

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Lucie Černá

**Muzeum umění v proměnách své sociální
funkce**

Diplomová práce

Praha 2014

Autor práce: **Lucie Černá**

Vedoucí práce: **Mgr. Miroslav Paulíček, Ph.D.**

Rok obhajoby: **2014**

Bibliografický záznam

ČERNÁ, Lucie. *Muzeum umění v proměnách své sociální funkce*. Praha, 2014. 60 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Miroslav Paulíček, Ph.D.

Abstrakt

Muzea umění stále mají nezastupitelnou úlohu, a to jak pro svět umění, tak pro širší společnost. Tato diplomová práce se zabývá zejména jejich proměnou a problémy, kterým ve vztahu k současné společnosti čelí. Soustředí se na vývoj muzeí, na proměny hodnot, které mají ztělesňovat, a rovněž na změny v normativních očekáváních, ke kterým ve spojení s muzei došlo. Stat' rozebírá rovněž funkce muzeí se vzrůstajícím důrazem na jejich vzdělávací úlohu, jelikož právě ona by mohla muzeím pomoci uspět v jejich současné snaze o otevření se publiku. Právě snahy o demokratizaci dnes představují zásadní úkol muzeí umění. Tyto snahy však závisí na pojetí estetického vkusu, jemuž se práce rovněž věnuje. Aby byly úspěšné, je žádoucí na vkus pohlížet jako na schopnost, kterou je možné kultivovat právě pomocí vzdělání. Jelikož těmi, kdo úspěchy muzeí v této oblasti zejména ovlivňují, jsou muzejní profesionálové, zabývá se práce i jejich postavením v rámci muzea a světa umění a strategiemi, které využívají. K zásadním proměnám v oblasti muzeí umění a jejich reakcím na požadavky veřejnosti došlo v důsledku institucionální kritiky, která započala v 60. letech minulého století. Pod tento proud lze zahrnout tzv. novou muzeologii, kritické kurátorství či relační estetiku. Jelikož tyto přístupy jsou v muzejní praxi využívány dodnes, práce se snaží kriticky zhodnotit jejich teze a myšlenky s ohledem na to, zda jsou reálně proveditelné.

Abstract

Art museums still have an essential role, both for the art world and the wider society. This thesis deals mainly with their transformation and challenges they have to face in relation to contemporary society. It focuses on the development of museums, the transformation of values they embody and also on changes in normative expectations in conjunction with them. The paper also discusses the role of museums with increasing

emphasis on their educational role, because this role could help museums to succeed in their current efforts to open to the wider audience. Today, these attempts to democratize represent crucial task of art museums. These efforts, however, depend on the concept of aesthetic taste which the paper also deals with. To be successful, it is desirable to view taste as a skill that can be cultivated through education. Since those who influence success in this field are museum professionals, this work deals also with their position within the museums and the art world and the strategies which are used by them. The fundamental shifts in art museums and their responses to the demands of the public occurred as a result of institutional critique that began in the 60's of last century. The new museology, critical curating and relational aesthetics can be included under this trend. As these approaches are used in museum practice today, the work seeks to critically evaluate their theses and ideas with regard to whether they are actually feasible.

Klíčová slova

Muzeum, muzeum umění, umělecká galerie, funkce muzeí, vkus, demokratizace, publikum, umělecké vzdělávání, prezentační strategie, výstavy.

Keywords

Museum, art museum, art gallery, museum functions, taste, democratization, public, art education, presentation strategies, exhibitions.

Rozsah práce: 126 946 znaků

Prohlášení

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

V Praze dne 16. 5. 2014

Lucie Černá

Poděkování

Na tomto místě bych ráda opravdu upřímně poděkovala vedoucímu této práce Mgr. Miroslavu Paulíčkovi, Ph.D., a to zejména za jeho milý, trpělivý a také vtipný přístup, cenné rady, pečlivé čtení, podnětné nápady a poskytnutí spousty literatury.

PROJEKT DIPLOMOVÉ PRÁCE

Předpokládaný název práce

Muzeum umění v proměnách své sociální funkce

Kontext tématu

Pro rozvoj umění měla v minulosti podstatný význam muzea umění, která do jisté míry určovala směr, jakým se umění bude ubírat. Když se objevilo významnější umělecké dílo, zásadní otázka zněla, zda bude vystaveno v některé z galerií v New Yorku, Londýně či Paříži, a kdy zde bude k vidění. Ale je tomu tak i v současnosti? Mají tato muzea stále takový význam pro to, co se ve světě umění děje?

Pokud bychom chtěli najít počátky zpochybňování funkce, významu a autority muzeí, jsou pro nás dobrým východiskem 60. léta minulého století. Šlo zejména o kritiku ze strany umělců, kteří ji vyjadřovali jak jinak než prostřednictvím svých výtvorů. Jejich díla se zamýšlela nad sociálními, kulturními a také estetickými podmínkami, ve kterých byla předváděna, čímž umožnila určitou „institucionální kritiku“. Od této doby se také začíná rozvíjet tzv. *nová muzeologie*, což je inovativní přístup muzeí, který se více zaměřuje na jejich návštěvníky, jimž se snaží přizpůsobit, neboť právě oni zde vládou. V pozadí tohoto trendu stojí určitá demokratizace, a to jak celé společnosti, tak i samotného muzejního oboru, díky které již muzea nejsou místy pouze pro socioekonomickou elitu. Druhým důvodem změn je snaha o udržení vlastní existence, která už není nezávislá na návštěvnosti, a muzea jsou tak mnohem více nucena bojovat o pozornost. I přes tyto snahy se někteří domnívají, že muzea svou šanci zaujmout již jednou měla a nyní je nenávratně pryč. Další navíc tvrdí, že popsany přechod není definitivní a muzea vůči němu zůstávají částečně imunní.

Tradiční funkcí muzea umění bylo shromažďování, uchovávání a vystavování uměleckých děl za účelem vzdělávání veřejnosti. Tato vzdělávací funkce je sociologicky zvláště zajímavá, muzea by měla dotvářet „nehotové“ jedince a rovněž formovat estetický vkus. Svůj význam mají i pro místní komunity, které se mohou zapojit a být reflektovány například při pořádání výstav. Pro řadu měst jsou podstatná rovněž jako významní přispěvatelé městské ekonomiky, kdy jsou často tvořeny jejich shluky, díky kterým se města mohou prezentovat jako „města kultury“, a přilákat tak

více návštěvníků. Je však otázkou, do jaké míry muzea tyto funkce ještě plní, a zda většinu jejich rolí nepřevzaly umělecké galerie, či tzv. *Kunsthalle*, které se archivací a dlouhodobým udržováním stavu uměleckých děl zpravidla zabývat nemusí, a zda muzeím umění tedy nezbyvá, než se spokojit se skladováním paměti.

Stále podstatnější úkoly musí v této souvislosti plnit kurátoři, kteří mohou ovlivnit kritický a finanční úspěch muzeí umění a galerií. Jejich role se zvýšila především ve vztahu ke komunitám, neboť právě oni se musí starat o to, aby spolupráce s institucemi komunity žádným způsobem nepoškodila. Obdobně jako se od 60. let rozvíjí již zmíněná nová muzeologie, zažívá svůj nástup i tzv. *kritické kurátorství*, které souvisí se vzájemným přibližováním umělecké a kurátorské praxe. Kurátorství v současnosti sice představuje určitou autoritu a moc vybrat umělce, ovšem nese s sebou také zodpovědnost za zprostředkování vztahu mezi uměleckým dílem a jeho recepcí u veřejnosti. Kurátor by měl plnit roli tlumočnicka a usnadňovat cestu umění směrem k divákům, přičemž ti by pro něj měli představovat rovnocenné partnery. Stručně řečeno, kurátor by měl být schopen zprostředkovat vztah mezi odborníky a laiky, most mezi uměleckým a neuměleckým světem.

Muzea již delší dobu hledají směr, k němuž by bylo možné se upnout. Současná nadprodukce vjemů, vliv elektronických médií a rovněž ne vždy jasné ohraničení umělecké produkce vedou k chaosu, s nímž je nutno se určitým způsobem vypořádat. Muzea pak mají na výběr ze dvou nepříliš příznivých strategií: buď se pokusit o jakýsi únik do sfér výlučnosti, nebo se naopak držet snahy o zprostředkování takových uměleckých zážitků, které by byly atraktivní pro co nejširší publikum. Dilematem tedy zůstává i míra, do jaké se vlastně návštěvníkům přizpůsobit. To vše souvisí i se směřováním umění jako takového, u kterého je navíc mnohdy sporné, zda vůbec může být v podobných institucích vystaveno s ohledem na jeho působivost a kontext.

Předpokládaná metoda zpracování

Práce by měla být založena na studiu a porovnání teorií, výzkumů a textů zabývajících se tématy muzeí umění a moderních uměleckých galerií, současného umění a estetiky s důrazem na jejich funkci, proměny a význam. Využity budou nejen materiály sociologické, ale rovněž zdroje z oblasti umělecké kritiky, historie umění či muzeologie (zejména tzv. *nové muzeologie*).

Cíle práce

Hlavním cílem práce by mělo být zejména zmapování proměn funkce, autority a podoby muzeí umění a současných galerií v dnešním uměleckém světě a také popis změn, ke kterým v této spojitosti došlo. Pokusím se rovněž o poodhalení spojitosti mezi těmito změnami a vývojem ve společnosti samotné a budu usilovat o vysvětlení změn v prezentačních strategiích muzeí a galerií – s akcentem na to, jsou-li v souladu s přístupem nové muzeologie.

Předběžný seznam literatury

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979. Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti, s. 18-34. ISBN 978-80-7298-278-3.

BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*. 2004, 110, s. 51-79.

BISHOP, Claire, GILLICK, Liam. Letters and Responses. *October*. 2006 (115), s. 95-107.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Vyd. 1. Praha: Tranzit, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Překlad Simon Pleasance, Fronza Woods, Mathieu Copeland. Dijon: Les Presse du Réel, 2002, 125 s. Collection Documents sur l'art. ISBN 28-406-6060-1.
http://courses.washington.edu/art361a/readings/Relational%20Aesthetics_entire.pdf

GREENBERG, Reesa, Bruce W. FERGUSON a Sandy NAIRNE. *Thinking about exhibitions: the ideology of the gallery space*. Expanded ed. New York: Routledge, 1996, xxii, 487 p. ISBN 04-151-1590-6.

HARRINGTON, Austin. *Art and Social Theory : Sociological Arguments in Aesthetics*. Cambridge : Polity Press, 2004. 215 s. ISBN 0-7456-3039-1.

HEMMENTH, Drew. Locative Arts. *Leonardo*. 2006, 39 (4), s. 348-355.

LEVINSON, Jerrold. Refinig Art Historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1989, 47 (1), s. 21-33.

Museum culture: histories, discourses, spectacles. Editor Daniel J. Sherman, Irit Rogoff. London: Routledge, 1994, xx, 301 s. Art history. ISBN 04-150-9274-4.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 1999, 113 p. ISBN 05-202-2040-4.

RANCIERE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2006.

Institut sociologických studií
Teze diplomové práce

<http://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/rancic3a8re-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf>

ROSS, Max. Interpreting the New Museology. *Museum and society*. 2004, roč. 2, č. 2, s. 84-103. ISSN 1479-8360. Dostupné z:

<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/ross.pdf>

RUSSETH, Andrew, "The Fall of Relational Aesthetics." *New York Observer* 15 November 2011

<www.observer.com/2011/09/the-fall-of-relational-aesthetics/>.

RYAN, Paul. From Video Replay to Relational Circuit to Threeing. *Leonardo*. 2006, 39 (3), s. 199-203.

SMITH, Terry. Contemporary Art and Contemporaneity. *Critical Inquiry*. 2006, 32 (41), s. 681-707.

SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

TISCHLER, Hans. A Proposal for a Multi-Relational Aesthetics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1992, 3 (2), s. 141-160.

VERGO, Peter. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1989, viii, 230 p. ISBN 09-484-6203-5.

WESTIN, Monica. Recuperating Relational Aesthetics: Environmental Art and Civil Relationality. *Transformations: Region, Culture, Society*. ISSN 1444-3775. - http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_21/article_09.shtml

+ The Administration of Aesthetics – knihovna elektronicky

V Praze 7. 6. 2013

Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Paulíček

Obsah

ÚVOD.....	2
1. MUZEA, UMĚLECKÉ GALERIE A MUZEA UMĚNÍ	5
1.1 <i>Původ a definice muzeí</i>	5
1.2 <i>Rozlišení muzeí a uměleckých galerií</i>	8
1.3 <i>Muzea umění.....</i>	11
1.3.1 <i>Kritika muzeí umění</i>	14
2. PROMĚNY MUZEÍ UMĚNÍ OD DOBY JEJICH VZNIKU.....	20
3. PROBLEMATIKA DEMOKRATIZACE MUZEÍ UMĚNÍ V SOUVISLOSTI S JEJICH VZDĚLÁVACÍ FUNKCÍ	25
3.1 <i>Postavení muzejních profesionálů</i>	33
4. INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA	40
4.1 <i>Nová muzeologie.....</i>	42
4.2 <i>Kritické kurátorství.....</i>	43
4.3 <i>Relační estetika</i>	44
5. KRITIKA UVEDENÝCH PŘÍSTUPŮ A TEZÍ	47
ZÁVĚR	50
SUMMARY	53
POUŽITÁ LITERATURA.....	56
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	60

Úvod

Mnozí se domnívají, že šance, kterou muzea v minulosti dostala, už je dávno pryč, a že v současné době nemají co nabídnout, možná kromě skladování kolektivní paměti. Jejich roli měly převzít další instituce, především umělecké galerie či tzv. *kunsthalle*, a muzea tak přestala být potřebná. Jak ale uvidíme, tyto názory jsou nejen příliš skeptické, ale taktéž mylné. Muzea zkrátka stále mají co nabídnout a i dnes mají nezastupitelnou úlohu, a to jak pro svět umění, tak pro celou společnost. Svědčí o tom nejen značný nárůst muzeí po celém světě, ke kterému dochází v posledních desetiletích [srov. Zálešák 2010: 34-35], ale rovněž velký počet kritiků, kteří se muzei ve svých textech zabývají. Svou potřebou se k muzeím vyjádřit tak poukazují na jejich význam ve společnosti, který je stále značný [srov. Poulot 1994: 66]. Ve světě umění, kde se prolínají role uměleckých kritiků, muzejních zaměstnanců, obchodníků s uměním, mecenášů či umělců, hrají roli především tím, že do velké míry určují, co je umělecké dílo. Mnohdy se skutečnost, že se setkáváme s uměleckým dílem, dozvíme právě v důsledku jeho umístění v muzeu. S tím, jak se ze současného umění vytrácejí umělecké praktiky, jako malování obrazů či vytváření soch, je jejich úloha ještě podstatnější, jelikož bez nich by řada z nás umění zkrátka nerozeznala. Muzea tak vytvářejí určitá měřítka k hodnocení umění. Podle francouzského kritika Nicolase Bourriauda dokonce referují o vkusu civilizace [srov. Bourriaud 2002: 15]. Muzea umění jsou rovněž konečnou zastávkou uměleckých děl, jež na trhu s uměním rotují. Podle Howarda S. Beckera muzea tím, že si nějaké dílo opatří, tomuto dílu poskytují dokonce to největší uznání, jakého se mu může dostat v současném uměleckém světě. Nic neudělá dílo důležitějším a jeho autora uznávanějším než právě přítomnost díla v muzeu [srov. Becker 2008: 117]. V dřívější době měla muzea ještě další, velice podstatnou roli, a to sice, že rozhodovala o ceně umění. Tuto úlohu již dnes převzali právě umělečtí kritici a obchodníci s uměním. Nelze však říci, že by role muzeí poklesla, spíše se velmi výrazně proměnila. K této proměně docházelo spolu s tím, jak se postupně měnilo umění a v důsledku modernizačních procesů i celá společnost. Kromě muzeí a jejich funkcí se proměnily rovněž normativní soudy o nich. Muzea by dnes tedy měla být výrazně jiná, než měla být v době osvícenství. Měla by ztělesňovat jiné hodnoty a s odkazem na tyto hodnoty konstruovat svůj smysl v dnešní společnosti.

Stejně však nezůstaly ani funkce, které by muzea měla plnit směrem ke společnosti. Jako tradiční úlohy muzeí umění můžeme označit sbírání, uchovávání a

vystavování děl. Ovšem ani seskupování, ani konzervování děl není v dnešní době zásadním úkolem muzeí. Tím je zprostředkování umění lidem, k čemuž by muzea měla využívat své vzdělávací možnosti. Muzeum umění totiž v současné době představuje jediné místo, kde se běžný člověk může s uměním bezprostředně setkat. Vidět umění může i jinde, například v knihách či na internetu, ale prohlédnout si originál díla, jeho fyzickou podobu, může jen v muzeu. V souvislosti s tím by muzea mohla fungovat jako jedinečná místa, kde se lidé mohou vzdělávat za přispění originálů uměleckých děl. Zdá se ovšem, že tuto vzdělávací úlohu se stále zdráhají převzít.

I přes své jedinečné úlohy však muzea umění v dnešní společnosti nemají snadnou pozici. Jejich existence je mnohdy nejistá a muzea tak o ni musí bojovat, přičemž jejich současným úkolem je zejména více reagovat na požadavky veřejnosti a přizpůsobit se právě publiku. V současnosti si totiž musí určitým způsobem obhájit i to, že získávají dotace od státu, a že na jejich provoz mnohdy přispívají daňoví poplatníci. Toto přizpůsobování se veřejnosti však ani zdaleka není snadné, jelikož muzea by se měla zároveň pokoušet o zachování co nejvyššího standardu svých sbírek a celkové kvality zážitku, kterou návštěvníkům poskytují. Jedná se tedy o zprostředkování umění co největšímu počtu lidí, ovšem tak, aby si tito lidé z návštěvy rovněž co nejvíce odnesli.

Z hlediska sociologie je relevantním především právě téma demokratizace muzeí umění, a s ním spojené snahy se přizpůsobit požadavkům potenciálních návštěvníků. S tím úzce souvisí problematika vzdělávací funkce muzeí a pojetí estetického vkusu, které do velké míry rozhoduje o tom, jak je tato úloha naplňována. Sociologii by měla zajímat taktéž jedinečnost muzeí, jež je deklarována funkcemi, které jinde naplňovány nejsou, ani být nemohou. Tato práce tedy mapuje uvedené proměny, ke kterým v oblasti muzeí došlo od doby vzniku jejich moderní podoby až dodnes, přičemž na pozadí těchto změn lze zachytit širší procesy, týkající se mnohdy celé společnosti. Zabývá se vývojem muzeí a tezí o nich s poukázáním na fakt, že mnohé z nich jsou ještě dnes platné. Rozebírá smysl, jaký by muzea měla mít, hodnoty, jež by měla naplňovat, a taktéž úlohy, které by měla zastávat. O tom, jak se muzeím daří tyto úlohy plnit a odpovídat tak očekáváním veřejnosti, rozhodují zejména muzejní zaměstnanci a jejich strategie, které používají. Kromě uvedeného se zde zabýváme rovněž institucionální kritikou, ke které docházelo od 60. let minulého století, a která měla pohled na muzea a vykonávání muzejních profesí výrazně změnit. Její teze však nejsou úplně neproblematické a nelze tak na ně nahlížet nekriticky, jak ukazuje poslední oddíl práce. Ke zpracování stati bylo

využito studium teorií, výzkumů a dalších textů, které se zabývají zejména tématem muzeí a jejich proměnami, problematikou návštěvníků muzeí umění či jejich kritikou. Využity byly práce nejen z oboru sociologie, ale rovněž z oblasti muzeologie, historie umění, či umělecké kritiky, které mezi sebou byly vzájemně porovnávány a kriticky hodnoceny.

1. Muzea, umělecké galerie a muzea umění

Tato část práce je věnována především vyjasnění toho, jak by muzea měla ideálně vypadat a jaké funkce by v současnosti měla především naplňovat. Je podstatné vymezit si, co to vlastně muzea jsou, a jakými způsoby je lze odlišit od uměleckých galerií, které jsou s nimi často zaměňovány. Jak uvidíme, i přestože se tento úkol zdá být snadný, není to tak úplně pravda. Komplikuje ho především fakt, že existuje velké množství různých vymezení muzeí, ovšem většina z nich pro nás není dostatečná a tím pádem ani použitelná. Zároveň je přirozeně problematické, že „kdokoli se dnes touží nazývat muzeem, může to tak dělat“ [Dillenburg 2011: 8]. Jelikož se práce zabývá především muzei věnovaným umění, část této kapitoly se zabývá rovněž jejich výjimečností mezi jinými druhy muzeí. Pomocí shrnutí koncepcí několika autorů je zde poukázáno rovněž na (možná překvapivou) skutečnost, že muzea umění zdaleka nemusí mít jen pro všechny pozitivní úlohu, i když se mohou snažit ukázat opak.

1.1 Původ a definice muzeí

Termín „muzeum“ pochází z latiny, přičemž v angličtině bylo použito poprvé během 17. století. Je odvozeno od řeckého *mouseion*, jež původně označovalo chrám věnovaný devíti múzám. Až v době renesance začal být tento výraz používán k označení objektů ceněných pro jejich krásu či cenu. Řecké chrámy obsahovaly sochy, malby, vázy a různé ozdobné předměty ze vzácných kovů, jež byly věnovány bohům. Některé z nich však byly vystavovány na veřejných prostranstvích, aby je mohli vidět a vychutnávat i lidé. S uměním se tedy bylo možné setkat jak na fórech, v lázních, zahradách či divadlech, tak v domech bohatých generálů a politiků, kde byly umělecké předměty, získané především ve válkách, vystaveny pro soukromé potěšení. I přesto, že muzea mají především západní původ, jim podobné koncepty byly evidovány i v jiných kulturách, jako například ve starověké Číně a Indii ¹ [srov. Ansher 2008: 1-2]. Ovšem v podobě, v jaké muzea umění známe dnes, se začala vyvíjet až na sklonku 18. století, a to především ve Francii.

Původ muzeí je jistě zajímavý, ovšem pro nás je mnohem podstatnější si ujasnit, jak je to s muzei v současnosti. Co tedy muzea reprezentují či by měla reprezentovat

¹ V Číně 16. století př. n. l. byly vzácné předměty uchovávány v chrámech a hrobkách, přičemž cenné kolekce měla zejména vládnoucí třída. Ve starověké Indii byly malby umístěny v galeriích nazývaných *chitrashalas* určených ke vzdělávání a potěšení lidí.

dnes? Nabízí se zde několik definic, ze kterých lze při hledání vlastností muzeí vycházet. Podle Mezinárodní rady muzeí² jsou dnes muzea neziskové instituce permanentního charakteru, které by měly sloužit společnosti a jejímu rozvoji. Mají být otevřená veřejnosti, což zahrnuje uchovávání exponátů, výzkum, komunikaci s publikem a výstavy. Přitom by měly sloužit především pro účely studia, vzdělávání, ale také pro radost. Těmito způsoby zprostředkovávají jak materiální, tak nemateriální dědictví lidí a jejich životního prostředí³. Uvedená definice se však od založení zmíněné organizace v roce 1946 vyvíjela spolu s tím, jak se měnila i samotná společnost. Podle ICOM má mít odkaz v mezinárodní komunitě a jednotlivá muzea by se jí tedy měla snažit přibližovat [srov. Ansher 2008: 1; ICOM 2010-2012]. S další definicí se můžeme setkat ve Slovníku Amerického dědictví⁴, který uvádí, že muzeum představuje: „*Budovu, místo, či instituci, která je věnována získávání, uchovávání, studiu, vystavování a interpretaci předmětů, které mají vědeckou, historickou, či uměleckou hodnotu*“ [The American Heritage Dictionary... 1996: 1190]. Taktéž Americká aliance pro muzea⁵ definuje několik položek, kterým by ideální muzea měla odpovídat. Podle těchto bodů mezi základní vlastnosti muzeí patří:

- Služba veřejnosti. (Pomocí určitých programů, např. vzdělávacích či podporujících sociální inkluzi).
- Důvěryhodnost. (Tento bod se týká zejména vzdělávání dětí a důvěryhodnosti informací, které lze v muzeích zůstat. Ty jsou většinou Američanů považovány za spolehlivější než informace dohledané v knihách či získané od učitelů. Muzea taktéž uchovávají a chrání velké množství objektů).
- Popularita. (Podle AAM navštěvuje americká muzea ročně zhruba 850 milionů návštěvníků. Zároveň je předpokládáno, že toto číslo nadále poroste).
- Vzdělávání komunit. (Pomocí muzeí mohou komunity lépe porozumět kulturní rozdílnosti a lépe ji ocenit. Muzea by měla sloužit všem komunitám, k čemuž napomáhá např. volné vstupné v některých z nich, snadný přístup k informacím či jejich internetové stránky).

² International Council of Museums – ICOM.

³ Tato definice vychází ze statut ICOM přijatých na 21. generální konferenci ve Vídni v roce 2007.

⁴ The American Heritage Dictionary of the English Language.

⁵ American Alliance for Museums – AAM, dříve Americká asociace muzeí.

- Naplňování úlohy partnera pro školy. (Muzea věnují velkou část finančních prostředků na vzdělávací aktivity. Asi tři čtvrtiny z nich jsou přitom věnovány vzdělávání žáků základních a středních škol).
- Fungování jakožto ekonomické motory. (Tento bod souvisí s velkým počtem lidí, které americká muzea zaměstnávají a s jejich značným přispíváním ekonomice. Vlády, které podporují umění, pak vidí značný návrat svých investic); [srov. Museum Facts. AAM 2013].

Ačkoli se uvedené definice zdají být značně rozdílné, lze na jejich základě stanovit určitá témata, která jsou jim společná. Muzea by tedy podle nich měla splňovat následující kritéria: trvalost⁶, otevřenost veřejnosti, službu veřejnosti, sbírky (jejich rozšiřování, udržování a výzkum), vystavování děl a s ním spojenou interpretaci těchto děl a komunikaci s veřejností. Často je zdůrazňován rovněž jejich neziskový charakter. Uvedené vlastnosti muzeí jsou však poměrně vágní a pro úspěšné vymezení muzea tedy nejsou příliš vhodné. Hlavním problémem je, že velká řada zmíněných aspektů totiž neodlišuje muzea od jiných institucí, jako například od škol či knihoven, které bývají rovněž permanentními, neziskovými organizacemi, které slouží veřejnosti. Žádný z nich tedy jasně neodděluje muzea od ne-muzeí. Navíc některé z uvedených charakteristik se zdají být ve spojení s muzei při nejmenším sporné⁷ [srov. Dillenburg 2011: 8-9].

S těmito komplikacemi se však lze vhodně vypořádat s pomocí rozlišení, jehož autorem je organizátor výstav a výzkumník z michiganské university Eugen W. Dillenburg. Podle něj je zásadní úlohou muzeí služba veřejnosti. Právě služba veřejnosti se stala podstatným tématem zejména během několika posledních dekad, a to spolu s tím, jak si muzea začala uvědomovat nutnost přilákat širší publikum, aby mohla přežít. Základním nástrojem, kterým muzea mohou veřejnosti sloužit, je podle Dillenburga vzdělávání, jež prostupuje takřka všechny úlohy muzea⁸. Ovšem i u vzdělávací funkce je nutné si uvědomit, že tuto úlohu plní více institucí⁹. Pomocí čeho lze tedy muzea odlišit? Existuje nějaká úloha, kterou plní pouze ona? Za tuto funkci, a zároveň za

⁶ I přesto, že ji explicitně zmiňuje pouze první definice, zdá se být jasné, že další dvě trvalý charakter muzeí předpokládají.

⁷ Nezdá se být nutné, aby muzea byla neziskovými organizacemi. Rovněž požadavek trvalosti se nezdá být zcela na místě, neboť je možné si představit organizaci, která se bude zabývat muzejní činností dočasně. Muzea mohou zkrátka skončit. K tomu je nutné přičíst skutečnost, že mohou existovat i taková muzea, která nemají vlastní permanentní sbírky. Z toho důvodu se nejeví jako nutné je po muzeích požadovat. Navíc jsou muzea, která se nezabývají výzkumem, a uchovávání exponátů pro ně znamená jen pouhé uskladnění.

⁸ Více o vzdělávací funkci muzeí umění v kapitole č. 3.

zásadní nástroj, pomocí něhož muzea slouží veřejnosti, lze považovat vystavování. Právě vystavování a příprava výstav muzea definuje. Je to způsob, jakým vzdělávají veřejnost, jakým s ní komunikují. Je pravdou, že plní další podstatné funkce, které již byly zmíněny v předešlých definicích, ovšem o těch nelze říci, že jsou pro muzea unikátní. Jsou to tedy pouze muzea, která využívají vystavování jako zásadní nástroj, pomocí něhož slouží lidem¹⁰. K tomu, aby muzea mohla vystavovat, je přirozeně nutné, aby byla otevřená veřejnosti. Pokud tedy muzeum zavře své brány návštěvníkům, čímž tedy přestane zároveň i vystavovat, přestává být muzeem [srov. Ibid.: 10-12].

Z uvedeného pak můžeme odvodit definici muzea, se kterou bude pracovat i tento text: „*Muzea jsou instituce, jejichž hlavní funkce zahrnuje prezentaci veřejných výstav s cílem prospět veřejnosti*“¹¹ [Dillenburg 2011: 11].

1.2 Rozlišení muzeí a uměleckých galerií

Pro orientaci v problematice muzeí umění a jejich postavení je nutné se zabývat také tím, jaké rozdíly je možné najít mezi nimi a uměleckými galeriemi. Toto rozlišení je žádoucí zejména z toho důvodu, že mnohdy je předpokládáno, že to jsou právě umělecké galerie spolu s tzv. kunsthalle, které muzea nahrazují a přebírají jim návštěvníky. Problematická je zde především skutečnost, že muzea umění jsou velice rozdílná. Lze mezi nimi najít jak velké veřejné instituce s rozsáhlými encyklopedickými sbírkami, tak muzea malá, od galerií jen stěží odlišitelná, tak taková, která obdobně jako zmíněné kunsthalle nespravují vlastní uměleckou sbírku [srov. Zolberg 1994: 50]. V diskusích věnovaným rozlišení muzeí a galerií je však používáno několik kritérií, pomocí kterých lze získat představu o tom, v čem se muzea a galerie vzájemně liší¹². Jedním z nich jsou funkce muzeí naznačené ve výše uvedených definicích. Ty by galerie mít neměly, právě naopak, jen umění vystavují.

Muzea jsou obvykle považována za instituce, kde jsou spravována a vystavována díla uzavřených historických a uměleckých epoch či období. Oproti tomu galerie jsou považovány za méně rozsáhlé instituce, které vystavují díla bez toho, aby

⁹ Informální vzdělávání či vzdělávání orientované na určitý objekt provozují například knihovny či komunitní centra.

¹⁰ Je pravdou, že i výstavy mohou pořádat další instituce, dokonce například letiště, ovšem to ještě nemění jejich funkci. Pro jejich funkci nezáleží na tom, zda vystavují, či ne, ovšem pro muzea je tato skutečnost zásadní. Muzeum bez vystavování zkrátka nemůže existovat.

¹¹ „Instituce“ zde nese spíše význam „organizace“ než institucionalizovaného jednání v sociologickém smyslu.

jejich sbírky nutně vytvářely a spravovaly. Zvláště pak tzv. kunsthalle, tedy galerie, které svou vlastní sbírku ani nemají [srov. Ansher 2008: 3]. Poněkud odlišným pohledem může být názor, že muzea sbírky vlastní, či je mají zapůjčené, ovšem galerie na rozdíl od nich vystavují díla jménem umělců, a to především za účelem toho, aby díla našla své kupce. Z tohoto pohledu tedy do galerií lidé chodí výhradně za účelem nákupu uměleckých děl. Lze se setkat taktéž s názorem, že sbírky v galeriích nebývají tak rozsáhlé a vystavená díla zpravidla spojuje určité kritérium, jakým může být například umělecké období či styl. Zde je však problém, že taktéž mezi muzei mohou být i taková, která vystavují pouze díla jednoho umělce. Rovněž bývají rozlišována muzea jako zástupci neziskového sektoru, proti nimž stojí galerie jakožto představitelé sféry komerční [srov. Flowers-Forhan 2012; Kendzulak 2014; Zolberg 1994: 50]. V angličtině bývají navíc rozlišovány termíny „umělecká galerie“ (art gallery), který zdůrazňuje komerční využití galerií a „galerie“ (gallery), jenž označuje pouhý prostor, kde se umění vystavuje.

K uvedeným problémům se však přidává rovněž skutečnost, že rozebírané pojmy, tedy „muzeum“ a „galerie“ často bývají zaměňovány bez nutnosti jejich rozlišení, přičemž termín „muzeum“ by měl být v těchto případech zastřešující. Mnohdy také stojí v opozici, kde je muzeím připisováno shromažďování hmotných předmětů jakožto dokladů reality, a galeriím naproti tomu především sbírání a vystavování výtvarného umění. Podle tohoto úhlu pohledu tedy mají mít muzea a galerie odlišný charakter svých sbírek, přičemž muzea mají sbírky neumělecké povahy či povahy užité. Zde je však důležité si uvědomit, že pro tuto práci poslední zmíněné rozlišení není žádoucí, jelikož se v něm nejedná přímo o muzea umění, ve kterých předměty umělecké povahy bezpochyby najít lze.

Jelikož, jak bylo ukázáno, je vzájemné rozlišení muzeí a galerií velice komplikované, pro účely této práce se zdá být nejvhodnější přijmout rozlišení, které používá autorka indického původu Nilofar Shamim Ansher. Dospěla k němu na základě porovnání muzea a galerie v Bombaji.¹³ Podle Ansher tkví zásadní rozdíl mezi muzeem a galerií v účelu, za jakým je lidé navštěvují. Na rozdíl od muzeí, do galerií návštěvníci nemíří za účelem vzdělání, získání určité znalosti, či aby se něčemu naučili. Chodí tam

¹² Zde je vhodné podotknout, že autoři se mezi sebou v používaném rozlišení ne vždy shodují, což celou problematiku samozřejmě ještě více komplikuje. Používaná rozlišení pak navíc představují jakési ideální typy [Weber 1969: 90] a nemusejí jim zcela odpovídat ani reálná muzea, ani galerie či kunsthalle.

¹³ Zvolila muzeum Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangralaya (původně Muzeum Západní Indie prince z Walesu) a uměleckou galerii Bodhi.

pouze z důvodu vizuálního potěšení, či přesněji řečeno z důvodu vystavení jejich myslí abstraktnímu vizuálnímu stimulu. Termín „abstraktní“ zde však neodkazuje k povaze umění umístěného v galeriích, nýbrž k jeho odtržení od záležitostí všedního dne. Návštěvníci se zde díky tomu mohou cítit podobně jako Alenka v říši divů. Oproti tomu v muzeích jsou umělecká díla svázána s historií, kulturním odkazem, dědictvím, či patriotismem, čímž se galerie nemusí omezovat. Funkční rozdíl mezi muzeem a galerií lze tedy shrnout tak, že zatímco muzea existují především za účelem vzdělávání a rozšiřování objektů s předpokládaným kulturním a sociálním významem, jež sbírají a vystavují, umělecké galerie nemají žádné morální závazky, k nimž by své snažení upínaly. Naopak, slouží výlučně k tomu, aby vystavily díla jménem umělce a povzbudily jeho komerční úspěšnost.¹⁴ Výstavy zde tedy nemusí mít soudržné téma, které by vystavená díla spojovalo. S tím souvisí rovněž možnost návštěvníků zvolit si trasu prohlídky na základě vlastního uvážení, jelikož doporučení, odkud s prohlídkou začít, neexistuje¹⁵ [srov. Ansher 2008: 27-32]. Uvedenému odpovídá i skutečnost, že etické závazky pracovníků muzeí jsou deklarovány v Etickém kodexu Mezinárodní rady muzeí, který by pro ně měl být přirozeně závaznou normou.¹⁶ Tento kodex byl přijat mezinárodní muzejní komunitou a shrnuje tzv. „minimální standard“ pro muzea, přičemž se jedná o souhrn pravidel a směrnic, pomocí kterých by pro muzea pracující profesionálové měli být schopni snáze dosáhnout žádoucích cílů. Podle tohoto dokumentu by muzea měla v první řadě zachovávat, interpretovat a snažit se popularizovat přírodní a kulturní dědictví lidstva. S tím souvisí i zachování lidských a finančních zdrojů, které jsou potřebné k těmto cílům. Pokud muzea vlastní sbírky, měla by je udržovat ku prospěchu společnosti a jejího rozvoje. Sbírký jsou veřejnou pozůstalostí, jež je chráněna mezinárodním právem a má tedy v legislativě zvláštní postavení. Muzea tedy mají ctít princip správcovství, který zahrnuje právoplatné vlastnictví, trvalost, dokumentaci, přístupnost a zodpovědné uspořádání. Muzea dále drží primární „důkazy“ pro ustavení znalosti a pro její další rozvoj. Jsou tedy

¹⁴ Popsaným rozdílům pak podle Ansher odpovídají i popisky u jednotlivých děl a jejich využití. V galeriích tak můžeme častěji vidět díla bez popisků či s názvem „bez názvu“. Pokud jsou díla opatřena titulkou, jsou využity především k ilustraci umělcova růstu. Záleží především na tom, zda sám umělec považuje za vhodné popisy použít. Pokud ne, vše je zcela otevřeno interpretaci [srov. Ansher 2008: 27].

¹⁵ V českém prostředí může být toto rozlišování poněkud matoucí, neboť většina takto vymezených muzeí má ve svém názvu právě slovo „galerie“. Termín „muzeum“ je u nás oproti tomu používán spíše pro muzea s neuměleckou povahou sbírek. Jakmile jde o muzeum umění, je zde zpravidla nazýváno „galerií“.

¹⁶ Uvedený kodex je závazný především pro ta muzea, která jsou členy ICOM. Zde uvedená pravidla však mají dostatečně univerzální charakter k tomu, aby se jimi mohla řídit veškerá muzea. Podobný etický kodex má i zmíněná Americká aliance pro muzea [srov. Code of Ethics for Museums. AAM 2013].

zodpovědná celé společnosti za péči, přístupnost a interpretaci těchto důkazů. Muzea rovněž poskytují možnosti pro ocenění, porozumění a správu přírodního a kulturního dědictví. Měla by tedy rozvíjet svou vzdělávací úlohu a snažit se přilákat širší obecnost. Tento bod má souvislost také se snahou o interakci s místními komunitami, kterou by muzea měla prokazovat. Muzea mají zdroje, které poskytují možnosti pro další veřejné služby a benefity. Mohou tedy být využity i za hranicemi muzeí, což by z jejich strany mělo být umožněno. Díky tomu mají možnost rozšířit své aktivity, ovšem přitom musí klást důraz na to, aby nepoškodila svou základní misi.¹⁷ Muzea pracují v úzkém spojení s komunitami, od kterých umělecká díla pochází, a taktéž s těmi, kterým by měla sloužit. Jejich charakter totiž překračuje povahu běžného vlastnictví a díla tak často odkazují na místní, etnickou, náboženskou či politickou identitu. Je tedy přinejmenším vhodné, aby muzea byla za takovou situaci zodpovědná. Konečně je žádoucí, aby muzea pracovala v souladu s právními normami a profesionálními standardy. Musí tedy chránit veřejnost před ilegálním či neetickým počínáním a snažit se ji co nejvíce informovat o svých cílech a aktivitách [srov. ICOM Code of Ethics for Museums 2013: II-V; 1-12].

1.3 Muzea umění

Vzhledem k tomu, že je tato práce věnována především muzeím umění, je třeba se je pokusit určitým způsobem odlišit od ostatních muzeí. Je jasné, že od ostatních druhů muzeí se liší především povahou vystavovaných exponátů, které by měly mít určitou uměleckou hodnotu. V současné době jsou muzea umění považována za nejvhodnější místa k uchovávání a vystavování uměleckých děl. Je však důležité podotknout, že umělecká díla muzea nejen předchází, ale jsou zároveň též jejich výsledkem. Muzea umění totiž do určité míry určují, co lze za umění považovat. Navíc tím, že je v nich určitý objekt umístěn a vytržen ze svého přirozeného prostředí, ho zbavují možných dalších funkcí, takže již nemůže být ničím jiným než uměním. K tomu jsou muzea umění ideálně nastavena a umělecká díla od nich zkrátka nelze oddělit¹⁸ [srov. Buren in Hertz 1993: 189; Duncan 1995: 476-478; Danto 2009: 72-73]. Ovšem je možné nalézt

¹⁷ Do těchto aktivit lze zahrnout například oceňování uměleckých děl.

¹⁸ Zde je žádoucí poukázat na skutečnost, že určování toho, co je umění, se neodehrává pouze v muzeích, ale rovněž na poli teorie umění. Právě díky jejímu přeformulování se uměním mohou stát i určitá inovativní díla, která by doposud za umění být považována nemohla. Podstatou „nové“ teorie umění je pak to, že do muzeí přivede nová díla či předměty, aniž by došlo k odstranění těch již přítomných. Dle amerického filosofa a kritika umění Arthura Danta s tím souvisí i přesun určitých artefaktů

ještě další aspekty mimo samotné exponáty, ve kterých se muzea umění od ostatních jejich typů odlišují, případně jimi vynikají. Dle názoru profesora zabývajícího se moderním uměním Daniela J. Shermana byla vždy muzea umění ze všech typů muzeí nejnáchylnější k systému vystavování, který privileguje dílo nad divákem a na vizuální percepci pohlíží jako na universální. Zároveň podle něj okázale pěstují svůj vztah s hegemonickou kulturou. Většina muzeí umění totiž vystavuje díla nespočitatelné hodnoty, která je zahalují určitým druhem mystéria, jímž jsou obklopena a zároveň vyloučena. Produkuje tak iluzi falešného bohatství [srov. Sherman 1994: 123]. I tato snaha o výlučnost a poskytnutí jedinečného zážitku může být příčinou vleklých sporů o demokratizaci muzejního oboru, zejména pak v případě muzeí umění ¹⁹.

Podle výzkumů týkajících se návštěvníků jednotlivých typů muzeí, jimiž se zabýval například americký sociolog Paul DiMaggio bylo zjištěno, že návštěvníci muzeí umění mají vyšší vzdělání než návštěvníci ostatních druhů muzeí, zabývajících se například historií či vědou. Zároveň bývají zpravidla starší a rovněž bohatší než návštěvníci jinak orientovaných muzeí [srov. DiMaggio 1996]. Podle tohoto autora dokonce existují tři druhy publika, se kterými se musí muzea umění snažit komunikovat a jímž se ve vlastním zájmu potřebují zavděčit. První typ publika zastupují tzv. patroni, tedy bohatí lidé, často sběratelé, kteří mají k umění blízko a cítí k muzeím umění určité závazky. Právě od nich mohou muzea získat peněžní dary či dary ve formě uměleckých předmětů. Dalším druhem publika jsou pak lidé, kteří umění nesbírají, a nikdy nebudou moci muzeím poskytnout tak hodnotné dary jako předešlá skupina. I přes to však muzea navštěvují, platí jim vstupné či podporují muzejní obchody. Tato skupina pro muzea představuje jakýsi trh pro jejich nabízené služby. Poslední, možná poměrně zvláštní a těžko definovatelná, avšak neméně důležitá skupina publika, je reprezentována těmi, kteří do muzeí nechodí a ani o tom netouží. I přesto, že poslední typ lze jen stěží označit za publikum v pravém smyslu slova, právě tito lidé představují jakýsi bod symbolické reference pro ty, kteří se snaží rozšířit skupinu lidí, kteří muzea navštěvují [srov. DiMaggio in Feldstein 1991: 43-44]. Na druhou stranu dle názoru DiMaggiovy kolegyně Anne d'Harnoncourt je však zapotřebí mít při vytváření různých programů orientovaných na veřejnost neustále na paměti, že publikum je pouze jedno, tudíž odlišovat v rámci něj mecenáše a širší publikum je nežádoucí, až nebezpečné [srov.

z antropologických muzeí do muzeí umění v období postimpresionismu, tedy na přelomu 19. a 20. století [srov. Danto 2009: 67].

¹⁹ Demokratizaci a sporům o ni se věnuje zejména kapitola č. 3.

D'Harnoncourt in Feldstein 1991: 37]. Oproti jiným druhům muzeí DiMaggio rovněž používá muzea umění jako znak náklonnosti pro vysokou kulturu, když zkoumá kulturní konzumaci mezi Američany [srov. DiMaggio, Mukhtar 2004; DiMaggio, Useem 1978]. Muzea umění se odlišují rovněž tím, že obsahují skutečně autentické práce, zatímco jiné typy muzeí jsou orientovány více na veřejnost. Daří se jim to z toho důvodu, že díky menší míře sbírání a skladování umění mají více času na přípravu a realizaci edukačních programů²⁰ [srov. Zolberg 1994: 50-51]. V souvislosti se snahou muzeí umění zvýšit zájem veřejnosti o jejich činnost však hrají podstatnou roli muzejní pracovníci, o kterých bude ještě řeč v další části práce. I oni mají značný podíl na (ne)úspěchu v přitáhnutí více návštěvníků, tedy nejen pouhý charakter muzea.

Dle Niny Simon, výkonné ředitelky a výzkumnice v Muzeu umění a historie v Santa Cruz²¹, jsou muzea umění výjimečná především možností návštěvníků využít vlastní interpretaci k pochopení a ocenění exponátů. I přesto, že historici umění a muzejní kurátoři mají vlastní představy o tom, jaké interpretace děl jsou nejpřesnější či nejvíce ceněné, skutečnost, že každý má svou vlastní uměleckou zkušenost a tím pádem i vlastní interpretace a preference je široce akceptována. Mnoho návštěvníků v nich zároveň může najít inspiraci k vytváření vlastních uměleckých děl. Muzea umění mají podle Simon zároveň ze všech druhů muzeí nejvíce oddělenou vzdělávací a kurátorskou sekci²². To však může znamenat i fakt, že pokud je určitá aktivita muzea označována jako vzdělávací, nemůže v něm probíhat, jestliže se kurátor domnívá, že omezuje vztah diváků k umění a narušuje tak jejich estetickou zkušenost. Je tedy poměrně ironické, že právě muzea umění nabízejí nejradikálnější možnosti participace, ovšem často jsou organizovány z iniciativy samotných umělců, nikoli muzejních pracovníků. Problémem je současně i silná předpojatost určitých muzeí proti amatérskému obsahu, která jim brání v podněcování tvůrčí účasti návštěvníků [srov. Simon 2010].

Další zajímavý a přínosný přístup k muzeím umění může představovat taktéž pohled americké historičky umění Carol Duncan. Ta v souvislosti s muzei umění poukazuje na tzv. liminalitu²³, když hovoří o jejich rituálním nastavení. Liminalita zde odkazuje na specifický druh pozornosti, který si do muzeí umění přinášíme, a který od

²⁰ Jelikož nyní došlo k vymezení určitého výlučného postavení muzeí umění a muzeí v obecném smyslu se zde více zabývat nebudeme, v dalších částech textu je používán pojem „muzeum“ pro muzea umění.

²¹ Santa Cruz Museum of Art and History - <http://www.santacruzmah.org/>.

²² O pracovnících muzeí umění a jejich postavení v jejich rámci je více pojednáno v kapitole 3.1.

²³ Tento termín je u Duncan převzat z antropologie, kde byl ustaven Arnoldem van Gennepem a později převzat Victorem Turnerem. Označuje stav, k němuž dochází uprostřed rituálu, kdy jedinec již nemá

nás vlastně vyžadují. Setkáváme se tak s ní při estetickém zážitku, při kterém se můžeme dostat do „módu receptivity“, k čemuž typicky dochází před uměleckými díly. V takovýchto situacích mají lidé možnost vystoupit z praktických dopadů a sociálních vztahů každodenního života a podívat se sami na sebe a na okolní svět z jiné perspektivy, s odlišnými pocity a myšlenkami než to dělají obvykle. Mohou se tak dostat skrze psychická omezení své světské existence, vystoupit z času a získat tak novou perspektivu. Rituály však vyžadují taktéž určitý druh performativity, kterou konstituují právě prostory muzeí. Tuto performativitu si však může prožít každý sám, například tím, že následuje daná pravidla či opakuje určitou činnost. Není tedy nutné, aby byla manifestovaná. Muzea pak pro tuto performativitu poskytují nejen prostor, ale rovněž celkově vhodné nastavení, kterému napomáhá přítomnost pro rituál ideálně predisponovaných lidí²⁴. Rituál navíc musí vést k určitému konci, k určitému cíli. Často je to obnova identity a povahy lidí, jakási „očista skrze osvícení“. V případě muzeí umění je to často duševní transformace a rekultivace. V muzeích umění tedy zažíváme estetickou zkušenost, při níž dochází k morálnímu a racionálnímu uvolnění, a která vede k určitému objevení, transformaci. Dochází zde k vystoupení z každodenního světa, do prostoru a času, kde jsou běžné starosti života pozastaveny. Z uvedeného lze pak vyvodit, že na rituál je možné pohlížet jako na transformativní sílu. To znamená, že zde nepředstavuje prázdné rutinní jednání, kterému chybí jakýkoli subjektivní kontext, jak bývá tento termín taktéž používán. Někteří lidé na něj však mohou být připraveni lépe než jiní, mohou se lépe orientovat v symbolických nápovědách muzeí umění [srov. Duncan 1995: 473-477]. Jak ještě uvidíme, ne všichni autoři se na rituální nastavení dívají tak pozitivně jako právě Duncan. Naopak, v rituálním nastavení muzeí, která často připomínají chrámy, vidí určitou utlačivou sílu, které se lidé musí podřídít, přičemž umělecká díla jsou vyvyšována vysoko nad ně.

1.3.1 Kritika muzeí umění

I když se může zdát, že muzea umění mají výhradně prospěšné, povznášející funkce, ze kterých mohou lidé jen profitovat, ne všichni vidí jejich působnost pouze v takto pozitivním světle. Ideálním příkladem kritika muzeí umění může být známý sociolog francouzského původu Pierre Bourdieu, který tvrdí, že muzea mají veskrze

status, který měl před počátkem rituálu, ovšem ještě nedošlo k plnému rozvinutí statusu, který bude mít, až bude rituál dokončen. Stojí tak vlastně na jakémsi prahu [srov. Turner 1969: 359-360].

²⁴ Jde o správné sociální, psychologické a kulturní nastavení lidí. Duncan však upozorňuje, že v reálném světě se všichni od ideálu liší a více či méně se v nápovědách muzeí ztrácejí.

diskriminační charakter. Jak známo, Bourdieu se (mimo jiné) zabýval estetickým vkusem a jeho povahou. Podle jeho názoru je velkým a také nebezpečným omylem se domnívat, že vkus je individuální záležitostí a je vrozený. Právě naopak, vkus je sociálně podmíněn a lze ho kultivovat a zlepšovat pomocí vzdělávání. Muzea pak dle Bourdieua představují určitého prostředníka, který udržuje při životě tradiční mýty, jakým může být tvrzení, že velikost umění bývá uchopena pomocí vnitřní kvality lidské duše, tedy, že k pochopení a přístupu k umění musíme být zrozeni. V tomto pojetí, kdy je vkus vrozený, spontánní a určitým způsobem „nevyslovený“ je velice těžké ho definovat. Nepravda uvedených předpokladů tkví podle Bourdieua právě v tom, že vkus je považován za vrozený a přirozený a nelze ho tím pádem zlepšovat. Tento přístup však ospravedlňuje „*udržování hierarchické distinkce mezi jednotlivými kategoriemi*“. Tato distinkce má pak takovou sílu, že je zakořeněna dokonce i v myslích příslušníků nižších vrstev, kteří k výtvarnému umění nemají přístup. Skutečnost, že akceptují svoji podřízenou pozici a připadají si méněcenní, je vylučuje z boje s těmi, kteří (ať již přičiněním vlastním či svých rodičů) k umění přístup mají. Participují tak tedy na nerovnostech a svém vlastním vyloučení. Zásadní nedostatek muzeí umění tkví v tom, že stojí na ideji dokonalosti a výlučnosti a představují vysoce ceněné umění. A to do té míry, že ho zkrátka neumí zprostředkovat těm návštěvníkům, kteří nemají pro jejich návštěvu vhodný habitus²⁵. Dalším mýtem je přesvědčení, že umělecký vkus je individuální záležitostí. Kdyby tomu však tak bylo, každý by zažíval umění individuálním způsobem a na sociálním zázemí by nezáleželo. Ovšem výzkum, který Bourdieu provedl, potvrdil, že to není pravda, tedy že vkus je sociálně podmíněn [srov. Bourdieu 1984a: 29; Bourdieu 1984b: 23; Zolberg 1994: 55-56]. Uvedené potvrzuje i další výzkum, který Bourdieu provedl spolu s kolegy Aleinem Darbelem a Dominique Schnapper²⁶. Ten prokázal, že skupiny návštěvníků muzeí se mezi sebou liší hned v několika aspektech, a to především jejich rodinným zázemím, dosaženým vzděláním, prestiží vykonávaného povolání a velikostí místa bydliště. Kombinace těchto charakteristik ovlivnila, jak komfortně se lidé v muzeu cítili, jejich celkovou percepci muzea. Z uvedeného tedy vyplývá, že těmito aspekty jsou lidé tvarováni pro zkušenost návštěvy muzeí. Autoři rozlišili návštěvníky na základě jejich dosaženého vzdělání. Vysoce vzdělaní lidé přišli do muzea se svou vlastní znalostí, takže nepotřebovali žádné

²⁵ Habitus lze popsat jako systém trvalých, přenositelných dispozic, které předurčují, že lidé budou jednat, vnímat a myslet určitým způsobem. Pracuje jako „*systém kognitivních a motivačních struktur*“. Tyto struktury jsou však jak strukturované, tak zároveň s dispozicí strukturovat [srov. Bourdieu 1990: 53].

rady či výklady. Udělali si spíše vlastní názor na základě toho, co už věděli z nastudované literatury, orientovali se ve jménech více malířů a ve více stylech, přičemž své návštěvy si plánovali za účelem shlédnutí konkrétních uměleckých děl. Celkově se v muzeu cítili velmi pohodlně a zůstávali tedy déle než jiní návštěvníci. Upřednostňovali návštěvy muzea samostatně či s „kompetentním přítelem“. Oproti tomu skupina lidí se středním vzděláním byla dychtivá pochopit vše, co bylo možné, a to ze čtení průvodců a učení od docentů. Byli tedy připraveni absorbovat mnoho informací, i když nebyli na takové intelektuální úrovni jako předchozí skupina. Prokázali tak vysokou úroveň intelektuálních aspirací. Konečně lidé s nejnižším stupněm dosažené úrovně vzdělání se cítili při návštěvě muzea dosti znepokojeni. Muzeum jim připomínalo obrovskou nehostinnou katedrálu a tím pádem nebyli schopni vychutnat si vystavená díla. Necháпали nejasné pokyny, neadekvátní značky a zdánlivě násilné strážce. Rovněž se báli na cokoli zeptat odporníků kvůli tomu, že se styděli, že dají najevo svou neznalost a nevzdělanost. Tito lidé tedy neměli možnost využít všech služeb, které muzea nabízela. Dávali přednost návštěvám v doprovodu rodiny či přátel, a upřednostňovali muzea folklóru, jelikož řemeslné výrobky mohli snadněji ocenit ²⁷ [srov. Bourdieu, Darbel, Schnapper 1990: 37-71; Zolberg 1994: 57-58]. Ze závěrů výzkumu vyplývá, že i přesto, že každé muzeum nabízí svým návštěvníkům jedinečný formát, převládající subjektivní kvalita vnímání (percepce) se mezi jednotlivými kategoriemi ostře lišila. Muzea umění však nejsou nakloněna všem, ale především vysoce vzdělaným lidem, kteří prokazují aspirace žádoucí k návštěvě muzeí umění. Mají tedy dostatečný kulturní kapitál, aby mohli muzea úspěšně dekódovat ²⁸ [srov. Fyfe 2004: 47].

I přesto, že výzkumy Pierra Bourdieu ohledně kulturou modifikovaných mocenských vztahů a chování publika v muzeích umění i nadále zůstávají jedněmi z nejvlivnějších prací na tomto poli, mnoho z jeho pojetí percepce umění se již dnes zdá

²⁶ Tento výzkum je zpracován v knize *The Love of Art*, jež byla vydána v roce 1991.

²⁷ Obdobným výzkumem, ovšem v rámci americké společnosti, se zabýval profesor urbánních studií William S. Hendon. Podle jeho poznatků se lidé navštěvující muzea umění od těch, kteří je nenavštěvují, skutečně liší. Ovšem nikoli tak markantně, jak bývá předpokládáno. Návštěvníci muzeí častěji navštěvují různá umělecká představení a kulturní akce a lze u nich odhalit touhu navštěvovat jich ještě více. Stejně tak za sebou mívají delší dobu vzdělávání než ti, kdo muzea nenavštěvují. Oproti tomu se neodlišují v pohlaví, příjmu a velikosti rodiny. Významné rozdíly mezi návštěvníky a ne-návštěvníky nebyly zaznamenány ani v oblasti věku [srov. Hendon 1990: 456].

²⁸ Závěrům, které předkládá Pierre Bourdieu, částečně odpovídá rovněž výzkum návštěvníků různých typů muzeí, jež byl proveden v říjnu roku 2013 v Británii pod záštitou Art Council England. Podle jeho výsledků navštěvovali lidé muzea umění, oproti jiným typům muzeí, nejčastěji samostatně [srov. Jenkins, Lisk, Broadly 2013: 15].

být zastaralé. Určitá neaktuálnost však není příliš zvláštní, pokud si uvědomíme, že Bourdieu ve svých pracích čerpá především z výzkumů provedených v 60. letech minulého století. Upozorňuje na to například britský sociolog kultury Nick Prior, který poukazuje zejména na proměnu publika, ke které došlo od dob těchto výzkumů. Podle něj se v důsledku komodifikace muzea dostala do situace, kdy stojí na úrovni nákupních středisek, a my si mezi nimi můžeme volit v rámci konzumu a zábavy. To bylo doprovázeno rovněž určitým setřením hranic mezi kulturním a ekonomickým, mezi vysokým uměním a populární kulturou. Spolu s tím, jak se propojovaly vysoká a populární kultura, propojila se rovněž publika – již tedy není možné zachytit jasnou hranici mezi uměleckou kontemplací, které jsou schopni ti kultivovaní, a barbarismem, kterého se dopouštějí nekultivovaní, jejichž kulturní kapitál je k pochopení muzeí nedostatečný. Nové publikum tedy vzniklo právě ze směsi kultivovaného a populárního způsobu pohlížení na kulturu, což zapříčinilo rovněž skutečnost, že vztahy mezi percepcí a stratifikací jsou tak volnější, než předpokládal Bourdieu ²⁹. Proto je vhodné jeho pohled na percepci umění a její podmíněnost sociálními třídami inovovat, aby bylo možné ji použít i dnes ³⁰[srov. Prior 2005: 123-125].

Pokud hledáme kritické pohledy na muzea umění, nelze vynechat ani myšlenky zakladatele frankfurtské školy Theodora Adorna. Podle něj má termín „muzeum“ velmi nepěkné konotace, jelikož popisuje objekty, ke kterým pozorovatelé již nemají živý vztah, naopak, jsou v procesu umírání. Muzea je zbavila života. Dle Adornova názoru se muzea více soustředí na respekt vůči minulosti místo na potřeby přítomnosti. Právě kvůli tomu přirovnává muzea k mauzoleím, když upozorňuje na to, že tato slova si nejsou podobná jen foneticky, ale taktéž svým významem. Muzea jsou jako „*rodinné hrobky umění*“, které neutralizují kulturu. Umělecká díla jsou v nich totiž navršena, přičemž jejich tržní cena nenechává žádný prostor k požitku z nich. Problémem však je, že požitek z umění je závislý právě na muzeích, jelikož pokud lidé nemají své soukromé

²⁹ O určitém rozvolnění vkusu hovoří ve své práci Richard A. Peterson a Roger M. Kern, kteří se zabývají vzestupem tzv. „kulturních omnivorů“, tedy jakýchsi všežroutů, jež mají zájem o formy jak vysoké, tak i nízké kultury [srov. Peterson, Kern 1996].

³⁰ Prior tvrdí, že Bourdieu se dívá na muzea příliš jednostranně, jako na statické a nereflexivní podporovatele vysoké kultury, kteří nereagují na společnost, čímž opomíjí změny, ke kterým v muzeích došlo. Obdobně zastaralé je i jeho upřednostňování konceptu sociálních tříd, který je žádoucí nahradit diverzifikovanější koncepcí stratifikace, která umožní zahrnout také kulturní nerovnosti založené například na genderu, etniku či sexuální orientaci. Podle Priora Bourdieuův výzkum navíc neříká, jak se lidé v muzeích skutečně cítí, a zda jsou umělecká díla mezi jednotlivými třídami opravdu zažívána různě.

sbírky, mohou se s uměním setkat pouze tam³¹. Muzea tak díky své všudypřítomnosti a nevyhnutelnosti zneužívají svého monopolu a konstituují strategie moci. [srov. Adorno 1981: 175]. Muzea přirovnává k mauzoleím rovněž kurátor a sociální antropolog George Mills. Dle jeho názoru však právě díky muzeím má mrtvé umění možnost znovu, přesněji podruhé, ožít tím, že umělecká díla důkladně proškolený personál umístí do nových kontextů a předloží je předem pečlivě nadefinovanému publiku [srov. Mills 1955: 206].

Při pátrání po kritice muzeí umění je však možné jít ještě mnohem dále do minulosti, jelikož určité její počátky lze hledat již v době jejich samotného vzniku, kdy je začal kritizovat francouzský myslitel doby Velké francouzské revoluce Antoine-Chrystosome Quatremère de Quincy, který se zabýval především vztahy mezi státem, umělcem a veřejností. Obdobně jako zmíněný Theodor Adorno tvrdil, že muzea vysávají z umění život a berou mu kontext. Ovšem pouze díky ucelenému kontextu, ve kterém bylo dílo vytvořeno, je možné vzdělávat veřejnost. Byl tedy odpůrcem toho, aby se v muzeích kupila umělecká díla. Oproti tomu tvrdil, že umělecká díla by se měla posílat na jiná, co nejvíce veřejná místa, kde by bylo více propojeno s lidmi a aktuálními událostmi. Zajímavostí je, že tento teoretik považoval za muzeum celý Řím. Z toho důvodu nesouhlasil s odvozem tamějších památek na jiná místa. Rovněž poukazoval na to, že je nutné znát druhořadá díla k ocenění děl mistrovských. Dle Shermana byl Quatremérův pohled v mnohém omezený a nelze ho tak považovat za inovátora či průkopníka. Ovšem vzhledem k tomu, že kritizoval vztah mezi muzei a penězi (či trhem), z jeho názorů vycházeli i další, např. Walter Benjamin. Proto je vhodné ho zde zmínit [srov. Benjamin 1979: 17-47; Sherman 1994: 125-127].

Na základě předložených kritických pohledů na muzea umění lze říci, že na nich bývají kritizovány zejména dva aspekty, jež jim jsou přisuzovány. Zaprvé je to skutečnost, že vytrhávají umělecká díla z jejich přirozeného kontextu a tím, že je vystavují, jim dávají kontext zcela nový. Za druhé je to jejich, alespoň předpokládaná, nedemokratičnost, kdy existuje pouze teoretická možnost, že muzea jsou otevřena všem. Ovšem v reálu ke všem stejně přívětivá nejsou, naopak, jejich celkové nastavení jedny vítá, a druhé vytlačuje. S tím souvisí taktéž konstituování určitých strategií moci, které muzea umění využívají, možná až zneužívají. Je však otázkou, zda muzea umění vůbec

³¹ Tématem soukromých sbírek se v esejí „*Unpacking My Library*“ zabývá taktéž Walter Benjamin. Ten tvrdí, že i když veřejné sbírky mohou být akademicky přínosnější, díla mají hodnotu pouze v rámci sbírek soukromých [srov. Sherman 1994: 138].

demokratická být mohou ³². Zároveň je nutné zde poznamenat, že většina z výše uvedených pojetí muzeí nepředpokládala další vývoj, ke kterému u muzeí umění od té doby bezpochyby došlo. Muzea se snaží této kritice alespoň do určité míry čelit, jak uvidíme v další části práce.

³² Tuto pochybnost vznáší např. socioložka zabývající se uměním Vera L. Zolberg, která tvrdí, že muzea vlastně nemohou být demokratická již ze své podstaty, jelikož k tomu zkrátka nebyla určena ani na počátku svého vzniku [srov. Zolberg 1984; Zolberg 1994].

2. Proměny muzeí umění od doby jejich vzniku

Následující část práce je věnována stručnému zmapování proměn významu muzeí umění. V žádném případě se zde nepokoušíme o postihnutí celé historie muzeí umění, naopak, naznačení jejich vývoje zde má být využito především k ilustraci proměny hodnot, na které se muzea umění odvolávala při konstrukci svého smyslu a jež se snažila zdůrazňovat a propagovat při vlastní sebe prezentaci. Valná většina z uvedených myšlenek a tezí navíc dnes zdaleka není mrtvá, jelikož se na ně stále odvolávají jak ti, kteří o muzeích (mnohdy kriticky) přemýšlejí, tak ti, jejichž údělem je podobu a význam muzeí dnes konstruovat. Nejde tedy o otázky minulosti, které jsou nenávratně pryč, nýbrž o současné pohledy a tvrzení, jejichž kořeny je však možné v minulé době hledat, a to často již v období vzniku prvních muzeí dnešního typu.

Muzea v podobě, v jaké je známe dnes, se v západní společnosti objevila teprve nedávno – ta dřívější na sklonku 18. století a většina z nich až během století 19. Na to, jak jsou nová, je jich dnes obrovské množství a mají podstatný vliv především na naše chápání umění a setkávání se s ním. Americký sociolog César Graña jejich rozmach spojuje s procesem modernizace a industrializace, které s sebou přinesly destrukci lokálních tradic a útoky na minulost. Díky nim se však v lidech vzbudila touha po kontaktu s předměty dřívější doby, kdy průmysl ještě tak rozvinutý nebyl. Lidé byli ochotni za muzei i cestovat, čímž došlo k rozvinutí turismu, který se stal pro moderní dobu typickým³³ [srov. Graña 1989: 73]. Jejich vznik lze zároveň spojit s nejrůznějšími objevy z rozdílných oborů, které probouzely stále větší zaujetí veřejnosti pro muzea jako místa pro uspokojení její zvědavosti. Byly tedy institucemi využitelnými pro bádání, poznání a získávání informací, kterých nebylo možné dosáhnout nikde jinde, a to včetně univerzit [srov. Štěpánek 2002: 45]. Muzea v 19. století byla silně spjata rovněž s určitou formou nacionalismu a národní pýchy. Jejich úlohou bylo představovat jakási „střediska národní hrdosti“, jež měla v návštěvnících probouzet vlastenecké vzrušení a identifikaci a národem, především s tím francouzským [srov. Prior 1994: 68]. Úkolem tehdejších muzeí tak tedy bylo nejen reprezentovat předpokládané hmotné a duchovní hodnoty, ale rovněž optimálně prezentovat historii a určité ctnosti jednotlivých národů. Uchovávání předmětů, které tomu mohly napomoci, bylo

³³ S turismem jsou však muzea spojena i v dnešní době, jelikož řada měst je využívá ke zvýšení své návštěvnosti, přičemž mnohdy láká cestovatele dokonce na shluky muzeí. Pomáhají jim prezentovat se jako města bohaté kultury, na což lidé stále velice dobře slyší [srov. Aalts, Boogaarts 2002: 195]. To s sebou ovšem nese také negativní důsledky, např. v podobě snižující se kvality muzeí a jejich soustředění se výhradně na zábavní funkci.

považováno za občanskou povinnost [Graňa 1989: 83; Štěpánek 2002: 44]. Tím pádem můžeme říci, že měla i určitou politickou funkci, která měla přispět k posílení dobového nacionalismu, což ovlivňovalo i tehdejší podobu muzeí. Ta se snažila o skutečno u totalitu, chtěla představovat encyklopedické instituce zasvěcené všem. Francouzská historička a antropoložka Chantal Georgel přitom upozorňuje, že v 18. století si Francie dělala nárok na deklaraci plného vlastnictví toho, co však právem patřilo celému lidstvu. Podoba muzea v 19. století pak byla podle ní naplněním této ideje, přičemž muzeum se nestalo pouhou institucí, ale přímo symbolem [srov. Georgel 1994: 113; 116].

Je nutné podotknout, že na sklonku 18. a počátku 19. století byla muzea spojena zejména s minoritou vzdělaných, především básníků a umělců, kteří představovali jak jejich příznivce, tak i odpůrce. Během 19. století pak došlo k enormnímu nárůstu muzejního publika, přičemž stále více lidí bezmezně věřilo v hodnoty, které jim muzea v té době předkládala. V pozdním 19. století se stala zcela běžnou idea muzeí jakožto míst, kde dochází k úžasným a transformujícím zážitkům³⁴ [srov. Duncan 1995: 482]. Je však nutné důrazně poukázat na skutečnost, že demokratizace, jejíž problematice je věnována další část práce, rozhodně není cílem, který by muzea umění naplnila. Naopak, stále se s ní potýkají, a to mnohdy jako se zásadní otázkou svého dnešního směřování.

V souvislosti s počátky muzeí umění lze hovořit o „chrámech“ či „svatyních“, přičemž tyto termíny v žádném případě nejsou nadnesené. Svědčí o tom i upoutávka, již lákalo muzeum Louvre návštěvníky po svém otevření, když tvrdilo, že mohou vidět „(...) díla v uměleckých svatyních, které jsou považovány za konkrétní ztělesnění absolutního systému uměleckých hodnot“ [Graňa 1989: 76]. 19. století, kdy většina muzeí vznikla, vytvořilo i jakési „náboženství krásy“, tedy novou formu sekulárního uctívání. Podoba muzeí, která u některých z nich přetrvala až dodnes, spolu s nároky na chování návštěvníků a určitou nedotknutelností, jež obklopuje vystavená díla, skutečně evokuje náboženskou povahu. Středem tohoto náboženství, jeho specifickým posvátným předmětem, je samozřejmě umělecké dílo, přesněji řečeno jeho originál, který je zde uctíván jakožto speciální výtvar a ojedinělá produkce, tedy nikoli reprodukce. Graňa tvrdí, že bez důrazu, který muzea umění přikládají originálům, nemůžeme porozumět ani jim, ani trhu s uměním. I přesto, že i reprodukce nám může pomoci odhalit umělecké principy a historický význam, pouze před originály

³⁴ Zde se nabízí srovnání uvedené teze se zmíněným postojem Pierra Bourdieu či níže uvedenými myšlenkami Césara Grani, podle nichž určitá aristokratizace muzeí přetrvává dodnes.

uměleckých děl se setkáváme s opravdovou přítomností umění ³⁵ [srov. Duncan 1995: 473; Graňa 1989: 78-79]. Na uměleckých originálech pak často závisí i míra prestiže, které se muzea těší u veřejnosti ³⁶.

Se zvýšeným zájmem o originály a jejich uctíváním souvisí taktéž proměna úlohy muzeí, ke které došlo od 19. do 20. století. Lze říci, že zatímco v 19. století se muzea pokoušela zejména o zlepšení svých morálních, sociálních a politických funkcí, ve 20. století (zejména v jeho počátku) přešla k soustředění se zejména na svou estetickou stránku, kterou lze chápat jako protiklad předešlých snah [srov. Duncan 1995: 482]. Za jednoho z nejvýraznějších představitelů druhého proudu lze označit autora knihy *Museum Ideals of Purpose and Method* Benjamina Ivese Gilmana, který na přelomu 19. a 20. století působil v bostonském muzeu výtvarných umění. Mezi jeho stěžejní myšlenky patří tvrzení, že jakmile jsou umělecká díla vystavena v muzeu, existují už jen z toho důvodu, aby na ně bylo možné pohlížet jako na objekty krásy. Tvrdí, že v muzeích umění bychom měli především obdivovat, zatímco vzdělávat se můžeme jinde, a to třeba v muzeích technicky zaměřených [srov. Gilman 1918: 80-81]. Tento ideál má však své pozůstatky i v dnešní době. Stále ještě existuje řada muzeí, která jsou navržena výhradně pro rozjímání nad uměleckými díly a vzývání nesmrtelné minulosti. Jsou tak oněmi chrámy, kde je vystaveno „posvátné“ umění, které vzbuzuje v pozorovateli při nejmenším respekt. Ve většině z nich však i strach, jelikož takové muzeum je nutí pojímat umění jako něco velkého, čemu nikdy nebudou moci porozumět.

Možná i v důsledku uvedených proměn se ve 20. století objevily taktéž čtyři rozdílné perspektivy v pohledu na muzea umění, ze kterých však můžeme vycházet i dnes, když se probíráme postoji jednotlivých autorů. Lze na nich dobře ilustrovat, že muzea i nadále zůstávají předmětem diskusí a mnohdy i sporů:

³⁵ Graňa poukazuje rovněž na způsob, jakým jsou originály velkých uměleckých děl vystavovány. Bývají zpravidla umístěny separátně, nezřídka ve zvláštní místnosti, nikoli jako ilustrace uměleckého období či vývoje na poli malířství, jak tomu bývá v učebnicích.

³⁶ Lpění na originálech s sebou však v současné době přirozeně nese řadu komplikací. V první řadě vztah mezi originálem a kopií značně zproblematizovala fotografie. Jelikož moderní muzeum umění stálo na přísném odlišování originálů a reprodukcí, vstup fotografie tento vztah silně zpochybnil [srov. Crimp 1993: 56; Fyfe 2004: 50-51]. Zároveň je to tzv. postprodukce, o které ve stejnojmenné knize píše umělecký kritik Nicolas Bourriaud. Podle něj již dnes žádná originální díla nevznikají, jelikož už zde vše bylo a vše je tedy překonané. Umělci tak hojně využívají díla jiných kolegů, která recyklují a dávají jim nové významy a kontexty. Umělecká díla dnes tak slouží jako jakýsi prostor pro ukládání informací [srov. Bourriaud 2004: 3-4].

- Ortodoxní interpretace postavené na soudech z 18. a 19. století, podle nichž muzeum vzdělává své návštěvníky, čímž demokratizuje vysokou kulturu, která by jinak zůstala přístupná pouze bohatým a privilegovaným vrstvám společnosti. (Jde o velice pozitivní interpretaci těch, kteří věří, že demokratizace se muzeím daří).
- Oproti tomu stojí tradiční liberální pozice, dle které muzeum pozměňuje kulturu ve jménu společenské užitečnosti. Tyto postoje můžeme zaregistrovat především u kritiků muzeí umění, podle kterých je nutná rozsáhlá kulturní změna, která by mohla vést ke kulturní obrodě.
- Radikální škola tvrdí, že muzeum je *potencionálně* demokratické, ale stalo se nástrojem v rukou privilegovaných tříd, které ho používají k úpravě kultury tak, jak se jim právě hodí. Oceňování vysoké kultury může být opravdu demokratizováno jen díky vhodnému systému vzdělávání v oblasti umění.
- Konečně tradiční pozice stojí na odmítání vkládat jakékoli zájmy či naděje do vývoje této instituce [srov. Poulot 1994: 74-75].

Jak již bylo řečeno, naznačený vývoj má své důsledky i v dnešní době, a to především pro současnou sebe prezentaci muzeí umění a jejich případné snahy o demokratizaci a otevření se širší veřejnosti. S touto problematikou se potýkají od počátku svého působení a od stejné doby se s ní musí vyrovnávat pomocí implementace určitých strategií. Podle historika umění a kurátora Ladislava Kesnera je za to do velké míry zodpovědná především modernistická disciplína dějin umění, která vytvořila okolo umění a umělců řadu mýtů, což vedlo k elitářskému přístupu, jenž se na diváka příliš nesoustředil a nebyl k němu tedy zodpovědný. Naopak, umělecká díla lidem spíše vzdaloval a zabraňoval jim tak v možném prožitku z nich [srov. Kesner 2000: 18].

S demokratizačními snahami a ochotou muzejních zaměstnanců se jimi zabývat však souvisí i ono pojetí vkusu, kterým se tolik zabýval několikrát připomínaný Pierre Bourdieu. Pokud ho budeme i nadále považovat za vnitřní dar určitých vyvolených lidí, můžeme si být takřka jisti, že muzea nikdy demokratická nebudou. Naopak, budou představovat místa rozjímání určená výhradně pro ty, kteří tento dar mají, a kteří tedy žádný zvláštní přístup nepotřebují. Pro muzea jsou to ideální, zcela samostatní návštěvníci, jelikož sami vědí, jak si zde počínat. Oproti tomu ti, kteří onou zvláštní schopností obdařeni nejsou, do muzeí nejspíše stejně nikdy nezavítají, takže je pak zcela

zbytečné se je snažit do muzeí nalákat a zabývat se tím, jakým způsobem jim přizpůsobit jak prezentaci sama sebe, tak prezentaci vystaveného umění. V tomto případě, tedy za předpokladu přijetí takového postoje ke schopnosti ocenit umění, muzeím stačí jen otevřít své brány a čekat, až přijdou zasvěcení. Pokud však věříme, že v současné době, kdy muzea musí reagovat na společnost a její proměny a nově tak konstruovat svůj smysl, je demokratizace jejich zásadním úkolem, je žádoucí na estetický vkus pohlížet způsobem zcela odlišným. Na vnímání umění a estetické citění je nutné pohlížet jako na schopnost, kterou je možné se naučit, a ve které se lze úspěšně zdokonalovat. Právě takovéto pojetí vkusu totiž může napomoci tomu, aby se muzea umění začala otevírat i těm, kteří je v současnosti nenavštěvují, jelikož se v nich necítí dobře. K tomu by mělo dojít pomocí posílení vzdělávací funkce muzeí umění a jí přizpůsobených vystavovacích praktik.

3. Problematika demokratizace muzeí umění v souvislosti s jejich vzdělávací funkcí

Na základě předešlého zmapování proměn muzeí umění v čase můžeme říci, že téma demokratizace představuje problematiku, s níž se muzea umění potýkají vlastně již od počátku svého vzniku. Navíc se stále vzrůstající demokratizací celé společnosti a stále se zvyšujícím se důrazem na sebevyjádření spojovanými s post-moderní dobou a upřednostňováním post-materiálních hodnot [srov. Dalton 2008, Inglehart 2008], jež s sebou přináší, je toto téma ještě aktuálnější. Od muzeí umění je totiž často očekávána rovněž práce s komunitami, která má napomáhat jejich vzdělávání, integraci a sebevyjádření. Můžeme dokonce říci, že demokratizace a s ní spojené rozšíření počtu návštěvníků dnes představují ten vůbec nejdůležitější úkol, před nímž muzea umění stojí. Je nutné podotknout, že úkol velmi nesnadný. Zásadní úlohou muzeí dnes totiž nemělo být ani sbírání, ani archivování předmětů. Měla by oslovovat všechny návštěvníky včetně těch neznalých, ovšem zároveň si být vědoma své zodpovědnosti za to, že před ně nepostaví nic horšího než jen to nejlepší [srov. Graňa 1989: 74]. Může se zdát, že jde „jen“ o to, přilákat co nejvíce návštěvníků a zajistit, aby se v muzeu cítili dobře, a aby jim pobyt zde byl prospěšný, jakkoli ani naplňování tohoto cíle pro muzea umění není vůbec snadným úkolem. Situace je však, bohužel pro muzea a jejich zaměstnance, ještě komplikovanější. Muzea umění jsou totiž nucena pokusit se určitými způsoby vyrovnávat s dvěma protichůdnými tlaky, a to sice s tlakem populistů na otevření se co nejširší veřejnosti na jedné straně, a s tlakem elitistů na straně druhé. Elitisté jsou toho názoru, že muzea v žádném případě nemohou poskytnout umění bezpečné útočiště, pokud budou otevřena všem. Z uvedeného vyplývá, že muzea jsou tak vlastně nucena soustředit se na jeden úkol na úkor druhého. Projevuje se to však i v názorech veřejnosti, kdy muzea sklízí jak „(...) vyznamenání za kulturní zásluhy, tak urážky za kulturní výlučnost“ [Zolberg 1994: 49]. Určité důvody popsaneho rozporu lze spojit s paradoxem, na který upozorňuje César Graňa. Podle něj muzea na jedné straně nabízejí veřejnosti umění, které mu uchovávají jakožto veřejné dědictví, na které má každý nárok. Na druhou stranu jsou však nucena obracet se zpět ke své aristokratické minulosti, ze které stále odvozují své kouzlo jakožto strážci pokladů, a jež jim propůjčuje atmosféru úcty a úžasu. Některá z nich se však snaží honosnost z minulosti zmírnit úpravami interiéru, aby se v nich návštěvníci cítili svobodněji [srov. Graňa 1989: 74; 76]. S uvedeným napětím v rámci muzejní praxe jsou nuceni se srovnávat

zejména muzejní pracovníci, zpravidla kurátoři a edukátoři, kteří se jim pokoušejí čelit skrze určité programy či prezentační strategie, které vytvářejí. K tomu musíme podotknout, že často záleží taktéž na tom, jak si směřování muzea představuje jeho zřizovatel či mecenáš, díky kterému může muzeum vůbec fungovat. I na nich mnohdy závisí, zda bude muzeum orientováno na „všechny“ či jen na někoho. V následujícím oddíle práce se na téma demokratizace muzeí umění a na tlaky, které s sebou přináší, podíváme trochu blíže. Zároveň naznačíme komplikované postavení muzejních zaměstnanců a jejich strategie, pomocí nichž se snaží společnosti zavděčit či odpovědět.

I u tématu, jakým je demokratizace muzeí umění, je však nutné pracovat s poměrně širokým spektrem rozdílných názorů. Lze mezi nimi najít jak takové, které tvrdí, že muzea se o demokratičnost a co největší míru otevírání se veřejnosti pokoušela již od počátku svého vzniku, tedy v 18. století. Sem lze zahrnout např. postoj výtvarného historika Pavla Štěpánka, který v knize *Obrisy muzeologie* spojuje zmíněnou snahu o přístupnost publiku se zavržením starých pořádků reprezentovaných francouzským absolutismem, jež s sebou přirozeně přinesla Velká francouzská revoluce. Podle Štěpánka je vznik novodobých muzeí neodmyslitelně spjat právě s VFR a je tedy logické, že v té době snažila dodržet rovný přístup všem „občanům“. Od počátku byla vyvářena za účelem zapojení široké veřejnosti, která v tehdejší době neměla přístup ke znalostem. Obdobně neměla možnost pozorovat umělecká díla mimo církevní budovy, což by jí dalo možnost zapojit se tak do kulturního procesu. Muzea tak zpřístupnila sbírky, které nashromáždili monarchové a církevní hodnostáři. Ty tak přestaly být soukromou záležitostí určenou výlučně privilegovaným společenským vrstvám, jež se těšily přízni mecenášů [srov. Štěpánek 2002: 39-41]. Obdobně Carol Duncan vidí počátky důrazu na demokratizační snahy muzeí v minulosti, tentokrát v době osvícenství, jež prosazovalo ideu zdokonalování a universálního přístupu. Muzea té doby měla představovat místa „morálního zlepšení“ [srov. Duncan 1995: 479]. Jako poněkud protichůdný názor lze využít postoj, jenž zastává César Graña. Ten tvrdí, že určitá aristokratizace přetrvala v muzejní praxi při nejmenším do konce 80. let 20. století, a to i přes neustále se rozšiřující vzdělanost. Mohli bychom předpokládat, že s nárůstem vzdělanosti i mezi vrstvami, které k ní v minulosti neměly přístup, se automaticky rozšíří i publikum, které bude dostatečně kompetentní a motivované k návštěvám muzeí, čímž dojde právě k demokratizaci. Graña tvrdí, že v britské společnosti však došlo paradoxně spíše k aristokratizaci příjemců než k demokratizaci kulturního prostoru. Kultivace si tak i nadále uchovala „příchuť dobrého původu“,

příčemž snobství nových, mladých kurátorů pocházejících z nižších sociálních tříd zdaleka nedosahovalo takových rozměrů jako sebevědomí jejich kolegů s „lepším“ rodokmenem [srov. Graňa 1989: 72-73]. Řečeno slovy Pierra Bourdieu, stále existuje skupina lidí, kteří mají vyšší kulturní kapitál, čímž se z nich stává ekvivalent šlechty, jejíž postavení není definováno příbuzenstvím či tradicí, nýbrž estetickými kompetencemi, na něž je chybně pohlíženo jako na „dar přírody“ [srov. Bourdieu 1984a: 29]. Proti úspěšnému rozšíření muzejního publika se vyjadřuje taktéž již zmíněná Vera L. Zolberg, která se problematikou muzeí umění a demokratizací ve svých textech dlouhodobě zabývá. Podle jejího názoru muzea již ze své podstaty demokratická být nemohou, jelikož tak zkrátka nikdy, tedy ani ve svých počátcích, nebyla zamýšlena a nebyla tak ani navržena ³⁷ [srov. Zolberg 1984: 377]. Problémem však je, že tímto argumentem se v dnešní době muzea jen těžko mohou prezentovat na veřejnosti, která od nich často očekává právě demokratičnost, nikoli ono systematické vylučování určitých lidí, o kterém hovoří a píše kritici muzeí. (A to už z pouhého důvodu, že na provoz muzeí přispívají mnohdy i oni formou daní, takže je logické, že chtějí dostat něco zpět). Názory autorů na demokratizaci muzeí se však mohou lišit z toho důvodu, že jedni se zabývají přítomností jejího ideálu, na který se muzea odvolávají i dnes, zatímco druzí řeší, jak se tento ideál demokratizace podařilo naplnit ve skutečnosti.

Je nutné upozornit, že tenze mezi interními tradicemi muzeí a demokratickými, „externími“ funkcemi muzeí se však neprojevuje pouze napětím ve vztahu objektu muzea a jeho návštěvníků. Jak upozorňuje César Graňa, za muzei vždy někdo stojí. Je zde tedy pnutí mezi administrátorem muzea a jeho klientem - veřejností. Podle něj sice původní šlechta vymizela, ovšem ti, kteří ustavují a udržují hodnoty, se stali z učenců a umělců. Stala se z nich tedy jakási nová forma aristokracie, která se horlivě snaží si své postavení udržet. Často však svou moc dokáže zneužít, když hlásá, že vůči veřejnosti vlastně nepocituje žádnou zodpovědnost. Ze sociologického hlediska lze pak na věc nahlížet tak, že jakmile muzejní manažer získá svou sociální pozici jakožto poskytovatel veřejné služby, začne se u něj projevovat ješitnost, která je ještě podporována jeho kolegy. Dochází tak mezi nimi k přesvědčení, že např. služby pro komunitu či určité lektorské programy nabourávají vědeckou erudici muzea a jeho integritu. Svou odpovědnost vůči veřejnosti tak vidí jako povinnost uchovávat poklady a otevřít dveře.

³⁷ Postoj Zolberg se v mnohém shoduje se zmíněnou kritikou muzeí Pierra Bourdieu.

Návštěvníci tak musí bez jakékoli další pomoci předstoupit před umělecká díla a sami se pokoušet o svou duchovní kultivaci [srov. Graňa 1989: 76-77]. I když, jak již bylo řečeno, mnohdy vůbec netuší, jak na to. Tento přístup možná bylo možné aplikovat v době vzniku muzeí, kdy mohla předkládat díla jako „svědky civilizace“ [ibid. 76] a využívat je především k připomínání jejich dob, které již minuly. Jak upozorňuje Štěpánek, i přes počáteční snahu zpřístupnit muzea nejširším masám se však brzy došlo k názoru, že samotná fyzická přítomnost v muzeu ještě nezaručuje i duchovní přístup k uměleckému dílu. Právě tuto skutečnost můžeme považovat za výzvu pro muzea jakožto výchovné instituce [srov. Štěpánek 2002: 41]. V současnosti, zejména pokud by muzea toužila být úspěšná a na aktuální potřeby veřejnosti adekvátně odpovídat, se pouhé otevření bran muzeí jeví jako nepoužitelné a kvůli své nezodpovědnosti rovněž nežádoucí. Muzea by se měla pokoušet o víc, než se spokojit s tím, že zkrátka dovolí lidem přijít a nechají zcela na nich a jejich kompetencích, zda si z tamější návštěvy něco užitečného a alespoň trochu trvalého odnesou, či ne. Právě tím, co návštěvníci v muzeích skutečně vidí, je třeba se v budoucnu více zabývat.

Problematika rozporu rovného přístupu a elitismu souvisí taktéž s funkcemi, jejichž naplňování je od muzeí umění ze strany odborníků, ale i veřejnosti, očekáváno. Pravděpodobně není příliš překvapivé, že populisté, tedy zastánci co nejširšího přístupu veřejnosti, zdůrazňují především vzdělávací funkci muzeí, kterou považují za tu vůbec nejpodstatnější. Oproti tomu elitisté propagují zejména sbírání uměleckých děl, jejich uchovávání a studování³⁸. Na jedné straně tak stojí sbírání a uchovávání umění pro bystrou, kriticky myslící veřejnost, na straně druhé pak snaha vytvořit (či rozšířit) publikum, které umění, alespoň částečně, rozumí [srov. Zolberg 1984: 377; Zolberg 1994: 49-50]. Uvedený rozpor však v žádném případě není zvláštní, možná je na místě ho označit naopak za přirozený. Ochranu, údržbu a dokumentaci umění je nejsnazší vykonávat v budově, která je pro veřejnost zcela uzavřená, a která má mnoho tmavých místností. Oproti tomu studium, vystavování a šíření informací si vyžaduje maximalizaci přístupu veřejnosti k osvětleným, otevřeným výstavám, jež ideálně obsahují interaktivní prvky [srov. Lord, Lord 1997: 26]. Celkově lze rozpor shrnout tak, že se jedná o úlohu, jakou muzea umění mají hrát při vytváření schopnosti veřejnosti

³⁸ Je poměrně zajímavé, že ani jeden tábor, zejména zastánci demokratizace, explicitně nehovoří o funkci prezentační, kterou jsme v kapitole č. 1.1. určili jako pro muzea zcela nezbytnou. Můžeme se domnívat, že ji předpokládají jako samozřejmou, jelikož bez vystavování by vzdělávání bylo při nejmenším složité. Oproti tomu elitistům na této funkci pravděpodobně příliš nezáleží, jelikož sbírat a konzervovat lze i bez

pro ocenění umění, což je spojeno i s tématy jako je kulturní gramotnost a rovnost příležitostí. Zdá se, že pokud chtějí být muzea úspěšná, musí si mezi těmito dvěma póly zvolit. Nebo je snad dnes opravdu možné, aby muzea umění představovala „*elitní zkušenost pro každého*“, jak požadoval a hlásal Joshua Taylor, profesor historie amerického umění a bývalý ředitel Smithsonian American Art Museum? Jeho kritikové prohlašovali, že zmíněné slovní spojení je oxymorónem, a že požadavek, aby si velké množství lidí přinášelo z muzeí elitní zážitky, jednoduše není možné splnit [srov. Zolberg 1992: 112; Zolberg 1994: 49]. Mají zkrátka obavu, že spolu s tím, jak demokratizace vzrůstá, elitní zážitky se oproti tomu naopak vytrácejí. Ovšem tvrdil by někdo, že např. snaha o poskytnutí vyššího vzdělání „všem“ je utopií, a že je žádoucí určitá selekce těch, kterým je možné ho dopřát?

I přes nepříliš pozitivní vyznění dosavadní části kapitoly je nutné zde vyzdvihnout skutečnost, že určité snahy o překročení muzejního elitismu, zpravidla ve formě různých programů a politik, existovaly již dříve, a muzejní zaměstnanci se jimi bezpochyby zabývají i v dnešní době. Stejně tak, jako jsou rozdílná sama muzea umění, je obdobně rozdílná i míra úspěchu, se kterou se jim to daří. Zolberg zmiňuje, že na konci 70. let to bylo zejména pařížské Centre Pompidou³⁹, které začalo provozovat široké spektrum různých aktivit, než jen naplňování funkcí muzeí. V centru je možné shlédnout filmů, poslechnout si živé koncerty, navštívit veřejnou knihovnu s čítárnou, interaktivní část muzea pro děti, či využít služeb místních obchodů a restaurací. Lze zde jednoduše najít takřka vše zkombinováno dohromady, a to samozřejmě za účelem přilákání co největšího množství návštěvníků, zejména těch nevzdělaných. Za pozornost však stojí, že dle autorky výzkumy tohoto muzea v žádném případě nepotvrzují, že by se mu tímto podařilo elitismus překonat. Podle analýzy, kterou centrum provedlo, jsou totiž jeho návštěvníci nevypočitatelní a nenavštěvují ho s touhou po určitých demokratizujících zážitcích. Naopak, přizpůsobují si ho ke svému obrazu, tedy tak, aby korespondovalo s jejich habitem. Na Beaubourg se lze tedy dívat jako na jakýsi supermarket, kde si každý vybere, co se mu hodí. Uvedenou taktiku však určitě nechceme muzeím universálně doporučovat, po řadě z nich ani nemůžeme vyžadovat, aby umění přeměnila takřka v masovou zábavu⁴⁰. I přesto, že je možné ji s úspěchem

prezentování. Ovšem i pro ty „vyvolené“, kteří by podle nich do muzeí měli přístup, je vystavování velice důležité.

³⁹ Znamé muzeum v srdci Paříže, které jistě nemusíme představovat, jinak též Beaubourg.

⁴⁰ K úspěchu Centre Pompidou je nutné přičíst taktéž jeho velice strategicky umístěnou polohu. Některé může přilákat rovněž jeho vzhled.

kritizovat, je možné v ní na druhou stranu vidět i určitý úspěch v přitáhnutí širšího publika. Ať se nám líbí, nebo ne, tím, že si každý může v rámci centra vytvořit své vlastní muzeum, se rozdíl mezi nejvíce a nejméně vzdělanými lidmi mohou do určité míry stírat. Právě přitáhnutí těch, kteří by za normálních okolností do muzeí sami nepřišli, stále zůstává oblastí, v níž muzea často selhávají. Muzejní programy k přilákání návštěvníků totiž často fungují nejlépe na ty, kteří lákat nepotřebují, a muzea běžně navštěvují. Zaměstnanci muzeí tak automaticky předpokládají, že publikum je natolik vzdělané a motivované, že si cestu do muzea najde. V opačném případě muzeum totiž stejně nemá co nabídnout. Ovšem zásadní, a také velice složitý, úkol tkví právě ve snaze stávající publikum rozšířit a pokusit se zaujmout i ty, kteří muzea umění nenavštěvují. Domnívat se totiž, že ti, kterým jsou muzea určena, přijdou sami, je stejné, jako tvrdit, že vzdělání člověk buď má, nebo má, ale nikdo ho to již nenaučí. Vítězí tedy ti dostatečně motivovaní, zatímco ostatní zůstávají stále za branami. Muzea jsou však často nabádána, aby se věnovala i neelitním složkám společnosti, včetně těch znevýhodněných. Zdá se, že aby splnila tento úkol, je žádoucí přehodnocení jejich veřejné úlohy tak, že dojde k posílení vzdělávání jako jejich legitimní funkce. Lze předpokládat, že pokud se muzea budou vzděláním více zabývat, určitě udělají k demokratizaci zásadní krok [srov. Zolberg 1994: 54-62; Zolberg 1995: 193].

Vzdělání by však mohlo prospět ještě z dalšího důvodu, který lze jednoduše shrnout tak, že lidé by se díky němu zkrátka v muzeích cítili lépe. Jak upozorňuje César Graña, pokud člověk vstoupí do muzea, kromě jeho niterného prožitku, na nějž poukazuje především zmíněná Carol Duncan v souvislosti s liminalitou, se zde odehrává ještě něco. Tato zdánlivě výsostně soukromá scéna se totiž stává veřejným „hraním rolí“, kdy si návštěvník muzea uvědomuje, že se musí chovat a působit na druhé určitým způsobem, aby byl tím, kdo rozumí umění, aby byl správným, takřka až profesionálním návštěvníkem muzea. To zpravidla obnáší věnování pozornosti detailům uměleckých děl a následné rozjímání před nimi [srov. Graña 1989: 70-71]. Tímto způsobem se tedy návštěvníci muzeí snaží vyhovět společenským očekáváním. Na základě tohoto postřehu se zdá být evidentní, že takováto snaha odpovídat očekáváním druhých neláká každého a mnoha lidem může být i nepříjemné. I proto by se muzea měla pokoušet o to, aby se co nejvíce návštěvníků cítilo v jejich prostorách přirozeně a necítilo tak tlak, v důsledku kterého jsou nuceni něco předstírat. I toho by patrně mohlo být docíleno díky důrazu na vzdělávací funkci muzeí.

Úlohu muzeí ve vzdělávání společnosti ovšem komplikuje skutečnost, že na vzdělávání v oblasti umění je stále pohlíženo jako na jakousi nadstavbu, která zpravidla přímo nevede k ekonomickému růstu, který je dnes v souvislosti se vzděláváním stále více zdůrazňován. Lze se však přiklonit spíše k názoru Very L. Zolberg či Ladislava Kesnera, kteří upozorňují na stále větší potřebu kulturních kompetencí, které přesahují i do dalších oblastí, jako jsou obecně politické, ekonomické a sociální aktivity. Tyto kompetence jsou důležité např. i pro porozumění si s kolegy v zaměstnání. K uvedenému se navíc přidává taktéž stále intenzivnější prolínání práce a volného času, kdy často není jasné, co je co. Vzdělávání v oblasti volného času je tedy stále podstatnější a bylo by žádoucí na něj pohlížet jak na nutnost, nikoli jako na luxus. Přitom však není důvod, aby bylo výlučně záležitostí institucí formálního vzdělávání. Obdobně jako má vzdělání technického směru vést k nalezení zaměstnání, má kulturní vzdělání své výhody v sociální oblasti ⁴¹. Kesner si však všímá rovněž skutečnosti, že „vizuální negramotnost“ bude čím dál tím více ovlivňovat rovněž ekonomickou produktivitu. Nebude už tedy pouze problémem ochuzení jedince a trávení jeho volného času [srov. Zolberg 1994: 59-61; Kesner 2000: 15-16]. Mnoho lidí si však ani dnes není vědomo toho, co vše jim může zrakový smysl přinést, a jakými zkušenostmi může pomoci obohatit jejich život [srov. Czikszenmihalyi, Robinson 1990: 2]. Muzea umění by nám pak měla pomáhat se správně dívat a zlepšovat se v oceňování umění. Pokud však na tuto úlohu rezignují, a nepoužijí vhodné strategie k jejímu naplnění, není tu nic, co by ji mohlo převzít. Právě v tom tkví jejich nezastupitelná úloha. Bohužel, řada z těch, kteří se muzei zabývali, ji dlouho brali jako „něco navíc“ co muzea mohou naplnit, když splní své primární funkce, jako jsou sbírání, uchovávání a vystavování. Takto se na věc díval např. spisovatel a historik umění Sherman Lee [srov. Lee 1978: 21]. Od té doby sice došlo v problematice vzdělávací úlohy muzeí umění ve většině případů ke znatelnému posunu směrem k jejímu prosazování, ovšem nemůžeme říci, že by obdobné názory, jež pohlížejí na vzdělávání v muzeích jako na nadstavbu, zcela vymizely.

K uvedenému je nutné ještě upozornit, že i přesto, že dilema intelektuální soběstačnosti a informovanosti veřejnosti se zdá být velice obecným a přesahujícím

⁴¹ Na tomto místě je vhodné zmínit postoj, jenž zastává současný vlivný ekonom Ha-Joon Chang, který poukazuje na fakt, že ani učební předměty, které mají vést k ekonomickému rozvoji, k němu často nevedou, a že většinu z toho, co se naučíme ve škole, stejně v zaměstnání nevyužijeme. Vzdělávání v určitých oblastech má svou cenu proto, že děti kultivuje a napomáhá z nich vychovat lepší občany. Právě proto má smysl takové předměty vyučovat [srov. Chang 2013: 201-212].

tématem, může se projevit i na zdánlivě tak „drobné“ záležitosti, jako je podoba popisků u jednotlivých exponátů. Zde velice záleží na znalostech a rovněž názorech toho, kdo je připravuje, které ovlivňují zejména to, jak budou štítky podrobné. Pokud najdeme u nějakého díla titulek nesoucí pouze jeho název, pak se zpravidla jedná o sebe-popisující díla, jejichž význam je podle muzejních pracovníků tak značný, že by měl být divákům jasný [srov. Graňa 1989: 77-78]. K tomu můžeme přidat skutečnost, že ti, kdo jsou již předem dostatečně motivovaní, poučení a samostatní, a v muzeích se tedy orientují, zpravidla mnoho vysvětlivek a popisků u vystavených exponátů odmítají. Odvádí totiž jejich pozornost od vlastní interpretace díla a zamyšlení nad ním. Vnímají je jako vnucování určitého pohledu, který nemusí být objektivně platný, nýbrž ideologicky zabarvený [srov. Prior 2005: 128]. Pokud však po muzeích umění žádáme to, co jsme zde vytyčili, tedy otevření se širšímu publiku s cílem pomoci mu lépe se dívat a oceňovat, potřebujeme od nich taktéž odlišný přístup k vystavování děl.

Spolu s tím, jak se muzea snažila odpovídat na měnící se požadavky lidí a snažila se vyhovět jejich očekáváním, změnila se často v místa, která se pokoušejí propojit vzdělávání se zábavou, což bývá označováno jako tzv. „edutainment“ či „infotainment“, často soustředěný především na turisty. Tato strategie je však implementována na úkor dřívější snahy o estetická a intelektuální setkání s díly, o kterou se snažila muzea kdysi. Zdá se tedy, že najít rovnováhu mezi soustředěním se na přilákání více lidí prostřednictvím vzdělávání zkombinovaným se zábavou a umožněním blízkého vnitřního kontaktu s uměleckým dílem je i v dnešní době více než složité. Ovšem přilákat do muzea návštěvníky, kteří z nich nebudou mít dostatečně hluboký prožitek a nebudou chtít svou návštěvu zopakovat, patrně postrádá jakýkoli smysl. Tím, že se muzea pokoušejí vyhovět takřka všem a snaží se nabídnout především zmiňovanou zábavu, přijímají své postavení jakožto jedné z mnoha možností, kterou si člověk na současném trhu může zvolit. Tomu odpovídají i současné muzejní instalace, jež kladou důraz zejména na percepční a estetické zkušenosti návštěvníků v kontextu jejich ostatních zkušeností, které jakožto konzumenti mají. Tím tedy odstoupila od dřívějšího „autoritativního narativu umění“ [srov. Casey 2005: 79-80]. Muzea ale mají svou jedinečnou funkci, která je právě v možnosti setkat se zde s uměním, tedy s určitou množinou vizuálních objektů a obrazů. Mají tak jedinečný potenciál k ovlivňování životů lidí, který však často nevyužívají [srov. Kesner 2000: 15]. Nemusí se tak pokoušet konkurovat jiným institucím, jejichž funkce jsou odlišné, jelikož žádná z nich nenabízí to, co by mohla poskytnout ona. Na tuto skutečnost je bohužel často

pozapomínáno, na čemž však nesou podíl i sama muzea a jejich přístup a sebezprezentace. Uvedená snaha o pouhé propojení zábavy a informací je navíc v rozporu se zásadami programu tzv. *nové muzeologie*, ke kterému se muzea stále hlásí, a o které ještě pojednáme více.

3.1 Postavení muzejních profesionálů

Jak jsme uvedli, řada z výzev, před kterými muzea umění v současnosti stojí, by mohla být naplněna pomocí zdůraznění a posílení jejich vzdělávací funkce. K tomu jsou však přirozeně zapotřebí rovněž řádně proškolení pracovníci muzeí, kteří si tyto výzvy uvědomují, a kteří vědí, jak jim čelit. Ti však ne vždy ideálně spolupracují, naopak, dříve stáli v určitém smyslu dokonce proti sobě. Jejich poněkud opoziční postavení taktéž vychází z rozebrané problematiky demokratizace a dilematu mezi elitním zážitkem a soustředěním se na co nejširší veřejnost. Jejich protichůdné pozice a s nimi spojené snahy lze shrnout tak, že zatímco kurátoři představují určité obhájce uměleckých děl a jde jim tedy především o jejich „dobro“ a ochranu, muzejní edukátoři (jinak taktéž pedagogové či lektoři) by měli hájit zájmy veřejnosti a své soustředění tedy upínají směrem k otevírání se muzeí vůči širšímu publiku.

Je zřejmé, že díky dřívějšímu odmítání demokratizace a upřednostňování uměleckých děl nad diváky o důležitost své role museli bojovat především edukátoři. Ještě v 90. letech byl s jejich postavením obrovský problém, jelikož byli nuceni se zcela podřizovat cílům muzeí. Jelikož byla jejich úloha velice podceňována, byli mnohdy i nedostatečně proškolení, i když i zde je třeba zmínit, že jednotlivá muzea se mezi sebou značně lišila. Mnoho z nich však raději zaměstnalo historika umění než edukátora, který by měl přehled o potřebách veřejnosti a edukačních programech, a který by byl v blízkém kontaktu s učiteli. Ve vztahu k jiným prioritám muzeí si tedy připadali jako úplní outsideři, kteří jako první cítili škrty v muzejním rozpočtu. Mimo dostatečného materiálního ohodnocení jim ve srovnání s kurátory chyběla rovněž uznání a symbolická podpora ⁴² a jejich povolání patřilo v rámci muzea k těm nejméně prestižním [srov. Zolberg 1994: 53-54]. Muzejní zaměstnanci tedy byli vzděláni např. v otázkách práva či v dějinách umění, ale nikoli v oblasti muzejní edukace.

⁴² Tento problém by v té době možná bylo možné vyřešit užším kontaktem edukátorů s kurátory a řediteli muzeí, což však bylo komplikované kvůli jejich častému zaměstnávání na částečný úvazek.

Podle Výboru pro vzdělávání Americké aliance pro muzea ⁴³ byla však role muzejních edukátorů zdůrazněna spolu s tím, jak si muzea začala uvědomovat svou větší zodpovědnost vůči veřejnosti a rovněž, že jsou z její strany více kontrolována. Závazku intelektuální nekompromisnosti a zároveň inkluze širšího diverzifikovaného publika, jenž reprezentuje požadavek dokonalosti ve spojení s rovností, by totiž bez jejich úlohy nebylo možné dostat. Jejich role tedy byla reformována a posílena do té doby až nepředstavitelnými způsoby ⁴⁴. Podle autorů je při vzdělávání velice podstatná právě úzká spolupráce mezi jednotlivými odděleními muzeí, aby bylo možné zodpovědně používat nové technologie a přitom klást dostatečný důraz na plánování, implementaci nových opatření a jejich vyhodnocování. Pro jejich stabilitu a budoucí vliv je důležitá především jejich orientace na veřejnost a komunikace směrem k ní [srov. EdCom c2005: 1-2]. I přesto, že body uvedeného dokumentu jsou spíše obecného než konkrétního rázu, můžeme považovat za podstatné, že propaguje vzdělávací funkci jako základní úlohu současné muzejní mise, při které má spolupracovat široké spektrum profesionálů, a to nejen z řad muzejních zaměstnanců. Obdobně text zdůrazňuje práci s komunitami a efektivní zapojení moderních technologií.

Nebylo by však spravedlivé se domnívat, že pozice muzejních kurátorů je snadná, i když v porovnání s edukátory má jejich profese mnohem delší tradici. Vždyť to jsou právě oni, kteří podle kritiků vnucují návštěvníkům své interpretace děl a ti jsou jim tak doslova vydáni na pospas. Ovšem i role kurátorů se zdatně posunula spolu se zmíněnými proměnami muzeí a toho, co chtějí návštěvníkům sdělit a prezentovat, a to směrem od normotvůrců k interpretům [srov. Bauman 1987]. V muzeu raného 19. století byla hodnota umění a artefaktů považována za danou a předávána odshora dolů, tedy od kurátorů směrem k návštěvníkům. Na konci tohoto století se pak způsob kurátorské praxe posunul k interpretaci. Prezentace uměleckých objektů tehdy totiž začala být používána k ilustraci určitých hodnot a idejí, nikoli individuální charakteristiky předmětů samotných. Muzejní profesionálové se tedy přestali spoléhat na návštěvníky a jejich estetické dojmy z uměleckých objektů a začali pro ně interpretovat jejich kulturní význam. Toho dosahovali pomocí jejich prezentace v rámci jasných chronologií, spojením s určitou geografickou oblastí, tématy, či narativy. Posílení interpretační (a zároveň vzdělávací) funkce pak využívali štítky u děl, které jim

⁴³ Committee on Education (EdCom) - <http://www.edcom.org/>.

pomáhaly vytvářet kontext. Objekty tak nemluví samy za sebe jako na počátku 19. století, nýbrž k tomu potřebují umělou pomoc ve formě vysvětlivek. S tím vzrůstá nejen význam způsobu, jakým jsou díla vystavena, ale rovněž úloha kurátorů, kteří interpretaci publiku poskytují. K další transformaci pak došlo v moderním muzeu 20. století, kde se setkávají prostor, objekt a pozorovatel v určité „divadelní“ performanci. S tím, jak se muzea začala stále více orientovat na publikum, které hledá zkušenosti a zážitky, se dále zvyšoval i význam kurátorů. Stále totiž převládá typ vystavování založený na sdělení informací návštěvníkům, spíše než na upozorňování na jedinečnost objektů [srov. Casey 2005: 80-84].

Obdobně, jako se muzejní lektoři musí vyrovnávat se zájmy kurátorů, musí se kurátoři vyrovnávat s vizemi těch, kteří muzea finančně podporují. Muzea se každý rok potýkají s nejistým rozpočtem a tak se ho svým působením pokouší co nejvíce zvýšit, přičemž do značné míry spoléhají na externí dárce. Muzejní výstavy bývají často podporovány ze strany individuálních filantropů, nadací, korporací, či vládních agentur. Podle socioložky Victorie D. Alexander existuje velmi jasné spojení mezi externí silou (těmi, kdo muzea financují) a organizačním výstupem (výstavou), která vyplývá ze snahy muzeí se požadavkům svých sponzorů přizpůsobit. Právě muzejní kurátoři však mají na podobu výstav také značný vliv a pokoušejí se externí vlivy usměrňovat či zmírňovat. Musejí se tedy určitými způsoby vyrovnávat se svou zodpovědností vůči sponzorům a vlastním normativním hodnocením toho, co je podle nich vhodné a žádoucí pro muzejní výstavy, přičemž zpravidla preferují jejich prestižní, akademickou podobu oproti populárním a přístupným výstavám. Zároveň se musejí snažit o udržení dobré reputace muzea, neboť i na ní příjem finančních zdrojů do velké míry závisí. Snahy nových, institucionálních sponzorů tak často bývají v rozporu s postoji kurátorů [srov. Alexander 1996: 797-804].

Preference sponzorů se však promítají spíše do změn ve formátech výstav než přímo do jejich obsahu, a to právě díky strategiím kurátorů, které používají, aby udrželi ve výstavách své vlastní zájmy. Pořádají např. výstavy, které najdou podporu u externích přispěvatelů a ze zbylých prostředků uspořádají výstavu, jež odpovídá zájmu kurátorů, ale sponzoři ji podpořit nechtějí. Jak již bylo řečeno, muzea musí čelit tlaku na zvyšující se popularitu a přístupnost výstav. Nicméně neodpovídají na něj pořádáním

⁴⁴ Zástupci uvedeného výboru tyto změny přirozeně spojují s procesem vzniku dokumentu *Excellence in Practice: Museum Education Principles and Standards*, který vznikl pod jeho záštitou v roce 2002, avšak vycházel rovněž z některých myšlenek ustavených již v roce 1990.

mnoha akcí s nízkou kvalitou. A to opět díky vlivu kurátorů, kteří tlačí na to, aby si muzea udržela svůj status jakožto domů vysoké kultury. Kurátoři tedy umožňují větší změny ve formátu výstav, aby ochránili jádro muzeí. Formáty výstav, které používají, aby přilákali sponzory (jsou jimi např. cestující výstavy či tzv. blockbuster výstavy), lákají většinou střední vrstvy lidí, kteří nejsou dostatečně vzděláni v historii umění, aby dostatečně ocenili výstavy, které prosazují kurátoři. Ovšem i populární výstavy mohou mít z akademického hlediska určitý prospěch. Pokud jsou pečlivě připravené, mohou svádět dohromady díla, která pohromadě nikdy vystavena nebyla. Zároveň mohou dát vzniknout katalogům s novými analýzami odborníků doprovázených reprodukcemi obrazů a muzea díky nim mohou zlepšit uchovávání a opravu uměleckých děl [srov. *ibid.* 825-827]. Akademické složky populárních výstav tak svědčí o tom, že kurátoři jsou schopni dobře přizpůsobit financování svým vlastním cílům. Noví, institucionální sponzoři, však přece jen dávají kurátorům značně širší možnosti, než klasičtí filantropové. Těm se totiž museli bezpodmínečně přizpůsobit, ovšem dnes mohou využít zmíněné strategie a naplnit tak i své cíle. Muzea se tedy s pomocí kurátorů pokoušejí vybalancovat velké populární výstavy, sloužící k přitáhnutí širšího publika a finančních zdrojů, a malé, akademicky zaměřené výstavy.

Role kurátorů v posledních desetiletích opravdu hodně vzrostla, stejně tak jako zájem o ni. Mnozí o kurátorech mluví jako o hvězdách, které mají na podobu muzeí a výstav vskutku ohromný vliv. To dokonce komplikuje jasnou hranici mezi umělci, autory děl a kurátory, neboť oni sami jsou mnohdy považováni za umělce, při nejmenším jsou tolik jako oni viditelní [srov. Charlesworth 2007: 91-92]. I v tomto ohledu se muzea spolu s uměním proměnila, i když po dlouhou dobu bylo rozdělení rolí poměrně jasné. Umělci vytvářeli umělecká díla, která kurátor buď vybral na výstavu, kterou sestavoval, či nikoli. Fungoval tak jako jakýsi vyjednávač mezi umělci a veřejností, ale nebyl autorem samotným. Mohl si tedy vybrat z děl, která již byla vytvořena různými umělci. S těmi se však často dostával do rozporů, na které bylo pohlíženo jako na konflikt mezi autorem a vyjednávačem, jednotlivcem a institucí, mezi primární a sekundární scénou. Od té doby se však situace výrazně změnila a vztah mezi umělci a kurátory zaznamenal výrazné změny. Můžeme si však všimnout, že od dob Marcela Duchampa je na selekci uměleckých děl, a tedy na jednu z funkcí kurátora, pohlíženo jako na určitý druh vytváření umění [srov. Groys 2008: 92]. Díla stejného umělce tak mohou být chápána zcela různě, mohou získat odlišné významy a kontext,

pokud výstavy realizují různá kurátoři ⁴⁵. Umělec a autor Anton Vidokle tvrdí, že nutnost, aby kurátoři v současnosti vykonávali mnohem více než jen „dělání výstav“, je však nemá povyšovat nad umělce, kteří díla stále vytvořili. Nemají vznášet autorské nároky a odsouvat tak umělce do pozice těch, kdo slouží jejich představám a konceptům [srov. Vidokle 2010]. Ovšem kurátoři a umělci nemusí stát nutně proti sobě. Naopak, mnohdy spolupracují na společném cíli, tedy kritice stávající společnosti a její nespravedlnosti podle zásad nové muzeologie a kritického kurátorství. Rovněž mají v rámci institucionálně ohraničené struktury světa umění podobné podmínky, za kterých jejich práce vzniká, a v současnosti často žijí podobně nejistými životy bez trvalého zaměstnání a jasného rozlišení mezi prací a volným časem. Jelikož jak kurátoři, tak umělci potřebují ke své činnosti velkou míru autonomie, není vhodné jejich profese příliš striktně rozlišovat [srov. Lorrey 2006; Zálešák 2010: 38].

Kurátor rovněž bývá tím, kdo je zodpovědný za práci s komunitami, k níž muzea bývají často vyzývána, a kterou si v současnosti kladou za jeden ze základních cílů. Pro muzea je tato spolupráce považována za velice výhodnou, neboť právě s její pomocí rozšiřují své publikum a nabízejí tak nové zkušenosti. Je však nutné dbát zvláštní pozornosti na to, aby takováto spolupráce byla prospěšná taktéž komunitám, a aby se nesoustředila na muzea na jejich úkor [srov. Barrett 2011: 155]. Kromě toho, že hájí zájmy uměleckých děl, stal se tedy kurátor zodpovědným rovněž za přenesení zájmů komunity do výstavy, sbírky, či muzejního programu. Pomocí svých unikátních kolekcí mohou muzea poukazovat na sociální problémy a kde každá složka komunity má šanci být vyslyšena. Pokud muzea fungují jako veřejná místa, jejich prostřednictvím se mohou různé komunity střetávat, přičemž jejich členové zde mohou získat řadu znalostí a dovedností [srov. Museum Association 2010].

Nechceme zde rozebírat zvlášť všechny úlohy, které kurátoři v současné době zastávají. Můžeme však říci, že jejich role v sobě zahrnuje mnoho funkcí, a klade na ně tak skutečně vysoké nároky, jak v oblasti teoretických znalostí, tak na poli praktických, zejména manažerských, dovedností. Jejich úloha a povinnosti se změnily spolu s tím, jak se z muzeí začaly stávat prostory pro participaci veřejnosti a ona tak opustila svou autoritativní pozici. Současné kurátorské praktiky by měly být postaveny na respektu,

⁴⁵ Svědčí o tom například výstava „*The Caretakers: Four on One*“, jež proběhla v roce 2006, a která měla na silný vliv kurátorů upozornit. Byli na ni pozváni čtyři kurátoři, kteří se nejprve dohodli na jednom umělci, a následně každý z nich organizoval týdenní výstavu. Akce upozornila nejen na roli kurátorů jakožto umělců, ale rovněž jejich schopnost zdůraznit velmi specifické vidění výstavního materiálu [srov. Barrett 2011: 156].

participaci, uznání diverzity a přesvědčení, že v muzeích může fungovat přínosná debata, a že praktiky založené na autoritě neohroženém postavení muzea ve společnosti je třeba opustit. S tím, jak se kurátorská praxe rozšířila, je vidět, že kurátoři nemusí působit vždy jen jako bariéry mezi publikem a uměním, ke kterému by nejráději takřka nikoho nevpuštěli [srov. Barrett 2011: 156; Lord, Lord 1997: 25]. Naopak, mohou muzeím pomoci fungovat jakožto místa veřejného setkávání a umožňovat debatu rozdílného publika. I přes to, že kurátoři jsou pro muzea umění nepostradatelní, můžeme říct, že na počátku 21. století je na ně pohlíženo jako na jednu z mnoha profesí. Nezdá se však, že k tomu došlo z důvodu poklesu jejich vlivu. Je to způsobeno spíše tím, že i ostatním profesím v rámci muzea umění je v současnosti věnována tak značná pozornost [srov. Barrett 2011: 155]. To lze přičíst vzrůstající reflexivitě muzeí, které došlo v důsledku nástupu tzv. *nové muzeologie*, o níž pojednává následující oddíl práce.

Je zřejmé, že i v dnešní době se muzejní profesionálové musejí potýkat s protichůdnými tlaky ve společnosti a snažit se je určitými způsoby tlumit. Muzea s jejich pomocí mohou fungovat jako prostory otevřené veřejnosti, kde je místo pro debatu mezi různými návštěvníky, tedy jak vzdělanými odborníky, tak laiky, kteří se chtějí o umění dozvědět více. Vyrovnat se s nároky na otevřenost a současně udržet určitý standard určitě není snadné, ale zdá se, že ani zcela nemožné. Pokud však některé z profesí budou muset bojovat o svou úlohu či uznání, pravděpodobně to daný úkol ještě zkomplikuje, pokud vůbec bude možné ho splnit. Žádoucí je naopak neustálá spolupráce a komunikace jak mezi jednotlivými muzejními složkami a zaměstnanci, tak mezi nimi a umělci.

K současnému stavu, kdy si ti, kdo muzeích pracují, a zejména ti, co se jimi jinak zabývají, uvědomují jejich problémy a snaží se na ně určitými způsoby reagovat, však vedly ještě další proměny. Netýkaly se jen muzejních zaměstnanců, naopak, mnohdy reagovaly na mnohem širší společenské změny, které muzea výrazně přesahovaly. Muzea tak přestala dělat a představovat to, co bylo potřebné, tedy poukazovat na tehdejší sociální problémy a napomáhat integraci různých menšin. Zpočátku na tyto nedostatky reagovali především umělci, kteří začali vytvářet umění, jež muzea a jejich roli zpochybňovalo, později na jejich kritiku začali reagovat i další.

Americký historik umění Neil Harris tvrdí, že i přesto, že určitá kritika ohledně muzeí umění zde byla od počátku, dlouho platilo, že ustavovala určité hodnoty, které po dlouhou dobu nebyly zpochybňovány. Jejich úkolem bylo vytvářet standardy a reflektovat přijatou pravdu, nikoli po ní pátrat. Ta zde měla být chráněna, nikoli

zpochybňována. Za umění bylo považováno právě „to, co je v muzeích“ a umělci usilovali o vystavení svých děl v nich, jelikož to bylo otázkou prestiže. Ve druhé polovině 20. století začala však být kritizována samotná podstata muzeí umění. K zásadním změnám došlo pak zejména během 60. let, kdy pravda, kterou muzea předkládala, začala být zpochybňována. Harris to nazývá „dobou agresivní redefinice“. Muzea byla vyzývána k tomu, aby se zabývala zahraniční politikou a zejména sociální nespravedlností. Jejich administrátoři k tomu reorganizovali finanční zdroje. Zatímco dříve se kritiky muzeí účastnili výhradně umělci a profesionálové, nyní byl kritikem takřka každý. Souvisí to s tehdejší poklesem důvěry v odbornost elit, jakými byli jak právníci a vědci, tak ti, kteří určovali vkus [srov. Harris 1995: 1103-1108].

4. Institucionální kritika

Pod pojem „institucionální kritika“ lze zahrnout kritiku uměleckých institucí, a to především muzeí umění, za kterou stáli zejména samotní umělci, a která se začala prosazovat v 60. a 70. letech 20. století. Podle kritiků již muzea nesplňovala to, co hlásala, především odporovala osvícenské ideji veřejnosti, na kterou se stále odvolávala [srov. Alberro 2009: 3]. Počátky institucionální kritiky v 60. letech jsou úzce spojeny s konceptuálním uměním a umělci jako Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, či Hans Haacke. Tito umělci se pomocí svých děl pokoušeli odkrýt ideologie a mocenské struktury, jež stály v pozadí rozšiřování uměleckých děl, jejich vystavování a diskusí o umění. Zpochybňovali tak roli institucí (muzeí) při vystavování a udělování uměleckého statusu dílům. Obdobně se zamýšleli nad rolí umělců jakožto těch, kteří originální umělecká díla vyrábějí [srov. Raunig 2009: 3]. Metodou kritiky tedy byla umělecká praxe a samotná kritika tím pádem nabývala mnoha podob, jaké představují např. umělecké práce, kritické texty nebo umělecko- politický aktivismus [srov. Sheikh 2009: 29].

Kritizovali rovněž autoritářství národního státu, které bylo ustavováno pomocí kulturních institucí (tedy muzeí), kde docházelo ke konstruování společné národní historie a národního dědictví. Jejich důvody tedy byly do velké míry politické. Většina národních států se považovala za demokracie, které stály na mandátu od lidí, občanů. Ovšem pokud národní politická sféra byla založena na demokratické participaci, kulturní sféra ustavující historii by neměla být jiná. Pokud tedy stát deklaruje toleranci ženám, náboženským a kulturním menšinám, měla by je rovněž zapojit kulturní instituce do svých kánonů. Kritika tedy v sobě zahrnovala paradigmatu multikulturalismu, feminismu, či environmentálních hnutí. Lze ji tedy považovat za jakési nové sociální hnutí v rámci umělecké scény [srov. Steyerl 2009: 15-16]. Uvedená kritika souvisí taktéž s vymezením se proti modernistické tezi autonomie, která podle kritizujících umělců odtrhávala umění od historie a pravdy, a avantgardní praktiky od praktik sociálních. To pak vedlo k prosazování sexistických, elitistických a imperialistických zájmů, které podle kritiků modernismus ztělesňuje. Právě proto bylo třeba se od něj přesunout dál ⁴⁶. Přitom právě moderní instituce se staly sociálně a politicky hegemónickými a taktéž odrazujícími ⁴⁷ [srov. Art & Language 2006: 115].

⁴⁶ Samozřejmě i zde byly výjimky. Nemůžeme říci, že by všechny moderní estetické soudy byly špatné, a že veškeré moderní umění je plné sexismu, elitismu a imperialismu. Skutečnost, že autoři ve svých dílech

Institucionální kritiku však lze rozdělit na dvě období: zmíněné první období v 60. a 70. letech a druhé, které probíhalo v 80. a 90. letech, přičemž tyto „etapy“ se vzájemně liší nejen dobou, ve které se odehrávaly. Můžeme říci, že zatímco první generace institucionální kritiky se snažila od instituce muzea distancovat, druhá zdůrazňovala nezbytné zapojení se do ní [Raunig 2009: 9]. I při druhé vlně se jednalo o to, že muzea byla stále autoritářská. Jedním z problémů však bylo stále větší propojování muzeí s trhem, jelikož zde vládlo přesvědčení, že kulturní instituce jsou v první řadě instituce ekonomické. To však narušilo požadavek, aby muzea reprezentovala otevřenou veřejnou sféru. Zároveň došlo k proměně kulturní sféry, jelikož národní stát již přestal být jediným rámcem pro kulturní reprezentaci, jelikož značnou roli hrají i nadnárodní společnosti, jako např. Evropská unie, na což však muzea nedostatečně reagovala. Zásadním nedostatkem kulturních institucí však podle kritiků bylo, že občany reprezentují spíše v symbolické rovině než materiálně, což lze přirovnat k situaci, kdy státy sice deklarují např. symbolickou integraci menšin, ovšem ve skutečnosti stále udržují politickou a sociální nerovnost [srov. Styerl 2009: 16-17]. Bylo tedy žádoucí do výstav skutečně zahrnout díla dostatečně reprezentující minority, nikoli to jen hlásat.

Zatímco počátky kritiky byly spojeny se zmíněnými umělci, pozdější kritické debaty byly propagovány především kurátory a řediteli kritizovaných institucí. Kritika se tak přesunula zvenku dovnitř. Nejedná se tedy o snahy těmto institucím vzdorovat, či se je dokonce zkoušet zničit, nýbrž o pokusy o jejich modifikaci upevnění pozice. Instituce muzea tak není pouze problémem, ale stává se rovněž řešením. Obě vlny se postupně staly součástí samotné instituce, a to ve formě historie umění a vzdělávání, či ve formě de-materializované a post-konceptuální praxe současného umění [srov. Sheikh 2009: 29-30].

Pod proud institucionální kritiky můžeme zahrnout novou muzeologii, kritické kurátorství a rovněž relační estetiku.

neztělesňovali možnost společenské změny, neznamená, že mají zodpovědnost za všechny špatnosti tehdejší doby.

⁴⁷ Na modernismus pohlíží negativně i irský autor Brian O'Doherty, který s ním spojuje podobu interiéru současných muzeí, která je k návštěvníkům stále nepřátelská. Díla jsou zde odtržena od času a kontextu, který by je mohl ukázat jinak než jako umění. Takovéto nastavení pak odkrývá tvrzení, že díla již nyní patří potomstvu, což značí záruku dobré investice [srov. O'Doherty 1999: 13-35].

4.1 *Nová muzeologie*

Na kritiku umělců postupně začala reagovat i muzea a snažila se společenskou situaci přizpůsobit. Změnám, ke kterým začalo docházet především v 60. a 70. letech 20. století, jež jsme zde již částečně popsali, přísluší souhrnný termín tzv. *nová muzeologie*. Výraz „nová“ přirozeně evokuje vymezení se proti něčemu, co je zastaralé – v tomto případě dřívější muzeum, orientované především na sbírky [srov. McCall, Gray 2013: 2]. Nová muzeologie označuje právě vzrůstající důraz na publikum a jeho potřeby a měnící se orientaci muzeí směrem k návštěvníkům. Ten je doprovázen taktéž nárůstem reflexivity uvnitř samotné muzejní disciplíny. Právě s novou muzeologií lze spojit i výše rozebraný posun od muzejních profesionálů jakožto ustavitelů a udržovatelů norem k interpretům uměleckých děl. Byly ustaveny nové vztahy mezi autorem, uměleckým dílem a významy v rámci muzea, což ovlivnilo jak podobu sbírek, tak kurátorskou praxi. Zároveň vzrostla role subjektivity a mnohosti názorů, projevy autorů byly častější a ti, kteří předtím nebyli slyšet (např. menšiny či ženy), se mohli začít vyjadřovat. K zásadním změnám došlo na poli výstav, které již nebyly pouze zábavou a získáváním informací, nýbrž souborem komplexních politických a estetických souvislostí. Tento koncept tedy nepředstavuje „pouze“ teoretickou perspektivu ke zkoumání muzeí, ale zahrnuje v sobě reálné změny, ke kterým ve světě muzeí došlo. Odkazují právě k popsané transformaci od exklusivních a uzavřených institucí k demokratickým a otevřenějším muzeím. Spolu s otevíráním muzeí, nebo možná právě díky němu, se začalo objevovat stále více materiální kultury, kterou muzea začala sbírat a vystavovat, a která reprezentovala nejen vidění světa podle vládnoucí třídy, ale zahrnovala také populární kulturu a historii neelitních sociálních vrstev [srov. Frazon 2012, Ross 2004: 84-85]. Pro nás je však přínosné podívat se především na to, jaké síly stojí v pozadí těchto proměn, tedy na sociální změny, jež novou muzeologii pohánějí. Právě jimi se zabývá sociolog Max Ross, který na toto téma provedl výzkum postavený především na rozhovorech se zaměstnanci muzeí. Jako zásadní napětí v dnešních muzeích přitom identifikoval zde již několikrát zmiňovanou tenzi mezi tlakem na demokratizaci a požadavkem zachování vysokého standardu muzeí. Došel však k závěru, že muzea jsou vůči přechodu směrem k demokratizaci do určité míry imunní, a že kulturní bariéry, které oddělují návštěvníky od ne-návštěvníků, zkrátka nelze překonat bez odporu. K tomu je třeba, aby ještě více pozměnila své chápání návštěvníků. V důsledku toho, že spolu s ostatními institucemi (bankami, školami, universitami či nemocnicemi) byla

nucena vstoupit na trh, došlo totiž nejen ke skutečnosti, že se na návštěvníky více orientují, ale i k tomu, že na ně začala pohlížet především jako na klienty, konsumenty. Tedy nikoli jako na občany, kteří mají na participaci na veřejné kultuře nárok garantovaný státem. Ovšem právě rozšíření konceptu občanství by pro muzea bylo žádoucí, neboť při pohlížení na návštěvníky jako na zákazníky je jejich přístup limitován jejich nákupní silou. K tomu se přidává již několikrát zmiňované omezení ze strany vzdělání a kulturního kapitálu případného publika [srov. Ross 2004: 99-100]. Stále však zůstává otázkou, nakolik by přehodnocení publika a zdůrazňování jeho občanství, vedlo k rozšíření demokratizační politiky muzeí.

4.2 *Kritické kurátorství*

V důsledku uvedených změn se začalo rozvíjet rovněž tzv. *kritické kurátorství*, jehož hlavním pravidlem a snahou je pohlížet na návštěvníky jako na rovnocenné partnery. Snaží se zejména vyvolat diskusi, tedy nikoli divákům autoritativním způsobem sdělovat, jak díla chápat a jak se na ně dívat. Soustředí se tedy zejména na dialog s návštěvníky a jejich možnost se v muzeu svobodně vyjádřit. Přitom upřednostňuje celkový výstavní prostor nad uměleckými díly. Toto pojetí kurátorské praxe tak přesahovalo západní uměleckou kritiku, jelikož se soustředilo nejen na diskuse o umělcích a uměleckých dílech, ale rovněž na roli kurátora a jeho úlohu při tvorbě výstav a jejich zprostředkování návštěvníkům [srov. O'Neill 2007: 13-14]. I zde lze tedy vidět určitou snahu o otevření muzeí a přiblížení se směrem k návštěvníkům.

Je jasné, že způsob kurátora nakládání s uměleckými díly, jejich interpretace a umístování v prostoru může odrážet, jaké problémy považuje za důležité, jeho identitu či individuální preference. Není tedy možné se déle domnívat, že kurátorství má být objektivní a objektivizující činností, jak tomu ovšem ještě donedávna bylo. Kurátor tedy v žádném případě nemůže být nestranný a nezaujatý, takový pohled je pouhým mýtem. Právě naopak, ukazuje svůj pohled, zprostředkovává umělecké hodnoty a naznačuje divákům možný přístup k dílům. Měl by tedy „*objevovat a ukazovat vztahy mezi uměleckými diskursy, předměty, osobnostmi a institucemi a klesit cesty od umění k divákovi*“ [Pachmanová 2007]. Má tedy nesmírnou zodpovědnost za to, aby díla přiblížil veřejnosti a umožnil jí porozumět tomu, o čem doposud neměli ani tušení. Současná podoba kurátorství by tedy měla iniciovat dialog mezi uměleckým a neuměleckým světem a přistupovat k návštěvníkům jako k rovnocenným partnerům.

Díky tomuto posunu mají dnes kurátoři kreativnější a aktivnější účast na samotné produkci umění.

Uvedené by mělo být odkládáno způsobem, jakým kurátoři s veřejností komunikují, a to jak verbálně, tak neverbálně. Kurátor nemůže očekávat, že všichni návštěvníci budou dostatečně poučeni, předem si nastudují potřebné materiály a budou mít s vnímáním umění dlouhodobou zkušenost. Proto je třeba jim jejich orientaci na výstavě a celkový pobyt v muzeu co nejvíce usnadnit. K tomu není nutné, aby kurátoři vytvářeli didaktické materiály a jejich prostřednictvím pak divákům předepisovali, co si mají o dílech myslet a jakým způsobem je žádoucí je vnímat. Diváci by však měli získat dostatečné množství vstupních informací, takže je žádoucí do výstav texty vhodně zapojit. Dle historičky umění a kurátorky Martiny Pachmanové je dnes používání textů poměrně snadné a nerušivé, jelikož spousta umělců s texty a jazykem ve svých dílech pracuje. Podstatná je ovšem zároveň i neverbální komunikace, tedy způsob umístění děl v prostoru, či práce s novými interaktivními technologiemi⁴⁸. Není tedy na místě se domnívat, že dnes lze vystavovat umění tak, aby promlouvalo samo za sebe, bez nutnosti jeho interpretace a tlumočení divákům. Umělecká díla již zkrátka nelze vystavovat jako nedotknutelné artefakty, jak tomu bylo kdysi, jelikož je to vůči návštěvníkům velice nezodpovědné a arogantní [srov. Ibid.]. Z uvedeného vyplývá, že kurátor by tedy neměl sloužit pouze umělcům a jejich dílům, ale rovněž veřejnosti. Díky tomu by tak neměl stát v opozici ke zmiňovaným muzejním lektorům, jelikož by se vlastně měli pokoušet všichni o totéž, tedy o co nejbližší přiblížení umění veřejnosti. Tento přístup rovněž souvisí se zmíněnou snahou mnoha muzeí se otevírat komunitám, mnohdy marginalizovaným, za což často zodpovídají právě kurátoři. Proto je žádoucí, aby si kurátoři osvojili sociálně aktivnější přístupy.

4.3 *Relační estetika*

Musíme si uvědomit, že v důsledku popsaných změn se neproměnilo jen pohlížení na návštěvníky a jejich očekávání, nýbrž se proměnili i oni samotní a jejich role, kterou při návštěvě muzea mají – od pasivních recipientů interpretací a informací se postupně stali zároveň i jejími autory. Jak divák, tak jeho prostředí se stávají živými elementy v procesu utváření uměleckého díla [srov. Casey 2005: 80-90]. Proměny na úrovni

⁴⁸ Uvedený způsob komunikace pomocí interaktivních technologií dnes podporuje i povaha výtvarného umění, které stojí často na pomezí jednotlivých disciplín a médií, a mnohdy tak podněcuje k zapojení nejen zrak, ale i další smysly návštěvníků. Potenciálu komunikace prospívá taktéž silný sociální náboj současného umění, který však může u části veřejnosti vyvolávat popuzení.

publika lze spojit s relačním uměním a pojmem *relační estetika*, který v 90. letech minulého století ustavil kurátor, kritik a spisovatel francouzského původu Nicolas Bourriaud, aby popsal tendenci v současném umění, která zahrnovala používání mnoha interaktivních a performativních technik. Sám Bourriaud pohlíží na relační estetiku jako na „*množinu uměleckých praktik, které jako svá teoretická a praktická východiska využívají lidské vztahy a jejich sociální kontext, spíše než nezávislý privátní prostor*“ [Bourriaud 2002: 113]. Bourriaud spojuje vzestup relační estetiky s rozvojem měst a s ním spojeným nárůstem počtu silnic, sítí a komunikací, k němuž došlo po druhé světové válce. Právě s rozvojem měst podle něj souvisí touha lidí po možnosti intenzivních setkání, jíž měly vyhovět nové umělecké formy, založené zejména na intersubjektivitě, intenzivnějším vztahu mezi dílem a pozorovatelem a možnostech kolektivního ustavování významu [srov. Bourriaud 2002: 14-15]. Můžeme si tedy povšimnout, že zásadní teze relační estetiky jsou velice podobné těm, které jsme zmiňovali u nové muzeologie a kritického kurátorství.

Umělec zde představuje spíše katalyzátor či organizátora, nikoli centrální postavu úzce spojenou s dílem. Jeho úlohou je vytvořit určitou situaci a čekat, jak se diváci k jeho myšlence postaví, jak na ni zareagují. Oni sami ji pak dotvoří svou přítomností a jednáním ve finální podobu „díla“. Tento typ umění se tedy spoléhá na odpovědi ostatních, z velké části náhodných kolemjdoucích či pozorovatelů, tedy nikoli na návštěvníky muzeí umění [srov. P.L.A.C.E. 2004]. Autoři děl se tak pokoušeli zmenšit vzdálenost mezi jejich uměleckými formami a běžnými občany⁴⁹. Bourriaud však zároveň upozorňuje na skutečnost, že umění bylo vždy v různých stupních relační a vždy byl pro něj ústřední princip dialogu⁵⁰. Oproti ostatním formám umění či zábavy (zmiňuje literaturu a televizi, divadlo a kino), kdy debata probíhá až po skončení programu, poskytuje návštěva muzea jedinečnou možnost bezprostřední živé diskuse o tom, co je viděno [srov. Bourriaud 2002: 15-16]. Podstatné však pro nás je, že relační estetika popisuje tendenci v současném umění a v přístupu umělců k veřejnosti, která

⁴⁹ Takovýto druh zapojení vztahového umění do veřejného života kritizuje britská historička a kritička umění Claire Bishop, která v něm spatřuje „idealizovaný počín“ až na hranici kýče. Bourriaud dle jejího názoru pohlíží na vytvářené vztahy příliš nekriticky, jelikož každý vztah, který je schopen vytvořit dialog, je podle něj demokratický a tím pádem i dobrý. Měli bychom se ovšem ptát, jaké vztahy to skutečně jsou, pro koho jsou produkovány a proč [srov. Bishop 2004: 65]. Podle Bishop je žádoucí političtější přístup, jenž by zdůrazňoval sociální disharmonii v současné společnosti.

⁵⁰ Tomuto názoru odpovídá i text profesora Hanse Tischlera z roku 1972, který hovoří dokonce o multi-relační estetice, přičemž zdůrazňuje nejen vztah mezi divákem a uměleckým dílem, ale rovněž důležitost vhodně nastaveného prostředí, jež je nutné k estetickému prožitku [srov. Tischler 1972: 141-142].

nechává diváky nejen svobodně si dílo interpretovat, ale rovnou ho svým jednáním a zapojením se do vzniklé situace dotvořit. Pohlíží tedy na publikum skutečně jako na rovnocenného partnera, s nímž lze vést dialog, a dává mu tak nesrovnatelně větší prostor, než tomu bylo v muzejních počátcích.

Určitě stojí za pozornost, že Bourriaud si vlastně všímá problematičnosti umístění současného muzeí v galeriích, když poukazuje, že relační umění může probíhat takřka kdekoli a muzea tak ke svému účelu nepotřebuje. Mezi autory totiž převládají názory, že současné umění muzea naopak potřebuje, jelikož bez svého vystavování by za umění nemuselo být považováno. S tím, jak se vytrácejí klasické umělecké činnosti jako malování či vytváření soch, a uměním tak může být takřka cokoli, rozeznáváme umění zejména na základě jeho umístění právě v muzeích. O tom, že rozmach tohoto typu „neuměleckého umění“ má souvislost s uvedenými proměnami a institucionální kritikou, však existuje shoda [srov. Např. Art & Language 2006: 114; Duncan 1995: 485; Vidokle 2010; Zálešák 2010: 30]. Podoba tohoto umění ho ovšem může v očích veřejnosti devalvovat, zvláště když mu, zejména v České republice, nikdo příliš nerozumí [srov. Pachmanová 2007]. I zde se tedy nabízí prostor pro práci zmíněných muzejních profesionálů a pro jejich případné snahy umění veřejnosti co nejvíce přiblížit. Bez jejich pomoci totiž bude stále mnoho těch, kdo v muzeích uvidí jen nesmyslné krabice či ještě něco horšího.

5. Kritika uvedených přístupů a tezí

Uvedené přístupy poměrně hojně pracují s termínem „veřejný“ či „veřejnost“. Muzea se podle nich mají otevírat „veřejnosti“, jelikož se stále odvolávají na osvícenský ideál „veřejného“. Pokud se máme zabývat onou „veřejností“, je vhodné se držet přístupu Jürgena Habermase, který říká, že „veřejný“ zkrátka znamená přístupný všem [srov. Habermas 2000: 55-56]. Ovšem je možné, aby muzea byla přístupná opravdu všem? Teoreticky určitě ano, jelikož sem každý může přijít a vystavená díla si prohlížet, a to občas i bez nutnosti zaplatit vstupné. Na druhou stranu je určitě naivní se domnívat, že by muzea umění mohla být v blízké době navštěvována lidmi s nízkým vzděláním, kteří exponátům, jež jsou zde umístěny, vůbec nerozumí, a nevědí tedy, co jim návštěva muzea může přinést. Do určité míry by jim to sice mohli umožnit zmiňovaní muzejní profesionálové a vhodné prezentační strategie, ovšem jak taková lidé o muzea získají zájem, a jak se o nich vůbec dozvědí? K tomu je zapotřebí ještě říci, že je vysoce nepravděpodobné, že ti, kteří mají vážné existenční problémy, se od nich půjdou odpoutat právě do muzea. Návštěva muzeí tak nejspíše souvisí nejen se vzděláním a kulturním kapitálem lidí, ale rovněž se socio-ekonomickým postavením. Je tedy žádoucí si přiznat, že muzea umění nikdy nebudou úplně pro všechny. Názory těch, kteří dodnes prosazují zmíněnou ortodoxní interpretaci v pohledu na muzea tak, jak ji předkládá Poulot, se v tomto světle jeví až jako naivní.

Ovšem, kdybychom odhlédli od uvedených omezení a muzeím by se přece jen podařilo přilákat širší veřejnost a jejich publikum by se tak výrazně rozšířilo, můžeme předpokládat, že by to s sebou přineslo jen pozitivní důsledky? Pravděpodobně nikoli. Vypadá to tak, že současní i minulí kritici muzeím a jejich pracovníkům vyčítají právě nedostatek snahy směrem k publiku a upřednostňování děl nad ním. Ano, usnadnění přístupu do muzeí skutečně stále zůstává zásadním úkolem, avšak je třeba klást důraz na rovnováhu a onen „elitní zážitek“, který je v diskusích o muzeích na jednu stranu kritizován, na druhou stranu ovšem i opomíjen. Jaký má vlastně smysl se tlačit v davu do Sixtinské kaple, aby člověk mohl na několik krátkých minut vidět Poslední soud, než ho hlídač doslova vyžene pryč? Co si lidé odnesou z toho, že stojí v zástupech, aby mohli na pár sekund spatřit Monu Lisu? Možná zkrátka pocít, že mohou sobě i ostatním říct, že ji viděli. Ale co lidé vidí v muzeích „skutečně“? Dokáží dílo určitým způsobem uchopit a poučeně zhodnotit, potřebují k tomu určité vedení a pomoc, nebo to nezvládnou ani s nimi? To jsou otázky, které by si měli muzejní profesionálové dnes

klást. Prázdné muzejní síně jsou rozhodně velice smutné, ale příliš přeplněné jsou na druhou stranu, alespoň pro návštěvníky, nepříjemné. Z neopakovatelného zážitku se může stát zkušenost až podprůměrná. Pokud tedy přijdou alespoň někteří, lze předpokládat, že když se jim dostane elitního zážitku, vrátí se. Pokud však přijdou skutečně všichni, nevrátí se už nikdo. A právě o návraty do muzeí jde především. Uvedené lze ilustrovat na stále se rozšiřujících shlucích muzeí, pomocí kterých se snaží města přilákat více návštěvníků. Ovšem tím, že tato muzea jsou zpravidla zacílena na ty, kteří nejsou pravidelnými návštěvníky muzeí, ubírá jim to na kvalitě. Místo toho, aby se soustředila na své tradiční funkce, tedy sbírání, uchovávání, a vzdělávání, stala se spíše místy s mnoha funkcemi orientovanými především na zábavu [srov. Van Aalst, Boogaarts 2002: 197-198]. Ovšem tím, že ustoupila od toho nejpodstatnějšího, od vystavování uměleckých sbírek, a začala se soustředit na zmíněný „edutainment“, tak začala konkurovat jiným místům či institucím, které nabízejí zábavu. Těch je však stále více, v důsledku čehož je pro muzea mnohem těžší na trhu uspět. Kdyby se však soustředila na svou jedinečnost, která tkví právě v bezprostředním setkání se s uměleckými díly, zábavním parkům by vůbec konkurovat nemusela. K tomu můžeme přidat, že tyto shluky muzeí a orientace na turisty také nepřinesou touhu se do muzea vrátit. Turisté si je prohlédnou jen jednou, a to mnohdy kvůli jejich architektuře, nikoli kvůli umění uvnitř. Je tedy zřejmé, že i tak bohublé snahy, jakými jsou snahy o demokratizaci přístupu do muzeí, by měly mít své hranice a neměly by se upínat k idealizovaným představám o potenciálních návštěvnících.

Institucionální kritika muzeí zmiňuje rovněž důraz na rovnocenné partnerství a vedení dialogu mezi kurátory a návštěvníky. Myšlenka je to určitě zajímavá a hezká, ale jak ji provádět v praxi? Návštěvník si sice může na výstavu udělat svůj názor, a pokud má štěstí, má možnost ho i někomu sdělit, ale i přes různé snahy a zapojování nejmodernějších technologií si stále nemůže vytvořit vlastní výstavu. Tu vytvořil kurátor, který tím vyjevil svá přesvědčení či identitu, a návštěvník se s tím musí určitým způsobem srovnat. Ti, kdo výstavy připravují, zde tedy mají větší slovo, mají v tomto oboru zpravidla i potřebné vzdělání, které od návštěvníků nemohou očekávat. Možná by tedy bylo rozumnější tuto odpovědnost přijmout a uvědomit si, že uvedený vztah pravděpodobně zcela rovnocenný být nemůže. Je evidentní, že v relační estetice, kde je publikum nutnou podmínkou k dotvoření díla, mají diváci zcela zásadní význam. Ale může se stát, že vytvořené situaci mnohdy nerozumí, přičemž umělcům jde zejména o to, jaký zaujmou postoj. Lze tedy tento případ, kdy jedni nepochopili, ale druzí jsou

spokojeni, označit jako rovnocenné partnerství? Pokud je zde přítomen požadavek po předání „komplexních estetických a politických souvislostí“, jak říká přístup nové muzeologie, můžeme předpokládat, že takovýto zážitek ho přinést nemůže.

Závěr

Jak jsme ukázali, ani na teze, které mají muzeím pomoci přehodnotit pohled na jejich potenciální návštěvníky a zlepšit tím jejich vztah s veřejností, se není možné dívat zcela nekriticky. To se však mnohdy děje, jelikož uvedené přístupy zpravidla kritizovány nebývají. Kritice musí čelit především více či méně úspěšné snahy reálných muzeí tyto myšlenky naplnit. Zásadní otázkou dnešních muzeí však i nadále zůstává, jak vhodným způsobem zpřístupnit umění co největšímu počtu lidí. Jelikož se potřebují snažit jak o navýšení svého publika, tak o udržení co nejvyšší kvality zážitku, je to úkol více než složitý. Ovšem i přesto, že současné debaty o muzeích a jejich problémech se točí především kolem tématu nedostatečné demokratizace, jsou i takoví, kteří jsou přesvědčeni, že z muzeí se staly takřka zábavní parky, či kulturní supermarkety, kde návštěvníci doslova vládou. Namísto toho, aby muzeum sloužilo veřejnosti zpřístupněním sbírek demokratizovaného umění, dostává se čím dál tím více do jejich rukou. Muzea tak měla začít sloužit především prezentaci návštěvníků [srov. Belting 2000: 111; van Aalst, Boogaarts 2002: 195]. Skutečnost, že se muzea umění přeměnila v místa, kde je nejdůležitější zábava, určitě neplatí o všech z nich. Můžeme však předpokládat, že pokud by rozšíření počtu návštěvníků bylo úspěšné, a do muzeí by začali opravdu chodit ti, kdo se jim doposud vyhýbali, kvalitu prožitku by to na druhou stranu podstatně snížilo. Ovšem už kvůli tomu, že takřka všichni na chod muzeí přispívají, se tato skutečnost jeví jako vysoce problematická. Jako určité východisko se jeví pořádání různých druhů výstav tak, aby odpovídaly odlišným typům publika, a uspokojeni byli tak jak ti, kteří jsou dostatečně kompetentní, tak ti, kteří své vnímání potřebují ještě zlepšit, k čemuž potřebují vedení. Výstavy by se mezi sebou měly odlišovat nejen povahou umění, ale rovněž množstvím a podrobností informačních materiálů. Tím by zároveň došlo i k vyhovění požadavkům kurátorů, kteří se snaží zachovat co nejvyšší standardy výstav, a tuto strategii tak sami využívají. Využití tohoto přístupu se nejeví jako příliš komplikované, neboť, jak říká kanadská autorka Reesa Greenberg, „výstavy se staly médiem, díky kterému se dnes umění stává známým“ [Greenberg 1996: 2]. Jsou tedy podstatnější než permanentní sbírky, jejichž podobu by bylo mnohem složitější ovlivnit.

Jak bylo uvedeno, lidé nenavštěvují muzea z několika důvodů, kvůli kterým je pro ně taková návštěva náročná, mnohdy až nepříjemná. Je to zejména vzdělání a sním spojený kulturní kapitál a ekonomické postavení. S tíživou finanční situací muzea lidem

pravděpodobně pomoci nemohou, mohou jim nanejvýš poskytnout únik ze všedního života a jeho starostí. Ovšem se vzděláním v oblasti umění a s kultivací estetického vkusu by jim mohla pomoci značně. Je však žádoucí, aby na vkus bylo pohlíženo jako na vlastnost, kterou je možné zlepšovat, a jíž se lze naučit, nikoli jako na vrozený dar, jenž náleží pouze vyvoleným. Zároveň se zdá být přínosné pohlížet na návštěvníky jako na občany, kteří mají na prohlídku muzea nárok, nikoli jako na konzumenty, u nichž záleží na jejich možnosti platit. K tomu je potřebné, aby muzea poukazovala na svou jedinečnost, tedy na možnost bezprostředního setkávání s uměleckými díly, kultivaci vkusu a vzdělávání v oblasti umění. Neměla by zdůrazňovat poskytování zábavy a pokoušet se tak konkurovat místům, která jsou pro zábavu přímo vytvořena. S těmi o návštěvníky soupeřit nemusí.

Úspěch muzeí z velké části závisí na profesionálech, kteří zde pracují, a jejich schopnosti přenést teoretické poznatky do praktické podoby výstav a působení muzeí. V práci byli zmiňováni zejména umělečtí kurátoři a lektori, na kterých zprostředkování umění veřejnosti skutečně stojí. Nesmíme však zapomenout na ředitele muzeí, kteří mají v oblasti používaných strategií mnohdy rozhodující slovo. Podstatná je zde především spolupráce jednotlivých muzejních složek a umělců, aby publiku bylo skutečně předáno to, co je plánováno. Je však otázkou, zda je nutné a žádoucí, aby vzdělávání v oblasti umění stálo pouze na muzeích. Jako přínosnější se jeví spolupráce se školami a vytváření určitých programů či projektů. Tím by byla naplněna teze o spolupráci rovněž s aktéry, kteří stojí mimo muzea. Ovšem to by pravděpodobně znamenalo přehodnotit celkový pohled na tento druh vzdělávání a nepracovat s ním jakožto s nadstavbou, která není pro život důležitá. K takovému přehodnocení by však muselo dojít nejen ze strany muzeí, ale i ze strany politiků a širší veřejnosti, aby mohlo být rozšířeno ve školních osnovách.

Jak ukázala část o vývoji muzeí a proměně hodnot, které měla ztělesňovat, dalším problémem současných muzeí je skutečnost, že mnozí považují názory, jež platily kdysi, za platné i pro současnou situaci. V dnešní době, kdy se muzea musí pokoušet návštěvníkům vycházet vstříc, už však není žádoucí vytvářet výstavní prostory připomínající chrámy a svatyně, kde vystavená díla návštěvníky spíše odpuzují, než vyzývají k pochopení. Obdobně nevhodné se zdá být výhradní využívání prezentačních strategií neposkytujících návštěvníkům dostatek informací o vystavených dílech, v důsledku čehož jsou přesvědčeni, že by jim měli předem rozumět i bez pomoci. I přesto, že termíny „chrám“ či „svatyně“ evokují spíše podobu muzeí v 18. či 19. století,

mnoho muzeí tak na návštěvníky působí i dnes. Možná to jsou právě tyto strategie, jež nutí návštěvníky k sebezprezentaci a hraní rolí, jak říká César Graña, tedy nikoli přehnané přizpůsobení se publiku, což tvrdí německý historik umění Hans Belting.

Otázkou, a zároveň podnětem pro další výzkum, zůstává, jak vypadá situace v České republice. Lze se domnívat, že úspěch muzeím komplikuje nejen jejich vlastní přístup, ale rovněž stále se rozšiřující možnosti lidí za uměním cestovat do zahraničí, kde lze najít větší muzea, která mají ve sbírkách více „velkých“ originálů. Taková muzea (typu Prado či Louvre) s návštěvností pravděpodobně mít problémy nebudou. Ovšem ani zde není jisté, že si odsud lidé odnesou silný zážitek, který budou chtít opakovat. Můžeme však předpokládat, že i v rámci českého prostředí se jednotlivá muzea mezi sebou značně liší. Zároveň je oprávněné se domnívat, že vzhledem ke kratší tradici vzdělávání kurátorů a menšímu rozšíření profese muzejních lektorů zde stále chybí funkční strategie, které by pomohly návštěvníkům umění (zejména to současné) poučeněji uchopit. Cestu k nim by však bylo žádoucí začít u výzkumů návštěvnických preferencí, u nichž je možné se inspirovat provedenými šetřeními v zahraničí. Je pravděpodobné, že lidé muzea nenavštěvují, jelikož umění, které prezentují, nerozumí. Ovšem nerozumí mu proto, že jim s tím nikdo nepomůže. A pokud do muzea nepřijdou, zůstane to nejspíš stejné.

Summary

As we have shown, even the proposition to help museums to rethink their view of potential visitors and enhancing their relationship with the public can't be viewed completely uncritically. However, this is often the case, since these approaches are not usually criticized. Instead, more or less successful efforts of real museums to fulfill these ideas have to face criticism. A fundamental question in today's museums, however, remains how to make adequate access to art as many people as possible. This task is more than complicated. However, despite the fact that the current debate on museums and their problems revolve primarily around the theme of lack of democratization, there are those who believe that museums have become almost amusement parks or cultural supermarkets, where visitors can literally dominate. According to their opinion, museum has served the public by making collections democratized art gets more and more into their hands. It thus serve mainly for self-presentation of visitors [see Belting 2000: 111; van Aalst, Boogaarts, 2002: 195]. The fact that the art museum transformed into place dedicated to fun certainly is not valid for all of them. We can assume, however, that if the expansion of the number of visitors has been successful, the quality of experience would significantly decreased. But due to the fact that almost all citizens contribute to museum functioning, this fact seems highly problematic. As a resolution seems to be holding various kinds of exhibitions to match different types of audiences. This strategy would satisfied as those who are competent enough and those who still need to improve their perception, to which they need guidance. Differences between them should be not only in exhibited art but also in the amount and detail of information materials. This would also comply with the requirements of curators who are trying to maintain the highest standards of exhibitions and they already use this strategy. The use of this approach does not seem too complicated because, as Canadian author Reesa Greenberg says, "*exhibitions have become the medium through which most art becomes known*" [Greenberg 1996: 2]. They are therefore more important than the permanent collections that would be much more difficult to influence.

As mentioned, people do not visit the museum for several reasons which make them often feel unpleasant during the visit of art museum. It is particularly education and cultural capital and economic status. With education in the arts and cultivation of aesthetic taste museums could help them greatly. However, it is desirable that the taste

was seen as a property that can be improved and which can be learned. Not as an innate gift that belongs only to few elected people. It also seems to be beneficial to consider visitors as citizens who are entitled to museum visits. Not as consumers who have to demonstrate their ability to pay. To do this it is necessary that museums pointed to its uniqueness - the possibility of direct encounters with works of art, cultivation of taste and art education. They should not emphasize providing entertainment in an attempt to compete with places that are directly created for fun.

Success can largely depend on the professionals who work there and their ability to transfer theoretical knowledge into practical form of exhibitions and museums action. The work speaks especially about artistic curators and lecturers. But we must not forget the museums' directors, who also have significant impact to the strategies which are used. What matters is particularly cooperation of individual components of the museum and artists. However, it is questionable whether it is necessary and desirable to organize art education exclusively in museums. It seems to be beneficial to conduct cooperation with schools and the creation of certain programs or projects. This would deliver the thesis of cooperation also with the actors who stand outside the museum. However, it needs reconsideration of the overall view of this kind of education and not to work with it as with an extension that is not important for life. Such a reassessment would have to occur not only from the museums, but also from politicians and the public. Then it could be expanded in the school curriculum.

Question and also suggestion for further research is situation of art museums in the Czech Republic. It can be assumed that the success of museums complicated not only by their own attitude, but also the ever expanding human capabilities of traveling abroad where people can find more "big" originals. Such museums (such as the Prado or the Louvre) will probably have no problems with attendance. But even here it is not certain that people will carry a powerful experience they will want to repeat. We can assume, however, that even in the Czech environment, individual museums vary greatly. It is also reason to believe that due to the shorter tradition of education in curating and smaller extension of museum educators are still lacking an operational strategy that would help visitors to grasp art (especially the current one) better. It would be desirable to start with the research of visitor preferences in which we can inspire abroad. It is likely that people do not visit museums because they do not understand art exhibited in museum. But they does not understand mainly because nobody helps them

with art reception. And if they do not come to the museum, situation will probably remain the same.

Použitá literatura

- ALBERRO, Alexander. Institutions, Critique, and Institutional Critique. In: ALBERRO, Alexander. *Institutional critique : an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009, s. 2-20. ISBN 978-0-262-01316-1.
- ALEXANDER, Victoria D. Pictures at an Exhibition: Conflicting Pressures in Museums and Display of Art. *American Journal of Sociology*. 1996, roč. 101, č. 4, s. 797-839.
- ANSHER, Nilofar Shamim. Understanding Museums and Art Galleries. 2008, s. 1-32. Dostupné z: https://www.academia.edu/1085332/Understanding_Museums_and_Art_Galleries_Commonalities_and_Differences
- ART & LANGUAGE. Voices Off: Reflections on Conceptual Art. *Critical Inquiry*. 2006, roč. 33, č. 1, s. 113-135.
- ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981. Studies in contemporary German social thought. ISBN 0262510251.
- BARRETT, Jennifer. *Museums and the public sphere*. Malden, MA, USA: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 9781405173834.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legislators and interpreters: on modernity, post-modernity and intellectuals*. Repr. Cambridge: Polity Press, 1987. ISBN 978-074-5607-900.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. 25th anniversary ed., updated and expanded. Berkeley: University of California, c2008, xxviii, 408 s. ISBN 978-052-0256-361.
- BELTING, Hans. *Konec dějin umění*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2000. Souvislosti (Mladá fronta), sv. 22. ISBN 8020408568.
- BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17-47. ISBN neuvedeno.
- BENJAMIN, Walter. Unpacking My Library. In *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, s. 59-67.
- BISHOP, Claire. Antagonism and relational Aesthetics. *October*. 2004, roč. 110, s. 51-79.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press, 1984a.
- BOURDIEU, Pierre. Outline of a sociological theory of art perception. *International Social Science Journal*, c1984b, roč. 20, č. 4, s. 589-612.
- BOURDIEU, Pierre. *The logic of practice*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990, s. 52-66. ISBN 0-8047-2011-8.
- BOURDIEU, Pierre, Alain DARBEL a Dominique SCHNAPPER. *The love of art: European art museums and their public*. Cambridge, UK: Polity Press, 1991, viii, 182 p. ISBN 07-456-0598-2.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Vyd. 1. Praha: Tranzit, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Překlad Simon Pleasance, Fronza Woods, Mathieu Copeland. Dijon: Les Presse du Réel, 2002, 125 s. Collection Documents sur l'art. ISBN 28-406-6060-1.
- CASEY, Valerie. Staging Meaning: Performance in the Modern Museum. *TDR*. 2005, roč. 49, č. 3.

- CHANG, Ha-Joon. *23 věcí, které vám neřeknou o kapitalismu*. Vyd. 1. Praha: Dokořán, 2013. Aliter (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-7363-578-7.
- CHARLESWORTH, JJ. Curating Doubt. In: RUGG, Judith a Michèle SEDGWICK. *Issues in curating contemporary art and performance*. Chicago: Intellect, 2007, s. 91-98. ISBN 978-1-84150-162-8.
- CRIMP, Douglas. On the Museum's Ruins. *October*. 1980, roč. 13, č. 1, s. 41-57.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly a Rick Emery ROBINSON. *The art of seeing: an interpretation of the aesthetic encounter*. Los Angeles, Calif.: Getty Center for Education in the Arts, 1990f. ISBN 0892361565.
- DALTON, Russell J. *The good citizen: how a younger generation is reshaping American politics*. Washington, D.C.: CQ Press, c2008, xvi, 200 p. ISBN 978-087-2895-386.
- DANTO, Arthur a Tomáš KULKA. Svět umění. *Aluze*. 2009, č. 1, s. 66-74.
- DILLENBURG, Eugene W. What, if Anything, Is a Museum?. *Exhibitionist*. 2011, roč. 30, č. 1, s. 8-14.
- DIMAGGIO, Paul. Are art-museum visitors different from other people? The relationship between attendance and social and political attitudes in the United States. *Poetics*, 1996, roč. 24, č. 2, s. 161-180.
- DIMAGGIO, Paul; MUKHTAR, Toqir. Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002: Signs of decline?. *Poetics*, 2004, roč. 32, č. 2, s. 169-194.
- DIMAGGIO, Paul; USEEM, Michael. Social class and arts consumption. *Theory and Society*, 1978, roč. 5, č. 2, s. 141-161.
- DUNCAN, Carol. Art Museum as a Ritual. *Art Bulletin*. 1995, roč. 77, č. 1, s. 473-485.
- EDCOM. *Excellence in Practice: Museum Education Principles* [online]. 2005 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf>
- FELDSTEIN, Martin S. *The economics of art museums*. Chicago: University of Chicago Press, c1991, s. 35-60. Conference report (National Bureau of Economic Research). ISBN 0226240738.
- FYFE, Gordon. Reproductions, cultural capital and museums: Aspects of the culture of copies. *Museum and Society*. 2004, roč. 2, č. 1, s. 47-67.
- GEORGEL, Chantal. The Museum as Methaphor in Nineteen Century France. In: SHERMAN, Daniel J a Irit ROGOFF. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1994, s. 113-122. ISBN 0816619530-.
- GILMAN, Benjamin Ives. *Museum Ideal of Purpose and Method*. Riverside: Museum at the Riverside Press, 1918.
- GRAÑA, César. *Meaning and authenticity: further essays on the sociology of art*. New Brunswick, N.J., U.S.A.: Transaction Publishers, c1989. ISBN 0887382266.
- GREENBERG, Reesa, Bruce W FERGUSON a Sandy NAIRNE. *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge, 1996. ISBN 0415115906.
- GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2008. ISBN 978-0-262-07292-2.
- HABERMAS, Jürgen. *Strukturální přeměna veřejnosti: zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2000. Morální a politická filosofie, sv. 8. ISBN 8070071346.
- HARRIS, Neil. Museum and Controversy: Some Introductory Reflections. *The Journal of American History*. 1995, roč. 82, č. 3, s. 1102-1110.

- HENDON, William S. The General Public's Participation in Art Museums: Visitors differ from Non-Visitors, But Not as Markedly as Case Studies Have Indicated. *American Journal of Economics and Sociology*. 1990, roč. 49, č. 4, s. 139-157.
- HERTZ, Richard. *Theories of contemporary art*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, c1993, s. 189-192. ISBN 0130126187.
- INGLEHART, Ronald F. Changing Values Among Western Publics from 1970 to 2006. *West european Politics*. 2008, roč. 31, 1-2, s. 130-146.
- JENKINS, Sarah, Jenny LISK a Aaron BROADLEY. JENESYS ASSOCIATES LTD. *The Popularity of Museum Galleries: Evaluation for Natural Sciences Collections Association*. 2013.
- KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2000, 259 s. ISBN 80-720-3252-6.
- LEE, Sherman E. Art Museums and Education. In: NEWSOM, Barbara Y a Adele Z SILVER. *The art museum as educator: a collection of studies as guides to practice and policy*. Berkeley: University of California Press, c1978, s. 21-26. ISBN 0520032497.
- LORD, Barry a Gail Dexter LORD a [foreword by Nicholas SEROTA]. *The manual of museum management*. Walnut Creek, Calif: AltaMira, 2002, s. 25-35. ISBN 075910249x.
- LORREY, Isabell. Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers. In: (EDS), Gerald Raunig and Gene Ray. *Art and contemporary critical practice reinventing institutional critique*. London: MayFly, 2009, s. 187-202. ISBN 9781906948030
- MCCALL, Vikki a Clive GRAY. Museums adt the 'new museology': Theory, practice and organizational change. *Museum Management and Curatorship*. 2013, roč. 29, č. 1, s. 1-17. Dostupné z: http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/cp/staff/gray/research/new_museology_article.pdf
- MILLS, George. The Art Museum: Reconsideration of Its Educational Role. *College Art Journal*. 1955, roč. 14, č. 3, s. 204-215.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 1999. ISBN 0520220404.
- O'NEILL, Paul. The Ruratorial Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, Judith a Michèle SEDGWICK. *Issues in curating contemporary art and performance*. Chicago: Intellect, 2007, s. 91-98. ISBN 978-1-84150-162-8.
- PACHMANOVÁ, Kdo je to kurátor/ka?: O tlumočnických umění a jejich dialogu s veřejností. A2. 2007, č. 39. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kuratorika>
- PETERSON, Richard A. a Roger M. KERN. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*. 1996, roč. 61, č. 5, s. 900-907.
- POULOT, Dominique. Identity as Self-Discovery: The Eco Museum in France. In: SHERMAN, Daniel J a Irit ROGOFF. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1994, s. 66-84. ISBN 0816619530-.
- PRIOR, Nick. A question of perception: Bourdieu, art and the postmodern. *The British journal of sociology*, 2005, roč. 56., č. 1, s. 123-139.

- RAUNIG, Gerald. *Instituent Practices: Fleeting, Instituting, Transforming*. In: (EDS), Gerald Raunig and Gene Ray. *Art and contemporary critical practice reinventing institutional critique*. London: MayFly, 2009, s. 3-12. ISBN 9781906948030
- ROSS, Max. *Interpreting the new museology*. *Museum and Society*. 2004, roč. 2, č. 2, s. 84-103.
- SHEIKH, Simon. *Notes on Institutional Critique*. In: (EDS), Gerald Raunig and Gene Ray. *Art and contemporary critical practice reinventing institutional critique*. London: MayFly, 2009, s. 29-32. ISBN 9781906948030
- SHERMAN, Daniel J. *Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*. In: SHERMAN, Daniel J a Irit ROGOFF. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1994, s. 123-143. ISBN 0816619530-
- TURNER, Victor. *Liminality and communitas. The ritual process: Structure and anti-structure*, 1969, s. 94-130.
- STEYERL, Hito. *The Institution of Critique*. In: (EDS), Gerald Raunig and Gene Ray. *Art and contemporary critical practice reinventing institutional critique*. London: MayFly, 2009, s. 13-20. ISBN 9781906948030
- ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Obrysy muzeologie: pro historiky umění*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2002, 251 p. ISBN 80-244-0542-3.
- The American Heritage dictionary of the English language*. 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin, c1996. ISBN 03-954-4895-6.
- TISCHLER, Hans. *A Proposal for a Multi-Relational Aesthetics*. *International Review of the Aesthetics*. 1972, roč. 3, č. 2, s. 141-160.
- VAN AALST, I. a I. BOOGAARTS. *From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities*. *European Urban and Regional Studies*. 2002-07-01, vol. 9, issue 3, s. 195-209. DOI: 10.1177/096977640200900301. Dostupné z: <http://eur.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/096977640200900301>
- VIDOKLE, Anton. *Art Without Artist?*. *E-flux journal* [online]. 2010, č. 16 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>
- WEBER, Max. *The Methodology of the Social Sciences*. New York: Free Press, 1969, 188 s.
- ZÁLEŠÁK, Jan. *Kritické umění a kurátorství v nejisté době. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, roč. 3, č. 8, s. 22-38. ISSN 1802-8918.
- ZOLBERG, Vera L. *American Art Museums: Snactuary or Free-For-All?*. *Social Forces*. 1984, roč. 63, č. 2.
- ZOLBERG, Vera L. *An Elite Experience for Everyone?: Art Museums, the Public and Cultural Literacy*. In: SHERMAN, Daniel J a Irit ROGOFF. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1994, s. 49-65. ISBN 0816619530-
- ZOLBERG, Vera L. *The Happy Few - en Masse: The Franco-American Comparisons in Cultural Democratization*. In: BLAKE, Casey Nelson. *The arts of democracy: art, public culture, and the state*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c2007, s. 97-123. ISBN 0812240294.

Internetové zdroje

- Code of Ethics. AAM. *American Alliance of Museums* [online]. 2000 [cit. 2014-03-25]. Dostupné z: <http://www.aam-us.org/resources/ethics-standards-and-best-practices/code-of-ethics>
- Communities Love Museums. MUSEUMS ASSOCIATION. *Museums Association* [online]. 2010 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://www.museumsassociation.org/download?id=143115>
- FLOWERS-FORHAN, Heather. Difference between an Art Gallery and an Art Museum. *Fine Arts 360* [online]. 2012 [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.finearts360.com/index.php/difference-between-an-art-gallery-and-an-art-museum-1288/>
- FRAZON, Zsófia. New Museology. TRANZIT. *Curatorial Dictionary* [online]. 2012 [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/new-museology/>
- ICOM Code of Ethics for Museums. In: *ICOM: The World Museum Community* [online]. 2013 [cit. 2014-03-20]. Dostupné z: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf
- KENDZULAK, Susan. What Is the Difference Between an Art Gallery and an Art Museum?. In: *About.com: Fine Art* [online]. 2014 [cit. 2014-03-20]. Dostupné z: <http://fineart.about.com/od/Library/f/What-is-difference-between-gallery-and-museum.htm>
- Museum Definition. ICOM. *ICOM: The World Museum Community* [online]. 2010-2012 [cit. 2014-03-20]. Dostupné z: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>
- Museum Facts. AAM. *American Alliance of Museums* [online]. 2013 [cit. 2014-03-25]. Dostupné z: <http://www.aam-us.org/about-museums/museum-facts>
- P.L.A.C.E. Program. UNM. *The College of fine Arts at UNM: A Sense of P.L.A.C.E.* [online]. 2004 [cit. 2014-05-11]. Dostupné z: http://place.unm.edu/relational_art.html
- SIMON, Nina. How Different Types of Museums Approach Participation. *Museum 2.0* [online]. 2010 [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://museumtwo.blogspot.cz/2010/02/how-different-types-of-museums-approach.html>