

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

obor Evropské kulturní a duchovní dějiny

Bc. Jakub Kučera

**Od veřejného muzea umění
k malé nekomerční galerii**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **doc. ak. mal. Jaroslav J. Alt**

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24.6.2016

Bc. Jakub Kučera

Poděkování

Velmi rád bych na tomto místě poděkoval panu doc. ak. mal. Jaroslavu J. Altovi za jeho odbornou pomoc a cenné připomínky při zpracování předkládané diplomové práce. Chtěl bych také poděkovat své rodině za podporu během mého studia.

Obsah

Úvod.....	8
1. Vymezení základních pojmů	12
1.1 Definice umění	12
1.2 Co je to umění?	13
1.3 Teorie definování umění	15
1.3.1 Teorie druhé poloviny dvacátého století.....	16
1.3.2 Antiesencialismus	16
1.3.3 Historická definice.....	17
1.3.4 Institucionální definice	18
1.3.5 Umění jako instituce	19
1.3.6 Funkcionalismus	21
1.4 Kurátor	23
1.4.1 Role kurátora.....	23
2. Terminologická nejasnost v názvu výstavních institucí	26
2.1 Muzeum umění.....	27
2.2 Galerie	28
2.3 Komerční galerie.....	29
2.4 Kunsthalle	30
2.5 Negalerijní prostor	31
3. 3. Vznik instituce muzea umění v Evropě	33
3.1 Doba prvních muzeí umění v Evropě.....	33
3.2 Proměna muzea ve veřejnou instituci v 19. století.....	36
3.3 Muzeum umění jako mocenský nástroj.....	37
3.4 Architektura a muzea umění v 19. století.....	38
3.5 Budování národních muzeí umění	40
3.5.1 Příklad specifického prostředí Německa	41
3.5.2 Příklad Národní galerie v Praze	44
3.6 Ztráta původní funkce – vztah muzea umění a artefaktu	46
4. Kritika současné instituce muzea umění.....	51
4.1 Modernismus.....	51
4.2 Uvnitř bílé krychle	56
4.3 Nový institucionalismus.....	58
5. Současný vývoj výstavních institucí v českém prostředí.....	61
5.1 Vývoj před rokem 1989 a počátek nových institucí.....	61
5.2 Současné české výstavní prostředí	63

5.3	Podfinancování veřejných výstavních institucí.....	64
5.4	Mezinárodní kontext	65
5.5	Komunita neboli insideři.....	67
5.6	Malé nekomerční galerie.....	68
	Závěr	71
	Literatura.....	74

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá postupným vývojem evropských výstavních institucí výtvarného umění, jejichž moderní etapu můžeme pozorovat od počátku 19. století až do současnosti. Začátek moderní fáze je obecně charakterizován dobou, kdy se začala zakládat veřejná muzea umění. Od tohoto bodu se bude práce zabývat vývojovou linií uměleckých výstavních institucí až do její současné podoby. Práce sleduje institucionální změnu výstavních prostorů, která však není vnímána jako samostatný a na společnosti nezávislý proces. Naopak tuto postupnou proměnu staví do společenských, politických a kulturních souvislostí. Přes moderní institucionální kritiku se dostává až po současné evropské trendy, které nutně ovlivňují i jinak specifické prostředí českých výstavních institucí. Onu prvotní institucionální strukturu formovanou veřejnou potřebou a národním sjednocováním dává do souvislostí se současnou českou situací, která ve vazbě na aktuálně nastavené oficiální výstavní instituce reaguje zakládáním malých galerií fungujících na komunitním principu.

Klíčová slova: české výstavní prostředí, výstavní instituce, muzeum umění, malá nekomerční galerie, nacionalismus, institucionální kritika, komunita

Abstract

This diploma thesis focuses on the topic of the gradual development of European art exhibition institutions whose modern stage dates to the early 19th Century and continues to the present. The characterization of the beginning of this modern phase is generally associated with the commencement of establishing first public art museums. The thesis will outset from this period in art history and focus on the linear evolution of art exhibition institutions to its present form. The thesis comments on an institutional change of exhibition space which is not perceived as a separate and socially independent process. On the contrary the work puts this gradual transformation into social, political and cultural contexts. Through the topic of modern institutional criticism the thesis moves to address contemporary European trends which severely affect the very specific environment of Czech exhibition institutions. The primary institutional structure, which was formed by the public demand and national unification, is here put into context of the current Czech situation which in response to the current official art institutions reacts by establishing small galleries which operate on a community basis.

Key words: Czech exhibition space, exhibition institutions, art museum, small non-commercial gallery, nationalism, institutional criticism, community

Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na vývoj evropských výstavních institucí výtvarného umění od její moderní fáze na počátku 19. století až po současnou strukturu malých nekomerčních galerií v českém prostředí. Onou moderní fází zde rozumíme konstituování muzea umění jako veřejné instituce. Do té doby neměla široká veřejnost běžně přístup k převážně aristokratickým uměleckým sbírkám. Jako určitý archetyp nového veřejného muzea můžeme označit Louvre. V sérii ediktů nový francouzský stát konfiskoval královské sbírky a roku 1793 Národní shromáždění prohlásilo Louvre za Muzeum Francouzské republiky. Tento akt zároveň určuje časové vymezení zvoleného tématu. Od tohoto bodu se bude práce zabývat vývojovou linií uměleckých výstavních institucí až do její současné podoby. Zmíněný revoluční akt v sobě nesl znak, který byl společným jmenovatelem podobných institucí vznikajících i jinde v Evropě, a to zejména propagací národního státu. Územně se tedy práce zaměřuje zejména na vývoj v západní Evropě, do jehož kontextu staví české výstavní prostředí.

Práce sleduje institucionální změnu výstavních prostorů, která však není vnímána jako samostatný a na společnosti nezávislý proces. Naopak tuto postupnou proměnu staví do společenských, politických a kulturních souvislostí. Všímá si vybraných faktorů a iniciátorů, na jejichž základě kriticky hodnotí a porovnává jednotlivé fáze institucionální proměny. Snahou je postupovat od ustavení prvních veřejných muzeí umění přes moderní institucionální kritiku až po současné evropské trendy, které nutně ovlivňují i jinak specifické prostředí českých výstavních institucí.

Téma současné struktury výstavních institucí a jejich účelu je více než aktuální vzhledem k momentálnímu trendu nezájmu o výtvarné umění, zejména to současné. Nejedná se jen o specifikum českého prostředí, ale o celoevropský trend. Ten je sice někdy dáván do kontrastu s některými veleúspěšnými institucemi celoevropského významu, avšak to nezapře fakt, že národní muzea umění by měla sloužit jako zastřešující instituce a veřejná platforma pro diskusi nad stavem umění, které je mnohdy odrazem dané společnosti. Můžeme argumentovat, že společnost dává umění tolik prostoru, kolik momentálně potřebuje. Nicméně vyvstává otázka, jak velikou míru veřejného nezájmu o umění lze ještě ignorovat.

V první části práce vymezuje základní pojmy, se kterými bude dále pracovat. Jedná se zejména o definici umění vzhledem k zaměření na výstavní instituce výtvarného umění. Toto zacílení upřesňuje směr bádání v jinak širokém penzu dalších výstavních institucí, jako jsou například technická nebo přírodovědná muzea.

V druhé části práce problematizuje terminologickou nejasnost výstavních institucí zabývajících se výtvarným uměním. Muzea umění, galerie, kunsthalle a další instituce zaměřené na prezentaci vizuálního umění vytvářejí široké spektrum, které je těžké jednoznačně a souborně kategorizovat s ohledem na specifické kulturní, sociální nebo politické kontexty. Přesto budou diskutovány některé charakteristické rysy, které základní usnadňují rozlišování jednotlivých typů výstavních prostorů.

Třetí část je věnována samotnému vzniku veřejných výstavních institucí. Pozornost bude věnována některým klíčovým momentům historie uměleckého muzea, které přispěly k transformaci výstavních institucí až do dnešní podoby. Budeme moci identifikovat některé prvky, které si „chrámy umění“ udržely až do současnosti, naopak jiné identifikační znaky se zcela vytratily a byly nahrazeny novou formou fungování a účelu. Jedná se pouze o nástin historie těchto změn prostřednictvím dobového kontextu, který slouží ke komparaci s institucemi dnešního typu. Jako příklad poslouží německé území v 19. století, kde se výstavní instituce naplno projeví jako nástroj k obnově původní narušené soudržnosti národa. S německým prostředím bude porovnáván specifický případ českého území. Dále zde bude muzeum umění stavěno do souvislostí s jejich architektonickým řešením nebo jejich role jako mocenského nástroje.

Čtvrtá kapitola se zabývá kritikou výstavních institucí. Ta je zde založená na popírání, negaci či dekonstrukci tradičních daností a sebepojetí a vychází zejména z kritické teorie muzea objevující se v osmdesátých letech 20. století. V rámci nového institucionalismu práce problematizuje nevyhnutelné změny v institucionální struktuře a poukazuje na to, jak se postupně mění význam a účel výstavních institucí v dobovém kontextu. Myšlenky zde nastíněné budou sloužit jako obecná představa o stavu současného prostředí výstavních institucí, která poslouží jako podklad pro závěrečnou kapitolu zabývající se současným vývojem výstavních institucí v českém prostředí.

Právě tato poslední kapitola představuje jeden z možných modelů institucionální proměny dnešních výstavních prostorů. Na specifickém českém prostředí současného umění porovnává například vztah Národní galerie v Praze s konkrétními alternativními prostory v podobě malých nekomerčních galerií.

Základní hypotéza práce je tedy následující. Současné české umělecké výstavní prostory si ponechávají určité institucionální znaky z dob moderního ustanovování muzeí umění v Evropě, jako je veřejná funkce a závislost na státu. Zároveň se však vyvinuly do zcela nové struktury, která odráží potřeby soudobé společnosti, jako je komunitní princip a nezávislost.

Součástí výzkumu bylo i nashromáždění relevantní odborné literatury k danému tématu. Práce vychází ze základních textů o původu a vývoji muzea umění. V celosvětovém měřítku je to například práce Tonyho Bennetta o zrození muzea (Bennett, 1995), který se zaměřuje na společenský a politický kontext vzniku muzea umění. V českém prostředí pak například Ladislav Kesner (Kesner, 2000), který se však ve své práci věnuje nejen vzniku instituce muzea umění, ale právě její roli v soudobé společnosti. Institucionální kritika se opírá například o práci Jeana Claira (Claire, 2006), který ve své výrazné kritice modernity naráží na současné problémy vztahující se k muzeu umění a společnosti. Kritika je dále zastoupena stěžejním dílem Briana O'Dohertyho (O'Doherty, 2014), který je pokládán za autora kritiky institucionální podoby muzea umění v podobě bílé krychle. Současné české prostředí pak charakterizuje kniha Ondřeje Horáka a spoluautorů (Horák, 2010), kteří rozebírají jednotlivé kapitoly výstavních prostorů v českém prostředí od počátků až k jejich současné alternativní podobě. Současné české prostředí dále pokrývají diskuse předních českých teoretiků, uměleckých historiků a kurátorů v rámci diskusí u Kulatého stolu, kde staví do kontrastu fungování Národní galerie v Praze a současný vývoj alternativních prostorů.

„Galerie si začala pozvolna uvědomovat sebe samu. Stěny se proměnily v podlahu, z podlahy se stal podstavec, rohy ovládly víry a strop se proměnil v zamrzlé nebe.“

Brian O'Doherty

1. Vymezení základních pojmů

K základní orientaci v problematice daného tématu je vhodné uvést na úvod několik pojmů, které jsou charakteristické pro studium vizuální kultury a jsou úzce spjaty s tematikou výstavních prostorů. Tyto pojmy mohou být, možná právě pro svou obecnost, chápány z různých úhlů pohledu a jejich výklady se mohou lišit například v závislosti na individuálních přístupech autorů uměleckých teorií. Nastínění základní charakteristiky uměleckého díla (artefaktu), kurátora a výstavních prostorů (komerční galerie, kunsthalle, alternativní výstavní prostory) tvoří elementární součást předkládané analýzy. Vzhledem k rozsahu problematiky jednotlivých pojmů se budou následující odstavce každému z nich věnovat jen omezeně. Cílem je naznačit jejich vzájemné provázání a již od úvodních pasáží tyto základní pojmy stavět do interakcí s hlavním tématem výstavních prostorů.

1.1 Definice umění

Problematika definice umění spadá mezi ústřední témata estetiky 20. století a tradiční okruhy otázek v celé délce historie filozofie umění i filozofie obecně. Tato práce si neklade za cíl hloubkové analýzy estetické problematiky, nicméně pro potřebu pochopení dnešních principů vystavování uměleckých děl a další argumentace, jak se dnešní galerie chovají k objektům v nich umístěným, jak s nimi pracují a jakým způsobem na ně dále reaguje divák, je nutné alespoň nastínit některé základní otázky související s definicí umění. V těchto otázkách definice umění se také mimo jiné vyskytují další základní pojmy jako *kurátor* nebo *výstavní prostor*, které jsou více než podstatné pro analýzu zvoleného tématu diplomové práce.

Podle historických rekonstrukcí pojmu umění, jehož základní parametry byly určeny řeckou a latinskou antikou (*techné, ars*), se pojem umění značně lišil od současného pojetí. Na rozdíl od něj měl velmi široký rozsah.

Neoznačoval tak pouze některá umění z budoucí koncepce tzv. *krásných umění*, nýbrž i rozsáhlou a různorodou škálu dalších lidských aktivit (*technai*)¹. Následovala

¹ Jedním z nejvýznamnějších myslitelů období antiky, který předmětem svých úvah učinil pojem umění, byl Aristotelés. Umění se věnoval zejména ve svém díle *Poetika* (viz. Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008), kde se zaměřuje především na rozbor básnického, tedy slovesného umění. I

třísetletá transformační fáze klasického pojmu umění vyznačující se zájmem o jednotlivá umění a jejich intenzivní obhajobě, což vedlo k jejich pozdějšímu odloučení například od řemesel. Jako finální produkt této proměny můžeme vnímat koncepci krásných umění (nyní obsahuje malířství, sochařství, hudbu, poezii a tanec, a dvě umění příbuzná - architekturu a umění slova). Tato fáze končí až v osmnáctém století a teprve zde je třeba hledat systematické rozlišování a počátky moderních teorií a definic umění.²

Definice umění, tak jak ji známe z textů tradičních filozofů umění, jako je Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Charles Batteux nebo Clive Bell, vychází z otázky, která pátrá po podstatě umění. Touto podstatou umění měli na mysli něco, co je společné všem uměleckým dílům a nevyskytuje se u žádných jiných předmětů. Jinak řečeno, snaha o nalezení definice umění se rovná snaze o nalezení nutných a postačujících podmínek, které by jednotlivá umělecká díla splňovala a které by koncept umění uzavřely tak, aby zahrnoval všechna umělecká díla (všechny jeho formy, kategorie, žánry a tak dále) a zároveň, aby do sebe nepřipouštěl žádný neumělecký objekt. Tato premisa by umožnila odlišit umělecká díla od ostatních předmětů. Každý objekt je nějak charakterizován. Z jeho vlastností získáváme informace, které objasňují důvody našeho specifického způsobu chování k těmto předmětům. Umělecká díla se vyznačují naší zvýšenou pozorností. Studujeme jejich dějiny, investujeme do nich a také je vystavujeme v galeriích.³

1.2 Co je to umění?

Otázku „Co je to umění?“ lze chápat dvěma odlišnými způsoby. Může to být otázka zabývající se výčtem všech předmětů, které správně označíme jako umělecká díla. Podle tvrzení Williama E. Kennicka můžeme užívat výraz „umění“ bez ohledu na konkrétní kritéria. Jako příklad uvádí smyšlené skladiště s rozmanitými předměty, mezi nimiž se

přesto je možné jeho stanoviska aplikovat na koncept umění obecně. Chápání konceptu umění a esenci uměleckých děl se věnovali také například Platón, Sókrates nebo Gorgias. Pro porozumění starověké koncepci pojmu umění je podstatný zejména termín *mimésis*, kterému rozumíme jako nápodobě. Umění bylo starověkou kulturou vnímáno jako nápodoba či napodobení přírody nebo skutečnosti. (viz. např. Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008. Aristotelés. *Rétorika – Poetika*. Úvod překladatele. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999).

² Ciporanov, Denis, Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, in: ALUZE 2/2008 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, str. 72.

³ Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia*, 2010, str. 16.

vyskytují i umělecká díla. Tento příklad je však v mnoha ohledech problematický. U velkého výčtu děl by panovala značná neshoda ohledně jejich uměleckosti. Mohla by to být například díla konceptuálního umění či populárního umění. Namísto užití výčtu uměleckých děl lze položit druhou otázku, a to „Jaký význam má slovo umění“? Tato otázka se týká pravidel, která řídí užití výrazu „umění“.⁴

Dějiny umění dvacátého století představovaly pro teoretiky umění obtížně řešitelný problém. Hledali způsob, jak se vyrovnat s propastí mezi moderním meziválečným uměním avantgardy a klasickým uměním. Otázky týkající se charakteru konceptu umění nebo esence uměleckých děl doprovázejí obory filozofie umění a estetiky prakticky od jejich počátků, avšak nabývají na intenzitě právě s příchodem avantgardy a postmodernismu v umění. Teoretici umění v této době cítí ještě silnější potřebu pátrat po konkrétních vlastnostech, které by koncept umění definovaly a které by byly sdíleny jak moderními avantgardami, tak i tradičními uměleckými díly.⁵

Důsledkem toho byla otázka, kterou si klade i dnes nejdén divák v galeriích současného umění. Vlastně to může být z pohledu dnešních návštěvníků současných výstav základní problém, který při návštěvě výstavních prostorů řeší. Tou otázkou je, proč vlastně považujeme za umělecká díla i taková díla, která, jak se zdá, nemají s uměním v tradičním smyslu nic společného. Problematika definice pojmu umění skutečně souvisí úzce s praxí uměleckých a výstavních institucí. Případná nedefinovatelnost konceptu umění by představovala možnou vyprázdňenost kritérií, která opodstatňují zakomponování konkrétních uměleckých děl (objektů) do daných expozic.

Klasickým příkladem takového dilematu může být dnes již ikonická *záchodová mušle*, kterou představil na výstavě v Paříži v roce 1917 Marcel Duchamp,⁶ a odstartoval tím tak debatu, která není dodnes uzavřena. Nutno však dodat, že Duchampovy *ready-mades* zcela záměrně postrádají jakoukoli estetickou intenzitu. Otázka srozumitelnosti vystaveného

⁴ Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia*, 2010, str. 24.

⁵ Moderní umění se zrodilo v tom smyslu, že nenavazovalo vývojově na umění předchozí. Po prvním zpochybnění tradičních témat a postupů akademické malby v polovině 19. století, které se neslo v duchu mnoha revolucí, nastal další krok v demontáži akademických principů a nástup moderní avantgardy.

Pelánová, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*, 2010, str. 11.

⁶ Zahrádka, *Estetika na přelomu milénia*, Zahrádka, 2010, str. 27.

díla bude diskutována v dalších částech práce jako jeden z elementárních úkolů prostorů, které pracují se současným uměním, respektive úkolů pro osobu kurátora.

1.3 Teorie definování umění

Otázkou však stále zůstává, zda lze vůbec umění definovat. V dějinách pojmu umění tak dochází k významné formulaci skeptického postoje ohledně možnosti definovat „umění“⁷, avšak do dnešních dob není známa žádná definice, ohledně které by panovala všeobecná shoda.

Definice z estetického slovníku například říká, že: „*Umělecké dílo má jako pojem shrnovat nutné a postačující znaky, které je tvoří a které je odlišují od přírodních, řemeslně nebo průmyslově vyráběných věcí, stejně jako od nástrojů pro náboženské, politické, morální, pedagogické aj. účely, přičemž tyto obecné znaky nemají být ani triviální, ani nemají stírat hluboké rozdíly, jež existují mezi výtvoři různých uměleckých druhů, uměleckých stylů, jakož i mezi jednotlivými u. d. a jejich jedinečnost vůbec.*“⁸

Tato charakteristika je však v přímém rozporu s již zmíněným dílem Marcela Duchampa,⁹ jehož charakteristikou je právě použití průmyslově vyráběných předmětů a ilustruje jen složitost dosažení konsenzu při hledání univerzální definice umění.

Vzhledem k individuální, historické a společenské proměnlivosti hodnotících kritérií existuje velké množství různorodých a mnohdy (jak napříč společností, tak i historií) konkurujících si hodnotících způsobů užití pojmu umění. Jinými slovy, kompetentní mluvčí konkrétního jazyka mají za úkol se shodnout na tom, co pojem umění znamená, avšak pravděpodobně se budou lišit v názoru, jaké objekty označíme za umělecká díla, respektive, jaké vlastnosti by umělecké dílo mělo mít.¹⁰

⁷ Ciporanov, Denis, Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, in: ALUZE 2/2008 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, str. 73.

⁸ Henckmann, Lotter, *Estetický slovník*, 1995, str. 28.

⁹ Man Ray a Marcel Duchamp jsou například i autory *Elevage de Poussiere* (Pěstování prachu, 1920). Fotografie povrchu zaprášeného skla je jednou z ikon avantgardního umění 20. století, která taktéž neodpovídá citované definici. A2 kulturní čtrnáctideník, 22/10/2014, Ročník X, Miloš Vojtěchovský, Pěstování prachu, str. 8.

¹⁰ Zahrádka, *Estetika na přelomu milénia*, Zahrádka, 2010, str. 36.

1.3.1 Teorie druhé poloviny dvacátého století

Pro pozdější charakteristiku výstavních prostorů je podstatné, že jejich definice a účel vychází z vystavování a práce s uměleckými objekty. Avšak identifikace uměleckých děl se opírá o mnohé teorie, které si mnohdy odporují. Přes projekty kritiků tradiční filozofie umění tvrdících, že nelze definovat umění, a jejich snahu o alternativní způsob identifikace umění na základě rodových podobností, se dostaly definice umění až k teoriím druhé poloviny dvacátého století. Právě s přispěním (analytické) estetiky druhé poloviny dvacátého století dosáhla diskuze o povaze konceptu umění svého pomyslného vrcholu. V práci budou představeny alespoň základní přístupy k problematice definice umění, a to teorie antiesencialismu, teorie historicismu, institucionální teorie a nakonec teorie funkcionalismu. Práce bude pojednávat právě o těchto, které se nějakým způsobem dotýkají tématu galerií a výstavní praxe.

1.3.2 Antiesencialismus

Jak už název napovídá, antiesencialismus, jako jeden z milníků analytické estetiky a filozofie, se vymezuje vůči esencialistickým tendencím filozofie či estetiky, které se zaměřují na nalezení esence konkrétního objektu, konceptu nebo kategorie. Jinak řečeno, hledají vlastnosti, které by byly (jako skupiny vlastností) přítomné u pouze těch instancí, které jsou do daného konceptu zařazeny, ale nenacházely bychom je u instancí, které do konceptu nezařazujeme. Antiesencialismus ale takový filozofický přístup napadá zejména kvůli jeho přílišné exkluzivitě nebo naopak inkluzivitě.¹¹

Antiesencialisté byli jedni z prvních, kteří se problematikou definice umění začali v druhé polovině 20. století zabývat a kteří poměrně radikálně možnost definice umění odmítají. Hlavním proponentem antiesencialistického přístupu k definici umění je Morris Weitz. Ve své eseji „Role teorie v estetice“¹² odmítá soudružnost konceptu umění díky

¹¹ Tím je myšleno to, že, v případě přílišné exkluzivity, je z konceptu vylučována taková instance, kterou bychom běžně do konceptu zahrnuli. V případě přílišné inkluzivity jsou naopak do konceptu zahrnovány instance, které by do něj patřit neměly. Výčetem vlastností, které podle zástupců esencialistického přístupu nalezneme u všech případů konceptu umění, může být mezi umělecká díla zařazen předmět, který za základní charakteristiku a podmínku umění považuje vtělení emocí do objektu, který se tak stává uměleckým dílem, jsou do konceptu díky této nedostatečné definici zahrnovány předměty z oblasti mimoumělecké sféry. (viz. Weitz, M., „Role teorie v estetice.“, In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století.*, 2010).

¹² Weitz, M., *Role teorie v estetice* (1956).

nějakým podmínkám a vlastnostem, které by byly sdíleny všemi uměleckými díly. Podle něj totiž takové podmínky ani vlastnosti neexistují. Navíc je přesvědčen, že pokud by byl koncept umění definován, a tedy uzavřen, bylo by tímto aktem zamezeno budoucí umělecké kreativitě. Proto navrhuje charakterizovat umění jakožto koncept otevřený, pro který není specifický žádný soubor definujících podmínek a do kterého se kdykoliv může zařadit nově vzniklé umělecké dílo nebo dokonce celá nová skupina, žánr, kategorie, škola. V návaznosti na Ludwiga Wittgensteina navrhuje rozlišování instancí konceptu umění, tedy uměleckých děl, na základě rodových podobností. Umělecká díla podle Weitze sdílejí právě takové podobnosti, na jejichž základě dokážeme indentifikovat jejich příslušnost ke konceptu umění, ale nesdílejí uzavřený soubor atributů, proto nejsme schopni vyjmenovat a určit definitivní soubor všech uměleckých děl.¹³

1.3.3 Historická definice

Podle historické definice pojmu umění opírající se o poznatek Arthura Danta, že podmínkou toho, aby se konkrétní objekt mohl nazývat uměleckým dílem, je jeho vztah k danému historicko-uměleckému kontextu. Tedy podle této definice se musí objekt, který se má stát uměleckým dílem, nacházet v relevantním vztahu k předcházejícím uměleckým dílům a umělecké tradici. Ve středověku by jen těžko mohlo vzniknout například dílo od Andrese Serrana s názvem „*Piss Christ*“. Jedná se o křesťanský kříž ponořený do sklenice naplněné močí.¹⁴

Danto zavádí ve své teorii pojem „svět umění“, kterým vysvětluje soudružnost konceptu umění nikoliv na základě nějakých perceptibilních atributů, ale díky vlastnostem, které nejsou na první pohled zjevné (takzvané nemanifestní). Svět umění chápe jako jakýsi historicko-teoretický rámec, který poskytuje prostředí pro vznik uměleckých děl a na jehož základě jsou pak umělecká díla interpretována. Danto tvrdí, že: „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit - atmosféru umělecké teorie, znalosti dějin umění: svět umění.*“¹⁵

¹³ Weitz, M., Role teorie v estetice., In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století.*, 2010.

¹⁴ Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia*, Zahrádka, 2010, str. 34.

¹⁵ Danto, Arthur. „Svět umění.“ In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010, str. 105.

Pod problémy historických definic umění spadá i otázka, jak vysvětlit vznik historicky prvních uměleckých děl. Princip historické teorie totiž vede k nekonečné řadě děl, která budou vždy odkazovat na díla předešlá. Dalším souvisejícím problémem je to, že odvozují umělecký status objektu ze vztahu k umělecké tradici či světu umění. To však naráží na fakt, že neexistuje pouze jedna, z našeho pohledu západní umělecká tradice či jeden sdílený svět umění. Rozmanité kulturní tradice nám nabízejí nepřeborné množství samostatně fungujících uměleckých a kulturních světů s vlastními tradicemi a uměleckými díly. A to i navzdory dnešnímu globalizovanému světu.¹⁶

Tento fakt je rozhodující pro přemýšlení o principech a fungování galerií. České kulturní prostředí spadá pod západní kulturní a myšlenkovou tradici, přeci jen se však v některých ohledech vyznačuje vlastním jedinečným prostorem. Tento prostor je charakterizován specifickými podmínkami fungování a práce s uměleckými díly a také vztahem veřejnosti ke kulturním institucím typu muzea umění, který bude rozebrán v dalších částech práce. Na druhou stranu otázka relevantního vztahu moderního umění k předcházejícím uměleckým dílům a umělecké tradici může být mnohdy problematičtější. Stačí se podívat na moderní avantgardy počátku dvacátého století nebo na současné umění.¹⁷

1.3.4 Institucionální definice

Institucionální definice umění nabízí z pohledu této práce některé zajímavé myšlenky, které se mohou zdát ze strany dnešní kritiky lehce napadnutelné a nemusejí tvořit ani hlavní teoretický proud, nicméně mohou bezesporu obohatit problematiku analyzovaného tématu galerií a výstavních prostorů. Jádrem této definice je pojem *instituce*. Hlavním proponentem institucionální definice umění byl americký filozof Geroge Dickie. Nutno opět podotknout, že Dickieho institucionální teorii umění předchází dlouhodobý vývoj, jehož některé části byly nastíněny výše, nicméně podrobněji se jimi tato práce zabývat nebude.¹⁸

¹⁶ Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia*, Zahrádka, 2010, str. 35.

¹⁷ O problému záměrného odpoutání se od minulosti, narušení kontinuity a stavu současného umění pojednává například Jean Claire (Claire, *Úvahy o stavu výtvarného umění*, 2006), avšak naopak zastáncem myšlenky, že se moderní umění snažilo obhájit své záměry vztahem právě k umění minulosti, je Roger Scruton (Scruton, *Estetické porozumění*, 2005). Této problematice se práce dotkne v následujících kapitolách.

¹⁸ Tématem institucionální kritiky a její historie se obsáhleji zabývá například publikace RAUNIG, Gerald., GRAY, Gene. (eds.) *Art Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique*. London : May Flay, 2009. 266 s.

Již zmíněná *Fontána* vystavená v rámci výstavy Společnosti nezávislých umělců v New Yorku od Marcela Duchampa nutí k zamyšlení, zda odpovědí na onu otázku „Co je to umění?“ nemůže být tato prostá odpověď: *Uměním je vše, co se nachází v galerii či muzeu umění anebo co za umění prohlásí sám umělec nebo kurátor.*

George Dickie částečně navazuje na teorii Arthura Danta a, i když trochu jiným způsobem, rozvíjí jeho koncept světa umění. Dickie ve své druhé revidované verzi této teorie z roku 1984 představuje jednotlivé komponenty sociálního kontextu, aby objasnil jejich vzájemné provázání:

1. Umělec je osoba, která s porozuměním vytváří umělecká díla, 2. umělecké dílo je druhem artefaktu, který byl vytvořen proto, aby byl prezentován publiku v rámci světa umění, 3. publikum je skupina lidí, kteří jsou do určité míry připraveni porozumět prezentovanému objektu, 4. svět umění je souhrnem všech systémů světa umění, 5. systém světa umění vytváří rámec pro to, aby umělec mohl předložit umělecké dílo publiku ve světě umění.¹⁹ (Dickie, 1984).

K vystavení určitého objektu v galerii vedou kurátora většinou nějaké konkrétní důvody. Právě upřesnění těchto důvodů je na poli teorie umění tradičně považováno za elementární odpověď na otázku, která byla položena již výše, tedy co je to umění? O těchto důvodech však Dickieho teorie neříká nic.²⁰

1.3.5 Umění jako instituce

Pro to, abychom mohli něco označit za umělecké dílo, žádá Dickieho teorie dvě základní věci. Musí se jednat o artefakt, kterému je udělen zástupcem světa umění status kandidáta na ohodnocení. Druhá podmínka je druhově rozlišující, tedy umění je nutně artefaktem, ale ne každý artefakt je však umělecký dílem.²¹

¹⁹ Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia*, Zahrádka, 2010, str. 33.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Čiporanov, Denis, Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, in: ALUZE 2/2008 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, str. 74.

Termín „svět umění“ Dickie užívá trochu jiným způsobem než Danto. Danto pojem „artworld“ chápe na pozadí umělecko-historického kontextu, kdežto Dickie se odvolává spíše na sociální a instituční kontext a proces umělecké tvorby. V eseji „Co je umění? Institucionální analýza.“ definuje koncept umění takto: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem společenské instituce (světa umění).*“²²

Znamená to tedy, že artefakt se stává uměleckým dílem ve chvíli, kdy je zasazen do institucionálního kontextu. Mocí pro takovouto certifikaci umění je tedy obdařena například instituce v podobě muzea umění. Právě tato druhá podmínka tedy garantuje to, že definování institucionálního rámce a mechanismu atribuce, který vede k udělení statusu, v zásadě neklade žádná omezení zmocněncům světa umění (umělci, kurátorovi) v jeho rozhodnutí, co do tohoto pole podle svého svobodného uvážení dosadí. Kritika Dickieho teorie by svou rozsáhlostí překročila rámeček vytyčené kapitoly základních pojmů, proto následující odstavce upozorní pouze na některé problémy, které jsou v této souvislosti nejčastěji diskutovány.

Sám autor ve svých pozdějších textech problematizuje až příliš formálně znějící formulace o udělení statusu uměleckého díla konkrétnímu artefaktu a zástupcím jednajícími jménem sociální instituce. Existují požadavky, které konkrétní zástupce instituce musí splňovat na to, aby byl oprávněn udělovat status uměleckého díla. Jinými slovy specifikace toho, co obnáší jednat v zastoupení světa umění. Nicméně reálně se nezdá, že by zde byla jakákoliv podstatná určující omezení pro status umělce, galeristy, distributora nebo kritika.²³

Lidé deklarují do těchto pozic spíše sami sebe.²⁴ Tedy teorie nedisponuje výčtem elementů, které by strukturovaly jednotlivé role.

²² Dickie, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 122.

²³ Ciporanov, Denis, Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, in: ALUZE 2/2008 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné str. 75.

²⁴ Problematika opět odkazuje na počín Marcela Duchampa. Téma udělování statusu uměleckého díla je však problematizováno i dnes, zejména v rámci současného umění. Zpochybňování tradiční představy o vytváření a vystavování uměleckých děl je na denním pořádku. Příkladem může být počín z května roku 2016, kdy v Muzeu moderního umění v San Franciscu odložili dva náhodní návštěvníci spontánně na podlahu galerie brýle. Během okamžiku začali tyto brýle ostatní návštěvníci fotografovat v domnění, že jsou součástí expozice. Mele, Christopher. Is It Real? Eye Glasses on Museum Floor Began as Teenagers Prank. *The New York Times Company: Arts*. [online]. 30.5.2016 [cit. 2016-05-30]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2016/05/31/arts/sfmoma-glasses-prank.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&r=2>

Dickieho teorie tedy říká, že svět umění je jakýmsi seskupením bez pravidel, které by určovaly zastupitele a zákony pro určování uměleckých artefaktů. Členem takového uskupení se může stát každý, kdo se za něj považuje. Tímto problémem nedostatečného charakterizování povahy instituce světa umění se zabýval například britský filozof Richard Wollheim. Defektům institucionální teorie se věnoval ve své eseji „Institucionální teorie umění“²⁵ z knihy „*Art and Its Objects*“.

Složitost, ba zřejmě i nemožnost nalezení konsenzu při snahách o definování pojmu umění, tak jak bylo nastíněno v předcházejících odstavcích, nakonec potvrzuje i myšlenka Davida Novitze, který ve svém textu řeší otázku vysokého a nízkého umění. Podle jeho názoru nemůžeme najít adekvátní odpověď na to, co považovat za nevytříbenou a nedůležitou zábavu a co naopak označit jako vysoké umění, neuznáme-li společenský rozměr tvorby umění. To, jakým způsobem umělecká díla vytváříme, co za umění považujeme a co označíme jako umělecky hodnotné, závisí na společenských praktikách a hodnotách, které spoluutvářejí běžný život.²⁶ Dematerializace a další procesy ve světě umění navíc přímo vyzývají k předdefinování pojmu umění a s tím souvisí i změna strategie v činnostech, které jsou na svět umění přímo navázány. Příkladem takové činnosti může být práce kurátora v konkrétních výstavních prostorách.

1.3.6 Funkcionalismus

Posledním přístupem k problematice definice umění, kterému se budeme v práci věnovat, je definiční přístup funkcionální, jehož nejvýznamnějším zástupcem je americký filozof Nelson Goodman. Goodman se tématu definice umění věnuje ve své knize *Jazyky umění* a dále v kapitole „Kdy je umění?“²⁷ z knihy „*Způsoby světatorby*“, ze které zde budeme vycházet. Funkcionalismus nehledá esenci uměleckých děl v kontextu, ve kterém vznikají, nebo v attributech, které umělecká díla vlastní, ale ve specifické funkci a účelu, které nabývají. Pro Nelsona Goodmana je touto funkcí funkce symbolická.

²⁵ Wollheim, R. „Institucionální teorie umění.“ In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století.*, 2010.

²⁶ Novitz, str. 230, cit. dle: Zahrádka, *Estetika na přelomu milénia*, 2010.

²⁷ Goodman, N. „Kdy je umění?“ In *Způsoby světatorby*. Reprinted In Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století.*, 2010.

Goodman ve své práci odpovídá na antiesencialistickou teorii Morrise Weitze a procedurální definice umění (teorii historicismu Arthura Danta a především institucionální teorii George Dickieho) zcela odlišným přístupem k problematice. Jak již název kapitoly napovídá, Goodman volí odklon od otázky „Co je umění?“ a namísto hledání atributů, které by byly společné všem uměleckým dílům, se zabývá funkcí, jejímž naplněním se objekt stává uměleckým dílem. Pokládá si otázku „Kdy je umění?“.

Zavádí pojem exemplifikace, kterému rozumí jako jednomu z druhů symbolizace. Odpovídá tak na puristickou doktrínu, která považuje symbolizaci za aspekt uměleckých děl, který je vnější, tedy jde „mimo dílo“ a neměl by tak být vůbec brán v potaz. Goodman ale říká, že existuje více druhů symbolizace, a exemplifikace, jako jeden z nich, je přítomna u všech uměleckých děl. Každé umělecké dílo exemplifikuje například barvu, materiál nebo texturu. Umělecké dílo vystupuje jako vzorek určitých vlastností, které má a ke kterým zároveň odkazuje, exemplifikuje je.²⁸ Goodman tedy rozpoznává symbolickou funkci u každé instance konceptu umění.

Goodman nenabízí definici konceptu umění v podobě výčtu atributů, které by měly objekty vlastnit, aby nabyly status umění, ale představuje jednu nutnou podmínku – tou je symbolická funkce. Tato funkce však není trvalou vlastností objektů a tak se tedy za určitých podmínek může předmět stát uměleckým dílem a za určitých okolností jím zase může přestat být. 29 Status umění tedy chápe jako proměnlivý, umělecké dílo ho může nabýt i pozbýt.³⁰ Goodman svoji analýzou řeší problém avantgardního, moderního i konceptuálního umění, symbolismu v umění a zařazení „problematických“ uměleckých děl do konceptu umění nalezením funkce, která je společná jak všem těmto formám umění i umění klasickému a tradičnímu.

²⁸ Goodman, N. „Kdy je umění?“. Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století.*, 2010.

²⁹ Goodman v práci dále uvádí „pět symptomů estetična“, kterými vysvětluje, kdy se symbolická funkce stává symbolickou na pozadí estetického rámce a kdy „zajišťuje“ zařazení objektu do konceptu umění. Pro rozsah této práce se nebudeme jednotlivými symptomy zabývat.

³⁰ Srov. Viz. Ciporanov, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou.* Univerzita Karlova v Praze, 2009. Ciporanov ve své dizertační práci mimo jiné řeší i srovnání funkcionální teorie Goodmana s teorií českého estetiky Jana Mukařovského, který k problematice definice umění zaujímá podobný postoj. U něj je nutnou podmínkou pro nabytí statusu uměleckého díla dominance funkce estetické. (viz. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky.* Odeon, Praha 1966).

1.4 Kurátor

Představení základních pojmů souvisejících s tématem výstavních prostorů pokračuje profesí kurátora. Ještě před padesáti lety buď vůbec neexistovala, nebo označovala muzejního kustoda, neboli odborníka, který se stará (Z lat. *curare* – starati se) a pečuje o muzeální sbírky.³¹Následující odstavce se opět pokouší pojem zakomponovat do celkového rámce tématu, přičemž si však neklade za cíl rozsáhlejší analýzu kurátorství, vzhledem k rozsahu řešené problematiky.

Kurátoři jsou dnes vnímáni jako redaktoři nápadů a iniciátoři uměleckých a kulturních postupů, skrze které se umění dostává už k divákovi. Pro svou práci nacházejí zcela nové postupy, které se liší od tradiční činnosti kurátora. S divákem komunikují prostřednictvím výstav, ale také prostřednictvím publikací, rozhovorů, webových stránek, pořádáním diskusních fór a dalších událostí. Kurátora můžeme vnímat jako filtr, přes který dílo prochází směrem k veřejnosti.³²

1.4.1 Role kurátora

Tak, jak se postupně transformují výstavní instituce, se nutně proměňuje i pojem kurátora. Kurátor současného umění je ten, kdo se ideově a organizačně podílí na přípravě výstav a dalších uměleckých projektů a aktivit. Každý výstavní prostor pro svou existenci potřebuje jiný rozsah činností, proto se rozšiřuje i okruh aktivit, které vykonává osoba v podobě kurátora. Vybírá umělce a umělecká díla, připravuje texty a tlumočí záměr umělců i svůj odborné i laické veřejnosti.³³

Jestliže vycházíme z faktu, že dnešní umění nestojí a neexistuje samo o sobě, ale je součástí systému, strategie a zapojuje se do nejrůznějších společenských činností, pak neopomenutelnou součástí této struktury je právě kurátor. Tradiční role kurátorů se mění společně s tím, jak se transformuje společnost a tedy i výstavní instituce. To potvrzuje

³¹ Liška, in: Korecký, Medium kurátor, Role kurátora v současném českém umění, 2006, str. 10.

³² Melanie O'Brian, 2005, Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating, Presented at Unspoken Assumptions: Visual Art Curators in Context, "Thinking Through Curating" July 16, 2005, Banff Centre, Banff, Alberta, str. 1, dostupné z: <http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>

³³ Korecký, in: Korecký, Medium kurátor, Role kurátora v současném českém umění, 2006, str. 8.

Melanie O'Brian, která říká: „*Traditionally, a curator has been defined as the custodian of a museum or other collection: essentially, a keeper of things.*“³⁴

Tedy z kustoda muzea nebo sbírky umění se stal v podstatě pastýř nebo ochránce nejrůznějších věcí. Zatímco podle tradiční představy kurátor umění udržuje sbírku umění nebo artefaktů, věnuje se rozšiřování této sbírky, stará se o zpřístupnění sbírky široké veřejnosti, dohlíží na konzervaci a studuje dané objekty, ten současný naopak se sbírkou pracovat vůbec nemusí. Záběr jeho činnosti je mnohem širší ve smyslu práce s uměním.³⁵

Pokud se zaměříme na diskusi o vlivu kurátora na vystavená díla v rámci výstavního systému, dochází k procesu reinterpetace. Kurátor se stává jakýmsi médiem, které má možnost reinterpetovat vystavené umělecké dílo například skrze text. Výstava je diskurzivní praxe zahrnující výběr, organizaci a evaluaci vystavených exponátů, které jsou v konečném důsledku zachovány ve výstavních katalozích.

Podle Mary Kelly, kterou cituje ve své stati O'Brien, mohou být dnes výstavní katalogy³⁶ sestavované kurátory pro účely uchování informací a jejich šíření, například prostřednictvím katalogových fotografií, důležitější než samotná výstava.³⁷ Kurátoři jsou tedy dnes v jakési pozici výrobců výstav. Kurátor vybírá umělce a startuje tím proces jeho uvedení do systému uměleckého světa. To se děje v přímém vztahu se sociálními a ekonomickými aspekty daného uměleckého prostředí.³⁸

Zmíněné rozšířené pole působnosti kurátorů jde ruku v ruce se společenskými změnami a s institucionálním vývojem. Prezentace výtvarného umění musí totiž reagovat i na ekonomické podmínky. S tím souvisí i diskuse nad rolí dnešních kurátorů doprovázená hroutící se tradiční definicí pojmu kurátorství v současném umění. Ještě předtím, než se bude

³⁴ O'Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. Curators in Context. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:<http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>

³⁵ Tamtéž, str. 1.

³⁶ První průvodci a katalogy v tištěné podobě byly součástí výstav soukromých sbírek a později i veřejných muzeí umění na počátku 19. století. In: Paul, C., Toward a collective history, In: Paul, C., ed., *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 16.

³⁷ Mary Kelly, In: O'Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. Curators in Context. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:<http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>

³⁸ O'Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. Curators in Context. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:<http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>

práce zabývat historií a současnými trendy funkce a podoby, je zapotřebí si tyto prostory charakterizovat a rozdělit.

2. Terminologická nejasnost v názvu výstavních institucí

Jak bylo již nastíněno v úvodu, předkládaná práce se nezabývá primárně muzeologickou problematikou. V rámci řešeného tématu se však velmi úzce dotýká základních pojmů, které právě s muzeologií souvisí, ba dokonce jsou těžištěm muzeologického výzkumu. Pro dodržení osnovy práce a nastíněného postupu je důležité, aby tyto základní pojmy byly diskutovány a představeny již na začátku analýzy. Tedy je relevantní, abychom nejprve charakterizovali a rozlišili jednotlivé typy výstavních prostorů.

Politické, sociální a ekonomické faktory ovlivňující svět umění znamenají i změnu role jednotlivých výstavních institucí a výstavních prostorů a poskytují také příležitost pro vznik zcela nových typů těchto prostorů. Každý z nich si žádá specifický přístup a kurátorskou práci.³⁹ Muzea umění, galerie, umělecká centra a další instituce zaměřené na prezentaci vizuálního umění, vytvářejí široké spektrum, které je těžké jednoznačně a souborně kategorizovat právě s ohledem na specifické kulturní, sociální nebo politické kontexty.⁴⁰

Nicméně právě z těchto kontextuálních změn vyvstávají dnes i v českém prostředí nové výzvy v otázkách, jak vystavovat současné umění a jak ho zpřístupnit veřejnosti. Každá výstavní instituce je z povahy své funkce a struktury schopna na tyto výzvy reagovat jiným způsobem. Proto následuje stručná charakteristika výstavních institucí.

³⁹ O'Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. Curators in Context. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>

⁴⁰ Pfeifer, Kottová, Katarina. Institucionální avantgarda. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottoval.pdf

2.1 Muzeum umění

Nejprve se zaměříme na terminologickou nejasnost panující nad pojmy „muzeum umění“ a „galerie“. V českém prostředí se sbírkotvorné instituce od reorganizace v 50. a 60. letech 20. století označují jako „muzea“ a „galerie“. Rozdělení se používalo až do poloviny 90. let minulého století. Zavedená terminologie se však poté zkomplikovala zavedením nového termínu používaného v zahraničí, pro české území však zcela nového označení - „muzeum umění“.⁴¹ V anglofonních zemích se pojmem „galerie“ označují spíše menší, zpravidla soukromé a komerčně zaměřené organizace. Na druhou stranu slovo „galerie“ nese ve svém názvu i tak tradiční instituce jako jsou Tate Gallery (dnes už jen Tate) nebo Neue Nationalgalerie v Berlíně.⁴²

Podle Simony Juračkové (Juračková, 2010) lze vymezit definici pomocí jedné z teorií, která používá jako klasifikační kritérium nakládání s informacemi. Muzeum umění v tomto pojetí by mělo shromažďovat nejen výtvarná díla, ale i archivní materiály s nimi spojené, které slouží jako výpověď o době vzniku, situaci autora konkrétního díla a kontextu, ve kterém díla vznikala.⁴³ Dodává však, že podle jiné teorie můžeme položit mezi muzeum umění a galerii ve smyslu sbírkotvorné instituce rovnítko a podotýká, že anglofonní svět užívá oba termíny zcela bez problému, i když inklinuje v posledních letech k označení „art museum“.

Specifikum českého prostředí tedy začíná již samotnou terminologií a obecně zažitým označováním výstavních prostorů vycházejícím z historické zkušenosti druhé poloviny 20. století. V českém prostředí tak slovo muzeum v očích veřejnosti vytváří mnohdy negativní asociace. Jak popisuje Juračková: „Slovo muzeum je nejčastěji spojováno se zaprášenými exponáty a vycpanými zvířaty, navíc má negativní zvuk s ohledem na povinnou nudnou návštěvu v rámci školní docházky“.⁴⁴

⁴¹ Ve svém názvu ho obsahují například newyorské Museum of Modern Art, vídeňské Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, British Museum v Londýně, stockholmské Moderna Museet nebo Metropolitan Museum of Modern Art v New Yorku.

⁴² Juračková, Počátek muzeí a galerií na území českých zemí, in: Horák, *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, 2010, str. 18.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž, str. 19.

2.2 Galerie

Podobně jako tomu bylo při pokusu o definování uměleckého objektu, označení galerie se nepojí pouze s jednou, jednoznačně definovanou institucí. V českém prostředí podléhá velmi volnému užívání. V důsledku této volné terminologie a nejasností z ní plynoucích vznikají problémy s identifikací jednotlivých úkolů a služeb, které by měly konkrétní instituce nabízet.

Termín galerie, tak jak jej víceméně chápeme dodnes, vychází historicky z architektonického tvarosloví. Zpravidla to byla spojovací chodba ve formě ochozu v renesančních a barokních palácích či zámcích, kde byla umístěna rodová portrétní obrazárna nebo jiná reprezentační kolekce výtvarného umění. Od tohoto významu je pak odvozen termín sbírky samotné. S galerií jako s architektonickým prvkem se však setkáme i v jiných typech staveb.⁴⁵ Může se jednat o balkónovou vestavbu v divadelním sále nebo arkádovou chodbu ve dvoře zámku či o prvek vojenského opevnění a podobně.⁴⁶

Pojmem galerie se dnes označují i jiné prostory, například Galerie Butovice, což je čistě komerční prostor zaměřený na prodej různého zboží, které s kulturní činností nemají nic společného. Může se tak označit i prodejna s uměleckými předměty a keramikou, prodejna s výběrovým vínem, nákupní středisko, obchodní pasáž nebo developerský projekt bloku obytných domů.⁴⁷

⁴⁵ Národní galerie. Co je galerie?. Národní galerie: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>

⁴⁶ Herout, *Slabikář návštěvníků památek*, 1994, str. 146.

⁴⁷ Juračková, Počátek muzeí a galerií na území českých zemí, in: Horák, *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, 2010, str. 19.

Podle textu metodického centra pro muzea výtvarného umění při Národní galerii v Praze⁴⁸ jsou tři typy galerií s rozdílným posláním a vahou poskytovaných služeb: Za prvé je to galerie jako veřejné muzeum specializované na sbírky výtvarného umění zřízené dle znění příslušného paragrafu sbírkového zákona⁴⁹, za druhé chápeme galerii jako veřejnou výstavní síň („Kunsthalle“) a za třetí existuje galerie jako místo pro prodej a nákup výtvarného umění⁵⁰

Avšak v návaznosti na zkoumanou problematiku výstavních prostorů chápe tato práce galerii jako kulturní instituci, která uskutečňuje různými formami kontakt veřejnosti s originálním uměleckým dílem z oblasti výtvarného umění. Pro tento druh „živého“ umění plní srovnatelné funkce jako koncertní síň pro hudbu nebo divadlo pro scénické umění.⁵¹ Takováto instituce má za cíl prioritně nekomerční správu sbírky výtvarného umění, jejího uchování pro budoucí generace jako specifického segmentu hmotného kulturního dědictví, zajištění její odborné interpretace a prezentace veřejnosti. Součástí toho je i zprostředkování kontaktu návštěvníka s originálním výtvarným dílem garantované umělecké kvality vycházející z aktuálního stavu vědeckého bádání.⁵²

2.3 Komerční galerie

Komerční galerii můžeme charakterizovat jako místo pro prodej a nákup výtvarného umění. Galerie se tak stává komerčním prostorem, který se specializuje na výtvarné umění a jehož účelem je generování zisku z obchodu s výtvarným uměním. Komerční galerie také

⁴⁸ Metodické centrum v Národní galerii v Praze bylo zřízeno v roce 2001 Ministerstvem kultury jako první metodické pracoviště v českém muzejnictví po roce 1989. Dnes patří do osmičlenné skupiny muzejních center, která poskytují pomoc a odbornou podporu podle zákona 122/2000 Sb. všem vlastníkům a správčům sbírek zapsaných v Centrální evidenci sbírek na MK ČR. Metodické centrum pro muzea výtvarného umění je, jak sám název získaný v roce 2007 napovídá, specializováno na sbírky výtvarného umění a na odborné činnosti s nimi spojenými.

⁴⁹ Podle § 2 odst. 4 zákona č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy.

⁵⁰ Charakteristickým rysem galerie prvního typu v českém prostředí, tedy galerie jako sbírkotvorné instituce, je fakt, že její činnost je z převážné části financována dotacemi a příspěvky ze státního rozpočtu.

⁵¹ Národní galerie. Co je galerie?. Národní galerie: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>

⁵² Tamtéž.

může organizovat výstavy a jiné umělecké prezentace, na nichž nedochází k přímému prodeji výtvarného umění.⁵³

Komerční galerie figuruje i v klasickém rozdělení výstavních institucí tak, jak jej chápe Melanie O'Brien. Sleduje zde tři základní typy: 1) komerční galerie, 2) velké sbírkotvorné instituce či instituce typu Kunstahalle a 3) nezávislá centra umění a k nim řazené alternativní výstavní prostory.⁵⁴ O'Brienová zde popisuje zejména problematiku kurátorství v komerčních galeriích. Podle ní nelze jednoznačně definovat úkoly kurátora a univerzálně je použít na každý typ výstavní instituce.

Don Thompson (Thompson, 2010) přibližuje galerii na komerční bázi takto: *„Značková prodejní galerie je zajímavé místo. Bývá koncipována tak, aby tam návštěvníci příliš nezdómácněli a aby těm, kdo se sem přišli „jenom podívat“, nebylo moc pohodlně. K psychologii galerie současného umění patří úprava interiéru. Bývá to prostor bez oken, skládající se z vybílených místností. Je to typ architektury známý jako „bílá krychle“.⁵⁵ Toto monotónní prostředí má posílit dojem, že to, co zde vidíme, je „umění“ a že galerie jsou jen pro vyvolené.“⁵⁶*

2.4 Kunsthalle

Z hlediska prezentace současného výtvarného umění vznikl již ve třetí třetině 19. století nový typ instituce – kunsthalle. Jednalo se o prostory pro krátkodobou prezentaci uměleckých děl ve formě otevřeného prostoru a jejich počátek můžeme pozorovat převážně v německých zemích. Příkladem může být kunsthalle v Hamburku z roku 1869 nebo v Basileji, otevřená roku 1872 a vybudovaná místním uměleckým spolkem, či v Mannheimu.⁵⁷

Koncept kunsthalle vydržel až do současnosti. Jedná se většinou o nekomerční prostor, který však nedisponuje vlastním sbírkovým fondem. Jeho primárním úkolem je

⁵³ Národní galerie. Co je galerie?. Národní galerie: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:<http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>.

⁵⁴ O'Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. Curators in Context. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:<http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>.

⁵⁵ Tématem „Bílé krychle“ se zabýval Brian O'Doherty. Ve své knize esejů z roku 1976 nazvané Uvnitř bílé krychle zkoumá nevyřčené předpoklady, na nichž byla založena moderní komerční i muzejní galerie. Problematika „Bílé krychle“ bude přiblížena v další části práce.

⁵⁶ Thompson, Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů, 2010, str. 41.

⁵⁷ Šopák, Pavel. Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války. Vademecum. [online]. [cit. 2016-06-10]. Dostupné z:<http://vademecum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>

vytvoření místa, kde se střetávají výtvarní umělci a mohou tak vzájemně konfrontovat výsledky své tvorby a vést diskurz o směřování současného umění i s veřejností.⁵⁸

Kunsthalle, neboli „Dům umění“ je tedy charakteristický uměleckým provozem uskutečňovaným bez sbírkotvorné činnosti. Jedná se o protipól ke sbírkotvorným institucím. Kunsthalle nevytvářejí vlastní sbírky a nejsou zahlceny veškerými činnostmi, které se shromažďováním uměleckých děl souvisejí. Jsou tedy mnohem flexibilnější, jsou schopny spolupracovat s ostatními institucemi a rychleji reagovat na aktuální umělecké dění.

V českém prostředí vznikají kunsthalle až po roce 1989.⁵⁹ Z hlediska kontinuity institucionálního vývoje představuje u nás rámec kunsthalle⁶⁰ a nezávislých galerií zcela novou situaci vzhledem k tomu, že iniciativy v jejich okruhu jen výjimečně navazují na projekty se základy v totalitním prostředí osmdesátých let 20. století.⁶¹ Tím jsou naopak charakteristické sbírkové instituce. Nezávislé výstavní prostory bez sbírkové činnosti zaměřené na současné umění, v českém prostředí mnohdy alternativní a subkulturní, reagují svou činností na kritiku etablovaných výstavních institucí.

2.5 Negalerijní prostor

Výstavní prostory svou funkcí rozvíjejí vizuální komunikaci a jsou neopomenutelnou součástí umělecké tradice. Participují na utváření kulturního života dané společnosti, ve které fungují jako zprostředkovatelé a mnohdy i jako spolutvůrci výtvarné kultury a jsou zasazeny do společenských struktur. Předchozí odstavce se věnovaly charakteristice jednotlivých výstavních institucí, které se dělí například podle funkce a činnosti. Nicméně existují i prostory, které pracují s uměním, ale přitom je těžké je zařadit do některé ze zmíněných kategorií.⁶²

⁵⁸ Národní galerie. Co je galerie?. Národní galerie: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>.

⁵⁹ Klasickým příkladem Kunsthalle v České republice je například Galerie Rudolfinum, přestože nese v názvu slovo galerie, nebo Centrum současného umění DOX.

⁶⁰ Jinak také výstavní síň, v ČR nezisková instituce s celoročním výstavním programem, která nevyvíjí žádnou sbírkovou činnost ani se nezabývá prodejem či zprostředkováním uměleckých děl do majetku třetích osob.

⁶¹ Koleček, Michal, Muzea umění – od totalitního dirigismu k institucionální anarchii, in: Horák, *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, 2010, str. 84.

⁶² Naopak Brian, O'Doherty ve svých esejích používá pojem „galerijní prostor“. Myslí tím, obecně prostor pro prezentaci výtvarného umění (O, Doherty, *Uvnitř Bílé krychle*, 2014).

Dnes existují nejrůznější možnosti, jak a především kde vystavit umělecké dílo. Elementární skutečností zde zůstává, že umělecké dílo je produkováno většinou za účelem vystavení. Jinými slovy umělecké dílo by ztratilo svůj význam, kdyby neexistovala možnost jeho prezentace. Z tohoto a jiných důvodů hrají dnes výstavní prostory a způsob prezentace uměleckých děl důležitou roli. Způsob, jakým se umělecké dílo umísťuje na konkrétní místo nebo do konkrétního prostoru, do značné míry diváka navigují a uvádějí ho do prostorem nastavených, často nových souvislostí. Následně umístění také formuje hodnotu a smysl daného díla a reinterpretuje tím záměr umělce.⁶³ Umělecké dílo je tedy možno definovat ve vztahu k místu a pozici. V závislosti na tom, kde je dílo vystaveno, dochází k formulování a navigaci diváka. Výstavním prostorem může být i prostor mimo zavedenou institucionální strukturu.

Za důležitou součást výstavního provozu se již dnes považuje i prezentace umění ve veřejně přístupném komunikačním prostoru v exteriéru. Tato intervence umění do prostoru, který není nikterak ohraničený, se vymyká prezentacím v zavedených institucích. Silvie Šeborová požívá pojem „negalerie“. „Negalerie“ pro ni představují prostory s pravidelným výstavním programem nacházející se mimo výstavní síně tvořené místnostmi se čtyřmi stěnami.⁶⁴

Podstatou této kapitoly bylo, abychom nejprve charakterizovali a rozlišili jednotlivé typy výstavních prostorů, které nějakým způsobem zpřístupňují výtvarné umění veřejnosti. Rozdíl mezi jednotlivými výstavními prostory spočívá v jejich primárním účelu a rolích nebo ve způsobu kurátorské práce s uměním uvnitř jednotlivých výstavních prostorů nebo jak komunikují s návštěvníkem. Terminologie se může lišit v závislosti na konkrétní zemi a její dřívější zkušenosti s těmito institucemi. Pro další pasáže bude tedy práce používat univerzální termín výstavní instituce nebo výstavní prostory. Například ale v 19. století se hojně používalo označení galerie nebo muzeum umění.

⁶³ Kaye, Nick, *Site-specific art: performance, place and documentation*, 2000, str. 1.

⁶⁴ Šeborová, Silvie, *Divoká devadesátá – galerijní provoz v devadesátých letech*, in: Horák, *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, 2010, str. 76.

3. Vznik instituce muzea umění v Evropě

V této kapitole bude věnována pozornost některým klíčovým momentům historie uměleckého muzea, které přispěly k transformaci výstavních institucí až do dnešní podoby. Budeme moci identifikovat některé prvky, které si „chrámy umění“ udržely až do současnosti, naopak jiné identifikační znaky se zcela vytratily a byly nahrazeny novou formou fungování a účelu. Tedy navzdory svému poutu s minulostí a jakési ambici muzea na věčnost a neměnnost skrze svůj monumentální a stabilní ráz budov, budeme pozorovat proměny, proti kterým mohou být tyto instituce jen stěží imunní. Jedná se pouze o nástin historie těchto změn prostřednictvím dobového kontextu, který slouží ke komparaci s institucemi dnešního typu.⁶⁵

3.1 Doba prvních muzeí umění v Evropě

Veřejné muzeum umění vzniklo v Evropě koncem 18. století přeměnou královských a aristokratických uměleckých sbírek. O vzniku muzeí umění lze uvažovat i v širším kontextu tradice sběratelství a vystavování, která se v Evropě vyvíjela od renesance v „Kunstkammern“ a „kabinetech kuriozit“.⁶⁶

Nicméně na otázku o původu muzeí není jednoduchá odpověď. Přestože předpokládáme, že tradiční muzeum se konstitovalo v průběhu 19. století, etymologie slova nás zavede až do starověku. Jak jsme si již v dějinách výtvarného umění zvykli, hloubka našeho poznání o klasickém období je mnohdy omezena tím, že poznatky čerpáme jen z fragmentů.⁶⁷

⁶⁵ Podrobněji k zakládání muzeí v 19. století s akcentem na národní muzea viz.: Aronsson, Peter, Gabriella Elgenius. *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Linköpings universitet: Linköping University Electronic Press.[online]. 30.9.2011 [cit. 2016-06-05].

Dostupné z: <http://www.ep.liu.se/ecp/contents.asp?issue=064&volume=>

⁶⁶ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 20.

⁶⁷ Bann, S., *Dějiny umění a muzea*, In: Orišková, Mária (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickej teórie múzea*. 2006, str. 88.

To se týká i naší problematiky, neboť útržkovité informace z období starověku nám neumožňují detailněji prozkoumat smysl institucí věnovaných múzám, pro které se termín muzeum zpočátku používal. Pro potřebu této práce však postačí, když se budeme věnovat vzniku muzea umění, respektive jeho institucionální formě ustanovené právě v 19. století.

Vznik muzea výtvarného umění v podobě specializované instituce je úzce spjat s dobou, ve které se schyluje k završení několik století trvající geneze umění jako autonomní kategorie lidského jednání a zkušenosti. První muzea sice převzala již existující povětšinou aristokratické sbírky, tedy můžeme sledovat jistou kontinuitu tradice vlastnictví a shromažďování uměleckých předmětů, nicméně není pravdou, že muzeum vzniklo právě z potřeby specializované instituce, která by se o tyto sbírky začala starat a zpřístupnila je veřejnosti. Za tímto účelem se začaly stavět budovy určené speciálně pro veřejnou prezentaci umění.⁶⁸ Kategorie umění,⁶⁹ jakožto sebe definující jednotka, byla tehdy stejně novým a nesamozřejmým pojmem jako nově vznikající muzeum.⁷⁰

Teritoriálně se zaměřujeme na muzea umění v Evropě, kde leží počátky tohoto vývoje v renesanci, která poprvé konstituovala kategorii uměleckých artefaktů, tedy předmětů obdařených krásou, jako ontologicky zvláštní skupinu objektů vytvořenou umělci. Podle Kesnera začali tito umělci pohlížet na sebe samé jako na: „*Jedince obdařené božským darem a schopnostmi.*“⁷¹

Poté následovala osvícenská racionalita, která oddělila estetickou tvorbu jakožto specifickou oblast lidské činnosti a následně romantismus vyzdvihl kult umělce jako nespoutané a výjimečně nadané individuality.⁷² Tedy doba vzniku prvních veřejných muzeí umění je úzce spjata s osvícenstvím a dalšími následnými procesy, které přímo předcházejí nástupu modernismu.

⁶⁸Noordegraaf, Julia. The Emergence of the Museum in the ‘Spectacular’ Nineteenth Century. The University of Edinburgh: The Institute for Advanced Studies in the Humanities. [online]. 2014 [cit. 2016-06-03]. Dostupné z: <http://www.iash.ed.ac.uk/wp-content/uploads/2014/06/noordegraaf.pdf>

⁶⁹ O závěrečné fázi končící právě až v osmnáctém století, kde je teprve třeba hledat systematické rozlišování a počátky moderních teorií a definic umění, se zmiňuje odstavec věnující se problematice definování umění v úvodu práce.

⁷⁰ Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 22.

⁷¹ Potvrzení toho, že se tak umělci této doby sami označovali, můžeme nalézt např. u Albertiho nebo v Leonardových textech a ve Vasariho biografích renesančních umělců. Tamtéž, str. 23.

⁷² Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 23.

Pro konstituci muzea umění je taktéž důležitá doba modernismu, která je úzce spjata s technickým pokrokem a tedy se stroji. Můžeme také tvrdit, že muzeum umění vzniklo v okamžiku, kdy došlo k oddělení stroje a umění. Hans Belting v této souvislosti poukazuje na možnou podobnost formy mezi předmuzejním kabinetem kuriozit a dnešním muzeem umění.⁷³ Belting vidí prostředek setkání v tzv. mediálním umění.⁷⁴ Některá dnešní mediální umění, do jejichž kategorie spadají například světelné instalace, si žádají náročnou technickou přípravu a liší se od klasického výtvarného umění.⁷⁵

Stále se pohybujeme v době vzniku prvních veřejných muzeí umění. Jak již bylo zmíněno, tato doba se kryje s osvícenstvím a s počátkem modernizačních procesů. Jak píše Kesner, jako určitý archetyp nového veřejného muzea můžeme označit „Louvre“.⁷⁶ Vysvětluje to tím, že již na sklonku monarchie požadovali někteří myslitelé v čele s Diderotem nebo Voltairem, aby byly veřejnosti zpřístupněny královské sbírky. Tuto snahu však urychlila až francouzská revoluce. V sérii ediktů nový francouzský stát konfiskoval královské sbírky a roku 1793 Národní shromáždění prohlásilo Louvre za Muzeum Francouzské republiky.⁷⁷

Tato revoluční rétorika v sobě však nesla znak, který byl společným jmenovatelem podobných institucí vznikajících i jinde v Evropě, a to propagaci národního státu. Tedy kromě úkolu pozvednutí úrovně veřejného vkusu byly tyto nově ustavené instituce na počátku 19. století úzce spjaty i s výkonem a organizací moci ve státu.⁷⁸

⁷³ Vztah moderního muzea k různým předchozím formám sbírání a vystavování obrazů a objektů analyzuje např. Stephen Bann, (S. Bann, *Art history and museums*, in: Mark Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey, *The subjects of art history. Historical objects in contemporary Perspective*. Cambridge UP 1998, s. 230-249).

⁷⁴ Mediální umění můžeme chápat jako formu interaktivního avantgardního umění, využívající technologii nových medií, například počítačovou grafiku, animaci, virtuální umění, interaktivní digitální prvky, robotiku či biotechnologii. Počátky tohoto uměleckého trendu lze sledovat od konce 19. století spolu s vývojem nových audiovizuálních technologií.

Novotný, Petr, Eva Heřmanová. *Webová stránka*. Arts lexikon: Nová média. [online]. 28.6.2012 [cit. 2016-06-14]. Dostupné z: http://www.artslexikon.cz/index.php?title=M%C3%A9dia_nov%C3%A1

⁷⁵ Belting, Hans, *Konec dějin umění*, 2000, str. 118.

⁷⁶ Kesner, L., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 20.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Bennett, T., *The birth of the museum: history, theory, politics*, 1995, str. 21.

3.2 Proměna muzea ve veřejnou instituci v 19. století

Již od počátku moderní éry muzeí byly tyto instituce místem, kde se mohli lidé jakéhokoli postavení potkávat, konverzovat nebo se zabývat jinými každodenními rituály, té doby, které jim umožňovali jejich občanská práva. Ostatně Tony Bennett tato muzea nazývá občanskými institucemi.⁷⁹

Proces otevírání veřejných výstavních institucí probíhal v Evropě postupně a ne všude stejným tempem, nicméně hlavní tendence vybudovat z muzea veřejnou instituci pro stále vzrůstající počet diváků, byla jasná. Důkazem toho je fakt, že v průběhu 19. století se veřejné muzeum stalo standardem každého většího města.⁸⁰ Důležitým faktorem, který byl již výše naznačen zpřístupňováním aristokratických a královských sbírek, byla otevřenost širším společenským vrstvám, respektive nearistokratickým třídám. Tou byla zejména měšťanská vrstva a vzrůstající buržoazie, ale otevřenost byla i směrem k vrstvám nižším.⁸¹

Jak již bylo naznačeno T. Bennetem, návštěva muzea byla tehdy spíše ceremoniální záležitostí, spíše než potřebou naplnit kulturní či estetické potřeby. Nesporným faktem však je, že muzeum umění v 19. století znamenalo demokratizaci přístupu k umění. A ačkoliv bylo přístupné široké veřejnosti, vzestup instituce se primárně pojí s kulturními aspiracemi majetných vrstev, tedy měšťanstva a buržoazie.⁸²

⁷⁹ Bennett, T., *Civic Seeing: Museums and the Organisation of Vision*, In: Macdonald, S., *A companion to museum studies*, 2013, str. 263.

⁸⁰ Paul, Carole, *The first modern museums of art: The birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 7.

⁸¹ Kesner, L., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 24.

⁸² Tamtéž, str. 25.

3.3 Muzeum umění jako mocenský nástroj

V západních zemích byl vznik muzea důležitou součástí procesu reorganizace veřejného prostoru. Byl to zdroj informací a také mocenský nástroj pro kontrolu a formování veřejného prostoru skrze vysokou kulturu. Tato vysoká kultura zhmotněná v budovách muzeí byla spojována s účelem nastavení nového sociálního a politického pořádku, jehož součástí byl i vzestup buržoazní třídy.⁸³

Tony Bennett ve své vlivné knize „The Birth of the Museum“ (Bennett, 1995) poměrně detailně popisuje proces, kterým procházela instituce muzea v na konci 18. a během 19. století. V pasážích věnovaných formaci muzea se zabývá mechanismem využívání této instituce k nejrůznějším účelům, jejichž společným jmenovatelem byla státní moc. Například popisuje proces budování vztahu občanů k státu, který postupně nahrazuje krále (příkladem může být Velká Británie nebo Francie). Veřejné sbírky umění zde implikují novou skladbu sociálních vztahů.⁸⁴

Návštěvník muzea umění, respektive královské sbírky, je ohromen artefakty a krásou individuální práce. Prostřednictvím tohoto obdivu je vzápětí vtažen do sociálního vztahu s panovníkem. Královské sbírky vypovídaly o panovníkovi a jeho moci spíše než o národu a tomu odpovídala i skladba dané sbírky. Ve veřejném muzeu, které se rodí v této době, je vystavovaná sbírka stále poskládaná tak, aby ohromovala a stejným principu jako první veřejné aristokratické sbírky. Ale situace se v něčem podstatném liší. Stát, jako jakási abstraktní entita, nahrazuje panovníka jako hostitele uvnitř muzea a tím redefinuje pozici diváka. Už není podřízený panovníkovi, ale stává se z něj občan, který je součástí státu.

Rozvoj moderního národního státu umožňoval, ba dokonce potřeboval, hromadné formování celé řady nových kulturních institucí, které velmi pragmaticky pracovaly s národními mytologiemi v čele s mýtem o národním státu tak, aby byl přítomen v představách občanů. K tomu bylo zapotřebí nějakých nových efektivních forem. Samotná

⁸³ Bennett, T., *The birth of the museum: history, theory, politics*, 1995, str. 25.

⁸⁴ Tamtéž, 1995, str. 38.

existence národního státu byla tedy závislá na mocných kulturních fikcích, v jejichž čele stál román a také muzeum.⁸⁵

Pro Evropany se tedy muzea stala občanskými prostory, které byly určeny k participaci na vlastní historii, jejím konstruování a uchovávání, což bylo ve shodě s potřebami národního státu. Byl to tedy revoluční společenský vynález, který se na různých místech realizoval postupně. Jisté však je, že v době evropských společenských revolucí tato nová instituce sloužila právě vznikajícím režimům.⁸⁶

3.4 Architektura a muzea umění v 19. století

Jak jsme již zmínili v předešlých podkapitolách, idea umění jako svébytné lidské činnosti a idea národního státu splývají ve stejném období do podoby veřejné instituce muzea umění, kde se vypráví příběh národní hrdosti. Důležitost těchto institucí a jejich potenciál ještě umocňovala velkolepá architektura, která měla taktéž vliv na vnímání muzeí v době jejich vzniku jako čehosi elitního a významného. Ostatně, tuto mnohdy až fundamentální roli na vnímání sbírek ve veřejném muzeu si mnohé instituce drží dodnes.⁸⁷ Právě tato majestátní a elitářská povaha bývá terčem kritiky, jako je tomu u kritiky tzv. „Bílé krychle“, jakožto prototypu výstavních institucí v druhé polovině 20. století.

Muzea se taktéž stavěla typicky v centru měst jako materiální a symbolické ztělesnění moci ukazovat a vyprávět. Zasazení do nově vytvářených veřejných prostorů bylo snahou rétoricky začlenit lidi do dění ve státu.⁸⁸

Součástí vzniku institucí veřejných muzeí v 19. století byla tedy i problematika architektonického řešení těchto staveb. Výše zmíněná moc, kterou bylo obdařeno muzeum v 19. století, byla tedy ještě umocněna architektonickým provedením. Podklad pro toto tvrzení můžeme najít i v textu Michela Foucaulta (Foucault, 1977) pojednávající o kontrole a potrestání, kde vysvětluje principy nově vzniklé architektury. Foucault zde píše, že

⁸⁵ Preziosi, D., Umění dějin umění, In: Orišková, M. (ed.), 2006, str. 104.

⁸⁶ Tamt., str. 106.

⁸⁷ Paul, C., Toward a collective history, In: Paul, C., ed., *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 15.

⁸⁸ Bennett, T., Soubor výstavních praktik, In: Orišková, M. (ed.), 2006, str. 149.

architektura těchto institucí není postavena jen na principu obdivu a dívání se, jak tomu bylo například u okázalých paláců, ale vnitřní struktura umožňuje vidět ty, kteří jsou v něm. Obecněji se jedná o architekturu, která je obdařena funkcí vnitřní a podrobné kontroly, která nemusí být nutně jen fyzická, a vede k přeměně jednotlivce, aplikuje na ně působení moci a mění je.⁸⁹ Toto tvrzení můžeme s jistou nadsázkou vztáhnout i na právě popisovaná veřejná muzea umění.

Fyzické umístění veřejných muzeí do centra a jejich dostupnost šly ale také ruku v ruce s pověřením vzdělávat a poučovat, ba dokonce to byla jedna z jejich určujících rolí. Mnohá z těchto muzeí, zejména ta, která se konstitovala hned na počátku 19. století, byla při svém založení umístěna do již existujících prostorů paláců a k nim přidružených budov. Tyto budovy byly následně přizpůsobeny výstavním funkcím.⁹⁰ Pro potřeby výstav byly vnitřní prostory upraveny a doplněny dekoracemi nebo osvětlením. Veřejná muzea byla však obecně méně vyzdobená, než soukromé sbírky, které jim předcházely.⁹¹ Součástí výstav byly již tehdy také první průvodci a katalogy, které byly psány dříve pro soukromé sbírky a nyní se staly standardem i pro veřejná muzea. Tištěné příručky byly malého formátu, aby se daly nosit sebou po muzeu a naznačovaly postup, jakým by se měl návštěvník po sbírce pohybovat. Katalogy byly mnohem delší a vyznačovaly se spíše odbornějším rázem a obsahovaly kromě autorů a seznamu děl i kontext a měly edukativní charakter, avšak obecně katalogy nebyly ilustrovány.⁹² K provozu muzea také náležel personál, který dohlížel na návštěvníky nebo kurátoři, kteří pracovali pod vedením ředitele muzea. Součástí prvních výstavních prostorů byla i návštěvnická infrastruktura. Například v Louvru byla již tehdy pro návštěvníky zřízená šatna nebo obchod se suvenýry.⁹³

⁸⁹ Foucault, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.*, 1985, str. 172.

⁹⁰ Paul, C., Toward a collective history, In: Paul, C., ed., *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 16.

⁹¹ Tamtéž, str. 14.

⁹² Tamtéž, str. 16.

⁹³ Blank, M., and Debelts, J., *Was Ist Ein Museum: Eine Metaphorische Complication*, 2002, str. 55.

Z ducha doby vychází také architektonické styly, ve kterých byly stavěny nové budovy muzeí umění. Byly zakládány jako monumentální a důležité stavby, mnohdy ve stylu „Beaux-art“.⁹⁴ Můžeme u nich pozorovat například neoklasicismus,⁹⁵ který stylově navazuje na klasické umění antického Řecka a Říma a obecně historismus vyznačující se programovým návratem ke slohovým formám minulosti.⁹⁶

3.5 Budování národních muzeí umění

Vznik muzeí pokrývá časový interval od poloviny 18. století asi do první světové války. Tato vcelku uzavřená epocha se dá nazvat muzejním fenoménem. Nastíněný proces transformace stavovské společnosti ve společnost občanskou doprovázený zakládáním muzejních institucí různých typů můžeme sledovat v různých místech Evropy, avšak v závislosti na sobě, a to ve směru od západu kontinentu k východu. Proces budování národních muzeí se odvíjí od různých interpretací univerzálních a národních hodnot, které si každý stát identifikuje podle svých potřeb. Proto se trajektorie zakládání v průběhu 19. století a význam jednotlivých muzeí může lišit v závislosti na kontextu dané země.⁹⁷ V Anglii, ve Francii nebo v německých a rakouských zemích se muzeum stává produktem i atributem sociální emancipace občanské společnosti nad stavovskou nadřazeností. Proces zakládání moderních muzeí na počátku 19. století nepramenil jen z měšťanských vrstev, ale byl i v zájmu tradiční mocenské elity, panovníky nevyjímaje.⁹⁸ Ústředním motivem národních výstavních institucí byla však podpora národních identit a sjednocování.

Kromě jiných důvodů svou roli sehrála i například potřeba prohloubit vzdělanost obyvatelstva. V této podkapitole není prostor pro pokrytí celkové problematiky vzniku

⁹⁴ Ve francouzštině termín Beaux Arts znamená krásné nebo nádherné umění. Architektura některých muzeí a veřejných budov vycházela z myšlenek vyučovaných na legendární École des Beaux-Arts v Paříži. Budovy se vyznačovaly historickým a eklektickým designem v monumentálním měřítku. Beaux-art byla vnímána jako nesmírně silný komunikační nástroj.

⁹⁵ Příkladem může být Altes Museum, Alte Pinakothek nebo The British Museum.

⁹⁶ Paul, C., Toward a collective history, In: Paul, C., ed., *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 17.

⁹⁷ Aronsson, Peter, Gabriella Elgenius. *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Linköpings universitet: Linköping University Electronic Press.[online]. 30.9.2011 [cit. 2016-06-05]. Dostupné z: <http://www.ep.liu.se/ecp/contents.asp?issue=064&volume=>, str. 9.

⁹⁸ Šopák, P., *Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války*, dostupné z: <http://vademezum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>

evropských národních muzeí a galerií v 19. století. Práce se tedy zaměří jen na některé okamžiky, které stály u zrodu této instituce. Jako příklad pro srovnání bude blíže rozebrána situace v Německu a na českém území.

Označení „Národní galerie“ nebo „Národní muzeum“ mělo však v průběhu 19. století v různých zemích nejednotný význam. V souvislosti s galerií se v Itálii nebo ve Francii používalo označení „národní“ pro všechny sbírky, které byly ve vlastnictví nebo správě státu. Podle německého jazykového úzu dávalo toto označení najevo v prvé řadě obsah sbírek a tím obsahem bylo především německé umění, respektive umění německých autorů. Přesto tento rozdílný pojmový význam měly Národní galerie společný účel, a to reprezentaci národa na jednom území tak, aby se odlišil od ostatních.⁹⁹

3.5.1 Příklad specifického prostředí Německa

V pokračování humanistické tradice spatřujeme otevírání se muzea veřejnosti za účelem učení, ale i požitku. Naproti této konvenční a pragmatické formulaci účelu můžeme spatřovat německé „Altes Museum“¹⁰⁰ od architekta Karla Friedricha Schinkela (1781-1841) a ředitele muzea Gustava Friedricha Waagena (1794-1868), kteří v rámci muzea vyzdvihovali účel požitku nad poučením.¹⁰¹ Důraz na estetický půvab sbírek v muzeích umění 19. století byl považován za důležitý. Architekti prvních veřejných muzeí umění se tak snažili vstřípit obecně veřejnosti smysl pro krásu, ale také vzdělávat umělce podle akademické tradice tím, že jim v muzeu umožňovali studování a malování podle vystavených děl z období antiky. V některých institucích byly za tímto účelem určeny speciální dny, ve kterých umělci navštěvovali muzeum a mohli nerušeně v jeho prostorách tvořit.¹⁰²

⁹⁹ Calov, G., 'Museen Und Sammler Des 19. Jahrhunderts in Deutschland, 1969, str. 159.

¹⁰⁰ Altes Museum (původně Neues Museum, do roku 1845 Königliches Museum) bylo dokončeno v roce 1830 a je součástí tzv. Museums Insel v Berlíně. Ten tvoří několik muzeí sídlících v monumentálních budovách různého stáří a stylu.

¹⁰¹ Paul, C., Toward a collective history, In: Paul, C., ed., The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe., 2012, str. 16.

¹⁰² Tamtéž.

⁸⁶ Reuther, H., 'Die Museumsinsel in Berlin', 1978, str. 28.

Německé, v době svého vzniku svým charakterem spíše pruské Altes Museum bylo tedy založeno na poněkud odlišné ideji, než například národní galerie v dalších částech Německa. Úkolem tohoto muzea bylo obnovit původní narušenou soudržnost národa prostřednictvím představy krásna, avšak s poněkud univerzálním posláním spíše než se striktně nacionálním. Důraz byl tedy kladen na historické a estetické body, které byly ovšem mířené především na vzdělané publikum.¹⁰³

Stavba byla umístěna na reprezentativní, ba dokonce nejprestižnější místo v tehdejší městě, paralelně naproti královskému paláci. Toto umístění bylo velmi pragmatické a přesně vystihovalo to, jakou důležitost této instituci přisuzuje vládnoucí moc, v tomto případě pruský král Fridrich Vilém IV, který je spojen s myšlenkou Muzejního ostrova (*Museumsinsel*).¹⁰⁴ Na podobném principu vzájemnosti fungoval předtím vztah vládnoucího sídla panovníka a katedrály.

Bylo do té doby nezvyklé, ba nemožné, aby se monarcha děлил s veřejností o svou uměleckou sbírku. Ačkoliv se tou dobou otevíraly a stavěly veřejná muzea i v jiných německých státech, bylo ojedinělé, aby panovník sám financoval tak rozsáhlou stavbu i následný provoz muzea, které by sloužilo veřejnému blahu.¹⁰⁵

Německo bylo před rokem 1871 rozdrobeno na veliký počet samostatných menších nebo středně velkých států jako Bavorsko, Sasko nebo Prusko (Bayern, Sachsen, Preußen), které toužebně doufaly v národní jednotu, ke které vedla cesta právě přes jednotnou kulturu zhmotněnou v muzeu umění. Důležitým okamžikem v budování nových muzeí umění byl i revoluční rok 1848, po kterém do té doby tradiční objednavatelé a majitelé umění v podobě aristokracie a církve abdikovali. Následně se liberální politici a umělci shodli, že tuto roli by měl nově převzít stát, ba dokonce by měl mít povinnost postarat se o současné umění v podobě výstavby národní galerie.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Gaetgens, T., *Die Berliner Museumsinsel Im Deutschen Kaiserreich: Zur Kulturpolitik Der Museen in Der Wilhelminischen Epoche*, 1992, str. 70.

¹⁰⁵ Gaetgens, T., In: Paul, C., ed., *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe.*, 2012, str. 286.

¹⁰⁶ Demandt, P., and Nationalgalerie, 'Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert; Katalog Der Ausgestellten Werke', str. 10.

Avšak v době ještě stále nesjednoceného Německa se jen velmi komplikovaně hledá definice pro společné národní muzeum umění. Přívlastek národní zde chápeme spíše jako otevřenost směrem k širší národní sounáležitosti. V prvních desetiletích 19. století se jedním z faktorů, stmelujících německou společnost, stala obrana německých zemí v napoleonských válkách. Umění se v tomto období stalo nástrojem pro vyjádření národní identity a ochrany uměleckých památek jako památek celého národa. Nicméně proti vybudování jednotné národní kulturní myšlenky stál přesun od antiky ke středověku. Tento pohyb byl přesunem od univerzálně platných estetických a humanistických ideálů, ukotvených v antických dílech a v jejich veřejné prezentaci, k národním specifikám a zvláštnostem, tedy k lokální kulturní tradici.¹⁰⁷ To také potvrzují četné lokální galerie, které nesou ve svém názvu přívlastek národní.

Německý proces budování národní identity za pomoci institucí Národních muzeí je poněkud složitější. Nejen, že musely nejprve překonat onu regionální strukturu (Francie byla naopak centralizovaná), ale musely se vypořádat s proměňujícími se ambicemi německého národa. Každá z galerií se v určitém časovém úseku vztahovala k jinému mobilizačnímu účelu, respektive záleželo na tom, jaké mocenské aspirace v tu danou dobu německý národ měl.¹⁰⁸

Muzejní fenomén není určující jen pro země západní Evropy s dlouhou a nepřerušovanou tradicí soukromého sběratelství aristokratických stavů a intelektuálních zájmů, kterou sledujeme v německých zemích, Anglii nebo Francii. Demokratizace a zpřístupňování muzea veřejnosti se týkala i českého prostředí. Akt prvotního zakládání zde nebyl primárně vládní strategií, nicméně v pozdějším 19. století šla demokratizace a rozvoj veřejných výstavních institucí ruku v ruce s demokratizací politiky tak, jak tomu bylo i jinde v západní Evropě.

¹⁰⁷ Šopák, Pavel. Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války. Vademecum. [online]. [cit. 2016-06-10]. Dostupné z: <http://vademecum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>

¹⁰⁸ Tento proces popisují Peter Aronsson a Emma Betz ve svém příspěvku „National Museums in Germany“ v rámci mezinárodní studie zabývající se vznikem národních muzeí v Evropě. Identifikují zde pět period interakce muzea umění s budováním německého státu:

1. Unifikace Německa v roce 1871, Museuminsel reprezentoval národní ambice
2. Imperiální jednota vystavování 1871-1914, stabilizace německého impéria ve světě
3. Nacistická kulturní politika 1933-1945
4. NDR a ideologie socialistické kultury 1949-1990
5. Sjedené Německo po roce 1990

Aronsson, Peter, Betz, Emma, (eds). Building National Museums in Europe 1750-2010. Linköpings universitet: Linköping University Electronic Press. [online]. 30.9.2011 [cit. 2016-06-05]. Dostupné z: <http://www.ep.liu.se/ecp/contents.asp?issue=064&volume=>, str. 327.

3.5.2 Příklad Národní galerie v Praze

V roce 1796 byla v Praze založena Společnost vlasteneckých přátel umění¹⁰⁹, která v tomtéž roce zpřístupnila první pražskou veřejnou obrazárnu v Černínském paláci na Hradčanech obsahující podstatnou část uměleckých sbírek tehdejších aristokratických sběratelů umění.¹¹⁰ Jak však dodává Kesner, na rozdíl od jiných muzeí vznikajících v té době, pražská Obrazárna tolik nesouvisela s politicko-ideologickými ambicemi, na které bylo více než brzy. Sbírka byla motivována spíše osvícenskými ideály a snahou zachránit pro českou veřejnost pozůstatky kdysi mnohem cennějšího uměleckého bohatství země.¹¹¹ Tedy na rozdíl od jiných evropských zemí nevděčí první česká veřejná muzea výtvarného umění, která se na přelomu 18. a 19. století konstituovala v Praze a Brně, za svůj vznik vůli panovníka nebo státu, ale spíše soukromé iniciativě a nezištnosti uměnilovných soukromníků a jejich sdružení.¹¹²

V čele této soukromé iniciativy stála skupina osvícených aristokratů, která také později iniciovala i vznik Národního muzea v Praze. Podobně tak, jak tomu bylo i v jiných Evropských zemích, první veřejně přístupné sbírky umění v Čechách pocházely z aristokratických sbírek a rozhodnutí majitelů o jejich zpřístupnění široké veřejnosti. Ačkoliv byla zřejmým záměrem jistá elitářská povaha tohoto zakládajícího aktu, zpřístupnění uměleckých sbírek mělo za cíl pozvednout upadající vkus domácí veřejnosti a vzbudit hrdost.¹¹³

Zmíněná Společnost vlasteneckých přátel umění, která vznikla z iniciativy představitelů patrioticky zaměřené šlechty¹¹⁴ společně s několika vzdělanci z řad osvícenského měšťanstva, stála tedy za vznikem první veřejné obrazárny, ale i například Akademie umění. A byla to právě veřejná obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, která se stala přímou předchůdkyní Národní galerie v Praze. Tyto dvě významné instituce

¹⁰⁹ Původním názvem Privat Gesellschaft patritischer Kunst Freunde.

¹¹⁰ Kesner, L., Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti, 2000, str. 25.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Juračnová, S., Počátek muzeí a galerií na území českých zemí. In: HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost., str. 17

¹¹³ Apor, P., National Museums in the Czech Republic., In: Aronsson, Peter, Gabriella Elgenius. Building National Museums in Europe 1750-2010. Linköpings universitet: Linköping University Electronic Press.[online]. 30.9.2011 [cit. 2016-06-05]., str. 209.

Dostupné z: <http://www.ep.liu.se/ecp/contents.asp?issue=064&volume=>

¹¹⁴ Byli to například Kolovratové, Šternberkové nebo Nosticové.

do té doby Praha postrádala.¹¹⁵ Po svém vzniku měla Národní galerie, podobně jako i jiné evropské národní galerie, svou činností a tvorbou sbírek podporovat národní identitu.

V důsledku nově nabytého práva spolčovacím a sdružovacím se od 60. let 19. století zakládají regionální muzea. Ta ovšem pro oblast výtvarného umění nejsou příliš zásadní vzhledem k faktu, že kolekce uměleckých děl nejsou podstatou jejich sbírek.¹¹⁶ Regionální struktura na českém území však neměla nic společného s tou, která byla popisována na příkladu Německa.

Vývoj instituce muzea umění na konci 19. století pokračuje. Příkladem je vznik jednoho typu umělecké výstavní instituce související s érou průmyslové revoluce a modernismu v podobě uměleckoprůmyslových muzeí. Nově založená uměleckoprůmyslová muzea byla úzce spojena s nově založenými uměleckoprůmyslovými školami. Tato umělecká muzea měla jiný účel, než výše popsání instituce. Nebyla umístována mezi národní galerie na prestižních veřejných místech, ale spíše v blízkosti škol nebo dokonce přímo v jejich budovách. I když si tato muzea kladla za cíl vychovávat estetické cítění a vkus publika, primární účel jejich sbírek byl spíše praktický. Součástí výuky designérů mělo být studium upírající se o napodobování a kopírování předmětů považovaných za příkladná díla minulosti i přítomnosti.¹¹⁷ Tento styl výuky praktikovaly i umělecké akademie, jak bylo zmíněno v souvislosti s Altes Museum v Berlíně.

Od 70. let 19. století jsou zakládána uměleckoprůmyslová muzea i v českých zemích. Vzorem pro mě bylo Londýnské muzeum uměleckého průmyslu v Kensingtonu¹¹⁸ a také vídeňské Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.¹¹⁹

Avšak nastupující modernismus a později funkcionalismus založený na nové, bezpříkladné pedagogice nahradil dřívější výuku založenou na exemplárních příkladech a oddělil uměleckoprůmyslová muzea od pedagogického společenství. Zpět tuto roli získala

¹¹⁵ Národní galerie. Historie Národní galerie v Praze. Národní galerie v Praze. [online]. [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://vademecum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>

¹¹⁶ Juračnová, S., Počátek muzeí a galerií na území českých zemí. In: HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost., str. 17.

¹¹⁷ Michl, J., *Tak nám prý forma sleduje funkci: sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště.*, 2003, str. 145.

¹¹⁸ Dnešní Victoria and Albert Museum.

¹¹⁹ Juračnová, S., Počátek muzeí a galerií na území českých zemí. In: HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost., str. 18.

uměleckoprůmyslová muzea až později v druhé polovině 20. století.¹²⁰ Je to příklad uměleckého muzea, které jako jedno z prvních ztratilo svou původní funkci, kterou bylo obdařeno v 19. století.

3.6 Ztráta původní funkce – vztah muzea umění a artefaktu

Ztrátou původních funkcí rozumíme proces, během kterého muzea umění postupně ztrácejí funkce, kterými byla obdařena v průběhu 19. století. Zároveň nadpis podkapitoly odkazuje na ztrátu vlastností, kterými trpí umělecká díla svým vykořeněním.

Výstavy pořádané ve veřejných národních muzeích 19. století v sobě měly zakódované procesy, které poháněly sociální pohyby směrem dopředu. Potřeba soudržnosti a sjednocení národních států bylo charakteristickým rysem toho „dlouhého“ století. Nově se formující národní identity potřebovaly nějaký jednotící prvek, který byl mimo jiné spatřován skrze společnou a sdílenou kulturu. Stát pro tyto účely využíval nově budovaná a zakládaná muzea umění a jím podobné instituce jako kulturně-jednotící nástroje. Tím se mezi státem a těmito institucemi vytvořilo pevné pouto. Budované a rozšiřované sbírky se staly se symbolem národního uvědomění, ale sloužily také k povznesení veřejného vkusu a vzdělanosti. Muzea umění poskytovala jakési posvátné prostory, které byly hodny shromažďování uměleckých děl.¹²¹

Tímto sbírkotvorným procesem odehrávajícím se v jejich útrobach se však velikou měrou podílely na postupném „přerámování“ vysoké kultury.¹²² Proces přerámování vysoké kultury byl nevyhnutelný a vyvstal z potřeby vytvoření instrumentu pro přetváření sociálních norem. Bennett tento proces popisuje tak, že muzea umění zde fungovala jako technologické prostředí, ve kterém se kulturní artefakty přetvořily do podob, které by usnadnily jejich použití k novému účelu podle vládních programů, například programů národního sjednocování.¹²³ Nejen, že muzea byla spoluviníky přerámování, ale byla hlavním

¹²⁰ Michl, J., *Tak nám prý forma sleduje funkci: sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště.*, 2003, str. 143.

¹²¹ O podobnosti účelu náboženských staveb minulosti a moderních muzeí umění ve smyslu toho, že dovnitř nemá pronikat vnější svět a že se jim prokazuje podobná úcta, hovoří Bria O'Doherty v knize *Uvnitř bílé krychle* (O'Doherty, 2014, str. 8).

¹²² Message, K., *New museums and the making of culture*, 2006, str. 103.

¹²³ Bennett, *The Birth of the Museum*, 1995, str. 21.

nástrojem vlády pro prosazování mocenských ambicí prostřednictvím zpřístupňování takové kultury, která se shodovala s jejich zájmy. Jak však dodává, nebyly to jediné nástroje kulturní politiky. Muzea umění byla jednou ze součástí celého mechanismu.

Proces přerámování můžeme pozorovat v době vzniku muzeí a budování sbírek například u antického umění v 19. století a vnímat je jako pohyb, kde muzeum ztělesňuje konečné stádium znehodnocení. Stephen Ball ve svém příspěvku zmiňuje výklad C. A. Boettigera¹²⁴, že „Řekové považovali funkci umění za neoddělitelnou od funkcí náboženských a veřejných. U Římanů začal proces úpadku přeměnou řeckého umění na objekt estetického uvažování. Moderní muzeum dokončilo tento proces vynalezením nové formy institucionálního vystavování, kde jsou díla na základě jejich samotného redefinování odříznuté od svých původních funkcí.“¹²⁵

Podle tohoto tvrzení umělecké dílo trpí tím, že je připraveno o své přirozené místo. Rekontextualizací díla v jiném prostoru a čase dochází k proměně či posunu jeho významu. Umístěním objektu do narativní struktury výstavního místa se otevírají další možnosti jeho interpretace. Příkladem jsou právě artefakty v muzejních expozicích, ale i reprodukce v knihách nebo promítané ve filmech. Proměna a posun významu uměleckých děl doprovázela jak umělecké sbírky v době vzniku muzea umění, tak i ty dnešní.

Tento pohyb se týká i architektury, avšak v tomto případě je to problém urbanistický. Pokud zůstaneme u výtvarného umění, problém prezentace a začlenění děl do prostředí, které jim není přirozené, musí řešit například i odpovídajícím způsobem nastavované koncepty restaurátorského či konzervátorského zásahu na historických uměleckých dílech. Přemístění uměleckého díla, tedy nepřímý restaurátorský zákrok, sebou přináší rizika dezinterpretace pro dílo samotné. „Včleňování se svou vlastní prostorovostí do prostoru, jenž je vymezen naší životní přítomností ve světě, je pro umělecké dílo nekonečným zdrojem problémů.“¹²⁶

¹²⁴ C. A. Boettiger byl ředitelem Galerie antického umění v Drážďanech, zmíněný příspěvek napsal v roce 1807.

¹²⁵ Bann, S., Dějiny umění a muzea, In: Orišková, M. (ed.). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickej teórie múzea.*, 2006, str. 92.

¹²⁶ Brandi, C. *Teorie restaurování.*, 2000., str. 83.

Cesare Brandi¹²⁷ těmito slovy potvrzuje to, co na počátku 19. století napsal již zmíněný Boettiger o zkáze uměleckého díla v důsledku jeho přemístění do muzea. Brandi sice v souvislosti s tímto nepřímým restaurátorským zákrokem nemluví přímo o zkáze díla, nicméně připouští, že: „*Ne vždy se jedná o čin pozitivní, ba naopak ve většině případů jednoznačně negativní.*“¹²⁸

Vedle nastíněné ztráty původní funkce uměleckého předmětu jeho přemístěním do nového prostoru můžeme jen na okraj zmínit situaci, kdy dílo mění prostor. I samotná umělecká díla disponují mocí k přeměně vnímání architektury prostoru. Nicméně je důležité uvědomit si základní rozdíl. Jedná se o díla, která vznikla pro nějaké konkrétní místo. Mohou to být objekty určené do veřejného prostoru nebo gotické obrazy jako výzdoba kostelů. Tedy umělecké dílo dokáže změnit vnímání původního prostoru a redefinovat ho.¹²⁹

S koncem této kapitoly se dostáváme k porovnání některých z viditelných znaků a funkcí rané doby vzniku muzea umění v 19. století se současným prostředím. Jednak je to buržoazní třída a úřední moc, které stály za vznikem výstavních veřejných institucí za účelem sjednocování a vztah veřejnosti k těmto institucím. Z dnešního pohledu prožívá současná výstavní instituce krizi a je podrobována rozsáhlé kritice.¹³⁰ Nicméně podle Beltinga například dnešní buržoazní elita sběratelů umění sdílí s představiteli výstavních institucí, které mnohdy podléhají státní dotační politice, společný ideál umění právě tak, jak tomu bylo v 19. století. Jinými slovy, v rámci ekonomických zájmů je společným znakem ochota nechat se společně reprezentovat prověřenou kulturní institucí, která inventarizuje a kanonizuje artefakty na oficiální dějiny umění, čímž slouží i trhu s uměním.¹³¹

¹²⁷ Cesare Brandi (1906-1988) byl italský teoretik a historik, který se zabýval teorií konzervování a restaurování.

¹²⁸ Tamtéž, str. 84.

¹²⁹ Horák, O., In: HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, str. 110.

¹³⁰ Kritika výstavních institucí modernismu, která se dá jistým způsobem vztáhnout i na současnost (viz. Nový institucionalismus, Kottová, 2013), je zde zastoupena například myšlenkami Briana O'Dohertyho (O'Doherty, 2014). V určitém okamžiku modernismu došlo k tomu, že kontext pozřel objekt a stal se jím sám. Zároveň však bude poukázáno na to, že kritika je mnohdy v rozporu s fenoménem zakládání nových galerií nebo s rekordními návštěvami takovýchto výstavních prostorů.

¹³¹ Belting, Hans, *Konec dějin umění*, 2000, str. 123.

Pojetí muzea jakožto masového veřejného komunikačního média, které slouží k proklamování společné kultury, již v dnešní době neplatí. Současná společná kultura je podle Hanse Beltinga naopak zpochybňována stejně jako schopnost vytvářet kolektivní vědomí, v němž se setkají všechny skupiny společnosti. Nehledě na to, že publikum se dnes již netvoří na nějakém fyzickém veřejném místě, ale například před televizními obrazovkami.¹³² Tedy nemůže být řeč o nějaké kolektivní vlivné reprezentaci v případě dnešního muzea umění.

Na druhou stranu se dnes opakuje vzorec zakládání muzeí a galerií jakožto prostředek k dosažení větší prestiže. Zřídit takovou vlastní instituci je pro mnohá města a komunity v současné době významným počinem. Avšak dnes je jedná zejména o nástroj rozvoje turistického ruchu a lokální ekonomiky. Tedy za touto expanzí lze spatřovat politicko-ekonomické pozadí. Nejedná se jen o stavbu nových budov, ale i o zásadní úpravy stávajících institucí. V systému vyžadujícím stále větší efektivitu veřejných služeb se na návštěvníka muzea dnes pohlíží jako na zákazníka, kterému je třeba poskytnout co nejkvalitnější služby.¹³³

V současnosti se opět výstavní instituce dostávají do užších vazeb se státem, ve smyslu veřejného financování. Instituce jsou vystavovány ekonomickým tlakům a jsou mnohdy závislé na státní dotační politice. Ačkoliv nemůžeme mluvit o přímém využívání muzeí umění pro propagaci moci, jejich role v dokumentování a propagaci umění je stále důležitá.¹³⁴ Nedá se nic namítnout proti skutečnosti, že jak modernistická, tak současná kritika muzea umění jako instituce probíhá souběžně s nárůstem jeho popularity.¹³⁵

Pokud porovnáváme umístování nově postavených současných muzeí umění, tak původní typické umístění do centra měst jakožto ztělesnění moci (ať už materiální nebo symbolické) a konstituování nového veřejného prostoru, který měl za úkol inkorporovat občany do procesů státu,¹³⁶ dnes již také nemůžeme považovat za pravidlo.¹³⁷

¹³² Belting, Hans, *Konec dějin umění*, 2000, str. 123.

¹³³ Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti.*, 2000, str. 36.

¹³⁴ Message, K., *New museums and the making of culture*, 2006, str. 103.

¹³⁵ Bann, S., Dějiny umění a muzea, In: ORIŠKOVÁ, M. (ed.). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum : antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea.*, 2006, str. 93.

¹³⁶ Bennett, T., *The birth of the museum: history, theory, politics*, 1995, str. 87.

¹³⁷ Konceptu některých dnešních výstavních prostorů odpovídá i existence prostoru na periferii města, mnohdy až ve vyloučené lokalitě nebo bývalé průmyslové zóně. Příkladem z českého prostředí může být Centrum současného umění DOX, umístěné do bývalé průmyslové zóny v Holešovicích. Podle výše

Konceptu některých dnešních výstavních prostorů odpovídá i existence prostoru na periferii města, mnohdy až ve vyloučené lokalitě nebo bývalé průmyslové zóně. Příkladem z českého prostředí může být Centrum současného umění DOX, umístěné do bývalé průmyslové zóny v Praze Holešovicích. Podle výše popsaných pravidel by v 19. století nebylo možné umístit významnou instituci vystavující umění do podobné lokality.

Funkce muzea měla tedy v počátku poměrně jasně definovanou podobu, na rozdíl od některých dnešních výstavních institucí, které čelí kritice ze strany jak odborníků, tak široké veřejnosti. Ať to byla schopnost komunikace instituce s veřejností nebo její jasně definovaný jednotící a vzdělávací účel.

Kapitola o vzniku muzea umění, zabývající se zejména 19. stoletím, nám umožnila vidět výstavní instituce v evropském dobovém kontextu a poukázat na to, že ačkoliv dnešní galerie mohou sdílet s těmi předchozími některé prvky, jejich účel a povaha jsou dnes odlišné. Své specifické podmínky mělo i české výstavní prostředí v 19. století. Nicméně jeho současný stav, a to například v podobě trendu menších nekomerčních galerií zakládaných od devadesátých letech 20. století., má svůj původ právě v druhé polovině 20. století.

popsaných pravidel by v 19. století nebylo možné umístit významnou instituci vystavující umění do podobné lokality.

4. Kritika současné instituce muzea umění

Zachování podoby muzea umění čelí kritice ze strany soudobé kritické teorie, která nabývá na intenzitě v západním uměnovědném prostředí, ale stále více i v českém. Kritika je založená na popírání, negaci či dekonstrukci tradičních daností a sebepojetí. Děje se tak i z důvodu, že více než kdy jindy narůstají v posledních letech praktické činnosti, které výstavní instituce nutí stále intenzivněji vstupovat do interakcí s politickými a ekonomickými subjekty, starat se o management nebo public relations.¹³⁸ Fenomén dnešních výstavních institucí je však natolik různorodý, že nelze zevšeobecňovat. Podle Banna je: „Každá výstavní instituce svou strukturou a zaměřením používá rozličných způsobů zapojení diváka, který, jak bylo již zmíněno, je důležitou součástí existence výstavy.“¹³⁹

4.1 Modernismus

Myšlenky zde nastíněné by měly sloužit jako obecná představa o stavu současného prostředí výstavních institucí, která poslouží jako podklad pro závěrečnou kapitolu zabývající se současným vývojem výstavních institucí v českém prostředí. Předkládanou kritiku, ze které částečně vyvstává i české specifikum, dobře ilustruje tento výrok: „*Muzea jsou jako malá impéria uzavřená do svých zdí, o něž se tříští pěna dní.*“¹⁴⁰ Tak hovoří o muzeích moderního umění Jean Claire. Unifikovaný a diktátorský prostor.

Klasická modernistická disciplína dějin umění a jeho vnímání se dnes dostala do bodu, kdy je velmi nevstřícná a elitářská ve vztahu k divákovi, čímž se samozřejmě vytváří nekomfortní prostředí a umění se lidem vzdaluje.¹⁴¹ Proces vzdalování se má pochopitelně svá územní a časová specifika, nicméně například v současném českém prostředí je více než patrný a vyúsťuje v nové formy vystavování v podobě menších komunitních galerií.

¹³⁸ Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 17.

¹³⁹ Bann, S., Dějiny umění a muzea, In: ORIŠKOVÁ, Mária (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. 2006, str. 99.

¹⁴⁰ Claire, Jean. Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem 2006, str. 37.

¹⁴¹ Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 18.

Dnes si kulturu neosvojujeme v tichém pozorování jako pevně zarámovaný obraz, nýbrž ve zprostředkujícím formátu jako kolektivní podívanou. Stejně tak ubývá trpělivosti učit se kultuře a namísto toho se rodí přání, aby kultura byla zábavou, která má překvapovat a vyplňovat volný čas spíše než poučovat. Umění tedy již nereprezentuje určitou kulturu a její dějiny, ale podílí se spíše na vzpomínkových rituálech spíš než na seriózní osvětě nebo, podle vzdělanostní úrovně publika, na zábavních revuích.¹⁴² Současné umění a nové výstavní nápady potvrzují, že došlo k posunu vztahu mezi kulturou a uměním. Výstavy dnes již neukazují pouze umění ve své kdysi autonomní povaze, ale své plány přizpůsobují a umění upravují tak, aby bylo atraktivní pro zábavychtivého diváka. Kultura si tak nárokuje majetnické vztahy na umění, přitom nejsou primárně ideologického nebo politického rázu jako tomu mohlo být dříve.¹⁴³

To souvisí s obecným evropským trendem, že muzeum není chápáno jako nestranná a objektivní instituce. Ostatně již v době formování moderní podoby v průběhu 19. století byla muzea umění využívána k dosahování politických cílů, ačkoliv kritika přišla až později. Výstavní instituce a jejich kritika, alespoň tedy ta, která vychází z kritické teorie muzea objevující se v osmdesátých letech 20. století, je tedy dnes interdisciplinární záležitostí. Toto je součástí celkové revize či sebereflexe disciplíny dějin umění, kde se těžiště zájmu o umělecké dílo, které bylo primárně vnímáno jako prostředek k dosažení estetického zážitku a humanistických hodnot, přesunulo na jeho společenské fungování. Součástí toho je vnímání instituce jako nástroje moci, ale také jako zábavního média.

Faktem taktéž je, že právě v 19. století se v Evropě konstituují a institucionalizují dějiny umění jako vědní disciplína a je to ve stejné době, kdy i muzea umění nabývají své, dodnes mnohdy funkční formy prezentace.¹⁴⁴ Nejedná se nám zde o komplexní analýzu a popis fungování muzeí, která spadá spíše pod obor muzeologie a její kritické teorie, ale snahou bude načrtnout některé vztahy mezi dnešními výstavními institucemi a divákem, které dále určují směr vývoje.

¹⁴² Belting, Hans, *Konec dějin umění*, 2000, str. 25.

¹⁴³ Tamtéž, str. 26.

¹⁴⁴ Orišková, M., In: ORIŠKOVÁ, Mária (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. 2006, str. 14.

Jean Claire ve svých úvahách o stavu výtvarného umění například říká: „*Dnešní symbolická pozice oficiálních muzeí moderního umění v podobě novodobých chrámů nenáboženského náboženství, kterou si žádá kult uměleckých děl, stojí před otázkou, jakou mají vlastně funkci.*“¹⁴⁵ Současný rozvoj muzea umění zde dává do souvislosti se situací v počátku druhého tisíciletí, kdy se v Evropě budovala řada nových kostelů, které ji halily do pomyslného bílého pláště. Nyní se ale namísto toho zakládají nová muzea umění, která se, díky své četnosti oblékají spíše do pláště šedého.¹⁴⁶ Na počátku jedenáctého století usilovalo každé město o svůj katedrální kostel, stejně tak i dnes chce mít každé město svoje vlastní muzeum.¹⁴⁷

Pro takovéto přirovnání však nemusíme nutně zacházet tak daleko do minulosti. Pokud vezmeme v úvahu předcházející kapitolu o vzniku muzea v 19. století, tak víme, že budování vlastního muzea nebo galerie bylo věcí prestiže, ba dokonce nutností každého většího města. Příkladem může být Německo, které využívalo instituci muzea jako nástroj k posílení národní jednoty. Dnes si však stavění nových výstavních prostorů nežadá potřeba národní jednoty, ale výstavba je vnímána jako nástroj rozvoje turistického ruchu a lokální ekonomiky, která z přílivu návštěvníků muzeí profituje.¹⁴⁸ Charakteristickým rysem těchto nových muzeí je i to, že jsou zaměřená na moderní a současné umění.¹⁴⁹ Tedy jsme svědky dvou protichůdných procesů. Na jedné straně stojí kritika výstavních institucí, ať už ze strany odborné veřejnosti nebo samotných návštěvníků, na straně druhé vidíme rozvoj muzea, které se stalo jednou z významných forem kulturního vyžití a naplnění volného času, balancující na hraně mezi tzv. vysokou kulturou a masovou zábavou.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Claire, Jean. Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem, 2006, str. 12-13.

¹⁴⁶ Za trendem výstavby nových center moderního umění v Evropě je považováno Pompidouovo centrum (francouzsky Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, zkráceně Centre Pompidou). Jedná se o muzeum a kulturní centrum v Paříži. Informace o muzeu dostupné z: <https://www.centrepompidou.fr/>.

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 11.

¹⁴⁸ Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and their Visitors*, 1994, str. 61.

¹⁴⁹ Podle Willa Gomperze moderní umění pokrývá dobu zhruba dobu od šedesátých let 19. století po sedmdesátá léta 20. století a současné umění je v obecné rovině vytvářené dosud žijícími umělci. Gomperz, W., *Na co se to vlastně díváme*, 2014, str. 12.

¹⁵⁰ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 36.

Tuto dvojí tvář ilustruje nevyhraněný status soudobého uměleckého díla. Vytrácí se jeho srozumitelnost a tím přichází i o naši pozornost. Tento problém může souviset s neschopností muzea umění najít způsob, jak divákům zprostředkovat zážitek z kontaktu s uměním. Avšak problém muzea je především problémem moderního umění. „*Metody oboru, které se vyvinuly ze studia starého umění, se dnes pramálo hodí k tomu, aby vykreslovaly rozporný profil moderního umění se všemi jeho krizemi a zlomy.*“¹⁵¹

Hans Belting dále uvažuje nad tím, proč by stávající muzea umění neměla přežít vlnu nově vznikajících výstavních institucí fungujících na jiných principech. Argumentuje tím, že katedrály také přežily do dnešních dnů.¹⁵² Tedy zaběhlé sbírkotvorné instituce podle této logiky nemusejí svou strukturu nutně od začátku měnit a adaptovat. Vysvětlení je v podstatě jednoduché. Každá výstavní instituce se soustředí svým programem nebo sbírkou na jiný okruh diváků a každý takový okruh hledá v muzeu něco jiného. Tedy nemůžeme zde generalizovat. Můžeme se to pokusit demonstrovat na zájmu o současné výtvarné umění. Již samotný pojem současného umění je problematický v tom, že je složité najít předěl mezi tím, co je současné umění a co už není. To se váže i na pochopení moderny, o které nevíme, zda je již minulostí nebo stále ještě současností.

Pojem přítomnosti nemůže být založen na představě, že „přítomnost“ či moderní epocha je jakýsi objektivní, pro všechny žijící lidi stejně platný, od „minulosti oddělený a oddělitelný časový úsek“. Všichni mohou sice pojmem přítomnosti odkazovat k nějakému určitému, časově ohraničenému úseku, ale to samo o sobě neznamená, že všichni odkazujeme k časovému úseku o stejné velikosti.¹⁵³ Jinými slovy časový úsek, který označujeme jako přítomnost, je určován tím, jaká konkrétní skupina nebo národní celek tento pojem momentálně používá. Odpověď na osobní otázku, co je pro nás současné umění, je tedy individuální a geograficky proměnlivou záležitostí.

¹⁵¹ Belting, Hans, *Konec dějin umění*, 2000, str. 33.

¹⁵² Tamtéž, str. 126.

¹⁵³ Michl, J., *Tak nám prý forma sleduje funkci*, 2003, str. 185.

Navzdory všudypřítomné kritice současných výstavních institucí jsou však například národní muzea umění dnes obecně stále vnímána jako vrchol výstavní instituce, která představuje jakéhosi ochránce vysoké kultury, která se v nich v podobě nashromážděných děl koncentruje. Jejich lokace, autorita, způsob financování nebo sbírkotvorná a odborná činnost na rozdíl od mnohých jiných výstavních institucí stále odpovídá určitému navázání na národní kontext. Přičemž opět záleží na široké škále sociopolitických, ekonomických a kulturních vazeb, které znamenají pro muzeum odlišnou míru národní důležitosti v závislosti na konkrétním území nebo státu. Tedy míra propojení mezi muzeem umění a státem je individuální a odvíjí se od kulturní politiky každé jednotlivé země.¹⁵⁴

Z toho můžeme usuzovat, že v dnešním světě má kultura a umění svoji důležitou politickou roli, však přežitkem je uměním propagovat určitou ideologii. Umění stále souvisí s obecnými společenskými hodnotami, přičemž z ekonomického hlediska je na něm oceňována kromě rozvoje turismu především kreativita, která umožňuje inovaci, a tedy další rozvoj.¹⁵⁵ Některá města se dnes snaží profilovat jako tzv. kulturní města a svou kulturní infrastrukturou lákají diváky z celého světa. Edukační funkce muzeí zde ustupuje veřejné poptávce po zábavě.¹⁵⁶ Pro efektivní fungování dnešní výstavní instituce je tedy důležitá komunikace s publikem, vztah s médii, propagace výstav nebo marketingová spolupráce.¹⁵⁷

Jisté však je, že současná muzea umění jsou stavěna do nového kontextu. Reprezentační strategie a význam se od rané fáze muzeí v 19. století posunul. Modernita, která sebou přinesla charakteristickou novou podobu, účel, technologie, ale také kritiku muzea, znamenala stejně významný posun jako proces prvního zpřístupňování aristokratických sbírek veřejnosti na přelomu 18. a 19. století. Státní pedagogická agenda pro nacionální a vzdělávací účely byla nahrazena ekonomickými principy a konzumním způsobem života.¹⁵⁸

Symbolem dnešních výstavních institucí není nacionalismus, ale komercialismus. Jak píše Jean Claire: „*Návštěva muzea přestala být svobodným procházením se a postáváním*

¹⁵⁴ Message, K., *New museums and the making of culture*, 2006, str. 8.

¹⁵⁵ Smolíková, M., *Management umění*, 2008, str. 13.

¹⁵⁶ Boogaarts, Inez, Irina van Aalst. FROM MUSEUM TO MASS ENTERTAINMENT THE EVOLUTION OF THE ROLE OF MUSEUMS IN CITIES. *European Urban and Regional Studies*. [online]. 6.2002 [cit. 2016-06-05]. Dostupné z: <http://eur.sagepub.com/content/9/3/195.full.pdf+html>

¹⁵⁷ Komárková, A., ed. A Buriánková, M., ed. Muzeum a změna III.: sborník z mezinárodní muzeologické konference: Národní muzeum v Praze, 17.-19. února 2009, str. 137.

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 9.

a stalo se z ní usilovné pochodové cvičením.“¹⁵⁹ Modernita znamená odklon o minulosti, a od toho starého k novému. Přesto nemůžeme ani na počátku 21. století, kdy jsou výstavní instituce neustále vystavovány komerčním a ekonomickým podmínkám fungování, zapomenout na jejich potenciální roli nástroje národní kulturní politiky i v souvislosti s dnešním globálně propojeným uměleckým světem, kde se jednotlivé národní umělecké scény mohou konfrontovat. Tento současný mezinárodní umělecký kontakt stoupá od devadesátých let 20. století a česká umělecká scéna se do něj taktéž pomalu, ale jistě zapojuje.¹⁶⁰

4.2 Uvnitř bílé krychle

Jak jsme doposud mohli pozorovat, transformace institucí prezentujících umění za poslední dvě a půl století prošla několika fázemi. V muzeu umění 19. století byly sbírky a způsoby jejich vystavování vedeny v osvícenském duchu požadavkem předávání vědění, vzdělávání a schopnosti povznášet pokud možno co nejširší publikum. Uvědomování si sounáležitosti mělo naopak co dočinění s nově formujícími se státy. Na počátku 20. století bylo vystavování v muzeích zaměřeno na diváka a jeho estetické vnímání. Už tehdy bylo ale s prezentací umění spojeno určité společensko-intelektuální elitářství, které poté vyústilo v kanonický způsob prezentace umění, dominují právě 20. století. Poválečný vývoj byl ve znamení vystavování na takřka posvátných bílých zdech modelu „bílá krychle“, kterou můžeme vnímat jako jakési zosobnění jednoho homogenního způsobu prezentace.¹⁶¹

Kritika této formy výstavního prostoru, zde zastoupená Brianem O'Dohertym, by sama o sobě poskytla materiál pro rozsáhlou analýzu. Zde uváděné myšlenky jsou jen zlomkem dané problematiky a slouží primárně jako další ozřejmění vývoje výstavní instituce, jejíž vznik a účel zde sledujeme již od jejího počátku v 19. století.

¹⁵⁹ Claire, J., *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*, 2006, str. 38.

¹⁶⁰ Hoffmann, J., *Show Time: The 50 most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, 2014, str. 11.

¹⁶¹ Pfeifer, Kottová, Katarina. *Institucionální avantgarda. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU*. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottoval.pdf str. 58

Brian O'Doherty se ve svých esejích¹⁶² zaměřil na vliv, jakým modernistická galerie ve svém kontextu působí na umělecký objekt a jaký dopad má přihlízející subjekt. Takovýto galerijní prostor bezprostředně rámuje celé dějiny modernismu.¹⁶³ Jeho snahou bylo prozkoumat do té doby nevyčtené předpoklady, na nichž byla založena moderní komerční i muzeální galerie. Síla takového výstavního prostoru spočívala v tom, že zbavovala umělecká díla všech signálů, které by jakkoliv zpochybňovaly fakt, že jde o umění. O'Doherty charakterizuje bílou krychli například takto: „*Così z posvátného kostela, úřednosti soudní síně a mystiky experimentální laboratoře se tu pojí se stylovým designem a dává vzniknout jakési jedinečné komnatě estetiky.*“¹⁶⁴

Galerie podle něj vznikají podle stejně přísných pravidel, jako vznikaly středověké kostely. Dovnitř nesmí pronikat vnější svět, což znamenalo obvykle zaslepená okna. Stěny jsou natřené na bílo a strop se stává zdrojem světla. V tomto kontextu pak může být z umění úplně cokoliv, třeba i zapomenuté štafle uprostřed výstavního sálu, ze kterých se stává bezmála posvátný předmět.¹⁶⁵ Jinými slovy v důsledku propůjčení této moci galerii došlo k tomu, že ať už uvnitř divák uvidí cokoliv, nastane v procesu vnímání zlom, během něhož se do spatřeného objektu promítne jeho očekávání, jeho představa umění.

Autor má nad obsahem svého díla v takovém prostoru jen velmi omezenou kontrolu. V konečném důsledku totiž obsah díla určuje recepce, která je navíc kumulativní. Jinými slovy, každý má potřebu přidat svou část obsahu, ať už je to kurátor a jeho práce s výstavním prostorem, divák nebo kritik.¹⁶⁶

Pokud porovnáme výstavní prostory vzniklé na počátku 19. století, zjistíme radikální proměnu v definování toho, jak takový prostor má vypadat a jak má pracovat například s obrazy. Tehdejší vizuální zákony hlásaly, že stěny obrazáren musí být pokryté obrazy od podlahy až ke stropu. Vrcholem takového umu bylo, aby divák na zdi nespatriil jediné volné místo. Možné to bylo tehdy jen díky tomu, že rám odděloval jednotlivá díla a každý obraz byl vnímán jako do sebe uzavřená entita. Rám poskytoval obrazům jakousi ochranu a jistotu. V ten okamžik totiž nic nemohlo naznačovat, že by prostor uvnitř obrazu z jakékoliv strany

¹⁶² Eseje vyšly poprvé v časopise Artforum v roce 1976 a rozpoutaly vlnu diskusí. Další zásadní esej „Galerie jako gesto“ vznikl později v roce 1981.

¹⁶³ O'Doherty, B., *Uvnitř bílé krychle*, 2014, str. 15.

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 15.

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 16.

¹⁶⁶ Tamtéž, str. 100.

navazoval na prostor okolo něj. ¹⁶⁷ Ono uznání autority rámu v bílé krychli přestalo platit a obrazy mohly najednou začít komunikovat se svým okolím.

Snahu o kritiku institucionální struktury onoho posvátného chrámu, který si uzurpoval veškerou moc nad vším, co se ocitlo uvnitř mezi jeho zdmi, můžeme spatřovat v některých uměleckých realizacích, které přetvořily galerie jako takové v materiál, s nímž má umění pracovat. Umělci tím reagovali na nevolnost umění zadržovaného institucí a tato gesta pracující s galerií jako s celkem začala přibývat na sklonu šedesátých let.

Jako příklad můžeme uvést událost z Chicaga z ledna roku 1979, kdy si Christo ¹⁶⁸ za svůj subjekt vybral instituci Muzea současného umění v Chicagu. Jeho akce spočívala v paralelním zahalení vnitřku i vnějšku budovy galerie. Muzeum se stalo objektem uměleckého experimentu, který měl testovat a vyvolat diskusi, což bylo v souladu s tehdejší modernistickou praxí. Christovo zahalení budovy bylo v podstatě parodií na onu posvátnost výstavní budovy a umění. ¹⁶⁹

V bílé krychli bývá také někdy spatřován důvod odcizení umělce od diváka. Vzniká tak paradox, že výstavní prostor, který umožňuje přístup, zároveň stojí za procesem vzdalování se. Lidé přestávají umění rozumět a je třeba, aby výstavní instituce hledaly nové způsoby komunikace s divákem, a právě nejen tomuto tématu se věnuje i tzv. nový institucionalismus.

4.3 Nový institucionalismus

Úsilí, které se vynakládá na zpřístupnění výtvarného díla divákovi, není možno pojímat jen jako samostatně existující činnost. Nelze vydělit jen jedinou část z celkového procesu vystavování. Otázka, jak například nejlépe dílo pověsit na zeď či umístit do fyzického prostoru muzea, nestojí osamoceně. Je třeba ji vnímat jako součást elementárních úkonů, které ve výsledku vedou k prožitku těch, jimž je takové dílo nebo celá expozice a muzeum určeno, tedy divákům. Muzeum umění se tak dnes může jevit spíše jako prostor,

¹⁶⁷ O'Doherty, B., *Uvnitř bílé krychle*, 2014, str. 19.

¹⁶⁸ Christo a Jeanne-Claude tvořili manželský umělecký pár. Proslavili se zejména instalacemi příbuznými uměleckému směru Land art, při nichž balili nebo zahalovali předměty denní potřeby, přírodní objekty a budovy. Ve své tvorbě zdůrazňují kategorii dočasnosti, protože všechny zahalované objekty či krajiny jsou zanedlouho vráceny do původního stavu. Svou tvorbou se snažili ve svém okolí vyvolat pocit, že musí zaujmout postoj, jejich díla vycházela ze společenského kontextu.

¹⁶⁹ O'Doherty, B., *Uvnitř bílé krychle*, 2014, str. 92.

kde se lidé setkávají se zvláštním druhem vizuálního zobrazení – statickým obrazem či objektem – fungujícím jako médium určitého způsobu vidění.¹⁷⁰ Jedná se o obousměrný proces. Výstavní prostor, respektive lidé, kteří ho mají na starosti v čele s kurátorem, by měli umět komunikovat s divákem, měli by mu umět rozumět a měli by se zajímat o divácký prožitek. Ostatně, jak již bylo zmíněno, žádné umělecké dílo neexistuje bez pozornosti diváků.

K širokému spektru teoretických přístupů, které sledují vznik a proměny výstavních institucí¹⁷¹, se dnes přidává diskuse o novém institucionalismu. Budou zde nastíněny jen některé myšlenky tohoto aktuálního přístupu k výstavním institucím jako logické vyústění transformace muzea umění, které tato diplomová práce sleduje od 19. století, a pomůže nám dále kriticky zhodnotit stav současného českého výstavního prostředí.

Zpochybnění ideologického modelu bílé krychle jakožto představitele neutrálního formátu prezentace uměleckých děl proběhlo napříč institucemi, jak těmi velkými muzeálního typu, tak v rámci okruhu menších nezávislých galerií.¹⁷²

Přestože stále existuje poměrně jasně vymezená institucionální struktura výstavních institucí, druhá kapitola této práce naznačila, že se charakteristika jednotlivých druhů výstavních institucí stále vyvíjí. Dnes dochází k hybridizaci a mnoho výstavních institucí stojí kdesi na pomezí hranic mezi muzeem umění, kunsthalle neziskové či komerční galerie. K tomu se také dnes řadí nejrůznější provozy a prostory, které nejsou nebo nebyly primárně určené k vystavování uměleckých děl. Může se jednat o obchody, kavárny, kina, ale také knihovny, výzkumná střediska¹⁷³ a další. Tímto prostředím divák sice přichází o ničím nerušené kontemplace a rozjímání nad uměleckými díly, na druhou stranu mu toto prostředí nabízí komplexní zážitek, sestavený z řady dílčích prožitků a zkušeností.¹⁷⁴

Po kritice bílé krychle, která svým způsobem vystavování nebo obecně zacházením s uměleckým dílem a budováním vnitřního prostoru galerie s vlastními pravidly, kterým rozuměla jen úzká skupina insiderů bez možnosti přiblížit umění širší veřejnosti, se na přelomu století přidává diskuse o tzv. demokratizaci umění či kultury. Tím lze obecně

¹⁷⁰ Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 14.

¹⁷¹ V této práci zmiňovaný například práce Tonyho Bennetta nebo v našem prostředí Ladislava Kesnera.

¹⁷² Pfeifer, Kottová, Katarina. *Institucionální avantgarda*. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottova1.pdf

¹⁷³ České prostředí má svou zkušenost například s vystavováním ve výzkumných ústavech Akademie věd, která sahá až do šedesátých let 20. století, vzhledem ke specifické předrevoluční situaci.

¹⁷⁴ Pfeifer, Kottová, Katarina. *Institucionální avantgarda*. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottova1.pdf

označit snahu zejména zástupců institucí či politické moci zpřístupnit umění a kulturu širšímu a diverzifikovanějšímu publiku.¹⁷⁵

Tato situace připomíná dobu raného muzea umění v době formujících se národních států, kdy bylo snahou politické moci zpřístupnit muzea umění širší veřejnosti. Ačkoliv dnešní snaha o toto zpřístupňování nemá charakter snahy o národní probuzení a sjednocování, lze sledovat určitou paralelu v potřebě zapojit veřejné publikum.

Jedná se o zlom ve vnímání dnešních výstavních institucí, které čelí čím dál většímu tlaku nejrůznějších faktorů. Těmi může být nutnost obhájit financování z veřejných i soukromých zdrojů dostatečnou návštěvností nebo soupeření se stále narůstající škálou volnočasových aktivit. Výstavní instituce mají dnes tendenci vydávat se cestou jakési mnohovrstevnatosti, kdy jsou jednotlivé části jejich programu zaměřeny na různé typy návštěvníků.¹⁷⁶ Charakter takové instituce, její program a způsob vystavování může potom být jak zábavně-vzdělávací, tak i odborný pro zájmové skupiny návštěvníků.¹⁷⁷

Jedná se tedy o přístupy, které jsou od devadesátých let 20. století opakem zdánlivě neutrálního přístupu bílé krychle. Tedy ačkoliv mnohá muzea umění i galerie mohou být z formální stránky bílými krychlemi, zabývají se řadou témat, včetně role sbírky, zkoumání možnosti jejich vystavení, které by neměly být interním rozhodnutím, ale měly by zohledňovat názory odborníků i laické veřejnosti což ve výsledku vede k chápání muzea umění jako veřejného místa a umožňuje participaci publika.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Pfeifer, Kottová, Katarina. Institucionální avantgarda. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottova1.pdf

¹⁷⁶ Většina předních současných muzeí umění, jako je Museum of Modern Art (MoMa) v New Yorku nebo Tate Modern v Londýně, se nachází někde na pomezí tohoto přístupu. Výstavy v podobných institucích nebývají moc experimentální, jejich rozpočty jim umožňují případné inovace v prezentacích slavných uměleckých jmen, zároveň neopomíjejí ani vzdělávací složku ve formě doprovodných programů.

¹⁷⁷ Pfeifer, Kottová, Katarina. Institucionální avantgarda. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottova1.pdf

¹⁷⁸ Tamtéž.

5. Současný vývoj výstavních institucí v českém prostředí

Na základě již zmíněných myšlenek můžeme nyní porovnat fungování současného výstavního prostředí v Čechách. Ačkoliv má české výstavní klima své charakteristické rysy, stále ho vnímáme jako součást evropského proudu a některé aktuální trendy přejímají, nebo se o to alespoň pokouší i české výstavní instituce. I v českém výstavním prostředí však existují specifická pravidla vyplývající z geografických podmínek. Zpracované pasáže se tedy zaměří především na obecné dění v kontextu Národní galerie a některých dalších výstavních prostorů zejména na pražské výtvarné scéně.

5.1 Vývoj před rokem 1989 a počátek nových institucí

Abychom pochopily stav současných výstavních institucí v českém prostředí a jeho specifika, je třeba nejprve nastínit bezprostřednější předchozí stav a vývoj. V socialistickém Československu byly oficiální prostory určeny jen oficiálním umělcům. Pro skupinu lidí mimo tyto oficiální struktury jsou intimní uzavřené prostory nebo naopak svoboda v podobě veřejného prostoru jedním z mála míst pro jejich výtvarnou práci. Vzhledem k politicko-sociální situaci a alternativním přístupům uměleckého proudu se jen málo akcí konalo v zavedených uměleckých institucích. Umělci se proto snaží pracovat v politicky neutrálním prostředí svých ateliérů, ve veřejném prostoru¹⁷⁹ nebo v krajině. Koncem šedesátých a v sedmdesátých letech se v západní Evropě taktéž objevují alternativní způsoby vystavování uměleckých děl. Avšak děje se tak v jiném kontextu, než v tehdejší Československu. Nové způsoby prezentace se v západní Evropě objevují jako odpověď na stupňující se výstavní a galerijní institucionalismus, který zde v práci představuje nastíněný koncept bílé krychle.¹⁸⁰

České umění bylo však přes jisté uvolnění v druhé polovině šedesátých let stále v područí totální cenzury a galerijní provoz byl většinou progresivních uměleckých přístupů

¹⁷⁹ Známostou akcí ve veřejném prostoru byly například tzv. Malostranské dvorky. Jednorázový projekt v roce 1981, kdy řada umělců bez možnosti oficiálně vystavovat zasadila svá díla do předem vybraného prostoru a byla to první akce velkého rozsahu zaměřená na veřejnost.

¹⁸⁰ Horák, O., Pohled do akvária, 80. léta v českém výtvarném umění, In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 64.

uzavřen. Výjimkou bylo pouze několik akcí v Galerii Václava Špály v Praze, kterou v té době řídil Jindřich Chaloupecký a umožnil umělcům ojedinělé institucionální zázemí. Prostor zde nacházely mladí tvůrci happeningů jako například Eugen Brikcius nebo Zorka Ságlová, která zde vytvořila legendární environment „Seno sláma“ (1969), jehož princip spočíval v tom, že divákům umožnila prožít rituál spojený se sušením a hrabáním sena přímo v galerii, kam za tímto účelem nechala navézt žluté balíky slámy.¹⁸¹

Tyto komunitní aktivity v rámci českého akčního umění dále pokračovaly v rozšiřování dobového uměleckého kontextu. Důležitá je tvorba Milana Knížáka a skupiny „Akční umění“. Malý byt tehdy Knížákovi prostorově nevyhovoval, a tak své výtvarné činnosti přesunul do veřejného prostoru a díla začal sestavovat přímo na ulici. Byla to doba komunitních happeningů, jejichž realizace však nebyla jednoduchou záležitostí. Jednou z takových raných kolektivních akcí byla „Aktuální procházka po Novém světě.“ Jeden z prvních happeningů v českém umění se uskutečnil v roce 1964. Na účastníky během procházky čekala řada dílčích počinů, jako člověk ležící na dlažbě a hrající na kontrabas nebo samostatně stojící rozestlaná postel.¹⁸²

Situace se dále postupně uvolňuje až v osmdesátých letech. V té době také postupně vznikají umělecké komunity, které komunistický režim významněji nepostihuje, avšak umělci se stále prezentují mimo zavedené oficiální výstavní prostory. Známou akcí ve veřejném prostoru byly například tzv. Malostranské dvorky. Jednorázový projekt v roce 1981, kdy řada umělců bez možnosti oficiálně vystavovat zasadila svá díla do předem vybraného prostoru a byla to první akce velkého rozsahu zaměřená na veřejnost.¹⁸³

Tedy umění a veřejnost byly od sebe v období před rokem 1989 vzdáleny. Mohla za to neustálá hrozba represí státní moci. Umění bylo vmanévrováno do těsných hranic. Ke sblížení obou stran docházelo velmi pomalu až v několika následujících letech po sametové revoluci. Umění, v českém prostředí tradičně velmi individualistické a spirituální, zůstávalo v té době mimo pozornost jak široké veřejnosti, tak vlády a jiných oficiálních orgánů.¹⁸⁴

¹⁸¹ Morganová, P., Místa činu – akční umění 60. a 70. let., In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počinu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 54.

¹⁸² Tamtéž, str. 56.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Hlaváček, Veřejné umění, 1997, in: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru (Artwork in public spaces) 1997*, str. 7.

Po roce 1989 se začaly nově formovat již existující instituce, vznikaly galerie a výstavní prostory, které jsou dodnes v českém prostředí vnímány jako stěžejní, a zároveň se připravovalo prostředí, ze kterého se poté začaly formovat nové galerie a instituce. Své místo si musely najít i velké sbírkotvorné instituce jako Národní galerie v Praze, která však trpěla značnou nestabilitou, nejistotou a dlouho řešila problém neexistujících stálých expozic moderního, ale i starého umění. S pomalým odstraňováním starých struktur se potýkala také například Moravská galerie v Brně. Z pohledu moderního a současného umění je stěžejní pozdější otevření Veletržního paláce, přestože jeho pojetí expozic a výstavní plán zůstávají dodnes problematické. Ke svému původnímu účelu se navrátilo i zrekonstruované Rudolfinum. Byl to také počátek zřizování prvních soukromých komerčních galerií.¹⁸⁵

První významné komerční galerie vznikly již v roce 1991. Dodnes fungující Galerie Caesar a Galerie MXM. Především pražská MXM galerie zde sehrála důležitou roli ve formování nových soukromých galerií, které neměly žádné zkušenosti s uměleckým trhem.¹⁸⁶ Byla to doba vzniku nových center výtvarného umění, avšak chyběla pravidla a zkušenosti s výstavním provozem. Kunsthalle a menší galerie byly sice také před rokem 1989 pod represivním tlakem, ale na rozdíl od muzeí umění nebyly spravovány přímo centrálním aparátem, ale většinou krajskými nebo městskými úřady. Nové i staronové výstavní instituce si tedy postupně začaly zvykat na nové prostředí svobodného státu.

Právě toto prostředí menších galerií a kunsthalle se ukázalo jako mnohem flexibilnější než instituce muzea umění a začalo se v něm pomalu experimentovat se současným českým uměním. Asi nejvýznamnější institucí na české scéně bylo v tomto ohledu na počátku devadesátých let Sorosovo centrum současného umění, později rozděleno na Nadaci pro současné umění a Centrum současného umění.¹⁸⁷

5.2 Současné české výstavní prostředí

Okolo roku 2000 začaly vznikat galerie provozované samotnými umělci nebo uměleckými kolektivy. Byla to především reakce na nedostatek příležitostí k prezentaci současného umění. Tento model je další fází institucionální proměny, kterou pozorujeme

¹⁸⁵ Šeborová, S., Divoká devadesátá. Galerijní provoz v 90. letech, In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 73.

¹⁸⁶ Tamtéž, str. 75.

¹⁸⁷ Tamtéž.

v průběhu celé práce. Potřeba nového typu veřejného výstavního prostoru nebo jeho proměny vyvstane ve společnosti na povrch pokaždé, když stará struktura přestane sloužit aktuálním potřebám, anebo se objeví nové, kterým ty momentální nevyhovují pojetím nebo účelem.

Předešlý pohled na moderní a současnou situaci a dilemata muzea umění tvoří nutný rámec fungování současné výstavní instituce pracující především s výtvarným uměním, a přestože se tyto argumenty týkají i českého prostředí, nelze přehlédnout některé viditelné rozdíly, které panují mezi naším specifickým výstavním prostředím a tím ve vyspělých zemích západní Evropy. Konstatování enormní úspěšnosti mnoha velkých uměleckých muzeí ve světě nelze jednoduše vztáhnout na situaci u nás. V českém prostředí je zcela evidentní stagnace či propad zájmu o muzea umění vycházející ze statistiky Národní galerie po roce 1989.¹⁸⁸ Dobové statistiky však ukazují, že nízká návštěvnost takovýchto institucí není jen fenoménem nedávné doby, ale dělo se tak i dříve.

5.3 Podfinancování veřejných výstavních institucí

Toto stále zdůrazňované téma na sebe váže mnohé problémy a specifika, kterými se vyznačuje české výstavní prostředí. Důležitým faktem, který zmiňuje Ladislav Kesner je, že: *„Národní galerie, stejně jako další naše velká muzea a kulturní organizace, u nás dnes zůstává na naprosté periferii zájmu politických elit, ponořená do problémů svého každodenního fungování, ale ne zcela plní funkce, jež by veřejnosti měla poskytovat.“*¹⁸⁹ Problém tedy netkví v hodnotě kolekcí nebo atraktivitě výstavního prostoru, který má naopak veliký potenciál, ale v něčem zcela jiném.

Současné diskuse o fungování Národní galerie (NG) se zaměřují jednak na finanční problémy a dále na pozici instituce v rámci současné české výtvarné scény. Současný ředitel Národní Galerie Jiří Fajt vidí finanční problém financování jednak ve výši státního příspěvku, který je podle jeho slov směšně malý, a dále ve vlastních příjmových aktivitách instituce, které v posledních letech dramaticky klesají.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Kesner, L, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, 2000, str. 50.

¹⁸⁹ Tamtéž, str. 52.

¹⁹⁰ Kratochvíl, Jan. Lakmusové papírky stavu české výtvarné scény. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů mezi Lenkou Lindaurovou, Jiřím Fajtem a Tomášem Vaňkem. Artalk. [online]. 14.10.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/10/14/63513/>

Dnešní kulturní politika je v české prostředí nastavená státem tak, že veřejné výstavní instituce nemají jinou možnost, než vstoupit do spolupráce se soukromými subjekty. V současné době se tím však důležité veřejné sbírkové instituce vystavují riziku zneužívání jejich výstavního prostoru zvenčí. Slovy Marka Pokorného¹⁹¹ tak diskvalifikují svůj vlastní ekonomický, sociální a kulturní potenciál a nechávají se doslova vykrádat soukromými firmami. Jedná se o zneužívání symbolického a veřejného prostoru soukromým podnikáním.¹⁹²

Kdyby mohla Národní galerie¹⁹³ operovat adekvátní částkou nejen na pokrytí provozních nákladů, ale i na program a správu sbírek, nemusela by podléhat tlakům ze soukromé sféry. Na druhou stranu české prostředí by se mělo s touto soukromou sférou naučit efektivně pracovat, jak dodává Pavlína Morganová.¹⁹⁴ Soukromé financování do fungování veřejných výstavních institucí je třeba zakomponovat, aniž by se musela přizpůsobovat komerčním zájmům a ztrácela tak veřejný statut nezávislé kulturní instituce. Příkladem modelu spolufinancování ze státních dotací a soukromých prostředků umožňující prezentaci exponovaných zahraničních umělců a schopností vyvolat diváckou atraktivitu je Galerie Rudolfinum. Jedná se o vybalancování vlivů určité exkluzivity, popularity, otevřenosti veřejnosti a veřejných a soukromých zájmů. Pokorný k tomuto modelu dodává, že se jedná o zajímavý pokus o nalezení rovnováhy, i když ke kvalitě výstav má mnoho výhrad.¹⁹⁵

5.4 Mezinárodní kontext

Česká lokální umělecká scéna postrádá silné osobnosti, které by mohly být srovnávány v mezinárodním kontextu. Národní galerie by v tomto ohledu měla hrát úlohu organismu, který se současnými umělci spolupracuje a podporuje je. V souvislosti s tím

¹⁹¹ Marek Pokorný je teoretik a kurátor, bývalý dlouholetý ředitel Moravské galerie v Brně, aktuálně šéf platformy pro současné umění Plato Galerie města Ostravy.

¹⁹² Kratochvíl, Jan. Muzeum umění zkrátka je mocenskou strukturou. Diskuse Jana Kratochvíla v rámci kulatého stolu s Pavlínou Morganovou, Helenou Musilovou a Markem Pokorným. Artalk. [online]. 28.5.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/05/28/muzeum-umeni-zkratka-je-mocenskou-strukturou/>

¹⁹³ V té době byla vedoucím sbírky moderního a současného umění NG pověřená Helena Musilová.

¹⁹⁴ Pavlína Morganová je historička a kurátorka současného umění. Působí na vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze.

¹⁹⁵ Tamtéž.

zmiňuje Lenka Lindaurová¹⁹⁶ Cenu Jindřicha Chaluppeckého, která má za cíl podporovat mladé české umělce. Tato cena je momentálně kritizována za spolupráci se soukromým finančním subjektem. Ačkoliv má tato cena od roku 2001 mezinárodní uznávanou porotu, nedaří se podle Lindaurové odbourávat názory zpochybňující status současného umění jako takového. V souvislosti s tím však podotkla, že ten to problém nelze vztahovat jen na české prostředí, ale jedná se celkové společenské nastavení vůči jazyku současného umění.¹⁹⁷

Podle Michala Škody¹⁹⁸ je dnes celá mezinárodní scéna charakterizována nepřehledným množstvím umění postaveného na politických a sociálních přesazích. Jedná se o dlouhodobější trend, díky němuž se veřejnost vůči současnému umění vyjadřuje negativně. Nejčastěji skloňovanou frází je, že tomu lidé nerozumí. Velké mezinárodní přehlídky a bienále se nesou nejen ve znamení zjednodušení, ale tedy i ztráty možnosti pochopení či nějakého obecně aplikovatelného referenčního rámce. Nehledě na fakt, že tak rozsáhlou výstavu jakou je Bienále, není možné detailněji pojmut a vystaveným věcem se blíže věnovat.¹⁹⁹

V souvislosti s navázáním na mezinárodní prostředí je spojená otázka, zda je ještě dnes důležitá nacionální a kulturní identifikace. Na mezinárodním poli dnes není důležitý příběh umění jako historické identifikace, a už vůbec ne té české, přesto se ho tak česká kulturní politika pokouší propagovat. Je totiž jednou z mnoha a s tím souvisí i nechuť se jako český umělec identifikovat. Michal Mánka²⁰⁰ v této souvislosti uvádí příklad Českých center v zahraničí. Českým centrům chybí navázání kontaktů na lokální umělecké scény. Tato centra očekávají, že bude fungovat program, který produkují ve vlastních prostorách a kde propagují zejména české umění. Tak tomu však není. Navenek tato centra ani nepůsobí jako výstavní instituce, kde by se mohla konat umělecká výstava. Vít Havránek však dodává, že se jedná o celkový problém národních propagací, které dnes už nikoho nezajímají.²⁰¹

¹⁹⁶ Lenka Lindaurová je kritička a teoretička umění. Mezi lety 2010 a 2015 byla ředitelkou a předsedkyní správní rady Společnosti Jindřicha Chaluppeckého. Na jejím postu ji poté vystřídala Karina Kottová

¹⁹⁷ Kratochvíl, Jan. Lakmusové papírky stavu české výtvarné scény. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů mezi Lenkou Lindaurovou, Jiřím Fajtem a Tomášem Vaňkem. Artalk. [online]. 14.10.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/10/14/63513/>

¹⁹⁸ Michal Škoda je umělec a kurátor. Také je hlavním kurátorem a dramaturgem provozu Domu umění v Českých Budějovicích.

¹⁹⁹ Kratochvíl, Jan. Kdo tady ví, jak v realu funguje MoMA nebo Centre Pompidou?. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů. Jan Kratochvíl zpovídá Víta Havránka, Michala Mánka a Michala Škodu. Artalk. [online]. 23.7.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/07/23/kdo-tady-vi-jak-v-real-u-funguje-moma-nebo-centre-pompidou/>

²⁰⁰ Michal Mánek je galerista a spoluzakladatel pražské galerie Svit, která funguje od roku 2010.

²⁰¹ Tamtéž.

5.5 Komunita neboli insideři

Důležitým charakteristickým rysem současné české umělecké scény je její komunitní povaha. Je to otázka konkrétní sociální skupiny a lidí, kteří výstavní prostor tvoří a navštěvují. Každý výstavní prostor svou strukturou a zaměřením kolem sebe koncentruje určitou část společnosti, která má své charakteristické rysy.²⁰² Komunitní poloha je charakteristickým rysem současného výstavního prostředí ve smyslu úzkých a malých skupin lidí z řad veřejnosti, ale i umělců, kteří se zajímají o aktuální dění na výtvarné scéně.

Komunita může být konstruována v různých úrovních, ať už globální, národní nebo lokální. Zatímco národní úroveň byla charakteristická pro muzea umění v 19. století, naopak dnešní, v českém prostředí mnohdy alternativní výstavní prostory zaměřující se na současné umění, se vyznačují právě lokální komunitní scénou, tedy skupinou osob, na kterou je nahlíženo tak, jako by tvořila svébytnou část společnosti, většinou se svou vlastní subkulturou. Nezávislé galerie jsou často provozovány umělci, kteří si sami pro sebe vytvářejí prezentační a komunitní zázemí. Z toho také vyplývá jejich role jako kurátorů.²⁰³

Výstavy se v současně nastavené české výtvarné scéně dělají především pro úzký okruh zasvěcených, takzvaných insiderů. Jsou to ti, kteří se aktivně zajímají o aktuální umělecké dění, chápou narážky a znají kontext. Tím se scéna uzavírá do sebe a to nutně vede k jejímu zakonzervování a neschopnosti se vyvíjet. Tím také ztrácí snahu o přitáhnutí někoho dalšího a výsledkem je, že nikdo další nepřichází. Podle Mileny Bartlové důvod, proč lidé na výstavy nechodí, a ani jim to neschází, spočívá v tom, že vystavovanému nerozumí.²⁰⁴ Tento fakt je problematizován nejen v českém prostředí, ale jak bylo již zmíněno, týká se širšího rámce dnešních výstavních institucí. Nejedná se jen o výstavy současného umění, které jsou odkázané na úzké okruhy insiderů, ale mnohdy i umění starého. Jen s tím rozdílem, že tyto výstavy jsou udělané pro skupiny s jinými identifikačními znaky než ty kolem současného umění.

²⁰² Crooke, E. *Museums and Community*, In: Macdonald, S., *A companion to museum studies*, 2013, str. 170-183.

²⁰³ Jiří Skála, ETC., *Záznamy z rozhovorů o stavu české výtvarné scény*, otištěno v časopise *Umělec* 3/2006, In: *Místa počínů*, str. 113-115.

²⁰⁴ Bartlová, Milena. In *_margine* (nejen o krásných obrazech). *Artalk: Artalk magazine*. [online]. 14.6.2014 [cit. 2016-06-17]. Dostupné z: http://artalk.cz/2014/06/04/in_margine-nejen-o-obrazech-krasy/

Insiderské komunity jsou tedy spojovány s pohyby na české umělecké scéně jak mimo klasický institucionální rámec muzea umění, tak i v prostředí etablovaných výstavních institucí. I když je to v očích veřejnosti především současné umění, které je těžké chápat a často se prezentuje v malých nekomerčních galeriích nebo dokonce na principu komunitního utajení v rámci negalerijního prostoru v tzv. hybridních galeriích, insiderská komunita je spjata i s uměním starším.²⁰⁵ Bartlová však píše, že současný stav je možná přijatelnější, než kdyby se umění veřejnosti doslova vnucovalo.²⁰⁶

V souvislosti s takto uzavřenou a relativně úzkou skupinou lidí lze problematizovat i umělce. Míru úspěchu umělce je možné stavět do souvislosti s uznáním v určité komunitě, a tedy s uznáváním obecnějších společenských hodnot. Toto společenské uznání se může odehrávat i v poměrně malé, ale přitom silné a vlivné komunitě, která dále ovlivňuje názory druhých lidí. Kdysi byly důležité aristokratické a mecenášské rodiny, které umění využívali například jako možnost vlastní prezentace. Taková komunita má svá nepsaná pravidla a nejrůznější úrovně. Může to být i naopak místní subkultura. A jsou to i dnešní galerie, které umělce zprostředkovávají, ať už soukromě za účelem nákupu nebo ty veřejné pro nejširší veřejnost.²⁰⁷

5.6 Malé nekomerční galerie

Ve vztahu k výše popsaným specifickým českému prostředí nabírají na důležitosti malé nekomerční galerie. Svou činnost odvozují od institucí typu Národní galerie, která by měla hrát garanta zprostředkování vztahu širší veřejnosti nejen k současnému umění a komunikovat s publikem. Avšak díky nefunkčnosti tohoto hlavního arbitra a moderátora ve veřejné debatě na současné umělecké scéně vznikají paralelní systémy nezávislých malých galerií na komunitní bázi, které se vymezují vůči oficiálním institucím, a to vede k segmentaci české výtvarné scény. Z moci, kterou vládla veřejná muzea umění v 19. století, jsme se dostali do bodu, kdy je jejich pozice zpochybňována a nahrazována jinou

²⁰⁵ Bartlová, Milena. In *_margine* (nejen o krásných obrazech). Artalk: Artalk magazine. [online]. 14.6.2014 [cit. 2016-06-17]. Dostupné z: http://artalk.cz/2014/06/04/in_margine-nejen-o-obrazech-krasy/

²⁰⁶ Jako příklad uvádí výstavu Bohuslava Reynka ve Valdštejnské jízdárně (16.04.2014-20.09.2014).

²⁰⁷ Smolíková, M., *Management umění*, 2008, str. 13.

institucionální strukturou menších výstavních prostorů. Dnešní kulturní politika státu nemá potřebu se primárně prezentovat výtvarným uměním.

Podle situace aktuálně nastaveného českého prostředí by instituce v podobě malých nezávislých galerií za běžných okolností měly v institucionálním systému vytvářet protiváhu hlavnímu proudu. Tento hlavní proud představují instituce jako Národní galerie. Michal Mánek²⁰⁸ tuto situaci popisuje následovně: „*Role malé instituce je zkrátka vytvářet kontra-kulturní diskurz vůči státním institucím, vůči NG a dalším, třeba ale i vůči Rudolfínu, které vytváří spektakulární výstavy a ne žádný konkrétní nebo dlouhodobý diskurz.*“²⁰⁹

V českém prostředí však nastává situace, kdy malé instituce vlastně nemají protějšek v souvislosti s vystavováním současného českého umění, vzhledem k tomu, že se velké instituce současným uměním zabývají pouze okrajově. Tím můžeme zpochybnit roli malých galerií v kontra-kulturním diskurzu, protože nemohou být opozicí něčemu, co vůbec neexistuje. Národní galerie ve své vůdčí roli na poli současného umění selhává. Michal Škoda v této souvislosti podotýká, že tuto roli alespoň částečně plní galerie Rudolfinum v čele s jejím ředitelem Petrem Nedomou.²¹⁰ Dodává však, že tomu nemusí být pořád. Naráží především až na přílišné definování této kunsthalle kasovními trháky a zaměřením na vysokou návštěvnost.²¹¹

Již zmíněný fakt, že česká společnost se o současné umění nezajímá, může mít tedy mnoho příčin. Mezi ty nejdůležitější patří finanční potíže při provozu stávajících nebo zakládání nových uměleckých institucí a center, podfinancování ze strany státu a zřizovatelů, práce kurátorů, nezáměr masových médií nebo malá flexibilita zejména velkých muzeí a galerií.²¹² Tím, jak roste význam malých nekomerčních galerií, jejich struktura představuje jakousi zárodečnou formu institucionalizace, i když jen v komunitním kontextu. Malé

²⁰⁸ Galerista a kurátor, společně se Zuzanou Blochovou provozují galerii Svět.

²⁰⁹ Kratochvíl, Jan. Kdo tady ví, jak v reálu funguje MoMA nebo Centre Pompidou?. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů. Jan Kratochvíl zpovídá Víta Havránka, Michala Mánka a Michala Škodu. Artalk. [online]. 23.7.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/07/23/kdo-tady-vi-jak-v-realu-funguje-moma-nebo-centre-pompidou/>

²¹⁰ Petr Nedoma byl dlouholetý ředitel Galerie Rudolfinum. Jeho působení skončilo k 1. červenci letošního roku.

²¹¹ Kratochvíl, Jan. Kdo tady ví, jak v reálu funguje MoMA nebo Centre Pompidou?. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů. Jan Kratochvíl zpovídá Víta Havránka, Michala Mánka a Michala Škodu. Artalk. [online]. 23.7.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/07/23/kdo-tady-vi-jak-v-realu-funguje-moma-nebo-centre-pompidou/>

²¹² Pachmanová, M. Kdo je to kurátor. In: Korecký, D., ed. *Médiu kurátor: role kurátora v současné české umění.*, str. 129.

výstavní prostory jsou vedeny samotnými umělci v rámci neformálního společenství a nahrazují tím těžkopádnou strukturu těch větších a etablovaných. Většina výstav je realizována s přispěním minimálních finančních prostředků a jsou charakteristické svou krátkodobostí a úzkým okruhem stálých návštěvníků, protože kvůli minimální propagaci se široká veřejnost o těchto akcích nemá šanci dozvědět. Vzhledem k frekvenci zanikání a vznikání těchto mnohdy alternativních prostorů a k množství aktivit s tím spojených si velká část účastníků z řad umělců může vyzkoušet i další role, jako je kritik, kurátor nebo galerista.²¹³

Příkladem takových malých nekomerčních galerií v pražském prostředí je galerie Display. Splňuje většinu podmínek alternativní výstavní instituce, jako komunitní zázemí, spolupráce jednotlivých umělců, menší a krátkodobější výstavy zaměřující se na domácí současnou scénu nebo spolupráce na neinstitucionální úrovni s uměleckými školami, neexistence pozvánek nebo komerční propagace atd.²¹⁴

Na stejném principu funguje i galerie Entrance. Jedná se o nový výstavní prostor, kde se může prezentovat nejmladší generace umělců z Čech i zahraničí. Těmto začínajícím umělcům se nabízí příležitost k prezentování prací a projektů a zařazení do širšího kontextu současného umění.²¹⁵

Třetím takovým prostorem je galerie ETC. Galerie s omezeným rozpočtem zaměřená je na začínající umělce. Umělci sami mohou výstavní prostor oslovit nebo právě vystavující umělci zvou další umělce. Galerie je tedy naprosto otevřená k vystavujícím a nejrůznějším experimentům. Okruh lidí přispívá na chod galerie a tím jí umožňuje maximální nezávislost na státu.²¹⁶ Nová generace umělců potřebuje někde vystavovat. Vzhledem k situaci okolo velkých výstavních institucí nacházejí zázemí v těchto malých výstavních prostorách, kde se dnes definuje nová struktura a podoba současného českého umění.

²¹³ Magid, V. Umělecké dění v rámci komunity a úloha kurátora. In: Korecký, D., ed. *Médiu kurátor: role kurátora v současném českém umění.*, str. 114.

²¹⁴ Display, Zbyněk Baladrán, Ondřej Chrobák, David Kulhánek, In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 118.

²¹⁵ Entrance, Tereza Severová, Tereza Velíková, In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 119.

²¹⁶ ETC., Jirí Skála, In: Horák, O., ed. a Horák, J., *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost.*, 2010, str. 120.

Závěr

V závěru práce můžeme nyní shrnout výsledky bádání, které byly již nastíněny v rámci jednotlivých kapitol. Součástí práce byl stručný nástin vzniku muzea umění. Na konci 19. století se umělecká muzea stávala součástí veřejného prostoru, a to umožnilo vzrůstajícímu počtu diváků získat přímý prožitek výtvarného díla. Mění se vnímání uměleckého díla a chápání výstavního prostoru v jeho širším společenském kontextu. Bylo to právě v Evropě, kde se výrazněji proměňovaly zvyklosti a způsoby instalace moderního umění. Pro Evropany se tedy muzea stala občanskými prostory, které byly určeny k participaci na vlastní historii, jejím konstruování a uchovávání, což bylo ve shodě s potřebami národního státu.

Nutno však dodat, že označení „Národní galerie“ mělo v průběhu 19. století v různých zemích nejednotný význam. V souvislosti s galerií se v Itálii nebo ve Francii používalo označení „národní“ pro všechny sbírky, které byly ve vlastnictví nebo správě státu. Podle německého jazykového úzu dávalo toto označení najevo v prvé řadě obsah sbírek a tím obsahem bylo především německé umění, respektive umění německých autorů. Byl to tedy revoluční společenský vynález, který se na různých místech realizoval postupně s ohledem na lokální potřeby. Jisté však je, že v době evropských společenských revolucí tato nová instituce sloužila právě vznikajícím režimům. Avšak pojetí muzea jakožto masového veřejného komunikačního média, které slouží k proklamování společné národní kultury, již v dnešní době neplatí.

Základní historický vývoj výstavních institucí v západní Evropě nutně ovlivnil i české prostředí. Avšak na rozdíl od jiných muzeí vznikajících na počátku 19. století, pražská Obrazárna tolik nesouvisela s politicko-ideologickými ambicemi, na které bylo v té době více než brzy. Specifikum českého prostředí pokračuje i terminologií a obecně zažitým označováním výstavních prostorů vycházejícím z historické zkušenosti druhé poloviny 20. století. V českém prostředí tak slovo muzeum v očích veřejnosti vytváří mnohdy negativní asociace. Galerii zde chápeme jako kulturní instituci, která uskutečňuje různými formami kontakt veřejnosti s originálním uměleckým dílem z oblasti výtvarného umění. Naproti tomu kunsthalle označuje nekomerční prostor, který však nedisponuje vlastním sbírkovým fondem. Terminologie se může lišit v závislosti na konkrétní zemi a její dřívější zkušenosti s těmito institucemi.

Práce dále zaměřila pozornost na problematiku výstavních prostorů ve struktuře aktuálně nastavené české výtvarné kultury. Sociální život, který obklopuje výstavní instituce pracující s uměním, spoluutváří jejich současnou podobu. Dnešní symbolická pozice oficiálních muzeí moderního umění v podobě novodobých chrámů nenáboženského náboženství, kterou si žádá kult uměleckých děl, stojí před otázkou, jakou mají funkci. Jejich dvojí tvář ilustruje nevyhraněný status soudobého uměleckého díla. Vytrácí se jeho srozumitelnost a tím přichází i o naši pozornost. Výstavní instituce je závislá na vnějších podmínkách. Zájmy a potřeby určité sociální skupiny definují, co se v daném prostoru bude dít a jaké dostane funkce. Pod tlakem veřejnosti poté oficiální výstavní prostor může přicházet o legitimitu.

Po prozkoumání konkrétních výstavních prostorů, které si jsou teritoriálně blízké a které jsme stavěly do společenských kontextů, můžeme vyvodit následující zjištění. Primární úkoly i smysl galerijních a muzejních institucí se postupem času mění. V současnosti stojíme před novým definováním jejich účelu. Proměna funkce je přirozeným procesem. Výstavní prostor nemůže zůstat v zakonzervované a nehybné struktuře. Galerijní prostor koncipovaný na konci 19. století nemůže vyhovovat podmínkám pro výstavní aktivity na počátku 21. století. Současný výstavní prostor v sobě musí kombinovat celou řadu nových faktorů, ať už je to socializační nebo edukativní úloha nebo potřeba přizpůsobit svou podobu, funkci a režim v závislosti na vnějších i vnitřních ekonomických faktorech. Mimo jiné i z těchto důvodů se objevují nové prostory, které nabízejí alternativní možnosti a funkce prostoru, v němž je prezentováno umělecké dílo. Vytvoření prostoru, který umožňuje návštěvníkovi maximální „komunikační komfort“, je jedním z klíčových momentů změny.

Avšak navzdory všudypřítomné kritice současných výstavních institucí jsou například národní galerie dnes obecně stále vnímány jako vrchol výstavní instituce, která představuje jakéhosi ochránce vysoké kultury, která se v nich v podobě nashromážděných děl koncentruje. Jejich lokace, autorita, způsob financování nebo sbírkotvorná a odborná činnost na rozdíl od mnohých jiných výstavních institucí stále odpovídá určitému navázání na národní kontext. Přičemž opět záleží na široké škále sociopolitických, ekonomických a kulturních vazeb, které znamenají pro muzeum odlišnou míru národní důležitosti v závislosti na konkrétním území nebo státu. Národní galerie v Praze

Nezávislé výstavní prostory zaměřené na současné umění, v českém prostředí mnohdy alternativní a subkulturní, reagují svou činností na kritiku etablovaných výstavních institucí. S přihlédnutím k poznatkům získaným v průběhu práce můžeme nyní potvrdit stanovenou hypotézu. Současné české umělecké výstavní prostory si ponechávají určité

institucionální znaky z dob moderního ustanovování muzeí umění v Evropě, jako je veřejná funkce a závislost na státu z hlediska financování. Tato situace připomíná dobu raného muzea umění v době formujících se národních států, kdy bylo snahou politické moci zpřístupnit muzea umění širší veřejnosti. Ačkoliv dnešní snaha o toto zpřístupňování nemá charakter snahy o národní probuzení a sjednocování, lze sledovat určitou paralelu v potřebě zapojit veřejné publikum.

V souvislosti s navázáním na mezinárodní prostředí dnes není primárně důležitá nacionální a kulturní identifikace. Národní galerie, stejně jako další naše velká muzea a kulturní organizace, u nás dnes zůstává na naprosté periférii zájmu politických elit. Zároveň se výstavní prostory vyvinuly do zcela nové struktury, která odráží potřeby soudobé společnosti, jako je komunitní princip a nezávislost. Tyto malé nekomerční galerie svou činnost odvozují od institucí typu Národní galerie, která by měla hrát garanta zprostředkování vztahu širší veřejnosti nejen k současnému umění a komunikovat s publikem. Avšak díky nefunkčnosti tohoto hlavního arbitra a moderátora ve veřejné debatě na současné umělecké scéně vznikají paralelní systémy nezávislých malých galerií na komunitní bázi, které se vymezují vůči oficiálním institucím, a to vede k segmentaci české výtvarné scény. Z moci, kterou vládla veřejná muzea umění v 19. století, jsme se dostali do bodu, kdy je jejich pozice zpochybňována a nahrazována jinou institucionální strukturou menších výstavních prostorů. Dnešní česká kulturní politika státu totiž nemá potřebu se primárně prezentovat výtvarným uměním prostřednictvím své Národní galerie. Ta se však navzdory těžkostem snaží v čele s lidmi, kteří přinášejí nové myšlenky, dostát svému účelu veřejné a otevřené výstavní instituce, která spojuje a inspiruje.

Literatura

1. ARISTOTELÉS. Poetika. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008
2. ARISTOTELÉS. Rétorika – Poetika. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999
3. BELTING, Hans. Konec dějin umění. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2000. 244 s., 48 s. obr. příl. Souvislosti; sv. 22. ISBN 80-204-0856-8.
4. BENNETT, Tony. The birth of the museum: history, theory, politics. 1st publ. London: Routledge, ©1995. x, 278 s. Culture: policies and politics. ISBN 0-415-05388-9.
5. BLANK, Melanie, and Julia Debelts. , 'Was Ist Ein Museum: Eine Metaphorische Complication ..', Anonymous Translator, Volume 9(, Wien, Turia und Kant, 2002).
6. BRANDI, Cesare. Teorie restaurování. Vyd. 1. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2000. 141 s. ISBN 80-86359-03-4.
7. CALOV, Gudrun. , 'Museen Und Sammler Des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Anonymous Translator, Volume 38 = 3. Folge, 10(, Berlin, de Gruyter, 1969).
8. CIPORANOV, Denis. Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou. Univerzita Karlova v Praze, 2009.
9. CLAIR, Jean. Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006. 226 s. Dějiny a teorie umění. ISBN 80-7364-038-4.
10. DEMANDTH, Philipp, and Nationalgalerie. , 'Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert; Katalog Der Ausgestellten Werke', Anonymous Translator(6. erg. und aktualisierte Aufl. edn, Leipzig;Berlin; Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2015).
11. FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Repr. Harmondsworth: Penguin Books, 1985. 333 s. Peregrine Books.
12. GAEHTGENS, Thomas W. , 'Die Berliner Museumsinsel Im Deutschen Kaiserreich: Zur Kulturpolitik Der Museen in Der Wilhelminischen Epoche', Anonymous Translator(, München, Dt. Kunstverl, 1992).
13. GOMPERTZ, Will. Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cukru letu. Překlad Ladislav Šenkyřík. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. 323 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7422-300-6.
14. HENCKMANN, Wolfhart a LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Překlad Dušan Prokop. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1995. 229 s. Členská knihovna. ISBN 80-205-0478-8.
15. HEROUT, Jaroslav. Slabikář návštěvníků památek. 3., přeprac. vyd. [Praha]: Tvorba, 1994. 326, [10] s. ISBN 80-85386-92-5.
16. HOFFMANN, Jens. , 'Show Time: The 50 most Influential Exhibitions of Contemporary Art', Anonymous Translator(, London, Thames & Hudson, 2014).

17. HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost. Vyd. 1. Praha: Komunikační prostor Školská 28, [2010?]. 125 s. ISBN 978-80-254-8775-4.
18. HOOPER-GREENHILL, Eilean. , 'Museums and their Visitors', Anonymous Translator(, London [u.a.], Routledge, 1994).
19. KAYE, Nick. Site-specific art: performance, place and documentation. 1st pub. London: Routledge, 2000. xviii, 238 s. ISBN 0-415-18559-9.
20. KESNER, Ladislav. Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti. Vyd. 1. V Praze: Národní galerie, 2000. 259 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-7035-155-1.
21. KOMÁRKOVÁ, Anna, ed. a BURIÁNKOVÁ, Michaela, ed. Muzeum a změna III.: sborník z mezinárodní muzeologické konference: Národní muzeum v Praze, 17.-19. února 2009 = The Museum and Change III: anthology of the international museology conference: The National Museum in Prague, 17th-19th February 2009. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2009. 226 s. ISBN 978-80-86611-34-1.
22. KORECKÝ, David, ed. Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, [2009]. 276 s. ISBN 978-80-86603-51-3.
23. KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporarov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.
24. MACDONALD, Sharon. A companion to museum studies. Chichester, West Sussex, U.K.: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 9781444334050.
25. MESSAGE, Kylie. New museums and the making of culture. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-84520-454-9.
26. MICHL, Jan. Tak nám prý forma sleduje funkci: sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště. Praha: VŠUP, 2003. ISBN 80-901982-
27. O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru. Vyd. 1. Praha: tranzit.cz, 2014. 103 s. Navigace; sv. 14. ISBN 978-80-87259-30-6.
28. ORIŠKOVÁ, Mária (ed.). Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum : antológia textov anglo-americkéj kritickej teórie múzea. Bratislava: Afad Press, 2006. ISBN 80-89259-08-1.
29. PAUL, Carole, ed. *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, [2012], ©2012. xxi, 346 stran. ISBN 978-1-60606-120-6.
30. PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2010. 144 s. ISBN 978-80-246-1783-1.
31. REUTHER, Hans. , 'Die Museumsinsel in Berlin', Anonymous Translator(, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Propylaeen, 1978).
32. SMOLÍKOVÁ, Marta, ed. Management umění. Vyd. 1. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008. 167 s. ISBN 978-80-86863-24-5.

33. THOMPSON, Don. Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlín, 2010. 361 s., [8] s. barev. obr. příl. Tema; sv. 3. ISBN 978-80-87162-58-3.
34. Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in public spaces: [katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění, Praha 2.10.-2.11.1997]. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997. 213 s. ISBN 80-238-2695-6.

Elektronické zdroje

1. Aronsson, Peter, Gabriella Elgenius, (eds). Building National Museums in Europe 1750-2010. Linköpings universitet: Linköping University Electronic Press.[online]. 30.9.2011 [cit. 2016-06-05].
Dostupné z: <http://www.ep.liu.se/ecp/contents.asp?issue=064&volume=>
2. Bartlová, Milena. In_margine (nejen o krásných obrazech). Artalk: Artalk magazine. [online]. 14.6.2014 [cit. 2016-06-17]. Dostupné z: http://artalk.cz/2014/06/04/in_margine-nejen-o-obrazech-krasy/
3. Boogaarts, Inez, Irina van Aalst. FROM MUSEUM TO MASS ENTERTAINMENT THE EVOLUTION OF THE ROLE OF MUSEUMS IN CITIES. *European Urban and Regional Studies*. [online]. 6.2002 [cit. 2016-06-05]. Dostupné z: <http://eur.sagepub.com/content/9/3/195.full.pdf+html>
4. Ciporanov, Denis. Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze: Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. [online]. 2008 [cit. 2016-06-01]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf
5. ČESKO. § 2 odst. 4 zákona č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. In: *Zákony pro lidi.cz* [online]. © AION CS 2010-2016 [cit. 17. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122#p2-4>
6. Koch A, Meyer C, Tillessen P, Wilke A, Wilkens K. Museum in Context. *Journal Of Religion In Europe* [serial on the Internet]. (2011, Mar), [cited June 15, 2016]; 4(1): 71-101. Available from: Humanities Source
7. Kratochvíl, Jan. Lakmusové papírky stavu české výtvarné scény. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů mezi Lenkou Lindaurovou, Jiřím Fajtem a Tomášem Vaňkem. Artalk. [online]. 14.10.2014 [cit. 2016-06-18].
Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/10/14/63513/>
8. Kratochvíl, Jan. Kdo tady ví, jak v reálu funguje MoMA nebo Centre Pompidou?. Diskuze v rámci cyklu Kulatých stolů. Jan Kratochvíl zpovídá Víta Havránka, Michala Mánka a Michala Škodu. Artalk. [online]. 23.7.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2014/07/23/kdo-tady-vi-jak-v-realu-funguje-moma-nebo-centre-pompidou/>
9. Kratochvíl, Jan. Muzeum umění zkrátka je mocenskou strukturou. Diskuse Jana Kratochvíla v rámci kulatého stolu s Pavlínou Morganovou, Helenou Musilovou a

- Markem Pokorným. Artalk. [online]. 28.5.2014 [cit. 2016-06-18]. Dostupné z:<http://artalk.cz/2014/05/28/muzeum-umeni-zkratka-je-mocenskou-strukturou/>
10. Mele, Christopher. Is It Real? Eye Glasses on Museum Floor Began as Teenagers Prank. *The New York Times Company: Arts*. [online]. 30.5.2016 [cit. 2016-05-30]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2016/05/31/arts/sfmoma-glasses-prank.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&_r=2
 11. Národní galerie. Co je galerie?. Národní galerie: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění. [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z:<http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>
 12. Národní galerie. Historie Národní galerie v Praze. Národní galerie v Praze. [online]. [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://vademecum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>
 13. Noordegraaf, Julia. The Emergence of the Museum in the ‘Spectacular’ Nineteenth Century. The University of Edinburgh: The Institute for Advanced Studies in the Humanities. [online]. 2014 [cit. 2016-06-03]. Dostupné z: <http://www.iash.ed.ac.uk/wp-content/uploads/2014/06/noordegraaf.pdf>
 14. O’Brian, Melanie. Art Speaking: Towards an Understanding of the Language of Curating. *Curators in Context*. [online]. 2005 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:<http://www.curatorsincontext.ca/transcripts/obrian.pdf>
 15. Pfeifer, Kottová, Katarina. Institucionální avantgarda. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU. [online]. [cit. 2016-05-25]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Kottova1.pdf
 16. Šopák, Pavel. Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války. *Vademecum*. [online]. [cit. 2016-06-10]. Dostupné z: <http://vademecum.fpf.slu.cz/?p=21&print=pdf>