

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Fakulta umění a designu

Katedra dějin a teorie umění

ateliér Kurátorská studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kurátorská praxe a výstavnictví fotografie v ČR

diplomant: Jana Stejskalová

vedoucí práce: MgA. Silvie Milková, PhD.

oponent: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch Ph.D.

rok: 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem „Kurátorská praxe a výstavnictví fotografie v ČR“ vypracovala samostatně a za použití uvedených pramenů. Souhlasím se zveřejněním své práce v knihovně UJEP v Ústí nad Labem a na internetu.

V Ústí nad Labem, dne 24. května 2016

.....

Jana Stejskalová

Diplomová práce práce se skládá z písemné obhajoby o rozsahu 87 číslovaných stran, obrazové a textové přílohy.

Anotace

Cílem práce je postihnout problematiku kurátorské práce s fotografií v českém uměleckém prostředí. Zkoumáme současnou kurátorskou praxi a jaký může mít vliv na postavení fotografie v rámci výtvarného umění. Hlavním východiskem práce jsou osobní rozhovory autorky s jednotlivými kurátorskými osobnostmi. Velká část práce je věnována podrobné rešerši situace a přístupu k fotografii především ve sbírkových institucích.

Abstract

Thesis deals with curatorial work with photography on czech art scene. We probe into contemporary curatorial praxis and its impact to state of photography in fields of contemporary fine art. The prime resources of this work are personal interviews of particular curatorial experts. Work is also focused on deep analysis of situation and state of photography in institutions that collect it.

Klíčová slova

česká fotografie, kurátor, muzeum, sbírka, galerie, současné umění

Keywords

czech photography, curator, museum, collection, gallery, contemporary art

*Děkuji Silvii Milkové, Pavlu Matouškovi a všem dotazovaným odborníkům,
za jejich trpělivost, pochopení a ochotu pomoci.*

Obsah

Úvod.....	9
Kurátor.....	12
Pojem kurátor, kurátorská praxe.....	12
Kurátor sbírkové instituce.....	13
Výstavní kurátor.....	14
Kurátor komerčních, soukromých galerií a sbírek.....	16
Kurátor vs. exhibition-maker.....	17
Kurátorská praxe a její problémy v současném uměleckém provozu.....	17
Kurátor fotografie.....	21
Kurátor fotografie vs. kurátor současného umění.....	22
Kurátoři fotografie u nás.....	24
Shrnutí.....	26
Fotografie.....	28
80. léta – společenská situace.....	28
80. léta – postavení fotografie, fotografů.....	30
Kurátoři foto v 80. letech.....	32
Zahraníční výstavy české fotografie v 80. letech.....	33
Proměna kulturního prostředí před a po roce 1989.....	34
Oficiální a neoficiální výstavní prostory 80. let.....	36
Proměna uměleckých fondů, svazů a dalších institucí po revoluci.....	37
Zahraníční výstavy české fotografie v 90. letech.....	38
Státní kulturní politika.....	42
Zahraníční výstavy české fotografie po roce 2000.....	43
Postavení české fotografie v zahraničí dnes.....	44
Komerční galerie.....	45
Aukční síně a obchod s fotografií.....	46
Shrnutí.....	48
Instituce věnující se fotografii v ČR.....	51
Sbírka UPM.....	51
Jedinečnost UPM sbírky – nemožnost se vyrovnat její šíři.....	54
Jan Mlčoch.....	54
Nákupy do sbírek UPM.....	55
Akvizice prostřednictvím darů.....	58
Nakupování studentských prací do fotografické sbírky UPM.....	59
Kurátorská koncepce sbírky fotografie UPM.....	60
Anna Fárová.....	62
Kurátorské působení Anny Fárové ve sbírce UPM.....	64
Shrnutí.....	65
Moravská galerie.....	66
Vznik sbírky.....	66
Antonín Dufek.....	68
Jiří Pátek.....	69
Shrnutí.....	70
Sbírka Muzea Olomouc.....	71

Vznik sbírky.....	71
Koncepce sbírky.....	72
Štěpánka Bielešová.....	72
Akvizice MUO.....	73
Shrnutí.....	74
Galerie Klatovy / Klenová.....	75
Vznik galerie.....	75
Sbírky GKK a kurátorka Lucie Šiklová.....	76
Postavení fotografie v GKK a nákup nových akvizic.....	77
Výstavy GKK.....	78
Shrnutí.....	79
Muzeum fotografie a moderních obrazových médií v Jindřichově Hradci.....	79
Shrnutí.....	81
PHP / Dům fotografie.....	81
Sbírka fotografie PHP a GHMP.....	83
Shrnutí.....	83
Fotografická sbírka PPF ART.....	84
Koncepce fotografické sbírky PPF.....	85
Členění sbírky a akvizice.....	86
Shrnutí.....	88
Fotograf.....	88
Shrnutí.....	90
Závěrečné shrnutí.....	91
Závěr.....	95
Přílohy.....	98
Seznam použité literatury.....	98
Seznam použitých zdrojů.....	101
Seznam použitých zkratk.....	103
Rozhovor Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016.....	104
Rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 22. 4. 2016.....	116
Rozhovor s Pavlem Vančátem, kurátorem a teoretikem fotografie, Ústí nad Labem, 28. 4. 2016.....	124
Rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016.....	128
E-mailová komunikace se Štěpánkou Bielešovou.....	132
E-mailová komunikace s Jiřím Pátkem.....	134
E-mailová komunikace s Lucií Šiklovou.....	136
Obrazová příloha.....	138

Úvod

Umělecká scéna, přístup ke kulturnímu dění i k jednotlivým uměleckým médiím se za posledních několik desítek let výrazně proměnila. V současnosti, přibližně 25 let po revoluci, která otřásla všemi zažitými poměry, se situace pomalu stabilizuje a proto nastává čas k hodnocení nejen samotných proměn, ale i stavu, do jakého umělecký svět dospěl. Fotografie nevyjímá. A právě ta bude pro nás v naší práci hlavním motivem a zájmem. Nikoliv však fotografie samotná, ale médium z pohledu kurátorských osobností, které přispěly k formování postavení české fotografie v rámci české umělecké scény, ale i té celoevropské. Ačkoliv je kurátorská pozice v uměleckém provozu poměrně mladá, nelze popřít, že právě díky teoretikům a historikům, pracujícím s fotografií v širším kontextu, se fotografie dostává do širšího povědomí. Neméně důležitá je pak činnost kurátorů v uměleckých sbírkách a výstavní činnost, která napomáhá jednak k popularizaci fotografie samotné, ale i k utváření jejího postavení v rámci českého výtvarného umění, ale i v širším kontextu. Především díky velkým výstavním projektům, které v porevoluční době mohly vznikat, putovat i po zahraničí a prezentovat práce významných českých osobností a přispět k uznávanému celosvětovému postavení české avantgardní fotografie. Současná česká fotografická tvorba však zůstává v celoevropském kontextu relativně mimo zájem a lze jen doufat, že v budoucnu takovéto větší výstavní prezentace teprve vzniknou.

Pohled na současnou českou fotografii se pokusím ukázat především prostřednictvím kurátorských osobností, pracujících jak ve státních sbírkových a výstavních institucích, tak i těch soukromých a i vzhledem do komerční sféry, tj. otázka zařazování fotografie do aukční síní a zájem ze strany soukromých sběratelů. Tento pohled vychází především z osobních rozhovorů, vedených s jednotlivými kurátorskými osobnostmi, protože jak jinak lépe hodnotit kurátorskou praxi a odbornou práci s fotografií, než prostřednictvím názorů odborníků, kteří se tomuto tématu dlouhodobě aktivně věnují.

Základními stavebními kameny této práce jsou proto osobní rozhovory, které jsem vedla s Vladimírem Birgusem (vedoucí ITF), Pavlem Lagnerem (kurátor PPF), Janem Mlčochem (kurátor UPM) a Pavlem Vančátem (kurátor a teoretik). Prostřednictvím e-mailové komunikace jsem oslovila i kurátory dalších sbírek fotografie a to Štěpánku Bieleszovou (kurátorka MUO), Jitku Hlaváčkovou (kurátorka GHMP), Jiřího Pátka (kurátor MG), Lucii Šiklovou (kurátorka GKK) a několik zaměstnanců Muzea fotografie a moderních obrazových médií v Jindřichově Hradci. Část z takto oslovených kurátorů bohužel své odpovědi nezaslalo, takže nelze příliš hodnotit případné kurátorské vedení ani postavení fotografie v rámci muzea.

Z tohoto důvodu je v práci použito větší procento citovaných pasáží. Dotazovaní autoři často přesně formulovali své výpovědi v autorizovaných přepisech rozhovorů a proto se mi zdá vhodné použít je, jak jsou, místo přeformulování do vlastních slov. Pokud není přesná formulace důležitá, vycházím z uvedených dat jako informačního zdroje a dále z něj vycházím. Ze stejného důvodu je v práci použito menší část knižních zdrojů, které se jednak často této problematice věnují z jiného úhlu pohledu a někdy literatura nebo internetové zdroje chybí úplně.

Celkový náhled na problematiku institucionálního přístupu k fotografii jsem doplňovala informacemi, které jsem získala z neoficiálních rozhovorů a odbornými diskuzemi na toto téma, vedenými v rámci doprovodných programů k výstavám nebo v záznamech publikovanými na internetu. Z těchto zdrojů je asi nejdůležitějším rozhovor s Pavlem Baňkou, významným českým fotografem, ale zároveň iniciátorem vzniku Pražského domu fotografie a fotografické platformy Fotograf. Díky němu bylo možné do práce zařadit i tyto instituce, protože například Pražský dům fotografie po své transformaci v Dům fotografie, v současnosti pod správou GHMP, nemá zveřejněné téměř žádné informace o svém vzniku a působení. Dalším velmi významným přínosem byly doprovodné diskuze vedené v Domě umění Ústí nad Labem k výstavě Pavla Baňky, kterých se účastnili nejen kurátoři, ale i další fotografové a které se týkaly nejen výstavy samotné, ale právě

i postavení a situace české fotografie dnes. Hosty na diskuzích byli například Lukáš Jasanský a Martin Polák, Zdena Kolečková, Martin Mazanec, Jan Mlčoch nebo Pavel Vančát.

Práce se zaměřuje především na konkrétní osobnosti, konkrétní sbírky a další instituce pracující u nás v současnosti s médiem fotografie. Hlavní částí textu je proto důkladná rešerše jednotlivých sbírek, ve kterých je výtvarná umělecká fotografie zastoupená. Jedná se nám především o instituce nahlízející na fotografii jako na výstavní a sbírkový umělecký předmět, nikoliv fotografie reklamní, historicko-dokumentární, lokální atd. Z této rešerše se pokusíme zjistit, jak se jednotlivé instituce a v nich pracující kurátoři k fotografii staví, zda se zajímají spíše o klasickou fotografickou tvorbu nebo sledují i současné autory a případně jaká díla v poslední době do sbírek přibývají. Tento průzkum doplníme i o pohled na komerční sféru, jednak se pokusíme nastínit vznik a fungování komerčních galerií a aukčních síní a jejich přístup k fotografiím a posledně se pokusíme zjistit, zda u nás jsou i soukromí sběratelé fotografií nebo významné soukromé sbírky.

Tento pohled na fotografické médium je trochu neobvyklý. Nezkoumá do detailů společenské a historické události, které ovlivňovaly samotnou fotografickou tvorbu, ale zajímá se spíše o vliv, jaký měly tyto události na umělecké prostředí a umělecké instituce obecně. Vycházíme z názoru, že právě umělecké prostředí, ve kterém se jednotliví fotografové pohybují a které je ovlivňuje i v jejich tvorbě (například finančně, pokud je nedostatek zájmu a nemohou své fotografie dostatečně prodávat, tedy se uživit) zásadně ovlivňuje i jejich postavení a fotografie samotné. Nejen v našem uměleckém prostředí v rámci republiky, ale i v souvislosti se zahraničím. Jednou z otázek je proto, zda tato rovina uměleckého provozu pro fotografii úspěšně funguje a zda nejsou čeští fotografové znevýhodněni ve srovnání například s výtvarným uměním u nás i v zahraničí. Cílem práce je tedy zmapovat a zhodnotit celkový stav české fotografie z kurátorského pohledu.

Kurátor

Protože se v této práci budeme zabývat především kurátorskou praxí, postavením a vlivem kurátorské práce na vnímání uměleckých děl, je třeba nejen reflektovat pozici kurátora v současném uměleckém provozu, ale i pokusit se definovat pojem kurátor, jak je dnes vnímán. Tato kapitola se proto věnuje na jednu stranu teoretickému uchopení pojmu kurátor, na druhou stranu je reflektován se současnou praxí. Ta ukazuje, že se náplň činnosti kurátora odlišuje nejen v zahraničí a u nás, ale i v rámci jednotlivých institucí. V závěru jsou pak jmenovitě představeny nejdůležitější kurátorské osobnosti, působící v českém uměleckém prostředí v oboru fotografie, z nichž některým bude věnována pozornost více v dalších kapitolách.

Pojem kurátor, kurátorská praxe

Této tématice se v posledních několika letech věnuje větší počet teoretiků a historiků umění, avšak paradoxně navzdory zájmu o toto téma neexistuje jednotná odpověď na problematiku kurátorské praxe. Ačkoliv je dnes kurátorů v současném uměleckém provozu velké množství, stále se význam tohoto pojmu a náplň činností jemu určených, liší instituci od instituce a člověk od člověka. „Vezmeme-li navíc v úvahu, jak velký rozdíl existuje mezi kurátorem na „volné noze“, koncipujícím výstavy pro nezávislá umělecká centra, veřejné prostory nebo alternativní scénu, a kurátorem pracujícím pro sbírkotvornou, státní příspěvkovou organizaci, případně městské muzeum či galerii, který se kromě přípravy výstav rovněž stará o sbírky a eviduje, nakupuje, případně zapůjčuje umělecká díla, přesně definovat význam, roli a pracovní náplň této profese je téměř

nemožné.“¹ Přesto se dnes dají v naší současné umělecké praxi vyzorovat přibližně tři roviny činnosti kurátora umění.

Kurátor sbírkové instituce

Profese kurátora je v našem uměleckém provozu poměrně nově zavedená. Celosvětově se začala objevovat s potřebou péče o muzeální sbírky. „Profese popisovaná slovem kurátor, které patří dnes k nejméně frekventovaným pojmům současného uměleckého provozu, ještě před padesáti lety buď vůbec neexistovala, nebo označovala muzejního kustoda, tedy odborníka, který se stará (curare – starati se) o muzeální sbírky.“² Tato definice platila v době, kdy byly umělecké instituce především sbírkovými a bylo velmi malé množství galerií zaměřených pouze na výstavní činnost³, a kurátor musel předně zajišťovat podmínky pro uchování sbírkových předmětů. Jen jako vedlejší činnost byla i vědecká práce s jednotlivými předměty a činnost výstavní. Takovéto výstavy nedosahovaly současných nároků na koncepční kurátorskou práci. Vykazovaly málokdy nějaký tematický, obsahový či konceptuální rámec, byly to buď výstavy monografické nebo skupinové, v případě skupinových často ve formě masové přehlídky všeho, co členové pořádajících uměleckých spolků dodali (výroční výstavy).⁴ Organizátoři takovýchto výstav ještě nebyli označováni jako kurátoři, ale spíše jako galeristé, obchodníci s uměním, kteří potřebovali lépe prezentovat své zboží za účelem jejich prodeje, případně rutinně abecedně, chronologicky řadili jednotlivé vystavující členy spolku.

Dodnes je však definice kurátora jako „opečovátele“ sbírky aktuální. Je to jedna z možných poloh kurátorské praxe, vázaná stále na sbírkové instituce. Pokud je kurátor

1 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kuratorka>

2 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 10

3 Například výstavní salóny pořádané v 18 a 19. století, např. Pařížský salon, Salon nezávislých, Podzimní salon atd.

4 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 11

stálým pracovníkem instituce a stará se o sbírkový fond, pak je jeho úkolem především péče o sbírkové předměty (katalogizování, uložení, restaurování), zároveň jejich prezentace formou vědeckých publikací a konečně i samotná výstavní prezentace široké veřejnosti. „Na jednu stranu je to pracovník, který sedí v kanceláři a podílí se na akvizicích, zpracování sbírek, vědecké prezentaci, ale druhá věc je jeho role na konci řetězce, když dělá výstavu nebo knihu.“⁵ Kurátor pracující se sbírkovým fondem je tak první a zároveň nejstarší kurátorskou praxí.

Výstavní kurátor

Na konci 60. let se následně význam pojmu kurátor proměnil. Velký podíl na tom ve světovém měřítku měly především první velké výstavní projekty. Jako příklad uveďme alespoň dobře známý *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* – výstavní projekt kurátora Haralda Szeemanna uspořádaný v roce 1969 v Kunsthalle v Bernu. S příchodem globalizace, televizního vysílání a dalších výdobytků současného života bylo potřeba přehodnotit zastaralé fungování uměleckých institucí. Většina z nich zjistila, že bude muset připravit zajímavější program, než dlouholeté stálé expozice, aby nalákala návštěvníky a plnila tak nově vzniklé sociálně-spoločenské požadavky. „Vznikla celá řada nových muzeálních výstavních institucí současného umění s novými budovami a novými výstavními prostory. Instituce, které se dosud věnovaly výhradně svým (historickým) sbírkám, se najednou cítily povinny organizovat a nabízet program aktuálních výstav a prezentací současného umění.“⁶ Umělecké instituce byly donuceny obrátit pozornost od striktně historických předmětů i k současnosti, zajímat se i o současné umění a vyvinout snahy, jak obě rozdílné polohy vzájemně propojit a pracovat s nimi i v rámci výstavní činnosti. „Pravidelné prezentace velkých výstavních projektů v televizi a ostatních masových médiích probudilo kamenná muzea a galerie z jejich staletého spánku a vlákalo

5 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

6 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 10

je do reje stále rychleji se točícího kolotoče soudobého výstavního provozu.“⁷ Díky vzniku nových institucí, zaměřených pouze na výstavní činnost (někdy také tzv. Kunsthalle), byly i ty sbírkové donuceny aktualizovat svůj postoj k umění obecně a vyvinout snahy, jak držet krok (především ve výstavní prezentaci) s těmi novými. Dodnes jsou nuceny nacházet nové způsoby, jak propojit vlastní sbírky a současné umělecké trendy a pracovat s nimi i v rámci své výstavní činnosti.

Tato druhá poloha kurátorské praxe je dnes možná ještě častější a aktuálnější než první zmíněná. Kurátor se dnes stává prostředníkem, který se ideově a organizačně podílí na vzniku uměleckých aktivit (výstav), vybírá umělce, umělecká díla, připravuje texty, prostřednictvím kterých tlumočí záměr a myšlenky umělců i své vlastní odborné laické veřejnosti.⁸ Kurátor současného umění je tak dnes nejčastěji teoretik, zabývající se umělecko-historickými otázkami, myšlenkami a prezentující je prostřednictvím výstav, ať monografických, tak skupinových, tématických apod. „Výstavní kurátor by tak mohl být specializovaným pracovníkem ve sféře výtvarného umění, který na základě vyhodnocení kvality a ve spolupráci s dalšími institucemi a kurátory poskytuje služby umělcům za účelem prezentace a interpretace jejich děl.“⁹ Kurátor tedy vybírá témata, umělce a jednotlivá díla dle předem stanovených kritérií, s cílem připravit úspěšný výstavní projekt, který by prezentoval nejen umělce, ale i jeho vlastní činnost. Práce kurátora se tak jeví jako servis pro umělce, veřejnost, sběratele a sponzory¹⁰.

Bohužel v současnosti není ani tak důležitý přínos jeho práce z hlediska umělecko-historické reflexe současného stavu umění, jako spíše finanční úspěšnost ze strany sponzorů. „Jelikož bylo v minulých desetiletích (v západním uměleckém provozu)

7 Ibid., s. 10

8 „Kurátor současného umění je ten, kdo se ideově a organizačně podílí na vzniku výstav a jiných uměleckých projektů a aktivit, vybírá umělce a umělecká díla, připravuje texty a tlumočí záměr umělců i svůj odborné i laické veřejnosti.“ in: KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 8

9 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurator/ka>

10 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 12

postaveno příliš mnoho nových muzeí a zaměstnáno příliš mnoho lidí, a jelikož celá globalizace vede k masovému, ale levnému konzumu, a jelikož si politika váží pouze výdělečných sektorů (kultura, stejně jako vzdělání a zdravotnictví k těmto logicky nepatří), je kulturní provoz politickými silami stále více tlačěn do populistických projektů (čím více návštěvníků, tím více reklamy, tím více sponzorů a tím méně to stát stojí), a z kurátorů se stále více stávají manažeři, jejichž nejdůležitějším úkolem je sehnat peníze (fundraising) a udělat svému projektu (a tím svým sponzorům) co největší publicitu.“¹¹ Umělecké instituce jsou závislé na úspěšnosti výstav, respektive na počtu návštěvníků v jednotlivých expozicích, protože od počtu návštěvníků se odvíjí jejich následná finanční podpora ze strany města, státu, samozřejmě i sponzorů a dalších subjektů. Zároveň této situace využili i političtí činitelé, kteří toho začali využívat k tlaku na zvýšení ekonomické produktivity uměleckých institucí, navzdory tomu, že umění je odjakživa činnost, která není výrazně tržně činná.

Kurátor komerčních, soukromých galerií a sbírek

Třetí, již naznačený charakter kurátorské praxe, je zprostředkování uměleckých děl soukromým sběratelům, případně kurátorské vedení soukromé sbírky. Doporučuje, případně zprostředkovává nákup uměleckých děl galeriím, muzeím či soukromým sběratelům.¹² Většinou pracuje pro jednu z komerčních galerií či soukromých investorů a důležitým faktorem pro jeho práci je na jednu stranu mít přehled o aktuálním dění ve světě současného umění, ale zároveň sledovat i vývoj trhu, prodeje, aukční síně, případně komunikovat přímo s autory. Kurátor se tak stává na jednu stranu znalcem, který svým jménem „ručí“ za kvalitu doporučených uměleckých děl, na druhou stranu se stává obchodníkem, který prodej přímo zprostředkovává. Stejně tak je to v případě kurátorského vedení soukromé sbírky. Kromě zajištění vhodného prostředí a péče o jednotlivá díla je

¹¹ Ibid., s. 11-12

¹² PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kuratorka>

hlavní především rozšiřování sbírky dle zvoleného konceptu a tedy zajištění odborné kvality a systematičnosti celé sbírky.

Kurátor vs. exhibition-maker

Vznik a vývoj kurátorské praxe v Čechách je v podstatě shodný s celoevropským, s výjimkou právě již zmíněné rozporuplnosti obsahu pojmu kurátor. „Tato profese je sice v Česku stejně stará jako kdekoli jinde v Evropě, ale její okleštěný a zmrzačený vývoj v dobách „reálsocialismu“ a především dodnes absentující diskuse nad jejím obsahem, metodami a posláním však z kurátorské praxe a teorie činí fenomén tak trochu efemérní, podivný, nepochopitelný, nebo dokonce podezřelý.“¹³ Ačkoliv toto konstatování Martiny Pachmanové pochází z již roku 2007, nezdá se, že by se do dnešních dní něco zásadního změnilo. Naopak ve světě bývá pozice kurátora často vymezená například proti pojmu „exhibition-maker“¹⁴, člověku, který zajišťuje výstavní projekty a za kterého bývá označován například již zmíněný Harald Szeemann¹⁵. Zároveň pro kurátora pracujícího mimo stálou instituci se někdy používá pojem „nezávislý kurátor“¹⁶, u nás též jako „kurátor na volné noze“.

Kurátorská praxe a její problémy v současném uměleckém provozu

Všechny tyto roviny kurátorské praxe budou pro nás nadále v práci důležité a pokusíme se prozkoumat její polohy a vliv na vnímání a postavení české fotografie. Hlavním smyslem kurátora je tedy být pomyslným tlumočnickem mezi všemi zúčastněnými

¹³ Ibid.

¹⁴ Například STORR, Robert. In: MARINCOLA, Paula (ed.). *What makes a great exhibition?*. Philadelphia, Pa.: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006. s. 14-31

¹⁵ Například: MÜLLER, Hans-Joachim. *Harald Szeemann: exhibition maker*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006.

¹⁶ „Independent curator“

diskursy. Jeho úlohou je objevovat a ukazovat vztahy mezi uměleckými předměty, osobnostmi a institucemi a klesit cesty od umění k divákovi.¹⁷ Divákem pak může být nejen laická veřejnost, ale i odborníci nebo potenciální sběratelé a kurátor by měl vždy brát ohled na všechny z nich, aby pro ně byla jeho práce srozumitelná. Kurátor má zároveň do své práce vkládat vlastní názor a myšlenky: „Kurátorská práce se současným uměním – stejně jako uměleckohistorická interpretace umění minulosti – není a ani nemůže být neutrální, jelikož nestranný, nezatížený, objektivní pohled „odnikud“ je mýtus, a nikoli realita.“¹⁸ Kurátorský pohled a způsob práce s jednotlivými předměty je a musí být vždy subjektivně zabarvený. Nelze s uměleckými díly pracovat objektivně, a ani se to od kurátora nežádá. Naopak, jeho hlavním úkolem je nalézat nové souvislosti, dávat díla do nových kontextů, dle vlastních soudů, a zároveň své poznatky explikovat veškerému publiku. Zároveň ale musí najít míru, aby vyvážil své a umělcovy zájmy. „Ale bylo by špatné, kdyby kurátor úplně změnil význam těch děl. To se bohužel někdy stane, že kurátor má tendenci být tím hlavním a autoři jsou jenom materiál.“¹⁹

Velký problém, se kterým se dnes nejen kurátoři pohybující se v uměleckém provozu musí vyrovnávat je častý nezájem a nepochopení uměleckých aktivit a snah ze strany veřejnosti. „Svůj podíl na této neutěšené situaci však mají také samotní kurátoři. Většina výstav současného umění běžného diváka ignoruje a odrazuje, spíše než by mu vycházela vstříc. Je spíše výjimkou, když se divákům na výstavě dostane uspokojivého množství relevantních informací, které by mu ukázaly či alespoň naznačily významové souvislosti, a tváří v tvář současnému umění se mnozí z nich cítí natolik zmateni či dokonce podvedeni), že na hledání jeho smyslu rezignují.“²⁰ Na druhou stranu se objevuje názor, že umění by mělo být natolik srozumitelné, že není potřeba velkého vysvětlování ani přebytku (třebaže) relevantních informací. „Nejlepší výstavy jsou ty, které

17 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurator-ka>

18 Ibid.

19 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

20 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurator-ka>

jsou vybrány a komponovány tak, že k tomu nemusí být žádné dlouhé texty. Když stačí jenom kratičký úvod, tam vysvětlit, proč zrovna toto téma, pro nepoučené lidi, kteří se nikdy s vystaveným autorem neseznámili a neví o něm nic, tak pár životních dat a pak ať promlouvá výstava sama.“²¹ Jak tedy z tohoto začarovaného kruhu ven? Na jednu stranu je požadavek na kurátorskou práci, aby výstava obsahovala dostatek informací a byla srozumitelná i široké veřejnosti, na druhou stranu je zde požadavek jednoduchosti a žádných zbytečných vysvětlování, aby umění fungovalo samo o sobě, protože veřejnost nemá zájem číst elaborované texty, aby jednotlivým exponátům porozuměla.

Úlohou kurátora je, aby divák na výstavě netápal, spíše naopak, aby byl puzen k hledání významů a souvislostí a aby umění pochopil jako výzvu. Měl by přímo na výstavě získat dostatek informací, aniž by byl nucen číst doprovodné publikace a především by s ním měla výstava přímo komunikovat.²² Nejde však ale jen o verbální komunikaci – texty, které jsou součástí výstavy (tiráž, popisky atd.), ale důležitá je především instalace a prezentace jednotlivých děl. „Kurátor s divákem musí komunikovat také nonverbálně: prostřednictvím instalace děl v prostoru, využitím nových interaktivních technologií, projekcemi apod. Tento způsob komunikace dnes samozřejmě podporuje i sama povaha výtvarného umění, jež překračuje hranice mezi jednotlivými disciplínami a médii, takže aktivizuje nejen divákův zrak, ale také jeho další smysly.“ Ale málokdy jsou díla na tolik silná a výmluvná, že by pouhá instalace zaručila jejich pochopení divákem. Je potřeba najít rovnováhu mezi atraktivní, často interaktivní instalací, která diváka vtáhne do aktivního vnímání a zároveň minimálním dostatkem sdělovaných doplňujících informací. Představa, že by umění bylo schopné promlouvat samo o sobě a bylo tedy potřeba s ním nakládat jako s nedotknutelným artefaktem je mylná a vzhledem k divákům i trochu arogantní.²³

Dalším problémem v současné kurátorské praxi u nás je fakt, že dlouhou dobu chyběla pedagogická základna, která by zajišťovala odpovídající vzdělání budoucích

21 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

22 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurator/ka>

23 Ibid.

kurátorů. „Jak se ukázalo, přišlo na svět povolání „kurátor současného umění“ nečekaně a tak rychle, že se teprve v následku začalo formovat příslušné studium.“²⁴ Ve světě se od 90. let otevírají studijní programy kurátorských a muzejních studií²⁵, u nás sice dnes několik podobných oborů také existuje, nikoliv však takové množství a se specifickým zaměřením dle potřeby jednotlivých institucí (muzeí, výstavních galerií atd.) Důležité je proto pro absolventy mít znalosti jednak dějin a teorie umění, orientovat se v soudobých uměleckých (i světových) proudech, ale zároveň mít znalosti umělecké kritiky, organizační schopnosti, osvojit si metody vizuální analýzy, principy instalace uměleckých děl, základy grafického designu, public relations, vědět přibližně, jak sestavovat a pracovat s rozpočtem, připravovat doprovodné texty, žádat o grantové příspěvky, jednat se sponzory a mnoho dalšího.²⁶ Je tedy potřeba vnímat kurátorství nikoliv jen jako teoretický obor, ale zároveň by si studenti měli osvojit i praktické zkušenosti v uměleckém provozu. U nás je na vysokých školách již několik oborů, věnujících se práci se současným uměním, oproti studiím v zahraničí se však často liší právě přístupem k výuce a „zanedbáváním“ praktického podílu studia. První se studijním programem věnujícím se teorii současného umění a přípravě pro kurátorskou profesi u nás byla VŠUP v Praze.²⁷

Protože je u nás studium kurátorství teprve novým oborem, je trochu logický, ale neméně zajímavý fakt, který vyplývá i z osobních rozhovorů i e-mailových korespondencí s jednotlivými kurátory. Dnes již uznávaní odborníci, věnující se fotografii v těch nejvýznamnějších sbírkách, nebyli povětšinou ve svých začátcích s fotografií nijak spojeni a neměli o ní znalosti. Jan Mlčoch není vystudovaný historik umění, ani historik fotografie, Antonín Dufek sice vystudoval dějiny umění, ale bez zaměření na fotografii, Jiří Pátek původně pracoval na technické pozici ve fabrice nebo Pavel Lagner, který se o fotografii vzdělával až po svém nástupu do sbírky PPF.

24 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 11

25 „Curatorial and museum studies“

26 PACHMANOVÁ, Martina. *Kdo je to kurátor/ka?* A2. 2007 (39). [cit. 7. 5. 2015], dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurorka>

27 KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. s. 12

Kurátor fotografie

Kurátorská práce s fotografickým materiálem při přípravě výstavy dříve obnášela trochu rozdílnou činnost a pozici osobnosti kurátora než je tomu dnes. Bývalo zvykem, že úkolem kurátora bylo vybrat soubor fotografií, které budou na výstavě představeny, ale s jejich umístěním do prostoru mu pomáhal smluvní architekt. Nebylo výjimkou, že kompletně celou instalaci zajistil právě on. Zároveň ale byla potřeba jistá dávka taktu a pochopení, při práci s fotografickým materiálem autorů, kteří už byli třeba po smrti. To samozřejmě platí dodnes, že je kurátorovou velkou zodpovědností nakládat s fotografickým odkazem tak, aby především respektoval daného autora i samotná díla. „Jedna z možností kurátora je zneužívat nebo manipulovat to umělecké dílo. Už od 80. let jsou kurátoři v zahraničí a i teď i u nás, kdy přijdete na výstavu kurátora.“²⁸ Diváky výstavy ale ve většině případů zajímají především vystavené fotografie, nikoliv myšlenky a teze formulované kurátorem. Pro ty bývá vyhrazený prostor v doprovodných tiskovinách k výstavě. V ne příliš častých případech je takový přístup přijímán i veřejností a kurátorův záměr může být na výstavě silnější než jednotlivá díla. „Třeba když Karel Císař dělá výstavu, tak ji postaví tak, že výstava a „výstavní materiál“ je ilustrací jeho tezí, které jsou ale leckdy přesvědčivěji a pregnančněji vyjádřeny ve formě knižní. Takže výstava je jenom doprovod, ilustrace knižního projektu, který je zakotvený ve slovech.“²⁹

Současná kurátorská praxe však pracuje při přípravě výstav jinak. Pokud spolupracují s architekty, tak se spolupodílí na dispozičním umístění, často ale sami fungují i jako ti, kteří volí jednotlivá díla „na míru“ samotné galerii. Vzniká tak generace kurátorů, kteří mají i prostorové cítění a vystavená díla v něm díky tomu fungují. „Výstava je stejně jako kniha určitá forma, takže to k divákům má být vstřícné, ale ne vlezlé.“³⁰ Zároveň je důležité, aby si kurátor dopředu definoval, pro jakého diváka má být výstava vstřícná. Výstava pro odbornou veřejnost musí být samozřejmě jinak koncipovaná než výstava „pro

28 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

29 Ibid.

30 Ibid.

masy“. „I to je umění, udělat výstavu, kterou sežere i s navijákem celý národ. Ale je potřeba, aby to mělo výpovědní hodnotu a aby takzvaně hlavním hrdinou byl pořád fotograf a kurátor zůstal jen v roli příkulovače. To je potřeba si uhlídat – tu kurátorskou pýchu.“³¹ Tyto zásady však platí pro kurátorskou praxi obecně. Je potřeba nalézt rovnováhu mezi mírou vlastního přispění ke konkrétnímu tématu, který výstava kurátorsky představuje a zároveň vhodnou instalací jednotlivých děl tak, aby jejich výpověď fungovala i v souvislosti ostatních vystavených děl.

Kurátor fotografie vs. kurátor současného umění

Z výše zmíněného způsobu práce kurátora pracujícího s fotografií vyplynuly požadavky, které však nejsou typické pouze pro práci s fotografií, ale budou zásadní pro kurátory pracující i s ostatními médii současného výtvarného umění. Proto jednou z otázek, na kterou odpovídali i dotazovaní autoři – Je něco, co by měl mít kurátor fotografie „navíc“?

Nejdůležitější při spolupráci kurátora a autora je samozřejmě vzájemný respekt. Kurátor by měl být autorům partnerem v tom smyslu, že je respektuje jako hlavní osobnost, ale zároveň se ho snaží přesvědčit o svém kurátorském záměru, tak aby spolupráce fungovala na vzájemné shodě. Zároveň je pro práci kurátora nutné, aby věděl něco o historii svého oboru. Často jsem během své práce narážela na problém, který opakovali téměř všichni dotazovaní – a to nedostatek vzdělání v historii oboru. A to nejen u kurátorů, ale i u fotografů samotných. „Co si myslím, že je u nás strašný problém je, že se na kunsthistorických katedrách neučí téměř nikde fotka. Všude se čtyři roky učí baroko a gotika a pak se dojde do 20. století, ale nikde není specializované studium fotky.“³² Dokonce i na FAMU byly dlouhou dobu dějiny fotografie velmi omezené, ale v současnosti

³¹ Ibid.

³² Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016“.

už se přednášky víceméně obnovily. „Ale naštěstí jiné instituce než tyto, a dokonce i to FAMU, už se zlepšují. Nově na FAMU učí Pavel Vančát, a ještě jeden kolega, takže snad se to zlepší. Ale vynechat vzdělání historické mně připadá jako velká pošetilost. A myslím, že ti, kteří školu absolvují, nemají ve skutečnosti ucelené vzdělání, je to jejich hendikep.“³³ Paradoxně tak dlouho dobu byli v oboru vzdělanější lidé z komerčních sfér, kteří museli mít znalosti z historie i techniky daného oboru, aby mohli vykonávat svoji práci a prodávat umělecká díla.

Na druhou stranu díky internetu a v podstatě neomezeným možnostem cestování do zahraničí je na každém studentovi, nakolik má o svůj obor zájem a proto se může v oboru vzdělávat i v případě nedostatku přednášek ve škole. Trochu paradoxní však je, že studenti teoretických oborů dnes často nemají potřebu cestovat a navštěvovat významné výstavy uměleckých děl v zahraničních galeriích. Právě díky internetu mají pocit, že mají všechno na dosah a není proto potřeba nikam jezdit a dané věci vidět „na živo“. Z toho může v budoucnu vzniknout problém, pokud studenti úplně ztratí potřebu kontaktu s originálním uměleckým dílem, protože sebelepší reprodukce nemůže originál díla nikdy nahradit. S cestováním souvisí i důležitý aspekt kurátorské práce a to sledování zahraniční umělecké scény a výstavních trendů. Pokud chce kurátor připravovat úspěšné výstavy na světové úrovni, je třeba tento kontext znát a pravidelně sledovat jeho vývoj. Možná právě z toho důvodu v poslední době nemáme příliš mnoho výstav současných mladých českých umělců v zahraničí, protože možná chybí i teoretické zázemí kurátora, který by sledoval světové trendy a dokázal do nich české umění zařadit.

Stejně jako dějiny svého oboru by kurátor měl mít znalosti i o technologii a technických specifikách daného uměleckého média. „Je trapné, když kurátoři na výstavách nepoznají techniku, nerozeznají pigment a bromostříbrnou fotografii, inkoustový tisk od barevné fotky atd. S tím se vždycky potýkám, když děláme výstavu, že kurátor to opravdu

33 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

rozezná.“³⁴ Většina kurátorů sice pozná například olejovou malbu od akvarelové, ale v médiu fotografie většina z nich zaostává. Pokud se chce kurátor skutečně danému médiu věnovat, pak by tyto znalosti mít měl. A také je dobré vymezit si problematiku, která ho bude při kurátorské práci zajímat. Není to samozřejmě nutnou podmínkou, ale často to může kurátorovi práci ulehčit a zjednodušit. Pokud ví, jaká problematika ho zajímá, snadněji se formulují výstavní koncepty i vybírají jednotliví umělci. Pokud by chtěl být kurátor opravdu důkladný ve svém zkoumání, měl by zjistit, co všechno práce umělce při vzniku díla obnáší. „Není špatný si to sám zkusit – ať už něco namalovat nebo natočit, nafotit, vytesat. To si myslím, že je neocenitelná zkušenost se pokusit – a nejenom to zkusit, ale opravdu se snažit o to, aby to bylo to nejlepší, čeho jsem schopen.“³⁵ Díky tomu se může při své práci lépe vžít do role umělce, nemít přehnané požadavky a pravděpodobně se tím upevní i vzájemný respekt mezi kurátorem a umělcem, který zůstává tím nejdůležitějším.

Kurátoři fotografie u nás

Výčet dále zmíněných kurátorů pracujících v našem uměleckém provozu s médiem fotografie nemá za cíl být výčtem kompletním a to i proto, že je často fotografie pouze jedním z uměleckých médií, kterému se kurátoři a teoretici věnují. Jedná se o jména nejvýznamnějších osobností, které se za posledních 25 let fotografii soustavněji věnovaly. Výběr jednotlivých jmen se odráží především z odpovědí jednotlivých kurátorů, se kterými jsem vedla osobní rozhovory a kteří vyjadřovali svůj názor. Z tohoto důvodu považuji takto zvolený výběr za legitimní, nikoliv však absolutní.

V dnešní době je u nás široké zastoupení kurátorů, věnujících se fotografii z různých úhlů pohledů. Jsou tu osobnosti, zabývající se uměleckohistorickým mapováním

34 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

35 Osobní rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

české fotografie, připravují velké výstavy zásadních témat a to nejen pro českou scénu, ale i do zahraničí. Jednou z největších osobností, která se zasloužila především o obraz české fotografie v zahraničí byla Anna Fárová. Fotografii se soustavně věnovala celý svůj život, připravovala výstavy velkých českých fotografických osobností do zahraničí a význam její práce pro českou fotografii z kurátorského a teoretického hlediska zůstává dodnes obrovský. Další osobnosti, které přispěly k povědomí o české fotografii jsou například Vladimír Birgus, Antonín Dufek, Jan Mlčoch, Jaroslav Anděl, Aleš Kuneš a další.

Vedle nich je v současnosti aktivní především mladší generace, věnující se zároveň i mladším, současným autorům. Jejich široký výčet jmenoval v našem rozhovoru například Vladimír Birgus: „Z těch mladších jsem už zmiňoval Štěpánku Bielešovou, které se podařilo vybudovat naši třetí nejvýznamnější sbírku fotografií v Muzeu umění Olomouc a která má na svém kontě řadu důležitých expozic a katalogů. Mimořádně agilní je Tomáš Pospěch, kurátor mnoha kvalitních výstav a knih z historie i současnosti české fotografie. Cení si i práce Lucie L. Fišerové, jež s ním připravila přehlídku české a slovenské fotografie 80. a 90. let pro olomoucké Muzeum umění i povedenou výstavu slovenské nové vlny. Velmi aktivní je Pavel Vančát, ale ten je hodně zaměřený na takzvanou nefotografii, jak ji sám nazývá, především na konceptuální a neokonceptuální tvorbu. Má svůj okruh zhruba 15 nebo 20 autorů, které intenzivně prosazuje a zbytek ho moc nezajímá, jak bylo vidět třeba z výstavy Mutující médium v Rudolfinu. Z jeho dosavadní práce, stejně jako z práce Jiřího Pátka, si nejvíce cením nedávné retrospektivy a monografie Jana Svobody. Moc si mi líbilo, jakým způsobem Anna Vartecká připravila velkou výstavu Miloty Havráňkové v Domě U kamenného zvonu.“³⁶ Výčet ještě můžeme doplnit o Jiřího Pátka, kurátora sbírky fotografie v Moravské galerii, Jiřího Ptáčka, kurátora Galerie Fotograf ve Školské ulici v Praze, Zuzanu Meisnerovou-Wisnerovou³⁷, která od roku 2003 do roku 2011 vedla galerii Langhans ve Vodičkově ulici, zaměřenou na

36 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

37 Osobní rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

prezentaci a dokumentaci nekomerční fotografie nebo Martina Mazance, který se sice věnuje spíše filmovému médiu, ale s přesahy k fotografii.

Shrnutí

Současná situace uměleckého provozu vzhledem k počtu a vzdělání jednotlivých kurátorů jde jednoznačně dopředu. Díky vzniku vysokoškolských oborů vzdělávajících studenty nejen v současném uměleckém dění, ale i v praktických otázkách kurátorské činnosti, bude do budoucna pravděpodobně dostatek odborníků na tyto pozice. Ačkoliv jednotlivá studia nenabízejí užší profilaci jednotlivých kurátorů, například na médium fotografie, vzhledem k otevřenosti současné univerzitní výuky není pro studenty nijak obtížné se zaměřit na konkrétní obor a navštěvovat přednášky například z dějin fotografie na jiných fakultách.

Trochu složitější je situace vzhledem k praktické výuce kurátorských povinností, kdy některé školy nenabízejí praktické zkušenosti vůbec. Pokud ano, ale i pak můžeme narazit na problém, charakteristický pro náš umělecký provoz, kdy kurátor a jeho povinnosti se liší instituci od instituce. Kurátor může nabývat podoby od správce sbírek a péče o sbírkové předměty, tedy především vědeckého pracovníka, bádajícího a publikujícího odborné texty. Přes výstavní kurátory, kteří vymýšlejí koncept, myšlenku a podobu jednotlivých výstav, zároveň ale často fungují i jako techničtí pracovníci fyzicky instalující jednotlivá díla do galerie až po PR manažery zajišťující výstavním projektům financování, reklamu a další s tím spojené činnosti. Neposledně se pak kurátor může stávat pomyslným agentem nebo dealerem, který zprostředkovává umělecká díla komerčním galeriím nebo soukromým sběratelům, kdy funguje jako prostředník, který svou odborností a reputací garantuje kvalitu.

Kurátor věnující se médiu fotografie nemusí mít v zásadě žádné nadstandardní znalosti, než jaké by měl mít jakýkoliv jiný umělecký kurátor. Vždy je pro kurátorskou práci nutností znát historii oboru, kterému se věnuje, zároveň i technologie, se kterými umělci v rámci daného média pracují a v neposlední řadě je dobrá i zkušenost vzniku díla. Díky tomu se kurátor dokáže do umělce lépe vcítit, chápe jak funguje proces vzniku a co všechno obnáší a z toho plyne lepší vzájemné porozumění, které je tím základním předpokladem úspěšné spolupráce kurátora a umělce.

Fotografie

V následujících kapitolách bude naším hlavním zájmem pozice české fotografie v širším společensko-historickém kontextu, který ovlivnil fotografickou tvorbu i české umělecké institucionální zázemí. Stejně důležitý je pro nás ale umělecký provoz, umělecká tvorba a především kurátorské aktivity, které spoluutvářely postavení fotografie v rámci současného umění. Díky časovému odstupu od událostí, které formovaly českou fotografickou tvorbu na přelomu 80. a 90. let se už můžeme pokusit hodnotit jejich případný význam. „Dvě dekády od velkého průvanu v životě české společnosti, který přinesla sametová revoluce a její důsledky, máme dostatečný odstup k tomu, abychom se mohli ohlédnout zpět. Změna režimu znamenala logicky také dramatickou změnu pro českou kulturu, fotografie nevyjímaje.“³⁸ Protože byly roky blízké tomu revolučním pro vývoj českého umění zásadní, budeme se jim v práci věnovat trochu šířeji. Cílem však není postihnout jejich absolutní výčet, ale spíše zdůraznit ty skutečnosti, které se podílely na formování současného uměleckého projevu a současné podobě uměleckého diskurzu.

80. léta – společenská situace

Období 80. let je poměrně rozporuplným desetiletím. První polovina byla obdobím cenzury, uzavřenosti vůči světu, nesvobody, plná rozporů mezi oficiální a privátní tvorbou, zatímco druhá polovina už byla „dobou tání“ a uvolňování normalizačního ideologického krunýře, díky kterému nebyl přechod do nových poměrů tak náhlý.³⁹ „Rok 1989 změnil nejen politický systém Československé republiky, ale přinesl i odlišný způsob života, což se

38 BAŇKA, Pavel. *editorial*. In: *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/ 80. léta*. Praha: Mediagate, 2011, (18). s. 2

39 RIŠLINKOVÁ, Helena, Lucia LENDELOVÁ a Tomáš POSPĚCH. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století [katalog výstavy]*. Olomouc: Muzeum umění, 2002. s. 6

projevilo pochopitelně i ve výtvarném umění.“⁴⁰ Zlomovým se stal samozřejmě rok 1989, kdy byl svržen komunistický vládnoucí režim, vzniklo nové politické uspořádání, následované vznikem České a Slovenské Federativní Republiky, spolu s nímž se změnilo i veškeré institucionální fungování, včetně uměleckého provozu.

Již situace v 70. letech ovlivnila budoucí postavení a dění na poli fotografie. Paradoxně se v 70. letech na jednu stranu zakládá samostatná katedra fotografie na pražské FAMU⁴¹, čímž se fotografie stává samostatným a plnohodnotným oborem i na vysokých školách, zakládají se i fotografické sbírky v nejvýznamnějších českých sbírkových institucích – například v Uměleckoprůmyslovém muzeu nebo Moravské galerii, rozvíjí se velké množství fotoklubů a fotokroužků a vychází několik fotograficky zaměřených periodik⁴². Na druhou stranu však v rámci normalizační kulturní politiky bylo během nákupních komisí usneseno, že fotografie není uměním a proto není hodna sbírání. Čímž galerie a muzea ztratily možnost nákupů a spolupráce s ještě žijícími významnými fotografy předválečné i poválečné doby. Z tohoto důvodu se většina sbírkotvorných institucí, ačkoliv měla již založené samostatné sbírky, začala soustavně sbíráním fotografické tvorby zabývat až po roce 1989. Ani pak se ale situace příliš nezlepšila, jednak galerie měly mnohem méně finančních prostředků než dříve, většina těch „nejdůležitějších“ autorů a děl již byla nedostupná nebo v případě dostupnosti strmě vystoupala jejich (mj. aukční) cena.⁴³ Dlouhou dobu také chyběli odborní umělečtí historikové, kteří by se na fotografii zaměřovali, stejně jako sběratelé a obecně rozvinutý umělecký trh.

Navzdory politické sociálně-společenské situaci 80. let u nás vznikala i nadále velmi zajímavá a aktuální umělecké tvorba. Samozřejmě nevznikala jako oficiální, za podpory

40 Ibid. s. 6

41 Vznik a osobnosti Katedry fotografie. FAMU - Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-fotografie-kt/vse-o-kt/vznik-a-osobnosti-katedry-fotografie/>

42 Například Československá fotografie.

43 *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012]*. Olomouc: Muzeum umění, 2012. s. 10

vládnoucích složek, ale spíše jako soukromá, často až do uvolnění poměrů veřejnosti neprezentovaná. „Osmdesátá léta mám v paměti jako nadupaná, horečná. Skoro nikdo nevěřil, že režim krachne, ale všechna autentická tvorba a práce, všechna pravdivost byla automaticky vnímána jako subversivní, vzdorující, rozvratná.“⁴⁴ Ačkoliv ke konci 80. let režim už dokonale nefungoval a poskytoval tak malý prostor pro nezávislé aktivity, přesto se jich i tak událo velmi malé množství a často za „zásahu“ oficiálních složek, které se je pokoušely aspoň omezit.

80. léta – postavení fotografie, fotografů

V současných teoretických reflexích se můžeme setkat s názorem, že 80. léta byla v podstatě posledním obdobím ve vývoji české fotografie, které mělo velká témata. „Zpětně nahlíženo se proto paradoxně jeví osmdesátá léta jako poslední období sice zakonzervované, avšak tím právě velmi autentické české a slovenské fotografie.“⁴⁵ Tvorba v této době byla často politicky nebo sociálně angažovaná, s výrazným sociálně-politickým podtextem. Fotografická tvorba se pro mnoho autorů stala formou útěku a tvořila tak protipolohu oficiálnímu umění reálného socialismu. Soukromá tvorba umožňovala otvírat i témata, která by v oficiální tvorbě byla tabu, protože nesplňovaly požadavek na spolupodílení se na „sociálně-revoluční“ propagaci. V takovéto „volné“ tvorbě dominovaly abstraktní světelné hry, vizuální kompozice nebo například tvorba v duchu minimal artu, tak rozčilující ideology socialistického umění svou evidentní rezignací na obsah.⁴⁶ Neoficiálně vznikající fotografie se staly kritickou reflexí nefungujících společenských poměrů a obecně kulturně nepříznivého stavu. S jistou nadsázkou můžeme říct, že díla vytvořená v této době mají vysokou uměleckou hodnotu právě z důvodu, že vznikla v

44 DUFÉK, Antonín. *Z památníku. K subversivní dokumentaristice osmdesátých let*. In: *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/ 80. léta*. Praha: Mediagate, 2011, (18). s. 3

45 BAŇKA, Pavel. *editorial*. In: *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/ 80. léta*. Praha: Mediagate, 2011, (18). s. 2

46 BIRGUS, Vladimír a Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ. *Česká fotografie 90. let: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012]*. Praha: KANT, 1998. s. 8

období politicky nepříznivém. Samozřejmě to nelze brát doslova. I v 80. letech u nás byly jednotlivé osobnosti, které byly unikátní svým uměleckým projevem a to nehledě na dobové ovzduší.

Fotografie 80. let můžeme z hlediska „pracovního“ vztahu autorů k fotografii pomyslně rozdělit do tří oblastí. Do první z nich můžeme zařadit fotografy, kterým bylo i v době komunistického režimu umožněno žít se fotografováním, jakožto svobodným povoláním. Druhou velmi početnou skupinou byli fotoamatéři, sdružovaní v početných fotografických kroužcích a klubech. Poslední skupinou autorů jsou již zmiňovaní „undergroundoví“ autoři, kterým nebylo umožněno oficiálně tvořit, vystavovat ani se jinak podílet na formování dobového uměleckého diskurzu. „Tato tradice se během čtyřiceti let komunismu specifickým způsobem utužovala na dvou frontách: mezi elitními profesionály, kteří si v regulované společnosti jako jedni z mála dokázali udržet status svobodného povolání, a mezi nebývale širokou vrstvou amatérů kolísavých kvalit, často organizovaných v zájmových fotokroužcích. Fotografie byla v Čechách stejně oblíbená jako zahrádkářství.“⁴⁷ Šíři záběru a množství fotografů u nás naznačuje i Jan Mlčoch jako kurátor fotografické sbírky UPM, který do sbírky zařazuje i fotografie amatérů, případně dobové rodinné fotografie, protože dnes významně dokreslují tehdejší způsob života. „V posledních 20 letech se ukázalo, že stejně zajímavé, ne-li zajímavější, je obyčejné rodinné fotografování. Sáhnutí do rodinného archivu ze 70.-80. let, kdy se třeba jedná o diapozitivy nebo fotografické snímky formou momentky z rodinného života. A najednou tyhle fotografie těch „neznámých“ tvůrců mají mnohem větší výpovědní hodnotu než takzvaná umělecká tvorba tehdejších mistrů české fotografie. Proto se dnes tak často sahá po archivech, po rodinných památkách, protože najednou připomínají ten tehdejší život 70.-80. let jinak a možná svým způsobem i pravdivěji nebo alespoň přesvědčivěji.“⁴⁸

47 *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010 [katalog výstavy / autor textů - kurátor výstavy Pavel Vančát]*. Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galeríí Rudolfinum, 2011. s. 7

48 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

Kurátoři foto v 80. letech

K popsání situace z pohledu kurátorů pracujících s fotografií jsem vycházela především ze zkušeností jednotlivých osobností. Díky jejich aktivní práci jakožto kurátora, věnujícího se především (nebo alespoň v častých případech) právě fotografii je možné říci, že zájem o českou fotografii už byl i v době vládnoucího totalitního režimu. Zájem sice byl z jeho strany dost omezený a vystavování mohli být pouze někteří autoři, přesto se české fotografii díky jednotlivým kurátorům podařilo pronikat i do zahraničí. „V 80. letech bylo výstav československé fotografie v zahraničí minimum. Jednak to bylo docela problematické po politické a ideologické stránce, nebylo tak snadné navazovat kontakty, vycestovat do zahraničí a podobně. Takže pokud byly nějaké výstavy, tak je dělalo pár lidí.“⁴⁹ Často se v jednotlivých rozhovorech a teoretických reflexích objevují stejná jména. „Začneme od roku 1970, kdy české fotografii na mezinárodní úrovni pomáhali lidé jako již zmíněný Rudolf Skopec, který byl v kontaktu s mnoha lidmi ve světě, Petr Tausk, pedagog FAMU, který se zabýval zejména žurnalistickou fotografií a byl také v kontaktu s mnoha světovými historiky umění. A potom Anna Fárová.“⁵⁰ V 80. letech Antonín Dufek, kurátor sbírky fotografie z Moravské galerie, Jaroslav Anděl, který v té době žil v Americe, ale měl i české občanství, takže mohl bez problémů jezdit, Jiří Kotalík jako ředitel Národní galerie, Vladimír Birgus, zkušený kurátor, historik i teoretik fotografie, ačkoliv nikdy ani jeden den nebyl zaměstnán v žádné sbírkové instituci, dr. Zdeněk Kirschner a další kolegové z UPM muzea, externí spolupracovníci Pavel Schueufler, Aleš Kuneš, Jan Vaca a další.⁵¹ To byli lidé, kteří popularizovali a vyváželi českou fotografii.“⁵² Samozřejmě do tohoto výčtu patří i Jan Mlčoch, který spolu s Vladimírem Birgusem připravil nejednu výstavu české fotografie, i do zahraničí.

49 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

50 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

51 Některá jména jmenoval v rozhovoru i Vladimír Birgus, například: „Jak už jsem říkal, byla Anna Fárová, byl Antonín Dufek, Petr Tausk.“

52 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

Zahraniční výstavy české fotografie v 80. letech

Přesto se některé fotografické výstavy v 80. letech i v zahraničí objevily. Jak poznamenal v rozhovoru Vladimír Birgus, jednalo se ale spíš o nahodilé akce. Když se podařilo navázat kontakt, tak se udělala výstava. „Já jsem se třeba seznámil s Lorenzem Merlem, to byl ředitel galerie Canon v Amsterdamu, díky tomu jsme tam udělali několik malých výstav. (...) Už začátkem 80. let jsme vystavovali práce studentů FAMU na mezinárodním filmovém festivalu v Oberhausenu nebo v polském Gorzówě na Fotografických konfrontacích. Potom v druhé polovině 80. let už se to docela rozběhlo, to jsme třeba v roce 1986 s Miroslavem Vojtěchovským připravili výstavu fotografií FAMU v Arles nebo s Antonínem Braným ve stejném roce v Hamburku a v Kaunasu, v roce 1989 se nám podařilo s Miroslavem Vojtěchovským uvést velkou výstavu *Současná československá fotografie* na festivalu *Holland Photo* v Amsterdamu, která byla přímo v Nieuwe Kerk, v korunovačním kostele na hlavním náměstí Dam. V roce 1985 se mi podařilo prosadit vůbec první autorskou výstavu Eugena Wiškovského na mezinárodní festival fotografie v Turíně.“⁵³

Stejně tak i některá muzea, především Uměleckoprůmyslové muzeum, se díky své výstavní činnosti muzeální fotografické sbírky podílelo na utváření dobového kontextu české fotografie i v zahraničním uměleckém diskurzu. Jak zmiňuje Jan Mlčoch, některé výstavy se už i v 70.-80. letech dělaly i na západě. Například Anna Fárová v 70. letech připravila výstavu Františka Drtikola⁵⁴, v 80. letech Antonín Dufek, kurátor sbírky fotografie z Moravské galerie, dělal výstavu *avantgardy (Česká fotografie 1918 – 1938)* v Německu nebo výstavu Jaroslava Rösslera a Jana Svobody v Anglii⁵⁵. Koncem 80. let byl velice

⁵³ Ibid.

⁵⁴ „Takže pokud byly nějaké výstavy, tak je dělalo pár lidí. Jedna z nich byla Anna Fárová, která připravila několik výstav pro zahraničí, ale spíše klasiků jako byl Drtikol nebo Sudek. Například Drtikolova výstava byla druhé polovině 70. let uvedena v Bruselu a později třeba v Kolíně nad Rýnem nebo v New Yorku, Sudek se Fárové podařilo prosadit do londýnské Galerie fotografů.“, Ibid.

⁵⁵ „Tehdejší kurátor fotografické sbírky Moravské galerie v Brně Antonín Dufek se zasloužil o uvedení významné výstavy *Česká fotografie 1918 – 1938* v Essenu, Frankfurtu nad Mohanem, Vídni a Lodži a spolu se Sue Daviesovou v roce 1985 zorganizoval výstavy *Funkeho* a *Sudka* a přehlídky 27 současných

významný projekt Czech modernism, to byla výstava, která byla koncipovaná v Houstonu, organizačně z české strany vedená Jaroslavem Andělem. Tato výstava byla na začátku 90. let reprízovaná i u nás. Nebyla to sice výstava samotné fotografie, spíše modernismu od přelomu století až do 2. světové války, ale byla to velice důležitá akce, jedna z těch velkých, kde byla zastoupená malba, kresba, grafika, architektura, fotografie atd. Ale už v první půlce 80. let dělal Jiří Kotalík s Národní galerií a dalšími institucemi (jako UPM) velikou výstavu v Darmstadtu, kde byla dána na roveň výtvarná tvorba (malba, sochařství atd) a k tomu architektura, užité umění, sklo, typografie, fotografie (Sutnar, Sudek, Funke) a další. To byly první velké komponované výstavy, kde se fotografii dostalo skutečně velkého uznání. Takže byly jisté příležitosti ale nebylo toho moc.⁵⁶ Pro úplnost výčtu je třeba ještě zmínit, že Petr Tausk kurátorsky připravoval výstavy jako Lyrické proudy v české fotografii nebo podobně tematické výstavy. V roce 1976 se podílel na přípravě Sudkovy výstavy do Cách a jiných měst spolu s galeristy Rudolfem Kickenem a Wilhelmem Schürmanna. V roce 1983 proběhla menší přehlídka tvorby klasiků české fotografie v Pompidouově centru v Paříži, jejímž kurátorem byl Alain Sayag.⁵⁷

Proměna kulturního prostředí před a po roce 1989

Počátek 90. let znamenal obrovskou změnu a to nejen z hlediska politické situace, ale celého společenského systému. „Devadesátá léta změnila hierarchii ekonomických i kulturních hodnot, přinesla „návrat“ do Evropy a opětné sžívání se s demokratickými státy. V kulturní sféře došlo k obnovení kontaktů se světem, ke svobodné volbě výtvarníků co a kde tvořit (někdy i nutnost rozhodnout se mezi komerční a volnou tvorbou), k proměně uměleckých institucí (a zároveň i ke změně organizace výstav, zvláště ve způsobu financování výstavních projektů) a k mnoha dalším proměnám a odlišnostem, někdy

československých fotografů v Galerii fotografů v Londýně.“ Ibid.

56 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

57 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

vnímaným pozitivně, jindy negativně.⁵⁸ Vznikaly nové možnosti, perspektivy, příležitosti, ale zároveň se začínaly objevovat i nové problémy a to jak ekonomické, tak kulturní a sociální. Proměnou prošly žánry, instituce, dokonce samotné kulturní a umělecké profese, některé vznikly, jiné zanikly. Změnilo se prostředí, změnilo se publikum a často i důvody jejich zájmu o kulturu. A zejména poslední dva faktory – prostředí a publikum – se proměnily hned několikrát.⁵⁹ Hlavní problém pro oblast umění znamenala především změna samotná. Přerušení ustálených vazeb, kontaktů, změna fungování jednotlivých složek uměleckého provozu, zároveň prudký nárůst počtu umělců, tedy vznik silného konkurenčního prostředí, spolu s tlakem do té doby neoficiálních umělců po uznání – to vše tvořilo neuspořádané a v zásadě nefungující prostředí uměleckého diskurzu.

58 RIŠLINKOVÁ, Helena, Lucia LENDELOVÁ a Tomáš POSPĚCH. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století [katalog výstavy]*. Olomouc: Muzeum umění, 2002. s. 6

59 ŽANTOVSKÝ, Petr. Jak se změnila česká kultura po roce 1989. *Literatura / Umění / Kultura* [online]. 2014(31) [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/index.php/rocnik-2014/44-31-2014-19-listopadu-2014>

Oficiální a neoficiální výstavní prostory 80. let

80. léta jsou typická také tím, že v našem prostředí kromě velkých oficiálních výstavních sálů, které prezentovaly velké fotografické výstavy, kvalitou od těch kvalitních⁶⁰ až po ty méně významné, vznikalo také velké množství malých, neoficiálních galerií⁶¹, jednodenních výstav a dalších uměleckých aktivit, které vytvářely prostředí pro setkávání a prezentaci neoficiálně vznikajících uměleckých děl. Při těchto akcích bylo důležitější setkání podobně smýšlejících lidí a vzájemná komunikace, než prezentovaná díla, místo a prestiž dané galerie (často se ani o galerijním prostoru nedá hovořit, jedná se spíše o veřejný prostor). Byly to například Konfrontace organizované Stanislavem Divišem a Jiřím Davidem, symposium na chmelnici v Mutějovicích, Malostranské dvorky a další. Ve fotografii se pořádání neoficiálních výstav věnovala především Anna Fárová, která dlouhodobě připravovala výstavy na chodbách pražského Činoherního klubu, v roce 1981 uspořádala fotografickou přehlídku 9 & 9 v klášteře v Plasích a později také setkání 37 fotografů na Chmelnici.

„Oficiální“ stálá výstavní činnost byla v 80. letech v českém prostředí mimo jiné zajišťována sítí svazových výstavních sálů státního Podniku Dílo⁶², patřícího pod Český fond výtvarného umění. Kulturní fondy⁶³ u nás vznikaly již roku 1954 a jejich posláním bylo podporovat uměleckou i vědeckou činnost. Správu fondu zajišťovaly jednotlivé výbory, dříve jmenované uměleckými svazy, od roku 1969 ministrem kultury ČSR pouze na jejich návrh. Tyto fondy byly finančně nezávislé na státním rozpočtu, zdrojem jejich příjmů byl 2% příspěvek příjemců honorářů za uměleckou činnost, 1% příspěvek uživatelů uměleckých děl a volných děl (sdružovaných na společném účtě MK ČSR), výnosy z

60 Například Fotochema a Činoherní klub v Praze, Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho v Brně, Galerie 4 v Chebu nebo Galerii Pod Podloubím v Olomouci.

61 Například Divadlo v Nerudovce, Ústav makromolekulární chemie, Galerie v předšálí Kulturního střediska města Blanska nebo v Divadlo hudby v Olomouci.

62 V Praze například Mánes, Hollar, Galerie bratří Čapků, Galerie mladých, Frágnerova galerie atd.

63 Dále například Český literární fond (ČLF), Český fond výtvarných umělců (ČFVU) nebo Český hudební fond (CHF).

majetku a přebytky hospodaření spravovaných podniků a účelových zařízení⁶⁴. Na oplátku fondy ve společnosti zajišťovaly podmínky pro vznik uměleckých děl, spravovaly podniky a účelová zařízení sloužící k zprostředkování tvorby – např. nakladatelství, vydavatelství, výstavní síně, poskytovaly k tvůrčí činnosti bezúčelové půjčky, stipendia a další. Podmínkou činnosti tzv. svobodného povolání a možnosti vystavovat v síních spravovaných Podnikem Dílo povinná svazová registrace.

Proměna uměleckých fondů, svazů a dalších institucí po revoluci

Spolu s revolucí se změnily i možnosti výstavní a publikační činnosti. Tyto „stálé“ prostředky pro výtvarné umění garantované státem bohužel spolu s revolucí zanikly nebo zůstaly ve velmi omezené míře. Například státní Podnik Dílo prošel ne příliš úspěšnou privatizací. V roce 1994 byl ze zákona Český fond výtvarného umění transformován v Nadaci Český fond umění. V roce 2008 se přejmenoval na Nadaci českého výtvarného umění⁶⁵, avšak kvůli porevolučnímu zrušení povinných příspěvků na kulturní činnost zůstala prakticky bez finančních zdrojů a její současné možnosti jsou velmi omezené. Stejně tak v její správě zůstala pouze výstavní síň Mánes, která však kvůli špatnému stavebně-technickému stavu byla do roku 2014 uzavřena kvůli probíhající rekonstrukci. V současnosti nadace využívá veškeré prostředky především na provoz výstavní síně Mánes a na další aktivity, které před revolucí podporoval ČFVU, bohužel již nezbývá.

Stejně jako Fond českých výtvarných umělců, tak i Svaz českých výtvarných umělců (SČVU) byla snaha po revoluci transformovat. Podle zákona o sdružování občanů z něj v roce 1994 vznikla Unie výtvarných umělců ČR (UVU ČR) jako organizace, která sdružuje asociace, spolky, kluby, tvůrce volného umění i autory jiných oborů výtvarné činnosti.⁶⁶

⁶⁴ *CO BYLY KULTURNÍ FONDY / Zpravodaj Výboru národní kultury č. 1/2004* [online]. [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/?rok=2004&cis=51&cl=11>

⁶⁵ *Nadace českého výtvarného umění* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.ncvu.eu/>

⁶⁶ *Unie výtvarných umělců České republiky* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.uvucr.cz/>

Zároveň spravuje Národní registr profesionálních výtvarných umělců a designérů ČR. V současnosti je členem mezinárodní organizace výtvarných umělců IAA/AIAP (UNESCO), může vydávat mezinárodní identifikační kartu profesionálního výtvarného umělce a zprostředkovává rozesílání nabídek, informací a kontaktů mezi galeristy, profesními sdruženími a jednotlivými členy. Pochopitelně však v současnosti odpadá povinnost se v unii registrovat, jakožto podmínka vykonávání uměleckého povolání.

Obsahová proměna české kultury tak byla neoddělitelně spjata se změnami ekonomickými a statutárními. Ve většině oblastí kulturní sféry došlo k privatizaci, zanikla centrálně řízená institucionální sféra, některé instituce svoji činnost ukončily, některé transformaci ustály, ačkoliv je často jejich statutární proměna na několik let zbrzdila v jejich činnosti. Na jednu stranu po revoluci přišlo otevření hranic ke všem zahraničním uměleckým scénám, sociální i umělecká svoboda, možnosti vzniku nových galerií a dalších institucí, na druhou stranu vznikly problémy spojené se změnou financování, statutárního postavení i samotné oblasti zájmové činnosti, které vyústily v zánik mnoha institucí a dříve fungujících způsobů podpory umělecké činnosti (ačkoliv dříve zaměřené pouze na „oficiální“ umělce).

Zahraniční výstavy české fotografie v 90. letech

Po sametové revoluci a pádu Berlínské zdi se naplno otevřela cesta pro svobodnou prezentaci české fotografie i v západních zemích. To bylo jediné období, kdy jsme spolu s dalšími státy bývalého bloku stáli v centru pozornosti. Samozřejmě díky svobodě a volným možnostem, jak vycestovat do zahraničí, se podařilo uspořádat velké množství výstav české fotografie. Hned 5. prosince 1989 se otevřela výstava Československý listopad – Anna Fárová dělala jednu část, Vladimír Birgus druhou a Ján Šmok třetí. Následně byla uvedena i ve Štrasburku, kde ji zahajoval Václav Havel s manželkou Olgou, Štýrském

Hradci, Norimberku a v několika dalších městech. Zároveň měl Vladimír Birgus od roku 1988 připravenou výstavu do muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem, díky tomu, že se setkal s tamním kurátorem *Reinholdem* Mißelbeckem v Polsku na festivalu v Poznani a od roku 1988 společně plánovali přehlídku aktuální československé fotografie. Takže krátce po revoluci ji měli hotovou a byl na ní takový ohlas, že byla ještě v 8 evropských a 2 amerických městech. Ve stejné době dělali Wendy Watriss a Fred Baldwin na festivalu v Houstonu výstavu Choice, kde bylo zastoupených také asi 30 českých autorů, například Pavel Baňka. A festival v Arles byl v roce 1990 zaměřený přímo na českou fotografii, takže tam byl Sudek, avantgarda, současná fotografie a další.⁶⁷ To bylo období takového toho největšího zájmu o českou fotografii.

Výstavy pak v 90. letech pokračovaly, ovšem zájem (nejen) o českou fotografii pomalu opadával. „Problém byl, že jsme pořád nebyli adekvátní partneři. V západní Evropě nebo v USA měli velká muzea, obrovské peníze, kurátory a my, když jsme dělali třeba s Vojtěchovským výstavy, tak se všechno dělalo na koleně. Museli jsme si sami shánět rámy, dopravu, třeba do muzea Ludwig jsme ty fotky vezli v osobním autě. Na to oni tam zírali jako na něco neuvěřitelného, že žádný Kunsttrans, ale osobní auto to přivezlo.“⁶⁸ I přesto následovaly další výstavy. „Taková nejvýznamnější asi byla Česká fotografická avantgarda, ale to bylo možné uskutečnit protože nám pomohli Francouzi – Mise pro fotografické dědictví, což je úžasná instituce při ministerstvu kultury. Do té nebyla žádná velká výstava naší fotografické avantgardy, takže nám se podařilo udělat první, která začínala v Barceloně, potom byla v Paříži, Lausanne, Praze a Mnichově. Putovala po světě 2 roky a pak byla ještě v menší podobě v Berlíně a Budapešti. Paralelně s ní putovala výstava Česká fotografie 90. let. Ta měla premiéru na Pražském hradě ještě pod názvem Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Pak jsme ji s Miroslavem Vojtěchovským přepracovali a uvedli v Chicago Cultural Center. Celkově putovala asi na 20 míst po světě, byla v Lisabonu, Salamance atd. Takže se nám podařilo udělat dlouholeté

⁶⁷ Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

⁶⁸ Ibid.

putovní výstavy.“⁶⁹ Samozřejmě ke všem výstavám vycházely i tištěné publikace, často ve formě rozsáhlých katalogů, v mnoha případech i v cizojazyčné (anglické, německé atd.) mutaci, jejichž vydání podpořilo i nakladatelství Massachusetts Institute of Technology Press, což byla vždycky jedna z deseti nejlepších univerzit na světě. Takže tím se výstava i katalog dostávaly do světa. Dokonce kniha České fotografické avantgardy dostala cenu za nejlepší publikaci z historie fotografie, vydanou v USA, i hlavní cenu v soutěžích fotografických knih na festivalech v Barceloně a v Bratislavě.⁷⁰

Zároveň se v tomto období podařilo do světa prosadit i velká jména českých fotografů jako Jaroslava Rösslera, díky retrospektivní výstavě uspořádané Vladimírem Birgusem a Janem Mlčochem. „Jaroslav Rössler do té doby neměl žádnou velkou výstavu. Pár odborníků o něm vědělo, ale neměl ani katalog ani výstavu. Takže až v roce 2001 (10 let poté, co zemřel) se mi podařilo jí udělat v Uměleckoprůmyslovém muzeu, společně s Janem Mlčochem, která putovala i do Frankfurtu, Muzea moderního umění v Madridu, salcburského Rupertina a Brestu. Díky tomu se nám podařilo Rösslera dostat do kontextu avantgardy a dneska je v každé monografii o avantgardě zastoupený.“⁷¹ Dalším „znovuobjeveným“ autorem byl i František Drtikol, který sice už v té době byl známý i v zahraničí, avšak přibližně do roku 1987 o něm nevyšly žádné knížky. Díky Vladimíru Birgusovi, který o něm vydal asi 5 monografií a udělal několik výstav, se zájem o jeho dílo obnovil.⁷² Stejně tak se v zahraničí moc nevědělo, že za války v Česku vznikaly výborné fotky od Zdeňka Tmeje, Jindřicha Marca a dalších. „Tato výstava Hořká léta – Evropa 1939 – 1947 očima českých fotografů byla na Pražském hradě a potom Edinburku, Glasgow, Londýně. Díky tomu svět najednou objevil lidi jako Tmeje, který do té doby nebyl známý. I jeho úžasný soubor, kdy byl totálně nasazený ve Wroclawi a fotografoval z pohledu obyčejného mladého muže nasazeného do Reichu. A to zase mělo takový úspěch, že z toho potom v New Yorku vydali reedici jeho knihy Abeceda duševního prázdna s mým

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, Janem Mlčochem

⁷² Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

komentářem.“⁷³ Dá se říci, že se Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, ale i další kurátoři v této době specializovali především na velké výstavy, které pomáhaly objevovat českou fotografii. Přípravovali velké přehledové výstavy, připravované velmi tradičně. „Ale my jsme si říkali, že v době, kdy to jsou první výstavy v zahraničí (v Německu nebo Americe), které ukážou českou fotografii, tak nebudeme vymýšlet nějaké zvláštní téma a představíme opravdu to nejlepší, co se dá vystavit. Zato jsme mnohdy sháněli dobové originály nejenom v českých muzeích, ale i v mnoha veřejných a soukromých sbírkách ze zahraničí, což tyto výstavy třeba odlišovalo od těch, které skládal Antonín Dufek většinou výhradně ze sbírky Moravské galerie.“⁷⁴ Dodnes důležitým faktorem zůstávají i již zmíněné cizojazyčné katalogy. „V zahraničí dokonce vychází knížky o české fotografii, které pak jsou ve velkých knihovnách a muzeích, což třeba o českém výtvarném umění nevychází nic.“⁷⁵

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Ibid.

Státní kulturní politika

Problém v současnosti představuje především chybějící jasně stanovená státní kulturní politika. „Kulturní politika před rokem 1989 se soustřeďovala jednak na udržování poměrně rozvětveného systému divadel, galerií a dalších kulturních institucí. Stát transferoval na jejich provoz nemalé prostředky, a za to si vybíral daň v podobě politické loajality. Nicméně i navzdory této deformaci bylo možno hovořit o tom, že systém kulturních institucí byl propracovaný, funkční, logický a stále se rozvíjející.“⁷⁶ Po revoluci však převládla představa, že umění by mělo být svobodné politických vměšování, čehož naopak političtí představitelé využili k ospravedlnění snížení státní finanční podpory a celkového nezájmu, s odůvodněním, že by umělecká sféra měla být samostatná, a to i v ohledu finančním. „Stát však nadále rezignuje na to, aby to vůbec zaznamenal, natož vytvořil důkladnou inventuru skutečného stavu spontánní umělecké tvořivosti, respektoval hierarchii nepochybných uměleckých hodnot a fundovaně diverzifikoval svou finanční i morální podporu těmto oblastem.“⁷⁷ Ačkoliv je finanční stránka tou hlavní, není ovšem jedinou, která by měla z pozitivní státní kulturní politiky plynout.

V reakci na chybějící kulturní politiku, která by vycházela ze strany umělců, vznikl v roce 2013 spolek Skutek, který chce přispět ke zlepšení komunikace jak mezi jednotlivými uměleckými generacemi, tak spolu s uměleckými institucemi, širší uměleckou obcí a širokou veřejností. „V 90. a nultých letech na místní kulturní scéně převládal individualismus. Umělci se k aktuálním problémům kolektivně nevyjadřovali. Hledáme cesty, jak se organizovat, jak tyto věci řešit, jak postavit organizaci, která by byla transparentní, demokratická a akceschopná. Je to náročné, ale velmi důležité, protože dosavadní individualismus k ničemu nevedl.“⁷⁸ Znovuobnovením uznávané široce

76 ŽANTOVSKÝ, Petr. Jak se změnila česká kultura po roce 1989. *Literatura / Umění / Kultura* [online]. 2014(31) [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/index.php/rocnik-2014/44-31-2014-19-listopadu-2014>

77 Ibid.

78 Tereza Stejskalová, spolek Skutek, rozhovor *Český rozhlas / Rádio Wave* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/spolecnost/_zprava/spolek-skutek-umelci-se-spojui-k-

umělecko-sociálně zaměřené platformy by se zlepšily podmínky nejen pro umělce, ale i pro stát, díky zjednodušení vzájemné komunikace, skrze etablovaného prostředníka.

Zahraniční výstavy české fotografie po roce 2000

Velkou výstavou v roce 2000 byl Akt v české fotografii. „Tu jsme také připravili s Vladimírem Birgusem a protože český fotografický akt začíná už na přelomu století 19.-20., tak jsme tím pokrývali akorát to celé století. Výstava byla opět na mnoha místech reprízovaná a vyšla kniha i v zahraniční mutaci.“⁷⁹ Největším výstavním projektem kurátorské dvojice Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha však zůstává výstava Česká fotografie 20. století z roku 2005. „Tu jsme koncipovali jako velké panorama české fotografie počínaje secesí, konče úplně současnými tendencemi. Byla to výstava, která se odehrávala paralelně na třech různých místech v Praze. Začínala v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde byla fotografie do 20.-30. let, pokračovala ve výstavních sálech Domu U Zvonu Galerie hlavního města Prahy, kde byla meziválečná práce až do roku 1948, a od roku 1948 pokračovala v celé Městské knihovně Galerie hlavního města Prahy až do roku 2000.“⁸⁰ K této výstavě vyšly dokonce dvě publikace, průvodce českou fotografií 20. století v jazyce českém a anglickém a velká knižní publikace Česká fotografie 20. století v němčině, češtině a angličtině, realizovaná ve spolupráci s nakladatelstvím Kant. „V předmluvě jsme napsali, že navazujeme a těžíme z práce našich předchůdců i současníků, nevymínujeme si žádný patent na rozum, říkáme, že pohled na jakoukoliv historii (včetně historie české fotografie) je velice individuální, že to je náš návrh, jak ty věci vidět . Ale tím samozřejmě bádání nekončí, naopak je to základem pro další a další objevy a případné změny nebo odlišné pohledy.“⁸¹ Vladimír Birgus s Tomášem Pospěchem pak v roce 2009 sestavili pro Galerii hlavního města Prahy velkou výstavu Tenkrát na Východě – Češi očima fotografů 1948 –

dialogu-s-institucemi--1436129

79 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

80 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, Vladimírem Birgusem

81 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

1989 a výstavu současné fotografie se jim před pár lety podařilo dostat i do Tokia, kde byla uvedena ve významné Shiseido Gallery.⁸²

Postavení české fotografie v zahraničí dnes

Z přehledu výstav připravených pro zahraniční instituce i podle zájmu zahraničních institucí o zastupování současných českých fotografů lze usoudit, že ačkoliv je situace české fotografie lepší než byla před 25 lety, zájem o českou současnou fotografii stále není příliš velký. „Já myslím, že teď jsme mimo centrum hlavního zájmu. Samozřejmě avantgarda je pořád všude, když jdete na Paris Photo nebo AIPAD v New Yorku, tak je tam vždycky Sudek, Drtikol, Funke, Rössler a ze současníků Koudelka, ale dál většinou nikdo. Někteří současní autoři se v zahraničí prosadili trošku, třeba Pavel Baňka, Antonín Kratochvíl, nebo z těch mladých například Dita Pepe nebo Tereza Vlčková. Ale jen v omezené míře, nikdo není na úrovni Koudelky. Koudelka patří možná k deseti nejznámějším žijícím fotografům. To je legenda, které se nikdo z českých fotografů nemůže ani blížit.“⁸³ Samozřejmě jedním z nejúspěšnějších je i Ivan Pinkava, zájem začíná být i o 60. léta (například Běla Kolářová) nebo fotografická skupina DOFO díky Muzeu umění Olomouc. Na druhou stranu je česká fotografie v zahraničí daleko známější než třeba české výtvarné umění. „Ta česká je na tom relativně dobře, ale nedělejme si iluze, že by se svět položil z toho, co nabízí naše současná fotografická tvorba. Ale je zajímavé, že je daleko více vidět než třeba české výtvarné umění.“⁸⁴ Například v Centre Pompidou je ve stále expozici Funke, Chochola, Kolářová, Koudelka. Je to ale i zásluhou jednotlivých kurátorů zahraničních institucí – v Centre Pompidou je druhou kurátorkou fotografie Karolina Lewandowska, která se samozřejmě zajímá i o polskou nebo českou fotografii nebo Matthew Witkovsky, kurátor fotografické sbírky v Art Institutu v Chicagu, který žil v

82 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

83 Ibid.

84 Ibid.

Československu a dokonce umí česky. Takže česká fotografie se stále snaží pronikat i na zahraniční uměleckou scénu, ale je to poměrně složité.

Komerční galerie

Zajímavé je i srovnání komerčních galerií, které by zastupovaly jednotlivé umělce a nabízely jejich díla. Jelikož u nás téměř nefunguje obchod s fotografií, není prostor ani pro fungování takto zaměřených galerií. Ve světě je běžné, že se o autora stará galerie, případně agenti nebo dealeři. Galerie mají vlastní výstavní prostory, kde prezentují zastoupené autory, agenti nebo dealeři vlastní prostory nemají, ale „své autory“ nabízí jednotlivým galeriím. Takže v zahraničí má komerční sféra ještě několik hierarchických rovin, které se u nás téměř nevyskytují. Důležité pro komerční galerie je především účast na zahraničních festivalech a dalších uměleckých akcích, které jednak zajišťují povědomí o jednotlivých autorech, zároveň tím zvyšují své šance na prodej jednotlivých děl. Což je v našem prostředí velký problém. Nejen že u nás mnoho komerčních galerií nefunguje, ale pokud jsou, často nemají finanční prostředky, aby se těchto mezinárodních prezentací zúčastňovaly.

Komerčních galerií, zařazujících do svého portfolia je u nás málo. Většinou se jedná o jednotlivé autory nebo fotografická díla než že by byla galerie primárně zaměřená jen na fotografii. Dříve fotografii zastupoval Petr Šimon v Galerii 1. patro, ale svoji činnost a výstavní prostor musel omezit. Galerie Hunt Kastner v současnosti prezentuje fotografie Jiřího Thýna, Michaely Thelenové nebo Aleny Kotzmannové. Galerie Svit zastupuje Lukáše Jasanského a Martina Poláka, dříve zastupované Jiří Švestka Gallery, ten však v roce 2014 v České republice svoji činnost ukončil a v současnosti působí pouze v Berlíně. Nejvýznamnější galerií věnující se výhradně české (a slovenské) fotografii tak zůstává Leica Gallery Prague, která zastupuje vybrané autory, pořádá výstavy ve svých prostorách i pro

zahraniční instituce a jako jediná česká galerie se dříve účastnila evropského veletrhu fotografie Paris Photo.

Aukční síně a obchod s fotografií

V 70.-80. letech trh s fotografiemi prakticky neexistoval. V antikvariátech se výjimečně objevila Sudkova nebo Funkeho fotografická alba, ale zájem o ně byl spíše proto, že měly charakter knižního nebo grafického alba. Někteří fotografové prodávali sběratelům své fotografie přímo, ale také šlo spíše o výjimečné případy. „To ale neznamená, že od jednotlivých lidí si občas někdo fotku nekoupil. Já sám jsem si kupoval fotografie od Jana Svobody v 70. letech, dávno než jsem přišel pracovat do muzea.“⁸⁵ Koncem 80. let se ve výstavní síni Díla podařilo uspořádat první prodejní výstavu fotografií, jako uměleckých děl do interiéru, kterou inicioval Pavel Baňka se svými přáteli. „Pavel Baňka v té době vytvářel fotografie tak, že na matné sklo nalepil fotografii a takto je věšel na zeď. Trošičku to byla variace fotografií Jana Svobody, protože ho v té době všichni obdivovali a viděli, že z nich dělá výtvarný artefakt, který může viset v interiéru jako samostatné výtvarné dílo.“⁸⁶ Svoboda se této aukce dokonce s několika díly zúčastnil a celkově byla výstava úspěšná, možná proto, že prodejní ceny jednotlivých děl nebyly nijak vysoké.

První aukce specializovaná na fotografii se uskutečnila na přelomu roku 1989-90. Byla to výstava a aukce pořádaná národním podnikem Kniha, ve které se angažoval i antikvář Václav Prošek, dodnes provozující antikvariát v Praze v Podolí. Ten u nás prakticky začal s prodejem fotografií, samozřejmě spíše historických než současných. Novinkou, kterou zavedl v polovině 90. let jeden z absolventů FAMU jménem Rifat Dobra, byl prodej fotografií v rámci obchodu s historickou fototechnikou. Na základě těchto podnětů začaly fotografii prodávat i další antikvariáty, největší zájem byl ale stále o ta atraktivní jména –

⁸⁵ Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

⁸⁶ Ibid.

Sudek, Drtikol a k tomu i fotografie avantgardistů – Jaromíra Funkeho, Miroslava Háka, atd.⁸⁷ Jedním z nejvýznamnějších obchodníků s českou fotografií byl Jiří Jaskmanický se svou galerií Paideia, která vznikla v roce 1992 a fungovala v průběhu let pod mnoha názvy a na různých místech v Praze. V současnosti se věnuje prodeji a prezentacím fotografií v rámci Českého centra fotografie, které v Praze funguje od roku 1995.

V 90. letech, kdy se teprve začínal budovat zájem o fotografii se daly koupit velmi dobré fotografie i od renomovaných autorů velmi levně. „Tehdy také nebyli téměř žádní sběratelé fotografie, ale objevili se už první obchodníci. Ne takoví, kteří by měli galerii, antikvariát nebo jinou pevnou adresu, ale dealeři. Ukázalo se totiž, že koupit tady a pokusit se prodat v Paříži, v Berlíně nebo Americe, může být v některých případech velice výnosné.“⁸⁸ Levného a relativně jednoduchého zisku samozřejmě využili jako první především dealeři a obchodníci s fotografií, kteří jsou v našem prostředí dodnes. Logicky ale fotografii vyvážejí spíše do zahraničí, kde je mnohem větší zájem ze strany sběratelů i dalších subjektů. Ale i díky nim se u nás trh s fotografií od 90. let budoval a otevíral.

V současnosti už prakticky všechny aukční síně, jako Dorotheum, Galerie 5. patro, Art Consulting, Galerie Kodl v prostorách Topičova salonu a další fotografii do svých prodejů zařazují. Samozřejmě jde především o fotografie již zmíněných autorů jako Sudek, Drtikol, Funke, Háka, které se stále velmi úspěšně prodávají. Kromě těchto aukčních síní jsou i takové, které dělají specializované fotografické aukce. „Veliké fotografické aukce dělala aukční síň Prague Auctions ve Voršilské ulici (velice úspěšné) a najednou po 20 letech se probudilo Brno, které jinak bylo, co se týče fotografie, totální úhor. Tam je firma Papilio Antique, nedávno přejmenovaná na Zezula, a ti mají aukce, ve kterých se objevuje velice atraktivní fotografie.“⁸⁹ Ačkoliv takovýchto specializovaných aukcí není mnoho, začínají se objevovat a do budoucna se dá očekávat jedině zvýšení zájmu i počtu specializovaných síní. Fotografie u nás vzhledem k doposud nízkým prodejním cenám

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

může být zajímavým investičním artiklem. „Já stále opakuji celých těch 25 let, že česká fotografie jsou nejhodnotnější a nejperspektivnější cenné papíry. Není u nás firma, která by je měla tak kvalitní.“⁹⁰ Toho již začal využívat například Jan Kellner, který si založil sbírku při společnosti PPF a fotografii systematicky nakupuje. A i pro fotografii a autory je tento zájem výhodný, nejen díky finančnímu ohodnocení, ale třeba i díky výstavám, na které jsou díla ze sbírky zapůjčována. Sbírkou PPF je jedinečná také z toho důvodu, že její zájem je soustředěn především na současnou tvorbu, nejnovější fotografické trendy a mladé autory.

Soukromých sběratelů je u nás zatím také velmi malé množství a případně ti, kteří už se sběratelství věnují, si ve většině případů přejí zůstat v anonymitě. Například v Polsku působící Katarzynė Sagatowské se podařilo zavést velmi kvalitní fotografické aukce, s odbornými katalogy, za které by se nemuseli stydět ani v Sotheby's nebo v Christie's. A opravdu se jí podařilo dát dohromady sběratele. Má skupinu sběratelů – milionářů, ale i obyčejných lidí, kteří sbírají fotky. Mnohem víc než je třeba u nás, investují do toho a nestydí se za to.⁹¹ U nás se k uměleckým sbírkám veřejně přiznávají Jan Kellner a Jan Světlík, avšak právě Jan Světlík musel kvůli finančním problémům svou sbírku letos začít rozprodávat. Z tohoto důvodu je velmi složité hodnotit situaci soukromých sběratelů, investujících do nákupu fotografií. Ačkoliv většina dotazovaných shodně odpovídá, že jich mnoho není, a to včetně samotných fotografů.

Shrnutí

Umělecká scéna a postavení fotografie v něm se měnilo již od konce 70. let a dodnes je plná paradoxů. V 70 letech byly na jednu stranu zakládány umělecké fakulty a vysokoškolské studium fotografie, zároveň v této době vznikaly dnes naše

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

nejvýznamnější sbírky fotografie v uměleckých muzeích. Na druhou stranu vládnoucí režim fotografii příliš nepodporoval, jednak neregistrovaní autoři nemohli oficiálně tvořit ani vystavovat a zároveň bylo prohlášeno, že fotografie není uměním, tudíž v uměleckých výtvarných sbírkách nemá co dělat. Muzea tím ztratila dlouhé roky, po které se sbírání soudobé fotografie mohla věnovat a tím nepochybně přišla i o část vzácných děl, která se mezitím stala fyzicky nebo finančně nedostupnými. Přesto už v 80 letech se některým kurátorům a institucím dařilo připravovat výstavní fotografické projekty, které mohly být prezentovány i v zahraničí.

V 80. letech se situace trochu uvolnila a díky finančním prostředkům, které pravidelně do uměleckých institucí plynuly na nákupy nových akvizic, se začaly do muzea dostávat i zajímavé fotografie. Paradoxně rozdělení režimem na ty, kteří mohou a nemohou oficiálně tvořit, přispělo k formování neoficiálního uměleckého podhoubí, ve kterém se nejen vystavovalo, ale především scházelo a komunikovalo o umění. Díky tomu u nás vznikaly i v té době zajímavé umělecké počiny, o které je dnes zájem i ze zahraničních uměleckých institucí. Jednou rovinou fotografické tvorby, která do dnešního dne téměř vymizela, byly amatérské zájmové fotokroužky, které v sobě sdružovaly velké množství fotografů – amatérů. V takovém rozsahu a organizovanosti, jako byly dříve už dnes neexistují. Fotografů je sice v současnosti možná ještě mnohem více, ale potřeba o fotografii a umění komunikovat se přesunula spíše do virtuálního prostředí internetu.

Po revoluci přišla samozřejmě velká změna, pro fotografii, muzea i celý umělecký svět. Problém, se kterým bylo potřeba se vyrovnat bylo především transformování fungování jednotlivých institucí. Dříve fungující síť výstavních síní DÍLO se rozpadala a v současnosti funguje spíše jako jednotlivé výstavní prostory (pokud nezanikly úplně), umělecké fondy byly transformovány v nadace, které dnes nemají dostatek peněz, aby podporovaly umělce jako dříve, kdy fungoval například pronájem uměleckých ateliérů, umělecká stipendia apod. V současnosti se stále více snižují finanční prostředky i ze strany státu, protože chybí jasně formulovaná státní kulturní koncepce, která by určila, co z

uměleckých institucí bude bezvýhradně garantovat stát. Z tohoto v podstatě celkového nezájmu plyne i postavení české fotografie na okraji evropského a celosvětového dění. A přitom byly doby, kdy byla česká fotografie na světové úrovni.

Instituce věnující se fotografii v ČR

Tato kapitola se bude věnovat detailnější rešerši především státních sbírek, které mají samostatnou sbírku nebo podsbírku fotografie, ale i výstavním galeriím nebo soukromých sbírek. Zajímá nás především podoba fotografické sbírky, její postavení v rámci dalších výtvarných médií zastoupených v muzeu a především kurátorské a koncepční vedení sbírky. Zajímavým faktem je absence naší nejdůležitější umělecké instituce – Národní galerie, která v rámci Sbírk moderního a současného umění nemá ani samostatnou podsbírku věnující se fotografii a novým médiím. Ačkoliv ve svých sbírkových předmětech vlastní několik fotografií, přesto je trochu ostudné, že nemá odborné pracovníky, kteří by se tomuto médiu soustavněji věnovali. Ačkoliv Jan Mlčoch v rozhovoru říká, že je nesmysl, aby se NG snažila budovat fotografickou sbírku, protože mnozí autoři dnes již klasické české fotografie mají velmi vysoké ceny jednotlivých děl, nic jí nebrání věnovat se alespoň současné fotografické tvorbě, která je stále finančně i fyzicky relativně dostupná.

Sbírka UPM

Největší fotografickou sbírkou u nás je bezpochyby sbírka fotografie v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Uměleckoprůmyslové muzeum bylo založeno v roce 1885 nikoliv státem, ale Obchodní a živnostenskou komorou, která tímto chtěla povznést řemeslo a průmysl v Čechách. To byl trend, který v 19. století dorazil z Anglie předobrazem UPM muzea je Kensingtonské muzeum, (dnes Victoria and Albert Museum v Londýně). Podobná muzea vznikala v 19. století v celé Evropě a i v jiných městech

v Čechách. V současné době fotografická sbírka UPM obsahuje asi 90 000 pozitivů a 30 000 negativů a vznikala od počátku 20. století.⁹²

Fotografie se v UPM začala cíleně sbírat kolem roku 1902, kdy je zaznamenán první sbírkový předmět fotografie. Byl to skutečně sbírkový předmět, to znamená, že byla zapsána na stejné úrovni a bylo o ní pečováno stejně jako třeba o barokní skříň. Což ovšem neznamená, že by v muzeu už předtím fotografie nebyly. Už na přelomu století se do knihovny (jako dokumentační fondy) sbíraly velké konvoluty fotografií architektury nebo uměleckého řemesla. Fotografie už tehdy na přelomu století byla pocítována velice moderně, jako jedno z důležitých informačních médií. Za války muzeum bylo víceméně zavřené, protože bylo zabráno firmou Junkers, avšak v roce 1942 se rozhodl definitivně předat muzeu soubor svých fotografií František Drtikol, protože kolem poloviny 30. let ukončil svoji fotografickou činnost a věnoval do muzea veliký soubor svých věcí. A jak je uvedeno v zápisu zveřejněném v tehdejší výroční zprávě Obchodní a živnostenské komory, citováno popaměti: „Tento dar Františka Drtikola byl základem založení sbírky současné moderní fotografie české v Uměleckoprůmyslovém muzeu.“ Takže to rozšířilo muzejní sbírku a už i administrativně se uvažovalo o tom, že se oficiálně zřídí a bude se cíleně budovat.⁹³

Koncem 50. let došlo ke katastrofě, protože byl zatčen tehdejší ředitel UPM, velice vážený historik Prahy a užitého umění, doktor Emanuel Poche. Toto se stalo nikoliv na začátku 50. let, ale koncem, to je na tom to nejdůležitější. V návaznosti na to následovala administrativní šikana, vymyšlená někým na ministerstvu a UPM se administrativně včlenilo do Národní galerie. To znamenalo naprostou zkázu, protože v tu chvíli začal transfer sbírek. Některé sbírky se vyjímaly a předávaly se jiným organizacím, některé převody ani nebyly pořádně administrativně vyřízeny, takže se věci ztrácely, atd. Tehdy se třeba ozývaly hlasy, že například fotografie Františka Drtikola, které u nás v muzeu ležely od roku 1942 nezpracované, do našeho muzea vůbec nepatří. Nejdřív byl návrh na jejich

92 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

93 Ibid.

fyzickou likvidaci, později se rozhodlo, na doporučení dvou mužů – historika fotografie Rudolfa Skopce a archiváře Národního technického muzea doktora Karla Černého, že se nic ničit nebude a Drtikol se předal do Národně technického muzea. Nakonec se tam předaly všechny fotografické fondy, vyškrtny se z evidence UPM, s tím, tyto „výrobky“ nemají s užitým uměním a uměním jako takovým nic společného.⁹⁴

Situace se opět začala měnit od roku 1967, kdy se stal ředitelem NG Jiří Kotalík, který společně s Jiřím Šetlíkem prosadili u ministerstva kultury koncem 60. let, že se znovu obě dvě instituce rozpojily. Jiří Šetlík se stal ředitelem UPM a tehdy byla oficiálně založena sbírka užité grafiky a fotografie. Zároveň se stala první kurátorkou sbírky doktorka Anna Fárová, která potom v 70. letech, než byla vyhozena kvůli Chartě 77, udělala několik zásadních výstav. A také bylo důležité, že stáhla zpět fotografické sbírky z Národně technického muzea a částečně s nimi pracovala. Následně asi 11 let ve sbírce pokračovala Kateřina Klaricová, koncem roku 1988, kdy odešla, se stal kurátorem sbírky Ludvík Hlaváček a zároveň nastoupil do muzea jako jeden z depozitorů i Jan Mlčoch, který od ledna 1989 v muzeu nepřerušeně pracuje. V době, kdy přišel, bylo zpracováno do karet pouze asi 3 500 věcí (dnes asi 90 000 pozitivů a 30 000 negativů). Zároveň fotografie, které měly být sbírkou, byly rozmetané po všech čertech. „Takže já ještě s jednou kolegyní, která ale nebyla žádná kunsthistorička, byla celý život účetní, jsme společně začali tu sbírku snášet, zapisovat, zpracovávat, ukládat a tak dále.“⁹⁵ „Ve vzpomínkách Anny Fárové, kde píše, že pracovala Drtikola, je jedna bizardnost, která vyplynula až když jsme v 90. letech jeho věci zpracovávali. Ona pořád opakovala, že to bylo asi 2 000 fotografií, ale my, když jsme je uspořádali, pročíslovali, zpracovali, zapsali a uložili do sbírky, tak jsme zjistili (i při všech ztrátách, o kterých víme, které vznikly například v době odklonu do technického muzea apod.), že těch fotografií je více než 5 000, to znamená o 3 000 víc.“⁹⁶

94 Ibid.

95 Ibid.

96 Ibid.

Jedinečnost UPM sbírky – nemožnost se vyrovnat její šíři

Vznik fotografické sbírky je pro naši práci zásadní z toho důvodu, že se jedná o největší sbírku fotografie ve státní instituci u nás. Díky tomu, že sbírka byla budovaná už od počátku 20. století, má dnes tak velký rozsah. A právě tato skutečnost byla i při rozhovorech, vedených s jednotlivými kurátory, zmiňována jako zásadní, že velikosti a rozsahu této sbírky se dnes již nelze vyrovnat, protože mnohé fotografie, a mnozí autoři ve sbírce zastoupení, dnes mají nevyčíslitelnou hodnotu. Z tohoto důvodu je dnes téměř nereálné, že by vznikla další sbírková instituce, zaměřená jen na fotografii, protože by buď musela získat předměty z již existujících sbírek (čemuž samozřejmě ostatní instituce, jako UPM, nejsou nakloněné) nebo se vracet a nakupovat je za velké peníze, což je také nereálné. A proto instituce, které by chtěly začít nově budovat fotografickou sbírku nemají mnoho možností, jak vytvořit průřez historie celé české fotografické tvorby, jak na tyto klasické autory finančně dosáhnout.

Jan Mlčoch

Jako kurátorská osobnost, která posledních více než 25 let spravuje sbírku fotografie v UPM muzeu, je potřeba šířeji zmínit i Jana Mlčocha a jeho kurátorský přístup k budování, koncepci a práci s fotografickou sbírkou.

Jan Mlčoch, narozen v roce 1953, v roce 1968-72 studoval střední průmyslovou školu strojnickou, konstrukci letadel, po jejím absolvování chtěl jít na vysokou školu, na kterou ale nakonec nešel. Už v roce 1970 pracoval v Národní galerii v depozitáři, takže měl zkušenost s uměním, a do NG následně pracovní nastoupil v roce 1972 do sbírky české malby 19. století. „Ale současně jsem chodil pomáhat do 20. století, zároveň jsem pomáhal v depozitáři starého umění a na Zbraslavi, kde se koncipovala sbírka českého

sochařství 19. a 20. století, takže už jako mladý kluk jsem dělal v centrální instituci.“⁹⁷ Tam se také seznámil s Karlem Milerem, což byl vědecký odborný pracovník NG a ten ho kontaktoval s Petrem Štemberou, také z UPM a někdy od roku 1974 společně dělali umělecké akce.. Následně pracoval v Národním technickém muzeu, 11 let v nakladatelství Odeon, kde například zakládal archiv a s touto zkušeností šel v lednu 1989 do UPM. Tam nastoupil do sbírky fotografie v UPM, věnoval se především obnovení sbírky a kurátorský jí vede dodnes. V roce 2005 pak společně s Vladimírem Birgusem získali cenu udělovanou Asociací profesionálních fotografů České republiky za Osobnost české fotografie. Cena je každoročně udělována osobnostem, které „zásadním způsobem přispějí ke kvalitě, rozvoji nebo propagaci české tvůrčí fotografie u nás či v zahraničí“⁹⁸, cílem je mimo jiné upozornit na aktuální dění a podnítit další zájem v oblasti fotografie. Nominováni byli jako dvojice za koncepci a výběr fotografií mimořádně rozsáhlé výstavy Česká fotografie 20. století, kterou pořádalo Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Galerie hlavního města Prahy za spolupráce nakladatelství Kant.

Nákupy do sbírek UPM

Pro srovnání dnešního stavu se situací před revolucí uvedme systém fungování nákupu nových akvizic v UPM za komunistického režimu. „Nákupní systém býval velice jednoduchý, dvakrát ročně bývaly nákupní komise, jarní a podzimní, a ty se odehrávaly vždy ve dvou dnech. Jeden den bylo staré nebo užité umění do roku 1900 a druhý den bylo 20. století. To běželo jak hodinky. Ministerstvo uvolňovalo poměrně dost peněz a upřímně řečeno, taky ale ta fotografie, ale i užité umění, bylo levnější. Ted' máte specializované firmy, galerie, aukční síně, které se věnují fotografii, designu atd.“⁹⁹ V dnešní době byly nákupní komise i každoroční nákupy zrušeny z nedostatku financí. Zároveň vznikla muzeím konkurence ve formě specializovaných aukčních síní, které

97 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

98 *Asociace profesionálních fotografů České republiky* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.asociacefotografu.com>

99 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

jakožtou soukromý subjekt mají často větší finanční možnosti a proto jsou pro autory zajímavější než sbírkové instituce. „Bohužel ale v našem muzeu nejsou peníze ani na lidi, kteří by tady měli pracovat. Fakt je ten, že v roce 1989/90, když jsem sem nastoupil, byli v naší sbírce 4 lidi, kteří se zabývali fotografickou sbírkou, celkem 3 pracovní úvazky a v roce 92 s odůvodněním, že nejsou peníze, to spadlo na 1,5 úvazku. Zůstal jsem jen já na plný úvazek, Ludvík Hlaváček odešel bez náhrady, pan doktor Kirschner odešel bez náhrady, že nejsou peníze a tato situace je stejná v podstatě dodnes.“¹⁰⁰ Takže nejen z hlediska akvizic, ale i z hlediska pracovních úvazků je dnes situace v UPM velmi podceněná. „Ono to zvenčí vypadá, jako že sbírka funguje. Ano, funguje, snažíme se, co se dá. Co se týče správy sbírky i co se týče výstavní činnosti, akviziční činnosti, ale je to velice těžké a potřebujeme získat nové lidi, mladé lidi, aby dělali nejen kurátory, ale hlavně, aby dělali ve fondech samotných, hlavně správce sbírky by bylo dobré rozšířit. Rozsah a význam naší sbírky vůbec není v rovnováze s personálním obsazením například Moravské galerie nebo stejné sbírky ve Slovenské národní galerii. Ale to já můžu říkat celých 20 let a zatím se nic neděje.“¹⁰¹ Na celou fotografickou sbírku tak dnes připadá pouze jeden a půl pracovníka, což je vzhledem k množství práce, kterou musí muzeum vykonávat, velmi málo. Předměty ze sbírky fotografie jsou pravidelně vystavovány v Galerii Josefa Sudka na pražském Úvoze, takže je potřeba neustále se věnovat přípravě výstavního programu, k tomu se přidávají přípravy větších výstavních projektů, přípravy odborných publikací, které musí muzeum pravidelně vydávat a navrch se k tomu přidává pravidelná péče a práce přímo se sbírkovými předměty v depozitáři muzea. Teď v dubnu 2016 se muzeu alespoň podařilo dostavět a otevřít novou budovu centrálního depozitáře UPM v Praze ve Stodůlkách. Zde se mají vytvořit nové, moderně vybavené depozitáře všech sbírek, takže do budoucna o ně bude přinejmenším fyzicky dobře postaráno. V budově se ale nachází i nová pracoviště a kanceláře, které snad umožní, aby se muzeum v budoucnu rozšířilo i personálně, třeba právě o kurátory nebo správce sbírky.

100 Ibid.

101 Ibid.

Jak již bylo zmíněno, muzea a ostatní umělecké instituce se dnes potýkají s nedostatkem financí. V muzeích byly především sníženy (zrušeny) finanční prostředky na nákupy nových akvizic ve prospěch zajištění provozu instituce. Samozřejmě výjimečně muzea peníze na příležitostné nákupy seženou. „Když jsem říkal, že máme Sudkovy fotografie, tak samozřejmě, že se i kupovaly. Dokonce i za jeho života, i když ne přímo od něj, ale například od inženýra Linharta, který pro něj dělal v roce 1956 monografii a Sudek mu ty předlohy pro monografii věnoval a on je později prodával.“¹⁰² Avšak od revoluce, kdy se změnil systém fungování uměleckých institucí i způsob financování ze strany státu a začal být kladen důraz především na finanční samostatnost jednotlivých institucí (což je v případě kultury poměrně utopická představa). Od revoluce v roce 1989 se tak neustále snižovaly státní prostředky až v posledních letech mnoho institucí přežívá v téměř „zakonzervovaném“ stavu, právě proto, že nemá, jak získat dostatek dalších prostředků. „My jsme posledních zhruba 10 let měli víceméně jenom na příležitostné koupě, spíše záchranné nákupy. Ne, že bychom se mohli rozjet k někomu a domlouvat, že bychom do muzea něco koupili. Protože muzeum není jen sbírka fotografie. Jenom náš odbor užité grafiky a fotografie je sbírka knižní kultury, dekorativní tvorby, plakátů, miniatur atd. a jen část z této jedné sbírky nebo muzejního odboru je fotografie. Takže se nedá předpokládat, že muzeum jako celek uvolní nějaké větší peníze na nákupy. Muzeum nemá dostatečné peníze ani na svůj provoz a na své zaměstnance. Ale neříkám, že se příležitostně záchranné nákupy nedělají.“¹⁰³ Záchranné nákupy znamenají takové fotografie, které už jsou neodvolatelně vzácné (jejich autor je po smrti a dané fotografie jsou často jediným exemplářem), co by se mohlo ztratit (pozůstalí dané fotografie vyhodí s tím, že nemají žádnou hodnotu) nebo odvézt do zahraničí. Často právě pozůstalí přinesou fotografie fotografie do muzea, aby zjistili, zda mají nějakou hodnotu, případně jakou, aby se je následně mohli pokusit prodat například v zahraničí. V takovém případě se muzeum o daných fotografiích má šanci dovědět, sehnat finanční prostředky a dohodnout se na „záchranné koupi“ do muzea, aby autor zůstal zastoupen v tuzemské instituci.

102 Ibid.

103 Ibid.

Akvizice prostřednictvím darů

Druhou možností, jak získat do sbírky nové přírůstky, je převod z jiných státních institucí. To se dělo zejména v 90. letech, kdy se rušily například redakce, tak se do UPM předávaly jejich věci. Ovšem v dnešní době ani tento institut není tak častý a proto zbývá pouze poslední možnost – darů. Práce kurátora je tak omezena pouze na kurátorský výběr autorů, které proaktivně oslovuje a snaží se získat jejich díla do sbírek alespoň prostřednictvím darů. „Třetí institut jsou dary a to je něco, na co já vsázím zejména v posledních letech. Ale vsázím na to celou dobu, co tady jsem, že se s hodně lidmi znám a dlouhodobě vyjednávám, jestli by bylo možné, aby jejich dílo bylo zastoupené v muzeu. Já těm lidem nenabízím peníze, ale nabízím jim to, že jejich jméno a jejich tvorba bude zastoupena v největší sbírce fotografie, to znamená ne pro teď, ale pro generace budoucí. A nabízím jim dobré sousedství, že budou právě vedle těch Drtikolů, Sudků, Koudelků atd.“ Dalo by se tedy říci, že Jan Mlčoch při oslovení jednotlivých autorů využívá právě autority své kurátorské činnosti, která je za dobu jeho působení ve fotografické sbírce UPM natolik významná, že jsou jednotliví autoři ochotni muzeu darovat své práce, výměnou za fakt, že budou zastoupeni ve sbírce, kterou kurátorsky sestavil a která jim prostřednictvím jeho kurátorské osobnosti zaručuje „kvalitu“.

Dary jsou v UPM muzeu nejčastější formou akvizice. „Díky darům jsme v posledních letech získali skutečně velice kvalitní díla. Získali jsme věci, které mě zajímají možná nejvíc a považuji je za nejaktuálnější. Práce, které jsou na pomezí žánrů, na hranicích fotografie. Dost často jsou to práce lidí, kteří fotografové profesně nejsou, jsou to výtvarníci, kteří používají médium fotografie.“¹⁰⁴ Mezi tyto akvizice patří například práce Aleny Kotzmannové, Štěpánky Šimlové, Václava Stratila, Michala Kalhouse, Markéty Othové, Lukáše Jasanského a Martina Poláka, Svatopluka Klimeše, Veroniky Bromové, Jiřího Černického a dalších. „Od těchto autorů díky tomu máme krásný soubor věcí právě z pomezí fotografie a výtvarného umění. Získali jsme i několik videí a jednáme o dalších.

¹⁰⁴ Ibid.

Máme třeba i videa Ondřeje Brodyho, protože myslím si, že je to výjimečné a patří to sem i pro příští generace.“¹⁰⁵ Z tohoto výčtu lze jednoznačně říci, že sbírka UPM muzea se v současné době rozrůstá i o současné autory, takže je u nás jednou z mála institucí, která se o tuto tvorbu zajímá.

Nakupování studentských prací do fotografické sbírky UPM

V 80. letech na popud tehdejšího šéfa sbírky užité grafiky a fotografie Zdeňka Kirschnera vznikla ojedinělá spolupráce s FAMU, díky které muzeum získalo dnes velmi významné akvizice. „Tehdy pan doktor Kirschner převzal několik ročníků absolventských diplomových prací a to byl tehdy obrovský počín. My jsme to pak v 90. letech zpracovávali a zejména je tam důležité zastoupení takzvané Slovenské nové vlny.“¹⁰⁶ Původně se sice nejednalo o dary muzeu, ale spíše o zápůjčky, které muzeum pro FAMU ve svých prostorách ukládalo, nakonec však muzeu zůstaly nastálo. Z dnešního pohledu se jedná o unikátní spolupráci, kdy byli do sbírky zařazeni tehdejší studenti a čerství absolventi FAMU, z nichž většina dnes patří mezi uznávané a vysoce ceněné autory. „My třeba nemáme žádné fotografie Tona Stana z posledních dvaceti let, ale máme tam jeho studentské práce, které skutečně kvalitou odpovídají té jeho pozdější tvorbě. Což je skvělé, protože na to, abychom kupovali Tona Stana nejsme dost bohatí.“¹⁰⁷ Tato spolupráce vyhovovala oběma stranám, muzeum získávalo fotografickou tvorbu nejmladší generace a škola tím vyřešila stále narůstající požadavky na skladovací prostory.

Následně v letech 1992-2002, kdy Jan Mlčoch učil na uměleckoprůmyslové škole nabízel možnost zastoupení jejich prací ve sbírce muzea svým studentům. „A to byli tenkrát skutečně velice dobří studenti, například Alena Kotzmanová, Jiří Thýn, prostě velice výrazné figury. A já jsem jim nabízel, jestli nechtějí dát něco do muzea, že by byli

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

zastoupení a měli by ve svém „cívíčku“, že jsou v takovéto sbírce. Ale oni byli ještě takoví rozevlátí a nereagovali na to.“¹⁰⁸ Takže i kdyby ze strany muzeí byl zájem o spolupráci se studenty vysokých škol, problém je dnes spíše na straně studentů, kteří necítí potřebu ani význam darování svých prací do státních institucí. Což je velká škoda, protože tím by se mohl podpořit i celkový zájem o současnou fotografii ze strany institucí. Ve chvíli, kdy by daní autoři byli etablovaní a cena jejich prací by stoupla, tak by muzeum mohlo mít zájem svou sbírku rozšířit a následně od nich další práce odkoupit, aby měli zastoupeno více než jednotlivé kusy jejich fotografií. A ačkoliv se jedná o autory mladé, mnoho z absolventů se později na umělecké scéně etabluje. „Výsledky absolventských prací jsou rozmanité, kvalita je však vždycky na dobré úrovni a slibuje, že z těchto žáků vysoké fotografické školy vyrostou zajímavé fotografické osobnosti, které plodně ovlivní vývoj soudobé československé fotografie.“¹⁰⁹ Právě „kvalita“ školních prací je dnes často argumentem, proč muzea tyto práce do svých sbírek nepřijímají. Domnívám se, že je to trochu škoda, protože vzhledem k nedostatku financí na pozdější nákupy, kdy je autor etablovaný, se jeví vyčlenění případného „zbytečného“ prostoru v depozitáři pro neprosravené studenty jako přijatelná cena. Ti, kteří se prosadí v uměleckém provozu mohou muzeu tuto investici mnohonásobně vrátit.

Kurátorská koncepce sbírky fotografie UPM

Sbírka Uměleckoprůmyslového muzea obsahuje především tradiční analogové fotografie. Přičemž pro sbírku jsou vždy důležité oba dva kroky, které fotograf při tvorbě fotografie učiní. Nejen negativ, ale i pozitiv. Pro práci se sbírkou a její prezentaci, je dle Jana Mlčocha důležitější právě sbírka pozitivů, především autorských zvětšenin fotografií. Při budování muzea a sbírky má kurátor tři základní povinnosti – akvizice, zpracování a uložení, a prezentaci sbírek. Problém v dnešní době je, že umělecké instituce často nemají dostatek financí na to, aby všechny tyto tři části kurátorské práce mohly být naplno

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ FÁROVÁ, Anna a Viktor STOILOV. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 378

vykonávány. Přirozená, normální forma v normální situaci v normální době v normálním rozpočtu, by byla, že se chodí nakupovat. Ideální by bylo, kdyby instituce jako UPM, NG nebo jakákoliv jiná centrální státní sbírkotvorná instituce, měly dostatek peněz na to, aby kupovaly umělecká díla jako první. Protože dnes muzea a galerie nemají dostatek financí, není možné, aby mohly oslovit umělce a odkoupit od nich do svých sbírek díla „z první ruky“. Dříve (před 100 a více lety) fungovalo, že muzea nakupovala umělecká díla přímo od umělců, kteří tím byli uznáni na tu „nejvyšší kategorii“ právě díky tomu, že jeho dílo koupila významná centrální sbírka.¹¹⁰ Bohužel v dnešní době tato praxe již nefunguje. I když by ze strany muzeí zájem byl, ze strany státu a soukromých zdrojů tato praxe nenachází pochopení.

Protože je UPM odkázáno téměř výhradně na dary jako způsob nových akvizic, lze velmi těžko hodnotit (pro naši práci nejdůležitější) práci kurátora ve sbírkové instituci – kurátorský výběr nových přírůstků, rozšiřování sbírky a jejího celkového kurátorského utváření. Samozřejmě i tak je jedna z velkých zodpovědností kurátora sbírky, že selektuje. „Já třeba selektuji už jenom tím, že oslovuji lidi, o kterých si myslím, že by jejich věci byly přínosem sbírce. (...) Takže samozřejmě, že vybírám a samozřejmě, že musím být skoro až nespravedlivý, protože i těch dobrých fotografů jsou stovky. I profesionálních fotografů je obrovské množství, kteří dělají určitě dobře svojí práci, fotí dobře krajinu, reklamní snímky, portréty, cokoli. Ale úplně všechno v institucích a ve sbírkách nemůže být. Takže v hlavě si samozřejmě říkáte, co by bylo ideální do sbírky přijmout.“¹¹¹ Problém je samozřejmě, jakou zvolit koncepci celé sbírky, aby v sobě zahrnovala dostatečně reprezentativní výběr umělců, byla smysluplně koncipovaná, zároveň ale dostatečně široká. Aby, když do sbírky přijde nový kurátor, byl schopen v dané koncepci pokračovat a neměl pocit, že jsou v jejím obsahu zásadní mezery. Podle Jana Mlčocha nelze sbírku v muzeu postavit jako lineární vývoj od daguerrotypie po současnost, protože právě takovouto linii může vidět každý trochu jinak. „Já preferuji princip mozaiky. My máme ta velká jména velikánů české fotografie, ale já se celých 25 let snažím doplňovat „krajinu

110 Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

111 Ibid.

české fotografie“, kde ční nejen ty horské štíty Drtikolů a Sudků, ale o co nejplastičtější krajinu jako celek. Druhou vrstvou je profesionální fotografie různých ateliérů při různých podnicích od poloviny 19. století po dnešek apod. Do třetice potom velická třetí vrstva je amatérská fotografie.“¹¹² Ve sbírce fotografie v UPM jsou tedy kromě těch nejslavnějších fotografů zastoupeni i naprostí amatéři, samozřejmě jen někteří z nich, kteří odpovídají osobním kritériím kurátora. Celkovým záběrem je tedy sbírka velmi široká.

Anna Fárová

Anna Fárová byla významnou osobností nejen v souvislosti se sbírkou fotografie Uměleckoprůmyslového muzea a proto je třeba v krátkosti připomenout rozsah a význam jejích aktivit. Část své odborné činnosti věnovala dnes největší sbírce fotografie u nás, avšak její práce pro muzeum byla po 7 letech ukončena podepsáním Charty v roce 1977 a následného propuštění. Přesto se české fotografii věnovala i nadále a spolupracovala s mnoha dalšími významnými institucemi a zasloužila se i o významné výstavní projekty v zahraničí.

Důležitým faktem, který ovlivnil činnost i význam dosahu kurátorských aktivit Anny Fárové, byl ten, že měla česko-francouzský původ. Díky tomu nejen plynule mluvila francouzsky, ale měla i početné kontakty právě na Francii, která je odjakživa jedním z nejvýznamnějších uměleckých zemí. Její otec – diplomat – jí ovlivnil nejen tím, že se díky jeho práci setkávala i s významnými soudobými osobnostmi, ale zároveň na svých cestách měl možnost nakupovat a přivážet zpět do Čech světové časopisy a další literaturu. Právě díky tomu Anna Fárová objevila fotografie významných světových umělců, například Henri Cartier-Bressona nebo Roberta Capy, a následně díky otcovým známostem mnoho z nich poznala i osobně.

Právě setkání s Cartier-Bressonem Fárovou ovlivnilo a podpořilo v dalším zájmu o fotografii. „Bresson mi dal katalogy, knížky, fotografie a řekl, že o něm můžu psát. To byla

¹¹² Ibid.

velká důvěra. A možná to rozhodlo o mé životní cestě.“¹¹³ Díky katalogům a fotografiím, které jí věnoval a svolení, že o něm může publikovat odborné texty, se Fárová rozhodla začít o fotografii psát a připravit i jeho monografii. Jejich přátelské vztahy pokračovaly i nadále a díky Anně Fárové přijel například v roce 1981 na výstavu českých fotografií v areálu kláštera v Plasích. Právě tyto zahraniční kontakty, které Anna Fárová během svého působení získala byly velmi důležité, a to nejen proto, že mohla vycestovat do zahraničí, ale především pak mohla zprostředkovávat zahraniční tvorbu i českým fotografům. Díky monografiím na kterých se podílela se podařilo dostávat informace o českých umělcích do zahraničí a naopak informace o zahraničních fotografech sem k nám. V době, kdy byl kontakt se „západní“ kulturou režimem přísně kontrolován byly takovéto informace, publikace i zahraniční literatura velmi cenné.

Nejen se zahraničními fotografy udržovala Anna Fárová kontakty. Z českých fotografů se zřejmě nejvíce zasloužila o zpracování pozůstalosti Josefa Sudka. Díky tomu, že se sním znala ještě za jeho života a znala se i se Sudkovou sestrou Boženou Sudkovou, která jeho fotografie zdědila, mohly být jeho fotografie uspořádány a odborně zpracovány. Bohužel však část jeho prací zanikla při požáru jeho ateliéru na Újezdu v roce 1985. V témže roce se souhlasem jeho sestry byla část jeho fotografií předána několika českým uměleckým institucím, nejvíce do Uměleckoprůmyslového muzea.¹¹⁴ Díky tomu jsou dnes Sudkovy práce zachovány a uloženy ve velké míře v českých sbírkách. Spolu s Josefem Sudkem se věnovala i dalším významným českým fotografům, o kterých publikovala odborné texty a připravovala pro ně v rámci tehdejších možností výstavy.

V roce 1989, ještě před listopadovou revolucí pomáhala s oslavami 150. výročí objevu fotografie, pro které připravila výstavu na Chmelnici, která byla centrem různých polooficiálních kulturních akcí, nazvanou 37 (podle počtu zúčastněných umělců). Po revoluci spolu s dalšími ještě v prosinci roku 1989 uspořádala v pražské výstavní síni

¹¹³ FÁROVÁ, Anna. *A pásly by se tam ovce...* Vyd. 2., 1. samost. Praha: Torst, 2010. s. 70

¹¹⁴ Např. NG – 293 kreseb, 109 obrazů, 17 soch, 49 kusů orientálního umění, Roudnická galerie – 523 exponátů, MG 193 fotek, 1 socha, 1 obraz, Národní technické muzeum 19 foto aparátů s doplňky atd., Ibid. s. 143

Mánes výstavu Československý listopad, které se zúčastnilo na 200 autorů. Vernisáže se zúčastnil i tehdejší francouzský ministr kultury, a výstava následně putovala i do Lausanne a Washingtonu.

V porevolučních letech také Anna Fárová obnovila myšlenku vzniku muzea české fotografie, která sice byla známa delší dobu, ale doposud se nepodnikly žádné oficiální kroky k jejímu naplnění. Navštívila kvůli tomu Občanské fórum, naskytla se možnost získat dřívější Muzeum revolučního hnutí, ve kterém se uspořádala výstava fotografií, ale ideu fotografického muzea se zde prosadit nepodařilo. Následně oslovili primátora Prahy, našli zajímavý prostor holešovických jatek, který by bývali rádi přetvořili v multifunkční kulturní prostor, ale z politických činitelů tomu nikdo nevěnoval pozornost. Částečně tuto ideu naplnil Pražský dům fotografie, vzniklý z jiné podobné iniciativy, ale ten se v současnosti transformoval v pobočku GHMP a tak myšlenka národní instituce, věnující se výhradně fotografii zůstává dodnes nenaplněná.

Kurátorské působení Anny Fárové ve sbírce UPM

Anna Fárová nastoupila na pozici kurátorky sbírky fotografie UPM v roce 1970, krátce po jejím založení. Svou prací ve sbírce měla na její podobu velký vliv. Zpočátku z nedostatku pracovních prostor v muzeu a chybějícím sbírkovým předmětům, pracovala hlavně na svážení sbírkových předmětů. Z Národního technického muzea převezla do UPM kolem 13 000 sbírkových předmětů, většina z nich byly fotografie Františka Drtikola, a začala s jejich tříděním. Následně mu ze zpracovaných fotografií uspořádala výstavu, včetně monografického katalogu. Výstava vzbudila velký zájem ze strany veřejnosti, což přitáhlo pozornost i oficiálních sfér, výstava byla na několik dní uzavřena a částečně cenzurována. „Dvacet fotek sundali. Nahradila jsem je variacemi, které byly méně

výrazné.“¹¹⁵ Díky tomu však zájem o výstavu ještě vzrostl po znovuotevření se na ni tvořily dlouhé fronty.

Kromě Drtikola během své práce v muzeu v 70. letech načrtla základní linii, dnes nejvýznamnějších osobností české fotografie. „Ona velice cílevědomě načrtla tu hlavní páteř české fotografie. Sice v tom nebyla úplně originální, ve skutečnosti ta nejvýznačnější jména vyexcerpovala ze slavného textu Karla Teigeho, jmenoval se Cesty české fotografie a vyšel poprvé už za války. Tam jsou zachycena ta nejvýznamnější jména, která ona zařadila v první polovině 70. let do své výstavy Osobnosti české fotografie, počínaje Alfonsem Muchou, konče Miroslavem Hákem, Jiřím Severem atd., prostě ty nejvýznamnější osobnosti.“¹¹⁶ Její představa byla mít ve sbírkách zastoupeno minimálně 30 fotografiemi osobností základního významu, přičemž je myšleno fotografie ne jako doklad technického rozvoje (jak byly vnímány při přesunu do NTM), ale jako záležitost výtvarnou.¹¹⁷ V té době mělo muzeum finance na pravidelné nákupy nových akvizic a Anna Fárová tak mohla cíleně oslovovat autory nebo dědice, kteří ve sbírce chyběli. Do sbírek UPM se proto dostaly práce autorů jako Jaroslav Rössler, Eugen Wiškovský, Jaromír Funke, Miroslav Hák, Jan Svoboda a další. Naneštěstí práce Anny Fárové v UPM byla přerušena v roce 1977, kdy byla po podepsání Charty 77 z muzea propuštěna. Přesto v práci pro českou fotografii pokračovala nezávisle na zaměstnání ve státní instituci až do své smrti v roce 2010.

Shrnutí

Sbírka fotografie v Uměleckoprůmyslovém muzeu je v současnosti největší sbírkou v českých institucích. Svým rozsahem téměř 6x převyšuje druhou největší sbírku v Moravské galerii. Svým vznikem však byla Moravskou galerií předběhnuta a u nás je druhou nejstarší. Avšak z hlediska prvních zapsaných muzejních sbírkových předmětů

¹¹⁵ FÁROVÁ, Anna. *A pásly by se tam ovce...* Vyd. 2., 1. samost. Praha: Torst, 2010. s. 114

¹¹⁶ Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

¹¹⁷ FÁROVÁ, Anna a Viktor STOILOV. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 370

je opět na prvním místě. Jak již bylo řečeno, rozsahem a významem se této sbírce dnes již nemůže žádné muzeum vyrovnat. Díky darům významných českých klasiků fotografie dnes sbírka obsahuje předměty nevyčísitelných hodnot a pokud by se některé muzeum rozhodlo je do sbírek dokupovat za současné ceny, pak by to ani nebylo možné.

Podobu sbírky výrazně ovlivnili především dva její kurátoři – první byla Anna Fárová, která ve sbírce pracovala na začátku jejího vzniku, zpracovávala a sháněla díla autorů jako Josef Sudek, František Drtikol, Jaroslav Rössler a další, dnes již „klasici české fotografie“. Načrtla hlavní linii těch nejvýznamnějších osobností, kteří budou ve sbírce zastoupení a díky čemu je sbírka tak výjimečná. Druhým je současný kurátor sbírky Jan Mlčoch, který sbírku vede od roku 1989 a snaží se pohled navržený Annou Fárovou rozšířit a doplnit i o díla fotografů profesionálů, amatérů, ale i o současné autory, pracující nejen s fotografií, ale i dalšími novými médii. Zajímavý je právě jeho kurátorský pohled, který není nijak tématicky, dobově ani lokálně omezen. Je to forma pomyslné mozaiky, která se skládá z jednotlivých děl a osobností, ale dohromady utváří celkově pohled médium fotografie v celé jeho šíři. Je to přístup, který do sebe může velmi dobře zahrnout všechny podoby fotografického média a v budoucnu by tak ve sbírce neměly být žádné zásadní mezery.

Moravská galerie

Vznik sbírky

Sbírka fotografie v Moravské galerii vznikla již v roce 1962 z iniciativy prof. Rudolfa Skopce a tehdejšího ředitele Moravské galerie dr. Jiřího Hlušíčky¹¹⁸, čímž se stala nejstarší sbírkou umělecké fotografie u nás (UPM oficiálně založilo sbírku fotografie až v roce 1967).

118 *Centrální evidence sbírek muzejní povahy* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.cesonline.cz/>

Spolu se sbírkami Uměleckoprůmyslového muzea patří mezi nejvýznamnější instituce zabývající se fotografií u nás. „Významem je sbírka fotografie díky tomu, že díky Antonínu Dufkovi shromáždila mimořádný materiál, světová. Zejména meziválečná fotografie a piktorální fotografie jsou obecně známé a žádané.“¹¹⁹ Rozsahem je sbírka fotografie v MG druhou největší (po UPM) s počtem přibližně 30 000 sbírkových předmětů. Zpočátku byla sbírka vedena tzv. poradním sborem pro fotografii, od roku 1968 je jejím kurátorem Antonín Dufek. V roce 2001 nastoupil místo asistenta sbírky Jiří Pátek, který je od roku 2006 kurátorem a vedoucím.

Na vzniku a obsahu sbírky se významně podílel především Rudolf Skopec, velký sběratel a historik fotografie. Podílel se nejen na výstavní činnosti ze svých soukromých sbírek fotografie pod záštitou Moravské galerie, ale vydal například i Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Část jeho fotografií dala základ sbírce v Moravské galerii, část je dnes v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Díky jeho kontaktům se podařilo do sbírek MG získat i některé zahraniční autory, například americké, které na svých cestách „vyměnil“ za fotografie české.¹²⁰

Sbírka v Moravské galerii se zaměřuje je z kontextu svého vzniku zaměřena jak na historii fotografie, tak na současné podoby. Obsahuje významnou sbírku fotografií z období piktorialismu, je široce zastoupena ateliérovou tvorbou 19. století, českou avantgardní fotografií i dokumentární humanistickou fotografií. Sbírkou se snaží doplňovat i současnými autory, se zájmem o fotografii v kontextu vizuálních studií. V jejích sbírkách se nachází fotografie všech oborů volné i užití fotografické tvorby, stejně jako v UPM. Důležitá je především specifická možnost média fotografie, souvislosti a současné přesahy do dalších médií výtvarného umění.

¹¹⁹ E-mailová komunikace s Jiřím Pátkem, kurátorem sbírky fotografie MG, 18. 5. 2016.

¹²⁰ DRÁBEK, Petr. *Antonín Dufek*, 2014. Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Mgr. MgA. Tomáš Pospěch.

Antonín Dufek

Antonín Dufek se narodil v roce 1943 a nedlouho po absolvování dějin umění nastoupil v roce 1968 do Moravské galerie jako odborný pracovník a kurátor sbírky fotografie. V té době je sice amatérský fotograf, ale jinak bez předchozího teoretického vzdělání v tomto oboru. Ve sbírce působí jako kurátor do roku 2006, kdy své místo předal svému asistentovi Jiřímu Pátkovi, odešel do důchodu a v současnosti s MG spolupracuje spíše jako externí pracovník na příležitostných projektech. V roce 2011 získal za svou celoživotní práci a přínos pro českou fotografii cenu Osobnost české fotografie 2010.

Po svém nástupu do sbírky se Antonín Dufek věnoval především definování koncepčního směřování sbírky, vymezení jejího postavení vůči ostatním uměleckým sbírkám v muzeu a samozřejmě i výstavní činnosti. Statut sbírky byl veřejně otištěn v publikaci *V plném spektru*¹²¹ a od počátku kurátorského vedení je zaměřena na současnou dobovou fotografii, což se snaží dodržovat dodnes. Samozřejmě důležité bylo i správné uložení, se kterým pomáhal i Rudolf Skopec, který díky svému dlouhodobému zájmu o fotografii měl potřebné znalosti a zkušenosti. Stejně důležité byly i nové akvizice, na které byly pravidelně každý rok vyhrazeny určité finance. Díky Antonínu Dufkovi se dařilo do sbírek nakupovat i umělce „neschvalované“ oficiální kulturní politikou, díky čemuž se mu podařilo získat kvalitní díla současných umělců, dnes velmi vysoké hodnoty.

Za svého téměř čtyřicetiletého působení připravil Antonín Dufek ve sbírce v Moravské galerii na 200 výstav (včetně spoluautorství a spolukurátorství), publikoval přes 300 textů o fotografii, užité grafice, atd. v českých, slovenských a zahraničních časopisech a přednášel o fotografii po celé Evropě a v USA.¹²² Význam jeho přínosu je zřejmý i z rozhovorů, ve kterých většina dotazovaných osobností jmenovala právě

121 E-mailová komunikace s Jiřím Pátkem, kurátorem sbírky fotografie MG, 18. 5. 2016.

122 *Odborné životopisy kurátorů MG: Antonín Dufek* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/veda-a-vyzkum/odborne-zivotopisy-kuratoru-mg/dufek.aspx>

Antonína Dufka jako jednoho z nejvýznamnějších kurátorů pro českou fotografii za posledních několik desetiletí.

Jiří Pátek

Jiří Pátek se ke sbírce fotografie v Moravské galerii dostal po absolvování FF MU jako asistent kurátora Antonína Dufka v roce 2001. V roce 2006 se stal kurátorem a následně vedoucím sbírky. V současnosti by byla koncepce nastavená Antonínem Dufkem trochu zastaralá, sbírka se proto přejmenovala na Sbírku fotografie a nových médií, což odráží i současné rozšíření umělecké tvorby a zájem i o další nová média. Ve skutečnosti však nelze příliš hodnotit kurátorský vklad do podoby sbírky a nových akvizic a to ze stejného důvodu jako u ostatních státních sbírek – nedostatku financí. „Fakticky ovšem sbírám hlavně pozůstalosti, protože na promyšlenou, systematickou akviziční činnost nemáme prostředky.“¹²³ Částečně se dá zastoupení jednotlivých autorů doplnit dary, ale pochopitelně tímto způsobem nelze do sbírky získat všechny autory, které by si kurátor dle své koncepce přál. Z kapacitních důvodů MG nesbírá studentské práce, hlavní zaměření je na již etablované umělce, na druhou stranu, pokud je příležitost, snaží se galerie získávat i práce mladých nadějných autorů. Nicméně snahou je stále sbírat především kvalitní uměleckou produkci vzniklou na našem území.

Výstavní činnost probíhá v MG pravidelně a neustále, ale jen část je přímo ze sbírek galerie a jen část přímo fotografie. „Asi tak jednou za tři roky bývá realizován původní kurátorský projekt, v němž se objevují ve velké míře fotografie z našich sbírek. Někdy jde pak výstava do zahraničí.“¹²⁴ Na to, o jak důležitou instituci se jedná, a že jde o druhou největší sbírku fotografie u nás, je perioda jedna výstava za tři roky trochu ostudná. Na druhou stranu jsou fotografie poměrně často zapůjčovány i zahraničním kurátorům pro různé kurátorské projekty. Sbírka fotografie v MG je stále živá, jak doplňováním obsahu,

123 E-mailová komunikace s Jiřím Pátkem, kurátorem sbírky fotografie MG, 18. 5. 2016.

124 Ibid.

tak prezentací, ačkoliv i zde by mohla být situace za příznivějších finančních podmínek mnohem lepší.

Shrnutí

Sbírka fotografie v Moravské galerii je oficiálně nejstarší a druhou největší sbírkou fotografie u nás. Ve svých fondech má taktéž zastoupena díla klasiků české fotografie, ačkoliv v podstatně menším rozsahu než Uměleckoprůmyslové muzeum. V podstatě od začátku svého vzniku s UPM tvoří doplňující se instituce a MG má proto největší fondy soudobé umělecké tvorby, počínaje 60. léty po současnost. Založení a začátky sbírky ovlivnil především Rudolf Skopec, historik a sběratel fotografie, z jehož sbírek dnes část MG také spravuje. Zároveň pomáhal v muzeu s vytvořením správných archivačních podmínek, technik a dalších potřebných znalostí.

Jako prvním a nejdůležitějším kurátorem pro podobu sbírky byl Antonín Dufek, který jednak vymezil koncepci sbírky MG proti ostatním institucím (především UPM), ze které vyplynulo, že UPM se bude věnovat především historické fotografii, zatímco MG bude sledovat a sbírat aktuální tvorbu. Díky jeho působení se do sbírek MG oklikou dostávali i režimem neschvalovaní autoři, kteří jsou dnes celosvětově uznávanými. Současným kurátorem je Jiří Pátek, který má trochu omezené možnosti formování podoby sbírky, kvůli tomu, že muzeum nemá prostředky, jak získávat nové akvizice. Z tohoto hlediska tedy nejde jeho působení ve sbírce hodnotit. Současné zaměření sbírky i kurátora by však mohlo být více otevřené i do evropského uměleckého prostředí. Především proto, že má muzeum zajímavou kolekci i aktuální fotografické tvorby a výstavními projekty v zahraničí by tak investovali především do ukotvení jejich hodnoty v širším kontextu. Výstavy jsou proto v současnosti tím hlavním způsobem, jak může kurátor se sbírkou pracovat, a ačkoliv se o tom MG snaží, současná perioda jedné fotografické výstavy za tři roky je trochu nedostačující.

Sbírka Muzea Olomouc

Vznik sbírky

Muzeum umění Olomouc, dříve Galerie výtvarného umění v Olomouci, založila sbírkotvorný program už v roce 1951, ale fotografie se do něj začaly dostávat až od 60. let. Dnes je fotografie jednou z deseti samostatných podsbírek Sbírky výtvarného umění Muzea umění Olomouc. Za zařazením fotografie stála nutková představa a dlouhodobá snaha pokoušet se – byť s omezenými možnostmi – o to, aby se výpovědní struktura muzejních sbírek alespoň přiblížila komplexnosti umělecké tvorby.¹²⁵ V Olomouci sice fotografická tvorba i výstavy byly už dříve, ale veřejná sbírka věnovaná umělecké fotografii se zde v plném slova smyslu rozvinula až po roce 1989. Zpočátku se galerie vracela k nákupu pozůstatků výstav meziválečné olomoucké avantgardní fotografie, tvorby olomoucké pobočky Klubu českých fotografů amatérů a jejich klubového lektora Josefa Sudka, až se postupně rozšířila i na současnou tvorbu. Od konce 90. let se zaměření rozšířilo z lokální tvorby na celou českou scénu, převažovala konceptuální fotografie a vznikl zájem o prozatím opomíjené fotografické dokumentace uměleckých akcí.¹²⁶ Z tohoto je patrné, že se muzeum snaží i o pravidelnou výstavní činnost, jak ze sbírek muzea, tak i „potenciálních přírůstků“. „Mobilita ve sbírce je značná, neustále zapůjčujeme naše fotografie do domácích i zahraničních přehlídek.“¹²⁷ Stejně jako v případě UPM a MG má Muzeum umění Olomouc živou a aktivní sbírku fotografie.

125 *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012]*. Olomouc: Muzeum umění, 2012. s. 8

126 Ibid. s. 12

127 E-mailová komunikace se Štěpánkou Bielešovou, kurátorkou sbírky fotografie MUO, 16. 5. 2016.

Koncepce sbírky

Systematické doplňování sbírek a její odborné vedení se rozvinulo až počátkem nového tisíciletí, muzeum fotografii vyčlenilo odborného kurátora a fotografii se začalo věnovat v národním, částečně i evropském kontextu. První kurátorkou byla Helena Rišlinková, která se zasloužila o rozšíření sbírek o soubor inscenované postmoderní fotografie, dokumentace akčního umění a příležitostné akvizice fotografií z 50.-60. let. V současnosti je od roku 2007 kurátorkou fotografické sbírky Štěpánka Bielešová a koncepce sbírky velmi široká. Snahou je především do stávajícího fondu české fotografie 20. století zařazovat i autory zahraniční. „Současná sbírkotvorná strategie by se tedy měla ubírat především směrem k získávání dokladů progresivních fotografických tendencí na území sousedních států, tj. Polska, Rakouska a Slovenska a Maďarska, což je plně v souladu s celkovým směřováním instituce a rozšiřováním jejich aktivit do střední Evropy.“¹²⁸ Rozvoj sbírkových fondů se děje především ve třech zájmových sférách - Regionální fotografie 20. a 21. století, Česká fotografie 20. a 21. století a Středoevropská fotografie 20. a 21. století.¹²⁹ Jelikož ani MUO nemá finanční prostředky na pravidelné nákupy, nové akvizice jsou do sbírky získávány nejčastěji darem na základě výstavní činnosti.

Štěpánka Bielešová

Štěpánka Bielešová, historička umění a současná kurátorka sbírky fotografie MUO. Po absolvování Teorie a dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci od roku 1996 nastupuje do MUO jako kurátorka výstav, následně 1996-2000 také jako kurátorka sbírky kresby. Při svém nástupu do sbírky fotografie si vytyčila cíl doplnění sbírek o díla klasiků české fotografie první poloviny 20. století, což se jí částečně podařilo díky navázání přátelských vztahů s Annou Fárovou a následným odkupem části její soukromé

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Detailnější popis, včetně výčtu zájmových autorů v příloze, viz. E-mailová komunikace se Štěpánkou Bielešovou, kurátorkou sbírky fotografie MUO, 16. 5. 2016.

fotografické sbírky. Od roku 2000 se zájem muzea rozšířil na umění střední Evropy a do sbírky fotografie přibyla díla slovenských, maďarských nebo německých autorů¹³⁰. Od roku 2009 vede také Galerii Café Amadeus, která se věnuje podpoře mladých, začínajících fotografů. V současnosti sbírka fotografie obsahuje téměř 8 000¹³¹ sbírkových předmětů a tvoří tím desetinou všech sbírek Muzea umění Olomouc. Z fotografických fondů pak tvoří téměř polovinu všech položek raná fotografie, v druhé polovině fondu pak převažují ukázky tendencí 60. let (hlavně tvorba skupiny DOFO).¹³²

Akvizice MUO

Stejně jako ostatní státní muzea se i MUO vyrovnává s nedostatkem financí, takže nelze hodnotit kurátorský výběr nových akvizic. Nová díla muzeum získává především z darů na základě předchozí výstavní činnosti. Nákupy se v muzeu konají výjimečně, například když se podaří získat finance prostřednictvím výkupního fondu MK ČR.¹³³ Na druhou stranu se jako jedno z mála českých muzeí MUO věnuje i současné fotografické tvorbě. Spolupráce s mladými autory funguje na vzájemné podpoře – muzeum autorům nabízí uspořádání výstavy, odborné připravení tiskové zprávy a propagaci autora v místních i národních médiích, jako protihodnotu pak autoři věnují muzeu část vystavených prací do sbírky. Takto probíhá spolupráce i se studenty, především z Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.¹³⁴

Obecný problém v uměleckém prostředí z pohledu sbírkových institucí je výrazný nárůst cen jednotlivých děl. „Hrozba: Nebezpečí vzniku zásadních mezer ve sbírkách, které se vlivem narůstajících cen na trhu s výtvarným uměním v budoucnu jen stěží podaří

130 *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012]*. Olomouc: Muzeum umění, 2012. s. 14

131 Aktuální informace dostupné na *Centrální evidenci sbírek muzejní povahy* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.cesonline.cz/>

132 E-mailová komunikace se Štěpánkou Bielešovou, kurátorkou sbírky fotografie MUO, 16. 5. 2016.

133 Ibid.

134 Ibid.

zacetit.“ Je proto potřeba hledat způsoby, jak současnou uměleckou tvorbu získávat do sbírek, protože s postupem času bude jeho cena jediné stoupat a tím se může pro muzea stávat stále nedostupnější. Na druhou stranu v současnosti MUO řeší problém s nedostatkem depozitárních prostor. V muzeu jsou zcela vyčerpané prostorové možnosti pro uložení a manipulaci vlastních sbírkových předmětů.¹³⁵ Tento stav je trochu paradoxem k tomu, že by chtělo muzeum nakupovat pravidelně nové akvizice do sbírek. Na druhou stranu současná tvorba dnes vzniká často ve formě nových, digitálních médií, ať už digitální fotografie, videa nebo dalších a už samotné toto médium nabízí možné řešení, jak je do sbírek zařazovat navzdory nedostačujícím prostorům v depozitáři muzea a to ve formě digitální. Podobná sbírka nových médií v digitální podobě v našem prostředí stále chybí.

Shrnutí

Sbírka v Muzeu umění Olomouc patří sice mezi novější sbírky, ale je neméně významná. Zpočátku se muzeum vracelo k nakupování starších děl, především olomoucké pobočky Klubu českých fotografů amatérů vedené Josefem Sudkem. V současnosti je ale sbírka zaměřena nejen na lokální tvorbu, ale i na celorepublikovou a částečně i zahraniční. Důležitou roli hraje samozřejmě současná tvorba, včetně nejmladší generace studentů uměleckých škol. Ačkoliv muzeum jako většina nemá prostředky na nákupy, muzeum celkem aktivně získává nové akvizice díky darům, které pro muzeum zajišťuje kurátorka sbírky Štěpánka Bielešová. Rozvinula se zde spolupráce mezi muzeem, mladými autory a studenty ITF, kdy muzeum poskytuje mladým autorům zázemí zavedené instituce, výstavní prostory i pomoc při přípravě, výměnou za což jim pak autoři věnují do sbírek část svých děl. Tato spolupráce je velmi zajímavá a je nepochybně výhodná pro obě strany. Muzeum mladým autorům dopomáhá k prosazení se na umělecké scéně, výměnou získá

¹³⁵ *Koncepce rozvoje a činnosti Muzea umění Olomouc 2014-2018* [online]. Muzeum umění Olomouc. s. 46 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/koncepce-rozvoje-a-cinnosti-muzea-umeni-olomouc-2014-2018-58.pdf?otlQ&sig2=F6EyDeDMAqZVhYCjvyrPmA

nová díla do svých sbírek a zároveň přispěje k jejich budoucí hodnotě, pokud se daný autor opravdu prosadí. Z tohoto pohledu je MUO velmi progresivní, jelikož i přes nedostatek financí díky činnosti svých odborných pracovníků dokáže vytvářet dobré prostředí pro výstavní i akviziční činnost. Z dotazovaných muzeí je to v podstatě jediná sbírka, která v současnosti spolupracuje právě se studenty (dříve tomu tak bylo v Uměleckoprůmyslovém muzeu).

Galerie Klatovy / Klenová

Vznik galerie

Galerie Klatovy / Klenová byla založena v roce 1964 pod názvem „*Okresní galerie výtvarného umění*“ na nově zpřístupněném a opraveném hradu a zámku Klenová. Od roku 1991 působí nastálo i v nedalekém městě Klatovy. Současná Galerie Klatovy / Klenová vznikla v přímé souvislosti s listopadovými událostmi v r. 1989, kdy získala dům na klatovském náměstí pro uspořádání výstavy fotografií z listopadových demonstrací. Do roku 1991 v těchto prostorách následovaly především výtvarně zaměřené akce a proto bylo rozhodnuto, že se zde oficiálně bude udržovat výtvarně výstavní činnost. Vznikla zde jedna z poboček GKK – Galerie U Bílého jednorožce. Spojení s galerií na zámku Klenová, která v té době byla součástí muzea, se ukázalo vhodným řešením a nově vzniklá samostatná instituce přešla pod nového zřizovatele - Ministerstvo kultury.¹³⁶

V začátcích byla galerie zaměřená na české umění 19. století, a ideou výstavního i akvizičního programu bylo vytvoření galerie české plastiky v přírodě¹³⁷. Změnu zaměření na současné umění předznamenal v roce 1987-88 nákup velkého souboru významných

136 Historie. *Galerie Klatovy / Klenová* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.gkk.cz/cs/o-galerii/historie/>

137 Galerie Klatovy / Klenová. *Rada galerií České republiky* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://rgcr.cz/galerie-klatovy-klenova/>

umělců tehdejší střední generace (J. Sopko, I. Ouhel, M. Rittstein, V. Novák, J. Sozanský, V. Bláha, F. Hodonský a další). Po revoluci galerie prodělala celkovou reorganizaci. Změnila koncepci, začala se orientovat na současné umění, snažila se o mezinárodní přesah svých aktivit a v současnosti pořádá krátkodobé výstavy současného umění v několika výstavních prostorech nebo mezinárodní sympozia. Dodnes však galerii chybí větší prostor pro stálou expozici současného umění, na zámku vyčleněny pouze 4 místnosti¹³⁸ a venkovní prostory pro sochařský park, a proto je jejím cílem do budoucna takový prostor získat.

Sbírky GKK a kurátorka Lucie Šiklová

Sbírka GKK se dělí na Současné výtvarné umění a Umění 20. století, k roku 2015 obsahuje 2957 předmětů¹³⁹ a jednou ze 6 podsbírek je i „Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média“¹⁴⁰, která obsahuje 224 sbírkových předmětů. Do roku 2004 však byla umělecká fotografie řazena do podsbírky kresby. Každoročně galerie získává nové akvizice, takže doplňuje sbírky dle zvolené koncepce českého moderního umění od druhé poloviny 20. století do současnosti. Hlavní důraz se klade, stejně jako ve výstavní koncepci, na živící autory všech generací a také na nejvýznamnější regionální představitele. Kurátorkou sbírek a výstav je v současnosti Lucie Šiklová spolu s Michalem Lazorčíkem, který je zároveň vedoucím celého oddělení.

Jelikož sbírka fotografií není samostatnou, je pouze jednou z podsbírek GKK, nemá ani vlastní kurátora a odborně ji vede již zmíněná Lucie Šiklová, jakožto kurátorka všech sbírek a výstav. Lucie Šiklová vystudovala dějiny umění na Ústavu pro dějiny umění FF UK a již během studia se specializovala na moderní a současnou malbu. Dříve působila jako kurátorka sbírek v Galerii Benedikta Rejta nebo ve sbírce moderního a současného umění

138 Zde jsou však umístěny obrazy krajinářů přelomu 19. a 20. století

139 Elektronický katalog sbírek výtvarného umění zpracovaný Radou galerií České republiky [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.citem.cz/promus11/>

140 *Centrální evidence sbírek muzejní povahy* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.cesonline.cz/>

v Národní galerii. Od roku 2014 pracuje v GKK. „Praxe je taková, že větší instituce (např. NG) mají kurátory jednotlivých podsbírek oddělené. Takže v NG jsem měla na starosti pouze to, čemu nejvíc rozumím a na co se cíleně soustředím v badatelské i výstavní činnosti, tedy moderní a současnou malbu.“¹⁴¹ Takže ačkoliv se specializuje na malbu, pod její kurátorskou činnost v GKK spadá i fotografie a od zaměření kurátora se chtít nechtě, i přes všechnu dobrou vůli po objektivitě, podoba sbírek vždy odvíjí.¹⁴² Dle jejího názoru je sbírka fotografie natolik specifická, že si v galeriích žádá vlastního odborníka, se znalostmi historie fotografie apod.

Postavení fotografie v GKK a nákup nových akvizic

Podsbírka fotografie má v GKK spíše okrajový význam¹⁴³, protože GKK je od svých počátků zaměřena na moderní a současnou sochu a malbu. Médium fotografie do současného umění ale neoddiskutovatelně patří. Umělci z jiných oborů překračují jednotlivá média a právě v kontextu současné multidisciplinarity má sbírka fotografie při dokumentování současné umělecké scény své místo a v budoucnosti bude nabývat stále většího významu.¹⁴⁴ Médium fotografie ve sbírkách GKK doplňuje komplexní náhled na současnou uměleckou scénu, proto se jí galerie začala věnovat. Zároveň ale nemá prostředky na její odborné vedení a proto zůstává spíše na okraji zájmu. Na druhou stranu je sbírka fotografií v GKK zaměřena na současnou tvorbu, na rozdíl od mnoha jiných oblastních galerií, kde se často sbírá pouze historická nebo regionálně tematicky zaměřená fotografie. V GKK se snaží o doplňování sbírek o chybějící autory a zaměřují se také na umělce na okraji, tzv. outsidersy. Pochopitelně výběr a nákup nových autorů ovlivňují i finance, ne všechna díla, která by si galerie přála mít jsou pro ni dostupná.

141 E-mailová komunikace s Lucií Šiklovou, kurátorkou sbírky GKK, 11. 5. 2016.

142 Ibid.

143 „Sbírka fotografie zůstává spíše jako poznámka na okraji, bez které by dokumentace nebyla úplná.“, Ibid.

144 Ibid.

GKK se do svých sbírek snaží zařadit i tvorbu nejmladší generace autorů, přesto nakupují spíše s rozmyslem a až ve chvíli, kdy se mladý autor na umělecké scéně etabluje. „Zkušenost je taková, že autoři se vyvíjejí i stagnují, přestávají tvořit, a sbírky se pak mohou plnit těžko odepsatelnými položkami, slepými větvemi, které jsou zbytečným luxusem. Toho se snažíme, poučení z historie, vyvarovat. Fotka je v tomto ještě rizikovější, než jiná média, fotí a vystavuje dnes kdekdo.“¹⁴⁵ Zde narážíme na další problém, který se ve sbírkových institucích, ať už muzeích nebo galeriích, může objevovat a to problém s vyřazováním sbírkových předmětů. Jakmile je předmět zapsán a evidován ve sbírce mají instituce velmi málo možností, jak jej z ní zase vyjmout. Může se proto stát, že z dřívějších dob, kdy nebyla stanovena přísnější akviziční politika, muzeum získalo mnoho předmětů, které dnes nemůže vyřadit (přestože do sbírky nezapadají, instituce s nimi prakticky nepracuje) a musí vynakládat finance na jejich uložení a uchovávání.

Výstavy GKK

V GKK je trend patrný i v jiných galeriích a to nákup nových akvizic následující po uspořádání tématické výstavy. Takto vznikla právě i fotografická sbírka, jejíž vznik a první cílené akvizice vychází z výstavy „Fotografie??“ uspořádané roku 2004 Pavlem Vančátem a Janem Freibergem. „My jsme tam dělali celkem velkou výstavu, ale myslím, že důležitou – to byla Fotografie??, na základě které teprve začala vznikat fotografická sbírka.“¹⁴⁶ Díky této výstavě GKK jako jedna z prvních v Čechách nakoupila do sbírek současné autory jako Lukáše Jasanského s Martinem Polákem, Markétu Othovou, Michala Kalhouse a další. Od té doby probíhá spíše náhodný nákup na doplnění sbírky fotografie v načrtnuté linii. Přesto má GKK poměrně bohatou výstavní činnost a je proto logické, že z takto prezentovaných děl část odkoupí i do jiných stálých sbírek. Výstavy fotografií, které GKK do svého programu zařazuje poměrně často, pro ni zprostředkovávají (po odchodu Pavla Vančáta) především externí kurátoři.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Osobní rozhovor s Pavlem Vančátem, kurátorem a teoretikem fotografie, Ústí nad Labem, 28. 4. 2016

Shrnutí

Ačkoliv fotografie v GKK nemá příliš velké zastoupení a rozsah, ani jí není vyčleněna samostatná sbírka nebo kurátor, je v GKK součástí širšího pohledu na současné umění, čímž je mezi českými institucemi jednou z výjimek. „Myslím si, že ty Klatovy jsou spíš zajímavé v tom, že za ty tři, čtyři roky, co jsem tam byl, tak se tam hrozně rozrostla sbírka současného umění, která si myslím, že je jedna z nejdůležitějších v českých muzeích.“ Z e-mailové korespondence se současnou kurátorkou Lucií Šiklovou jsem se nedověděla informaci, zda má muzeum i v současnosti pravidelné peníze na nové akvizice ale během působení Pavla Vančáta jako kurátora sbírek mělo muzeum pravidelně každý rok několik set tisíc korun na nákup kvalitního současného umění. I podle něj to byl zázrak, že peníze vůbec byly, protože je v Čechách spíše výjimka. Proto můžeme říci, že je Galerie Klatovy / Klenová v současnosti jednou z nejdůležitějších institucí pro současné umění, včetně fotografií, jelikož sbírá umělecká média bez rozdílu.

Muzeum fotografie a moderních obrazových médií v Jindřichově Hradci

Stejně jako Pražský dům fotografie je na tom s dostupností informací o vzniku a historii instituce také Muzeum fotografie a moderních obrazových médií, původně založené jako Národní muzeum fotografie v Jindřichově Hradci. V 90. letech aktivisté z Jindřichova Hradce iniciovali rekonstrukci zpusťoseného areálu jezuitské koleje. „Tehdy na to dala peníze Evropa, kraj i ministerstvo a udělal se obrovský projekt, který měl soustředit do Národního muzea fotografie (tak se to tehdy nazvalo) všechny aktivity spojené s fotografií. Měly se tam svězt, podle tehdejších fantastických plánů, všechny fotografické sbírky – z UPM, Moravské galerie, Olomouckého muzea umění, atd., prostě všechno na jednu hromadu.“¹⁴⁷ Národní muzeum fotografie bylo plánováno jako velkolepý projekt

¹⁴⁷ Osobní rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

s moderním depozitářem, odbornými restaurátory, fotografickým reprografickým oddělením, školicím střediskem, přednáškovými sály, knihovnou, dokumentačním centrem atd. Dokonce při muzeu vznikla i fotografická sbírka díky tomu, že jim lidi zadarmo dávali fotky. „Ale pak se pan Gill a pan Prokop s muzeem rozkmořili, vzali si tu sbírku do Prahy a vůbec nevím, co se ní bude dít.“¹⁴⁸

Problém celého projektu byla od začátku jeho poloha mimo hlavní město Prahu a zároveň příliš velká šíře institucionálního záběru. „Myslím si, že taková instituce jako Národní muzeum fotografie by měla být v Praze, Brně nebo v Olomouci, aby byla i dopravně dostupná širokému publiku.“ Vzhledem k tomu, že i některé pražské galerie bojují s nízkou návštěvností, je celkem pochopitelné, že se tento problém nevyhne ani Jindřichovu Hradci, ačkoliv se instituce označí za „národní“. V současnosti sice muzeum stále funguje, ale bez odborného kurátorského vedení. Alespoň takto to zvenčí vypadá, když na svých webových stránkách nemají mezi zaměstnanci uvedenou kurátorskou pozici. Ačkoliv jsem muzeum oslovila s několika dotazy na vznik muzea, sbírek i kurátorské vedení, nedostalo se mi z jejich strany žádné odpovědi.

Řešením problému tohoto muzea by mohla být změna z výstavní galerie na národní fotografický archiv. „Škoda, že v Jindřichově Hradci nevznikla jakási obdoba francouzské Mise pro fotografické dědictví, kde by byl prostor pro ukládání pozůstalostí významných fotografů, na něž není v UMP nebo v Moravské galerii dost místa. Přitom v tom Jindřichově Hradci to by na to byl ideální prostor.“¹⁴⁹ Pravdou je, že stávající muzea s fotografickou sbírkou často bojují s nedostatkem prostoru pro depozitární uložení svých fondů a proto musí z nabízených přírůstků, například z pozůstalostí, vybírat a některé i odmítat. V současnosti u nás není instituce, která by takovéto materiály shromažďovala a odborně s nimi pracovala. Její vznik by určitě měl smysl, jelikož takto odmítnuté

148 Osobní rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 15. 4. 2016

149 Ibid.

pozůstalosti často končí v popelnicích nebo na skládkách, což je velká škoda, protože se v budoucnu mohly ukázat jako velmi hodnotné.

Shrnutí

Muzeum fotografie a moderních obrazových médií v Jindřichově Hradci má velkou nevýhodu především ve svém umístění mimo centra uměleckého dění. Tomu neodpovídaly ani velkolepé plány, které se měly v muzeu realizovat a na jejichž provoz v současnosti není dostatek financí. Dalším velkým problémem je neodbornost vedení a chybějící kurátoři na správu sbírky i přípravu výstavní koncepce. Na druhou stranu tento velkolepý prostor nabízí nevyužitý potenciál. Bylo by ale nejprve potřeba zaměstnat opravdu odborníky v daném oboru, sehnat dostatek financí a vymyslet udržitelný plán využití prostor. Již byl zmíněný návrh na transformaci muzea v archiv fotografie, pro který by v Jindřichově Hradci byl dostatek vhodných prostor na uložení případných větších množství nových akvizic. Zároveň by to mělo přínos i pro fotografii, především historickou, která dnes není tolik atraktivní pro ostatní umělecká muzea, která nemohou veškeré artefakty do svých sbírek přijmout, přesto jsou hodnotnými dobovými výpověďmi, které stojí za to uchovávat.

PHP / Dům fotografie

Ačkoliv Pražský dům fotografie fungoval více než 10 let a v současnosti na jeho činnost navázala GHMP, informace o jeho vzniku a historii nejsou prakticky dostupné. Proto zde uvedená fakta vychází z osobního rozhovoru s Pavlem Baňkou, jedním z původních iniciátorů vzniku této fotografické platformy. Podrobnější historii PHP se také věnuje bakalářská práce Petra Nagyho z roku 2008, vedená Doc. Mgr. Alešem Kunešem na

Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, ale kvůli vzájemným sporům bývalých členů správní rady místy obsahuje neúplné, tudíž dnes zavádějící informace.

Podnět ke vzniku Domu fotografie, dříve Pražskému domu fotografie (PHP) přišel ještě před revolucí v roce 1989, kdy se začali scházet autoři i teoretici, věnující se tématu fotografie v ateliéru Pavla Baňky. Kromě něj se na vzniku podílely osobnosti jako Ivan Pinkava, Josef Moucha, Jaroslav Beneš, Miroslav Machotka, Štěpán Grygar, z mladší generace Tono Stano, Rudo Prekop, Viktor Kolář, Karel Cudlín, Pavel Štecha, z teoretiků například Vladimír Birgus, Markéta Luskačová a další. Společně založili občanské sdružení a po revoluci se jim pro výstavní aktivity podařilo získat galerijní prostory v Husově ulici u Staroměstského náměstí. Bohužel nedlouho poté byl dům privatizován, takže se Pražský dům fotografie začal přesouvat na jiné adresy, provázely ho další problémy, ale i tak získával granty na svoji činnost (přispívaly například i velké zahraniční společnosti jako Kodak nebo Ilford) a pokračoval přibližně do roku 2000.

Během fungování PHP se pravidelně obměňovala správní rada, jak bylo zavedeno po vzoru podobných aktivit vytvářených například v Americe, měnili se i ředitelé, kteří byli jmenováni jako externí zaměstnanci a kolem roku 2000 započal velký projekt rekonstrukce prostor v Dlouhé ulici, který se podařilo získat pro výstavní galerii. Naneštěstí pro celé sdružení se nově zvolená správní rada neshodla se současnou ředitelkou PHP, vzniklo velké pnutí až se nakonec celý projekt rozpadl. Kvůli zastavení probíhající rekonstrukce novou správní radou vznikly sdružení velké dluhy, které se nakonec rozhodl zaplatit magistrát hlavního města Prahy, výměnou za sbírky PHP, které přešly pod správu města, respektive Galerie hlavního města Prahy. Tím se podařilo prostory i sbírku PHP zachránit, město dokončilo rekonstrukci galerijních prostor, ve kterých od roku 2013 funguje nově otevřená galerie věnující se výhradně tématu fotografie – Dům fotografie. Původně se jednalo o neziskovou organizaci, která se věnovala fotografii nejen výstavní činností, ale i publikační činností (vydáváním katalogů), portfolií nebo zahraničních výstav. V současnosti ale spadá

pod správu města, čímž zanikl její osobitý nezávislý charakter umělecké platformy iniciované a spravované i samotnými umělci.

Sbírka fotografie PHP a GHMP

Sbírka Pražského domu fotografie vznikala především z darů jednotlivých autorů jako každoroční členský příspěvek členů sdružení. Doplnována byla o dary autorů, kterým PHP připravil ve svých prostorách výstavu nebo jako autonomní dary věnované na podporu jeho činnosti.

Podsbírka GHMP s názvem Fotografie a nová média vznikla teprve v roce 1997 nákupem autorů a děl prezentovaných galerií na několika skupinových i samostatných výstavách. Následně byl její rozsah doplněn o sbírku fotografií vzniklou při Pražském domu fotografie a v současnosti je nárazově doplňována o díla nejmladších autorů, často pracujících s fotografií i mimo tradiční formy, zastoupeny jsou například fotografické instalace nebo videoprojekce.

Shrnutí

Pražský dům fotografie vznikl původně jako organizace družstevního typu, která vycházela z potřeby institucionálního zázemí od samotných fotografů. Proto se společně rozhodli založit PHP a jeho záštitou vytvořit i sbírku fotografií. Bohužel však tato činnost byla přerušena a v současnosti se celý projekt transformoval pouze v galerii, věnující se fotografii. Spolek přišel i o část sbírek, částečně při několika přesunech do nových výstavních prostor, zbytek později přešel pod GHMP jako vyrovnání dluhů, které PHP vznikly. V současnosti je však největším problémem této instituce kurátorské vedení – respektive jeho absence. Je trochu nepochopitelné, že ačkoliv má GHMP celkem

zajímavou sbírku fotografií a specializovaného kurátora, nedokáže zajistit odborné vedení a zajímavou výstavní koncepci pro takovouto instituci. Vzhledem k tomu, že se jedná o největší výstavní prostor věnovaný pouze fotografii a zároveň je jednou z mála galerií u nás věnující se pouze fotografii, je nekoncepční vedení a nedostatek odborného personálu velkým nedostatkem. Dodneška však u nás chybí instituce, jakou ve svých plánech chtěl být PHP – střediskem soustřeďujícím zájem o fotografii v mnoha rovinách – od ateliérů, vzdělávacího centra přes knihovnu nebo výstavní síň.

Fotografická sbírka PPF ART

Sbírka iniciovaná společností PPF, v rámci které se o kulturu a umění stará dceřinná společnost PPF ART, je v současnosti největší soukromou sbírkou fotografií u nás a vzniká od roku 2000. V současnosti obsahuje 1802 fotografií od přibližně 150¹⁵⁰ autorů, z nichž nejvíce je zastoupen Josef Sudek s počtem 240 fotografií.¹⁵¹ Jejím prvním kurátorem byl David Korecký, na jehož místo nastoupil v roce 2005 Pavel Lagner, který sbírku vede dodnes. Sbírka vznikla v souvislosti s rekonstrukcí ateliéru Josefa Sudka, který v roce 1985 zasáhl požár, který dřevěnou stavbu téměř zničil. V roce 2000 iniciovala investiční skupina PPF opravu (stavbu repliky) Sudkova ateliéru¹⁵² a při té příležitosti vznikl nákupem zachovaných Sudkových fotografií základ sbírky fotografie.

Pavel Lagner byl na post kurátora sbírky osloven přímo společností PPF, ačkoliv, jak sám přiznává, v té době neměl s fotografií žádné zkušenosti. „Fotografii jsem se nevěnoval a nezajímala mě. A do PPF jsem nastoupil, protože jsem očekával, že budu hlavně dělat kurátora výstav a že budu mít na starosti sbírku obrazovou. Ale ukázalo se, že těžiště té

150 „Těch 150 autorů je trošičku zavádějící číslo, protože spousta fotografií je od autorských dvojic či trojic a tím ten počet fotografií logicky nabývá. Takže reálně tam těch lidí, je asi 100-120.“, Osobní rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

151 Aktuální informace lze zobrazit v databázi fotografií PPF, *Sbírka československé a české fotografie skupiny PPF* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/sbirka.html>

152 *O ateliéru: Sudkův Ateliér na Újezdě* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/o-atelieru.html>

práce je ta fotografická tvorba. Takže jsem se musel rychle za pochodu o fotografii dovzdělávat. Nic jiného mi nezbylo.“¹⁵³ V době svého nástupu do PPF měl Pavel Lagner již kurátorské zkušenosti s vedením Galerie Tvrdohlaví, která však v roce 2004 ukončila svoji činnost. Zároveň společnost PPF, kromě sbírky fotografie, vlastní část sbírky obrazů České pojišťovny. Ta sbírku budovala od roku 1827 a PPF, která Českou pojišťovnu ovládala, v roce 2014 část jejich sbírek odkoupila.¹⁵⁴ Přesto Pavel Lagner na pozici kurátora fotografie zůstal a od té doby se jí soustavně věnuje.

V době jeho nástupu byla sbírka sice malá, ale přesto bez jasně definované koncepce. Zároveň špatně uložená (na několika různých místech) a nekatalogizovaná. „Takže první, co jsem (kromě toho, že jsem se rychle učil – a nejenom autory a dějiny fotografie, ale třeba i materiály), tak vedle toho jsem v první řadě hledal prostor, jak správně tu sbírku uložit. Nechal jsem na zakázku vyrobit 6 trezorů a z bavlněných nekyselých materiálů krabice a obálky, aby ty fotky jednak ležely, protože ony do té doby kupodivu neležely. Byly různě v krabicích od Fomy, v obálkách a nastrkané různě na stojáčku za skříněmi a podobně, což bylo tedy hodně tristní zpočátku.“¹⁵⁵ V současnosti je již sbírka uložena na jednom místě, v trezorech v depozitáři na Pankráci, v muzeálně používaných krabicích, které fotografiím zajišťují vhodné prostředí. Část sbírkových předmětů je také vystavena v budovách společnosti PPF a průběžně jsou fotografie k vidění i na výstavách, kam PPF fotografie zapůjčuje.

Koncepce fotografické sbírky PPF

Zároveň po svém nástupu Pavel Lagner vytvořil návrh budoucí koncepce sbírky, kterou společnost schválila a která se při nákupech nových akvizic dodržuje dodnes. „A ta koncepce tehdejší, kterou pořád držíme, tak je taková, že sbíráme výhradně česko-

153 Osobní rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

154 *TISKOVÁ ZPRÁVA PPF* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: www.ppf.cz/files/11111355-140430_ppfart_zlatyfondcp_fin.pdf

155 Osobní rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

slovenskou českou fotografii, zhruba od počátku 20. století do současnosti. A výhradně výtvarnou, volnou fotografii.“¹⁵⁶ Sbírka je tedy primárně zaměřena na fotografickou tvorbu, která vzniká v ČR, avšak zastoupení mohou být autoři například i původem ze Slovenska, pokud v Čechách žijí a dlouhodobě tvoří.

Samozřejmě problémem takto definované koncepce může být různé pojetí výtvarné, volné tvorby, kdy každý z kurátorů může mít různý názor. Pavel Lagner již několik let ve sbírce a vedení galerií, které PPF spravuje, spolupracuje s Lucií Mlynářovou. Takže definovat takovouto koncepci ve shodě i jenom dvou kurátorů může být náročné. „Ale lámali jsme se s Lucií dlouho, jak si specifikovat přesněji tu původní koncepci a musím říct, že jsme nikdy na nic nepřišli a pořád to vymezujeme spíš negativně než pozitivně. Takže je to to, co to není – není to reklamní fotografie, portrétní, dokumentární, žurnalistická, sportovní.. Snažíme se, aby to byla výhradně volná tvorba a výtvarná tvorba. Aby to byl ten jakoby nejsvobodnější projev autora. Ten nejautorštější, nejoriginálnější, aby to nebyla zakázka.“¹⁵⁷ Samozřejmě i navzdory takto jednoznačně definované koncepci se ve sbírce nacházejí i sbírkové předměty, které do ní úplně nezapadají. Ty se tam ale nedostaly primárním nákupem. Buď se ve sbírce nacházely již od začátku a dnes mají natolik vysokou hodnotu, takže je i přesto PPF prodat nechce, nebo se do sbírek dostaly nákupem většího hodnotného souboru, ze kterého nebylo možné vybrat pouze jednotlivé fotografie.

Členění sbírky a akvizice

Sbírka je členěná dvojím způsobem – jednak podle jednotlivých autorů, od kterých PPF fotografie nakoupilo a druhá je tématická linie, jak ji stanovuje časopis Fotograf. Od něj PPF pravidelně nakupuje portfolia autorů zastoupených v aktuálním čísle. „Zároveň nakupujeme pravidelně portfolia od společnosti Fotograf 07, která vydává časopis

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

Fotograf. Každé číslo Fotografa má nějaké téma – například Rodina, Praha, atd a vždycky k tomu tématu vydá portfolio těch fotografií. Je to vždycky 6 autorů po 5 fotografiích. Je to v takových krásných krabicích, s úvodním textem, tam jsou všechny ty fotografie ve stejném formátu a ty právě nemáme rozdělené po autorech.“¹⁵⁸ Tato portfolia vychází v číslovaných edicích v počtu 3 kusů a PPF ve svých sbírkách vlastní všechna z nich.

Díky tomu, že je sbírka soukromou, jde o jednu z mála sbírek celkově v ČR, která se pravidelně rozrůstá o nové akvizice, protože má finanční prostředky na nové nákupy. To je zřejmě hlavní rozdíl oproti zmíněným sbírkám ve státních institucích, které jsou závislé na sponzorských darech a příspěvcích ze strany státu (města atd.) a ze kterých často nezbývá dostatečná rezerva právě na nákupy nových akvizic. Nákup, v případě aktivního oslovení vybraných umělců, probíhá podobným způsobem, jak bylo dříve zvykem i ve státních institucích. Kurátoři společně předloží návrh na nové akvizice i na více let dopředu (podle předběžného rozpočtu), následně se ve firmě návrh schválí a pokud existuje vzájemný konsensus, tak se autoři osloví. Většina takto získávaných akvizic pochází od žijících autorů a většinou z přímého majetku nebo od zastupující galerie. „Většinou se snažíme koupit tak 15-25 fotografií, ze dvou případně ze tří cyklů, abychom měli ty, které považujeme z jejich práce za zásadní. Abychom měli tu jejich práci co nejvíc obsáhlou, každý cyklus třeba 7-8 fotkama. Abychom měli takový nějaký základní kámen té jejich práce.“¹⁵⁹ Množství nakoupených fotografií se však liší podle rozsáhlosti cyklů, ale samozřejmě i ceny jednotlivých fotografií, protože má společnost na každý rok pouze určitý rozpočet. „Nemáme neomezené zdroje, a to ani finanční, ani nelze vše sehnat a ne vše je na prodej. Ale rád bych viděl ve sbírce například fotografie A. Muchy, E. Wiškovského, či třeba M. Othové.“¹⁶⁰ Zároveň se sbírka doplňuje, například nákupem v aukcích, kde se mohou objevit fotografie, které jsou pro sbírku a ucelenost práce daného autora zásadní.

158 Ibid.

159 Ibid.

160 Ibid.

Shrnutí

Sbírka společnosti PPF je v současnosti největší soukromou sbírkou fotografií u nás. Jedná se o významnou sbírku nejen svým rozsahem, ale především obsahem. Vznikla v souvislosti s rekonstrukcí ateliéru Josefa Sudka, díky čemuž se do sbírky PPF dostala i část fotografií z jeho pozůstalosti. V současnosti má stálé kurátorské vedení a pevnou koncepci – zaměřuje se na výtvarnou českou fotografickou tvorbu od počátku 20. století do současnosti. Společnost PPF každoročně vyčleňuje finanční rozpočet na nákup nových děl, díky čemuž se sbírka neustále rozšiřuje. Nákupy probíhají nejčastěji přímo od samotných autorů, takže se sbírka rozrůstá především o současnou fotografickou tvorbu. Dalo by se tedy říci, že je společnost PPF jediným mecenášem fotografie v tradičním smyslu u nás. Nakupuje díla od žijících autorů, čímž je podporuje v další tvorbě a zároveň si buduje významnou sbírku jako formu investice, což je samozřejmě výhodné pro obě strany.

Fotograf

Aktivity sdružené pod označení „Fotograf“ sice nejsou přímo institucí, jedná se o platformu založenou taktéž samotnými autory a některými teoretiky fotografie, ale na rozdíl od aktivit PHP (který měl stejný původ) je Fotograf dodnes činný a velmi aktivní, proto je nezbytné jej do našeho výčtu „institucí“ zařadit. Pod označení Fotograf v současnosti patří časopis, galerie a každoroční fotografický festival.

Časopis Fotograf vznikl jako iniciativa Pavla Baňky v roce 2002, která vznikla za přispění donátora Miroslava Lekeše. Spolu s Pavlem Baňkou u vzniku stáli i někteří jeho studenti z Ústí nad Labem, kde od roku 1995 vede ateliér Fotografie, například Pavel Vančát, Tomáš Dvořák, Markéta Kinterové nebo Sylva Francová. Po 2 letech však sponzor časopis opustil, ale díky již vytvořenému renomé se podařilo na další činnost získat ministerský grant, který se víceméně daří obnovovat dodnes. Redakční rada časopisu se

sice postupně obměňovala, ale i přes některá problémová období časopis funguje dodnes. Také se k aktivitám připojují externí odborníci a pracovníci, například spojení s tématem aktuálního čísla časopisu.

Nejdůležitější však je, že časopis od začátku vychází ve dvojjazyčné mutaci – české a anglické, přičemž dnes již anglická verze téměř čtyřnásobně převažuje nad tou českou. Což byl v podstatě prvotní důvod ke vzniku časopisu – aby se šířily informace o české a středoevropské fotografii i do světa. Časopis se od začátku profiluje jako čistě výtvarný, se zaměřením na fotografii a nová média, čímž se vymezuje proti ostatním podobně zaměřeným časopisům, které ale fungují spíše jako „návody na použití pro amatéry“. Zároveň se jedná o jediný fotografický časopis střední a východní Evropy, který má kompletní anglickou verzi, distribuovanou pravidelně i do zahraničí. Většina podobných (zahraničních) časopisů obsahuje pouze shrnutí obsahu v anglickém jazyce, nikoliv celé samostatné vydání. Díky tomu lze tyto aktivity označit za unikátní počín s celoevropským dosahem, které Fotografovi 07 může leckterá státní instituce jen závidět.

Garantem aktivit sdružených pod název Fotograf je v současnosti, jak již bylo naznačeno, občanské sdružení Fotograf 07 o.s. To v roce 2009 iniciovalo také vznik nové Fotograf Gallery (původně Fotograf studio), která se stala zároveň i redakčním místem časopisu. Galerii od začátku vzniku vedou externí kurátoři, původně jím byla Edith Jeřábková, od roku 2012 je jím Jiří Ptáček. Kurátor galerie je zodpovědný za koncepci programu, realizaci většiny výstav a výběr externích kurátorů, kterými mohou být i členové redakční rady časopisu Fotograf.

Nejmladší aktivitou je Fotograf Festival, který vznikl v roce 2013 a každoročně probíhá přibližně v 15 menších pražských galeriích. Ačkoliv většina zahrnutých výstavních prostor nepatří mezi velké „noblesní“ síně, vytvořil si Fotograf Festival dobrou tradici i úroveň. Téma festivalu se shoduje i s jedním aktuálním číslem časopisu a součástí je vždy i diskuzní fórum, kterého se účastní i mnozí významní autoři, historikové i kurátoři i ze zahraničí. Díky tomu se u nás otvírá problematika současné fotografie i uvažování nad ní,

což je opět v našem prostředí ojedinělá aktivita, vzhledem k rozsahu a počtu každoročních hostů.

Shrnutí

Aktivity občanského sdružení Fotograf 07 vznikly téměř před 15 lety v souvislosti se založením redakční rady a časopisu Fotograf magazín. V současnosti k časopisu přibyla i galerie a každoroční fotografický festival. Nejvýznamnější z hlediska světového dosahu však zůstává právě časopis, který od začátku vychází v dvojjazyčné mutaci, české a anglické. Díky tomu může být anglická verze distribuována do zahraničí a v současnosti, kdy náklad anglické verze několikanásobně překonal tu českou, se dá mluvit o tom, že má i celoevropský dosah. Zároveň časopis uveřejňuje články a fotografie i zahraničních autorů, čímž zprostředkovává českému publiku aktuální zahraniční tvorbu. Fotograf festival je pak jedním z největších fotografických festivalů u nás, probíhající na několika místech v Praze zároveň, ale v současnosti se svým významem trochu pokulhává například za slovenským Mesiacem fotografie.

Závěrečné shrnutí

Česká fotografie prošla za poslední tři desetiletí výraznou proměnou a vývojem, a to nejen ve formálním výrazu a reflektovaných tématech, ale i vzhledem k institucionálnímu zázemí. Dá se říci, že to byl vývoj k lepšímu, po uvolnění společenských poměrů jsou u nás neomezené možnosti cestování, vystavování a prosadit se může v podstatě každý. Na druhou stranu v porevolučních letech se mohlo zdát, že se situace bude měnit výrazněji a k mnohem lepšímu stavu, než je tomu ve skutečnosti dnes. Neomezené možnosti jsou limitovány nezájmem státní a politické sféry, z toho plynoucí nedostatek financí omezuje nejen činnost institucí, ale i samotných autorů a ve výsledku pociťujeme i široký nezájem veřejnosti, která umění obecně již nevnímá jako hodnotný artikl.

80. léta byla pro českou fotografii na jednu stranu dobou uzavřenosti vůči západnímu uměleckému světu, omezování „neoficiální“ tvorby a výstavní činnosti neregistrovaných umělců, na druhou stranu však vládnoucí režim poskytoval umělcům velké fotografické téma, a tyto fotografie jsou právě tím, v jaké vznikaly době, dnes o to hodnotnějšími. Zároveň režim nevědomky podnítil živou neoficiální výstavní činnost, která se konala na mnoha neobvyklých místech, jako byly například městské dvorky a tím vytvářela i komunitu podobně smýšlejících lidí, nejen z uměleckého světa. Zajímavé je, že dnes se tento trend do české kultury opět vrací a vzniká velké množství neoficiálních, alternativních galerií. Znamená to, že se stav české kultury zas o tolik nezlepšil, když autoři i dnes pociťují potřebu existence těchto galerií?

Revoluce s sebou přinesla velké změny, pro kulturu a fotografii nevyjímaje. Změnily se instituce, způsob jejich fungování i financování a náhled na kulturu obecně. Ačkoliv všichni doufali, že se s revolucí zájem o kulturu pozvedne, když se uvolní striktní pravidla a zákazy, spíše opak je dnes pravdou. Umění ztratilo svoji hodnotu z revolty proti režimu

a v současnosti často pro širokou veřejnost nepředstavuje vnitřní potřebu. Muzea a instituce s revolucí musely změnit způsob svého fungování a změnil se především způsob jejich financování ze strany státu. Paradoxně v současnosti dostávají stále méně prostředků na svůj provoz, s argumentem „nezávislosti“ umění, které by mělo být nezávislé i po stránce finanční, což je samozřejmě naprostý nesmysl. Hodnotná kultura a umění, které nevzniká pro široké masy nikdy nemůže být finančně soběstačné, na druhou stranu je potřeba mu i tak věnovat pozornost, protože jinak přijdeme o hodnotná umělecká díla. Pokud nebudou mít české instituce dostatek peněz na nákupy nových děl, může se stát, že to, co má hodnotu se prodá do zahraničí a místo, aby to bylo zastoupeno v našich sbírkách.

Fotografie je v současnosti v našem uměleckém prostředí stále trochu opomíjeným médiem. Ačkoliv se v některých muzeích založily samostatné sbírky, některé mají i odborné vedení a vlastního kurátora, ve srovnání například s výtvarnou tvorbou je sbírek fotografie neporovnatelně méně. V mnoha oblastních muzeích a galeriích má fotografie pouze dokumentární hodnotu historických událostí a skutečností, výtvarné umělecké fotografii se věnuje jen několik z nich. Ještě méně muzeí se věnuje systematickému sbírání současné fotografické tvorby, v čemž vidím největší nedostatek. Paradoxně si všechna muzea a její zaměstnanci stěžují na nedostatek financí na nákupy nových akvizic, ale na dotaz, zda přijímají do sbírek studentské práce odpovídají že ne, protože by tím příliš zaplňovali kapacity depozitáře.

Hlavní problémy v souvislosti se sbíráním fotografie do státních sbírkových institucí jsou jednak nedostatek odborných pracovníků v některých institucích. Kurátoři věnující se pouze jednomu médiu jsou jen v některých institucích, případně často do muzea nastupovali se zaměřením na jiné výtvarné médium než na fotografii. S tím souvisí samozřejmě i finance – jejich nedostatek, kvůli kterému si muzeum nemůže dovolit jednak dostatek odborných pracovníků a zároveň je omezováno ve své činnosti. Muzea dnes nemohou nakupovat nové akvizice, takže sbírky jsou v podstatě zakonzervované ve své

podobě z předrevolučních let, pokud nemají schopného kurátora, který získává nové přírůstky prostřednictvím darů od jednotlivých fotografů. A neposledním, často zmiňovaným problémem, souvisejícím také s financemi, je nedostatečná kapacita úložných depozitárních prostor, které mají muzea často téměř vyčerpané a proto ani kdyby chtěly, tak si nemohou dovolit příliš mnoho nových přírůstků kupovat.

Řešením by mohl být vznik nové instituce, zaměřené výhradně na fotografii, které by garantovalo odborné pracovníky, vystudované a věnující se především médiu fotografie. Především pak s velkorysími prostory pro uložení jednotlivých předmětů, které by umožňovaly příjem pozůstalostí amatérských fotografů ale i jiných sbírek, které dnes kvůli nezájmu institucí končí v popelnicích. Takovým prostorem se zdálo být z počátku Národní muzeum fotografie v Jindřichově Hradci, které se ale transformovalo v Muzeum fotografie a moderních obrazových médií, takže je jen další výstavní institucí zaměřenou na fotografii, avšak s nevýhodnou pozicí mimo hlavní město Prahu a v současnosti s trochu pochybnou výstavní činností. Jak v našem rozhovoru navrhoval i Vladimír Birgus, mohlo by být výhodné tuto instituci transformovat do národního fotografického archivu, na který tam mají vhodné prostory a zázemí a přijmout případně v oboru vystudované pracovníky by dnes již neměl být problém.

Velkým nedostatkem v našem současném uměleckém diskurzu je nezájem o fotografii ze strany soukromých investorů a sběratelů. Ačkoliv se fotografie od revoluce etablovala v aukčních síních a některých komerčních galeriích, dodnes nejsou u nás žádné z nich, které by se věnovaly výhradně fotografii. Podobně je to i se soukromými sběrateli – pokud jsou, tak se často zajímají především o klasické autory, kteří jim zaručují výhodnou a jistou investici. To je nevýhodné především z hlediska podpory mladých umělců, pro které byl dříve soukromý sběratel často zdrojem potřebných prostředků pro další tvorbu. Tento trend se drží i v jiných zemích, především těch západních, kde je stále podpora umění otázkou společenského statutu a i společnost samotná vytváří na bohaté podnikatele tlak, ve kterém je nepřípustné nesponzorovat. Tato rovina u nás dnes absolutně chybí a právě

její rozvoj a podpora i ze strany státu (výhodnými daňovými podmínkami) by mohla zajistit tolik prosazovanou samostatnost umělecké sféry.

Z hlediska kurátorských osobností věnujících se fotografii na tom nejsme špatně. Je u nás jak generace již uznávaných odborníků, kteří se několik desítek let fotografii věnují a přispěli i k její prezentaci na velkých výstavních projektech i v zahraničí. Paradoxně však tito lidé ve svých začátcích o fotografii mnoho nevěděli a často neměli vystudované ani příslušné obory, přesto se díky neustálému kontaktu s fotografií vyprofilovali v odborníky na svém místě. Zároveň je u nás činná mladší generace, také již uznávaných kurátorů, kteří se věnují spíše mladší generaci autorů fotografů, díky kterým se mnohá jména na naší fotografické scéně ustálila. V současnosti by však bylo potřeba, aby se tito kurátoři zasadili i o prezentaci mladých autorů v zahraničí a aby i muzea a jiné státní instituce vzala v potaz vznik příslušných vysokoškolských oborů a zaměstnávala v budoucnu nejlépe možné kvalifikované odborníky.

Závěr

Celkově je stav české fotografie z kurátorského hlediska v současnosti stále ve stádiu transformace. Existují již sbírkové i výstavní instituce, pomalu se rozvíjí trh s fotografií a začínají se objevovat první sběratelé. Avšak na to, že jde o hodnocení více než 25 let po revolučních událostech v roce 1989, udál se vývoj do dnešní podoby velmi pomalu. Fotografie je sice součástí několika větších státních uměleckých institucí, bohužel má ale často pouze vedlejší postavení a někde dokonce chybí i její odborné vedení. V zásadě u nás v současnosti není instituce, která by se komplexně věnovala problematice fotografie, sbírala všechny její podoby, věnovala se pravidelné výstavní činnosti a případně podporovala umělce i finančně. Samozřejmě problém je nejen ze strany jednotlivých institucí, ale především státu, který se k umění obecně staví nesystematicky a nedostatečně.

Pro zlepšení situace by bylo především potřeba vstřícných kroků ze strany státu. Ačkoliv se státní činitelé neustále snaží o finanční samostatnost umělecké sféry, neposkytují na oplátku podmínky, aby se tak mohlo stát. V jiných zemích, kde jsou v umění zaangažovány i soukromé subjekty, funguje podpora umění výměnou za příznivé daňové podmínky. U nás však nefunguje ani jedno – podpora státu, ani příznivá situace, aby do podpory umění měly chuť vstoupit soukromé subjekty. Z tohoto nezájmu samozřejmě plyne i problematické fungování uměleckých institucí, nedostatek odborných pracovníků a i slabé začlenění českého umění do evropského kontextu.

Stejně tak u nás neustále chybí progresivní instituce, která by se věnovala fotografii z komplexního pohledu. Fotografie je sice součástí výtvarného umění a často ji od jiných médií ani nelze oddělit, ale zároveň muzea nemají odborné pracovníky nebo finanční prostředky, aby se fotografii mohli věnovat dostatečně do hloubky. Silná instituce zajišťující fotografii vše potřebné – od vhodného uložení sbírkových předmětů, po kvalitní výstavní činnost, publikační, odborné zázemí až po schopné edukační centrum, které by

napomohlo šíření jejího porozumění široké veřejnosti. A právě schopnost muzeí předat fotografické sdělení i široké veřejnosti je často opomíjeným faktorem.

Současný nezájem o fotografii, ale i o umění obecně, plyne především z neporozumění ze strany neodborné veřejnosti. Jak již bylo mnohokrát v odborných textech zmíněno, v současné době umění funguje tak trochu samo pro sebe. V uzavřené společnosti, mezi lidmi, kteří umění „rozumí“ a když do tohoto světa vstoupí někdo zvenčí, kdo neví, co od něj má očekávat, cítí se často zmatený. Pro současnou fotografii to platí obzvlášť, kdy pro „tradičního“ diváka může nabývat až hodně neobvyklých podob. Proto by bylo dobré mít instituci, věnující se právě těmto aktivitám, nejen pro fotografii samotnou, ale především ve směru k veřejnosti a divákům. Vždyť takováto instituce, věnující se pouze fotografii, nemusí mít za cíl sloučit do sebe veškeré fotografické sbírky, které u nás již existují. Nemusí se ani snažit vytvořit reprezentativní sbírku české fotografie v průřezu všech dob. Stačilo by, aby začala fungovat pro současnou fotografii, věnovat se současným umělcům a stejně tak i současným divákům. Zprostředkovávat nejaktuálnější tvorbu a v případě dostatečných možností tuto tvorbu i sbírat a archivovat.

Přílohy

Seznam použité literatury

BAŇKA, Pavel. *editorial*. In: *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/*: 80. léta. Praha: Mediagate, 2011, (18). ISSN 1213-9602.

BIRGUS, Vladimír (ed.). *Vnitřní okruh v současné české fotografii*. Překlad Derek Paton, Marzia Paton. Praha: KANT ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2013. ISBN 978-80-7437-099-1.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2009. ISBN 978-80-7101-089-0.

BIRGUS, Vladimír a Pavel SCHEUFLER. *Fotografie v českých zemích 1839-1999: chronologie*. Praha: Grada, 1999. ISBN 80-7169-902-0.

BIRGUS, Vladimír a Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ. *Česká fotografie 90. let: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012] = Civilised illusions : photography collection of the Olomouc Museum of Art : [exhibition : Olomouc Museum of Art - Museum of Modern Art, March 8 - May 20, 2012]*. Praha: KANT, c1998. Sbírký Muzea umění Olomouc. ISBN 80-862-1700-0.

Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc : [výstava : Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012] = Civilised illusions : photography collection of the Olomouc Museum of Art : [exhibition : Olomouc Museum of Art - Museum of Modern Art, March 8 - May 20, 2012]. Olomouc: Muzeum umění, c2012. Sbírký Muzea umění Olomouc. ISBN 978-80-87149-43-0.

DRÁBEK, Petr. Antonín Dufek., 2014. *Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Mgr. MgA. Tomáš Pospěch.*

DUFEK, Antonín. *Z památníku. K subversivní dokumentaristice osmdesátých let*. In: *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/*: 80. léta. Praha: Mediagate, 2011, (18). ISSN 1213-9602.

FÁROVÁ, Anna. *A pásly by se tam ovce...* Vyd. 2., 1. samost. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-387-9.

FÁROVÁ, Anna, STEHLÍ, Iren a Robert V. NOVÁK (eds.). *Anna Fárová & fotografie: práce od roku 1956 = Anna Fárová & photography : from 1956 to the present*. Praha: Langhans Galerie - PRO Langhans, 2006. ISBN 80-902816-4-8.

FÁROVÁ, Anna, STOILOV Viktor. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-369-5.

Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/: 80. léta. Praha: Mediagate, 2011, (18). ISSN 1213-9602.

Fotografie?? : Photography?? : [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. ISBN 80-85628-98-8.

KORECKÝ, David (ed.). *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. ISBN 978-80-86603-51-3.

LARUELLE, François. *Koncept nefotografie*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Fotograf 07, c2012. ISBN 978-80-260-3816-0.

MARINCOLA, Paula (ed.). *What makes a great exhibition?*. Philadelphia, Pa.: Philadelphia Exhibitions Initiative, c2006. ISBN 0-9708346-1-6.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Insiders: Nenápadná generace druhé poloviny 90. let [katalog výstavy]* Dům umění města Brno, Dům pánů z Kunštátu[online]. Praha, 2005 [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <http://docplayer.cz/3559886-Insiders-nenapadna-generace-druhe-poloviny-90-let-insiders-the-unobtrusive-generation-of-the-late-1990s-pavlina-morganova.html>

Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010 [katalog výstavy / autor textů - kurátor výstavy Pavel Vančát]. Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galeríí Rudolfinum, 2011. ISBN 978-80-254-9129-4.

MÜLLER, Hans-Joachim. *Harald Szeemann: exhibition maker*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006. ISBN 978-37-75717-05-2

O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: Tranzit.cz, 2014. Navigace, svazek 0014. ISBN 978-80-87259-30-6.

OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. Kutná Hora: GASK - Galerie Středočeského kraje, 2012. Document, 1. ISBN 978-80-7056-167-6.

PACHMANOVÁ, Martina. Kdo je to kurátor/ka? A2. 2007 (39). ISSN 1803-6635. dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kuratorka>

POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, c2010. ISBN 978-80-87407-01-1.

PTÁČEK, Jiří. Insider, bez insidera, ...-Insiders, Brno, Dům pánů z Kunštátu, 14. 12. 2004 – 30. 1. 2005; Futura, Praha, 17. 2. – 1. 5. 2005. *Časopis Umělec 2005/1* [online]. 2015(1) [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/insiders-inc?printLayout=true>

RIŠLINKOVÁ, Helena, Lucia LENDELOVÁ a Tomáš POSPĚCH. Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století: Czech and Slovak photography of the 1980s and 1990s : publikace k výstavám : Muzeum umění Olomouc : 30.5.2002-18.8.2002 : mesiac fotografie 2002 : Bratislava, 1.11.2002-31.[i.e.30]11.2002 : [katalog výstavy]. Olomouc: Muzeum umění, 2002. ISBN 80-85227-50-9.

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

ŽANTOVSKÝ, Petr. Jak se změnila česká kultura po roce 1989. *Literatura / Umění / Kultura* [online]. 2014(31) [cit. 2016-05-20]. ISSN 1210-1494. Dostupné z: <http://www.obryskmen.cz/index.php/rocnik-2014/44-31-2014-19-listopadu-2014>

Seznam použitých zdrojů

Asociace profesionálních fotografů České republiky [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.asociacefotografu.com>

BULÁKOVÁ, Martina. Česká fotografie 20. století se vydala do Bonnu. In: *IDnes.cz* [online]. [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/ceska-fotografie-20-stoleti-se-vydala-do-bonnu-f3h-/vytvarne-umeni.aspx?c=A090417_195604_vytvarneum_ob

Centrální evidence sbírek muzejní povahy [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.cesonline.cz/>

CO BYLY KULTURNÍ FONDY / Zpravodaj Výboru národní kultury č. 1/2004 [online]. [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/?rok=2004&cis=51&cl=11>

ČECHLOVSKÁ, Magdalena a Filip JANDOUREK. *Podpora umění není žádný sponzoring, říká Jan Řehák z PPF Art*. In: *Hospodářské noviny* [online]. [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-46367320-podpora-umeni-neni-zadny-sponzoring-rika-jan-rehak-z-ppf-art>

Elektronický katalog sbírek výtvarného umění zpracovaný Radou galerií České republiky [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.citem.cz/promus11/>

FAMU - Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 2016-05-20]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-fotografie-kf/vse-o-kf/vznik-a-osobnosti-katedry-fotografie/>

Galerie Klatovy / Klenová. *Rada galerií České republiky* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://rgcr.cz/galerie-klatovy-klenova/>

Historie. *Galerie Klatovy / Klenová* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.gkk.cz/cs/o-galerii/historie/>

KLEVISOVÁ, Naďa. *Velké společnosti investují do umění* [online]. In: . [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/umeni/c1-23958240-velke-spolecnosti-investuji-do-umeni>

Koncepce rozvoje a činnosti Muzea umění Olomouc 2014-2018 [online]. Muzeum umění Olomouc. s. 46 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/koncepce-rozvoje-a-cinnosti-muzea-umeni-olomouc-2014-2018-58.pdf.otiQ&sig2=F6EyDeDMaqZVhYCjvyrPmA

MALÁ, Olga. *Dějiny kurátorství současného umění*. In: *Artyčok* [online]. [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/20008/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-marek-pokornycuratorial-history-of-contemporary-art-olga-mala>

Nadace českého výtvarného umění [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
<http://www.ncvu.eu/>

O ateliéru: Sudkův Ateliér na Újezdě [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
<http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/o-atelieru.html>

Odborné životopisy kurátorů MG: Antonín Dufek [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/veda-a-vyzkum/odborne-zivotopisy-kuratoru-mg/dufek.aspx>

Sbírka československé a české fotografie skupiny PPF [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
<http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/sbirka.html>

Tereza Stejskalová, spolek Skutek, rozhovor *Český rozhlas / Rádio Wave* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
http://www.rozhlas.cz/radiowave/spolecnost/_zprava/spolek-skutek-umelci-se-spojuji-k-dialogu-s-institucemi--1436129

TISKOVÁ ZPRÁVA PPF [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: www.ppf.cz/files/11111355-140430_ppfart_zlatyfondcp_fin.pdf

UMA: You Make Art. *O Fotograf Gallery (Jiří Ptáček)*. In: *Soundcloud* [online]. [cit. 2016-05-24]. Dostupné z: <https://soundcloud.com/uma-you-make-art/o-fotograf-gallery-jiri-ptacek>

Unie výtvarných umělců České republiky [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:
<http://www.uvucr.cz/>

VACKOVÁ, Anna. *Jan Řehák: Investice do umění je jako manželství. Obě spojuje touha po trvalých hodnotách*. In: *E15.cz* [online]. [cit. 2016-05-24]. Dostupné z:
<http://nazory.e15.cz/rozhovory/jan-rehak-investice-do-umeni-je-jako-manzelstvi-obe-spojuje-touha-po-trvalych-hodnotach-684863>

Seznam použitých zkratk

AIPAD – The Association of International Photography Art Dealers

ČFVU – český fond výtvarného umění

GHMP – Galerie hlavního města Prahy

GKK – Galerie Klatovy / Klenová

IAA/AIAP – The International Association of Art

ITF - Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě

MG – Moravská galerie

MK ČR - Ministerstvo kultury České republiky

MUO – Muzeum umění Olomouc

NG – Národní galerie

NTM - Národní technické muzeum

PHP – Pražský dům fotografie

SČVU – svaz českých výtvarných umělců

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum

UVU ČR – Unie výtvarných umělců ČR

VŠUP - Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

Rozhovor Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografie v UPM, Praha, 15. 4. 2016

Geneze sbírky fotografie v Uměleckoprůmyslovém muzeu (UPM)

Uměleckoprůmyslové muzeum bylo založeno v roce 1885 nikoliv státem, ale Obchodní a živnostenskou komorou, která tímto chtěla povznést řemeslo a průmysl v Čechách. To byl trend, který v 19. století dorazil z Anglie. Předobrazem našeho muzea (UPM) je Kensingtonské muzeum, které se dnes jmenuje Victoria and Albert Museum, v Londýně. Podobná muzea vznikala v 19. století v celé Evropě a v jiných městech v Čechách. Podobná významná muzea jsou v Brně, Opavě, atd. Fotografie se v UPM začala cíleně sbírat kolem roku 1902, kdy zaznamenáváme první sbírkový předmět fotografie. To znamená, že byla zapsána na stejné úrovni a bylo o ní stejně pečováno jako třeba o barokní skříň. Byl to skutečně sbírkový předmět. Což ale neznamená, že by v muzeu už předtím fotografie nebyly. Už na přelomu století se do knihovny jako dokumentační fondy sbíraly velké konvoluty fotografií architektury, uměleckého řemesla a to ze všech možných institucí z Itálie, Německa, Francie atd. Fotografie už tehdy na přelomu století byla pocítována velice moderně, jako jedno z důležitých informačních médií. A tehdy i naše muzeum už bylo velice moderně koncipovaná muzejní budova s velice moderním programem.

Od toho roku 1902 běžela doba až do druhé světové války. Naše muzeum udělalo velkou výstavu, co se týče fotografie, v roce 1914. To bylo při příležitosti 75. výročí objevu fotografie. Výstavu organizoval F.X. Jiřík, což byl ředitel muzea, kterého zajímala prehistorie fotografie, ale i současnost. Proto v roce 1914, nikoliv v hlavní budově muzea, ale v najatých prostorách Rudolfinu, které je přes ulici, udělal velkou výstavu, vlastně jednu z největších výstav české fotografie. Dále za první republiky byly velice důležité výstavy v našem muzeu jako Ladislava Sutnara, výstava Bratislavské školy uměleckých řemesel, kde učil ve 30. letech třeba Jaromír Funke a další. Za války muzeum bylo víceméně zavřené, protože bylo zabráno firmou Junkers. Po válce se znovu dalo do pořádku a pokračovalo v činnosti.

Pro nás je důležité ještě datum 1942, kdy se rozhodl definitivně předat muzeu soubor svých fotografií František Drtikol, protože kolem poloviny 30. let ukončil svoji fotografickou činnost a věnoval do muzea veliký soubor svých věcí. To rozšířilo muzejní sbírku. Ale nebylo to poprvé, co se Drtikol s UPM potkal, protože už na té výstavě v roce 1914 měl věnovaný dokonce jeden celý sál v Rudolfinu a v roce 1922 měl u nás v UPM první samostatnou výstavu. A podle zápisu víme, že výsledkem této výstavy byl velkorysý dar asi 30 nebo 35 fotografií. A jak je uvedeno v zápisu zveřejněném v tehdejší výroční zprávě Obchodní a živnostenské komory, citováno popaměti: „Tento dar Františka Drtikola byl základem založení sbírky současné moderní fotografie české v Uměleckoprůmyslovém muzeu.“ Takže už i administrativně se uvažovalo o tom, že se zřídí a bude se cíleně budovat takováto sbírka.

Pak přišla již zmiňovaná druhá světová válka, po válce se situace pro muzeum zas tak moc nezlepšila, protože místo německého Junkersu budovu obývala projekční kancelář. 50. léta také nejsou nic moc a koncem 50. let došlo ke katastrofě, protože byl zatčen tehdejší ředitel UPM, velice vážený historik Prahy a užitého umění, doktor Emanuel Poche. Toto se stalo nikoliv na začátku 50. let, ale koncem, to je na tom to nejdůležitější. Byl obviněn, že umožnil některým reprezentantům bývalé buržoazie formou dlouhodobých zápůjček a depozitů v UPM se vyhnout tomu, že (a teď si doplňuju) bychom jim to my, komunisti, mohli ukrást. Což asi byla pravda, že některým rodinám pomáhal, aby nebyli okradeni, zvláště když byli třeba pronásledováni nebo jinak kriminalizováni, přebíral některé jejich sbírky do muzea na dlouhodobý depozit. Zavřeli ho a v návaznosti na to následovala administrativní šikana, vymyšlená někým na ministerstvu. UPM se administrativně včlenilo do Národní galerie. To znamenalo naprostou zkázu, protože v tu chvíli začal transfer sbírek. Bylo to rozhodnutí shůry a při té příležitosti se začaly trhat sbírky UPM. Některé sbírky se vyjímaly a předávaly se jiným organizacím, některé převody ani nebyly pořádně administrativně vyřízeny, takže se věci ztrácely, atd. Tehdy se třeba ozývaly hlasy, že například fotografie Františka Drtikola, které u nás v muzeu ležely od roku 1942 nezpracované, do našeho muzea vůbec nepatří. Nejdřív byl návrh na jejich fyzickou likvidaci, později se rozhodlo, na doporučení dvou mužů – historika

fotografie Rudolfa Skopce a archiváře Národního technického muzea doktora Karla Černého, že se nic ničit nebude a Drtikol se předal do Národně technického muzea. Nakonec se tam předaly všechny fotografické fondy, vyškrtly se z evidence UPM, s tím, tyto „výrobky“ nemají s užitým uměním a uměním jako takovým nic společného. To byl tehdejší výklad. A v tom Národním technickém muzeu měli fotografové dokumentovat výsledky techniky, fotoaparátů. Že se návštěvníkům ukáže: těmito fotoaparáty se vytvořily tyto fotografie. No, byl to nesmysl, ale tihle dva muži skutečně naši sbírku zachránili.

Paradox je, že právě koncem 50. let v Brně tentýž Rudolf Skopec byl jeden z iniciátorů vzniku fotografické sbírky při Moravské galerii v Brně. Koncem 50. let byl obrovský fotografický boom v Čechách. Otevřela se v roce 1958 specializovaná výstavní síň *Fotochema* na Jungmannově náměstí v Praze, myslím že to byla dokonce první specializovaná síň na fotografie z celé Evropy. Začala vycházet edice *Umělecká fotografie* ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, byl založen časopis *Fotografia*, začaly výstavy, obrovsky se rozvinulo amatérské fotografické hnutí - a v tuto chvíli se z našeho muzea vyčlenily fotografie, že tady nemají co dělat. Prostě zločin. V roce 1967 se stal ředitelem Národní galerie (NG) Jiří Kotalík a jeho přítel a známý, výtvarný kritik Jiří Šetlík se tehdy dostal do New Yorku v Americe, seznámil se tam se sbírkami v Cooper Hewitt muzeu a s aktuálními trendy současného muzejnictví a galerijní práce a z této zkušenosti vytěžil kroky, které následovaly. Tito dva muži, kteří byli oba komunisti a jejich přání měla velikou váhu, tak prosadili u ministerstva kultury koncem 60. let, že se naše dvě instituce znovu rozpojily. Šetlík se stal ředitelem muzea a tehdy byla oficiálně založena sbírka užitě grafiky a fotografie v UPM. Tehdy se také stala první kurátorkou sbírky doktorka Anna Fárová, která potom v 70. letech, než byla vyhozena kvůli Chartě 77, udělala několik zásadních výstav. Za prvé bylo důležité, že stáhla naše sbírky z Národně technického muzea a částečně s nimi pracovala. Připravila výstavu Františka Drtikola, výstavu *Osobnosti české fotografie*, to už bylo ale z nových nákupů a v roce 1976 výstavu Josefa Sudka k jeho 80. narozeninám a zároveň jeho před-smrtnou výstavu. Právě Anna Fárová u nás naznačila jakousi páteř české fotografie.

Potom ve sbírce pokračovala Kateřina Klaricová, která tady byla asi 11 let, ale dělala spíše výstavy převzaté nebo dílčí. Napsala knihu o Drtikolovi, současně šéf celé sbírky užitě grafiky a fotografie doktor Zdeněk Kirschner připravil pět tematických Sudkovských výstav, poté co Anna Fárová, jako důvěrnice sestry Josefa Sudka po Sudkově smrti, předávala do muzea věci a doktor Kirschner z toho dělal výstavy na zámku Kozel. Koncem roku 1988, kdy odešla Kateřina Klaricová, stal se kurátorem sbírky Ludvík Hlaváček, který je historik umění, několik let dělal správce depozitáře sbírky nábytku UPM a koncem roku 1988 se poměry natolik stabilizovaly, že se v rámci instituce mohl stát odborným pracovníkem. V tu chvíli jsem i já nastoupil jako jeden z depozitorů. Měl jsem zkušenost, protože už v roce 1970 jsem dělal v Národní galerii v depozitáři, v letech 1972-6 jsem dělal na plný úvazek v depozitáři, pak jsem dělal v Národním technickém muzeu, v nakladatelství Odeon 11 let, kde jsem zakládal archiv a tak dál. Takže s touto zkušeností jsem šel v lednu 1989 do UPM.

Ted' by se hodil malý medailonek mé osoby – Jan Mlčoch, narozen v roce 1953, v roce 1968-72 jsem studoval střední průmyslovou školu strojnickou, konstrukci letadel. Pak jsem chtěl jít na vysokou, ale nakonec jsem nešel, to byl rok 1972 doba, kdy se nechodilo na školu, ale kdy byli lidi vyhazováni ze škol včetně pedagogů. A já jsem už tehdy měl zkušenost z Národní galerie, tak jsem tam v roce 1972 šel pracovat do sbírky české malby 19. století. Ale současně jsem chodil pomáhat do 20. století, zároveň jsem pomáhal v depozitáři starého umění a na Zbraslavi, kde se koncipovala sbírka českého sochařství 19. a 20. století, takže už jako mladý kluk jsem dělal v centrální instituci. Tam jsem se také seznámil s Karlem Milerem, což byl vědecký odborný pracovník NG, ten mě kontaktoval s Petrem Štemberou v UPM a někdy od roku 1974 jsme společně dělali umělecké akce. Ale v druhé půlce 70. let už jsme z toho vycouvávali a rokem 1980 všichni, aniž bychom se domluvili, jsme tuhle činnost ukončili.

V lednu 1989 když jsem přišel do UPM, tak tady v podstatě žádná fotografická sbírka nebyla. Možná vám to připadá, že to ted' protiřečí všemu, co jsem dosud říkal, ale bylo tomu tak. Byly tady dvě skříně jedna asi o 6 a jedna o 10 šuplíků a jinak fotografie, které měly být sbírkou, byly rozmetané po všech čertech. Takže já ještě s jednou kolegyní, která ale nebyla žádná kunsthistorička, byla celý život účetní, jsme společně začali tu sbírku snášet, zapisovat, zpracovávat, ukládat a tak dále. Když jsem přišel, bylo zpracováno do karet asi 3 500 věcí, přitom v současné době máme asi 90 000 pozitivů a 30 000 negativů. Tehdy jsme vůbec poprvé zpracovávali Drtikola. Ve vzpomínkách Anny Fárové se celkově dovíte fantastické věci, ale některé se trochu míjejí s pravdou. Anna Fárová nezaložila třeba edici *Umělecká fotografie* ve Státním nakladatelství. Ač

byla nejpilnější přispěvatelkou, tak to založili a vedli úplně jiní lidi. Anna Fárová neobjevila Františka Drtikola, i když mu obrovsky pomohla. Františka Drtikola připomněl ještě za jeho života v letech 1955-56 fotograf a teoretik Jiří Jeníček, který s ním dokonce udělal živý rozhovor a vydal ho v Československé fotografii. V roce 1967 Rudolf Skopec s Erichem Einhornem připravili první velkou, už posmrtnou výstavu Františka Drtikola v rámci tehdejšího prvního ročníku Interkamery v Praze. To byla výstava, která otevřela a připomněla světu dílo Františka Drtikola. Anna Fárová na to pak navázala v roce 1972 tím, že udělala krásnou výstavu v UPM a i fyzicky jeho fotografie vyvezla do Itálie, Anglie atd. Takže její zásluhy jsou veliké, ale ne takové, aby se mohlo říct, že objevila Františka Drtikola.

Nás ve sbírce u tradiční analogové fotografie vždycky zajímají oba dva ty kroky, které fotograf učiní. Nejen negativ, ale i pozitiv. Pro nás nejdůležitější je ale sbírka pozitivů, to je těch zhruba 90 000 věcí. Z toho zhruba 21 000 je od Sudka a více než 5 000 od Drtikola. V těch vzpomínkách Anny Fárové, kde píše, že zpracovala Drtikola, je jedna bizardnost, která vyplynula až když jsme v 90. letech jeho věci zpracovávali. Ona pořád opakovala, že to bylo asi 2 000 fotografií, ale my, když jsme je uspořádali, pročíslovali, zpracovali, zapsali a uložili do sbírky, tak jsme zjistili (i při všech ztrátách, o kterých víme, které vznikly například v době odklonu do technického muzea apod.), že těch fotografií je více než 5 000, to znamená o 3 000 víc. Takže se dá trošku polemizovat s tím, nakolik zpracovala nebo nezpracovala Drtikola.

Sudek a Drtikol jsou dva největší soubory, pak máme ještě podstatnou část pozůstalosti Jana Hudečka, velkou pozůstalost Ivana Lutterera, kterou jsme přebírali před několika roky a v posledních letech se jedná intenzivně s Josefem Koudelkou, který slíbil, že věnuje zlatý fond ze svého celoživotního díla do našich muzejních sbírek. To je ale teprve rozjednané. Já to zdůrazňuji z toho důvodu, protože podstatná část nejdůležitějších sbírkových fondů největší sbírky české fotografie, jsou dary. Ti největší autoři jsou nejvelkorysejší. Což je paradoxní, protože když pak jednáte s nějakým mladým současným autorem, tak vám řekne větu, která mně opravdu, přiznám se, vyrazila dech: „*Musíte se naučit kupovat fotografii*“.

Při budování muzea a sbírky jsou tři základní povinnosti – akvizice, zpracování a uložení, a prezentace sbírek. Přirozená, normální forma v normální situaci v normální době v normálním rozpočtu, by byla, že se chodí nakupovat. Ideální by bylo, kdyby instituce jako UPM, NG nebo jakákoliv jiná centrální státní sbírkotvorná instituce, měly dostatek peněz na to, aby kupovaly ty věci jako první. To se kdysi před 100 a více lety dělávalo, že umělec byl uznán na tu nejvyšší kategorii tím, že jeho dílo koupila významná centrální sbírka. Tím se skutečně posvětil člověk, který patří do první kategorie. To dnes nepřipadá v úvahu. Když jsem říkal, že máme Sudkovy fotografie, tak samozřejmě, že se i kupovaly. Dokonce i za jeho života, i když ne přímo od něj, ale například od inženýra Linharta, který pro něj dělal v roce 1956 monografii a Sudek mu ty předlohy pro monografii věnoval a on je později prodával. A tehdy se dotazovali (myslím že i Sudka), za kolik by si to měli koupit a nakonec se (v první půli 70. let) dohodli na částce asi 180 000,- Kč, což byly tehdy obrovské peníze. Ale muzeum to koupilo a byla to významná akvizice.

My jsme posledních zhruba 10 let měli víceméně jenom na příležitostné koupě, spíše záchranné nákupy. Ne že bychom se mohli rozjet k někomu a domlouvat, že bychom do muzea něco koupili. Protože muzeum není jen sbírka fotografie. Jenom náš odbor užité grafiky a fotografie je sbírka knižní kultury, dekorativní tvorby (to znamená sbírka kreseb, návrhů a grafiky), sbírka plakátů, která má desetitisíce položek, sbírka miniatur a tak dál, počínaje renesancí, barokem, 19. stoletím až do současnosti. A část z této jedné sbírky nebo muzejního odboru je fotografie. Takže se nedá předpokládat, že muzeum jako celek uvolní nějaké větší peníze na nákupy. Muzeum nemá dostatečné peníze ani na svůj provoz a na své zaměstnance. Ale neříkám, že se příležitostně záchranné nákupy nedělají. Třeba před půl rokem sem jeden muž přišel, že by rád vyvezl do ciziny soubor české fotografie půlky 19. století, portréty české šlechty, ateliér Rupp a Bekel a další, prostě nejvýznamnější pražské ateliéry 50. let 19. století. Tak tehdy jsme se na místě domluvili a jako přímý nákup jsme to získali.

Ale jinak peníze nemáme a proto nastupuje druhý institut – převod z jiných státních institucí. To se dělo zejména v 90. letech, kdy se rušily třeba redakce, tak se sem předávaly věci. A třetí institut jsou dary a to je něco, na co já vsázím zejména v posledních letech. Ale vsázím na to celou dobu, co tady jsem, že se s hodně lidmi znám a dlouhodobě vyjednávám, jestli by bylo možné, aby jejich dílo bylo zastoupené v muzeu. Já těm lidem nenabízím peníze, ale nabízím jim to, že jejich jméno a jejich tvorba bude zastoupena v největší sbírce fotografie, to znamená ne pro teď, ale pro generace budoucí. A nabízím jim dobré sousedství, že budou právě vedle těch Drtikolů, Sudků, Koudelků atd. Díky tomu jsme v posledních letech získali skutečně

velice kvalitní dary. Získali jsme věci, které mě zajímají možná nejvíc a považuji je za nejaktuálnější. Práce, které jsou na pomezí žánrů, na hranicích fotografie. Dost často jsou to práce lidí, kteří fotografové profesně nejsou, jsou to výtvarníci, kteří používají médium fotografie. Jenom připomenu pár jmen, dostali jsme věci od Aleny Kotzmannové, Štěpánky Šimlové, Václava Stratila, dostali jsme nádherné věci Michala Kalhouse, Markéty Othové, Jasanského a Poláka, ti nám věnovali celý soubor z 80. let, kdy fotografovali televizní obrazovku, z výstavy koncem 80. let ve *Fotochemě*, Svatopluk Klimeš, Veronika Bromová, Jiří Černický a další. Tak od těchto autorů už máme krásný soubor věcí právě z pomezí fotografie a výtvarného umění. Získali jsme i několik videí a jednáme o dalších. Máme třeba i videa Ondřeje Brodyho, protože myslím si, že je to výjimečné a patří to sem i pro příští generace. Jsem trpělivý, protože je to od nich velkorysost a vstřícnost a já si toho vážím.

Dříve za komunistů býval nákupní systém velice jednoduchý, dvakrát ročně bývaly nákupní komise, jarní a podzimní, a ty se odehrávaly vždy ve dvou dnech. Jeden den bylo staré nebo užité umění do roku 1900 a druhý den bylo 20. století. To běželo jak hodinky. Ministerstvo uvolňovalo poměrně dost peněz a upřímně řečeno, taky ale ta fotografie, ale i užité umění, bylo levnější. Teď máte specializované firmy, galerie, aukční síně, které se věnují fotografii, designu atd. Bohužel ale v našem muzeu nejsou ani peníze na lidi, kteří by tady měli pracovat. Fakt je ten, že v roce 1989/90, když jsem sem nastoupil, byli v naší sbírce 4 lidi, kteří se zabývali fotografickou sbírkou – já a Ludvík Hlaváček na plný úvazek, paní Králová byla asistentka a současně depozitorka se mnou a doktor Kirschner byl šéf celého odboru a současně kurátor fotografie. Takže 4 lidi, když se sečtou pracovní úvazky, tak to byly 3 pracovní úvazky a v roce 92 s odůvodněním, že nejsou peníze, to spadlo na 1,5 úvazku. Zůstal jsem jen já na plný úvazek, Ludvík Hlaváček odešel bez náhrady, pan doktor Kirschner odešel bez náhrady, že nejsou peníze a tato situace je stejná v podstatě dodnes. Jen kolegyně, která dělala asistentku a depozitorku předala své asistentské místo jiné kolegyni a já jsem zůstal kurátor sbírky. Ale ta sbírka je velmi podceněná. Ono to zvenčí vypadá, jako že sbírka funguje. Ano, funguje, snažíme se, co se dá. Co se týče správy sbírky i co se týče výstavní činnosti, akviziční činnosti, ale je to velice těžké a potřebujeme získat nové lidi, mladé lidi, aby dělali nejen kurátory, ale hlavně, aby dělali ve fondech samotných, hlavně správce sbírky by bylo dobré rozšířit. Rozsah a význam naší sbírky vůbec není v rovnováze s personálním obsazením například Moravské galerie nebo stejné sbírky ve Slovenské národní galerii. Ale to já můžu říkat celých 20 let a zatím se nic neděje. Teď jsme alespoň získali novou budovu ve Stodůlkách, ve které sedíme. Mají se tady zařizovat nové depozitáře, tak přinejmenším fyzicky by o sbírku mělo být slušně postaráno. Jsou tady ale i pracoviště a kanceláře, které snad umožní, aby se to v budoucnu rozšířilo i personálně, třeba právě o kurátory nebo správce sbírky.

Samozřejmě jedna z velkých zodpovědností kurátora sbírky je, že selektuje. Já třeba selektuji už jenom tím, že oslovuji lidi, o kterých si myslím, že by jejich věci byly přínosem sbírce. A nerozlišujeme, jestli je někdo profesionální fotograf nebo naprostý amatér, protože to už se dnes úplně rozmílilo. Upřímně jaký fotograf byl třeba Miroslav Tichý? A přece patří do naší sbírky a máme jeho věci zastoupené. Takže samozřejmě, že vybírám a samozřejmě, že musím být skoro až nespravedlivý, protože i těch dobrých fotografů jsou stovky. I profesionálních fotografů je obrovské množství, kteří dělají určitě dobře svojí práci, fotí dobře krajinu, reklamní snímky, portréty, cokoli. Ale úplně všechno v institucích a ve sbírkách nemůže být. Takže v hlavě si samozřejmě říkáte, co by bylo ideální do sbírky přijmout. Sbírka ale není nic lineárního, co by bylo vývojově od daguerrotypie po současnost. Protože, když takhle sbírku postavíte, tak přijde někdo jiný a tu linii vidí úplně jinak a najednou by tam byly velké díry.

Já preferuji princip mozaiky. My máme ta velká jména velikánů české fotografie, ale já se celých 25 let snažím doplňovat „krajinu české fotografie“, kde chci nejen ty horské štíty Drtíkolů a Sudků, ale o co nejplastičtější krajinu jako celek. Druhou vrstvou je profesionální fotografie různých ateliérů při různých podnicích od poloviny 19. století po dnešek apod. Do třetice potom velká třetí vrstva je amatérská fotografie. Dřív, když někdo měl zájem o amatéry, tak ho zajímali především ti organizovaní amatéři, kteří měli tzv. „kultivovanou tvorbu“. Za první republiky byli organizovaní v klubech fotografů amatérů, vystavovali na klubových výstavách, svoje fotografie lepili na kartony, popisovali, vzadu měli razítka z výstav atd. To je řekl bych to nejušlechtilejší amatérské dílo. Ale v posledních 20 letech se ukázalo, že stejně zajímavé, ne-li zajímavější je obyčejné rodinné fotografování. Sáhnout do rodinného archivu ze 70.-80. let, kdy se třeba jedná o diapositivы nebo fotografické snímky formou momentky z rodinného života. A najednou tyhle fotografie těch „neznámých“ tvůrců mají mnohem větší výpovědní hodnotu než takzvaná umělecká tvorba

tehdejších mistrů české fotografie. Proto se dnes tak často sahá po archivech, po rodinných památkách, protože najednou připomínají ten tehdejší život 70.-80. let jinak a možná svým způsobem i pravdivěji nebo alespoň přesvědčivěji.

Jak říkám, je to mozaika a my stále jenom látáme mezery. Ale když se doplňuje třeba i jenom malými dílky, tak přece jenom je reliéf té krajiny stále plastičtější. Já myslím, že obrovskou práci udělala už na začátku 70. let Anna Fárová. Ona velice cílevědomě načrtla tu hlavní páteř české fotografie. Sice v tom nebyla úplně originální, ve skutečnosti ta nejvýznamnější jména vyexcerpovala ze slavného textu Karla Teigehe, jmenoval se Cesty české fotografie a vyšel poprvé už za války. Tam jsou zachycena ta nejvýznamnější jména, která ona zařadila v první polovině 70. let do své výstavy Osobnosti české fotografie, počínaje Alfonsem Muchou, konče Miroslavem Hákem, Jiřím Severem atd., prostě ty nejvýznamnější osobnosti. V tom měla pokračovat dalším výstavním projektem, který by byl až do současnosti. Ale to už nikdy nerealizovala, mimo jiné i z toho důvodu, že jí vykopli z muzea. Což byla tragédie a zločin. Zločin vůči ní, vůči muzeu, ale i vůči české fotografii, protože ona tím byla zbrzděná v práci, která mohla být fantastická.

Anna Fárová od roku 1970 začala do muzea kupovat právě tyto základní autory české fotografie. První nákup bylo 50 fotografií tehdy ještě žijícího Miroslava Háka. Pak následoval Jaromír Funke, Jaroslav Rössler, Eugen Wiškovský a další velká jména. Samozřejmě i Sudek, ale do toho kupovala i současnou tvorbu střední a mladé generace jako Emilu Medkovou, Ladislava Postupu atd. A k tomu vlastně ještě převzala ty veliké fondy z roku 1902-1959, kde měla k dispozici Drtikola hlavně, ale i řadu dalších věcí, které se ve 20.-40. letech do muzea dostaly. Takže už bylo z čeho vařit. A do toho potom Kateřina Klaricová s doktorem Kirschnerem v druhé půli 70. let a v 80. letech docela velkoryse nakupovali další medailony, takže ta síť se mnohem víc propojovala. No a pak v 90. letech jsme taky ještě nakupovali, ale už stále méně. A teď se snažím to doplňovat hlavně těmi dary. To ovšem neznamená, že nejsou věci, které bych moc rád získal, ale které jsou mimo naše možnosti. Nemůžeme jezdit do zahraničí nakupovat nebo odtamtud získávat české věci, protože na to nejsou prostředky. Ale rád bych se dohodl třeba s fotografem, který se jmenuje Tom Drahoš. To je český fotograf, který působí ve Francii, byl to zajímavý fotograf zejména v 80.-90. letech, kdy dělal i instalace s videem, atd. A i když jsem s ním mluvil a on je vstřícný, tak jeho věci jsou někde v Paříži a je to složité realizovat. Naopak třeba s Helenou van der Kraan, což je česká fotografka žijící v Rotterdamu, jsme se domluvili a ona nám sama poslala nádherný věci. Takže někdy to jde a někdy ne, něco se podaří, něco ne.

Ale neustále tady mám takovou velkou složku, kde každý papírek je rozjednaný dar. Vidíte, že je to několik desítek rozjednaných darů. Jeden z těch darů je mimo jiné Zdena Kolečková, kde to záleží jenom na tom, abychom sehnali auto a převezl se do Prahy. Když jsme ještě u toho Ústí nad Labem, tak máme Svatopluka Klimeše, Jiřího Černického věci ještě z 90. let, máme práce od Michaely Thelenové... Takže se snažíme nejen, abychom sbírali Prahu jako takovou, ale jednáme i s brněnskými autory, s již zmiňovanou skupinou z Ústí nad Labem ad. Ještě s Pavlem Mrkusem jsem domluvený, od něj bychom měli dostat nějaké video a s Pavlem Kopřivou.

Studentská fotografická tvorba a klauzurní práce

Fotografie se studuje na 7 ne-li na 8 místech v republice, nejen v Praze, ale v Plzni, v Ústí, ve Zlíně, Ostravě, Brně, Opavě pochopitelně, tam je jedna z největších fotografických líní. Já upřímně řečeno nemám moc možností jezdit po světě, tak se snažím vidět spíš větší přehlídky, třeba při příležitosti festivalu v Bratislavě. Ale moc toho nestíhám, protože nabídka malých galerií jenom v samotné Praze, kde se vystavuje kde co, včetně fotografie, je obrovská. To se nedá uběhat. Ale zajímá mě to. Zajímají mě ty věci, které jsou odvážnější. To, že někdo dělá fotografii, není nic oslňujícího samo o sobě. Snažím se chytat spíše ty výraznější práce, novější impulzy. A neříkám a nemyslím si, že to nejzajímavější a nejsoučasnější musí být samotné čisté fotografie. Zajímavější věci se odehrávají už ve sféře pohyblivého obrazu, kolem videí, instalací apod.

Někdy jsem i na studentských klauzurních pracích. Loni dokonce poprvé po 25 letech jsem byl pozván i na FAMU na klauzurní práce, což byl pro mě skutečný zážitek. Takže na FAMU jsem byl, k Vám (do Ústí) jezdím 21. rok, někdy na klauzurní práce, jsem tam členem vědecké rady a když jsem pozván, tak rád jedu.

Neuvažujete nad obnovením přijímání studentských klauzurních prací do UPM, jak to kdysi domluvila Anna Fárová?

To nedomluvila Anna Fárová, to domluvil pan doktor Kirschner. Myslím, že to bylo až v 80. letech, v době, když už Fárová nebyla ani v muzeu ani na FAMU. Tehdy pan doktor Kirschner převzal několik ročníků absolventských diplomových prací a to byl tehdy obrovský počín. My jsme to pak v 90. letech zpracovávali a zejména je tam důležité zastoupení takzvané Slovenské nové vlny. My třeba nemáme žádné fotografie Tona Stana z posledních dvaceti let, ale máme tam jeho studentské práce, které skutečně kvalitou odpovídají té jeho pozdější tvorbě. Což je skvělé, protože na to, abychom kupovali Tona Stana nejsme dost bohatí. A to, co by mě případně od něj zajímalo nejvíc, fotografie, kdy vkládal do Sudkova velkoformátového fotoaparátu přímo pozitivní papír, na který snímал a překlopila se mu černá a bílá, ale to je nedostupné. Ale o toho je postaráno, ten je zastoupený ve všech možných sbírkách, je to autor, který se neztratí. Takže i když třeba není u nás, tak my jsme v kontaktu s Moravskou galerií a s Olomouckou galerií. Takže co není u nás a je u nich, tak to si můžeme kdykoliv vypůjčit. Takže nemusí být všechno všude. Pro nás je zajímavější zachytit a zachránit nějakého Jana Sklenáře, který při své práci stavitele ve 20.-30. letech fotografoval. Jeho jméno je sice úplně zapomenuté, ale získat od něj 10 fotografií je pro nás mnohem zajímavější, objevnější a vlastně pro tu pestrost sbírky i důležitější než koupit jednu fotku věhlasnějšího autora.

Já bych rád jednal o darech se studenty. Už na uměleckoprůmyslové škole, kde jsem učil od roku 1992-2002, celkem 10 let, tak jsem tehdy nabízel tu možnost studentům. A to byli tenkrát skutečně velice dobří studenti, například Alena Kotzmanová, Jiří Thýn, prostě velice výrazné figury. A já jsem jim nabízel, jestli nechtějí dát něco do muzea, že by byli zastoupení a měli by ve svém „cívíčku“, že jsou v takovéto sbírce. Ale oni byli ještě takoví rozevlátí a nereagovali na to. Po určitém čase, asi 10 nebo ještě víc let, jsme se nakonec domluvili a třeba Jiří Thýn nám dal jednu svoji vynikající školní práci, několik velkoformátových fotografií, která tady bude reprezentovat po další staletí. Takže ti mladí lidé neuvažují moc o budoucnosti. A střední věk, fotografovové, kteří jsou v plném výkonu, tak ty prostě vynechávám, protože se soustředím na autory, kteří už tu velkou slávu zažili a už můžou být tak velkorysí, že třeba i něco darují. A to je i případ toho Drtikola, Sudka a konce konců i toho více než 70. letého Josefa Koudelky. Ti už nepotřebují mít v „cívíčku“, že jsou tady zastoupení a proto mohou být velkorysí.

Situace české fotografie

Začneme od roku 1970, kdy české fotografii na mezinárodní úrovni pomáhali lidé jako již zmíněný Rudolf Skopec, který byl v kontaktu s mnoha lidmi ve světě, Petr Tausk, pedagog FAMU, který se zabýval zejména žurnalistickou fotografií a byl také v kontaktu s mnoha světovými historiky umění. A potom Anna Fárová. To byli lidé, kteří popularizovali a vyváželi českou fotografii. Velice důležitým médiem byla ale již dříve *Fotografia*, velkoformátový časopis, který začal vycházet kolem roku 1957-58 a který měl i jazykové mutace. Byl myslím v němčině, angličtině, ale dost připomínají pamětníci 70. let, že vycházel i v ruštině a byl distribuován i do Ruska. A tam měl velký význam ne pro Rusy samotné, ale pro fotografii z Baltských zemí. Takže to bylo otevření se na dvě strany. Pochopitelně některé výstavy se už v 70.-80. letech dělaly i na západě. Anna Fárová v 70. letech připravila výstavu Drtikola, v 80. letech Antonín Dufek, kurátor sbírky fotografie z Moravské galerie, dělal výstavu avantgardy v Německu, výstavu Jaroslava Rösslera a Jana Svobody v Anglii, takže byly jisté příležitosti ale nebylo toho moc. Koncem 80. let byl velice významný projekt *Czech modernism*, to byla výstava, která byla koncipovaná v Houstonu. Za českou stranu se jí organizačně ujal Jaroslav Anděl, který už v té době v Americe žil, ale měl i české občanství, takže mohl bez problémů jezdit. A tato výstava byla na začátku 90. let reprízovaná i u nás. Nebyla to sice výstava samotné fotografie, spíše modernismu od přelomu století až do 2. světové války, ale byla to velice důležitá akce, jedna z těch velkých, kde byla zastoupená malba, kresba, grafika, architektura, fotografie atd. Nebylo to ani úplně poprvé, co byla takto výstava koncipována. Už předtím dělal Jiří Kotalík s Národní galerií a dalšími institucemi (jako UPM) v první půlce 80. let velkou výstavu v Darmstadtu. Tam byla dána na roveň výtvarná tvorba (malba, sochařství atd) a k tomu architektura, užité umění, sklo, typografie, fotografie (Sutnar, Sudek, Funke) a další. To byly první velké komponované výstavy, kde se fotografii dostalo skutečně velkého uznání.

A pokračovalo to v 90. letech. My jsme jako sbírka fotografie, když to zůjím na UPM, měli velice dobrého spolupracovníka ve Vladimíru Birgusovi, který je zkušený kurátor, historik i teoretik fotografie. Který ale nikdy ani jeden den nebyl zaměstnán v žádné sbírkové instituci, ani u nás, ani nikde jinde, celý život působí jako pedagog, to je nutno poznamenat. A já v něm našel partnera při projektech, kterými jsme od začátku 90. let postupně zmapovávali zajímavá místa či jména, kterým se doposud nikdo nevěnoval. Udělali

jsme spolu, a ještě s dalšími spolupracovníky, monografickou výstavu Jaroslava Rösslera – Fotografie, koláže, kresby. Vydali jsme k tomu knihu, která byla vydána i v angličtině a byla distribuována i v Americe. Takže jsme ji dostali na světovou úroveň, i co se týče knižní publikace. S výstavou jsme projeli celou Evropu, byla to velice úspěšná výstava autora, který do té doby nebyl zpracován. Dalším velice zajímavým tématem v roce 2000 byla výstava Akt v české fotografii. Tu jsme také připravili s Vladimírem Birgusem a protože český fotografický akt začíná už na přelomu století 19.-20., tak jsme tím pokrývali akorát to celé století. Výstava byla opět na mnoha místech reprízovaná a vyšla kniha i v zahraniční mutaci. Ale lidí, se kterými jsem za ta léta spolupracoval na výstavách, bylo mnohem více – jmenovitě dr. Zdeněk Kirschner a další kolegové z muzea, externí spolupracovníci Pavel Schueufler, Aleš Kuneš, Jan Vaca a další.

Naším největším výstavním projektem s Vladimírem Birgusem byla v roce 2005 výstava *Česká fotografie 20. století*. Tu jsme koncipovali jako velké panorama české fotografie počínaje secesí, konče úplně současnými tendencemi. Byla to výstava, která se odehrávala paralelně na třech různých místech v Praze. Začínala v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde byla fotografie do 20.-30. let, pokračovala ve výstavních sálech Domu U Zvonu Galerie hlavního města Prahy, kde byla meziválečná práce až do roku 1948, a od roku 1948 pokračovala v celé Městské knihovně Galerie hlavního města Prahy až do roku 2000. I k této výstavě jsme vydali v jazyce českém a anglickém průvodce, který je myslím současně i naším nejvýznamnějším dílem, protože je tam v souhrnu to nejdůležitější z české fotografie 20. století ve 36 kapitolách. Později jsme ještě připravili v němčině, češtině a angličtině velkou publikaci *Česká fotografie 20. století*, kterou jsme realizovali s nakladatelstvím Kant, což je souhrnná publikace o celém století, tak jak jsme ho viděli my. V předmluvě jsme napsali, že navazujeme a těžíme z práce našich předchůdců i současníků, nevymínujeme si žádný patent na rozum, říkáme, že pohled na jakoukoliv historii (včetně historie české fotografie) je velice individuální, že to je náš návrh, jak ty věci vidět. Ale tím samozřejmě bádání nekončí, naopak je to základem pro další a další objevy a případné změny nebo odlišné pohledy.

V současnosti navazujeme na tyto kapitoly ve spolupráci se Slováký, s panem doktorem Mackem a jeho kolegy, kdy se podílíme na velkém knižním projektu Dějiny evropské fotografie. Již vyšly dva díly, každý ještě o dvou svazcích a teď se připravuje díl třetí, opět o dvou svazcích. Jinak, co se týče výstavní činnosti, tak děláme jako UPM (já s dosud jedinou kolegyní ve sbírce Jitkou Štětkovou) výstavy nejružnějšího druhu. Samozřejmě je naší povinností se věnovat Drtikolovi a Sudkovi, soustředili jsme se na Drtikolovu ranou tvorbu, pak na 20. - 30. léta, následně jsem dělal výstavu František Drtikol: Z fotografického archivu, kde byly vystavené práce, které nebyly určené pro veřejnost, ale byly jako studijní materiál. K něčemu jsme dokonce vydali i knížky. Společně s dnes už zesnulým Janem Řezáčem jsme připravili Sudkovu velikou retrospektivu v roce 1996, když bylo stoleté výročí narození Sudka a 20 let od jeho smrti. Ani tehdy, ale ani dodnes nikdo neoceníl to, že jsme tam poprvé a také naposled vystavili jeho vintage prints z cyklu Okno mého ateliéru, drobné hnědé kontaktní kopie, které by dnes kdekdo označil za šunt.

Velkou radost mi dělá to, že od roku 1995 máme komorní Galerii Josefa Sudka na pražském Úvoze 24. Tam na jednu stranu připomínáme Sudka jako takového, jeho přátelský okruh a vazby na další umělce, nejen fotografy a jeho generační druhy. Celé je to zaměřené na opomíjené, zapomínané umělce, kteří případně doplní mozaiku české fotografie o další zajímavý prvek. V současné době je tam výstava Jeleny Látalové, fotografické žacky Jaromíra Funkeho, později významné národopisné fotografky. Třeba etnografická fotografie, která je na okraji zájmu fotografické obce, je přesně ten okraj, který mě zajímá a proto jsem tuto výstavu připravil. Druhým důvodem výstavy bylo i to, že je postavena z daru synů Jeleny Látalové, Ivana a Jiřího Látalových, kteří nám věnovali matčiny fotografie. Takže je slušnost, když je ta možnost, připomenout je komorní výstavou.

Takže ty nejvýznamnější výstavy se týkají spíše velikánů...

Ono se to má tak. Už na začátku 70. let se domluvila Anna Fárová s Antonínem Dufkem, že UPM bude dělat klasiku. To neznamena vždycky a ve všem, ale ten základní fond, že bude klasika české fotografie, to znamená Sudkek, Drtikol a podobní autoři. A Moravská galerie bude dělat spíš současnost. Proto taky hned na začátku 70.let v Brně dělali výstavu Československá fotografie let 1971-72 a další akce. A z těchto výstav následně nakupovali pro své fotografické sbírky. Naše sbírka je budovaná jinak a i naše výstavní činnost je orientovaná jinak. My jsme vystavovali žijící autory od roku nástupu Anny Fárové jenom několikrát. V roce 1976 to byl Josef Sudek, tehdy ještě žijící, v roce 1990 to byla první výstava Josefa

Koudelky, kterou bylo možné udělat po historických politických změnách. Ta se odehrávala taky u nás a spolupracovala na ní i Anna Fárová, pro kterou to byl pomyslný odborný návrat k nám do muzea. A ještě pár dalších, skoro ve všech případech se jednalo o exilové autory, kteří měli být doma zapomenuti.

Jaký je zájem o českou fotografii v zahraničí?

V 90. letech zájem obecně o české umění a umění zemí východní Evropy byl velký. Ten postupně vyprchal, ale ne úplně. Největší interest o naše výstavy ale měli Španělé. Asi z toho důvodu, že jsou (alespoň někteří z nich) levicově vyhranění, mají zájem hlavně o meziválečnou avantgardu, která byla často také levicově orientována. Ale chovali se velice velkoryse (i organizačně), vždycky to s nimi bezvadně klaplo. Jinak se pochopitelně zapůjčují jednotlivé věci nebo menší kolekce všude možné po světě, a to i z jiných sbírek UPM, zejména sbírka moderního skla. Já jsem kdysi dělal soupis a přímo jsme se podíleli (buď organizací nebo zápůjčkami) za těch 25 let na více než 200 akcích. Proto mohu říci, že co jsem v muzeu, nebylo dne a hodiny, kdy by nebylo něco z fotografické sbírky vystaveno, buď u nás nebo v zahraničí. Není to zakonzervovaná sbírka, to je sbírka, která se musí pořád načechrávat. Když se dlouho něco nevystavuje, tak je dobré to připomenout, aby byl neustálý pohyb. Proto mě zajímá ne pořád donekonečna vystavovat jednoho autora a jednu fotografii. To je samozřejmě nejjednodušší udělat dnes výstavu „česká avantgarda“ a vybrat do ní velká jména. Tak to jde dělat, ale podle mě to je nezdravé. Dobré je čas od času připomenout ty významné věci, třeba Drtikola, fotografie, které znáte ze všech monografií, katalogů atd., ale k tomu vždy dát alespoň část děl neznámých, nových, aby byly dány do nových souvislostí, aby se s nimi lidi mohli seznámit. Když se připomíná Drtikol, tak se opakuje, že byl geniální v tom, že si vybíral modelky takřka podle současných estetických kritérií - sportovkyně, s krásnými postavami. To je sice pravda, ale neříká se, že úplně ve stejné době fotografoval i velice kypré dámy na aranžovaných gaučích, sofa, v orientálním hávu se závěsy a turbany na hlavě. Najednou je tady už ve 20. letech dotyk s islámskou kulturou přímo v Drtikolově ateliéru. A ty fotografie se nevystavují, protože dámy zcela neodpovídají současnému estetickému kánonu, což je naprostá blbost. Jinak já nejsem v situaci, že bych připravoval výstavu, kterou bych následně nabízel. My jsme rádi, když stihneme základní projekty, a vedle toho každodenní činnost. Ono to vypadá, jako kdyby se instituce prezentovaly jenom těmi výstupy, výstavou nebo knihou. Ale 90% práce je ve sbírkách úřednická práce, korespondence, vyřizování věcí a výstavy jsou jenom něco navíc.

Nejlepší fotografické výstavy jsou ty, které jsou vybrány a komponovány tak, že k tomu nemusí být žádné dlouhé texty. Když stačí jenom kratičký úvod, tam vysvětlit, proč zrovna toto téma, pro nepoučené lidi, kteří se nikdy s vystaveným autorem neseznámili a neví o něm nic, tak pár životních dat a pak ať promlouvá výstava sama. Neříkám jenom fotografie, ale výstava obecně. Také je důležité, co vlastně kurátor fotografie je. Na jednu stranu je to pracovník, který sedí v kanceláři a podílí se na akvizicích, zpracování sbírek, vědecké prezentaci, ale druhá věc je jeho role na konci řetězce, když dělá výstavu nebo knihu. Úplně stejné fotografie, například 60 fotografií Josefa Sudka, vyzní jinak, když je vidí návštěvník ve výstavním sále a úplně něco jiného je, když tytéž fotografie předložíte divákovi formou knihy. To je prezentace dvojího druhu. Můžete vzít ale ještě naskenované fotografie a udělat z nich kometovanou přednášku. Nebudou tam ty fotky fyzicky ani nebudete listovat v knize. Kniha je zvláštní forma prezentace, protože tam když otevřete dvojstranu, jsou tam většinou dvě fotografie. Takže když komponujete knihu, musíte si rozmyslet, co na začátek, co na konec, jak bude poskládaná vevnitř, jak budou hrát dvoustrany, které budou těžší, které lehčí, jestli zdvojit dvě fotky nad sebe atd. To všechno ovlivňuje dojem čtenáře a diváka, na kterého musíte myslet. Protože jste v roli toho, komu je svěřeno, že může rozhodovat o uměleckém díle, o něčem odkazu, kdo už je třeba po smrti a nemůže se bránit. Jedna z možností kurátora je zneužívat nebo manipulovat to umělecké dílo. Už od 80. let jsou kurátoři v zahraničí a i teď i u nás, kdy přijdete na výstavu kurátora. Ale mě kurátor ve většině případů nezajímá. V některých případech ano, třeba když Karel Císař dělá výstavu, tak ji postaví tak, že výstava a „výstavní materiál“ je ilustrací jeho tezí, které jsou ale leckdy přesvědčivější a pregnantněji vyjádřeny ve formě knižní. Takže výstava je jenom doprovod, ilustrace knižního projektu, který je zakotvený ve slovech. Karel Císař je totiž filozof a on sám říká, že není žádný kunsthistorik, že co ho zajímá, tak o tom píše a případně, když mu to někdo umožní, tak z toho udělá výstavu.

Já jsem spíš konzervativnější typ. Za prvé nejsem filozof jako on a za druhé se cítím být služebníkem především sbírky a jejích autorů. Můžu si vymýšlet, jak naložit třeba se Sudkem, co z těch tisíců věcí vybrat, jak to vystavit, jestli to rámovat, nerámovat, paspartovat nebo ne, do jakého prostoru je dát, jestli tam dát

60 věcí nebo jenom 20 a vzduch mezi rámy nebo uděláme shluk a prázdno mezi tím. Zkrátka pracuji s prostorem, pakliže nemám architekta. Ale současně, podobně jako v knížce, můžu věci sdružovat. Můžu dát dvě fotky k sobě a víte ze zkušenosti, že jedna a jedna fotografie je něco jiného než když sdružíte dvě fotky. Tam najednou začíná dialog. A takhle má kurátor obrovskou svobodu nakládat s uměleckými díly. Ale současně hrozí, že je zneužije. Nejčastěji, v nejprimitivnějším případě, k sebe prezentaci. Ale teď už je naštěstí nová kurátorská generace, která cítí, jak je důležité pracovat nejen s výběrem, ale i s prostorem. Dříve kurátor muzea připravil 60 fotografií, sjednal se smluvní architekt, tomu se to dalo a on navrhl rozmístění a tak dále. V lepším případě kurátor řekl, že staré fotky by měly být na začátku a novější na konci, aby se v tom divák trošičku vyznal. Ještě v lepším případě s architektem řekl, že na téhle stěně by se mohly potkávat tyto fotografie. Ale nejlepší případ je spolupráce architekta a kurátora výstavy. V mnoha případech kurátoři nemají zkušenost, nemají citlivost pro to pracovat s prostorem, uvažovat o prostoru, o tom, že výstava je stejně jako kniha určitá forma, takže to k divákům má být vstřícné, ale ne vlezlé. Některé výstavy jsou dělané pro masu, i když ani tím nepohrdám. I to je umění, udělat výstavu, kterou sežere i s navijákem celý národ. Ale je potřeba, aby to mělo výpovědní hodnotu a aby takzvaně hlavním hrdinou byl pořád fotograf a kurátor zůstal jen v roli příkulovače. To je potřeba si uhlídat – tu kurátorskou pýchu.

Dnes už je u nás spousta kurátorů, kteří se zabývají fotografií z nejrůznějších pohledů. Buď uměleckohistoricky, kdy dělají zásadní výstavy zásadních témat nebo spíše marginálnějších, ale o to živějších. Nebo dělají úplně současnou tvorbu mladých autorů a to je bezvadné. Já si na kurátorskou situaci nestěžuji. Jedna věc je ale nepochopitelná. Velice si vážím toho, co dělají Kurátorská studia v Ústí nad Labem, protože v tom jsou průkopníci. A naprosto nechápu na druhou stranu, jak je možné, že na pražské Filozofické fakultě, oboru Dějin umění, se nepřednáší fotografie. Po více než 170 letech existence fotografie, která je svým způsobem prabába filmů, televize, videa, i další digitální počítačové technologie.

Už Jaroslav Anděl před 30 lety mluvil o tom, že autorská fotografie má i svůj jazyk. A není to důležité jenom z kunsthistorického hlediska, v dnešní době to je, řekl bych primitivně, zbožíznalectví. To je předmět, který se dříve učil i u prodavačů v drogerii. Od roku 1990 se u nás obchoduje s fotografií, ale za tím obchodováním nejsou exaktní znalosti historie české fotografie a zbožíznalectví. A právě to znalectví se tady neučí. Neučí se to na Filozofické fakultě, neučilo se to donedávna ani na FAMU. To znamená, že vysokoškolsky vzdělaní absolventi FAMU nebudou mít a nemají povědomí o historii svého vlastního oboru. Když jsem v roce 2002 odcházel z VŠUP, tak mi bylo řečeno, že moje přednášky byly sice zajímavé, ale že se v nich nebude pokračovat, protože studenti mohou jít dějiny fotografie díky kreditnímu bodovému systému navštěvovat na FAMU. Ale když jsem asi před dvěma lety byl na FAMU, tak jsem říkal: *Rád vám povím něco z dějin české fotografie, ale nerad bych opakoval to, co notoricky znáte. Kdo tady učí fotografii?* - Pavel Scheufler. - *Ale ten učí dějiny do první světové války, kdo dál?* - Robert Silverio. - *A zezadu se ozvalo: Ale ten dělá jenom Jasanskýho, Poláka a pár dalších jmen ze současnosti a ze zahraničí.* - *Tak říkám: Počkejte, kdo tady učí dějiny české fotografie?* - *Nikdo.* Tak potom vidíte, že vzdělanější ve fotografii jsou lidé, kteří se zabývají s prominutím kšeftem s fotografií než sami fotografové. Lidi z praxe, z aukčních síní nebo galerií, antikvariátů a sami fotografové jsou vzdělaní podstatně méně. Proč? Protože je to většinou ani nezajímá. Protože když potom jdou fotografovat jogurty, což je jedna z největších met, dostat se k fotografování pro obchodní domy a kampaně, tak nemusíte vědět, jestli byl nějaký fotograf v roce 1922 vyloučen z Klubu fotografů amatérů. Koho to zajímá a jaký vliv to má na fotografování? V tomto jsem trošičku skeptický. Ale naštěstí jiné instituce než tyto, a dokonce i to FAMU, už se zlepšují. Nově na FAMU učí Pavel Vančát, a ještě jeden kolega, takže snad se to zlepší. Ale vynechat vzdělání historické mně připadá jako velká pošetilost. A myslím, že ti, kteří školu absolvují, nemají ve skutečnosti ucelené vzdělání, je to jejich hendikep.

Co říkáte na myšlenku zřízení státní instituce věnující se pouze fotografii?

Nikde není řečeno, zvláště v době internetu, kdy svět funguje jako síť, že musí být všechno centralizované. To byl vynález 19. století, a potom komunistů, kteří by samozřejmě rádi měli všechno pod jednou střechou, aby to mohli komandovat. Ale sbírky zcela přirozeně vyrůstaly na různých místech z různých důvodů a s různým zaměřením. V Brně Moravská galerie je jinak budovaná sbírka a má jiný obsah než naše sbírka a něco jiného je v Opavě, v Liberci, ve Zlíně atd. Jsou různé sbírky. Jsou i sbírky, které nejsou v těchto státních institucích. Snad největší fotografické fondy, teď ale nemyslím jen výtvarnou fotografii, jsou

ve státních archivech a obecně v archivech. Tam jsou snad miliony fotografií všech možných druhů, jak osobních, tak i stavebních, historických atd. Obrovské fondy jsou na zámcích a hradech. Prostě fotografie je rozprostřena všude možně a představa svézt to všechno na jedno místo nebo založit něco centrálního, mít jenom jednu adresu, je sice krásná, ale nereálná a já sám jí nepodporuji.

Takové nápady už ale byly, například v 90. letech, kdy aktivisté z Jindřichova Hradce iniciovali rekonstrukci zrušeného areálu jezuitské koleje. Tehdy na to dala peníze Evropa, kraj i ministerstvo a udělal se obrovský projekt, který měl soustředit do Národního muzea fotografie (tak se to tehdy nazvalo) všechny aktivity spojené s fotografií. Měly se tam svézt, podle tehdejších fantastických plánů, všechny fotografické sbírky – z UPM, Moravské galerie, Olomouckého muzea umění, atd., prostě všechno na jednu hromadu. A tam by měli nejlepší depozitáře, restaurátory, fotografické reprografické oddělení, školící střediska, přednášky, knihovny, dokumentační centra, všechno by tam bylo nejlepší. Až na to, že to byl utopický plán, který já jsem opravdu nemohl podpořit. Mimo jiné z toho důvodu, že si vážím lidí, kteří se v UPM zabývali fotografií v době, kdy by o ní ještě nikdo ani nezavadil. A to počínaje F. X. Jiříkem v roce 1914, pak lidmi za 1. republiky, kteří tady dělali výstavy moderní fotografie a i té obrovsky zajímavé a důležité činnosti Anny Fárové. To všechno by se smetlo, protože by se to centralizovalo.

U nás v muzeu už se zvěrstva s transferem sbírek jednou udělala a to v 60. letech. Nejčernější doba pro naše sbírky muzejní fotografie byla takzvaná zlatá šedesátá, to je úplný paradox. Tehdy jsme byli násilně včleněni do Národní galerie. A nástupem normalizace v roce 1970 se zase muzeum stává samostatným a zakládá se organizačně fotografická sbírka. Vidíte, že dějiny české fotografie, alespoň skrze naši instituci, se nepotkávají se společenskými trendy. Druhý takovýto útok na naše sbírky byla aktivita jedné ředitelky Pražského domu fotografie, která v 90. letech přesvědčovala ministerstvo, hlavní město Prahu a snažila se přesvědčit i nás, že oni budou ta instituce, která soustředí všechno fotografické. A dokonce chtěla převzít i naše státní sbírky. Ale tomu jsme naštěstí také zabránili. Takže nápady centralizovat občas jsou, ale já si myslím, že v době internetu a když za dvě hodiny jste z Prahy v Brně, není potřeba nic soustřeďovat. Stejně dříve nebo později se základní fondy všech institucí převedou do digitální podoby a budou zpřístupněny nejen odborné veřejnosti, ale snad i té širší. Je to jenom otázka peněz, času a prostředků, které doufám dříve nebo později budou.

Pro nás jako UPM je teď nejdůležitější úkol po 116 letech přestěhovat a nově uložit sbírky. A v okamžiku, kdy se nám to podaří, tak budu naprosto spokojený se svojí rolí, kterou jsem v tomto muzeu měl. V tuto chvíli už jsem totiž pracující důchodce. Takže těch 27 let, které jsem věnoval muzeu a sbírce, bych rád ještě završil touto prací pro sbírku. Protože veškeré mé osobní ambice na vědeckém poli už byly splněny. Více než Dějiny české fotografie psát nebudu, ale samozřejmě bych se rád nadále podílel na dílčích tématech, které mě stále baví.

Takže nám nechybí instituce věnující se pouze fotografii?

Proč by se instituce měly zabývat čistě fotografií? Fotografie je součástí vizuální kultury a obecně kultury, tak ať je vystavována například v souvislosti s designérskou tvorbou, výtvarným uměním atd. Proč jí nově vyčleňovat specializované pracoviště? Ono by to bylo výhodné z technických důvodů, bylo by tam zajištěné osvětlení, provoz atd., ale to je stejně ve slušných výstavních sálech zajištěno, protože se tam vystavují akvarely, grafiky atd. V dnešní době je celá Praha plná kulturních institucí, fotografie jsou vystavovány všude, kam se podíváte, počínaje Národní galerií, o které se stále říká, že nesbírá fotografii, což není pravda. Proč by měla mít NG samostatnou sbírku fotografie? To jenom lidi tenkrát neposlouchali Knížáka, když se rozhádal s Josefem Koudelkou. Kdyby nebyli zaslepení nenávistí ke Knížákovi, tak by slyšeli, jak říká: *Ne, nebudeme budovat samostatnou sbírku fotografie, jsou tady jiné státní instituce, které se fotografické tematice věnují více než sto let. Jako třeba UPM, naše sesterská organizace, tak proč NG by měla začít budovat specializovanou sbírku fotografie, s tím, že bychom se vraceli k tomu kupovat fotografie Josefa Sudka a Františka Drtikola? Proč, když v UPM mají 5 000 Drtikolů a 20 000 Sudků?* To se dohnat nedá. Ale i tak, fotografie je integrální součástí sbírek galerie. Jsou tam práce v technice fotografie, nových médiích, digitální tisky, videa atd. To je normálně součástí sbírek NG. Já sám, jako soukromá osoba Jan Mlčoch, jsem delegoval do prvního ročníku Ceny 333 skupinu Ztohoven. Nakonec cenu získali a

videonahrávky a materiály k jejich akci (údajný výbuch atomovky v televizi) se staly součástí sbírky. Tak ať nikdo neříká, že Národní galerie nesbírá fotografie. Nebude ji sbírat cíleně, protože sami nemají dost peněz ani na výtvarné umění, kterým my se nezabýváme. Takže to je můj přístup k tomu, jestli někde sbírat nebo nesbírat. Samozřejmě by bylo báječné, kdyby byly i další instituce, které by kupovaly fotografie, vystavovaly, zajímaly se, vydávaly knížky... Když na to budou peníze a když bude potřeba i ze strany společnosti, tak to bude jediné dobře.

Obchod s fotografií

Zažil jsem dobu 70.-80. let, kdy se v antikvariátech fotografie prakticky neprodávaly. Když tam přišlo album Svatý Vít Josefa Sudka, Funkova fotografická alba Aventina z války, tak se to prodávalo, protože to mělo charakter knižního nebo grafického alba. Samotné fotografie se prakticky neprodávaly. To ale neznamená, že od jednotlivých lidí si občas někdo fotku nekoupil. Já sám jsem si kupoval fotografie od Jana Svobody v 70. letech, dávno než jsem přišel pracovat do muzea. Takže jsem se se Svobodou znal a už tehdy mě zajímala jeho práce. Ale žádný velký obchod s fotografií nebyl. Koncem 80. let v rámci Českého fondu výtvarných umění nebo v rámci Díla (nepamatuji si, jak se ta obchodní zařízení tehdy jmenovala), byla jedna z prvních výstav fotografií jako uměleckých děl do interiéru. Jedním z iniciátorů byl Pavel Baňka, který za sebou neměl dlouhou fotografickou kariéru, začal být aktivní fotograf teprve v 70. letech. Pavel Baňka v té době vytvářel fotografie tak, že na matné sklo nalepil fotografii a takto je věšel na zeď. Trošičku to byla variace fotografií Jana Svobody, protože ho v té době všichni obdivovali a viděli, že z nich dělá výtvarný artefakt, který může viset v interiéru jako samostatné výtvarné dílo. Tehdy se té akce účastnilo víc autorů, s jakým výsledkem, to dnes nevím.

První aukce specializovaná na fotografii byla na přelomu roku 1989-90, byla to výstava a aukce pořádaná národním podnikem Kniha. Byl v tom zainteresovaný i antikvář Václav Prošek, který má dodnes antikvariát v Podolí v Praze a který u nás začal s prodejem fotografií. Více historických než současných samozřejmě. Já jsem zažil v polovině 90. let vydražení fotografie třeba za 360 000,- Kč (jeden Drtikolův akt), což byly gigantické peníze. V polovině 90. let si otevřel jeden z absolventů FAMU jménem Rifat Dobra v Pařížské ulici obchod s historickou fototechnikou a při té příležitosti tam také nabízel a prodával fotografie. Což byla novinka. Byl jedním z prvních, kdo toto téma otevřel i obchodně. Dokonce i my jsme od něj tehdy koupili drobnější práce D.J. Růžičky, které se přes Moravu dostaly k němu a my je dnes máme v našich sbírkách. Pak se pomalu začaly rozhlížet i další antikvariáty, že je fotografie docela zajímavá. Zejména se jednalo o ta atraktivní jména – Sudek, Drtikol a k tomu i fotografie avantgardistů – Jaromíra Funkeho, Miroslava Háka, atd. Později začal být zájem o dokumentaristickou fotografii, třeba Karla Ludwiga, Zdeňka Tmeje, ze žijících autorů se objevilo jméno Dagmar Hachové a další. Asi před 21 lety si založil galerii Paideia Jiří Jaskmanický, která během let putovala po Praze a měla různé názvy, ale on se vyprofiloval v jednoho z největších obchodníků s českou fotografií. Z celé republiky svázel věci, které pak nabízel i na svých četných výstavách a aukcích. A tehdy v 90. letech se mnoho let daly kupovat nádherné fotografie, o které neměl nikdo zájem. On sehnal fotografie skupiny DOFO, Jana Hajna, Antonína Gribovského atd. a prodával je i po 280 korunách. Zájem se teprve budoval. Tehdy také nebyli téměř žádní sběratelé fotografie, ale objevili se už první obchodníci. Ne takoví, kteří by měli galerii, antikvariát nebo jinou pevnou adresu, ale dealeři. Ukázalo se totiž, že koupit tady a pokusit se prodat v Paříži, v Berlíně nebo Americe, může být v některých případech velice výnosné. Takže se u nás objevili dealeři, nejen Češi, ale i zahraniční, a fungují tu dodnes. Nevím, jestli na to mají licenci nebo ne, ale díky nim se v 90. letech trh otevíral a v současné době prakticky všechny aukční síně, jako Dorotheum, Galerie 5. patro, Art Consulting a další fotografii zařazují. Když vezmete galerie, které se u nás zabývají uměním, tak většina z nich, když jim někdo donese Sudka, Drtikola, Háka, Funkeho, tak to samozřejmě do aukcí zařadí a některé i velice úspěšně. Pak jsou ještě aukční síně, které dělají specializované fotografické aukce. Veliké fotografické aukce dělala aukční síň Prague Auctions ve Voršilské ulici (velice úspěšné) a najednou po 20 letech se probudilo Brno, které jinak bylo, co se týče fotografie, totální úhor. Tam je firma Papilio Antique, nedávno přejmenovaná na Zezula, a ti mají aukce, ve kterých se objevuje velice atraktivní fotografie. V poslední době jsou to hlavně fotografie ze sbírky rakouského fotografa a sběratele Petera Dreslera. Ten zemřel a část věcí, zejména bohemica a moravica, se po něm prodávají v Brně u Zezuly, a v Praze v Art Auctions. Takže už u nás obchod s fotografií je, ale to neznamená, že by člověk nemohl jít a koupit si za 300 korun krásnou fotku. Pořád ta možnost je. Já stále opakuji celých těch 25 let, že

česká fotografie jsou nejhodnotnější a nejperspektivnější cenné papíry. Není u nás firma, která by je měla tak kvalitní. Koneckonců toho si je vědom i takový muž jako Jan Kellner, který spoluzaložil firmu při PPF – PPF ART. A provozuje Ateliér Josefa Sudka a dělá dobře, protože fotografie si to zaslouží a naopak česká fotografie vydělává na jeho zájmu, tím, že provozuje galerii a nakupuje fotografie do své sbírky. Samozřejmě vždycky každý z investorů investuje spíš do klasiky, ale v případě pana Kellnera je tomu jinak, tam získávají do sbírky i ty úplně nejaktuálnější trendy, což je báječné.

Která z pozic: pedagog – kurátor – fotograf je pro vás nejdůležitější?

Já fotograf nejsem, takže to je jednoduché. Jsem státní úředník a ne umělec. A moje zaměstnání je kurátor sbírky fotografie, takže to je pro mě to hlavní. Ani pedagog nejsem, byl jsem jím 10 let, teď už mám jenom příležitostné, tématické přednášky.

Jaké bylo Vaše první profesní naplnění (fotografické, pedagogické, kurátorské)?

Co je to naplnění? Fotografické... Nejsem fotograf, ale s fotografií to mělo, co do činění. Když jsem v 70. letech s přáteli jezdil do Polska a Maďarska, kde jsme příležitostně dělali umělecké akce, tak to tehdy bylo pro mě jako „umělce“ nejzajímavější, protože to bylo živé. Co se týče kurátorských ambicí, tak jsou samozřejmě takové ty strašně složité, těžké, pracné akce (nepoužívám výraz projekty, protože nejsem projektant), které když dokončíte a sotva pletete nohama, tak jste šťastní jak blecha. To byl případ výstav jako *Česká fotografie 20. století*. Jsou ovšem i ta drobnější potěšení, která já preferuji, protože raději si dělám každodenní drobnou radost než se těšit půl života na velikou pecku. A to jsou právě ty drobné výstavy v Galerii Josefa Sudka. Protože najednou vytahujete ze zapomnění lidi, kteří se celý život umanutě věnovali fotografii, nebyli za svého života uznáni, byli zcela zapomenuti, opovrženi, zavrženi a najednou je vytáhnete a zjistíte, že to byli kultivovaní lidé, kteří měli osobitý a jedinečný projev. Mě zajímá v české fotografii druhová pestrost. Někteří fotografové mají třeba sto tisíc záběrů, ale známe z nich sto, dvě stě, u některých jen deset. U některých fotografů známe jednu, dvě fotografie, to je třeba Gustav Mautner. Máme tady jednu jeho fotku, jinak v českých sbírkách není zastoupený vůbec. Možná ve Vídni mají pár fotografií a několik jich známe z dobového tisku. Ale podle více než 80cm velkého portrétního gumotisku z roku 1908 je vidět, že to byl člověk obrovsky kultivovaný. Kdyby se po něm nic jiného nedochovalo než tato jediná fotka, tak budu s úctou připomínat Gustava Mautnera. Takže to mi dělá největší radost a větší, než když máme „zakázku“ připravit další výstavu Sudka, Drtikola atd. To jako kurátor hledám, jak ještě jinak ukázat daného autora, připomenout jiné věci, nové pohledy. To byl případ i poslední velké výstavy Františka Drtikola, kam jsem zařadil fotografie, které byly v jeho archivu jenom jako pracovní kopie. Ale ukázalo se, že tam jsou variované nejružnější kompozice, které v té definitivní podobě už nebyly představené veřejnosti ani na mezinárodních fotografických salonech nebo v amerických sólových výstavách 20. – 30. let. Díky nim nahlédnete více do jeho ateliéru, do práce se světlem, s modelem, do celé „kuchyně“. Tak to mě baví.

A pedagogické?

Bylo velkorysé, když mi v roce 1992 Pavel Štecha nabídl, abych na VŠUP v Praze přednášel dějiny české fotografie. Uvědomte si, že jsem v té době měl za sebou teprve tři roky ve sbírce, která byla neuspořádaná. A já jsem měl jít přednášet mladým lidem o dějinách fotografie, když sám nejsem vystudovaný historik umění, ani historik fotografie. Ale měl jsem jednu velkou výhodu. Na rozdíl od jiných lidí pamatuji, že ještě jako mladý muž jsem viděl všechny výstavy v UPM v 70. letech – *Osobnosti české fotografie*, měl jsem i katalog, Františka Drtikola od Anny Fárové i Sudka. Takže jsem to měl zažité. V roce 1990 jsem byl 8 dní na sále s Josefem Koudelkou, když instaloval výstavu, tam jsem měl možnost poznat způsob jeho myšlení, jak pracuje jako autor s prostorem, jak instaluje, jestli volí velké formáty nebo tam nechá jednu stěnu jenom z rozebrané knihy. To je princip, který Koudelka používá dodnes, že na výstavě rozebere do leporela knihy a nedává tam originální fotografie. A to je strašně zajímavé myšlení, o tom, jestli fotografie za každou cenu musí být prezentována formou autorského printu. Už v 90. letech 19. století byla jedna významná linie v české fotografii – diaprojekce. Zejména na etnografii zaměřený fotograf Dvořák preferoval (ale ovlivnil tím spoustu lidí), že fotografie nemusí být na papíře v rámu na zdi, ale že mnohem atraktivnější je, což bylo velmi moderní, promítat velkoformátové fotografie na zeď. Dokonce spojené s

komentářem, s přednáškou. Po těchto lidech zůstaly jenom diapozitivy, žádné fotografie na papíře, ale mně to připadá chytré. Takže vidíte, že Koudelka, i ten staříček Dvořák přemýšleli o tom, jak prezentovat fotografie a to je zajímavé dodnes. Tuto zkušenost jsem měl o dějinách české fotografie. A všechny peníze, co jsem mohl, jsem dal na to, abych si kupoval k české fotografii knihy a katalogy. To, co jiní, kteří si od 70. let budovali knihovny, už měli (třeba Vladimír Birgus), tak já jsem si dodatečně sháněl. Teď už mám velice dobrou knihovnu, i když ne vyčerpávající. A v antikvariátech jsem si kupoval i knížky, o které nikdo neměl zájem. Získal jsem třeba *Expo 58* za 20,- Kč, knížku, která se teď prodává snad za několik tisíc. Na začátku 60. let vydaná obrovská publikace. Nebo *Pražské ateliéry*, nádherná obrazová publikace z 50. let, začátku 60. let. Nebo knihu, která je dodnes nedoceněná a kterou se rozloučíme, protože se s ní pochlubím, jedna z nejkrásnějších obrazových fotografických knih, vedle níž většina pokusů o český konceptualismus hasne – *Atlas horských mraků ze Štrbského plesa*, Bečvář Šimák. Koupěno za 20,- korun a podívejte, jaká je to nádhera. A toto všechno vydáno v roce mého narození, v roce 1953. Čím příhodnějším můžeme náš rozhovor ukončit, než datem mého narození a atlasem horských mraků...

Rozhovor s Vladimírem Birgusem, profesorem ITF, kurátorem a historikem fotografie, Praha, 22. 4. 2016

Můžete ze svého pohledu kurátora (kurátorsky aktivního od 70. let) porovnat situaci a postavení české fotografie v mezinárodním (evropském) kontextu v 80./90./současných letech?

V 80. letech bylo výstav československé fotografie v zahraničí minimum. Jednak to bylo docela problematické po politické a ideologické stránce, nebylo tak snadné navazovat kontakty, vycestovat do zahraničí a podobně. Takže pokud byly nějaké výstavy, tak je dělalo pár lidí. Jedna z nich byla Anna Fárová, která připravila několik výstav pro zahraničí, ale spíše klasiků jako byl Drtikol nebo Suděk. Například Drtikolova výstava byla druhé polovině 70. let uvedena v Bruselu a později třeba v Kolíně nad Rýnem nebo v New Yorku, Sudka se Fárové podařilo prosadit do londýnské Galerie fotografů. Tehdejší kurátor fotografické sbírky Moravské galerie v Brně Antonín Dufek se zasloužil o uvedení významné výstavy *Česká fotografie 1918 – 1938* v Essenu, Frankfurtu nad Mohanem, Vídní a Lodži a spolu se Sue Daviesovou v roce 1985 zorganizoval výstavy Funkeho a Sudka a přehlídky 27 současných československých fotografů v Galerii fotografů v Londýně. Potom tu byl Petr Tausk, který kurátorsky připravoval výstavy jako *Lyrické proudy v české fotografii* nebo podobně tematické výstavy. V roce 1976 se podílel na přípravě Sudkovy výstavy do Cách a jiných měst spolu s galeristy Rudolfem Kickenem a Wilhelmem Schürmannem. V roce 1983 proběhla menší přehlídka tvorby klasiků české fotografie v Pompidouově centru v Paříži, jejímž kurátorem byl Alain Sayag, v roce 1989 zařadili Jaroslav Anděl a Anne Tucker řadu fotografií do velké expozice *Český modernismus* v Muzeu moderních umění v Houstonu.

Já jsem dělal první výstavy, kde byli mladí fotografové, hlavně do Německa a Polska. To bylo už začátkem 80. let, kdy jsme vystavovali práce studentů FAMU na mezinárodním filmovém festivalu v Oberhausenu nebo v polském Gorzówě na Fotografických konfrontacích. Potom v druhé polovině 80. let už se to docela rozběhlo, to jsme třeba v roce 1986 s Miroslavem Vojtěchovským připravili výstavu fotografií FAMU v Arles nebo s Antonínem Braným ve stejném roce v Hamburku a v Kaunasu, v roce 1989 se nám podařilo s Vojtěchovským uvést velkou výstavu *Současná československá fotografie* na festivalu *Holland Photo* v Amsterdamu, která byla přímo v Nieuwe Kerk, v korunovačním kostele na hlavním náměstí Dam. V roce 1985 se mi podařilo prosadit vůbec první autorskou výstavu Eugena Wiškovského na mezinárodní festival fotografie v Turíně. Ale pořád to byly spíš nahodilé akce, když se podařilo navázat kontakt, tak se udělala výstava. Já jsem se třeba seznámil s Lorenzem Merlem, to byl ředitel galerie Canon v Amsterdamu, díky tomu jsme tam udělali několik malých výstav. No a pak se to naplno otevřelo po pádu Berlínské zdi. Já jsem měl obrovské štěstí, že jsem měl některé výstavy už nasmlouvané a v období těsně po sametové revoluci, kdy byl najednou zájem o českou, slovenskou, ale samozřejmě i polskou a maďarskou fotografii,

byly připravené. To bylo jediné období, kdy jsme stáli v centru pozornosti. Už od roku 1988 jsme měli připravenou výstavu do muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem, díky tomu, že jsem se setkal s tamním kurátorem Reinholdem Mißelbeckem v Polsku na festivalu v Poznani a od roku 1988 jsme plánovali přehlídku aktuální československé fotografie. Takže krátce po revoluci jsme ji měli hotovou. Výstava proběhla v muzeu Ludwig, což je jedno z nejvýznamnějších muzeí moderního umění v Evropě, vyšel k ní i velký katalog, a byl na ní takový ohlas, že byla ještě v 8 evropských a 2 amerických městech. Takže to byl skutečně jeden z prvních průlomů. Byla to velká výstava, kde bylo asi 50 autorů a putovala po světě asi 3 roky. Ve stejné době dělali Wendy Watriss a Fred Baldwin na festivalu v Houstonu výstavu *Choice*, kde bylo zastoupených také asi 30 českých autorů, třeba Pavel Baňka. A festival v Arles byl v roce 1990 zaměřený přímo na českou fotografii, takže tam byl Sudek, avantgarda, současná fotografie a další. Já jsem ještě jezdil s výstavou *Československý listopad*. Hned 5. prosince 1989 jsme totiž otevírali výstavu *Československý listopad* – Anna Fárová dělala jednu část, já jsem dělal druhou a Ján Šmok byl rarantem třetí. A ta výstava měla samozřejmě velký úspěch, byla uvedena i ve Štrasburku, kde ji zahajoval Václav Havel s manželkou Olgou, Štýrském Hradci, Norimberku a v několika dalších. To bylo období takového toho největšího zájmu o českou fotografii.

Pak jsme na to navazovali postupně v 90. letech, kdy bylo mnohem více možností, jak vycestovat a dělat výstavy. Problém byl, že jsme pořád nebyli adekvátní partneři. V západní Evropě nebo v USA měli velká muzea, obrovské peníze, kurátory a my, když jsme dělali třeba s Vojtěchovským výstavy, tak se všechno dělalo na koleně. Museli jsme si sami shánět rámy, dopravu, třeba do muzea Ludwig jsme ty fotky vezli v osobním autě. Na to oni tam zírali jako na něco neuvěřitelného, že žádný Kunsttrans, ale osobní auto to přivezlo. A pak hned následovaly další výstavy. Taková nejvýznamnější asi byla *Česká fotografická avantgarda*, ale to bylo možné uskutečnit protože nám pomohli Francouzi – Mise pro fotografické dědictví, což je úžasná instituce při ministerstvu kultury. Do té nebyla žádná velká výstava naší fotografické avantgardy, takže nám se podařilo udělat první, která začínala v Barceloně, potom byla v Paříži, Lausanne, Praze a Mnichově. K tomu jsme také připravili velký katalog. Americkou verzi vydalo nakladatelství Massachusetts Institute of Technology Press, což byla vždycky jedna z deseti nejlepších univerzit na světě, takže tím se ten katalog dostal do světa. Kniha dostala cenu za nejlepší publikaci z historie fotografie, vydanou v USA, i hlavní cenu v soutěžích fotografických knih na festivalech v Barceloně a v Bratislavě. Výstava putovala po světě 2 roky a pak byla ještě v menší podobě v Berlíně a Budapešti. Paralelně s ní putovala výstava *Česká fotografie 90. let*. Ta měla premiéru na Pražském hradě ještě pod názvem *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Pak jsme ji s Miroslavem Vojtěchovským přepracovali a uvedli v Chicago Cultural Center, zase k tomu vyšla velká knížka v angličtině. Celkově putovala asi na 20 míst po světě, byla v Lisabonu, Salamance atd. Takže se nám podařilo udělat dlouholeté putovní výstavy.

Důležitá byla i retrospektiva Jaroslava Rösslera, který do té doby neměl žádnou velkou výstavu. Pár odborníků o něm vědělo, ale neměl ani katalog ani výstavu. Takže až v roce 2001 (10 let poté, co zemřel) se mi podařilo jí udělat v Uměleckoprůmyslovém muzeu, společně s Janem Mlčochem, která putovala i do Frankfurtu, Muzea moderního umění v Madridu, salcburského Rupertina a Brestu. Díky tomu se nám podařilo Rösslera dostat do kontextu avantgardy. Dneska je v každé monografii o avantgardě zastoupený. Snad jsem přispěl i k prosazení Františka Drtikola na mezinárodním fóru, díky tomu, že jsem o něm vydal asi 5 monografií a udělal několik výstav. Drtikol už byl v té době známý, ale neměl žádné knížky, první jeho monografie vyšly myslím až v roce 1987. Ještě z těch velkých výstav byl *Akt v české fotografii*. Ten jsme s Janem Mlčochem připravili pro Pražský hradě a potom putoval asi 3 roky, třeba do Paříže, Cách, Bratislavy, Varšavy nebo do Moskvy, kde byl uveden v Manéži s výstavou Annie Leibovitz, takže ho vidělo jí 300 000 lidí. Dá se říct, že jsem se specializoval na takové ty velké výstavy, které pomáhaly objevovat českou fotografii, jak avantgardu, tak válečnou fotografii, což byl tehdy neznámý pojem. V zahraničí se moc nevědělo, že za války v Česku vznikaly výborné fotky od Zdeňka Tmeje, Jindřicha Marca a dalších. Tato výstava *Hořká léta – Evropa 1939 – 1947 očima českých fotografů* byla na Pražském hradě a potom Edinburku, Glasgow, Londýně. Díky tomu svět najednou objevil lidi jako Tmeje, který do té doby nebyl známý. I jeho úžasný soubor, kdy byl totálně nasazený ve Wroclawi a fotografoval z pohledu obyčejného mladého muže nasazeného do Reichu. A to zase mělo takový úspěch, že z toho potom v New Yorku vydali reedici jeho knihy *Abeceda duševního prázdná* s mým komentářem. Ale zapomněl jsem na tu úplně největší výstavu, to byla *Česká fotografie 20. století*, kterou jsme dělali s Janem Mlčochem. Ta v Praze byla v roce 2005 Uměleckoprůmyslovém muzeu, v Domě U kamenného zvonu a v Městské knihovně, zařadili jsme tam přes 1200 exponátů od více než čtyř set

autorů. Po pěti letech se nám podařilo udělat obrovskou reprízu v Bonnu v Bundeskunsthalle, což je jedna z nejvýznamnějších německých výstavních institucí. S Tomášem Pospěchem jsme v roce 2009 sestavili pro Galerii hlavního města Prahy velkou výstavu Tenkrát na Východě – Češi očima fotografů 1948 – 1989. Výstavu současné fotografie se nám před pár lety podařilo dostat i do Tokia, kde byla uvedena ve významné Shiseido Gallery.

Takže to byly ty velké přehledové výstavy, které jsou dělané velmi tradičně. Ale my jsme si říkali, že v době, kdy to jsou první výstavy v zahraničí (v Německu nebo Americe), které ukážou českou fotografii, tak nebudeme vymýšlet nějaké zvláštní téma a představíme opravdu to nejlepší, co se dá vystavit. Zato jsme mnohdy sháněli dobové originály nejenom v českých muzeích, ale i v mnoha veřejných a soukromých sbírkách ze zahraničí, což tyto výstavy třeba odlišovalo od těch, které skládal Antonín Dufek většinou výhradně ze sbírky Moravské galerie. A také je strašně důležité, že k tomu vychází i cizojazyčné katalogy. V zahraničí dokonce vychází knížky o české fotografii, které pak jsou ve velkých knihovnách a muzeích, což třeba o českém výtvarném umění nevychází nic.

Jaká je situace české fotografie dnes?

Já myslím, že teď jsme mimo centrum hlavního zájmu. Samozřejmě avantgarda je pořád všude, když jdete na Paris Photo nebo AIPAD v New Yorku, tak je tam vždycky Sudek, Drtikol, Funke, Rössler a ze současníků Koudelka, ale dál většinou nikdo. Někteří lidé se v zahraničí prosadili trošku, třeba Pavel Baňka, Antonín Kratochvíl, nebo z těch mladých například Dita Pepe nebo Tereza Vlčková. Ale jen v omezené míře, nikdo není na úrovni Koudelky. Koudelka patří možná k deseti nejznámějším žijícím fotografům. Loni v Gettyho muzeu v Los Angeles na jeho výstavu přišlo na 280 000 návštěvníků, před tím byla ještě byl v Chicagu v Art institutu. V MoMA měl výstavu jako jediný český fotograf. To je legenda, které se nikdo z českých fotografů nemůže ani blížít.

A ve srovnání se zahraničím?

Já si myslím v každém případě, že česká fotografie je daleko známější v zahraničí než třeba české výtvarné umění. Přece jenom přes všechna omezení, kdy se svět dívá spíše na čínskou fotografii, na latinskoamerickou a samozřejmě vždycky na prvním místě bude americká, francouzská, britská, německá. To je dané přirozeně, svět bude vždycky sledovat, co je v britské nebo americké fotografii. Ta česká je na tom relativně dobře, ale nedělejme si iluze, že by se svět položil z toho, co nabízí naše současná fotografická tvorba. Ale je zajímavé, že je daleko více vidět než třeba české výtvarné umění, i když tam se to teď taky lepší. Loni jsem byl v Centre Pompidou a tam už je vystaveno sedm Kupků, dříve tam byli dva. Pak je tam Štyrský, Šíma, Toyen, Kolář, z fotografie tam byl ve stálé expozici Funke, teď je tam Chochola, Kolářová, Koudelka. Takže jsme na tom podstatně lépe než jsme byli před dvaceti lety. Ale myslím si, že za to hlavně můžou ty knížky, které vychází v angličtině, které mají výbornou distribuci. Taky je vždycky potřeba osobně zaangažovat kurátory zahraničních institucí. Tam je výhoda, že v Centre Pompidou je teď kurátorka přes fotografii (ne hlavní, ale druhou) Karolina Lewandowska, a ta se zajímá samozřejmě o polskou, českou fotografii, takže tam se to daří naši fotografickou tvorbu zařazovat do sbírky. V Art Institutu v Chicagu vede fotografickou sbírku Matthew Witkovsky, který žil v Československu, umí česky a dělal tam třeba toho Koudelku. Já teď připravuji s Kanaďankou Ann Thomas a s Angličanem Ianem Jeffreyem velkou retrospektivu Sudka a to je projekt na 5 let. Ale bude od června uvedena v Národní galerii Jeu de Paume v Paříži, kde nikdy žádný český fotograf neměl samostatnou výstavu. A pak půjde do Národní galerie Kanady, což je taky jedna z nejlepších sbírek na světě. Takže ono se to daří, ale je to hodně složité. A trošku mám pocit, že jak se u nás píše, jak je česká fotografie pořád v centru zájmu, že je to přeceněné.

Jsou u nás silné instituce nebo kurátoři, kteří by vyváželi do zahraničí české umělce nebo výstavy?

Jak už jsem říkal, byla Anna Fárová, byl Antonín Dufek, Petr Tausk. Samozřejmě je strašná škoda, že Dufek odešel do penze, protože dělal obrovské množství výstav v zahraničí, ale většinou to byla avantgarda nebo klasici. Ale i nějaké současné autory se mu tam podařilo dostat. Současný kurátor fotografické sbírky Moravské galerie Jiří Pátek nemá mnoho zahraničních kontaktů. Co se daří celkem, to je spolupráce s Muzeem umění Olomouc, kde je kurátorka Štěpánka Bielešová. Ta se myslím hodně snaží dostat věci ven. My jsme loni dělali sedm výstav ve Švédsku, podařilo se nám stát se hlavními hosty festivalu ve švédské

Landskroně a tam udělat jak klasiku – byla tam avantgarda, byla tam mistrovská díla z olomouckého muzea, tak i současnou tvorbu – byla tam Dita Pepe, Viktor Kolář, Jindřich Štreit, ale i Milena Dopitová, Míla Preslová a další. Vydali jsme k tomu i katalog ve švédštině a angličtině a mimochodem mělo to obrovský ohlas. Na tom stejném festivalu byli i Duane Michals nebo Boris Michajlov, ale česká fotka se líbila nejvíc. A ono je důležité, že naši fotku svět objevuje, nejenom 20.-30. léta, ale třeba i 60. léta, která jsou u nás výborná. Třeba MoMA v New Yorku teď nakoupilo Bělu Kolářovou a vystavovalo jí v akvizicích, nebo Centre Pompidou jí nakoupilo. Skupina DOFO se začíná dostávat do světa, hlavně díky Muzeu umění Olomouc. A z té současné fotografie se to asi nejvíce daří Ivanu Pinkavovi, ale taky jen do omezené míry. Vystavoval třeba v muzeu Americké univerzity ve Washingtonu, ale do žádné super instituce se zatím nedostal, což cítí jako svůj hendikep.

A kurátoři... Z těch mladších jsem už zmiňoval Štěpánku Bielešovou, které se podařilo vybudovat naši třetí nejvýznamnější sbírku fotografií v Muzeu umění Olomouc a která má na svém kontě řadu důležitých expozic a katalogů. Mimořádně agilní je Tomáš Pospěch, kurátor mnoha kvalitních výstav a knih z historie i současnosti české fotografie. Cení si i práce Lucie L. Fišerové, jež s ním připravila přehlídku české a slovenské fotografie 80. a 90. let pro olomoucké Muzeum umění i povedenou výstavu slovenské nové vlny. Velmi aktivní je Pavel Vančát, ale ten je hodně zaměřený na takzvanou nefotografii, jak ji sám nazývá, především na konceptuální a neokonceptuální tvorbu. Má svůj okruh zhruba 15 nebo 20 autorů, které intenzivně prosazuje a zbytek ho moc nezajímá, jak bylo vidět třeba z výstavy Mutující médium v Rudolfinu. Z jeho dosavadní práce, stejně jako z práce Jiřího Pátka, si nejvíce cením nedávné retrospektivy a monografie Jana Svobody. Moc si mi líbilo, jakým způsobem Anna Vartecká připravila velkou výstavu Miloty Havráňkové v Domě U kamenného zvonu. Všem těmto kurátorům ale dosud chybí silné zahraniční kontakty, zatím se jim moc nepodařilo výrazně prosadit velké výstavy české fotografie do zásadních muzejních a galerijních institucí v západní Evropě, USA nebo Japonsku, kde se především rozhoduje o tom, co bude oceněno v mezinárodním kontextu.

Jak vnímáte přístup k fotografii ze strany institucí?

U nás vážně bere fotografii jenom pár muzeí – samozřejmě tradičně Uměleckoprůmyslové muzeum, které má největší sbírku české fotografie na světě, tomu už se nemůže nikdo nikdy ani přiblížit. Potom Moravská galerie a v poslední době čím dál víc Muzeum umění Olomouc. Já jsem tam byl několik let v nákupní komisi a opravdu mohu potvrdit, že se snaží kupovat i současné autory. Jako jediné muzeum, které na nákupy současných autorů pravidelně má – cí bohužel spíše mělo – peníze. Menší sbírky fotografické tvorby jsou i v jiných galeriích, ale nejsou soustavně doplňovány, jako třeba ve Východočeské galerii v Pardubicích, kde ji rozvíjel bývalý ředitel Martin Dostál, vPak tady je soukromá sbírka PPF, jež vyvíjí řadu záslužných aktivit, třeba pořádáním výstav v Ateliéru Josefa Sudka, ale svou kvalitou a rozsahem úplně neodpovídá tomu jak je pan Kellner bohatý. A prý tam mají zásadu – kterou asi nedodržují pevně - že nesbírají dokumentární fotku. Což by si žádné významné muzeum jako MoMA nebo Gettyho Centrum nikdy nevytklo, že by nesbírali Roberta Franka, Williama Kleina nebo Garryho Winogranda. To je opravdu nepochopitelná zásada, pokud chtějí mít reprezentativní sbírku české fotografie tak v ní přeci nemůže chybět nejznámější žijící český fotograf Josef Koudelka. No a pak je tady pár soukromých sběratelů, kteří chtějí zůstat v anonymitě. Kteří se bojí, že by je někdo okradl nebo pomluvil, takže nechtějí vystupovat. Ze soukromých galerií je tu třeba Leica Gallery, která se v rámci možností snaží představovat klasiky i současné autory jak české, tak světové. Ale je hrozná škoda, že už nejedí na Paris Photo, protože vždycky měla pěkný stánek a tam se sjede opravdu celý fotografický svět. A tam už několik let nebyla žádná česká galerie. Zatímco i Slováci tam loni měli galerii, Maďary pravidelně reprezentuje Vintage Gallery z Budapešti, Poláci tam mají skvělou galerii Asymetria a Češi tam nejsou zastoupení vůbec. Takže na Paris Photo jsme absolutně závislí na tom, co nám tam vystavují americké a západoevropské galerie a ty samozřejmě budou vždycky vystavovat Sudka, Drtikola, Koudelku. Takže to je takový uzavřený kruh, že tady nejsou instituce, které by se tomu pořádně věnovaly a byly partnery pro zásadní sbírky v zahraničí.

Nemělo by tohle zastávat třeba Národní muzeum?

Národní muzeum z hlediska fotografie byla donedávna totální katastrofa. To zavinil Knížák, který opravdu neměl rád fotografii. Když tam byl Koudelka, tak řekl, že jeho věci nepatří do Národní galerie.

Nesbíral fotku až na pár výjimek, takže je úplně absurdní, když mají sbírku moderního a současného umění a programově nesbírali fotografii. Není tam specializovaná fotografická sbírka, což by třeba v Americe bylo nepředstavitelné, že by ji jakékoliv větší muzeum zaměřené na moderní a současné umění nemělo. Knížák se sice snažil dostat se ke sbírce z UPM, navrhoval sloučení těchto muzeí. On se podle mě snažil tu sbírku fotografií bezplatně získat. A už to bylo skoro ruka v rukávě, ale potom ředitelka Koenigsmarková rozpoutala kampaň, že k tomu naštěstí nedošlo.

Jaký je váš názor na Dům fotografie v Praze?

Ten je dnes součástí Galerie hlavního města Prahy. Dřív GHMP sbírala fotky spíš nahodile a především od výtvarníků jako je Bromová, Othová atd. Pak získali sbírku Pražského domu fotografie, takže teď mají docela rozsáhlou sbírku a ředitelka Magdalena Juříková se na rozdíl od Knížáka o fotografii zajímá, sama napsala několik monografií fotografů. V Domě fotografie mají každé tři měsíce novou výstavu. V každém případě to nakonec dopadlo dobře, protože jednu dobu to vypadalo, že sbírka Pražského domu fotografie se někde ztratí a v draze vybavené galerii v Revoluční ulici nic nebude. Takže chvála bohu, že tam funguje aspoň fotografická galerie. Ale bylo by dobře, kdyby GHMP měla i specializovaného fotografického kurátora s dobrým rozhledem po dějinách a současnosti fotografie.

A co Národní muzeum fotografie v Jindřichově Hradci?

Dnes se jmenuje Muzeum fotografie a moderních obrazových médií. To je takový megalomanský projekt, kde dali 200 milionů na opravu klášter a všechno krásně vybavili a teď neví co dál. Nikdy tam neměli skutečně odborného kurátora. Také tam vznikla sbírka, díky tomu, že jim lidi zadarmo dávali fotky, ale pak se pan Gill a pan Prokop s muzeem rozkmotřili, vzali si tu sbírku do Prahy a vůbec nevím, co se ní bude dít. Myslím si, že taková instituce jako Národní muzeum fotografie by měla být v Praze, Brně nebo v Olomouci, aby byla i dopravně dostupná širokému publiku. Žádné nové muzeum už však nemůže získat sbírky kvality UPM nebo Moravské galerie, takže je otázkou, zda by nějaké Národní muzeum fotografie nemělo vzniknout v jejich rámci, jako je tomu třeba u Rupertina v Salcburku nebo u Národní galerie Kanady v Ottawě. Škoda, že v Jindřichově Hradci nevznikla jakási obdoba francouzské Mise pro fotografické dědictví, kde by byl prostor pro ukládání pozůstalostí významných fotografů, na něž není v UPM nebo v Moravské galerii dost místa. Přitom v tom Jindřichově Hradci to by na to byl ideální prostor. Stejně jako v Chebu. Tam je od loňského prosince je otevřené Art centrum Galerie 4 v Chebu, to je taky obrovská instituce. Tam mají 1 600 m², dvě patra pro výstavy, jedno patro pro stálou expozici, pak tam je prostor pro workshopy a tak dál. Ale je to tak obrovské, že se trochu bojím, kde na to vezmou peníze na provoz. Od kraje sice dostali 21 milionů na rekonstrukci, ale teď potřebují ročně 5 milionů na provoz. A to se bojím, že je na takové malé město hodně.

Potřebuje tedy česká fotografie nějakou další instituci?

Nemusí to být zvlášť instituce. Bylo by ideální, kdyby Národní galerie udělala konečně nějakou sbírku, zaměstnala kurátora a vyčlenila (třeba ve Veletržním paláci) pár místností pro fotografii, tak jak je to v Centre Pompidou, v Metropolitním muzeu, v MoMA, v Tate Gallery, prostě všude ve velkých muzeích. V MoMA mají v druhém patře několik místností pro fotografii, v Pompidouvě centru je teď otevřená nová stálá výstavní prostora pro fotografii. Někdy dokonce je tam obrovská výstava v hlavních prostorách – Cartier-Bresson tam měl na výstavě 600 tisíc návštěvníků. Myslím si, že v dnešní době je spíš logické, aby muzeum moderního umění mělo prostory pro fotografickou sbírku a pro vystavování fotek, než se separovat. Ale obojí funguje. Třeba v Paříži je Evropský dům fotografie, který výborně funguje, má skvělou sbírku, chodí tam úžasné množství lidí. Také v Moskvě do Moskevského domu fotografie chodí obrovské množství návštěvníků a vybudovali si velkou sbírku. Kdežto tady u nás Pražský dům fotografie byl spíše institucí družstevního typu, patřil několika desítkám fotografům. Ale i tak by to mohlo fungovat, jak říkám, funguje to tak ve Frankfurtu, v Paříži, v Moskvě, v Lille, to jsou všechno domy fotografie, které patří ne státu, ale družstvům, někdy soukromníkům. V Paříži a Moskvě patří domy fotografie městu, ale ostatní jsou spíš družstevní, kolektivní instituce.

Co si myslím, že je u nás strašný problém je, že se na kunsthistorických katedrách neučí téměř nikde fotka. Všude se čtyři roky učí baroko a gotika a pak se dojde do 20. století, ale nikde není specializované studium fotky. Na FAMU nyní celkově strašlivě omezili souvislé chronologické dějiny fotografie jenom na

vybrané kapitoly. Když jsem tam učil já, tak tam dějiny fotografie byly na pět let – od prvního do posledního ročníku. A teď to skrouhli snad na 2 roky. Vůbec nevím proč, studenti o to měli zájem, chodili na ně i z jiných škol. Ale po tom, jak se na FAMU dnes vyučují dějiny fotografie, mi nic není. Na Institutu tvůrčí fotografie SU v Opavě máme dějiny fotografie celých pět roků a u nás se píšou i bakalářky, diplomky a disertace z dějin fotografie. Některé mají i 400 stránek, všechny jsou na webu ITF, každý si je může stáhnout (nedávno jsem se díval, že některé diplomky si už stáhlo několik set čtenářů), jsou v Univerzitní knihovně v Opavě, vybrané čas od času vydáváme knižně. Mnohé z nich jsou důležitými příspěvky k historiografii fotografie, nejenom české, ale i slovenské nebo polské. Ale výborné diplomky se dělají i na jiných fotografických školách, takže značně nahrazujeme to, čím by se měly zabývat katedry dějin a teorie umění na filozofických fakultách.

Na Institutu v Opavě máte mnoho polských studentů, dá se říct, že je tam situace jiná?

Tam to taky bylo špatné, ale teď je to určitě v některých oblastech lepší než u nás. Jednak mají zavedené staré sbírky v Národní galerii ve Wroclawi a v Poznani, v Lodži v Muzeu umění je největší a pořád to funguje dál. Ale problém je, že třeba v Lodži teď nemají kurátora pro fotografii. Takže je to tam taky takové nahodilé. Ale založila to už někdy v 70. letech paní Urszula Czartoryska a vznikla tam úžasná sbírka. Tam to z tohoto hlediska funguje. Ale hlavně tam mají mladou generaci, která dělá skvělé výstavy, kurátory jako je Adam Mazur, který byl kurátorem ve varšavském Centru současného umění Zamek Ujazdowski, ale teď odešel, nebo Krzysztof Miękus, který dělal skv210 expozice. A také Katarzyna Sagatowska, která je teď u nás na doktorském studiu. Ta v Polsku zavedla velmi kvalitní fotografické aukce s odbornými katalogy, za které by se nemuseli stydět ani v Sotheby's nebo cv Christie's. A opravdu se jí podařilo dát dohromady sběratele. Má skupinu sběratelů – milionářů, ale i obyčejných lidí, kteří sbírají fotky. Mnohem víc než je třeba u nás, investují do toho a nestydí se za to. Tady u nás každý chce být anonymní, kdežto tam ti milionáři klidně přiznají, že mají velké sbírky a že kupují třeba Avedona.

Co si myslíte o sběratelství mladých žijících autorů? Je to výhodná investice nebo je z hlediska hodnoty lepší počkat až tito autoři budou „prověřeni“?

Dříve se z české fotografie prodávala hlavně avantgarda a Koudelka. Dnes přicházejí do módy 60. a 70. léta, třeba Běla Kolářová, Eva Fuková, DOFO, Jan Svoboda, za kterého už se platí docela vysoké částky (na aukci se prodala jedna jeho fotografie za více než 200 tisíc korun). Své kupce mají také někteří současní autoři, třeba Baňka, Pinkava, Jirásek, Pepe, Macků (na newyorském veletrhu AIPAD jsem viděl prodávat jeho skleněné fotografické objekty po 15 tisících dolarech). Ale ze skutečně mladých autorů se jen občas někomu se podaří něco prodat. Například Tereza Vlčková. Když jsme jí měli na Prague Photo ještě v Mánesu, tak jsme prodali 16 jejích fotek po 16 tisících korunách. Takže měla velký úspěch, měla tady sběratele, začali ji lidi kupovat, ale pak ji začala zastupovat známá newyorská galerie Danziger a její ceny jsou už pro české sběratele moc vysoké. Mnoho mladých čte, že se prodala například Cindy Sherman za 3 miliony dolarů, takže chtějí nastavit cenu svých fotografií na 50 tisíc korun a to je na mladého autora moc. My tohle teď řešíme u nás ve škole, máme semináře na management fotografie, kde učíme, jak číslovat fotky, jaké papíry používat, jaké krabice na portfolia, jak se připravit na portfolio review, jaké jsou festivaly. Tohle všechno je tam učíme včetně toho jak nastavit ceny

Nakupuje aktivně fotografii do státních sbírek někdo jiný než Olomoucké muzeum?

Něco málo kupuje Brno, ale myslím si, že je to úplné minimum. Dříve to Antonín Dufek řešil dary nebo dělal výstavy, například Československá fotografie 72 nebo 74, kam pozval všechny významné autory, vystavil je, udělal katalog a pak je poprosil, aby za hubičku ty věci do sbírek prodali. Tehdy se tam kupovaly fotky třeba za 200 korun i míň. A nejenom současní autoři, ale i Funke nebo Wiškovský po těch dvou stech korunách. To bylo zlaté období 70. let, kdy fotka nic nestála. Ale pak už na to neměli peníze, takže nakupovali spíše věci z 20.-30. let. Jan Mlčoch v UPM taky má zásadu, že přednost při nákupu má to, co už je neodvolatelně vzácné, co by se mohlo ztratit nebo odvézt do zahraničí, na to občas sežene muzeum nějaké peníze na nákup (třeba Drtikolů nebo Funků). Tenkrát v Olomouci sehnali 2 miliony a od Anny Fárové koupili část sbírky – Drtikola, Rösslera a tak. Dobře udělali, protože sbírka české fotografií bez Drtikola není pořádná sbírka a dostat se k jeho kvalitním aktům z 20. let už skoro není možné. Ale to bylo výjimečné takováto

částka, jinak normálně kupovali fotografie přibližně za 300 tisíc ročně. Ale i za těch 300 tisíc se dá postupně udělat pěkná sbírka. To je cena asi dvou obrazů významnějších současných autorů - nebo třeba 30 fotografií.

Dále neautorizováno

Myslíte si, že je počet fotografických výstav adekvátní počtu aktivních fotografů u nás?

Já mám pocit, že fotografických výstav je adekvátně. Nemám pocit, že by nebyly, když se podíváte do Rudolfiny, GHMP, Moravské galerie, Olomouckého muzea, tak tam je naprosto adekvátně počet fotografických výstav. I když se podívám, kolik výstav jsem dělal já, tak nemám pocit, že by v tom byl nějaký velký hendikep. Spíš si myslím, že je problém, že opravdu nejsou kurátoři a sbírky nemají peníze na nákup. V tom je velký problém. Ta výstavní činnost je adekvátní jak kde, ale v Praze to funguje dobře. Pořád máte nějaké dobré fotografické výstavy – v domě U Kamenného zvonu, v Domě fotografie, v Rudolfinu a dalších. Samozřejmě Praha není srovnatelná s Vídní nebo Mnichovem, i když má skoro stejný počet obyvatel. Do Albertiny přijde na výstavu 300 tisíc lidí, což tady nikdy nepřijde na sebelepší výstavu. V Rudolfinu měly loni některé výstavy 5 tisíc lidí návštěvnost. Úplně zoufalé na to, jaká je to instituce a jak je nádherná, rozsáhlá. U nás (až na pár výjimek), když přijdete třeba do galerie U Zvonu nebo do Městské knihovny, tak tam jsou tři lidi na výstavě. Pak přijdete v Mnichově do Hypo-Vereinsbanky a tam jsou stovky lidí. Ale přitom ty naše galerie dělají i světové autory, třeba Rudolfinum. Samozřejmě, když měli Cindy Sherman nebo Nan Goldin, tak byla obrovská návštěvnost. Proto se docela poctivě snaží i o ty světové autory. Stejně jako GHMP měla výstavu německé fotografie, Young British Artists nebo Bratry Chapmany. Neo Raucha mělo Rudolfinum v době, kdy byl na vzestupu, takže měl současně výstavu v Metropolitním muzeu a Rudolfinu. Takže já myslím, že Nedoma se velmi snaží sem dostat i světové autory. A klobouk dolů s jeho rozpočtem, že je sem vůbec dostane.

Je něco, co by měl mít kurátor fotografie navíc než třeba kurátor současného umění?

Měl by především znát vývoj svého oboru. To si myslím, že je hendikep. Vy máte kurátorská studia a samozřejmě určitě poctivě studujete dějiny umění a tak dále, ale nevím, nakolik tam máte dějiny fotografie podrobněji. To mě je třeba záhadou, proč právě na kurátorských studiích není více fotografie. Mě hrozně překvapila vaše kolegyně, která píše podobné téma a vypadalo to, že nikdy neslyšela jméno Antonín Dufek. A přitom já si myslím, že on pro fotografickou oblast udělal strašně moc, když se podíváte na soupis jeho výstav. Tak mě zarazilo, že na konci studia Dufka vůbec nezná. Jinak obecně se nemusí kurátor fotografie nijak odlišovat. Spíš je důležité, aby měl rozhled, aby nebyl orientovaný jen na pár jmen a aby se snažil sám. Dneska v době internetu a možností cestování není žádný problém pochopit, jak vypadá fotografická scéna a kdo stojí za sledování. Když půjdete třeba na LensCulture, tak tam objevíte všechno. Dneska naši studenti jsou opravdu o všem informovaní. Ale chce to hodně cestovat. Nemusí to ani být daleko, stačí občas zajet do Vídně, Mnichova, Paříže a tam člověk načerpá tolik znalostí. Trošku mám pocit, že hodně lidí tady sedí na místě a nikam nejezdí. A když jedou, tak jedou do Nepálu nebo Afghánistánu, ale vůbec je nenapadne jet do Mnichova. Takže ani neví, jak se dělají výstavy. Třeba před 10 lety bylo zvykem pojmenovávat výstavy nějakým poetickým názvem – „*Myš neví, co jí sluší*“ nebo něco podobného. Ale to už je pasé, to už dneska ve světě není. Už se zase výstavy jmenují Van Gogh nebo Goghovy ložnice, protože lidi zjistili, že to velké jméno nebo ten konkrétní název láká. A u nás je pořád snaha dělat poetické názvy výstav, které nikomu nic neřeknou. Ale venku to byla móda před 15 lety a lidi to třeba nenapadne, že už je to pasé. Nebo kdyby si všímali, jak se instalují výstavy, to také prochází vývojem. Před 20 lety byla móda – Wolfgang Tillmans – hřebíčky do zdi, fotky bez rámců, bez adjustace. Ale to už je úplně mimo zase. Dneska zdi musí být ze sádrokartonu a na tom pečlivě zarámované fotky. A před 10 lety byly v módě kovové rámy, ale dneska už nikdo v dobré galerii kovové rámy nevystaví. Dneska je trend zase takových těch poctivých, širokých, hlubokých dřevěných rámců. Ale to jsou takové trendy, které asi nikdo neučí u nás na školách, ty získáte jenom když jezdíte. Když vidíte, jak se dělaly výstavy před 10 lety v MoMA a jak se dělají teď. Je to jasný rozdíl.

Určitě by měl kurátor trošičku rozumět i technologii. Je trapné, když kurátoři na výstavách nepoznají techniku, nerozeznají pigment a bromostříbrnou fotografii, inkoustový tisk od barevné fotky atd. S tím se

vždycky potýkám, když děláme výstavu, že kurátor to opravdu rozezná. Naopak pozná velmi přesně, co je olej a co akvarel, ale tisk od barevné fotky ne. Myslím, že i v kurátorských studiích by mohly být třeba dvě přednášky o technikách, aby pak byli kurátoři schopní ji rozeznat.

Měl by kurátor svojí činností ovlivňovat interpretaci vystavených fotografií?

To přece je jeho role. Ale bylo by špatné, kdyby kurátor úplně změnil význam těch děl. To se bohužel někdy stane, že kurátor má tendenci být tím hlavním a autoři jsou jenom materiál. A to si myslím, že není dobré. Samozřejmě na druhé straně, když děláte výstavu více současných autorů, tak každý se snaží mít nejlepší prostor, nejvíce fotek atd. Já jsem byl nejraději, když jsme dělali výstavu avantgardy, kde do toho už nikdo nemluvil. Ale ty současné výstavy, to bylo hrozné, kdo se tam nedostal, tak začal prskat kolem sebe. Někdy to byly opravdu nepříjemné reakce od těch lidí. Tam nemůžete zařadit všechny, co by tam měli být. Třeba na výstavě *České fotografie 20. století* bylo 400 autorů a i tak se tam mnozí nedostali a dodneška mi to neodpustili. Já si myslím, že kurátor by měl mít na jedné straně jasný koncept, ale na druhé straně by měl respektovat autora. Takže ideální je, když se to takto podaří.

Vidíte v současné fotografii nějakou silnou vlnu?

Já mám pocit, že třeba u nás v 70. letech byl strašně silný dokument – Kolář, Štreit, Holomíček, v 80. letech inscenovaná fotografie – Stano, Prekop a potom přišel nástup digitálních fotografií – Bromová, Šimlová atd. Ale teď už není jeden hlavní směr, je jich spíše hodně vedle sebe. Samozřejmě čím dál víc kurátorů u nás preferuje jenom konceptuální nebo postkonceptuální tvorbu. A to si také myslím, že není dobré. Mnoho věcí, které teď vidím, tak opakuje to, co bylo ve světě v už 70. letech a tady se to vydává za něco úplně aktuálního, nového. A v tom si myslím, že je obrovský rozdíl mezi americkou a českou mladou tvorbou, že tady je daleko více postkonceptualismu. To vidíte na VŠUP u Aleksandry Vajd a jejích studentů, u Pavla Baňky, Štěpánky Šimlové. A mně je to trochu líto, že nemají širší zaměření. My ve škole necháváme studentům opravdu volnou ruku a klidně dáme dobré hodnocení vyložené konceptuálním věcem, stejně jako klasickým portrétům, když jsou dobré. Ale my jsme asi jediná škola, která učí řemeslo. Myslíme si totiž, že se skoro nikdo neužívá fotkou jako volnou tvorbou, tak se je snažíme naučit, jak udělat architekturu, portrét atd. A zrovna včera jsem se díval na Prague Photo, kde máme expozici s absolventy a všichni se živí fotkou. Není jediný, který by musel dělat prodavače nebo tak. Ti úspěšní opravdu všichni našli obživu ve fotce. Ale to neznamená, že by občas nemuseli udělat reklamu. Nakonec i Ivan Pinkava dělá reklamu a Jasanský s Polákem dělají užitou fotku.

Ani v zahraničí to není tak jasné, jako třeba v 90. letech, kdy dominovala Düsseldorfská škola – Gursky, Struth, Ruff a jejich obdoba v Americe. Ale myslím že teď už to takto není. Je to spíše tématické, hodně se teď dělají intimní věci. Lidi jsou daleko víc otevření a mnohem více ukazují věci jako sexuální život, rodinu, problémy atd. Více než to bylo dřív, kdy to bylo pár lidí jako Larry Clark, Nan Goldin atd. Dneska jde každý s kůží na trh. Pak jsou tu fúze jako například videoprojekce fotky, což je taky typické. Ale nemyslím si, že by byl jeden směr. Stejně tak si myslím, že se ztrácí národní školy. Dříve bylo možné říct – česká škola to je Sudek, ale dneska nevím, jestli je nějaký typicky český autor. Protože to stejné, co je u nás, najdete i v německé a francouzské fotografii, specifická je například čínská, kterou poznáte na první pohled. Ale v té Evropě už je to hodně smíšené. Třeba fúzi dokumentu a inscenované fotografie, což bylo dříve nepředstavitelné, tak dneska to dělá spoustu autorů. A nevíte, jestli je to dokument nebo je to nahané a oni to někdy i záměrně střídají. A fúze vysokého a nízkého umění – například móda se vyloženě prolíná i s volnou tvorbou.

Rozhovor s Pavlem Vančátem, kurátorem a teoretikem fotografie, Ústí nad Labem, 28. 4. 2016

Věnujete se stále fotografii nebo jste ji opustil a věnujete se spíše StartPointu?

To je trošku omyl, fotografii jsem neopustil vůbec. Loni jsem dělal celý rok knížku Jana Svobody, která vyšla v Moravské galerii a příští rok budu dělat výstavu. A letos dělám dva docela velké fotografické projekty, jeden do Domu umění v Brně – skupinu EPOS, což je radikální inscenovaná fotografie 70. let, hodně lokálně zvláštní a pak na podzim v Ostravě dělám výstavu německého fotografa. Takže určitě z fotografie neutíkám. Ale je dobré si oddechnout a ten Startpoint je na to dobře samozřejmě.

Mohl byste mi trochu přiblížit sbírku v GKK? Co se tam za vašeho působení nakupovalo, jak se galerie stavěla k fotografii, kdo po vás sbírku kurátorsky převzal?

Já jsem byl kurátorem celé sbírky, což bylo zábavnější než být kurátor jenom fotografické, protože fotografická tam vznikla hlavně díky Honzovi Freibergovi a posléze i mě. My jsme tam dělali celkem velkou výstavu, ale myslím, že důležitou – to byla Fotografie??, na základě které teprve začala vznikat fotografická sbírka. Ale ta je dodneška malá, jestli má sto věcí. Tam to fungovalo právě tak, že jsme se dohodli, že výstava Fotografie?? bude takový středobod té sbírky a z ní se bude dál rozvíjet. V Čechách jsou velké sbírky, který jsou starý třicet, čtyřicet let a nemá cenu sbírat to celý znova. To občas někdo zkouší a je to úplně zbytečný, si myslím. Takže je lepší se zaměřit na to, co je teď, co je k mání a co nikdo ještě nesbírá. A to jsme byli právě my jako jedni z prvních, kdo začal v Čechách sbírat Jasanskýho s Polákem, Markétu Othovou, Michala Kalhouse a tenhle typ věcí. Takže to tam plus mínus je. Taková fotografie devadesátých, nultých let a k tomu trošku nějaký sedmdesátý, osmdesátý – něco od Jana Svobody, ale ty věci si nepamatuju přesně. Ale profil té sbírky nebyl nijak masivní, bylo to spíš doplnění ke grafické části.

Já jsem ani nebyl kurátor fotografické sbírky, já jsem byl dokonce snad... já už ani nevím, jak se ta pozice jmenovala, něco jako správce sbírek asi, všech sbírek. Takže jsem spravoval všechny grafiky, obrazy, , sochy, cokoliv. Všechno, co tam bylo. Pak tam proběhla taková dost rychlá výměna, my jsme byli odejiti z nějakých politických důvodů a už jsem se o to moc nestaral. Někdo to tam teď asi vede, ale myslím, že to není nikdo moc důležitý a známej, jinak bych o tom asi měl přehled.

Nevíte, jestli se tam stále nakupuje?

Nevím. Myslím, že mi někdo říkal, že tam něco koupili, ale už jsem zapomněl, kdo to byl. Něco se tam kupuje, ale spíš si myslím, že obrazy a asi trošku instalace. Podle mě oni jsou schopní nakupovat hlavně z výstav, který tam dělají, ale že by nakupovali jen tak z venku, to ne. Myslím si, že Klatovy jsou spíš zajímavé v tom, že za ty tři, čtyři roky, co jsem tam byl, tak se tam hrozně rozrostla sbírka současného umění, která si myslím, že je jedna z nejdůležitějších v českých muzeích. To hodně iniciovala Edith Jeřábková, která tam tenkrát dělala se mnou, a i Marcel Fišer. A hlavně byl zázrak, že tam na to v tu dobu byly peníze, což v Čechách není zvykem. My jsme měli každý rok několik set tisíc na to je utratit za kvalitní současný umění, takže jsme tam kupovali skvělé věci, který dneska už nejsou vůbec k mání. Jsou tam rané věci třeba od Dominika Langa nebo Evy Koťátkové a vlastně všechny ty dnešní hvězdy jsou tam velmi bohatě zastoupené. A nebylo jich tam pět těch autorů, tam jich bylo třeba dvacet, třicet, možná čtyřicet, který tam mají dobrý věci, včetně malířů a všeho. Tak to si myslím, že je významný. Sbírkou fotografie je taky zajímavá, ale patří spíš do celého toho korpusu, který tam vznikl za těch tři, čtyři, pět let.

Připravil jste jednu z prvních výstav do Domu fotografie (Andreas Müller-Pohle), co si o Domu fotografie jako fungující / nefungující instituci myslíte?

Ta už tenkrát, když jsem dělal tu výstavu, fungovala asi rok nebo dva. Ze začátku to bylo poměrně úspěšně nastartovaný (relativně). On tam ten Pražský dům fotografie byl veden úplně diletantsky a nikdy to nikam nedošlo. Takže až GHMP to dovedla do nějak funkčního stavu. Jiná věc je kurátorské vedení a tam

jsem trochu na pochybách, že tam asi moc není žádná dlouhodobá koncepce. Ale nejsou tam špatný výstavy, jsou tam vlastně každý rok minimálně jedna, dvě věci, který stojí za vidění, pak je to vždycky něco, co mě třeba nebaví tolik. Ale vzhledem k tomu, že je to v Praze jediná institucionální galerie zaměřená vyloženě na fotografii, pokud nepočítám Leicu a spol., který jsou trochu komerční, trochu soukromý. Tak je to škoda trochu, mohlo by to být určitě soustředěnější.

Je u nás nějaká významná instituce, která se fotografii věnuje nebo tu naopak něco zásadně chybí?

Já myslím, že to trochu zkrachovalo tím Pražským domem fotografie, protože chybí to, co je venku docela normální, že ti fotografové mají silnou vlastní pozici a základnu. Venku ty instituce vždycky vznikly tím, zvláště v nějakých sedmdesátých, osmdesátých letech, že je zakládali sami fotografové. Což u nás byl ten Dům fotografie, ale který zkolaboval a stalo se z něj jenom jedno chapadlo GHMP. A vlastně tady nic dalšího není. Možná Illek v Chebu, ale jinak nevím moc. Takže to tady asi trochu chybí. Ale na druhou stranu je otázka, jestli si ještě v dnešní době ti fotografové musí dělat nějaký takovýhle samostatný platformy. Já si myslím, že to ani potřeba není, že to je trochu retrográdní.

Nechybí u nás fotografii zájem ze strany NG?

Tam docela jo no, to tu chybí. Ale v Praze to nahrazuje UPM nebo v Brně Moravská galerie. Ale chybí no. V 90. letech to hodně suplovala GHMP, která má dodneška dobrý sbírky takové té neomediální nebo postkonceptuální fotografie. Ti tam mají zajímavé věci. Ale sbírali to zase spíš jako současné umění té doby. Já když jsem dělal Mutující médium, tak jsem si od nich půjčoval věci od Veroniky Bromové, Štěpánky Šimlové, Míly Preslové, to všechno tam je. Tam si myslím, že je sbírka, kterou nikdo v těch 90. letech nedělal, ani Moravská galerie, ani UPM, pro které je to zas úplně mimo. Ale taky je to taková sbírka, která není moc opečovávaná a je trochu zapomenutá. A zase není tak velká, aby měla svého kurátora, to si vyžaduje v UPM nebo v Brně. V Praze nic tak velkého není, aby to muselo mít vlastního kurátora.

A co si myslíte o Národním muzeu fotografie?

Kdysi dávno jednou jsem tam pomáhal věšet nějakou výstavu a od té doby jsem o nich neslyšel. Myslím, že to už nefunguje snad. Já nevím. To jsou takový ty regionální projekty. Mám pocit, že si někdo potřeboval zajistit teplý místo, tak si z toho udělal muzeum. To by muselo být asi jinak postavený, s nějakou vizí a muselo by to dosáhnout minimálně do Prahy nebo aspoň do Budějovic, aby to bylo jako výletní místo.

Při práci s fotografií jste se hodně věnoval tzv. nefotografii, dá se kromě ní v české fotografii vyzorovat silná vlna nebo tendence?

Dá. Možná když se podíváte do Mutujícího média, tak tam jsou nějaký vlny vyjmenované, ale jestli tomu říkat vlny... Jsou to nějaké tendence, některé jsou celkem obecné, některé jsou trochu do stran, jako třeba ta nefotografie, což je chatrnější pojem, kterej má udržovat něco, na co nebylo slovo. Fotografie se dneska osvobozuje od moderního dědictví a stává se z ní takový celkem fluidní element, kterej může fungovat v různých konstelacích, nejenom v té čistě moderní. To je asi to hlavní, jestli pak už z toho jsou internetové projekty nebo jestli z toho je nějaká reflexivní fotografie nebo cokoliv, je jedno. Já mám pocit, že od nějakých 90. let vlastně už nemá cenu o fotografii skoro mluvit, že to je v něčem zbytečný. O fotografii jako nějakém soudržném oboru, který by měl plus mínus jedno paradigma. Je to obecně součástí výtvarný scény, samozřejmě jsou pak nějaký subkultury, který si drží tu fotografickou fotografii, ale to mě zas moc tak nezajímá. Mě zajímá spíš, co se dá s fotografií vymyslet, co jsem ještě neviděl. Což v Čechách dělají tři, čtyři lidi dá se říct.

Sledujete aktuální fotografickou tvorbu? Sledujete aktuální tvorbu v zahraničí? Je tam nějaký silný trend?

Jo, sleduju. Tak já učím na FAMU, takže jsem k tomu docela blízko. Chodím na klauzury, občas na VŠUP nebo někam jinam. Sleduju, ale taky to zase nepřeháním, že bych se po něčem honil. Musím sledovat. Ale to má vždycky každé, že žije s nějakou generací, kterou třeba já sleduju. To jsou moji vrstevníci a lidi třeba o pár let mladší. Ale co dělají dneska dvacetiletí, je jedno jestli v Ústí nebo v Opavě, to se dozvim, až udělají něco pořádného a bude to vystavený třeba někde v Praze a já to náhodou uvidím. Jedna věc je sledovat a druhá věc je se fakt pít a na to nemám energii.

Sledujete aktuální tvorbu v zahraničí?

Snažím se, když jedu ven. Ale upřímně řečeno raději sleduju zahraniční současný umění. Dneska už je těch fotografií tolik, že pít se po Londýně nebo po Berlíně po zajímavých fotografech taky nemá moc smysl. Spíš jdu na dobré výstavy současného umění a jestli jsou tam fotografové nebo videoartisti, to už je mi celkem jedno. Samozřejmě mám lidi, které znám dlouho (to je třeba ten Müller-Pohle a další), se kterými jsem vždycky chtěl něco dělat. A to je fajn, když se to časem povede a ta spolupráce po letech vznikne a to mě celkem baví sledovat. Ale že bych sledoval úplně všechno, to ani nejde. Spíš sleduju, co se s tím uměním děje obecně a jak do toho fotografie tak nějak zapadá.

Kterého kurátora věnujícího se fotografii byste označil za odborníka, ke kterému máte úctu?

Těch je asi několik. Určitě Anna Fárová, s tou jsem měl docela hezký vztah, aspoň ke konci jejího života. Antonín Dufek, se kterým jsme myslím docela dobrý kamarádi, i když si dodneška vykáme. A i Jan Mlčoch z UPM je příjemnej kolega. Takže k těm mám určitě úctu, to jsou asi takový hlavní v Čechách. Ale jsou i jiní, se kterými třeba občas nesouhlasím, mají svůj vkus a dělají si svoje věci.

Jak vnímáte mladou kurátorskou generaci?

To já nevím. Přemýšlím, jestli je někdo mladej. To znamená, že já jsem starej. Já si taky trošičku připadám jako mladá generace, ale asi už mladší střední. Ale asi jo, znám ty lidi jako Jan Kratochvíl nebo Hana Buddeus a další, který si myslím, že vychází z podobných věcí, ale zas to vidí trošičku jinak. Já jsem možná taky jednu dobu byl vnímanej jako takovej kontroverzní mladej blázen. A ta další generace to posouvá ještě někam trošku jinak. A to mě baví a to sleduju rád.

Je něco, co je důležité pro kurátora pracujícího s fotografií, čím by se měl odlišovat?

Já nevím. Upřímně řečeno ani vlastně moc ne. Jako že by asi měl něco vědět o dějinách fotografie, měl by vědět něco o té scéně. Ale myslím si, že vlastně, čím míň ten člověk je vtažen jenom do fotografie, tak je to lepší. Nebo aspoň já si to sám takhle se snažím udržet. Pro mě je sice ta fotografie to hlavní většinou, ale na druhou stranu to není to jediný. Není to zásadní, takže si klidně odskočím k designu nebo k současnému umění čehokoliv a pak se k fotografii vrátím. Myslím si, že je dobrý nebýt jenom u ní.

Je nějaký zásadní rozdíl v kurátorské práci pro sbírku a „na volné noze“?

No určitě je, ale otázka je, jak se liší. Konkrétní prací je samozřejmě člověk limitovanej tím, že ta instituce vyžaduje pravidelný přísun výstav a případně i nějakých sbírkových přírůstků. Ale na druhou stranu já taky musím udělat dvě, tři, čtyři výstavy ročně, aby se něco dělo, abych se nenudil a abych samozřejmě přežil. Takže nakonec je v tom rozdíl, že člověk nesedí v jednom kanclu, nedělá v jedné galerii, ale dělá ve třech galeriích za rok nebo ve čtyřech. Ale já sám nevím, jaký by v tom měl být rozdíl. I z hlediska přípravy je to vlastně stejný. Pokud to chce člověk dělat pořádně, tak i v dobré galerii by měl mít lidi kolem sebe, takže to nedělá celý sám. Takže spíš je třeba naučit se kooperovat s tou institucí a to už pak je poměrně jedno v něčem, jestli člověk sedí přímo v té instituci na židli nebo jestli tam přijde zvenčí. Myslím, že v Čechách už s tím instituce začínaj tak nějak počítat, a jsou s volnými kurátory schopní pracovat a nějak se jim přizpůsobovat.

Nabízíte výstavy nebo Vás oslovují instituce?

Jak kdy. Někdy prostě jenom řeknu jméno a dohodnu se. Takhle to třeba bylo s výstavou Jörga Sasseho pro Dům umění v Budějovicích, kterého taky miluju už 20 let. Vždycky mám v hlavě pár jmen, který mně připadají důležitý a chci si s nima něco vyzkoušet, někdy to nevyjde, někdy se na to nenajde místo. Ale v ideálním případě polovina, někdy vlastně dvě třetiny těch projektů vycházej. Někdy se hledá to místo rok, někdy to naopak vznikne tak, že se s tou galerií dohodnu, že chtějí toho a toho člověka a ty to pro nás uděláš. A pak se s ním člověk spojí a jde se do toho. Takže je to různý, ale snažím se většinu těch projektů spíš vymýšlet sám a nabízet, protože to oslovování probíhá tak jednou za dva roky, že mi řeknou: tady je výstava, kterou chceme abyste pro nás udělal. A taky to někdy odmítám, protože když je to až moc předem

daný, tak mě to nebaví. Musí tam být nějaká volnost a kreativita. To je případ třeba toho EPOSu teď na podzim v Brně. To bude taková hezká burleskní výstava, na tu se těším a tu mi vlastně nabídli sami autoři a Dům umění a tu jsem rád přijal.

Jaký význam pro českou fotografii mají aktivity Fotografa? Jak galerie, časopis, festival?

Asi docela velký. Já to nemůžu soudit asi úplně střízlivě, protože jsem od začátku členem redakční rady. Posledních pár let jsem spíš už hodně externí člen, ale teď zrovna jsem pro ně připravoval nový číslo, který vyjde za měsíc nebo kdy. A myslím si, že má význam v té „kultivaci“. To je možná jeden z těch důležitých aktivit u nás. Taky je samozřejmě důležitý Pavel Baňka, který je zručný, trpělivý a vytrvalý organizátor, takže dokázal dát dohromady nějakou skupinu lidí, jak studentů, tak nějakých svých kamarádů a soupeřů, kteří vytvořili tuhle mini platformu. Ale myslím si, že poslední léta je to navíc zajímavý, protože to nabíhá a začíná nabírat obrátky, který už přesahují ten zakladatelský počín. Je tam festival, který si myslím, že je skvělejší a ten časopis taky už funguje vlastně sám o sobě. Takže jo, asi je to důležitý. Je to takovej časopis, kterej je na přelomu fotografický éry a nějakého řekněme volného současného umění a ty dva světy se sympaticky a dobře propojují. V Čechách nic takového není určitě a myslím, že ani ve spoustě zemí okolo. Je to platforma, která je pevná, trvá dlouho a má nějaký hlas. A vím, že když chci někomu zvenčí něco ukázat, co je tady zajímavý, tak mu třeba pošlu jedno číslo toho časopisu, kterej vypadá dobře a dá se v něm zpětně za nějakých těch 12-13 let leccos dohledat. Vlastně už je to součást dějin dneska, to je taky zajímavý.

Rozhovor s Pavlem Lagnerem, kurátorem sbírky fotografie PPF, Praha, 29. 4. 2016

Jak jste se ke kurátorství fotografické sbírky v PPF ART dostal a kdy?

Já jsem kurátorem od roku 2005. Předtím jsem dělal kurátora a vedl jsem Galerii Tvrdohlaví spolu s kamarádem a když jsme tu galerii zavřeli, tak mě PPF oslovila, jestli nechci nastoupit jako kurátor jejich sbírky. Takže to bylo z jejich iniciativy, byla to jejich nabídka. Ale přiznám se, že v té době jsem o fotografii měl velmi povšechné vysokoškolské znalosti. Fotografii jsem se nevěnoval a nezajímala mě. A do PPF jsem nastoupil, protože jsem očekával, že budu hlavně dělat kurátora výstav a že budu mít na starosti sbírku obrazovou. Ale ukázalo se, že těžiště té práce je ta fotografická tvorba. Takže jsem se musel rychle za pochodu o fotografii dovzdělávat. Nic jiného mi nezbylo. Ale nebyl to můj obor a nezajímalo mě to na začátku. Takže jsem se k tomu dostal krkolomně a vlastně až od toho roku se fotografii věnuji.

V té době sbírka byla podle mého názoru nekoncepční. Byla sice malá, drobná, ale byla i technicky rozstrkaná a nekatalogizovaná a neuložená dobře. Takže první, co jsem (kromě toho, že jsem se rychle učil – a nejenom autory a dějiny fotografie, ale třeba i materiály), tak vedle toho jsem v první řadě hledal prostor, jak správně tu sbírku uložit. Nechal jsem na zakázku vyrobit 6 trezorů a z bavlenných nekyselých materiálů (krabice a obálky), aby ty fotky jednak ležely, protože ony do té doby kupodivu neležely. Byly různě v krabicích od Fomy, v obálkách a nastrkané různě na stojáčky za skříněmi a podobně, což bylo tedy hodně tristní zpočátku. A to sama logika velela, že by měly ležet, takže na to jsem nemusel být moc studovanej. No a souběžně s tím jsem se snažil stanovit nějakou koncepci, že pokud v té sbírce pokračovat, tak jak a jakou sbírku bychom vlastně chtěli mít, jak by měla být ohraničená. Navrhnul jsem nějakou koncepci, tu mi v PPF schválili a v té pokračujeme pořád doteď. Teď už ale nejsem sám, už nějaký rok je spolu-kurátorkou sbírky se mnou Lucie Mlynářová, se kterou jsme si zároveň rozdělili i ty výstavní síně, které máme. Ona je kurátorkou u Sudka a já v Galerii Václava Špály. A ta koncepce tehdejší, kterou pořád držíme, tak je taková, že sbíráme výhradně česko-slovenskou českou fotografii, zhruba od počátku 20. století do současnosti. A výhradně výtvarnou, volnou fotografii. Ale lámali jsme se s Lucií dlouho, jak si specifikovat přesněji tu původní koncepci a musím říct, že jsme nikdy na nic nepřišli a pořád to vymezujeme spíš negativně než pozitivně. Takže je to to, co to není – není to reklamní fotografie, portrétní, dokumentární, žurnalistická, sportovní.. Snažíme se, aby to byla výhradně volná tvorba a výtvarná tvorba. Aby to byl ten jakoby nejsvobodnější projev autora. Ten nejautorštější, nejoriginálnější, aby to nebyla zakázka. Takže například od Sudka nemáme ty Sutnarovy práce. Respektive, máme ve sbírce i fotografie, které té koncepci úplně neodpovídají, ale protože je to většinou u takových jmen, kdy se těch fotek nechceme zbavit a i tak mají obrovskou sběratelskou a historickou hodnotu, tak je tam máme. Ale nekupovali jsme je primárně. Byl to třeba případ, kdy jsme měli možnost koupit pozůstalost, nebo že nám někdo nabídnul ke koupi fotografie a prodával je jenom jako celek, takže se nám dostaly do sbírky i třeba Sudkovy fotografie, které byly čistočistou zakázkou. Ale když my aktivně děláme ten krok k akvizici a kupujeme, tak tyhle fotky nekupujeme.

Sbírka jako taková vznikla už v roce 2000, můj předchůdce David Korecký ji zahájil a vznikla v souvislosti s rekonstrukcí ateliéru Josefa Sudka, který byl vlastně zbořenina a PPF jí rekonstruovala, postavila znovu (téměř) a při té příležitosti vznikla i nákupem Sudkových fotografií sbírka fotografie. A ta sbírka je teď kompletně uložená na jednom jediném místě v trezorech v depozitáři na Pankráci.

Je sbírka nějak členěná? Co všechno obsahuje?

Je rozdělená po autorech. Nerozdělujeme to tématicky, i když vlastně – ve všem jsou nějaké výjimky, tak i my máme v tom uložení výjimku. Ukládáme tak, že každý autor má svojí krabici. Ale zároveň nakupujeme pravidelně od společnosti Fotograf 07, která vydává časopis Fotograf, portfolia. Každé číslo Fotografa má nějaké téma – například Rodina, Praha, atd a vždycky k tomu tématu vydá portfolio těch fotografií. Je to vždycky 6 autorů po 5 fotografiích. Je to v takových krásných krabicích, s úvodním textem, tam jsou všechny ty fotografie ve stejném formátu a ty právě nemáme rozdělené po autorech. Tyhle ty

portfolia máme všechny, kupujeme je pravidelně od Fotografa, a máme uložené tématicky po těch tématech časopisu Fotograf, jinak ostatní fotografie máme uložené po jménech. Ty portfolia vydávají jedno, dvě ročně a jsou číslované 1-3, a pokud vím, tak máme vždycky 1/3, ale kdo koupí ty další dvě, tak to netuším.

Přesně máme ve sbírce 1802 fotografií od 150 autorů. Nejvíce fotografií máme od Sudka – 240. Databáze, ve které jsou tyto informace zveřejněné, je přístupná i veřejnosti. Poslední portfolio, které jsme koupili je od Fotografa – Vidět a věřit. Těch 150 autorů je trošičku zavádějící číslo, protože spousta fotografií je od autorských dvojic či trojic a tím to logicky nabývá ten počet fotografů. Nebo třeba skupina Bratrstvo. Takže reálně tam těch lidí, je asi 100-120.

Nakupují se systematicky nové fotografie do sbírky a jaké?

Při nakupování se striktně držíme té koncepce. Opravdu výhradně nenakupujeme zahraniční autory. Nakupujeme buď přímo od autorů nebo pokud je zastupuje galerie, tak od jejich zastupujícího galeristy nebo na aukcích, z pozůstalosti, někdy z jiných soukromých sbírek, to je taky časté, že se na nás obrací lidi, že mají doma „xy“, jestli to nechceme koupit, takže všechno možné. Když my aktivně vyhledáváme a nakupujeme, tak je to vždycky tak, že si s Lucií řekneme, koho bychom chtěli do budoucna – letos, příští rok, přes rok atd., necháme si to schválit (není to jenom na nás, protože samozřejmě utrácíme firemní peníze, tak to musíme ve firmě projednat) a když existuje konsensus (protože ne vždy se s Lucií nebo s našimi nadřízenými kolegy shodneme) a je to z naší strany vyvolaný zájem, tak to jsou většinou žijící autoři v 99%. Někdy je oslovíme i v souvislosti s výstavou, kterou jim děláme ve Špálovce nebo v Sudkově ateliéru a pak se s nimi dohodneme. Většinou se snažíme koupit tak 15-25 fotografií, ze dvou případně ze tří cyklů, abychom měli ty, které považujeme z jejich práce za zásadní. Abychom měli tu jejich práci co nejvíce obsáhnoutou, každý ten cyklus třeba 7-8 fotkami. Abychom měli takový nějaký základní kámen té jejich práce. Když je to ten náš aktivní přístup. Pokud nám někdo nabídne nějaké věci, tak je to ad hoc, že si řekneme jo, to se nám hodí, to je super. Většinou nechtějí, abychom si vybrali – oni chtějí třeba prodat 20 fotek, ale nám se jich hodí jen 7 a někdy si vybereme, někdy ne, někdy koupíme všechno, někdy o to zájem třeba ani nemáme. Pravidelně si prohlížíme aukční katalogy a jestli se tam neobjeví něco od autora, kterého máme zastoupeného. Třeba teď jsme to udělali s Hackenschmiedem, protože Hackenschmied má, teda podle nás, takovou zásadní klíčovou fotografii pro dějiny fotografie, takovou konstruktivistickou fotografii, kterou jsme chtěli dlouhodobě mít a ona se objevila v aukci, tak jsme tu jednu fotku koupili. Takže když se v těch aukčních katalozích něco objeví, tak to zkusíme a někdy to taky nevyjde. Někdy, to je případ třeba Ladislava Sitenského, Běly Kolářové, Václava Chocholy nebo Funkeho, jsme oslovili dědice, o kterých víme, že těmi fotografiemi disponují. Ale ne vždycky se dohodneme, protože oni se třeba toho dědictví zbavit nechtějí. Ale v případě třeba Sitenského to šlo, protože tam bylo hodně fotek (relativně hodně fotek) dvakrát nebo třikrát, že měli více zvětšenin z téhož negativu, takže ta jeho vnučka byla ochotná nám část té sbírky prodat.

Jsou ve sbírce nějaké zásadní mezery? Doplnují se?

Mezery bude mít sbírka vždy, ale nemáme neomezené zdroje. A to ani finanční, ani nelze vše sehnat a ne vše je na prodej. Ale rád bych viděl ve sbírce například fotografie A. Muchy, E. Wiškovského, či třeba M. Othové.

Sledujete současnou studentskou fotografickou tvorbu?

V současné době příliš ne, té se hodně věnuje moje kolegyně a pedagožka Lucie Mlynářová.

Nakupují se studentské práce do sbírky?

Ano pravidelně. Například jako součást pravidelných fotografických portfolií vydávaných společností Fotograf 07.

Neplánujete se věnovat výstavní činnosti a „propagaci“ české fotografie v zahraničí? → mohla by se tím zvýšit cena autorů, kteří už jsou ve sbírce zastoupeni

Fotografie ze sbírky pravidelně zapůjčujeme i na zahraniční výstavy. Sami jsme, kromě jedné výjimky, vlastní výstavu čistě v naší režii v zahraničí neiniciovali.

Dá se v současné české fotografii vyzorovat nějaká silná vlna nebo tendence?

Podle mě výrazně konceptuální. Velká část fotografií je jakoby obsahově i formálně zastřená, vyžadující komplikované doprovodné vysvětlení, jakoby uzavřená sama do sebe, na druhé straně však propátrávající samotné meze kam až může jako medium zajít.

Je u nás nějaká významná státní instituce, která se fotografii věnuje nebo tu naopak něco zásadně chybí?

Jistě – UPM, Moravská galerie v Brně... V Praze, a nejen v Praze, chybí "dům fotografie". Galerie, či muzeum, které by se soustavně věnovalo studiu i prezentaci současné i historické fotografie.

Sledujete aktivity ostatních kurátorů věnujících se fotografii? Co si o nich myslíte?

Jo, sleduju například Pavla Vančáta, protože ten si často půjčuje i věci od nás, Jirku Ptáčka, ty kolegy s Fotografa, protože do Školské chodím často a rád, snažím se vidět všechny jejich výstavy. Tam je taková sympatická snaha. Chodíval jsem k Zuzaně Meisnerové, dokud to nezavřela, to mě taky hodně bavilo ty výstavy ve Vodičkově. Snažím se chodit na Mičochovy výstavy. Ale jenom v Praze.

Je něco, co je důležité pro kurátora pracujícího s fotografií, čím by se měl odlišovat?

Myslím si, že dvě věci platí obecně pro jakéhokoliv kurátora. Jednak není špatný si to sám zkusit – ať už něco namalovat nebo natočit, nafotit, vytesat. To si myslím, že je neocenitelná zkušenost se pokusit – a nejenom to zkusit, ale opravdu se snažit o to, aby to bylo to nejlepší, čeho jsem schopen. To platí obecně, že by kurátor měl vědět, zač je toho loket. A druhá je stanovit si pro sebe nějakou míru, za co nepůjde, kam nepůjde, kam nevzkročí. A snažit se neustále definovat co je a není umění. A ne si to zdefinovat jednou provždy, ale snažit se definovat to celou dobu. Ale to platí pro obraz i pro fotografii. A myslím si, že je to důležitý - být o tom přesvědčený. To neznamená, že je to pravda pravdoucí, že můj názor je jedinej správný, to vůbec ne. Já chodím na výstavy, které bych v životě neudělal a už na ně jdu a vím to, že tomuhle člověku bych výstavu neudělal, protože jsem bytostně přesvědčený, že to není umění, že to je třeba bublina. Ale jdu na to, protože se snažím být poctivej a vidět toho co nejvíc a mít ten nejširší možný úhel pohledu. A respektuju to, že si někdo myslí něco jiného než já, že tu pravdu toho umění vidí v něčem jiném. Ale já to dělat nebudu, já si budu stát za svým. To je stejně jako s tou sbírkou, potom jedinej si myslím, že mají ty výstavy smysl, když jsou jedinečné mým názorem. Jako můžou z nich lidi ublížovat a říkat: „*No tyvole, to snad není možný jako. No jasný, to dělá Lagner, tak na to nepudu, protože je to příšerný.*“ Jo, to je relevantní a v pořádku, ale zase naopak přijde někdo, komu to konvenuje, souzní. A když budu dělat všechno, tak nebudu dělat nic. Tak to radši budu dělat něco, co reprezentuje můj názor, byť je třeba pro někoho vadnej, ale je to originální nebo osobní. A to je důležitý, že to je osobní.

Ale konkrétně pro kurátora fotografie nevím, v čem by to mělo být specifitější, jiný než pro kurátora třeba obrazu. Měl by mít dobré vztahy s rámařstvem, s Fotonovou, s Milanem Brátem a podobnýma partama. Měl by s nima mít ty nejlepší vztahy, aby byl schopný dojednat dobré podmínky. A nejenom dobré cenové podmínky, ale aby byli schopní mu ty věci dělat za neuvěřitelně krátkou dobu. Aby byli připravení, když tam přijdete, že to mělo být hotové včera, tak když s nimi budete jako kurátorka mít dobré vztahy, tak vám vyjdou vstříc a zůstanou třeba v práci přes noc, když ne, tak se na vás vykašlou. A bohužel neznám autora, skoro bez výjimky, který by byl spolehlivý, dochvilný a dodával věci a podklady včas a v pořádku. Neznám, je to banda magorů a řek bych to komukoliv z nich do očí, že jsou banda nespolehlivá. A ten, kdo z toho má nervy, jste vy, oni ne, oni jsou úplně vysmátí. Ale vy máte výstavu za týden, za čtyři dny a oni jsou úplně v pohodě. Řeknete jim to dva roky dopředu (já plánuju dva roky dopředu, i dýl), dohodnete se na všem, dva roky dopředu – *jasně*, za rok jim to připomenete – *jasně*, za půl roku jim zavoláte, že chcete přijít do ateliéru nebo si prohlídnout fotky, obrazy, cokoli – *ahá, jo, kdy to je? Jo, tyvole, v září, jo? Tyvole, proč jsi mi nic neřek?* Ale já jsem ti to říkal už před dvěma rokama. *Jo, no tyjo, já budu muset začít něco dělat. No tak jó, tak přijď.* A tam mu řeknu, kdy potřebuju podklady pro popisky, pro plakát, pro text, infopanel, reprodukce, kdo bude dělat kurátora.. *Jojojo..* Maj na to třeba 2 měsíce a dávaj vám to 14 před vernisáží, to byste se prostě rozskočila z nich. Ale to snad neexistuje výjimka, to je vždycky stejný. A proto je dobrý mít ty nejlepší vztahy se všema subdávatelem. S dopravcem, s pojišťovákama, s rámařem, s každým, s kým pracujete, aby vám potom vyšli vstříc, až vám poteče do bot.

Jaké události / osobnosti si myslíte, že u nás ovlivnily vývoj fotografie za posledních 20 let?

Já osobně si myslím, že největší fotografové za posledních několik dekád bezkonkurenčně byli Václav Jirásek a Ivan Pinkava. Ale když pozoruju mladé fotografy nebo studenty nebo to, co je i v těch portfoliích, tak si myslím, že to tím není ovlivněné. Já si myslím, že to jsou nejlepší žijící fotografové, a že je jejich přístup naprosto jedinečný a opravdu umělecký. Že to je hodnotné umění. Ale ten současný směr, ten mainstream, je tak strašně moc konceptuální, že se pro mě slejvá do těžko rozlišitelného gelu, kde já nejsem schopný rozeznávat jednotlivé autory. Potřebuju k tomu ty jejich kecy, abych se na to vůbec mohl koukat, tak si k tomu potřebuju přečíst dvě A4 textu. Ta věc nefunguje sama o sobě, funguje vždycky v nějakém kontextu, v nějakém cyklu, potom je to třeba i pro mě mnohem přijatelnější. Ale podle mě má ta fotka mít schopnost existovat i sama o sobě a ne jen v řadě dalších 15 fotek. Takže si myslím, že tu tvorbu moc neovlivnili.

Teď jsem třeba byl na výstavě Terezy Kabůrkové a tam ten Sudek, ten je u všech. To je zvláštní, jak ten Sudek tak zásadně tu fotografii ovlivnil, i ty mladý. Jak fotí i hrozně podobný témata, jak se na to podobně koukají, jak i k tomu přizpůsobují ten formát – že fotí velký plachty a najednou se stáhnou do takových subtilních formátků, kde najednou vyfotí hrušku, pár oříšků, že to tam furt rezonuje. To je zvláštní ten Sudek. Nevím ale, jestli to dělají vědomě nebo nevědomě, někdo to určitě dělá vědomě někdo nevědomě. Viděl jsem fotky, které mi strašně připomínaly Funkeho abstraktní kompozice nebo některé Rösslerovy fotografie nebo Chocholovy. A stejně tak si myslím, že kdo byl pro tu fotografii zásadní surrealismu a v experimentu, to byla Medková s Kolářovou, ale taky to nevidám tu jejich stopu v současné fotografii. A myslím si, že byla stejně důležitá jako třeba ta Sudkova. To teda, teď se nechci nikoho dotknout a Sudka taky ne, protože to byl takový národní hrdina, ale myslím si, že tyhle dvě dámy taky objevily pro fotografii neuvěřitelné věci. Ale kupodivu je nikdo tak nevnímá nebo nereflektuje v tom díle, aspoň si myslím podle mě. Ale Jirásk a Pinkavu mám úplně nejradši. Já už jsem z toho Sudka takovej trochu unavený, protože je to furt dokola. Máme ho spoustu, furt ho chtějí všichni půjčovat, takže ho pořád беру do ruky, už ho znám zleva zprava, už mě to moc nebaví. Je to provařený skrz naskrz, furt to všichni vydávají, znovu a znovu skenujou, píšou nové texty. Už je to takový únavný. Já už mám někdy pocit, že už nikdo nepověsí fotku tak, tak, tak. Já neříkám, že tak se má dělat výstava, ale že nemají koule to udělat pro tu fotografii a být pokorní a nebýt vidět. Pak je to výstava kurátora a ne toho autora.

E-mailová komunikace se Štěpánkou Bielešovou

10.5. 2016

Vážená paní Bielešová,

jsem studentka magisterského oboru Kurátorská studia v Ústí nad Labem a píši diplomovou práci na téma kurátorské praxe a výstavnictví fotografie v u nás. Součástí mé práce je i rešerše kurátorsky vedených fotografických sbírek v českých státních institucích, a zároveň na doporučení Vaší kurátorské práce panem Birgusem, bych se Vás ráda zeptala na několik otázek. Poskytnuté informace by mi velmi pomohly ke zpracování diplomové práce.

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostala a kdy?
2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?
3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou)
4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání?
5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)
6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?
7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?
8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)
9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti? (u nás i v evropském kontextu).

Předem mnohokrát děkuji za Vaše odpovědi.

S pozdravem

Jana Stejskalová

16.5. 2016

Vážená slečno Stejskalová,

Níže naleznete odpovědi na Vaše dotazy.

Srdečně zdraví šb

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostala a kdy?
Od roku 2007 zpověření tehdejšího ředitele muzea.
2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?
Je jednou z deseti podsbírek, které muzeum spravuje.
3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou) –viz níže

Podsíbírka fotografie MUO:

Stávající fond lze označit jako reprezentativní ukázkou vývoje české fotografie 20. století. V minulosti již bylo učiněno několik pokusů, jak do sbírky implementovat ukázky zahraniční tvorby slovenských a ve dvou případech i maďarských autorů. Současná sbírkotvorné strategie by se tedy měla ubírat především směrem k získávání dokladů progresivních fotografických tendencí na území sousedních států, tj. Polska,

Rakouska a Slovenska a Maďarska, což je plně v souladu s celkovým směřováním instituce a rozšiřováním jejich aktivit do střední Evropy.

Rozvoj fondu by se měl rozvíjet minimálně ve třech zájmových a teritoriálních sférách:

a) **Regionální fotografie 20. a 21. století** s historickými přesahy obecně platnými pro časové vymezení sbírky s důrazem na specifika olomouckého regionu a přínos místní výtvarné komunity. V podsbírce proto budeme v rámci možností pokračovat v rozvoji souboru olomoucké fotografie skupiny DOFO, Ohnisko, Klub fotografů amatérů. Důraz budeme klást i na získávání materiálu od střední generace fotografů (M. Valušková, M. Macků, J. Štreit ad.) a mladší generace (S. Klesnil, K. Erbenová, M. Spurná ad.).

b) **Česká fotografie 20. a 21. století** s historickými přesahy obecně platnými pro časové vymezení sbírky s důrazem na tvorbu osobností, které zásadním způsobem vytvářely a obohacovaly domácí kulturní prostředí. Zájem máme zájem např. o tvorbu Aulehla, Gustav, Anděl, Jaroslav, Cudlín, Karel, Dias, Pavel, Gabčan, Fedor, Hanzlová, Jitka, Heartfield, John, Havelková, Jolana, Hochová, Dagmar, Holomíček, Bohdan, Honty, Tibor, Kolář, Viktor, Krejčí, Jaroslav, Kuščynskyj, Taras, Lauschmann, Jan, Lehovec, Jiří, Loos, Ivo, Lukas, Jan, Luskačová, Markéta, Lutterer, Ivan, Machotka, Miroslav, Mára, Pavel, Moucha, Josef, Němec, Bohumil, Othová, Markéta ad.

c) **Středoevropská fotografie 20. a 21. století** s historickými přesahy obecně platnými pro časové vymezení sbírky s důrazem na umělecké projevy vzniklé po roce 1945. Důraz je kladen na zachycení uměleckých projevů v zemích tzv. Vyšegrádské čtyřky s dílčím doplněním děl z prostoru Rakouska a Německa ve sledovaném období. Z maďarské fotografie bychom rádi doplnili např. tyto autory: Hajas Tibor (1946-1980) Halász Károly József (1946), Kocsis Imre (1940), Perneczky Géza (1936), Tót Endre (1937), Erdély Miklós (1928-1986), Kismányoky Károly (1943), Pinczehelyi Sándor (1946). Z polské pak tyto: Zofia Rydet (1911-1997), Zbigniew Dlubak (1921-2005), Jerzy Lewczyński (1924-2014), Józef Robakowski (1939), Natalia LL (1937), Andrzej Lachowicz (1939), Marek Piasecki (1935-2011), Zygmunt Rytka (1947), Tadeusz Rolke (1929). Ze slovenské tyto autory: Miro Švolík (1960), Tono Stano (1960), Rudo Prekop (1959), Peter Župník (1961), Lubo Stacho (1953), Michal Kern (1938-1994) ad.

4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání? Fotografie do fondu získávám nejčastěji darem na základě přechozí výstavní činnosti. V případě nákupů se vzhledem k nedostatku nejedná o pravidelné doplňování. Naposledy byly zakoupeny 2 fotografie V. Zymunda ze 40. let prostřednictvím výkupního fondu MK ČR.

5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)

Jak jedno z málo muzeí podchycujeme současnou fotografickou tvorbu. Opět vycházím z výstavní činnosti (Galerie Café Amadeus, 4-5x do roka výstava současného fotografa, pak akvizice formou daru) a vynikající spolupráce s ITF v Opavě (podpora V. Birguse aj. Štreita při akviziční činnosti).

6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?

19.-21. století. Polovinu fondu tvoří raná fotografie, v druhé polovině fondu pak převažují ukázky tendencí 60. let (hlavně tvorba skupiny DOFO).

7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?

Studentské fotografie získáváme z výstav (ne vždy) darem, jako protihodnotu za uspořádání výstavy, PR (tisková zpráva, promo v místních i národních médiích).

8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)

Naposledy:

2012 – profilová výstava celého fondu fotografie v muzeu

2015 - profilová výstava české fotografie, Festival Lanskrone 2015

2016 - profilová výstava české fotografie, Muzeum Opole

9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti? (u nás i v evropském kontextu)

Z pohledu sběratelů i institucí rozhodně ano. Fotografie je stále více oceňována a vystavována. Mobilita ve sbírce je značná, neustále zapůjčujeme naše fotografie do domácích i zahraničních přehlídek.

E-mailová komunikace s Jiřím Pátkem

10.5. 2016

Vážený pane Pátku,

jsem studentka magisterského oboru Kurátorská studia v Ústí nad Labem a píši diplomovou práci na téma kurátorské praxe a výstavnictví fotografie v u nás. V práci mě zajímají i fotografické sbírky v českých státních institucích a proto bych se Vás ráda zeptala na několik otázek. Poskytnuté informace by mi velmi pomohly ke zpracování diplomové práce.

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostal a kdy?
2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?
3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou)
4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání?
5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)
6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?
7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?
8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)
9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti? (u nás i v evropském kontextu)

Předem mnohokrát děkuji za Vaše odpovědi.

S pozdravem

Jana Stejskalová

18.5. 2016

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostal a kdy?

Po studiu na FFMU, v roce 2001 jsem nastoupil jako asistent kurátora Antonína Dufka do sbírky fotografie. V roce 2006 jsem se stal kurátorem a následně vedoucím sbírky. To mi bylo ovšem 36 let. Šel jsem studovat později. Před tím jsem pracoval na technické pozici ve fabrice.

2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?

V hierarchii muzea, jako ostatní sbírky. Významem je sbírka fotografie díky tomu, že díky Antonínu Dufkovi shromáždila mimořádný materiál, světová. Zejména meziválečná fotografie a piktorální fotografie jsou obecně známé a žádané.

3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou)

Několik po době vzniku sbírky, na počátku 70. let, byl sestaven její statut, kde bylo definováno, co sbírka sbírá. Statut je otištěn v publikaci V plném spektru. Dnes je všechno jinak. Nicméně, stále bychom měli sbírat kvalitní uměleckou produkci vzniklou na našem území. Sbíráme také videa a filmy, sbírka se dnes jmenuje Sbírka fotografie a nových médií, což odráží změnu v oboru. Fakticky ovšem sbírám hlavně pozůstalosti, protože na promyšlenou, systematickou akviziční činnost nemáme prostředky... Od devadesátých let minulého století je fond eufemicky řečeno velmi kusý.

4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání? Viz bod 3

5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)
Rádi bychom nakupovali, ale nejsou prostředky. Něco získáme jako dary umělců, ale je toho opravdu velmi málo.

6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?

Vzhledem k tomu, co bylo řečeno výše se nedá o soustředění mluvit. Víme ovšem, která jména by bylo třeba doplnit.

7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?

Z kapacitních důvodů studentské práce nesbíráme. Jsme kamenná instituce, a ta sbírá obvykle už etablované umělce. Na druhou stranu se snažíme získávat práce mladých autorů, u nichž si myslíme, že by mohli jednou prorazit.

8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)

V podstatě ano. Asi tak jednou za tři roky bývá realizován původní kurátorský projekt, v němž se objevují ve velké míře fotografie z našich sbírek. Někdy jde pak výstava do zahraničí. Častěji si však kurátoři ze zahraničí půjčují fotografie z naší sbírky do svých projektů.

9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti? (u nás i v evropském kontextu)

Proměna je naprosto zásadní. Fotografie tak jak jsme ji chápali do konce osmdesátých let už vlastně neexistuje. Jak technologicky, tak koncepčně je vše jinak. Dnes nejde v podstatě o fotografie, ale díla výtvarného umění, často konceptuální, která fotografii používají jako technologii. Často je problém rozhodnout, jestli patří realizace do Sbírek moderního a současného umění nebo k nám do fotografie.

Jiří Pátek

kurátor, Sbírka fotografie a nových médií Moravská galerie v Brně

E-mailová komunikace s Lucií Šiklovou

10.5. 2016

Vážená paní Šiklová,

jsem studentka magisterského oboru Kurátorská studia v Ústí nad Labem a píši diplomovou práci na téma kurátorské praxe a výstavnictví fotografie v u nás. V práci mě zajímají i fotografické sbírky v českých státních institucích a proto bych se Vás ráda zeptala na několik otázek. Poskytnuté informace by mi velmi pomohly ke zpracování diplomové práce.

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostal a kdy?
2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?
3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou)
4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání?
5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)
6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?
7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?
8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)
9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti? (u nás i v evropském kontextu)

Předem mnohokrát děkuji za Vaše odpovědi.

S pozdravem

Jana Stejskalová

11.5. 2016

Dobrý den Jano,

zdravím a na otázky odpovím, jak to půjde:

1. Jak jste se k vedení fotografické sbírky dostala a kdy?

Mám vystudované dějiny umění na Ústavu pro dějiny umění FF UK, takže již to prozrazuje můj zaměření a způsob uvažování. Specializuji se na moderní a současnou malbu, magisterskou, rigorozní a v současnosti i disertační práci mám zaměřené sem. Jako kurátor sbírek a výstav působím zde v GKK rok (předtím na čas volná noha, kurátor sbírek v Galerii Benedikta Rejta, kurátor v SMSU NG).

Praxe je taková, že větší instituce, jako NG např., mají kurátory jednotl. podsbírek oddělené, takže v NG jsem měla na starosti pouze to, čemu nejvíc rozumím a na co se cíleně soustředím i v badatelské činnosti a nejen té viditelné výstavní, tedy moderní a současnou malbu. V Lounech ani GKK ale nejsou vyčlenění kurátoři jednotlivých podsbírek, takže ačkoli se specializuji např. na malbu, spadá pod moji (a kolegovu) kuratelu i fotka.

2. Jaké postavení má sbírka fotografie v rámci muzea?

GKK je od svých počátků zaměřena na moderní a současnou sochu a malbu. Sbírka fotografie zůstává spíše jako poznámka na okraji, bez které by dokumentace nebyla úplná. Médium fotografie do současného umění ale neoddiskutovatelně patří, umělci z jiných oborů překračují jednotlivá média a právě v kontextu současné

multidisciplinarity má sbírka fotografie při dokumentování současné umělecké scény své místo a budoucnost a bude nabývat většího významu. Navíc administrativně fotku třeba někam zařadit - těžko řadit pod sochu, malbu, grafiku, i proto existence této podsbírky.

3. Má sbírka konkrétní kurátorskou koncepci? (jakou)

Zahrňte prosím informace z předchozích odpovědí. Kurátor specialista tu na fotku není, a od zaměření kurátora se chtít nechtě i přes všechnu dobrou vůli po objektivitě podoba sbírek vždy odvíjí. Fotky však do sbírek nevyhnutelně přibývají. Hluboká koncepce tu však není a vzhledem k absenci kurátora specialisty na fotografii ani nemůže být. Podle mého osobního názoru skutečná sbírka fotografie je natolik specifická kategorie, že potřebuje své odborníky na fotografii, její dějiny zaměřené. Naši "konceptci" bych nazvala "Koncepce poznámky na okraji". Nebo "Pod čarou ? :-)

4. Jsou do sbírky pravidelně nakupovány nové akvizice? Pokud ano, podle čeho jsou autoři a díla vybírání?

Asi máte na mysli sbírku fotky. Jinak obrazy a sochy systematicky doplňujeme co se týče zastoupení chybějících autorů a období v jejich tvorbě, zaměřujeme se také na umělce na okraji, tzv. outsidersy, pochopitelně hrají roli i finance a někteří autoři jsou dnes takřka nedostupní. Sledujeme a zachytáváme i mladší autory, ale právě zde s rozmyslem, nepropadající trendu, co je čerstvé, to se bezpodmínečně musí. Zkušenost je taková, že autoři se vyvíjejí i stagnují, přestávají tvořit, a sbírky se pak mohou plnit těžko odepsatelnými položkami, slepými větvemi, které jsou zbytečným luxusem. Toho se snažíme, poučení z historie, vyvarovat. GKK má zároveň bohatou výstavní činnost, zaměřenou především na současné umění, jedním ze zájmů jsou právě umělci tvořící mimo trendy, na okraji spektra, a na základě této promyšlené činnosti získáváme vybraná díla přímo od vystavujících autorů. Fotografie doplňujeme příležitostně, viz výše načrtnutá situace, akvizice tohoto média se odvíjejí i od výstavního programu, kam se snažíme fotku skrze externí kurátory zařazovat.

5. Nakupuje muzeum do sbírek i současnou fotografickou tvorbu? (proč ano/ne)

Omlouvám se, píšu spatra a nepřečetla jsem si předem, odpověď je tedy již zahrnuta v č. 4

6. Na jaké období je sbírka (a nové akvizice) soustředěná?

To už se také opakuje, současné umění od doyenů po mladé autory, socha, obraz, nová média a multimédia

7. Jaký je přístup ze strany muzea k nakupování studentské fotografické tvorby?

Studenty v rámci fotky nenakupujeme, pokud bychom byli na fotku primárně zaměřeni, nebyla by asi situace diametrálně jiná, už jsem to také naťukla, nákupy studentských prací obecně jsou luxus z odborného i finančního hlediska a umělec je mladý i po absolutoriu a jeho význam ukáže čas. Samozřejmě sbírka je i sociokulturní dokument, zrcadlící dobu, a není nikdy sestavena pouze z věcí předem prověřených a i úlety mohou mít svoji cenu právě v tomto aspektu. V zásadě ale sbírka by měla být záležitostí dlouhodobou a promyšlenou a v současném zrychleném světě je třeba opravu rozvahy. Fotka je v tomhle ještě rizikovější, než jiná média, fotí a vysatvuje dnes kdekdo. Alespoň zbude prostor pro budoucí badatele, aby si objevili také svého Tichého. Ještě co s e týče těch studentských akvizic, výjimka je skutečný génius, ale těch zase tolik není, oproti uměle nafouklým bublám.

8. Pořádá muzeum pravidelně výstavy ze sbírky fotografie? (i v zahraničí)

Nepořádá

9. Myslíte si, že se proměnil přístup k české fotografii od počátku 90. let do současnosti?
(u nás i v evropském kontextu)
On se přece pořád mění

Doufám, že vám mé odpovědi k něčemu budou, a prosím, mějte v patrnosti jejich bezprostřednost a nasadte patřičný filtr. Ať se práce daří a krásný den.
Lucie Š.

Obrazová příloha

[1] Interiér nové budovy depozitáře UPM, Praha – Stodůlky
Foto: Jana Stejskalová, 2016

[2] Interiér nové budovy depozitáře UPM, Praha – Stodůlky
Foto: Jana Stejskalová, 2016

[1]



[2]

