Jan H. Vitvar —

Umění, kterému rozumějí úplně všichni



Historky ze zákulisí české výtvarné scény

Umění, kterému rozumějí úplně všichni

Vyšlo také v tištěné verzi



Jan H. Vitvar

Umění, kterému rozumějí úplně všichni – e-kniha
Copyright © Paseka, 2026

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.







Umění, kterému rozumějí úplně všichni

Jan H. Vitvar

Umění, kterému rozumějí úplně všichni

Historky ze zákulisí české výtvarné scény

Paseka

Copyright © Jan H. Vitvar, 2024
Cover and opening illustrations © Krištof Kintera,2022

ISBN v tištěné verzi 978-80-7637-487-4
ISBN e-knihy 978-80-7637-665-6 (1. zveřejnění, 2026) (epub)
ISBN e-knihy 978-80-7637-666-3 (1. zveřejnění, 2026) (mobi)
ISBN e-knihy 978-80-7637-667-0 (1. zveřejnění, 2026) (ePDF)

Obsah

Jak vám můžu pomoci? 13
1 Kdo je tu šéf? aneb Národní galerie Praha 16
2. Má to cenu? aneb Cena Jindřicha Chalupeckého 50
3. Láska, nebo byznys? aneb Soukromé galerie 72
4. Jen pro bohaté? aneb Sběratelé 107
5. Jde jim vůbec o umění? aneb Spekulanti 135
6. Kolik stojí pověst? aneb Artwashing 154
7. K čemu jsou? aneb Vysoké umělecké školy 175
8. Existuje? aneb Siegfried Herz 198
Závěrem 209

Použitá literatura 213
Rejstřík 216
Zákulisí umění v obrazech (příloha) 222

Jak vám můžu pomoci?

Když mi před třemi lety vyšla kniha *Umění, kterému nikdo nerozumí*, upřímně mě překvapilo a samozřejmě hlavně potěšilo, kolik lidí se mi po jejím přečtení ozvalo, že jim v něčem pomohla otevřít oči. Věnoval jsem se v ní výtvarnému umění, které je někdy pro běžné lidi natolik nesrozumitelné nebo nepřijatelné, že ho v extrémních případech začnou nenávidět a ničit. Na její obálce byla reprodukovaná mluvící igelitka Krištofa Kintery, kterou tomuto autorovi v roce 2008 ve Východočeské galerii v Pardubicích (dnešní Gočárova galerie) málem zlikvidovala uklízečka.

I na obálce aktuální knížky najdete další Kinterovo dílo, konkrétně jednu z „kreseb“, jak jim sám říká (ve skutečnosti jde mnohdy i o několikakilogramové objekty připevňované k dřevěným deskám), s jejichž přehlídkou zapůjčenou od desítek soukromých sběratelů měl na výstavě *How Can I Help You?* v roce 2023 velký úspěch v Centru současného umění DOX. Také jsem tam jednu z Kinterových věcí zapůjčil, a tím jsem se vlastně stal jedním z lidí, o kterých si v této knize můžete přečíst ve čtvrté kapitole. Chtěl bych Krištofovi moc poděkovat za poskytnutí reprodukcí jeho děl k oběma mým knihám, a pokud bych snad někdy napsal i třetí, rád se na něj s důvěrou znovu obrátím.

O čem tedy vypráví tato kniha? Název naznačuje, že o umění, kterému rozumějí úplně všichni. Tak jako u předcházející publikace jde o zjevnou nadsázku. Stejně jako neexistuje umění, kterému nerozumí vůbec nikdo, tak neexistuje umění, kterému naopak rozumí každý. Existuje možná leda tak *umění, kterému rozumím jenom já* a počkat – to je vlastně výborný název onoho případného třetího dílu, tak si ho tu, s dovolením, rovnou rezervuji. Názvem aktuální knihy chci každopádně naznačit, jak strašně rychle se z umění v naší společnosti stává politikum.

Zatímco ještě před pár lety se zdálo, že umění potřebuje ve veřejném prostoru komentovat jen pár takových zvláštních existencí, jako jsem já, dnes to naopak působí, že k němu má co říct doslova každý. Stačí se podívat na sociální sítě a nekonečné kulturní války, které se na nich vedou, včetně právě té o naši vizuální kulturu. V době dokončování této knihy kupříkladu na několik týdnů zcela ovládla prostor těchto hádek instalace Davida Černého *Motýlí efekt* v podobě dvou trupů stíhaček Spitfire s mávajícími motýlími křídly umístěná na fasádě pražského obchodního domu Máj. Nejen aktéři zdejší výtvarné scény o těchto sochách svedli (v drtivé míře nesouhlasnou) zuřivou slovní válku ještě předtím, než byly na budovu vůbec připevněné. Až na naprosté výjimky se přesto všichni tvářili, že disponují všemi dostupnými informacemi a dostatečným rozhledem v současném, minulém a nejspíš i budoucím umění, aby si na toto dílo mohli už předem udělat – z jejich pohledu navíc směrodatný – názor. Vždyť umění podle takových lidí přece rozumíme tak nějak všichni.

Tahle kniha vypráví o lidech, kteří by mu rozumět skutečně měli. O profesionálech a profesionálkách, již u nás výtvarnou scénu zásadním způsobem ovlivňují a formují. A kteří si nezřídka myslí, že umění rozumí natolik dobře, že jim do toho nikdo nesmí mluvit, a nejlepší by podle nich bylo, kdyby se celá výtvarná scéna řídila jejich příkladem. Krátce po kauze s Májem byla ostatně zveřejněna petice proti Národní galerii Praha, Ceně Jindřicha Chalupeckého a Akademii výtvarných umění, kterou řada z těchto lidí podepsala. Všem třem kritizovaným fenoménům se v této knize podrobně věnuji. Ale jak na následujících stránkách zjistíte, slabiny těchto institucí osobně vidím úplně jinde než oněch více než dva tisíce signatářů.

První dvě kapitoly jsou věnované Národní galerii Praha a Ceně Jindřicha Chalupeckého, respektive Společnosti Jindřicha Chalupeckého, která cenu pořádá. Od začátku své novinářské dráhy o nich píšu, protože rolí kulturního

novináře je mimo jiné kultivace chování institucí placených či podporovaných z našich společných veřejných peněz, mezi něž obě tyto organizace patří. U lidí objevujících se v následujících kapitolách je pochopitelně tato má role spornější. Soukromé galerie, sběratelé, spekulanti i aktéři artwashingových kauz si zdánlivě s uměním mohou dělat, co se jim zlíbí. Ovšem právě jen zdánlivě. I jejich aktivity se totiž často dotýkají veřejného sektoru, s nímž v očích neznalého publika občas dokonce splývají. Sleduji je už čtvrstoletí a historky, které jsem o nich během té doby posbíral, by vám – doufám – měly posloužit k lepší orientaci v tomto nepřehledném terénu. Platí to i pro kapitolu o vysokých uměleckých školách. Závěrečná část je pak věnovaná umělci, který pro mě symbolizuje tvorbu z čisté vnitřní potřeby a jenž se s fenomény popisovanými v knize sice poměrně čerstvě potkává a střetává, nepotřebuje se ale stát součástí jejich zákulisních praktik.

Nerad bych, aby také tato kniha působila jako nějaký další hotový názor na českou výtvarnou scénu a její ústřední aktéry a aktérky. Často se v ní spíš ptám, a i proto najdete v názvu každé její kapitoly otazník. Přesto doufám, že vám na některé vaše otázky dokáže dát stejně jako ta předchozí nějaké odpovědi.

1 Kdo je tu šéf? *aneb* Národní galerie Praha

První autogram mi Milan Knížák (1940) věnoval v roce 2000. Tehdy jsem čerstvě nastoupil jako výtvarný kritik do deníku MF DNES a do kanceláře generálního ředitele Národní galerie Praha (NGP) v paláci Kinských jsem poprvé vcházel s hodně rozpolcenými pocity. Knížák byl pro mě po Ivanu Martinu Jirousovi druhá největší ikona uměleckého undergroundu z časů komunistické normalizace: hrdina, borec, frajer, tečka. Jenže porevoluční čas za tu tečku něco přidal. Z Knížáka se zároveň stal člověk, který právě na přelomu 20. a 21. století začal symbolizovat to nejhorší z polistopadového kulturního establishmentu. Co dříve papaláši dělali jemu, když si koncentrovali moc do vlastních rukou a svůj pohled na svět mohli prosazovat jedním škrtnutím pera, to teď sám dělal jiným: proměnil se v mocipána, uzurpátora, demagoga, nazdar.

Tím perem se mi nejdřív podepsal do své čerstvě vydané knihy *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace*. A když jsme si pak u jeho ředitelského stolu povídali o krocích, které v NGP zrovna podniká, bylo hned jasné, že jsme si nepadli do oka. Knížák byl první z dlouhé řady šéfů a šéfek našich veřejných kulturních institucí, kteří nepochopili, jakou mají média roli. Že jako novinář dělám svoji práci, když se ho ptám, jakým způsobem zachází s galerií financovanou z našich společných peněz. Místo toho mě automaticky vnímal jako nepřítele, vetřelce, který mu do „jeho“ instituce přichází dělat problémy. A taky se tak ke mně choval.

Díval se na mě svým typickým orlím pohledem a mně rychle docházelo, že ať už Milan Knížák udělá v NGP cokoli, ani na okamžik si nepřipustí, že by měl své kroky nějak reflektovat. Seděl přede mnou člověk zvyklý vystupovat během debaty neustále v ofenzivní roli a z předem pevně zabarikádované pozice. Další autogramy už mi posílal sám.

„Jeho texty jsou neinformované, neprofesionální a zaujaté“, „ve výše zmíněné problematice se vyzná asi jako náš pes Goliáš v matematické analýze. Je nám až trapné číst stále stejné omyly, lži, polopravdy, účelová tvrzení. Jeho nerespektování názorů odborníků svědčí o pubertálním zmatku. To si naše umění opravdu nezaslouží“, „buďte tak laskav a opatřete si pro rubriku výtvarného umění redaktora, který je vzdělaný, informovaný o české scéně a který se alespoň pokouší o rovnoměrné – tedy nezaujaté – vidění“, psal Knížák v dopisech a faxech adresovaných vedení MF DNES pravidelně po každé kauze, o níž jsem v souvislosti se způsobem jeho řízení NGP napsal. Vyhodili mě až po třech letech pro „nadbytečnost“ a mé místo v kulturní rubrice zrušili. Rozhovor z očí do očí ve své ředitelně už mi Milan Knížák nikdy nedal.

— Procházející kohouti

Pravidelně jsem ho osobně vídal ještě o pár let dřív, když moje první děvče studovalo na Akademii výtvarných umění (AVU). Knížák už sice nebyl jejím rektorem, akademií se ale ještě vznášel duch jeho pozitivních reforem, díky nimž se z prominentní agitační dílny pro bezpáteřní dělníky normalizačního umění (čest výjimkám) stala po revoluci jedna z nejprogresivnějších uměleckých škol v postkomunistické Evropě. A taky na ní stále učil. Sám AVU nedostudoval, vyhodili ho z ní v roce 1964, respektive dnes tvrdí, že odešel sám. Šedesátá léta u nás sice přinesla uvolnění i na umělecké školy, do společensky přijatelných tabulek se ale Milan Knížák nevešel ani tehdy – a věděl to stejně dobře jako jeho škola.

Závěrem onoho roku 1964 se už jako nestudující zastavil v ulici 17. listopadu těsně u zdi Právnické fakulty. Proč si vybral právě tuhle školu, a ne svou alma mater, netušíme. Uprostřed pracovního týdne si každopádně mezi chodci položil na chodník obří papírový arch, lehl si na něj, začal si číst knížku, přečtené stránky vytrhával, pak vstal a i se svou podložkou na ležení je

spálil. To už kolem něj stál houf lidí, a někteří dokonce vyslyšeli výzvu anonymního mladíka (Knížákovi bylo teprve čtyřiadvacet) namalovanou na vedle postavené ceduli: „Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali."

Knížák jednu ze svých nejlepších performancí pojmenoval *Demonstrace jednoho*. Nic podobně odvážného a svobodomyslného na takhle exponovaném místě v samotném centru předtím komunistická Praha nezažila a bylo to možná právě před oněmi šedesáti lety, ve středu 16. prosince 1964, kdy se zrodil skutečný Milan Knížák, jak ho známe dodnes: člověk absolutně nehledící na to, co si o něm kdo myslí. Ve stejné době založil skupinu Aktuálního umění (později proměněnou na hnutí Aktual) razící přesvědčení, že žádné umění vlastně neexistuje, že lehnout si na ulici nebo na ní kokrhat není vyšinutím z normy, ale naopak nutnou činností, díky níž si člověk může uvědomit, že vůbec žije, a nikoli jen existuje. „Je nepotřebná další výroba obrázků a sošek do interiérů," napsal ve svém 1. manifestu aktuálního umění.

Když za necelé čtyři roky Československo obsadily sovětské tanky, Knížák dál žil nezávisle na systému. Zato AVU se po invazi proměnila ve služebnou instituci zcela podřízenou režimu. Rektorem akademie se stal malíř František Jiroudek (1914–1991), přítel ministra kultury Milana Klusáka a vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ Miroslava Müllera, který později pomohl svými „básnickými" texty udělat hudební hvězdu z mistra kolotočové zábavy Michala Davida. Držení linie oficiální kultury a politiky bylo na škole přednější než nějaké „umění".

Sochař Miloš Axman (1926–1990) do jím vedeného ateliéru prakticky nedocházel – strana mu svěřila přes dvacet veřejných funkcí najednou, včetně poslaneckého mandátu, s nímž předsedal kulturnímu výboru Federálního shromáždění. Jak zjistila historička umění Milena Bartlová při psaní textu pro časopis Art Antiques, když Axman v roce 1976 nahradil v rektorské židli na dalších devět let Jiroudka, dostal se v této pozici automaticky do centra hledáčku nákupní komise NGP. Bronzový odlitek jeho sousoší

Komunisté z roku 1956 (v sedmdesátých letech bylo osazeno hned na dvou veřejných místech v Brně a Ostravě) si od něj NGP koupila do sbírek za neuvěřitelně velkorysých 300 tisíc korun, ačkoli sám za něj požadoval míň.

Zatímco Milan Knížák se v pozici oficiálního „nepřítele státu“ za normalizace živil restaurováním loutek, designem a příležitostnými stipendii ze Západu, pedagogové AVU snadno získávali jednu prominentní (čili i lukrativní) státní zakázku za druhou. Jak vyplývá z bádání teoretičky Marianny Placákové publikovaného v knize *Umění napříč generacemi: Sběratel a galerista Karel Tutsch (1941–2008)*, podle vzpomínek tehdejších studentů a zejména studentek se řada nomenklaturních pedagogů pohybovala na hranici alkoholismu a vedla životní styl, jako kdyby na rozdíl od svých svěřenců žili na Západě: nosili drahé obleky šité na zakázku, bydleli ve vilách a jezdili v drahých autech. Příležitostí k zakázkám oslavujícím totalitu měli dost, jen v Praze se zrovna stavělo metro, Palác kultury nebo Nová scéna Národního divadla. Za „významné zásluhy o rozvoj socialistické výtvarné kultury“ byla ostatně v roce 1979 oceněna celá AVU, když od prezidenta Gustáva Husáka dostala Řád práce.

Svůj vlastní Řád práce dostal i sochař Jan Hána (1927–1994), autor pomníku kulturního ideologa nejtvrdších padesátých let Zdeňka Nejedlého v Litomyšli a poslední komunistický rektor AVU. Hána ještě v roce 1986 do studijního programu školy protlačil, že se jeho svěřenci a svěřenkyně musí „aktivně podílet na utváření socialistické kultury a estetického cítění společnosti“.

Většina studentů a studentek to takhle necítila. Když přišel listopad 1989 a škola šla do stávky, jedním z prvních cílů stávkového výboru bylo vybrat nové vedení školy a zgruntu ji změnit. Jako nový rektor revolucionáře napadl člověk obklopený aureolou státem pronásledovaného, několikrát zatčeného a uvězněného umělce: Milan Knížák.

Bylo mu padesát a 8. ledna 1990 ve studentských volbách s přehledem vyhrál nad sochařem Stanislavem Hanzlíkem (1931–2021), který během revoluce jako rektor dočasně zastupoval nenáviděného Hámu. Oficiálním rektorem se Knížák stal o necelý měsíc později po řádné akademické volbě.

V následujícím období Knížák připomínal vulkán, který desítky let nuceně stlačoval svou energii a teď ji konečně může vychrlit do atmosféry. Na škole okamžitě prakticky kompletně obměnil profesorský sbor. Vedoucí grafického ateliéru Ladislav Čepelák (1924–2000), který se v předcházejících letech jako jeden z mála pedagogů politicky neznemožnil, paradoxně odešel sám. Zbytek Knížák vyházel, včetně Jiřího Kryštůfka (1932–2008), autora sousoší *Péče o děti* před motolskou nemocnicí, který se jeho rozhodnutí marně bránil soudní cestou. Na škole mohl zůstat jen teoretik Jaroslav Rataj přednášející dějiny umění a malíř Jindřich Modráček (1943) v pozici odborného asistenta.

Bývalou nomenklaturu nahradili umělci spojení s neoficiální scénou. Hugo Demartini (1931–2010), Stanislav Kolíbal (1925), Aleš Veselý (1935–2015), Bedřich Dlouhý (1932), Dalibor Chatrný (1925–2012), Karel Malich (1924–2019), Zdeněk Beran (1937–2014), Jiří Načeradský (1939–2014) a Karel Nepraš (1932–2002). A také jedna umělkyně: vůbec poprvé v historii školy se díky Knížákovi do vedení ateliéru na AVU dostala žena, když kresbu začala vyučovat Jitka Svobodová (1941–2023). Byl to jeden z nových ateliérů, které Knížák na škole založil ve snaze přizpůsobit výuku aktuálním trendům v umění. Sám se postavil do čela intermediálního, kde vystudovali třeba Krištof Kintera (1973) nebo Milena Dopitová (1963).

Jen při pohledu na zmíněná jména je zřejmé, o jakou koncentraci talentů a tvůrčí energie najednou na škole po dekádách stagnace šlo. Knížák navíc pro školu navrhl nové taláry, které z akademických slavností dodnes dělají nenapodobitelnou podívanou, podobně jako uniformy stráže Pražského hradu

z dílny Theodora Pištěka (1932). Nikomu nevadilo, že všechny nové tváře na škole se profesory (a profesorkou) staly doslova přes noc, protože tradiční rozvážné zasedání expertních komisí a rad nahradilo hned v červnu 1990 jejich kolektivní zrychlené jmenování do funkcí. O svérázných poměrech na škole se veřejně začalo mluvit až o dva roky později.

Byl to malíř Jiří Načeradský, kdo se jako první dostal s rektorem Knížákem do fatálního konfliktu. V dubnu 1992 si ve veřejném dopise postěžoval na podle něj neprůhledné hospodaření školy a sklon svého šéfa k autokratickému řízení, projevující se upřednostňováním Knížákova ateliéru na úkor ostatních. Od rektora dostal vzápětí na oplátku písemnou výstrahu. Knížák v ní použil model, který bude v následujících letech v různých řídících funkcích do úmoru opakovat: Načeradského kritiku označil za „odporné pomluvy" a vyzval ho, aby podal výpověď, když se mu na škole nelíbí. Načeradský to neudělal, tak mu ji dal Knížák sám.

„Profesoři i někteří studenti v soukromých rozhovorech mluví o tom, že mají z Milana Knížáka strach, že se chová despoticky. Nikdo ale není ochoten se pod svůj výrok podepsat. Tvrdí, že Knížák nesnáší kritiku, a když se někdo ozve, je rychle zlikvidován," napsala tehdy v Respektu novinářka Petruška Šustrová. Spor záhy utichl a dva roky nato Knížák na škole založil první, dodnes funkční Galerii AVU. Jeho výjimečné postavení na akademii symbolizoval fakt, že provoz síně zahájil svou vlastní výstavou *Krajiny a zmatené obrazy*.

— Epochální završení

Rektorem AVU zůstal do roku 1997. Následně na škole zvládl v šibeničním termínu pouhých čtyř semestrů získat tituly *prof.* a *Dr.A.*, které si dodnes píše u svého jména. Dva roky poté se Milan Knížák dostal – nepočítáme-li vedení ministerstva kultury, o něž dle svých slov nikdy nestál – nejvýš, kam se u nás jako výtvarný umělec mohl v oficiální funkci posunout. O jeho

vítězství v konkurzu na vedení NGP už nerozhodla demokratická volba jako v případě AVU. Rozhodl o tom jeden muž a tehdejší politická situace.

Koncem devadesátých let se lídři ODS Václav Klaus a ČSSD Miloš Zeman dohodli, že budou zemi střídavě vládnout nehledě na výsledky parlamentních voleb. I když nezískají ve Sněmovně dostatečný počet křesel na sestavení vlády, opoziční strana je podrží a v dalších volbách si role prohodí. Akce pojmenovaná „opoziční smlouva" vyvolala v roce 1998 masivní demonstrace veřejnosti a na čtyři roky uvrhla Česko do nestability. Kdo přitom mohl tušit, že i po jejím konci bude země na následujících dvacet let nadále hříčkou v rukách obou autorů „oposmlouvy", tentokrát ve funkcích prezidentů. Co se týče vládních ambicí, plán skončil krachem. Jednoho nečekaného vítěze ale opoziční smlouva měla hned na začátku: Milana Knížáka.

Ten v roce 1998 kandidoval v Berounském okrese do Senátu za Klausovu ODS. Neúspěšně. Když se ale o rok později přihlásil do konkurzu na generálního ředitele NGP, jeho krátké politické angažmá se mu vyplatilo. Nezávislá komise odborníků doporučila ministrovi kultury Pavlu Dostálovi z ČSSD na prvním místě historičku umění Dagmar Šefčíkovou, na druhém kunsthistorika Tomáše Vlčka. Knížák skončil společně s kurátorkou Monikou Burian až na třetím, respektive čtvrtém místě. Dostál ovšem po konzultacích s ODS (Knížák dával své přátelství s Klausem vždy okázale najevo) odbornou komisi rozpustil a sestavil novou, složenou výhradně ze svých podřízených na ministerstvu. A ti v novém hlasování Knížáka posunuli na první místo.

Za prioritu při nástupu do funkce si vítěz zmanipulovaného klání zvolil proměnu Veletržního paláce se Sbírkou moderního a současného umění. Se Stanislavem Kolíbalem coby architektem začal okamžitě pracovat na nových stálých expozicích, a ačkoli byl sám důležitou figurou umění 20. století, která by si v nové expozici zasloužila nezávislou reflexi, stal se Knížák hlavním

autorem scénáře stálé prezentace děl od roku 1930 až do devadesátých let. Včetně svých vlastních děl, jež tvořila jádro sbírky věnované našemu akčnímu umění.

„Je to epochální završení," prohlásil o své práci na zahajovací tiskové konferenci, jíž se už neúčastnila hlavní kurátorka expozice Katarína Rusnáková. Jak se totiž ukázalo, její funkce byla jen formální. Knížák ji do NGP přivedl hned po svém zvolení, aby vedla právě Veletržní palác. Do té doby u nás neznámou slovenskou odbornici si vybral kvůli tomu, že nebyla spojena s českou výtvarnou scénou, a měla proto na ni mít nezkreslený pohled. Jenže ten se lišil od jeho vlastního, a tak na svou funkci už po roce musela rezignovat. Ve Veletržním paláci tudíž nezažila ani závěr roku 2000, který definitivně ukázal, že se Knížák coby dřívější bojovník proti establishmentu najednou nedokáže bránit lákadlu zneužívat víceméně neomezenou moc, již mu ministr kultury svěřil.

O Cenu Jindřicha Chalupeckého pro umělce do 35 let (o téhle soutěži, jež má na naše umění skoro stejný vliv jako NGP, si podrobněji řekneme víc v další kapitole) se ucházel i sochař David Černý (1967). Přípravu jeho prezentace na výstavě finalistů provázely ve Veletržním paláci podobné hádky, jako když předtím Rusnáková s Knížákem vymýšlela stálou expozici. Černý na rozdíl od Rusnákové generálnímu řediteli neustoupil. Pře se v jejich případě vedla o zavěšení dvou Černého rudých aut na vnitřní stěnu Malé dvorany. Knížák tvrdil, že jimi sochař příliš zasahuje do podoby paláce a ignoruje fakt, že byl soutěžícím vymezen prostor na ochozu. Spor se natolik vyhrotil, že Knížák nechal Černého z galerie vyvést ochrankou. Ten o pár dnů později soutěž vyhrál a odmítl na protest proti Knížákovi vstoupit do galerie a převzít si v ní vítězný diplom. Tradiční ceremoniář Chalupeckého ceny prezident Václav Havel mu ho proto musel předat ve větru přímo před vchodem do NGP.

Mně se něco podobného stalo o rok později. Když ve Veletržním paláci v říjnu 2001 začínala výstava *Jiří Kolář*

sběratel, účastnil se jí i zakladatel Chalupeckého ceny, výtvarník, básník a sběratel Jiří Kolář (1914–2002), který Knížáka v šedesátých letech inspiroval k uličním akcím. Legenda naší kultury na tom zdravotně nebyla dobře. Jaroslav Kořán, majitel nakladatelství Gallery, které akci spolupořádalo, musel Koláře vozit vystavenou sbírkou na kolečkovém křesle. Na osobní rozhovor už se Kolář necítil. Ale když mě při novinářské prohlídce uviděla kritička Věra Jirousová, rozhodla se, že mě mu aspoň představí.

„Vitvar, Vitvar, to je ten, co dělá vábničky," řekl mi po podání ruky poněkud zmateně Jiří Kolář, a než stačil říct víc, do scény vstoupil Milan Knížák. Nedokázal se smířit s tím, že jsem předtím psal o jeho sporech s Rusnákovou a Černým. Kolářovi sdělil, ať se se mnou nebaví, protože jsem ostuda žurnalistiky, a už se sháněl po ochrance. V dnešní době sociálních sítí by z toho byl během pár sekund skandál sdílený širokou veřejností, tehdy jsem raději sám odešel a nechal si to pro sebe. A až mnoho let po Kolářově smrti jsem zjistil, že měl s těmi svými vábničkami naprostou pravdu: nadlesní Alois Vitvar z Pusté Proseče u Nové Paky (s velkou pravděpodobností můj příbuzný) po druhé světové válce proslul jako fenomenální konstruktér a výrobce vábniček na divokou zvěř.

— Pocity smutku

Podobných sporů mezi Milanem Knížákem a kýmkoli, kdo se mu znelíbil, hned zkraje jeho vlády nad NGP povážlivě přibývalo. S redaktorem Práva Alexandrem Kramerem se ve své kanceláři začal hádat o autorizaci rozhovoru tak vehementně, že chtěl novináři sebrat nahranou magnetofonovou kazetu, nenechal ho s ní odejít a do paláce Kinských musela přijet přivolaná policie. Ta Knížákovu reakci označila za přestupek proti občanskému soužití a majetku. Nehledě na to Knížák vzápětí Kramera v Reflexu ve svém pravidelném sloupku Osmý den obžaloval z „oplzlých způsobů".

Narůstaly ale hlavně Knížákovy konflikty se samotnou výtvarnou scénou. V září 2001 si Jiří David (1956) svolal novináře do (tehdy ještě renomované) galerie Mánes, aby jim vysvětlil, proč se rozhodl předčasně odejít z ateliéru, který vedl na AVU. Důvodem podle něj bylo zkostnatění školy, nad níž po dekádě svobody získalo vládu konzervativní křídlo reprezentované ateliéry Zdeňka Berana, Stanislava Kolíbala a zejména Milana Knížáka. David měl také obavu ze směřování školy pod vedením rektora Jiřího T. Kotalíka. Horší datum pro tiskovku si ale nemohl vybrat. Když jsem se z ní totiž vrátil do své tehdejší redakce v MF DNES, byla celá shromážděná kolem televize a sledovala v přímém přenosu letecký útok islámských teroristů na Spojené státy.

Pár článků o Davidově problému stejně vyšlo. Knížák to okomentoval dopisem médiím, v němž použil jazyk, který už jsem dobře znal: „Jiří David je nezřízeně ambiciózní, často nemluví pravdu či modifikuje fakta, aby svědčila v jeho prospěch. Hovoří o problémech AVU, ale jediným problémem je jeho touha se na škole udržet a ovládnout ji. Pro své cíle zneužíval a zneužívá studenty a neinformovanou veřejnost. Děsí mne jeho nemorálnost.“ David po dvou letech začal učit na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (UMPRUM), Knížák se na AVU udržel až do roku 2015, čili na ní jako pedagog působil celé čtvrtstoletí.

Jeho ateliérem prošlo nepočítaně úspěšných autorů a autorek, kupříkladu včetně současné pedagožky AVU Pavly Sceranková (1980). Také s nastupující generací měl nicméně řadu sporů, a to zejména ze souběžné funkce generálního ředitele NGP. Když se znovu vrátíme do roku 2001, Knížák tehdy ještě zvládl ukončit letitou spolupráci galerie s Cenou Jindřicha Chalupeckého. Ta se rozhodla ve Veletržním paláci uspořádat bilanční přehlídku *Nové spojení/New Connection*, na které se představili dosavadní laureáti a laureátky v konfrontaci s vítězi obdobné slovenské Ceny Tonal, později Ceny Oskára Čepana.

Architekturu výstavy dostal na starost Jiří Příhoda (1966), laureát Chalupeckého ceny za rok 1997. Jako prvního

ho napadlo, co po něm v dalších letech udělali v Malé dvoraně mnozí další: nepřehledný prostor výstavního ochozu téhle umělecké Macochy oddělil od dvorany dlouhou stěnou z hnědé překližky, za kterou probíhala expozice. Knížáka s Kolíbalem to coby vládce nad podobou paláce rozpálilo doběla. Překližku nechali světle přemalovat a Knížák Příhodu veřejně označil za „absolutní nulu“. Bylo to na dalších dvanáct let naposledy, co se Chalupeckého cena v NGP konala.

Jedna z vystavujících bilanční přehlídky Kateřina Vincourová (1968), laureátka ceny za rok 1996, v reakci na Knížákova slova přesně pojmenovala, co si o někdejším inspirativním rebelovi začalo myslet čím dál víc lidí: „Ve mně to vzbuzuje pocity smutku,“ řekla mi tehdy ve Veletržním paláci. „V zahraničí se ředitelé výstavních institucí chovají k mladým umělcům důstojně a naplňují vás pozitivní energií. Tady jsme víc a víc frustrovaní z lidí, kterých jsme si dřív vážili.“ A tahle frustrace se o rok později rozšířila až za naše hranice.

— Kalvárie Josefa K.

Kurátorka Věra Jirousová v NGP ještě před příchodem Milana Knížáka do vedení domluvila retrospektivu fotografa Josefa Koudelky (1938), žijícího od sedmdesátých let v Paříži. S Knížákem se neměla moc ráda už od normalizace. Její někdejší muž Ivan Martin Jirous ji strávil buď jako lídr kulturního undergroundu, nebo (zejména její druhou polovinu) v kriminále. Také Knížák se několikrát ocitl před soudem, po třetím se ale rozhodl raději stáhnout z veřejných aktivit a další podvratné akce podnikal jen v rámci své vnitřní emigrace. Zato Jirous režim nehledě na hrozbu dalších a dalších drakonických postihů dál provokoval, a odseděl si proto dohromady osm a půl roku, často ve věznicích s nejtěžším režimem používaným jinak jen na vrahy. Knížák to považoval za pouhé egoistické mesiášství, a dokonce odmítl podepsat petici za Jirousovo propuštění.

Jirousová se proto z projektu Koudelka po Knížákově příchodu do NGP raději stáhla. Plán po ní převzala kurátorka Marie Klimešová, ale i ta záhy z galerie kvůli novému řediteli odešla. Koudelkova retrospektiva naplánovaná do Veletržního paláce na úvod roku 2002 se odkládala, oficiálně z finančních důvodů. Agentura Magnum, jejímž členem fotograf je, požadovala za zapůjčení jeho legendárních snímků 650 tisíc korun. „Milan Knížák mi říkal, že když chci mít výstavu, musím si ji zaplatit. Tak jsem mu odpověděl: To snad vy ji chcete, ne?" vysvětloval mi tehdy Josef Koudelka s tím, že Knížák má zřejmě dlouhodobý problém s generačními souputníky, kteří se dokázali prosadit ve světě.

Nakonec Knížák ustoupil a koncem roku 2002 se Koudelka výstavy dočkal. Radost z ní ale neměl. Byla to velká expozice, premiéru si odbyla týž rok už v létě na tradičním fotografickém festivalu v Arles, kde ji vidělo 171 tisíc lidí. Nechyběly na ní Koudelkovy cykly *Cikáni*, *Exily* a pochopitelně *Invaze 1968*. Peníze na pražskou reprízu ale musel fotografův tým sehnat přes francouzské partnery a galerie se od ní distancovala ještě před jejím zahájením.

„Když tady není žádné občerstvení, nechte kolovat!" přivítal Koudelka novináře se svým klasickým chraplavým smíchem na tiskové konferenci, ke které galerie nepřipravila pohoštění, a srdečná hvězda světové fotografie proto přinesla zásoby uzeného masa, koláčů, slivovice a becherovky ve vlastním batohu. To bylo ale na celé věci taky to jediné k smíchu. Knížák na tiskovku nedorazil. Přes agenturu ČTK nicméně národu sdělil, že „v našem programu podobné výstavy nemají místo. Výstava je podle mého názoru vizuálně ošklivá a přeplněná. Možná že pan Koudelka je dobrý fotograf, já nevím, ale jeho spolupráce s NGP je ostudná".

Galerie k výstavě neudělala žádnou reklamní kampaň a nevydala k ní katalog. „Nechci nikoho pomlouvat, ale je nutné o tom mluvit, aby už nikdo neprocházel takovou kalvárií jako my,"

kroutil po zahájení hlavou Koudelka, když procházel Veletržním palácem. A byl upřímně rád, že se za pár dní zase vrací do Paříže. Kdykoli jsme se v následujících letech potkali, znovu a znovu se k téhle trpké zkušenosti vracel. Během své fascinující kariéry vystavoval v nejprestižnějších světových galeriích a s jeho tvrdohlavou náturou, kdy si nenechá do ničeho moc mluvit a o podobě prezentací je zvyklý si rozhodovat sám, to často nebyla snadná jednání. Nikdy prý ale nezažil nic horšího než v NGP za vlády Milana Knížáka.

Alespoň jisté zadostiučinění pro Koudelku přišlo v roce 2018, když mu k osmdesátinám uspořádalo velkou retrospektivu *Návraty* Uměleckoprůmyslové muzeum. Knížák tehdy už v NGP nepůsobil, takže mohla Koudelkovi souběžně vystavit cyklus *De-creazione* věnovaný destrukci krajiny. Znovu ve Veletržním paláci, tentokrát už s plakáty v ulicích a s nejslavnějším poválečným českým fotografem kochajícím se s úsměvem na rtech svou vlastní výstavou.

Nejpozději na tomto místě kapitoly jste si nejspíš museli položit otázku, jak podobné kauzy mohly Milanu Knížákovi procházet? Vždyť přeci stále mluvíme o pouhých prvních třech letech jeho vlády nad NGP. A to jsem vynechal takové „detaily", jako že za tu dobu zvládl také například na oficiální tiskové konferenci slavnostně představit čtyři obrazy mistra ruské avantgardy Alexandra Rodčenka (1891–1956), které do sbírek NGP hrdě přijal jako dar od sběratele Rainera Kreissla (také o této pozoruhodné figuře ještě bude v této knize řeč), ovšem prakticky ihned poté se ukázalo, že jde o falza. Nebo že v době, kdy NGP kvůli úsporám radikálně osekala svůj akviziční program současného umění, dovolil Knížák instituci nakupovat za statisícové sumy svá vlastní díla. O jeho názoru, že romští umělci nesplňují potřebné „parametry", aby měli šanci být prezentováni v NGP, jsem psal už ve své předchozí knize *Umění, kterému nikdo nerozumí*.

Pokud dnes pátráme po tom, proč je prostředí české kultury až překvapivě benevolentní k chování jejích čelných

představitelů a představitelek, proč tu neexistuje dostatečná sebereflexe ředitelů a ředitelek klíčových institucí nebo jak je možné, že se nekompetentní lidé drží na svých místech tak dlouho, aniž s tím je někdo schopný nebo ochotný něco udělat, odpověď hledejme právě více než dvacet let zpátky, kdy Milan Knížák tyto neblahé poměry pomáhal nastavovat. V roce 2002 totiž dokázal přežít ještě jednu kauzu, která byla jedním z nejtěžších okamžiků v celé historii NGP.

— Nadmíru výtečná povodeň

Když v polovině srpna 2002 zaplavila Českou republiku velká voda, přecházeli jsme zrovna s kamarády v Bulharsku pohoří Rila a Pirin. O tragédii jsme se dozvěděli v jednom krámě s potravinami, kde jsme v televizi uviděli Vltavu vylévající se v Praze z břehů. Okamžitě jsme se předčasně vrátili domů. Ještě v pohorkách jsem vyrazil do centra. Voda po pár dnech kulminace konečně ustoupila, pro veřejnost ale byly čtvrti těsně u řeky ještě uzavřené. Jako novináře mě do nich policie pustila. Nejdřív jsem se šel podívat na Kampu a při pohledu na Sovovy mlýny s Museem Kampa Medy Mládkové mi došlo, že tahle katastrofa bude mít obrovský dopad na všechny galerie, které kolem Vltavy sídlí.

Tehdejší primátor Igor Němec sice Pražany do poslední chvíle před příchodem tisícileté vody ubezpečoval, že „situace je nadmíru výtečná“, jenže nad míru byly úplně jiné věci. Tvrdnoucím bahnem jsem se dobrodil k Museu Kampa, ze kterého vynášeli promočené věci na dvůr. Se zničenými počítači válejícími se v rozích vytopených místností si nikdo ani nedělal hlavu. V přízemí byly stěny mokré až ke stropu, ze kterého bezmocně visel jeden z drátěných mraků Karla Malicha: voda ho naštěstí neodtrhla tak jako obří dřevěnou *Židli* Magdaleny Jetelové (1946), kterou odsud Vltava odnesla až do pětatřicet kilometrů vzdáleného Mělníka.

Kousek dál byla úplně celá pod vodou Galerie MXM, jedna z prvních soukromých síní u nás. Z obchodů vojáci

v plynových maskách vynášeli shnilé maso, které tu v mrazácích po vypnutí elektřiny hnilo několik letních dní. Dodnes mám ten charakteristický mrtvolný zápach v nose. V Karlíně jsem pak potkal galeristu Miroslava Navrátila – stál v ochranné roušce před slepenou papírovou hromadou vynesenou ze své Galerie Litera. Sestávala z grafik, které byly před pár dny ještě drahocenné, teď už bezcenné.

Nejhorší pohled skýtala Invalidovna. V jejím přízemí mělo Národní technické muzeum depozitář své architektonické sbírky. Dalších pár dní jsem pomáhal zaměstnancům a podobným dobrovolníkům jako já přenášet lopatami do přistavených mrazících aut mokré výkresy, mezi kterými jsem šokovaně pozoroval originální plány Národního divadla od jeho architekta Josefa Zítka. Ze sádrových modelů historických staveb často zbyly jen dřevěné podložky s popiskem pokryté smutnou bílou hmotou. Když v úplně stejné chvíli NGP zveřejnila prohlášení s tvrzením, že „archivy a umělecká díla ve všech expozicích NGP zůstaly zcela nepoškozeny“, okamžitě jsem zbystřil.

Nedávalo to totiž logiku. Expozici asijského umění měla NGP umístěnou na zámku Zbraslav, kde měla navíc v podzemí svůj depozitář plastiky 19. a 20. století, středověké sbírky pak měla v Anežském klášteře. Tedy na místech Vltavou úplně stejně zasažených jako Kampa a Karlín. Do „Anežky“ byly středověké poklady včetně obrazů Mistra Theodorika (1328?-1381) přestěhovány teprve o dva roky dříve z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě a už tehdy to odborníci nepovažovali za šťastný krok: Anežský klášter leží v záplavovém území, na počátku 21. století ještě nechráněném dnešní ocelovou výsuvnou bariérou.

Problém byl, že Knížákovo ujišťování, že má NGP vše pod kontrolou, se nedalo na místě ověřit. Generální ředitel vyhlásil v galerii na téma povodeň embargo a zaměstnancům zakázal kohokoli na obě místa vpouštět. Do kláštera se dostat opravdu nedalo. Když jsem ale vyrazil na Zbraslav, i skrz zámeckou mříž bylo vidět, jak se za ní suší stovky plastik.

A z fotografií vynesených tajně někdejším šéfem Sbírky moderního a současného umění NGP Jiřím Gregorem, který pomáhal artefakty dostat ven ze zaplaveného depozitáře, bylo zřejmé, že stejně jako v Invalidovně také tady po něčem zbyly jen rozmočené kupičky. Tehdejší ředitelka Sbírky 19. století Naděžda Blažíčková-Horová přesto upřímně nechápala, proč se jí na záplavy ptám: „Nám se proti jiným institucím zas tak moc nestalo. Nechápu, proč vás to najednou tolik zajímá." No proto, že nemám rád, když mi správci našeho veřejného kulturního majetku lžou do očí.

Do zbraslavského depozitáře se Vltava dostala horem, do Anežky spodem kanalizací a středověkými studněmi. Později se na veřejnosti objevila fotka, na které Milan Knížák projíždí zatopeným klášterním dvorem na člunu, jako by sjížděl Vltavu a vesele volal „Ahoj!". Voda byla i uvnitř, do expozice v prvním patře se ale naštěstí nedostala. Vzlínáním po zdech nicméně vlhkost o deset procent přesáhla limit povolený u středověkých exponátů. Když jsem tahle zjištění publikoval na první straně MF DNES pod titulkem „Národní galerie mlží o důsledcích záplav", strhla se mela. Protestovala NGP i její zřizovatel ministerstvo kultury, které vzápětí slovy Knížákova ochránce Pavla Dostála „odsoudilo útok na vedení NGP", jímž podle něj můj text byl. Ministerstvo se nebálo, že by galerie mohla špatně pečovat o naše kulturní dědictví. Ale že by se to o ní mohlo rozkřiknout.

Do Anežského kláštera galerie novináře pustila začátkem září, dva týdny po povodních. „Považuji to za uměle vyvolanou, škodlivou kauzu," zahájil Knížák tiskovku, aby vzápětí opravil vlastní srpnová slova, že bylo na Zbraslavi zatopeno „jen několik" plastik: ve skutečnosti jich byla většina ze 4100 kusů. Zároveň Knížák vyzval Filipa Suchomela, ředitele Sbírky orientálního umění, pod kterou Zbraslav spadala, aby rezignoval. Suchomel odjel na roční stáž do Japonska a následně skutečně z galerie odešel. Celkové škody způsobené povodněmi nakonec NGP vyčíslila na 60 milionů korun. A Anežský klášter, který původně

Knížák slíbil zprovoznit, „jakmile prostor zpřístupní policie“, otevřela až po dvou měsících větrání a sušení. Část venkovních zahrad uzavřených po povodních dokonce až v roce 2016.

Ještě v roce 2002 Knížák oznámil, že se středověká sbírka od Vltavy raději přesune do bezpečí někam jinam, nejlépe do paláce Kinských. K tomu ale po vášnivých a dlouhých debatách s kunsthistoriky, restaurátory a konzervátory dodnes nedošlo.

— Alergie na současné umění

Milan Knížák tedy jako šéf NGP přežil i povodně. A jako by mu tenhle fakt nalil vedle vody do galerie také čerstvou krev do žil. V roce 2005 sice přišel po smrti Pavla Dostála o svého ministerského ochránce, to už ale třetím rokem seděl na prezidentské židli další přítel generálního ředitele Václav Klaus. Knížák jeho příchod na Hrad bral jako svou vlastní výhru a hned po inauguraci do Lidových novin napsal, že teď bude konec „přebujelému butiku“, který podle něj pod Havlovým dohledem na Hradčanech způsobil designér Bořek Šípek (1949–2016). Jeho mobiliář, respektive Knížákovými slovy „panoptikální dekorace“, navrhl rozprodat v aukci.

Ano, pokud snad někomu přijde, že je můj dosavadní text vůči Milanu Knížákovi až příliš přísný, měl by se podívat do archivů, jak on sám hodnotil a dodnes hodnotí jiné lidi. Subjektivní pocity dokonce časem povýšil na objektivní hodnocení. V knize *Vedle umění,* kterou mu za jeho vlády vydala NGP, se to nebál upřímně pojmenovat: „A znovu připomínám, že si v oblasti umění často nedovoluji ani tvrdit, ani myslet, ale jen pociťovat, a tyto pocity mají pro mne příchuť faktů.“

Nějakým takovým pocitem se musel řídit, když nechal před Veletržní palác instalovat poutače na nové stálé expozice v podobě obřích zvětšenin pěti soch. Aby nebyla mýlka, kdo v NGP vládne, vedle děl svých kolegů z AVU Karla Malicha, Karla Nepraše a Aleše Veselého umístil i *Stavbu č. 25* od architekta expozic Stanislava Kolíbala a svou vlastní plastiku *Král*

a královna. Přes zjevnou sebestřednost a tím i lokálnost takového počinu začal Knížák tvrdit, že se díky němu NGP, Praha a celé Česko stává centrem světového umění. To když v roce 2003 ve Veletržním paláci otevřel První pražské bienále současného výtvarného umění.

„Současné světové přehlídky jako bienále v Benátkách nebo Documenta v Kasselu jsou zmatené a nesoustředěné, zdá se, že jim odzvonilo," tvrdil z pozice prezidenta Pražského bienále Knížák. Dnes víme, že se pochopitelně mýlil. Zatímco v Itálii i Německu přehlídky přes všechny strasti dál pokračují, Knížákův projekt se dočkal pouze jednoho ročníku. Dohromady ho dal s vydavatelem mezinárodního magazínu Flash Art Giancarlem Politim a jeho ženou Helenou Kontovou, kterým byl v sedmdesátých letech za svědka na svatbě. Už přípravy provázel chaos. Zahraniční kurátoři a umělci neměli s kým v NGP komunikovat, protože ta na to nevyčlenila žádné lidi. Když výstava začínala, exponáty neměly popisky a řada z nových médií vůbec nefungovala.

Bez technických obtíží se ovšem obešel exponát, který byl k vidění v rámci doprovodného programu bienále před čerstvě otevřenou soukromou Galerií Futura na Smíchově. Knížák o jeho vzniku neměl tušení, protože ho vytvořil jím nenáviděný David Černý. Sousoší opřené v zahradě o zeď galerie má podobu dvou monumentálních ohnutých lidských torz, k jejichž zadkům se dá vylézt po žebřících. Uvnitř otevřených řitních otvorů pak běží videa, na nichž se vzájemně krmí kaší figuranti navlečení do gumových masek prezidenta bienále Milana Knížáka a prezidenta Česka Václava Klause, který nad přehlídkou převzal oficiální záštitu.

Zatímco spolupráce obou gumáků před Futurou úspěšně pokračuje dodnes, ta mezi Politim, Kontovou a Knížákem skončila hned prvním ročníkem bienále. Když se sešli nad organizací dalšího, Politi s Kontovou zjistili, že si Knížák chce bienále udělat ve vlastní režii a odmítá všechny jejich návrhy. „Ve skutečnosti je Milan Knížák alergický na všechno současné umění a na všechny umělce s výjimkou těch průměrných,"

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy Umění, kterému rozumějí úplně všichni**.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.