

“Cultural Politics and the Politics of Culture in the Czech Republic, 2010: An Open Question”

Abstract

An earlier version of this provocative article was presented at the “Cultural Politics and Visual Arts” conference held by the Research Centre of the Academy of Fine Arts (Prague) and the Department of Aesthetics, Charles University (Prague), in early November 2010. In the article, the author assesses the present state of Czech cultural politics against the background of cultural-political changes that Czech society has undergone during the last twenty years. She describes the present climate as one of “capitalist realism”, and points out features that are specific to the Czech circumstances. The article ends on a pessimistic note: the answer to the question “What is to be done?” is apparently beyond our reach.

Milena Bartlová je profesorkou dějin umění na Akademii výtvarných umění v Praze a pracovnící výzkumné skupiny pro dějiny evropského myšlení Collegium Europaeum při Filozofické fakultě UK a Filosofickém ústavu AV ČR.

bartlova.m@seznam.cz

KULTURNÍ POLITIKA A POLITIKA KULTURY: ČESKO 2010, OTAZNÍK

MILENA BARTLOVÁ

1 Tento text je variantou příspěvku předneseného na konferenci VVP AVU „Kulturní politika a vizuální umění“ (4. října 2010), který jsem upravila na základě diskuse na AVU i dalších připomínek Jana Skřivánka, Jakuba Stejskala a Václava Magida, jimž vděčím za zajímavé podněty a důležitá upřesnění.

2 *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013*, Praha: MKČR 2006; *Státní kulturní politika České republiky 2009–2014*, Praha: MKČR 2009. Obojí též na <http://www.mkcr.cz>.

V titulu diskusního setkání, na němž jsem přednesla svůj příspěvek, byl pojem *kulturní politika*.¹ Po obecném úvodu do situace se pokusím rozpoznat specifika stavu české kulturní politiky v prvním desetiletí dvacátého prvního století v rámci kapitalistického realismu, a poté ohledat, zda by nebylo možné nalézt nějaká *site-specific* východiska. Závěr bude pesimisticky otevřený.

V květnu roku 2006 přijala vláda ČR *Koncepci účinnější podpory umění na léta 2007–2013* a v prosinci roku 2009 *Státní kulturní politiku do roku 2014*.² Konstatuje se v nich, že umění má být podporováno státem, a v obecných rysech popisují, jak se to má dít prostřednictvím státních institucí a rozdělování podpory nestátním subjektům. Zvláštní pozornost věnují financování umělecké tvorby národnostních menšin, folklórní tvorbě, vzdělávání a médiím. Oba materiály jsou závazné nejen pro činnost Ministerstva kultury ČR, ale pro všechny instituce státního, samosprávného i veřejného sektoru. V praxi se o ně ale nikdo nezajímá, nejsou známy ani vedoucím pracovníkům velkých státních muzeí. Jsou napsány nestravitelným úřednickým žargonem, přesto ale přinášejí do našeho prostředí některé důležité myšlenky celoevropské politiky (ještě se k nim vrátíme) a daly by se z nich čerpat formulace žádostí o podporu pro řadu pozitivních a tvůrčích projektů. V oboru výtvarného umění to ale, pokud vím, nikdo nedělá. Druhou stranou těžce mince je, že své vlastní koncepce nebere vážně ani stát, využívá je minimálně nebo vůbec ne, a neplní své závazky, jež

z nich vyplývají – zejména péči o zajištění finanční podpory umění a kultury a o spravedlivé rozdělování těch prostředků, které jsou k dispozici. Špatná funkce státní správy se u nás projevuje mj. v tom, že nové politické vedení ministerstev se po každých volbách subjektivně necítí být podobnými dokumenty vázáno.

Pojem kulturní politika je třeba nejprve upřesnit. Rozumím jí demokratickými postupy dosaženou představu o tom, jak financovat kulturu ze státních, samosprávných a veřejných rozpočtů a co v ní tímto způsobem podporovat. Vedle této státní kulturní politiky ale můžeme jako politiku kultury označit sebeorganizaci společnosti ve vztahu ke kultuře, v našem případě konkrétně k výtvarnému (vizuálnímu) umění. Ta se realizuje na principu horizontálních vazeb, bez reference k hierarchicky nadřazené struktuře mocenských institucí státu. V tomto pohledu je třeba rozlišovat roli soukromého sektoru, který do kulturního dění zasahuje nezávisle na státu, avšak vždy v hranicích toho, co je ve vlastním zájmu jednotlivých soukromníků nebo korporací. Druhým pólem je role veřejného sektoru, který zastupuje zájmy společnosti a je projevem její sebeorganizace, je však zpravidla (s výjimkou například družstev nebo jiných horizontálních sociálních projektů) finančně závislý jak na státu, tak na privátním kapitálu. K tomu je vhodné si připomenout specifika výtvarného umění, odlišující ho od hudby, literatury, divadla či filmu. Především v jeho poli hraje velkou úlohu sběratelství v celé šíři, od soukromého sběratele či mecenáše po státní muzeum. Výtvarné dílo dále zastává zvláštní pozici z pohledu originality a smyslově konkrétní jedinečnosti ve vztahu k reprodukci a mediálnímu zprostředkování; jednoduše řečeno, vyžaduje zpravidla kromě osobních nákladů tvůrců také náklady na hmotnou realizaci, zůstává ale přitom jedinečným kusem, který nelze finančně zhodnotit v masovém měřítku. A za třetí je nutno brát v úvahu i jeho komunikační úlohu, která ale většinou probíhá mimo slovní a jazykové vyjádření a je bytostně víceznačná: výtvarné dílo může ukázat i to,

o čem „se nemluví“; zároveň ale kdo vidět nechce, ten klidně „přehlédne“, co sdělit chtělo. Moderní výtvarné umění má – opět ve srovnání s jinými uměleckými obory – svou vlastní a velmi výraznou tradici provokace až subverzivnosti vůči konvenčním hodnotám společnosti.

Situovanost kulturní politiky výtvarného umění v místě a čase je podvojná. Na jedné straně platí, že nelze prostě vzít zkušenosti z jiných zemí a aplikovat je na českou situaci, protože ta je zcela specificky utvářena našimi vlastními dějinami. To ale na druhé straně neznamená, že by vůbec bylo možné uvažovat o české kulturní politice výtvarného umění v omezení hranicemi dnešního Česka. Mám pocit, že jednou z rozhodujících energií aktuálního českého intelektuálního života je naléhavé rozpoznání, že naše starosti nejsou důsledkem nešikovných a nedotažených řešení v rámci funkčního a dobrého politického systému, který před dvaceti lety zvítězil a automaticky nahradil minulý režim, nýbrž že jsou to místní verze aktuálních evropských a globálních problémů. Nejsme sami, jazyk pro jejich popis se všude teprve hledá. Řečeno slovy poslední knihy Tonyho Judta,

morální pohádka 20. století na téma „socialismus proti svobodě“ nebo „komunismus proti kapitalismu“ je prostě zavádějící. Kapitalismus není politický systém, ale forma ekonomického života, která je v praxi slučitelná s pravicovou diktaturou jako v Chile za Pinocheta, s levicovou diktaturou v Číně, se sociálně-demokratickou monarchií jako ve Švédsku i s plutokratickou republikou v USA.³

³ Tony JUDT, *Ill Fares the Land*, New York: Penguin Press 2010, s. 145.

Vrátit se tedy ke kapitalismu zdaleka nestačí – jde ještě o to, s jakou politickou formou a společenským obsahem jej integrujeme. Naše situace, včetně výše načrtnutého stavu státní kulturní politiky, je tedy zcela specificky naše vlastní, přitom je ale v rámci globalizace ovládána nejen zdejší volenou politickou reprezentací, ale v mnohem větší míře ekonomickými pohyby, které jsou mimo dosah vlád národních států i Evropské unie.

Někdy na počátku roku 1990 pronesl Timothy Garton Ash politologický bonmot o tom, že sice lze udělat z akvária rybí polévku, ale nyní by bylo třeba udělat z rybí polévky zase akvárium, což je úkol, který možná splnit vůbec nelze. Jeho britský humor a naše revoluční euforie umožnily nepřipustit si, že je to bohužel výstižná pravda, dnes už nás ale před skepsí nic neochrání. Snaha navrátit se po odstranění komunistického režimu zpět do situace roku 1948 se ukázala být neuvěřitelně naivní. Již samotnou formulaci státní kulturní politiky si vynutilo až naše přistoupení k Evropské unii. Do té doby čeští intelektuálové nechávali bez odporu prosazování názoru, že stát se nemá v kulturním a uměleckém životě nijak angažovat (ještě nynější ministr kultury je ochoten v interview uvažovat o možnosti zrušení vlastního ministerstva).⁴ Ministerstvo kultury (MK) se na řadu volebních období stalo revírem strany lidové a jeho hlavním tématem církevní politika. Soudím, že důležitým předpokladem pro naplnění požadavku na zlepšení funkce MK je vyčlenění církevní agendy, aby se jak po politické, tak po finanční stránce jasně ukázalo vlastní téma kultury.

Požadavek, aby se MK ujalo výkonu své funkce, ale naráží na odpor a nepochopení mezi některými aktivisty. Spolu s dalšími nostalgickými fantasmaty je totiž stále dost rozšířená obava, že stát bude prostřednictvím ministerstva kulturu ideologicky manipulovat. To je nápadný pozůstatek ze světa minulého režimu. Přitom se přehlíží skrytá manipulace prostřednictvím „objektivních“ finančních nástrojů, a zároveň se předpokládá, že týž stát má kulturu a umění automaticky financovat. Protiargumenty jsou bohužel až příliš jednoduché: „kdo platí, ten rozhoduje“ není možná filosoficky sofistickované heslo, ale je to odvěká realita. V zastupitelské demokracii rozhodují o alokaci státních a veřejných prostředků volení reprezentanti, kteří podle nemilosrdných statistických pravidel, zejména Gaussovy křivky, představují průměr společnosti, k čemuž patří určitá úroveň rozhledu, vzdělanosti a vkusu. Jak je přesvědčit, že státní a veřejné rozpočty mají

4 Viz Pavel KROUHLÍK - Jan NĚMEC, „Ministr kultury Besser chystá ředitelské čistky“, *Aktuálně.cz*, 7. listopadu 2010, <http://aktualne.centrum.cz/domaci/politika/clanek.phtml?id=682105> (cit. 13. 12. 2010).

5 Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Washington: Polity Press 1993.

financovat takové umění, které je provokuje, je jim nesrozumitelné, je politicky subverzivní a z něj mají neodolatelný pocit, že z nich někdo dělá blbce? Argumentačně vyjednat takovou podporu je zřejmě nemožné, pokud vycházíme z paradigmatického přesvědčení, že umělecká tvorba se jaksí automaticky prosazuje svou vlastní kvalitou. Namísto takové mystifikace považuji za věcnější mluvit o roli umění ve společnosti na dvou jiných rovinách. První rovinou je rámec kategorií uměleckého pole a symbolického či kulturního kapitálu, jak to zformuloval Pierre Bourdieu,⁵ druhou je role kvalitního umění jako výchovného a zušlechťujícího prvku v projektu moderního evropského sociálního státu.

K prvnímú bodu: Umělecká díla jsou součástí rozsáhlejšího pole, do něhož patří také jejich tvůrci, objednavatelé, interpreti a publikum. Tematizaci takového hrubě neromantického pojetí nalezneme například v dílech umělců, kteří si pohrávají s komerční úspěšností a ironicky sklízíjí obrovský úspěch, jako je třeba Damien Hirst. V tomto rámci se hodnota uměleckého díla odvozuje jen v malé míře od jeho kvality jakožto *umění*, ale ve velké míře od toho, jak funguje coby *symbolická hodnota*. Její vlastnictví, nebo aspoň schopnost ji ocenit, tvoří důležitou součást kulturního kapitálu. Jinými slovy, umělecké dílo je ceněno ne pro svou schopnost zpřítomnit a otevřít autentický prožitek, tedy samo pro sebe, nýbrž jako předmět reprezentace společenského statusu a moci. Tak tomu bylo v dějinách vždy a je tomu tak i dnes. Háček je ale v tom, že široké vrstvy ve stále větší míře ztrácejí respekt vůči elitní kultuře, takže tato reprezentace ztrácí půdu pod nohama. Funkce uměleckého díla signalizovat status směrem k většině společnosti funguje tradičním způsobem v těch zemích, kde tato komunikace statusu ještě přežívá a kde pole umělecké produkce trvá víceméně kontinuálně od druhé poloviny devatenáctého století. Česko ale takovou zemí není.

Právě pohled na strukturu „bourdieuovského“ uměleckého pole nám zřetelně ukáže, že čtyřiceti letům komunistického režimu se úspěšně podařilo je rozbít. Nešlo

jen o ideologický dohled nad umělci spojený s nátlakem na lámání charakterů, ale ve stejné, ne-li větší míře také o radikální omezení či likvidaci soukromého sběratelství a o nepřipustnost korporativního sběratelství jakožto místa tezaurace finančních prostředků firem. Nebyl-li povolen žádný trh, byl umělecký trh fatálně pokřiven. V souladu se záměry totalitního státu tudíž disproportčně stoupla úloha státních institucí. Jednoduššími slovy řečeno, v postkomunistickém Česku dodnes dostatečně nefunguje kategorie bohatého snoba nebo politika, který je ochoten platit za umělecké dílo proto, aby na něj před zraky veřejnosti dopadl odlesk jeho záře jako koncentrovaného předmětu kulturního kapitálu. V poslední době je názorným pozitivním příkladem hejtman Středočeského kraje David Rath, který investoval veřejné finanční prostředky do pořízení pozdně středověké iluminace a podporuje nově utvářené muzeum umění GASK. Ať si o jeho politickém profilu myslíme cokoli (špatného), z hlediska podpory umění jde o činy pozitivní. Pochopil totiž, že měřítkem, podle něhož se mají investovat veřejné či státní peníze do umění a jeho institucí, není osobní vkus a schopnost recepce umění, nýbrž role umění v systému sociální signifikace.

K druhému bodu vymezení politiky kultury v dnešní společnosti: V rámci projektu moderního sociálního státu se programově zpřístupňovaly hodnoty kvalitního umění co největšímu počtu lidí. Mělo se za to, že nejen zušlechťují jednotlivce, ale že pomáhají utvářet i další hodnoty, které stát považuje za pozitivní a hodné podpory – jmenovitě princip sociální soudržnosti a kvality komunitního života. Názorným příkladem byla masivní státní podpora uměleckého života v Západním Berlíně v letech studené války. Na stejném principu byla alespoň rétoricky založena monopolní státní podpora umělecké tvorby v socialistickém Československu, byť prakticky se to projevilo pouze v krátkém období let 1966–1968 v prostoru, který se krátce otevřel v rámci tzv. demokratizace. Negativní stránkou tohoto procesu

je již v předchozím případě zmíněné posilování státních institucí jako rozhodujícího hráče *artworld* (tj. mocenské a institucionální základny uměleckého provozu).

I jinde v Evropě než v postkomunistických zemích oba systémy legitimizace podpory umění podléhají erozi – jak starý systém uměleckého pole a sociální signifikace moci a bohatství, tak i modernistický sociální projekt státní kulturní politiky jako nástroje pozitivní výchovy občanů. Příčin je několik, a nejméně dvě z nich vycházejí z umělecké tvůrčí sféry samotné, i když je nemíním považovat za imanentní – už proto, že umělecké projevy vždy nějak symptomaticky reagují na stav celé společnosti. První z těchto dvou příčin je to, že široká oblast konceptuálního či *site-specific* umění, nemluvě o umění akčním, se vzpírá tomu, aby se stala sbírkovými předměty, které mohou být veřejně srozumitelné a akceptovatelné jako reprezentační objekt. Zároveň se radikalizuje jeho výpověď jako kritika a subverze společenských konvencí.

Za druhou příčinu považuji už stoleté prosazování tzv. demokratizace umění. Rozpad hranice mezi tzv. vysokým a nízkým s sebou nese jako vedlejší efekt další znejistění potenciálních investičních sběratelů na jedné straně, a sebevědomé prosazování průměrné či nekvalitní výtvarné produkce na druhé straně: pokud by se mělo o kvalitě demokraticky hlasovat, nikdy se neprosadí díla vyznačující se tím, co lze za skutečnou kvalitu označit, tj. taková, která provokují recipienta k sebereflexi jeho životního rozvrhu a k jeho rekonfiguraci. Nárok znalců a vzdělanců na to, že dokážou rozpoznat skutečnou uměleckou kvalitu, může v situaci prosazené demokratizace většina ne-znalců pociťovat jako neoprávněnou uzurpací moci.

Ve chvíli, kdy se otrásá v základech legitimita státní a veřejné podpory kvalitního umění, nám zároveň chybí ona tradice buržoazního systému umělecké produkce a uměleckého provozu či pole, jejíž dialektickou součástí byla i anti-buržoazní rétorika části umělecké produkce. Mimochodem, všimněme si, že pojem *buržoazní* – nebo

chcete-li, raději měšťanské kultury téměř vymizel nejen z české, ale i z dnešní evropské debaty. Přitom onen systém je vskutku podstatně s moderní buržoazní společností a jejími hodnotami pevně spojen. Před nástupem moderní doby nebylo totiž bohatství hodnotou samo o sobě, ale mělo hodnotu jako viditelný příznak přízně bohů či zásvětí, a sociální reprezentace uměním vyznačovala právě tuto jeho skrytou, ale podstatnou stránku. Tato představa přežívala jako zvyk i v devatenáctém a v první polovině dvacátého století a poskytovala legitimizaci nově vznikajícímu systému modernímu. Nyní jsme ale postoupili na další stupeň, jsme ve světě, kde je bohatství hodnotou samo o sobě, bez vertikálních i horizontálních vztahů. U nás, kde byly vykořeněny autenticky vyrostlé elity, se důsledky projevují zřejmě s větší intenzitou.

Legitimizace státní podpory kvalitního umění tím, že posiluje soudržnost společnosti a zušlechťuje jednotlivce, je kriticky ohrožena politikou tzv. neoliberalismu. Pro tento širší kontext můžeme použít provokativní termín Marka Fishera „kapitalistický realismus“.⁶ Nadvláda ekonomického a technicistního myšlení, nahrazujícího všechny dřívější rozměry společenského života jediným společným jmenovatelem ekonomické efektivity a přímočarého zisku, tvoří vnější kontext české situace, jehož je nedělitelnou součástí. Specifikem postkomunistických zemí je asi to, že se nám nástup této nadvlády před koncem milénia jakoby skryl za transformační proces prosazování kapitalismu a demokracie. Neoliberalismus amerického typu existuje v intelektuálně poněkud obskurní, ale prakticky fungující symbióze s neokonzervativním myšlením. Jejich nátlak na maximální privatizaci veřejného prostoru včetně státních funkcí vede k vyprazdňování politiky a jejímu nahrazování vládou mediálního populismu. Jestliže řečeno slovy Margaret Thatcher *nic takového jako společnost neexistuje*, pak cokoli, co bylo dříve legitimizováno zájmem společnosti, svou legitimitu ztrácí. Na stát potom lze pohlížet jako na obtížnou překážku individuální seberealizace a na

6 Mark FISHER,
Kapitalistický realismus,
Praha: Rybka 2010.

jeho zaměstnance jako na finančně náročné příživníky – a to z pozice politických představitelů téhož státu. Kulturní politika v takové situaci zákonitě musí nést charakteristické rysy: ve státních a veřejných rozpočtech se škrťá pouze s ohledem na výsledek účetní operace a bez ohledu na důsledky škrťů pro fungování státu a společnosti. Umělecký výkon nebo výstava se poměří kvantifikovatelnými kritérii, jako jsou utržené peníze nebo počet prodaných vstupenek, a měřítkem toho, které umělecké dílo má nárok na minimální zbytkovou podporu, je zábavnost a sledovanost. Státní kulturní politika pak může za jeden ze svých cílů otrokářsky označit „posílení vnitřního trhu s tvůrčími lidmi, produkty a službami“.⁷

⁷ Státní kulturní politika, s. 67.

Představa, že se česká společnost probudí po čtyřiceti letech jako Šípková Růženka, byla opravdu ostudně naivní a je na místě o tom sebekriticky mluvit: intelektuální zodpovědnost nese naše generace. K této představě patří i politika tlusté čáry za minulosti, jež odsuzuje do zapomnění vše pozitivní a kvalitní, co v oněch desetiletích vzniklo a čeho se dosáhlo. Pro můj nynější výklad je ale důležitější, že v devadesátých letech jsme, poněkud dezorientovaní, vstoupili do světa, v němž se právě začínala odehrávat výše načrtnutá proměna pravidel. Je to svět, v němž se za vzdělání má platit, protože jeho výsledkem je co nejvyšší výkon z hlediska zaměstnavatele, který jej pak přiměřeně finančně ohodnotí. Rozvoj osobnosti jednotlivce mizí jako cíl společenské aktivity, nahrazen požadavkem několikrát za život změnit nejen pracoviště, ale i specializaci a místo bydliště podle toho, jak to vyhovuje momentálnímu zájmu nadnárodních zaměstnavatelů. Kultura je v tomto světě rovnocenná zábavě, takže se samozřejmě sama užíví. Státní nebo veřejná podpora umění je totéž jako subvence podnikatelům, které narušují čistotu obchodní soutěže. Co tu naopak chybí, je představa o hodnotě kvalitního umění, které má schopnost kultivovat a povznášet, a schází tu koncept společného zájmu. Tyto nové rysy se zřejmě v rozbité a intelektuálně poněkud

bezbranné české společnosti mohly projevit intenzivně a v otevřené podobě, nezakryvané ohledy na starý systém společenského smyslu umění.

Evropská unie už nějakou dobu hledá takové východisko, které by umožnilo pokračovat v evropské tradici veřejné a státní podpory kvalitního umění, a přitom by to bylo východisko schopné fungujícího kompromisu s kapitalistickým realismem – aspoň v Evropě a v rámci jejích tradic. V roce 2002 jsem se účastnila práce mezinárodní expertní skupiny, která připravovala podklady, jež měly vyústit v oficiální zhodnocení uměleckého dědictví a jeho odborného restaurování jako aktivní součásti výnosného turistického podnikání. Odkazy na výnosnost turismu, jehož podstatnou součástí jsou historické umělecké památky (muzea, zámky, města) i prezentace aktuální umělecké tvorby, tvoří značnou část v úvodu zmíněné *Státní kulturní politiky*. I když lze uvést řadu zahraničních dokladů, kdy tato představa skutečně funguje (na našem setkání je prezentoval Ladislav Kesner),⁸ ukazuje vývoj v nynější krizi i její slabinu. Jestliže dominantní složkou kulturní turistiky jsou studenti a důchodci (z evropských sociálních států), je evidentní, že obě skupiny budou zřejmě v následujícím desetiletí trpět výrazným snížením finančních prostředků, takže celá konstrukce může dostat vážné trhliny. Úspěšnější se zatím zdá být jiná koncepce, která charakterizuje umění a rozvoj tvořivosti jako základ tzv. *kreativních průmyslů*.⁹ Předpokládá, že dlouhá historická evropská tradice inovací může i nadále být na špičce světového vývoje, pokud bude cíleně podporována přímo ve svém zdroji, jímž je kreativita v nejširším smyslu. České ministerstvo kultury bohužel dosud nebylo schopno pochopit, že jeho úkolem je převést tyto koncepty EU do konkrétních českých podmínek, a zejména přesvědčit o nosnosti tohoto projektu politickou reprezentaci na všech úrovních. Přitom metodika výtvarné výchovy na českých školách i z ní vycházející poměrně rozvinutá praxe tzv. animací v muzeích umění poskytují pro prosazení politiky kreativních průmyslů dobré východisko.

8 Ladislav KESNER, „Umění: Proč a k čemu? Bludný kruh současného diskursu o umění a kulturní politice“, audiozáznam konferenčního příspěvku, 43:58 min., konference „Kulturní politika a vizuální umění“, 4. října 2010, <http://vvp.avu.cz/foto/aktivity/sympozia/politika/kesner.wma> (cit. 13. 12. 2010).

9 Martin CIKÁNEK, *Kreativní průmysly. Příležitost pro novou ekonomiku*, Praha: Institut umění 2009.

Namísto toho ministerstvo kultury formálně pracuje s konceptem podpory *národní kulturní identity* (NAKI). O spravování relativně bohatě dotovaného programu na podporu tzv. aplikovaného výzkumu v oboru umělecké kultury, kulturního dědictví a folklóru se nejprve před několika lety MK přihlásilo při reformě státní podpory vědy a výzkumu. Poté, co se kulturní instituce včetně akademických pracovišť přizpůsobily a připravily projekty do soutěže, nynější ministr vyřešil aktuální požadavek na úspory ve svém resortu škrtnutím většiny připravené částky. Jeho intelektuálně bezelstné zdůvodnění odkrývá zvláště zřetelně bezradnost instituce, kterou náš stát zřídil k péči o své vlastní hodnoty v kulturní oblasti.¹⁰ Jakkoli je koncepce národní kulturní identity v materiálech připravených ministerstvem kultury nekvalifikovaně připravená a zdůvodněná,¹¹ ne nadarmo je podpora tohoto konceptu jedním z ústředních témat společné politiky EU. Společné sdílení kulturních a uměleckých produktů a tradic je ústředním opěrným bodem dnes dominantního pojetí národa jako komunikačního společenství, což souvisí nejen s dynamikou globálních proměn, ale i s vnitřním uspořádáním Evropy. U nás je nutné o toto pojetí nejen pečovat, ale nejdříve s ním české prostředí vůbec seznámit, protože zde dosud stále převládají překonaná a potenciálně riskantní pojetí národa založená na pokrevní příbuznosti, jazyku či na nereflektovaném sdílení životních návyků. Politická reprezentace ani kulturní veřejnost si zřejmě dostatečně neuvědomují, do jak závažných oblastí nejen budoucího rozvoje, ale i samé existence naší země témata kulturní politiky dosahují.

Obrátím-li se nyní k politice kultury jako jedné z podob občanské starosti o věci veřejné, nemohu se hned zkraje vyhnout kritické otázce, zda legitimizace podpory umění a kultury konceptem kreativních průmyslů, rozvíjení tvořivosti a utvrzování národní identity je skutečně tím, s čím můžeme vnitřně souhlasit a co chceme podporovat. Je správné snažit se nalézt takové řešení, které bude vycházet vstříc kapitalistickému

10 Viz pozn. 4.

11 Viz <http://www.mkcr.cz/assets/vyzkum-a-vyvoj/Koncepce---finalni-verze.pdf> (cit. 13. 12. 2010).

realismu, tj. které přistoupí na to, že je nutno umění převést na ukazatel ekonomické efektivity? Jenže – jakou jinou oporu jsme schopni pro ospravedlnění umění jako veřejně a státem podporované činnosti nalézt a vyjednat, jestliže starý buržoazní systém ztrácí sílu, a v postkomunistických zemích je hluboce narušen? Lze vůbec v demokratické společnosti odůvodnit rozdíl mezi kvalitním a nekvalitním uměním, jestliže je zřejmé, že o kvalitě se nedá hlasovat? Nemám nyní na mysli rozdíl mezi nízkým a vysokým z hlediska normativní estetiky, ale rozdíl mezi dobrým a špatným – anebo snad takový rozdíl vůbec neexistuje? Oba svolavatelé diskusního setkání v nedávno vydaných textech zjišťují, že téma kulturní politiky si kupodivu žádá vyjasnění zcela akademické otázky, co je a co není uměním, ba dokonce vytyčení hranic výtvarného umění.¹² Při vši stručnosti zmínky o komplikovaném a rozlehlém problému je zřejmé, že pro tyto účely nelze vystačit s institucionální definicí umění prostřednictvím struktur *artworld*. Koncept Jacquese Rancièra, podle něž je umění samo bytostně politické do té míry, do jaké je uměním, a tedy vytváří samotnou možnost nové konfigurace vnímaného, lze zřejmě efektivně propojit s již zmíněnou ideou rozvoje tvořivosti jako zdroje kreativních průmyslů. Zkusmo bych použila formulaci, že umění je uměním tehdy, jestliže je nástrojem sebe-reflexivity společnosti. Výtvarné umění tedy podstatně určuje „myšlení obrazem“,¹³ a to v rozhovoru, vytvářejícím prostor pro společné sdílení smyslu.

Jak ale převést takové odůvodnění do praxe politiky kultury? Můj návrh je poněkud provokativní, neboť se zeptám, zda bychom neměli zhodnotit zkušenosti z doby minulého režimu. Mám na mysli existenci tzv. paralelních struktur umělecké produkce, recepce i reflexe. Vzhledem k tomu, v jak neutěšeném stavu je – dvacet let po obratu – reflexe předchozích desetiletí, je zřejmě nutno několika větami upřesnit kontext, na něž se odvolávám. Reprezentace disentu jako několika heroických ikon mučedníků měla svůj smysl, neměla by ale téma vyčerpávat. To by ale neměla ani podobně

12 Jakub STEJSKAL, „Rancièra a estetika“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6-7, s. 108-125; Václav MAGID, „Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět“, in: *Kritika depolitizovaného rozumu*, Praha: Grimmus 2010, s. 77-96.

13 Miroslav PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové 2009.

smysluplná, leč obdobně fragmentární kritika romantického patosu a politického kýče. Dovolím si zopakovat, že za dnešní rozhodující pohyb naší společnosti považují zjednávání nové pozice vůči minulému režimu – a obávám se, že další selhání intelektuálů si už nemůžeme dovolit. Konkrétně mi zde nyní jde o to, abychom si povšimli zkušeností z existence praxe uměleckého provozu na pomezí povoleného a zakázaného, na pohraničním území mezi oficiálními strukturami a undergroundem. Materiální povaha výtvarného umění právě do této mezní sféry přivedla v sedmdesátých a osmdesátých letech možná více výtvarných umělců než literátů nebo hudebníků. Provokativně ztělesňuje vnitřní rozpornost a problémy této pozice konceptuální dílo Júlia Kollera, do něhož on sám řadil své konvenčně banální obrazy malované na prodej v oficiální síti Dílo, tedy nesporně *špatné umění*.¹⁴ Samozřejmě jsou dnešní podmínky nesrovnatelné s tehdejšími režimem – nejenže nemáme policejní stát, ale máme navíc na své straně rozvinuté komunikační technologie a také existenci bohatých mecenášů. Těch je sice jen minimální počet, přesto ale právě tento typ podpory umožnil realizovat například takovou úspěšnou a de facto politicky subverzivní akci, jako byla *Entropa* Davida Černého, Tomáše Pospiszyla a Krištofa Kintery v Bruselu.¹⁵ Zkušenost, na kterou se odvolávám, se týká způsobu, jakým si zjednávat prostor v rámci možného, jak tvrdohlavě rozšiřovat jeho hranice, a snad především se týká sebevědomí, jež umožňuje takový prostor prožívat jako prostor zároveň umělecký i politický. A nikoli na posledním místě je třeba uvést vědomé promyšlení hranic, za které není možné jít v ústupcích, které jsou při dynamice praktického zjednávání svobodného prostoru nezbytné. Jsem přesvědčena, že je užitečné vědět o existenci tradice, kterou můžeme vlastně považovat za protíváhu k oněm negativním specifickým naší nynější situace, o nichž jsem se zmínila výše.

I když by se rétoricky slušelo zakončit touto pozitivní myšlenkou, nemohu na konec nedodat, že takové hledání cest politiky kultury je možné ve sféře živé

14 Petra HANÁKOVÁ - Aurel HRABUŠICKÝ, *Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva* (kat. výst.), Bratislava: Slovenská národná galéria 2010.

15 Za realizaci díla nakonec zaplatil stát (místopředsedou vlády ČR pro záležitosti předsednictví EU byl Alexandr Vondra), symbolickou cenu 1 Kč. Skutečné náklady uhradil soukromý mecenáš, podle neověřených informací Zdeněk Bakala. Srov. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Entropa> (cit. 13. 12. 2010).

kulturní tvorby, ale stěží proveditelné v muzeích umění. Čím větší a čím nákladnější instituce, tím pevněji zafixované jsou hranice možného. Menší instituce, kde by mohla být větší míra volnosti, patří regionálním a místním samosprávám a jsou ve zvýšené míře závislé na kultivovanosti a vzdělanosti místních politických činitelů. Umělecké hodnoty kulturního dědictví jsou přitom stejně cenné jako tvorba aktuální, a jejich zprostředkování považuji za stejně závažné i stejně náročné. V tomto směru zřejmě nezbyvá než se vrátit k rozměru kulturní politiky jako nezbytné součásti role státu, který je právoplatným vlastníkem obrovských kulturních i finančních hodnot, jež jsou ve sbírkách uměleckých muzeí uloženy. Ostatně – politika kultury nemůže suplovat to, co nemůže nebýt úlohou státu, a to úlohou nezastupitelnou. Celkové vyznění nechávám záměrně otevřené až rozpačité, podle reakcí účastníků diskuse pesimistické. Má smysl vymezovat otázky, je to ale stále jen shledávání východisek. Odpověď na otázku „Co dělat?“, obávám se, leží zatím mimo obzor našich možností.

