervativní kritika institucí dokonale ideologické hegemonii liberalismu. Pomáhá zastáncům liberální ideologie, aby se jevili stejně vzdálení levicové i pravicové kritice stávající reality i stejně odmítaví vůči nim. Z liberálního úhlu nyní obě vypadají jako stejná hrozba pro demokracii, pluralismus, lidská práva, prosperitu, moderní hodnoty atd. V tomto kontextu se může liberalismus nabízet jako třetí cesta, přesněji jako jediné řešení konfliktu mezi levicí a pravicí, a nárokovat si autentický protitotalitní charakter nejen dnes, ale i zpětně – jako posttotalitní jev, který nemůže ani za komunistickou, ani za fašistickou minulost. Právě z tohoto liberálního úhlu se jak komunismus, tak fašismus jeví jako stejně vinen vším, co se v minulosti nezdařilo, včetně výše zmíněného historického zpoždění.
—
Takto strategicky, obecně řečeno, dnes vypadá bitevní pole dnešní institucionální kritiky, a to nejen v České Republice, ale spíš v celkově postkomunistické situaci. Existuje však i jiné chápání postkomunistického stavu, které se radikálně liší od onoho hegemonického. Existuje například významná poznámka Giorgia Agambena v jeho díle *Homo Sacer* o násilnému rozpuštění bývalé Jugoslávie a obecně o chaotickém rozpuštění režimů ve východní Evropě po pádu komunismu. Agamben otevřeně zpochybňuje hegemonický námět, který v podstatě vychází z příběhu o přechodném rozpadu jinak normálně fungujících společenských smluv (například na Západě). Agamben tvrdí, že bychom tyto události neměli chápat jako jakousi přechodnou regresi k přírodnímu stavu, která se dříve či později navrátí k normálu a po které bude, jinými slovy, následovat obnova společenské smlouvy – jak naznačuje pojetí přechodu –, ale jako jakési krvavé posly nového nomu Země, který se rozšíří po celé zeměkouli.
—
Krize, kterou naznačuje, má globální rozměry. To, co nás v posledních patnácti letech potkalo, by se dalo popsat jako pouhý příznak mnohem hlubší historické změny – rozpuštění více než tři sta let starého mezinárodního řádu: takzvaného westfálského řádu, zkrátka vyblednutí obrazu světa rozděleného na suverénní národnostní státy, které lze jasně umístit na určité území a které mají politicky reprezentovat různé národy. Se zhroucením tohoto řádu mizí celý normativní rozměr mezinárodní politiky. Nahrazuje jej nyní chaotický pragmatismus, jehož racionalita si nenárokuje žádnou univerzální platnost. Národnostní státy existují dál, ale význam a rozsah jejich suverenity závisí striktně na konkrétní mocenské pozici a roli, kterou hrají v procesu neoliberální globalizace. Dalším příznakem zhroucení westfálského řádu je šíření stavu výjimky – stále více lidí končí v podzemním prostoru nezákonnosti, který je vyjmut ze stávajících režimů reprezentace i soudní bezpečnosti.
—
I toto je třeba vzít v úvahu při hodnocení českého stavu institucionální kritiky. Místo toho, aby se instituce za-

bydlely ve stálém režimu suverenity, jak slibuje teleologie přechodu, čelí ve skutečné situaci chaosu nekontrolované globalizace, které už nedokáží uniknout. Podmínky jejich reprodukce zažívají podobnou ošidnost podmínek individuální reprodukce, reprodukce globalizované pracovní síly, migrace, brutální konkurence trhu atd.
–
Tvrdím nyní, že o konkrétním českém stavu nemůžeme přemýšlet, aniž bychom vzali v úvahu tyto a podobné příznaky, které jsou víceméně účinky neoliberálního zvratu ve světové ekonomice a politice. Jinými slovy to, co lze označit za český stav (institucionální kritiky), musí být radikálně přehodnoceno z hlediska tohoto neoliberálního zvratu.
–
Slovinský filozof Rastko Mocnik nedávno předložil tezi, podle které mají praktiky institucí v českém stavu ve skutečnosti neoliberální charakter. Navíc tvrdí, že klasický liberalismus je ve skutečnosti ideologií této neoliberální praxe. Z toho samozřejmě vyplývá kritické vědomí ideologického charakteru politických institucí zastupitelské demokracie a institucí občanské společnosti, které jsou založeny téměř výhradně na liberálních myšlenkách – a lze tvrdit, že to je dnes případ všech těchto institucí v České Republice, pokud prošly postkomunistickou transformací. Položme si nyní zásadní otázku, zda v podmínkách, které jsme právě popsali, existuje možnost takové kritiky institucí, která půjde až za kompradoriální kritiku z liberálních pozic stejně jako konzervativní, protekcionistickou kritiku. Naznačili jsme již, že myšlenka Východu by měla být chápána jako produkt Evropy coby ideologie. Jako takový má rovněž ideologickou užitnou hodnotu. Pro Rastja Mocnika myšlenka „Východu" provádí historickou ztrátu paměti. „Vymazává politický rozměr z východní minulosti a dosahuje podobných účinků v přítomnosti."
–
Ve stejné souvislosti hovoří Mocnik i o novém orientalismu, jenž je kulturního ražení; a tato kulturalizace „završuje dílo politické amnézie a vymazává minulé politické boje, které v sobě nesly alternativní potenciál postavit se krizím světového kapitalismu". Je to zjevně tato kulturalizace onoho politického, jež je kondenzováno v přízraku Východu, která vytěsňuje z mysli vzpomínku na tyto minulé boje, a následkem toho ničí živnou půdu, odkud by tato nová kritika (institucí, která by šla až za liberální a konzervativní kritiku) mohla vzejít. Tato kritika zůstává neopodstatněná, tj. jeví se, jako by měla být navozena ex nihilo. Problém je však ten, že máme nejen daleko k tomu, abychom mohli Západ dohnat – jak tvrdí liberální kritika – ale ve skutečnosti ani nedokážeme dohnat vlastní minulost, pokud jde o zkušenosti, které jsou společné oběma stranám rozdělení na Západ a Východ. Nedokážeme si zkrátka vybavit minulost společných politických bojů, jak o tom hovoří Mocnik, jako by nezanechaly v našich společenských zkušenostech žádné stopy. Jak si je tedy lze vybavit? Jak opět vyvolat vzpomínku na minulé politické boje z kulturního zapomnění? Právě to je úkol pro novou institucionální kritiku. Na první pohled se řešení problému zdá být na dosah. Měli bychom přeformulovat svou společenskou zkušenost, která si nějak musela minulost zapamatovat a zkondenzovat její politický význam. To, co se zde nabízí jako řešení, je však ve skutečnosti jiný, mnohem větší problém: jak dnes pochopit naši společenskou zkušenost, jak ji reflektovat a přeformulovat? Měli bychom se snažit ji vyjmout z toho, co obvykle nazýváme veřejnou sférou?
–
V knize *Veřejná sféra a zkušenost* ukázali její autoři Oskar Negt a Alexander Kluge, že marginalizované skupiny, vyřazené menšiny nebo potlačované politické subjekty – a přesně to je lidská živná půda pro možný subjekt nové antihegemonické kritiky institucí – vždycky narážejí na určitou blokaci zkušenosti, jakousi atomizaci a fragmentaci, která zatemňuje, deformuje nebo dokonce vymazává společenský charakter jejich zkušenosti. Problém je, že to, „co je dnes blokováno, není jen formulování společenské zkušenosti, ale samotná možnost této samotné zkušenosti". Jak si pak tedy máme vybavit minulé boje ze společenské zkušenosti, je-li tato zkušenost vážně porušena nebo dokonce vymazána? Totéž platí i o subjektu nové kritiky institucí, která by překročila jak liberální, tak konzervativní kritiku a zaměřila se na neoliberální praktiky. I tento subjekt by se však mohl ztratit společně se společenskou zkušeností, ze které se předpokládá, že vzešel.
–
Hlavní formou škody napáchané na společenské zkušenosti je kulturalizace, jak již bylo řečeno. To, co se jeví jako kulturní sublimace společenské zkušenosti, je ve skutečnosti překroucení anebo ještě hůř její vypaření. Není těžké rozpoznat v dnešní posedlosti kulturní pamětí zoufalý pokus o obnovu naší společenské zkušenosti a oživení původního významu minulých sociálních a politických bojů. Bohužel neexistuje způsob, jak rekonstruovat originál z překladu. Jediná společenská zkušenost, kterou dnes máme k dispozici, je ta, která je obsažena v různých formách svého kulturního vyjádření nebo spíše kulturního přenosu. Jinými slovy, neexistuje žádná původní zkušenost společnosti jako společnosti kromě té, která je vyrobena v jejích kulturních přenosech. Jediné, co s tím můžeme dělat, je dál přenášet – a být si vědomi pasti, v níž jsme se ocitli, pasti kulturalizace s jejím hlavním ideologickým účinkem – depolitizací. Pokud se však přesto má naznačit strategie kritiky (institucí) za těchto podmínek – které v žádném případě nejsou jen české – označil bych to za úkol pro kontrakulturní přenos. Otevřeně v něm zaznívá stará myšlenka kontrakultury, neboť ochotně dědí její antagonistický charakter, podvratnou motivaci a vnitřní nepřátelství vůči hlavnímu proudu, ale bez iluzí, že bude mít automaticky politický dopad. Naopak: kontrakulturní přenos je proti samotné myšlence kultury – včetně takzvané kontrakultury – dokud si nárokuje přímý politický význam. Ve skutečnosti je proti kulturalizaci toho, co kdysi bývalo ryzím společenským životem. Takto se chce zpolitizovat, zejména jako kulturní kritika kulturalizace. Je to nemožný úkol? Nenaznačujeme nějaký trik barona Munchausena – když uvízneme v kultuře jako v bahně, měli bychom se z něj vytáhnout na vlastním copu? Místo odpovědí na tyto řečnické otázky mi dovolte, abych parafrázoval jednu Althusserovu definici ideologie a nahradil ji myšlenkou kultury: kultura sama o sobě nemá žádný vnějšek, avšak zároveň (pro kritiku kulturalizace) není ničím víc než vnějškem. Zkrátka a dobře to, co kdysi bývalo ideologickou kritikou, lze dnes přeformulovat pouze jako kulturní kritiku kulturalizace. Co to má ale společného s institucionálními praktikami? Opět althusserovská odpověď parafrázovaná stejně nahrazením ideologie kulturou: každá praktika je možná jen prostřednictvím kultury a v ní.

The Gallery of Fine Arts in Ostrava

Authority: The Ostrava Region
Director: Mgr. Petr Beránek

History:
The Gallery of Fine Arts was founded in 1952 as a regional gallery to carry on the traditions of the association Dům umění (House of the Arts). Its building from the year 1926, to this day remains the founding home of the Gallery and is an excellent example of functionalist architecture.

Collection:
In the collection of old masters, individual works represent the main artistic centres from the 15th till the end of the 18th century, with a predominance of Italian painting and some outstanding examples of Rudolphine Mannerism. The vast majority of the collection of 19th-century Czech art, were 120 works of art – chiefly drawings and graphic art {with occasional examples of sculpture} – donated by the Ostrava building contractor František Jureček, who was one of the people responsible for the building of the House of the Arts. The collection has since gradually expanded and today it is one of the largest in the Czech Republic. In the collection of Czech 20th-century art are works by leading personalities of modern Czech art - from precursors and pioneers of modern art to contemporary artists.

Statement:
Well, I understand that the point here is to talk about the institutional self-reflexivity in Ostrava, how we think and work, what premises we work under, and so on. It sounds familiar to the more general question about the Czech condition of institutional critique, which is obviously the question about this condition itself. Does it have a historical character of its own? Aren't we actually talking here about the so-called post-communist condition or the historical process also known as the post-communist transition? How then to distinguish the specific Czech character of this condition?
–
But first there is this problem with the post-communist condition itself. As it is well known, one of the truisms of the post-modern discourse, actually one of its corner stones is the famous plurality of narratives, that is, the alleged absence of a major historical narrative, of the so-called master narrative. Interestingly, the post-communist discourse seems never to have heard of this. In its hegemonic version it operates, in fact, as a sort of historical master narrative: the well-known story about the collapse of communism in 1989 and the final victory of capitalism and liberal democracy. According to this narrative, after having overthrown totalitarian rule the societies of former Eastern Europe don't enter directly into the world of developed capitalism and Western democracy, but rather must undergo first the process of transition to this final condition, which poses as normality, that is as the universal norm of historical development in general. The process of transition is accordingly understood as the process of normalization. So everything that happens during this process automatically gains the teleological meaning intrinsically tied to the transitional narrative. This also includes the logic that before things get better – normal, capitalist, democratic, etc – they must first get worse in comparison to the former situation, concretely to the state of actual socialism. But the problem is that the transition process can turn into a real disaster. This is precisely what we were witnessing in former Yugoslavia: collapse of the state, civil wars with horrible destruction, ethnic cleansing, atrocities, human loses, economic breakdown, political chaos, etc. Although this case openly contradicts the hegemonic narrative of the final victory of democracy and prosperity, it has never been able to call this general narrative into question. Moreover, it has never cast doubt on it. The ideology of the post-communist transition has managed to symbolically include all its contradictions – even the worst of them, like the siege of Sarajevo or the Srebrenica massacre. In our Czech and Slovak contexts, we have had a less violent experience. However, these events have been generally explained as temporary regressions into the state of nature, that is, according to the Hobbesian myth that is still held about the pre-social condition of the so-called bellum omnium contra omnes – in short, according to his theory of social contract, or, to put it more clearly for our purposes, according to the logic of sovereignty: the social contract based on communist power, on the communist party as sovereign, had been canceled and social order dissolved. This caused the civil war, which would last until the new social contract is concluded and the new sovereign – nation in terms of its democratically elected representatives – takes on responsibility and restores order and security.
–
The reasons for the regression into the state of nature have been found either in an alleged cultural backwardness or in the former communist rule that had caused a delay in historical development. Habermas' notion of "belated modernism" and consequently his understanding of the revolution of 1989 as a "catching up revolution", i.e. a revolution whose primal goal is to catch up with the West, are the best examples of this logic.
–
In both cases we have to deal with new differences: a difference between those who are the embodiment of the historical standard and others who are behind

them, that is between developed and underdeveloped societies in historical, political and cultural terms; a difference between the regressive state of nature and a valid social contract, or rather the functioning order of sovereignty; a difference between normal and abnormal, etc.

—

All these new differences that have replaced the old ideological difference between capitalism and communism and its historical form of the "Cold-War-Divide" are best expressed in terms of the difference between West and East, which has surprisingly survived the fall of the Berlin wall. The persistence of this West/East divide is the major feature of what is today almost unanimously understood as the Czech condition. Of course, this has a primarily ideological function – it makes it possible for the winner of the Cold War to completely control the inclusion and exclusion of the loser. Thus it was possible for the bloody dissolution of former Yugoslavia to be simultaneously included and excluded without producing any sense of contradiction, as well as the dissolution of Czechoslovakia.

—

What makes this logic function well is the hegemonic liberal ideology, that is, the core of this ideology, the myth of the social contract, actually the fairy tale about people who cannot live together peacefully and normally, moreover, who cannot build a society without abandoning part of their freedom for the sake of security and order.This condition, marked decisively by the ideological reproduction of the cultural difference between East and West, determines the core of what is practiced today in Czech Republic as critique of the institutions.

—

Roughly speaking: institutional critique proceeds almost exclusively in reference to this difference. The institutions are criticized in terms of their developmental deficit. They are allegedly underdeveloped, not yet fit for the market, corrupt, passive, not self-sustainable, too traditional, patriarchal, … in short: what is wrong with the institutions in the Czech Republic is that they are not yet Western. The criticism thus focuses on one major deficit, the gap between the reality and the norm that is already realized in the West.

—

The strongest and the most active critic of the institutions under the Czech condition is therefore the European Union itself, or respectively its institutions directly managing the so-called enlargement process. The liberal, enlightened, progressive public on the ground – as far as it becomes the subject of the institutional critique – is basically the local personification of the EU demands, completely identified with the task of catching up the West. In this respect all domestic liberal critique of the institutions is a sort of compradorial critique. This automatically implies the necessity to explicitly identify one major subject/institution of critique, which in this case is the EU itself.

—

If we recall Althusser's well known claim that ideology always has a material existence and that this material existence of ideology is embodied in institutions, than we might conclude that Europe appears as an ideology precisely in being itself an institution of critique. In this respect the notion of the East is nothing but an effect of Europe as ideology, that is, a product of Europe as the institution of hegemonic critique.

—

The same constellation – the ideological hegemony of Europe, i.e. its role of being the major subject/institution of critique – explains the conservative or right wing critique of institutions under the Czech condition. It is a kind of secondary effect of Europe as an ideology, in short, the reverse side of the liberal compradorial critique: it is an anti-European, anti-Western critique of institutions, even if it is completely ambivalent, for instance when it claims to be more western than the West, which is very often the case, for instance in Croatia, or today in Poland.

—

The conservative critique of the actually existing institutions in Czech Republic is usually labeled by its counterpart, the liberal critique, as nationalistic, antimodern, originating in the 19th century, in short as belated. In fact it really stands for the protection of the alleged original cultural identity, for an uncompromised ideal of people's sovereignty, for the old conservative values that are part of the so-called European identity, for its traditional family values, for its Christianity, etc. At the same time it opposes the values of liberal modernization including the so-called culture of tolerance, multiculturalism, individualism, liberalization of gender relations, etc. On the other side, the conservative critique identifies more and more with some elements of the contemporary critique of neoliberal globalization. Its protectionism resembles the pattern of an old anti-colonial struggle, which means that it echoes some elements of the formerly universal emancipatory narrative.

—

Precisely in merging with the left critique of globalization, that is, in blurring the clear boundary between left and right, the conservative critique of institutions serves perfectly the ideological hegemony of liberalism. It helps the proponents of liberal ideology to appear as equally distant and equally opposed to both left and right critique of existing reality. So both appear now from the liberal angle as an equal threat to democracy, pluralism, human rights, prosperity, modern values, etc. In this context liberalism can offer itself as a third way, more precisely as the only solution to the conflict between left and right, and claim its authentic anti-totalitarian character not only today but retroactively as well – as being a post-totalitarian phenomenon equally innocent of both the communist and fascist past. It is precisely from this liberal angle that both communism and fascism appear as equally guilty for everything what has gone wrong in the past, including the aforementioned historical delay.

—

This is, generally speaking, how the battlefield of today's institutional critique strategically looks like, not only in the Czech Republic, but rather under an overall post-communist condition. However there are other understandings of the post-communist condition radically diverging from the hegemonic one. There is, for instance, an important remark that Giorgio Agamben made in his *Homo Sacer* about the violent dissolution of former Yugoslavia and generally about the chaotic dissolution of the systems in Eastern Europe following the collapse of Communism. He has openly challenged the hegemonic narrative essentially based on the story of a temporal disruption of the otherwise – in the West for instance – normally functioning social contracts. Agamben argues that we shouldn't understand these events as a sort of temporary regression into the state of nature, which will sooner or later return to normality, which in other words will be followed by the restoration of the social contract – as it is suggested within the concept of transition – but as a sort of bloody messengers of the new nomos of the earth, which is going to spread all over the globe.

—

The crisis he indicates has a global dimension. Thus, what has been experienced in the last fifteen years could be described as a mere symptom of much deeper historical change – the dissolution of more than three hundred years of international order – the so-called Westphalian order, in short, the fading away of the picture of a world divided into sovereign nation states that can be clearly located in a certain territory and are supposed to politically represent different peoples. With the collapse of this order the whole normative dimension of international politics is disappearing. What is replacing it now is a chaotic pragmatism, whose rationality doesn't claim any universal validity. Nation-states continue to exist, but the meaning and extent of their sovereignty depends strictly on their particular power-position and the role they play in the process of neoliberal globalization. Another symptom of the collapse of the Westphalian order is the proliferation of the state of exception – more and more people end in the clandestine spaces of lawlessness that are excluded from the existing regimes of representation and juridical security.

—

This too must be considered in evaluating the Czech condition of institutional critique. Instead of settling down in a stable regime of sovereignty, as promised by the teleology of transition, the institutions on the ground face the chaos of an uncontrolled globalization they are no longer able to escape. The conditions of their reproduction undergo a similar sort of precarization as the conditions of individual reproduction, of the reproduction of the globalized labour force, of migration, brutal competition on the market, etc.

—

I am arguing now that we cannot think of the specific Czech condition without taking into account these and similar symptoms that are more or less effects of the neoliberal turn in world's economy and politics. In other words, what we describe as the Czech condition (of institutional critique) must be radically reconsidered in terms of this neoliberal turn.

—

Slovenian philosopher Rastko Mocnik has recently put forward the thesis that the practices of the institutions under the Czech condition have in fact a neoliberal character. Moreover, he argues that classical liberalism is in fact the ideology of this neoliberal practice. This implies of course a critical awareness of the ideological character of political institutions of representative democracy and institutions of civil society that are based almost exclusively on liberal ideas – and one can claim that this is today the case of all these institutions in Czech Republic, as long as they have undergone the post-communist transformation. Let us now raise the crucial question of whether there is, under the condition we have described, a possibility of such a critique of institutions, which will go beyond both the compradorial critique from the liberal positions as well as the conservative, protectionist critique. We have already suggested that the notion of the East should be understood as the product of Europe as ideology. As such it also has an ideological use-value. For Rastko Mocnik the notion of the "East" performs a historical amnesia. It "erases the political dimension from the eastern past, and achieves likewise effects in the present."

—

In the same context he talks of a new Orientalism that is culturally forged and that this culturalization "accomplishes the work of political amnesia erasing the past political struggles which carried an alternative potential to confront the crises of world capitalism." It is obviously this culturalization of the political, ideologically condensed in the phantom of the East, that blocks the memory of these past struggles and consequently obliterates the very ground from which the new critique (of institutions that would go beyond both the liberal and the conservative one) could be launched. This critique remains groundless, that is, it seems as though it should be induced ex nihilo. But the problem is that far from not being able to catch up with the West – as the liberal critique claims – we are actually not able to catch up with our own past, as far as it concerns an experience that has been common to both sides of the West/East divide. We are simply not able to recall the past of the common political struggles Mocnik is talking about, as though they have left no traces in our social experience. How than to recall them? How to reclaim the memory of the past political struggles from cultural oblivion? This is the challenge of a new institutional critique. At first sight the solution to the problem seems to be within easy reach. We should rearticulate our social experience, which must have somehow remembered the past and condensed its political meaning. But what is offered here as the solution is actually another, even bigger problem: how to grasp our social experience today, how to reflect on it and rearticulate it? Should we try to extract it from what we usually call the public sphere?

—

In their *Public Sphere and Experience* Oskar Negt and Alexander Kluge showed that marginalized groups, excluded minorities, or suppressed political subjects – and precisely this is the human substratum of a possible subject of a new anti-hegemonic critique of institutions – always face a certain blockage of experience, a sort of atomization and fragmentation that obscures, distorts or even erases the social character of their experience. The problem is that "what is blocked today is not simply the articulation of social experience but the very possibility of this experience itself." How can we then recall the past struggles from social experience, if this experience itself is heavily damaged or even erased? The same applies for the subject of a new critique of institutions that would transcend both liberal and conservative critique and focus on their neoliberal practices. This subject too might be lost

together with the social experience from which it is supposed to emerge. The major form of damage done to the social experience is, as mentioned above, culturalization. What appears as a cultural sublimation of the social experience is in fact its distortion or worse, its evaporation. It is not difficult to recognize in today's obsession with cultural memory a desperate attempt to restore our social experience and revive the original meaning of the past social and political struggles. Regrettably, there is no way to reconstruct the original out of its translation. The only social experience available to us today is the one contained in different forms of its cultural articulation or rather its cultural translations. In other words, there is no original experience of society as society except the one that is made in its cultural translations. The only thing we can do about it is to keep on translating – critically aware of the trap we have found ourselves in, the trap of culturalization with its primal ideological effect, de-politicization.

–

However, if there is still a strategy of a critique (of institutions) to be suggested under these conditions – that are by no means only Czech conditions – I would call it the task of countercultural translation. It openly echoes the old notion of counterculture, for it willingly inherits its antagonistic character, its subversive motivation and its intrinsic hostility to the mainstream, yet without cherishing the illusion of automatically having a political impact. Quite the contrary, the countercultural translation opposes the very notion of culture – including the so-called counterculture – as far as it claims direct political meaning. In fact it opposes the culturalization of what once was genuine social life. This is how it wants to become political, namely as a cultural critique of culturalization. Is this an impossible task? Aren't we suggesting a sort of Baron Munchausen's trick: after being stuck in culture like in the mud, we should pull ourselves up out of it by our own pigtail? But instead of answering these rhetorical questions, let me paraphrase one of Althusser's definitions of ideology, replacing it with the notion of culture: culture in itself has no outside, whereas at the same time (for the critique of culturalization) it is nothing but an outside. In short: what once used to be ideology critique can be rearticulated today only as a cultural critique of culturalization. But what this has to do with the institutional practices? Again an Althusserian answer, paraphrased in the same manner by replacing ideology with culture: every practice is possible only through culture and within it.

Oblastní galerie v Liberci

Zřizovatel: Liberecký kraj
Ředitelka: PhDr. Věra Laštovková

Historie:
Budova galerie se nachází v těsné blízkosti libereckého zámku. Byla postavena v letech 1871–1872 podle plánů libereckého stavitele Gustava Sacherse pro Johanna Liebiega mladšího, spolumajitele největšího textilního podniku na Liberecku. Ke kvalitativní proměně sbírky výtvarného oddělení došlo v roce 1904 díky odkazu dalšího příslušníka rodiny Liebiegů, sběratele a mecenáše umění Heinricha Liebiega. Po roce 1945 a především od roku 1953 se sbírkotvorná činnost galerie soustředila na vytvoření sbírky českého umění 20. století a nizozemského malířství 16. až 18. století.

Sbírky:
V současné době jsou v galerii přístupné tři stálé výstavy – kvalitativně vyrovnaná kolekce nizozemského malířství 16. až 18. století, obsahující díla tzv. malých mistrů, expozice francouzské krajinomalby 19. století s kolekcí obrazů příslušníků barbizonské školy a početným souborem krajin jednoho z přímých předchůdců francouzského impresionismu Eug`ena Boudina. Expozice českého umění 20. století je koncipována chronologicky od přelomu století po současnost. Sbírka německého a rakouského malířství 19. století, není trvale vystavena, ale je v úplnosti zveřejněna v katalogu, vydaném v českém a německém jazyce.

Prohlášení:
Jak všichni víme, Friedrich Hayek a spol. zahájili boj za uskutečnění svých neoliberálních idejí jako boj za tyto ideje samotné, jako boj o „srdce a mysli". Než tyto ideje získaly politickou moc, absolvovaly „dlouhý pochod institucemi": univerzitami, školami, církvemi, médii, odbornými sdruženími, různými uměleckými a kulturními institucemi, jinými slovy tím, co se nazývá občanskou společností. Neoliberální hegemonie, která je dnes tak silná, začala tehdy celkem skromně, totiž jako hegemonie kulturní. Jakmile si tímto způsobem zajistila ideologický vliv, dalším krokem bylo dobýt politickou sféru, infiltrovat politické strany a nakonec obsadit celé státy. Nejdříve byli lidé přesvědčení, že k neoliberalismu neexistuje žádná alternativa, a pak se alternativy odstranily politicky (nebo vojenským pučem) a „neoliberální" obrat byl politicky završen. Díky tomuto politickému vítězství se nakonec mohla neoliberální hegemonie sama ustavit ve formě dobové situace. Instituce neoliberální hegemonie je v důsledku toho institucí, která se identifikuje s neoliberálními idejemi a ve své činnosti je otevřeně artikuluje a systematicky šíří. Jinými slovy i my nyní jsme, jistým způsobem, aparátem neoliberální hegemonie.

–

Instituce pod neoliberální hegemonií ovšem nutně nestvrzuje neoliberální ideje ani je nemusí uvádět do praxe. Může jimi dokonce opovrhovat nebo je otevřeně zpochybňovat. Ovšem i když proti neoliberální hegemonii bojuje, nemůže jí uniknout. Tato hegemonie určuje způsob reprodukce této instituce jako instituce. Z povahy hegemonie vyplývá, že se jí nelze jednoduše vyhnout nebo dobrovolně zaujmout pozici mimo ni. Hegemonie je to zejména proto, že vymezuje svůj vlastní zevnějšek. V tomto ohledu, a pouze v tomto ohledu, jsou pod neoliberální hegemonií všechny instituce neoliberální, a to i ty, které této hegemonii vzdorují. Představa, že si člověk může svobodně zvolit své místo mimo neoliberální svět, náleží zcela k tomuto neoliberálnímu světu. Jinými slovy ti, kdo věří, že otázka, zda je člověk neoliberál nebo není, je prostě záležitostí svobodné volby, si tuto otázku ani nemusí klást, protože na ni již odpověděli. Svobodná volba je forma, v níž neoliberalismus ovládl či – abychom se drželi neoliberálního žargonu – privatizoval či patentoval svobodnou vůli. Ti, kdo mohou privatizovat nebo patentovat vodu, rostliny či dokonce geneticky upravené bytosti, mohou privatizovat nebo patentovat i svobodnou vůli. Neoliberalismus vlastní výhradní autorská práva na svobodnou lidskou vůli právě ve formě svobodné volby. Ti, kdo ji dnes využívají, již bezděčně přísahají věrnost neoliberální hegemonii. Stručně řečeno, svoboda se dnes stala překladem, jehož originál je výhradním vlastnictvím neoliberalismu.

–

Proto je naprosto zásadní, zejména v takzvané postkomunistické nebo postsocialistické situaci, nechápat to, co „ještě není zcela neoliberální" nebo to, co bylo „po pádu socialismu rozpadlé nebo zanedbané" ve smyslu prostoru, který je vně neoliberální hegemonie. Systematické zanedbávání dříve socialistických institucí nebo jejich systematické boření je také již účinkem neoliberální hegemonie. Není tedy příliš užitečné rozlišovat mezi starou („ještě ne liberální") a novou („již zcela liberální") institucí. Zde je to znovu sama hegemonie, která rozhoduje, co je staré, co patří minulosti a tudíž je to třeba nechat chátrat nebo to zbořit, a co je nové, má slibnou budoucnost, či je nevyhnutelné nebo nutné. Totéž platí i pro údajně vnitřní umístění tohoto rozdílu: rozvinutý kapitalistický západ má být jakýmsi dějinným počátkem neoliberální hegemonie, geografické a kulturní místo, na němž se tato hegemonie objevuje ve své autentické a nejrozvinutější formě, zatímco na Východě (například v postkomunistické Východní Evropě) se tato hegemonie údajně stále pokouší ustavit, odhodit všechno staré na smetiště světových dějin a nahradit to novým. Neoliberální hegemonie nefunguje podle starého vzoru koloniální mocnosti, která dobývala divoká, primitivní teritoria, které ještě nebyla včleněna do dějinného času. O tomto samotném Západu lze říci, že není ničím víc než dějinnou zříceninou – zříceninou státu blahobytu, ideologického a politického keynesianismu, kolektivní solidarity typické pro průmyslový modernismus, sociální demokracie, bojujících institucí dělnické třídy, jejich odborů a politických hnutí, atd. Není dnešní Východní Evropa naopak místem, kde neoliberální idea nachází své „autentické", své „přirozené" politické prostředí? Viz vlny privatizace připomínající tsunami, v nichž to, co dříve vlastnil lid, se stalo doslova přes noc a bez zjevného odporu majetkem několika zbohatlíků. Právě na Východě totiž opravdu žije slepá víra v základní zásady neoliberální ideologie, ve všemocnost soukromé iniciativy, v seberegulující sílu trhu, v elixír „deregulace", zkrátka v neomezenou tržní ekonomiku jako dokonalé uskutečnění svobody. Právě zde, kde se mu nadšeně poddávají i jeho oběti, je neoliberalismus skutečně doma.

–

Závěr: Rozdíl mezi Západem a (postkomunistickým) Východem dnes není rozdílem mezi vysoce rozvinutým neoliberálním kapitalismem a zatím nedostatečně rozvinutým, ještě ne neoliberálním post-socialismem, mezi hnacím neoliberalismem a jeho vnějškem. Tato diferenciace se odehrává zcela v rámci neoliberální hegemonie. Takzvaný nerovnoměrný vývoj patří k modu operandi této hegemonie samotné.

–

Potíž s ideou autonomie či s pojmem autonomního činitele kritiky, politického boje a radikální změny je, že ve svém základě napodobuje ideologický model vzniku moderní (neo-)liberální demokratické společnosti. Je to jakási protirobinsonáda k notoricky známé pohádce o „společenské smlouvě", jak se vyskytuje v různých podobách od Hobbese přes Rousseaua až po Rawlse: subjekt radikální změny současného neoliberálního kapitalismu údajně vystává v podobě nezávislé a sebeorganizované skupiny, jejíž členové (všichni svobodní a nezávislí jednotlivci) začínají pouze se svou autentickou vůlí k lepšímu (například „společenské spravedlnosti, rovnosti a svobodě pro všechny", apod.) – a také možná s nějakou nemovitostí, například domkem, kde si lze uspořádat soběstačný život, jako na Robinsonově ostrově uprostřed oceánu neoliberálního kapitalismu.

–

Ještě nedotčení nějakými egoistickými nebo – chraň bůh! – ekonomickými zájmy, tito vznešení divoši anti-neoliberálního odporu pak mají svobodnou volbu, zda chtějí komunikovat s vnějším světem nebo ne, zda – jako v našem případě – chtějí spolupracovat s neoliberálními institucemi nebo ne. Vypadá to pak prostě na morální dilema: měli byste se nechat poskvrnit neoliberálním kapitalismem? A pokud ano, do jaké míry? Nebo kolik neoliberální špíny snese autonomní umělecká instituce, aby ochránila své anti-neoliberální jádro a nenechala se kooptovat neoliberální hegemonií? I takzvaná sebekritika často sleduje tutéž moralistickou logiku. Namísto toho, aby se sama učinila předmětem kritické reflexe ve své vlastní historické realitě a na základě své vlastní praxe odporu, vymýšlí si moralistické výčitky a obviňování z kolaborace. V tomto dokonalém světě neoliberalismu se kritice i sebekritice žije dost jednoduše: zde je nepřítel, tj. neoliberální (umělecká) instituce, a zde jsme my, kteří jsme nekompromisně a věrně sebeorganizovaní a autonomní, a uprostřed jsou zrádci, kolaboranti s neoliberálním kapitalismem. Činností kritiky a sebekritiky se tak stává moralistické odsuzování.

–

Celkem vzato je tento moralismus nejsmutnější kapitolou boje proti neoliberální hegemonii. Je nutným vedlejším produktem samozvané autonomie, která se o sobě domnívá, že se ze svých vlastních zdrojů dokáže vyzbrojit kladným obsahem a tím napadnout neoliberální kapitalismus. Tato samozvaná autonomie předpokládá stav – nebo prostor – původní nevinnosti a v něm zakládá afirmativní povahu své politické činnosti. Jinak řečeno, potřebuje předdějinnou a předpolitickou – a tím také univerzalistickou – identitu, aby se vůbec mohla stát politickým subjektem. Obě zde zmíněná pojetí autonomní a afirmativní politické akce, konkrétně u Badioua a Žižeka, jsou v základě podobné proti-robinsonády. Obě artikulují politickou autonomii ve smyslu prostoru zavedeného reflexí, který je třeba bránit nebo rozšiřovat. A tak se v této souvislosti mluví o „nezávislých, kulturních, veřejných prostorech", které je třeba znovu oživit, protože byly do značné míry zničeny neoliberálními pri-

vatizacemi. Z tohoto úhlu pohledu se boj proti neoliberální hegemonii jeví jako celkem jednoduchý: my, veřejnost, proti nim, soukromníkům. Tato hegemonie se ovšem neartikuluje výhradně prostřednictvím privatizací, stejně jako se boj proti ní nemůže artikulovat prostřednictvím prostého protikladu mezi veřejným jako dobrým a soukromým jako špatným. Právě naopak. Chápat neoliberální hegemonii a bojovat s ní začínáme teprve s jistotou, že zřetelný a normativně jednoznačný rozdíl mezi veřejným a soukromým již není možný, nebo s jistotou, že skutečná moc této hegemonie výslovně spočívá v dějinném rozostření jasné hranice mezi veřejným a soukromým a jejich normativními atributy. Politickou praxi odporu nelze extrahovat z hotových filosofických koncepcí. Namísto toho bychom měli získat vhled do své dějinné situace prostřednictvím kritické reflexe naší vlastní praxe odporu.

—

Zeptejme se tedy otevřeně: Kdo skutečně umožnil záchranu nebo ustavení prostorů veřejné sféry, kritiky a odporu ve Východní Evropě bezprostředně po pádu komunismu a na počátku přechodu ke kapitalismu? Už jsme to zapomněli? Byl to George Soros, jedna z hvězd neoliberalismu, který svou moc a bohatství získal jako jeden s přívržen-ců a oblíbenců Margaret Thatcherové. Tehdy to nebyl nikdo jiný než Soros, či přesněji jeho dary, kdo byl často jedinou zárukou nezávislosti nejen „neoliberálních“ uměleckých institucí, ale také autonomie kritické veřejnosti, kterou téměř udusil chaotický rozpad a nacionalistické autoritářství, a také zárukou protinacionalistického, pacifistického a dokonce i levicového politického aktivismu. Souostroví OSI (Open Society Institute) a SCCA (Sorosova centra pro současné umění), které s rozprostíralo od Budapešti po Omsk a dokonce i dál, často zůstávalo posledním útočištěm modernity před postkomunistickým thermidorem – koalicí autoritativních politiků, kulturního konzervatismu a neoliberální privatizace.

—

Už tehdy se stal Soros terčem kritiky. Tvrdilo se, že za jeho údajně filantropickou angažovaností ve Východní Evropě ve skutečnosti stojí neokoloniální zájem. Ideologie otevřené společnosti, kterou šířil s pomocí svých peněz, byla prý pouze záminkou pro zajištění Sorosova vlivu na postkomunistickém Východě a tudíž pro jeho ještě větší zbohatnutí. Tímto způsobem byl Sorosův záměr a jeho neoliberální ideologie zbaveny vší své autenticity. Kritika se domnívala, že když neoliberalismus mluví o svobodě, má na mysli moc a peníze. Toto ovšem není pouze naivní iluze, ale také nebezpečná iluze.

—

V říjnu 1993 vydělal Soros během dvou týdnů miliardu dolarů spekulacemi s měnami. Zisk pak investoval do občanských společností ve Východní Evropě a jejich kulturních, intelektuálních, uměleckých, aktivistických a jiných činností. Udělal to proto, že věřil v sílu idejí a zejména v sílu ideje svobody. Nemá zájem na získání moci nad lidmi ve Východní Evropě, ani nad jejich ropnými zásobami, průmyslovým potenciálem nebo bankami. Soros, a s ním neoliberální ideologie, se nechce zmocnit pokladů skutečného světa, ale spíš pokladů možného světa. Nedobývá politické ani sociální prostory, ale spíše rozměr, konkrétně rozměr sociální a politické kreativity, a předmět této kreativity, rozměr kritiky. Toto je zdroj začleňující moci neoliberální hegemonie. Nespočívá v pojmu tolerance ani v její morální, intelektuální schopnosti bezbolestně pohltit každou kritiku a tím ji rozpustit, ale v tom, že tato hegemonie je schopná každou kritiku převzít, takříkajíc ji patentovat a privatizovat. Kdo má ve své moci sociální kritiku, nebo její současnou verzi, kulturní kritiku, rovněž ovládá utopický rozměr společnosti. Ten je ve skutečnosti jádrem neoliberální hegemonie – dobývání nebo kolonizace utopie. Utopie se nezhroutila s pádem reálného socialismu v roce 1989, ani se jen tak nevypařila. Nyní nežijeme, jak se často tvrdí, v post-utopickém světě, ale spíš ve světě, v němž se utopie objevuje pouze ve svém neoliberálním překladu. Svoboda naděje spolu s celým svým sociálně kritickým potenciálem umlkla v neoliberální naději na svobodu. Měli bychom konečně přestat chápat pojmy jako autonomie, politické boje, afirmace a negace a také svoboda ve smyslu prostorových metafor. Prostor je vyschlé koryto toku dějinného času, fosilie pohybu, který se již dávno zastavil. Jeho význam je archeologický, nikoli politický.

The Regional Gallery in Liberec

Authority: The Liberec Region
Director: PhDr. Věra Laštovková

History:
The building of the gallery is located in close proximity to the Liberec chateau. It was designed by the master builder Gustav Sachers, a native of Liberec, and built in 1871-1872 for Johann Liebieg Jr., co-owner of the biggest textile workshop in the region. The collections of the department of fine arts of the North-Bohemian Museum were transferred to the Neo-Renaissance Liebieg villa in 1945 and the building, now a gallery, opened for the public. In 1953 the Gallery was transformed into a regional gallery, after the new territorial administrative division of the country, and became independent of the museum.

Collection:
At present three permanent exhibitions are open to the public - a well-balanced collection of 16th- to 18th-century Dutch painting containing works of the so-called minor masters, an exhibition of 19th-century French landscape painting including works by members of the Barbizon School and an extensive set (largest in Central Europe) of landscapes by one of the immediate predecessors of French Impressionism, Eugene Boudin. The exhibition of Czech 20th-century art is arranged chronologically from the turn of the century up until the present day. The collection of German and Austrian 19th-century painting, as well as others is not permanently on view, but is accessible in full in a catalogue published in both Czech and German.

Statement:
As we all know, Friedrich Hayek & Co initially started the battle to realize their neoliberal ideas as a battle for these ideas themselves, as a battle for “hearts and minds”. In fact, these ideas completed a “long march through the institutions” before taking political power: through universities, schools, churches, media, professional associations, various art and cultural institutions, in other words through that which is called civil society. Neoliberal hegemony that is so powerful today thus started out quite small, namely as cultural hegemony. Ideological influence was once ensured in this way, then the next step was to conquer the political sphere, infiltrate political parties and finally to take over entire countries. First people were convinced that there is no alternative to neoliberalism, then the alternatives were eliminated politically (or through military coup), and the “neoliberal” turn was politically completed. Due to this political victory, neoliberal hegemony was ultimately able to establish itself in the form of an epochal condition.

—

An institution of neoliberal hegemony is consequently an institution that identifies with neoliberal ideas, openly articulating and systematically disseminating them in its activity. In other words, we are as well, in a way, now an apparatus of neoliberal hegemony. However, an institution under neoliberal hegemony does not necessarily affirm neoliberal ideas or possibly put them into practice. It may even despise or openly question them, but even if it fights against neoliberal hegemony, it cannot elude it. This hegemony determines the manner of its reproduction as an institution. It is in the nature of a hegemony that one cannot simply avoid it or voluntarily take up a position outside it. It is specifically because it defines its own outside that it is a hegemony. In this respect, and only in this respect, all institutions are neoliberal under neoliberal hegemony, even those that resist this hegemony.

—

The notion that one could freely choose to become instituted outside the neoliberal world belongs entirely to this neoliberal world. In other words, those who believe that the question of whether one is neoliberal or not is simply a matter of free choice, do not even need to pose this question, because they have already answered it. Free choice is the form in which neoliberalism has hegemonized or – to stick to neoliberal jargon – privatized or patented free will. Those who can privatize or patent water, plants or even gene-manipulated beings, can privatize or patent the free will as well. It is specifically in the form of free choice that neoliberalism owns the exclusive copyright to free human will. Those who make use of it today are already involuntarily swearing allegiance to neoliberal hegemony. In short: liberty has today become a translation, the original of which is the exclusive property of neoliberalism.

—

It is consequently crucial, especially in the so-called post-communist or post-socialist situation, not to understand that which is “not yet completely neoliberal” or that which has been “ruined or neglected after the collapse of socialism” in the sense of a space that is outside neoliberal hegemony. The systematic neglect of formerly socialist institutions or their systematic ruination is also already an effect of neoliberal hegemony. It is therefore not very helpful to distinguish between the old (“not yet liberal”) and the new (“already completely liberal”) institution. Here again, it is the hegemony itself that arbitrarily decides what is old, belonging to the past and therefore to be neglected or ruined, and what is new, has a promising future or is inevitable or necessary. The same applies to the allegedly intrinsic location of this difference: the developed capitalist West is purported to be a kind of historical origin of neoliberal hegemony, a geographical, cultural location in which it occurs in its authentic and most highly developed form, whereas in the East (in post-communist Eastern Europe, for example), this hegemony is allegedly still trying to become established, to toss the old onto the junk pile of world history and replace it with the new. Neoliberal hegemony does not function according to the old pattern of a colonial power, conquering wild, primal territories not yet integrated into the historical time. It can be said of this West itself that it is nothing more than a historical ruin – the ruin of the welfare state, of ideological and political Keynesianism, of the collective solidarity typical of industrial modernism, of social democracy, of the fighting institutions of the working class, its unions and political movements, etc. Is not Eastern Europe today conversely the place where the neoliberal idea finds its “authentic”, its “natural” political environment: Tsunami-like waves of privatization, in which what was formerly owned by the people becomes the property of the few newly rich literally over night and without notable resistance? In fact, it is in the East where there is really a blind faith in the basic principles of neoliberal ideology, in the omnipotence of private initiative, the self-regulatory power of the market, the elixir of “deregulation”, in short in the unfettered market economy as the ultimate realization of liberty. It is here, where even its victims enthusiastically subject themselves to it, that neoliberalism is really at home.

—

Conclusion: the difference between the West and the (post-communist) East today is not a difference between highly developed neoliberal capitalism and as yet underdeveloped not-yet-neoliberal post-socialism, between actuated neoliberalism and its outside. This differentiation takes place entirely within the neoliberal hegemony. The so-called uneven development belongs to the modus operandi of this hegemony per se.

—

The problem with the idea of autonomy or with the notion of an autonomous agent of critique, political struggle and radical change is that, at its core, it emulates the ideological model of the creation of a modern (neo-) liberal democratic society. It is a kind of counter-robinsonade to the notorious “social contract” fairy tale in its versions from Hobbes and Rousseau all the way to Rawls: the subject of a radical change of today’s neoliberal capitalism purportedly emerges in the form of an independent and self-organized group, the members of which (all of them free and independent individuals) start with nothing but their authentic will to the better (for instance, “social justice, equality and liberty for all”, etc.) – and also perhaps some real estate, like a little house, where one can organize an autarchic life like on Robin-

son's Island in the middle of the ocean of neoliberal capitalism. As yet untainted by any egotistical or – God forbid – economic interests, these noble savages of anti-neoliberal resistance then have a free choice, whether they want to communicate with the outside world or not, whether – as in our case – they want to cooperate with neoliberal art institutions or not. Then the dilemma appears to be simply a moral one: should you allow yourself to become tainted by neoliberal capitalism and, if so, to what extent? Or how much neoliberal filth can an autonomous art institution bear, to protect its hard anti-neoliberal core and not yield to being coopted by the neoliberal hegemony? So-called self-criticism also often follows the same moralistic logic. Instead of making itself the subject of a critical reflection in its own historical reality and based on its own practice of resistance, it fabricates moralistic reproaches about collaboration. The life of critique and self-criticism is quite simple in this perfect world of anti-neoliberalism: there is the enemy, i.e. the neoliberal (art) institution, here are we, who are uncompromisingly and faithfully self-organized and autonomous, and in between are the traitors, the collaborators of neoliberal capitalism. The work of critique and self-criticism thus becomes moralistic denunciation.

–

On the whole, this moralism is the saddest chapter in the battle against neoliberal hegemony. It is the necessary by-product of the self-proclaimed autonomy that believes it is able to arm itself with positive contents from its own sources and thus challenge neoliberal capitalism. This self-proclaimed autonomy presupposes the state – or the space – of an originary innocence and roots the affirmative character of its political action in this. In other words, it needs a pre-historic and pre-political – and thus also a universalistic – identity to be able to become a political subject at all. Basically, both of the concepts mentioned here of an autonomous and affirmative political action, specifically both Badiou's and Žižek's, are similar counter-robinsonades. Both articulate political autonomy in the sense of a space imposed by reflection, which is to be defended or expanded. Thus "independent, cultural, public spaces" are spoken of in this context, which are to be reanimated, because they have been largely destroyed by neoliberal privatizations. From this perspective, the battle against neoliberal hegemony appears to be quite simple: us, the public, against them, the private. However, this hegemony is neither articulated exclusively through privatizations, nor can the struggle against it be articulated through the simple antagonism between the public as the good and the private as the bad. On the contrary. We first begin to understand and fight neoliberal hegemony with the certainty that a clear and normatively unambiguous distinction between the public and the private is no longer possible, or with the certainty that the real power of this hegemony lies specifically in the epochal blurring of a clear boundary between the public and the private and their normative attributes.

–

The political practice of resistance cannot be downloaded from finished philosophical concepts. Instead, we should gain insight into our historical situation through critically reflecting on our own practice of resistance. Let us ask openly then: Who actually enabled the salvaging or establishment of the spaces of the public sphere, critique and resistance in Eastern Europe immediately following the downfall of communism and the beginning of the transition to capitalism? Have we already forgotten? It was George Soros, one of the stars of neoliberalism, who attained his power and his fortune as one of the hangers-on and favorites of Margaret Thatcher. At the time, it was none other than Soros, or rather his donations, that was often the only guarantee for the independence of not only "non-neoliberal" art institutions, but also of the autonomy of the critical public almost extinguished by chaotic breakdown and nationalistic authoritarianism, and of an anti-nationalistic, pacifist, even leftist political activism. The archipelago of the OSI (Open Society Institute) and the SCCA (Soros Center for Contemporary Art), which had stretched from Budapest to Omsk and even further, often remained the last refuge of modernity from the post-communist thermidor – a coalition of authoritarian politics, cultural conservatism and neoliberal privatization. Soros already became the object of criticism even then. It was said that there was actually a neo-colonialist interest behind his allegedly philanthropic engagement in Eastern Europe. The ideology of the open society that he spread with the help of his money was purportedly only a pretext for securing his influence in the post-communist East and thus becoming even richer. In this way, Soros' intention and his neoliberal ideology were stripped of all authenticity. The criticism believed that neoliberalism was thinking of power and money when it said liberty. However, this is not only a naïve illusion, but also a dangerous one.

–

In October 1993 Soros earned a billion dollars within two weeks by speculating with currencies, which he then invested in the civil societies of Eastern Europe and its cultural, intellectual, artistic, activist, etc. activities. He did so because he believed in the power of ideas and especially in the power of the idea of liberty. He is not interested in power over the people of Eastern Europe, over their oil reserves, industrial potentials or banks. Soros and, with him, the neoliberal ideology do not want to seize the treasures of the existing world, but rather those of a possible world. They conquer neither political nor social spaces, but rather a dimension, specifically that of social and political creativity and of the subject of this creativity, the dimension of critique.

–

This is the source of the coopting power of the neoliberal hegemony. It does not lie in the concept of tolerance or in its moral, intellectual ability to painlessly absorb every critique and thus diffuse it, but rather in that this hegemony is capable of taking over the critique, patenting it, so to speak, and privatizing it. Whoever possesses social criticism, or its current version cultural criticism, also controls the utopian dimension of society. That is actually the core of neoliberal hegemony – the conquest or colonization of utopia. Utopia did not simply collapse in 1989 with Real Socialism, nor did it vanish into thin air. We are not living, as it is often said, in a post-utopian world, but rather in a world, in which utopia now only occurs in its neoliberal translation. In the neoliberal hope of freedom, the freedom of hope along with all its social critical potential has become mute. We should finally stop regarding concepts like autonomy, political battles, affirmation and negation as well as liberty in the sense of spatial metaphors. Space is the dried up riverbed of the flow of historical time, the fossil of a movement that has long since been halted. Its meaning is archaeological, not political.

Galerie moderního umění v Hradci Králové

Zřizovatel: Královéhradecký kraj
Ředitel: PhDr. Tomáš Rybička

Historie:
Galerie moderního umění byla založena v roce 1953 jako krajská galerie s dočasným sídlem na zámku v Rychnově nad Kněžnou, v roce 1963 byla přemístěna do barokních prostor biskupské rezidence v Hradci Králové. V roce 1990 byla pro potřeby galerie uvolněna secesní budova bývalého Záložního úvěrového ústavu, kde instituce dnes sídlí. Galerie navazuje na dlouholetou tradici, vzniklou v roce 1901 založením fondu na výstavbu galerie, dále darem 100 obrazů městu Hradci Králové od biskupa ThDr. Doubravy v roce 1919 a zřízením městské obrazárny ve staré radnici v roce 1936, která tehdy nahradila nerealizovanou městskou galerii, projektovanou v letech 1931–1933 architektem Josefem Gočárem.

Sbírky:
Fondy galerie jsou velmi bohaté a obsahují průřez českým uměním 20. století. Zastoupeni jsou všichni významní představitelé naší výtvarné kultury, jejichž tvorba je spjata s utvářením moderního a současného českého výtvarného umění, počínaje secesí (J. Preisler) a členy skupiny Osma. Rozsáhlou kolekci tvoří imaginativní umění mezi dvěma světovými valkami, dále Skupina 42, Skupina RA, z poválečné tvorby jsou velmi silně zastoupeny tendence 60. let – abstrakce a informel a díla současných umělců.

Prohlášení:
Jsem si velmi dobře vědom záludnosti (ano, dokonce i dnes) použití výrazů jako „nadhled" nebo „objektivní" ve vztahu k činnosti instituce či postoji k práci umělce. Často jsem se snažil vyrovnat s námitkami proti tomu, jak je fakt, že schopnost jejich práce na nás zapůsobit v kterékoli rovině je znamením, že tohoto pohledu dosáhli a podělili se o něj. Nová terminologie – „zdrženlivé", „racionální", „minimální" umění – jen podporuje můj názor, že byla uznána nutnost překročit subjektivitu a že dochází k úsilí tento proces usnadnit. Připadá mi, že lidé, kteří si stěžují na nedostatek lidskosti v konceptuálním umění, je pouze nechápou. Každý typ objektivity – ať už jde o formulování konkrétního systému, racionální metodu rozhodování nebo konceptuální jasnost – může sloužit jen k usnadnění toho, co se nakonec objeví v co nejčistší formě kurátorského nápadu, který je téměř vždy v podstatě intuitivní povahy. Teprve když člověk podřídí onu původní intuici subjektivní destilaci a hranicím vlastní osobnosti, může stanout tváří v tvář zrcadlovému obrazu vlastních sobeckých konfliktů jako koncovému produktu.

–

Myslím, že to nejlepší, co může ředitel udělat pro svůj profesní rozvoj, je dovolit svým intuicím co nejplnější aktualizaci, neomezovanou nevyhnutelnými mezemi osobnosti a materiálu. Zjistil jsem, že pro mne je k tomu, abych se vyrovnal se svými vlastními subjektivními mezemi, nejlepší proces konceptuální formulace.

–

Jen to, co je intuitivní, je skutečně bez hranic a omezení. Považuji veškeré umění za v podstatě intuitivní proces, bez ohledu na to, jak zkresleně se s ním zacházelo v minulosti. V této souvislosti se domnívám, že „konceptuální umění" je nejvhodnějším způsobem, jak osvobodit tvůrčí proces, ke kterému kulturní činitel přistupuje a realizuje ho ve své práci – anebo sám sebe – na té nejčistší možné úrovni.

vulgární, když se instituce ve své praxi neangažuje. To ale není všechno, co pro mne tato slova znamenají, naopak – myslím, že větší a dokonalejší angažovanost v činnosti je možná, když se člověk snaží být objektivní, než když objektivní není. Zjistil jsem, že hranice představované rozhodnutím, které vychází z mého osobního „vkusu", jsou velmi tíživé. Volba pomocí kritérií subjektivních oblíbených a neoblíbených témat pro mne není ničím jiným než jakýmsi terapeutickým povzbuzováním vlastního ega, které ještě víc omezuje možnost podělit se o uměleckou, nebo kurátorskou vizi (jako by to nebylo těžké i tak).
Kromě toho jsem opravdu přesvědčen, že skutečné kurátorské úsilí a výstavní praxe se vždycky skládá z něčeho víc než jen z osobnosti ředitele. Vzpomeňme jen na všechny osobní problémy, které se při práci podařilo překonat Chalupeckému! Nechci tím říct, že velcí teoretici minulosti nutně znali tento druh objektivity a vědomě se o ni snažili – netroufám si posoudit, zda ano či ne –, ale myslím si, že už pouhý

The Gallery of Modern Art in Hradec Králové

Authority: The Hradec Králové Region
Director: PhDr. Tomáš Rybička

History:
The Gallery of Modern Art was founded in 1953 as a regional gallery with its temporary home in the chateau at Rychnov nad Kněžnou. In 1963 it moved to the Baroque style residence of the bishop in Hradec Králové. In 1990 the Art Nouveau building, formerly known as the Credit and Savings Bank was made available for the use of the gallery (architect O. Polívka, sculptural decorations of the portal by L. Šaloun), where it is to this day. The Gallery remains true to the tradition that began in 1901 with the setting up of a fund for the building of a local gallery; in 1919 bishop Doubrava donated 100 paintings to the municipality In 1936 a municipal picture gallery was installed at the old Town Hall, substituting for the municipal gallery, designed by Josef Gočár in 1931-1933, but which was never built.

Collection:
The gallery collections are extremely rich and provide a good cross-section of 20th-century Czech art. Represented are all significant trends in Czech visual art that were involved in the shaping of modern and contemporary art, starting with Art Nouveau and the group Osma (Eight). Particularly well represented is imaginative art from the period between the two world wars, while from the post-war period there are chiefly works by artists belonging to the trends of the 1960s – abstract and informal art as well as work by contemporary artists.

Statement:
I am very much aware of the thorniness (at this late date!) of using words like "detached" or "objective" in relation to an institution's work or attitude about the Czech cultural conditions. I've often attempted to plough through people's protests about the vulgarity of an institution's non-involvement in its practice and work, supposedly implied in the use of such terms. However, that is not at all what those words mean to me; on the contrary - I think that a greater total involvement in one's work is possible when one attempts to be objective than when one does not. I have found that the limitations imposed by decisions based on my personal "tastes" are absolutely stifling. Choices made through the criteria of subjective likes and dislikes are to me nothing more than a kind of therapeutic ego-tiilliation that only inhibit further the possibility of sharing an artistic, or curatorial vision (as if it weren't difficult enough a thing to do as it is).
—
Besides, I really believe that truly good curatorial efforts and exhibitions is always made of broader stuff than the personality of the director. Think of all the hangups Chalupecky had that he managed transcend in his work! I don't mean to imply that great thinkers of the past necessarily knew and consciously strove for this kind of objectivity - I don't presume to know whether they did or not - but I think that the mere fact that their work's ability to affect us on any level is an indication that they attained and shared this breath of vision. The new terminology--"cool, "rational, "reductive" in art - simply corroborates my opinion that the necessity for this transcendence of subjectivity has been recognized, and that attempts are being made to facilitate the process. To me, people who complain about the "anti-humanism" of for example conceptual art, are missing the point. Any kind of objectivity - whether it is in the formulation of a concretized system, a rational decision-making method, conceptual clarity - can serve only to facilitate the final emergence, in as pure a form as possible, of the curatorial idea, which is almost always basically intuitive in nature. It is only when one subordinates the original intuition to the subjective distillations and limitations of one's own personality that one need be finally confronted with a kind of mirror image of one's egoistical conflicts as an end product.
—
I think that the best thing a director can do for his creative development is allow his intuitions as full an actualization as possible - unhampered by ultimately unavoidable limitations of personality and material. I have found that the best way for me to deal with my own subjective limitations is in the process of conceptual formulation. Only the intuitive is truly unlimited. I see all art as basically an intuitive process, regardless of how obliquely it has been dealt with in the past. Within this context, I think "conceptual art" is the most adequate way of liberating the creative process so that the cultural producers may approach and realize their work - and themselves - on the purest possible level.

Východočeská galerie v Pardubicích

Zřizovatel: Pardubický kraj
Ředitelka: Mgr. Simona Vladíková

Historie:
Dnešní Východočeská galerie v Pardubicích byla zřízena rozhodnutím KNV Pardubice jako Krajská galerie v roce 1953, tedy v době, kdy byla u nás zakládána síť státních galerií. Šedesátá léta znamenala pro galerii významný rozvoj co se týče sbírkového fondu, rekonstrukce výstavních prostor na zámku i odborné činnosti. V roce 1962 byla otevřena první stálá expozice Českého výtvarného umění 20. století s důrazem na umění Východních Čech.

Sbírky:
VČG neměla možnost navázat na předchozí historické sbírky a od počátku padesátých let byla budována na základě převodů majetku z Národní galerie a Ministerstva školství a kultury, darů a samozřejmě vlastními akvizicemi. Tyto akvizice jsou tak jako v ostatních krajských a státních galeriích určeny nejenom výší finančních prostředků, ale především osobností ředitele a kurátora sbírky.

Prohlášení:
Abych parafrázovala Warhola, je dost uměleckých výstav, které vypadají jako umělecké výstavy. A které nedělají nic jiného, než jsou uměleckými výstavami pro lidi, kterým se umělecké výstavy líbí. To je v pořádku, jenže jestli veškeré současné umění umí jen to, že někde sedí a vypadá pěkně, lze si na ně vyhradit čas ve dnech, kdy si člověk potřebuje vyjít s rodinou na procházku, anebo do velké a tiché krychle kde překoná kocovinu. Proto je nesmírně slibné oznámení o nutnosti radikálně přemýšlet o zásadách uměleckého dění ve Východočeské galerii v Pardubicích.
—
Existuje tak perspektiva pro situace a lidi, kteří sdílejí podezření, že umění může být něčím víc než jen společenským trávením volného času nebo zábavou, konceptuální akrobatikou, vyprávěním příběhů, politickou debatou nebo oficiální krásou, a to něčím počínaje nečekanou kombinací jmenovaných možností, ale také ambiciózní možností, že je víc než jen součtem těchto částí. Můj nástin projektu ve funkci ředitelky galerie naznačuje, že píši jakýsi „manifest“. Je mnohem snazší něco kritizovat, než formulovat to, co opravdu chceme, a já v psaní manifestů příliš nevynikám; jak kdosi nedávno podotkl: „Nenosím klobouk a nejsem Joseph Beuys.“ Ale možná se tyto nadměrné a někdy i rozporuplné požadavky (které nenaplňuji ani já sama) ukáží jako užitečné.
—
Aby byl znovu objeven žánr výstav v regionech, člověk by mohl a měl:

I. DODRŽOVAT ZDRŽENLIVOST
S proklamovanými záměry je ta potíž, že čím víc na nich trváte, tím méně přesvědčiví jste. Vždycky je například roztomilé oznámit „rozvratnictví“ a lepší není ani „kritičnost“. Maria Lindová to přirovnala ke rčení, „tohle bude opravdu legrační,“ které se vyřkne ještě před tím, než odvyprávíte anekdotu. Docela dobře by se dal také předpokládat pravý opak toho, co se slibuje. Předloha k tomuto eseji, Skromné návrhy Charlese Escheho, neboli řada parametrů k opětovnému promyšlení umělecké praxe tak, jak ji známe, je nepochybně brilantní, ale ani trochu skromná. Proč prohlašovat, že vas zajímá institucionální kritika, když se do ní můžete rovnou pustit? Zanícené očekávání a teoretická nabubřelost nejsou k ničemu a staly se jen součástí institucionálního folkloru. Čím hrdinnější je diskurzivní nadstavba, čím toužebnější jsou sliby o globálním směšování a čím zoufalejší pokusy zapomenout, že nejsme Rosa Luxemburgová nebo Lawrence z Arábie nebo OSN, tím větší zklamání zažijeme.

II. ZNOVU DĚLBA PRÁCE
Abychom mohli znovu promyslet klišé, že umělec je zdrojem individuální tvořivosti – ať už ve formě konkrétní dodávky nebo volného inkubátoru tvůrčích objektů – byly by užitečné opětovné experimenty v oblasti pracovních podmínek. Někteří lidé například znovu promýšlejí konvenční dělbu práce mezi umělcem a kurátorem, ale také správou, technickými asistenty, lidmi, kteří rozhodují o finančních prostředcích, kritiky, teoretiky atd. Nemusí to nutně znamenat skupinovou terapii, populismus nebo karneval, ze kterého by vzešla představa o umělci jako prostředku s privilegovaným přístupem k ideologické a estetické pravdě. Spíše by stačilo se důsledně zeptat, co se od koho v té které situaci očekává, kdo má na čem zásluhu v tom či onom kontextu a za čí finanční nebo symbolické prostředky. Výsledkem může být cokoli, od užitečných vyjasnění až po užitečnou skepsi, nepředvídanou spolupráci, naprosté marnění času, nový kancelářský nábytek nebo závěr, že ne všechno musí prověřovat a schvalovat kurátor.

III. ZLEPŠIT ÚROVEŇ KONVERZACE
Je zvlášť zásadní se znovu podívat na dělbu práce mezi vizuálnost a slovní pojednání neboli na „výstavu versus symposium/katalog“. Převládající diskurzivní modely v uměleckém světě se omezují na přednášku a seminář nebo na „mučivé“ pracovní skupiny plné lahví s vodou Mattoni a prezentací v Powerpointu. Umění udržuje diskurzivní rituály s kořeny ve středověkých univerzitních tradicích, ale bez akademického obsahu, který jim propůjčuje význam. Možná že odpovědi na umělecko-reflexivní otázky o novém publiku, nových prostorách, nové politice atd. budou víc osvěžující, kdyby byl náš způsob, jakým o nich diskutujeme, méně zkamenělý ve scénografii, dramaturgii, architektuře a rétorice. Nebylo by těžké provést malou, ale rozhodnou změnu.

IV. BÝT HRDÝ NA HISTORII
V poslední době se objevily četné výzvy k tomu, abychom si byli kritičtěji vědomi gnozeologických nástrah dějin umění, a já mohu v tomto bodě jen konstatovat svou vlastní nevědomost. Dějinné lekce jsou dobrým způsobem jak zmírnit rétoriku a vyjádřit věci ze skromnější perspektivy.

V. BÝT CO NEJTRPĚLIVĚJŠÍ
Ne všechno je třeba okamžitě vizualizovat. Přesná úprava uměleckého díla nebo situace by se měla časem sama odkrýt. Rovněž není třeba, aby všechno vypadalo hotové v okamžiku vernisáže; když člověk věří v experimentování a riziko, pak jsou nutná kritéria pro slavnostní soudržnost. Je snadné s tím souhlasit, ale těžší je upřímně riskovat na vernisáži něco, co nevypadá „správně“.

VI. ZDŮRAZNIT HEGEMONII
Všichni jsme rádi, když nám lichotí naše vlastní progresivní úspěchy, ať už je to mezi novým institucionálním ředitelem a zaměstnanci nebo mezi politicky angažovaným umělcem a podřadnějším kolegou. Nejde však o zmírňování hierarchií a konfliktů, ale naopak o jejich zdůraznění a zvýraznění nerovností mezi profesionálními rolemi, třídním pozadím, výsadami prvního a třetího světa atd. Je výraznou výzvou dbát o kritické zvyklosti, které se obejdou bez unáhlené solidarity, a k tomu je třeba velkorysé dávky reflexivity uměleckého světa, i když je to možná otravné, passé nebo nudné.

The East-Bohemian gallery in Pardubice

Authority: The Pardubice Region
Director: Mgr. Simona Vladíková

History:
The East-Bohemian Gallery in Pardubice was founded in 1953 as a regional gallery and a part of the East-Bohemian Museum. Since 1961 it is an independent institution. At the time the outlying buildings of the Pardubice chateau were put at the disposal of the Gallery and there it remains to this day. The East-Bohemian Gallery could not practice aline itself with activities of local collectors as the fairly small collection in the municipal picture gallery in nearby Holice was destroyed by fire in May 1945. Consequently from the very beginning the Gallery had to focus on creating its own collections.

Collection:
The Gallery has a small collection of Czech 19th-century art with paintings. In addition, there is a collection of 20th-century Czech art and of works by regional artists. The most significant collections in the Gallery include civil and social art of the 1920s, works by members of the Skupina (group) 42 and from the 1960s, from the 1968 and 1969 Artchemo symposia, works of conceptual art. Also of importance is the relatively recent acquisition of J. Toman's negatives and photographs.

Statement:
To paraphrase Warhol, there are enough art exhibitions that look like art exhibitions. And do nothing more then be art exhibitions, for people who enjoy art exhibitions. Which is fine, but if all contemporary art can do is sit there and look pretty, you may as well reserve it for days you need a family outing, or a spacious, quiet cube to nurse a hangover. So the announcement to radically rethink the grammar of the East-Bohemian Gallery is extremely promising.
–
It is reassuring to chance upon people and situations which share the suspicion that contemporary art can be more than a social pastime, or entertainment, conceptual acrobatics, storytelling, political debate or formal beauty; starting with the option of representing unexpected combinations thereof, but also the ambitious possibility of being more that a sum of those parts. My Pardubice brief for my new job as a director, further suggests I write a "manifesto." It's much easier to critique something then to formulate what you actually want, so I'm not very good at manifestos, and as someone pointed out recently, "I don't wear a hat, and I'm not Joseph Beuys." But perhaps these excessive, at times contradictory demands (which I myself fail to meet) will be helpful in some way.

To reinvent the regional exhibition genre, one could and should:

I. MAINTAIN DISCRETION
The thing about stated intentions is that the more you insist on them, the less convincing you become. Announcing "subversion," for example, is always cute. Proclaiming "criticality" is no better. Maria Lind has compared this to saying, "this is going to be really funny" before telling a joke. One might as well assume the very opposite of what the packaging promises. The blueprint for this essay's title, Charles Esche's Modest Proposals, a set of parameters for rethinking artistic practice as we know it, is undeniably brilliant, but it's not modest in the slightest. Why proclaim you're rethinking an institution, rather then simply going through with it. Heated expectations and theoretical bombast serve no one, and have indeed become part of institutional folklore. The more heroic the discursive superstructure, the more wistfull the promises of glocal mélange, the more desperate the attempts to forget that we're not Rosa Luxemburg, not Lawrence of Arabia, not even the UN, the greater the disappointments will be.

II. REVISIT DIVISIONS OF LABOR
In order to rethink the cliché of the artist as a fountainhead of individual creativity - be it in the shape of a site-specific delivery service, or a free-range incubator of creative objects - recurring experiments in working conditions would be useful. Some people have, for example, been rethinking conventional divisions of labor between the artist and the curator, but also the administration, technical assistants, financial decision makers, critics, theorist, etc. This needn't imply group therapy, populism or the carnevalesque, all of which would just cement the notion of the artist as a medium with privileged access to ideological and aesthetic truth. Rather, it would suffice to rigorously query what is expected of whom in which situation, who is credited in which context, and by which financial or symbolic means. The result can be anything at all, from useful clarifications, to useful skepticism, to unpredictable collaborations, to a complete waste of time, to new office furniture, to the conclusion that not everything needs to be screened and okayed by the curators.

III. IMPROVE THE LEVEL
OF CONVERSATION
It is particularly crucial to revisit the division of labor between visuality and discourse, or "exhibition versus symposium/catalogue." Predominant discursive models in the artworld are limited to the lecture and the seminar, or to excrutiating "panels" flanked by Mattoni bottles and a Powerpoint presentation. The arts perpetuate discursive rituals steeped in medieval university traditions, but without the academic content that lends them meaning. Perhaps the answers to art-reflexive questions on new audiences, new sites, new politics, etc. will be more refreshing if our modes of discussing them were less fossilized in scenography, dramaturgy, architecture, and rhetoric. From the seating to the staging to the topics and the speakers, it would not be difficult to make a small but decisive difference.

IV. FLAUNT THE HISTORY
Recently there have been numerous calls for more critical awareness of both the stuff and the epistemological trappings of art history, and I can only cite my own ignorance as a case in point. History lessons are equally a good way of toning down the rhetoric, and putting things in more modest perspective.

V. BE AS PATIENT AS POSSIBLE
Not everything needs to be immediately visualized. The accurate makeup of an artwork or situation should be able to disclose itself over time. Nor does everything need to look accomplished by the time of the opening; if one believes in fostering experimentation and risk, then criteria beyond ceremonious coherence are needed. It is easly to agree on this count, but harder to sincerly take the risk of something not looking "right" at the opening.

VI. HIGHLIGHT THE HEGEMONY
We all love being flattered by our own progressive credentials, and it's always tempting to stage level playing fields everywhere. Be it between the New Institutionalist director and the employees, or between the politically engaged artist and the subaltern of choice. But point II, for example, is not about softening hierarchies and conflicts, but actually highlighting them, underlining the disparities between professional roles, class backgrounds, first and third world privileges etc. It's quite a challenge to pursue critical practices that go entirely without quick-fix solidarity, and for this, a generous measure of art world reflexivity is necessary, as annoying, passé, or boring as it may be.

Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě

Zřizovatel: Kraj Vysočina
Ředitelka: Mgr. Hana Nováková

Historie:
Galerie výtvarného umění vznikla v roce 1965, kdy získala i svou specializaci na českou knižní ilustraci, kresbu a grafiku vzniklou po roce 1918. Její sídlo se nachází v zrekonstruovaném měšťanském domě pocházejícím ze 14. století.

Sbírky:
Sbírky galerie jsou zaměřeny na moderní českou knižní ilustraci, kresbu a grafiku 20. století a na významné autory mající vztah k regionu Havlíčkobrodsko.

Prohlášení:
Ke kulturnímu omezení dochází, když kurátor vnutí umělecké výstavě své vlastní hranice, namísto toho, aby požádal umělce o vytyčení jeho hranic. Od umělců se čeká, že budou pasovat do podvodných kategorií. Někteří umělci si představují, že mají nad tímto aparátem kontrolu, zatímco ten má ve skutečnosti kontrolu nad nimi. V důsledku toho umělci nakonec podporují kulturní vězení, které je mimo jejich kontrolu. Vězněni nejsou sami umělci, ale jejich výstupy. Muzea, podobně jako ústavy a vězení, mají pavilony a cely – jinými slovy, neutrální místnosti zvané galerie. Umělecké dílo umístěné v galerii ztrácí svůj náboj a stává se přenosným objektem nebo povrchem, který nemá s vnějším světem co do činění. Prázdná, bílá, osvětlená místnost se stále podřizuje neutralitě. Umělecká díla viděná v těchto prostorách jakoby podstupovala nějakou estetickou rekonvalescenci. Lidé se na ně dívají jako na velké množství neživých mrzáků, kteří čekají, až je kritici označí za vyléčitelné nebo nevyléčitelné. Funkce dozorce-kurátora je oddělit umění od zbytku společnosti. Potom nastupuje integrace. Jakmile je umělecké dílo zcela neutralizované, neúčinné, abstrahované, neškodné a jakmile prodělá politickou lobotomii, je připraveno ke konzumaci společností. Všechno se redukuje na vizuální krmivo a přepravitelné zboží. Inovace jsou povolené pouze tehdy, pokud podporují tento druh věznění.
–
Okultní pojmy „koncepce“ z fyzického světa ustupují. Hromady soukromých informací redukují umění na hermetismus a pošetilou metafyziku. Jazyk by se měl nacházet ve fyzickém světě a neskončit zamčený v myšlence v něčí hlavě. Jazyk by měl být neustále se rozvíjejícím procesem a ne izolovaným úkazem. Umění ukazuje, že začátky a konce se omezují zbytečnými způsoby „abstraktní“ i „realistické“ reprezentace. Obličej nebo mříž na plátně je pořád reprezentace. Redukce reprezentace na psaní nás fyzickému světu nepřibližuje. Psaní by mělo vytvářet myšlenku ve hmotě a ne obráceně. Vývoj umění by měl být dialektický a ne metafyzický.
–
Mluvím o dialektice, která hledá svět mimo kulturní omezení. Také mě nezajímají umělecká díla, která ukazují „proces“ v rámci metafyzických hranic neutrální místnosti. V takových behaviorálních hrách žádná svoboda není. Je třeba se vyhnout tomu, aby se umělec choval jako krysa v pokusech B. F. Skinnera a prováděl své „náročné“ kousky. Omezený proces vůbec žádný proces není. Bylo by lepší přiznat omezení než vytvářet iluzi svobody.
–
Jsem pro umění, které bere v úvahu přímý účinek živlů, jak každodenně existují mimo reprezentaci. Parky, které obklopují některá muzea, izolují umění do objektů pro formální potěšení. Objekty v parku svědčí o statickém klidu spíš než o nějaké probíhající dialektice. Parky jsou dokončené krajiny pro dokončené umění. Parky vyjadřují hodnoty konečného, absolutního a posvátného. Dialektici nemají s takovými věcmi nic společného. Hovořím o dialektice přírody, která zachází s fyzickými protiklady v přírodních silách tak, jak jsou – přírody, která je jak slunečná, tak bouřlivá. Parky jsou idealizací přírody, příroda ovšem ve skutečnosti není podmínkou ideálna. Příroda nepostupuje po přímé linii, spíš se rozrůstá a bují. Příroda není nikdy dokončená. Když se dokončené sochařské dílo 20. století umístí do zahrady z 18. století, pohltí jej ideální zpodobnění minulosti a tím toto dílo posílí politické a společenské hodnoty, které tu s námi už nejsou. Mnohé parky a zahrady jsou znovu vytvořený ztracený ráj nebo Eden a nikoli dialektická dějiště současnosti. Parky a zahrady jsou svým původem obrazové – jsou to krajiny vytvořené z přírodních materiálů namísto barev.

Ideální scenérie, které obklopují i naše národní parky přenášejí nostalgie po nebeské blaženosti a věčném klidu.
–
Stranou ideálních zahrad minulosti a jejich moderních protějšků – národních a velkých městských parků – se nacházejí podřadnější oblasti – výsypky hlušiny, povrchové doly a znečištěné řeky. Vzhledem k silnému sklonu k idealismu, který je zároveň čistý i abstraktní, si společnost neví rady, co s takovými místy. Nikdo nechce jet na dovolenou na skládku. Nad naší krajinnou etikou, zejména v pohádkové zemi zvané „svět umění“, se stáhla mračna abstrakcí a pojmů. Mohlo by to být tak, že z určitých uměleckých výstav se stala metafyzická smetiště? Kategorická miazmata? Intelektuální odpadky? Konkrétní intervaly vizuální prázdnoty? Dozorci-kurátoři jsou stále závislí na zhroucení metafyzických principů a struktur, protože nic lepšího neznají. Vyčerpané zbytky ontologie, kosmologie a epistemologie stále nabízejí základ pro umění. Třebaže metafyzika vyšla z módy a postihla ji pohroma, prezentuje se jako pevné zásady a poctivé důvody pro instalaci umění. Muzea a parky jsou nadzemní hřbitovy – ztuhlé vzpomínky na minulost, které slouží jako záminka skutečnosti. To u umělců způsobuje pronikavou úzkost do té míry, nakolik se potýkají se zkaženými ideály a ztracenými situacemi, nakolik se o ně ucházejí a bojují za ně.

The Gallery of Fine Arts in Havlíčkův Brod

Authority: The Czech Highlands Region
Director: Mgr. Hana Nováková

History:
The Gallery of Fine Arts was founded in 1965. Its premises are at the so-called Malina House, a Late-Gothic burgess house, rebuilt in the Renaissance and Baroque periods and restored in the 1960s (completed 1966).

Collection:
The Gallery focuses on modern Czech book illustrations, 20th-century drawings and graphic art.

Statement:
Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories. Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined, but their output is. Museums, like asylums and jails, have wards and cells- in other words, neutral rooms called "galleries." A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement.
–
Occult notions of "concept" are in retreat from the physical world. Heaps of private information reduce art to hermeticism and fatuous meta-physics. Language should find itself in the physical world, and not end up locked in an idea in somebody's head. Language should be an ever developing procedure and not an isolated occurrence. Art shows that have beginnings and ends are confined by unnecessary modes of representation both "abstract" and "realistic". A face or a grid on a canvas is still a representation. Reducing representation to writing does not bring one closer to the physical world . Writing should generate ideas into matter, and not the other way around. Art's development should be dialectical and not metaphysical.
I am speaking of a dialectics that seeks a world outside of cultural confinement. Also, I am not interested in art works that suggest "process" within the metaphysical limits of the neutral room. There is no freedom in that kind of behavioral game playing. The artist acting like a B.F. Skinner rat doing his "tough" little tricks is something to be avoided. Confined process is no process at all. It would be better to disclose the confinement rather than make illusions of freedom.
–
I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exist from day to day apart from representation. The parks that surround some museums isolate art into objects of formal delectation. Objects in a park suggest static repose rather than any ongoing dialectic. Parks are finished landscapes for finished art . A park carries the values of the final, the absolute, and sacred. Dialectics have nothing to do with such things. I am talking about a dialectic of nature that interacts with the physical contradictions inherent in natural forces as they are - nature as both sunny and stormy. Parks are idealizations of nature, but nature in fact is not a condition of the ideal. Nature does not proceed in a straight line, it is rather a sprawling development. Nature is never finished. When a finished work of 20thcentury sculpture is placed in an 18th-century garden, it is absorbed by the ideal representation of the past, thus reinforcing political and social values that are no longer with us. Many parks and gardens are re-creations of the lost paradise or Eden, and not the dialectical sites of the present. Parks and gardens are pictorial in their origin - landscapes created with natural materials rather than paint. The scenic ideals that surround even our national parks are carriers of a nostalgia for heavenly bliss and eternal calmness. Apart from the ideal gardens of the past, and their modern counterparts - national and large urban parks, there are the more infernal regions - slag heaps, strip mines, and polluted rivers. Because of the great tendency toward idealism, both pure and abstract, society is confused as to what to do with such places. Nobody wants to go on a vacation to a garbage dump. Our land ethic, especially in that never-never land called the "art world" has become clouded with abstractions and concepts. Could it be that certain art exhibitions have become metaphysical junkyards? Categorical miasmas? Intellectual rubbish? Specific intervals of visual desolation? The warden-curators still depend on the wreckage of metaphysical principles and structures because they don't know any better. The wasted remains of ontology, cosmology, and epistemology still offer a ground for art. Although metaphysics is outmoded and blighted, it is presented as tough principles and solid reasons for installations of art. The museums and parks are graveyards above the ground- congealed memories of the past that act as a pretext for reality. This causes acute anxiety among artists, in so far as they challenge, compete, and fight for the spoiled ideals of lost situations.

Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory

Zřizovatel: Město Kutná Hora
Ředitel: Mgr. Aleš Rezler

Historie:
Na statutárním základě je Galerie Felixe Jeneweina městskou galerií výtvarného umění od dubna 1993. Vedle správy uměleckých sbírek se galerie od listopadu 1995 věnuje systematicky výstavní činnosti.

Sbírky:
Jeneweinův fond je záměrně prezentován ve spojení s konaným sympoziem současného umění JENEWEIN-Kutná Hora.

Prohlášení:
Abychom v Městské galerii v Kutné Hoře změnili scénář stávající institucionální praxe, potřebujeme spíše více než méně promýšlet koncepci publika a možnosti i historii různých způsobů jeho oslovování. Budu se snažit argumentovat v tom smyslu, že veškerá příprava výstav je tvorbou publika a představ o světě. Nejde proto o otázku kladenou pro samo umění či pro společnost poetiků či politiků, ale spíše o pochopení politiky estetiky a estetického rozměru politiky. Nebo, podívámeli se na to z druhé strany, o způsob oslovení, který produkuje publikum a pokud si zkusíme představit různá publika, různé pojmy vztahu cizích lidí, musíme také (znovu) zvážit způsob oslovení, nebo, chceteli, způsoby přípravy výstav.
–
Neexistují ale pouze veřejné sféry (a jejich ideály), ale také antipublika. Podle literárního kritika a sociálního teoretika Michaela Warnera je možné antipublikum chápat jako zvláštní paralelní fenomén nižšího nebo dokonce podřízeného řádu, v jehož rámci je možno pouštět do oběhu a formulovat jiné nebo přímo opoziční diskurzy a praktiky. Antipublika mají mnoho společných charakteristik s normativními nebo dominantními publiky – existenci jako imaginární cíl, specifický diskurz a místo a zahrnutí cykličnosti a odrazu – a proto je v nich vždy zároveň afinita i opozice. Antipublikum je vědomé zrcadlení druhů a institucí normativního publika, v úsilí obracet se k jiným subjektům a samozřejmě také k jiným druhům představivosti. Tam, kde si klasický buržoazní pojem veřejné sféry činil nárok na univerzalitu a racionalitu, činí si antipublikum často nárok na přesný opak, což konkrétně často znamená přeměnu stávajícího prostoru směrem k jiným identitám a praktikám, jeho „zpodivnění“, To je pochopitelně model současných feministických (i jiných) výstavních projektů, které využívají uměleckou instituci jako prostor pro jinou formu diváctví a pro kolektivní artikulaci jdoucí proti historickému sebevyslovení i legitimitě uměleckého prostoru, tedy jako to, co Marion von Osten popsala jako „tvorbu výstav jako strategii proti publiku“.
–
Výstava si musí představovat své publikum, aby byla schopna vytvořit je i svět či horizont kolem něj. Takže pokud jsme spokojení se světem, jaký dnes máme, měli bychom pokračovat ve tvorbě expozic, na jaké jsme zvyklí a opakovat formáty i oběživo. Pokud ale se světem, v němž žijeme spokojeni nejsme, a to jak z hlediska umění nebo i v širším geopolitickém smyslu, budeme muset tvořit jiné výstavy a jiné subjektivity a představivosti. Velká dělící čára naší doby, jak svého času formuloval Cornelius Castoriadis, nevede mezi různými fundamentalizmy, neboť ty se všechny hlásí ke stejnému scénáři (ačkoli s různou představou o tom, kdo nakonec zvítězí…), ale mezi těmi, kdo přijímají a tím pádem pomáhají aktivně udržovat dominantní společenské představy, subjektivitu a možnosti a těmi, kteří to odmítají a účastní se jiných představ. Pro Castoriadise je společnost imaginárním souborem institucí, praktik, víry a pravd, ke kterým se se všichni hlásíme a tím je neustále (re) produkujeme. Společnost a instituce jsou stejně tak fiktivní jako funkční. Instituce jsou součástí symbolických sítí a jako takové nejsou ani pevné ani stabilní, ale neustále znovu artikulované prostřednictvím plánování a praxe. Ale tím, že se soustředíme na jejich imaginární charakter, zjevně také přiznáváme, že je možno si představit i jiné společenské organizace a interakce:
Nahrazení [současné společnosti] – k němuž směřujeme, protože po něm toužíme, a protože víme, že ostatní po něm také touží – ne proto, že takové jsou historické zákonitosti, zájmy proletariátu či osudy bytí – dosažení historie, v jejímž rámci se společnost nejen sama zná, ale otevřeně sama sebe ustavuje, vyžaduje radikální destrukci instituce společnosti, jak ji známe dnes, v jejích

nejméně očekávaných koutech a skulinách, která může existovat jen jako předpoklad / přičemž vytváří nejenom nové instituce, ale i nový model institucionalizování a nový vztah společnosti a jednotlivců k instituci.
–
Jde tím pádem nejen o otázku změny institucí, ale i o změnu způsobu, jakým na instituci povyšujeme; o to, jak mohou být subjektivita a představivost různými způsoby povýšeny na instituci. Je toho možno dosáhnout změnou stávajících formátů a příběhů jakoby ve zvláštním prostoru a (pře) psaním historií – dekonstruktivními, stejně jako rekonstruktivními projekty a tvorbou nových formátů, novým promýšlením struktury a také celou skutečností výstavy. V každém případě bych navrhoval, aby se kurátorská činnost v budoucnu soustředila na tyto tři klíčové pojmy: Artikulace, imaginace a kontinuita.
–
Pod pojmem artikulace bychom měli chápat polohu projektu, jeho narativní osy, uměleckých děl a reflexí od jeho dvojího publika a také jeho umístění uvnitř i vně uměleckého světa. Výstava je vždy tvrzení o stavu světa a nejen o stavu umění, a jako taková je, ať už to přiznává nebo nikoli, vždy angažovaná v konkrétních světech představ. Umělecké dílo je, v nejlepším případě, vyslovením něčeho stejně jako je reprezentací někoho; je nabídkou způsobu, jak je věci možno vidět, ale pouze nabídkou, ne darem. Artikulace je formulace vaší pozice a záměrů, sdělením toho kde se nacházíte a kam směřujete, stejně jako konceptem společenství: můžete se přidat nebo také ne. V kulturní tvorbě není možno oddělit formu od obsahu, prostředky od cílů: způsoby oslovení artikulují, nastavují polohu subjektu; to, kam směřujete i jak se tam dostanete jsou jedna a ta samá otázka. Z toho vyplývá, že čím více je artikulační element namáhán, tím produktivnější bude v účasti na jiných představách a umisťování subjektu.
–
U imaginace bychom si podněty měli vzít z Castoriadise a jeho analýzy společnosti, která sebe sama tvoří, zatímco existuje prostřednictvím institucí. Je to, jinak řečeno, otázka představit si jiný svět a jeho prostřednictvím ustavit jiné cesty k sebeustavení a představám. Je to pochopitelně možno vyjádřit i jinými slovy. Pro účely naší současné situace můžeme také říci: jiný svět je možný (pokud ho budeme chtít). Zadruhé, představy jako artikulace mají přirozeně mnoho společného s procesy a možnostmi samotné umělecké produkce: nabídnout jiné představy, způsoby vidění a měnit tak svět. Na umělecké dílo je samozřejmě možno nahlížet jako na nový způsob ustavení, tvorby a představování si jiných světů a možností k vlastní transformaci světa: Institucionalizace která je tvořena prostřednictvím subjektivity, spíše než sama vytvářející subjektivitu. Může dosti neomaleně, nabídnout místo, z něhož se máme dívat (a vidět věci jinak, prostřednictvím jiného světa představ).
–
Kontinuitou máme na mysli samotný pracovní proces kurátorské činnosti a to, jak se může jevit jako ztracený v opakováních a trendech. Opakování může být namísto sycení trhu proměněno v kontinuitu, což doslova znamená dělat to samé tak, aby výsledkem bylo něco jiného, nikoli v konkrétních produktech, ale z hlediska představ. Nenavrhuji jenom výzkumnou práci ve stejné oblasti nebo tématu, ale radikalizaci a odpor k trhu prostřednictvím dlouhodobě plánované činnosti. Nemám na mysli pětiletý plán, ale spíše desetiletý plán; neustále uskutečňovat stejnou výstavu se stejnými umělci. Představte si následující: stále dokola žádáte stejné umělce, aby se zúčastnili stejné tématické výstavy, a namísto klouzání po povrchu tak pronikli do hloubky tématu. A kalným vodám se vyhnete tím, že odmítnete požadavek na novost, na stále nové vyznačování teritoria – „malba nyní“! „návrat politického umění“, „přehlídka nového českého umění“, atp. přičemž budete trvat na přípravě stále stejné přehlídky, ať už putovní nebo ve stejném městě či instituci. Můžete namítnout, že takto již mnoho kurátorů postupuje, bez ohledu na to, že by mohli témata, scény a generace pravidelně měnit; ale místo, abych tuto skutečnost popíral nebo skrýval, navrhuji její vyslovení a pomocí této kontinuity, kterou si sám vnucuji a kterou se sám proměňuji, se ponořit hlouběji do produkce a myšlení umělců, stejně jako se umělci ponoří do hloubi metod a myšlení kurátora a doslova tak vytvořit– a ať už k dobrému či zlému – dlouhodobý vztah s tím, jak si někdo představuje své publikum, vlivy a komunitu. Vytváření publika je vytvářením světa. Znamená to také umožnění existence jiných…

The Felixe Jenewein Gallery of the town Kutná Hora

Authority: The Central Bohemian Region
Director: Mgr. Aleš Rezler

History:
From 1993, the gallery obtained official status as the City Gallery of Kutná Hora. Since 1995, besides taking care of the collection of the works of Felix Jenewein, the gallery has been engaged in exhibition production and building a new collection of contemporary art.

Collection:
The fond of Jenewein Collection combines the heritage of the gallery with contemporary practices and collecting works which are presenting this elaborated relationship.

Statement:
In order to alter script of the existing institutional practices for the City Gallery in Kutná Hora, we need more, rather then less reflection on the conception of publics, and the contingencies and histories of various modes of address. As I will try to argue, all exhibition making is the making of a public, the imagination of a world. It is therefore not a question of art for art's sake or art for society, of poetics or politics, but rather a matter of understanding the politics of aesthetics and the aesthetic dimension of politics. Or put it another way, it is the mode of address that produces the public, and if one tries to imagine different publics, different notions of stranger relationality, one must also (re)consider the mode of address, or, if you will, the formats of exhibition making.
–
There not only exist public spheres (and ideals thereof), but also counterpublics. According to literary critic and social theorist Michael Warner, counterpublics can be understood as particular parallel formation of a minor or even subordinate character where other or oppositional discourses and practices can be formulated and circulated. Counterpublics have many of the same characteristics as normative or dominant publics - existing as imaginary address, a specific discourse and/or location, and involving circularity and reflexivity - and are therefore always already as much relational as they are oppositional. A counterpublics is a conscious mirroring of the modalities and institutions of the normative public, all be it in an effort to address other subjects and indeed other imaginaries. Where the classic bourgeois notion of the public sphere claimed universality and rationality, counterpublics often claim the opposite, and in concrete terms this often entails a reversal of existing spaces into other identities and practices, a queering of space. This has indeed been the model of contemporary feminist (and other) project exhibitions that use the art institution as a space for a different notion of spectatorship and collective articulation that runs counter to the art space's historical self-articulations and legitimations, what Marion von Osten has described as "exhibition making as a counter-public strategy".
–
An exhibition must imagine a public in order to produce it, and to produce a world around it - a horizon. So, if we are satisfied with the world we have now, we should continue to make exhibitions as always, and repeat the formats and circulations. If, on the other hand, we are not happy with the world we are in, both in terms of the art world and in a broader geopolitical sense, we will have to produce other exhibitions: other subjectivities and other imaginaries. The great division of our times is not between various fundamentalisms, since they all ascribe to the same script (albeit with a different idea of who shall win in the end...), but between those who accept and thus actively maintain the dominant imaginary of society, subjectivity and possibility and those who reject and instead partake in other imaginaries, as Cornelius Castoriadis once formulated it. For Castoriadis, society is an imaginary ensemble of institutions, practices, beliefs and truths, that we all subscribe to and thus constantly (re)produce. Society and its institutions are as much fictional as functional. Institutions are part of symbolic networks, and as such they are not fixed or stable, but constantly articulated through projection and praxis. But by focusing on its imaginary character, he obviously also suggests that other social organizations and interactions can be imagined:
[The] supersession [of present society] - which we are aiming at because we will it and because we know that others will it as well, not because such are the laws of history, the interests of the proletariat or the destiny of being - the bringing about of a history in which society not only knows itself, but makes itself as explicitly self-instituting, implies a radical destruction of the known institution of society, in its most unsuspected nooks and crannies, which can exist only as positing / creating not only new institutions, but a new mode of instituting and a new relation of society and of individuals to the institution.
–
It is thus not only a question of changing institutions, but of changing how we institute; how subjectivity and imagination can be instituted in a different way. This can be done by altering the existing formats and narratives, as in the queering of space and the (re)writing of histories - that is, through deconstructive as well as reconstructive projects, and by constructing new formats, by rethinking the structure and event of the exhibition altogether. Either way, I would suggest that curating in the future should center around three key notions: Articulation, Imagination, and Continuity.
–
By articulation we shall mean the positioning of the project, of its narratives and artworks, and its reflection of its dual public and placement both in and out of the art world. An exhibition is always a statement about the state of the world, not just the state of the arts, and as such it is always already engaged in particular imaginaries, whether or not it claims to be so engaged. A work of art is, at best, an articulation of something as much as it is a representation of someone; it is a proposal for how things could be seen, an offering, but not a handout. Articulation is the formulation of you position and politics, where you are and where you want to go, as well as a concept of companionship: you can come along, or not. In cultural production, there is no separation possible between form and content, between means and ends: modes of address articulate and situate subject positions, and where you want to go and how you get there are one and the same question. Thus, the more clearly the articulatory element is stressed, the more productive it will be in partaking in other imaginaries and subject positioning.
–
By imagination, we shall take our cue from the thinking of Castoriadis, and his analysis of society as self-created, as existing through institutions. It is, as stated, a question of imagining another world, and thus instituting other ways of being instituted and imagining, so to speak. To say that other worlds are indeed possible. For our present situation, we can also say: another art world is possible (if we want it). Secondly, the imaginary, as articulation, naturally has to do with the processes and potentialities of artistic production itself: to offer other imaginaries, ways of seing and thus changing the world. An artwork can indeed be seen as new modes of instituting, of producing and projecting other worlds and the possibility for the self-transformation of the world: An institutionalization that is produced through subjectivity rather than producing subjectivity. It can, quite bluntly, offer a place from which to see (and to see differently, other imaginaries).

By continuity, we shall refer to the very work processes of curating itself, and how it can appear as lost in repetitions and trends. Rather than feeding the market, repetition could be transformed into continuity, literally doing the same in order to produce something different, not in the products, but in the imagination. I propose not only working in the same field or theme as a researcher, but actually radicalizing this aspect, as well as the resistance to the market, by working on a long-term plan. Not a five-year plan, but rather a ten-year plan; constantly doing the very same exhibition with the same artists. Imagine this: constantly asking the same artists to contribute to the same thematic exhibition, thus going into the depths of the matter rather than surfing the surface. Indeed, going off the deep end as it were, by refusing the demands for newness, for constantly new (re)territorializations - "painting now!". "the return of the political", "new Czech art show", etc. - and insisting on working on the very same show, whether it is traveling or within the same institution or city. Now, one could argue that this is what a lot of curators are already doing, regardless of the fact that they might change topics, scenes and generations regularly; but rather than dismissing or hiding this fact, I would suggest articulating it, and through this self-imposed and self-transformative continuity, going deeper into the artists' production and thinking, as the artists then would with the curator's thinking and methods, as well as developing - quite literally, and for better or for worse - long-term relationships with one's imagined audience, constituency and/or community. Producing a public is making a world. It is also making other ones possible...

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě

Zřizovatel: Kraj Vysočina
Ředitel: Mgr. Aleš Seifert
Kurátorka: PhDr. Jana Bečková

Historie:
Oblastní galerie Vysočiny byla zřízena počátkem 50. let jako krajská galerie a roku 1958 včleněna do Krajského vlastivědného ústavu. Znovu osamostatněna jako Oblastní galerie Vysočiny byla v roce 1960. V roce 1964 byla umístěna v rekonstruovaném památkovém objektu, kde sídlí podnes. V roce 1989 byl na Masarykově náměstí veřejnosti zpřístupněn další objekt se stálou expozicí. Obě galerijní budovy jsou významnými ukázkami renesanční patricijské architektury Jihlavy z 16. století.

Sbírky:
Sbírka českého umění 19. století zachycuje formální i námětové proměny našeho figurativního umění i krajinomalby v minulém století. Kolekce českého umění první poloviny 20. století sleduje jak nástup a proměny české avantgardy, tak i tradicionálně zaměřené umění. Pro druhou polovinu 20. století je těžiště sbírky především v umělecké tvorbě 60. let. Sbírka regionálního umění na Vysočině mapuje výtvarné umění v oblasti Českomoravské vysočiny, zejména v 2. polovině 20. století, s důrazem na Jihlavsko.

Rozhovor:
Výňatek z konverzace mezi kurátorkou Janou Bečkovou (JB) a ředitelem galerie Alešem Seifertem (AS).

JB: Kdysi existovalo umění, které bylo koncipováno pro muzeum a samotná skutečnost, že muzea vypadají jako mauzolea, nám vlastně může odhalit postoj, který jsme k umění zastávali v minulosti. Byla to forma vzdávání pocty mrtvým. Nevím, kolik dnes ještě existuje děl z minulosti, které je třeba vystavovat nebo respektovat. Ale když budeme hovořit o dílech, která se produkují v posledních několika letech a budou se produkovat v nejbližší budoucnosti, pak je pojetí muzea zcela irelevantní. Ráda bych sledovala otázku prostředí uměleckého díla, jaký typ díla se produkuje dnes a kde je nejlepší je vystavit jinde než v muzeu nebo jeho miniaturním protějšku, v galerii.

AS: Připadá mi, že existuje postoj, který inklinuje k mcluhanismu, a tento postoj by měl tendenci pohlížet na muzeum jako na prázdnou stavbu. Domnívám se však, že prázdnota implikovaná v muzeu je ve skutečnosti jednou z jeho hlavních kladů, a to by si měli všichni uvědomit a zdůraznit to. Muzeum má sklon vylučovat životodárný postoj. Zdá se však, že dnes převládá tendence snažit se věci v muzeích oživit, a že celá myšlenka muzea jako by směřovala k jakémusi speciálnímu typu zábavy. Má stále víc aspektů diskotéky a stále méně aspektů umění. A proto si myslím, že to nejlepší, co se dá o muzeích říci, je, že co se týče akčnosti, muzea jsou vlastně anulující, a to je podle mne jejich hlavní přednost. Zdá se, že vaše stanovisko se týká spíše toho, co se děje. Mne většinou zajímá to, co se neděje, ona oblast mezi událostmi, které by se dalo říct mezera. Tato mezera existuje v bezbarvých a prázdných oblastech či prostředích, na která se nikdy nedíváme. Muzeum věnované jinému druhu prázdnoty by se dalo rozvinout. Prázdnotu lze definovat faktickou instalací umění. Instalace by měly místnosti vyprazdňovat, a ne vyplňovat.
JB: Muzea dělají stále větší ústupky myšlence propojenosti umění s životem. S jejich verzí není v pořádku to, že nabízejí život v konzervě, jakousi estetizovanou ilustraci života. „Život“ v muzeu je jako milování na hřbitově. Přitahuje mě myšlenka všechna muzea vyklidit a ponechat jen ta, která jsou lépe navržena, jako například Guggenheimovo, protože existují jako sochy, díla jako taková, jsou pro veřejnost skoro uzavřená. Byl by to záslužný čin vzhledem k jejich funkci mauzolea. Jenže takový čin by připravil spoustu umělců o práci... Zajímalo by mě, jestli neexistuje nějaká alternativa na periferii života a umění, v oné marginální a stínové zóně, o které jste tak výmluvně hovořil, na okraji měst, podél velkých dálnic s jejich výspami supermarketů a nákupních středisek, nekonečných hromad dříví, domů prodávaných za sníženou cenu; jestli to není ten svět minimálně pro vás. Umíte si představit, že byste pracoval v takovém prostředí?

AS: Jsem tak vzdálený od světa, že mi připadá až neskutečné, když se do něj vydám, takže to, že se života přímo neúčastním, mě fascinuje, protože jsem si jistý odstupem od něj a nechci v něm žít. Je to spíš aspekt času. Je to budoucnost – marťanská krajina. Odstupem myslím vědomí bez sebeprojekce. Myslím, že některé symptomy toho, co se děje v prostoru budovy muzea, se svým způsobem odrážejí v podzemním muzeu Philipa Johnsona, které do jisté míry pohřbívá abstraktní druhy umění v jiném druhu abstrakce, a ve skutečnosti se tak stává negací negace. Jsem pro pokračování v tomto typu odstupu a odstraňování a myslím, že Johnsonův projekt pro Ellis Island je zajímavý v tom, že získá tamější budovu z 19. století a udělá z ní ruinu; on sám tvrdí, že ruiny stabilizuje, a rovněž buduje kruhovou budovu, která je vlastně jen stabilizovaným prázdnem. Tento trend je vidět všude, ale všichni stále tak trochu váhají, když se mají vzdát svých životodárných postojů. Rádi by mezi oběma našli nějakou rovnováhu. Když máte happening, nemůžete mít absenci happeningu. Musí existovat tento dualismus, který, obávám se, narušuje řadu myšlenek humanismu a jednoty. Myslím, že oba tyto názory, jednota a dualismus, se nikdy nesloučí, ale že jsou oba platné; zároveň však dávám přednost dualismu v rozmanitosti.
JB: Existuje ještě jedna alternativa. Zmínil jste se, že si chcete vybudovat vlastní pomník v Krkonoších nebo možná v Tatrách. Čím dál by byl, tím nepřístupnější by byl, a o to víc by to bylo uspokojivé. Je to tak?
AS: Myslím, že nakonec by to bylo zklamání pro všechny včetně mne. Ale i samotné zklamání má zřejmě své možnosti.
JB: Trápí mě nedostatek krajnosti v našich názorech. Já například musím často dělat společenské kompromisy ve svých kurátorských projektech, zatímco vy a ostatní, kteří možná máte námitky proti muzeím, v nich přesto dál vystavujete.
AS: Krajnost může také existovat ve zbytečných kontextech a mně připadá to, co je zbytečné, přijatelnější než to, co je ryzí. Připadá mi, že každá tendence k čistotě také předpokládá, že je třeba něčeho dosáhnout, a to znamená, že umění má nějaký smysl. Myslím, že souhlasím s Flaubertovou myšlenkou, že umění je honba za zbytečnostmi, a čím zbytečnější věci jsou, tím víc se mi líbí, protože já nejsem zatížen čistotou. Vlastně si cením lhostejnosti. Myslím, že má estetické možnosti. Jenže většina umělců je všechno, jen ne lhostejní; usilují o všechno – chtějí se zapálit a hořet.
JB: Máte rád díla z vosku?
AS: Ne, nemám rád díla z vosku. Jsou až příliš živá. Věci z vosku se opět vztahují k životu, a kde je příliš mnoho života, naznačuje to smrt. Myslím, že nové hrobky se budou muset vyvarovat jakéhokoli náznaku života nebo smrti.
JB: Jako Vítkovský monument?
AS: Ano, to je slovanská tradice.
JB: Když budeme realisty, tak vy přece nikdy neseženete nikoho, kdo by investoval dost peněz do mauzolea – mauzolea prázdnoty, nicoty – i když by mohlo být nejpoetičtějším vyjádřením vašeho stanoviska. Nikdy neseženete nikdo, kdo by zaplatil, aby Guggenheimovo muzeum zůstalo celý rok prázdné, i když mně to připadá jako úžasný nápad.
AS: Asi máte pravdu. Myslím, že v podstatě je to prázdný návrh. Ale... jednou přijde renesance pohřebního umění. Naše stará muzea jsou plná fragmentů, úlomků a kousků evropského umění. Byly vytrženy z celých uměleckých staveb a nově ohodnoceny a roztříděny. Třídění umění na malířství, architekturu a sochařství mi připadá jako jedna z nejnešťastnějších věcí na světě, ke které došlo. Dnes se všechny tyto kategorie dělí na další kategorie a je to jako nekonečná lavina kategorií. Máte zhruba čtyřicet různých druhů formalismu a asi sto různých druhů expresionismu. Muzeím jsou vnucovány jaksi paralyzované pozice a myslím, že to ani nechtějí přijmout, a tak udělala mýtus z akce, mýtus ze vzrušení, a dokonce se mluví i o zajímavých prostorech. Vytvářejí zajímavé prostory a tak podobně. Nikdy jsem neviděl vzrušující prostor. Nevím, co je to prostor. Přesto se mi líbí zbytečnost muzea.
JB: Ale domníváte se, že se vzdaluje zbytečnosti a přiklání se k užitečnosti.
AS: Užitečnost a umění nemají nic společného.
JB: Třeba směrem k vzdělávání. Na jedné straně se domnívám, že se paradoxně vzdaluje od skutečné plnosti k frašce plnosti. Jelikož jeho smyslem je být vždycky estetické (kosmetické), jeho smysl plnosti je aristokratický – snaží se shromáždit všechny „dobré“ objekty a myšlenky pod jednu střechu, aby se na ulici nepromarnily a nezdegenerovaly. Znamená to obohacení ducha. Vyšší třídy dnes mají v pojetí muzea jasno, ať už si to správci muzeí přejí nebo ne, a to prostě se současností nemá nic společného. Jednou jsem napsala, že tohle je země více či méně kultivovaných vořížků. Moje plnost a vaše prázdnost se na ně aplikovat nedá.
AS: Myslím, že jste se dotkla velice zajímavé oblasti. Jako by celé umění bylo svým způsobem jen o tom, co má jakou hodnotu, a zdá se, že lidé pociťují velkou potřebu přiřazovat hodnoty a nalézat důležité hodnoty. To ale vede k mnoha kategoriím hodnot a nehodnot. Myslím, že to ukazuje nejrůznější poruchy, praskliny a nesmyslnosti. Ale nemám moc velký zájem je napravovat nebo dělat věci nějakým ideálním způsobem. Myslím, že tu máme všechno – nezávislost v dobrém i ve zlém. Kategorie „dobrého umění“ a „špatného umění“ patří do systému hodnot zboží.
JB: Jak jsem už řekla, čelíte společenskému tlaku, který je těžko slučitelný s vašimi myšlenkami. V současnosti jsou galerie a muzea pro umělce a jejich díla stále primární agenturou či „trhem“. A jak univerzity a federální vzdělávací programy financují kulturu tím, že budují stále další muzea, vidíte rozvíjející se obraz současného mecenášství. Proto je vaše zapojení „výstavních lidí“, i když jsou třeba příznivě naladěni, odsouzeno k neúspěchu, ať už zaujmete jakékoli stanovisko k nehodnotě své činnosti. Když řeknete, není to ani dobré, ani špatné, řeknou obchodníci a kurátoři, kteří jsou majiteli a podporují vás osobně, pravý opak anebo ho naznačí tím, co s tím udělají.
AS: Současné mecenášství je stále veřejnější a stále méně soukromé. Dobrý a špatný jsou morální hodnoty. My potřebujeme estetické hodnoty.
JB: Jak může potom být vaše stanovisko jiné než ironické? Vnucuje vám přinejmenším skepsi. Jak z vás může být něco jiného než potměšilý filozof – člověk s pobaveným úsměvem na tváři, jehož každičký čin je zvýrazněn kurzivou?
AS: Inu, myslím, že humor je zajímavá oblast. Druhy humoru jsou českému temperamentu značně cizí. Jako by český temperament neuměl spojit umění

s humorem. Humor není považován za seriózní. Mnohá strukturální díla jsou skutečně téměř k popukání. Ta hloupější jsou na hranici konkrétního humoru, a tak mi celá ta myšlenka mauzolea vlastně připadá velmi humorná.
JB: Mně připadá velmi smysluplné naše přirovnání Guggenheimova muzea pomocí intestinální metafory k „odpadnímu systému“, jak jste je nazval. Ale samozřejmě nejde o nic jiného než o další ospravedlnění muzeálního člověka, muzeálního publicisty, muzeálního kritika. Místo maximální vážnosti je to maximální humor.
AS: Maximální vážnost a maximální humor je totéž.
JB: Nicméně jakmile začnete působit v kulturním kontextu, ať už je to kontext skupiny umělců a kritiků nebo hmotný kontext muzea či galerie, automaticky spojujete tuto nejistou identitu s něčím jistým. Někdo tomu přiřadí nové kategorizační jméno, obvykle variantu nějakého starého, a tím pokračuje ve své rodové linii či rodinném systému, takže to působí věrohodně. Běžným osudem novinky je, že ji ospravedlní dějiny. Vaše stanovisko je proto ironické.
AS: Řekl bych, že v sobě má určité rozporné vidění. Je to v podstatě nesmyslné stanovisko. Ale myslím, že najít okamžitě nějaký smysl omezuje možnosti. Myslím, že čím více smyslů, tím lépe – zkrátka nekonečné množství názorů a smyslů.
JB: Už tenhle samotný rozhovor je ironický v tom, že funguje v kulturním kontextu, v kontextu výtvarné publikace například, a dává smysl jen v tomto kontextu. Já v poslední době zastávám názor, že existují jen dvě východiska – jedno naznačuje maximum nečinnosti; tomu říkám „myšlenkové umění“, umění, o kterém se obvykle jen tu a tam diskutuje, ale nikdy se nerealizuje; a druhé spočívá v maximu neustálé činnosti, která má nejistou estetickou hodnotu a umisťuje se stranou kulturních institucí. V okamžiku, kdy začneme působit mezi těmito dvěma extrémy, tak nás pověsí (v muzeu).

The Regional Gallery of the Highlands in Jihlava

Authority: The Czech Highlands Region
Director: Mgr. Aleš Seifert
Curator: PhDr. Jana Bečková

History:
The Regional Gallery of the Bohemian-Moravian Highlands was set up in the early 1950s as a regional gallery and in 1958 was incorporated into the Regional Institute of Local History. It returned to its independent status in 1960. In 1964 it moved to a reconstructed historical building, its home until this day. The new premises on Masaryk Square, housing a permanent exhibition, was opened to the public in 1989. Both buildings are excellent examples of patrician Renaissance architecture in 16th-century Jihlava.

Collection:
The collection of 19th century Czech art acquaints the visitor with the transformations of form and motives in Czech figurative and landscape painting of that period. The collection of Czech art from the first half of the 20th-century presents not only the onset and transformations of the Czech avantgarde, but also more traditional art. The collection of regional art in the gallery provides a picture of visual art in the region of the Bohemian-Moravian Highlands, especially in the second half of the 20th century, with an emphasis on Jihlava and its surroundings. Contemporary artworks are being collected continually.

Interview:
From a conversation between curator Jana Bečková (JB) and museum director Aleš Seifert (AS).

JB: There was once an art which was conceived for the museum, and the fact that the museum look like mausolea may actually reveal to us the attitude we've had to art in the past. It was a form of paying respect to the dead. Now, I don't know how much more work there is available from the past that has to be displayed or respected. But if we're going to talk about the works being produced in the last few years, and which are to be produced in the near future, then the concept of the museum is completely irrelevant. I should like to pursue the question of the environment of the work of art; what kind of work is being done now; where is it best displayed, apart from the museum, or its miniature counterpart, the gallery.
AS: Well, it seems to me that there is an attitude that tends toward McLuhanism, and this attitude would tend to see the museum as a null structure. But I think the nullity implied in the museum is actually one of its major assets, and that this should be realized and accentuated. The museum tends to exclude any kind of life-forcing position. But it seems that now there's a tendency to try to liven things up in the museums, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the aspect of a discothéque and less and less the aspect of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues. It seems that your position is one that is concerned with what's happening. I'm interested for the most part in what's not happening, that area between events which could be called the gap. This gap exists in the blank and void regions or settings that we newer look at. A museum devoted to different kind of emptiness could be developed. The emptiness could be defined by the actual installation of art. Installations should empty rooms, not fill them.
JB: Museums tend to make increasing concessions to the idea of art and life as being related. What's wrong with their version of this is that they provide canned life, an aestheticized illustration of life. "Life" in the museum is like making love in a cemetery. I am attracted to the idea of clearing out the museums and letting better designed ones like the Guggenheim exist as sculptures, as works, as such, almost closed to people. It would be a positive commitment to their function as mausolea. Yet, such an act would put so many artists out of business. . . . I wonder if there isn't an alternative on the fringes of life and art, in that marginal or penumbral zone which you've spoken so eloquently of, at the edges of cities, along vast highways with their outcroppings of supermarkets and shopping centers, endless lumberyards, discount houses, whether that isn't the world that's for you at least. I mean, can you imagine yourself working in that kind of environment?
AS: I'm so remote from that world that it seems uncanny to me when I go out there; so not being directly involved in the life there, it fascinates me, because I'm sure of a distance from it, and I'm not interested in living there. It's more of an aspect of time. It is the future - the Martian landscape. By a distance, I mean a consciousness devoid of self-projection. I think that some of the symptoms as to what's going on in the area of museum building are reflected somewhat in Philip Johnson's underground museum, which in a sense buries abstract kinds of art in another kind of abstraction, so that it really becomes a negation of a negation. I am all for a perpetuation of this kind of distancing and removal, and I think Johnson's project for Ellis Island in New York is interesting in that he's going to gut this nineteenth-century building and turn it into a ruin, and he says that he's going to stabilize the ruins, and he's also building this circular building which is really nothing but a stabilized void. And it seems that you find this tendency everywhere, but everybody is still a bit reluctant to give up their life-forcing attitudes. They would like to balance them both. But, I think, what's interesting is the lack of balance. When you have a exhibition you can't have an absence of exhibition. There has to be this dualism which I'm afraid upsets a lot of ideas of humanism and unity. I think that the two views, unity and dualism, will never be reconciled and that both of them are valid, but at the same time, I prefer the latter in multiplicity.
JB: There is another alternative. You mentioned building your own monument, up in Krkonose, perhaps, or in the Tatras. The more remote it would be, the more inaccessible, perhaps the more satisfactory. Is that true?
AS: Well, I think ultimately it would be disappointing for everybody including myself. Yet the very disappointment seems to have possibilities.
JB: What disturbs me is the lack of extremity in either of our positions. For instance, I must often make social compromises in my exhibitions, while, similarly, you and others who might object to museums nevertheless go on working and directing in them.
AS: Extremity can exist in a vain context too, and I find what's vain more acceptable than what's pure. It seems to me that any tendency toward toward purity also supposes that there's something to be achieved, and it means that art has some sort of point. I think I agree with Flaubert's idea that art is the pursuit of the useless, and the more vain things are the better I like it, because I'm not burdened by purity. I actually value indifference. I think it's something that has aesthetic possibilities. But most artists are anything but indifferent; they're trying to get with everything, switch on, turn on.
JB: Do you like wax works?
AS: No, I don't like wax works. They are actually too lively. A wax-work thing relates back to life, so that actually there's too much life there, and it also suggests death, you know. I think the new tombs will have to avoid any reference to life or death.
JB: Like the Vitkov Monument ?
AS: Yes, it's a Bohemian tradition.
JB: Realistically speaking, you'll never get anybody to put up the dough for a mausoleum - a mausoleum to emptiness, to nothing - though it might be the most poetic statement of your position. You'll newer get anyone to pay for the Guggenheim to stay empty all year, though to me that would be a marvelous idea.
AS: I think that's true. I think basically it's an empty proposal. But . . . eventually there'll be a renaissance in funeral art. Actually, our older museums are full of fragments, bits and pieces of European art. They were ripped out of total artistic structures, given a whole new classification and then categorized. The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. Now all these categories are splintering into more more categories, and it's like an interminable avalanche of categories. You have about forty different kinds of formalism and about a hundred different kinds of expressionism. The museums are being driven into a kind of paralyzed positions, and I don't think they want to accept it, so they've made a myth out of action; they've made a myth out of excitement; and there's even a lot of talk about interesting spaces. They're creating exciting spaces and things like that. I never saw an exciting space. I don't know what a space is. Yet, I like the uselessness of the museum.
JB: But on the one side you see it moving away from uselessness toward usefulness.
AS: Utility and art don't mix.
JB: Toward education, for example. On the other side, paradoxically. I see it moving away from real fullness to a burlesque of fullness. As its sense of life is always aesthetic (cosmetic), its sense of fullness is aristocratic: it tries to assemble all "good" objects and ideas under one roof lest they dissipate and degenerate out in the street. It implies an enrichment of the mind. Now, high class (and the high-class come-on) is implicit in the very concept of a museum, whether museum administrators wish it or not, and this is simply unrelated to current issues. I wrote once that this is a country of more or less sophisticated mongrels. My fullness and your nullity have no status attached to them.
AS: I think you touched on an interesting area. It seems that all art is in some way a questioning of what value is, and it seems that there's a great need for people to attribute value, to find a significant value. But this leads to many categories of value or no value. I think this shows all sorts of disorders and fractures and irrationalities. But I don't really care about setting them right or making things in some ideal fashion. I think it's all there - independent of any kind of good or bad. The categories of "good art" and "bad art" belong to a commodity value system.
JB: As I said before, you face a social pressure which is hard to reconcile with your ideas. At present, galleries and museums are still the primary agency or "market" for what artists do. As the universities and national education pro-

grams finance culture by building even more museums, you see the developing picture of contemporary patronage. Therefore, your involvement with "exhibition people," however well - meant they are, is bound to defeat whatever position you take regarding the non-value of your activity. If you say it's neither good nor bad, the dealers and curators who appropriate it, who support you personally, will say or imply the opposite by what they do with it.
AS: Contemporary patronage is getting more public and less private. Good and bad are moral values. What we need are aesthetic values.
JB: How can your position then be anything but ironic, forcing upon you at least a skepticism. How can you become anything except a kind of sly philosopher - a man with a smile of amusement on your face, whose every act is italicized?
AS: Well, I think humor is an interesting area. The varieties of humor are pretty foreign to the Czech temperament. It seems that the Czech temperament doesn't associate art with humor. Humor is not considered serious. Many structural works really are almost hilarious. You know, the dumber, more stupid ones are really verging on a kind of concrete humor, and actually I find the whole idea of the mausoleum very humorous.
JB: Our comparison of the Guggenheim, as an intestinal metaphor, to what you've called a "waste system" seems quite to the point. But this off course is nothing more than another justification for the museum man, for the museum publicist, for the museum critic. Instead of high seriousness it's high humor.
AS: High seriousness and high humor are the same thing.
JB: Nevertheless, the minute you start operating within a cultural context, whether it's the context of a group of artists and critics or whether it's the physical context of the museum or gallery, you automatically associate this uncertain identity with something certain. Someone assigns to it a new categorical name, usually a variant of some old one, and thus he continues his lineage or family system which makes it all credible. The standard fate of novelty is to be justified by history. Your position is thus ironic.
AS: I would say that it has a contradictory view of things. It's basically a pointless position. But I think to try to make some kind of point right away stops any kind of possibility. I think the more points the better, you know, just an endless amounts of points of view.
JB: Well, this talk itself is ironic in that it functions within a cultural context, within the context of a arts publication, for instance, and makes its points only within that context. My opinion has been, lately, that there are only two outs: one implying a maximum of inertia, which I call "idea" art, art which is usually only discussed now and then and never executed; and the other existing in a maximum of continuous activity, activity which is of uncertain aesthetic value and which locates itself apart from cultural institutions. The minute we operate in between these extremes we get hung up (in a museum).

Slovácké muzeum v Uherském Hradišti

Zřizovatel: Zlínský kraj
Ředitel: PhDr. Ivo Frolec
Kurátorky: PhDr. Milada Frolcová, Mgr. Marie Martykánová

Historie:
Galerie Slováckého muzea v Uherském Hradišti má své sídlo v barokní budově bývalé vojenské zbrojnice z roku 1723. V roce 1955 nastoupil do Slováckého muzea historik umění PhDr. Vilém Jůza (do funkce ředitele) a rozhodl se vybudovat galerii výtvarných umění. Od 21. října 1962 slouží Galerie Slováckého muzea veřejnosti. V současné době má Galerie Slováckého muzea k dispozici tři výstavní sály pro krátkodobé výstavy a jeden (v původním půdním prostoru) slouží jako stálá expozice „Umění jihovýchodní Moravy“. Výstavní programy jsou sestavovány v širokém záběru mnoha výtvarných disciplín, různých časových období a provenience.

Sbírky:
Sbírka Galerie Slováckého muzea obsahuje přes 7000 kusů artefaktů vzniklých od 17. století až do současnosti.

Prohlášení:
Když dojde na otázky ohledně našeho institucionální postavení a toho, jak fungujeme a přemýšlíme, my zde v Uherském Hradišti směřujeme náš zájem k řešení problémů, vycházejících ze skutečně dichotomického rozštěpení institucionální kritiky, které vyústilo v to, co bychom mohli nazvat "nešťastným vědomím". Hegel nazval takto rozpolcené vědomí "nešťastným vědomím," neboť ve chvíli, kdy neexistuje jednota mezi vlastním já a "jiným", je vlastní já v konfliktu samo se sebou. Toto "nešťastné vědomí" institucionální kritiky je institucionální vědomí, které si samo sebe uvědomuje jako vnitřně rozpolcené a neschopné smířit se se svým "jiným" - institucionálním systémem. Na druhou stranu nerozpolcené vědomí by bylo duálním vědomím vlastního já, které by vneslo harmonii právě mezi vlastní já a to "jiné". V našem článku chceme dokázat, že to, co stojí za "nešťastným vědomím" institucionální kritiky, je performativní kontradikce dnešní moderní společnosti, která zabraňuje vzniku této jednoty.
–
Ovšem zde je na místě otázka: co když toto naprosto nezávislé postavení institucionální kritiky (mimo jakoukoli instituci) není možné; co když člověk může vyslovit relevantní sdělení jen tehdy, když mluví z pozice určitého institucionálního rámce (ať už silného nebo slabého)? Znamená to snad, že jakákoliv institucionální kritika se nachází ve stavu dvojí dialektiky a je vždy již sebe sama legitimizující a sebou samou legitimovaná, tudíž silná, avšak sporná v tom, že v sobě zahrnuje i opoziční nedostatky, právě proto, že spoléhá na svou sobě legitimovanou sílu? Ústředním paradoxem institucionální kritiky je to, že se na první pohled zdá, jako by takováto situace naznačovala, že kvůli dané performativní kontradikci je jakákoli institucionální kritika vždy již nemožná, že je předpokládanou kontradikcí uvnitř sebe sama a účastníci diskuse jsou v ní uvězněni, neboť popírají možnost komunikace a porozumění si.
–
Ovšem i kdyby tomu tak bylo, mělo by se diskutovat o možnostech případných jiných směrů v přechodové institucionální kritice v kontextu zemí východní a také jihovýchodní Evropy.
–
A teď dobrá zpráva: na čem bychom si mohli lépe ukázat, že institucionální kritika je možná a stále žije, než na skutečnosti, že jednotlivci i komunity stále vybočují ze společnosti, hodnotí ji a oprošťují se od ideologií. Skrze zpochybňování a hledání pravdy usilují tito "rebelové" o jakousi institucionální emancipaci. Pokud se snažíme obnovit potřebu institucionální kritiky v post-socialistickém kontextu z této perspektivy, navzdory všem kontradikcím, stane se klíčovou otázka, z jaké politické nebo společenské pozice bude institucionální kritika promlouvat (a bude daleko závažnější než kterákoliv profesionální pozice). Díky krizi legitimity a státní moci během přechodného období, byla institucionální kritika možná v obecnějším a politickém smyslu, nejen tedy v oblasti umění či kulturních institucí. Tudíž je nyní stále podstatnější to, zda je institucionální kritika chápána jako:
1) Individuální pozice umělce, kritika umění, nebo tvůrce kultury; 2) Pozice samostatně organizované komunity tvůrců kultury; 3) Neo-liberální vládní pozice; 4) Konzervativní (nacionalistická) kritika nebo; 5) Nevládní, demokratická organizace v občanské společnosti.
–
Je nutno zdůraznit, že ačkoliv každá ze zmíněných pozic má jiný výchozí bod, některé z jejich cílů se navzájem překrývají a proplétají. Institucionální kritika může mít na společnost relevantní dopad jen jako celek, pokud si jsou ovšem zprostředkovatelé institucionální kritiky vědomi toho, že jejich otázky jsou formulovány z jisté institucionální platformy.
–
Komplikovanějším předpokladem je však to, že obecné cíle mohou svést dohromady různé tábory institucionální kritiky. Vědomí vlastního já v sobě obsahuje jakousi rozdílnost, v níž si je vlastní já vědomo i toho, co je od něj odlišné. Vědomí sebe sama na straně institucionální kritiky je rozporuplné, neboť si je vědomo jak stejnosti, tak jinakosti. Kontradikce vládní racionality, samostatného vládnutí a samostatné organizace jsou jen některé z mnoha těchto kontradikcí. Základním úkolem každé vlády je to, jak vládnout, ale ne příliš, čili, jak to formuloval Michel Foucault: "Podezření, že člověk vždy riskuje, že bude vládnout až moc, v sobě obsahuje otázku: Proč vlastně musíme vládnout?... Jinými slovy, co zapříčiňuje potřebu existence vlády a jaké cíle by měla tato s ohledem na společnost sledovat, aby ospravedlnila svou existenci?" Podle Foucaulta nevyžaduje "umění vlády" žádné zobecněné rozlišení mezi různými vládními systémy. "Místo toho, abychom z rozdílů mezi státní a občanskou společností vytvořili historickou univerzálii, která nám umožní zkoumat konkrétní systémy, můžeme se pokusit je vidět jako formu schematizace, která je charakteristiká pro určitou technologii vlády."
Podle rakouského myslitele Geralda Rauniga "nejen vzdorní jedinci, ale také progresivní instituce a nevládní organizace v občanské společnosti fungují na stejné rovině způsobu vládnutí." Přední vlastností parrhesie nebylo ovládnutí pravdy, která se v určité situaci zveřejní, ale podstoupení rizika, to, že "mluvčí řekne něco nebezpečného - něco jiného, než čemu věří většina." Raunig vlastně odkazuje na Foucaultovo prohlášení, které rozlišuje "klasicky Řecké pojetí parrhesie", tvořené těmi, kteří se nebojí "říct pravdu ostatním lidem", a novou hru s pravdou, která vyžaduje po člověku, aby byl "dostatečně odvážný na to, aby dokázal prozradit pravdu sám o sobě." Činnost, jakou je vyslovování pravdy, je daleko důležitější než pravda postavená do protikladu ke lži nebo něčemu "nesprávnému".
–
Kritika, především institucionální kritika, se nevysiluje odsuzováním špatností nebo stáhnutím se do více či méně radikálního sebezpochybňování. Co se týče umění, znamená to tedy, že ani agresivní strategie institucionální kritiky ze sedmdesátých let, ani služba institucím z let devadesátých neslibují efektivní zásahy do současné vládní racionality. Podle Rauniga vzniká produktivní "hra" na základě vztahu mezi aktivisty nebo umělci a institucí, takže se společenská a institucionální kritika proplétá s politickou a osobní parrhesií. Pouze spojením těchto dvou technik parrhesie se můžeme vyvarovat jednostranné instrumentalizace, zachránit institucionální mechanismus od zablokování a zachovat tok mezi hnutím a institucí.
–
K Raunigově návrhu na využití parrhesie jako dvojí strategie (jako pokus o zapojení se do procesu argumentace a jako sebezpochybňování), bych podotkla, že dialogická kritika nabízí přijatelnější model institucionální kritiky ve smyslu positivního působení. Předpokládám, že jakási dekonstrukce jednostranné kritiky, zděděné po modelech institucionální kritiky ze sedmdesátých a devadesátých let, by zahrnovala kolaborativní strategii, která by zapojila jak státní, tak nezávislé instituce do stejných kritických projektů s cílem podnítit a podporovat institucionální činnost jako samostatně se rozvíjející konstruktivní institucionální kritičnost. Místo předpokladu, že instituce internalizovala svou moc prostřednictvím nástrojů vlády jen proto, že je institucí s vyšší pozicí v hierarchii, by bylo možná účelnější mít na paměti to, že "instituce moci" jsou všude kolem nás a že bio-politika sahá mnohem dále i nad rámec své vlastní instituce. Když vezmeme na vědomí tuto komplexní spleť sil, jejich instituce a jejich kritika by nás mohly přiblížit ke střízlivé a kultivované kritické pozici, která by byla schopna současné institucionální kritiky, a v tomto procesu by mohly i další instituce přispívat nejen kritikou postupů ostatních, ale také vlastním sebe-kritickým přístupem.
–
Při internalizaci institucionální kritiky se můžeme vydat dvěma směry:
- na jednu stranu instituce velmi rychle internalizují kritiku, která je na ně zaměřena a jim adresována: osvojením si stejného jazyka, jakého užívají jejich kritici, a povrchní inkorporací nových struktur se kritizované instituce stávají silnějšími, ačkoliv stále fungují podle dřívějších pravidel. Instituce buduje sama sebe jen pokud je usměrňována re-

levantní kritickou opozicí.
- na druhou stranu samotní kritici internalizují institucionální moc neustálým opakováním svých kritik, což po čase začne v jejich činnosti převládat a stávají se tak z nich hlídači a zprostředkovatelé negace, která je jen jiným typem moci, protože využívá stejných metod pod záminkou ochrany před silnými institucemi. O posunu v institucionální kritice můžeme diskutovat, pokud vezmeme v úvahu posun role muzeí současného umění ve středo- a východoevropských zemích a změnu jejich monopolní pozice na regionální umělecké scéně ovlivněnou jednotlivci nebo vznikajícími, nezávisle fungujícími nevládními uměleckými prostory. Tyto změny přišly především s novými kriticky-kurátorskými postupy, které si již od počátku devadesátých let pečlivě živily malé, ale velice aktivní umělecké instituce. Je důležité zdůraznit to, že na počátku všech těchto nových iniciativ, hlavně v podobě Center pro současné umění Soros a jim podobných, byla potřeba vyvážení, konkurence nebo i konfrontace ve vztahu k monopolu silných, státem řízených a podporovaných uměleckých institucí. Jejich důležitou politickou agendou bylo vystupovat proti komunistické ideologii a za otevřenou společnost prostřednictvím údajné podpory nových uměleckých médií. Ovšem jsou zde případy, kde vstoupila v platnost jakási pochybná nepsaná smlouva mezi centrem a okrajem, mezi centrem a alternativou. Tudíž po dobu téměř deseti let hrozilo, že se internalizací institucionální kritiky ze strany těchto nových institucionálních modelů stane monopol moci ještě centralizovanějším, alespoň v kulturním prostředí, kde státní instituce blízce spolupracovaly se svými kritickými protějšky.

—

Možná nejzajímavějším příkladem tohoto slučování státní moci a opoziční institucionální kritiky byla spolupráce Centra pro současné umění Soros (SCCA - Skopje) a Muzea současného umění ve Skopje, která začala hned na počátku činnosti SCCA - Skopje v roce 1994. Během výzkumné cesty do Skopje jsme se dozvěděli, že toho času bylo Muzeum současného umění nesporně špičkou v oblasti reprezentace mezinárodního současného umění ve Skopje a jedinou institucí profesionálně schopnou reprezentovat makedonské umění v zahraničí. Muzeum současného umění bylo založeno roku 1964, na základě politického rozhodnutí zastupitelstva města Skopje, za účelem vystavení sbírky uměleckých děl, věnovaných městu stovkami mezinárodních umělců bezprostředně po ničivém zemětřesení, které zasáhlo Skopje v roce 1963. Nová muzejní budova, otevřená v roce 1970, s výstavní plochou přes 3500 m2 a celkovou plochou 5000 m2, s depozitáři, kinem, archivy, knihovnou a dalšími místnostmi k využití, byla výjímečnou a významnou kulturní institucí a jedním z mála muzeí současného umění v regionu. Projekt muzejní budovy byl také darem městu - od polských architektů J. Mokrzynskiho, E. Wierzbickiho a W. Klyzewskiho.

—

Ovšem do roku 1994 budova muzea, které se vždy potýkalo s problémy v hospodaření se svými prostředky, velmi sešla díky přetrvávání dlouhodobě zavedené špatné strategie přelévání fondů na akvizice a údržbu budovy do vedení programů. Například rozhodnutí muzea z roku 2000 použít fondy na údržbu k pokrytí nákladů na uspořádání výstavy v Japonsku, dále rozhodnutí použít peníze získané za uspořádání svatební hostiny v muzeu v roce 1998 na výstavbu kavárny místo toho, aby byla opravena střecha - vedlo k opravdové katastrofě. Po více než patnáct let byla, a stále je, celá sbírka nepřístupná a kvůli problémům s prosakující střechou nejenže musela být přesunuta do skladu, ale také se čím dál častěji stává, že nejdůležitější dlouhodobí spolupracovníci - mezinárodní nadace a muzea - vypovídají spolupráci kvůli riziku, které hrozí při vystavování velkých a drahých sbírek v takovýchto podmínkách. První podstatná rekonstrukce budovy začala teprve nedávno, s podporou italské vlády, ale stav děl, které byly uskladněny ve strašných podmínkách depozitáře po více než patnáct let zůstává stále nedořešený.

—

Tato taktika sebepropagace ze strany muzejního kurátorského týmu a podpora jen hrstky oblíbených umělců postupně vyústila v to, že jak budova, tak sama instituce byla naprosto vytěsněna na okraj zájmu jak společností, tak i návštěvníky. Pokusy nezávislých umělců nebo kritiků pozvednout svůj kritický hlas proti takto centralizované moci pod záštitou demokratizace, byly izolovány a odsouzeny k neúspěchu již od samého začátku. Poté, co několik neúspěšných pokusů o kritiku vyústilo v okamžité vydědění dané umělecké scény, se pěstování institucionální kritiky ve Skopje stalo ekvivalentem veřejné odluky od společnosti, profesního odcizení nebo dokonce sebevraždy. Tím pádem umělci a kritici, kteří vystupovali jakýmkoli způsobem kriticky, byli považováni za nežádoucí pro každý nový projekt. Z jiného pohledu se kritičnost stala pro většinu kritizujících hlasů začarovaným kruhem, který jim znemožňoval vyvíjet jakoukoliv kreativní činnost, což bylo důsledkem frustrace, vyvolané spojenectvím údajné institucionální kritiky s institucionální mocí v tomto začarovaném kruhu.

—

Nejlepším příkladem této zvrácené hry bylo právě založení již zmíněného Centra pro současné umění Soros ve Skopje, které bylo propagováno jako jakási alternativa k Muzeu současného umění. Ovšem místo toho, aby nabízelo alternativy ostatním umělcům a institucím, přineslo ještě více moci Muzeu současného umění, když s ním na začátku devadesátých let spojilo své síly. V tom by samozřejmě nebyl žádný zásadní problém, pokud by to přímo neovlivnilo širší uměleckou scénu Makedonie. Hlavně kvůli monopolizované moci v oblasti vystavování současného umění nebylo po kritice namířené na problematické umění a na kulturní politiku, kterou muzeum provozovalo, ani vidu ani slechu. Vystavovat v rámci jeho programů se stalo nemožné pro umělce, kteří se zajímali o témata, jež nebyla součástí agendy ani muzea, ani SCCA (např. rozsáhlé hromadné instalace nebo elektronické umění).

—

Dnes se již hodně věcí změnilo. Oslabení moci SCCA-Skopje po ztrátě podpory jeho hlavního patrona a pravicově orientovaná nacionalistická kulturní politika vládnoucí koalice, která se soustředí spíše na národní dědictví a archeologii než na současné umění, zhoršily situaci v dalším ohledu – směrem k úpadku kdysi nedotknutelného monopolu. Tato zanedbaná situace v muzeu paradoxně otevřela cestu novým neinstitucionálním nebo odlišným institucionálním uměleckým směrům.

The Moravian Slovak Museum in Uherské Hradiště

Authority: The Zlín Region
Director: PhDr. Ivo Frolec
Curators: PhDr. Milada Frolcová, Mgr. Marie Martykánová

History:
The museum is located in the premises of former barock military arsenal built in 1723. In 1955, the art historian PhDr. Vilém Jůza functioned as director. He decided to establish the Gallery of Fine Art, which was opened to the public in 1962. Today the museum disposes of three exhibition halls for temporary exhibitions and one permanent exhibition, titled "'Art of South-Eastern Moravia". The exhibitions are covering a range of artistic disciplines, as well from various historical periods.

Collection:
The collection of the museum has around 7000 items from 17th century until our present times.

Statement:
When it comes to questions about our institutional position, and how we work and think, in general, we are here in Uherské Hradiště interested in tackling the set of questions that derive from such an intrinsically dichotomous split within institutional critique, which results in what we could call an “unhappy consciousness.” Hegel called this kind of divided mode of consciousness the "unhappy consciousness", because the self is in conflict with itself when there is no unity between self and other. This “unhappy consciousness” of the institutional critique is the institutional consciousness that is conscious of itself as being divided internally and as not being able to reconcile itself with its “other” – the institutional system. On the other hand, the undivided consciousness would be a dual self-consciousness which brings unity to the self and the “other”. In our contribution, we want to argue that what stands behind the “unhappy consciousness” of the institutional critique is the performative contradiction of contemporary society today that prevents such unity from taking place.

—

However, the question to be asked here is, what if such a completely independent position of institutional critique (beyond any institution) can not exist; what if one can utter relevant statements only when there is a certain institutional framework (weak or strong) from which position one speaks? Does this indicate that the position of any institutional critique is that of a double dialectics, always already simultaneously self-legitimising and self-legitimated and therefore strong but questionable in implying the oppositional shortcomings exactly because of relying on self-legitimated strength?

—

The main paradox of the institutional critique is that at first sight it seems as though a position like this implies that because of this performative contradiction any institutional critique is always already impossible, a posited contradiction within itself, in which the interlocutors are entrapped since they deny the possibility for communication and understanding. However, even if it were so, it would be relevant to discuss the potentialities for other possible directions in transitional institutional critique in the context of the countries of East and as well South-East Europe.
Let us give you the good news now: what could demonstrate more clearly that institutional critique is still possible and very much alive than the fact that individuals and communities still step aside from the society, pass judgment on it, and break free from the bonds of ideology. By questioning and pursuing truth these “rebels” seek to achieve a kind of institutional emancipation.
If we try to recuperate the need for institutional critique in the post-socialist context from this perspective, despite all the contradictions, the question from which political or social position such institutional critique would speak becomes crucial (much more relevant than any professional position). Because of the crisis of legitimation and state authority in the transitional period, institutional critique became possible in more general and political terms, and not only in terms of art or cultural institutions. Therefore, it became increasingly significant whether institutional critique is understood as:
- a singular position of an artist, art critic or cultural producer
- a position of a self-organised community of art and culture producers
- a neo-liberal governmental position
- a conservative (nationalist) critique, or
- a non-governmental – democratic civic society organisation.

—

It is important to emphasise that even though each of the above mentioned positions entails a different starting point, some of the objectives of these different positions overlap and intertwine. Institutional critique can only have a relevant impact on society as a whole, if the agents of institutional critique are aware that their questions are formulated from a certain institutional platform.
However, a more difficult expectation is that the common objectives can gather together the different camps of institutional critique. Self-consciousness has a certain otherness included within itself, in that the self is conscious of what is other than itself. Self-consciousness on the part of institutional critique is contradictory, because it is conscious of both sameness and otherness. The contradictions of governmentality, self-governance and self-organisation are only a few of these contradictions. The fundamental challenge of each government is how to govern but not too much or, as Michel Foucault famously put it: ‘The suspicion that one always risks governing too much is inhabited by the question: Why, in fact one must govern?...In other words, what makes it necessary for there to be a government, and what ends should it pursue with regard to so-

ciety in order to justify its existence?' The "art of government" for Foucault is actually something that does not entail any universalised distinction between different governing systems. 'Instead of making the distinction between state and civil society into a historical universal that allows us to examine all the concrete systems, we can try to see it as a form of schematization characteristic of a particular technology of government.'

—

According to Austrian thinker Gerald Raunig 'not only resistive individuals, but also progressive institutions and civil society NGOs operate on the same plane of governmentality.' The main attribute of parrhesia is not the possession of truth, which is made public in a certain situation, but the taking of a risk, the 'fact that a speaker says something dangerous - something other than what the majority believes.' Raunig actually refers to Foucault's statement that distinguishes between the "classical Greek conception of parrhesia" – constituted by those who dare "to tell the truth to other people" and a new truth game which entails being "courageous enough to disclose the truth about oneself." The activity of uttering truth is much more important than truth put in opposition to the lie or to something "false".

—

Criticism, and especially institutional critique, is not exhausted in denouncing abuses nor in withdrawing into more or less radical self-questioning. In terms of the art field that means that neither the belligerent strategies of the institutional critique of the 1970s nor art as a service to the institution in the 1990s promise effective interventions in the governmentality of the present. According to Raunig, a productive game emerges through the relationship between activists or artists and institution so that social criticism and institutional critique intertwine the political and personal parrhesia. It is only by linking the two parrhesia techniques that a one-sided instrumentalisation can be avoided, that the institutional machine is saved from closing itself off, that the flow between movement and institution can be maintained. In addition to Raunig's proposal of applying parrhesia as a double strategy (as an attempt to engage in a process of refutation and as self-questioning), I would suggest that the dialogical critique offers a more appropriate model of institutional critique in terms of positive agency of action. I suggest that a kind of deconstruction of the one-way critique inherited from the models of institutional critique from the 1970s and 1990s would entail a collaborative policy that could engage both state and independent institutions in the same critical projects in order to suggest and promote institutional activity as constructive institutional self-developing criticality.

—

Instead of assuming that the institution has internalised power through the instruments of governing only because it is an institution with a higher position in the hierarchy, perhaps it would be more constructive to remember that the institutions of power are all around us and that biopolitics reaches much further than only within its own institution. Acknowledging this complex entanglement of power, its institutions and its critique could bring us closer to a sober and refined critical position that would be capable of an institutional critique of today, in which process different institutions could contribute both by critiquing the others' practices, but also with a self-critical approach.

The internalisation of institutional critique is a two way street:

- on the one hand institutions very quickly internalise the critique aimed and addressed to them: by appropriating the same vocabulary as their critics and by superficially incorporating the new structures, the criticised institutions become stronger although still continuing working under the same rules as before. An institution constructs itself only after being interpolated by a relevant critical opposition.
- on the other hand critics themselves internalise institutional power by repeating their own criticism time and again, which then starts to rule their own activities, and thus they become gate-keepers and agents of a negation that is a different kind of power by using similar methods under the pretext of protection from the powerful institutions. In particular, the shift in the institutional critique can be discussed by taking into consideration the shift of the role of the contemporary art museums in the Central and East-European countries and the change of their monopoly position in the regional art scene under the influence of individuals or the appearance of independently run non-governmental art spaces. Such changes mainly occurred because of the new critical curatorial practices that already started to be carefully nurtured in the early 90s by small but very active art institutions.

—

It is important to stress the fact that in the beginning most of these new initiatives, especially the appearance of the Soros Contemporary Art Centres and their spin offs, were seen as urgently needed means to balance, contest or even confront the monopoly of the powerful state governed and supported art institutions. Their important political agenda was to stand up against communist ideology and for an open society by purportedly promoting new art media. However, there were examples where some ambiguous unwritten agreement took place between the centre and margin, between the centre and alternative. Therefore the internalisation of institutional critique on the part of these new institutional models for almost a decade threatened to become an even more centralised monopoly of power, at least in the cultural environments where the state institutions collaborated closely with their critical counterparts.

—

Maybe the most interesting example of this kind of merging of state power and oppositional institutional critique was the collaboration between the Soros Contemporary Art Centre Skopje and the Skopje Museum of Contemporary Art that started with the very beginning of the activities of the SCCA-Skopje in 1994. During a research trip last year to Skopje, we learned that at that time the Museum of Contemporary Art was at its undisputed acme as the leader in the representation of international contemporary art in Skopje and the only institution professionally capable of representing Macedonian contemporary art abroad. The Museum of Contemporary Art was established in 1964 as a political decision put forward with an Act of the Skopje City Assembly, in order to host the collection of art works that hundreds of international artists donated to the city immediately after the catastrophic 1963 Skopje earthquake. With an exhibition area of over 3500 m2 and a total area of 5000 m2 with depots, cinema, archives, library and other rooms serving the purpose of this exceptionally important cultural institution, the new museum building opened in 1970 as one of few museums of contemporary art in the region. The project of the museum building itself was also a donation to the city by the Polish architects J. Mokrzynski, E. Wierzbicki and W. Klyzewski. However, by 1994 the building of the museum that always struggled with managing its assets was run down due to the continuation of the long established poor policy of re-directing the funds assigned for acquisitions and maintenance of the building into programming. For example, the museum's decision from 2000 to use the maintenance funds to cover the expenses of an exhibition in Japan and the decision to build a café with the rent received for a wedding party held in the museum in 1998 instead of using the money to repair the roof led to a real catastrophe. For more than fifteen years the whole collection was and still is out of sight, and due to the construction problems with the leaking roof, not only did the collection have to be moved to dump storage, but it is also more and more often the case that most of the important long-term collaborators – international foundations and museums – give up collaboration because of the risk of showing larger and expensive exhibitions in such conditions. The first serious reconstruction of the building started only recently with the support from the Italian Government, but the question remains about the condition of the works that were held in terrible conditions in the depot for more than fifteen years. This policy of self-promotion on the part of the museum's curatorial team and of support for only a handful of favourite artists, gradually resulted in the building and the institution itself becoming completely marginalised by both society and the public. The attempts of independent artists or critics raise critical voices against this kind of centralised power under the auspices of democratisation were isolated and condemned to failure from the start. After several unsuccessful critical attempts led to an immediate marginalisation of the art scene, entertaining any institutional critique in Skopje became to the equivalent of signing a social and professional estrangement or even suicide. On the one hand, the artists and critics that would act in any kind of critical fashion were regarded as ineligible for any projects. On the other hand criticality became a vicious cycle for most of the critical voices that were prevented from undertaking any creative actions because of the frustration caused by this vicious cycle, where alleged institutional critique teamed up with institutional power. The best example of this perverted game was the aforementioned establishment of the Soros Centre for Contemporary Art – Skopje that was promoted as a kind of alternative to the Museum of Contemporary Art. However, instead of offering an alternative to the other artists and institutions, when the SCCA-Skopje and the Skopje Museum of Contemporary Art joined forces in the early 90s, it brought even more power to the museum. Of course, there would have been nothing wrong with this, had it not directly affected the larger art scene in Macedonia. Mainly because of the monopolised power in showing contemporary art there was hardly any criticism addressed towards the problematic art and cultural policy entertained by the museum. Exhibiting within its program even became impossible for the artists interested in issues that were not on the MOCA/SCCA agenda (e.g. large scale accumulation installations or electronic arts). Today many things have changed. The weakening of the SCCA-Skopje due to the loss of support from its main benefactor and the right-wing nationalistic cultural policy of the governing coalition that puts more emphasis on national heritage and archeology but less on contemporary art worsened the situation in another direction, towards the decline of the once untouchable monopoly. Paradoxically, this deteriorated situation in the museum opened up a possibility for new kinds of non-institutional or different institutional art practices.

Státní galerie ve Zlíně

Zřizovatel: Zlínský kraj
Ředitel: PhDr. Ludvík Ševeček

Historie:
Státní galerie ve Zlíně byla ustavena jako krajská galerie v roce 1953 s prozatímním sídlem na zámku v Kroměříži. V roce 1957 přesídlila do Domu umění ve Zlíně (bývalý památník Tomáše Bati) a v roce 1960 získala další prostory ve 2. patře zlínského zámku. V těchto objektech sídlí dodnes.

Sbírky:
Základ galerijních sbírek tvořila část bývalé Salusovy sbírky, dále sbírky vzniklé nákupy ze Zlínských salonů v letech 1936–1948 a výtvarné práce z okruhu zlínské Školy umění z let 1939–1945. Od poloviny 50. let galerie systematicky budovala své sbírky již sama.

Rozhovor:
Výňatek z rozhovoru s Ludvíkem Ševečkem (LŠ). Připravil Prostor Zlín (PZ).

PZ: Rádi bychom začali s vašimi názory na trajektorie a praxe kritického umění v uplynulých desetiletích v rámci zásadních proměn současného kapitalismu. V současném politicko-kulturním prostředí neoliberalismu existuje určité paradoxní omezení pro tvorbu kritiky. Je téměř "systémovým požadavkem", že umělecká produkce musí být "společensky uvědomělá", tj. že musí, v souladu s různými současnými relacionistickými teoriemi, být proaktivní ve vztahu k dominantní kulturní politice. Aby člověk byl konkurenceschopný na intelektuálním trhu, vyžaduje se od něj značná profesionalita a odbornost...
LŠ: Dotkl jste se zcela zásadního bodu, já bych ale pojal vztah mezi mocí a odporem, mezi kritikou a jejím přivlastněním, mezi činností politického umění a její spektakularizací komplexněji. Vzhledem k radikálnímu rozvoji oficiálních kulturních politik v uplynulých letech, zejména politik blairovského/britského druhu, ale i jiných, které z kreativity činí nástroj hospodářského rozvoje a z umění nástroj společenské integrace, se tato kritika devadesátých let stává o to naléhavější. Zároveň jsem ale ve všech svých vlastních textech – a to zahrnuje i tradici Benjaminových odkazů k Brechtovi a Treťjakovi – cítil potřebu zdůraznit, že existuje určitá praxe imanentní transgrese, určité strategie autonomní sebeinstrumentalizace a radikálního sloučení umění a politiky, které se snaží vyvrátit logiku neoliberalismu a kulturních politik. To je důležité, neboť se obávám, že bez uvážení této druhé strany mince ten typ diskurzu, například jaký se objevuje ve vašem úvodu („umění je nuceno, aby bylo politicky, společensky angažované"), dle mého názoru předsta-

vuje volání proti ztrátě autonomie, kterou by umění mělo mít, a tudíž vlastně (atd., „ztrácí svou autonomii) má sklon potvrzovat reakční strukturu. Příliš často kritici nedělají rozdíly a opakují staré schéma, totiž že umění se stává nástrojem politiky, a bez dalšího kladou rovnítko mezi určité problematické relacionistické a komunitní umělecké praktiky a jiné praktiky intervenčního umění, komunikační guerilly a aktivistické přístupy, které využívají podstatně jiných metod. Bylo by možné vysvětlit obrovský rozdíl mezi těmito uměleckými praktikami, pokud jde o vztah ke společenskosti a prostorovosti. Zatímco první z nich využívají zestejňující a zespolečenšťující strategie a snaží se přerozdělit a přivlastnit si prostor, ty druhé mají sklon se šířit prostorem samy, aniž by tento prostor určovaly jako předcházející, stabilní a hierarchický. Když se hranice mezi těmito dvěma naprosto různými postupy rozostří, ať už z nevědomosti nebo ze zlé vůle, vzniká základ pro provádění všezahrnující kritiky každé podoby aktivistického umění, ať už je toto umění měkké nebo tvrdé, ať se podobá struktuře nebo stroji, a bez ohledu na to, zda prostor rozbrázďuje nebo jej vytváří. Na základě této redukce a konfúze se snadno kritizuje praxe aktivistického umění jako celek a ruší se návrat či odvrat od procesu k objektu, od performativního k obrazovému – je to velmi podobné Greenbergovi a Friedovi před několika desítkami let. Dnes se to děje s oprášenými pojmovými nástroji estetiky 18. a 19. století (autonomie, krása, estetická zkušenost, apod.). V případě výstav documenta X a 11 například mnoho komentářů kritizovalo jejich údajně přehnanou strohost a přílišný důraz na politiku a diskurz. A v důsledku tohoto diskurzivního posunu na poli umění se lze setkat s návratem autonomie a krásy také v některých přednáškách a rozhovorech výstavy documenta 12 (ředitel Roger Buergel).

PZ: Složitá otázka instituce se docela často zužuje na prostý protiklad anarchistické úplné negace každého institucionálního rámce a intelektuálské rezignaci nad všudypřítomností institucí. To s sebou nese, že hranice instituce – v úzkém významu „státních aparátů“ – jsou snadno vysledovatelné a neproblematické, a zároveň že instituce – v širším významu „sociálně organizovaného a normativně regulovaného chování“ – jsou hluboce zapuštěné v naší každodenní praxi. Otázky opuštění přísné dichotomizace institucionálního („vnitřku“, který je spravován státem) a neinstitucionálního („vnějšku“, který je spontánní a organizuje se sám) tvořily význačnou část diskuze věnované novým formám institucionální kritiky. Jak v této souvislosti vidíte „umění vládnout“ a metody společenské transformace?

LŠ: Podle mě nestačí napadat různé státní aparáty abstraktní negací, považovat sociální pohyby jako absolutně „Jiné“ ve vztahu k institucím (ať už to jsou státní byrokracie, nezávislé nevládní organizace nebo autonomní sebeorganizace). Namísto toho je podstatné pojmout instituce a kritiku institucí na stejné úrovni imanence: takže na nejobecnější úrovni to není otázka představení si absolutního vnějšku institucí, ale otázka vzájemného vztahu institucí a pohybu, strojů a státních aparátů, a také otázka toho, jak tento vztah může být učiněn produktivní ve smyslu emancipačních politik a bez zbrklého vymezení hranice mezi oběma póly. Na úrovni institucionální kritiky jako praxe je hlavním tématem to, jak se vyhnout uzavření a strukturalizaci: Jestliže institucionální kritika nemá být fixována a paralyzována jako něco zavedeného v oboru umění a omezeného jeho pravidly, pak se musí nadále vyvíjet spolu se změnami ve společnosti. A zejména se musí propojovat s jinými formami kritiky jak uvnitř, tak vně oboru umění, například s formami, které vznikají v protikladu k příslušným podmínkám nebo dokonce před jejich ustavením. Na takovémto pozadí radikální výměny forem kritiky, ovšem bez předpokládání prostorů oproštěných od dominace a institucí, je třeba reformulovat institucionální kritiku jako kritický postoj a jako ustavující praxi.

PZ: Jedním z esejů, o nichž se nedávno debatovalo v různých kontextech zabývajících se vztahem kritiky a instituce, je „Od kritiky institucí k instituci kritiky“, jejímž autorem je Andrea Fraserová. Andrea Fraserová se pokouší artikulovat kritické působení v umění prostřednictvím dichotomie jeho externalizace a internalizace. Připomíná přitom dva způsoby protikladu umění a instituce: první se týká pokusů „působit mimo tradiční instituce, finančně nezávisle a mimo legislativní kontrolu odborníků na umění“ (což spojuje s takzvanou první generací konceptuálních umělců, jako jsou Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, a další). Druhý způsob se setkává s (ne)možností uniknout procesům vtělení do institucí a dějinné kanonizace. Je tomu tak proto, že „institucionalizovaná dějiště“ jsou nejen součástí vládní-správní-institucionální sféry, ale také proto, že instituci vykonávají jednotlivci a instituce je vtělená do lidí, kteří vytvářejí diskurzy a vykonávají praxi, uznávají, vykládají a hodnotí – umění jako umění. Fraserová tudíž dospívá k závěru, že „institucionální kritika“ byla vždy institucionalizovaná, protože se aktivně nebo retroaktivně vyvinula v rámci umění, v rámci instituce umění. Tento závěr ilustruje příkladem „neúspěchu avantgardních hnutí, která instituci umění nezničila, ale rozšířila ji za tradiční hranice výhradně uměleckých objektů a estetických měřítek. Esej Andrey Fraserové nabízí některá důležitá tvrzení, protože přesně popisuje mechanismus přisvojení si pojmu kritiky v současném umění (zejména v hnutí neo-Fluxus a v relacionistickém „společensky uvědomělém“ umění). Toto umění je představováno jako místo odporu a symbolické revoluce, a zároveň se pohotově začleňuje do mocenských struktur a institucionalizovaných měřítek úspěchu. Na druhou stranu lze její otázku „je institucionální kritika již institucionalizovaná?“ položit pouze z ideologické pozice moderní společnosti odbornosti a uzavřených oborů. Tato otázka redukuje a uzavírá proces způsobu vládnutí v oboru umění, ve světě umění, nebo, chcete-li, v imaginárním státě umění. Právě toto uzavření se klade jako ústřední problém.

LŠ: Toto byla výzva pro uměleckou praxi od 19. století. S německým sociologem Ulfem Wuggenigem by také bylo možné argumentovat, že od té doby se na poli umění praktikuje institucionální kritika. Tyto účinky moci na druhou stranu nebyly nikde všezahrnující a znovu a znovu byly účinně napadány. Fraserová to popírá: ačkoli v jejím textu zdánlivě zaznívá Foucaultův pojem sebevlády, není tu žádný náznak forem úniku, posunu ani proměny. Zatímco pro Foucaulta se kritický postoj objevuje současně jako „partner“ a jako „protivník“ umění vládnout, druhá část této konkrétní ambivalence v popisu Fraserové chybí a podléhá diskurzivnímu sebeomezení, které jen tak tak dovoluje reflektovat vlastní uzavřenost. Navzdory všem důkazům mnohotvárné účinnosti praxe kritického umění během celého 20. století pouští Fraserová ohranou desku: umění je a zůstává autonomní a jeho funkce se omezuje na obor umění. Podle mého názoru Fraserová provádí útočnou sebehistorizaci a sebekanonizaci, a dokonce se snaží ustavit se nejen jako vůdčí postava „druhé generace“ institucionální kritiky, ale post faktum také v určitém vztahu k první generaci. Ustavující praxe, která spojuje výhody obou „generací“ institucionální kritiky si vynutí spojení společenské kritiky, institucionální kritiky a sebekritiky. Toto spojení se rozvine především z přímého a nepřímého zřetězení s politickou praxí a společenskými hnutími, ovšem neponechává stranou umělecké kompetence a strategie, stejně jako neponechává stranou ani zdroje oboru umění a účinky v tomto oboru.

PZ: Různé podoby avantgardní, situacionistické, konceptualistické nebo intervencionistické umělecké praxe byly v rozsáhlé míře založené na strategiích zmenšení vzdálenosti mezi „uměním a životem“, „umělcem a publikem“, „galerií a ulicí“. Namísto reprezentace světa ve světě aktivně jednaly. Zásadu hledání nových způsobů „znázornění“ nahradily zásadou hledání změny v samotném produkčním aparátu. V tomto smyslu lze k popisu tohoto posunu stále využít Duchampovu otázku „Jak vytvořit umělec-ké dílo, které by nebylo uměleckým dílem?“

LŠ: Duchampova otázka, která se i ve své negaci drží něčeho jako esence umění, mě opravdu moc nezajímá: Já bych se ptal spíš takto: „Jaké jsou podmínky pro to, aby se umělecké stroje a revoluční stroje propletly a radikálně se sloučily?“ To také znamená – a já se to snažil ukázat analýzou příkladů textů Richarda Wagnera a Anatolije Lunačarského o umění a revoluci – že nehraji hru na zrušení rozdílu mezi uměním a životem (ani v podobě, kterou konceptualizoval Joseph Beuys). Umění, které má sklon se rozpustit v životě, obvykle končí tím, že je trochu moc velkolepé. Na příslušných hlavních proudech v prvním desetiletí a ve 20. letech 20. století a v 60.–70. letech je jasně vidět, že všeobecná „vitalizace“ umění neskončila nijak dobře: depolitizované driftování do hermetických pseudoautonomií a naprostá heteronomizace umění jsou pouze dvě strany téže mince. V kulturně-politických snahách, které skončily jako příliš rozsáhlé a příliš abstraktní, ideály neodlučitelnosti umění a života namísto zpochybnění pevných hranic mezi estetickou a politickou praxí tyto hranice naopak absolutizovaly nebo způsobily, že se tyto hranice znovu objevily někde jinde. Oproti modelům, v nichž se umění a život zcela prolíná a míchá navzájem, jsem navrhl zkoumat jiné podoby jednání. Totiž ty, které vznikají v sousedících oblastech, kde se přechody, překryvy a zřetězení umění a revoluce stávají na omezenou dobu možnými, ovšem bez syntézy a identifikace. I bez rušení rozdílů a přetěžování umění revolučním patosem se lze stále ptát na vhodnou formu zřetězení a soustředit se při tom na omezenější a skromnější překryvy umění a revoluce: Jak chápat tyto vzájemné přesahy jako dočasné spojenectví a výměnu, a přesto zároveň stále a konfliktně nutit k útokům na společenské mocenské vztahy a vnitřní strukturalizaci? Jak je možné rozvinou kritiku reprezentace a expanzi orgiastické reprezentace, namísto snahy o zrušení reprezentace v čistém jednání a bohatství života? Namísto slibu spasení uměním, které spasí „život“ – jak se může revoluční vznikání objevit v situaci vzájemného překrývání umění a revoluce, které je ovšem časově a prostorově omezené?

PZ: Je možné mluvit o radikální estetice a radikálním umění optikou estetiky a formy? Tato otázka se může zdát sporná, je ovšem na jednu stranu historicky zakořeněná v radikálních avantgardních hnutích, jak to vyjadřuje heslo „nové umění pro novou společnost“. Na druhou stranu je obsažená v novějších interpretacích uměleckého aktivismu a „intervencionistického umění“. Akt „umění“ v teorii aktivistického umění – kde v knize Geralda Rauniga, Umění a revoluce, hraje důležitou roli – je úzce spojen s aktem „invence“ a nereprezentativních imaginativních procesů. Tvůrčí nebo umělecká produkce se vysvětluje jako experimentální teritorium pro zkoumání nových taktik, vynalézání nových nástrojů nebo nových dovedností pro účast v procesu společenské transformace.

LŠ: Na tohle není lehké krátce odpovědět, pokusím se ale vytěžit nějaké myšlenky z mého vlastního čtení Umění a revoluce, hlavně pokud jde o otázku posunu od reprezentace situací k jejich vytváření. Ve 20. letech 18. století vzal Hegel z divadelního diskurzu 18. století pojem situace a ve svých Přednáškách o estetice jej zavedl jako všeobecný pojem vztahující se na všechny formy umění. Na Hegelově užití pojmu situace je zvláštní, že jej otevřel a zahájil pohyb s dostatečnou razancí, že situace, na základě své kvality v Hegelově úzu jako estetická kategorie, překročila hranice Hegela i hranice rámce konvenční estetiky. Otázky, které Hegel položil ohledně vztahu mezi reprezentací a jednáním, vedly v heterogenezi konkrétních podob umělecké praxe ve 20. století od reprezentace situací prostřednictvím různých fází rozšiřující se reprezentace k jejím hranicím a k vytváření situací. Poslední fáze je nejzajímavější (zde jsou stejně důležití Treťjakov, Eisenstein, Brecht a S.I.). V ní se situace stala orgiastickou: S Hegelovou Ungeheuer der Entzweiung (nestvůrou rozkladu), která spí ve všeobecném stavu světa a znovu usíná při následném odstranění rozdílů, je třeba tu zacházet pouze v bdělém stavu, nebo spíš, jako kdyby nikdy neusnula. Nestvůry rozkladu nepovstávají ze spánku rozumu. Ony spánek rozumu ani jeho nadvládu neznají.

PZ: Budeme-li vnímat liberalismus jako techniku vládnutí založenou na ekonomii prostředků, pak současný kapitalismus v období po státu blahobytu, se svým trendem k omezování státní správy a jejich kompetencí, klade mnohem větší důraz na sebekázeň obyvatel. Pro analýzu organizace mocenských vztahů v současné kapitalistické společnosti by mohl být užitečný Foucaultův pojem způsobu vládnutí. Klade totiž tezi vzájemného propojení mezi disciplinární mocí, biopolitickou, tj. „státní“ mocí a různými praktikami péče o sebe při konstituci subjektu (v obou významech). Jak si představujete kritickou praxi, která by se vyhnula svému osvojení coby součásti techniky vládnutí? Jak navíc může přispět k revoluční praxi radikální změny?

LŠ: Ve svém výše zmíněném eseji o kritice se Foucault nezastavil u pojetí

způsobu vládnutí jako slepé uličky, nevyhnutelné pasti, ale vznesl i konkrétní návrh týkající se pojmu kritiky, kritického postoje v rámci imanence způsobu vládnutí: namísto uzavření pole teoretickými argumenty a praktické podpory tohoto kroku, tedy vykonávaní umění vládnutí, měla by se zároveň propagovat odlišná forma umění, která by vedla k úniku od různých umění vládnutí. A Foucault není jediný, kdo zavádí tyto nové neúnikové podmínky úniku. Figury letu, odpadnutí, zrady, dezerce, exodu, to jsou figury, které navrhují – zejména proti cynickému nebo konzervativnímu vzývání nevyhnutelnosti a beznaděje – různí autoři jako poststrukturalistické a nedialektické formy odporu. S pomocí takovýchto pojmů se Gilles Deleuze, Paolo Virno a další filosofové pokouší představovat nové modely nereprezentativní politiky, které lze stejně dobře obrátit proti různým problematickým modelům transformace z minulosti i přítomnosti – proti leninistickým koncepcím revoluce jako převzetí státu (namísto radikálního opuštění všech forem státního aparátu), proti naivním anarchistickým pozicím, které si představují absolutní vnějšek institucí, a také proti koncepcím transformace a přechodu ve smyslu postupné homogenizace směrem k neoliberální globalizaci. V rámci jejich nových koncepcí odporu je cílem překazit dialektickou představu moci a odporu: vytvořit pozitivní formu odpadnutí, letu, který je zároveň ustavující praxí. Namísto předpokládání podmínek dominace jako neměnných horizontů nebo nepřekonatelných zdí, do kterých se přesto naráží, tento let mění podmínky, za nichž se toto předpokládání koná.

PZ: Zdá se, že parrhésie (upřímnost) je jedním ze základních pojmů Foucaultových výzkumů z počátku 80. let. Stojí v centru jeho pokusů zaměřit své dílo na to, co [Foucault] nazýval „technikami já" – rozrůzněné a divergentní hermeneutické praktiky vlastního já, které se začaly konstituovat od klasické a pozdní antiky. Je zde pořád hra rétorického a diskurzivního vyjednávání, které zahrnuje téměř povinnou dvojakost ve vztahu mezi uměleckými institucemi a (aktivistickým) umělcem, či nadacemi a správci. V takové situaci, která zcela určitě hraje významnou roli při reprodukci institucionálních autorit a hierarchií, může být parrhésie brána ve svém hovorovém významu – jako neopatrnost či dokonce lehkomyslnost v rozhovoru. Mohl byste říci něco víc o strategiích a účincích toho, co se nazývá „dvojí kritika parrhésie"?

LŠ: „Dvojí kritika parrhésie" znamená, že zde nemluvíme pouze o staré představě parrhésie jako veřejného (na řecké agoře) mluvení o všem, i když, nebo právě když to je nebezpečné. Tento druh parrhésie jako veřejného, politického jednání se pojí s osobním jednáním, které se aktualizuje v konkrétní formě vztahu: Foucault rozvinul tuto osobní podobu parrhésie jako koncepci sebetechniky, která nefunguje jako katolická zpověď nebo zkoumání svědomí, ani jako prototyp maoistické sebekritiky, ale spíše ustavuje vztah mezi racionálním diskurzem a životním stylem mluvčího nebo osoby, která se sama sebe táže.
Navzdory jakékoli individualistické interpretaci zejména pozdních Foucaultových textů (které jim přisuzuje „návrat k filosofii subjektu", apod.), zde parrhésie není schopností subjektu, ale spíše pohybem mezi pozicí, která zpochybňuje soulad mezi pojmy logos a bios, a pozicí, která v souvislosti s tímto zpochybněním provádí sebekritiku. Počínat si v komunikaci neopatrně nebo lehkomyslně, jak dnes říká Alexander Brener a Barbara Schurzová, zůstává v rámci dialektiky instituce a její negace. Tyto strategie napadání muzeí nebo jiných uměleckých institucí mě osobně moc nezajímají. Ovšem při zakládání nových institucí nebo experimentování s ustavujícím jednáním bych trval na tom, co jsem napsal o dvou tvářích parrhésie, o nutném propletení parrhésie jako radikální společenské kritiky i sebekritiky. Kritika se nevyčerpává odsuzujícími urážkami, ani stažením se do více či méně radikálního sebezpochybňování. V kontextu umělecké praxe to znamená, že ani útočné strategie institucionální kritiky 70. let ani umění jako služba institucím v 90. letech neslibují účinné zásahy do současných způsobů vládnutí. Možná je ale smysluplné uvažovat o spojení obou metod do dvojité kritiky parrhésie.

The Regional Fine Arts Gallery in Zlín

Authority: The Zlín Region
Director: PhDr. Ludvík Ševeček

History:
The museum is located in the premises of former barock military arsenal built in 1723. In 1955, the art historian PhDr. Vilém Jůza functioned as director. He decided to establish the Gallery of Fine Art, which was opened to the public in 1962. Today the museum disposes of three exhibition halls for temporary exhibitions and one permanent exhibition, titled "Art of South-Eastern Moravia". The exhibitions are covering a range of artistic disciplines, as well from various historical periods.

Collection:
The collection of the museum has around 7000 items from 17th century until our present times.

Interview:
Extracts from an interview with Ludvík Ševeček (LŠ) by the magazine Prostor Zlín (PZ).

PZ: We would like to start with your views on trajectories and effects of critical art practices in the last decades within crucial transformations of contemporary capitalism. There is a certain paradoxical constraint for the production of criticism in the contemporary politico-cultural setting of neoliberalism. It is almost a "systemic requirement" that artistic production has to be "socially aware", i.e. to be pro-active in respect of dominant cultural policy, consistent with various contemporary relationalist theories. Substantial professionalism and expertise are required to be competitive on the intellectual market...

LŠ: You touch a crucial point, but I would conceptualize the relation between power and resistance, between critique and its appropriation, between political art practices and their spectacularization in a more complex way. Now, with the radical development of official cultural policies during the last years, especially but not only of the Blairist /British kind, openly instrumentalizing creativity for economic development, art for social integration, this critique of the 1990s becomes all the more urgent. But at the same time in all my own texts – and that also takes up the tradition of Benjamin referring to Brecht and Tretyakov – I felt the need to stress that there are certain practices of immanent transgression, certain strategies of autonomous self-instrumentalization and transversal concatenations of arts and politics that try to thwart the logics of neo-liberal social and cultural policies. This is important, because I am afraid that, without considering this other side of the coin, the type of discourses such as those occuring in your introduction ("art is forced to be political, socially engaged") in my opinion represents the cry against the loss of autonomy that art is supposed to have and therefore, in fact (etc., it loses its autonomy") tends to re-affirm a reactionary structure. All too often undifferentiating critics repeat the old figure of art being instrumentalized by politics and quickly equate certain problematic relational and community art practices with the very different practices of intervention art, communication guerrilla and activist approaches that apply fundamentally different methods. One could explain the enormous difference of these art practices in terms of the relationship of sociality and spatiality; whereas the former impel identitarian and communitarian strategies, seeking to redistribute and apporpriate space, the latter tend to distribute themselves in space without fixing the space as antecedent, stable and hierarchical. When these two completely different policies are blurred, whether out of ignorance or maliciousness, this lays the foundation for carrying out an all- encompassing criticism of every form of activist art, whether it is soft or hard, structure- or machine-like, striating the space or producing it. On the basis of this reduction and confusion, it becomes easy to criticize activist art practices on the whole and revoke a (re-)turn from the process to the object, from the performative to the pictorial – very similar to Greenberg and Fried some decades ago. Today this comes with the rehashed conceptual tools of the aesthetics of the 18th and 19th centuries (autonomy, beauty, aesthetic experience, etc.). In the cases of documenta X and 11, for instance, many commentaries denounced their allegedly exaggerated austerity and excessive emphasis on politics and discourse. And as an effect of this discursive shift in the art field you can experience the return of autonomy and beauty also in some of the talks and interviews of documenta 12 (director Roger Buergel).

PZ: Quite often the complex question of institution is reduced to a simple opposition of an anarchistic full-frontal negation of any institutional framework and of intellectualist resignation over the all-pervasiveness of the institutions. This implies that the boundaries of an institution – in the narrow sense of "state apparatuses" – are easily detectable and unproblematic, and that, at the same time, institutions – in the broader sense of "socially organized and normatively regulated behavior" – are embedded deep in our everyday practices. Questions of abolishing the strict dichotomization of institutional (the "inside" which is state-administered) and non-institutional (the "outside" which is spontaneous or self-organized) were a significant part of the discussion dedicated to new forms of institutional critique. How do you see the "arts of governing" and the methods of social transformation within this setting?

LŠ: I think it is not sufficient to attack the various state apparatuses in an abstract negation, to regard social movements as the absolute "Other" of institutions (whether they are state bureaucracies, independent NGOs or autonomous self-organizations). Instead, it is crucial to conceptualize institutions and the critique of institutions on the same plane of immanence: so at the most general level it is not a question of imagining an
absolute outside of institutions, but a question of the mutual interrelationship of institution and movement, machines and state apparatuses, and a question of how this relationship can be made productive in the sense of emancipatory policies and beyond the abrupt demarcation between the two poles. On the level of institutional critique as a practice the main topic is how to avoid closure and structuralization: If institutional critique is not to be fixed and paralyzed as something established in the art field and confined within its rules, then it has to continue to develop along with changes in society and especially to tie into other forms of critique both within and outside the art field, such as those arising in opposition to the respective conditions or even prior to their formations. Against the background of this kind of transversal exchange of forms of critique, but also beyond the imagination of spaces free from domination and institutions, institutional critique is to be reformulated as a critical attitude and as an instituent practice.

PZ: One essay that has been recently discussed in different contexts engaged with the relations of critique and institution, is Andrea Fraser's "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique". Trying to articulate critical operations in art through the dichotomy of its externalization and internalization, Andrea Fraser recalls two modes of opposition of art and institution: the first relates to the attempts to "operate outside traditional institutions, with fiscal independence, beyond the legislative control of art experts" (which she connects to the so called first generation of conceptual artist Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers etc.), and the second one which meets its (im-)possibility to escape processes of incorporation in the institutions and historical canonization. It is so, because the "institutionalized sites" are not only part of the governmental- administrative-institutional sphere, but the institution is performed by individuals and embodied in people who produce discourses and practices, recognize, interpret and evaluate – art as art. Therefore, she draws the conclusion that "institutional critique" has always been institutionalized because it emerged within art, within the institution of art actively or retroactively, and she illustrates this conclusion

with the example of "the failure of avant-garde movements which didn't destroy the institution of art, but extended it beyond the traditional boundaries of specifically artistic objects and aesthetic criteria. Andrea Fraser's essay offers some important points because it precisely describes the mechanisms of misappropriation of the notion of critique in contemporary art (especially neo-Fluxus, relational and "socially conscious" art), represented as a site of resistance and symbolic revolution and at the same time readily integrated in power structures and institutionalized criteria of success. On the other side, her question: Has institutional critique been institutionalized? can be posed only from the ideological position of modern expert society and enclosed disciplinary fields. It reduces and encloses process of governmentality in the art field, art world, or if you want, in the imaginary state of art. It is precisely this enclosure that poses itself as the central problem.

LŠ: This was a challenge for art practices since the 19th century, and with the German sociologist Ulf Wuggenig you could also argue that institutional critique has been a practice in the art field since then. On the other hand, these effects of power were never all-encompassing, and it has been tackled effectively over and over again. Fraser denies that: although there seems to be an echo of Foucault's concept of self-government in her text, there is no indication of forms of escaping, shifting, transforming. Whereas for Foucault the critical attitude appears simultaneously as "partner" and as "adversary" of the arts of governing, the second part of this specific ambivalence vanishes in Fraser's depiction, yielding to a discursive self-limitation, which only just allows reflecting on one's own enclosure. Contrary to all the evidence of the manifold effectivity of critical art practices throughout the entire 20th century, she plays a worn-out record: art is and remains autonomous, its function limited to the art field. In my opinion Fraser conducts a practice of offensive self- historization and self-canonization, even trying to establish herself not only as a leading figure of the "second generation" of institutional critique, but also post-factumin a certain relation to the first. Instituent practices that conjoin the advantages of both "generations" of institutional critique will impel a linking of social criticism, institutional critique and self-criticism. This link will develop, most of all, from the direct and indirect concatenation with political practices and social movements, but without dispensing with artistic competences and strategies, without dispensing with resources of and effects in the art field.

PZ: Different Avant-garde, Situationist, Conceptualist or Interventionist art practices were extensively based on the strategies of cutting the distance between "art and life", "performer and audience", "gallery and street". Instead of representing the world they were active in the world. They replaced the principle of searching for new modes of "depiction" with the principle of searching for the change in the production apparatus itself. In that sense Duchamp's question "How do we make a work of art that is not a work of art?" still can be used to describe this shift.

LŠ: I do not really care for Duchamp's question that also in its negation sticks to something like an essence of art. My question would be more of the kind: "What are the preconditions for art machines and revolutionary machines intertwining and forming transversal concatenations?" That also means – and I tried to show that by analyzing the examples of Richard Wagner's and Anatoli Lunacharsky's texts on art and revolution – that I am not into the game of dissolving the difference between art and life (not even as conceptualized by Joseph Beuys). Art that tends to lose itself in life usually ends up being a bit too grand. In the relevant main currents in the 1910s/20s and in the 1960s/70s it is evident that the general "vitalization" of art came to no good end: de-politicized drifting into hermetic pseudo-autonomies and the total heteronomization of art are only two sides of the same coin. In cultural-political endeavors that have ended up being too large and too abstract, the ideals of the inseparability of art and life, instead of questioning rigid boundaries between aesthetic and political practice, absolutized these boundaries or made them reoccur somewhere else. Contrary to models of totally diffusing and confusing art and life, I suggested to investigate other practices, those emerging in neighboring zones, in which transitions, overlaps and concatenations of art and revolution become possible for a limited time, but without synthesis and identification. Beyond de-differentiating and overloading art with the revolutionary pathos, questions can still be raised about the appropriate form of concatenation, which focus on more limited and more modest overlaps of art and revolution: How can this kind of overlapping be understood as a temporary alliance and exchange, and yet constantly and conflictually impel attacks on social power relations and internal structuralization at the same time? Instead of seeking to abolish representation in pure action and in abundant life, how can a critique of representation and an expansion of orgiastic representation be developed? Instead of the promises of salvation from an art that saves "life", how can revolutionary becoming occur in a situation of the mutual overlapping of art and revolution that is limited in space and time?

PZ: Is it possible to talk about radical aesthetics and radical art through the lens of aesthetics and form? This question may seem contradictory, but it is on one hand historically rooted in radical avant-garde movements, implied by the motto "New art for new society", and on the other hand incorporated in the more recent interpretations of art-activism and "interventionist art". The act of "art" in activist- art theory – where in the book of Gerald Raunig, Art and Revolution plays an important role – is closely linked to the act of "invention" and nonrepresentational imaginative processes. Creative or art production is explained as experimental territory for examination of new tactics, innovation of tools or invention of new skills for participation in the process of social transformation.

LŠ: Well, it is not so easy to answer this briefly, but I will try to extract some thoughts out of my own reading of Art and Revolution, mainly the question of how to shift from representing situations to constructing them. In the 1820s Hegel had taken the situation concept from the theatre discourse of the 18th century and introduced it in his Lectures on Aesthetics as a generalized key term applying to all art forms. What was specific about Hegel's use of the situation concept was that he opened it up, initiating a movement with enough verve that the situation, based on its quality as an aesthetic category in Hegel's use, enabling it to go beyond Hegel and beyond the framework of conventional aesthetics. The questions that Hegel raised on the relationship between representation and action led in the heterogenesis of concrete art practices in the 20th century from representing situations through various stations of expanding representation to its limits to constructing situations. The last phase is the most interesting (here Tretyakov, Eisenstein, Brecht and the S.I. are equally important), where the situation becomes orgiastic: Hegel's Ungeheuer der Entzweiung(monster of disruption) slumbering in the general state of the world and dozing off again in the subsequent sublation of differences is to be treated here only
in a waking state, or rather: as though it had never gone to sleep at all. Disruptive monsters do not emerge from the sleep of reason, they do not know the sleep of reason nor its dominion.

PZ: If we perceive liberalism as a governmental technique based on the economy of means, then contemporary post-welfare state capitalism, with its trend of cutting down state administration and its competencies has to put much more emphasis on the self-discipline of populations. Foucault's concept of governmentality could be useful for an analysis of the organization of power-relations in contemporary capitalist society, with its thesis on interconnectedness of the disciplinary power and the bio-political, i.e. "state" power and various practices of self-care in the constitution of the subject (in both senses). How do you envision the practice of critique that escapes its adoption as a part of governmental technique? Moreover, how can it add to revolutionary practices of radical change?

LŠ: In his above mentioned essay about critique Foucault did not stop by conceptualizing governmentality as a dead end, an inescapable trap, but also put
up a specific proposal concerning the concept of critique, of the critical attitude within the immanence of governmentality: instead of inducing the closure of the field with theoretical arguments and promoting this practically, thus carrying out the art of governing, a different form of art should be pushed at the same time which leads to escaping the arts of governing. And Foucault is not the only one to introduce these new non-escapist terms of escape. Figures of flight, of dropping out, of betrayal, of desertion, of exodus, these are the figures proposed – especially against cynical or conservative invocations of inescapability and hopelessness – by several authors as poststructuralist, non-dialectical forms of resistance. With these kinds of concepts Gilles Deleuze, Paolo Virno and other philosophers attempt to propose new models of non-representationist politics that can equally be turned against different problematic models of transformation of the past and the present – against Leninist concepts of revolution as taking over the state (instead of radically evading all forms of state apparatus), against naive anarchist positions imagining an absolute outside of institutions, as well as against concepts of transformation and transition in the sense of a successive homogenization in the direction of neo-liberal globalization. In terms of their new concept of resistance, the aim is to thwart a dialectical idea of power and resistance: to create a positive form of dropping out, a flight that is simultaneously an instituent practice. Instead of presupposing conditions of domination as immutable horizons or insurmountable walls and yet running against them, this flight changes the conditions under which the presupposition takes place.

PZ: Parrhesia appears as one of the essential concepts within Foucault's researches at the beginning of the 1980s. It is in the center of his attempts to focus his work around what he called "techniques of the self" – differentiated and divergent hermeneutic practices of one's own self that began to constitute themselves from classical and late Antiquity on. There is always a game of rhetorical and discursive negotiation that involves an almost obligatory duplicity in relationships between art-institutions and (activist) artists, or foundations and trustees. In that kind of situation, which most certainly plays a significant role in the reproduction of institutional authorities and hierarchies, parrhesia could be taken in its colloquial meaning – being imprudent or even reckless in conversation. Could you tell us a bit more about the strategies and effects of what is called "the double criticism of parrhesia"?

LŠ: "Double criticism of parrhesia" means that here we are not only talking about the old idea of parrhesia as publicly (in the Greek agora) speaking about everything, even or just when it is dangerous. This kind of parrhesia as a public, political practice is joined by a personal practice that becomes actualized in a specific form of relationship: Foucault developed this personal form of parrhesia as a concept of self-technique that does not serve as a catholic confession or examination of conscience nor as a prototype of Maoist self-criticism, but rather to establish a relationship between rational discourse and the lifestyle of the interlocutor or the self-questioning person. Contrary to any individualistic interpretation especially of later Foucault texts (imputing a "return to subject philosophy", etc.), here parrhesia is not the competency of a subject, but rather a movement between the position that queries the concordance of logos and bios, and the position that exercises self-criticism in light of this query. Being imprudent or reckless in communication, like say Alexander Brener and Barbara Schurz today, remains within the dialectics of the institution and its negation. Personally I am not very interested in these strategies of challenging museums or other art institutions. But when founding new institutions or experimenting on instituent practices, I would insist on what I wrote about the two faces of parrhesia, about the necessary intertwining of parrhesia as both radical social criticism and self-criticism. Critique is not exhausted in denouncing abuses, nor in withdrawing into more or less radical self-questioning. In terms of art practices, this means that neither the belligerent strategies of the institutional critique of the 1970s nor art as a service to the institution in the 1990s promise effective interventions into the governmentality of the present, but maybe it makes sense to think of combining both methods into the double criticism of parrhesia.

Galerie výtvarného umění v Hodoníně

Zřizovatel: Jihomoravský kraj
Ředitel: Mgr. Josef Fantura
Kurátorka: PhDr. Ilona Tunklová

Historie:
Galerie výtvarného umění v Hodoníně byla ustavena v roce 1960 v rámci sítě regionálních galerií a umístěna v tzv. Domě umělců, budově bývalého spolku Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM).

Sbírky:
Galerie vlastní sbírky českého výtvarného umění 1. poloviny 20. století se zaměřením na malířská a sochařská díla zakladatelské generace Sdružení výtvarných umělců moravských. Součástí sbírek je umělecký odkaz Jakuba Obrovského a Franty Úprky. České umění 2. poloviny 20. století galerie sbírá s důrazem na dokumentaci vývoje výtvarného umění v regionu jihovýchodní Moravy. Tomuto zaměření tematicky odpovídá i stálá expozice. Galerie se dále specializuje na současnou fotografii a moderní českou grafiku s přihlédnutím k tvorbě nejmladší generace výtvarníků.

Prohlášení:
To co se zdá být čím dál víc středem našeho zájmu a jakousi základní myšlenkou je poznání, že z Evropy se stává velmoc, a co to znamená pro rozvoj demokracie jako takové a zejména pro postavení kultury? Západní demokracie jsou v úpadku, tvrdí Paolo Flores D'Arcais, italský filozof a redaktor jednoho z nejvlivnějších italských časopisů MicroMega. D'Arcais spatřuje příznaky tohoto zhoršování například v omezování občanských práv v USA po 11. září 2001 (Vlastenecký zákon) nebo v omezování plurality médií v Itálii Silviem Berlusconim, ale také v egoismu řady „hnutí identity", která kladou oprávněný boj za svá práva nad všeobecný prospěch. Noam Chomsky často kritizuje způsob, jakým se Spojené státy jakožto ochránce kapitalismu čím dál víc mění z občanské demokracie v „tržní demokracii", ve které převládají neoliberální doktríny a principy a přisluhování velkým podnikům, jejichž hon za ziskem podle něj podporují instituce ovládané Amerikou, jako jsou Mezinárodní měnový fond, Světová banka nebo Světová obchodní organizace. V posledních letech se objevila řada světových odbojových hnutí, ale revitalizace demokracie prostřednictvím (anti)globalizačních a protiválečných hnutí se musí nevyhnutelně dostat do rozporu s centralizací politické moci, o kterou usilují politické elity. Strašák hromadné nezaměstnanosti a zejména „mezinárodního terorismu" se používá jako nástroj k zajištění společenské disciplíny a časem by oslabil demokratické síly.
–
Obrysy „nové Evropy" lze spatřit zvlášť jasně v redukci prostředků na sociální péči a služby, ke které v současnosti dochází v celé Unii, a rovněž v přistěhovalecké politice, neboť právě tam lze zabudovat principy společenské konstrukce, jako je začlenění nebo vyčlenění (kulturní) identity a (etnických) rozdílů. Po pádu železné opony vyděsila západoevropské průmyslové státy masová emigrace, a proto se nyní vnější hranice posunuly až k pobaltským státům. V Evropě se po jedenáctém září a pumových atentátech v Madridu hovoří o řadě nových bezpečnostních zákonů i rozmístění armády k zajištění veřejné bezpečnosti. S tím kráčí ruku v ruce i militarizace. Evropa, která dala vzniknout veřejnému prostoru a svobodnému městu, se nyní nachází uprostřed procesu zvyšování výjimečného stavu jako k vládnoucímu modelu městského života.
–
Evropské městské aglomerace se proměňují v improvizované přežívající celky s vysokým zabezpečením. Na rozdíl od Londýna (kde hlídkuje 20.000 policistů) a Paříže (3.000 policistů, parašutistů a zahraničních legionářů) klade Praha v boji proti strašáku „mezinárodního terorismu", který se používá jako synonymum pro „islámský terorismus", menší důraz na přítomnost policie a armády v ulicích a více na shromažďování informací státními bezpečnostními organizacemi. Útoky v New Yorku a Madridu poskytly politikům ospravedlnění pro zavádění nových kritérií pro vyřazování: muslimské menšiny, které žijí v hranicích Evropské unie, jsou ve stálém podezření a jsou neustále podrobovány prohlídkám kvůli „spícím buňkám".
–
I když politická sféra formalizovala integrační proces EU jako geopolitickou vizi perspektivní velké Evropy a vnucuje životu i společnosti určité normy (nové členské státy musely demokratizovat své politické systémy podle západního modelu, přijmout mezinárodní pravidla konkurence a integrovat tisíce zákonů EU do svých národních legislativ), oblast kultury – všude tam, kde je propojena s politickými a společenskými odbojovými hnutími – má potenciál ke vzniku perspektivy, která by s procesem evropské unifikace zacházela jako s příležitostí k vytvoření kritické Evropy. Mísící se proces kultury a politického odboje má sklon k vytváření tří formátů činnosti, které působí v interakci a navzájem se posilují: aktivismus v umělecké formě, spolupráce mezi umělci a aktivisty a umění coby projev aktivismu. Je třeba považovat uměleckou praxi za formát ke společenské činnosti, a nikoli za zastaralou buržoazní formu jak se zvýraznit. Když na to nebudeme pohlížet takto, pak je umělecké „dílo" výchozím bodem k důkladnému zkoumání jeho vlastních podmínek vzniku i existence a síly při produkci a posilování obrázků a dispozic.
–
Jaká opatření je třeba přijmout k prolomení zábran politiky znázorňování a dosažení osvobození sebe sama a nabytí vlastní moci? Zaprvé musíme vzít v úvahu základní rozpor sjednocovacího procesu Evropské unie, konkrétně přání sjednotit území unie z hlediska ekonomické, zahraniční a bezpečnostní politiky, ale zároveň uznávat a zachovávat kulturní diverzifikaci jejích částí. Umění a kultura jako rezidua „kontraprojektu" nejsou jistě jen ozvěnou rozvoje společnosti. Místo toho se aktivně podílejí na budování politiky znázorňování, které se účastní ve dvojím smyslu – jako výrobci i představitelé. Často proklamovaná kulturní různorodost Evropy, která je údajně bohatší než americká povrchní kultura, a proto je třeba ji chránit například zaváděním kvót, ve skutečnosti v politice znázorňování představuje výbušný bod – přesněji řečeno moment vytvářející identitu v evropském pocitu nadřazenosti nad ostatními.
–
V Praze v jednu chvíli zároveň probíhal největší světový hudební veletrh a kongres Popkomm 2007 a v Praze společně zasedaly parlamentní výbor pro kulturu a média a Česká vyšetřovací kulturní komise, které jednaly o zavedení kvóty pop-music v češtině (Czech-pop) v rádiu. Aniž narazila na výraznější odpor, aliance stárnoucích pankáčů, zelených a kulturních konzervativců (což by bylo před deseti lety nemyslitelné) spojila své síly proti globalizaci a postavila českou rozdílnost proti anglo-americké monokultuře. Francie zavedla rozhlasovou kvótu ve výši čtyřiceti procent francouzské hudby už v roce 1996. Znárodnění identity popu je samo o sobě rozpor, protože pop byl vždycky předmětem procesu globalizace, který byl nutný k přeměně národních monokultur na mezikulturní různorodost. Na iniciativě Czech-pop je vlastně fascinující tvrzení, že pop je národní kulturní devízou, která si zasluhuje ochranu před údajně ničivou globalizovanou anglo-americko monokulturou, a stejně tak načasování výzev k zavedení kvót. V době, kdy si Evropa brousí zuby na to, že bude konkurovat supervelmoci Americe, se diskuse o kvótách jeví v jiném světle. Role kultury jako spoluvýrobce politiky znázorňování je zde evidentní.
–
„Kulturní různorodost" Evropy, která údajně dává vzniknout jemněji diferencovaným verzím „rozdílnosti", aby tak umožnila přístup k tomu, co je „jiné", se z tohoto pohledu jeví jako ideologický implantát. Ve skutečnosti jsou však liberalizací a deregulací obchodu a finančních trhů zasaženy, změněny a zmanipulovány všechny oblasti každodenního života od kultury až po společnost. Fakt, že v průběhu sjednocovacího procesu EU vzkvétá právě kultura, zatímco systémy sociálního zabezpečení se pod pěstí akciových hodnot jeden po druhém rozpadají, ukazuje sílu kultury v procesu transformace velké Evropy a symbolicky jej skrývá.
–
Kritická „nová Evropa", která nám umožňuje rozluštit ideologii politiky znázorňování, by se možná dala nalézt v koncepci „kultury směšování" (spíše než v kultuře znázorňování nebo „kultuře čistoty"), kterou formuloval francouzský filozof Jean-Luc Nancy při svém šetření konstrukcí etnické identity v jugoslávských válkách. Tato „kultura směšování", která je namířena proti esencializaci „lidu" či „národa", „civilizaci" a „identitě", může přispět ke vzniku nové politické krajiny, osvobozených identit a možností akcí s cílem pomoci Evropě při její budoucí sebeidentifikaci. Zvláště vizuální umění je producentem smýšlení, které překračuje hranice. Tam, kde se umění a kultura kriticky zabývají dynamikou sjednocovacího procesu Evropy (procesu, který v současnosti rozdílnost spíše produkuje, nežli eliminuje), jsou zároveň politickými spolutvůrci psychogeografie, která se jmenuje „nová Evropa".

The Gallery of Fine Arts in Hodonín

Authority: The South-Moravian Region
Director: Mgr. Josef Fantura
Curator: PhDr. Ilona Tunklová

History:
The Gallery of Fine Arts in Hodonín was founded in 1960 as part of the network of regional galleries. It was housed at the so-called House of Artists, which formerly belonged to the Association of Moravian Artists (Sdružení výtvarných umělců moravských – SVUM).

Collection:
The gallery owns collections of Czech art from the first half of the 20th century, with special emphasis on the painting and sculptures of the founding generation of the Association of Moravian Artists. Part of the collection is the artistic legacy of Jakub Obrovský and Franta Uprka. Acquisitions of Czech art of the second half of the 20th century are intended, primarily, to show the development of fine arts in southeastern Moravia. The permanent exhibition of the Gallery is very much on line with this purpose. The Gallery also specialises in contemporary photography and modern Czech graphic art, with a special emphasis on the work of the young generation.

Statement:
As a general platform, what seems to be more and more important in our work is to recognize that Europe is an emerging superpower, and what does this mean for the development of democracy in general and for the status of culture in particular? The western democracies are in decline, according to Paolo Flores D'Arcais, Italian philosopher and editor of Italy's most influential political periodical, MicroMega. D'Arcais sees the symptoms of this deterioration in, for example, the restriction of civil rights in the United States after 9/11 (Patriot Act) and the restriction of media pluralism in Italy by Silvio Berlusconi, but also the egoism of "identity movements" that place the justified struggle for their rights above the general good. Noam Chomsky also criticize the way the United States, as the guardian of capitalism, has mutated more and more from a citizens' democracy into a "market democracy" dominated by neoliberal doctrines and tenets and serving the big corporations, whose hunt for profits, he says, is backed by American-controlled institutions such as the International Monetary Fund, the World Bank, and the World trade Organization. A number of world wide resistance movements have sprung up in recent years, but the revitalization of democracy by the (anti)-globalization and anti-war movements must inevitably collide with the centralization of political power that the political elites are pushing for. The specters of the millennium-structural mass un-

employment and "international terrorism"-especially, are instrumentalized for social discipline and would, given time, weaken the democratic forces.
—
The contour of the "new Europe" can be seen especially clearly in the cuts in welfare and social services currently being implemented across the Union, and also in migration policy, because that is where principles of social construction such as inclusion and exclusion of (cultural) identity and (ethnic) difference can be cemented in place. After the fall of the Iron Curtain, mass emigration terrified the western European industrial states - which is why the external borders has now been pushed back to the Baltic states. Within Europe, after 9/11 and the Madrid bombings, there is discussion of a series of new security laws, and the deployment of the army to maintain public security. Militarization is progressing apace. Europe, which gave birth to public space and the free city, is in the process of raising the state of emergency to the ruling paradigm of urban life.
—
Europe's conurbations are turning into improvised high-security survival tracts. Unlike London (with 20,000 police on patrol) and Paris (3,000 police, paratroopers and foreign legionaries), Prague places less emphasis on the presence of police and army on the streets and more on advance information-collecting by the state security agencies, when fighting the specter of "international terrorism," which is used as a synonym for "Islamic terrorism." The attacks in New York and Madrid gave politicians the justification to welcome new criteria of exclusion: Muslim minorities living inside the EU-borders come under wholesale suspicion and are subjected to dragnet searches for "sleepers."
—
While the political sphere formalizes the EU integration process as a geopolitical vision of a prospective greater Europe and forces norms on life and society (the new member states had to democratize their political systems on the western model, accept international rules of competition, and integrate thousands of European Union laws into their national legislation), the field of culture-wherever it connects with political and social resistance movements-has the potential to bring forth a perspective that treats the process of European unification as an opportunity for creating a critical Europe. The mixing process of culture and political resistance tends to generate three formats for activity, which interact and reinforce one another: activism as art form, cooperation between artists and activists, art as activist manifestation. We have to see artistic practice as a format for social activity-and not just as an outdated bourgeois form of gaining distinction. Seen this way, the artistic "work" is the starting point for an all-round examination of its own conditions of creation and existence and of its power in the production and reinforcement of pictures, images, and dispositives.
—
What measures are needed to break out of the politics of representation-and achieve self-liberation and self-empowerment? First of all, we must take up an elementary contradiction of the European Union unification process, namely, the wish to unify the territory of the Union in terms of economic, foreign, and security policy, while recognizing and preserving the asserted cultural diversity of it's regions. Art and culture as counterproject residua are certainly not merely sounding boards for developments in society. Instead, they are actively involved in constructing a politics of representation, in which they participate in a double sense- as both producers and representatives. Europe's much-trumpeted cultural diversity, which is supposedly richer than American pulp culture and therefore has to be protected, for example by introducing quotas, actually marks an explosive point in politics of representation- to be precise, the identity-forming moment of the European feeling of superiority over others.
—
At the same time, as the world's biggest pop music fair and congress, Popkomm 2007, was in progress in Prague, the parliamentary committee on culture and the media and commission of inquiry on culture in the Czech Republic, held a joint hearing in the Parliament on the introduction of quota for Czech-language pop-music (Czech-pop) on the radio. Without meeting any real resistance, an alliance of aging punks, Greens, and cultural conservatives (that would be unthinkable ten years ago) joined forces against globalization, counterposing Czech diversity against Anglo-American monoculture. France introduced a radio quota of 40 percent for French -language music back in 1996. Nationalizing the identity of pop is a contradiction in itself, because pop has always been subject to a globalization process, which was indispensable in transforming national mono-cultures into intercultural diversity. In fact, the fascinating thing about the Czech-pop initiative is the claim that pop is a national cultural asset worthy of protection from a supposedly destructive globalized Anglo-American monoculture, and also the timing of the call for quotas, at a time when Europe is girding its loins to challenge the American superpower, the quota discussion appears in different light. The role of culture as co producer of a politics of representation is evident here.
—
Seen in this way the "cultural diversity" of Europe, which allegedly brings forth ever more finely differentiated versions of "difference" so as to provide access to the "Other," turns out to be an ideological implant. In reality, however, all spheres of everyday life from culture to society are affected, changed, and manipulated by the liberalization and deregulation of trade and financial markets. The fact that culture, of all things, flourishes during the course of the EU unification process while social security systems are dismantled piece by piece under the heel of shareholder value, demonstrates the power of culture to the processes of greater European transformation, and to conceal them symbolically.
—
A critical "new Europe" that allow us to disentangle the ideology of the politics of representation could perhaps be found in the concept of a "culture of mixing," (rather than a culture of representation or a "culture of purity"), which the French philosopher Jean Luc Nancy formulated in his investigation of constructions of ethnic identity in the Yugoslavian wars. This "culture of mixing," which is directed against the essentialization of "people," "nation," "civilization," and "identity" can help to contribute new political landscapes, liberated identities, and options for action to help to Europe's future self-identification. Visual art, in particular, is a frontier-crossing producer of thinking. Where they deal critically with the dynamics of the European unification process (a process that is currently tending to produce rather than eliminate contradiction), art and culture are identity-political producers of a psycho-geography named "New Europe."

Horácká galerie Nové Město na Moravě

Zřizovatel: Kraj Vysočina
Ředitel: PhDr. Josef Chalupa

Historie:
Horácká galerie byla založena v roce 1964 a navázala na bohatou výtvarnou tradici na Vysočině, v rodném městě Jana Štursy a Vincence Makovského. První výstavní plochy vznikly ve druhém patře dnešní radnice a ve dvou sálech novoměstského zámku byla instalována stálá expozice. Později byly galerii pronajaty další dvě místnosti a zřízen památník Vincence Makovského. V roce 1972 byl pro potřeby galerie získán celý areál novoměstského zámku.

Sbírky:
Ve svém sbírkovém programu se Horácká galerie zaměřila na nákup děl nejvýznamnějších osobností regionálního umění v konfrontaci s českým výtvarným uměním. Stálá expozice představuje především sochařskou sbírku s důrazem na klasicistní linii v české plastice 20. století, krajinářskou malbu na Horácku a skláře Vysočiny.

Prohlášení:
Pokusím se zde formulovat typický stav současného českého výtvarného umění viděného z pozice naší instituce. Jeho hlavními vlastnostmi jsou: 1) obecná konstruktivní vůle; 2) posun směrem k objektu, neboť malování na stojanu je odmítáno a překonáno; 3) účast diváka (fyzická, dotyková, vizuální, sémantická, atd.); 4) angažovanost a zaujímání postoje k politickým, společenským a etickým problémům; 5) sklon ke kolektivním návrhům, a v důsledku toho rušení „ismů“ v dnešním umění, které jsou tak typické pro první polovinu století; 6) znovuzrození a nové formulace pojetí „anti-umění“.
—
Proto se typický stav současného českého umění odlišuje v mezinárodní rovině od obou hlavních dnešních proudů – Post konceptuálního umění a jiným kvazi přístupům k umění. Současná situace v českém umění je stav, a nikoli dogmatické či estetické hnutí (jako například kubismus nebo jakýkoli jiný „ismus“ představoval „jednotu myšlení“, ale přitom byl sjednocen všeobecným potvrzením těchto mnohočetných tendencí seskupených do obecných tendencí). Kdyby někdo chtěl, mohl by při zachování vzdáleností a rozdílů najít určitou podobnost v dadaismu.
—
Problém účasti diváka je složitější, neboť tato účast, která byla od začátku protikladem k ryzí transcendentální kontemplaci, se projevuje mnoha způsoby. Existují však dva přesně definované typy účasti – jeden, který obsahuje „manipulaci“ neboli „smyslově-tělesnou účast“, a druhý, který zahrnuje „sémantickou“ účast. Tyto dva způsoby účasti usilují o základní, naprostou, podstatnou a nerozptýlenou účast a obsahují dva procesy; nelze je tedy zjednodušit na pouhou mechanickou účast, ale je třeba se soustředit na nové významy, jež jsou odlišné od ryzí transcendentální kontemplace. Všechna díla, počínaje „hravými“ projekty a konče těmi, které jsou „představením“, od „čistě slovně“ sémantických až po ty, které jsou „slovem v objektu“ ve „vyprávěcích“ uměleckých dílech a dílech politického či společenského protestu, hledají objektivní způsob účasti. Bývá to vnitřní hledání, uvnitř objektu, který si žádá projekt aktivní divácké účasti v procesu – jednotlivec, jemuž je dílo určeno, je vybízen, aby dokončil význam, který dílo navrhuje, a proto je to otevřené dílo. Je zbytečné předkládat zde v obrysech historii fází a podob účasti diváka, ale lze je nalézt ve všech nových projevech avantgardy, počínaje individuálním dílem a konče díly kolektivními (například „happeningy“, „akce“, nebo nezávislé „dočasné autonomní zóny“). Zkušenosti jak individualizované, tak kolektivní povahy inklinují ke stále otevřenějším projektům ve smyslu této účasti včetně takových, které se snaží dát jednotlivci příležitost k „vytvoření“ vlastního díla. Stejně tak je důležitým výchozím bodem tohoto problému zájem o dílo o několika částech (i v hravém smyslu dovedeném k maximu). V Česku dnes převládá potřeba zaujímat stanovisko k politickým, společenským a etickým problémům; potřeba, která každým dnem roste a vyžaduje naléhavou formulaci, protože je v oblasti tvorby zásadní otázkou – v takzvaném plastickém umění, literatuře, nových médiích, atd.
—
Existují dva způsoby, jak nabízet kolektivní umění: prvním je vyslat individuální dílo do kontaktu s veřejností v ulicích (musí to být přirozeně díla vyrobená za tímto účelem, a nikoli konvenční umělecká díla přizpůsobená okolnostem); a druhým je nabídnout tvůrčí činnost pro toto publikum vlastní tvorbou samotného díla. Co je v Česku skutečně zajímá naši novou generaci umělců je trend kolektivního umění.
—
V Česku se role formují takto: Jak vysvětlit a ospravedlnit vznik avantgardy nikoli jako symptom odcizení, ale jako rozhodující faktor v kolektivním pokroku? Jak situovat uměleckou tvořivost? Problém by se dal řešit další otázkou: pro koho vlastně umělec tvoří? Je však vidět, že umělec pociťuje větší potřebu nejen zkrátka „tvořit“, ale také „předat“ něco, co má pro něj zásadní význam; toto předání nehotového, „otevřeného“ díla se však musí týkat širšího měřítka, a nikoli jen elity zredukované na „experty“ – dokonce i „proti“ této elitě. To je základním klíčem k novému pojetí anti-umění – nejen se usilovně věnovat umění minulosti nebo působit proti starým koncepcím (stejně jako kdysi je to postoj založený na transcen-

dentalismu), ale vytvářet nové experimentální podmínky, kdy na sebe umělec bere roli „navrhovatele“ či „podnikatele“ nebo dokonce „vzdělavatele“. Starý problém „vytváření nového umění“ nebo bourání kultur už není tímto způsobem formulován – správné by bylo se ptát, jaké návrhy a opatření musí člověk přijmout, aby vytvořil široké podmínky pro účast veřejnosti na těchto nových otevřených projektech v tvůrčí oblasti, do které se umělci sami zvolili. Právě na tom závisí jejich samotné přežití a svým způsobem i přežití lidí. Na závěr bych chtěl připomenout větu, která by podle mého názoru mohla velmi dobře vyjádřit ducha „nové objektivity“; zásadní větu, která svým způsobem představuje syntézu všech uvedených poznámek i současné situace (stavu) takzvané české, nebo post komunistické reality; mohla by sloužit jako motto či heslo „nové objektivity“ – „Žijeme z nepřízně poměrů!“

The Highland Gallery Nové město na Moravě

Authority: The Czech Highlands Region
Director: PhDr. Josef Chalupa

History:
The Highland Gallery was founded in 1964 and built upon the rich art traditions of the Highlands in the birthplace of the sculptors Jan Štursa and Vincenc Makovský. During the years 1968-1972 the Highland Museum at Nové Město na Moravě and the Highland Gallery were merged. In 1972 the entire chateau was put at the disposal of the Gallery, which became once more an independent institution covering the whole region. Extensive reconstruction of the entire chateau, in line with Gallery requirements, began in 1986, with the completion in 1998.

Collection:
The core of the permanent exhibition is primarily the collection of sculpture with emphasis on classical trends in Czech 20th-century sculpture, Highland landscape painting and glass making. In 1998, to mark the anniversary of the founding of the Czechoslovak Republic, the Gallery opened an exhibition covering the period from 1918 until now. The bulk of the exhibition are largely bequests sculptures by 20th-century artists and a collection of 20th-century paintings. Practically unique is the collection of artefacts from the glass works at Škrdlovice and sets by artists working in glass.

Statement:
I will try to describe the typical state of Czech contemporary art as perceived from our institutional position. Its principal characteristics are: 1) general constructive will; 2) a move towards the object, as easel painting is negated and superceded; 3) the participation of the spectator (bodily, tactile, visual, semantic, etc.); 4) an engagement and a position on political, social and ethical problems; 5) a tendency towards collective propositions and consequently the abolition in the art of today, of "isms," so characteristic of the last century; 6) a revival of, and a new formulations in, the concept of anti-art.
–
Therefore, as a typical state of current Czech art, it likewise distinguishes itself on the international plane from the two main currents of today; Post Conceptual Art and other quasi engaged art practices. Current Czech art being a state, and not a dogmatic, aesthetic movement (as Cubism was, or instance, or any of the other "isms" constituted as a "unity of thought," but unified nevertheless by a general verification of these multiple tendencies grouped into general tendencies). One may find, if one wishes, a simile in Dada, keeping in mind the distances and differences.
–
The problem of spectator participation is more complex, since this participation, which from the beginning was opposed to pure transcendental contemplation, manifests itself in many ways. There are, however, two well defined modes of participation: one is that which involves "manipulation" or "sensorial-corporal participation"; the other, that which involves a "semantic" participation. These two modes of participation seek, as it were, a fundamental, total, significant, nonfractioned participation, involving the two processes; that is, they are not reducible to the purely mechanical participation, but concentrate on new meanings, differing from pure transcendental contemplation. From the "playful" propositions to those of the "act," from the "pure word" semantic propositions to those of the "word in the object," in "narrative" works and works of political or social protest, what is being sought is an objective mode of participation. This would be the internal search, inside the object, desired by the proposition of active spectator participation in the process: the individual to whom the work is addressed is invited to complete the meaning proposed by it - it is thus an open work. It is useless to outline here a history of the phases and appearances of spectator participation, but it can be found in all the new manifestations of our avant-garde, from the individual work to the collective, e.g. "happenings", "events" and "self organized "Temporary Autonomous Zones." Experiences of both an individualized and a collective nature tend towards increasingly more open propositions in the sense of this participation, including those which tend to give the individual the opportunity to "create" his work. Likewise, the preoccupation with serial production of works, which would be the playful sense elevated to the highest degree is an important take-off point from this problem. There is currently in the Czech Republic the need to take positions in regard to political, social, and ethical problems, a need which increases daily and requires urgent formulation, since it is an crucial issue in the creative field: the so-called plastic arts, literature, new media, etc.
–
There are two ways to propose a collective art: the first would be to throw individual productions into contact with the public in the so called public spheres, naturally, productions created for this, not conventional productions adapted; the other is to propose creative activities to this public, in the actual creation of the work. In the Czech Republic, the tendency towards a collective art is what really concerns our new generation of artists.
–
In the Czech Republic, the roles take on the following pattern: how to explain and justify the appearance of a neo-avant-garde, not as a symptom of alienation, but as a decisive factor in its collective progress? How to situate the artists creativity there? The problem could be tackled by another question: who does the artist make the work for? It can be seen, thus, that this artist feels a greater need, not only simply to "create," but to "communicate" something which for him is fundamental, but this communication would have to be large-scale, not for an elite reduced to "experts" but even "against" this elite, with the proposition of unfinished, "open" works. This is the fundamental key to a new concept of anti-art: not only to hammer away at the art of the past, or against the old concepts, as before, still an attitude based upon transcendentalism, but to create new experimental conditions where the artist takes on the role of "proposer," or "entrepreneur," or even "educator." The old problem of "making a new art," or of knocking down cultures, is no longer formulated in this way - the correct formulation would be to ask: what propositions, promotions and measures must one draw upon to create a wide-ranging condition of popular participation in these new open propositions, in the creative sphere to which these artists elected themselves. Upon this depends their very survival, and that of the people in this sense.
–
In conclusion, I want to evoke a sentence which, I believe, could very well represent the contemporary spirit, a fundamental sentence which, in a way, represents a synthesis of all these points and the current situation of the so-called Czech or Post Communist condition; it could serve as a motto, the rallying cry - here it is: OF ADVERSITY WE LIVE!

Rabasova galerie Rakovník

Zřizovatel: Středočeský kraj
Ředitel: ak. mal. Václav Zoubek

Historie:
Rakovnickou galerii založila Společnost přátel umění v Rakovníku. První iniciativní kroky učinila roku 1939, původně zamýšlela vytvořit „krajanskou“ obrazárnu, stálou expozici děl umělců, kteří měli nebo mají určitou vazbu k regionu Rakovnicka. Společnost zahájila i nákup vybraných obrazů, ale v průběhu války její aktivita ustala. Po osvobození se k původnímu záměru vrátila, vyhledala vhodné prostory a ustavila kuratorium galerie. Rozhodující úlohu při založení galerie sehrál malíř Václav Rabas, proto později po jeho smrti byla galerie nazvána jeho jménem.

Sbírky:
Sbírka galerie vznikala od čtyřicátých let 20. stol., obsahuje díla autorů z rakovnického regionu a především soudobých. V poslední době vzniká sbírka soch z místní opuky, které vytvořili účastníci mezinárodního sochařského sympozia organizovaného galerií.

Prohlášení:
Když jsem na začátku osmdesátých let studoval na univerzitě a na Akademii výtvarného umění, institucní kritika byla něčím, co právě dorazilo na půdu československého akademického a uměleckého diskurzu. Mnozí jsou asi toho názoru, že nijak nepokročila a že zůstává okrajovou záležitostí s tím, že pouze dnes už postrádá exotický nádech novinky, a tím pádem je angažování se v ní méně módní. Možná to tak je - přinejmenším pokud je to posuzováno podle „pouliční důvěryhodnosti“ řečeno slangem, neboli „symbolické hodnoty“ ve smyslu Bourdieua. Jaksi se zdá, že to, co bylo tak rychle označeno nálepkou „institucní kritika,“ si nikdy nenašlo své místo v českém ani ve středoevropském kontextu. Nebo možná jsme ji přijali příliš rychle a tak se stala jen dalším označením pro další kulturní trend či estetický žánr, způsobem (institucoionálního) přiřazování pojmů, které v daném případě úspěšně naznačuje, že „kritika institucí“ je jen další estetická taktika, kterou si přivlastnila jak instituce sama, tak tržní síly, které následuje (symbolické i jiné).
–
Jsem nicméně přesvědčená, že mnoho těch, kdo tvoří umění, a kteří se analýzou institucionálních praktik, aktuálních v určitém momentě, inspirovali (a stále inspirují), si od té doby vytvořili způsob vlastního myšlení a uvažování, který sice dnes „institucionální kritikou“ nazývat nelze, ale který využívá zajímavější a produktivnější prvky rozborů a postupů logiky institucionalizace jako hlavních prostředků k tomu, aby uplatnili svůj hlas v místních diskurzech.
–
Důvod, proč začínám až od samého pojmenování institucní kritiky je možné vystopovat v poučeních, které nám samo pojmenovávání věcí dává. První poučení se týká specifičnosti místa: to, že většina kritických a teoretických diskurzů o umění k nám přicházelo a přichází z USA (a do určité míry z Německa a Rakouska) neznamená, že institucní mechanismy a způsob jejich fungování a působení ve specifickém kulturním prostředí je stejný jako u nás. Naopak. S tímto poučením se pojí ještě jedno: síla instituce se projevuje převážně tím, že si osobuje právo označovat, a tak normu vytvářet. Nebo ještě specifičtěji: váha přejímaných amerických diskurzů o „institucní kritice“ a umění spočívala i v tom, že o sobě předpokládaly, že jsou platné pro všechny umělecké instituce včetně těch našich, lokálních.
–
Západní museum moderního umění je samozřejmě přesně tím, čím se nazývá – “moderní” (a tím pádem i “západní”), protože se definuje především svým obecně použitelným formátem bílé krychle. Formátem, který definuje sama

sebe – či své „instituciální já“ – *jako univerzální.* Tento princip uplatňují i česká muzea umění, jako pravděpodobně většina „muzeí moderního umění“, a to s sebou nese určité pochybnosti. Výsledkem je jejich sounáležitost s jinými mechanismy „univerzalizujících“ producentů diskurzů, které tak legitimizují samy sebe natolik, aby zůstaly u moci a tak vždy představovaly a reprodukovaly „normu.“ A přestože daný obecný model vytváření norem reprezentace navenek vypadá v různých národních kontextech totožně, principy, které se v procesu normování uplatňují, konzumují, a vstřebávají – či využívají a zneužívají – se výrazně liší.
—
Způsob, jakým je běžné muzeum moderního umění situováno v určitém veřejném diskurzu, se výrazně liší podle kontextu. A protože umělecká instituce nikdy neexistuje jen sama o sobě, ale i ve vztahu ke svému „publiku,“ stává se v závislosti na kontextu zcela specifickým mechanismem, funguje na základě stejné výchozí předlohy, která se těší autoritě právě proto, že se jeví jako dokonale univerzální. Domnívám se, že při diskuzi o různých modelech a vhodných způsobech fungování uměleckých institucí je třeba soustředit se právě na zmíněné rozdíly v jejich působení v kontextu. Neznamená to ovšem, že se musíme zcela vyhnout zobecňování. Pokud budeme při srovnávacím rozboru brát v potaz specifičnost každé situace, vždy se máme od sebe navzájem co učit.
—
Muzeum moderního umění, které vzniká prostřednictvím diskurzu, ve kterém se chápe jako „univerzální,“ spoluvytváří i publikum (veřejnost), které se také chápe jako „univerzální.“ Tomuto vepisování diváka do „univerzálna,“ kterou muzeum moderního umění pěstuje, se nicméně lze vzepřít, a to jak v umělecké praxi i mimo ni – politickou angažovaností.
—
Pro ilustraci uvedu příklad nedávno založené skupiny Young Art Workers – YAW z Rakovníka, která s vytvářením veřejnosti ve specifickém kontextu zajímavě nakládá. Jejich zajímavost spočívá v tom, že našli či alespoň usilují o nalezení způsobu, jakým oslovují a z veřejnosti vymezují své publikum, které právě není univerzální. Tento přístup lze samozřejmě chápat jako undergroundový nebo romanticky subkulturní, ale není jenom tím. Není ani pouze „subjektivní“ či „individuální,“ i když k těmto označení svádí. (Protože vůbec nejde o neoliberální institucionalizaci „individuality“ či „subjektivity,“ které už bylo dost!) Na tuto skupinu umělců raději nazírám jako na třetí, čtvrtou, nebo pátou pozici, která se možná nachází na okraji zmíněných pastí, ale alespoň při tom vytváří něco navíc – výdaje, přebytek. Stávají se tím něčím, co samozřejmě neexistuje, ale co nás provokuje svou otázkou.
—
Jedinečnost této organizace spočívá v tom, že kromě toho, že ovlivňuje mocné (na rozhodovacích postech), a úředníky a administrátory na všech úrovních, zastupuje zájmy takzvaných „mladých umělců a kulturních aktérů“ v politickém systému (který obsahuje větší umělecké instituce, nadace a sponzorské instituce a média.) Proto bych zastával názor, že YAW je jakousi meta-organizací, či dokonce - institucionalizací, která nepřetržitě zkoumá a zpytuje principy a způsoby, kterými různé umělecké instituce definují samy sebe a své publikum. Přečtěte si oficiální, pragmaticky laděné poslání YAW:
YAW - Young Art Workers je organizace mladších umělců a kulturních aktérů v České republice. Organizace byla založena v létě 2002 následkem protestů proti politice pravicové vlády na jaře toho roku. Od svého zvolení v listopadu 2001, se česká vláda postavila proti současnému umění – jakož i proti politice životního prostředí, vzdělávání, imigraci, a lidským právům – tím, že tyto oblasti ekonomicky a politicky omezuje. V umění je nejvíce postižena experimentální tvorba, mladí umělci, a mezinárodní projekty a výměny. Prosazení této politiky bylo bez větších překážek možné jenom díky tomu, že u nás chybí organizace, které by prosazovaly zájmy aktivně tvořících umělců. Spolek YAW jako takový vznikl zároveň v opozici proti stávajícím uměleckým organizacím a Českému svazu umělců a jejich konzervativní a elitářské politice.
—
Spolek má tedy dvojí orientaci: soustředí se na politickou a mediální sféru, a zároveň se obrací dovnitř do světa umění s jeho organizacemi, strukturami a institucemi. Usiluje o vytvoření dynamičtějšího a otevřenějšího prostoru pro současné umění a je jediným uskupením, které s cílem překlenout klasický rozpor mezi teorií a praxí - tvorbou a zprostředkováním - slučuje skupiny kulturních aktérů, umělce, kurátory a kritiky. Práce a podmínky, za kterých tvoří mladí současní umělci s limitem patnácti letech profesionální kariéry, jsou jejich stěžejním tématem. Na rozdíl od jiných organizací lze členství získat na bázi nominální, tzn. že estetická měřítka nerozhodují: aby byl obor zastoupen v co nejširší míře a aby se zamezilo úzkému elitářskému pojetí umění, členem se může stát každý, kdo se profesionálně zabývá současným uměním. Spolek dále zastupuje i zájmy studentů na akademiích a univerzitách. YAW si klade následující cíle:
a) Otevřenější a průhlednější systém ve sféře českého umění.
b) Budování uměleckých struktur, které budou dávat přednost umění experimentálnímu a umění v nejširším slova smyslu, jakož i mezinárodní spolupráci.
c) Vyšší úroveň a širší záběr diskuze o současném a experimentálním umění jak v uměleckých kruzích, tak i na veřejnosti.
d) Více výstav experimentálního a současného umění v muzeích a veřejných institucích.
e) Rovnost mezi muži a ženami na zaměstnaneckých pozicích uměleckých institucích, při zastoupení ve sbírkách a na výstavách.
f) Členové YAW budou zastoupeni ve výborech a komisích ministerstev a veřejné správy, jejichž činnost se týká současného umění.
g) Založení Institutu současného umění v České republice, který se bude věnovat výzkumu, tvorbě a vystavování současného umění a finanční podpoře těchto třech oblastí.
h) Prosazení minimálních sazeb a platů pro nezávislé kurátory a pro umělce, kteří s institucemi spolupracují.
i) Větší a rovnoměrnější re-prezentace současného umění v masmédiích.
j) Založení Fondu na podporu nezaměstnaných umělců a stanovení minimální podpory v nezaměstnanosti.

The Rabas gallery Rakovník

Authority: The Central Bohemian Region
Director: Academic painter Václav Zoubek

History:
Established by the association of friends of the Art in 1948 in the house of insurance on the main square in Rakovník. The association had already started to buy some selected paintings in the 30ˢ. The Gallery is named after the painter Václav Rabas.

Collection:
collection sculptural works made in relation to international symposiums organized by the gallery.

Statement:
During the period of my studies at the university as well as the art academy – through the early 1980s – institutional critique was something that had just reached the shores of the Czechoslovak art- and academic discourses. Some would probably argue that it still lingers here, in the margins, only no longer with the same exotic feeling of 'newness' to it, and thus already less fancy and hip to engage with. And they might be right. At least if we measure by so called 'street-credibility' in slang, or 'symbolic value', according to Bourdieu. Somehow it seems as if what was so quickly labeled 'institutional critique', never really found any fertile ground in the specific Czech or Central European context – or maybe rather: We did it too fast, and too quickly became yet another label for yet another cultural trend and aesthetic genre, an (institutional) naming-practice which is so very effective in implying that – in this case – 'criticizing institutions' is only one more aesthetic strategy that has been appropriated by the institution and the market forces it follows (both symbolic as well as not).
—
However, I believe that many art workers who were (and still are) inspired by the analyzes of institutional practices that surfaced at a certain moment have meanwhile developed ways of using their knowledge and thoughts that are today not possible to label 'institutional critique', but never the less use more interesting and productive parts of analyses and strategies around logics of institutionalization as a central vehicle for their existence as a voice in local discourses.
—
The reason I travel all the way back to the label 'institutional critique' is to be found in the lessons that had to be learned along with such labeling. First lesson was the question of local specificity: Simply to understand that even though most art-theory and critical discourses in Czech Republic were – and still are – imported from mainly the US (and also to some extend from Austria and Germany) this doesn't mean that the institutional mechanisms – or rather their workings and effects in a specific culture – are the same. Far from. With this lesson came of course another; namely that the mere power of the 'institution' is exactly that: The ability to assert the right to name / to norm. – Or more specifically in this case; that US-based art discourses of 'institutional critique' partly had their power in our context through exactly being able to take for granted that they were relevant as such for all art-institutions, also the very local ones we were taking part in.
—
Naturally, the modern art museum of the West is exactly that – 'modern' (and thus also' western') – because it first and foremost defines itself by the generic format of the white cube; the form that frames an understanding of one self – or of ones institutional 'self' – *as universal*. That this machine is also at work in Czech art museums as well as I guess most of the 'modern art museums', there can be little doubt about. And its main product; witnessing its family to other 'universalizing' discourse-machines, and thereby legitimizing itself, is of course as effective as it needs to be in order to stay in power; to always represent and reproduce a 'norm'.
—
But while this generic blue-print for production of representational norms may appear quite similar from one national context to another, the logics by which the normatization is taken on; consumed and digested, or used and abused in further discourses, varies quite drastically.
—
The ways in which a standard modern art museum is positioned in specific public discourses differs drastically form context to context. And thus, since I want to argue that the art-institution never only exists as itself, but always also through its relationship to its 'public', the art-institution as such becomes a drastically different kind of machine from context to context, even though its blue-print is authorized exactly because it appears so flawlessly generic. It is these contextually defined differences in institutional effect, which I think one has to focus on when discussing different models for art institutions and how such could work. But this doesn't mean that nothing can be said on a general level. I of course believe that there is a lot to learn and take further from each other, if we keep the parallel analysis of the specificity of a situation in mind.
—
The modern art museum that produces itself in a discourse in which it can understand itself as 'universal' also produce an audience (a public) that understands itself as 'universal'. But this inscription of the spectator into the kind of 'universality' produced at a modern art museum is possible to work against, within artistic practices as well as outside of the practice; in organizing politically.
—
I can give one example from the recently established Young Art Workers (YAW) in Rakovnik, to illustrate what I find interesting in the way they negotiate the production of a public in a specific context. Interesting because they seem to me to have found / be struggling to find a way to address and produce an audience in public, but exactly as not universal. This could easily be understood as some kind of underground- or

subcultural romanticism but it is not only that. Or it could be tempting just to call it 'subjective' or 'individual', but it is not just that either. (It is exactly not about neo-liberal institutionalizing 'individuality' or 'subjectivity', we have seen enough of that!) I want to see them as a third or fourth or fifth position; positions that maybe touch the traps above, but then at least do that in ways that produce more; exes, surplus. In this they become also something that of course doesn't exist, yet challenge us with its question.
–
The organization make a difference in the fact that it works for representing the interests of what we call "young artists and art workers" in the political system (which also includes the bigger art institutions, funding bodies, the press, radio & TV apart from of course influencing the actual decision makers, administrators and bureaucrats on all levels). As such, I would like to suggest YAW as a kind of meta-organization, or even –institutionalization, that seeks to constantly investigate and address the logics and mechanisms with which different art institutions produce themselves and their publics. This is my suggestion for a reading. The official mission statement is written on a more pragmatic note:
YAW - Mission Statement
YAW, Young Art Workers, is an organization for younger artists and art workers in Czech Republic. The organization was formed in the summer of 2002, as an outcome of the protests against the policies newly elected right wing government in the spring of 2002. Since gaining power in the November 2001 elections, the right wing government has targeted contemporary art among such areas as environmental protection, education, immigration and human rights for economic cut backs and political restrictions. The cut backs directed at the arts sector particularly hit young and experimental art, as well as international exchanges and efforts. One of the reasons this was possible, even relatively easy, was due to the fact that no organisations spoke on the behalf of those working in this field. As such, YAW, was also formed in opposition to the existing artists associations and the national artists guild and their conservative, elitist policies and agendas.
YAW thus have a dual aim; at once directed outward toward the political field and the media, and inwards towards the organization and structure of the art world and its institutions. YAW aims for a more dynamic and open field for contemporary arts, and is the only organization to include to groups of artworkers, artists as well as critics/curators in an effort to bridge the traditional gap between practice and theory, between production and mediation. The organization focuses on the work and working conditions of contemporay, younger art workers, with a delimitation of 15 years of professional life. As oppossed to other organizations, membership in YAW shall be gained through purely nominal rather than aesthetic grounds: anyone working professionally within contempoary art shall be accepted in order to represent the field in its broadest, rather than narrowest, elitist sense. YAW also represent students at academies and universities. The organisation will work towards the following goals:
a) A more open and transparent structure in the Czech art system
b) The developement of an art system that priviliges the experimental, the expanded and international exchange
c) A broader and more enhanced debate on contemporay art and its placement, both on the art scene and in the general public sphere
d) More exhibitions of contemporary and experimental art in museums and public institutions
e) Equality between men and women in positions at institutions, as well as in collections and exhibitions in the institutions
f) Representation of YAW in public and ministerial committies and councils that pertains to contemporary art
g) The establishment of an Institute for Contemporary Art in Czech Republic, with equal focus on and funding for research, production and exhibition
h) The establishment of fixed rates and minimum wages for artits exhibiting at institutions and for freelance curators working for institiutions
i) A larger and fairer representation of contemporary art in mass media
j) The establishment of an unemployment fund and rate for artists

Muzeum umění a designu Benešov

Zřizovatel: Město Benešov
Ředitel: Mgr. Tomáš Fassati

Historie:
Muzeum umění Benešov bylo založeno v roce 1990 s předpokladem, že se stane tradičním regionálním sbírkotvorným ústavem. Z hlediska kvality činnosti toho bylo dosaženo přibližně v polovině 90. let, z hlediska nabídky kulturních služeb veřejnosti do roku 2000. K dovršení oficiálního začlenění do celostátních organizačních struktur došlo v roce 2002, kdy bylo muzeum přijato do výběrového profesního sdružení Rada galerií ČR a byla podle zákona zaregistrována jeho sbírka umění.

Sbírky:
Sbírkové kolekce by měly být i nadále z praktických důvodů odlišeny podle sdělovacích systémů a technologií. V rámci každé kolekce je však potřebné sledovat některé vymezující faktory:
malba, kresba, grafika a další práce na papíře, fotografie, plastika, elektronická média, design

Prohlášení:
Výtažek z bulletinu Muzeum umění & společnost.
Chceme se zaměřit na některé problémy institucionální kritiky, a to z perspektivy teorie a praxe bulletinu Muzeum, umění a společnost (MUS), který je distribuován členským institucím Rady galerií České republiky. Naše argumentace je vedena směrem k materialistickému pojetí instituce kultury, a s ním spojené materialistické praxe kulturní produkce. Zároveň chceme zkoumat možnosti materialistické kritiky v dnešním neoliberálním prostředí.
–
MUS – časopis pro výtvarné umění a politiku – se podílí na plánování a organizaci výstav, konferencí a diskusí. Kromě toho se angažuje v řadě dalších uměleckých a kulturních projektů a událostí. Řečeno dnes hojně používanou terminologií, jsme vlastně „kulturní pracovníci“, „kulturní producenti“, anebo dokonce „poskytovatelé obsahu“ pro expandující „kulturní průmysl“ nejen v regionu, jemuž se říká CEE, ale i v širším kontextu Evropské unie. Ačkoli proti takovému zařazení a celé konstelaci, jejíž je produkcí, bojujeme, je právě taková klasifikace výchozím bodem pro objektivní, tj. materialistické pochopení stavu současné instituce kultury, která je dnes v českém prostředí zjevně strategicky přítomná a aktivní. Jde o velice složité, jen stěží uchopitelné pole tzv. „kulturních praktik“ a způsobů, jimiž jsou tyto praktiky inkorporovány do politických mechanismů současného periferního kapitalismu. Jsme toho názoru, že klást otázky ohledně toho, jak neoliberální konstelace ovlivňuje – a současně transformuje, posiluje, blokuje, usměrňuje nebo deformuje – kulturní praktiky, není možné, aniž bychom vzali v potaz svou vlastní roli, již v této „sféře kultury“ plníme – a to bez ohledu na to, jak otevřeně kritičtí jsou „aktéři“ vůči její struktuře a fungování.
–
Pojem „kultura“ byl v uplynulých třiceti letech neustále rozšiřován, takže dnes označuje prakticky každou „symbolickou činnost“. Tato hypertrofie pramení z opuštění někdejších protikladů kultury vysoké a nízké, elitářské a lidové, oficiální a marginální anebo mainstreamové a alternativní kultury, které představovaly dichotomie, jež plnily funkční roli při udržování politického zřízení, které se ustálilo po druhé světové válce. To, co dnes známe jako proces „demokratizace kultury“, vůbec neznamená, že by se všichni mohli plnohodnotně účastnit aktivit kdysi vyhrazených pouze elitě. „Demokratizace kultury“ má údajně podporovat a uvádět v praxi takové hodnoty, jako jsou rovnoprávnost, rovný přístup, účast všech na kulturním a politickém životě a lidská práva. Ve skutečnosti je začleňování třetího sektoru – tedy nevládních a neziskových organizací – do distribuce veřejně prospěšných služeb procesem, který trvá už delší dobu. Tento neziskový sektor nevládních organizací a asociací s dobročinným statutem v současné době představuje velice slibný trh pro takzvané „tvůrce kultury“. „Třetí sektor“ má hrát roli katalyzátoru v procesu, v němž postupně nahradí ustupující „druhý sektor“ (stát) a bude podporovat růst stále dosud nedostatečně rozvinutého „prvního sektoru“ (trh). Je to proces, který má svou vlastní ekonomickou – a tudíž i politickou – logiku.
–
V minulých desetiletích jsme byli svědky poměrně zřetelných snah neoliberálů podřídit „kulturu“ mechanismům tržní ekonomiky ve smyslu „zkulturnění“ ekonomiky, anebo naopak „ekonomizace“ kultury. Do kdysi privilegované sféry umělecké a intelektuální produkce byly uvedeny principy tržní konkurence a podnikání. Zde však nejde jen o to, že do „sféry kultury“ byly přeneseny tržní vztahy; mnohem podstatnější je to, že podnikatelské praktiky byly ustaveny na individuální úrovni, totiž na úrovni subjektu. Sektor kultury je charakteristický vysokým zastoupením jednotlivců, kteří se živí na volné noze, malých firem nebo volných asociací, kolektivů, pracovních skupin. Vzniká zde pak nový typ subjektu, jež se stává svým vlastním zaměstnavatelem, tedy „osoby samostatně výdělečně činné“ nebo „podnikajícího kulturního pracovníka“, jež nezapadá do kdysi typických vzorců práce na plný úvazek. Dochází tak k tomu, že jednotlivci vzdělaní – ať už s formálním vzděláním nebo samouci – ve sféře umění, teorie a kultury obecně mají jistý privilegovaný přístup k takzvanému „kulturnímu kapitálu“ – souboru symbolů, obrazů, pojmů, idejí, reprezentací historických událostí a osob, uměleckých děl atd. Kulturní pracovník dnes musí být zároveň podnikatelem v kultuře: musí být někým, kdo „tvůrčím způsobem“ – myšleno se ziskem – využívá „kulturní kapitál“, který je po ruce. Jinými slovy, kulturní producent má být takovým „funky byznysmenem“ působícím v „karaokeovém kapitalismu“ a transformovat hrubý materiál „kultury“ do čehosi, co bude pouhým chvilkovým rozptýlením.
–
Logika současného využití „kultury“ je evidentní zejména v neoliberální strategii *kulturalizace* z politických důvodů – jak tento proces nazývá teoretik Boris Buden. Neukazuje ani tak téměř totální zhroucení „politické sféry“ v moderním smyslu toho slova, jako spíše její významnou transformaci. Artikulace politických půtek a sociálních antagonismů se přesunula od své „tradiční“ domény státních aparátů, jako jsou politické strany, parlamentní systémy a legislativní procesy, na roztříštěné pole „politických možností“. Přesto je kulturalizace něčím více než jen překladem politických otázek a problémů do otázek kulturních. Kulturalizace je též „školou kultury“: vzděláním, kultivací a pěstováním talentů pro dominantní kulturu. „Kultura“ je tak pouze jedním momentem ideologického vzdělání, anebo, řečeno ještě lépe, utváření (německý výraz *Bildung* obsahuje oba tyto významy) „lidových mas“ – subjektů, v obou smyslech slova, kapitalistického řádu. Kultura tolerance, kultura komunikace, ekologická kultura, digitální kultura atd., to jsou všechno neoliberální formy nové sociální gramotnosti – prostě to, co Althusser nazývá *savoir-faire* (vědět, jak to udělat)
–
Pojetí „kultury“ jako jistého savoir-faire je přesně tím, co zakládá premisu „charakteru“ institucí – jde o materialistickou tezi toho, co je instituce. Instituce není ani tak budova zabydlená úředníky a udržovaná hierarchií pozic, v níž probíhá rozhodování shora dolů, ale spíše jde o institucionalizované chování nebo jednání, jež je mocensky strukturované a jež má posvěcení společnosti. Je to každodenní materiální praxe, při níž se ideologické konstrukty střetávají se svým polem operativního působení. Vezměme si tento příklad: stát není jen složitá síť represivních a ideologických aparátů, ale představuje materiální realitu stvořenou a znovu-vytvářenou rituály a chováním jednotlivců v jejich každodenním životě. Přesně tento druh materiální praxe konstituuje současnou neoliberální instituci kultury, kterou chceme kritizovat, proti níž se chceme

stavět a kterou chceme změnit.
„Kultura“ v současných českých podmínkách zcela nepochybně sdílí výše zmíněné obecné rysy neoliberálního kapitalismu, nicméně rovněž obsahuje specifické prvky, které působí formativně vzhledem ke svému kontextu. V postkonfliktním regionu „CEE“ se očekává, že umění a kultura budou hrát usmiřovací roli, přičemž jejich zjevným úkolem bude zajistit mírovou koexistenci rozdílů (náboženských, etnických, kulturních atd.). Kulturalizují nás, abychom odmítli „neobčanské“, anebo prostě „necivilizované“ způsoby řešení konfliktů, a namísto toho řešili konflikty „nenásilně“, totiž přijetím symbolických mechanismů, které údajně nabízí „pole kultury“. Stručně řečeno, „kultura“ má zajistit respektování tolerance vůči jinému, zatímco tíživé problémy chudoby a nezaměstnanosti, rozbití sítí sociální jistoty, nestydatá gangsterská privatizace a plýtvání nerostným bohatstvím, stejně jako ovládání politiky ze strany velkopodnikatelů, zůstanou úhledně skryty za plátnem folklóru nebo multikulturalismu. Kulturalizace tak hraje významnou funkci v dnešních neoliberálních kapitalistických systémech – jejím úkolem je pacifikovat a neutralizovat současné sociální antagonismy.
—
Právě tato kulturalizace – lhostejno, zda je folkloristická nebo „demokratická“ – je hlavním terčem MUS. Z této perspektivy může být MUS vnímán jako pokus de-kulturalizovat tyto politické problémy z jejich kulturalizované podoby. Jinými slovy, jde nám o to tyto politické problémy re-politizovat, nicméně nikoli ve smyslu post-strukturalistických relačních teorií nebo „radikálně-demokratických“ levicových diskursů, jakým je laclaudovský post-marxismus nebo všudypřítomný „multi-ism“. Nikoli, společně usilujeme o re-politizaci ve smyslu jistého a definitivního *partyzánství* v teorii a praxi, jež bude usilovat o účinnou materialistickou kritiku. Cílem takové kritiky bude ukázat, že politika již vždy funguje v rámci kultury, umění i teorie. Bude usilovat o to zjistit, jak by tato přítomnost politiky mohla být řízena způsobem, jenž by stál v protikladu k panujícímu kapitalistickému systému. Představuje boj, jehož cílem je odhalit a bojovat proti dominantnímu antikomunistickému konsenzu, který spojuje tak zjevně odlišné pozice, jako je etno-nacionalismus a neoliberalismus, náboženský exklusivismus a boj za lidská práva, retradicionalizace a proevropská kultura demokracie, politika postavená na základě národního státu a multikulturalismus nebo transkulturalismus.
—
Ačkoli MUS vypadá na první pohled jako běžný bulletin věnující se umění a teorii, byť bulletin hezky a stylisticky pojednaný, ilustrovaný současným uměním z „regionu“ a opepřený špetkou levicového diskursu, podrobnější pohled odhalí slova a obrazy, které vnášejí do hry něco, co je „zcela odlišné“. Během několika posledních let se MUS etabloval jako prostor pro kritiku politické konstelace v rámci společensko-kulturní teorie a politické filosofie, současného vizuálního umění a filmové teorie v českém kulturním prostředí. I když MUS má své sídlo v Benešově, je to česká a zároveň středoevropská publikace, do které přispívají spolupracovníci ze Slovenska, bývalé Jugoslávie, Rakouska, Polska, Rumunska, Maďarska a Ukrajiny. Periodikum je takovým kolektivním pokusem problematizovat, analyzovat a v konečném důsledku vyvracet nejrůznější heterogenní a paradoxní formy současného periferního neoliberálního kapitalismu. Slova a obrazy jako Československo, partyzáni, socialismus, marxismus, komunismus... evokují něco, co je dnes – ze specifického důvodu – pokládáno za skandální; vlastně je to tabu, byť by bylo možné to nahlížet jako pouhý šprým. Nicméně artikulace těchto slov a obrazů – tj. tendence, kterou představují – uvádí aktivní praxi nového promyšlení a vynalezení revoluční politiky – tedy něčeho, co dnešní neoliberální „racionalita“ ignoruje coby relikvii dávno minulých vzbouřeneckých, naivních a pomýlených dob.
—
Zde je třeba zdůraznit, že i když diskurs, který byl zde právě předložen, možná zní jako manifest, nevyčerpává okruh témat, jimž se zabýváme. Ostatně může vypadat dobře na papíře – anebo v teorii – nicméně co skutečné události v daném kontextu? Anebo, lépe řečeno, jak vypadá skutečná materiální praxe MUS. MUS funguje ve specifickém kontextu umělecké a kulturní produkce se všemi protiklady, dvojznačnostmi a nedostatky, které tuto sféru praxe provázejí. V tomto kontextu figurují zahraniční nadace, místní ministerstva a kulturní instituce coby poskytovatelé finanční podpory pro nezávislé umění a aktivistické organizace, skupiny a kolektivy, které jsou vnímány jako nepostradatelní „kulturní provozovatelé“ vytvářející v regionu současnou „kulturu“. Jeho součástí jsou směrnice a klíčová slova, na něž reagují zahraniční nadace, včetně dnes již obligátního důrazu na „trans-regionální“ spolupráci, přičemž na místní úrovni jde o mnohem zhoubnější žonglování s „národními programy pro kulturu“. A právě tato instituce kultury má hmatatelný dopad na materiální praxi kulturní produkce, a to nejen ve smyslu konkrétní náplně programů, ale též s ohledem na organizační strukturu a interní materiální praxi „kulturních činitelů“.
—
Abychom lépe objasnili, o co nám jde, nabízíme jako příklad dějiny MUS. Bulletin MUS byl založen v roce 2004 coby časopis Školy pro dějiny a teorii výtvarného umění při Centru moderního umění v Benešově. Bulletin fungoval jako periferní projekt střediska, díky čemuž se redakční rada těšila poměrně značné nezávislosti a autonomii. Jako v případě mnoha jiných projektů, i zde tomu bylo tak, že škola byla spíše doplňkem uměleckých programů. Nabízela obvyklé diskurzivní akce běžně provázející hlavní umělecké projekty, kdy jejich úkolem je poskytnout prostor pro reflexi a kritiku, nicméně ve skutečnosti stávají místem, kde je kritika sice podporována, institucionalizována a nakonec neutralizována, anebo přivlastňována. V létě roku 2004 se nicméně Centrum pro současné umění rozpadlo a MUS ztratil svou bývalou instituční oporu. Redakční rada v té době dlouho debatovala o tom, jak dál pokračovat. Analýzy situace ukázaly, že typ publikace, který vydáváme, je obvykle spojen s nějakou akademickou či uměleckou institucí, anebo dočasným uměleckým projektem (výstavy, umělecké akce atd.), jež tvoří základ pro vydání takové publikace. Alternativou je jistá „separační strategie“, jež může nabýt podoby toho, čemu se dnes říká „alternativní ekonomie“ – buď prostřednictvím modelu kolektivního předplatného čtenáři, anebo transformací časopisu do podoby fanzinu, letáku nebo internetového projektu. Většina redakční rady se nakonec shodla na tom, že takové řešení by nám vzalo možnost zasahovat do stávajících kulturních nebo uměleckých projektů. A tak jsme svým způsobem byli nuceni založit nevládní organizaci (MUS), jež se nám stala nástrojem pro zajištění publikačních a dalších aktivit. Vlastně jsme se rozhodli, že se problému postavíme čelem a že budeme rázně řešit problémy spojené s tím, čemu jsme ve svých diskusích začali říkat „logika neziskovek“.
—
Už jen tím, že jsme se stali nevládní organizací – což je z právního hlediska totéž, co soukromá firma – jsme nuceni se řídit pravidly, jimiž se řídí běžné podnikání – což přinejmenším znamená, že musíme zaměstnávat účetního, který bude vyřizovat záležitosti kolem daní a dalších fiskálních povinností. A rovněž budeme muset zavést hierarchickou strukturu – alespoň právně. To je ovšem v příkrém protikladu s principy kolektivní práce a nehierarchickou strukturou, kterou se naše uskupení vyznačovalo od samého začátku. Též to znamená vrhnout se do „fundraisingového byznysu“, který ovšem zase vyžaduje značný objem administrativní práce, dnes nazývané „networking“. Tato „ekonomika nevládních organizací“ – podobně jako ona tak zvaná „nová znalostní ekonomika“ v médiích, módě a umění v „kreativních odvětvích“ – do značné míry závisí na americkém systému „stáží“, kdy jsou studenti za účelem získání praxe nuceni pracovat prakticky zadarmo – a právě to drží celou tuhle sféru pohromadě. Vlastně jde o systém buržoazního učednictví – anebo, má-li to být řečeno natvrdo – o velice propracovaný a náležitě modernizovaný systém kapitalistického vykořisťování. Kulturní nadace a instituce se neustále zaměřují na podporu nějakých programů nebo výměn – tedy něčeho, co je aktualizováno v zjevné podobě bezprostředního produktu, jako je umělecké dílo, výstava, symposium nebo publikace – ovšem jen zřídkakdy anebo nikdy nejsou schopny pokrýt náklady spojené s údržbou takových projektů. Asociace, kolektivy nebo pracovní skupiny jsou tak nuceny k nadprodukci, aby vůbec byly schopny přežít – řečeno jinými slovy, musejí se snažit sehnat co nejvíce dotovaných programů. Tento proces hyperprodukce nakonec zvyšuje administrativní úkoly a neustále zmenšuje prostor pro samotné vymýšlení programů nebo jejich kritickou reflexi. Tudíž to, co mělo být zpočátku kritickou produkcí, nahrazuje jistá „estetika úředničení“ – můžeme-li použít termínu Benjamina Buchloha -, která reprezentuje dominantní formu neoliberální institucionalizace kritiky.
—
Jak je potom možné v takovém kontextu zaujmout kritický postoj? Jak je vůbec možné vytvořit emancipační strategie na poli umění a kulturní produkce? Na tyto otázky prostě neexistuje jednoduchá odpověď. Současná instituce kultury je hodně zvrásněný terén, spíše bojiště, a – máme-li parafrázovat Michela Foucaulta – jelikož neexistuje moci bez odporu, pak každá pozice je výsledkem nějakého boje. Jediná možnost, jež nám zůstala otevřená, je tak artikulovat ony body odporu s – „choulostivými“ a „nerozhodnými“ – intervencemi v rámci stávající konstelace. Nicméně kritika jakožto forma intervence do „veřejné sféry“ může být pouze výchozím bodem. Má-li být kritika – skutečná materialistická kritika – efektivní, tj. má-li produkovat nějaké dopady v hmotné realitě sociální výměny, pak musí být praktická, tj. musí usilovat o změnu současné sociální praxe. Tento druh kritiky obsahuje sebe-kritiku, kdy člověk bere v potaz vlastní roli a dopad vlastních činů.
—
Naše pozice je tak vlastně „neexistující nemožností“. Odvoláním na dnešní „neexistující“ marxismus a komunismus vzýváme možnost definitivní „nemožnosti“ – radikální alternativy k převládajícím materiálním praktikám společenské výměny. Když už nic jiného, je to téměř „přirozená“ pozice pro všechny, kdo se chtějí postavit všudypřítomnému neoliberálnímu antikomunistickému konsenzu jak proevropských „demokratických“ sil „občanské společnosti“, tak podobně obligatorních proevropských, národně budovatelsky zaměřených bývalých československých vlád. MUS je pokusem se od této konstelace osvobodit, a v konečné instanci i od kapitalismu jako takového. Je to synonymum, provizorní slovo, pro to, co se dnes jeví jako docela nemožné – *revoluce*.

The Museum of Art Benešov

Authority: City of Benešov
Director: Mgr. Tomáš Fassati

History:
Museum was established in 1990, with attempt to fulfill a more traditional understanding of what a museum of art should accomplish - the collection and exhibition/presentation of art works. Qualitatively it's possible to say that five years later Museum had reached its professional goals. In 2002, Museum became part of an official Association of Galleries of Czech Republic, and its collection was registered by Ministry of Culture as a state heritage.

Collection:
For practical reasons, collected works of art should be classified by technological and communicative means. Each category is then re-divided based on it's principle medium: Painting, Drawing, Graphics and other works on paper, Photography, Plastic, Electronic media, Graphic design and Design.

Statement:
Excerpt from Muzeum,
Umění & Společnost.

We intend to address some of the problems of the Czech condition of institutional critique from the standpoint of the theory and practice of the Muzeum, Umění & Společnost (MUS: Bulletin of Museum, Art and Society,distributed by member institutions of Association of Galleries Czech Republic). Our argumentation is oriented to a materialist account of the institution of culture today and the related material practices of cultural production, as well as to the

possibilities of a materialist critique within the existing neoliberal constellation.

—

MUS – a journal for images and politics – is as well involved in planning and organizing exhibitions, conferences and discussions, as well as participating in other artistic and cultural projects and events. In a terminology often used today, this makes us "cultural workers", "cultural producers" or even so-called "content providers" for the expanding "cultural industries" in the region now called the CEE, but also within the larger context of the EU. Although we resist, oppose and fight against this kind of positioning and the whole constellation that produces it, this is precisely the starting point for an objective, i.e. materialist understanding of what the institution of culture is today. There is certainly an institution of culture that is strategically present and operative in the contemporary Czech condition. It is an intricate field of so-called "cultural practices" and the ways in which they are incorporated into the political mechanisms of contemporary peripheral neoliberal capitalism. We hold that posing the questions of how the neoliberal constellation influences – transforms, enhances or blocks, directs or twists – cultural practices cannot do without taking into account one's own immediate role within this "sphere of culture" – no matter how overtly the "actors" are critical of its structure and functioning. The term culture has been boundlessly expanded over the last 30 years to encompass each and every "symbolic activity". This hypertrophy stems from the abolishment of high/low, elitist/popular, official/marginal or mainstream/alternative oppositions, which represented dichotomies that were functional in maintaining post-World War II political arrangements. What is known today as the process of the "democratization of culture" is only superficially about the participation of all the people in activities previously reserved only for the elites. The "democratization of culture" claims that it seeks to promote and realize the vaunted values of equity, access, participation, and human rights. In fact, however, the incorporation of the "third sector" – non-governmental and non-profit organizations – in the distribution of shrunken welfare-state services is a trend that has been under way for some time. This non-profit sector of non-governmental organizations and associations with charitable status currently represents a prospective market for the so-called "creators of culture". The "third sector" is supposed to play the role of a catalyst for the process of replacing the retreating "second sector" (the state) and fostering the growth of the still insufficiently developed "first sector" (the market). It is a process that has its own definite economic – and, therefore, political – logic.

—

Recent decades have also witnessed an obvious neoliberal effort to subdue "culture" to the mechanisms of the free-market economy in the sense of the culturalization of the economy or, conversely, the economization of culture. The principles of free-market competitiveness and entrepreneurship have been introduced to the once privileged sphere of artistic and intellectual production. This means not only simply bringing market relations into the "sphere of culture", but is more about establishing the practices of entrepreneurship at the individual level – at the level of the subject. The cultural sector is characterized by a high proportion of freelancers and very small companies or free associations, collectives and working groups. A new type of (self-)employer is emerging in the form of the "entrepreneurial individual" or the "entrepreneurial cultural worker", which no longer fits into previously typical patterns of full-time professions. What is actually happening is that individuals educated or self-educated in the fields of art, theory and culture in general have a certain privileged access to so-called "cultural capital" – a set of symbols, images, notions, ideas, representations of historical events and persons, art-works, etc. The cultural worker today has to be a cultural entrepreneur at the same time: one who "creatively" – meaning profitably – uses the "cultural capital" which is at hand. In another words, the cultural producer is supposed to be a "funky businessman" in contemporary "karaoke capitalism", transforming this raw material of "culture" into little more than temporary entertainment.

—

The logic of the contemporary usage of "culture" is evident in the neoliberal strategy of the *culturalization* of political relations – as the thinker Boris Buden has called it. What it indicates is less an almost total breakdown of the "political sphere" in its modern sense, but more its significant transformation. The articulation of political struggles and social antagonisms have moved from the "classical" domain of the state apparatuses such as political parties, the parliamentary system and the procedures of the Rule of Law to the dispersed field of competing "cultural options". Yet culturalization exceeds the simple translation of political issues to cultural ones. Culturalization is also a "school of culture": the education, cultivation, and breeding of subjects for the dominant culture. "Culture" is, therefore, only one moment in the ideological education or, better yet, formation (the German word *Bildung* encompasses both of meanings) of the "popular masses" – properly speaking, of the subjects (in both senses of this term in English) of the capitalist order. The culture of tolerance, the culture of communication, environmental culture, digital culture, etc. are all neoliberal forms of a new social literacy – what Althusser called as *savoir-faire* ("know-how-to-do"). This notion of "culture" as a certain savoir-faire is what grounds our basic premise on the "nature" of institutions – a materialist thesis on what an institution is. An institution is less a particular building populated by an administration and upheld by a hierarchy of positions with a top-down structure of decisions, but more an institutionalized – power-structured and socially sanctioned – behavior or conduct. It is an everyday material practice whereby ideological constructs confront their field of operative functioning. For example: the state is not just an intricate network of repressive and ideological apparatuses, but rather represents a material reality created and re-created by the rituals and the conduct of the individuals in their everyday practices. It is precisely this kind of material practice that is constitutive of the contemporary neoliberal institution of culture that MUS seeks to criticize, oppose and change.

"Culture" in the contemporary Czech condition certainly shares the aforementioned general traits of neoliberal capitalism, but it also possesses some specificities formative for the context in which we are working. In the post-conflictual region of the "CEE", art and culture are supposed to play the role of reconciling, with the clear task of enabling the peaceful coexistence of differences (religious, ethnic, cultural, etc.). They culturalize us in order to renounce the "non-civic" or, simply, "uncivilized" ways of solving conflicts by adopting the "non-violent", symbolic mechanisms that the "cultural field" supposedly offers. In short, "culture" has to insure that tolerance for the Other is respected, while the pressing problems of poverty and unemployment, the dismantling of all social security networks, shameless gang-style privatization and waste of natural resources, as well as the control of politics by tycoons, remain hidden behind this screen of folklore or multiculturalism. Therefore, culturalization has an important function within today's neoliberal capitalist system – the function of the pacification and neutralization of contemporary social antagonisms.

—

It is precisely this culturalization – no matter whether it is folkloristic or "democratic" – that is the main target of MUS. In that sense MUS can be seen as an effort to de-culturalize those political issues out of their culturalized form. In other words, we are trying to re-politicize them, but not in the sense of post-structuralist relational theories or the "radical-democratic" leftist discourses such as Laclaudian post-Marxism or the omnipresent "multitudism". What we are collectively striving for is a re-politicization in the sense of a certain and definite *partisanship* in theory and in practice that aims for an effective materialist critique. This critique is dedicated to showing and revealing how politics always-already functions within culture, art and theory. It is dedicated to finding out how this presence of politics could be directed in a way that opposes its usage by the capitalist system. It represents a struggle to debunk, expose and also to oppose, resist and fight against the dominant anti-Communist consensus that unifies such apparently different positions as ethno-nationalism and neoliberalism, religious exclusivism and the struggle for human rights, re-traditionalization and the pro-European culture of democracy, the nation-state building politics of identity and multi- or trans-culturalism.

—

Although MUS looks like a standard independent art-and-theory bulletin, fairly well and stylishly designed, illustrated with contemporary art from the "region" and spiced up with a sort of leftist discourse, even just a quick perusal reveals words and images that bring into play something that is really "completely different". Over the last years MUS has established itself as a space for the critique of political constellations within socio-cultural theory and political philosophy, in the contemporary visual arts, as well as in cinema and film theory in the Czech cultural space. Even though MUS has its center in Benešov, it is a Czech and Central European publication – with collaborators from Slovakia, former Yugoslavia, Austria, Poland, Romania, Hungary, and Ukraine – and represents a collective effort to problematize, theorize and fight against various, heterogeneous and paradoxical forms of contemporary peripheral neoliberal capitalism. Words and images like Czechoslovakia, partisans, Socialism, Marxism, Communism … invoke something which is – for a specific reason – nowadays considered scandalous; actually it is a taboo, even though it could be seen as a mere prank. But the articulation of those words and images – that is, the tendency they represent – introduces an active practice of rethinking and reinventing revolutionary politics – something that is in fact foreclosed by today's neoliberal "rationality" as a relic of those rebellious, naïve and digressive past times.

—

Now, all this manifesto-like discourse that we have just presented is surely not all we are dealing with. It can function very well on paper – or in theory – but what about the real effects in a given context? Or, rather, what is the actual material practice of MUS. MUS operates in a specific context of art and culture production, with all the contradictions, ambiguities and shortcomings that accompany it. This context features foreign foundations, as well as local ministries and institutions of culture as providers of financial support for independent art and activist organizations, groups and collectives, seen as indispensable local "cultural operators" for the creation of contemporary "culture" in this region. It includes dealing with guidelines and keywords of international foundations as well as their obligatory emphasis on "trans-regional collaboration", while at the local level it consists of more perilous juggling with "national programs for culture". It is precisely this institution of culture that has palpable effects on the material practice of culture production, and not only in the sense of concrete programming, but also with respect to the organizational structure and the internal material practice of the very "actors in culture".

—

In order to elucidate this we offer the case of the history of MUS as an example. MUS was established in 2004 as the Journal of the School for History and Theory of Images of Benešov's Center for Contemporary Art. It functioned as a peripheral project of the Center, which gave the editorial board relative independence and autonomy. Like many other projects, the school was rather subsidiary to the art programs. It paralleled the usual form of discursive events that accompany main art programs with the task of providing a space for reflection and criticism, but those spaces are actually becoming places where critique is fostered, institutionalized and, finally, neutralized or appropriated. In the summer of 2004 the Center for Contemporary Art collapsed and MUS lost its former institutional backing. The editorial board entered a long period of discussion on how to proceed further. Analyses of the situation have shown that the type of publication we produced is usually connected either to art or academic institutions or to the temporary artistic projects (exhibitions, art manifestations and events, etc.) that provide the basis for production. Alternative to this was a kind of "separation strategy", which could take the form of what is now called an "alternative economy" – either through the model of collective subscription by the readership

or through the transformation of the journal's form into a fanzine, a leaflet or various Internet-publishing projects. The majority of the editorial board finally agreed that this would deprive us in most cases of the possibility of intervening in already existing cultural or art projects. Therefore, we were – in a certain way – forced to start up a non-governmental organization – the MUS collective – as the necessary tool for providing publishing and other activities. Actually, we decided to take the challenge head-on and to confront the perils of succumbing to – what was named in our discussions as – the "NGO logic".
—
Being formally an NGO – which is the judicial equivalent of a private firm – MUS has to obey all the rules for conducting business – which at least means to employ an accountant for dealing with taxes and other fiscal obligations – and to have, at least formally, a legally stipulated hierarchy. All this is quite at odds with the principles of collective work and the non-hierarchical structure that we had from the very beginning. It also means getting involved in the "business of fundraising", which in turn requires a substantial amount of administrative work and what is nowadays called "networking". This "NGO economy" – like the so-called "new knowledge economy" of media, fashion and art in the "creative industries" – relies heavily on a US-style internship system to perform the necessary but routine gofer roles that hold it all together. It is effectively a system of bourgeois apprenticeships or – putting it more bluntly – an elaborated and updated system of capitalist exploitation.
Foundations and institutions of culture focus on supporting programs or exchanges – something that is actualized in an evident form of the immediate product such as artwork, exhibition, symposium or publication – but rarely or never on the costs of organizational maintenance. Associations, collectives or working groups are in this way forced to overproduce in order to survive – that is, to have as many subsidized programs as they can get. This process of hyper-production additionally increases administrative tasks, leaving progressively less and less space for the proper conceptualization of programs or for their critical reflection. Thereby what was intended at the outset to be a critical production is replaced with a kind of "aesthetics of administration" – to use Benjamin Buchloh's term – which represents the predominant form of the neoliberal institutionalization of critique.
—
How is it then possible to produce a critical stance within this context? Moreover, how is it possible to develop emancipatory strategies in the field of art and cultural production? Well, there is no simple answer to this. The contemporary institution of culture is a contested terrain, a kind of battlefield, and – to paraphrase Foucault – since there is no power without resistance(s), each position is an outcome of struggle. What we can do and what we are trying to do is to articulate those points of resistance with – always "precarious" and "undecidable" – interventions within the existing constellation. But criticism as the discursive form of an intervention in the "public sphere" can only be a starting point. Critique – a veritable materialist critique – in order to be efficient, i.e. to produce effects in the material reality of social exchange, must be practical; it must intervene within and strive to tackle the existing and ongoing social practices. This kind of criticism entails a self-criticism whereby one reflects upon his/her own role as well as the effects and the repercussions of one's own actions.
—
Therefore, our position is – strictly speaking – a "non-existing impossibility". By evoking today's "non-existing" Marxism and Communism, we are invoking the possibility of a definite "impossibility" – a radical alternative to the prevailing material practices of social exchange. At least, this is almost a "natural" position for anyone opposing the omnipresent neoliberal anti-Communist consensus of both the pro-European "democratic" forces of "civil society" and the likewise obligatory pro-European nation-building forces of the former Czechoslovak governments. MUS is an attempt to break with this given constellation – in the last instance, with capitalism itself. It is a synonym – a makeshift word – for what today appears quite impossible – *revolution*.

Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

Zřizovatel: Jihočeský kraj
Ředitel: Ing. Lubomír Bednář

Historie:
Alšova jihočeská galerie byla založena v roce 1951 jako krajská galerie a do názvu dostala jméno jihočeského rodáka Mikoláše Alše. V dubnu 1956 přesídlila do nově adaptovaných prostor jízdárny zámku Hluboká, kde sídlí podnes. V roce 1967 byla zřízena pobočka AJG v Bechyni se zaměřením na moderní českou a světovou keramiku. Sídlí v rekonstruovaných prostorách někdejšího zámeckého pivovaru. Pro výstavní účely AJG byl v roce 1993 otevřen rekonstruovaný renesanční dům v Českých Budějovicích.

Sbírky:
Gotické umění jižních Čech. Významná sbírka sochařství a deskového malířství, zahrnující díla z jihočeského regionu a Šumavy od konce 13. století do první třetiny 16. století a čítající na 200 předmětů. České a evropské umění 16. až 18. století. V této sbírce vynikají především kolekce nizozemské malby. Rozsáhlá je kolekce barokního sochařství, především jihočeské provenience. České umění 19. století. Soubor maleb, plastik, kreseb a grafik minulého století je menšího rozsahu vzhledem k tomu, že jeho sbírání bylo kdysi na dvě desetiletí zastaveno. České umění 20. století obsahuje téměř všechny důležité názorové okruhy s určitým důrazem na fantazijní aspekty moderní tvorby. Zastoupena je rovněž neoficiální tvorba 50. a 60. let.

Prohlášení:
Existuje několik zajímavých důvodů, proč, v rámci vývoje české umělecké a kulturní scény, uvažovat o vztazích mezi institucemi, kritikou institucí, uměleckou tvorbou, autonomními organizacemi a sociální kritikou. Od počátku šedesátých let je možno vysledovat víceméně jasnou dělící čáru vedoucí napříč touto scénou, která, během hledání alternativních cest k tvorbě a prezentaci uměleckého díla, nalezla novou definici statutu umění a forem zprostředkování vztahu mezi umělcem, institucí a publikem. Dosáhla toho pomocí kladení radikálních otázek po „autonomii" muzejního a galerijního systému a po roli a fungování společenských institucí. Tím uvedla v život participativní kolektivistický model existence s taktickým využitím médií. Ačkoli velké množství autorů patřících do tohoto proudu se ke kulturním institucím stavělo kriticky, v aktivitách tohoto tak zvaného *Nového uměleckého provozu* není možné nalézt žádné příklady kritiky institucí, obdobné té, která existovala na západě.
—
Zatímco „první vlna" kritiky institucí, probíhající v sedmdesátých letech, zahrnovala systematický výzkum systému muzeí a galerií – přičemž odložila svou neutralitu a soustředila se na potlačený trh, ekonomický a politický kontext – nebyla kritická práce umělců v ČSSR v tomto období přímo zaměřena na systém muzeí a galerií. Orientovala se spíše na politický a ideologický kontext a také na otázky přímého vytváření autonomnějšího systému tvorby a distribuce umění.
—
Ačkoli, pokud se pokoušíme posuzovat status současných uměleckých postupů a složitá a často i protikladná témata, která tyto postupy řeší, není institucionalizovaná kritika plně využitelný a dostačující termín, budou důsledky asimilace kritiky institucí, i obecně umělecké kritiky, jedním z východisek pro výzkum vztahů mezi uměleckými postoji, kritickými aktivitami a spektrem problémů spojených s jejich institucionalizací.
—
Mluvíme-li o zvláštnostech konkrétní kulturní scény – jako v tomto případě například české – je nevyhnutelně nutné se dotknout také jejího postoje k širšímu metapříběhu historie umění. Není zde ale namístě soustředit se pouze na naléhavou otázku přijetí východoevropského umění do „univerzálního systému" západního umění, ale spíše (a především) se pokusit z místní perspektivy deformované „problémy s institucemi", načrtnout obrysy různých podob kritiky, jejich kritiku stávajících institucí, formování nových podob institucí a procesů institucionalizace.
—
Kritika institucí, původně vzniklá v rámci konceptuálního umění, potvrdila místně specifický přístup, v němž samotné místo realizace získává zásadní důležitost, jelikož se na ně pohlíží jako na komplexní heterogenní kulturní a politický prostor, obklopený uměleckými institucemi, prostor plný protikladů a potlačeného napětí. Institucionální rámec zaznamenal, zároveň s rozšiřováním pole působnosti umění, jeho jazyka, definice umění, změn v uměleckých zvyklostech a rozdělení rolí ve světě umění, také své vlastní pokusy a proměny. Dokázal, že není pouze zkostnatělou strukturou, ale také dynamickým rámcem schopným proměny, adaptace a neustálé obnovy.
Jasné referenční body hybridních forem současných uměleckých aktivit zahrnují dědictví feministického umění, různé antikomerční přístupy – vyvinuté během 60. a 70. let, jež kladou důraz na kontext konkrétního místa a vztahují ho k podmínkám tvorby, prezentace a přijímání umění – stejně jako různé postupy veřejného umění zaměřené na aktivismus, sociální témata a komunitní projekty rozvíjené v 80. letech. To vše zásadně přispělo k proměně uměleckého rámce.
—
Napětí a komplexní dynamika existující mezi uměleckou kritikou kulturních institucí (jež nezbytně – ať už implicitně nebo explicitně – zahrnuje také kritiku společenských institucí) na jedné straně a podněty směrem k umělcům vzešlé z institucí na straně druhé, měly protichůdný, ambivalentní efekt. Tento efekt kritický potenciál povzbuzuje ale zároveň ho také umlčuje.
—
To, zda „obranné" mechanizmy institucí vedly směrem k asimilaci, cenzuře nebo ignorování kritiky bylo právě onou dynamikou mezi uměleckou produkcí a tím, jak na ní instituce reagovaly, která pomáhala formovat obrysy proměnlivého vztahu „lásky a nenávisti", který charakterizuje existenční mody komplexního uspořádání kulturních institucí a umělecké tvorby.
—
Eve Chiapello, která ve své práci o krizi konceptů kritických postojů čerpá ze analýz hegemonie flexibilního kapitalismu, jehož problematiku zkoumala spolu s Lucem Boltanskim (" Le Nouvel esprit du capitalisme / Nový duch kapitalismu", 1999), dává – pouze z povrchního hlediska paradoxně – do kontextu efektivity umění fakt, že je kritika čím dál méně schopna plnit své společenské funkce. Samo přijetí potenciálu kritiky do dominantního diskurzu neomanagementu je jedním z hlavních příznaků vyčerpanosti kritických postupů. „V mnoha ohledech je možno říct, že postupy neomanagementu jsou výsledkem bedlivého naslouchání stížnostem formulovaným „uměleckou kritikou". Zkrátka, právě úspěch „umělecké kritiky" vedl k tomu, že se jí její protivník zmocnil a ona sama ztratila mnoho ze své naléhavosti."
—
Termín „umělecká kritika", historicky pocházející z 19. století jako jedna z podob odporu k nové industriální kapitalistické buržoazní společnosti, je užíván jako zastřešující pojem, jež implicitně zahrnuje různé podoby kritických společenských aspirací, a na rozdíl od mnoha souvisejících pojmů, klade důraz na skutečnost, že umělecká pozice a hodnoty, které příslušný životní styl ztělesňuje, se od svého okolí oddělují upozorňováním na zdánlivě imanentní rozdíly mezi uměleckou tvořivostí a imperativem tvorby zisku. Přesto, že se náplň kritiky institucí pochopitelně posunula daleko od romantického či modernistického ideálu „umělce – hrdiny" vytvořila také nový typ kritiky. Různý auto-definiční potenciál kritických východisek ve vztahu k systému umění i mimo něj měl za následek úpravu dosavadního paradigmatu a daleko pružnější přiřazovaní rolí.
—
Úprava paradigmatu autorství v jedné vlně s předefinováním klíčových konceptů ideologie modernismu, v nichž jsou individuální tvorba a koncept umělce – génia nahrazeny různými for-

mami kolektivní a participativní práce, měly za následek takový posun, že, slovy Charlese Harrisona: „…smrt umělce jako autora byla zároveň okamžikem zrození umělce, jako svého vlastního kurátora – vlastníka a ochránce své naprosto konzistentní a naprosto nezaměnitelné značky“.

—

Aspirací umělce je teď proměnit role znalce a autora cenících si umělé autentičnosti na autora vzniklého z kreativního spotřebitele. „Teto vývoj se neodráží pouze ve změnách paradigmatu uspořádání vztahů mezi umělcem a institucí, ale také v začlenění kurátorské činnosti přímo do modifikovaného paradigmatu. Skutečnost, že umělci na sebe berou i manažerské role, aby mohli systém ovlivňovat tak přímo a auto-definičně, jak to je jen možné, byla doprovázena aspirací části kulturních institucí a kurátorů zaujmout kritické a autorské role.

—

Čím dále pružnější přiřazovaní rolí a nestabilní pozice zároveň uvnitř a vně institucí měly za následek, vzájemné „parazitování“ obou stran a také vznik kritického diskurzu a uměleckého systému. Následkem je ambivalentní situace: tak, jako podpora, zprostředkování a institucionální organizace nejsou pouze v rukou kurátorů nebo institucí, není ani kritický postoj pouze uměleckým „privilegiem“. Kritické aktivity umělců měly v kontextu současného umění nepřímo za následek jednu z významných změn – katalyzovaly nárůst počtu inovativních kurátorských modelů, stejně jako vznik zcela nové „tvůrčí kategorie“ uměleckých pracovníků.

—

Ve vztahu k popsanému vývoji je možno v českém kontextu hovořit o svého druhu kulturní kontinuitě. Aktivity starších generací, orientované především na umění, byly v poslední době posíleny prostřednictvím fenoménu autonomní a mimoinstitucionální scény, která se netýká striktně pouze umění. Vzhledem ke svému progresivnímu potenciálu se nicméně soustředí na spolupráci a společenskou angažovanost, přičemž toto dědictví asimiluje jako vstupní kulturní kapitál a znovu definuje otázku tvorby kritických postojů a pozic.

—

Zatímco otupování kritického ostří v rámci institucí na (bývalém) západě je vedlejším příznakem asimilace kritických postupů, nejsou související kritické fenomény v českém kontextu stále ještě součástí „oficiálního“ příběhu lokálních dějin umění. Je tomu tak z důvodu existence kulturní politiky založené na identitě a nefunkčnosti hlavních oficiálních institucí, jejichž (ne)činnost byla po desetiletí setrvačná a aktivně ignorovala potřeby místní scény.

—

Systematický nedostatek zájmu o současné umění ze strany muzejních sbírek, teoretické interpretace, archivů a vědomostní základny, měl za následek vznik mnoha pružně jednajících iniciativ (v rámci neziskových nevládních organizací), které začaly budovat různé hybridní mikroinstitucionální formy. V posledních sedmi letech se mezi dvěma obdobně problematickými modely tradičních institucí – konzervativním, nefunkčním, národně orientovaným modelem a jeho protikladem v podobě populistické globální ideje kulturní instituce jako „podniku“ – rodí noví kulturní protagonisté. Jsou to neformální, autonomní organizace sdružené do sítí, jejichž postupná proměna v instituce se odehrává v nestabilních a proměnlivých podmínkách „meziinstitučního“ prostoru. Zároveň s tím dochází v mezinárodním kontextu k uznání a integraci neoavantgardního a konceptuálního umění šedesátých a sedmdesátých let. Ale aktivity nové autonomní umělecké scény nejsou, stejně jako zkušenosti předchozí generace, ze strany institucí na místní úrovni prozatím stále oceňovány a uznávány za přínosné.

—

Ačkoli mezinárodně uznávaní umělci jako například Milan Knížák a nebo Jiří Kovanda nejsou ve svém prostředí v žádném případě disidenty a početné „mikroinstituce“ také nefungují uvnitř takzvaného alternativního kulturního prostoru, zůstává skutečností, že místní kulturní instituce nestaví svou identitu na kritické zkušenosti. Zatímco na západě je osvobozující kritický potenciál začleňován přímo do základů uměleckých institucí a přispívá tak – nechtěně – k procesu formování kulturních vlivů a k dominanci jisté normy, obdobné tendence v místním kontextu vedly především ke vzniku „paralelního systému“ kulturních akcí a uměleckého provozu. Sedmdesátá léta v ČSSR byla ve znamení umělců, kteří zaujímali politicky aktivní a kritický postoj, a jejichž aktivity často zahrnovaly velké množství účastníků fungujících jako „autonomní prostor“ paralelní k uměleckému. Tehdejší systém tak byl nepřímo kritizován, skoro jako by se jednalo o vedlejší vytváření autonomnějšího způsobu umělecké tvorby a distribuce.

—

Jakkoli vystavování ve veřejných a alternativních prostorech nepředstavovalo konfrontaci s galeriemi, ale bylo spíše výsledkem touhy přímo komunikovat s okolím, byla tato strategie implicitní a často i hořkou formou kritiky institucí a jasným odrazem potřeby realizovat kritický potenciál umění v konkrétním časovém rámci a sociálním kontextu, z nichž dané dílo vyrostlo. Tento způsob býval preferován oproti několikaletému procesu, v nějž by vyústila snaha prosadit dané dílo v systému oficiálních institucí. Vedle implicitní kritiky institucí, je kritický rozměr aktivit této generace nejjasněji vyjádřen konfrontací s ideologií a drastickým prolínáním soukromého a veřejného. I ten nejprostší fakt volby materiálu, z něhož bude dílo vytvořeno, může fungovat jako kritika uměleckého a společenského systému. Umělec Goran Trbuljak se rozhodl pracovat s obyčejnými listy papíru, které si mohl kdokoli koupit v papírnictví. Vybral si je proto, že představují „…největší a nejpřiléhavější formát, který odráží mé postavení, společenské podmínky a situaci, v níž žiji.“ V konfrontaci s rámcem muzejních institucí se umělci nikdy nevyrovnají svému protivníkovi, ale s obrovskou mírou strategické ironie zpochybňují svou vlastní uměleckou pozici uvnitř systému.

—

Přesto, že protiklad „oficiálních“ a „neoficiálních“ uměleckých systémů je v zemích východního bloku ostře vyhraněný, od konce šedesátých a začátku sedmdesátých let až do současnosti je na české scéně je možno kontinuálně sledovat vývoj a koexistenci paralelních kulturních systémů. V těchto paralelních systémech jsou pojetí umění a jeho role ve společnosti drasticky rozvrstvené a rozdělené. Ačkoli šlo o jasný konflikt vizí a (případně) také dramaticky rozdílných verzí historie a dějin umění, nemělo toto napětí, oproti očekávání, za následek „kulturní válku“, nýbrž víceméně klidnou koexistenci obou pojetí kultury.

—

Po desetiletí byla nezávislá kulturní scéna stavěna na roveň „alternativní“ kultuře, nicméně pojem „alternativa“ není ve stávajících podmínkách plně funkční. Jakkoli autonomní scéna představuje vzácnou viditelnou alternativu k represivním kulturním politikám, ať už se sklonem k nacionalismu v jednom případě nebo k neoliberálnímu trhu v případě druhém, nejedná se v žádném případě o „alternativní“ kulturu nebo subkulturu. Místo aby se integrovala do hlavního kulturního proudu, zaznamenala v devadesátých letech alternativní kultura sedmdesátých a osmdesátých let náhlou dezintegraci. Různé formy kritiky byly ohrožovány a potlačovány dobovým lokálním etnocentrizmem a nacionalistickými náladami. Rozvoj občanské společnosti v České republice byl komplikován skutečností, že zákon o neziskových organizacích byl přijat až v roce 1997 a v něm obsažené restrikce byly odstraněny teprve v roce 2001, kdy došlo k jeho novelizaci. Až tato druhá fáze, v níž byly omezeny byrokratické bariéry v procesu registrace organizovaných skupin (neziskových organizací), podpořila jejich masivní rozvoj.

—

Velká část současné umělecké produkce pochází z hybridního „progresivního mezinárodního mainstreamu“, který se zabývá lokálními záležitostmi vznikajícími kolem konkrétních míst, infrastruktury, a vztahů. Z hlediska spolupráce dosáhla tato scéna svého vrcholu v několika posledních letech, kdy se sjednotila v rámci konfrontace s dominantními modely reprezentace a také během paralelního vzniku inovativních modelů kulturní politiky a interdisciplinární spolupráce.

—

Pražská scéna se sjednotila kolem ústředního problému tvorby veřejného městského a také symbolického artikulačního prostoru ohroženého neoliberálními a národními zájmy. Současná autonomní scéna charakteristická různými formami kontinuity zaujala postoj v opozici proti oficiálním modelům místní dominantní kultury a formovala se v nepřímé reakci na nefunkční, neadekvátní, nepřiměřené a nenápadité fungování stávajících institucí. Tato, v zásadě frustrující, situace svým způsobem katalyzovala dosažení cílů autonomní scény. V paralelní existenci dvou institucionálních systémů se ale skrývají mnohá úskalí a nebezpečí.

—

Klíčová je otázka přežití: může scéna vzniklá v nedávné době (jakkoli je významná) přežít v obecně velmi prekérních a nepřátelských podmínkách? Ačkoli jsou její aktivity jako celek systematicky považovány za výstřelky a jsou vystaveny neustálému nebezpečí zániku, nedostatečné infrastruktury a tlakům nadprodukce (za účelem získání prostředků pro pouhé přežití), přijetí této scény se v poslední době o něco zlepšilo, především díky jejímu rostoucímu mezinárodnímu uznání. Otázka přežití je zároveň také otázkou změny, obrody stávajících institucí a zajištění kontinuity a svobodného fungování institucí „ve fázi vzniku“. Je otázkou, zda tento druh progresivního systému kulturní tvorby na lokální scéně bude mít šanci plně rozvinout svůj potenciál.

Ilustrativní příklad byl vysloven záhřebským umělcem Mladenem Stilinovićem, který v letech 1975–1979 pracoval v rámci neformální *Skupiny šesti autorů* – skupiny, která zavedla žánr „akční výstavy“, jenž kdysi upozornil, že základní rozdíl mezi kolektivy a skupinami v sedmdesátých letech a v současnosti je odlišná ekonomie radosti z kolektivní práce a také různá míra byrokratizace. Původní radost je dnes nahrazena pokusy o vytvoření její efektivní správy. Zatímco se kolektivy v minulosti plynule rozpouštěly tak, jak upadalo potěšení ze spolupráce, dnes skupiny musí čelit lákadlu své vlastní institucionalizace.

—

Zmíněné dvě vlny kolektivních aktivit nebyly uvedeny s úmyslem demonstrovat přenos vlivů, ale spíše naopak: aby podtrhly oběma společnou touhu pokračovat v jisté formě uměleckého a společenského experimentu za radikálně rozdílných okolností. Zatímco na západě jsme v posledních letech svědky náhlého mizení menších progresivních institucí, v případě institucí, jejichž vývoj jsme se pokusili nastínit v tomto hrubém obrysu takzvané umělecké nebo kulturní kritiky, je hlavní otázkou to, jak pokračovat. To znamená: jak pokračovat v rozvíjení prostorů pro kritické formulování a prezentaci, které přesahují dusivou koexistenci národně zaměřených modelů kulturních institucí pocházejících z devatenáctého století a jejich neoliberálních obdob.

—

Klíčovým příspěvkem současné autonomní scény k problému přežití – stejně jako rozpadu – jistých institucionalizovaných forem není pouze palčivá otázka jejich vlastní proměny v instituce, ale také proměna podmínek, které zákonitě vyvíjejí tlak na opuštění úzkých hranic a požadavků na jednotlivé profese. Ačkoli se může zdát nevhodné zabývat se těmito podmínkami v kontextu omezení uměleckého světa, samotná kritická aktivita rozšířeného uměleckého světa se neustále věnuje živým tématům a potřebě jejich dalšího zpracování. Je jasné, že v tomto případě neexistují žádné jednoznačné a úplné odpovědi, jasné postupy či existující modely připravené k použití a k následování.

—

Proces formulování a nového definování zahrnuje také otázku statusu veřejného prostoru, aktualizace kolektivní minulosti a pokusů o jejich kolektivní alternativní interpretaci. Palčivá témata a úkoly stojící před autonomními organizacemi se nestávají jejich vlastním smyslem a účelem; to, před čím stojíme je neuzavřený proces nabitý riskantní nejistotou, který si však i přes to udržuje povědomí o tom, že neexistují „nevinné postoje“.

—

Bez ohledu na rozdílné výsledky a potenciální řešení problému v současnosti plně vyčerpaných forem fungování, říká jedna z „pouček“ kritiky v místním kontextu, že sociální a kulturní instituce nejsou „pevnosti dané od boha“, ale spíše křehké stavby plné nedokonalostí náchylné ke změnám. Různé podoby autonomních kulturních aktivit, které zaplavily v posledních letech českou scénu, tvoří neoddělitelnou součást vývoje z předchozích desetiletí. Jakkoli je asimilování potřeb konce šedesátých let a let sedmdesátých „zachycené v pokřiveném zrcadle nové hegemonie“ nepochybně klíčovým momentem pro formování této kritické scény, je zároveň také jedním z potenciálních zdrojů jejích vnitřních rozporů.

Nevyčerpáváli se pouze svým vlastním „kritickým narcismem“, pak jejím hlavním problémem není ani tak otázka, jak v rámci scénářů – v nichž často hraje předem určené role či scénářů, kterým se pokouší vyhnout – odolávat neoliberálním vlivům, nad nimiž nemá kontrolu, ale spíše jakými způsoby mohou její aktivity, v rámci institucionální platformy, přispět k efektivnější kritice neoliberálních mechanismů a důsledků, které jsou s nimi spojené.

Aleš South-Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou

Authority: The South-Bohemian Region
Director: Ing. Lubomír Bednář

History:
The Aleš South-Bohemian Gallery was set up in 1951 as a regional gallery and was named after the painter Mikoláš Aleš, a native of South Bohemia. It started its activities on 1 January 1953 at the premises of the regional museum in České Budějovice. In 1956 it moved into the newly restored building of the riding school at Hluboká chateau (architect F.Beer 1845-1847, rebuilt by J. Fidra), where it remains to this day

Collection:
South-Bohemian Gothic art. An important collection of sculpture and panel paintings including artwork from South Bohemia and the Šumava area.
Czech and European art - 16th to 18th century. Most significant are the collection of Dutch paintings. The Gallery has a rich collection of Baroque sculpture, chiefly from South Bohemia.
Czech 19th-century art - the collection of paintings, sculpture, drawings and graphic art is somewhat smaller, as the acquisitions were at a standstill for two decades
Czech 20th-century art - in this collection visitors will find almost all the trends found in modern Czech art, with a special emphasis on fantasy aspects of modern art.

Statement:
There are several reasons why it is interesting to try to deliberate on the relationship between institutions, institutional critique, artistic production, self-organisation and social critique within the dynamics of the Czech artistic and cultural scene. From the end of the sixties onwards we can trace a more or less distinct line within this scene that, while searching for alternative means of production and presentation of the artwork, has redefined the status of art and modes of mediation between artist, institution and audience. It has achieved this by asking radical questions about the ‘autonomy’ of the system of museums and galleries and about the role and operation of societal institutions. This way it has inaugurated a participative, collectivist model of operation with a tactical deployment of media. Although a great number of authors from this stream were critical of the cultural institutions, no examples can be found within the activities of this so-called *New Artistic Practice* of institutional critique similar to that in the West.
–
Whilst the ‘first wave’ of the practice of institutional critique in the seventies included systematic research into how the system of museums and galleries functions by repudiating its neutrality and accent on the suppressed market, economic and political context, the critical work of the artists in ČSSR during this period was not directly focused on the system of museums and galleries. Rather, it was directed at the political and ideological context, as well as the issue of directly creating a more autonomous system of production and distribution of art.
–
Although institutionalised critique is not a fully operational and sufficient term when trying to evaluate the status of contemporary artistic practices and complex, often contradictory issues that such practices address, the repercussions of the assimilation of institutional, and broadly speaking artistic, critique will be one of the starting points for investigating the relationships between artistic positions, critical practices and a spectrum of problems related to their institutionalisation.
–
When speaking about the specifics of a single cultural scene, such as the Czech, touching upon its attitude towards the wider meta-narrative of art history is unavoidable. However, it's not the right context here to focus solely on the acute question of the canonisation of Eastern European art into a ‘universal system’ of Western art, but to first and foremost try to sketch the contours of different forms of critical practices, their critique of existing institutions, the formation of new institutional forms and processes of institutionalisation, from a local perspective marred by ‘problems with institutions’.
–
Originally initiated within conceptual art, the practice of institutional critique has affirmed a site specific approach, in which the very space of realisation assumes vital importance, as it is itself viewed as a complex, heterogeneous cultural and political place, framed by the institutions of art, suffused by contradictions and suppressed tensions. Parallel to the broadening of the fields and languages of art, the redefinition of artwork, alterations of artistic conventions and the distribution of roles in the art world, the institutional frame has also experienced its own trials and transformations. It has proven to be not only an ossified structure but also a dynamic frame prone to reconfigurations, adaptations and continuous redefinitions.
–
Inevitable points of reference for the different hybrid forms of contemporary artistic practices include the heritage of feminist art, a series of anti-commercial artistic approaches developed throughout the sixties and seventies that accentuated the context of a certain location and related it to the conditions of production, presentation and the reception of art, as well as different public art practices focused on activism and social issues, and the community based projects developed throughout the eighties. All of these have also greatly contributed to the redefinitions of the artistic framework. The tension and complex dynamics between the artistic critique of cultural institutions (which necessarily implicitly or explicitly includes the critique of social institutions) on the one hand, and the institutional encouragement of artistic practices on the other, have resulted in contradictory, ambivalent effects. These effects encourage and dumb down the potential for critical action at the same time.
–
Whether the ‘defensive’ institutional mechanisms worked towards assimilation, censorship or ignoring the critical practices, it was precisely the dynamic between artistic production and the way the institutions reacted to it that formed the contours of the variable ‘love and hate’ relationship that characterises the modes of the complex constellation of cultural institutions and artistic production.
–
By drawing on analyses of the hegemony of flexible capitalism, whose problems she investigated in cooperation with Luc Boltanski (“Le Nouvel esprit du capitalisme / New Sprit of Capitalism”, 1999), when writing about the crisis of concepts of critical positions, Eve Chiapello contextualises the fact that criticism increasingly fails to fulfil its social functions, only prima facie paradoxically, into the area of its efficiency. Cooptation of critical potentials into the dominant economic discourse of neomanagement is one of the most prominent signs of the exhaustion of critical practices. “In many respects, one might say that neo-management practices are the result of paying careful attention to the complaints articulated by ‘artist critique’. In short, it is precisely the success of ‘artist critique’ that has led to its being co-opted by its adversary and losing so much of its poignancy”.
–
Historically situated in the 19th century as one of the forms of resistances to the new industrial, capitalist and bourgeois society, the term ‘artist critique’ is used as the umbrella term that implicitly includes different forms of critical social aspirations and which, unlike numerous related terms, accentuates the fact that the artistic position and the values that the respective lifestyle embodies detaches itself from its surroundings by pointing out the seemingly immanent differences between artistic creativity and the imperative of profit.
–
Although the practice of institutional critique has, of course, moved far away from the romantic or modernist ideal of the ‘hero artist’, it has also affirmed a new type of criticism. Different self-defining potentials of critical positions in relation to the art system and beyond have resulted in the modification of the existing paradigm and far more fluid role assignments. The modification of the paradigm of authorship on the wave of the redefinition of key concepts of the ideology of modernism, in which individual creation and the concept of the artist as genius are replaced by various forms of collective and participative work, has resulted in the shift such that, in the words of Charles Harrison, “…the death of the artist as the author was the birth of the artist as the self-curator – proprietor and protector of an always-consistent, always-unmistakable logo.
–
The artist now aspires to reverse the roles of connoisseur and author, treasuring the artificial authenticity as the author who is extracted from the creative consumer”. This dynamic is reflected not only in the change of paradigm within the configuration of relationships between artist and institution, but also in the placing of curatorial practice into the modified paradigm. The adoption of managerial functions by the artists so as to affect the system as directly as possible and in a maximally self-defining way, have been accompanied by parallel aspirations on the part of cultural institutions and curators to assume critical and authorial positions.
–
Increasingly fluid role assignments and the increasingly unstable status of belonging both inside and outside the institutions have resulted in both sides acting ‘parasitically’ on each other, as well as the adoption of critical discourse and the art system. This has resulted in an ambivalent situation: just as the facilitation, mediation and institutional organisation does not lie solely in the hands of the curators or institutional administration, so a critical position is not a ‘privilege’ related solely to artistic positions. One of the important changes indirectly caused in the contemporary context by artistic critical activities is the catalysis of the increasing appearance of innovative models of curatorial practice, as well as the appearance of the whole new ‘creative class’ of cultural workers.
–
In relation to the said dynamics, in the contemporary Czech context one can speak of a kind of relevant cultural continuity. The activities of the earlier generations, primarily related to the field of arts, have lately been intensified through the phenomenon of a self-organised and extra-institutional scene that is not strictly related to arts. Due to its progressive potential, however, it does focus on cooperation and social engagement, assimilating this heritage as the initial cultural capital, whilst redefining the issue of the production of critical discourse and critical positions. Whilst the dulling of the critical edge within the institutional context of the (former) West is a side effect of the assimilation of critical practices, the related critical phenomena in the Czech context are still not a part of the ‘official’ narratives of the local art history. This is the case primarily because of the focus on identity-based cultural politics and the dysfunctional operation of the central official institutions whose (in)activities have for decades been inertial and have actively ignored the needs of the local scene.
–
The systematic lack of institutional engagement in the field of museum collections, theoretical interpretations, archives and the knowledge-base concerning contemporary art has brought about the appearance of numerous flexible initiatives (based on NGO-type organisations) that have started constructing various hybrid micro-institutional forms.

In the constellation of two equally problematic models of traditional institutions - the conservative, dysfunctional, nationally oriented model, and its antipode in the form of the populist, global ideal of the 'enterprise' cultural institution in the making - we can follow the emergence of new cultural protagonists over the last seven years. These are informal, self-organised, networked organisations, whose gradual institutionalisation takes place in the unstable and oscillating conditions of institutional 'interspaces'. Alongside this, within the international context, the neo-avant-garde and conceptual artistic practice of the sixties and seventies is recognised and integrated. But like the activities of the recent self-organised cultural scene, the experiences of the previous generation on the local level are still not institutionally evaluated and recognised as relevant.

—

Although internationally recognised artists, such as Milan Knížák or Jiří Kovanda, for example, are by no means dissidents within their own milieu, just as the numerous 'microinstitutions' do not function in the so-called space of alternative culture, the fact remains that the local cultural institutions do not construct their identity on critical experiences. Whilst in the West the emancipative potentials of critical practices are being built into the constitution of artistic institutions, thus contributing involuntarily to the process of the formation of cultural influences and the hegemony of a certain norm, the related tendencies in the local context have first and foremost encouraged the creation of the 'parallel system' of cultural action and the circulation of art.

—

The seventies in ČSSR were marked by the artists who took a politically active and critical artistic stance and whose activities often included a large number of participants, functioning as 'autonomous spaces' parallel to the art system. The existing system was thus indirectly criticised, almost as a side effect of the creation of a more autonomous mode of artistic production and distribution.

—

Although exhibiting in the public and alternative spaces did not represent a confrontation with the galleries, but was an outcome of a desire to directly communicate with the surroundings, this kind of strategy was in fact an implicit, and yet bitter, critique of the institutions and a clear reflection of the need to realise the political potential of art in the specific timeframe and social context out of which the given artwork arose. This was preferred to the several years it would probably take to include the given artwork in the official institutional system. Alongside the implicit criticism of the institutions, the critical dimension of this generation's activities is most clearly expressed in the confrontation with the ideology and drastic merging of the public and the private. Even the simple gesture of selecting the artwork material can function as a critique of the artistic and social system. The artist Goran Trbuljak decided to take as his work material a simple sheet of paper that anyone can buy in a stationery shop, and which he takes to represent the "… largest and most fitting format reflecting my status, societal conditions and the situation I live in." In confrontations with the framework of museum institution the artists, as a rule, do not size up their opponent, but question their own artistic position within the system with plenty of strategic irony.

—

Although the opposition between the 'official' and the 'unofficial' artistic system is sharply polarised in the countries of the Eastern block, within the Czech scene it is possible to follow the continuity of the development and co-existence of the parallel culture systems from the late sixties and seventies to the present day. The conception of art and its role in society is drastically stratified and disjointed in these parallel systems. Though what is at stake is a conflict of visions, as well as (eventually) of drastically different versions of history and art history, this tension did not result in a 'culture war', as might have been expected, but in a more or less 'peaceful coexistence' of both concepts of culture. The independent culture scene has been equated with so-called 'alternative' culture for decades, but the term 'alternative' is not entirely functional in the present conditions. Although the self-organised scene represents a rare visible alternative to repressive cultural policies with a national slant one the one hand, and the neoliberal market on the other, this is by no means an 'alternative' culture or subculture. For instead of becoming integrated into mainstream culture, the alternative culture developed throughout the seventies and the eighties has undergone a sudden disintegration in the nineties. The ethnocentric and nationalistic climate of the time threatened and suppressed different forms of critical action. The development of civil society in Czech Republic has been hampered by the fact that the parliamentary act concerning NGOs was adopted as late as 1997, and its restrictions revised only in 2001. It was at this later stage that reduced bureaucratic procedures for the registration of formal collectives (NGOs) encouraged their widespread formation.

—

A large part of the recent cultural production comes from the hybrid 'progressive international mainstream', which discusses the open local issues that emerge around specific infrastructural, locational and relational coordinates. Clustered around confrontation with the dominant models of representation and the parallel development of innovative models of cultural policy and inter-disciplinary cooperation, this scene has peaked in the last few years in terms of collaboration.

—

The creation of a public, urban and also symbolic space of articulation, endangered by neoliberal and national interests, is the central problem around which the scene in Prague has consolidated. By adopting a position counter to the representational models of the local dominant culture and generally marked by the establishment of different forms of continuity, the recent self-organised cultural scene was formed as an indirect reaction to the dysfunctional, inadequate and uninventive operation of the existing institutions. In a way, this basically frustrating situation has catalysed the achievement of the goals of the self-organised scene. But many entrapments and dangers lie hidden in the hitherto parallel existence of two institutional systems. The key issue is one of survival: can the scene activated in recent years, although very prominent, survive by acting within extremely precarious and generally inhospitable conditions? Although its actions are, on the whole, systematically treated as an excess, exposed to constant dangers of disappearance, insufficient infrastructure and pressures of hyper-production (in order to provide for basic survival), its recent reception is somewhat improved, primarily through growing international recognition. The survival issue is at the same time one of change, redefining the existing institutions and securing the continuity and freedom of operation of the 'institutions in the making'.

—

Whether this kind of more progressive system of cultural production on the local scene will have a chance to develop its full potential is questionable.
An illustrating example, articulated by the Zagreb based artist Mladen Stilinović, who worked within the informal *Group of Six Authors* from 1975 to 1979, a group that introduced the genre of the 'action-exhibition', once pointed out that the foundational difference between the collectives and groups of the seventies and the contemporary ones is a different economy of joy in collective work and a different level of bureaucratisation. The former place of enjoyment is replaced today by the attempts to construct effective administration for it. Whilst the collective bodies of the past naturally dissolved as the joy of collaboration declined, the challenge faced by collectives today is the lure of their own institutionalisation.
The given two waves of collective action were not presented so as to demonstrate the flow of influence, but on the contrary, in order to accentuate the correlated emancipating desire to continue a certain kind of artistic and social experiment in radically altered circumstances. Whilst in the recent years one can witness the sudden termination of smaller progressive institutions in the West, in the case of the situation whose dynamics we have been tracing in the rough outline of the so-called artistic or cultural critique above, the topical issue is how to continue. That is, how to continue to develop the spaces for critical articulation and self-representation that goes beyond the suffocating co-existence of the nineteenth century nationally focused models of cultural institutions and their neoliberal equivalents. The key contribution of the recent self-organised scene to the problem of survival - as well as the dissolution - of certain institutional forms is not only the burning question of its own self-institutionalisation, but also of the transformation of the conditions that necessarily push for the abandonment of the narrow boundaries and demands of individual professions. Although it might seem inappropriate to raise these conditions in the context of the confinements of the art world, the critical action of the expanded artistic field itself continually raises the open issues and the necessity of their further elaboration. It is clear there are no unambiguous and universal answers, clear formulae, preset and ready-made models that can be followed in this case.

—

The processes of articulation and redefinition include raising the issue of the status of public space, the actualisation of the collective past and attempts of an alternative interpretation of it. The burning issues and tasks before self-organisation do not become their own purpose, but what we have before us is an unfinished process, loaded with risky uncertainties, nevertheless maintaining the awareness that there are no 'innocent positions'.

—

Regardless of the different outcomes and potential solutions for the presently fully exhausted existing forms of operation, one of the 'morals' of the critical practices in the local context states that the social and cultural institutions are not 'God-given' fortresses, but fragile constructs full of inconsistencies, susceptible to change and modification. Different forms of self-organised action in culture that have swamped the Czech scene in recent years are an inseparable part of the dynamics of the previous decades. Although the assimilation of the demands of the late sixties and seventies, caught in the "distorting mirror of a new hegemony", is undoubtedly the key moment for formation of this critical scene as well, it is also one of the potential sources of its internal inconsistencies.

—

Without being exhausted solely in their own 'critical narcissism', the key issue is not how to resist the neoliberal effects that it cannot control and within the scenarios of which it often plays - or tries to avoid - its pre-assigned roles, but in what ways its activities can, within the institutional platform, contribute to the more effective criticism of the mechanisms of neoliberalism and the consequences that lay scattered behind them.

Galerie umění Karlovy Vary

Zřizovatel: Karlovarský kraj
Ředitel: Mgr. Jan Samec
Kurátorky: Mgr. Božena Vachudová, Bc. Kateřina Rejchrtová

Historie:
Galerie umění vznikla 1. ledna 1953. Od počátku byla umístěna v bývalé vzorkovně Živnostenského spolku a Živnostenské obchodní komory (postavena včetně výstavní síně v letech 1911–1912), kde sídlí i dnes. Pobočka karlovarské galerie byla zřízena v roce 1966 v raně barokním letohrádku vévodů lauenburských (A. Leuthner) v Ostrově nad Ohří.

Sbírky:
Sbírka českého umění 20. století je předznamenána náladovými, symbolistními a realistickými díly z přelomu století, z počátků vzniku moderního výtvarného umění. Kvalitně je zastoupena také tvorba autorů válečného období, zabývající se člověkem, městem a civilizací. Stálou expozici českého umění uzavírá kolekce tvorby soudobých autorů, prezentující rozmanitý současný umělecký projev.

Prohlášení:
GUKV jako prostor pro umění a uvažování. Programové prohlášení 2009 - 2012.

Smysl tohoto dokumentu spočívá v přednesení obrysů, pozice, aktivit a linie budoucího vývoje naší instituce, jako jedné z klíčových v základní infrastruktuře výtvarného umění v Česku. Dokument obhajuje, jakým způsobem rozvíjíme a tříbíme následující předsevzetí: - pracovat lokálně a zároveň také na národní a mezinárodní bázi; - utvářet novou rovnováhu mezi produkcí výstav, výzkumem, diskuzí, produkcí vědění a vzděláním, - navazovat na zásadní problémy jak v umělecké praxi a teorii, tak i v samotné společnosti; - angažovat se rovnoměrně jak v produkci tak i v prezentaci; - pracovat s veřejností na bázi participace; - a být ve spojení s dalšími institucemi a praktikujícími jednotlivci v České republice a v zahraničí, a to nejen v oboru vizuálního umění. Po dobu existence naší galerie se nám podařilo stát se předním uměleckým institutem, schopným zaměřit se na zásadní otázky a témata v umění a prostřednictvím umění. V časovém předstihu rozvíjíme pracovní postupy, které zásadním způsobem ovlivňují institucionální praxi v oboru vizuálního umění doma i v zahraničí.
—
GUKV je tedy místem zasvěceným myšlení, které: -vychází z umění, -je o umění a -je šířeno prostřednictvím umění. Angažujeme se ve zkoumání a posilování dvou zásadních vztahů: jednak pojítka mezi uměním a veřejnou sférou, jednak aliance mezi uměleckou praxí a teorií. V souvislosti s tím, abychom mohli tyto vztahy v umění plnohodnotně realizovat iniciujeme výzkum na téma palčivých otázek ve společnosti a společně s umělci a dalšími kulturními činiteli realizujeme projekty, jako jsou výstavy, přednášky, vzdělávací programy, publikace a produkce nových prací. Naše zkoumání v oblasti umění a toho, jaké má umění v dnešním světě možnosti, je dlouhodobým nepřetržitým závazkem, který je globálně erudovaný a zároveň lokálně angažovaný.
—
Pod mým vedením se GUKV podrobila úkolu vlastní transformace a vydala se na cestu procesu reorientace ve snaze o nalezení formy ideálního institutu současného umění. Dalo by se říci, že naše práce je charakterizována neustálým přehodnocováním předpokladů a parametrů prostoru určenému umění. Takovému prostoru, který je experimentální reakcí na řadu otázek, kterými se vyznačují naše snahy, například: Proč křísit tuto instituci, zvláště v Česku zahlceném na poli umění podobnými institucemi? Je možné si vůbec představit instituci, která si uvědomuje zásadnost globální situace, ve které se pohybuje, a stejně uvědoměle se potýká s tématy aktuálními v Karlových Varech a potažmo v celé České republice? Jak je možné aktivovat potenciál Karlových Varů vis-a-vis takovým kulturním hráčům jako je Praha a Brno, nemluvě o Berlíně, Istanbulu, nebo Hong Kongu? Jak může dnes umělecká instituce fungovat ve stínu vlivu diktátu kapitalizmu, působícího na kulturní průmysl, zábavu, atrakce a návštěvnost? Jak si dnes představit instituci, která nebude pouhou nádobou čekající na naplnění nesouvisejícími výstavami a objekty, ale spíše jednotkou, která se seriózně angažuje v myšlení společně s umělci a tvůrci kultury; takovou, která promlouvá jen tehdy, pokud má co říci? Je možné, aby umělecká produkce a celý diskurz s ní svázaný byly uznány za rovnocenné a bylo s nimi i tak zacházeno? Jak správně převést stav institucionální moci do stavu zodpovědnosti? Jaké máme k dispozici možnosti, abychom mohli čelit potřebám dneška? V krátkosti, co je nutno udělat? GUKV je odpovědí na tyto otázky, doloženou praktikami participace, diskurzivity, produkce, flexibility, plynulosti a kritičnosti. Představujeme si to ne jako nějaký striktně definovaný model, v rámci kterého bychom realizovali předem daná schémata, ale spíše jako způsob jednání a myšlení, jako stálou výzvu možnostem umění. V procesu, který jsme nazvali „stát se sebou samými“ se GUKV stala jakýmsi opěrným bodem, schématem, zásadní složkou, fundamentální oporou a základnou, na které mohou umělecké a diskurzivní projekty spočinout a rozvíjet se dál.
—
Přestože ztělesňujeme proces neustálých změn a obnovování s cílem dosáhnout ideálního stavu, jsme zároveň nepochybně uznávanou profesionální institucí na všech úrovních: lokální, národní i mezinárodní. Projekty, které realizujeme, se skládají z mnoha aspektů a částí, takže je možné objekt zájmu posuzovat z několika úhlů pohledu, různým tempem, s ideální intenzitou a v odlišných formátech. Mluvím tu o typicky dlouhodobých projektech zahrnujících fázi výzkumu, skupinové čtení a kolektivní bádání, což vše, za přispění mnohých umělců, kurátorů, teoretiků a dalších kulturních činitelů, vnáší do projektů klíčové impulzy a zvyšuje úroveň vědění. Samozřejmě mnoho takovýchto mnohostranných projektů je prezentováno formou výstavy, ale přestože výstavy jsou zásadním místem přenášení vědomostí a prostorem pro zhmotňování představ, nemají výsadní postavení oproti našim dalším aktivitám.
—
Se stejným důrazem se věnujeme sériím přednášek, diskuzím, vzdělávacím modulům a publikační činnosti. Tyto aktivity - pokud ovšem situace nevyžaduje něco jiného - jsou zpravidla realizovány přímo na půdě naší instituce. Obdobně také nejsme zaměřeni výlučně na spolupráci s umělci, spíše pracujeme na širokém poli uměleckých a teoretických přístupů. Pokud umělec nebo umělkyně dostane příležitost pro samostatnou výstavu, pak je účelem umožnit jim seriózně prozkoumat možnosti jejich vlastní práce a realizovat nový projekt způsobem, který by byl jen obtížně myslitelný v jiných souvislostech. Zapojíme potom všechen náš intelekt a organizační schopnosti, abychom podpořili umělce v jejich záměru. Abychom překročili hranici předvídatelnosti, vyhnuli se opakování úspěšných modelů a motivovali umělce k hledání nových způsobů řešení, spolupracujeme s umělci na základě kvality a potenciálu jejich práce, tedy bez ohledu na to, k jaké generaci patří, nebo pozici, kterou ve svém oboru zastávají.
—
Snažíme se maximálně omezit možné externí překážky a poskytnout autorům - i přesto, že jen na přechodnou dobu - zázemí a oporu k plné koncentraci na jejich projektech. Musím zde také zmínit, že jsme zásadně pro to, aby stále docházelo k přehodnocování podmínek, ve kterých umělci a jiní kulturní činitelé pracují a také, aby tito jednotlivci byli za svou práci a čas eticky ohodnoceni. Za účelem podpory rozvoje myšlení, soustředění a soustavného studia a zároveň jako výsledek snahy takového ideálu dosáhnout, byl iniciován program Výzkumných rezidenčních pobytů (RIR – Research-In-Residence). Mezinárodní umělci, spisovatelé, kurátoři a kritici tak mohou strávit určitý čas v Karlových Varech, a na místě tak rozvinout svou uměleckou a teoretickou práci.
—
Na bázi otevřeného profesního vztahu založeného na důvěře a spřízněném přístupu k chápání možností, které umění poskytuje, se rezidenti účastní přednášek, promítání, seminářů, atd. a přispívají "mezinárodně lokální" komunitě enormním potenciálem nových nápadů, návrhů a energie, jak v rámci města, tak České republiky. Výběr témat našich projektů je motivován naléhavostí některých situací v umění a ve společnosti a je ustaven tak, aby mohli o současných podmínkách a sociálních problémech naši rezidenti otevřeně diskutovat. S vědomím toho, že tyto podněty se týkají každého bez ohledu na jeho nebo její kulturní, politickou, sociální, ekonomickou nebo zeměpisnou pozici, pořádáme veřejné diskuze, díky nimž šíříme do povědomí společný jazyk, s jehož pomocí můžeme oslovit a zpytovat současný stav věcí. Umění tu hraje roli agenta ve zpochybňování převažujícího konsenzu a ztělesňuje představy o tom, jak by věci mohly vypadat jinak.
—
GUKV chápe umění jako prostor otevřený novým možnostem ve společnosti, prostor ve kterém je umožněno imaginativní hloubání, experimentování, formulace alternativ, návrhů a možností. Umění je v širším pojetí (to jest za hranicí tradičně pojímaného umění, založeného na osvíceneckém ideálu šíření vědění, moci, vztahu k divákovi a buržoazní veřejnosti) místem, ve kterém se jednotlivé diskurzy (estetický, kulturní, politický, sociální, ekonomický a jiné) potkávají a navzájem ovlivňují. Našimi nástroji v obhajování pozic veřejné sféry, jejichž prostřednictvím se angažujeme v záležitostech etického a politického dosahu, jsou primární atributy umění jako je imaginace a hloubání. Veřejná sféra by byla v ideálním případě otevřeným prostorem, kam je zván každý, kdo má snahu nenásilným způsobem obhajovat a distribuovat významy koexistence. Ovšem realita je taková, že je tento prostor napadán ekonomickými a politickými požadavky. A právě GUKV prostřednictvím svých projektů hledá cesty, jak tomuto vlivu trhu a ekonomiky uniknout. Neúnavně se snažíme, aby se GUKV stala fórem, ve kterém se příspěvky umělců a kulturních činitelů a jejich veřejný a podnětný hlas stanou součástí společnosti. Galerie sídlí v Karlových Varech, ve městě jak geograficky, tak i duchovně mimo hlavní proud kulturních pamětihodností, zábavy a konceptu umění jako odpočinku, což nám dává za pravdu, že je potřeba tady rozvíjet a předávat dál poznatky o umění a prostřednictvím umění. Karlovy Vary jsou především univerzitním městem s uměleckou školou, což, jak si myslíme, umožňuje "pomalý", soustředěný a detailní způsob práce umělecké instituce paralelně s výhodami vyššího vzdělávání. GUKV si také předsevzala navázat úzký trvalý vztah s Univerzitou Karlovou, zvláště s fakultou humanitních studií. S vazbou na naše klíčové projekty založené na výzkumu spolupracujeme s Univerzitou Karlovou na postgraduálních kurzech a dalších vzdělávacích programech, ve snaze najít společnou řeč a posílit tak umělecký a akademický výzkum. Některé projekty, na kterých se spolupodílíme (převážně série přednášek a publikační činnost) dosahují uznání v kulturním a akademickém světě mnoha disciplín a oborů.
—
V otázce vlivu na veřejnost jsme v zásadě proti zaměňování tohoto pojmu za návštěvnost výstav nebo diváky. Aby se tento rozdíl zvýraznil, zavedli jsme politiku "nulového návštěvníka" (což neznamená nulové publikum) a poukazujeme tak na nesmyslnost požadavku zřizovatele, který upřednostňuje parametr kvantity ilustrovaný počtem návštěvníků před typem práce a úsilím GUKV. Místo toho se zaměřujeme na rozvoj komplexní práce s veřejností praktikované v mnoha rovinách. První část našeho publika je tvořena zpravidla lidmi aktivními v kultuře, kteří s námi spolupracují na rozvoji a realizaci projektů. Jak už jsem zmínil výše, projekty GUKV jsou pojímány jako kolektivní praxe, zahrnující dlouhodobý výzkum mezi umělci, kurátory, teoretiky, atd. Druhou část publika představují přímí navštěvníci našich výstav a diskusních aktivit. Třetí částí publika (o něco fyzicky a geograficky vzdálenější) je ta, se kterou GUKV komunikuje prostřednictvím svých publikací. Jsou to informační bulletiny, příručky (místo tištěných pozvánek a jiných marketingových nástrojů publikujeme malé brožury obsahující odpovídající množství informací o ústředních tématech každého jednotlivého projektu a ty potom zdarma rozesíláme na náš mezinárodní adresář), kritické sborníky textů (místo katalogů výstav publikujeme sborníky textů, abychom tak vytvořili paralelní prostor pro zveřejnění tématicky souvisejících textů umělců a teoretiků), a nakonec také naše webová stránka (obsahující často navštěvovaný video archiv všech našich přednášek, konferencí, rozhovorů a panelových diskuzí, stejně tak jako referenční seznamy doporučené literatury a jiných pramenů odborných informací). Čtvrtá část publika je tvořena prostřednictvím diskurzu, který kolem sebe, díky recenzím a analýzám reagujícím na projekty a náš institucionální přístup, GUKV vyvíjí na mezinárodní úrovni. Fyzický počet osob v reálném prostoru galerie není v typu práce, ve které se angažujeme, zásadní. Naopak, otázka přístupu k myšlenkám a vědění generovanému našimi aktivitami je mnohem zásadnější, než kdyby snad někdo chtěl hodnotit nedostatky, které s sebou nese tak nejednotná skladba publika galerie.
—
I přes svoji relativně krátkou historii jsme dosáhli unikátní pozice mezi ostatními uměleckými institucemi na lokální, národní a mezinárodní úrovni. Praxe GUKV naprosto jednoznačným způsobem ovlivnila institucionální zázemí, náplň a typ práce v oboru současného umění. GUKV je v odborných kruzích pravidelně zmiňována mezi nejprogresivnějšími a nejkritičtějšími uměleckými instituty, schopnými podnítit změny napříč současným uměním. Mimoto svých zkušeností a úspěchu využívá i k prohlubování spolupráce, kolegiality a solidarity s dalšími uměleckými a kulturními institucemi. Iniciujeme v této souvislosti neformální spolupráci mezi lokálními uměleckými institucemi. Pravidelně se angažujeme na vytvoření kulturního zázemí ve

městě a regionu jako takovém a stejně tak na ambicích města stát se Hlavním městem kultury v roce 2018. Univerzita Karlova a především její fakulta humanitních studií je naším klíčovým partnerem pro budoucí vývoj a společný koncept zapojení umění mimo jeho tradiční sféru - v oblasti filozofie, sociologie, sociálních věd, politické teorie, atd. Chceme přehodnotit rozdíly mezi „teorií“ a „uměleckou praxí“, které vidíme ne jako oddělené, ale spíše vzájemně se doplňující faktory.

—

Kromě partnerství na obsahové úrovni a projektech sdílíme s Univerzitou Karlovou ambice plnit lokální závazky (Karlovy Vary), mít národní význam (Česká republika) stejně tak, jako koncepční váhu a význam v mezinárodním a globálním kontextu. V České republice patří GUKV spolu s TranzitDisplay v Praze a Domem umění v Českých Budějovicích do triády klíčových uměleckých center, a jako taková se aktivně účastní společných veřejných diskuzí, vyměňuje si informace a spolupracuje velmi efektivním a angažovaným způsobem. GUKV, TranzitDisplay a Dům umění se na vlně společného zájmu spojili, aby sdružili síly v mezinárodním marketingu a komunikaci a také společně navrhli program hostujících kritiků umění.

—

Pro budoucnost GUKV bude směrodatných pět klíčových pojmů: bádání, představivost, kolektivita, závazky a kontinuálnost. Bádáním máme na mysli snahu podrobit celý svět, včetně uměleckého světa a nás samých, nepřetržitému zkoumání. Udělat z něj subjekt našeho studia a průzkumu. To znamená neustále upozorňovat na zažité konvence ve stavu věcí, stejně tak jako neúnavně tyto konvence odhalovat a zpochybňovat. Uvědomujeme si však zároveň, že není možné kritizovat něco, čeho bychom nebyli součástí. Proto se nadále budeme snažit vytvářet podmínky, ve kterých umění najde svoje místo a bude konstruktivně a promyšleně aktivovat představivost a naznačovat další možné vize toho, jak by se mohly věci měnit. O tom, že rozvíjíme naše projekty prostřednictvím sdílených akcí s širokou účastí veřejnosti napovídá pojem kolektivita, který zároveň vyjadřuje základní podmínku nutnou pro existenci veřejné demokratické sféry.

—

Od doby svého založení pociťujeme trvalý závazek podřídit se plně intelektuálně i organizačně snaze o naplnění svých předsevzetí. Naše snaha je umocněna základním principem: kontinuálností. Zříkáme se otevřeně prvoplánových reakcí na požadavky dnešního demokratického kapitalizmu jako jsou: inovace, trendy, kult mládí, okamžitý vzruch, uspokojování trhu, povrchnost, kvantita, zábava a atrakce. Místo toho tvoříme dlouhodobé obohacující vazby mezi intelektuály a umělci. Ve skutečnosti svět, ve kterém žijeme, a představy o tom, co je v něm možné, jsou pro nás stěžejním tématem, které si zaslouží, aby bylo probádáno do hloubky z mnoha úhlů, stanovisek a prostřednictvím projektů, jejich zpracování a diskuzí.

—

Na tomto myšlenkovém základě, způsobem nikoli nepodobným tomu, ke kterému naše práce dospěla doposud, bude GUKV dále rozvíjet projekty v časovém horizontu od roku 2009 do roku 2012. Aktivity GUKV reagují na aktuální výzvy a vyvíjí se podle specifického obsahu práce a tudíž není možné, předložit žádné striktně dané schéma nebo program. Pokud vezmeme v potaz určitou flexibilitu, která je v naší práci zásadní, a představíme si, jaké projekty se budou konat v GUKV v následujících třech letech, bude to pravděpodobně jedna až dvě samostatné umělecké výstavy za rok, spojené s realizací nových podstatných uměleckých děl. Výstavy tohoto typu probíhají po dobu přibližně tří měsíců, díky čemuž se mohou uskutečnit relevantní vzdělávací aktivity ve spolupráci s univerzitami a akademiemi, rozvine se diskurz a veřejnost bude mít dostatek času prohloubit svoje znalosti o projektu. Sledujeme soustavně aktivity poměrně širokého spektra umělců, se kterými hledáme možné cesty budoucí spolupráce. Dále se během ročního programu v galerii uskuteční dlouhodobé multioborové projekty, zahrnující určitým aktuálním směrem zaměřený výzkum na poli současného umění stejně tak jako ve společnosti. Výzkum bude vedený ve spolupráci s univerzitou a bude se prezentovat formou komplexní výstavy jak v GUKV, tak v dalších veřejných prostorech Karlových Varů. Za intelektuálního a uměleckého přispění proběhnou série přednášek, diskuzí, workshopů, a jako analýza a příspěvek k rozvoji myšlení bude vydán sborník kritických textů.

—

To vše si vyžádá značné nasazení v kolektivním úsilí mnoha odborníků činných v kultuře, kterým GUKV poskytne jak praktické, tak i intelektuální zázemí. V minulosti se GUKV zaměřila na témata jako jsou emigrace a válka v roli nových organizačních principů ve společnosti.

—

Témata, která budeme v budoucnu zkoumat do hloubky, jsou: návrat náboženství do veřejné sféry; odkaz dění roku 1989 na Západě, a to, jaký dopad měl posun v pojetí "Západu" na uměleckou praxi; kultura protestu a opozice a její možnosti existence ve světě globálního kapitalizmu, kdy kritika není ničím jiným, než zbožím určeným ke spotřebě (společně se zkoumáním možností uměleckého, kulturního a politického aktivizmu, aktuálního dnes a v tomto století). V mezinárodním měřítku je naší ambicí inspirovat a rozvíjet některé projekty v jiných kontextech, jako je tomu v případě Českého pavilonu na nadcházejícím benátském bienále (2009) nebo Dokumenty v Kasselu (2012). GUKV plánuje zaštítit takové mezinárodní velkoformátové projekty, které jsou založené na specifickém tématu a podpořit je odpovídajícími teoretickými podněty, zapojit do nich mezinárodní klíčové i avantgardní umělce, instituce a odborníky, fungovat jako usměrňující výzkumné centrum a aktivovat specifickým způsobem možnosti dané jiným prostředím. Naplněním tohoto záměru je námi již iniciovaný projekt s názvem Bývalý Západ. Zkoumá se v něm vývoj v umění na Západě po pádu berlínské zdi, tj. v období mezi roky 1989 a 2009. Půjde o rozsáhlou putovní výstavu prezentující umění západní provenience z inkriminovaného období, která se uskuteční na několika v současné době rozjednaných místech.

—

Právě po této kontinuální linii se bude GUKV ubírat v následujících letech (2009- 2012). V tomto programovém prohlášení jsme věnovali značnou část filozofii naší instituce, jak obsahově, tak i ve způsobu naší práce, a zároveň jsme naznačili, na co se zaměříme v budoucnu. Přestože nás výsledky naší práce utvrzují v nutnosti ji dále rozvíjet, je z hlediska ekonomiky nutná radikální změna: podstatné navýšení objemu financí, které musí být k dispozici a které napomůžou stabilizaci, profesionalizaci a jinak podpoří slibný potenciál našich aktivit, tak zásadní v infrastruktuře národa.

The Gallery of Fine Arts Karlovy Vary

Authority: The Karlovy Vary Region
Director: Mgr. Jan Samec
Curators: Mgr. Božena Vachudová, Bc. Kateřina Rejchrtová

History:
The Gallery of Fine Arts was founded on 1 January 1953. Its premises from the very beginning until now are at the former office building of the Trades Association and the Trades Chamber, built, including the exhibition rooms, in 1911-1912. A branch of the Karlovy Vary Gallery was installed in 1966 at the Early-Baroque summerhouse of the dukes of Lauenburg (A.Leuthner) at Ostrov nad Ohří.

Collection:
The collections of 20th-century Czech art contain the turn of the century emotional, symbolist and realist works dating from the period of the birth of modern fine art. Other parts of the collection exemplify the changing trends in the first half of the 20th century - Expressionism, Fauvism, Cubism and Surrealism. Well represented are artists active during the war, who focused primarily on Man, the city and civilization. There are important works from the 1960s by artists presenting their concern with issues of human life in geometrical, informal, imaginative and neo-figurative form. The permanent exhibition of Czech art ends with contemporary authors, whose artistic expression is most heterogeneous

Statement:
GUKV as a Space for Art and Thinking
Policy Document 2009 to 2012.

This policy document discusses the profile, activities, position, and trajectory of the future development of GUKV,The Gallery of fine Arts in Karlovy Vary, one of the key institutions in the basis infrastructure in the field of the visual arts in the Czech Republic. It argues how GUKV developed distinct ways of: - working locally as well as in the national and international contexts;- creating a new balance between exhibition-making, research,discussion, production of knowledge, and education;- connecting to critical issues both within artistic practice and theory as well as in the society;- investing itself equally in production and presentation;- working with the public by means of participation;- and connecting to other practitioners and institutions in the Czech Republic and abroad, both in the sector of visual arts and other fields. In the brief history of its existence GUKV became a leading art institute capable of addressing critical issues and themes in and through art ahead of its time and in ways that to a great extent influence institutional practice for the visual art field at home and abroad.

GUKV is a space dedicated to thinking from, about, and through art. GUKV invests itself in the exploration and empowerment of two vital relationships: the link between art and the public sphere, and the alliance between artistic practice and theory. In this respect, GUKV initiates research on diverse subjects of urgency in society that are key to the pursuit of these crucial relationships in art, and together with artists and other cultural practitioners realizes projects such as exhibitions, lectures, education, publications, and productions of new work. GUKV's examination of the possibilities of art in today's world is a long-term continuous critical engagement, which is both globally informed and locally committed.

—

Under my direction, the institution undertook the task of rethinking itself and embarked on a process of reorientation in search of the ideal contemporary art institute. GUKV could be said to be an embodiment of such a trajectory of continuous questioning of the conditions and parameters for a space dedicated to art, and as such, an experimental response to a number of questions that marked this endeavor: Why call this institution to life, and specifically why in the Czech Republic, with its field of art oversaturated with institutions? How can one conceive of an art institution that recognizes the profound international-global even-condition in which we work, and at the same time deals with the issues that appeal to and are relevant for the people in Karlovy Vary and in the Czech Republic? How can one activate the potential of the city of Karlovy Vary vis-a-vis cultural players such as Prague and Brno, not to mention Berlin, Istanbul, or Hong Kong? How can an art institution operate beyond the capitalist imperatives of the cultural industry, entertainment, spectacle, and quantitative visitorship today? How can we imagine an institution that would not be just an empty vessel waiting to be filled with unrelated exhibitions and objects, but rather a body that seriously engages in thinking together with artists and cultural producers, and which speaks only when it has something to say? Can artistic practice(s) and the discourse around it be recognized as equals and dealt with as such? How might we rearticulate the notion of the art institution's power into one of responsibility? What are the possibilities at our disposal for responding to the urgencies of our times? In short, what is to be done? GUKV is our answer to these questions, exemplified by practices of participation, discursivity, production, flexibility, fluidity, and criticality. It is envisioned not as a num-

ber of strictly defined contents or projects, but rather as a way of acting and thinking, not as the discovery or realization of something pre-given, but a process and a development, a continuous activation of the possibility of art. In this process, which we have called "becoming oneself," GUKV has become a basis; a base, an understructure, a principal constituent, a fundamental support, and a foundation on which artistic practice and discourse activities can rest and develop further.

—

Although envisioned as a process of constant change and renewal in search of an ideal space for art, a number of characteristics distinguish GUKV as a distinct institution on the local, national, and international levels. The projects that GUKV realizes in most cases consist of number of facets-episodes or parts-so that the subject of examination can be looked at from different angles, at a varied pace, with a diversity of required intensities and concentration, and through divergent formats. These are typically long-term projects, involving a phase of research, reading groups, and collective learning that infuses the project with knowledge and impulses on key issues from a number of artists, curators, theorists from various fields, and different cultural practitioners. Characteristically, most of these long-term, multifaceted projects include exhibitions, and although exhibitions are crucial vehicles for us to communicate knowledge and provide a space for imagining and thinking, they are not held in a position of first importance over other types of activity at GUKV.

—

GUKV places equal emphasis on activities such as lecture series, conversations, teaching modules, and publications. Usually they either belong to the facets of GUKV's projects, or, if the character of a project so requires, stand on their own. This is analogous to the fact that GUKV does not engage in collaborations exclusively with artists, but rather with a wide array of (international) practitioners in the field of artistic and intellectual practice. When we choose the format of a solo exhibition besides the large-scale multifaceted projects, it is in order to provide an artist with the opportunity to seriously engage in exploring the possibilities of his or her work-including the realization of new, significant artistic production-in ways that would not be readily thinkable in other contexts. GUKV then invests all its intellectual and organizational capacity to support the artist in experimenting with his or her practice. GUKV wants to challenge artists, notwithstanding which generation they belong to or what their status within the field is (the quality and potential of the artist's work is what guides our selection) to step over the predictability and repetition of successful formulae, and encourage them to explore other directions.

—

To the extent possible, GUKV strives to eliminate external obstacles for concentrated work, and to shield the artist, however temporarily, from the fast pace and existential burdens that this profession otherwise requires, and provide time, space, and the necessary funds to invest all his or her attention into the development of the work. We cannot avoid mentioning here that GUKV finds it critically important to engage in rethinking the conditions under which artists and other cultural practitioners labor, and that these individuals need to be ethically compensated for their time and work. Also dedicated to thinking, concentration, and ongoing study, as well as to the exploration of how to create circumstances for such an ideal, is the Research-In- Residence (RIR) program, committed to offering a possibility for international artists, writers, curators, and critics to spend a period of time living and working in the city of Karlovy Vary in order to further develop their artistic and theoretical work.

—

In a sort of an open source relationship based on trust and akin to understanding the possibilities of art, the residents are active in lectures, screenings, workshops, etc. and contribute to a community that is "internationally local" with immense potential for infusing the environment in the city and the Czech Republic with new ideas, concepts, and energy. The themes and subjects of GUKV's projects develop from urgencies both in art and in our society and are aimed at creating a space for artists, writers, curators, scholars, and the public to speak about our contemporary condition and ways of living together. Believing that these subjects concern everybody notwithstanding his or her cultural, political, social, economic, or geographic position, we provide a forum for developing a shared vocabulary through which to think of possible ways to address and challenge the present state of things, while seeing art as an element of empowerment in questioning the prevalent consensus and imagining how things might be otherwise.

—

GUKV understands art as a uniquely open field of possibilities inside society, in which imaginative speculation, experimentation, and the articulation of alternatives, proposals, and models of "what might be" takes place. Art in the expanded sense (i.e. envisioned beyond the traditional art sphere based on the Enlightenment ideals of display of knowledge, power, spectatorship, and the bourgeois public) is thus the field in which various discourses (aesthetic, cultural, political, social, economic, and other) intersect and exchange. Imagination and speculation, the primary attributes of art, are our tools to negotiate the terrain of the public sphere by means of engaging with concerns of ethical and political consequence. The public sphere could be ideally imagined as an empty space welcoming everybody willing to engage in (nonviolent) articulating, negotiating, and distributing the meaning of coexistence. In reality, this space is barricaded by economic and political voices. In this context, GUKV seeks ways to become emancipated from these market- and political dependencies through its projects. In its very ideal, GUKV tirelessly works to become a forum in which self-expression by artists and cultural practitioners can be inserted into society, become a public voice proposing diverse agendas for public discussion. Located in Karlovy Vary, a city both geographically and mentally slightly off the major axis of cultural sightseeing, entertainment, and the concept of art as leisure, there is, we believe, additional room to claim for GUKV in tune with its aspiration to invest in the generation and transfer of knowledge about and via art. Above all, Karlovy Vary is a city home to a university and art school and therefore we think of the possibility for the "slow," concentrated, and in-depth mode of working of an art institution in parallel with the advantages of higher education. GUKV has undertaken the task of developing an enduring relationship with Charles University, and namely with its Centre for the Humanities. For its key research-oriented projects, GUKV has begun developing education and teaching modules and graduate courses together with Charles University to search for points of intersection and empowerment between artistic and academic research, and co-develop projects (mainly series of lectures and publications) as collaborative efforts reaching towards cultural and academic publics across various disciplines and fields.

—

The notion of the publicness GUKV invests itself in must not be confused with the question of visitorship or audience. To stress the distinction, early on GUKV adopted a "zero visitors" policy (which does not mean zero public), aimed at suggesting in an outspoken way the irrelevance of the quantitative managerial requirement of a number of visitors for the type of work and engagement of GUKV. Instead, GUKV developed a complex way of working with the public on several levels. Our first public, so to speak, consists of cultural practitioners involved with and participating in the development and realization of the projects at GUKV. As mentioned before, GUKV's projects are developed as a collective practice through long research trajectories with artists, writers, curators, theorists, etc. The second public is constituted by people attending exhibitions and discourse activities organized by GUKV. The more (physically and geographically) remote third public consists of those people with whom GUKV communicates through its publications, including newsletters and handbooks (instead of invitation cards or other marketing instruments, GUKV publishes small booklets containing a significant body of knowledge on issues at the center of each project, which are distributed free of charge to a wide range of recipients internationally), critical readers (instead of catalogs for exhibitions, GUKV publishes readers as platforms for parallel explorations of particular ideas through a series of texts by artists and theorists), and our web site (which includes a well-visited video archive of all GUKV's lectures, conferences, conversations, and panel discussions, as well as background references such as recommended reading lists on the issues GUKV engages with, and other research information). The fourth public is formed through the discourse that evolves internationally around GUKV itself through reviews and analyses of its projects and institutional approach. One can argue, of course, about the different sensitivities and receptiveness of remote publics and GUKV's local constituency, but for the type of work GUKV engages in, the notion of access to ideas and knowledge articulated through its activities is of much greater importance than the body count at the physical threshold of GUKV's premises.

—

Despite its relatively brief history, GUKV has achieved a unique position as an art institution on local, national, and international levels. In implicit and explicit ways, GUKV's practice has come to influence the contents, modes of working, and the institutional terrain for the field of contemporary art. In the discourse around art institutions, BAK is regularly quoted amongst most progressive and critical art institutes capable of instigating change across the field of contemporary art. Yet it strives to use this accomplishment as a means to invest back into the field by encouraging collaboration, collegiality, and solidarity with other art and cultural institutions. In this context GUKV has initiated informal collaboration among visual art institutions in the region and regularly contributes a decisive voice to discussions about the cultural field in the city as such, as well as in connection to the ambition of the town to become the Cultural Capital in 2018. Charles University, and namely its Centre for the Humanities, are GUKV's key partners for future development in sync with GUKV's concept of art intervening in fields other than the traditional art field, touching upon such areas as philosophy, sociology, social science, political theory, and so on and rethinking the distinction between "theory" and "artistic practice" not as separate but rather mutually reciprocal. Besides a partnership on the level of content and projects, GUKV shares with Charles University the aspiration of local commitment (Karlovy Vary), national significance (the Czech Republic), as well as conceptual consequence and relevance in the international and global context. In the Czech Republic, together with TranzitDisplay in Prague and House of Arts in České Budějovice, GUKV belongs to the triad of the key contemporary art centers, and as such actively engages in discussion with them on issues of common interest in public, exchanges information, and collaborates on an effective and visible scale. In concrete terms and in this vein of thinking, GUKV, House of Arts, and TranzitDisplay have developed plans for joining forces for international marketing and communication and have outlined a visiting program for art critics.

—

The future of GUKV will develop around five key propositions: inquiry, imagination, collectivity, commitment, and continuity. By inquiry we mean bringing the world, including the art world and ourselves, under permanent scrutiny, making it a subject of our study and exploration. This involves continuous articulating and disclosing what the prevailing consensus about the state of things is, as well as tireless efforts to call this consensus into question. However, no oppositional voice is relevant without acknowledging that we ourselves are part of the condition we critically engage with, and thus GUKV will continue striving to provide circumstances in which the constructive, speculative possibilities of art can find their place by activating imagination and suggesting other visions and possibilities about how things might become. Collectivity suggests both our way of developing projects at GUKV through shared, participatory undertakings as well as the principle, root condition for the existence of a democratic public sphere.

—

GUKV extends enduring commitment to this task through a willingness to bind itself intellectually and organizationally to the pursuit and course of the direction it embarked upon since its inception. The endeavors of GUKV are underlined by one main principle: continuity. GUKV avoids cheap answers to

the demands of today's democratic capitalism such as innovation, trends, the cult of youth, short-term excitement, feeding the market, superficiality, quantity, entertainment, and spectacle. Instead, it practices long-term, enduring engagement with artistic and intellectual labor. In fact, GUKV ultimately engages with the one and only question that needs to be explored in-depth-albeit through many angles, attitudes, projects, practices and debates-that is our relationship to the world we live in and imagining what else could be made possible.
–
In this vein of thinking, in the period 2009-2012 GUKV will continue developing projects in a way not dissimilar to how its work has evolved thus far. GUKV's activities and their formats derive from the content and react to present urgencies; therefore there is no strict scheme such as an annual program to present. Keeping in mind the flexibility that is essential to the way GUKV operates in determining what kind of projects will take place in this period, one can imagine approximately the following: One to two solo exhibitions per year involving significant new production of works of art. These exhibitions are on view for up to three months, in order to allow for related educational activities in collaboration with art academies and universities to evolve and for discourse to deepen the understanding of the work within the public. We follow the development and practices of diverse group of artists, with whom we are exploring the possibility of collaboration in the near future.
–
Further, a long-term, multifaceted project takes place within such a yearly program, consisting of a research trajectory of a key subject at play in both contemporary art and contemporary society in collaboration with the University including a large-scale exhibition at GUKV and in public spaces in Karlovy Vary, a series of public lectures, conversations, workshops, and a critical reader elaborating on the significant analysis and production of knowledge of the subject at hand through artistic and intellectual contributions.
–
This involves the active and participatory commitment of an immense number of cultural practitioners who develop the project as a collective endeavor, for which GUKV offers itself as both an organizational basis and an articulate intellectual framework. In the past, GUKV focused on subjects such as immigration, war as a new organizing principle in the society, etc.
–
The themes GUKV will explore in depth in the future include: the return of religion to the public sphere; the legacy of the year 1989 in the West and an examination of what impact the shift of the notion of the "West" had on artistic production; and the culture of protest and opposition and the possibility of its existence in times of global capitalism, in which critique is nothing but a commodity to consume (including an examination of the possibility of artistic, cultural, and political activism in this day and age). Internationally, it is GUKV's ambition to develop and inspire projects in other contexts, such as in the case of the coming Czech Pavilion in the Venice Biennale (2009) or the Documenta in Kassel (2012). GUKV intends to initiate projects from the content perspective by providing theoretical stimuli for large scale international collaborations with key and avant-garde visual arts institutions and art practitioners abroad, in which GUKV functions as a research center guiding a network of partners through multifaceted projects, activating the potentials of different places and different contexts in a consequential, significant way. One example of such an undertaking is the project entitled Former West, initiated by GUKV. It explores the developments in arts in the West after the fall of Berlin Wall, i.e. in the period between 1989 and 2009. A large-scale, traveling exhibition with key works of Western art from this era by a diverse group of artists will take place in early 2010 in a number of venues, currently being negotiated.
–
It is precisely in this line of continuity that GUKV envisions itself in the period from 2009-2012. We have dedicated a good portion of this policy paper to articulating GUKV's philosophy both in terms of its content and mode of work and suggested where our focus will continue to be. Yet if GUKV's achievements encourage us to strongly believe that we have to continue this work, a radical change is absolutely necessary and vital: it is in significantly increasing the volume of funds that need to be made structurally available to GUKV in order to stabilize, professionalize, and further support its promising potentials as one of the key constituents of the national basis infrastructure.

Galerie výtvarného umění v Chebu

Zřizovatel: Karlovarský kraj
Ředitel: PhDr. Jiří Vykoukal

Historie:
Státní galerie výtvarného umění byla založena v roce 1962 původně jako zařízení zaměřené především na výstavní činnost. Od poloviny 60. let začala vytvářet vlastní sbírky a na přelomu 60. a 70. let již byla specializovaným muzeem výtvarného umění. Vedle prezentace vlastních sbírek v stálých expozicích pořádá galerie výstavy starého a současného umění.

Sbírky:
Sbírka gotického sochařství na Chebsku je unikátním souborem téměř padesáti uměleckých děl, většinou polychromovaných dřevořezeb, z časového rozmezí 1350–1550 z území bývalého historického Chebska. Sbírku starého umění tvoří konvolut maleb středoevropských a holandských mistrů 17. a 18. století, doplněný menším souborem prací z oblasti uměleckého truhlářství - chebských reliéfních intarzií. Sbírka českého moderního umění zahrnuje malbu, plastiku, kresbu a grafiku. Na reprezentativních dílech předních českých výtvarných umělců je dokumentován vývoj českého moderního umění od přelomu 19. a 20. století až po současnost.

Prohlášení:
Zajímá me především přeměna nomenklatury na postkomunistickou elitu aktivní v administrativě; jinými slovy si kladu otázku, jak došlo k tomu, že se z bývalých aparátčíků stali vlajkonoši neoliberálního kapitalismu. V našem případě se mezi elity počítají ti, kdo jsou zároveň nositeli společenské moci ve službách vlastních zájmů.
–
Považuji však za nezbytné rozlišovat, jak probíhá diskuze o elitách ve východní Evropě, obzvláště ve srovnání s tím, jak probíhá v Evropě západní. Ta má tendenci vidět v elitě východu nového obětního beránka selhání „demokratizačního procesu“, které je s postupem času stále více zřejmé. Takovéto chápání pak ospravedlňuje nově nabytou mocenskou pozici západu, kdy mezi elitami existuje kvalitativní předěl, který umožňuje stabilizaci již dosaženého stavu.
–
Indická literární kritička a teoretička Gayatri Spivaková rozlišuje tři skupiny elit v koloniální Indii: za prvé dominantní skupinu cizinců, dále dominantní domácí skupiny na národní úrovni, a za třetí dominantní domácí skupiny na místní a regionální úrovni. To, o čem zde budu hovořit, se týká druhé a třetí skupiny, neznamená to však, že by neměly být chápány ve spojitosti se skupinou první. Tyto skupiny jsou ve vztahu vzájemné podmíněnosti a jedna bez druhé nemohou operativně jednat.
–
Transformační proces ve východní Evropě považuji za součást selhání industrializačního procesu zaměřeného na emancipaci těchto oblastí. Navzdory veškerým rozdílnostem byla industrializace pokusem ze strany těchto oblastí uniknout z postavení a funkce periferie, která jim byla po staletí přisuzována. Tento pokus však na základě geopolitických podmínek selhal a oblast se nyní navrací k tomu, čím ve smýšlení západu vždy byla, tedy k polokoloniálnímu vztahu vůči západním mocnostem. To však neplatí pouze pro Evropu- nezapomínejme, že členští kandidáti vstoupili nejprve do NATO a teprve pak do Evropské Unie.
–
Intelektuálové, kteří se někdy mezi elity počítají, jejichž role se však vyčerpává kritizováním, nebudou předmětem mého zájmu. K dnešní situaci je nutno dodat, že intelektuální kritika, dokonce i ta radikální, může mít snad význam ve svých vlastních kruzích, kde se může donekonečna nadýmat, dál však zůstává bez většího efektu. A jelikož jsou média od roku 1945 stále většími zastánci průmyslového a finančního kapitálu, je možné především ve východní Evropě sledovat nejen jak dochází k přebírání strategických zdrojů, ale též jak dochází ke strukturování nových názorů. Od doby takzvané přeměny přešel prakticky veškerý tisk do rukou západních společností. Zájmy západních sponzorů jsou však velmi různorodé. V mnoha případech nemají na kritiku přímý vliv. Na druhou stranu podporují i periodika, jejichž čtenáři jsou především kritičtí intelektuálové; v těchto periodicích je na kritiku kladen velký důraz a vznikají mezi nimi kontroverze. Tato periodika však zdaleka nemohou být považována za součást široké společenské skutečnosti. Témata, kterými se zabývají, jsou natolik úzce zaměřená, že se sotva mohou v uspokojivé míře zabývat celkový rozvojem společnosti, například jednoznačným návratem k polokoloniálním podmínkám.
–
Postkoloniální teorie není ve východní Evropě rozšířeným tématem, ještě méně je pak známo historické pozadí současné podoby kolonializace. Podmínkami, které by daly prostor kritice, se zabývá málokdo. Nejistá svoboda je podmíněna neefektivitou na politické úrovni. Jediné, čeho taková kritika dosáhne, je to, čeho by mohla dosáhnout i v rámci odborného diskurzu na západě. Odříznutí diskurzu od skutečných současných společenskopolitických a ekonomických procesů a od každodenního života má za následek omezený pohled; takové stanovisko je nutně „očištěno“ od společenských a přímých politických obsahů i bez jakéhokoli přímého nátlaku. Principy, kterými se vliv diskurzu řídí, jsou jiné než principy vlivu ekonomického. Vliv diskurzu se uplatňuje skrze poznávací mechanismy: vždyť opravdu ne všechno se dnes považuje za součást diskurzu, ne každému dnes někdo naslouchá ... A tak se dnešní inteligence ve východní Evropě snaží dosáhnout co nejlepšího postavení tím, že hovoří jazykem typickým pro diskurz západu – a doufá, že tak dojde slyšení. Parafrázujeme-li Spivakovou, můžeme v tomto smyslu tvrdit, že co se týče společenské přeměny, která právě probíhá, a co se týče rekolonizace, která právě probíhá, neumí východní Evropa promluvit. Slyšíme jen mlčení, jakési tiché přijetí okolností. Jediný odpor, který se proti transformačnímu procesu na východě vzedmul, spočívá v pravicovém šovinistickém dogmatu udržení národního majetku. V tomto ohledu se vzhledem k východní Evropě můžeme pozastavit jedině nad selháním levicových politiků, ať už na té či oné straně.
–
Začátkem nového elitářství byl fakt, že ekonomické systémy reálného socialismu se zhroutily, ať už z jakéhokoli důvodu. Navzdory tvrzením o opaku ve východní Evropě žádná revoluce neproběhla. Velkou roli zde sehrála konkurence ve světovém ekonomickém měřítku stejně jako závislost na mezinárodním měnovém fondu a světové bance (v sedmdesátých letech) a přirozeně také vojenské soupeření. K objasnění toho, jak se změnily vojenské dispozice, postačí analýza situace v době „šoku okolo Sputniku“ v letech padesátých a „hvězdných válek“ v letech osmdesátých. Na poli mezinárodních financí nastala na konci osmdesátých let situace, kdy státy východní Evropy již sotva mohly pokrýt své dluhy. Polsko, Maďarsko, Bulharsko a Jugoslávie byly ochromeny a pohybovaly se v bludném kruhu neustále rostoucí hory dluhů u mezinárodních věřitelů, a díky neefektivitě svých hospodářství se čím dál více orientovaly na mezinárodní soutěž; a to navzdory levné pracovní síle a podpoře SSSR, zvláště v energetickém sektoru. V Rumunsku, které své dluhy dokázalo splácet jen díky drastickým úsporným opatřením, zaznamenala osmdesátá léta silný úpadek životní úrovně obyvatelstva. Součástí národní odvety byla poprava Nikolaje a Eleny Ceausescových. Manželé Ceausescovi však byli jen drastickým varovným

příkladem, za jejichž zády se mohla lehce skrýt celá nomenklatura – aby pak úspěšně proběhlo převlékání kabátů. V tom také spočívá hlavní myšlenka: to, co se na elitě východu změnilo, nejsou lidé, ale slova, která vypouští z úst. Onen nepatrný rozdíl vůči dřívějšku spočívá v tom, že tento nový druh řeči je v materiálním ohledu mnohem lukrativnější než ten před „přeměnou".
Je evidentní, že v tomto smyslu přetrvávají i staré instituce. Institucionální spojení nebyla zrušena, změnilo se spíše směřování společenskopolitického, kulturního a ekonomického rozložení sil. Instituce se ukázaly být nástroji, které je možno řídit, ať už je řídí kdokoli. Se zrušením starých provozních předpisů přišlo i nové názvosloví. Pro tuto kontinuitu existuje vysvětlení: když došlo ke kolapsu, neexistovaly společenské síly, které by se mohly spojit a zároveň mohly být jednoznačně považovány za nositele osvobozující změny. Bylo tomu tak i proto, že po kolapsu se vše ubíralo směrem ke znovunastolení – a z historie je známo, že progresivní síly se v podobných dobách nikdy snadno neslučovaly a nezachovávaly. Namísto toho nastalo období jakési dezorientace, jehož výsledkem bylo společenské vakuum, které se naplnilo starými obsahy, avšak pod záštitou nového.
—
Nomenklatura větřila svěží vítr už za Michaila Gorbačova a jeho reforem. Jelikož byli její členové uvyklí ostražitosti už v rámci starého systému, kdy reagovali na různé odchylné proudy uvnitř stranického aparátu, rozpoznali záhy náznaky nové doby – obzvláště poté, co jim Chruščov již v šedesátých letech ukázal, jak se vše může ze dne na den změnit a přitom zůstat stejné. Nomenklatura zemí východní Evropy zůstala z velké části nepřemožena a místo toho jen pokrytecky převrátila moc naruby. Ve prospěch koho? Jich samých, jen pod jiným jménem. A tím jménem – linguou francou moderního západu, kterou začali používat a nadále používají – je nacionalismus. Právě nacionalismus je onou pákou, kterou je znovu možné získat nad lidmi moc. Tato možnost nadvlády vytvořila další perspektivu: přerozdělení kolektivního majetku do soukromého vlastnictví. Jacques Rupnik, který by měl situaci znát, protože byl sám poradcem našeho českého disidenta a prezidenta Václava Havla během hlavního privatizačního období v letech 1990 až 1992, to popsal následovně: „Úplná privatizace východních středoevropských ekonomik znamenala největší přerozdělení prostředků od druhé světové války. Byla ekonomicky úspěšná, ač proběhla bez náležitého právního rámce a byla doprovázena korupcí, jejíž rozměry odpovídaly rozměru privatizačního úsilí."
—
Soukromé vlastnictví je klíčovým slovem, co se nových elitních kruhů východní Evropy týče. Jako ironickou poznámku na okraj (v našem kontextu však stojí za to) je možno podotknout, že tato ideologická renacionalizace má kořeny kromě jiného v leninistické myšlence národního komunismu. Jak známo, Lenin se lišil od Marxe, který předvídal revoluci především v ekonomicky vyspělých kapitalistických zemích, tím, že čelil nutnosti odůvodnit revoluci v Rusku, ekonomicky zaostalé zemi, aby ji mohl rozpoutat. Bolševici, kteří se považovali za internacionalisty, tak rozdělili definici třídy na obsah a formu. Obsah se musel orientovat na socialismus, forma musela být nacionální. Tehdy si tento třídní konflikt vytyčil za úkol zrušit soukromé vlastnictví. Nomenklatura v devadesátých letech použila stejnou strategii, jen opačně. Tentokrát bylo obsahem obnovení kapitalismu a radikální znovunastolení soukromého vlastnictví – přičemž tak velká část, jak jen to bylo možné, skončila v rukou západních společností.
—
Co se elitních kruhů týče, na začátku tohoto procesu se rozdělily, takže část z nich převzala roli opozice spolu s „disidenty", které západ podporoval již desetiletí. Nicméně všechny se bez zábran a bez ustání ohánějí pojmem vlastního národa. Národ byl jejich utopickým řešením pro „lid", který se nalézal v moři nejistot, frustrace, drasticky rostoucí nerovnosti a represí. A skutečně, všude na východě se na začátku transformačního procesu slovo národ skloňovalo ve všech pádech a národní myšlenka hraje i nadále roli nikoli zanedbatelnou v nejrůznějších vývojových stadiích až do dneška. Novou elitu východu doposud tvořili převážně členové tajných služeb, straničtí funkcionáři a podvodníci. V Československu k nim patřili také obchodníci se zbraněmi, překupníci peněz, pašeráci a jiní proslulí šmelináři. Byli schopni využít touhy obyvatelstva po západním zboží, po materiálním blahobytu a po hospodářském vývoji pro vlastní účely, a k tomu se jim ideologie nacionalismu hodila.
—
Privatizační zákony byly ve většině evropských zemí přijaty v roce 1990. Organizátory těchto privatizačních procesů byly státní instituce. Stát byl v podstatě centrálním mechanismem, který fungoval konzistentně až do poslední chvíle, aby společenskopoliticky a ekonomicky porazil sám sebe na cestě za „etnicky čistým" nacionálním státem. Tento proces vyvlastnění kolektivního majetku prostřednictvím státních institucí pak dorazily mezinárodní banky, které donutily východoevropské země, aby převzaly všechny půjčky poskytované místními bankovními institucemi až do bodu jejich převzetí coby státního dluhu. Tyto dluhy zaručují předepsanou vazalskou roli státu na dobu prakticky neomezenou. To neznamená nic jiného než to, že v rámci těchto velkolepých národostátů bude státním institucím svěřen úkol vybírat daně od neprivilegovaných vrstev obyvatelstva a zmenšovat tak státní dluh. Ideologické směřování státních institucí tak podstoupilo následující obrat: od kroků sociální podpory, orientovaných na industrializaci a kolektivismus k nové orientaci na strategie jistoty a pořádku ve službách nových vládců. Vznik nacionalismu vyhovoval washingtonskému konsensu, který měl katastrofický dopad už v osmdesátých letech v zemích latinské Ameriky. Situace ve východní Evropě není v žádném případě pouze záležitostí východní Evropy. V tomto ohledu jsme taktéž součástí světové scény. Washingtonský konsensus zahrnuje makroekonomickou stabilizaci, liberalizaci finančních trhů a modernizaci zaostalého průmyslu. Navzdory důrazně hlásanému potlačení státu a jeho institucí byla hlavním záměrem v první řadě jeho přeměna. Co se týče modernizace průmyslu, mělo k ní dojít výhradně skrze privatizaci – což v mnohých případech pro kupce neznamenalo nic jiného než zbavení se nadbytečné konkurence. Privatizace je vedle soukromého vlastnictví druhým klíčovým slovem v procesu převratu na východě, a to se používalo jedním dechem se slovem „demokracie". Když byla vedle demokracie a lidských práv představena také ochrana minorit či občanská společnost, sloužila tato neustále omílaná slůvka k vytváření požadavku a propagaci privatizace ve formě narůstajícího osobního vlastnictví. Neoliberalismus přišel zvenku a nacionalismus zevnitř za účelem neoliberálního znovunastolení kapitalismu. Po začlenění většiny států do Evropské unie se tato snaha jeví jako úspěšná. Navzdory opakovaným vyjádřením odporu ze strany zodpovědných intelektuálních služebníků bylo během vstupních vyjednávání zřejmé, že nacionalismus EU celkem vyhovuje. Kandidáti jeden po druhém podepsali acquis communautaire, a nikoho z nich ani nenapadlo, že kdyby proti bruselským komisařům postupovali společně, mohli tento rituál podmanění změnit ve skutečné vyjednávání.
—
Jak k oné změně došlo? Všechno to začalo dvojím šokem. Na jedné straně to byl šok materiální, kdy následoval drastický pokles společenské produktivity, jehož výsledkem pak bylo kromě jiného podstatné snížení platů, nárůst sociální nerovnosti, růst chudoby a nezaměstnanosti a zničení dosavadních majetkových vztahů. To bylo ještě zjitřeno úpadkem služeb ve zdravotnictví, vzdělání, v oblasti ženských práv a v neposlední řadě i v nižší průměrné délce života, která klesla v průměru o deset let. Na druhé straně zničila tato terapie šokem ve východní Evropě myšlenku propojenosti ideologie a společnosti, která byla do té doby běžná. Nahradila ji čirá ideologie – protože společnost se teprve musela utvořit. Tato nová ideologická disciplína nesestávala z ničeho jiného než ze slibů do budoucna: ideologie demokracie, která ve skutečnosti žádnou demokracií není a nikdy jí ani nebude. Jak shrnuje Rupnik: „Úspěch nových elit, které stály v čele obratu od komunismu, spočívá v konzolidaci demokratických institucí, aniž by se na nich podíleli a ve vytvoření konsenzu na účet politického procesu." Demokratické instituce bez účasti a konsenzus bez politického procesu, to jsou klíčová slova nového ideologického směřování ve východní Evropě. Poněvadž bylo pravé spojení mezi ideologií a materiální základnou zrušeno (v tomto případě za účelem nastolení jiného druhu společenského uspořádání), vznikl ve východní Evropě nový druh ideologického nominalismu; je to nominalismus, který nově definuje účinek slov přesahující skutečné materiální okolnosti, a kdo se tímto newspeakem rychle naučí mluvit a bude jej používat v každodenním životě, zakusí hmatatelný nárůst materiální a ideologické moci.
—
Tato „správná" slova nacházejí uskutečnění v účasti na „největším společenském přerozdělování od druhé světové války", jak dále řekl Rupnik. Byl to otřes, který byli ochotni přijmout ti, kdo podnikali kroky v rámci uskutečňováni „demokracie". V našem případě nebyla „demokracie" nic než vábná představa ohromného přerozdělení kolektivního majetku na soukromé vlastnictví, tedy neoliberální restrukturalizace. Prostředky, které měly zajistit, abychom tento otřes zvládli, abychom se z něj vzpamatovali, byly totožné s těmi, které ho způsobily; tedy s privatizací. V tomto procesu byli nezbytní „prostředníci", nositelé demokracie odhodlaní se osobně obohatit, obzvláště elity východní Evropy, které jsou dnes velmi dobře situovány. Tak se z příslušníků bývalých stranických kádrů stali úspěšní podnikatelé. V současné době si tito podnikatelé zajišťují pozici úzkou spoluprací s nově vznikajícími stranami, můžeme dnes tudíž hovořit o rostoucím klientelismu v oblasti celé východní Evropy. Tento klientelismus je dědictvím dřívější stranické příslušnosti. Od sociální oligarchie za účelem industrializace k neoliberální oligarchii za účelem nárůstu zisků z nadnárodních společností – takový je současný společenskopolitický vývoj v České republice. Jedinou možností, jak dnes ve východní Evropě uniknout pasti chudoby, je buď udržovat dobré osobní vztahy s vládními a ekonomickými elitami, nebo zvolit možnost, kterou zvolily miliony dalších, totiž vydat se vstříc evropskému západu. Nicméně i to je zase jen další součástí neokoloniální strategie, jak získat levnou pracovní sílu. V tuto chvíli z ní není úniku.

The Gallery of Fine Arts in Cheb

Authority: The Karlovy Vary Region
Director: PhDr. Jiří Vykoukal

History:
The State Gallery of Fine Arts was founded in 1962, at the time chiefly to organise exhibitions. Since the mid-sixties it began to establish its own collections and by the turn of the sixties and seventies it was already a specialized arts museum. In addition to the permanent exhibitions of its collections the Gallery holds temporary exhibitions of old and contemporary art. As part of the international cultural festival Mitte Europa (In the Middle of Europe) it presents visual art of ethnic minorities in Bohemia.

Collection:
The collection of Gothic sculpture from the Cheb region is a remarkable set of some fifty works, for the most part polychromatic wood carvings from the years 1350-1550 and the former historical Cheb region.In the collection of old masters are works by Central European and Dutch painters from the 17th and 18th centuries. There is also a small collection of old furniture from the region with its typical relief inlaying. The collection of modern Czech art covers painting, sculpture, drawings and graphic art. Representative works of major Czech artists trace the development of modern Czech art from the turn of the 19th and 20th centuries until today.

Statement:
What interests me is the transformation of the nomenklatura into the post-communist elite involved in administration; in other words, the question of how it came about that the former apparatchiks turned into flag-bearers of neoliberal capitalism. In our case, the elite

are those who function as carriers of social power in the service of their own interests. I think it is necessary to make a distinction here, specifically in contrast to the way the discussion about the elite in Eastern Europe has recently been conducted in Western Europe. There is a tendency to invent the elite in the East as the new scapegoats for the failure of the "process of democratization" that is gradually becoming evident. This supplies a justification for the newly acquired power position of the West with a quality divide between the elites, specifically to stabilize what has been achieved.

–

The Indian literary critic and theorist Gayatri Spivak distinguishes three groups of elite in colonial India: first the dominant group of foreigners, then the dominant native groups at the national level, and thirdly the dominant native groups at the local and regional level. What I will talk about here deals with the second and third groups, although they are not at all to be considered separately from the first group. The different groups are mutually conditional and cannot act operationally separately from one another.

–

I consider the transformation process in Eastern Europe as part of the failure of a process of industrialization oriented to emancipation in these regions. Despite all the differences, industrialization was an attempt on the part of these regions to escape from the position and function of the periphery that was attributed to them for centuries. This attempt failed in light of geopolitical conditions, and the region is now being returned to where it has always been in the logic of the West, namely to a semi-colonial relationship to the Western powers. This certainly does not apply only to Europe – let's not forget that the member candidates first joined NATO and only later became part of the European Union.

–

The intellectuals, who are sometimes subsumed under the elite, whose role today is exhausted in criticizing, are not my topic either. For our current situation, it is to be noted that intellectual critique, even radical criticism, which serves its small public, can be endlessly inflated, yet remains without effect. Since the media since 1945 have increasingly become supporters of industrial and financial capital, we can observe particularly in Eastern Europe not only how this strategic resource is taken over, but also how new opinions are structured. Since the so-called change, practically the entire press landscape has been transferred into the hands of Western corporations. The interests of the Western funders, however, are highly diversified. In many cases there is no direct influence on critics at all. On the contrary, periodicals are also funded, whose readership consists primarily of critical intellectuals, in which a high value is placed on critique and controversies are carried out among one another. Yet these periodicals are not at all to be regarded as part of a broad societal reality. The themes they deal with are so specialized that the overall development of society, e.g. the unequivocal return to semi-colonial conditions is hardly treated to a satisfactory degree. Postcolonial theory is not a topic in Eastern Europe, let alone the historical background of the current form of colonialization. The conditions of the scope for critique are hardly reflected. Precarious freedom is conditioned by ineffectiveness at the political level. The only impacts that develop are the effects that this critique achieves within the lines of discourse that are highly specialized in the West as well. The separation of the discourse from the actually occurring socio-political and economic process and from everyday life also results in a constriction of the view; yet the standpoint is "purified" from all social and directly political content without any direct pressure. The principles that discursive influence follows are different from those of economic influence. Discursive influence takes place through the mechanism of recognition: indeed, not everything is recognized as part of a discourse, not everyone is listened to today … So the current intelligentsia in Eastern Europe positions itself best by speaking the specific discursive "language" of the West – whose ear they hope to catch. Paraphrasing Spivak, in this sense we can maintain that in terms of the social transformation actually taking place, in terms of the re-colonization of the territory actually taking place, Eastern Europe cannot speak. Here we must note a silence, a kind of silent acceptance of the circumstances. The only resistance against the transformation process in the East is based on the right-wing chauvinist dogma of preserving the property of the nation. In this respect, all we can note so far in relation to Eastern Europe is a failure on the part of left-wing politicians – regardless of whether there or here.

–

The beginning of the new elite was the fact that the Real Socialist economic systems collapsed – for whatever reason. Despite assertions to the contrary, there was no revolution in Eastern Europe. Competition at the world economy scale played as much a role as dependency on the International Monetary Fund and the World Bank (in the 1970s), and naturally the military race as well. With regard to the latter, it is sufficient to analyze the situation during the "Sputnik shock" in the 1950s and "Star Wars" in the 1980s to clarify how the military dispositive has changed. In the field of international financing the situation arose in the late 1980s that the Eastern European states were hardly able to cover their debts. Poland, Hungary, Bulgaria and Yugoslavia were paralyzed in a vicious cycle of a constantly growing mountain of debts to the international lenders and due to the ineffectiveness of their economies increasingly oriented to international competition; and this was the case despite cheap labor and support from the USSR, especially in the energy sector. In Romania, which was able to pay its debts with drastic austerity measures, the 1980s saw a massive deterioration in the living standard of the population. The retaliation of the people included the execution of Nikolai and Elena Ceausescu. On the whole, however, the Ceausescus were drastic examples, behind which the other members of the nomenklatura could easily hide – to successfully implement the technique of a change of heart. This, then, is also the thesis here: what is new about the elite in the East is not the people, but rather the words that flow from their mouths. The small difference to before is that this new kind of speaking is materially much more lucrative than that from before the "change".

In this sense a continuity of institutions is evident as well. It is not the institutional conjunctions that were rescinded, but rather the direction of the socio-political, cultural and economic deployment. Institutions show themselves to be instruments that can be operated, regardless of by whom. With the rescinding of the old operating instructions, a new vocabulary was implemented as well. These continuities can be explained: because it was a collapse, no social forces could coalesce that could be clearly defined as the carriers of an emancipatory change; this was also the case because the given direction following the collapse was also one of restoration – and it is well known that historically the progressive forces have never easily coalesced or even preserved themselves in times like these. Instead, everything has played out in a kind of disorientation, in which the resultant social vacuum is filled with what is already there, but what is there under new auspices.

–

The nomenklatura already sensed the new wind with Mikhail Gorbachev's ideas of reform. Alert as they had already been within the old system to various deviating currents within the party apparatus, they quickly recognized the new signs of the time – especially since Khrushchev had already demonstrated to them in the 1960s how everything can change from one day to the next and still remain the same. In a large part of the Eastern European countries the nomenklatura was not overthrown, instead they sanctimoniously turned over power. To whom? To themselves, just under a different name. And this name – the lingua franca of Western modernity, which they proceeded to make use of and still make use of – is nationalism. Exactly that, nationalism is the lever used to gain new control over the people. And this opportunity for control created another perspective as well: the redistribution of collective property in the direction of private property. Jacques Rupnik, who should know, because he was himself an advisor to our Czech dissident and president Vaclav Havel during the crucial phase of privatization between 1990 and 1992, phrased it in this way: "The comprehensive privatization of Eastern Central European economies was the greatest redistribution of resources since World War II. It was economically successful, although it took place without an appropriate legal framework and was accompanied by corruption commensurate with the dimension of the endeavor."

–

Private property is the key word, when the new circle of elites in Eastern Europe is involved. An ironic side note, but certainly worth mentioning in our context, is the fact that this ideological renationalization is rooted in, among other things, the Leninist idea of a national communism. As is well known, Lenin differed from Marx, who foresaw a revolution first of all in the economically progressive countries of capitalism, in being confronted with the necessity of justifying the Revolution in Russia, an economically underdeveloped country, in order to invoke it. The Bolsheviks, who regarded themselves as internationalists, thus split the definition of class conflict into content and form. The content had to be oriented to socialism, but the form had to be national. At the time, this class conflict set itself the task of abolishing private property. This is exactly what the nomenklatura did strategically in the 1990s, just the other way around. This time the content was the restoration of capitalism and the form was again nationalism. At the same time, the task was none other than a radical re-introduction of private property – whereby as much of it as possible was to end up in the hands of Western corporations.

–

As far as the circle of the elite is concerned, at the beginning of this process it divided up, so that part of them began to play the opposition together with the "dissidents" that had been supported for decades by the West. Nevertheless, they all operated uninhibitedly and incessantly with the concept of one's own nation. They offered the nation as a utopian solution to a "people" that found itself in a sea of insecurity, frustration, drastically growing inequality and repression. The fact is that the nation was written large everywhere in the East at the beginning of the transformation process and that the national idea continues to play a not insignificant role in the most diverse developments up to the present. The new elite in the East had so far largely consisted of members of the secret service, party functionaries and crooks. In Czechoslovakia they were joined by arms dealers, currency dealers, smugglers and other illustrious profiteers. They were able to use the population's desire for Western goods, for material prosperity and for economic development for their own ends by making use of the ideology of nationalism.

–

The privatization laws were passed in most of the Eastern European countries in 1990. The organizers of this process of privatization were the state institutions. The state was altogether the central mechanism that worked consistently to the last to oust itself socio-politically and economically along the way to an "ethnically pure" nation-state. This process of the dispossession of the collective by means of state institutions was finished off by the international banks, as they urged the Eastern European states to take over all the loans granted by local bank institutions up to the point of takeover as national debts. These debts guarantee the prescribed vassal role of the state for a practically unlimited time into the future. This means nothing other than that within the framework of the glorious nation-states, the state institutions will be charged with the task of collecting taxes from the non-privileged portions of the population to reduce the debts. The ideological orientation of the state institutions thus underwent a reversal: from social support actions oriented to industrialization and collectivity to a new orientation to security and order policies in the service of the new rulers.

The formation of nationalism was optimally suited to the Washington Consensus, which had already had disastrous impacts in Latin American countries in the 1980s. The situation in Eastern Europe is by no means to be regarded solely as an Eastern European situation. In this respect, we find ourselves on a world stage as well. The Washington Consensus includes macro-economic stabilization, a liberalization of the financial markets and the modernization of outmoded industry. Despite the loudly asserted ousting of the state and

its institutions, what was intended was, first and foremost, to convert it. As far as the modernization of industry is concerned, this was to be carried out solely through privatization – which in many cases was understood by the buyer to mean nothing other than getting rid of unnecessary competition. Next to private property, privatization is the second key word in the process of upheaval in the East and was used almost synonymously with "democratization". When, in addition to democracy, human rights, the protection of minorities or civil society were also introduced, these buzz words served and still serve to demand and promote privatization in the form of increasing private property. Neoliberalism came from the outside and nationalism from the inside for the purpose of a neoliberal restoration of capitalism. With the integration of the majority of these states into the European Union, it seems that this endeavor has been successful. Despite repeated expressions of distaste on the part of the responsible intellectual servants, it was evident during the accession negotiations at the latest that nationalism was quite suitable for the EU, for example. One after another the candidates signed the acquis communautaire, and it did not occur to anyone that proceeding collectively against the Brussels commissioners might have turned this ritual of subjugation into real negotiations.

–

How did the transformation occur? It all started with a double shock. On the one hand it was a material shock with a drastic drop in social productivity, which resulted in, among other things, a substantial reduction of wages, an increase in social inequalities, an expansion of poverty and unemployment, and a destruction of existing property relations. This was exacerbated by the deterioration of health services, education, in the area of women's rights and, not least of all, the lower life expectancy of people, which was reduced by an average of ten years. On the other hand, the shock therapy in Eastern Europe smashed the idea of the connection between ideology and society that had been maintained until then. It was replaced by pure ideology – because society first had to be created. This new ideological discipline has consisted of nothing other than promises of a future: an ideology of democracy that was no democracy in reality and never will be. As Rupnik summarizes: "The success of the new elite, who placed themselves at the spearhead of the turn from communism, is based on the consolidation of democratic institutions without participation and on the establishment of a consensus at the cost of the political process." Democratic institutions without participation and consensus without a political process are the key words of the new ideological orientation in Eastern Europe. Because the real connection between ideology and material basis was severed – in this case to install a different form of societal organization – what emerged in Eastern Europe was a new form of ideological nominalism; a nominalism that redefines the effect of words beyond the real material circumstances, with the result that those who quickly learn this new-speak and apply it in everyday life experience a tangible increase of material and ideal power.

–

The "right" words materialize in participation in the "greatest social redistribution since World War II," as Rupnik stated further. That is the shock that those who took these measures for the sake of implementing "democracy" were willing to accept. In our case, "democracy" was none other than the seductive face of a tremendous redistribution of collective assets in the direction of private property, in fact a neoliberal restructuring. The means that were offered to cope with this shock, to recover from it, were the same as those that had caused it, namely privatization. The "middle men", the carriers of democracy intent on personal enrichment, specifically the elite in Eastern Europe who are well situated today, were necessary in this process. Thus the members of the former party cadre turned into successful entrepreneurs. These entrepreneurs are currently securing their position by closely allying themselves with the newly created parties, so that today we may speak of a growing clientelism throughout the entire Eastern European region; a clientelism that has inherited the legacy of former party membership. From a social oligarchy for the purpose of industrialization to a neoliberal oligarchy for the purpose of increasing the profits of international corporations – that is the current socio-political development in the Czech Republic. The only possibility for escaping the poverty trap in Eastern Europe today is either to cultivate good personal connections to the governmental and economic elite, or the alternative that millions of others take, namely to set out in the direction of the European West. Yet that too is only a part of the neocolonial strategy of acquiring cheap labor. At this time, there is no escape.

Galerie Klatovy / Klenová

Zřizovatel: Plzeňský kraj
Ředitel: Mgr. Marcel Fišer

Historie:
V roce 1964 vznikla na Klenové Státní galerie výtvarného umění. Ideou jejího výstavního i akvizičního programu bylo vytvoření galerie české plastiky v přírodě. Původně byla umístěna v areálu hradu a zámku Klenová, roku 1978 získala další výstavní prostory ve vile manželů Kotrbových na Klenové. Od roku 1989 je její součástí také Galerie U bílého jednorožce v Klatovech a od roku 1997 Galerie Sýpka Klenová.

Sbírky:
Základ sbírek tvoří soubor českého umění 20. století. Součástí sbírek je také soubor portrétů příslušníků habsburského rodu z 18. století. Vedle nekonvenčního výstavního a hudebního programu přistoupila galerie k zásadnímu oživení sbírkového fondu, který se zaměřil na české a slovenské umění, s důrazem na žijící umělce. Významnou součástí činnosti galerie jsou programy mezinárodního rázu.

Prohlášení:
Jak se tvoří svět? Jak se svět rozpadá? Neoliberalismus tyto dvě otázky sloučil do jediné – a 11. září pak ukázalo, že žádná dokonalá syntéza neexistuje. V jednadvacátém století se kontinenty daly do pohybu. Zde se před aktivisty, ale také před institucemi a výzkumníky otevírají plány nové „velké hry". Postavíteli se sami proti nezměrným obzorům katastrofy, je, v rámci současného světového systému, nalezení modelů a způsobů intervence do prožité skutečnosti cestou k základní intelektuální aktivitě.

–

V současnosti funguje dvojí vývoj který ničí to, co sám staví, rozpouští to, co sloučil. A přesně s tím musíme pracovat. Jeden z nejlepších příkladů je neustálé rozšiřování Evropské unie od pádu východního bloku v roce 1989 až po fiasko ultraliberální ústavy odmítnuté v referendech v roce 2005. Konec historického oddělení západu a východu se zdá být počátkem dělení na evropské jádro a novou Evropu, kdy sociálně demokratické bašty západu hledají útočiště před globálním trhem, zatímco postkomunistické státy na svých cestách k bohatství odmítají jakékoli omezování rychlosti. Odpor proti Evropě byl převážně dílem tradičních zastánců suverenity, přičemž levicové síly kolísaly mezi svými národními a mezinárodními ideály. Nicméně absence demokratické ústavy je ke prospěchu pouze korporátním skupinám a velmocem, přičemž včerejší parlamenty figurují pouze jako kouřová clona nad zítřejšími skutečnými rozhodnutími.

–

Ještě markantnější je samu sebe zastiňující růst Světové obchodní organizace, u níž to v 90. létech vypadalo, že je predestinována do role odpolitizované světové vlády. Mezinárodní obchodní pravidla se konsolidovala až poté, když vypukla mezi USA a Evropskou unií celní válka, po celé zeměkouli se vzedmula vlna protestů a proces formování bloků nabral na rychlosti: probíhalo vyjednávání jak o Oblasti volného obchodu (FTTA), tak i o obnoveném Mercosuru v Jižní Americe, došlo i k novým krokům směrem k rozšíření systému ASEAN (do nějž se zapojila Čína, Japonsko a Jižní Korea). A není také možno zapomenout i na venezuelský projekt ALBA (Alternativa Bolivariana para las Américas) hlásající Latinské Americe nový levicový „úsvit" poté co nastal soumrak volného obchodu v Yankeeském stylu. Dnes už je jasné, že FTTA selhala, zatímco severoamerická NAFTA byla posílena prostřednictvím takzvaného Partnerství pro bezpečnost a prosperitu (Security and Prosperity Partnership) z roku 2005 a východoasijský systém pokračoval ve svém neohrozitelném růstu za ekonomickou hegemonií. Mezinárodní měnová krize se ale stále vynořuje a, jak si vybaví každý historik, formování ekonomických bloků po pádu zlatého standardu bylo ve 40. letech 20. století předehrou globálních konfliktů.

–

Pokud vás zajímá co nejzvláštnější spojení protikladů ve dnešním světě, pak stačí vzpomenout na symbiotické pouto mezi industrializovanou Čínou a finanční velmocí USA. Čína se bez ustání snaží vyrábět to, co se USA bez ustání snaží spotřebovávat – což má z následek ekologické riziko, které nikdo nedokáže ani odhadnout. Aby udržela kolo štěstí v pohybu půjčuje Čína své zisky z výroby zpět do USA, podporuje tak spekulaci se všemocným dolarem a udržuje solventnost největšího světového trhu. Každá ekonomická krize přidává této ekonomické rovnici na nejistotě: a v posledním desetiletí jsme jich viděli stále více. Co se stane, pokud čínský penězovod do americké pokladny vyschne, to může každý odhadnout sám; ale poté co se záplavová vlna z New Orleans proměnila v domácí bažinu, která silně připomíná mezinárodní katastrofu v Iráku, začaly americké pokusy o záchranu slábnoucí hegemonie vypadat dosti beznadějně. Je možné, že již nastává nová fáze systémového otřesu. Množství konfliktů na celém světě vzrůstá a problém s tím, jak jako světoobčan intervenovat se stává složitějším a více skličujícím, než kdy předtím.

–

Antiglobalizační hnutí zaznamenala první pokusy o široce provázanou odpověď na světový systém po roce 1989. Tato hnutí byla tvořena nejasnou směsí demokratických zastánců suverenity, libertariánů odmítajících jakékoli hranice („nových anarchistů", jak je nazval David Graeber) a tradičních, odborářsky zaměřených Keynesiánců. Všichni kritizovali selhání neoliberálních vlád, ale rozcházeli se a váhali nad tím, jaké jsou jeho kulturní důsledky. A tyto důsledky na sebe nenechaly dlouho čekat. Odříznutím společenské solidarity a destrukcí ekologické rovnováhy vrhl neoliberální program rychlé kapitálové expanze okamžitě svůj neokonzervativní stín v podobě vojenského, morálního a náboženského návratu k řádu. Nic lepšího si pro zakrytí odmítnutí demokratické kritiky, potlačování občanských svobod a neustávající rozpočtový posun od společenského blahobytu k korporátní bezpečnosti snad ani nelze představit. Odpor proti globalizaci se stal novým mocným nástrojem manipulace, který je využíván stejnými elitami, jež celý proces původně spustily.

–

Současné spory o konsolidaci regionálních bloků odrážejí hledání kompromisů mezi globálním dosahem a územní stabilitou. Hlavní otázkou jak před „střetem civilizací" tak i po něm se stává reálná úroveň stávajících sociálních vztahů. Z této perspektivy je politika volného trhu prosazovaná v Latinské Americe Bushovou administrativou srovnatelná se sny AlKajdy o Chalífátu na Středním východě. Propojené výrobní systémy tvořící se v Japonsku a Číně nebo evropské dvoření se Rusku, neustávající ani po zvěrstvech spáchaných v Čečensku, umožňují na tento boj obdobné pohledy o přijatelnou míru, která v zásadě odpovídá „kontinentu", a to i přes to, jak pružný a nejasný tento termín může být. Kontinentalizace však nestojí proti globálnímu sjednocování, nýbrž jej jím – paradoxně – naopak poháněna. Za tektonickými zlomy na přelomu milénia stojí nahromaděné násilí třicetiletého neoliberálního tlaku směrem ke světu bez hranic, otevřenému největším a nejagresivnějším korporacím.

–

Výjimečná šíře a rychlost současné proměny – opravdové změny epochy ve světovém systému – staví levicové aktivisty před dvě různé výzvy nebo, chcete-li, dvě různé příležitosti. Na jedné straně musí znovu zmapovat kulturní a politickou situaci, která byla neokonzervativní vrstvou přeměněna, zatímco si, na druhé straně, musí neustále uvědomovat neoliberální principy, které jsou pod povrchem stále aktivní. V tomto úsilí jsou klíčové sociální vědy, podařili se je vysvobodit z jejich klamné neutrality. Ekonomický zeměpis je klíčový pro sle-

dování světové dělby práce a pochopení širšího rámce toho, čemu evropští aktivisté říkají „nouze“. Sociologie sdružování objasní, kdo je u moci, i jak je moc v chaotickém světě rozdělená a udržována. Studium techniky předvídá budoucnost, ukazuje, jak co funguje a pro koho. A příručky sociální psychologie nabízejí pohled do struktury dobrovolné slepoty a zmateného souhlasu, které udržují při životě vládnoucí hegemonie. Pro iniciativy, které mohou snadno sklouznout do slepých uliček manipulativních ideologií, je tento druh analýzy životně důležitý.

—

A disciplína musí být také překonána ve prospěch experimentu Nezávislé zkoumání vyžaduje rozchod s převažující kartografií. Pokud opravdu chcete transformovat vývoj měnícího se světa, pak musí být kompas i souřadnice znovu nalezeny. Jedině pomocí dezorientace sebe sama a vykořenění jednostranných jistot může kdokoli doufat, že se mu podaří vpravit do nevědomého vývoje geopolitického řádu injekci pozitivní změny.

—

Jak tedy mohou naše skromné instituce a výzkumníci, bez zabřednutí do neexistujících světů estetické extrapolace, vyvolat změnu v orientaci platných map, transformovat vládnoucí kartografie? Problém je neoddělitelně spjat se svým ztělesněním, se svými sociálními projevy. Jen zkuste před publikem experimentovat: za použití ručně psaných údajů a šipek a obyčejného zpětného projektoru; doslova stopovat toky kapitálu, proudy blahobytu a vzestup i pád mezinárodních organizací po roce 1945. Cílem je sestrojit kartografický narativní rámec vzniku, peripetií a krize severoamerické hegemonie po roce 1945; ale zároveň také prostřednictvím gest a pohybů předvádět, jak geopolitická proudění procházejí lidskými těly, stávají se součástí haptického vědomí a vstupují do toho, čemu někteří s nás říkají „procítěný veřejný prostor“. Intelektuální práce se zintenzivňuje je-li vyvázána ze svého normalizujícího rámce, převedena do podoby sociálního experimentu ve vlastním semináři, ve squattu nebo zabraném domě, na protestním shromáždění, ve vlaku ženoucím se napříč Sibiří… Spolu s tím, jak nadnárodní regiony zahrnují stále větší populace a přechod měnících se hranic je stále běžnější, je v konkrétních věcech i v představách geopolitika stále zkušenější; odehrává se na kolektivní kůži. To je okamžik, kdy se zásadní činností a příslibem osvobození stává geopoetika.

—

Jak vykládat umělecká díla, umělecko-aktivistické intervence a institucionální praktiky tak, aby byly zdůrazněny podoby vzešlé z geopoetické zásobárny? Prostřednictvím analytické práce na vývoji forem a účinnosti symbolických rozdělení se je možno pokusit o přiblížení schematické úrovni, v níž je kartografie pocitů proměněna prostřednictvím experimentu. Tato úroveň přichází do hry, kdykoli dojde na přechod od analýzy zpět k intervenci. Vzhledem k příčnému směru globálních proudů je možné během vlastní konfrontace s mocí vycházet ze zkušeností dávných aktů odporu, jak v jejich surové objektivní podobě, tak i v jejich jemném zvnitřnění. Síť inspirace napjatá mezi masovým tlučením na hrnce během argentinského povstání v roce 2001 a téměř okamžitě navazující městskou mobilizací z 15. února 2002 ve Španělsku, jež vytrvala až do svržení prolhané a mocichtivé Aznarovy vlády v březnu 2004 je velkým příkladem procesu transdukce. To je plodná stránka současného kontinentálního driftu. Pocítit dynamiku odporu a tvorby jdoucí napříč provázaným světem znamená začít participovat na solidaritě a spolupráci, které se po celé planetě rodí již od konce 90. let.

—

Pokud se chcete věnovat podobnému druhu výzkumu, pak nečekejte přílišnou podporu ze strany stávajících institucí. Mnohé z nich mají stále plno práce se svojí vlastní adaptací na diktát neoliberálního managementu a to nejlepší, čeho jsme během prvního velkého kritického kola dosáhli byl únos několika z jejich lidí a získání několika jejich zdrojů. Jakákoli stále ještě otevřená okna, se s dalším neoliberálněneokonzervativním přitvrzením pravděpodobně zavřou. Autonomní skupiny budou muset rozvinout kolektivní proces učení se z důsledků sociální atomizace a ekonomického poddanství – v podstatě půjde o pochopení podob současného odcizení – a budou muset zkoumat reakce na tyto trendy od silně negativních (fašistické a rasistické uzavírání dříve demokratických společností) až po ty pozitivní a do budoucna zaměřené (aktivistické intervence, objevení nových podob společenské samosprávy, kulturní přesměrování, ekologicky únosné formy rozvoje). Dalším cílem kritiky je pozvednout úroveň debaty a angažovanosti v kulturních a uměleckých kruzích – tedy v klíčových médiích sociálního vyjádření – kde je stále normou narcistní slepota k násilí, které plodí současné podmínky. Další oblastí, která nezbytně potřebuje prozkoumání je živná půda mezijazykové výměny a křížících se vektorů překladu skrývající se za běžnou měnou imperiální angličtiny. Jiné možné podoby světa budou tvořeny množstvím jazyků vyjadřujících se svými vlastními slovy a slovy cizinců: intimní, městský, národní, kontinentální, globální přelévající se mezi jejich idiosykratickými výrazy. Geopoetika je babylonské veselí.

—

Nejdůležitějším cílem pro mne ale je napomoci znovu nastartovat vědomí a mobilizaci institucí, jež byly kolem přelomu tisíciletí tak slibné. „Pomoci“ je to správné slovo, protože mezi aktivisty neexistuje žádné intelektuální privilegium. Aktivistévýzkumníci mohou přispět ke krátko, středně a dlouhodobé krizové analýze tím, že budou zkoumat a vymýšlet nové způsoby intervence na mikropolitické úrovni, na níž konečně začínají i ta největší hnutí.

—

Kdo tuto velkou hru může hrát? Kdokoli, kdo je schopen se zapojit do struktury nebo ji sám z nezávislých výzkumníků vytvořit. Jaké jsou součásti, teritoria, sázky a pravidla? Ta, která bude vaše skupina považovat za nejproduktivnější a nejlépe šiřitelné. Jak pokračovat ve hře, když míč vypadne ze hřiště nebo ze sféry působnosti? Prostřednictvím společných setkání v rámci jedné sítě, mezi několika sítěmi, prostřednictvím kolektivní akce, postoje, projektů a publikací. A to nejdůležitější: Kdo vyhrává? Každý, kdo na prahu dvacátého prvního století dokáže klást jakýkoli efektivní odpor klesající spirále lidského soužití.

The Gallery Klatovy Klenová

Authority: The Pilsen Region
Director: Mgr. Marcel Fišer

History:
In 1964 a State gallery of fine arts was founded at Klenová with the idea of creating an open-air museum of Czech sculpture. Originally it was located on the grounds of the castle and chateau Klenová. In the year 1978 it acquired additional exhibition rooms in the villa of the Kotrba family in Klenová. As of the year 1989 the Gallery at the White Unicorn in Klatovy joined a part of the gallery. Gallery Granary Klenová joined in 1997.

Collection:
The core is made up of a collection of 20th-century Czech art. The Gallery also has a painting collection portraying of members of the Habsburg dynasty from the 18th century. Besides its rather unconventional programme of exhibitions and concerts, the Gallery is systematically updating its collections, focusing on Czech and Slovak art with an emphasis on living artists. A significant part of the Gallery's activities are programmes of an international character. It publishes the catalogue Šedé cihly (Grey bricks), which includes exiled authors. The gallery also organises the Dialogues I - IV with the participation of Slovak artists, co-operates with German and Italian artists (4x10, Interaction, etc.) and organises an international symposium on artistic issues, including the youngest generation of artists.

Statement:
How does a world come together? How does a world fall apart? Neoliberalism made these questions into one — and September 11 showed that there can be no perfect synthesis. In the twenty-first century the continents have gone adrift. Here is where the maps of a new "great game" unfold, for activists and also for institutions and researchers. Locating yourself against the immense horizons of disaster, then finding the modes and scales of concrete intervention into lived experience, are the pathways for grassroots intellectual action in the contemporary world-system.

—

A double dynamic is at work today, which destroys what it constructs, dissolves what it unifies. And that is exactly what we all have to deal with. One prime example is the continuous enlargement of the European Union since the collpase of the Eastern bloc in 1989, right up to the fiasco of the ultraliberal constitution, proposed and rejected by popular referenda in 2005. The end of the historic split with the West now appears as the beginning of a Core Europe/New Europe divide, with the social-democratic bastions of the West seeking shelter from the global market, while post-Communist states refuse any speed limits on their yellowbrick road-to-riches. The backlash against Europe has largely been the work of traditional sovereignists, with leftist forces wavering between their national and internationalist ideals. But the absence of a fully democratic constitution only favors corporate lobbies and big-power deals, leaving yesterday's parliaments as a smokescreen over tomorrow's real decisions.

—

An even more striking case is the self-eclipsing rise of the WTO, which in the 1990s seemed fated for the role of a depoliticized World Government. No sooner was the international trading regime consolidated than tariff wars sprang up between the US and the EU, protests flared around the globe and the process of bloc formation gathered steam, with negotiations for both the Free Trade Area of the Americas (FTAA) and a renewed Mercosur in the Southern Cone, plus bold new moves toward an expanded ASEAN system (joined by China, Japan and South Korea). And don't forget the Venezuelan proposal of ALBA, or Alternativa Bolivariana para las Americas, calling for a leftist "dawn" in Latin America after the sundown of Yanqui-style free trade. Today the FTAA has already failed, while North America's NAFTA has been strengthened by the so-called Security and Prosperity Partnership of 2005 and the East Asian system has continued its inexorable climb toward economic hegemony. But the international monetary crisis continually looms; and as any historian remembers, trading-bloc formation after the collapse of the gold standard was a prelude to the global conflicts of the 1940s.

—

For the strangest embrace of contradictory forces in the world today, consider the symbiotic tie between industrialized China and the financialized United States. China constantly struggles to produce what the US constantly struggles to consume — at an ecological risk that no one can even measure. To make the wheel of fortune go on spinning, the Chinese lend their manufacturing profits back to the US, so as to prop up speculation on the almighty dollar and keep the world's largest market soluble. Every economic crisis makes this equation more uncertain: and over the last decade we've been seeing more and more of them. What will happen if the Chinese pipeline to the US Treasury stops flowing is anybody's guess; but America's attempts to save its fading hegemony have already begun to look desperate, ever since New Orleans floodwaters receded into a domestic quagmire that clearly recalled the international disaster in Iraq. A new period of systemic upheaval could already be upon us. Levels of conflict are rising all across the globe, and the problem of how to intervene as a world citizen becomes more complex and daunting than ever.

—

The counter-globalization movements marked the first attempt at a widespread, meshworked response to the chaos of the post-'89 world system. These movements were an uneasy mix between democratic sovereignists, no-border libertarians (David Graeber's "new anarchists") and traditional, union-oriented Keynesians. They could all critique the failures of neoliberal gov-

ernance, but they all diverged and faltered before its cultural consequences. And the latter wasted no time in coming. By undercutting social solidarities and destroying ecological equilibriums, the neoliberal program of accelerated capital expansion immediately spawned its neoconservative shadow, in the form of a military, moral and religious return to order. Nothing could have made better cover for the denial of democratic critique, the clampdown on civil liberties and the continuing budgetary shift from social welfare to corporate security. The backlash against globalization became a powerful new tool of manipulation, used by the same elites who launched the whole process in the first place.

–

The current scramble to consolidate regional blocs reflects the search for a compromise between global reach and territorial stability. Beyond or before the "clash of civilizations," a feasible scale of contemporary social relations is the leading question. From this perspective, the free-market policy of the Bush administration in Latin America is comparable to Al Qaeda's dreams of an Islamic Caliphate in the Middle East. The networked production system forming around Japan and China, or the EU's continuous diplomatic courtship of Russia despite flagrant atrocities in Chechnya, give similar insights into this quest for a workable scale, which is essentially that of a "continent," however elastic or imprecise the term may be. Paradoxically, continentalization is not countered but is driven ahead by global unification. Behind the tectonic shifts at the turn of the millennium lies the accumulated violence of a thirty-year neoliberal push toward a borderless world, wide open to the biggest and most predatory corporations.

–

The extraordinary breadth and speed of the current metamorphosis – a veritable phase-change in the world system – leaves progressive leftist activists facing a double challenge, or a double opportunity. On the one hand, they must remap the cultural and political parameters that have been transformed by the neoconservative overlay, while, on the other, remaining keenly aware of the neoliberal principles that remain active beneath the surface. In this effort, the social sciences are the key, whenever it's possible to emancipate them from their illusory neutrality. Economic geography is crucial for tracing the global division of labor and grasping the wider frameworks of what European activists call "precarity." The sociology of organizations reveals who is in control, how power is distributed and maintained in a chaotic world. The study of technics charts out the future in advance, to show how it operates and on whom. And the toolkits of social psychology offer insights into the structures of willful blindness and confused consent that uphold the reigning hegemonies. This kind of analysis is critically important for activist initiatives, which can stumble all too easily into the programmed dead-ends of manipulated ideologies.

–

Yet the disciplines also have to be overcome, dissolved into experimentation. Autonomous inquiry demands a rupture from the dominant cartographies. Both compass and coordinates must be reinvented if you really want to transform the dynamics of a changing world-system. Only by disorienting the self and uprooting epistemic certainties could anyone hope to inject a positive difference into the unconscious dynamics of the geopolitical order.

–

How then could our modest institutions and researchers move to disorient the reigning maps, to transform the dominant cartographies, without falling into the never-never lands of aesthetic extrapolationism? The problem is inseparable from its embodiment, from its social elaboration. Just try this experiment in public presence: literally tracing out the flows of capital, the currents of warfare and the rise and fall of transnational organizations since 1945, using hand-drawn dates and arrows on a conventional Mercator projection. The effect is to build a cartographic frame-narrative of the emergence, complexification and crisis of US hegemony since 1945; but at the same time, through gesture and movement, to act out the ways that geopolitical flows traverse living bodies and become part of haptic consciousness, entering what some of us call "felt public space." Intellectual work becomes intensive when it is unmoored from normalizing frameworks, acted out as a social experiment in a self-organized seminar, in a squat or an occupied building, at a counter-summit, on a train hurtling through Siberia… As supranational regions engulf ever-larger populations and the passage of shifting borders becomes an ever-more common activity, geopolitics is increasingly experienced in the flesh and in the imaginary, it is traced out on the collective skin. This is when geopoetics becomes a vital activity, a promise of liberation.

–

How to interpret artworks, artistic-activist interventions and institutional practices so as to highlight the forms taken by the geopoetic imaginary? Through analytical work on the dynamics of form and the efficacy of symbolic ruptures, one can try to approach the diagrammatic level where the cartography of sensation is reconfigured through experiment. This level comes constantly into play whenever it is a matter of moving through analysis back into intervention. Because of the transverse nature of global flows, it is possible to draw on the experiences of faraway acts of resistance in the midst of one's own confrontations with power, both in its brute objective forms, and in its subtle interiorizations. The network of inspiration between the pot-banging cazerolazos of the Argentinean insurrection in 2001 and the almost continuous urban mobilizations in Spain, from February 15, 2003, all the way up to the ouster of the mendacious and power-hungry Aznar government in March 2004, is a large-scale example of this process of transduction. This is the generative side of the contemporary continental drift. To sense the dynamics of resistance and creation across the interlinked world space is to start taking part in the solidarities and modes of cooperation that have been emerging across the planet since the late 1990s.

–

If you want to accomplish anything like this kind of research, don't expect much assistance from other existing institutions. Most are still busy adapting to the dictates of neoliberal management; and the best we could achieve during the first big round of meshworked critique was to hijack a few of their people, to divert a few of their resources. What's more, the open windows that do subsist are likely to close with any further hardening of the neolib-neocon turn. Self-organized groups will have to generate a collective learning process about the effects of social atomization and economic subjugation – essentially, a new understanding of the forms of contemporary alienation – and they will have to explore the reactions to those trends, whether intensely negative (the fascist and racist closure of formerly democratic societies) or positive and forward-looking (activist interventions, the invention of new modes of social self-management, cultural reorientations, ecologically viable forms of development). Another goal of the critique is to raise the level of debate and engagement in the cultural and artistic sectors – the vital media of social expression – where a narcissistic blindness to the violence of current conditions is still the norm. Yet a further realm that urgently needs exploration is the matrix of interlinguistic exchange and the criss-crossing vectors of translation, beyond the common currency of imperial English. Other possible worlds will only be articulated by a multitude of tongues, speaking the relations of the scales in their own words and in the words of strangers: intimate, urban, national, continental, global, all overspilling their idiosyncratic dictions. Geopoetics is the revelry of Babel.

–

Still the most important aim, for me anyway, is to help relaunch institutional awareness and mobilizations that were so promising around the turn of the millennium. "Help" is the word here, because there is no intellectual privilege in the activist domain. Activist-researchers can contribute to a short, middle and long-term analysis of the crisis, by examining and inventing new modes of intervention at the micropolitical scales where the even largest social movements begin.

–

Who can play this great game? Whoever is able to join or form a meshwork of independent researchers. What are the pieces, the territories, the wagers and rules? Whichever ones your group finds most productive and contagious. How does the game continue, when the ball goes out of your field or domain? Through shared meetings in a meshwork of meshworks, through collective actions, positions, projects and publications. And most importantly, who wins? Whoever can provoke some effective resistance to the downward spiral of human coexistence at the outset of the twenty-first century.

Západočeská galerie v Plzni

Zřizovatel: Plzeňský kraj
Ředitel: Mgr. Roman Musil

Historie:
Západočeská galerie byla zřízena v roce 1954 vyčleněním z bývalého Krajského vlastivědného ústavu. Původně sídlem v budově Krajského muzea v Plzni, vyvíjí od roku 1972 výstavní činnost v rekonstruovaném objektu bývalých Masných krámů. Roku 1981 bylo sídlo galerie přeloženo do domu č. 16 v Pražské ulici. V téže ulici č. 13 získala galerie další objekt, nyní ředitelství a výstavní síň „13".

Sbírky:
Sbírkový fond Západočeské galerie je soustředěn na české výtvarné umění od středověku po současnost. Obsahuje následující tematické celky: soubor starého umění od gotiky přes renesanci k baroku, velkou kolekci českého umění 19. století, v níž jsou zastoupeny všechny významné osobnosti tohoto století, zejména pak generace Národního divadla, umění přelomu 19. a 20. století včetně početných autorských souborů J. Preislera a A. Slavíčka. Umění 1. poloviny 20. století s důrazem na kubismus, sociální tvorbu, surrealismus aj., a tvorbu po roce 1945.

Prohlášení:
Produkty, které jsou považovány za „umělecká díla", byly vyčleněny jako kulturně významné předměty těmi, kdo v určité době a společenské vrstvě uplatňují moc k tomu, aby jim bylo zmíněné „umělecké dílo" propůjčeno; nedokáží se povznést nad množství uměleckých předmětů pouze na základě nějakých vnitřních hodnot.

–

Dnes patří muzea a srovnatelné umělecké instituce jako například ICA v Londýně, do skupiny zprostředkovatelů ve společnosti, kteří mají značný, i když nikoli exkluzivní podíl na této kulturní moci na úrovni takzvaného „vysokého umění". Bez ohledu na „avantgardní" nebo „konzervativní", „pravicový" nebo „levicový" postoj, který muzeum může zaujmout, je kromě jiného také nositelem sociálněpolitických konotací. Už samotnou strukturou své existence je politickou institucí. To platí pro muzea v Moskvě nebo Pekingu stejně jako pro muzea v Plzni nebo pro Guggenheimovo muzeum. Otázka soukromého nebo veřejného financování takové instituce nemá na tuto zásadu žádný vliv. Politika institucí financovaných z veřejných zdrojů očividně podléhá schválení dohlížecího vládního orgánu. Naopak instituce financované ze soukromých zdrojů přirozeně odrážejí záliby a zájmy těch, kteří je podporují. Každé státní muzeum, které dostane soukromý dar, se může ocitnout ve střetu zájmů. Na druhé straně může také mnoha soukromým institucím způsobit problémy i nepřímá dotace ve formě vyjmutí z daní nebo částečného financování jejich programu. Často však ve skutečnosti panuje někdy i záměrná tolerance nebo dokonce shoda příslušných ideologických přesvědčení.

–

V zásadě rozhodnutí představitelů muzeí, ať již jsou určována ideologicky nebo mají sklon k odchylkám od normy, respektují hranice stanovené jejich majiteli. Tyto hranice nemusí nutně být výslovně vyjádřeny, aby platily. Představitelé muzeí často internalizují smýšlení nadřízených do té míry, že jim připadá přirozené přijmout „správné" rozhodnutí, a mezi zaměstnancem a zaměstnavatelem vládne souhra. Bylo by však příliš zjednodušující předpokládat, že

představitelé muzeí ve všech případech do politiky muzea jen věrně promítají zájmy svých nadřízených, zejména proto, že u nových kulturních projevů nelze vždy rozpoznat, zda jsou pro příslušnou stranu vhodné anebo nevhodné.
–
Možnost zmatku zvyšuje také fakt, že přesvědčení „umělce“ se nutně neodráží v objektivním postoji, který jeho dílo zaujímá ve společensko-politickém měřítku, a že tento postoj se může v průběhu let dokonce změnit až k bodu, kdy jej umělec odmítá. K tomu, abychom získali představu o silách, které pozdvihují určité produkty na úroveň „uměleckých děl“, je však mezi jiným zkoumáním také vhodné podívat se na ekonomické a politické podtóny u institucí, jednotlivců a skupin, které se podílejí na regulaci kulturní moci.
–
Možná že se vyvinou i strategie ke splnění tohoto úkolu tak, že jejich projevy budou mít sklon být považovány za „umělecká díla“ sama o sobě. Není nic překvapivého na tom, že některá muzea se nedomnívají, že jsou dostatečně nezávislá, aby stavěla na odiv takový portrét své vlastní struktury, a snaží se odrazovat či dokonce cenzurovat díla této povahy, jak se ukázalo. Naštěstí umělecké instituce a další kulturně mocní představitelé netvoří monolitický blok, a tak může být přístup veřejnosti k těmto dílům možná omezený, ale nikoli zcela nemožný.

Názor Bertolda Brechta z jeho Pěti obtíží při psaní pravdy z roku 1934 je dodnes platný. Jde o nutnost psát pravdu, i když je pravda potlačována, mít dostatek inteligence k tomu, aby ji autor rozpoznal, i když je pravda skrytá, mít úsudek vybrat ty, v jejichž rukou bude účinná, i důvtip k tomu, aby ji mezi nimi šířil.
–
Neexistují však žádní „umělci“, kteří by byli imunní vůči působení a vlivu sociálněpolitického hodnotového systému ve společnosti, ve které žijí a jejíž součástí jsou všechny kulturní agentury bez ohledu na to, zda si jsou vědomi těchto omezení nebo ne („umělci“ jsou stejně jako „umělecká díla“ dávána do uvozovek, neboť jsou predikáty hodnotících konotací a svou hodnotu odvozují z relativně ideologického rámce dané kulturně mocenské skupiny). Takzvané avantgardní umění funguje v nejlepším případě v těsné blízkosti hranic stanovených jeho kulturním/politickým prostředím, ale vždy působí v jejich rozmezí.
–
„Umělci“ jsou, stejně jako ti, kdo je podporují, i jejich nepřátelé bez ohledu na ideologické zabarvení, nechtěnými partnery uměleckého syndromu a jsou dialekticky vzájemně spřízněni. Společně se podílejí na udržování a/nebo rozvoji ideologického charakteru společnosti. Fungují v tomto rámci, určují si jej a sami jsou do rámce zařazováni.

In principle, the decisions of museum officials, ideologically highly determined or receptive to deviations from the norm, follow the boundaries set by their employers. These boundaries need not be expressly stated in order to be operative. Frequently, museum officials have internalized the thinking of their superiors to such a egree that it becomes natural for them to make the "right" decision, and a congenial atmosphere reigns between employee and employer.
–
Nevertheless, it would be simplistic to assume that in each case museum officials are faithfully translating the interests of their superiors into museum policy, particularly since new cultural manifestations are not always recognizable as to their suitability or opposition to the parties concerned.
–
The potential for confusion is increased by the fact that the convictions of an "artist" are not necessarily reflected in the objective position his/her work takes on the socio-political scale and that this position could change over the years to the point of reversal.
–
Still, in order to gain some insight into the forces that elevate certain products to the level of "works of art" it is helpful - among other investigations - to look into the economic and political underpinnings of the institutions, individuals, and groups who share in the control of cultural power.
–
Strategies might be developed for performing this task in ways that its manifestations are liable to be considered "works of art" in their own right. Not surprisingly, some museums do not think they have sufficient independence to exhibit such a portrait of their own structure and try to dissuade or even censor works of this nature, as has been demonstrated. Fortunately art institutions and other cultural power agents do not form a monolithic block; so the public's access to such works might be limited but not totally prevented.
–
Bertold Brecht's 1934 appraisal of the "Five Difficulties in Writing the Truth" is still valid today. They are the need for "the courage to write the truth, although it is being suppressed; the intelligence to recognize it, although it is being covered up; the judgment to choose those in whose hands it becomes effective; the cunning to spread it among them."
–
There are no "artists," however, who are immune to being affected and influenced by the socio-political value-system of the society in which they live and of which all cultural agencies are a part, no matter if they are ignorant of these constraints or not ("artists" like "works of art" are put in quotation marks because they are predicates with evaluative connotations deriving their currency from the relative ideological frame of a given cultural power group). So-called "avant-garde art" is, at best, working close to the limitations set by its cultural/political environment, but it always operates within that allowance.
–
"Artists," as much as their supporters and their enemies, no matter of what ideological coloration, are unwitting partners in the art syndrome, and relate to each other dialectically. They participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame, and are being framed.

The West-Bohemian Gallery in Pilsen

Authority: The Pilsen Region
Director: Mgr. Roman Musil

History:
The West-Bohemian Gallery was founded in 1954 when it separated from the former regional natural science institution. It was originally situated in the building of the Regional Museum in Pilsen. Since 1972 its headquarters are at the reconstructed historical Masné krámy (meat market). In 1975 the Gallery's management moved to Pražská street 16 and later obtained yet another building on the same street (no.13), which houses the management and the exhibition rooms "13".

Collection:
The Gallery collections are focused on Czech art from the Middle Ages (Gothic) until today. The collections are arranged in the following manner: an extensive collection of old masters (Gothic, Renaissance, Baroque); a large collection of 19th-century Czech art with works by all the important artists of the last century, especially by members of the so-called generation of the National Theatre; art at the turn of the 19th and 20th centuries; art from the first half of the 20th century with an emphasis on Cubism, social art, Surrealism etc.; and art after 1945.

Statement:
What interests me is the transformation products which are considered "works of art" have been singled out as culturally significant objects by those who, at any given time and social stratum, wield the power to confer the predicate "work of art" onto them; they cannot elevate themselves from the host of man-made objects simply on the basis of some inherent qualities.
–
Today, museums and comparable art institutions, like e.g. the ICA in London, belong to that group of agents in a society who have a sizable, although not an exclusive, share in this cultural power on the level of so-called "high art."
–
Irrespective of the "avant-garde" or "conservative," "rightist" or "leftist" stance a museum might take, it is, among other things, a carrier of socio-political connotations. By the very structure of its existence, it is a political institution. This is as true for museums in Moscow or Peking as for a museum in Plzeň or the Guggenheim Museum. The question of private or public funding of the institution does not affect this axiom. The policies of publicly financed institutions are obviously subject to the approval of the supervising governmental agency. In turn, privately funded institutions naturally reflect the predilections and interests of their supporters. Any public museum receiving private donations may find itself in a conflict of interests. On the other hand, the indirect subsidy of many private institutions, through exemptions from taxes and partial funding of their programs, could equally create problems. Often, however, there exists in fact, if not by design, a tolerance or even a congruence of the respective ideological persuasions.

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

Zřizovatel: Ústecký kraj
Ředitel: PhDr. Jan Štíbr

Historie:
Galerie byla založena v lednu 1956, sbírky byly pro veřejnost zpřístupněny za dva roky – 9. května 1958. Galerie prezentuje umělecká díla z období od 12. století do současnosti převážně české provenience. Díla jsou soustředěna dle období vzniku do samostatných sálů - sál gotiky, sál renesance, sál baroka, sál umění 19. století a prostory pro dočasné výstavy.

Sbírky:
Sbírka starého umění je dokladem toho, jak významným kulturně sociálním místem byly v proměnách věků Litoměřice. Těžiště stálé expozice galerie spočívá ve výtvarném umění oblasti Litoměřicka a severozápadních Čech období 14. až 16. století. V dalších prostorách je představeno umění baroka, umění typické svou dynamikou a okázalostí. Závěr stálé expozice galerie tvoří umění 19. a 20. století.

Prohlášení:
Rád bych zaměřil pozornost na měnící se pojetí funkce muzea. Zdůrazňovat „zážitek“ může dovést muzeum daleko od tradičních způsobů expozice a přinutí je si uvědomit, jakkoli neochotně, že se ocitá v oblasti komunikace. Je však nebezpečné a absurdní být nadšený do „komunikace“, aniž by měl člověk jasnou představu o tom, co se snaží sdělit, nebo proč a komu. Pouze „komunikovat“ je stejně absurdní koncept jako „milovat“ nebo „věřit“.
–
„Participace“, další módní muzejní slovíčko, se často užívá stejně volně a většinou bezobsažně. Na semináři, konaném v roce 1967 v naší galerii v Litoměřicích, byly uvedeny příklady této politováníhodné moderní tendence nechávat srdce vítězit nad rozumem. V průběhu semináře Dr. Marshall McLuhan vyjádřil typicky přehnaný a provokativní názor, když napadl to, co sám označil za „přístup dějové linie“ - užívání artefaktů k ilustraci příběhu nebo tématu. Dr. McLuhan ocenil Expo 67 na základě toho, že se jednalo o první světovou vý-

stavu, která žádnou dějovou linii neměla. Byla to, jak řekl, „jenom mozaika nesouvisejících předmětů, ve které si lidé tolik libovali právě proto, že jim o celkovém schématu nebo tvaru nikdo nic neříkal a mohli si tak svobodně objevovat, participovat a zapojovat se do celé té věci. Výsledkem bylo, že je to nikdy neunavilo.

—

V průběhu semináře byly nastíněny obecné rysy „participujícího“ muzea. To návštěvníkům spíš klade otázky, než aby dávalo odpovědi. Vybízí návštěvníky, aby si na objekty sáhli. Dává stejnou váhu porozumění ušima jako porozumění očima. Předpokládá, že komunikace je složitá a neuspořádaná, že člověk „žije v orálním světě, kde na něj tento primární způsob komunikace doléhá ze všech stran současně a tluče do něj.“ Názory Dr. McLuhana na to, co muzeum může a mělo by dělat, jsou výrazně odlišné do těch, které byly rozšířené v muzejním světě před třiceti, čtyřiceti lety. Jsou možné pouze jako výsledek použití nových elektronických prostředků a názorně ilustrují, že je potřeba muzea neustále nově definovat v kontextu nových technických možností a nových společenských požadavků.

—

Muzea byla produktem renesance, produktem aristokratické a hierarchizované společnosti, která věřila, že umění a vzdělanost byly pro uzavřený okruh lidí. V Evropě a ve většině koloniálních území začaly muzea a galerie vznikat v době, kdy lidé, jenž tato území ovládali, opovrhli masami. Sbírky vytvářeli lidé, kteří si je přáli ukazovat dalším lidem se stejným vkusem a stejnou úrovní vzdělání, jakou měli oni sami, a dále znalcům a učencům. Myšlenka, že by mohla existovat povinnost učinit tento materiál zajímavý či srozumitelný širšímu spektru návštěvníků, by byla považována za absurdní.

—

V sedmnáctém století bylo zpravidla jenom význačným cestovatelům nebo cizím učencům dovoleno shlédnout sbírky evropských panovníků, kteří je uchovávali ve svých palácích. Obdobně se přistupovalo i k prohlídkám botanických zahrad. Po roce 1700 byl za poplatek umožněn veřejnosti přístup do Císařské galerie ve Vídni, podobně jako v Římě do Kvirinálského paláce a v Madridu do Escorialu. Naproti tomu obrazy patřící francouzské královské rodině zůstaly veřejnosti nepřístupné až do poloviny osmnáctého století, kdy byly na základě petic stovky obrazů vyvěšeny v Lucemburském paláci, kde si je veřejnost mohla po dva dny v týdnu prohlížet. Kvůli tajnůstkářství a majetnickosti sběratelů měla v jedné době obzvláště špatné jméno Anglie. Bohatí Angličané, kteří široce nakupovali v Itálii a dalších evropských státech po celé sedmnácté a osmnácté století, neměli pocit, že by jejich sbírky mohly, coby kulturní bohatství, patřit národu nebo Evropě jako celku, a že je bezohledné bránit ostatním lidem mít z nich požitek. Zato někteří z německých dvořanů zaujali velkorysejší a progresivnější postoj. Například galerii v Drážďanech bylo možné si bez potíží prohlédnout již od roku 1746.

—

Když byla na konci století v Evropě zakládána veřejná muzea, tak jako třeba Britské muzeum, pokračovalo se v tradici soukromých sbírek. Mohla sice patřit státu nebo správnímu sboru, stále ale byla exklusivní a elitářská, tak jako jejich předchůdci. Řídili je autokraté, kteří se nikoho neptali, jak mají být sbírky prezentovány nebo organizovány. Být vpuštěn bylo privilegium, nikoli právo. To, co se tedy od návštěvníků očekávalo byl vděk a obdiv, ne kritika.

—

Každopádně jazyk, kterým by mohla být nějaká kritika vyjádřena, se ještě dlouhou dobu vyvíjel. Shromáždit umělecké předměty z Itálie, Německa, Nizozemí, Řecka a středního východu například v Arundel House v Londýně, znamenalo přeměnit je v něco umělého, jiného. Muzeum, tento zcela evropský vynález, vyjímá obraz nebo sochu z jejího původního, smysluplného kontextu a nutí návštěvníka dívat se na ni jako na izolovanou abstrakci, na umělecké dílo. Analyzovat a popisovat ji z hlediska tohoto nového konceptu vyžaduje neotřelý přístup, jiný druh odbornosti a specializované výrazivo. V Litoměřicích se těmito výzvami zabýváme, abychom mohli další generaci předat srozumitelný a kritický jazyk.

of this regrettable modern tendency to allow the heart to conquer the head at a seminar held in 1967 in our gallery in Litoměřice. In the course of the proceedings, Dr. Marshall McLuhan expressed a characteristically exaggerated and provocative view, when he attacked what he described as "the story-line approach" - using artifacts to illustrate a story or theme. He praised Expo 67, on the grounds that it was the first world's fair to have no story-line whatever, It was, he said, "just a mosaic of discontinuous items in which people took an immense satisfaction precisely because they weren't being told anything about the overall pattern or shape of it, but they were free to discover and participate and involve themselves in the total overall thing. The result was that they never got fatigued.

—

During the seminar, the general outline of the "participating" museum emerged. It would ask the visitor questions, rather then give him answers. It would encourage visitors to touch objects. It would give equal value to understanding through the ear and understanding through the eye. It would assume that communication was both complex and untidy, that the person "who lives in an oral world, that is where the primary method of communication comes into him simultaneously from all sides, banging at him." Dr McLuhan's ideas of what a museum can and should do are clearly very different from those current in the museum world thirty or forty years ago. They are possible only as a result of new electronic tools and they illustrate how museums need to be continually redefined, within the context of new technical resources and new social demands.

—

Museums were a product of the Renaissance, a product of an aristocratic and hierarchical society which believed that art and scholarship were for a closed circle. In Europe and in most colonial territories, museums and art galleries began at a time when the people who controlled them had a contempt for the masses. Collections were formed by men who wished to display them to others with the same tastes and the same level of knowledge as themselves, to connoisseurs and scholars. Any idea that there might be a duty to make this material interesting or intelligible to a wider range of visitors would have seemed ludicrous.

—

In the seventeenth century only distinguished travelers and foreign scholars were, as a rule, permitted to see the collections belonging to the European princes, which were often housed in the palaces themselves. A similar attitude controlled visits to the botanical gardens. After 1700 the general public was admitted to the Imperial Gallery in Vienna on payment of a fee and there were similar opportunities in Rome, at the Quirinal Palace, and in Madrid, at the Escorial. On the other hand, the pictures belonging to the French monarchy remained inaccessible to the public until half-way through the eighteenth century when, as a result of petitions, about a hundred paintings were hung in the Luxembourg Palace, where the public would see them on two days a week. At one time England had a particularly bad name for the secrecy and possessiveness of her collectors. The wealthy English, who bought widely in Italy and other continental countries throughout the seventeenth and eighteenth centuries, had little feeling that their collections might, as cultural assets, belong to the nation or to Europe as a whole and that it was irresponsible to prevent other people from enjoying them. Some, at least, of the German courts took a more generous and progressive view. The gallery at Dresden, for example, could be viewed without difficulty from 1746 onwards.

—

When public museums, such as the British Museum, were established in Europe at the end of the century, they carried on the traditions of the private collections. They might belong to the state, or to a body of trustees, but they were as exclusive and elitist as their predecessors. They were run by autocrats, who asked for nobody's advice as to how the collections should be presented or organized. Visitors were admitted as a privilege, not as a right, and consequently gratitude and admiration, not criticism, were required of them.

—

But, in any case, the language in which criticism could be expressed took a long time to develop. To bring together into, say, Arundel House in London works of art from Italy, Germany, the Netherlands, Greece and the Middle East was to transform them into something artificial and different. The museum, an entirely European development, removes the picture or sculpture from its original, meaningful context and compels the visitor to see it as an isolated abstraction, a work of art. To analyze and describe it in terms of this new concept demands a fresh attitude, a different kind of expertise and a specialized phraseology. In Litoměřice, we try to engage in these challenges so we can pass over both an articulated and critical voice to our next generation.

The North-Bohemian Gallery of Fine Arts in Litoměřice

Authority: The Ústi nad Labem Region
Director: PhDr. Jan Štíbr

History:
The gallery was established in January 1956 and was opened to the public two years later. The gallery present works from the 12th century until present times, with a emphasize on regional art. The works are exhibited according to their respective time periods, e.g. in hall of gothic, renaissance, barock and art from 19th century as well as contemporary exhibitions.

Collection:
The collection of old art is showing the cultural and social heritage of Litoměřice and its immediate region throughout the ages.

Statement:
I would like to bring the focus to the changing concept of a museum's function. To emphasize "experience" can, however, lead a museum a very long way from traditional methods of display, and force it to realise, however unwillingly, that it is in the communication business. It is dangerous and ridiculous, even so, to become enthusiastic about "communication" without having a clear idea as to what one is trying to communicate or why or to whom. Merely to "communicate" is as absurd a concept as to "love" or to "believe". Another fashionable museum word, "participation", is often used in the same loose and largely meaningless way. There were examples

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

Zřizovatel: Ústecký kraj
Ředitelka: PhDr. Miroslava Hlaváčková

Historie:
V roce 1910 daroval sběratel August Švagrovský městu Roudnici na 250 obrazů, mj. od A. Slavíčka, M. Jiránka, A. Hudečka a dalších českých malířů. Ty vytvořily základ roudnické městské obrazárny, zpřístupněné v aule měšťanské školy v roce 1913. Od roku 1930 do roku 1942 sídlila galerie ve druhém patře spořitelny, kde získala vlastní výstavní síň. Jejím definitivním sídlem se staly rekonstruované prostory bývalé barokní lobkowiczské jízdárny, upravované pro potřeby galerie od roku 1960 a zpřístupněné v roce 1965.

Sbírky:
Galerie se specializuje na české umění 20. století. Vlastní velkou kolekci obrazů českých impresionistů. Sbírkové fondy tvoří také díla skupiny Sedm v říjnu, Skupiny 42 a představitelů českého surrealismu a imaginativního umění. Stálá expozice představuje české moderní umění od konce minulého století do současnosti.

Prohlášení:
Současnost od umění vyžaduje, aby doplňovalo velké podniky, neboť mají společný zájem na zachování sociálního klidu, soudržnosti a úcty k autoritám v bouři tvůrčí destrukce, kterou šíří hospodářský systém. Vláda v České republice považuje umění za způsob, jak posílit ekonomiku, zejména v takzvaném „tvůrčím průmyslu"; za pomůcku v regionálním rozvoji i za společenský lék na sociální rozdíly, které se vyostřily za dlouhá léta vlády konzervativců. Umění by mělo být kvalitní, aniž by bylo elitistické, a mělo by lákat nové různorodé publikum. Podobné akce probíhají v Evropě a v USA, kde jsou dotace Národní nadace umění (NEA), které dlouhá léta přidělovali konzervativní politikové, nově zdůvodňovány tím, že umění má hrát roli v sociálních programech, včetně snižování zločinnosti, bydlení nebo vzdělávání. Nebezpečí takových kroků tkví v tom, že když odhalují účinky umění, zároveň až příliš jasně ukazují vztah mezi uměním a státem, který má být založen na idealismu a trvalých lidských hodnotách. Pokud stát financuje umění, aby vylepšil duše svých občanů, je tento účinek zničen, když spotřebitelé umění bloudí po galeriích a přemýšlejí o reklamních strategiích a regionálním rozvoji. Stále častěji jsou však tyto myšlenky nevyhnutelné. Umění může uspokojit instrumentální požadavky na obchod a stát, pokud je jeho funkce skryta za ideálem svobody a je věrně dodržováno jeho kvalitativní oddělení od volného obchodu. Stát a obchod rády umění nechávají mimo dosah maximalizace čistého zisku. U mnoha národů hraje stát velkou roli při sbírání a vystavování předmětů, přičemž však ovlivňuje určování vkusu i vývoj umění. Kdyby umělecká díla byla skutečně obchodním artiklem jako všechno ostatní, stát by se měl spokojit s tím, že jejich nákup, ochranu a odstraňování ponechá na tržních silách. I když panuje názor, že obchodní artikl rozděluje, ale i určuje identitu a apeluje na konkurenční impulzy v každém jednotlivci, existuje také pochybný předpoklad, že umělecké dílo v muzeu stvrzuje společenskou soudržnost, dokonce i když oslavuje rozdílnost, a posiluje kolektivní paměť, i když recykluje a znovu kombinuje různorodá a nesourodá sdělení.

The Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem

Authority: The Ústi nad Labem Region
Director: PhDr. Miroslava Hlaváčková

History:
In 1910 August Švagrovský donated some 250 paintings from his collection to the town of Roudnice. These pictures formed the core of the Roudnice municipal picture gallery, which was opened in the auditorium of the local school in 1913. From 1930 to 1942 the premises of the picture gallery, including the exhibition rooms, were on the second floor of the local savings bank. The Gallery found its permanent home in the newly reconstructed Lobkowicz riding school (Baroque). From 1960 until 1965, when the gallery opened its doors to the public, the premises were substantially reconstructed.

Collection:
The gallery specializes in 20th-century Czech art. It owns a large collection of pictures from the Czech Impressionists. The Gallery also has works by members of the groups Sedm v říjnu (Seven in October), Skupina (Group) 42 and by representatives of Czech Surrealism and imaginative art. The 1960s are chiefly represented by artists belonging to Nová figurace (New figuration) and structuralism. The permanent collection represents modern Czech art from the late 19th century up until today.

Statement:
Recent state demands on art complement those of the corporations, for both have similar interests in fostering social calm, cohesion, and deference in the face of the gale of creative destruction that the economic system are committed to propagating continually gives rise. In Czech Republic the government sees art as a way to boost the economy, particularly in the so-called 'creative industries', as an aid to regional development, and as social balm to heal the divisive social rifts opened up by the long years of so-called totalitarian rule.
—
Art should be of quality without being elitist, and should draw in new, diverse audiences. There are similar moves in all of Europe and in the US, where National Endowment of the Arts (NEA) funding, long under attach from conservative politicians, is newly justified on the grounds that art has a role to play in social programmes, including crime reduction, housing, and schooling. The danger of such moves is that revealing the instrumentality of art, they also unmask with too much clarity the relationship between art and the state, which is supposed, after all, to be founded on idealism and eternal human values.
—
If states fund the arts to improve the souls of their citizens, the effect is ruined if those consumers of art wander about our galleries thinking about advertising strategies and regional development. Increasingly, those thoughts are unavoidable. Art can only meet the instrumental demands of business and state if its function is concealed by the ideal of freedom, and its qualitative separation from free trade is faithfully sustained. The state and business are happy to leave art beyond the reach of pure profit maximization. In many nations the state plays a large role in hoarding and displaying objects, influencing the determination of taste and the coarse of art writing. If artworks were truly commodities like any other, states should be content to leave their purchase, conservation, and disposal to market forces. While commodities are thought to divide as well as define identity, appealing to competing impulses within the individual, there is a doubtful assumption that the art work within the museum forges social cohesion even as it celebrates difference, and reinforces collective memory even as it recycles and recombines diverse and disparate references.

Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zřizovatel: Ústecký kraj
Ředitelka: PhDr. Alica Štefančíková

Historie:
Galerie Benedikta Rejta vznikla roku 1965 osamostatněním oddělení umění Okresního muzea. Činnost zahájila v historickém domě v Pivovarské ulici. Do roku 1991 galerie vystavovala v pronajatých prostorách, tzv. Malé síni na náměstí. V letech 1967–1989 probíhala rekonstrukce budovy městského pivovaru pro potřeby galerie. V roce 1993 vypracoval arch. E. Přikryl projekt na přestavbu objektu a podle něj byla stavební rekonstrukce v roce 1996 ukončena.

Sbírky:
Galerie se zaměřuje na konstruktivistické tendence českého výtvarného umění a zahraniční umění této orientace. Ve sbírkách se též nacházejí autorské soubory a pozůstalosti některých význačných uměleckých osobností 20. století, kolekce předválečného výtvarného a užitého umění a pozůstalost Emila Filly.

Prohlášení:
V anti-umění umělec chápe svou pozici ne už jako tvůrce k přemýšlení, ale jako iniciátor tvorby jako takové – tento proces se završuje dynamickou účastí „diváka", jenž je nyní považován za „účastníka". Anti-umění dnes dává odpověď na kolektivní potřebu tvůrčí činnosti, která je skrytá a umělec ji určitým způsobem umí aktivovat. Metafyzická, intelektuální a estetická pozice tak nemá hodnotu – neexistuje žádná nabídka, že „divák bude povznesen na úroveň tvorby", do „metareality", ani že mu bude vnucena nějaká „myšlenka" či „estetický model" odpovídající těmto pojetím umění, ale prostě dostane příležitost se zúčastnit, aby „našel" něco, co si chce uvědomit. To, co umělec nabízí, je tak „tvůrčí realizace", realizace vyňatá z morální, intelektuální a estetické oblasti. Anti-umění je z ní zcela vyňato; je to jednoduché stanovisko člověka v něm samotném i v jeho zásadních tvůrčích možnostech. „Nenalézt" je však stejně významná účast, jelikož jde o definici svobody „volby" každého, komu je tato účast nabízena. Umělcovo dílo, ať má jakékoli fixní aspekty, dostává význam a završí se pouze postojem všech účastníků – jen oni mu přiřknou odpovídající význam, tedy něco, co umělec očekává. Přiřknuté významy však jsou neočekávané možnosti, které vyvolává dílo – a k tomu patří mezi všemi nesčetnými možnostmi i neúčast. Nevzniká zde otázka, zda dílo přestává existovat – neexistuje totiž definice toho, co umění je.
—
Existuje taková svoboda prostředků, že i samotný akt nevytváření už platí za tvůrčí projev. Sem už vstupuje i etická nutnost dalšího typu, kterou bych rovněž zahrnula mezi „environmentální", neboť její prostředky se realizují slovem, ať už psaným nebo mluveným, a mnohem složitěji pak rozpravou: je to společenský projev, který v sobě zahrnuje etickou (ale i politickou) pozici a dohromady je projevem individuálního chování. Měla bych to trochu víc objasnit: za prvé může být taková pozice pouze zcela anarchistická – takový stupeň volnosti obsahuje. Je proti všemu, co je tíživé společensky i vůči jednotlivci – všechny zavedené i dekadentní formy vlády nebo vládnoucích společenských struktur. Společensko-environmentální pozice je výchozím bodem pro všechny společenské a politické změny anebo alespoň pro jejich rozvíření. Je neslučitelná se všemi zákony, které nejsou určeny definovanou vnitřní potřebou, neboť zákony se neustále předělávají; jde o opětovné získání důvěry jednotlivce v jeho instituce i jeho nejvzácnější naděje.
—
Z politického hlediska zastávají tuto pozici všechny autentické levice na světě – samozřejmě nikoli utlačovatelské levice (jako například stalinismus). Asi to nemůže být jinak. Pro mne byla nejúplnějším výrazem celého pojetí „environmentace" formulace toho, čemu brazilský umělec Helio Oiticica říká *Parangole*. To je mnohem víc než jen pojem, který definuje řadu typických děl: kapuce, vlajky a stan. *Parangole* je konečnou formulací toho, co je environmentální antiumění, právě proto, že jsem v těchto dílech dostala příležitost a nápad spojit dohromady barvu, struktury, poetický smysl, tanec, slova, fotografii – byl to jakýsi konečný pakt toho, čemu říkám totalitní dílo, dá-li se v této souvislosti mluvit o paktech. Budu proto od této chvíle říkat *Parangole* všem konečným principům zde formulovaným, včetně principu „neformulace" pojetí, který je nejdůležitější. Nechci ani nemám v úmyslu vytvářet nějakou „novou estetiku anti-umění", protože to by už byla zastaralá a konformní pozice. *Parangole* je anti-uměním par excellence; a já hodlám rozšířit tuto praxi přivlastnění i na věci na světě, se kterými se setkávám na ulicích, prázdných parcelách, na polích, v okolním světě; na věci, které se nedají přenášet, ale ke kterým bych přizvala veřejnost, aby se jich zúčastnila. Byla by to osudová rána pro pojetí muzea, galerie atd. i samotné pojetí „výstavy". Buď to změníme, nebo zůstaneme, jací jsme. Muzeum je svět: každodenní zážitek.

Benedict Rieth Gallery in Louny

Authority: The Ústi nad Labem Region
Director: PhDr. Alica Štefančíková

History:
The origin of the Gallery of Benedict Rieth dates back to 1965 when the Arts Department of the District Museum was set up as an independent institution. It started its activities in a historical building on Pivovarská Street. Up until 1991 the Gallery exhibited in rented premises - at the so-called Small Hall on the square. In the years 1967-1989 the building of the local brewery was reconstructed for the Gallery. In 1993 the architect E. Přikryl submitted a new design for the reconstruction of the building, which was then completed in 1996. As of 1967 the Gallery is also in charge of the Memorial Hall of Emil Filla at the chateau in Peruc.

Collection:
Constructivist trends in Czech visual art are represented by the works of J. Kolář, M. Grygar, Č. Kafka and other. Foreign art of this orientation includes works by Victor Vasarely, K. H. Adler, V. Koleichuk etc. K. Linhart, V. Mirvald, Z. Sýkora are a few who represent constructivist art from the Louny region. The collections also include whole sets of works and legacies of outstanding 20th-century artists, a collection of fine and applied art from the period between the two wars and Emil Filla's estate

Statement:
Anti-art, in which the artist understand his or her position not longer as a creator for contemplation, but as an instigator of creation - "creation" as such: this process completes itself through the dynamic participation of the "spectator", now considered as "participator." Anti-art answers the collective need for a creative activity which is latent and can be activated in a certain way by the artist. The metaphysical, intellectualist and aestheticist position thus become invalidated - there is no proposal to "elevate the spectator to a level of creation", to a "meta-reality", or to impose upon him an "idea" or "aesthetic model" corresponding to those art concepts, but give him a simple opportunity to participate, so that he "finds" there something he wants to realize.
—
What the artist proposes is, thus a "creative realization," a realization exempt from moral, intellectual or aesthetic premises - anti art is exempt from these - it is a simple position of man within himself and in his vital creative possibilities. "Not to find" is an equally important participation, since it defines the freedom of "choosing" of anyone to whom participation is proposed.
—
The artist's work, in whatever fixed aspects it may have, only takes meaning and completes itself through the attitude of each participator - it is he who attributes the corresponding signifiers to it: something unanticipated by the artist, but the attributed signifiers are unanticipated possibilities, generated by the work - and this includes non-participation among its innumerable possibilities. The issue of knowing whether it ceases to be, is not raised: there is no definition of what art is.
There is such a freedom of means that the very act of not creating already counts as a creative manifestation. An ethical necessity of another kind comes into being here, which I would also include in the environmental, since its means are realized through the word, written or spoken, and in a more complex way through discourse: This is the social manifestation, incorporating an ethical (as well as political) position which comes together as manifestations of individual behavior. I should make it a bit clearer, first of all, that such position can only be a totally anarchic position, such is the degree of liberty implicit in it. It is against everything that is oppressive, socially and individually - all the fixed and decadent forms of government, or reigning social structures. The "socio-environmental" position is the starting point of all social and political changes, or the fermenting of them at least - it is incompatible with any law which is not determined by a defined interior need, laws being constantly remade - it is the retaking of confidence by the individual in his or her intuitions and most precious aspirations.
—
Politically, this position is that of all the genuine lefts of this world - not of course the oppressive lefts (of which stalinism was an example). It could not possibly be otherwise. For me, the most complete expression of this entire concept of "environmentation" was the formulation of what was called by the Brazilian artist Helio Oiticica, namely *Parangole*. This is much more than a term which defines a series of typical works: the capes, banners and tent. *Parangole* is the definitive formulation of what environmental anti-art is, precisely because, in these works, it was given the opportunity, an idea, of fusing together color, structures, poetic sense, dance, words, photography - it was the definitive pact with what should be defined as totality - work, if one may speak of pacts in this regard. We should therefor from now call *Parangole* all the definitive principles formulated here, including that of nonformulation of concepts, which is the most important. He do not want or intent to create, as it were, a "new anti-art aesthetic", since this would already be an outdated and conformist position. *Parangole* is anti-art par excellence; and we should intend to extend this practice of appropriation to things in the world which we come across in the streets, vacant lots, fields, the ambient world, things which would not be transportable, but which we should invite the public to participate in. This would be a fatal blow to the concept of the museum, art gallery, etc. , and to the very concept of "exhibition." Either we change it, or we remain as we are. Museum is the world: daily experience.

Galerie výtvarného umění v Náchodě

Zřizovatel: Královéhradecký kraj
Ředitel: Mgr. Jan Kapusta

Historie:
V lednu 1966 byla zřízena v Náchodě Okresní galerie výtvarného umění a téhož roku jí byl převeden umělecký fond někdejší Městské obrazárny. Galerie byla umístěna v náchodském zámku, roku 1972 však v souvislosti s rekonstrukcí zámeckého areálu o tyto výstavní prostory přišla. V roce 1978 získala chátrající zámeckou jízdárnu, tu zadaptovala a od roku 1983 zde má sídlo i výstavní prostory. V roce 1979 provedla galerie stavební úpravy nevelkých místností v domě na náměstí T. G. Masaryka a zpřístupnila tzv. Malou výstavní síň, kterou používala pro proměnné výstavy do roku 1997.

Sbírky:
Galerie se vedle tradičního zaměření na české umění 19. a 20. století specializovala na ruské malířství. V duchu starších snah vybudovat galerii umění slovanských zemí začaly od roku 1986 vznikat soubory malby, kresby, plastiky a grafiky dalších národních škol tehdejší SSSR, a rovněž Polska a Bulharska. Zvláštní genezi a postavení má relativně četný soubor grafiky, malby a plastiky pobaltských republik.

Prohlášení:
V 19. století vznikaly po celém světě včetně Afriky a Japonska různé školy realistické malby. Vyjma realismu francouzského a německého (třebaže posledně jmenovaný je považován za významný pouze na počátku 19. století) jsou povětšinou tiše považovány za druhotné styly, které si nezaslouží víc než letmý zájem lokálního významu.
—
Systém regionálních galerií je patrně tím nejzářnějším výrazem našeho současného názoru na umění v České republice. Snaží se vytvořit nelineární, demokratickou a „souhrnnou" historii, která nikoho nevylučuje. Přesto je umění 19. století asi jediným směrem, který nebyl na tuto oslavu diverzity připuštěn. Lokální realismus se stále chápe jako kýč, tak jako ve stati Clementa Greenberga „Avantgarda a kýč" (1939), kde je kýč zosobněn Iljou Repinem a jeho neochvějnou baštou je Treťjakovská galerie. Jakákoli narážka na lokální realismus se v současném umění považuje za postmoderní gesto, které je beztak beznadějně zastaralé. Takže když chce dnes nějaký umělec nebo kurátor udělat něco skutečně skandálního – do té míry, že mu bude odepřen vstup na výstavu – může zkusit pracovat se styly nebo medii realismu 19. století.
—
Málo lidí si pamatuje, že v mnoha zemích byl realismus 19. století výrazem modernizace. Peredvižníci byli první ruští modernisté. V Rusku bylo sekulární malířství vnuceno společnosti Petrem Velikým. Do 80. let 19. století považovali umělci naturalismus spíše za problém filosofický než jen za obyčejnou techniku. Realismus byl pro své vyznavače stále novou formou (neboť mnoho z nich se školilo jako tradiční malíři ikon). Rovněž řada současných českých umělců se učila jako sovětští „malíři ikon", a později si museli sami redefinovat, co je skutečně Velké umění. V tomto směru se jejich situace podobá té umělců z 19. století. Dnes spatřujeme naturalismus jako typický příklad přístupného umění, zatímco abstraktní symbolismus značí umění „sofistikované." Ale nebylo tomu tak vždy: neplatí to například pro lidové umění. V mnoha případech provozovala naturalismus úzká elita jako vysoce teoretickou vědu.
—
Vypadá to, že mnoho věcí musíme znovu uvážit. Ke konci 19. století byl hlad po „realistické věrohodnosti" v umění nahrazen hladem po „pravdivém umění," které tvrdí, že obraz je plochý, barevná skvrna je barevná skvrna a čára je čára. Tato pravda vyjadřovala fakt, že obrazy jsou věci a zboží, které jde na trh, tak jako Olympia Edouarda Maneta. Obraz byl pravdivý fakt o komoditě, vyjádřený jazykem komodit. Současné umění se vyvinulo tímto směrem a vyvíjí se tak dodnes. Takové je jeho pravidlo.
—
Ruští umělci se od samého počátku zdráhali vydat touto cestou. Když Ivan Kramskoj namaloval svou vlastní Olympii, svou hrdinnou prostitutku, Neznámou ženu v roce 1883, netoužil po tom nic potlačovat nebo zjednodušovat. Právě naopak, snažil se namalovat její liščí kožešinu a satén s ilusionismem hraničícím s obscénností. Přestože byl Kramskoj jedním z nejúspěšnějších portrétních malířů své doby, toto mu zatěžkávalo svědomí. Ruští peredvižníci – k nimž patřil i Kramskoj – si byli dobře vědomi tohoto problému: obraz se stal komoditou. Od doby, kdy se marxistické dějiny umění v naší zemi ocitly na pokraji smrti, nebylo o tomto problému mnoho napsáno. Ať tak či onak, narozdíl od svých současníků v západní Evropě, peredvižníci se ho nepokoušeli řešit tím, že by na něj otevřeně ukazovali, ale věřili utopii, že umění může mít i jinou dimenzi. Vydali se cestou rezignace, která není totéž co smíření se, ale odmítá zjednodušování a nevynáší předčasně soudy. To je důvod, proč jejich obrazy – obrazy vytvořené v zemi, jež vstoupila do moderního, průmyslového světa – obsahově patří jednoznačně do epochy modernity, ačkoli nebyly považovány za modernistické co se stylu týče.
—
Dlouhou dobu se zdálo, že tato cesta nikam nevede. Zdálo se, že dvojrozměrnost a zjednodušení forem triumfovalo. Ale toto vítězství se ukázalo být vítězstvím Pyrrhovým, jakmile se prostředky avantgardy staly součástí mainstreamu. Rovinné obrazy a minimalistické objekty odkazující k sobě samým jsou pouhé věci a komodity, nejsou kritikou komodit. To je proč nyní citlivější umělci znovu obracejí svůj zrak k utopii. Jenomže tentokrát to není Velká utopie avantgardy, ale mnohem méně známá utopie ruského realismu 19. století, kde to vlastně všechno začalo. To je důvod, proč je zajímavé zpochybňovat tak zvané inklusivní kvality současné výtvarné scény s jejím globálním přístupem. Je skutečně více přístupná pro všechny, více tolerantní? Více mi to připomíná to, co mnozí považují za sovětskou uměleckou propagandu, uvedu názorné příklady z doby pozdních dvacátých a začátku třicátých let, z doby po futuristicky romantické avantgardě a před nástupem totalitního, Stalinova oslavného stylu.

Sovětské umění bylo, jak víme, založeno na různých sociologických prostředích, prakticky zakotveno v ekonomice a tato ekonomická alternativa již neexistuje: třetí svět se prolíná s prvním, druhý je mimo „hru“. Proto je sovětské umění pro mnohé těžko pochopitelné. Nicméně jeho zrezivělá kritická mašinérie stále pracuje a s tím musíme pracovat. Realismus a sovětský realismus 19. století byl původně spojený s kritikou komodit a jeho historickou rolí bylo poukázat na nedostatky a omezenost kapitalismu, což je zajímavé, když si uvědomíme dnešní politiku pořádání výstav. Mluvíme zde o méně známém, ale odhodlaném anti-kapitalistickém umění, řadě skupinových výstav, na nichž byl tento rys umění prezentován. Tyto skupinové výstavy zahrnovaly více druhů medií a druhů obrazů, jako například „Boj o vlajku“, (bojující revolucionáři, představa střetu byla důležitá...), ale i nástěnné malby, slogany, plakáty, fotografie, stručně řečeno, podobaly se dnešním „instalacím“.
—
Tyto instalace (Ustanov) byly samozřejmě propagandou, politickou agitací, ale z formálního pohledu byly interdisciplinární, vždy s námětem, který byl rozdělen do kapitol a vedený skupinou kurátorů. Návštěvníci byli vždy výrazně zapojeni, byli dotazováni na díla, která se jim líbila, probíhaly diskuze a podobně. K čemu se snažím dobrat je otázka, co zahrnovaly tyto výstavy co dnes normálně nezahrnují? Na to může odpovědět následující seznam a osvěžit naše vnímání inkluze a tolerance u dnešních výstav:
1. Zahrnovaly umění, které neměli rádi, např. společenské vrstvy 19. století, které neměli v lásce, pověsili na černou zeď jako gesto odporu. Nastolili otázku, kterou aktuálně řeší politika výstav: může být dnešní umělecká výstava takto otevřeně kritická? Víme, že umělec a jeho dílo může být kritické, ale může být kritická výstava? Podle mého názoru jsou dnešní výstavy spíše něco jako „vitríny“, jako výkladní skříně.
2. Na výstavě byla vyvěšena neoriginální díla, špatné reprodukce děl, ke kterým neměli přístup, nebyl tu problém s „aurou“, ne jako Walter Benjamin, nic jako že unikát je dražší. Jejich přístup bychom však dnes označili za „hospodářský terorismus.“
3. Vystavovala se díla „neprofesionálních umělců“, politická plátna, „amatérské umění“, žádné krajinky příležitostných malířů, ale obrazy z pracovišť, které byly v galeriích přijímány. Muzea přijala zpochybnění rozdělení moci a pořizovala si tato díla. (Později je však ze svých sbírek vyřadila, jako např. v Treťjakovském muzeu.) Existuje dnes něco jako současné neprofesionální umění, a pokud ne, proč ne?
—
Dnes v umění stále zachováváme tento ideologický „lineární vývoj“, podobně jako v 19. století, ale dnes míří vektor opačným směrem. Převládá naše představa „francouzského vývoje“, od naturalismu k Cézannovi, k impresionismu, ke kubismu, ke geometrické abstrakci a tak dále. V jistém smyslu žijeme v moderním akademismu, kde plochost a modernistická forma slouží jako kritika komodit, zatímco v 19. století akademismus naturalistického malířství a optické iluze hrál podobnou roli. Manet byl prvním malířem, který prohlásil, že obraz je prostitutka a směřuje k plochosti. Rodčenko například malířství zcela odmítl a tato plochost sloužila jako kritika komodit. Nestraním realismu, ale co dnes vidíme, je tendence jít v čase, „devenir“, jak by to formulovali Francouzi, formovat se, zahrnovat..... Být znepokojující, zapojit čas, jako film, sochařství, fotografie a zabývat se otázkou přístupu realistů může být v tomto směru plodnou polemikou.

The Gallery of Fine Arts in Náchod

Authority: The Hradec Králové Region
Director: Mgr. Jan Kapusta

History:
The District Gallery of Fine Arts in Náchod was founded in January 1966 and in the same year the Náchod District Museum transferred to the Gallery all works of art from the former Municipal Picture Gallery. The Gallery was housed in the Náchod Chateau, but had to leave these premises in 1972, as a result of reconstruction to the chateau grounds. In 1978, however, the Gallery acquired the rather dilapidated chateau riding school, which it adapted - since 1983 these premises house both the administration and exhibition rooms.

Collection:
In addition to its traditional focus on 19th- and 20th century Czech art, the Gallery specializes in Russian art.

Statement:
In the 19th century, various schools of Realist painting took shape all over the world, in places even including Africa and Japan. With the exception of the realisms of France and Germany (though the latter are considered important only in the early 19th century), they are for the most part today silently understood to be derivative styles that deserve no more than a fleeting local interest. The regional gallery system is probably the most vivid expression of our current view of art in the Czech Republic. It tries to construct a non-linear, democratic, "global" history that excludes nothing. Yet this was not always the case: It does not hold true for folk art, for example. In many cases, naturalism was practiced as a highly theoretical science by a small elite. It seems, we have much to reconsider. In the late 19th century, the thirst for "lifelike veracity" in art was replaced by the thirst for "the truth of art," which dictate that the painting is flat, a spot of color is a spot of color, and a line is a line. This truth expressed the fact that paintings are things and commodities that put themselves on sale like Edouard Manet's Olympia. Painting was the honest truth about the commodity, expressed in the language of commodities. Contemporary art developed along these lines and continues to do so today. This is its norm.
—
From the very outset, Russian artists have been reluctant to take this route. When Ivan Kramskoy painted his own Olympia, his heroic prostitute, the Unknown Woman of 1883, he had no desire to flatten or simplify anything. Quite to the contrary, he tried to paint her fox furs and satin with an illusionism that bordered on obscenity. Even if Kramskoy was one of the most successful portrait painters of his time, this was something that weighed heavy on his conscience. The Russian Wanderers - and Kramskoy was one of them - were very much aware of the problem: the painting had become a commodity. Little has been written on this since the near-death of Marxist art history in our country. Be this as it may, in contrast to their contemporaries in Western Europe, the Wanderers did not attempt to solve the problem by demonstrating it in the most candid terms, but through the utopian belief that art could have another dimension. They followed the path of resignation, which is not the same as reconciliation, but a refusal to make simplifications and to pass judgment prematurely. This is precisely why their paintings - paintings made in a country as it entered the industrial, modern world - clearly belonged to the epoch of modernity in terms of content, though they were not considered modernist in terms of style. For a long time this route seemed like a dead end. Planarity and the simplification of form seemed to have triumphed. But this victory proved Pyrrhic as soon as the devices of the avant-garde entered the mainstream. Planar paintings and self-referential, minimalist objects are just things and commodities, and not critiques of commodities. This is why more sensitive contemporary artists are again turning their gaze toward utopia. Only this time around, it is not the Great Utopia of the avant-garde, but the far lesser-known utopia of 19th-century Russian Realism, which is actually where it all began.
—
This is why it is interesting to question the so called inclusive qualities in the contemporary art scene, with its global approach. Is it really more including, more tolerant? It reminds me more of what for many is considered propaganda from the Soviet art, let me give some illuminating examples from the period of late 20s, beginning of 30s, the period after the futuristic romantic avant-garde, and before the totalitarian and Stalin glorification official style. Soviet art was as we know based on different sociological backgrounds, basically rooted in economy, and this economical alternative does not anymore exist; the 3rd world is merging with the 1st, the 2nd is out of the "game". This makes Soviet art hard to understand for many. However, it's rusty critical machinery is still working and we need and have to use it in this way. Realism and Soviet 19th century realism was initially related to criticism of the commodity, and its historical role was to point at capitalist shortcomings and limitations, and this is interesting when considering today the politics of exhibition making. We are talking here about the less known, but committed anti-capitalist art, several group-shows, where this character of art was presented. These group-shows included several kinds of media and kind of paintings, like the "struggling for the banner", (struggling revolutionaries, the idea of conflict was important...) but included was as well murals, slogans, posters, photographs; in short, it is resembling today's "installations".
—
These installations (Ustanov) was of course for propaganda, political agitation, but formally speaking interdisciplinary, always with topics, was divided into chapters, and managed by a group of curators. Visitors was often strongly involved, asked for which works they preferred, there were discussions and so on. What I want to get at, is the question what did these shows include which we do not normally include today? The following list may answer this and bring light to our perception of inclusion and tolerance in contemporary exhibition making.:
1. Included was art they disliked, e.g. 19th century social classes they didn't like, exhibited on a black wall, as a gesture of dislike. This raise the question of today's politics of exhibitions. Can today's art exhibitions be that directly critical, we know that the artists and the work of the artist may be critical, but is the exhibition critical? In my view, our exhibitions is more something like a "vitrine" for us, or like a shop window.
2. They could include in the show not originals, but poor reproductions, from works they could not get access to, it was not a problem with "aura", not like Walter Benjamin, like the unique cost more. This attitude would be something like "market terrorism" today.
3. They were showing "non-professional artists." Showing non-professional artists, political paintings, "amateur art", not Sunday painting, but painting from the work place, and that was acquired in the galleries. Challenge of division of power was accepted in the museums, and was acquired by the museums. (Later they got rid of these from the collections, e.g. in the Tretyakov museum.) Is there today such a thing as non-professional contemporary art, and if not, why not?
—
Today, we still somehow retain the ideological "linearity-progress" in art, similar as in the 19th century but the vector is today the exact opposite. Dominant is that we have the idea of a "French evolution", from Naturalism, to Cezanne, to Impressionism, to Cubism, to Geometric Abstraction and so on. In a sense, we live in a modern academicism, where flatness and modernist form serve as commodity critique, while in the 19th century, academicism of naturalist painting and optical illusion was playing a similar role. Manet was the first painter to say that painting was a prostitute, and going toward flatness. Rodchenko, for example, rejected painting at all and this flatness served as a commodity critique. I am not favoring realism, but what we see today, is the tendency of going into time, how the French would formulate as "devenir", becoming formation, involving...to be disturbing, involving time, like film, sculpture, photography, and bringing the questions of realist approach can be a fruitful polemic in this regard.

Reprezentace národa.
Representing the Nation.

ITCA 2008
Mezinárodní trienále
současného umění 2008,
Re-reading the future

3. června – 14. září 2008
Národní galerie v Praze
Veletržní palác

Kompenzační portréty vytvořili / Compensation Portraits by:
Jesper Alvaer + Isabela Grosseová

Připraveno pro výstavu / Prepared for the exhibition: ITCA 2008
Kurátor / Curator: Tomáš Vlček
Korektury / Proof reading: Magdalena Richterová Chrzastowská
Edice / Edition: 5000, distribuováno zdarma v expozici Veletržního paláce NG / Distributed free of charge
Překlad / Translation: Martin Micka, Petr Bílek, Gita Zbavitelová, Katka Kastnerová, Lukáš Merz,
Jakub Kaifoš, Ladislav Nagy, Iva Plešingerová, Bohdana Hegerová, Tereza Chocholová
Layout © Belavenir, Praha 2008
Písmo / Typeface: suitcasetype.com
Tisk / Print: Ekonoprint

Poděkování / Thanks to:
Mgr. Petr Beránek, PhDr. Věra Laštovková, PhDr. Ivan Neumann, Boris Buden, Mgr. Tomáš Fassati, Dušan Grlja / Jelena Vesić, Prelom kolektiv, Mladen Domazet, Ing. Lubomír Bednář, Ana Dević, Aileen Derieg, PhDr. Jiří Vykoukal, Ljubomir Bratić, Gene Ray, Mgr. Marek Pokorný, Nina Möntmann, Prof. PhDr. Pavel Zatloukal, Mgr. Marcel Fišer, Brian Holmes, PhDr. Ivan Neumann, Mgr. Aleš Rezler, Simon Sheikh, ak. mal. Václav Zoubek, Katya Sander, PhDr. Tomáš Rybička, Adrian Piper, PhDr. Josef Chalupa, PhDr. Alica Štefančíková, Helio Oiticica, Doc. Tomáš Vlček, prof. Milan Knížák, Dr.A, Charles Harrison, Seth Siegelaub, PhDr. Jana Bečková, Mgr. Aleš Seifert, Allan Kaprow, Mgr. Hana Nováková, Robert Smithson, Prostor Zlín, PhDr. Ludvík Ševeček, Gerald Raunig, Mgr. Jan Kapusta, Ekaterina Degot, Mgr. Jan Samec, BAK, Mgr. Roman Musil, Hans Haacke, PhDr. Ilona Tunklová, Marius Babias, PhDr. Ivo Frolec, PhDr. Milada Frolcova, Mgr. Marie Martykanova, Suzana Milevska, Mgr. Simona Vladíková, Tirdad Zolghadr, PhDr. Pavel Ciprián, Stevan Vuković, PhDr. Miroslava Hlaváčková, Julian Stallabrass, PhDr. Jan Štíbr, Kenneth Hudson, PhDr. Petra Hoftichová, Jonathan Vickery, PhDr. Dagmar Jelínková

Kontakt / Contact:
whatisamuseum@email.cz

What is a Museum, Na Kampě 512/11
118 00 Praha 1 CZ, +420 775 136 020

eipcp.net
european institute
for progressive
cultural policies

'Europe for Citizens' Programme

RGCR

ng

Raiffeisen

ekonoprint

FOUNDATION FOR
CONTEMPORARY
ARTS PRAGUE

OFFICE FOR CONTEMPORARY ART NORWAY