

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Blízkého východu a Afriky

Bakalárska práca

Katarína Patrášová

Umelecký trh na Blízkom východe

Art Market in the Middle East

2016

Vedúci práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 10.5. 2016

.....
Katarína Patrášová

Klíčové slova (česky):

umění Blízkého Východu, současné umění, umělecký trh na Blízkém Východě,
institucionalizace umění v Egyptě, egyptská umělecká scéna

Klíčové slova (anglicky):

Art in the Middle East, contemporary art, Art market in the Middle East,
institutionalization of art in Egypt, Egyptian art scene

Abstrakt:

Bakalárska práca “Umelecký trh na Blízkom východe” načrtáva základné špecifiká a problematiku umeleckého trhu v niektorých oblastiach Blízkeho východu, s prihliadnutím na špecifiká samotného regiónu. Zaoberá sa najmä historickým vývojom umeleckých inštitúcií, ich významom v rámci lokálneho kultúrno-politického diania a vysporiadavaním sa so súvisiacou otázkou autenticity.

Práca je členená do dvoch hlavných kapitol – prvá načrtáva historický vývoj umeleckého trhu v Egypte - ako príklad inštitucionalizácie umenia v oblasti. Sleduje vývoj od konca 19. storočia po súčasnosť, s bližším zameraním sa na popis súčasných štátnych a súkromných inštitúcií a interpretáciu umeleckej reprezentácie Egypta v zahraničí. Druhá kapitola sa sústreďuje na niektoré špecifiká umeleckého trhu v oblasti Blízkeho Východu, ktoré sú jedinečné a definujú interakciu globálnych a lokálnych faktorov.

Abstract:

The bachelor thesis *Art Market in the Middle East* creates a basic scheme for understanding the art market in the Middle East. It deals with the specifics of the region encountered in the field of art market, establishment of museums and connections between art and market development. The approach is mainly historical, following the cultural and political context and addressing the highly relevant question of authenticity.

The paper consists of two main chapters. The first one deals with the development of art market in Egypt – since the end of the 19th century until today. It describes private and public art institutions in Egypt and discusses the presentation of Egyptian art abroad. The second chapter presents examples of some local peculiarities of the Middle Eastern art market and institutions which are unique in the world-wide context because of the specific interaction of global and local factors.

OBSAH

1. Úvod	9
2. Case Study : Náčrt umeleckého trhu v Egypte	11
2.1. Pred rokom 1908	12
2.2. Založenie Školy výtvarných umení	13
2.3. Umelecké inštitúcie po revolúcii	17
2.4. Youth Salon, Nová generácia a 90.roky	21
2.5. Vstup súkromného sektoru	25
2.6. Súčasné súkromné galérie a inštitúcie	27
2.7. Súčasné štátne galérie a inštitúcie	33
2.8. Bienále v Benátkach – príklad umeleckej reprezentácie Egypta v zahraničí	34
3. Model múzea	38
3.1. Turecko	39
3.2. Maroko	41
3.3. Jordánsko	44
3.4. Palestína	44
3.5. Spojené arabské emiráty	45
4. Záver	47
Bibliografia	48

Predhovor

Témou tejto práce je skúmanie umeleckého trhu na Blízkom Východe. Umelecký trh je niečo, čo sprostredkuje umenie divákovi, ale aj to, čo vytvára monetárnu hodnotu umenia. Má svoju históriu a interpretácie – v systéme euro-amerického umenia. Naopak - v kontexte Blízkeho východu je písaná história, alebo interpretácia umeleckého trhu vzácna. Počas svojho výskumu som sa nestretla s ucelenou štúdiou na túto tému.

Ohľadom geografického členenia práce je treba poukázať na terminologickú vágnosť niektorých označení. Pojem “oblasť Blízkeho východu” môže odkazovať aj ku krajinám, ktoré nebolo možné do práce zahrnúť. A naopak, keďže som sa venovala aj oblasti Maroka, bolo by možné sledovaný región nazvať i “oblasťou Blízkeho východu a Severnej Afriky”, ale takéto bližšie určovanie geografických vymedzení som nepokladala za potrebné. Preto sa s termínom “oblasť Blízkeho východu” nakladá možno nedbalo, ale verím, že dôjde k vzájomnému pochopeniu. alebo nedôjde k nedorozumeniu.

Problematické bolo aj uvádzanie názvov - okrem arabského originálu je u väčšiny názvov (napr. inštitúcií, podujatí, umeleckých skupín, ...) zaužívaný anglický názov. Prikláňala som sa teda väčšinou k nemu, nakoľko som čerpala najmä z literatúry písanej v angličtine. V niektorých jasných prípadoch som názvy prekladala, pre zachovanie jazykovej jednoty textu (napr. Museum of Islamic Art - Múzeum islámskeho umenia).

Metódou prístupu bolo štúdium literatúry čiastočne sa týkajúcej zvolenej témy – išlo najmä o okruhy histórie umenia v jednotlivých krajinách, štúdie o konkrétnych umeleckých projektoch, prehľady existujúcich umeleckých inštitúcií a literatúra hodnotiaca kultúrnu politiku. Dôležitou súčasťou práce bol aj môj študijný pobyt v Káhire. Napriek tomu, že som do práce nezahrnula osobný výskum, ktorý je vzhľadom na politiku štátnych, ale aj súkromných galérií objektívne ťažko uskutočniteľný, získala som osobnú skúsenosť z návštevy priestorov a z komunikácie s umeleckou komunitou.

Napriek množstvu preštudovaného materiálu som sa rozhodla formovať prácu do dvoch kratších kapitol. Mnoho tém zostalo tak nedoriešených, ale verím, že si zaslúžia dôkladnejšie a komplexné spracovanie, ktoré len na základe štúdia dostupnej literatúry nebolo zatiaľ možné.

V téme tak vidím aj jasnú výzvu do budúcnosti.

Jazyková poznámka k prepisom z arabčiny:

Používam kombináciu transkripcie a transliterácie. Určitý člen ponechávam v neasimilovanej podobe *al-*. V citáciách z anglických zdrojov sú ponechané pôvodné prepisy, preto sa možno v práci stretnúť s dvojakým prepisom.

Pre prepis hlások odlišných od slovenčiny používam nasledujúci systém:

t̤	ث			
dž	ج	alebo	g (pre oblasť Egypta)	ج
h	ح			
ḏ	ذ			
ṣ	ص			
ḍ	ض			
ṭ	ط			
ẓ	ظ			
‘	ع			
gh	غ			
q	ق			
w	و			
y	ي			
’	ء			

Dlhé samohlásky prepisujem nasledovne:

ā

ī

ū

Pri toponymických názvoch a známych menách používam ustálené slovenské názvoslovie (Káhira. Alexandria, Sadát...).

Nakoľko v umeleckej sfére na Blízkom východe často dominuje angličtina nad lokálnymi jazykmi, používala som pri dvojjazyčných možnostiach najmä anglické názvy, ktoré sú

ustálené a ľahšie prístupné každému čitateľovi.

1. Úvod

Základná myšlienka tejto štúdie – ako geopolitický priestor formuje prejavy umenia, vznikla ešte počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení. Pragmaticky vzaté - umelec sa vždy rozhoduje pre stratégiu tvorby v rámci možností svojho prostredia, ktorými je aj umelecký trh. V mojom chápaní tvorí stret tvorby a jej percepcie. Preto som sa rozhodla pre štúdiu umeleckého trhu – pre jeho pozíciu, ktorú zastáva medzi realitou umenia a ekonomicko-sociálno-politickými reáliami Blízkeho východu.

Ako sa ale postaviť pred tému *Umelecký trh na Blízkom východe*? Ťažko vymedziteľný je už pojem Blízkeho východu. Keď hovoríme o priestore, ktoré sa nazývalo Orientom, v zmysle *Edwarda W. Saida*, treba mať na pamäti túto dichotómiu západného a východného – spôsob percepcie ktorý sa na našej téme objaví ako porovnanie euro-amerického a arabského umenia. Do akej miery tu ale možno hovoriť o dichotómii?

Odpoveď prichádza s ďalšou otázkou – ako vnímať modernu v priestore Blízkeho východu? Je to moderna, alebo modernita, ktorá sa objavuje v 19. a 20.storočí?

Tarek El-Ariss vo svojej knihe *Trials of Arab Modernity*¹, venujúcej sa mapovaniu modernity v arabskej literatúre, upozorňuje na arabské slovo *ḥadāṭa*, vyjadrujúce modernosť, modernitu aj modernu. Sám sa ho pokúšal interpretovať v zmysle významu ďalších odvodenín od rovnakého semantického koreňa – *'iḥdāt* – teda inovácia. A *ḥadaṭ* / *'aḥdāt*, čo znamená incident, udalosť, niečo, čo sa udeje – vstúpi do diania a zanechá istú stopu – teda inovuje to, čo bolo prítomné (tradíciu?). Možno aj úvaha nad definovaním a začlenením umeleckého priestoru Blízkeho východu potrebuje úvahu o význame termínov používaných na pomenovanie. Zmena, ktorá sa nachádza v kontexte literatúry, bude logicky prítomná aj v kontexte kritického prístupu k umeniu. Nemožno preto hovoriť o dichotómii, možno skôr o paralelných projektoch.

Je tu však stále problém v otázkach autenticity, nakladania s tradíciou, westernizácie,

1 EL-ARISS, Tarek. *Trials of Arab Modernity: Literary Affects and the New Political*. s. 172

globálneho a lokálneho – ktoré zaznievajú v diskusii o Blízkovýchodnom umení. Ako sa to prejaví na umeleckom trhu?

To bola jedna z otázok, ktoré som sa snažila skúmať. Narozdiel od umenia je totiž ľahšie vytvoriť popis inštitúcie, jej histórie a pôsobenia. Snažila som sa pomocou tohto popisu zachytiť niečo, vyjadrujúce sa spätne k spomenutým otázkam.

Výsledkom sú dve kapitoly – *Náčrt umeleckého trhu v Egypte* a *Model múzea* – obsahujúci niektoré možné realizácie umeleckej inštitúcie v danom priestore. Ani jedna z nich si nemôže robiť nárok na komplexnosť a obidve ponúkajú iba subjektívnu naráciu problematiky. Napriek tomu snád odkazujú na možné pohľady, akými sa dá nazerať na tento fenomén.

Čo zostáva ako nedokončená téma z môjho pohľadu, je teoretická interpretácia zbierkotvornej činnosti v inom kultúrnom prostredí. Ak opieraním sa o veci (artefakty), získava človek identitu, tvoria v inom kultúrnom prostredí identitu rovnakú? Aká je hodnota zbierky v prostredí, ktoré má iné materiálne hodnoty? Čo pojmy ako vysoká kultúra, vkus? Je to snád námet na ďalšiu prácu.

2. Case Study : Náčrt umeleckého trhu v Egypte

*“Egypt was the first Arab country where Western art was formally embraced, in a form of a Cairo school founded in 1908”.*² Wijdan Ali

Myšlienka zrodu moderného egyptského umenia býva datovaná na prelom 19. a 20. storočia a spojená s príchodom generácie “Priekopníkov” umenia (The Pioneers³, Džīl al-Ruwwād). Idea zlomu sa opiera o koncept autenticity – zatiaľ čo umenie pred ním bolo produktom najmä európanov, žijúcich a tvoriacich v Egypte, s generáciou “Priekopníkov” prichádzajú egyptskí umelci ako Maḥmūd Muchtār, zahŕňajú do tvorby egyptské motívy, témy z vidieckeho života a prinášajú aj nový štýl – neofaraonizmus. Používajú maľbu na plátne, ale aj granit ako materiál na sochy (rovnako ako materiál staroegyptských sôch), techniky inšpirované európskou modernou, ale aj jasné vizuálne podobnosti s motívmi staroegyptského umenia. Toto býva interpretované ako začiatok egyptského moderného umenia.

Z pohľadu inštitucionalizácie umenia a vytvárania umeleckého trhu sú sledovateľné nasledovné faktory: inštitúcie umeleckého vzdelávania, výstavy a zbierkotvorné inštitúcie, a patronáž umenia.

Otázka akvizícií islámskeho umenia nie je zmapovaná, obmedzuje sa na dohľadateľnú históriu vzniku Múzea islámskeho umenia v Káhire (cez vznik Museum of Arab Art v r.1884) a mená niekoľkých súkromných zberateľov 19.storočia. Z môjho pohľadu zostáva zaujímavá a nezodpovedaná otázka kontinuity zberateľstva – išlo o “preorientovanie” sa zberateľov na moderné umenie, alebo súčasné sledovanie oboch? Je to pravdepodobne narácia toho, ako sa menilo označenie “arabské/islámske umenie” na označenie “starožitnosť”.

2 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.22

3 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.24

2.1. Pred rokom 1908

Predvojom k egyptskému modernému umeniu bolo obdobie westernizácie, kedy do Egypta prichádzali európski orientalisti - David Roberts, Théodore Frère, Jean-Léon Gérôme a iní⁴. Táto zväčša francúzska umelecká komunita sa združovala na ulici *al-Churunfiš*, pohybovali sa v okruhu vyššej spoločnosti a prispievali k myšlienke modernizácie Egypta.⁵

Skupina orientalistov, žijúcich v Egypte zorganizovala prvú egyptskú výstavu vôbec, v roku 1891 v budove Opery, za účasti chedíva Tawfīqa.⁶

Podobná výstava sa opakovala o rok⁷ V roku 1902 usporiadali európski umelci, združení do spolku *Cercle Artistique* prvú verejnú výstavu, v obchode so starožitnosťami na ulici *al-Madābigh*⁸. Diela nepredané na výstave boli postúpené do dražby – prvej aukcie, ktorá sa konala v Káhire.⁹

Umelecké vzdelávanie začalo už pred založením spomínanej Školy výtvarných umení v roku 1908.

V roku 1821 bola založená *Madrasat al-handasa* v štvrti Bulāq, za účelom štúdia architektúry¹⁰. V roku 1835/36 boli Muḥammadom ‘Alīm vyslaní Egypt’ania do Európy, aby študovali kresbu, grafiku a maľbu a po návrate mohli pôsobiť ako inštruktori.¹¹ Wijdan Ali¹² spomína nasledujúce vznikajúce inštitúcie a ich datovanie¹³: School of Arts and Decoration (1835), ktorá bola určená pre vzdelávanie remeselníkov v tradičnom islámskom umení a

4 Pozri ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 22 pre zoznam umelcov dlhodobo, či krátkodobo pôsobiacich v Egypte.

5 Pre podrobné informácie o činnosti európskych umelcov v čase formácie egyptského umenia pozri NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*

6 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.30

7 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.30

8 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.30 a ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.23

9 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 23

10 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s.68

11 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s.68

12 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 27

13 Datovanie a názvy škôl sa v zdrojoch rôznia, D. Ramadan uvádza ako dátum založenia *School of Arts and Decoration* 1866.

remesle, neskôr premenovaná na College of Applied Arts (stala sa časťou súčasnej Helwánskej Univerzity v 70. rokoch); Khedive Teacher's Training School (1899), ktorá vznikla ako učiteľský inštitút, pričom jej absolventi prispeli k formácii moderného umenia; The Leonardo da Vinci School of Arts (1989) založená pre potreby vzdelávania v architektúre.¹⁴

2.2. Založenie Školy výtvarných umení

Za založením Školy výtvarných umení (School of Fine Arts, Madrasat al-funūn al-džamīla) stál člen egyptskej vládnucej dynastie princ Jūsuf Kamāl, ako jej patrón. Myšlienkovu sa na nej podieľal Guillaume Laplagne, francúzsky sochár, ktorý sa stal aj riaditeľom školy a oddelenia sochy.¹⁵

Princ Jūsuf Kamāl bol zberateľom orientálnych starožitností a islámskeho umenia¹⁶ a snažil sa podporiť vznik lokálnej produkcie umenia. Pre Školu venoval jeden zo svojich palácov v *Darb al-gamāmīz*, pri 'Ābidīn. Škola bola otvorená 8. mája 1908.¹⁷ Štúdium na nej bolo bezplatné a nevyžadovalo predchádzajúcu umeleckú prípravu.

Tento krok bol vnímaný ako jasný znak inštitucionalizácie a profesionalizácie egyptskej umeleckej tvorby.¹⁸ Ramadan¹⁹ o ňom uvažuje nasledovne:

“It was considered an indigenous initiative, funded by members of the royal family, and although staffed by foreign instructors they were notably not British. Therefore as an educational and cultural institution it challenges our assumed binaries of colonizer and colonized, native and foreign, and requires us to think seriously about the possibilities of a complex liminal space between the two.”

Vymenováva tak fakty, ktoré sa neskôr stali základom podmienovania autenticity a

14 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.30 a ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.75 - 83

15 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 27

16 The lost art of patronage: 5 remarkable Egyptian art patrons. *Madamasr* [online].

17 The lost art of patronage: 5 remarkable Egyptian art patrons. *Madamasr* [online].

18 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s.65

19 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s.66

charakteru egyptského umenia – ako niečoho lokálneho a vlastného, prameniaceho z “egyptskosti”, ale zároveň všeobecne (medzinárodne) platného. Kráľovská rodina stelesnená patrónom umenia je zárukou rýdzosti vkusu a umenia, a zároveň je tu aj náznak vstupu do diskurzu koloniálnosti a s ňou spätou otázkou inej - paralelnej, nie druhej modernity. Tieto parametre sa budú opakovať aj v 90. rokoch v diskusii o miere spätosti umelcov so západnými umeleckými trendami.

Vznik školy výtvarných umení je tak paralelný so zrodom národného umenia, národného cítenia v umení a vo vkuse. Maḥmūd Muchtār - “otec moderného arabského sochárstva”,²⁰ tvorca štýlu neofaraonizmu, pochádzal z prvých absolventov. Okrem toho bol údajne prvým egyptským umelcom študujúcim v zahraničí, konkrétne na *École des Beaux Arts* v Paríži.²¹

Ako ďalší záchytný bod budovania identity egyptského umenia možno vnímať časť stanov Školy výtvarných umení, ktorá si dáva za cieľ učiť: “*a taste for a national art*”:²²
“*this is not something the students already possess, nor does it come to them naturally, despite being part of their country’s heritage...These students therefore need to be trained both in the (foreign/Western) fine arts tradition, and their own (indigenous/national) art.*”²³

Opakuje sa tu teda interpretácia spájania cudzieho a pôvodného, z ktorých ale oboje nie je vlastné umelcovi. Ten by mal byť nástrojom výroby národného (egyptského) umenia.

Vyššie spomenuté úvahy možno snád’ vnímať ako kritériá, ktoré uložila na umeleckú tvorbu prvá umelecká inštitúcia považovaná za autenticky egyptskú. Navyše bezplatnosť štúdiá, bez dôrazu na predchádzajúce umelecké skúsenosti prináša idealistickú a vo svojom duchu modernistickú myšlienku, že umelcom môže byť ktokoľvek, že umelecká tvorba je slobodná a neohraničená sociálnymi a spoločenskými bariérami, existujúcimi v koloniálnych krajinách, čoho dôkazom môže byť napokon aj to, že spomínaný Maḥmūd Muchtār, najznámejší sochár egyptského modernizmu, pochádzal z roľníckej rodiny.

Nasledujúce obdobie prináša vznik ďalších umeleckých inštitúcií. Vznikali umelecké

20 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.24

21 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.24

22 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s. 92

23 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s. 92

spolky, ktoré vyvíjali výstavnú činnosť a formovali sa súkromné a štátne zbierky umenia, galérie, až po ideu múzea. Štát vystupoval často ako patrón umenia.

Podľa Wijdan Ali bola „prvá výstava egyptských umelcov“²⁴ (- čím implikuje, že išlo už o autentických egyptských umelcov, keďže výstavy egyptanov a európanov žijúcich v Egypte sa už uskutočnili -) uskutočnená v roku 1911. Išlo o výstavu študentov Školy výtvarných umení.²⁵ Ďalšie výstavy boli organizované novovzrikajúcimi spolkami umenia²⁶ Spolok milovníkov krásnych umení²⁷ usporiadal v roku 1922 *Salon du Caire*, na ktorom sa zúčastnilo 27 miestnych a 15 zahraničných umelcov. O rok neskôr sa Salón opakovala za účasti 93 umelcov.²⁸ V roku 1924 sa pod patronážou kráľa Fu'áda uskutočnila "Výstava súčasného umenia". Vláda v roku 1925 vyčlenila sumu určenú na nákup diel egyptského umenia, a prezident Spolku milovníkov krásneho umenia – Muḥammad Maḥmūd Chalīl, začal nakupovať diela pre Ministerstvo školstva.²⁹ V roku 1931 bolo uznesením Parlamentu vytvorené prvé Múzeum moderného umenia zastrešujúce 549 diel zahraničných a egyptských umelcov³⁰, inaugurované 8.2. 1931 kráľom Fu'ádom a bola zvolená komisia pre vytváranie akvizícií moderného európskeho a egyptského umenia. Miesto a zbierky múzea sa menili, ale výsledkom po transformáciách je dnešné Múzeum moderného umenia v komplexe Opery na al-Gazīra.³¹

24 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 27

25 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. uvádza ako dátum 1910.

26 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 28; Nováková

27 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.91, uvádza arabský názov: Džam'ijjat muhibbī al-funūn al-džamīla.

28 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s.29

29 ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. s. 31

30 The lost art of patronage: 5 remarkable Egyptian art patrons. *Madamasr* [online].

31 Muḥammad Maḥmūd Chalīl vlastnil aj svoju súkromnú zbierku impresionizmu a európskej moderny, ktorá po jeho smrti prešla do vlastníctva štátu a v 60. rokoch vzniklo na jej zastrešenie Múzeum Maḥmūda Chalīla, v pôvodnom paláci Maḥmūda Chalīla. Zbierka obsahovala okrem egyptských modernistov aj európskych autorov - Rodin, Van Gogh, Sisley, Monet, Manet a.i., zbierku arabských remeselných výrobkov a zbierku orientalistických malieb. O 10 rokov po vzniku bolo múzeum uzavreté (v dôvodu Sadátovej žiadosti pričleniť palác múzea k prezidentskému sídlu) a zbierka bola premiestňovaná. V roku 1991 sa jej egyptskí autori stali súčasťou Múzea moderného umenia. V súvislosti s touto zbierkou je známy škandál okolo obrazu Van Gogha *Kvety maku*, ktorý bol dvakrát odcudzený – v roku 1971, po následnom pátraní ho vrátil kuwajtský princ, pod podmienkou, že na neho nebudú vznesené obvinenia. Druhý krát zmizol v roku 2010 zo znovuotvorenej pôvodnej budovy Múzea Maḥmūda Chalīla a doteraz nebol nájdený. Múzeum bolo v posledných rokoch uzavreté pre údajnú renováciu a podľa oficiálnych informácií je v súčasnosti otvorené. Vďaka spomínanému škandálu sa stalo častým argumentom v diskusii o neschopnosti egyptského Ministerstva kultúry zabezpečiť

V štátnom sektore sa javili snahy podporovať a zastrešovať umeleckú produkciu – v roku 1924 bol vyčlenený rozpočet na zahraničné stáže umelcov, neskôr rozpočet pre akvizície, v roku 1927 Výbor pre výtvarné umenie – *Ladžnat al-funūn al-džamīla*, neskôr prešla pod Správu výtvarných umení - *’Idārat al-funūn al-džamīla*, fungujúcu až do roku 1966.³² Vznikol tiež súťažný projekt – cena Maḥmūda Muchtāra (1935).³³

Výstavné priestory ponúkali štátne aj súkromné galérie a budovy európskych kultúrnych centier.³⁴

Súkromná a štátna výstavná činnosť prebiehala aj v Alexandrii.³⁵

Zaujímavým projektom bolo vytvorenie Egyptskej akadémie umení v Ríme v roku 1929. Podľa oficiálnych informácií³⁶ stojí za jej vytvorením podnet egyptského umelca Rāghiba ‘Ayyāda, v tom čase študujúceho v Taliansku na vlastné náklady. Adresoval žiadosť egyptskej vláde, aby vytvorila možnosť štúdia pre egyptských umelcov v Ríme. Štát pod patronáciou kráľa Fu’āda zabezpečila ubytovanie a priestory na tvorbu a v 60.rokoch³⁷ sa na základe vzájomných dohôd vytvorila stála inštitúcia - *Accademia d’Egitto, Roma*. Ako uvádza webstránka inštitúcie, cieľom vzniku Akadémie bolo získať “antickú, taliansku, umeleckú skúsenosť a nájsť vhodné miesto pre tvorbu egyptských umelcov a starostlivosť o ich nadanie”³⁸ Ako dôvod Rāghiba ‘Ayyāda na založenie Akadémie sa uvádza, že: “bol svedkom rozkvetu umeleckého sochárstva v mnohých európskych krajinách, skrze Akadémie umení, ktoré boli ako okná s výhľadom na Európu, skrze Talianske hlavné mesto – Rím, v ktorom sa už predtým objavila táto priekopnícka myšlienka so začiatkom 20. storočia.”³⁹ Poukazuje to

starostlivosť o akvizície.

32 Podľa NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 84

33 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 94

34 Zoznam niektorých galérií podáva NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 97; s rôznymi zmienkami sa dá stretnúť pri čítaní súdobej tlače

35 pozri NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 94

36 *Accademia Egitto* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://ar.accademiaegitto.org/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%83%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A9/>

37 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.144

38 بالتجربة الفنية الإيطالية العريقة، وإيجاد مكان لائق لإبداع الفنانين المصريين ورعاية مواهبهم

39 شهد عملية ازدهار التمثيل الفني لكثير من دول العالم عبر “أكاديميات فنية” تكون بمثابة نوافذ تطل على أوروبا من خلال العاصمة الإيطالية

na odvolávanie sa inštitúcie a zámeru jej vzniku - na antické umenie a na modernu, na ktorých oboch sa zúčastňujú aj egyptskí umelci. Je možné vnímať to ako snahu o legitimizáciu egyptského umenia v rámci celosvetového umenia, trendov, alebo aj večného – antického umenia.

Rímska akadémia zostáva stále činnou, ako priestor zastrešujúci výstavy, diskusie a kultúrne aktivity.⁴⁰

2.3. Umelecké inštitúcie po revolúcii

Po revolúcií nastala logická zmena v koncepte podpory umenia zo strany štátu ako aj obmedzenie súkromných iniciatív na poli umeleckých inštitúcií. Celková nálada korešpondovala s politickými a spoločenskými zmenami. Za Násira sa tak začala štátna politika podpory a zároveň kontroly umelckej sféry. Štátny aparát ponúkal zamestnanie pre umelcov – vo vzdelávaní, vo vznikajúcich štátnych a umeleckých inštitúciách, systém finančnej podpory na tvorbu a prinášal podujatia a priestory pre prezentáciu tvorby. Tento systém ale prinášal aj kontrolu umeleckej produkcie, resp. toho, čo bolo vystavené a zároveň, v duchu socializmu, podporoval národné a sociálne témy, umenie prameniace z lokálneho dedičstva.

“In the years following the 1952 Revolution, wealthy patrons gradually disappeared from Egypt’s cosmopolitan art world and were replaced by the state, which by the 1960s came to exercise full control over all cultural activities, including the arts...After 1956, government financial support and patronage were the only kind of funding the majority of artists could expect.”⁴¹

V roku 1952, teda hneď po revolúcii, bol zakúpený egyptský pavilón v Benátkach.⁴²

روما، التي كان لها السبق في هذه الفكرة الريادية مع بداية القرن العشرين

40 Egypt má tiež kultúrne centrum v Paríži – ako súčasť Egyptskej ambasády a Egyptian Cultural and Educational Bureau v Londýne.

41 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 67

42 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.143

Po zrušení finančnej podpory pre výtvarné umenie (1954-55)⁴³ a znárodnení väčšiny súkromných zbierok,⁴⁴ štát zriadil o rok neskôr (1956) Najvyššiu radu pre umenie a literatúru - *Al-madžlis al-'alā li-l-funūn wa al-'ādāb* (Supreme Council for the Development of Arts and Literature).⁴⁵

J.Winegar⁴⁶ vníma toto obdobie ako snahu priniesť umenie masám. Za týmto účlom sa otvárali nové výstavné priestory na prezentáciu aj predaj diel – obnovená Achnaton galéria, Bāb al-Lūq v Downtowne, Veľká výstavná sála v sídle Socialistickej Únie, a budovali sa “paláce kultúry” (*quṣūr al-ṭaqāfa*) po celej krajine. Štát distribuoval v minulosti nadobudnuté diela na vystavenie do štátnych budov a úradov.

V roku 1967 bola zavedená finančná podpora pre umelcov⁴⁷ vo forme *štipendia*, udeľovaného voľne, alebo na konkrétny projekt, po posúdení umelca a jeho diela komisiou a Ministerstvom kultúry. Štát začal v roku 1969 plánovať neuskutočnený projekt výstavby Paláca umení v Káhire – veľkoplošného priestoru zahŕňajúceho výstavné a edukačné priestory.

Na základe súkromnej zbierky darovanej štátu vzniklo Múzeum moderného umenia aj v Alexandrii (1954), ktoré od roku 1955 organizovalo Alexandrijské Bienále.⁴⁸

Zároveň bolo otvorené už spomínané Múzeum Maḥmūda Chalīla v Gize, a Múzeum Maḥmūda Muchtāra (1962) – zastrešujúce dielo tohto sochára, na al-Gazíre.

Čo sa týka akvizícií, väčšina smerovala z ateliérov do štátnych zbierok, alebo boli zakúpené cudzincami žijúcimi v Egypte. Existovalo minimum súkromných zberateľov.⁴⁹

Ohľadom reprezentácie Egypta na Bienále v Benátkach uvádza Karnouk⁵⁰ *pozitívne*

43 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s.84

44 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.143

45 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.143

46 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 143 - 158

47 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.147; NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 87

48 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 94 - 95

49 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 106

50 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s.56

reakcie kritika Johna Bergera na egyptský pavilón v roku 1958: “*this pavillon was the most affirmative and vital...Their language is largely traditional. It is sun-dried colors...deriving from traditional Egyptian arts and design. Yet it is the art of the West that appears by contrast to be not only academic, but also in the context of the emerging twentieth-century world, finished, exhausted, outlived.*” Tiež ale uvádza, že možnosť cestovať a vystavovať v zahraničí bola v 60. rokoch obmedzená, preto dostať sa na Benátske Bienále, pod kurátorskou záštitou štátu, bola jedna z mála možností, ako sa v zahraničí prezentovať.⁵¹

Po nástupe Sadáta došlo k niektorým zmenám, a obdobie jeho vlády bolo pre umenie vnímané skôr negatívne.⁵² Medzi nimi bolo obmedzenie rozpočtu aj aktivít Ministerstva kultúry, zatvorenie Achnaton galérie (zmenená na reštauráciu Arabesque) a galérie Bāb al-Lūq (zmenené na banku). Kvôli rozkolu Egypta a ZSSR došlo k uzavretiu kultúrnych centier východoeurópskych krajín v Káhire a zrušeniu medzikultúrnych výmen. Tým umelci stratili mnoho výstavných priestorov. Na druhej strane došlo v roku 1976 k vzniku Centra výtvarných umení na Zamáleku (Center of Fine Arts)⁵³. V tom istom roku vznikol Syndikát výtvarných umelcov (*Niqābat al-fannānīn al-taškīlīyīn*)⁵⁴, ktorý sa staral o kontakty so zahraničím.

Sadátova myšlienka vzťahu kultúry k obyvateľstvu bola podľa Winegar formulovaná ako “*al-taqātha li-l-mutaqqifīn*”⁵⁵, teda kultúra pre úzky okruh obyvateľstva, ktorí sa jej profesionálne venujú. Je to jasný rozdiel od Násirovho smerovania kultúry pre široké masy a zavádzania kultúry aj do okrajových častí Egypta. Absolutizáciu štátu ako patróna umenia v období 50. - 80. rokov argumentuje nasledovne: “*...previous forms of elite patronage had significantly decreased with the exodus of foreigners and the dissolution of some private property. Furthermore, aristocratic elites were not interested in buying the kinds of abstract and experimental art that begun to emerge from the late 1960s onward. The nouveaux riches did not constitute a significant market for art; it was not until...the late 1990s that a*

51 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 107

52 pozri KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 148 - 152

53 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.149

54 NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)*. s. 88

55 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.150

noticeable interest in modern art could be detected among this group... Most (art interlocutors) argued that state support was better than the prerevolutionary aristocratic alternative. Critics on opposite sides of the aesthetic spectrum argued that the state protected artists from the capitalists art market. For them, potential censorship of a politically charged work was better than being forced to either adopt Western styles or cater to the local bourgeoisie preference for painting of peasants and still lifes just to make a living off of art.”⁵⁶

V pohľade Samie Mehrez⁵⁷ bol systém kultúry zavedený Násirom už vtedy nefunkčný, a pod Sadátom kolaboval. Upozorňuje aj na súvislosť s nástupom islamizmu a chýbajúcou podporou súdobého umenia: *“The Sadat period (1971-81) had been marked by mutual froideur. The valorization of ‘village ethics’ (akhlaq al-qaria) over the modernist paradigm led to the revival of conservative Islamist ideology.”⁵⁸* Zároveň zdôrazňuje aj dôsledky systému štátnej inštitucionalizácie umenia, ktorá sa stala regulátorom tvorby na niekoľko desaťročí. *“For Egyptian culture figures, this history has meant that the culture is the handmaiden of the political and must always abide by its rules... The cultural players become the protégés of the state so long as they are intelligent enough to respect the unpredictable boundaries of the political game”⁵⁹.*

Počas vlády Mubárika síce pokračovala štátna hegemonia na spravovanie umenie a kultúry, ale prišlo k niekoľkým zásadným zmenám. Ako minister kultúry nastúpil v roku 1987 Fārūq Ḥusnī, ktorý bol sám maliar, mal za sebou pôsobenie v Egyptskom kultúrnom centre v Paríži a v rímskej Akadémii a začal s projektami na podporu umenia – radikálne navýšenie rozpočtu pre Ministerstvo⁶⁰, zavedenie nových, pravidelných výstavných podujatí a zakladanie nových výstavných priestorov. V stanovách, ktoré minister uvádzal ako základné princípy nového prístupu k umeniu, uvádza: inovácie a tvorivosť, necentralizovaný prístup (nevšimáť si iba Káhiru, ale presunúť záujem ja na iné mestá a dediny), finančná podpora – cestou kooperácie s kapitalistami a národnými inštitúciami, interakcia, kultúrne otvorenie sa

56 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.152

57 MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. s.17 - 18

58 MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. s. 17

59 MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. s. 16 - 17

60 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 153

svetu, mať za cieľ mládež a budúcnosť.⁶¹

Medzi pravidelné podujatia, ktoré vznikli od 80.rokov patrí Medzinárodné káhirske bienále (*Byinālī al-Qāhira al-dawlī*)(1984), Medzinárodné egyptské bienále grafických umení (*Byinālī Misr al-dawlī li-fann al-grāfīk*)(1993), Bienále keramiky (*Byinālī al-Qāhira al-dawlī li-l-chazaf*)(1992). Neskôr vznikali ďalšie národné výstavné podujatia.⁶²

Najväčším bolo pravdepodobne vytvorenie “Salónu mladých” (*Youth Salon, Salūn al-Šabāb*), ktoré vynieslo na scénu novú umeleckú generáciu, reprezentujúcu Egypt medzinárodne.

2.4. Youth Salon, Nová generácia a 90.roky

Youth Salon sa prvý krát uskutočnil v roku 1989 pod záštitou ministra kultúry Fārūqa Ḥusnīho. Mala to byť iba bežná výstava, prezentujúca umenie mladých autorov. Pre veľký úspech sa z nej stal pravidelný, každoročný salón, fungujúci dodnes, ktorý na egyptskú scénu vniesol témy aktuálnosti vs. zastaralosti, westernizácie, tému generácií a ich vizuálnych zdrojov, tému štátnej patronáže a nakoniec - vytvoril generáciu, ktorá sa presadila medzinárodne, a na scénu sa dostala v rovnakom čase, keď sa začali v Egypte objavovať súkromné galérie.

Ďalším prínosom bol fakt, že Salón bol otvorený vystavovaniu nových médií. Autori mohli na ňom vystavovať inštalácie a videá.

Postup organizácie Salónu začínal každoročne výberom komisie podľa Najvyššej rady pre kultúru a Národným centrom výtvarného umenia. Komisia sa skladala z vybraných profesorov umenia, umeleckých kritikov a členov vládnych kultúrnych orgánov, ktorí boli tiež umelcami.⁶³ Komisia zverejnila výzvu, na základe ktorej obdržané diela hodnotila a spravila výber diel, ktoré boli vystavené a odmenené.⁶⁴ Vernisáž býva až dodnes udalosťou

61 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 155

62 Zoznam usporiadaných výstav, niekedy aj s dodatočnými informáciami, taktiež niektoré katalógy v pdf sa nachádzajú na stránke sektora výtvarných umení Ministerstva kultúry:

Fine Art Sector [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.fineart.gov.eg/Eng/About/about.htm>

63 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 158

64 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.158, uvádza ako počet vystavených diel 200, odmenených 45, ako vtedajšiu sumu odmenenie 500 až 5000 EGP. V

sezóny, medzi jej návštevníkmi sú už etablovaní umelci, galleristi, zástupcovia kultúrneho sektoru, ako aj minister kultúry. K výstave býva každoročne vydávaný katalóg, s biografiami autorov a reprodukciami ich diela a v tlači sa vždy spätne objavujú reakcie a diskusie na vystavené práce. Celkovo sa výstava etablovala ako jedna z najvýznamnejších udalostí roka, a jedinečná možnosť pre mladých umelcov zviditeľniť a presadiť sa.

Šādī al-Nušukatī⁶⁵ sa vyjadril o období, kedy sa mladá generácia začala presadzovať pomocou Salónu nasledovne:

“...it started by The Salon of Youth. The Salon of Youth takes place every year, and when we just graduated in 1994 there were no art exhibitions that allowed a young artist who was not popular enough to exhibit his work except The Salon of Youth. The Salon of Youth was during that time in the Opera at Qa’et Al-Fonoun which was called during that time Qa’et Al-Nile and it was not the same as it is today, it was only one building and it was used for Souq El Qaheyra Al Dawli. The building was with a flat roof, and we were students when the Salon was established in 1989, and that was my first year in college. We went to see the exhibition and everyone was older than us, but there was also a motivation to go because of the prizes that were offered, of course the Salon itself did not yet establish its popularity. It was mainly for experimental work, and the new generation that was trying to do something new based on the experience of the previous generations but there nothing clear yet. However, when I graduated in 1994 The Salon of Youth became the place that guides artists and establishes their positions as artists within the whole Egyptian movement. So we had to places to go at that time, first we had the atelier and of course you had to have some connections so that you could use a place inside the atelier; or the other option which was to create something special that could be exhibited in the Salon of Youth. I consider the Salon of Youth the starting point to me and others like Wael Shawkey, Khaled Hafez and Moataz Nasr...I am talking about the beginning of 1990’s...I remember that there were no private exhibitions except Karim Francis

súčasnosti je hlavná cena 20 000 EGP. V posledných rokoch sa Salón konal v budove Paláca umení v komplexe Opery na Al-Gazíra, a išlo rozlohovo o objemnú výstavu, zaplňajúcu 2 poschodia a prízemie. Uskutočňuje sa na jeseň. Zúčastniť sa ho môžu umelci do 35 rokov. Ďalšie ceny sú individuálne ceny Salónu, v hodnote 10 000 EGP a ceny udeľované CIB bankou.

65 Jeden z najvýznamnejších umelcov generácie 90.rokov, presadil sa medzinárodne, pôsobil ako kurátor Egyptského pavilónu v Benátkach v r. 2012, pedagogicky pôsobil v univerzitnom umeleckom vzdelávaní.

and Stephania and they were dealing with their own groups of artists and they couldn't take the risk of exhibiting the work of a new artist. Thus I believe that The Salon of Youth was a very important event that helped my generation. ”⁶⁶

Umelci tejto generácie sa neskôr stali sami členmi komisie v Salóne, popri štátnych zástupcoch.⁶⁷ Napríklad v r. 2012 to bol spomínaný Wā'il Šawkī. Kvalita výstavy sa líšila každý rok, pravdepodobne najmä na základe preferencií komisie, rôzne ročníky získavali menší, či väčší ohlas. V prípade ročníka 2012 - prvého postrevolučného, ktorý niesol veľký ohlas kritiky a médií, sa stretávame s nasledujúcim hodnotením:

*“The works shown and the context of the salon provided the art scene in Egypt with a case in point with regard to the politics of curating art and the multi-layered contentions surrounding it. While moved by the sole aspiration of producing a quality exhibition, the jurists posed an alternative model of working with a prevalent structure, rather than adopting the extremes of refuting it altogether or embracing it. Khan and el-Baroni plan to take this endeavor one step further by working on a publication where they examine “local” contemporary art through the lens of all the artworks presented to them as jurists. By venturing into this documented thinking process, they turn the experience of the Youth Salon into a process of intellectual investigation.”*⁶⁸ - teamtizuje sa nielen salón ako udalosť a vystavené diela, ale aj kurátorské koncepcie, prezentované členmi komisie z radov bývalých výtvarníkov.

Generačnému sporu, ktorý nastal so vznikom Sálónu a situáciou v 90. rokoch sa venuje Winegar.⁶⁹ Jedným z dôsledkov bolo vyhrotenie rozdielu medzi generáciami v pohľade na to, čo je egyptské umenie a ako by sa mal Egypt umelecky reprezentovať. V 90. rokoch v kultúrnej sfére a v štátnych galériách pracovali umelci, ktorí podobne ako minister Ḥusnī Fārūq, mali nejakú skúsenosť zo zahraničia. Winegar⁷⁰ tuto skupinu nazýva “*Mu 'āsira*”, teda “súčasná”. Oni rozhodovali o tom, kto pôjde reprezentovať Egypt na egyptské bienále a

66 Interview with Shady al Noshokaty: On Being an Artist. *Noshokaty* [online].

67 20th Annual Salon El Shabab: Youth, Art, and Controversy. *Universes in Universe* [online].

68 ATTALAH, Lina. Youth Salon. In: *Contemporary Practices* [online]

69 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 158; WINEGAR, Jessica. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers.; WINEGAR, Jessica. Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East.

70 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 159

trienále, a vyberali ľudí podľa vlastných preferencií, podľa svojich estetických kritérií. Rozhodovali aj o výbere umelcov na Salón mladých a preferovali umenie porovnateľné s trendami mimo Egypta, nové médiá a avantgardu. Salón sa stal aj miestom ukazujúcim trendy, budúcnosť egyptského umenia. V širšom kontexte to Winegar chápe ako snahu vytvoriť imidž kultúrneho štátu, sekularizovanej spoločnosti, postavenej na legitímnom umení:

“This ‘Youth Salon’ (salon al-shabab), along with state arts college education, became a critical source of tathqif⁷¹ discourses directed at youth. The central importance accorded to youth in defining and elevating the Egyptian nation through art, and thereby leading it towards a new renaissance, is a repeated theme throughout the Salon catalogues over the past twenty-five years, in editorials in the press on the Salon, and in college classrooms and handbooks. For example, the Minister’s Salon catalogue introductions always expressed various versions of the idea that ‘youth are the real investment towards the nahda⁷² of any nation’ and that arts and culture are ‘the basis of any civilization...’⁷³

“Secular oriented jury members typically favored installation art, works that mixed industrial with traditional media, and abstract paintings, to the near exclusion of figurative paintings or sculptures of what they viewed as unsophisticated motifs that lock Egypt in the past – motifs such as pyramids, peasants, and exclusively Islamic designs.”⁷⁴

Opozíciou k tomuto hnutiu boli umelci, ktorí neštudovali v zahraničí a logicky svoju tvorbu vzťahovali k predchádzajúcemu egyptskému umeniu. Venovali sa najmä figuratívnej maľbe a soche, rurálnym námetom a bývajú označovaný ako hnutie “’Aṣāla”.⁷⁵ Tento termín sa v arabčine vzťahuje na pôvodné, niečo späté s pôvodom. Často sa používa v egyptskej literatúre venujúcej sa umeniu, na označenie autentickejšieho umenia⁷⁶. V kontexte 90.rokov sa

71 Intelektuálnosť, kultúrnosť

72 Renesancia, znovuoživenie

73 WINEGAR, Jessica. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers. s.8

74 WINEGAR, Jessica. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers. s.8

75 pozri WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*.

76 napr. ‘ABD AL-SALĀM, Riḍā. *Fannānūn maṣrīyūn: bayna al-aṣāla wa al-ḥadāṭa*. - V súčasnosti sa toto označenie používa vágnejšie, na označenie tvorby v tradičných médiách, s vizuálnym odkazom na staršie egyptské umenie – kontinuita sa odvodzuje od umenia 30., 40. a 60. rokov, teda prvej generácie egyptských

ale toto označenie používalo na skupinu vystupujúcu proti mladej generácii zo Salónu, a proti z ich pohľadu neoprávnenému záujmu, ktorý umenie mladej generácie získavalo. Tiež išlo o generáciu ľavicových umelcov, ktorí získali vzdelanie zdarma na štátnych školách, a etablovali sa vďaka štátnym výstavám a zamestnaniu, preto nacionalizmus a štátny socializmus boli súčasťou ich umeleckého sebavyjaderenia.⁷⁷

Karnouk⁷⁸ tento postoj vníma ako dôsledok komodifikácie a importovania systému hodnôt zvonka. Umelci boli nútení prokloniť sa k jednej zo strán – národné dedičstvo, alebo medzinárodné umenie: *“In the confrontation with the modern age, the attachment of the Third World artist to their culture may lead to paralysis or to the acceptance of a challenge. For many Egyptian artists, assimilation to the modern age is felt to be as deadly to Egyptian identity as pollution is to the Sphinx.”*⁷⁹

Umelecký trh sa v období 90.rokov rozvíjal aj zásluhou štátnych a súkromných zakázok na dekorácie nákupných centier, hotelov, turistických centier. Súkromní investori vypisovali ceny za design, pomáhali sponzorovať vládne projekty a záujem o umenie a dekoratívne umenie narastal aj v súkromnej sfére.⁸⁰

2.5. Vstup súkromného sektoru

“However, during the 1980s, and 1990s in particular, it became increasingly clear, that the cultural field was not insular to the general global flux of capital, privatization, ‘democratization’, and civil society movements. Hence we witness the emergence of a small but influence private publishing businesses, a private film industry, culturally oriented NGOs, a private curator market, and private galleries, all of which are areas that were predominantly controlled by the state and of which it had now, partially, conceded patronage

umelcov a umelcov za obdobia Násira.

77 WINEGAR, Jessica. Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East. str. 8

78 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 98

79 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 98

80 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s.184

but not ultimate control.”⁸¹

V 90.rokoch sa začali objavovať súkromné galérie. 1990 Mashrabia Gallery, 1995 Espace Karim Francis, 1998 Townhouse. Po roku 2000 môžeme sledovať rozmach ďalších galérií a iniciatív, vstup neziskových organizácií, vytvorenie festivalov umenia v kooperatívne galérií a komunitných projektov.

Galérie sa zamerali na vystavovanie mladej generácie - umelcov, ktorí sa presadili vďaka štátnemu Salónu mladých. Štátny sektor napriek tomu stále zostával najväčším investorom do nových akvizícií mladých autorov.⁸² Získať presné informácie o akvizíciách súkromných galérií je v danom prostredí zrejme nemysliteľné, ale zdá sa, že napriek bohatej výstavnej činnosti a kultúrnej interaktívnosti sa súkromné galérie nezameriavali primárne na vytváranie vlastných zbierok, ale na sprostredkovanie predaja za časť zo získanej sumy. Winegar⁸³ udáva, že diela putovali do úzkeho okruhu súkromných zberateľov. V konečnom dôsledku išlo o vytvorenie umeleckého trhu tým, že štát “stvoril” mladú generáciu, tú začali presadzovať súkromné galérie a spravili z nich tržnú hodnotu. Záujem o vlastné zbierky a ich vystavovanie sa stalo záujmom egyptských elít. Diela mali západný, inovatívny charakter (podobnosť s Young British artists)⁸⁴, predstavovali modernosť a napojenie sa na západný charakter kultúry a myslenia. Na druhej strane si všímali aj egyptskú tradíciu, modernistickú maľbu a egyptskú súčasnosť – používali trash materiály, ako zobrazenie reality v uliciach Egypta, dotýkali sa sociálnych - dovtedy tabuizovaných problémov. Pre isté spoločenské vrstvy mohlo predstavovať ich zberanie vyjadrenie dobrého vkusu a príslušnosti k idej modernej kultúry, kapitalizmu a liberálnych hodnôt, a možnosť vstupovať do kultúrneho diania, teda istú symbolickú moc. Umenie mladej generácie, ktoré bolo často sociálne a politické, hovorilo o kontexte súčasného diania a predstavovalo revoltu: “*Art collecting and*

81 MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. s. 210

82 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 226: “At the time of my main research (1996-2001), the Ministry of Culture bought more art from a greater variety of artists than any private gallery did.”

83 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 225 - 232

84 WINEGAR, Jessica. *Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East*. s. 9

display in Egypt was thus not necessarily about the obsessive desire to own things; nor was it a merely calculated practise of class distinction or assertion of status. Art collecting and display was a mode by which different elites came to terms with the specific and quite dramatic social, political and economic changes that characterized post-independence Egypt.”⁸⁵

Nasledujúcou realitou bolo vytvorenie duálneho systému umeleckého trhu – štátneho a súkromného: “*Young artists thus became the subjects of two operations of power – one emanating from the Egyptian state apparatus and one from Western curators. Just as state officials ‘created’ young artists to prove Egypt’s cultural progress, Western curators ‘created’ young artists to prove theirs.*”⁸⁶ Po roku 2000 bolo bežné nájsť umelcov spolupracujúcich s oboma stranami. Tí, ktorých presadili súkromné galérie v zahraničí sa vracali vystavovať v štátnych inštitúciách, napr. Lara Baladī, Šādī al-Nušukatī. Systém štátu - zastávajúceho konzervatívnejšiu pozíciu - verzus vzrastajúci počet galérií a organizácií v súkromnom sektore sa postupne vyhrocoval. Štát bol (a stále je) jediným miestom, kde môžu vystavovať konzervatívne orientovaní autori staršej generácie. Oproti tomu aktivity napr. Townhouse smerujúce k expanzii do podoby všekultúrneho centra priťahujú pozornosť a záujem mladej generácie.

Bližší popis súkromných a štátnych galérií do 90.rokov, vrátane už zaniknutých priestorov uvádza Karnouk⁸⁷.

2.6. Súčasnú súkromné galérie a inštitúcie

Townhouse funguje pod vedením zakladateľa - Kanadana Williama Wellsa a jeho egyptského obchodného partnera Yāsira Girāba. Z pôvodne komerčnej predajnej galérie - prvú tichú aukciu mala v r. 2007, potom 2009 verejnú⁸⁸ - sa vyvinula do neziskovej

85 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 231

86 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 294

87 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 184 - 186

88 ABAZA, Mona. *Twentieth-Century Egyptian Art: The Private Collection of Sherwet Shafei*. s. 4

organizácie s komunitným programom, vystavujúcej egyptských aj zahraničných umelcov.⁸⁹ K výstavným priestorom v hlavnej budove pridružila *Rawābit* – priestor na performatívne umenia, design shop, knižnicu a továrenské priestory na výstavy a tvorbu. Nachádza sa v pomerne ľudovej časti v Downtowne, v starej koloniálnej budove. Galéria expandovala aj do luxusnej obytnej štvrte Šaych Ziyād. Ide pravdepodobne o najznámejšiu galériu pôsobiacu v Egypte.

Cieľom galérie bolo: *“to offer artists in the first instance...’an opportunity to enter into the ‘global’ debate that had been denied them by the cronyism that dominated Egyptian representation at home and abroad.”*⁹⁰ V roku 2009 vytvoril Townhouse semináre na tréning arabských kurátorov. V tomto kontexte upozorňuje Winegar⁹¹ na fakt, že s nástupom súkromného umeleckého trhu prišla aj nová generácia kurátorov, nielen bez väzieb na lokálne prostredie, ale aj bez znalosti predchádzajúceho egyptského umenia. Neboli to kurátori, ktorí by mali v krajine pôvodu skúsenosti z významných inštitúcií, napriek tomu sa stavali do pozície šíritel’ov “know-how” kurátorských stratégií v Egypte. *“Curators new to the Egyptian art scene developed significant ties to arts institutions outside the state purview, such as Western museums, commercial galleries, and Egyptian nongovernmental organizations (NGOs). They also cultivated a lucrative market among foreign and Egyptian young professionals who worked in the new finance, technology, and real estate companies.”*⁹² Tento kritický postoj vyjadrený jej otázkou – či neoliberalizmus je nový kolonializmus⁹³ - je jedným z možných pohľadov na pôsobenie “západných” inštitúcií v postkoloniálnych krajinách.

Iný pohľad ponúka Samia Mehrez⁹⁴, ktorá otázky autenticity, reprezentácie, identity a modernity chápe ako logický dôsledok historického vývoja kolonializmu a konštrukcie národa s pomocou umenia. Štátna patronáž a zázemie musia pri vstupe “iného” prejsť otázkou, kto má reprezentovať Egypt? Toto napätie vzniká dôsledkom selektívnej zahraničnej

89 AMIRSADEGHI, Hossein. *Art & Patronage: The Middle East*. s. 156

90 AMIRSADEGHI, Hossein. *Art & Patronage: The Middle East*. s. 156

91 WINEGAR, Jessica. *Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East*.

92 WINEGAR, Jessica. *Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East*. str.2

93 WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. s. 278

94 MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. str. 208-228

finančnej podpory a vizuálnym vplyvom globálnych trendov. Globálny trh touto cestou vstupuje do egyptského kultúrneho poľa a určuje, čo je moderné, autentické, avantgardné. Na príklade výstavy Hudy Luṭṭī uskutočnenej v Townhouse ukazuje, že samotní umelci tematizujú problematiku identity a západného vplyvu výstavou v “západnej” inštitúcii. To korešponduje aj so všeobecnou obľúbenosťou galérie, zväčša vnímanou ako miesto slobodnej tvorby, ochotné poskytnúť priestor pre akýkoľvek kreatívny projekt.

Zaujímavé je v tomto kontexte isté geo-polické členenie výstavného priestoru. V Káhire je to najmä Downtown a Zamálek. Downtown - centrum Káhiry - je oblasť neďaleko námestia Tahrír, ekonomicky dostupná všetkým vrstvám egyptskej spoločnosti. Townhouse sa nachádza pri tradičnej ahwe – lacnej kaviarny, v ktorej sa cez deň zhromažďujú pracujúci muži a večer intelektuálne a kultúrne orientovaní mladí ľudia. Väčšina umeleckých priestorov v tejto oblasti vystupuje ako komunitné projekty, založené na kreativite, dobrovoľnej participácii a princípoch neziskových organizácií. Neďaleko, na námestí Tahrír, sa nachádza aj pôvodná budova Americkej univerzity v Káhire (AUC) s legendárnou stenou, na ktorej sa počas revolúcie objavovali graffiti, tematizujúce aktuálne politické a sociálne problémy a pomohli vytvoriť graffiti hnutie súčasných umelcov v Egypte, vystavujúce a prezentujúce sa aj v zahraničí.⁹⁵ Celková atmosféra sociálne a politicky aktívnych umelcov, dištancujúcich sa od tvorby pre konkrétneho zadávateľa a priamej finančnej podpory sa prenáša aj do mnohých projektov a priestorov v Downtowne. Aj v prípade, že sú projekty spolufinancované zahraničnými inštitúciami (často napr. British Council, Institut Français d'Egypte, Goethe Institute...) volia výstavné stratégie evokujúce skôr “self made” výstavy, než “white cube” dizajnovovo prepracované koncepcie.

Oproti tomu Zamálek – luxusná pôvodná obytná štvrť, sídlo mnohých ambasad, prominentných reštaurácií a večerných podnikov, ktorý je tiež sídlom Akadémie umení, sústreďuje galérie s výstavno-predajným charakterom, príp. malé komerčné galérie.

Medzi ďalšie projekty s podobným charakterom ako Townhouse patrí **Contemporary**

⁹⁵ pozri napr. *Walls of Freedom* [online].; Egypt's Murals Are More Than Just Art, They Are a Form of Revolution. *Smithsonian* [online].

Image Collective (CIC). Začal v roku 2004, dnes je samostaným priestorom venujúcim sa fotografii, diskusiám a workshopom. Podobne ako Townhouse vlastní knižnicu. Bol spätý so vznikom každoročného festivalu fotografie *PhotoCairo*, ktorý bol pôvodne súčasťou projektu Townhouse. Posledný ročník sa uskutočnil v r. 2012.

V Garden City sídli iniciatíva umelcov - **Medrar for Contemporary Arts**, zameraná na prezentáciu videa a na interaktívne umenie.

Darb 1718 je iniciatíva založená Mu‘atazom Našrom ako NGO v decembri 2008. Skladá sa z dvoch galérií, miesta na koncerty a performatívne umenia, priestorov pre workshopy a prednášky, má program Artist in residence. Špecifikom je, že sa zaoberá programovo aj remeselnou tvorbou, spolupracuje s miestnymi remeselníkmi a dizajnérmí. Nachádza sa v oblasti Fustātu, blízko Koptskej Káhiry (mimo centra), o interkultúrny charakter tohto miesta sa priamo opiera aj vo svojom mission statement - “*Coptic Cairo with its ancient churches, synagogue and mosque.*”⁹⁶

Nile Sunset Annex – je nezávislá galéria, založená umelcami Hādī Qamar, Taḥa Bilāl a Jenifer Evans, v byte v Garden City v roku 2012. Predstavuje nezávislé a nekomerčné výstavy súčasných umelcov. Podobný projekt *The Table Museum*⁹⁷ ponúkal umelcom možnosť každý mesiac vystavovať na dvoch sokloch v obývačke bytu. O prácach sa diskutovalo na internetovej stránke projektu. Umenie prenášané do súkromnej sféry možno v lokálnom kontexte chápať ako protipól verejným priestorom galérií, ktoré sa snažia vystupovať komunitne, ale projekty v nich vždy nesú politickú stopu, spojenú s ich predchádzajúcimi projektami, kampaňami, aj keď vnímanými pozitívne. Takto vystavujúci umelci nie sú spájaní s backgroundom žiadnej inštitúcie - možno povedať, že ide o “čisté” vystavovanie, snahu o zbavenie sa závislosti na inštitucionalizácii umenia? Okrem iného je tu aj zmena vo vnímaní verejného a súkromného priestoru v Egypte, resp. arabskom svete.⁹⁸

Beirut⁹⁹ bol priestor založený v roku 2012 vo štvrti ‘Agūza. Od r. 2015 už nevyvíja

96 pozri: <http://www.darb1718.com/darb1718/vision-mission/>

97 pozri: <https://thetablemuseum.wordpress.com/about/>

98 Verejný priestor nie je určený napr. pre ženy, alebo pre oddych. V Káhire prakticky neexistujú bez poplatku prístupné zelené priestranstvá, a aj existujúce sú vždy preplnené, rovnako ako ulice. Súkromné a osobné je vytesnené z verejného priestoru pre prostredie domova. Mnohé nižšie sociálne triedy žijú komunitne, bez vlastného osobného priestoru.

99 pozri: <http://beirutbeirut.org/en/pages/about>

aktivity, napriek tomu mal bohatý výstavný, výskumný a edukačný program. Podľa slov zakladateľky: *“We wanted to create a space where these art practices that were not reaching audiences here could have exposure. We want to investigate questions of art that do not necessarily pertain to politics or culture.”*¹⁰⁰ Možno to chápať ako protipól k politickému umeniu, ktoré sa najmä po Revolúcii 2011 objavovalo vo výstavných priestoroch a tematizovalo Revolúciu a politické témy. Do tejto koncepcie zapadá aj fakt, že organizovali výstavy zahraničných umelcov, ktoré nemali priamu súvislosť s realiami Egypta. Takéto výstavy, najmä nearabských autorov, nie sú v Egypte časté.

Artellewa je projekt založený umelcom Ḥamdī Riḍā v roku 2007. Nachádza sa v oblasti ʿArḍ al-Liwā v Bulāq al-Dakrūr v prostredí slumov a nelegálnych stavieb, pričom ide o nerozvinutú časť Káhiry, čo sa týka infraštruktúry a životnej úrovne. *“Artellewa creates a space for the formation and activation of dialogue between artists and society; facilitates artists projects, offers workshops for community members and emerging artists, exhibits art and hosts artists-in-residence in addition to providing special projects to enrich the civic and cultural life in Ard El Lewa, and use art to improve the urban environment.”*¹⁰¹ Ide o istú formu vedomého protestu k spomínanej geo-umeleckej formácii (Downtown - Zamálek). Obrovské priestory slumov a životná úroveň v nich, boli často tematizované v dielach aj v umení¹⁰² a vyjadrujú sa ku konceptu postkolonializmu a životnej úrovne v krajinách tretieho sveta. Tiež ide o projekt vedený lokálnym umelcom, v kontraste k predošlým projektom riadeným “zvonka”.

Mashrabia sa nachádza v Downtowne, vznikla v 90. rokoch pod vedením Christine Roussillon, ako znovuobnovenie jej výstavného priestoru spreď roku 1991.¹⁰³ Neskôr prešla pod správu Stefanie Angarano, jej súčasnej riaditeľky. Napriek tomu, že sa orientuje skôr na klasické médiá – maľbu, kresbu a sochu, a vystupuje ako komerčná, predajná galéria, od 90. rokov sa aktívne zúčastňovala na umeleckom dianí, spolupracovala na festivaloch,

100 pozri: <http://www.dailynewsegypt.com/2012/10/30/beirut-in-cairo-the-citys-new-art-space/>

101 <http://artellewa.com/about/>

102 Napr. Lara Baladí – Tower of hope – umelkyňa postavila ako svoju intervenciu v rámci Káhirskeho Bienále v r. 2008 hrubý tehlový dom, známy ako *informal housing* alebo ‘*ašwa ʿyāt*, typické budovy pre slumy a nerozvinuté oblasti Egypta. Inštalácia bola postavená v prostredí komplexu Opery, vedľa Paláca umení. Pozri napr.: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/lara_baladi/art_projects/borg_el_amal

103 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 185

spoločných umeleckých projektoch napr. s Townhouse, atď. Podľa slov Stefanie Angarano sa vždy výhýbala spolupráci s akademickými umelcami a výstavám už zosnulých autorov. Ohľadom zámeru pri vzniku galérie dodáva: *“Mashrabia started mainly from the wish to create a bridge between Europe, the West, and Egypt. It was before the internet and before the communication possibilities we have today. It was about introducing international artists to the Egyptian audience...Mostly international artists would exhibit at the gallery, because in my opinion, Egyptian artists were very isolated and they were not enough prepared in high schools here....The next step was to promote local artists abroad. This was very complicated. I succeeded once or twice to establish a connection with a gallery abroad, but it wasn't a huge success. I couldn't establish a good and long relationship. Maybe I had bad luck, but abroad, Egyptian artists are like any other artist: they don't have a plus value.”*¹⁰⁴

SafarKhan sa nachádza na Zamáleku na ulici Brazil. Pôvodne začala ako obchod so starožitnosťami vedený Roxane Petridis v r. 1966.¹⁰⁵ V 80. rokoch sa spolumajiteľkou stala Sherwet Shafei (Šīrwīt Šāfi'ī) - bývalá televízna hlásateľka. Uvádzala program o umení a kultúre, kde získala kontakty na umelcov a kritikov a postupne začala nakupovať akvizície. Najprv sa zamerala na individuálnych umelcov, potom Generáciu pionierov, a nakoniec Generáciu mladých umelcov. Na konci 80. tých rokov začala v SafarKhan usporiadať výstavy, až ju v r. 1995 definitívne premenila na predajnú galériu zameriavajúcu sa na mladých autorov.¹⁰⁶ Priestory sú čiastočne dizajnované v štýle islámskeho umenia a galéria sa zameriava najmä na tradičné médiá – kresbu, maľbu, plastiku. Shafei vlastní aj vlastné zbierky a profiluje sa ako zberateľka a predajkyňa Generácie pionierov a súčasného umenia: *“Besides being the place to go for patrons wanting to indulge in the rarities of the pioneers in Egyptian art, SafarKhan is also one that offers a platform for the most prominent contemporary artists to exhibit, and fosters a continual focus towards discovering and introducing fresh talents to the scene.”*¹⁰⁷

Medzi ďalšie predajné galérie na Zamáleku patrí napr. **Al-Miṣr** založená po Revolúcii

104 <http://egyptianstreets.com/2015/10/11/the-rise-and-fall-of-art-status-during-25-years-in-egypt/>

105 ABAZA, Mona. *Twentieth-Century Egyptian Art: The Private Collection of Sherwet Shafei*. s.6

106 ABAZA, Mona. *Twentieth-Century Egyptian Art: The Private Collection of Sherwet Shafei*. s.7

107 <http://www.safarkhan.com/safarkhan-cairo.aspx>

2011 bývalým štátnym kurátorom v Paláci umení – Muhammadom Talaat; **Zamalek Art Gallery** zameriavajúca sa na starších autorov 80.rokov a tradičné médiá a témy; **ArtTalks**, zal. 2009, sústreďuje sa na mladých autorov a usporiadavanie diskusií o súčasnom umení; **Picasso Art Gallery**, **Al-Masar Gallery**, **Art Corner**, **Gypsum Gallery**, a.i. **El Sawy Cultural Wheel** je mnohoúčelový kultúrny priestor na Zamáleku, tiež zastrešujúci výstavy.

Ďalšie výstavné priestory a podporu pre rôzne umelecké projekty a akcie ponúkajú kultúrne inštitúty zahraničných krajín, pôsobiace v Káhire – najmä **Goethe Institute**, **Institut Français d'Egypte**, **Netherlands-Flemish Institute**, **Balassi Institute**, a.i.).

Existujú samozrejme mnohé ďalšie, združenie Cairo Urban Initiatives Platform sa venuje mapovaniu umeleckých a kultúrnych priestorov (štátnych aj súkromných).¹⁰⁸

2.7. Súčasná štátna galéria a inštitúcie

Štát využíva na prezentáciu umenia najmä svoje umelecké múzeá, okrem už spomenutého **Múzea moderného umenia**, ktorého súčasťou je galéria **Al-bāb** - zameraná na sólové výstavy súčasných umelcov, je to napr. **Múzeum keramiky** na Zamáleku, ktoré je síce zatvorené, ale v spodnej časti ponúka prízemné výstavné priestory pre súčasné umenie. Niekoľko výstavných priestorov sa nachádza v komplexe **Opery** – výstavné sály, napr. **Hanager**, ale aj stále zbierky štátneho sektoru vystavované v budovách Opery. Ako galerijný priestor slúži aj **Cairo Atelier** v Downtowne, fungujúci už od 50.tých rokov. Okrem toho bývajú na výstavy používané aj múzeá, ktoré neobsahujú umelecké zbierky, napr. **Múzeum 'Aḥmada Šawqīho** (mapujúce život tohto spisovateľa), zrekonštruované paláce (napr. 'Amīr Tādž v Darb al-Aḥmar) a ďalšie kultúrne priestory, napr. **Bajt al-Sínarī** vo štvrti **Sajjida Zainab**, pod vedením Alexandrijskej knižnice.

Zoznam múzeí a umeleckých centier sa nachádza na stránke Sektoru výtvarných umení¹⁰⁹, členený podľa inštitúcií pod ktoré spadajú. Mnohé odkazy však nefungujú a tiež

108 mapa odkazujúca na kultúrne inštitúcie: <http://www.cuipcairo.org/en/directory/type/Art|Culture>

109 *Fine Art Sector* [online]. Dostupné z: <http://www.fineart.gov.eg/Eng/About/about.htm>

mnohé zo spomínaných priestorov sú zatvorené. To poukazuje na často kritizovaný fakt, že celková koncepcia smerovania štátom podporovaného umenia je nejasná, ako aj kurátorské zámery jednotlivých výstav.

Na základe meniacej sa kvality výročných výstav (Bienále, Salón mladých) možno predpokladať, že ich kvalita sa mení s politickou náladou a postojom k umeniu a kultúre.

2.8. Bienále v Benátkach – príklad umeleckej reprezentácie Egypta v zahraničí

Projekt, ktorý sa uskutoční v Egyptskom pavilóne vyberá komisia Ministertstva kultúry. Ako sa vyššie spomenuté princípy fungovania umeleckých inštitúcií v Egypte premietajú do spôsobu jeho umeleckej reprezentácie v Benátkach?

V roku 1995 získal Egyptský pavilón *Leone d'or* za expozíciu vytvorenú umelcami: 'Akram al-Magdūb, Ḥamdī 'Atṭīya, Midḥat Šafīq, Chālīd Šukrī (zodpovedný za hudobnú kompozíciu), pod kurátorským vedením: Magdī Qīnāwī, Gamāl Bakrī.

Priestor sa podľa slov al-Magdūba¹¹⁰ skladal z labyrintu a agory.¹¹¹ Celkový dojem z časti evokuje trash art, na inštalácie boli použité kúsky rôznych materiálov, podobne ako na veľkoplošné obrazy na stenách, kombinované s kresbou a farebnými nátermi. Prinášajú pocit dekompozície a náhodného usporiadania, doplneného hudobným sprievodom – experimentálnou elektronickou hudbou, využívajúcou egyptské a africké motívy. Koncept zapadá do vtedajšieho prúdu tvorby mladých autorov, ktorí používali odpadové materiály – ako zobrazenie vizuálnej reality svojho okolia, “underdeveloped” prostredia tretieho sveta, aj ako dekonštrukciu a odmietnutie tradičných výtvarných foriem tvoriacich minulé dedičstvo egyptského umenia. Bola to súčasť kritiky, ktorá mala šancu prejsť štátnou cenzúrou, pod zámienkou používania experimentálnych materiálov. Vtedajšia (a stále pretrvávajúca) cenzúra mala moc odstrániť umelecké dielo z výstavy, lebo nevyhovovalo koncepcii Egypta, ktorá sa

110 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s.194

111 Zostrihaný videozáznam je dostupný na: <https://www.youtube.com/watch?v=yea223N6dEA>

mala šíriť. Zobrazovať slumy, chudobu, odpad na uliciach bolo nemožné.

Zároveň možno vidieť predmety a kresby evokujúce mytológiu a predmety s vlastnou symbolikou, ktorej význam nie je vypovedaný – a zostáva neznámym “iným”.

Karnouk upozorňuje¹¹², že Egyptský pavilón, napriek odceneniu, bol v kritikách a odozve takmer prehliadnutý. Podľa nej nebola cena udelená ako odcenenie umeleckej hodnoty inštalácie a kritici ani nepoznali kontext egyptského umenia - “*rewarding Egypt with a prize was perhaps a way of honoring the country’s loyal contribution to the Venice Biennale, the earliest and up till now the only African country to maintain a permanent pavilion in Venice...Furthermore, the jury may have looked for a fresh vision, or a low-tech approach, in treating the theme of the Biennale itself: identity and otherness.*”¹¹³

Pre egyptské umenie ale znamenal zlomový bod. Otázka riešenia osobnej identity a verejného priestoru, vymedzovanie otázok identity v rámci medzinárodnej sféry, a napokon aj samotné odcenenie novovznikajúcej generácie bol impulz, ktorý pravdepodobne posilnil pozície aj sebavedomie súčasného egyptského umenia.

Na druhej strane môžeme uvažovať aj o tlaku, ktorý priniesol – na reprezentáciu osobnej identity, naráciu personálnej histórie vrámci lokálnej egyptskej identity. Šādī al-Nušukatī, ktorý bol z jedným vystavujúcich umelcov na nasledujúcom Bienále r.1999 sa vyjadril¹¹⁴, že cítil tlak vytvoriť dielo vyjadrujúcej sa ku konceptu národnosti.

Ďalej možno porovnať posledné tri Bienále – 2011, 2013, 2015 s politickými zmenami, ktoré sa udiali v Egypte.

Po januárovej Revolúcii 2011 bol vystavený projekt založený na práci umelca ’Aḥmada Bassyūnīho: *30 days of running in the space*, kurátormi boli Aida Eltorie a Šādī al-Nušukatī – osobný priateľ Bassyūnīho. Projekt bol koncipovaný ako vzdanie úcty umelcovi, ktorý padol počas januárových protestov. Vidno tu súvislosť s oslavou martýrov Revolúcie (aj keď tejto štylizácii sa al-Nušukatī vyhol, ale projekt pripomína pamätník a uctievanie hrdinov) a tematizáciu osobného a politického. “*al-Noshokaty is careful not to package Basyony as a martyr, but as someone with the double function of an artist whose work is dealt*

112 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s.194

113 KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. s. 194

114 Diskusia Aissa Deebi: *Cairo/New York/Venice* uskutočnená 8.4.2015, v Darb1718, Káhira.

with as a singularity on its own terms, and as a citizen-activist-witness to the Egyptian uprising. This dual approach seeks to do justice to Basiony's artistic practice but also to his vocation as a citizen."¹¹⁵

V roku 2013, počas vlády prezidenta Morsího a Moslimského bratstva uskutočnili výstavu v Pavilóne Chālid Zakī a Muḥammad Banāwī, pod názvom *The Treasure of Knowledge*. Obsahoval inštalácie pripomínajúce staroegyptské dedičstvo, a mal tematizovať históriu a kultúru, ktorú sa Moslimské bratstvo malo snažiť odstrániť: *"The pavillon is focused on the artist's choices in terms of style, in how to use intense symbolic icons from ancient Egyptian culture, not as a step back but instead as a sign of resistance against the conservative wave brought by the Muslim Brotherhood party, which would like to erase centuries of a millenary culture, almost reiterating Egypt's secular greatness, which is ineffaceable even by totalitarian politics such as that of the Muslim Brotherhood party....Former religious regime (fascist) was attacking everything that we loved and where we believed: the ancient Egyptian history, art in general; they closed the ballet school, attacked the Opera house and have considered painting and sculpture as unethical activities. All they have attacked became part, somehow, of my project for the Biennale and was my way of resisting and fighting. Things got so bad that on June 30th we made another revolution and we changed the regime, thank God!"*¹¹⁶

Posledný rok 2015 zožal ostrú kritiku a nepriaznivé ohlasy. Výstava pod názvom *Can you see?* bola dielom umelcov s minimálnymi výstavnými skúsenosťami. Ako kurátor pavilónu bolo uvedené Ministerstvo kultúry, bez bližšej špecifikácie. Jednalo sa o inštaláciu, zobrazujúcu nápis PEACE a sériu tabletov s interaktívnou aplikáciou, zobrazujúcou buď "dobré", alebo "zlé" zvieratá. *"Is this project a Trojan horse, hiding in plain sight, using childish visual language to mask an acerbic critique of the government that chose this project to represent Egypt?"*, je komentár na stránke Mada Masr.¹¹⁷ Pravdepodobne výstižne poukazuje na zmenu vôle Ministerstva prenechať reprezentáciu Egypta na umelcoch a

115 HARUTYUNYAN, Angela. Politics at the Pavilion in Venice. *Al-Masr al-Youm*. [online]

116 The Egyptian Pavilion at the time of the Muslim Brotherhood. *Khaled Zaki* [online]

117 The Egyptian pavilion in 2015: What happens in Venice doesn't always stay in Venice. *Mada Masr* [online].

ukazuje aroganciu štátnej moci v zasahovaní do kultúry.¹¹⁸

Tieto posledné tri ročníky poukazujú aj na stále úzke väzby medzi politikou a umením, dané dominantným postavením Ministerstva kultúry pri určovaní zahraničnej reprezentácie na Benátskom Bienále.

118 V tejto súvislosti možno spomenúť aj dočasné uzavretie galérie Townhouse po decembrovej razii policajného oddelenia Úradu pre umeleckú produkciu, i keď podľa neskorších údajov išlo iba o administratívne chyby. Ďalším krokom jasne hovoriacim o silnejúcej cenzúre je uväznenie spisovateľa Ahmada Nají, za uverejnenie časti románu v periodiku, pričom text obsahoval slová implikujúce sex.

3. Model múzea

“The end of the twentieth century and of the second millennium, as well as the first decade of the third, are dominated by an internal tension created by a double movement: globalisation and tribalisation.”¹¹⁹

O čo sa môže opierať skúmanie modelu múzea na Blízkom východe? Je tu predpoklad základného historického rozdielu – euro-americký koncept múzea, ktorý bol historicky formovaný (akumulácia predmetov, antické zberateľstvo, kresťanské zberateľstvo, kabinety kuriozít, vytváranie moderných zbierok – a s nimi spojená reprezentácia vedenia, moci...).

V 16. storočí Francesco I. z rodu Medici vyvoril *Studiolo* - zbierku v uzavretej miestnosti bez okien, ktorej artefakty mali reprezentovať hierarchický poriadok sveta, mikrokozmos umenia a prírody, ktorej bol on - ako tvorca zbierky - vládcom.¹²⁰ Zbierka ako jedinčné usporiadanie predmetov mala symbolickú hodnotu celku. V 17.storočí sa začal budovať modernistický model múzea, napr. British Museum s prírodovednou kolekciou sa otvorilo v r.1759. Súkromné kolekcie sa začali otvárať pre publikum, artefakty sa zoradzovali podľa historického obdobia, podľa národných škôl – napríklad Belvedere vo Viedni v r. 1776: *“They (the pictures) were put into uniform frames and clearly labelled, another change necessary for public visitors.”¹²¹* V 19.storočí prichádza model štátu ako budovateľa múzea, ktoré reprezentuje jeho identitu, dedičstvo: *“One of the principal arenas of inspection becomes the great national and civic museums, founded in strength during these decades and still, by their architectural presences, dominating the new city centers of Europe as churches had once dominated the old.”¹²²* Tu začína aj reprezentácia vedenia, pomocou kolekcie - monumentálnych kolekcií otvorených publiku. Duchovné a intelektuálne, symbolizované kolekciou vo vlastníctve štátu a symbolicky predstavujúce majetok muzeálneho publika sa

119 BOULLATA, Kamal. *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture*. s. 43

120 PEARCE, Susan M. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. s.112

121 PEARCE, Susan M. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. s.127

122 PEARCE, Susan M. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. s. 132

stalo modelom pre múzeum, spolu so stanovením štandard na vystavovanie predmetov – vrátane triedenia, klasifikácie a inštalácie – zvyrazňujúcej jedinečnosť predmetu.

Ako teda možno etablovať model múzea na prostredie Blízkeho Východu? Je potrebné skúmať otázky, ktoré sa týkajúce problematiky moderného umenia v postkoloniálnych kajinách vôbec – ako bojovať s orientalistickými tendenciami a predpokladmi a zároveň čeliť očakávaniam “západu” v prezentácii umenia? Ako prezentovať umenie vhodným spôsobom? Kolekcie vytvárajú istú identitu, ktorá sa vzťahuje nielen na autora, ale aj na celú skupinu, ktorú by mali reprezentovať.

Ako príklad budovania múzea, odvodzuje D. Ramadán¹²³ podnet k vybudovaniu Egyptského múzea už v *Description de l'Égypte* - ako základ “*knowledge production and preservation*”. Uvedenie si symbolickej hodnoty umenia viedlo k snahe o vytvorenie reprezentácie dedičstva Starého Egypta, na ktorom by bola postavená identita nového Egypta. Prvé Egyptské múzeum starožitností bolo postavené v r. 1835 (spolu s rozkvetom ďalších muzeálnych inštitúcií)¹²⁴, a súčasná budova v centre Káhiry, na námestí Tahrír v r.1902 – čo časovo súhlasí so vznikom umelckého prúdu neofaraonizmu, znovuoživenia vizuálnych foriem staroegyptského umenia vrámci prúdu rodiaceho sa moderného umenia.

Nasledujúci text predkladá niekoľko špecifických modelov múzea, ktoré vznikli v rôznom čase v oblasti spoločne nazývanej Blízky východ a Severná Afrika. Akokoľvek je problematiku historicky argumentovať, čo má spoločné napr. Maroko s Dubajom čo do inštitucionalizácie umenia, je tu spoločný fakt odlišného projektu moderny. Nejde o celistvé štúdiu, ale skôr o jednotlivé príklady, ktoré sa určitým spôsobom vyčleňujú alebo naopak začleňujú do globálneho vývoja.

3.1. Turecko

Aj keď Turecko nie je arabská krajina a v otázke koloniálnej minulosti sa líši od

123 RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. s. 113

124 o budovaní múzeí v Egypte pozri: REID, Donald Malcolm. *Whose Pharaohs?: Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*.

arabských krajín, spadajúcich pod francúzku, alebo britskú správu, tiež historický vývoj umenia bol viac ovplyvnený kontaktom s Európou, ponúka príklad vzniku neeurópskeho múzea a pomocou neho národnej reprezentácie. Nasledujúcej problematike sa venuje E.M. Shaw.¹²⁵

Základom predmoderného múzea boli v Turecku tzv. Domy zbraní¹²⁶. Vystavovali zbrane, rôzne relikvie, ktoré boli súčasťou vojnovnej koristi – napr. byzantského pôvodu, ďalej predmety ako Svätý Korán, relikvie týkajúce sa osoby Proroka, a tiež spolia – trofeje, ktoré pochádzali z architektonických častí budov na dobytých územiach. Tento zvyk zabudovávať časti starších budov do novovytvorených, známy od antiky, napr. vo forme znovuvyužitia stĺpov, hlavíc, atď., nemal len význam prostej akumulácie predmetu umeleckej hodnoty, ale niesol ľahko pochopiteľný politický odkaz pre diváka. *“The incorporation of spolia into the walls of various types of structures also served one of the functions of the modern museum to display objects to a viewing public who would understand the messages implied. Whereas in the modern museum visitors have labels and guidebooks to construct exhibitional narratives, in these premodern collections myth, legend, and tradition provided the contextual frameworks for the objects on display.”*¹²⁷ Zbierky teda nereprezentovali priamo “knowledge”, ktorá by vytvárala identitu, ale skôr historickú, mytologickú naráciu, ktorá túto identitu vytvárala.

Existoval tak rozdiel medzi osobným vzťahom ku zbierke – zatiaľ, čo v Európe prvé zbierky vznikali ako Wunderkammern, v ktorom osobnosť zberateľa vytvárala špecifické uskupenie zbierky a mala hlavný vplyv na to, čo bude do nej zahrnuté, v Osmanskej ríši boli tieto zbierky neosobné, reprezentovali skôr zámery ríše, alebo reprezentáciu zberateľa ako vládcu. *“Although Mehmet the Conqueror had studied Italian and wanted to participate in many aspects of Renaissance culture, the collections formed during his reign differed considerably from the collections of his contemporaries, most notably the Medici in Florence.*

125 pozri: SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire.*

126 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire.* s.34

127 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire.* s. 44

Whereas their collections focused on the valuable and the antique and were placed on private display, there is little evidence that Mehmet the Conqueror was interested in his collections for private contemplation or admiration.”¹²⁸

Ako prvé protomúzeum ovorené publiku (medzi návštevníkom patrilo napr. Gustav Flaubert,) bola vybudovaná imperiálna kolekcia v átriu bývalého kostola Hagia Irene, r.1846 pod vedením Ahmeta Fethi Pashu.¹²⁹ Spôsoby vystavenia boli podobné ako predchádzajúce výstavy zbraní - *“The only object available to touch was the sword of Mehmet the Conqueror, which visitors were presumably encouraged to pick up, playfully pretending to be the great sultan.*”¹³⁰

Ako konzekvenciu tohto vývoja múzea interpretuje Shaw výstavu figurín Janičiarov na expozícii v Chicagu, r.1893, neskôr vystavenú aj na Svetovej expozícii v Paríži r.1900. *“Janissary mannequins served to remind the viewer of the glorious past of the Ottoman state while also forcing the viewer to acknowledge the separation of that imperial past from the future produced through the reforms of the nineteenth century.*”¹³¹

Celkovo sa tento model dá vnímať ako istá paralela k histórii vzniku euro-amerického modelu. Rozdiel napr. od Egypta spočíva v tom, že Turecko neprebralo cudzí model, ale má alternatívu výstavnej inštitúcie. S tým ale paradoxne súvisí aj otázka toho, do akej miery bola Osmanská ríša kolonizujúca arabské krajiny, keďže vystavované artefakty boli reprezentáciou hegemonie a moci. Je to teda model budovania muzeálnej inštitúcie spojenej s budovaním štátnej moci a reprezentácie.

3.2. Maroko

Prvé modely múzea v Maroku boli zriaďované Protektorátnou administratívou

128 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. s.46

129 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*.s. 46 - 49; prepis mena z turečtiny podľa anglického originálu

130 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. s. 50

131 SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. s. 58

pre výtvarné umenia: “*The primary intellectual concern of The Protectorate Fine Arts Administration, as reflected in official literature of the time, was to save what is considered a local architectural and craft culture in decay, a valuable material culture left exposed to great insecurities due to the emergence of new technologies.*”¹³² Zjavný koloniálny model francúzskej moci ako ochrancu marockej pôvodnosti mal jednak cieľ posilňovania ekonomiky predajom remesiel, ale pravdepodobne ho možno interpretovať aj ako hegemonický model, vyčleňujúci remeslo do oblasti lokálneho produktu, na rozdiel od umenia – ktoré šíрили francúzski umelci. Ponúka sa aj súvislosť so stereotypným vnímaním islámskeho umenia, ako čisto remeselnej praxe, ktorá nedosiahla estetickú a symbolickú hodnotu európskeho umenia. V r.1915 otvoril Prosper Ricard, umelecký kritik a riaditeľ Protektorátnej administratívy prvé marocké múzeum – Baťa múzeum vo Feze, v paláci z 19.storočia. Malo slúžiť ako depozitórium marockého umenia – urbánnej a beduínskej umeleckej produkcie.¹³³ Koloniálnou stratégiou bolo vytvoriť modely pre národnú identitu, pamäť a autenticitu. Vznikali tiež edukačné programy pre maročanov, kde sa mali naučiť vyrábať tieto výrobky – podľa vzorov v múzeu - určené primárne pre trh.¹³⁴ Výstavné stratégie čerpali z vizuálu orientálneho bazáru, artefakty nemali popisky, alebo plánované umiestnenie.¹³⁵ Tento model, mierený na edukáciu remeselníkov, nie na všeobecné vzdelávanie, alebo reprezentáciu národnej identity, sa opakoval aj v ďalších nasledovne otvorených múzeách (Miknás 1920, Tetuán 1925, a.i.).¹³⁶ K úprave týchto miest došlo v 70.rokoch, predmety boli označené, katalogizované, nasvietené, v rámci snahy Ministerstva kultúry vytvoriť marocké múzeá, ktoré by neboli len skladiskami objektov.¹³⁷

Druhým modelom bola inkorporácia múzea pre zisk a symbolickú hodnotu umenia ako kapitálu v 80.rokoch – K. Pieprzak ho nazýva *Marketplace museum*¹³⁸ - model spájajúci

132 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s.5 orig. *Protectorate Fine Art Administration*

133 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s.6

134 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s.8

135 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s. 10 -12

136 pre bližší zoznam pozri: PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s.13 - 16

137 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s. 27 - 35

138 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s. 37

múzeum a komerčnú aktivitu, typu múzeum-reštaurácia, múzeum-banka, napr. Wafabank gallery, otvorená 1980 v Casablance, Maroc Telecom Museum v Rabate, a .i.. Umenie malo slúžiť pre klientelu, s tým súvisel aj výber, ktorý sa neriadil umeleckou hodnotou a diela neboli nijak označené.

Ako fascinujúci príklad iného modelu múzea uvádza Pieprzak¹³⁹ popis Belghazi múzea, pripomínajúceho kabinet kuriozít. Ide o zbierku rodinne tradovaných remeselných výrobkov, ktoré si uchovali počas Francúzskeho protektorátu a tiež ďalšie exempláre marockého umenia získané späť zo zahraničia. Sú zoradené v dvoch poschodiach, verejne prístupné je len prízemné. Okrem islámskeho umenia sú tu aj zbierky arabského, amazigh a židovského umenia z oblasti Maroka. Prístup do horného poschodia je spoplatnený¹⁴⁰, ale okrem okolných zbierok, ktoré predstavujú najodceňovanejšie kúsky, vstup zahŕňa aj obed servírovaný slúžkou s použitím diel z kolekcie. Divák si môže vybrať v ktorom salóne mu bude servírovaný.

Táto koncepcia ironicky protirečí vyššie spomenutým modelom – aj keď i tu sa v jedná o múzeum-reštauráciu (múzeum ponúka aj priestor pre skupinové akcie a ubytovanie)¹⁴¹,kriticky tematizuje používanie a užívanie umeleckých predmetov (, čo možno porovnať s koncepciou islámskeho umenia Olga Grabara – umenia, ktoré nebolo určené na kontempláciu a depozíciu, ale na použitie, spojené so slasťou a každodennosťou, v čom Grabar vidí jeho legitimizáciu ako paralely k európskemu umeniu.)¹⁴²Je to tiež koncept hrajúci sa s predmodernou ideou umenia v Maroku, ironizujúci koloniálne praktiky. Nie je jasné, ako vnímať projekt – ide o postkoloniálnu dekonštrukciu kritizujúcu doterajšie prístupy k inštitucionalizácii umenia, obnovenie otázky autentickosti zberateľstva a vlastníctva marockého umenia, alebo nostalgické udržiavanie tradície?

139 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. s. 67 - 120

140 PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. - udáva sumu 16 dolárov

141 <http://www.museumbelghazi.com/accueilen.php>

142 pozri: GRABAR, Oleg. *The Formation of Islamic Art*.

3.3. Jordánsko

V r.1993 súkromní zberatelia Šuḥā a Chālid Šūmān založili Dārāt al-Funūn¹⁴³, v súčasnosti najznámejšiu jordánsku inštitúciu združujúcu nekomerčné výstavné priestory (galéria umožňuje umelcom predaj diel prostredníctvom výstav bez komisionálneho poplatku), kafetériu, rezidenciu (s podporou Pro Helvetia), knižnicu a priestory pre diskusie. Usporiadava konferencie, publikuje bilingválne (arab-angl.) katalógy s esejami o súčasnom umení. Projekt možno porovnať napr. s Townhouse galériou, ako komunitný neziskový projekt. Dārāt al-Funūn ale začala ako jordánsky projekt, podporujúci miestnu tvorbu, bez komerčných cieľov a zahraničnej intervencie. Aj keď model inštitúcie nie je jedinečný, jedinečná je iniciatíva vychádzajúca z lokálnych podnetov, a smerujúca k lokálnej reprezentácii, nie exportu umenia. *“Darāt al funun works against conventional museum model of an Enlightenment project invested in classification and canonization.”*¹⁴⁴ Možno ho vnímať ako protipostoj ku komodifikácii umenia v zálivovej oblasti. Osobná intervencia zakladateľov nesie stopy aktivizmu a víziu budovania autentického umenia a trhu „zvnútra“.

3.4. Palestína

The Palestinian Museum of Natural History and Humankind je projekt začatý okolo roku 2003 palestínskym umelcom Chalīlom Rabaḥom. Predstavuje fiktívne múzeum, tematizujúce neexistenciu prírodovedeckého, či historického múzea, ktoré by reprezentovalo Palestínu. Vydáva brožúry (museum newsletter) s textami vtipne narážajúcimi na politické udalosti: *„The museum also re-acquired Petries’s Palestinian Collection – an important collection of historical artefacts originally stolen and taken from Palestine in 1948.”*¹⁴⁵

V Palestíne od roku 1997 existuje iniciatíva za vybudovania prvého palestínskeho

143 <http://www.thekhalidshomanfoundation.org/>

144 SCHWARTZ, John Pedro a Sonja MEJCHER-ATASSI. *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*. s. 180

145 *The Palestinian Museum of Natural History and Humankind: Newsletter*. Autumn/Winter. 2008.

múzea pod patronážou Unesco, podľa zdrojov sa otvorenie múzea v Birzeit plánuje na rok 2016, webstránka je už v prevádzke.¹⁴⁶

3.5. Spojené arabské emiráty

Aktívne v umeleckej patronáži a inštitucionalizácii vystupujú tri emiráty – 'Abū Dabī , Dubai a al-Šāriqa (používa sa anglický názov Sharjah). Usporiadávajú každoročné umelcké prehliadky – v r.2007 sa začal *Gulf Art Fair*, o rok neskôr pozmenený na *Art Dubai*. *Abu Dhabi Art* sa začalo tiež v roku 2007 pod názvom *ArtParis Abu Dhabi*, v r. 2009 zmenené na *Abu Dhabi Art*. *Sharjah Biennale* sa uskutočňuje už od r. 2003. Všetky tiež budujú muzeálne inštitúcie - napr. Sharjah Museum of Islamic Civilization, Sharjah Museum of Contemporary Arab Art, projekt Sa'adīyāt ostrovov (Ostrovy šťastia), začatý v r. 2006, ktoré by mali obsahovať *Louvre* a *Guggenheim Abu Dhabi*. Všetky akcie bývajú zastrešené pod patronáciou členov vláduceho rodu, okrem toho existujú inštitúcie určené na spravovanie a získavanie akvizícií (*Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage*, *Collection Entity pod Tourism Development and Investment Company*). Spolupracujú s európskymi kurátormi, ktorú majú regionálnu skúsenosť z Blízkeho Východu (napr. Suzanne Cotter, Philip Carton, Reem Fadda).

Sharjah Biennále je vytvorené podľa modelu Bienále v Benátkach, „*Today it imposes no geographical classifications on displaying works; each edition is curated by a new individual or a team or regional and international curators who determine the theme, direction or methodology of artists selection.*“¹⁴⁷ Pôvodne bolo riadne vládcom Sharjah emirátu Šejchom Sultánom al-Qāsimī, v r. 2003 prenechal riadenie na svoju dcéru – Šejchu Hūr, ktorá je absolventkou kurátorských štúdií na Royal College of Art.

Galérie a múzeá sa zameriavajú na súčasnú umeleckú produkciu, ale aj na akvizície islámskeho umenia, orientalistov a európskych impresionistov a modernistov (akvizície pre

146 <http://www.palmuseum.org/contact-us/contact-info>

147 AMIRSADEGHI, Hossein. *Art & Patronage: The Middle East*. s.146

Louvre Abu Dhabi vytvára Agence France-Muséum - autorov, ako napr. Degas, Monet..) ¹⁴⁸

Ide tu o preberanie západného modelu, ale s koncepciou univerzálneho smerovania. Napriek tomu, že sa zameriavajú vo veľkej miere na arabské umenie, zdôrazňovaný je vždy „international“ charakter. Ako uvádza S. Pearce – budovanie národnej identity smeruje k internacionalizácii. ¹⁴⁹ Tiež predstavuje model fenoménu vstupu nového hráča do umeleckého trhu.

148 SCHWARTZ, John Pedro a Sonja MEJCHER-ATASSI. *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*. s.185

149 PEARCE, Susan M. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition.*, s. 137

4. Záver

Blízky východ sa rýchlo mení. Do tejto štúdie nemohol byť zahrnutý Irák, či Sýria a je otázne, akú platnosť budú mať v nej uvedené fakty. S eferménosťou ale súvisí aj vývoj, a narácie histórie a inštitucionalizácie umenia pokračujú.

Záujem o umenie Blízkeho Východu, ako aj o umelecký trh narastá. Zvýšil sa najmä po udalostiach 9/11, či v čase Arabského jara, ale reakcie a reprezentácie, s ktorými sa môžeme stretnúť v našom kultúrnom prostredí nemusia korešpondovať s reálnym stavom umenia v priestore Blízkeho Východu.

Verím, že táto práca priblížila situáciu umeleckého trhu v oblasti, ako aj faktory, ktoré ho môžu ovplyvňovať, a poskytla inšpiratívny materiál na skúmanie tejto problematiky. Osobne mi poskytla priestor na zoznámenie sa s reáliami umenia v oblasti, ale aj širšie chápanie kontextu neeurópskej umeleckej scény.

Mnoho otázok zostalo samozrejme nezodpovedaných – otázok samotného historického vývoja umeleckých inštitúcií v jednotlivých krajinách, teoretických súvislostí umenia a inštitucionalizácie umenia, alebo načrnuté súvislosti politiky a umeleckých inštitúcií. Na druhej strane bolo mnoho tém otvorených a verím, že ich priblíženie predstavuje v našom kultúrnom prostredí príležitosť – pre skúmanie a diskusiu na základe faktov.

BIBLIOGRAFIA

ABAZA, Mona. *Changing Consumer Cultures of Modern Egypt: Cairo's Urban Reshaping*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006.

ABAZA, Mona. *Twentieth-Century Egyptian Art: The Private Collection of Sherwet Shafei*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2011.

‘ABD AL-SALĀM, Riḍā. *Fannānūn maṣrīyūn: bayna al-aṣāla wa al-ḥadāta*. al-Qāhira: al-Hay’a al-‘āma li-qusūr al-ṭaqāfa, 2015.

AL-ALI, Nadjé Sadig a Deborah AL-NAJJAR. *We are Iraqis: Aesthetics and Politics in a Time of War*. Syracuse: Syracuse University Press, 2013.

ALI, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World.:* Scorpion Publishing Limited, 1990.

ALI, Wijdan. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

AMAR, Paul a Diane SINGERMAN. *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006.

AMIRSADEGHI, Hossein. *Art & Patronage: The Middle East*. London: Thames & Hudson, 2010.

AMIRSADEGHI, Hossein. *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*. London: Transglobe Publishing Limited, 2011.

EL-ARISS, Tarek. *Trials of Arab Modernity: Literary Affects and the New Political*. New York: Fordham University Press, 2013.

BENJAMIN, Roger. *Orientalist Aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa 1880 - 1930*. Oakland: University of California Press, 2003.

BOULLATA, Kamal. *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture*. London: Saqi, 2008.

BOURDIEU, Pierre, Alain DARBEL a Dominique SCHNAPPER. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Cambridge: Polity Press, 1997.

BOUSTEAU, Fabrice. *In the Arab World..Now*. 1. Paris: Galerie Enrico Navarra, 2008.

BOUSTEAU, Fabrice. *In the Arab World..Now*. 2. Paris: Galerie Enrico Navarra, 2008.

BOUSTEAU, Fabrice. *In the Arab World..Now*. 3. Paris: Galerie Enrico Navarra, 2008.

BOUSTEAU, Fabrice. *In the Arab World..Now*. 4. Paris: Galerie Enrico Navarra, 2008.

EICKHOF, Ilka. My friend, the Rebel: Structures and Dynamics of Cultural Foreign Funding in Cairo. In: BELAKHDAR, Naoual a Ilka EICKHOF. *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence*. Berlin: Center for Middle Eastern and North African Politics, 2014, 41 - 51. Dostupné z:

https://www.academia.edu/7440216/My_friend_the_Rebel._Structures_and_Dynamics_of_Cultural_Foreign_Funding_in_Cairo

EIGNER, Saeb a Zaha HADID. *Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran*. London: Merrell Publishers Limited, 2015.

ELIAS, Mariam. *Thawret El LooooL: Chats with Young Egyptians Artists*. vydavatel'stvo

neuveđené, 2010. Dostupné z: <https://issuu.com/thawret.elloool/docs/thawretlolcolor>

GASPER, Michael. *The Power of Representation: Publics, Peasants, and Islam in Egypt*. California: Stanford University Press, 2009.

GRABAR, Oleg. *Islamic Art and Beyond*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2006.

GRABAR, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press, 1978.

KANE, Patrick. *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building*. New York: I.B.Tauris, 2003.

KARNOUK, Liliane. *Modern Egyptian Art, 1910 - 2003*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

KOVÁCS, Attila. *Alláhovi bojovníci: Vizuálna kultúra radikálnych islámskych hnutí*. Bratislava: Chronos, 2009.

MAKIYA, Kanan. *The Monument: Art and Vulgarity in Saddam Hussein's Iraq*. New York: I.B.Tauris, 2004.

MEHREZ, Samia. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2008.

NAEF, Silvia. *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*. Genève: Editions Slatkine, 1996.

NOVÁKOVÁ, Hana. *Egyptské výtvarné umění XX. století a jeho role ve společnosti (se zaměřením na malbu a sochařství)* [online]. 2011 [cit. 2016-05-05]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/25083>. Dizertačná práce (Ph.D.). Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rudolf Veselý.

PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PEARCE, Susan M. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. Abingdon: Routledge, 1995.

RAMADAN, Dina A. *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*. 2013. Dostupné z: https://academiccommons.columbia.edu/.//Ramadan_columbia_0054D. čiastočné vydanie doktorandskej práce. Columbia University.

REID, Donald Malcolm. *Whose Pharaohs?: Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*. Oakland: University of California Press, 2002.

SCHWARTZ, John Pedro a Sonja MEJCHER-ATASSI. *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*. Farnham: Ashgate Publishing, 2012.

SHAW, Wendy M.K. National Museums in the Republic of Turkey: Palimpsests within a Centralized State. In: ARONSSON, Peter a Gabriella ELGENIUS. *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011. Dostupné z: http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064

SHAW, Wendy. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. Oakland: University of California Press, 2003.

SLOMAN, Paul, Suzanne COTTER a Lindsay MOORE. *Contemporary Art in the Middle East*. London: Black Dog Publishing Limited, 2013.

WINEGAR, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. California: Stanford University Press, 2006.

PERIODIKÁ A ČLÁNKY

Al-Chayāl. 2015, 4(58).

Al-Chayāl. 2016, 5(69).

SHABOUT, Nada. In Between, Fragmented and Disoriented Art Making in Iraq. *Middle East Report: The art & culture of the arab revolt*. 2012, (263), 38 - 43.

WINEGAR, Jessica. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 2014, (20), 445 - 465.

WINEGAR, Jessica. Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East. *CULTURAL ANTHROPOLOGY*. 2006, 21(2), 173–204.

KATALÓGY Z VÝSTAV

The Palestinian Museum of Natural History and Humankind: Newsletter. Autumn/Winter. 2008. [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: www.sfeir-semmler.com/data/gallery/262/2366.pdf

HAMZA, Aleya a Edit MOLNÁR. *Photo Cairo 4: The Long Shortcut*. Cairo: Contemporary Image Collective: 17.12.2008 – 14.1.2009.

Ministry of Culture, Fine Arts Section. *Cairo Biennale 11th: The Other*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2008.

Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 14th Salon of Young Artists: Brave*

- City...Challenge Symbol*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2002.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 15th Salon of Young Artists: Human Presence*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2003.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 16th Salon of Young Artists*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2004.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 17th Salon of Young Artists*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2005.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 19th Salon of Young Artists*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2008.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 21st Salon of Young Artists*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2010.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 22nd Salon of Young Artists*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2011.
- Ministry of Culture, Fine Arts Section. *The 23rd Salon of Young Artists: Your Own Way*. (anglicko-arabská verzia). Cairo: Pallace of Arts: 2012.
- NJAMI, Simon. *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. Hatje Cantz Publishers in association with Hayward Gallery Publishing. London: Hayward Gallery: 10.2 – 17.4. 2005.
- AL-QASIMI, Hoor. *Provisions: Sharjah Biennial 9*. Book 1. Sharjah Biennial a Bidoun. Sharjah: 2009.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Accademia Egitto [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://ar.accademiaegitto.org/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%83%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A9/>

20th Annual Salon El Shabab: Youth, Art, and Controversy. *Universes in Universe* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/20_salon_of_youth_cairo

ATTALAH, Lina. Youth Salon. In: *Contemporary Practices* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.contemporarypractices.net/essaysv5a.html>

Beirut in Cairo: the city's new art space. *Daily news* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.dailynewsegypt.com/2012/10/30/beirut-in-cairo-the-citys-new-art-space/>

Bidoun [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://bidoun.org/>

Cairo Urban Initiatives Platform [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.cuipcairo.org/en/directory/type/Art|Culture>

Culture, the state, and the culture of the state. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.madamasr.com/opinion/culture-state-and-culture-state>

Dismal state: The 37th General Exhibition. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.madamasr.com/sections/culture/dismal-state-37th-general-exhibition>

Egypt's Murals Are More Than Just Art, They Are a Form of Revolution. *Smithsonian* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/egypts-murals-are-more-than-just-art-they-are-a-form-of-revolution-36377865/?no-ist>

The Egyptian pavilion in 2015: What happens in Venice doesn't always stay in Venice. *Mada Masr* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z:

<http://www.madamasr.com/sections/culture/egyptian-pavilion-2015-what-happens-venice-doesnt-always-stay-venice>

EGYPTIAN PAVILION - biennale di venezia 1995.divx. *YouTube* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yea223N6dEA>

Fine Art Sector [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

<http://www.fineart.gov.eg/Eng/About/about.htm>

HARUTYUNYAN, Angela. Politics at the Pavilion in Venice. *Al-Masr al-Youm*. **5.6.2011**.

Dostupné z: <http://www.ahmedbasiony.com/artical.php>

Ibraaz [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.ibraaz.org/>

Interview with Shady al Noshokaty: On Being an Artist. *Noshokaty* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.noshokaty.com/interviewwithshadynoshokaty.html>

Nafas Art Magazine [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://universes-in-universe.org/eng/nafas>

New coat, same colors: Ilka Eickhof on funding and cultural politics. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.madamasr.com/sections/culture/new-coat-same-colors-ilka-eickhof-funding-and-cultural-politics>

Reorient [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.reorientmag.com>

The bourgeoisie, real estate & nation-building, or how the Egyptian & Middle Eastern art markets operate, part 1. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

<http://www.madamasr.com/sections/culture/bourgeoisie-real-estate-nation-building-or-how-egyptian-middle-eastern-art-markets>

The bourgeoisie, real estate & nation-building, or how the Egyptian & Middle Eastern art markets operate, part 2. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

<http://www.madamasr.com/sections/culture/bourgeoisie-real-estate-nation-building-or-how-egyptian-middle-eastern-art-market-0>

The Egyptian Pavilion at the time of the Muslim Brotherhood. *Khaled Zaki* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: http://www.khaled-zaki.com/newspages/news_1.html

The knife-sharpener's wheel: A review of Ayman Ramadan's Mere Real Things at Townhouse West. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

<http://www.madamasr.com/sections/culture/knife-sharpener%E2%80%99s-wheel-review-ayman-ramadan%E2%80%99s-mere-real-things-townhouse-west>

The lost art of patronage: 5 remarkable Egyptian art patrons. *Madamasr* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.madamasr.com/sections/culture/lost-art-patronage-5-remarkable-egyptian-art-patrons>

The Rise and Fall of the Art Status during 25 Years in Egypt. *Egyptian Streets* [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://egyptianstreets.com/2015/10/11/the-rise-and-fall-of-art-status-during-25-years-in-egypt/>

The Table Museum [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z:

<https://thetablemuseum.wordpress.com/about/>

Walls of Freedom [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: <http://wallsoffreedom.com/>

Walk like an Egyptian: The issue of diversity concerning representations of contemporary Egyptian art. *Basimmagdy* [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

<http://www.basimmagdy.com/walk-like-an-egyptian--basim-magdy-749ce>

INTERNETOVÉ ODKAZY NA ORGANIZÁCIE

AFAC [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<http://www.arabculturefund.org/home/index.php>

Artellewa [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://artellewa.com/>

Beirut [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://beirutbeirut.org/en/>

Contemporary Image Collective [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<http://www.ciccairo.com/>

Darat al funun [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z: www.thekhalidshomanfoundation.org/

Darb 1718 [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.darb1718.com/>

Mashrabiya Gallery [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<http://www.mashrabiagallery.com/>

Mathaf: Arab Museum of Modern Art [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<http://www.mathaf.org.qa/en/>

Mawred [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://mawred.org/>

Medrar [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.medrar.org/>

Museum Belghazi [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z:
<http://www.museumbelghazi.com/accueilen.php>

Safar Khan [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.safarkhan.com/>

Nile Sunset Annex [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.nilesunsetannex.org/>

The Palestinian Museum [online]. [cit. 2016-05-10]. Dostupné z:
<http://www.palmuseum.org/contact-us/contact-info>

The Table Museum [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<https://thetablemuseum.wordpress.com/about/>

The Townhouse Gallery [online]. [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:
<http://www.thetownhousegallery.com/>