

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Regina Foschiová

**Trendy ve vystavování současného umění
v pražských galerijních prostorech**

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD.

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem „Trendy ve vystavování současného umění v pražských galerijních prostorách“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 12. prosince 2011

Regina Foschiová

Bibliografická citace

Trendy ve vystavování současného umění v pražských galerijních prostorách : diplomová práce / Regina Foschiová ; vedoucí práce: Martin Zlatohlávek. – Praha 2011. -- 109 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá současnými trendy ve vystavování a prezentaci současného umění v galeriích a výstavních prostorách. Práce sleduje jednotlivé složky této komplexní problematiky a konkrétní výstavy uskutečněné v Praze v období let 2007 až 2011. Každé ze složek výstavního provozu je věnována jedna kapitola – umělecké dílo, divák, kurátor, galerie a konkrétní výstavy. Kapitola o uměleckém díle sleduje vývoj tohoto pojmu ve dvacátém století, kapitola věnovaná pojmu divák se zabývá biologickými vlastnostmi procesu vidění a vnímání a vztahem diváka a obrazové reprezentace. Kapitola týkající se práce kurátorů současného umění sleduje vývoj jejich role v galerijním provozu od osobnosti Haralda Szeemanna až po pojem krize kurátorství. Kapitola o galeriích je představuje jako výstavní prostor, instituci a rámec, ve kterém dochází ke zprostředkování umění veřejnosti. Příklady uvedené v jednotlivých kapitolách čerpá práce z pražských galerií a výstavních prostorů a do jisté míry tak mapuje i pražskou galerijní scénu. Závěrečná kapitola, kterou tvoří deset dle mého názoru nejvýznamnějších, v Praze uskutečněných výstav, by pak měla praktickými ukázkami podpořit hlavně tři předešlé teoretické kapitoly o uměleckém díle, divákovi a kurátorovi. Závěr práce shrnuje, jakým způsobem je v Praze prezentováno současné umění v galerijních prostorách, do jaké míry sleduje vývoj v Praze celosvětové trendy v tomto oboru a na jaké prvky se při prezentování současného umění klade největší důraz.

Klíčová slova

výstavy, současné umění, Praha, galerie

Abstract

The thesis named *The Trends in Exhibiting Contemporary Art in Prague galleries* deals with the topic of displaying and mediating contemporary art in the galleries and exhibitions. The thesis focuses on the elements of the complex issue and the particular exhibitions held in Prague from 2007 to 2011. Each element is covered in one dedicated chapter – the artwork, the viewer, the curator and the gallery. The chapter about the artwork summarizes the evolution of this term in the 20th century. The chapter about the viewer pursues the biological aspects of the process of seeing and perception and the relationship between the viewer and the image. The chapter about the work of the curator of the contemporary art focuses on the evolution of their part in the galleries' working process from the figure of Harald Szeemann to the term *The Crisis of Curator*. The gallery is introduced as a three-dimensional term: as a space for exhibitions, an institution and a mediating scope. The examples included in each chapter are derived from the Prague galleries and exhibition spaces and so the thesis also deals with the topic of Prague gallery scene. The final chapter is constituted of ten exhibitions that were held in Prague from 2007 to 2011 and are in my opinion the most important and significant ones for that period. The final chapter should also support the theoretical statements claimed in the previous chapters. The conclusion of the thesis summarizes the methods of displaying the contemporary art in Prague galleries, the evolution of the world-wide trends in the subject and the key elements of exhibiting contemporary art.

Keywords

exhibitions, contemporary art, Prague, galleries

Počet znaků (včetně mezer): 228 420

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, PhD. za vedení, konzultace a pomoc při sepsání této diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	8
1. Přehled literatury a zhodnocení dosavadního bádání.....	11
2. Dílo: produkt umělecké tvorby.....	15
2. 1 Znaký uměleckého díla aneb Co je to umění?.....	15
2. 2 Druhy uměleckých děl a specifické metody jejich prezentace.....	17
2. 2. 1 Malba.....	17
2. 2. 2 Socha – Objekt – Instalace – Land Art a Site Specific Art.....	18
2. 2. 3 Performance – Akční umění – Happening.....	20
2. 2. 4 Umění nových médií: Fotografie, Video Art, Sound Art, Digital Art.....	23
3. Divák.....	25
3. 1 Percepce uměleckých děl.....	25
3. 1. 1 Neurofyziologické aspekty procesu vidění a vnímání.....	25
3. 1. 2 Rozdíly ve vnímání statického a pohyblivého obrazu.....	27
3. 1. 3 Pozornost, imaginace a estetický prožitek.....	28
3. 2 Změny ve vztahu diváka a uměleckého díla.....	30
3. 2. 1 Určení divácké pozice.....	30
3. 2. 2 Porozumění a interpretace děl současného umění.....	34
4. Kurátor.....	36
4. 1 Role kurátora v současném uměleckém provozu.....	36
4. 2 Osobnost Haralda Szeemanna a jeho odkaz.....	39
4. 3 Specifika české kurátorské scény.....	44
4. 4 Krize kurátorství?.....	47
4. 5 CRASH TEST 2011.....	48
5. Galerie – výstavní prostor pro současné umění.....	50
5. 1 Prostorový kontext uměleckých děl.....	50
5. 2 Institucionální charakter výstavních prostor.....	54
5. 2. 1 Galerie jako veřejná instituce.....	54
5. 2. 2 Soukromé galerie.....	59
5. 2. 3 Galerie typu D. I. Y. a alternativní výstavní prostory.....	61
5. 3 Galerie v komunikaci s veřejností.....	65
5. 3. 1 Galerie a média.....	65
5. 3. 2 Práce galerijního lektora.....	68
6. Nejvýznamnější výstavy současného umění v Praze 2007-11.....	72
6. 1 Punctum.....	72
6. 2 Guma Guar: Kolektivní identita.....	74
6. 3 Inverzní romantika.....	76
6. 4 Vzpomínky na budoucnost.....	77
6. 5 Monument transformace.....	80
6. 6 Douglas Gordon: Krev, pot a slzy.....	82
6. 7 Po Sametu.....	84

6. 8 Dacadence Now!.....	85
6. 9 Play.....	88
6. 10 NOW AND WOW: Znovuzrození módní fotografie.....	90
Závěr.....	92
Seznam literatury.....	98
Obrazová příloha.....	103
Seznam vyobrazení.....	108

Úvod

Tato diplomová práce pojednává o problematice vystavování a prezentace současného umění v pražských galerijních prostorách. Problematika prezentace a zprostředkování umění jako takového se v posledních letech stala v odborných kruzích často diskutovaným tématem, ke kterému bylo publikováno mnoho příspěvků. Některé z nich se zabývali tématem v jeho obecné rovině a některé pouze jeho dílčími částmi. První kapitola této práce tedy shrnuje literaturu, která je v českém prostředí k tématu dostupná, a současný stav dosavadního bádání.

Samotné téma prezentace současného umění jsem pojala jako komplexní celek, který se skládá z několika prvků – kapitol této diplomové práce. Druhá kapitola se proto zaměřuje na jeden z hlavních prvků galerijního provozu – umělecké dílo. Na první pohled jednoznačný pojem, který během minulého století prošel zásadní vývojovou transformací, ostatně stejně jako celá společnost, kterou do jisté míry umění reflektuje. Kapitola o uměleckém díle tedy nastíní proměnu v chápání výtvarného umění jako takového i proměny jednotlivých druhů výtvarného umění – malby, sochy, performance a nových médií. V neposlední řadě se snaží naznačit, jakým způsobem by měli být v galerii prezentovány.

Třetí kapitola se věnuje pojmu divák neboli návštěvníkovi galerie. První část kapitoly sleduje biologické vlastnosti lidského oka, neurofyzilogické aspekty procesů vidění a vnímání, rozdíly ve vnímání statického a pohyblivého obrazu a divákovu schopnost imaginace a estetického prožitku. Druhá část je pak zaměřena na vztah diváka a uměleckého díla jako obrazové reprezentace a jeho proměny ve dvacátém století. Třetí kapitolu pak uzavírá pojednání o porozumění a interpretaci současného umění.

Čtvrtá kapitola se zabývá rolí kurátora v galerijním provozu. Na příkladech několika významných světových kurátorů se snaží poukázat na nové přístupy kurátorů k pořádání výstav a prezentaci současného umění v zahraničí devadesátých let a přelomu století. Podrobněji se zabývá osobností Haralda Szeemanna, který byl v tomto oboru průkopníkem a inovátorem a na výstavách rovnocenným partnerem umělců, které respektoval a dával jim dostatek prostoru a svobody na realizaci jejich myšlenek, zároveň však koncepty jeho výstav byly významotvornými a dostatečně nosnými sami o sobě.

V další části se zaměřuji na českou kurátorskou scénu, ve které zmiňuji několik pozoruhodných kurátorských projektů, které mě oslovily, a zabývám se i institucionálním vzděláváním tuzemských kurátorů a kurátorek. Kapitulu uzavírá krátká úvaha nad rolí kurátora současného umění a nad neustálým hledáním proměňujících se kontextů současného umění, ve kterých ho je možné prezentovat. Jako dodatek uvádím výstavu Crash Test, která byla v rámci studia Dějin křesťanského umění na KTF UK uspořádána studenty Výběrového semináře umění 19. a 20. století pod vedením jejich pedagoga Mgr. Milana Pecha a která prakticky ilustruje jeden z možných přístupů ke vzdělávání budoucích kurátorů a kurátorek současného umění.

Pátá kapitola se zaměřuje na téma pražských galerií. Nejprve zkoumá galerii jako prostor pro prezentaci současného umění a nároky galerijního prostoru na své architektonické řešení. Podrobněji se zabývá budovou Centra současného umění DOX, která byla těmito požadavkům architektonicky přizpůsobena. Dále se zabývá interiérovým vybavením výstavních prostor, a to zejména z hlediska světelného režimu a osvětlovacích technologií. Kapitola také představuje některé technologické novinky využitelné ve výstavním prostředí, které byly představeny na výstavě Muzeum 3000. Druhá část kapitoly se zaměřuje na galerii jako instituci, kterou dělí podle jejího praktického zaměření na veřejné instituce, které se svým výstavním programem zaměřují na širokou a odbornou veřejnost, soukromé (komerční) galerie, které se svým výstavním programem snaží oslovit převážně sběratele umění a nezávislé galerie typu D.I.Y. a alternativní výstavní prostory, které fungují převážně v rámci specifických komunit, např. studentů výtvarných škol. Jednotlivé podkapitoly pak mapují galerijní a výstavní scénu v Praze, a to zejména z hlediska pořádání temporálních výstav. Třetí část kapitoly se pak zabývá komunikací galerií s veřejností prostřednictvím různých médií a i samotným zprostředkováním výstav či sbírek. První podkapitola shrnuje funkce PR oddělení, druhy propagačních materiálů a kanálů a novou možnost galerijní propagace prostřednictvím internetových virtuálních prohlídek – např. v rámci Google Art Project, do kterého se z pražských galerií zapojilo Muzeum Kampa. Druhá podkapitola se pak zabývá funkcí a prací galerijního lektora a zprostředkováním umění divákovi formou doprovodných programů jako jsou komentované prohlídky a animace pro děti a dospělé.

Závěrečnou šestou kapitolu tvoří subjektivní výběr deseti krátkodobých výstav současného umění, které se od roku 2007 uskutečnily v pražských galeriích a výstavních prostorách. Primárním záměrem této kapitoly není recenzovat nebo kriticky hodnotit vybrané výstavy, ale spíše zmapovat zásadní výstavní projekty, které se během doby mých studií dějin umění v Praze uskutečnily. Toto časové vymezení jsem si zvolila proto, že jsem chtěla vybírat z výstav, které jsem osobně navštívila a mohla nějakým způsobem kriticky reflektovat. Výstavy jsem vybírala na základě kritérií kvality jejich konceptu, reflexe výstavy v médiích a u veřejnosti, návštěvnosti a celkového přínosu pro pražskou výstavní scénu. Tato kritéria jsem uplatňovala víceméně intuitivně, přesto se domnívám, že konečný výběr odráží jistý obecný stav na pražské výstavní scéně. Rovněž region Prahy jsem zvolila z víceméně osobních důvodů, jelikož zdejší galerie a výstavní prostory znám a měla jsem možnost výstavní projekty zde v daném časovém období sledovat.

Cílem diplomové práce je zmapovat současné trendy ve vystavování a prezentaci současného umění v galeriích a výstavních prostorách. Práce se pokusí vysledovat různé přístupy k této problematice a ty pak demonstrovat na konkrétních výstavách uskutečněných v Praze v období let 2007 až 2011. Zaměří se na jednotlivé složky výstavního provozu – umělecké dílo, diváka a kurátora a na galerii jako výstavní prostor, instituci a rámeček, ve kterém dochází ke zprostředkování umění veřejnosti. Příklady uvedené v jednotlivých kapitolách čerpá práce z pražských galerií a výstavních prostorů a do jisté míry tak mapuje i pražskou galerijní scénu. Závěrečná kapitola, kterou tvoří deset dle mého názoru nejvýznamnějších, v Praze uskutečněných výstav, by pak měla praktickými ukázkami podpořit hlavně tři předešlé teoretické kapitoly o uměleckém díle, divákovi a kurátorovi. Jakým způsobem je v Praze prezentováno současné umění v galerijních prostorách, do jaké míry sleduje vývoj v Praze celosvětové trendy v tomto oboru a na jaké prvky se při prezentování současného umění klade největší důraz, shrne závěr této diplomové práce.

I. Přehled literatury a zhodnocení dosavadního bádání

K tématu vystavování a zprostředkování umění bylo v nedávné době vydáno několik odborných publikací českých autorů, ze kterých vycházím při psaní této diplomové práce. Tématu muzejnictví se dlouhodobě věnuje Ladislav Kesner, tématu zprostředkování umění pak Radek Horáček, Jan Zálešák či Silvie Šeborová. Kromě monografických knih bylo u nás vydáno i několik příspěvkových sborníků a v neposlední řadě i mnoho tematických článků v odborných periodikách. Následující přehled shrnuje dosavadní publikovanou literaturu v chronologickém pořadí dle roku vydání od nejstarších příspěvků po ty nejnovější.

V roce 1998 vyšla v brněnském nakladatelství Cerm publikace Radka Horáčka s názvem *Galerijní animace a zprostředkování umění*. V českém prostředí se jedná o první monografickou studii o této problematice, která podrobně zkoumá různé podoby a možnosti prezentace soudobého umění veřejnosti pomocí aktivizujících programů na výstavách v muzeích umění a galeriích. V roce 2000 byla v Praze vydána publikace Ladislava Kesnera *Muzeum umění v digitální době*. Kniha je rozdělena do jedenácti kapitol, které shrnují vývoj muzea od jeho vzniku až po jednadvacáté století. Kesner zkoumá i sociální kontext muzejní instituce, její publikum a vizuální prostředí současnosti. Zaměřuje se i na vnímání obrazů a umění, na jejich porozumění a estetický prožitek. Muzeum umění pojímá jako specifickou kulturní formu a medium pro vnímání člověka. Ladislav Kesner je i autorem publikace *Marketing a management muzeí a památek* z roku 2005. Kniha pojednává o kulturních institucích z praktického hlediska jejich strategického řízení. Kesner se zde podrobněji zabývá tématy komunikace a propagace, rozvoje finančních zdrojů, budování publika i cestovním ruchem v rámci kulturní sféry. Ve stejném roce vyšla i publikace *Brána muzea otevřená*, kterou editovala Alexandra Brabcová. Kniha je rozdělená na dvě části – teoretickou, kam svými články přispěli Mojmír Horyna, Milena Bartlová, Stanislav Štech, Stanislav Kužel, Irena Bukáčková, Jaroslava Šťastná a Zdeněk Jírový, a praktickou, která se zabývá konkrétními příklady a přístupy ke zprostředkování umění, památek a informací v jednotlivých muzeích a galeriích. Objemná publikace o 583 stranách je z nadpoloviční většiny věnována právě praktickým příkladům a konkrétním projektům pořádaným českými a moravskoslezskými muzejními institucemi.

Důležitým příspěvkem do diskuze o zprostředkování výtvarného umění je publikace *Aktuální otázky zprostředkování umění*, která byla vydána u příležitosti stejnojmenného kolokvia, které se konalo v Brně 14. a 15. září 2007. Editoři Radek Horáček a Jan Zálešák strukturovali knihu s 36 příspěvky do tří větších tematických celků – Teorie a praxe galerijní pedagogiky, Umění, teorie a výtvarná praxe a Umění, vizuální kultura a výtvarná výchova. V samostatném čtvrtém oddílu jsou zahrnuty příspěvky Hany Babyrádové, Marie Fulkové a Zbyňka Fišera. Příspěvky zahrnují témata zahraničních koncepcí výtvarné pedagogiky, definování stavu oboru v českém prostředí i jednotlivé specializace. Velký důraz byl kladen na praktické a věcné zaměření příspěvků se zajímavými mezioborovými přesahy. Sborník s podobným zaměřením vyšel i o rok později u příležitosti konference České sekce INSEA (International Society for Education Through Art), která se konala v Brně 20. až 22. listopadu 2008. Editory sborníku *Veřejnost a kouzlo vizuality* byli opět Radek Horáček a Jan Zálešák. Podstatu konference i sborníku tvořila témata kulturního vzdělávání, rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy, věda a výzkum ve výtvarné pedagogice, komunikační strategie umělců, metodologie a exaktní metody ve výtvarné pedagogice, současná výtvarná výchova a společnost a veřejná úloha kateder výtvarné výchovy. Přínosem konferencí tohoto typu je bezesporu setkání pedagogů, lektorů, edukátorů a teoretiků z Česka i zahraničí a možnost konfrontovat své názory a metody a bezprostředně o nich diskutovat. Trvalým přínosem je pak vydání obou sborníků.

V roce 2009 byla v Praze vydána publikace *Médium kurátor*, která se zaměřila na roli kurátora v současném českém umění. Její editor David Korecký nabídl patnáct otázek třiceti kurátorům současného umění, kteří se k nim měli ze své pozice vyjádřit. Otázky byly směřovány především na práci kurátora jako takovou, metodiku, strategii, vztahy v uměleckém provozu (kurátor-umělec-divák-výstavní instituce) i na osobní chyby, úspěchy a přání a rady mladým umělcům a kurátorům. Na dotazy odpovídali významní čeští kurátoři, jmenovitě např. Vjera Borozan, Karel Císař, Vít Havránek, Milan Knížák, Michal Koleček, David Kulhánek, Václav Magid, Martina Pachmannová, Marek Pokorný, Tomáš Pospiszyl, Rafani, Milena Slavická, Jana a Jiří Ševčíkovi, Zuzana Štefková a další. Kniha, jejíž grafická úprava byla svěřena do rukou studentů ateliéru Grafický design a nová média na VŠUP, přinesla zajímavý pohled na kurátorskou praxi očima předních

současných kurátorů a odhalila skutečnost, že v českém prostředí existuje mnoho pluralitních přístupů ke kurátorování současného umění.

Dalším z literárních pramenů, z kterého čerpám při psaní této diplomové práce, je 66. bulletin Moravské galerie v Brně, jehož tématem je *Muzeum umění, jeho postavení a úkoly v současné situaci*. Bulletin obsahuje devět příspěvků, které se zabývají daným tématem z mnoha úhlů pohledu – současnými úkoly muzeí umění (Radek Horáček), architekturou muzeí umění (Katarzyna Jagodzińska), úspěšností a kritérii při hodnocení výstav (Simona Juračková), galerijní pedagogikou (Alice Stuchlíková) či novinkami v muzeologii (Petra Hanáková). Jedním z příspěvků byla i anketa *Jak si představujete muzeum třetího tisíciletí*, na kterou odpověděli Zbyněk Baladrán, Milena Bartlová, Štěpánka Bláhovcová, Karel Císař, Petra Hanáková, Radek Horáček, Rostislav Koryčánek, Alena Krkošková a Juraj Mojžíš. Moravská galerie v Brně uspořádala 21. listopadu 2011 také odborné kolokvium *Vratká stabilita soudů*, které se zabývalo tématem prezentace umění druhé poloviny 20. století ve stálé expozici. Kolokvium organizovalo Centrum nových strategií muzejní prezentace zřízené pod MG v Brně, které se zaměřuje na výzkum a vývoj nových přístupů k muzejní a galerijní prezentaci děl vizuální kultury. Výstupy z tohoto kolokvia však již z časových důvodů nebylo možné v této práci zohlednit. Téma prezentace současného umění je však stále aktuálním a diskutovaným tématem.

Historií a současností výstavních prostorů v ČR se zabývá sborník *Místa počínů* editorovaný Ondřejem Horákem. Publikace, kterou vydal v roce 2010 Komunikační prostor Školská 28 v Praze, vznikala jako přednáškový cyklus v letech 2008 a 2009. Ve svých příspěvcích shrnuje téma deset autorů a publikaci pak doplňují úvahy Miloše Vojtěchovského a editora Ondřeje Horáka, anketa pro provozovatele galerií A.M. 180, c2c, Display, Entrance, ETC., Jelení a NoD a krátké rozhovory s umělci a kurátory.

Důležitým příspěvkem do diskuze o provozu veřejných galerií byla konference *Kulturní politika a vizuální umění*, kterou 4. října 2010 uspořádala AVU a katedra estetiky FF UK v Praze. Konference se zabývala problémy galerijního provozu, jako jsou financování institucí a vztahy mezi státem a kulturou a státem, veřejností a institucemi zprostředkujícími současné výtvarné umění. Své příspěvky přednesly Martin Škabraha, Ladislav Kesner, Milena Bartlová, Marcel Tomášek, Michal Koleček a Vlasta Čiháková-

Noshiro, jejíž příspěvek byl otisknut v časopisu Ateliér č. 24/2010. Ve stejném periodiku lze též nalézt i obsáhlé shrnutí celé konference.¹

Důležitými prameny, ze kterých v této práci čerpám, jsou i odborná periodika Art&Antiques a Ateliér, ve kterých pravidelně vycházejí podnětné články, které se zabývají tématem prezentace současného umění nebo jeho dílčími částmi.

¹ VÍTKOVÁ 2011 – Martina VÍTKOVÁ: Kulturní politika a vizuální umění – AVU 4. 10. 2010, In: Ateliér 11, 2011, 2

II. Dílo: produkt umělecké tvorby

Pojem „umělecké dílo“ nabylo za poslední století mnoha rozličných významů a podob. Realistické či iluzivní zobrazování vnějšího světa v obrazech přeměnila malba na zobrazování světa vnitřního, až konečně dospěla do stádia obrazu-objektu. Socha se od dob svého mistra Rodina přetransformovala v instalaci a umělecký status byl přidělen i fotografii, videu a dílům vytvořeným pomocí tzv. nových médií jako např. počítač. Hranice mezi výtvarným a ostatními druhy umění se začala rozmazávat, když se jako umění začalo oceňovat i samotný proces jeho tvorby a jeho akční či nemateriální povaha, kterou nabývá v performanci, případně jeho nevizuální charakter, který mu propůjčuje sound art. A právě tyto přeměny uměleckých děl představují výzvu pro současné výstavnictví.

II. I Znak uměleckého díla aneb Co je to umění?

Zodpovědět otázku, co je to umění, je těžké, možná dokonce nemožné. Přesto mají lidé většinou jasno, pokud se jedná o umění dob minulých – od antiky přes středověk, renesanci, baroko, klasicismus, romantismus až k uměleckým směrům avantgardy. I když někteří už zde začínají pochybovat. Pochybovat nejspíš začal na začátku 20. století již Marcel Duchamp, který nejprve roku 1913 postavil kolo z bicyklu na kuchyňskou stoličku, poté roku 1914 signoval v bazaru koupený sušák lahví a roku 1917 zhotovil fontánu z obráceného pisoáru, který podepsal R. Mutt. Ať už byla tato gesta míněná jako výstup z umění, jako projev nudy z „retinálního“² malířství, nebo jako konceptualistický manifest, rozhodné přitakání těmto gestům Duchampovými následovníky otevřelo novou dimenzi (post)estetickému vnímání. Koncept a myšlenka zvítězily nad precizním řemeslným provedením uměleckého díla a uvrhly umění do bludného kruhu pochybností: Co je to umění? Kdo je to umělec? A je umění, ať už je to cokoli, důležité? Následný umělecký vývoj nastolené otázky nezodpověděl a naopak zavedené představy o umění a jeho smyslu ještě více zpochybnil.

Ve středověku byla táž osoba, kterou dnes považujeme za umělce, považována za řemeslníka, který vytvářel obrazy a sochy na objednávku podle požadavků objednavatelů. Teprve v průběhu 19. století začal být malíř či sochař považován za svobodného umělce,

² Duchamp slovem „retinální“ označoval umění pouze pro oči, které neobsahovalo hlubší myšlenkový koncept.

který je nezávislý na institucích, ideologiích a objednavatelích uměleckých děl. Tato umělecká svoboda byla v původním slova smyslu pozitivní, protože dělala z umělce vizionáře, který hledá nadčasové pravdy, ve svém důsledku však znamenala odštěpení avantgardní umělecké scény od laické veřejnosti, která pochopila a docenila avantgardu až zpětně.³ Ve druhé polovině 20. století, kdy postupně dochází k přechodu k pluralitní konkurenci uměleckých konceptů a rozpadu ucelených stylů, se svět umění od svých diváků ještě více vzdaluje. Umění se stává otevřenou strukturou, jak o ní hovoří např. Miroslav Petříček v *Úvodu do současné filozofie*. Neustále se proměňující struktura, ve které „anything goes“⁴, však zastihla laického diváka nepřipraveného. Najednou se musí sám divák rozhodnout, zdali se mu dílo líbí či nikoli, zdali má pro něj význam a jak mu porozumět. Divák tak stojí tváří v tvář autonomnímu uměleckému počínu, který postrádá viditelné stylové znaky, které by mohl použít jako argumenty při jeho hodnocení.

Umění prošlo ve druhé polovině 20. století zásadními proměnami, které byly předznamenány již na konci století devatenáctého. Vynález fotografie podnítil mladé malíře k hledání nového ztvárnění viděného světa. Manet už v době, kdy byl žákem Couturova ateliéru, prohlásil: „Maluji to, co vidím, a ne to, co by rádi viděli ostatní.“⁵ Manet tak jednak vyjadřuje důležitost osobnosti malíře, ale také proklamuje nové způsoby vidění. Není náhodou, že to byl právě fotograf Nadar, který poskytl azyl umělcům Manetova okruhu ve svém ateliéru na Boulevard de Capucines v roce 1874, aby tam mohli vystavit své obrazy, když je dobová kritika posměšně označila za impresionisty. Impresionismus nastartoval řetězec „ismů“ (jejich současníky většinou nepochopených), který vyústil do období postmodernismu. Nejproblematictější gestem v tomto řetězci se zdají být Duchampovi ready-mades, které nastolily otázku stručně zformulovanou Miroslavem Petříčkem: „Je umění definováno vnitřně (například jazykem estetiky), tj. nějakou identifikovatelnou podstatou, jakkoli třeba historicky proměnlivou, nebo je naopak tím místem, kde se „definuje“ umění, sama aktivita umělců, jejich postoj nejen k umění, nýbrž i ke světu, v němž žijí?“⁶ Petříček dále dochází k závěru, že samo umění stírá rozdíly mezi těmito dvěma postuláty tím, že vtahuje reálný svět do prostoru obrazu,

³ RAIMANOVÁ 2008, 2

⁴ Poprvé použito v publikaci Paula Feyerabenda *Against Method*, Londýn, 1975.

⁵ RUHRBERG 2004, 10

⁶ PETŘÍČEK 2007, 15

ruší jeho rámování (instalace) a vytváří umělecký svět v každodenním žitém světě (happening).⁷ Umění se tedy nově pohybuje na post-estetickém poli působnosti, kde se stírají rozdíly mezi estetickým a ne-estetickým stejně jako rozdíly mezi jednotlivými druhy umění a uměním a myšlením (konceptualismus). Způsob, jakým se umění prezentuje svému divákovi, je tedy zakódován sám v sobě. Umění se prezentuje jako přítomnost toho, co je, bez ohledu na to, jaké to jest. Z této prezentace umění se odvíjí i jeho interpretace, která nyní závisí na subjektu diváka, který umělecké dílo interpretuje z pozice, ve které se právě jako subjekt nachází.⁸

Situace současného umění je pro diváka ještě složitější. Neexistence jasně dané uzavřené struktury a absence estetických jistot vyústily v rozmanité spektrum pluralitních, navzájem si konkurujících uměleckých projevů, které jsou globálním fenoménem doby. Umění reflektující povahu své epochy reaguje na společenskou situaci, která se dotýká všech jeho potenciálních diváků, a nárokuje si právo na své pochopení a uznání, které se mu z řad především laické veřejnosti nedostává, i když je to právě divák, jehož interpretace dílo potvrzuje a dotvází. Současné umění tak představuje výzvu nejen pro své vystavovatele, ale také pro své obecnstvo, které musí přijmout zodpovědnost za svou svobodnou interpretaci uměleckých děl, kterou mu současné umění poskytuje.

II. II Druhy uměleckých děl a specifické metody jejich prezentace

II. II. I Malba

„Když se podíváme na obraz starého mistra, vidíme, co je v něm dřív, než vidíme obraz sám, modernistický obraz vidíme nejprve jako ‚obraz‘ (picture),“⁹ tak zní nejstručnější a nejvýstižnější charakteristika vývoje malířství ve 20. století od Clementa Greenberga. Je to i důvod, proč je v názvu této podkapitoly použito slovo malba (painting) místo slova obraz (picture). Vývoj malířství do své abstraktní podoby způsobil nevratné změny v samotném vnímání obrazů. To, co je zobrazeno na plátně, už není z hlediska vnímání obrazu to nejdůležitější. Ačkoli je současný svět světem obrazů (images), malbě,

⁷ PETŘÍČEK 2007, 16.

⁸ RAIMANOVÁ 2008, 2

⁹ SCHWABSKY 2007, 23

kteřá je na obrazu založená, současný umělecký svět dvakrát nepřije. Z elektronických a tištěných médií jsme každý den zahlcováni množstvím obrazů (images) více než jakákoli generace před tím a možná právě to je důvod, proč v malbě někteří oceňují spíše myšlenkový obsah než malířské zpracování. Současní malíři jsou ovlivněni fotografickým pojetím reality, mnoho z nich upřednostňuje malování podle fotografií před malbou v plenéru, ačkoli se nejedná o tzv. fotorealisty. Stejným způsobem jsou však ovlivněni i diváci. Do značné míry se stírají rozdíly mezi tzv. nízkou a vysokou kulturou, umění přebírá prvky ze středního proudu a naopak. V konečném důsledku nepřevládá v současnosti žádný dominantní umělecký styl, neexistuje ani žádné umělecké uskupení, natož tak výrazná osobnost jako byl ve 20. století např. Picasso. Malířství osvobozené od akademismu, modernismu, abstrakce i populární kultury, vůči které se již nemusí vymezovat, je svazováno pouze svojí obrazovou přítomností, které nemůže uniknout. Jako takové, v kontextu své doby, kterou reflektuje více než kdy před tím, by také mělo být prezentováno veřejnosti.

II. II. II Socha – Objekt – Instalace – Land Art a Site Specific Art

Johann Gottfried Herder nazval malířství snem, který se zdá, a sochařství tvrdou skutečností. Joseph Beuys naopak říká, že sochařství je myšlení, a myšlení je oblast se sněním sousedící.¹⁰ Tyto dva výroky, diametrálně odlišné, definují transformaci, kterou sochařství podstoupilo za oněch zhruba sto let, které oba výroky dělí. Během 20. století se tak pojem sochařství proměnil více než během všech staletích předtím a význam slov socha, skulptura, plastika nebo objekt se rozplynul do nepoužitelných slovníkových definic. Sochařství si prošlo krizí své identity, proměnilo objem v prostor, v situaci i v koncept a poskytlo tak umění ty nejzásadnější impulzy. Revoluce začala, když se umělci odhodlali rozbít po tisíciletí nedotčené jádro sochy. Kompaktní hmotu nahrazují vyhloubené prostory, které nejsou pouhými spojnicemi, nýbrž samotnými nositeli významů. Povrch sochy již není hranicí mezi sochou a prostorem, protože sám prostor prolamuje povrch a celistvost sochy a mění ji. Dalším zásadním výpadem proti tradici bylo emancipování zátiší jako sochařského námětu. Když Picasso a Braque integrovali do svých obrazů kusy tapet, noviny, písek, hobliny nebo šňůry, neodkazovali pouze na vnější

¹⁰ SCHECKENBURGER 2004, 407

realitu, ale i na skutečnou stěnu, židli, vázu atd. V důsledku to byl odkaz na celou materiální kulturu.¹¹ Ačkoli to Picasso s Braquem ještě ani netušili, vyšlapali cestičku nové sochařské formě – objektu. S touto novou možností vyjádření se sochařství dále otevírá novým médiím – pohybu, zvuku, elektřině, každodennosti, krajině, myšlence.¹² Jen tak bylo možné, aby vysoušeč lahví nebo pisoár mohly změnit dějiny umění. Objekt dále rozvíjí ve svých Merz-bau Kurt Schwitters, na kterého v šedesátých letech naváží tvůrci environmentů. Schwitters po první světové válce shromažďoval odpad z ulic, kusy betonu a železa, staré věci jako podrážky bot, rozbitá prkna nebo knoflíky, které lepil a přibíjel k sobě. Materiálové koláže oscilují mezi obrazem a objektem, neboť plošnost je pro něj důležitější než trojrozměrnost. Tuto zásadu porušil pouze při svém životním díle, merz-bau, na kterém pracoval již od roku 1918.

Když byly narušené tradiční role objemu a prostoru, bylo možné přijmout do dějin sochařství nové materiály – železo a ocel, které dále rozvíjely pronikání hmoty a prostoru a také princip montáže a koláže, jak je výše popsán u Schwitterse. Nových materiálů se mimo jiné ujali v šedesátých letech minimalisté, kteří svými trojrozměrnými objekty nově definovali prostor i pozici diváka. Donald Judd tvrdil, že minimalistické umění smazává rozdíl mezi malbou a sochou tím, že se minimalistické objekty vzdaly podstavce a svým velkým měřítkem někdy samy utvářely prostor. Robert Morris zase popisuje, jak minimalistický objekt proměňuje v různých časových a světelných podmínkách a různými pozicemi diváka v prostoru. Vývoj nakonec dospěl do fáze, kdy byl trojrozměrný objekt nahrazen místem samotným. Umělci se začali zajímat o tvary a charakter prostoru, ať už vnějšího – městského, krajiny, či vnitřního – galerijního. Jedna z prvních intervencí do galerijního prostoru proběhla v roce 1970 v režii Michaela Ashera v Pomona Art Gallery v Claremontu. Asher vložil do prostoru galerie řadu nových stěn a příček a také nízký falešný strop, odstranil dveře galerie a zpřístupnil prostor na 24 hodin.¹³ V českém prostředí se intervencím do galerijního prostoru v současné době věnuje např. Dominik Lang, který byl zastoupen např. na výstavě *Vzpomínky na budoucnost* v Galerii Václava Špály. Od minimalistických objektů tak umělecký vývoj plynule přešel k formám site

¹¹ SCHECKENBURGER 2004, 408

¹² Více o tématu v publikaci *Sculpture Today* od Judith Collins nakladatelství Phaidon, Londýn, New York 2007.

¹³ SCHMELZOVÁ 2008, 40

specific art a land art. Land art se ze své podstaty maximálně vzdálil jakémukoli galerijnímu či výstavnímu prostoru. Americký umělec Robert Smithson zavádí kolem roku 1970 pojem „site sculpture“, tj. socha, která už není „izolovaným, přesunutelným objektem, nýbrž dílem nějakého určitého místa, místem samotným“¹⁴. Smithson také hovoří o galerijním neprostoru „non site“, kde prezentuje fotografie nebo mapy dokumentující místo mimo galerii s kousky rudy, úlomky hornin a minerály z místa, kde leží originál. Zmíněné počiny souvisejí jednak s dobovou snahou o neakceptování proměny uměleckého díla v obchodovatelné zboží, ale také s reflektováním výstavních prostorů nebo jednoduše prostoru, kde nějaký objekt vnímáme jako sochu, ať už se jedná o prostor galerijní či architektonický. Předmodernistické sochy byly umísťovány na podstavcích a byly spjaty s místem svého určení (např. památníky bitev nebo důležitých historických událostí), tím byly svázány s kulturním kontextem a v něm tak vnímány. Modernistické a postmodernistické sochy a objekty už jsou na svém okolí nezávislé, jsou tedy autonomní.¹⁵ Díla vytvářená přímo v krajině tak navazují na předmodernistickou tradici, jen v mnohem širším prostoru. Z toho také vyplývají způsoby prezentování jednotlivých děl v galerijním prostoru. Ať už je divákovi prezentována socha spjatá s určitou historickou událostí, kulturním kontextem či konkrétním místem, nebo mu je prezentován autonomní objekt či instalace, měli by kurátoři tyto aspekty uměleckých děl brát v potaz a díla prezentovat tak, aby byly tyto aspekty jasně srozumitelné.

II. II. III Performance – Akční umění – Happening

Západní teoretikové umění hledají počátky performance na začátku 20. století u ruských konstruktivistů, italských futuristů a hnutí Dada. Ruští konstruktivisté vyměnili plátna a štětce za nástroje produkčního umění prospěšného společnosti jako je fotografie, typografie a film. Italští futuristé hledali nové způsoby vyjadřování, které by lépe odpovídaly nové technické době. Dadaisté pod dojmem hrůz 1. světové války protestovali proti krásnému, daný řád podporujícímu muzeálnímu umění a maloměšťáctví a svou aktivitu přenesli z ateliérů do redakcí novin a časopisů a na jeviště. Uveřejňovali provokativní texty, karikatury, podvratná hesla a pseudoinzeráty a v Kabaretu Voltaire

¹⁴ SCHECKENBURGER 2004, 545

¹⁵ SCHMELZOVÁ 2008, 41

pořádali nekonvenční čtení poezie.¹⁶ Akční malba a abstraktní expresionismus 40. a 50. let znamenaly postupný přesun těžiště umělecké tvorby z jejího výsledného produktu na samotný tvůrčí proces. Malba se stala otiskem umělcovy performance v jeho ateliéru. Od 60. let se uměleckým dílem stává samotná performance, která nabývá nekonvenčních rozměrů. Jednou z nejznámějších je performance Josepha Beuysa s názvem *Jak mrtvým zajícům vysvětlovat obrazy* z 26. listopadu 1965, která se uskutečnila při zahájení jeho výstavy „... nějaká oprátka...“ v galerii Schmela v Düsseldorfu. V rámci Beuysova díla se jedná o jednu z nejzáhadnějších a nejobtížněji dešifrovatelných akcí, při které se na několik hodin nechal zavřít do galerie, kde s hlavou pomazanou včelím medem se zlatými plátky promlouval k mrtvému zajíci v náručí. Důležitou retrospektivní přehlídku performancí Mariny Abramović uspořádalo od 14. do 31. března 2010 newyorské Muzeum moderního umění. Výstava sestávala z re-performancí jejích nejslavnějších děl, které re-performovali jiní slavní umělci. Během výstavy předvedla sama umělkyně dílo s názvem *The Artist is Present* (Umělec je přítomný) – performance, kdy v tichu nehybně seděla 736 hodin a 30 minut (tedy po dobu trvání výstavy) v atriu muzea a přítomní diváci byli vyzváni, aby si sedli naproti ní. Dílo se setkalo s velkým ohlasem. Na Facebooku založili fanoušci skupinu „Sitting with Marina“¹⁷ a sezení s Marinou se přímo v MoMě zúčastnili i zpěvačka Björk a herec James Franco. MOMA tak umělecké veřejnosti ukázala, jak by se mělo performativní umění „vystavovat“ v galerijním prostoru.

Další zásadní postavou v historii performancí je Allan Kaprow, vynálezce happeningu. Jeho první happening uspořádaný pod názvem *18 Happenings in 6 parts* v roce 1959 zahrnoval projekce filmů a diapositivů, tanec, hudbu a řeč, sochu na kolečkách, konkrétní hudbu a aranžované zvuky, zhotovení obrazu a banální jednání.¹⁸ Celý program byl poskládaný jako dadaistická koláž. Všechny události probíhaly simultánně ve třech navzájem odcloněných prostorách, tudíž nebylo možné účastnit se všech akcí. Termín *happening* použil Kaprow již dříve v popisu pikniku na farmě George Segala v roce 1957 a písemně v eseji o odkazu Jacksona Pollocka, sepsané v roce 1956 a uveřejněné o dva roky později.¹⁹ Obecně by se pojem *happening* mohl definovat jako

¹⁶ FRICKE 2004, 578

¹⁷ <http://www.facebook.com/group.php?gid=122578407758954>, vyhledáno 15. 4. 2011

¹⁸ FRICKE 2004, 583

¹⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Happening>, vyhledáno 15. 4. 2011

multi-disciplinární událost nebo situace s nesouvislým či žádným příběhem, která se může konat na jakémkoli místě s možnou spoluúčastí publika. Tvůrci happeningů plánují základní prvky těchto událostí, ale dávají prostor improvizaci, zvláště pokud zapojují publikum, které se de facto stává součástí takového uměleckého díla.²⁰ Happeningy také zvláště akcentují organické propojení mezi uměním a jeho prostředím, vtahují diváka do tohoto prostředí a vedou ho k jeho reflexi. Happeningy nikdy nemohou „selhat“, neboť jejich poselství je variabilní. Slovo může být nositelem významu, nebo může být pouhým zvukem, nikoli zprostředkovatelem myšlenky.

Ze své podstaty jsou happeningy autentickým uměním, které nemůže být reprodukováno. V současné době však happening ztrácí svůj umělecký charakter a proměňuje se do akcí typu flashmob, zombie walk, subway party, silent disco atd. V Praze se flashmob uskutečnil např. v prosinci 2010 na Staroměstském náměstí pod názvem Freezing Prague. Několik desítek či stovek lidí úderem páté hodiny odpoledne zůstane stát bez hnutí a vytvoří tak iluzi zamrznutí. Po třech minutách se všichni rozejdou, jako by se nic nestalo. Účastníci „freezingu“ dostali pokyny neslučovat se do skupin, ale rozmístit se po náměstí, a chovat se nenápadně, aby byla iluze co nejpřesvědčivější. Flashmoby a podobné akce se konají v metropolích po celém světě a lidé se na ně domlouvají přes sociální síť.

Umělecká díla charakteru performance nebo happeningu jsou, jak již bylo řečeno, ze své podstaty neopakovatelná. V dnešní době je může každý majitel mobilního telefonu zdokumentovat ve fotografiích nebo videu; pro výstavní instituce ani umělce samotné není problém pořídit kvalitní dokumentární záznam performance, který dobře poslouží, když si dotyční na danou akci budou chtít zavzpomínat. Při performanci ale musí být každý přítomný. Divák se jí musí přímo zúčastnit, ať už v roli diváka nebo spoluúčastníka. Jedná se vždy o jedinečný sdílený zážitek, fyzickou či mentální osobní zkušenost, která se dá fotografiemi zdokumentovat, slovy popsat, která se ale nedá absolutně vyjádřit ani zprostředkovat.

²⁰ FRICKE 2004, 580

II. II. IV. Umění nových médií: Fotografie, Video Art, Sound Art, Digital Art

Kategorie umění nových médií zahrnuje díla vytvořená za pomoci nových mediálních technologií, které se objevují od 19. století až po současnost. Počátky umění nových médií tak lze vysledovat do první poloviny 19. století a vynálezu fotografie. Roku 1877 představuje Edward Muybridge fotografickou studii cválajícího koně a pokládá tak základy experimentálních praktik s novými mediálními technologiemi. Vývoj v této oblasti nabral rychlý spád v šedesátých letech 20. století, kdy se vznikající technologie stávaly snadno dostupnými pro široké vrstvy obyvatelstva západního světa, a s novými médii začali experimentovat umělci jako Nam June Paik či Wolf Vostell. V uměleckém světě se tak zrodily pojmy jako videoobjekt či videoskulptura.²¹ Současně s videem se začal emancipovat i zvuk. Umělci hledali nová území pro umění a zvuk byl dostatečně abstraktní a emocionálně působivý, aby se mohl stát jejich dalším výrazovým prostředkem. V galeriích se tak začaly objevovat sound sculptures (zvukové sochy), produkt sound art.²² Další zlom nastal koncem osmdesátých let s nástupem počítačové grafiky a v letech devadesátých s rozšířením Internetu. Digitalizace nových médií v posledních deseti letech pak znamenala nejzásadnější impuls pro umělce pracující s těmito technologiemi. S rozvojem umění nových médií se však také rozvíjí umělecká teorie či kritika této oblasti, která se snaží toto umění definovat uměleckými termíny a pojmy. Umění nových médií ale není jednotný homogenní směr, nýbrž komplexní prostor, ve kterém se střetává několik základních témat – umělecký systém, vědecký a průmyslový výzkum a politicko-kulturní mediální aktivismus.²³ Rozdíly mezi umělci, kteří pracují s jednotlivými tématy, tak mohou být značné. Společným znakem všech těchto skupin nicméně může být ne-linearita a sociologický rozměr, neboť umění nových médií přímo oslovuje svého diváka, kterého mnohdy vybízí k participaci. Umění nových médií i v minulosti reflektovalo svoji podstatu a reagovalo na aktuální sociální trendy, v současné době však více než kdy jindy zasahuje daleko do pole sociálního aktivismu a snaží se oslovit i diváky mimo striktně vymezenou uměleckou komunitu. Zároveň čelí výzvě, která opět vychází z podstaty nových mediálních technologií, a ta se týká prezentace umění nových médií a jeho uchování pro budoucí generace, neboť jak se nové technologie

²¹ HONNEF 2004, 610

²² VOJTĚCHOVSKÝ 2009, 40

²³ http://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art, vyhledáno 20. 4. 2011

neustále vyvíjí, tak se některé z nich stávají zastaralými. Vzniká tak problém u děl vytvořených pomocí počítačových softwarů z devadesátých let, které není možné s pomocí současných technologií uvést do provozu. Vznikají tak organizace, jejichž úkolem je starat se o zachování odkazu umění nových médií, jako např. DOCAM – Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage²⁴.

²⁴ <http://www.docam.ca/en.html>

III. Divák

V této kapitole se budu věnovat jednomu z nejdůležitějších prvků v galerijním provozu – divákovi neboli návštěvníkovi výstavy současného umění. V první podkapitole se zaměřím na vnímání uměleckých děl a jejich estetický prožitek. Divák vede v galerii s uměleckým dílem „dialog“, je proto důležité vědět, do jaké míry je schopný rozumět vizuální „řeči“ uměleckých děl. V druhé části kapitoly se věnuji problematice vztahu diváka a uměleckého díla, který definuji určením divácké pozice v kontextu vizuálního prostředí současné doby, a chápání a porozumění současného umění ze strany laické veřejnosti.

III. I. Percepce uměleckých děl

Ke správnému pochopení obrazu či jeho fundované interpretaci je nutné osvojit si schopnost „dobrého“ vidění nebo přesněji dívání se. Vzorce dívání a vnímání, kterými nás vybavuje dnešní vizuální prostředí, však nejsou optimální pro vidění především statických obrazů či objektů, ale i dalších nestatických druhů výtvarného umění, např. videoartu²⁵ na uměleckých výstavách. Tento handicap vede k neporozumění a nepochopení děl současného umění ze strany laické veřejnosti a v konečném důsledku k odmítnutí současného umění jako takového. Tato podkapitola se proto v několika částech zabývá samotným mechanismem vidění z neurofyziologického hlediska, rozdíly ve vnímání statického a pohyblivého obrazu, schopnostmi soustředěné pozornosti a imaginace subjektu a estetickému prožitku z umění.

III. I. I. Neurofyziologické aspekty procesu vidění a vnímání

Mechanismus vidění by nebyl možný bez světla. Světlo je elektromagnetické záření, které vychází z určitého zdroje a v závislosti na délce elektromagnetické vlny má určitou barvu. Při dopadu na předmět je jeho část předmětem absorbována. Část, která se od povrchu odrazí, vnímá lidské oko. Při odražení všech světelných paprsků, vidíme lesklý povrch neboli zrcadlo, naopak absorbuje-li povrch veškeré světlo, vidíme černý

²⁵ Umělecká videa bývají paradoxně diváky označována za dlouhá nebo nudná, i když jsou spíše krátkometrážního formátu. Toto hodnocení vyplývá z faktu, že současný divák je navyklý každodenním sledováním televize na určitý typ práce s časem. Pro televizní stanice je čas ekonomickou komoditou a je podřízen totální kontrole, kdežto videoart pracuje s časem volně a literárně a video skončí, když se naplní jeho záměr. To je jedním z příkladů vlivu současné vizuální kultury na percepci uměleckých děl videartu.

povrch, který se zahřívá. Pokud je tedy prostor, ve kterém se nacházíme dostatečně osvětlen, může se v něm uskutečnit i proces vidění. Vidění je tvořivý proces, který zahrnuje aktivní děje v mozku, které ústí do explicitní mnohaúrovňové symbolické interpretace zrakové scény.²⁶ Do oka vchází světlo zornicí a v oční čočce se láme tak, aby se na sítnici promítl obraz obráceného a zmenšeného pozorovaného předmětu. Mozek poté zpracuje tyto signály vnímané optickou soustavou oka v souladu s předešlými zkušenostmi. Vnímání probíhá v krátkých sekvencích. „Oko přijímá vizuální informaci pomocí krátkých těkavých pohybů, tzv. sakád. Tak, jak propátrává scénu před sebou, dostávají se do místa s nejlepším rozlišením postupně všechny objekty. Stabilní obraz je fixován na dobu 150-500 milisekund, následuje rozmazaný pohyb a další fixace.“²⁷ Nervový impuls, který má napětí 1 milivoltu, cestuje rychlostí 1 až 200 metrů za sekundu a je založen na vlnovitých přesunech sodíkových a draslíkových iontů.²⁸ Okulometrické pohyby jsou předem programovány a jsou vedeny kontextem viděné scény nebo obrazu a předešlou zkušeností pozorovatele i jeho momentálními zájmy a úmysly. Trajektorie pohybů očí se tak u stejné scény – obrazu s pozorovatelem velmi liší. Nejnovější výzkumy navíc dokazují, že naše vnímání je prediktivní – „to, co vidíme, někdy neodpovídá tomu, co je skutečně v daný moment registrováno na sítnici, ale je spíše předpokladem toho, co tam bude o nepatrný časový interval později.“²⁹

Zraková soustava se dělí na odlišné části, které jsou odpovědné za zpracování různých druhů zrakové informace. Sítnice obsahuje dva druhy světločivých buněk – tyčinky a čípky. Tyčinky, kterých je mnohem méně než čípků, slouží k vidění za šera a umožňují bezbarvé vidění. Naopak čípky jsou citlivé na barvy a umožňují ostré vidění. Oba druhy sítnicových buněk přenášejí své vstupy do LGN (laterále geniculatum nucleus) a dále do primární vizuální kúry dvěma oddělenými, paralelními drahami. Malobuněčná dráha (parvocelulární) je nezbytná pro detailní analýzu pozorované scény, konkrétně tvaru, povrchu a barvy objektů v dané scéně. Velkobuněčná dráha (magnocelulární) analyzuje pohyb a světelné kontrasty a poskytuje informace o kompozici, hranách a plochách, obrysech a stínech předmětů a prostorové hloubce.³⁰ Rozdělení funkcí

²⁶ NOVOTNÁ 2009, 16

²⁷ NOVOTNÁ 2009, 17

²⁸ MARKOVÁ 2009, 20

²⁹ NOVOTNÁ 2009, 17

³⁰ KESNER 2000, 131

pokračuje i na hierarchicky vyšší části mozkové kúry, která je i pro odborníky do značné míry neprozkoumána. Na vyšší úrovni vybírá mozek ze stále se měnícího prostředí relativně stálé rysy předmětů a porovnává je s objekty uloženými v paměti. Mozek tedy jednak analyzuje vizuální informace, ale také vytváří vlastní obrazy porovnáváním viděného s definujícími rysy objektů, uloženými v dlouhodobé paměti. Výsledkem této činnosti je celistvé vnímání. V další fázi se vizuální informace asociují se vzpomínkami a pocity, přičemž vzniká finální interpretace, jejíž rozvinutí není v podstatě časově omezené. Současně jsou aktivována motorická centra, odkud jsou vysílány signály, které řídí pohyb očí po sledovaném předmětu. Naše opticko-nervová soustava tedy pouze pasivně nepřijímá objektivní informace, spíše tyto informace sama aktivně vytváří či vykládá. „To, co člověk vidí, není ‚tady a teď‘, jde o sloučení více okamžiků a více úhlů pohledu, o jejich výběr, třídění, stylizaci a transformaci.“³¹ Kdyby opticko-nervová soustava do určité míry nedotvářela přijaté vizuální informace, vjem by se rozpadal do fragmentů, aniž by jej bylo možno interpretovat a porozumět mu.

Na obou částech zrakové kúry pak probíhá proces abstrakce, bez kterého není poznání a fungování mozku možné. Např. v primární zrakové kúře reagují neurony pouze na rovné linie orientované určitým směrem, nezávisle na barvě nebo kontrastu.³² Abstrakce je tudíž vrozená schopnost. V mozku se nacházejí i oblasti odpovědné za rozpoznání různých tematických schémat, jako jsou tváře, krajiny, objekty, činnosti atd., přičemž formálně-abstraktní složka mozku je aktivní stále, na rozdíl od věcně-obsahové, která se aktivuje pouze při zpozorování určitého tématu (tváře, krajiny atd.).

III. I. II Rozdíly ve vnímání statického a pohyblivého obrazu

Výše uvedený stručný popis neurofyziologického mechanismu vidění lze vztáhnout na statické obrazy a scény. Pohyblivé obrazy stimulují totiž jiné části mozkové kúry. Samotný pohyb můžeme vnímat dvěma různými způsoby. Buď ze změny úhlu, který svírají pozorovatel a pohyblivý objekt, nebo ze zjištění změn vzájemným porovnáním objektů. Znamená to, že příliš pomalý pohyb nevnímáme, respektive myslíme si, že se předmět nepohybuje, pokud ho nemůžeme porovnat s dalším nepohyblivým předmětem.³³ V praxi

³¹ HÁJEK 2008, 20

³² MARKOVÁ 2009, 20

³³ NOVOTNÁ 2009, 18

tak vzniká mnoho optických klamů, jelikož mozek vyvozuje zkreslené informace. To je důkazem složitosti vnímání pohybu. U pohyblivých obrazů, kde je tempo střihu víceméně plynulé, jako jsou film či televizní vysílání, jsou vědomé pohyby očí, které používáme při prohlížení statických obrazů, potlačeny. Takovéto pasivní sledování pohyblivé scény rozlišuje pouze objekty od pozadí. Vnímání pohyblivého obrazu s vysokým množstvím a rychlostí střihů, např. videoklipů, je sice vysoce intenzivní, leč pasivní, a je umožněno pouze „vypnutím“ aktivní percepce. V extrémním případě je možné registrovat zobrazované objekty, tyto objekty však nelze rozpoznat a rozumově uchopit. Percepční mechanismus je natolik zahlcen zpracováním informací o vztahu mezi navazujícími obrazy, že není schopen určit, co je zobrazeno v jednotlivých obrazech. Podobně je tomu i u tzv. autostereoskopické technologie 3D zobrazování, která je založená na synchronní projekci několika obrazů jedné scény v rychlém sledu, přicházejících z různých úhlů, kdy divák vidí každým okem jiný obraz a vzniká tak dojem trojrozměrného obrazu.³⁴

Tyto vizuální technologie tak jdou proti požadavku aktivního vidění, které vyžaduje obraz statický. Za mnohem horší považují však fakt, že si mnoho diváků neuvědomuje mechanismy, se kterými tyto technologie pracují. Divák se tak může snadno nechat zmanipulovat podprahovými vjemy, které neregistruje jeho vědomí, ale jeho podvědomí. Alarmující je také skutečnost, že diváci ztrácejí schopnost aktivního vidění a nemohou tak docenit kvality statických obrazů.

III. I. III Pozornost, imaginace a estetický prožitek

Pozornost je z neurologického hlediska subjektivní mentální jev, který je možné doložit měřitelnými operacemi nervových buněk. Projevuje se ve třech stádiích: koncentrací na daný objekt, omezením pole vnímaných stimulů a ztrátou sebeuvědomění.³⁵ Neurologickými experimenty bylo dokázáno, že zaměření pozornosti na určitý vizuální aspekt sledované scény posiluje aktivitu příslušných neuronů, kterou je možné detekovat změnami elektrické aktivity a krevního průtoku. Současná vizuální kultura, jak již bylo naznačeno výše, přispívá k hojně rozšířenému problému chronické roztěkanosti (attention deficit disorder) a krátkodobé pozornosti (short attention span).

³⁴ KESNER 2000, 138-139

³⁵ KESNER 2000, 145

Jediným východiskem může být cílené cvičení soustředěné pozornosti a koncentrace a zároveň schopnosti tvůrčí představivosti. Dnes už víme, že „schopnost generovat mentální obrazy se podílí na mechanismech rozpoznávání objektů pozorované scény.“³⁶ A také, že se ztrátou zraku zaniká i schopnost tyto mentální obrazy generovat. Soustředěné dívání se a imaginace spolu tedy úzce souvisejí a jsou i předpokladem pro kvalitní estetický prožitek z uměleckého díla.

Vnímání díla z estetického hlediska má několik fází. Pozornost diváka zaujmou nejprve základní kvality viděného díla, jako linie, kompaktní tvar, stylizovaná modelace atd.³⁷ V další fázi přisuzuje divák dílu určitý smysl. Vrcholem esteticky kvalitního zážitku by mělo být odhalení nové kvality, řádu, harmonie, nosné informace. Posléze divák uzná hodnotu díla, integruje ho do osobní zkušenosti a reflektuje ho v dalším životě.³⁸ Jedním z klasických příkladů ilustrujících stav estetického prožitku v literatuře o výtvarném umění je výrok Thomase Jeffersona, který pronesl při shlédnutí díla Jeana Germaina Drouaise *Marius v Miniturnae* v Paříži roku 1787: „{Když jsem spatřil ten obraz,} zkameněl jsem jako socha na dobrou čtvrt hodiny, nebo možná i půl, nevím přesně, neboť jsem ztratil všechn pojem o čase, dokonce i o vědomí své existence.“³⁹ Následující řádky se pokusí tento stav vysvětlit.

Soustředěná pozornost na určitý objekt je základem kvalitního estetického prožitku z daného díla, přičemž nezávisí na množství vizuálních stimulů, jako spíše na době, kterou jeho pozorováním strávíme. U estetického prožitku rozlišujeme čtyři dimenze: perceptuální, emocionální, intelektuální a komunikační.⁴⁰ Např. „při vnímání emočně nabitých výjevů hraje důležitou roli amygdala a míra její aktivity závisí na síle emočního náboje.“⁴¹ Z toho vyplývá, že vyhodnocení emočně nabitě vizuální informace je mnohem rychlejší než informace emočně neutrální. Důležitými faktory při estetickém vnímání díla je momentální rozpoložení diváka, jeho vzpomínky a pocity, s kterými dílo asociuje a kontext, ve kterém dílo vnímá. Stejný obraz působí na diváka různými způsoby na monitoru počítače, v novinách nebo v muzeu umění. Tentýž obraz tak vyvolá jiné

³⁶ KESNER 2000, 155

³⁷ U děl abstraktního umění mohou být tyto základní kvality povýšeny na konečné estetické.

³⁸ MARKOVÁ 2009, 21

³⁹ CSIKSZENTMIHALYI / ROBINSON 1990, 7

⁴⁰ CSIKSZENTMIHALYI / ROBINSON 1990, 4

⁴¹ MARKOVÁ 2009, 21

metody svého čtení, porozumění a interpretace a může vyvolat i diametrálně odlišné emocionální reakce – radost, nostalgii, hněv, strach atd. Estetický prožitek se také může v čase změnit, jestliže se dílo divákovi nelíbilo v mládí, může jeho kvality docenit v pokročilém věku a naopak. Estetický prožitek je tedy vysoce individuální záležitostí, je proměnlivý, závislý na mnoha faktorech a není omezen žádnými limity a tudíž není nikdy definitivní.⁴²

III. II Změny ve vztahu diváka a uměleckého díla

Druhá podkapitola se zabývá vztahem diváckého subjektu a uměleckého díla jakožto nositele určité vizuální informace. Určení divácké pozice v soudobé vizuální kultuře není snadné, protože se tato pozice neustále proměňuje a vyvíjí. První část se proto alespoň pokusí naznačit historický vývoj vztahu diváka a obrazové reprezentace. Druhá část podkapitoly se zabývá samotnou interpretací děl současného umění.

III. II. I Určení divácké pozice

Když si představíme několik běžných situací recepce obrazů,⁴³ můžeme se zamyslet nad tím, jakou formu reprezentace nám obraz nabízí a jakou diváckou pozici nám určuje. Při sledování dopravního značení reagujeme zpravidla okamžitě nějakým konkrétním činem (zastavíme na červené, dáme přednost v jízdě atd.). V kinosále je divákům dopřána přechodná fáze z reálného prostředí do světa filmové iluze – v sále se zhasínají světla, roztahuje se opona. Divák má určitý čas na to, aby se připravil na vnímání jiného obrazového světa. Ačkoli má obraz v obou případech odlišnou povahu, jsou oba obrazy ohraničeny svým kontextem – svojí danou funkcí, které si jsou jejich diváci vědomi. Hranice mezi obrazem a divákem bývá ve většině případů předem daná – ať už se jedná o hranici hmatatelnou jako rám obrazu, o hranici viditelnosti či referenční rámec (kontext). První hranice, rám obrazu, slouží k vymezení obrazu jako takového, je to hranice mezi výtvarným světem iluze a realitou. Hranice viditelnosti je určena tvarem vizuálního pole,

⁴² CSIKSZENTMIHALYI / ROBINSON 1990, 49

⁴³ Obraz ve smyslu anglického slova „image“, tedy ne ve smyslu „picture“. V českém jazyce ekvivalentní se slovem zobrazení.

přičemž obecně platí, že „vizuální pole končí tam, kde už nelze rozpoznat tvary a barvy“.⁴⁴ Kontextuální ohraničení např. uměleckého díla může být určeno institucionálně (např. oltářní obraz v kontextu malířovy dílny, v kontextu místa svého původního určení – kostela, v kontextu soukromé sbírky, v kontextu muzeální expozice, v kontextu expozice autorovy tvorby, dobového slohu atd.).

Dalo by se říci, že jakmile byl dán obrazu hmotný rám (hranice), začali malíři toto ohraničení přestupovat a narušovat. Rám už není bariérou, nýbrž branou mezi iluzí a skutečným. Postavy se vyklánějí z obrazů a svými gesty a pohledy oslovují diváka. Např. na obraze od španělského malíře Pere Borrell del Caso *Únik před kritikou*^[1] z roku 1874 se vyděšený chlapec pokouší uprchnout z rámu obrazu. Umělec tak smazává hranice mezi reálným a fiktivním prostorem obrazu. Subverzivní koncepci zvolil i nizozemský malíř Gerrit Dou v obraze *Obchod s drůbeží* z roku 1670. Autor sice proráží vnitřní rám obrazu tvořený znázorněným oknem předměty vysunutými do popředí, divák však scénu vnímá z podhledu, což by ve skutečném obchodě s drůbeží bylo nelogické. Ale i když zbavíme obraz jeho hmotného rámu, vizuální ohraničení divákovi pozice zůstane. Příkladem mohou být nástěnné malby v chámu sv. Ignáce v Římě od Andrea Pozza^[2] nebo street art současného umělce Juliana Beevera.^[3] Oba pracují na stejném iluzivním principu, který určuje divákovi vymezenou pozici, která je klíčem k vnímání takového obrazu. Když jsou obrazy viděny z jiného úhlu, je vyobrazení křivé, rozmazané, nereálné. Příčinou této deformace a zároveň zlomem ve vztahu obrazu a jeho diváka bylo sestrojení lineární perspektivy v době renesance.⁴⁵ Základními prostředky k jejímu vytvoření je určení stanoviště pozorovatele jako protějšku perspektivního ohniska, vymezení rámu vizuálního pole a rozhraničení diváka a obrazu.⁴⁶ Nejlépe tento proces dokumentují slavné Dürerovy ilustrace, které ukazují postupnou eliminaci divákova stanoviště.⁴⁷ Podle Barbory Lungové je paradoxní, že mnohé imobilní (nepřenosné) nástěnné malby namalované bez použití perspektivy pracují s mobilním divákem, kdežto mobilní (přenosné) obrazy namalované za pomoci lineární perspektivy diváka „znehybňují“. Vrcholem tohoto fixujícího vývoje je pak

⁴⁴ HÁJEK 2008, 28

⁴⁵ Dalším iluzivním prostředkem malířů je neukončená diagonála, která znamená, že perspektiva není kompletně přítomná v obraze. Skrývání určitých částí zobrazovacího mechanismu může vést k podprahovému působení na pozorovatele.

⁴⁶ HÁJEK 2008, 30

⁴⁷ Tato obrazová kompozice je typická pro malíře období romantismu, např. Caspara Davida Friedricha.

podle Lungové období baroka, kdy byly velkolepé nástropní fresky komponovány tak, že divákovi určovaly pouze jedno ideální stanoviště.⁴⁸ Znehybnění tak bylo dvojí. Po tomto období však již následuje obrat k pohyblivým obrazům. Na začátku stojí žánr skici, který zachycuje prchavý okamžik, následuje prožitek z jízdy vlakem a pohled na ubíhající krajinu a konečně vynález kinematografu a televize.

Z hlediska divácké pozice je velice zajímavým momentem i motiv postavy označované za tzv. Rückenfigur (neboli postava obrácená v obraze zády k divákovi). Tento motiv je novým způsobem komunikace s diváckým prostorem, utváří nový typ pozorovatele. Malířovým záměrem zde může být snaha o spojení vektoru pozorovatele a směru obrazového záběru, a tím prohloubení iluzivního výjevu. Postava diváka se zdvojuje, jeden divák je přítomen v obraze, druhý je před obrazem. Samotná Rückenfigur je eliminována na pouhý obrys bez specifické plastičnosti, jelikož se do jisté míry ztotožňuje s tělem diváka před obrazem.⁴⁹

V šedesátých letech dvacátého století se o nové definování divácké pozice a vztahu mezi uměleckým dílem a jeho divákem pokusili minimalisté. Díla amerických a evropských minimalistů nejsou minimalistická proto, že by jejich čisté plochy skrývaly svět reálnější než obraz tváře či socha postavy (jak své minimalistické, abstraktní kompozice chápal např. Kazimir Malevič), nebo že by v sobě koncentrovaly univerzální harmonii (jako Mondrianovy pravé úhly), ale proto, že se jako díla redukuje na interakci objektu a diváka. Abychom lépe pochopili tvorbu minimalistů, je nutné se podívat na její filosofický kontext. Filosofickým východiskem minimalistů byla filosofie Maurice Merleau-Pontyho⁵⁰ (1908–1961), jehož dílo vyšlo v USA v době, kdy minimalisté začínali tvořit. Fenomenologie vnímání zdůrazňuje neodlučné spojení vědomí a tělesa – zkušenost vlastního těla tedy obsahuje nezrušitelnou dvojznačnost, neboť není ani pouhou věcí, ani čistým vědomím. Bytí se člověku neukazuje ve své plnosti, není transparentní; neviditelné je skrytost založená v samotném vidění. Předmět je vždy dán na pozadí toho, co na něm není vidět

⁴⁸ LUNGOVÁ 2008, 155

⁴⁹ HÁJEK 2008, 25

⁵⁰ Sémiotická fenomenologie, zastoupená Merleau-Pontym, významně přispěla k řešení otázky vztahu subjektu (diváka) a jím vnímaného světa. Merleau-Ponty tvrdí, že subjekt si svoji pozici hledá sám, na rozdíl od psychoanalytické teorie Jacquesa Lacana, která říká, že pozice subjektu je ve světě určena. Pontyho subjekt reflektuje jednak sebe jako vidoucího a také své vlastní vnímání, skrze které ustanovuje vnější kontakt se světem.

(předmět viděný ze všech perspektiv zároveň je nesmysl). Proto je pro minimalisty vzdálenost od objektu nebo bod, z kterého je dílo pozorováno, součástí významu daného objektu. Minimalistická díla také představují únik od didaktického vztahu objekt-subjekt, který tvoří základ dosavadního chápání prostoru. Divák se stává zároveň subjektem i objektem.⁵¹ Objekty minimalistů jsou i odlišně prezentovány v galerijním prostoru. Nevisí na zdi jako obrazy, ani nestojí na piedestalu jako sochy, ale doslova sedí na zemi a stávají se součástí galerijního prostoru. Minimalisté počítali s tím, že jejich díla nebudou prezentována ve vakuu, naopak jejich přítomnost ovlivní okolní prostor. Jako příklad uvádím dílo poválečného amerického umění, ocelovou krychli Tonyho Smithe nazvanou *Die* z roku 1968. Smithovo dílo má status objektu ve smyslu jakéhokoli jiného objektu. Prezentován je jeho fyzický tvar, a proto musí jasně definovat a upevnit svojí existenci v divákem vnímaném prostoru – ve světě. Minimalisté smazali veškeré hranice mezi světem umění, které pomocí obrazových reprezentací zprostředkovává své ideje, a reálným světem diváka a integrovali dílo na divákovo svrchované území.⁵² Minimalistické objekty vznikaly také v době, kdy poststrukturalisté vyhlásili „smrt autora“ a „zrození čtenáře“. Toto vyhocené a přehnané tvrzení poukazuje na důležitost recepce díla, která se stala námětem četných studií, a ve svém důsledku vedla k masovému rozšíření dnes velice populárního oboru vizuálních studií či vizuální kultury.

Vizuální kultura současnosti narušuje divákův prostor a smazává hranice mezi obrazovou reprezentací a realitou. Skutečně vytváří iluzivní svět, který je tím nebezpečnější, čím reálnější se zdá, neboť divák už není pokaždé upozorňován na přechod z reality do světa fikce (jako např. v případě filmové projekce v kinosále, kde se před začátkem promítání zhasínají světla, případně roztahuje opona), a jeho divácká pozice už není jasně vymezena. Nově tak definují diváckou pozici také nové typy videoher. Hráč (divák) už neovládá figurky na monitoru joystickem nebo myší či klávesnicí, tzn., nezapojuje do hry pouze ruce, nýbrž celé své tělo. Příklad vytvoří na základě údajů o hloubce digitální kostry hráče, aby mohl senzor při pohybu těla tento pohyb zachytit a přenést do hry. Hráč tak simuluje různé „reálné“ pohyby podle hry, kterou hraje (fotbal, volejbal, automobilové závody atd.), zároveň už k ovládní hry nepotřebuje žádný další nástroj, který by jeho záměr do hry „zprostředkoval“ (joystick, klávesnici, myš). Hráč

⁵¹ GIBART 2004

⁵² GIBART 2004

(divák) tak pouhým libovolným pohybem svého těla kontroluje a mění vizuální informaci zobrazenou na monitoru. To opět posouvá problematiku vztahu diváka a obrazové reprezentace do zatím málo prozkoumaných dimenzí. Divák je vtahován do virtuálního světa, kde není pouze pasivním divákem, ale aktivním hráčem, který svými rozhodnutími toto virtuální prostředí bezprostředně mění a chová se jako v reálném světě. V podstatě se nachází v obojím zároveň – jeho mysl i tělo jsou stále součástí skutečného světa, ale jsou součástí i toho virtuálního. Neznamená to však, že by vliv těchto technologií měl být pouze negativní.

V každodenním životě je divák přímo atakován vizuálními podněty a zobrazeními, která přetvářejí a mění nejen divákovu vnímání těchto podnětů a zobrazení, nýbrž i vnímání skutečnosti. Dalším příkladem jsou nesčetné reklamní billboardy a poutače, které si divákovu pozornost nárokují na každém jeho kroku. Divák je každý den konfrontován s takovým množstvím obrazových reprezentací, že se zákonitě musí naučit většinu z nich rozpoznat jako nepodstatnou a ze své vizuální paměti je vytěsnit. Jejich pozorováním nestráví více než pár sekund a podobné návyky rychlé konzumace zobrazení a jejich ještě rychlejšího zapomenutí si pak přináší i do galerie. K porozumění výtvarného díla je ale zapotřebí osvojit si zcela jiný druh recepce obrazové reprezentace.

III. II. II Porozumění a interpretace děl současného umění

Obecně lze konstatovat, že dílo výtvarného umění se skládá z části formální (estetické/vizuální) a obsahové (ideové/myšlenkové/intelektuální). Při percepci výtvarného díla se zaměřujeme na část vizuální, když chceme dílu i porozumět či ho interpretovat, musíme se zaměřit i na jeho obsahovou část. Primární porozumění zobrazení se sice většinou uskutečňuje zcela automaticky a podvědomě, tzn., že divák snadno rozpozná vztahy mezi jednotlivými částmi obrazu a přijme ho jako srozumitelnou smyslovou zkušenost, po chvíli soustředěného pozorování obrazu se však do recepce díla zákonitě zapojí i intelektuální složka mysli. Divák nad obrazem prostě začne přemýšlet. Výsledky přemýšlení však mohou být pro diváka neuspokojivé, jelikož mnoho lidí přistupuje k uměleckým dílům (zvláště současného umění) s apriorní obavou, že není v jejich silách je správně pochopit a porozumět jim. Převládá totiž představa, že

uměleckým dílům lze porozumět „plně“ a „správně“ nebo naopak neúplně či chybně.⁵³ Při porozumění dílu je sice relevantní vzít v úvahu záměr autora či objednavatele (u historických děl), zasadit dílo do dobového a kulturního kontextu a zohlednit náležitosti z tohoto kontextu vyplývající, nelze však upřít divákovi jeho „právo“ na vlastní názor a výklad díla. De facto neexistuje žádný apriorní význam, který by byl obsažen v jakémkoli vizuálním znaku a který by tudíž měl divák pochopit, nebo mu rozumět. Takovéto tvrzení však dekonstruuje jakýkoli komunikační systém, a protože umění je považováno za způsob komunikace, je důležité zdůraznit, že význam vizuálního znaku či výtvarného díla se utváří právě a jedině ve všech interakcích všech diváků, kteří dílo viděli, nebo ho teprve uvidí ať už poprvé nebo opakovaně.

Co se týká děl současného umění, je míra „nepochopení“ u jeho diváků (tím je myšleno neodborné veřejnosti) ještě daleko vyšší. To vede až k odporu k současnému umění a v konečném důsledku k nezájmu o něj. Tento stav však neprospívá nikomu, proto si už i odborná veřejnost začíná klást otázky, kde jsou příčiny tohoto stavu.⁵⁴ Uvažovat o současném umění v dobovém (či kulturním) kontextu totiž v drtivé většině případů znamená uvažovat o něm v každodenní žité zkušenosti naší do značné míry globalizované společnosti. To také znamená, že si klade požadavek, na který má koneckonců legitimní nárok, na to, aby mu všichni rozuměli a pochopili ho. Obsahovým významem díla není však pouze záměr jeho autora, ale také interpretace všech jeho diváků. Každá interpretace díla dotváří jeho obsahový význam, který tedy není jasně daný nebo uzavřený. Divák tak musí nad dílem především přemýšlet a zapojit svoji schopnost imaginace, ze které může dovodit nekonečné množství významů. V současném umění se tak realizuje totální svoboda jeho interpretace. A možná právě absolutní svoboda současného umění brání lidem v jeho přijetí. Sledování komerčních filmů nebo televizních programů nevyžaduje od diváka příliš aktivní účast jak v rovině percepce vizuálních informací, tak v rovině intelektuální recepce. Současné umění může naopak své diváky naučit schopnosti imaginace, uvažování a svobodného rozhodování. Je totiž pouze na divákovi, jakým způsobem dílo interpretuje a jakou hodnotu mu pro sebe určí.

⁵³ KESNER 2000, 186

⁵⁴ Např. Ivona Raimanová v článku Je umění vyfu(a)cované?, Ateliér č. 23, 2008, 2

IV. Kurátor

Následující kapitola pojednává o jedné z nejdůležitějších postav současného uměleckého provozu. Kurátor rozhoduje nejenom o tom, jaká díla na výstavách uvidíme, ale i v jakém kontextu nám tato díla budou představena. Kurátoři sledují současné umělecké trendy a ti nejlepší z nich je i vytvářejí. Přesto byly tyto osoby v Česku opomíjeny a nebyla jim až do nedávna věnována velká pozornost. Teprve v roce 2009 prolomila tento nezájem odborné veřejnosti publikace *Médium kurátor*, která vyšla v nakladatelství Agite/Fra. Editor knihy David Korecký oslovil 30 kurátorů současného umění, aby zodpověděli 15 otázek týkajících se jejich kurátorských strategií a metodik. Publikaci vnímám jako jednu z prvních reflexí současné české kurátorské scény a jako jeden z podkladů pro tuto kapitolu.

IV. I. Role kurátora v současném uměleckém provozu

Tradiční rolí kurátora umění je, jak etymologie tohoto slova napovídá, opatrovat, případně klasifikovat díla v umělecké sbírce potažmo na výstavě. Tato v zásadě pasivní role se v rámci tematických výstav současného umění postupně přetransformovala do role víceméně proaktivní. Pád železné opony a s ní související decentralizace uměleckého světa, ať už geografická nebo intelektuální, vytvořily poptávku po novém typu kurátora, takovém, který je stále na cestách, má internacionální i interdisciplinární přehled a dohovoří se několika jazyky. Jeho prototypem byl již od šedesátých let Harald Szeemann, který vyšlapal cestičku současným nezávislým kurátorům. Dramatický nárůst v počtu výstav typu bienále a studijních programů zaměřujících se na kurátorskou praxi v USA a západní Evropě v devadesátých letech mělo pak logicky za následek obrácení pozornosti na aktivitu a osobu kurátora a s tím spojené zintenzivnění diskuze o jeho poslání. Na živost této diskuze poukazuje i vznik nového slova „kurátorovat“ (angl. „to curate“), které se objevilo koncem devadesátých let a které naznačuje posun v pojetí kurátorské praxe.⁵⁵ Na rozdíl od modernistických metod pořádání „objektivních“ výstav, které mají své kořeny v pozitivismu 19. století, vyjadřuje dnes kurátor především svůj vlastní subjektivní pohled na umělecká díla, která dává do formálních, vizuálních, imaginárních a poetických souvislostí, a který posléze sdílí s veřejností. Kurátor tedy už nepořádá přehlídky

⁵⁵ FARQUHARSON 2003, 8

„chronologicky vystavěných přehledů jednotlivých uměleckých směrů, stylů a škol“⁵⁶, ale svou činností se tyto hierarchie snaží spíše destabilizovat. Tento vývoj byl umožněn nástupem postmodernismu, který odhalil muzejní instituce jako zkostratělé a neschopné reagovat na inovativní přístup soudobého umění. Nikdo netruchlí nad smrtí lineární historie umění, nejméně ti, jejichž podíl na jejím vývoji byl umenšován. Nástup „*mého postmodernismu*“ (*my Postmodernism*)⁵⁷, jak ho ve své publikaci *On the Museum's Ruins* definuje Douglas Crimp, nabídl alternativní dějiny, soupeřící, překrývající se, paralelní, nicméně stále dějiny. Výstavy jsou tak koncipovány z rozhodnutí kurátorů, kteří svá rozhodnutí zakládají na svých názorech a preferencích. Kurátoři se tak stávají uměleckými DJ's, nejenom proto, že kurátorují výstavu jako DJové samplují hudbu, ale také proto, že ti nejlepší z nich jsou často známější než samotní umělci.⁵⁸

Transformace role kurátora a vzestup jeho důležitosti může být následkem trendu šedesátých let, kdy se samotní umělci stavěli do pozice kurátora nebo kritika umění. Byl to Joseph Kosuth⁵⁹, který prohlásil, že sami umělci by měli odstranit prostředníka mezi nimi a veřejností a převzít odpovědnost za diskurs týkající se jejich vlastní práce a díla. Umělci jako Sol LeWitt, Robert Morris či Donald Judd tak dostali prostor na stránkách magazínů *Artforum* a *Arts Magazine*, kde mohli vymezovat své pozice.⁶⁰ Výstavní prostory vedené umělci (např. výstava *Freeze* konaná v červenci 1988 v londýnských docích pod vedením Damiena Hirsta) nabízely svým divákům inovativní přístupy k prezentaci svých děl, kdežto zavedené muzejní a galerijní instituce zamrzly v modernistických metodách počátku 20. století. Až nová generace ze začátku devadesátých let (nepočítáme-li nezávislého Haralda Szeemanna) začala prosazovat nový koncept a strukturu výstav v uměleckých výstavních institucích. Ředitelka mnichovské Kunstverein Maria Lind uvedla nové pojetí výstavního prostoru. Namísto vnímání prostoru muzea či galerie pouze jako výstavního, navrhuje pracovat s tímto prostorem jako s laboratoří, stavenišťem (*constructive site*), myšlenkovou nádrží (*think-tank*) či distribučním kanálem (*distribution channel*), což jsou

⁵⁶ PACHMANOVÁ 2009, 125

⁵⁷ CRIMP 1993, 43

⁵⁸ BICKERS 2000, 3

⁵⁹ Americký konceptuální umělec, mezi jeho nejznámější díla patří *One and Three Chairs*, vizuální ztvárnění Platónova konceptu Idejí.

⁶⁰ BICKERS 2000, 2

vše termíny vypůjčené z oblasti průmyslu, médií nebo vědy.⁶¹ Dále používá termín „*performativní kurátorování*“ (*performative curating*), který naznačuje pojetí umění jako události (*art-as-event*) namísto objektu (*art-as-object*). Takovéto pojetí evokuje přístup Haralda Szeemanna a vztahuje se spíše na výstavu jako živé médium než pouhé prostorové cvičení (*spatial exercise*).

Kurátorem, který ve své práci uplatňuje výše zmíněné postupy, je bezpochyby Hans Ulrich Obrist. Už jen výčet organizací, které založil, nebo kterých je členem (Museum in Progress, Nano Museum, Bridge the Gap, VOTI – Union of the Imaginary), dává tušit, jak široký je jeho záběr. Kurátoroval program „*Migrateurs*“ v *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* v letech 1993 až 2003, která představovala sérii intervencí mladých umělců do prostoru galerie. Výstav se účastnili např. Douglas Gordon, Rirkrit Tiravanija, Sarah Sze, Masami Akita a mnoho dalších. Ačkoli jsou jeho výstavy označovány jako evoluční, interdisciplinární, heterogenní, diskursivní, průkopnické, futuristické atd.,⁶² sám Obrist připustil, že stopy jeho kritického myšlení vedou nazpět do začátku 20. století (snad i do období dadaistických experimentů) do doby před nadvládou tzv. neutrální bílé kostky (*white cube*) a formalistických popisů modernismu. Dále Obrist zdůrazňuje důležitost pohybovat se při koncipování výstav mezi opačnými póly: klidem a pohybem, pomalostí a rychlostí, velkým a malým měřítkem, prostorností a zhuštěností, tichem a hlukem, objektem a procesem. Tento způsob práce charakterizuje termínem „*inbetweenness*“. Své výstavy také pojímá (podobně jako Szeemann) jako *gesamtkunstwerk*. Příkladem může být instalace na padesátém Benátském bienále z roku 2003 s názvem *Utopia Station*, na které spolupracoval s kurátorkou Molly Nesbit a Rirkritem Tiravanijou, newyorským umělcem argentinského původu. Výstavní prostor byl pojat jako diskusní platforma, na jejíž konstrukci se podílel nespočet umělců (jen plakáty do výstavy přispělo na 160 z nich). Celý projekt měl být chápán jako „směsice z různých vrstev, přičemž každá z nich je přístupná na jiném místě a v jiném čase: semináře, setkání, plakáty, performance, knihy atd.“.⁶³ Díla na výstavě nebyla rozvěšena nebo instalována, ale spíše navrstvena, uskladněna, zobrazena, demonstrována či distribuována, přičemž bylo obtížné rozlišit, kde nějaké končí a další začíná. Takovýto přístup k vystavování děl, jakkoli

⁶¹ FARQUHARSON 2003, 8

⁶² FARQUHARSON 2003, 9

⁶³ <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm>, vyhledáno 14. 2. 2011

je progresivní a inovativní, vnáší do diskuse o prezentování umění několik palčivých otázek: Kde je hranice mezi umělcem a kurátorem? Nepoužívá kurátor umělecká díla pouze jako prostředky k vytvoření svého vlastního díla? A nestaví tento přístup umělce do rolí pouhých zprostředkovatelů kurátorovy koncepce?

Role kurátora umění doznala v minulých desetiletích velkých změn. Na jejich počátku byla nejvýznamnější osobnost světové kurátorské scény, švýcarský kunsthistorik a teoretik Harald Szeemann, který zásadním způsobem proměnil chápání pojmu kurátor a jehož metody, východiska a postupy se pokusí přiblížit následující kapitola.

IV. II Osobnost Haralda Szeemanna a jeho odkaz

Harald Szeemann se narodil 11. června 1933 ve švýcarském Bernu. Studoval dějiny umění, archeologii a žurnalistiku v Bernu a Paříži. Zajímal se také o divadlo a pořádal tzv. one-man shows, které reflektovaly jeho touhu po uskutečnění gesamtkunswerku. Až do svých 19 let se chtěl stát malířem, ale výstava Fernanda Legera uskutečněná v bernské Kunsthalle⁶⁴ roku 1952 na něj tak zapůsobila, že si uvědomil, že nikdy nedosáhne takové úrovně.⁶⁵ Na umění ale nezanevřel a bernskou Kunsthalle navštěvoval i nadále. Díky kontaktům s tehdejší jejím ředitelem Franzem Meyerem se nejdříve seznámil s Henry Cliffordem, ředitelem Philadelphia Museum, kterého doprovázel na cestě po Švýcarsku, kde společně navštěvovali tamější muzea, soukromé sbírky a umělce, a poté v roce 1957 dostal možnost kurátorovat svoji první výstavu s názvem *Dichtende Maler/Malende Dichter* v muzeu v St. Gallen. Pro výstavu připravil sekci současného umění a zároveň si uvědomil, že právě výstavy současného umění jsou jeho médiem.⁶⁶ Roku 1961 převzal po Meyerovi vedení Kunsthalle a radikálně změnil směr v pořádání výstav. Meyer ve Švýcarsku uspořádal první výstavy Kasimira Maleviche, Kurta Schwitterse, Henriho Matisse, Hanse Arpa či Maxe Ernsta, ale Szeemann pojal Kunsthalle spíše jako laboratoř k improvizování a bourání zavedených pořádků. V Bernu uspořádal řadu tematických výstav, kde prezentoval jak zavedené, tak začínající umělce. Po každé tematické výstavě

⁶⁴ Výstavní instituce bez stálé umělecké sbírky.

⁶⁵ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁶⁶ MÜLLER 2006, 65

pak následovala výstava jednotlivých osobností, např. Roye Lichtensteina, Maxe Billa, Jesuse-Rafaela Sota a dalších. Podle Szeemanna je jen logické v tak malém městě jako je Bern střídat skupinové výstavy s výstavami jednotlivých umělců. Uspořádání výstavy trvalo Szeemanovi v šedesátých letech pouhý týden, nepotřeboval žádnou dokumentaci děl, povolení ani kustody. Namísto publikování katalogů raději vydával noviny a v Kunsthalle byly vítány všechny druhy umění od filmu, přes Living Theater až k módě a hudbě.⁶⁷ Tento neortodoxní přístup nezůstal bez odezvy. Szeemannova koncepce odradila tradiční návštěvníky Kunsthalle, i když celkově se počet jejích členů zvýšil z 200 na 600 a přibýlo na 1000 členů z řad studentů.

Jednou z nejvýznamnějších tematických výstav uspořádaných v bernské Kunsthalle byla výstava s názvem *When Attitudes Become Form (Když se postoje stávají formou)* z roku 1969. Koncept výstavy vzešel z návštěvy u holandského malíře Reinera Lucassena. Konceptuální dílo Lucassenova asistenta, taktéž umělce, Jana Dibbetse, ohromilo Szeemanna natolik, že se rozhodl pro uspořádání výstavy, jejímž tématem budou reakce a gesta („*behaviors and gestures*“).⁶⁸ Přípravu výstavy popisuje Szeemann jako „dobrodružství od začátku až do konce“.⁶⁹ Katalog k výstavě předkládá diskusi o podstatě děl, která může mít buď hmotnou formu, nebo zůstat nemateriální, a dokumentuje tak revoluci ve vizuálním umění. Slovy Lawrence Weinerja⁷⁰ to byl okamžik intenzivní svobody, kdy „jste mohli buď vytvořit dílo, nebo si ho jen představit“⁷¹. Výstavy se zúčastnilo 69 umělců z celé Evropy i Ameriky, svá díla vystavili např. Robert Barry, Richard Long, Mario Merz, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Serra, Lawrence Weiner a Joseph Beuys. Kunsthalle se stala skutečnou laboratoří, kde se zrodil nový výstavní styl „strukturovaného chaosu“⁷², jehož cílem bylo uskutečnění „intenzivního prožitku bez ztráty energie“⁷³ v rámci muzeálního prostoru. Výstava vyvolala skandál jak u veřejnosti, tak odborné kritiky. Výstavní komise, která sestávala převážně z místních umělců, rozhodla, že o výstavním programu bude nadále rozhodovat sama. Poté, co komise zamítla výstavu

⁶⁷ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁶⁸ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁶⁹ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁷⁰ Americký konceptuální umělec, jehož dílo se skládá z typografických textů. Žije a pracuje v New Yorku a Amsterdamu.

⁷¹ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁷² Szeemanův výraz, kterým charakterizoval svoji metodu.

⁷³ MÜLLER 2006, 68

Edwarda Kienholze a Josepha Beuyse, Szeemann na funkci ředitele Kunsthalle rezignoval a stal se nezávislým kurátorem. Ve stejné době založil jako politické stanovisko i *Agentur für Geistige Gastarbeit*. Tato agentura byla podnikem jedné osoby, Szeemannovo zinstitutionalizování a reakcí na tehdejší nepřátelské postavení Švýcarů vůči pracovníkům ze zahraničí. Jeho heslo *From Vision To Nail* (Od vize k hřebíku) znamenalo, že Szeemann dělal vše sám, od koncepce projektu po instalaci výstavy.

Další přelomovou výstavou byla výstava *Happening and Fluxus* uskutečněná roku 1970 v Kolíně nad Rýnem. Szeemann strukturoval výstavu, sledující vývoj hnutí Fluxus, do třech částí. První byla zeď s dokumenty, které shromáždil spolu s Hansem Sohmem. Pozvánky, letáky a jiné tištěné materiály, které se týkaly happeningů a podobných uměleckých akcí konaných v nedávné době. Tato zeď rozdělovala prostor kolínské Kunstverein na dvě části. Na každé straně vznikl menší prostor, kde mohli umělci prezentovat svá díla: od vývěsných plakátů Claese Oldenburga po performance Bena Vautiera. Třetí část tvořili tzv. environmenty Wolfa Vostella, Roberta Wattse, Dicka Higginse, Allana Kaprowa a dalších.⁷⁴ Výstavu doprovázely koncerty a happeniny konané v prostorech muzea i mimo ně. Výstava opět vyvolala skandál. Proti Vostellovu environmentu, ve kterém vystavoval těhotnou krávu, protestoval i Veterinární institut.⁷⁵

V roce 1972 organizoval Szeemann přehlídku Documenta 5, která se koná od roku 1955 každých pět let v německém Kasselu. Szeemann pojal koncept této prestižní výstavy jako událost (*100 Day Event*) a nikoli jako klasický muzeální projekt (*100 Day Museum*). Szeemann byl jmenován generálním sekretářem (*General Secretary*) s výhradní zodpovědností, což mu dalo jako uměleckému řediteli výstavy absolutní svobodu. Opustil dosavadní princip ve výběru děl na základě potenciální individuální kvality nebo originality ve prospěch tematického rámce, který jednotlivá díla reprezentovala. Jako leitmotiv výstavy zvolil Szeemann slogan „*Konfrontace reality – obrazové světy dneška*“ (*Questioning reality – pictorial worlds today*). Jeho cílem bylo vystopovat vztah mezi vizuálními formami výrazu a reality. Výstava nabízela svému divákovi lepší porozumění soudobých obrazových světů, které ve své době začínaly být závislé na působení masmédií. Výstava tak byla zaměřená na vztah mezi obrazem (*image*) a skutečností

⁷⁴ MÜLLER 2006, 31

⁷⁵ OBRIST/SZEEMANN 1996

(*reality*). Documenta 5 pod Szeemannovým vedením vynikla také rozsahem vystaveného materiálu: vedle vysokého počtu uměleckých pozic a trendů, byli diváci konfrontováni také s vysoce odlišnými paralelními doménami vizuální produkce od kýče přes reklamu, politickou ikonografii, religiózní zobrazení až po art brut či sci-fi. Velký úspěch zaznamenali evropští i američtí fotorealisté, kteří byli na výstavě zastoupeni v hojném počtu, a stvrdili tak vpád reality do oblasti umění. Podobně velký prostor byl věnován i performanci a akčnímu umění. Notoricky známý příspěvek Josepha Beuyse, zřízení kanceláře pro „*Organizování přímé demokracie prostřednictvím veřejného hlasování*“ (*Organization for direct democracy through plebiscite*) v Kunsthalle Fridericianum, poskytl platformu pro veřejnou debatu s návštěvníky výstavy. Beuyse byl přítomný celých sto dní konání výstavy, aby prosazoval své stanovisko, že umění by mělo mít vliv na veřejný život i za rámec estetických kategorií. Szeemann také zavedl nový termín „individuální mytologie“ (*individual mythologies*) jako označení uměleckých tendencí počátku sedmdesátých let, které směřovaly od problému uměleckého stylu k otázkám postoje či názoru (*attitude*) jednotlivých umělců. Použití termínu „individuální mytologie“ lze ovšem vysledovat už v roce 1963, kdy ho Szeemann poprvé použil na výstavě francouzského nefigurativního umělce Etienna Martina v bernské Kunsthalle.⁷⁶ Szeemann se tak na Dokumentě chtěl vyhnout věčným antagonismům dvou stylů (surrealismus versus dada, pop art versus minimalismus apod.), které charakterizují vývoj dějin umění.

Ačkoli nebyla Documenta 5 v prvních dvou měsících v Německu přijímána pozitivně, nakonec ji navštívilo na 225 tisíc diváků. Szeemannovou reakcí bylo uspořádání velmi intimní výstavy nazvané „*Großvater – ein Pionier wie wir*“, která se konala v jeho soukromém bytě v Bernu roku 1974. Výstava prezentovala osobní věci Szeemannova dědečka, který byl povoláním kadeřník, avšak povahou dobrodruh, který zemřel v roce 1971 ve věku 98 let.⁷⁷ Szeemann uspořádal jeho kadeřnické pomůcky tak, aby vytvořil prostředí („mučírnu ve službě krásy“), které reflektuje jeho interpretaci dědečkovi osobnosti. Szeemann neviděl svého dědečka jako pouhého kadeřníka, nýbrž také jako umělce. Szeemannovou doménou bylo neustále hledat nové přístupy k prezentování umění veřejnosti. Dalším z takových nových přístupů bylo i založení imaginárního *Muzea posedlostí* (*Museum of Obsessions*), ve kterém artikuloval tři základní témata – metafory,

⁷⁶ MÜLLER 2006, 46

⁷⁷ BIRNBAUM 2005

kterým dal vizuální formu: *The Bachelor, la Mamma* a *The Sun*. Výstava s názvem *The Bachelor Machines* byla inspirována Marcelem Duchampem, který poprvé tento termín použil roku 1913 v souvislosti s jeho dílem, které později vešlo ve známost jako *Velké sklo (Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce)*. Szeemann chtěl vyjádřit „víru ve věčný proud energie jako způsob vyhnutí se smrti“⁷⁸. Zkombinoval díla umělců, kteří vytvářejí symboly, které je přežijí, a umělců, jejichž životy jsou řízeny jejich posedlostí. Slovo obsese (posedlost) zároveň chápe pozitivně, jako zdroj životní energie. Szeemann chtěl také odstranit bariéru mezi vysokým (*high art*) a nízkým uměním (*outsider art*).

Další výstavou v řadě byla výstava *Monte Verita*, která zahrnovala témata Slunce a La Mamma. Monte Verita je oblast nacházející se v jižním Švýcarsku u hranic s Itálií, která přitahovala mnoho Seveřanů, kteří na tomto místě, které považovali za slunečnou „matriarchální krajinu“, chtěli uskutečňovat své utopistické vize. Szeemann uvádí, že do této oblasti přicházelo mnoho reprezentantů utopistických směrů, od anarchistů Bukanina a Guillaumea, přes theosofisty, umělce z Bauhausu a skupiny Der Blaue Reiter až po El Lissitzkého, Hanse Arpa, Julia Bissiera, Bena Nicholsona a dalších.⁷⁹ Nyní se Monte Verita stala módní turistickou destinací. Výstava, která se uskutečnila v netradičních výstavních prostorách (teosofická vila, bývalá budova divadla, tělocvična), se účastnilo na tři stovky umělců, kteří byli představeni jednotlivě nebo v jedné ze sekcí, které byly věnovány určitým utopistickým ideologiím (anarchie, theosofie, vegetariánství či reforma krajiny). Szeemann tak zkonstruoval na této severo-j jižní ose nové pojetí dějin umění, které se vymezovalo vůči tradiční východo-západní ose moci: Paříž-New York, Paříž-Berlín, Paříž-Moskva. Severo-j jižní psychogeografická osa byla vyznačena pomocí historie utopistických vizí, které podvracely zavedený systém a namísto dokumentování starého, vytvářely nový svět. Nicméně, jakákoli utopistická vize byla vždy předem odsouzena k nezdaru. Podobné schéma uplatnil Szeemann i v následující výstavě z roku 1983 s názvem *Gesamtkunstwerk*, která zároveň ztělesňovala i jeho vlastní obsesi. Výstava započala německými romantiky a architekty doby francouzské revoluce, poté následovala díla s dokumenty důležitých osobností z oblasti kultury, jakými byli Richard Wagner, Rudolf Steiner, Tatlin, Hugo Ball, Trojitý balet Oskara Schlemmera, rekonstrukce původní hannoverské merz-stavby Kurta Schwitterse (*Cathedral of Erotic Misery*), manifest

⁷⁸ OBRIST / SZEEMANN 1996

⁷⁹ OBRIST / SZEEMANN 1996

Bauhausu *Postavme novou katedrálu naší doby (Let's build the cathedral of our times)* a jiné. Ústředním bodem výstavy byl malý prostor s díly Kandinského, Duchampa, Mondriana a Maleviche, která Szeemann považuje za první umělecká gesta 20. století. Na závěr představil Szeemann dílo Josepha Beuyse, představitele poslední revoluce ve vizuálním umění.

Osmdesátá a devadesátá léta se nesla ve znamení sólových výstav jednotlivých umělců, které Szeemann pořádal v Curyšské Kunsthalle. Představil zde Cy Twomblyho, Bruce Naumana, Georga Baselitze, Richarda Serru, Josepha Beuya, Waltera de Mariu, Maria Merze, Jamese Ensora a Sigmara Polkeho. V letech 1999 a 2001 kurátoroval hned dvě Benátská bienále v řadě, pro která získal nové prostory, kde prezentoval mnoho umělců z Asie a východní Afriky a také více mladých umělců, než bylo doposud zvykem. Bienále konané roku 2001 nazval Szeemann „*Plateau of Humankind*“ (*Plošina lidstva*) a jeho strukturu pojal jednoduše – jako sbírku uměleckých děl, kterou by měl divák shlédnout.⁸⁰ Představil zde jak díla uměleckých průkopníků Josepha Beuya, Richarda Serry a Gerharda Richtera, tak díla umělců mladé generace. Přehlídka jako celek poskytla vhled do vzorců chování a způsobů vidění, které jsou všem lidem společné. Zdá se, že Szeemann nemohl v kontextu společensko-politických událostí nastalých po 11. září 2001 zvolit příhodnější téma. Jako skutečný vizionář předvídal vývoj událostí a dal lidem příslib do budoucnosti: přes všechny společenské, kulturní a náboženské rozdíly jsme všichni stále součástí jedné a téže *Plošiny lidstva*.

IV. III Specifika české kurátorské scény

I v české prostředí se umělecká scéna snaží držet krok s dobou, ačkoli podle editora sborníku *Médium kurátor* Davida Koreckého pokulhává trend a půl za vývojem v USA a západní Evropě. Jednou z příčin je nedokonale rozvinutá institucionální infrastruktura, která tak znemožňuje činit paralely s vývojem v zahraničí. I u nás však vznikají zajímavé kurátorské projekty, které se snaží reflektovat současnou uměleckou produkci a zároveň se tvůrčím způsobem chopit prezentace vystavených děl a celkové výstavní koncepce. Netradičním výstavním projektem byla výstava kurátorovaná

⁸⁰ http://www.jnwnklmnn.de/szeem_e.htm, vyhledáno 5. 3. 2011

Václavem Magidem v listopadu 2007 v Galerii VŠUP nazvaná *Místo pro projekt*, která představila „díla“ Vasila Artamonova, Daniely Baráčkové, Jana Haubelta, Alexye Klyuykova, Evy Koťátkové a Dominika Langa. Výstava se pokusila dekonstruovat mechanismy současného výstavního provozu. V tiskové zprávě k výstavě kurátor přiznal veškeré materiální i finanční zdroje použité na uspořádání výstavy a popsal mechanismus zorganizování této výstavy, který je podle něj totožný i u drtivé většiny ostatních výstavních projektů. Na výstavě ovšem nebyla vystavená konkrétní materiální díla, nýbrž pouze ideje, jaká by tato díla (projekty) podle kurátora výstavy (ne)měla být, např.: „Projekt, který neusiluje o překonání rozporu, nýbrž o jeho uchování a kultivaci“, „Projekt, který není výrazem nostalgie po zkrachovalých projektech minulosti“, „Projekt, který není deklarací nemožnosti projektu“, „Projekt, který nenásobí moc obrazů tím, že je boží“, „Projekt, který neposiluje manipulaci tím, že v boji proti ní přebírá její vlastní mechanismy“, „Projekt, jehož posláním není vyhrát v soutěži nad jinými projekty“ atd. Kurátor v tiskové zprávě dále uvádí, že se výstava snaží o odpolitizování uměleckého provozu tím, že přizná své výstavní postupy (např. že k uspořádání výstavy přizval své kamarády-umělce, jejichž přítomnost zdůvodnil zastřešující myšlenkou konceptu výstavy). Zároveň v tiskové zprávě antcipoval skromné informování o výstavě českými médii, neboť v době jejího konání se udílela mediálně zajímavější Cena Jindřicha Chaluppeckého.

Čeští kurátoři, jmenovitě Vít Havránek a Zbyněk Baladrán z organizace Tranzit/Display, dostali v nedávné době spolu se svými kolegy příležitost kurátorovat mezinárodní přehlídku současného umění Manifesta 8 ve španělské Muricii. Výstava se měla původně týkat vztahů mezi Evropou a severní Afrikou, jelikož se místo konání výstavy nachází v oblasti, která je cílem mnoha severoafrických uprchlíků. Protože si však výbor Manifesty vybral tým kurátorů ze střední Evropy, který si s určeným tématem nevěděl příliš rady, stal se leitmotivem celého bienále „kritický pohled na roli kurátora v současném uměleckém provozu a zpochybnění praxe pořádání podobných mezinárodních přehlídek“.⁸¹ Kurátoři se rozhodli, že základním rámcem jejich sekce bude vytvoření *Ústavy pro dočasnou výstavu (Constitution for Temporary Display)*, ve které se pokusí nově zformulovat pravidla pro tento typ skupinové výstavy. Boris Ondřejka, spolukurátor projektu, v rozhovoru pro časopis *Ateliér* řekl: „Umělcům jsme nezadali

⁸¹ SKŘIVÁNEK 2010, 66

žádné téma, nenabídli jsme jim žádný stereotyp, monotematickou lineárnost. Ale právě to je tématem.⁸² Kurátoři si tak položili několik důležitých otázek: Jak se zorganizovat za účelem, o němž dopředu víme, že je dočasný? Jak lze s touto dočasností pracovat? V čem by mohl spočívat pozitivní ohled této dočasnosti? Jeden z metodických postupů kurátorů navrhoval, aby se k danému tématu vyjádřili sami umělci, kteří měli zodpovědět několik otázek: Co vám prakticky vadí na formátu skupinové výstavy, co byste rádi změnili? Jak by měla vypadat ideální výstava a jak k ní lze dospět? Ačkoli se kurátoři snažili k tématu přistupovat velmi demokraticky, projekt nakonec zkrachoval a k sepsání Ústavy nedošlo. Umělcům se nelíbilo, že by měli svoji svobodnou vůli projevovat takto strukturovanou a předepsanou formou. V podstatě se účastníci této debaty o Výstavní ústavě shodli na tom, že se neshodnou. „Jakákoli ústava, pokud nemá být diskriminační, potřebuje meta-ústavu – ústavu, která zaručí práva těch, kteří se nepodřizují existující ústavě,⁸³ shodli se v závěru kurátoři.

Výše zmíněné příklady dokládají, že česká kurátorská scéna reflektuje mechanismy výstavního provozu a osobnost kurátora považuje za jednu z jeho klíčových postav. Důkazem může být i vznik nových studijních programů, které mají své studenty připravit na práci kurátora umění. V roce 2005 byl na pražské VŠUP akreditován navazující magisterský program Dějiny a teorie designu a nových médií.⁸⁴ Studenti absolvují kurzy zaměřené na získávání znalostí z oboru muzeologie, kurátorství a umělecké kritiky v rámci vizuální kultury a několik stáží ve vybraném ateliéru VŠUP. Absolventi programu pak mohou pokračovat v tříletém doktorandském programu Kurátor a kritik designu a intermédií. Kurátorská studia lze také od roku 2007 studovat na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem a od roku 2008 je zde možno studovat i doktorandský program Vizuální komunikace.⁸⁵

Postavení kurátora umění v České republice doznalo od roku 1989 značných změn. Podle časopisu Art&Antiques se u nás sousloví kurátor umění objevilo až roku 1996, tzn. se značným zpožděním za vyspělou Evropou. Do té doby bylo v katalogích a tiskových

⁸² ONDREIČKA 2011, 8

⁸³ SKŘIVÁNEK 2010, 66

⁸⁴ <http://www.vsup.cz/cs/dejiny-umeni>, vyhledáno 16. 3. 2011

⁸⁵ <http://www.kuratorskastudia.cz/>, vyhledáno 16. 3. 2011

zprávách výstav užíváno formulace „výstavu připravil“⁸⁶. Nedostatky v používání odborného pojmosloví však neznamenaají, že by se na české scéně v devadesátých letech nekonaly respektuhodné výstavy. Uznání došly např. projekty Jany a Jiřího Ševčíkových *To, co zbývá* (1993), *Zkušební provoz* (1995) a *Snížený rozpočet* (1997). Jako jedni z prvních pojímali výstavu umění jako způsob nonverbální komunikace, byli si vědomi toho, že tato forma umělecké prezentace je prostředkem diskuze o umění ve společnosti a že takovou diskuzi může kurátor do značné míry ovlivnit, nebo ji dokonce ovládat.⁸⁷ Přes všechny nedostatky, které české kurátorské prostředí vykazuje, tak i zde vznikaly a vznikají autentické projekty, které jsou schopné kriticky reflektovat umělecké dění na velmi vysoké úrovni. Nezbyvá než věřit, že i takové výstavní projekty dopomohou k odstranění těchto nedostatků.

IV. IV Krize kurátorství?

Funkce kurátora měla v zahraničí největší vliv na uměleckou obec v poslední dekádě 20. století. Kurátoři přebírali jakousi roli umělců, kteří stojí nad ostatními umělci; jednotlivá umělecká díla sloužila nadřazenému meta-dílu kurátora. Sestavovali nové dějiny umění, vytvářeli vlastní umělecké kontexty a tím privilegovali odbornou veřejnost či milovníky umění a vylučovali ostatní, kterým předkládali nereprezentativní vzorce, které mohli laici bez široké znalosti faktů jen těžko dešifrovat. Výstavy, které se snaží postihnout celkový kontext děl a nadřazují ho nad díla samotná, jsou však již přežitě. Zdá se, že si kurátoři uvědomili, že v současném globalizovaném světě nelze zaznamenat trvalý stav věcí a jejich kontext, jelikož žádný takový stav ani kontext není. Výstava současného umění může zachytit pouze letmý okamžik v neustálé proměně. Kurátor ustupuje do pozadí a ztrácí svoji nadřazenou moc a autoritu. Ale se ztrátou autority se začala dostavovat krize identity a kurátoři jakoby znovu hledali definici své odborné profese a nové způsoby v prezentaci uměleckých děl. Ačkoli není právě neustálé hledání a otevřenost vůči aktuálním podnětům i široké veřejnosti tím nejlepším způsobem prezentace současného umění v neustále se měnícím globálním světě?

⁸⁶ ČERNÁ 2011, 38

⁸⁷ ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ, 217

IV. V CRASH TEST 2011

Topičův salón, 1. – 16. 11. 2011

V rámci Výběrového semináře umění 19. a 20. století, který se koná na Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK, vznikl během let 2010 a 2011 ojedinělý výstavní projekt Crash Test.^[4] Studenti dostali jedinečnou příležitost vyzkoušet si práci kurátorů a uspořádat vlastní výstavu. Expozice děl ještě studujících umělců z moravských a slezských vysokých uměleckých škol se konala začátkem listopadu v Topičově salónu. Studenti-kurátoři představili pod vedením svého pedagoga Mgr. Milana Pecha tvorbu studentů-umělců z Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, Katedry Výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci, Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty SU v Opavě, Fakulty umění Ostravské univerzity a Ústavu reklamní fotografie a grafiky Fakulty multimediálních studií UTB ve Zlíně. Jak uvedl vedoucí projektu Milan Pech v rozhovoru pro Český rozhlas 3, studenti si pro prezentaci mladého umění vybrali umělce z moravsko-slezského regionu, jelikož se práce tamějších studentů vysokých uměleckých škol v Praze často nevidají. Název výstavy Crash Test má pak evokovat zkoušku odolnosti proti nárazu, tj. mínění veřejnosti a výtvarné kritiky, kterou výstava pro všechny zúčastněné studenty – umělce i kurátory – představuje.

Studenti Výběrového semináře umění 19. a 20. století se rozdělili do čtyř kurátorských týmů a po předběžném zhodnocení tvorby studujících umělců, která byla k nahlédnutí na webových stránkách příslušných institucí, navštívili jednotlivé školy a ateliéry osobně. Základním konceptem bylo představit aktuální tvorbu nejmladší umělecké generace a tak měli studenti při výběru volnou ruku a rozhodovali se na základě vlastní intuice. Následně týmy představily vybrané okruhy umělců svým kolegům a po vzájemné diskuzi společně vybraly jednotlivé umělce. Výběr z jejich děl už ale provedl každý z týmů zvlášť. Finální skladbu děl tvořily obrazy, sochy, fotografie a videa, které „tvůrčím způsobem reflektovaly daný region a dnešní osobní a společenské vztahy“.⁸⁸

Uspořádání výstavy současného mladého umění tak bylo pro studenty praktickou zkušeností, která vítaným způsobem obohatila jejich kunsthistorická studia a zároveň jim umožnila získat cenné kontakty s nastupující uměleckou generací. Studenti prošli celým

⁸⁸ PECH 2011

procesem realizace výstavy od úvodního hledání konceptu, přes výběr jednotlivých umělců a děl, až po jejich konečnou instalaci ve výstavním prostoru. Naučili se komunikovat s umělci i navzájem mezi sebou jako kurátory, dělat nutné kompromisy při realizaci společného projektu a vytříbili si svůj pohled na současné umění. Výstava Crash Test by tak mohla předznamenat otevření kurátorského semináře na Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK, aby i studenti z nižších ročníků mohli získat podobně cennou praktickou zkušenost. Studenti Výběrového semináře umění 19. a 20. století pod vedením Mgr. Pecha tak možná založili novou tradici výstavních cyklů, které budou v následujících letech obohacovat nejen participující studenty, ale i uměnímilovnou veřejnost.

IV. Galerie – výstavní prostor pro současné umění

Kapitola se věnuje pojmu galerie z několika hledisek – galerii jako prostoru pro vystavování současného umění v jeho konkrétní podobě (architektuře a vybavení interiéru), galerii jako instituci, která je definována vztahem ke svému divákovi (veřejnosti, sběrateli umění či úzkým zájmovým - alternativním skupinám) a galerii jako komunikačnímu médiu, tedy otázkám prezentace činnosti galerie veřejnosti i zprostředkování umění.

IV. I. Prostorový kontext uměleckých děl

Muzejní budovy prošly od doby svého vzniku zásadní změnou. Zatímco v osmnáctém, devatenáctém a v první polovině dvacátého století vycházela budova muzea umění z klasického kánonu chrámu (monumentální stavby se sloupovou halou, sloupovým, monumentálním schodištěm, centrální rotundou a rozlehlými výstavními prostory)⁸⁹, od druhé poloviny dvacátého století, kdy začalo docházet k rychlejšímu střídání uměleckých stylů a rozměňování jejich vlivu, začala se proměňovat i architektura muzeí a k prezentaci současného umění se začalo využívat i nemuzeálních výstavních prostor. Ikonickou stavbou, která odstartovala revoluci v architektuře muzeí umění, se stala budova Guggenheimova muzea v New Yorku navržená architektem F. L. Wrightem a otevřená roku 1959. Silueta obrácené pyramidy se spirálovitou rampou pro umělecké předměty a snižujícím se zorným úhlem vystřídala dosavadní členění místností v řadě za sebou a po sakrálním charakteru muzejní architektury nezbyla ani památka. Změnu v požadavcích na muzea a výstavní prostory současného umění zapříčinily změny v samotném umění, které si žádá větší a sofistikovanější prostory pro komunikaci s divákem. I samotná budova muzea umění či galerie musí diváka lákat k jeho návštěvě a stát se uměleckým objektem sama o sobě. Ve Spojených státech amerických, západní Evropě a vyspělých částech Asie tak začaly vznikat ikonické stavby, které „narušují kontexty, převrací konvence, útočí na hierarchie“⁹⁰, jsou „obtěžkány emocemi“⁹¹ a „vyzývají k dekódování“.⁹² Výstavní prostory pro současné umění se musí stát také

⁸⁹ JAGODZINSKA 2010, 33

⁹⁰ JAGODZINSKA 2010, 33

⁹¹ JAGODZINSKA 2010, 33

⁹² JAGODZINSKA 2010, 33

informačním centrem pro vzdělávání, ale zároveň poskytovat dostatečný prostor návštěvníkům, kteří vyžadují místo pro tichou kontemplaci.

V Praze vzniklo po roce 2000 prostor pro současné umění hned několik – Centrum současného umění DOX v Holešovicích, Centrum pro současné umění Futura na Smíchově, galerie Karlin Studios v Karlíně, galerie Meetfactory a Kostka, které jsou součástí Mezinárodního centra současného umění Meetfactory, vysočanská galerie Trafačka, Artbanka – Museum of Young Art na Praze 1 atd. Až na poslední jmenovanou⁹³ vznikly všechny galerie ve vysloužilých průmyslových objektech na někdejších pražských periferiích, kde působí více či méně improvizovaně a spíše těžší z genia loci a velkých prostor bývalých průmyslových hal. To neplatí pouze o holešovické hale Centra současného umění DOX, která prošla rekonstrukcí a přestavbou pod vedením architekta Ivana Kroupy.

DOX, situovaný v obytné čtvrti pražských Holešovic na rohu ulic Osadní a Poupětova, je jedním ze symbolů revitalizace této městské části. Nachází se v uzavřeném komplexu tří industriálních budov z konce devatenáctého století, které původně sloužily ke kovovému výrobě. Vedle dvoupatrového objektu bývalé továrny s pečlivě zrekonstruovanou historizující fasádou stojí nenápadná, bíle omítnutá vertikální stavba, kde je umístěn i jeden ze vstupů do galerie. Směrem do Poupětovy ulice je umístěn velký výstavní sál s galerií, na jeho střeše je pak rozlehlá terasa, která slouží jako galerie pod širým nebem. Druhý objekt je třípatrový a kromě výstavního sálu zde je umístěna i kavárna s restaurací a v posledním patře shora osvětlené auditorium. Oba objekty pak spojuje nízký dvorní tubus. Komplexu dominuje obdélníková věž, která sousedí s výstavní halou. Je v ní umístěno schodiště a zároveň skýtá každé patro menší či větší výstavní prostor. DOX tak nabízí 2500m² koncentrovaného výstavního prostoru, který se skládá s objemově odlišných budov – rozložitě horizontální objekty střídá vertikální věž a šikmý spojovací tubus. Komplex je i přesto esteticky jednotný; historizující prvky hlavní fasády se skvěle doplňují s vyváženou jednoduchostí a čistotou obdélníkové věže. V materiálech byl architekt uměřený a zvolil střízlivou bílou omítku a šedý plech, který tvoří krytinu

⁹³ AMoYA – jako jediná ze jmenovaných je Artbanka muzeem umění, které vytváří vlastní sbírku současného umění.

spojovacího objektu a střešních světlíků.⁹⁴ Zevnitř je komplex plný průchodů, šikmin a schodišť a návštěvník tak má mnoho možností, jak celým objektem procházet. Jednoduché skleněné tabule i historizující průmyslová okna složená z obdélníkových tabulek v subtilních kovových rámech nabízejí jedinečné pohledy do okolí i na stavbu samotnou. V interiéru naplno vyniknou hlavní přednosti komplexu, které jsou pro galerii současného umění nezbytné – světlo a prostor. Prostory jsou navíc různorodé, a to jak z hlediska velikosti a proporcí, tak i přístupu světla. Komplex je pro účely galerie ideální, neboť architektura dává vystaveným dílům vyniknout, ale zároveň neustupuje zcela do pozadí. Návštěvník se neocitne ve sterilizované „white cube“, ale v architektonicky promyšleném prostoru pro umění.

Ačkoli vzniklo v Praze v posledním desetiletí galerií současného umění hned několik, nebyla postavena žádná původní budova, která by byla projektována čistě pro výstavní účely. Prudký vývoj v moderních a digitálních technologiích ale pomohl přizpůsobit a přeměnit interiéry objektů, jejichž původní funkce byla nahrazena funkcí výstavní. Ať už se jedná o historické budovy jako gotické domy (např. Dům U Kamenného zvonu, Dům U Zlatého prstenu, kde má své výstavní prostory GHMP), renesanční a barokní paláce (např. palác Collorodo-Mansfeld, kde vystavuje AMoYA⁹⁵) či industriální stavby (např. již zmíněné galerie Futura, Karlin Studios, Meetfactory a Třafačka), vybavení interiéru se řídí stejnými pravidly. Klíčovou roli v interiéru výstavních objektů hraje světlo a osvětlení. Využití denního světla je limitováno prostorovými dispozicemi objektů, a proto je nutné se zaměřit na umělé osvětlení. Jeho použití je vždy pečlivě plánováno. V případě výstav v historických objektech vychází výsledná vizuální podoba a tedy i atmosféra expozice z rozhodnutí o tom, zda a jakou měrou má být vlastní historický prostor součástí této expozice. V řadě případů je elektrické osvětlení cizorodým prvkem v historickém interiéru, a to nejen pokud jde o samotná svítidla. U expozic v historických interiérech je tedy vždy nezbytné brát ohled na hodnotu historického prostoru a zároveň umožnit vytvoření světelných podmínek pro jeho nové využití. Dalším faktorem při osvětlování expozice je její architektonické řešení a téma. V prostoru galerie je nutné umístit množství technologických zařízení a v ideálním případě by se tato zařízení měla rozmístit podle předem dané architektonické koncepce výstavy. V prostorech pro

⁹⁴ JIRKALOVÁ 2008, 43

⁹⁵ AMoYA – Artbanka Museum of Young Art

krátkodobé výstavy se navíc klade důraz na flexibilitu osvětlovací soustavy, a to nejen na variabilitu rozmístění svítidel a jejich směřování, regulaci a ovládání, ale také na flexibilitu napájení, která by umožnila připojení dodatečného osvětlení nebo i některých exponátů. Osvětlením lze také vytvořit celou škálu různých světelných scén, od klidné harmonické atmosféry po dramaticky vypjatou s výraznými světelnými akcenty, a proto se typ osvětlení volí také podle tématu expozice.

U nasvícení jednotlivých exponátů se vychází z tvaru vystavovaných předmětů, které se rozlišují na plošné (obrazy, grafiky, fotografie) a prostorové (sochy, instalace). Forma předmětu do určité míry vymezuje i způsob jeho vystavení – plošné předměty se zavěsí na stěnu nebo instalační panel a prostorové se umístí do prostoru. U plošných předmětů jsou pak základními parametry intenzita a spektrální složení osvětlení, které ovlivňuje vnímání barev. U prostorových předmětů to je také intenzita osvětlení a jeho směrové vlastnosti, které mají vliv na vnímání tvarů.⁹⁶ V zásadě se tedy rozlišují dva typy expozičního osvětlení – vertikální a akcentové. Vertikální osvětlení se používá na osvětlení celých stěn, přičemž aby došlo k rovnoměrnému osvětlení plochy stěny, měla by být vzdálenost zdroje světla od stěny alespoň třetina její výšky. Akcentové osvětlení zviditelňuje plošné i prostorové exponáty, přičemž platí zásada týkající se úhlu naklonění světlotmetu směrem k exponátu. Osa vyzářovacího kužele a svislice svírají úhel 30°. ⁹⁷ U akcentového osvětlení lze kombinovat nebo si vybrat ze tří složek osvětlení objektu. Jedná se tzv. key light, který osvětluje objekt z přední strany, fill light, který zmenšuje kontrast a zvýrazňuje detaily v tmavých částech objektu, a back light, který opticky odděluje předmět od pozadí. Poměr mezi jednotlivými složkami by měl být vyvážený, aby nedocházelo k deziluzi nebo špatné interpretaci exponátů.

Muzeím a galeriím nabízejí mnohé novinky hlavně audiovizuální technologie. Nejnovějším trendem v této oblasti jsou Video Mapping a Fog Screening. Video Mapping je vlastně zcela nový styl samotného vizuálního umění, který vychází ze sféry Video Djingu. Jedná se o přesah rámce 2D projekčního plátna, které je nahrazeno 3D objektem. Video Mapping využívá běžně dostupné technologie zábavního průmyslu, které spolu

⁹⁶ Zdroj: Propagační materiál společnosti Etna, která se představila na výstavě Muzeum 3000 pořádané Národním muzeem v Praze od 13. do 27. července 2011.

⁹⁷ Zdroj: Propagační materiál společnosti Erco, která se představila na výstavě Muzeum 3000 pořádané Národním muzeem v Praze od 13. do 27. července 2011.

s vybraným objektem využívá za účelem rozbití divácké perspektivy. Sugestivní hra světla na fyzickém objektu vytváří nový rozměr a mění pohled na realitu, která se stává iluzí. Fog Screen je naopak projekční plocha založená na suché vodní bázi, které je možné se dotknout a dokonce jí projít. Jedná se o tenkou stěnu suché průsvitné mlhy, která slouží jako projekční plocha, na kterou se promítají obrázky. Dalšími novinkami v oblasti audiovizuálních technologií je Watchout⁹⁸, Laser show⁹⁹ nebo Night Light¹⁰⁰. Všechny výše zmiňované novinky byly představeny v rámci výstavy Muzeum 3000, kterou od 13. do 27. července 2011 pořádalo Národní muzeum v Praze. Jejich uvedení do muzejní praxe je ale otázkou budoucnosti.

IV. II. Institucionální charakter výstavních prostor

Právní normy v České republice upravují uměleckou činnost a výstavní aktivity s ní spojené v zásadě na dva druhy organizací – příspěvkové (většinou obecního a krajského typu) a nezávislé, tj. občanská sdružení, obecně prospěšné společnosti, společnosti s ručením omezeným, nadace a soukromé subjekty v majetku fyzických osob.¹⁰¹ Následující podkapitoly rozdělují výstavní instituce na galerie veřejné, soukromé a nezávislé či alternativní. Toto rozdělení nesleduje právní statuty jednotlivých organizací, ale soustřeďuje se spíše na jejich praktickou činnost a na jejich zaměření na okruh svých diváků – širokou a odbornou veřejnost, sběratele a úzké komunitní skupiny.

IV. II. I Galerie jako veřejná instituce

Výstavní prostory a instituce nesou v českém i zahraničním prostředí různá označení a pojmenování. Termín galerie v uměleckém kontextu označuje instituci, která využívá své prostory k prezentaci výtvarného umění. V praxi toto označení nesou jednak instituce, které kromě vystavování umění také tvoří jeho sbírky, ale i instituce, které se sbírkotvornou činností nezabývají. Příkladem jsou Národní galerie v Praze či Galerie hlavního města Prahy, které sbírky tvoří, a Galerie Rudolfinum, která pouze pořádá dočasné výstavy a sbírky nevytváří. V zahraničí a do jisté míry i u nás se pro sbírkotvorné instituce užívá termín muzeum umění. Termín vychází z překladu anglického označení

⁹⁸ Program pro tvorbu multimediálních prezentací, panoramatických projekcí a speciálních instalací.

⁹⁹ Show vzniká kombinace laserů a videoprojekce na vodní stěně a divák se do ní může aktivně zapojit.

¹⁰⁰ Grafická videoprojekce na fasádách domů.

¹⁰¹ KOLEČEK 2010, 84

museum of art nebo art museum (např. Museum of Modern Art v New Yorku, Artbanka – Museum of Young Art v Praze). Z německy hovořícího regionu k nám začal pronikat termín Kunsthalle, který označuje instituce, které pořádají krátkodobé výstavy výtvarného umění a pouze některé také vytváří jeho sbírky (např. Kunsthalle Hamburg vlastní významnou sbírku malby devatenáctého století). V oficiálním názvu však žádná z českých institucí označení Kunsthalle nepoužívá, naopak se instituce prezentující současné umění, které v Praze vznikly po roce 2000, označují jako centra (např. Centrum současného umění DOX, Centrum pro současné umění Futura, Mezinárodní centrum současného umění MeetFactory). Označení galerie tak stabilně nesou jen soukromé komerční galerie. Důvody této terminologické neuspořádanosti lze spatřovat již v hluboké minulosti. Již Obrazárna vlasteneckých přátel umění v Čechách byla na svém počátku sice sbírkou, nicméně pouze sbírkou zápůjček, které poskytli její členové. Už tehdy tedy vznikl jakýsi „hybridní tvar“ s prvky muzea umění a kunsthalle.¹⁰²

Jako významnější z funkcí galerií současného umění z hlediska českého kontextu se jeví pořádání temporálních výstav. V Praze se v tomto ohledu dobře vyprofilovala GHMP, která disponuje čtyřmi významnými výstavními prostory – Domem U Kamenného zvonu, Domem U Zlatého prstenu, prostory ve Staroměstské radnici a v Městské knihovně. V Domě U Kamenného zvonu se již od roku 1994 konají mimo jiné Bienále mladého umění Zvon, které v posledních letech sestavují free-lance kurátoři. Poslední tři ročníky kurátorované Tomášem Pospizylem (2010) a Karlem Císařem (2008 a 2005) vzbudily značný ohlas u širší i odborné veřejnosti. V domě U Zlatého prstenu je v současné době instalována dlouhodobá expozice porevolučního umění Po Sametu a prostor v přízemí je věnován projektu Start-Up, který kurátorsky vede Olga Malá a který od roku 2009 pravidelně představuje tvorbu nejmladší generace autorů. Prostory 2. patra Staroměstské radnice jsou věnovány monografickým přehlídkám s výjimkami převážně českých umělců střední a mladší generace. Městská knihovna hostí kromě velkých monografických výstav osobností české poválečné scény retrospektivního typu také významné skupinové přehlídky. Z posledních let lze jmenovat výstavy *Zdeněk Sýkora 90* (2010), *Narušitelé hranic* (2009), *Monument transformace* (2009), *Resetting (Jiné cesty k věčnosti)*, (2007) či *Hrubý domácí produkt* (2007).

¹⁰² HORÁČEK 2010, 13

Stabilní výstavní program si drží i Galerie Rudolfinum, která od svého zahájení v roce 1994 uspořádala pro české prostředí řadu významných projektů. V devadesátých letech to byly např. výstavy slavných zahraničních umělců Luise Bourgeois, Cindy Sherman, Kiki Smith nebo Nan Goldin či skupinové výstavy jako *Poslední obraz* kurátorky Mileny Slavické. V posledních letech přivezla galerie do Prahy také významné zahraniční autory Gottfrieda Helnweina, Damiena Hirsta, Georga Baselitze či Herberta Tobiaše a uspořádala zajímavé skupinové výstavy *Uncertain States of America*, *Čínská malba*, *Spodní proud*, *Decadence Now*, *Mutující médium* či *Já, bezesporu*, které zaujaly jak vystavenými umělci, tak i kurátorskými koncepty.

Instituce, které se označují jako centra současného umění, vznikly v Praze až po roce 2000. První z nich bylo Mezinárodní centrum současného umění MeetFactory, které bylo založeno v roce 2001 Davidem Černým. Posláním centra, které se kromě vystavování výtvarného umění zabývá též hudební, filmovou a divadelní dramaturgií, je zařadit české současné umění do mezinárodního kontextu a navázat spolupráci se zahraničními a mezinárodními kulturními institucemi.¹⁰³ Ve stávající industriální budově na Smíchově zahájila MeetFactory svůj provoz v roce 2007, po té, co se následkem povodní v roce 2002 musela vzdát prostoru v Holešovicích, kde začínala. Dramaturgie galerie upřednostňuje větší kurátorské projekty mezinárodního charakteru s českým zastoupením a nezavrhuje ani experimentální přístupy a okrajová či kontroverzní vyjádření.¹⁰⁴ MeetFactory má i své rezidenční programy. Součástí centra je i galerie Kostka, která je samostatným prostorem v rámci objektu a je určena nejmladším výtvarným umělcům. Centrum současného umění Futura je dalším smíchovským výstavním prostorem. Od léta 2003 prezentuje umělce z Česka i zahraničí, kteří se vyjadřují v různých výtvarných médiích. Součástí občanského sdružení Futura je komplex karlínských uměleckých ateliérů a galerie s názvem Karlin Studios, která je určena jak k prezentaci nových prací umělců sídlících v místních ateliérech, tak i k prezentaci mladých českých i zahraničních tvůrců, kteří by jinak v Praze jen těžko hledali tak velkorysé prostory pro své alternativní projekty.¹⁰⁵ Posledním z center současného umění je holešovický DOX, které je podle svého právního statutu

¹⁰³ <http://meetfactory.cz/o-meetfactory/meetfactory.aspx>, vyhledáno 25. 10. 2011

¹⁰⁴ <http://meetfactory.cz/meetfactory/projekt-meetfactory/projekt-meetfactory.aspx>, vyhledáno 25. 10. 2011

¹⁰⁵ <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/o-projektu/>, vyhledáno 25. 10. 2011

akciovou společností, čímž se odlišuje od všech ostatních jmenovaných výstavních prostor. Vyznačuje se jak kvalitním výstavním programem, v jehož rámci představuje české i zahraniční současné umělce, tak i kvalitními doprovodnými a rodinnými programy. Jako jedna z mála galerií zajišťuje i mezigenerační program, který se zaměřuje na děti ve věku 5 až 12 let a jejich prarodiče. Kromě aktuálních výstav provede lektor skupinku i po industriální holešovické architektuře.¹⁰⁶

K dalším významným pražským galeriím, které kolem sebe soustřeďují specifický okruh diváků, patří Galerie Tranzit/Display, vysočanská galerie Třafačka, experimentální prostor NoD, Komunikační prostor Školská 28 a tradiční výstavní prostory Galerie Václava Špály a Výstavní síň Mánes.

Nejmladším z pražských výstavních prostor je Artbanka – Museum of Young Art (AMoYA), které bylo otevřeno v červnu 2011 v barokním paláci Colloredo-Mansfeld v Karlově ulici. Artbanka se na svých webových stránkách prezentuje jako „neziskový projekt pro podporu mladého umění“.¹⁰⁷ Avizovaná podpora spočívá v tom, že od mladých českých a slovenských umělců nakupuje za přiměřenou cenu jejich díla (ročně zhruba třicet), která dále nabízí veřejným i soukromým subjektům k pronájmu do kanceláří či bytů za cenu čtyři až deset tisíc korun ročně.¹⁰⁸ Získané peníze pak používá pouze na nákup dalších děl. Projekt má však problematické financování, na které upozornil již v červenci Tomáš Pospiszyl v Lidových Novinách.¹⁰⁹ Problém je podle Pospiszyla hlavně v tom, že sbírka Artbanky dotovaná z veřejných rozpočtů, je v soukromém a nikoli státním vlastnictví, jak je tomu běžné v zahraničí. Základní kapitál na nákup děl totiž poskytla soukromá galerie Dvorak Sec Contemporary Olgy Dvorak a Petra Šece a společnost Era jako generální partner projektu. Rodinné vazby Olgy Dvorak na vedení pražské radnice, která v roce 2010 poskytla Artbance mimo grantové řízení částku 600 tisíc korun, také nevzbudily u odborné veřejnosti k projektu důvěru. Za problematický je považován i pronájem prostor Colloredo-Mansfeldského paláce, který v říjnu 2010

¹⁰⁶ <http://www.dox.cz/cs/family?intergenerational-program>, vyhledáno 25. 10. 2011

¹⁰⁷ <http://artbanka.cz/cz/o-muzeu/co-je-amoya>, vyhledáno 26. 10. 2011

¹⁰⁸ SKŘIVÁNEK 2011 – Jan SKŘIVÁNEK: Art&Antiques: Artbanka za naše peníze. In: artalk.cz, <http://www.artalk.cz/2011/09/21/artbanka-za-nase-penize/>, vyhledáno 26. 10. 2011

¹⁰⁹ POSPISZYL 2011 – Tomáš POSPISZYL: Tajnosti Artbanky a její kapitál. In: lidovky.cz, http://www.lidovky.cz/tajnosti-artbanky-a-jeji-kapital-do3-/ln_kultura.asp?c=A110722_145105_ln_kultura_wok, vyhledáno 26. 10. 2011

získala od magistrátu Galerie hl. m. Prahy. Jelikož ta na jeho provoz nemá finance, dala ho k dispozici právě Artbance, která ovšem GHMP neplatí nájem a naopak musí platit energie, poskytnout kustody¹¹⁰ a řešit problémy vzniklé působením Artbanky v objektu (stížnosti památkářů na ukotvení *Pistolí* Davida Černého na barokní fasádě domu). Výtěžek ze vstupného však patří Artbance. Jako střet zájmů lze z hlediska etického kodexu Rady galerií, kterého je GHMP členem, posoudit i působení šéfkurátora GHMP Karla Srpa a kurátorky GHMP Sandry Baborovské v Radě autorit¹¹¹ Artbanky, jejímž úkolem je hodnocení portfolií umělců a jejich doporučování k zařazení do kolekce Artbanky. Zajímavou reakcí na problematiku financování Artbanky je pak založení satirického projektu Artpračka, který na Facebooku kritizuje současný trh s uměním v České republice.¹¹²

Přes výše řečené problémy má ale uměnímilovná veřejnost v Praze další výstavní prostor pro současné umění, který se rozhodně vyplatí navštívit už jen kvůli objektu samotnému. Zchátralý barokní palác poskytuje vystaveným dílům Davida Černého, Ugo Rondinone, Jiřího Davida, Krištofa Kintery, Milana Saláka, Ondřeje Brodyho, Dragany Živanovič, Jiřího Petráka, Barbory Maštrlové, Jakuba Nepraše, Marka Thera, Romana Týce, Marka Kvetána a mnoha dalších jedinečnou a v Praze dosud nevidanou kulisu. Díla umělců jsou rozdělena do několika výstav – Solo show Davida Černého a Uga Rondinone, Hybrid Reality, City Code, Božské pokleslosti, VKV – Věčnost, Každodennost, Všednost, Graffz.cz, Extreme Port a Vůbec nic to neznamena. Kurátorský tým Artbanky tvoří Vlado Beskid, Radek Wohlmuth a Michal Koleček. AMoYA také na svém webu uveřejňuje rozhovory s vystavenými umělci a uspořádala fotografickou soutěž *AMoYA Impressions*, do které mohli její návštěvníci zasílat fotografie, které nejlépe vystihly jejich dojem z návštěvy muzea.

¹¹⁰ <http://www.literarky.cz/kultura/vytvarne-umeni/6328-top-09-kritizuje-projekt-artbanka-podle-ni-je-nevyhodny>, vyhledáno 26. 10. 2011

¹¹¹ <http://artbanka.cz/cz/sbirka-artbanky/garanti>, vyhledáno 26. 10. 2011

¹¹² <http://www.facebook.com/pages/Artpra%C4%8Dka/119333974825038#!/pages/Artpra%C4%8Dka/119333974825038?sk=info>, vyhledáno 26. 10. 2011

IV. II. II Soukromé galerie

Rozvoj soukromých komerčních galerií byl v českém prostředí devadesátých let zpočátku omezen několika problematickými faktory. Postavení soudobého výtvarného umění nebylo ideální, chybělo hlavně propojení českého umění s mezinárodní scénou, socio-kulturní transformace se zastavila v půli cesty a ekonomické podmínky jako nízká životní úroveň a nekultivované tržní prostředí k rozvoji trhu s uměním také nepřispěly. První významnou komerční galerií zaměřující se na současné umění a převážně české sběratele, která v Praze v devadesátých letech vznikla, byla *Galerie MXM*. Své sídlo měla v Nosticově ulici a jejím zřizovatelem byl právník Tomáš Procházka. Po jeho tragické smrti v roce 1992 převzal vedení jeho švagr Jan Černý.¹¹³ Kolem galerie se soustředil okruh umělců ze skupin Tvrdohlaví a Pondělí a také význační solitéři Jiří Kovanda, Jan Merta, Antonín Střížek, Petr Pastrňák, Vladimír Skrepl, Ján Mančuška a další.¹¹⁴ Mnoho z výstav, které se v galerii konaly, kurátorovali Jana a Jiří Ševčíkovi. I přesto, že se galerie několikrát prezentovala na zahraničních uměleckých veletrzích, musela svůj provoz v roce 2002 ukončit z důvodu programové nejasnosti a absence internacionální klientely.¹¹⁵ Další významnou pražskou galerií, která byla stejně jako *Galerie MXM* založena v roce 1991, je *Galerie Via Art*. Galerie sídlící v Resslově ulici ve svém programu usiluje o konfrontaci různých názorových poloh současného umění.¹¹⁶ Roku 1995 započala své působení *Galerie Jiří Švestka*, která dnes sídlí na Biskupském dvoře na Praze 1 a od roku 2009 také v Berlíně. Galerie zastupuje řadu významných českých i zahraničních umělců a během svého dosavadního působení uspořádala mnoho zajímavých monografických výstav (např. Krištofa Kintery, Jakuba Hoška, Viktora Pivovarovy, Leiko Ikemury atd.). Galerie rovněž úspěšně vystavuje české a mezinárodní umění a prezentuje se na světových veletrzích (Art Basel, Art Brussels, Art Cologne, Art Chicago, Art Moscow, Artissima Torino aj.).

K významným soukromým galeriím, které si drží vysokou úroveň pořádaných výstav, patří v současné době *Galerie 5. patro*, která působí od roku 2007 v Myslíkově ulici. Prostory galerie tvořil původně podkrovní byt v pátém patře činžovního domu, v roce 2010 se však galerie přestěhovala o čtyři poschodí níže do prvního patra. Její název

¹¹³ KOLEČEK 2010, 89

¹¹⁴ ŠEBOROVÁ 2010a, 75

¹¹⁵ KOLEČEK 2010, 89

¹¹⁶ <http://www.galerieviaart.com/index.html>, vyhledáno 25. 10. 2011

však zůstal zachován. V galerii, kterou vede Švýcar českého původu Petr Šimon, se na různých skupinových výstavách několikrát představili Josef Bolf, M. S. Bastian, Veronika Bromová, Anežka a Jakub Hoškovi, Jiří Kovanda, Jiří Petrbock, Martin Gerboc, Pavel Brázda a další. Z výstav vynikla svou uvolněností např. výstava sourozenců Hoškových s názvem *Tejpci, kěrky, kobry, zdarec, guláš, vercajk, údržba*, která se konala na jaře 2008. Druhou výstavu galerie s názvem *Střední věk* kurátorovala Lenka Lindaurová a výstavu *Inverzní romantika* kurátoroval a teoretickým textem podpořil Petr Vaňous. Galerie v rámci své činnosti pořádá i pravidelné aukce a předaukční výstavy, které se konají dvakrát do roka.

Další důležitou soukromou galerií je galerie *Hunt Kastner*, která svoji výstavní činnost zahájila v prosinci 2005 výstavou Tomáše Vaňka. Galerie působí v Kamenické ulici na Praze 7 v prostorách bývalé prodejny. Galerii vedou dvě cizinky – Kanadanka Camille Hunt a Američanka Katherine Kastner, která se na pražské výtvarné scéně pohybuje již od devadesátých let. Galerie zastupuje ty v současnosti nejvýznamnější umělce – Zbyňka Baladrána, Josefa Bolfu, Viktora Kopasze, Evu Koťátkovou, Alenu Kotzmannovou, Dominika Langa, Daniela Pitína, Jana Šerých, Jiřího Skálu, Michaelu Thelenovou, Jiřího Thyna a Tomáše Vaňka.¹¹⁷ Během roku uspořádá galerie na pět samostatných výstav svých i hostujících umělců a veřejnost i sběratele se snaží upozorňovat i na netradiční umělecká média jako instalace, video nebo zvuková díla, které čeští sběratelé příliš nevyhledávají. Ačkoli nedisponují velkým výstavním prostorem, nebojí se do něj zasáhnout radikálním způsobem. V rámci výstavy Jiřího Příhody *e-shape – e-space – e-scape*^[5] na jaře roku 2008 nechaly galeristky zazdít vchodové dveře a jednu ze skleněných výloh. Zbylé dvě výlohy Příhoda vysadil a z otvorů vytvořil vchody do koridoru nad úrovní podlahy. Koridor ve tvaru písmene U ještě v jeho polovině přehradil tak, aby nebyl průchozí. Vznikla tak trojdimenzionální socha, do které mohl divák vstoupit a „zažít tak původní prostor galerie novým a neočekávaným způsobem“.¹¹⁸ Galerie se také úspěšně prezentuje na mezinárodní scéně; účastní se prestižních přehlídek a veletrhů s uměním ve Vídni, Basileji, Londýně nebo Miami.

Z dalších význačných soukromých galerií zabývajících se současným uměním v Praze lze jmenovat *Dvorak Sec Contemporary*, galerii *Dea Orh*, *Prinz Prager Gallery*, *The*

¹¹⁷ <http://www.huntkastner.com/en/artists/>, vyhledáno 25. 10. 2011

¹¹⁸ http://www.huntkastner.com/en/pdf/prihoda_tz.pdf, vyhledáno 25. 10. 2011

Chemistry Gallery a *Galerii 21. století*. Prvně jmenovanou galerii založili Olga Dvorak a Petr Seč v roce 2008. Kromě prostoru galerie v Dlouhé ulici, disponují také výstavním prostorem galerie Art Factory na Václavském náměstí, kterou Dvorak založila v roce 2002. Galerie kromě malby prezentuje i konceptuální umění a spolupracovala např. s Davidem Černým, Romanem Týcem, Markem Kvetánem, Jakubem Matuškou aka Maskerem aj. Aktivně se podílí i na prezentaci umění ve veřejném prostoru hlavního města a pořádá komentované prohlídky soch Davida Černého v centru Prahy. Majitelkou galerie *Dea Orh* je Orhideja Vojnovič-Škrbič, která zahájila provoz své galerie výstavou *Five* roku 2009. Portfolio galerie, které tvoří umělci Juraj Kollár, Zdeněk Trs, Jakub Špaňhel, Evžen Šimera a Štefan Tóth,¹¹⁹ napovídá, že se galerie sídlící v Kozí ulici věnuje převážně prezentaci malby. *Prinz Prager Gallery* vznikla v roce 2008 a zastupuje např. Jiřího Georga Dokoupila, který měl v roce 2010 velkou monografickou výstavu v Jízdárně Pražského hradu, sourozence Hoškovi, Petra Písaříka a další. Sídlí v Osadní ulici na Praze 7. Ve stejném roce vznikla i *The Chemistry Gallery*, která sídlí v lukrativní lokalitě v blízkosti Karlova mostu a v jejím portfoliu se nachází mimo jiné i mnoho street artových umělců – Pasta, Jan Kaláb „Point“, Chase, Michal Škapa „Tron“ aj. Galerie získala v roce 2009 cenu Art Prague Young Award, která se každoročně uděluje nejtalentovanějšímu umělci do 35 let a v roce 2009 ji poprvé obdržela samotná galerie. Nejmladší ze jmenovaných galerií je *Galerie 21. století*, která byla založena teprve v roce 2010 a nabízí k prodeji díla současných umělců mladší generace, kteří se hlásí k hnutí stuckistů.

V Praze se též každoročně koná veletrh současného umění Art Prague, který v budově Mánesu představuje kromě českých soukromých galerií také galerie z Německa, Francie a Nizozemí. V roce 2011 se konal již desátý ročník.

IV. II. III **Galerie typu D. I. Y. a alternativní výstavní prostory**

Nezávislá galerijní scéna zaznamenala v poslední dekádě značný rozvoj. Nejen v Praze, ale v celé České republice se stalo módou zakládat nové výstavní prostory na netradičních až bizarních místech. Nezávislé galerie navazují na své předchůdce z dvacátých a osmdesátých let minulého století. Prezentace děl členů Devětsilu probíhala

¹¹⁹ <http://www.deaorh.com/o-galerii/the-gallery?lang=cs>, vyhledáno 24. 11. 2011

na počátku dvacátých let ve výkladní skříní knihkupectví U Zlatého klasu ve Spálené ulici v Praze.¹²⁰ V osmdesátých letech, kdy byl oficiální galerijní provoz podřízen politické kontrole, se prezentace soudobého umění odehrávala na atypických místech: ve výkladních skříních, na chodbách, v antikvariátech, v soukromých prostorách bytů a ateliérů či přímo na ulici. Tento fenomén undergroundu vyvrcholil na konci osmdesátých let uspořádáním několika neoficiálních výstav s názvem *Konfrontace*, které se konaly v ateliérech dnes již známých umělců.¹²¹

V letech devadesátých fungovaly v Praze legendární *Window Gallery* na Národní třídě a *Vitrínka BJ* v ulici Komunardů v Holešovicích. *Window Gallery* provozovala v přízemních prostorách budovy Britské rady deset let od roku 1993 kurátorka Andrée Cooke. Výstavní prostor zde tvořilo šest rozměrných oken, která pro umělce představovala výzvu, jak s tímto prostorem naložit. *Window Gallery* zahájila výstavou Jiřího Davida, po které následovaly výstavy českých i zahraničních umělců – Liama Gillicka, Edwarda Lipskiho, britské módní návrhářky Vivienne Westwood, Františka Skály, Viktora Pivovarovy, Antonína Střížka, Petra Nikla, Lukáše Jasanského a Martina Poláka.¹²² *Vitrínka BJ* výtvarné skupiny Bezhlavý jezdec (Josef Bolf, Ján Mánčuška, Jan Šerých a Tomáš Vaněk) byla v provozu od roku 1998 a o její provoz se staral hlavně Tomáš Vaněk, který zde pořádal výstavy i po rozpadu skupiny. Umělci, kteří zde vystavovali, měli při volbě tématu, způsobu propagace i pojetí vernisáže volnou ruku. Nejznámějším projektem, který se zde uskutečnil, byla výstava Jana Jakuba Kotíka, který zde vystavoval topinky s vypáleným Sputnikem. *Vitrínka* ukončila provoz na podzim roku 2009, kdy byla zeď, na níž byla *Vitrínka* instalována, rekonstruována, a dohodu s jejím majitelem na pořádání výstav nebylo možné obnovit.¹²³

V současné době je hlavním důvodem zakládání nezávislých a alternativních galerií potřeba umělců a kurátorů vymezit se vůči částečné ignoranci ze strany státních galerijních institucí i širší veřejnosti. Usilují o vytvoření autonomní zóny, která je nezávislá na tržních mechanismech.¹²⁴ Financování těchto galerií zajišťují většinou sami vystavující

¹²⁰ ŠEBOROVÁ 2010b, 48

¹²¹ Mezi hlavní organizátory patřili Jiří David a Stanislav Diviš.

¹²² ŠEBOROVÁ 2010, 48

¹²³ ŠEBOROVÁ 2010, 48

¹²⁴ SÝKOROVÁ 2010, 12

umělci a kurátoři z vlastních zdrojů. Provozní náklady se tak nutně snižují na nezbytné minimum a pronájem prostor se uskutečňuje často jen na bázi ústní dohody. Nezávislé galerie jsou spjaty s fenoménem D.I.Y. (Do It Yourself/Udělej si sám). Na tomto principu funguje např. galerie *AM 180*, kterou založili v roce 2003 sourozenci Anežka a Jakub Hoškovi, kteří propojili své výtvarné aktivity s hudební produkcí. Galerie sídlí v prostorách klubu Utopia v Bělehradské ulici na Praze 2, kde se kromě výstav českých i zahraničních umělců konají i filmová představení. Otevírací doba galerie je však značně omezená, a proto je nejlepší navštívit výstavu po telefonické domluvě nebo se přímo zúčastnit vernisáže. Alternativní galerie jsou také spojeny většinou se studujícími umělci, kteří hledají místo pro prezentování svých děl, a tím pádem zároveň s fenoménem umělce-kurátora. K místu, které si pro prezentaci své tvorby zvolí, mají většinou silnou osobní vazbu. Např. holešovická galerie *m.odla*, která je nepřímým pokračovatelem *Vitrínky BJ*, byla původně školním projektem na téma Zanechat vzkaz kurátorky Daniely Deutelbaum. Galerie se nachází v prostorách funkcionalistického činžovního domu v blízkosti metra Vltavská, ve kterém kurátorka bydlí. Galerijní prostor zde tvoří pouze opravená nástěnka. Díky pravidelným vernisážím, které se zde konají, si kurátorka vytvořila blízký vztah se svými sousedy a stala se předsedkyní tamního bytového družstva.¹²⁵ Další pražskou alternativní galerií je *Galerie F 43*, která se nachází v jedné z urnových schránek na olšanském hřbitově. Galerii provozovali od podzimu 2009 dnes již absolventka VŠUP Yumiko Ono a Lukáš Berberich a galerie se dostala do širšího podvědomí výstavou Jiřího Davida v dubnu 2010. V červenci téhož roku byla činnost galerie pozastavena, ale na podzim roku 2011 se znovu počítá s jejím otevřením pod vedením Yumiko Ono a nového spolukurátora.¹²⁶ Návštěvnost těchto galerií však není vysoká. V průměru se pohybuje kolem třiceti lidí „z oboru“ na vernisáži a jednoho návštěvníka denně v průběhu výstavy.¹²⁷ Nezávislé galerie tak mají význam hlavně pro „zasvěcené“ a kurátory/teoretiky, kteří v těchto galeriích hledají nové talenty a zařazují je do tradičního výstavního kontextu.¹²⁸

¹²⁵ ŠEBOROVÁ 2010, 52

¹²⁶ http://actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=cz&id=19, vyhledáno 2. 11. 2011

¹²⁷ SÝKOROVÁ 2010, 12

¹²⁸ Např. Olga Malá a Karel Srp z GHMP, která pořádá *Bienále mladého umění Zvon*, cyklus výstav studentů uměleckých škol *Start-up* a výstavy v druhém patře Staroměstské radnice.

Tématem nezávislých a alternativních galerií se začala v roce 2008 zabývat teoretička Lenka Sýkorová, která patnácti nezávislým galeriím rozeslala dotazník se čtyřmi otázkami. Výsledky svého projektu s názvem Action Galleries představila na výstavě v Altánu Klamovka v Praze na podzim roku 2009, kde spolu s devíti zodpovězenými dotazníky prezentovala i základní informace o jednotlivých galeriích. Na webu actiongalleries.info je pak možné nalézt seznam všech fungujících i zaniklých nezávislých galerií a jsou zde zveřejňovány i pozvánky na aktuální výstavy, přednášky a konference mapující současnou nezávislou galerijní scénu.

Alternativním a hojně „navštěvovaným“ výstavním prostorem disponuje galerie *Artwall*, která funguje v nikách opěrné zdi Letenských sadů. *Artwall* provozuje neziskové občanské sdružení c2c Kruh kurátorů a kritiků a svým umístěním na frekventovaném dopravním úseku se snadno dostává do podvědomí i širší veřejnosti. S nápadem na využití těchto prostor k prezentaci současného umění přišla již v devadesátých letech britská umělkyně Barbara Benish. V roce 2000 se zde za podpory Centra pro současné umění Praha uskutečnila výstava *Flower Power*. Galerie však začala fungovat až od roku 2005, kdy se Davidu Wallikerovi podařilo zajistit finanční prostředky potřebné na její provoz. Roku 2008 byla činnost galerie Magistrátem hl. m. Prahy ukončena odstoupením od smlouvy o výpůjčce zdi. MHMP pobouřila výstava skupiny Guma Guar *Kolektivní identita/Všichni jsme v národním týmu*, která ironizovala Magistrátem iniciovanou kampaň za pořádání Olympijských her v Praze. Během tří let proběhlo v Artwallu celkem 15 výstav, mezi kterými vynikly např. výstavy Martina Zeta *Osud národa – sochař Otakar Švec* nebo cyklus *Flagelanti* skupiny Pode Bal. Činnost *Artwall* byla obnovena až v roce 2011 po personální obměně ve vedení MHMP a záštitu nad galerií převzal samotný primátor města Bohuslav Svoboda. Organizační činnost zajišťuje c2c Kruh kurátorů a kritiků s podporou Centra pro současné umění Praha.¹²⁹

¹²⁹ http://www.artwall.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=113, vyhledáno 2. 11. 2011

IV. III. Galerie v komunikaci s veřejností

Tato podkapitola se zaměřuje na propagační a marketingový aspekt provozu galerie ve vztahu k veřejnosti. Pokusí se osvětlit propagační strategie galerií, stanovování jejich cílů a zaměří se především na prostředky, kterými chtějí těchto cílů dosáhnout. Takovými prostředky jsou propagační média v různých podobách – od tištěných materiálů přes televizní spoty až po webové servery a sociální sítě. Druhá část této podkapitoly je věnována komunikaci s veřejností přímo v prostorách galerií na samotných výstavách, která se odehrává prostřednictvím galerijního lektora. Podkapitola se tedy snaží zachytit proces, kdy se z obecného pojmu „široká veřejnost“ stává konkrétní návštěvník určité výstavy, případně expozice.

IV. III. I Galerie a média

Komunikace galerie s veřejností se zpravidla vždy odehrává prostřednictvím médií. Různých mediálních forem se užívá především k reklamním a propagačním účelům. Jejich užití musí být vždy pečlivě promyšleno, aby bylo dosaženo požadovaných výsledků. Galerie, stejně jako jiné instituce komunikující s veřejností, vytvářejí tzv. propagační strategie, které obsahují tyto fáze: identifikování cílových skupin, určení propagačních a komunikačních cílů, stanovení sdělení pro specifické cílové skupiny, zvolení propagačních kanálů a médií a vyhodnocení efektivity propagace.¹³⁰ Mezi cíle propagační strategie nejčastěji patří informovat potenciální návštěvníky o existenci galerie (případně její stálé nabídce) a o aktuální výstavě nebo výstavách, které se v ní konají. Dalšími cíly je pak vytvořit image galerie a udržovat trvalou povědomost o jejím poslání a jejích aktivitách. Jedním ze základních aspektů komunikace s veřejností je vizuální identita galerie, která může být dána jednak povahou sbírek (pokud je galerie vytváří), zaměřením výstav a programů, které pořádá, nebo samotnou budovou, ve které sídlí. Vizuální identita je reprezentována logem nebo grafickým symbolem, které se používají na různých druzích výstupů, jakými jsou tiskové materiály (katalogy, průvodce, letáčky, pozvánky, vstupenky), kancelářské potřeby (vizitky, dopisní papíry, obálky) nebo merchandisingové zboží (trička, látkové tašky, hrníčky, propisky s potisky, placky/odznaky atp.), a také v prezentaci na internetu. Nejběžnějším tištěným materiálem, se kterým se návštěvník galerie má

¹³⁰ KESNER 2005, 227

možnost setkat, jsou informační letáčky a skládačky s aktuální nabídkou výstav a charakteristikou galerie. Tyto materiály obsahují kromě informací o výstavách a galerii také plánek umístění galerie, informace o otevírací době a cenách vstupného. Materiály jsou většinou vydávány i v cizojazyčných mutacích a návštěvníkům jsou k dispozici zdarma, proto by jejich výrobní cena neměla překročit 10 Kč za kus.¹³¹ Letáčky se umísťují nejen do prostor galerie, ale i do informačních a turistických center, knihoven a do partnerských institucí.

Propagační činnost spadá do agendy oddělení PR (public relations). PR má obecně dvě funkce – reaktivní a proaktivní. Reaktivní činnosti jsou zaměřené na již vzniklé situace, zejména na „neutralizaci nepřátelských či kritických postojů a negativní image“.¹³² Proaktivní funkce mají naopak plánovitě vytvářet a pozitivně ovlivňovat vztah veřejnosti a cílových skupin k instituci jako takové. Aktivity PR oddělení tedy zahrnují budování image galerie, představování nových produktů (výstav, programů, katalogů atd.), spolupráci s médii a zájmovými skupinami, řešení krizových situací a v neposlední řadě vydávání výročních zpráv. Např. PR oddělení GHMP pravidelně informuje veřejnost o svých aktivitách prostřednictvím tisku, webu, radia i televize a to formou tiskových konferencí, vydávání tiskových zpráv, pozvánek na výstavy a týdenních a měsíčních newsletterech zasílaných na cca 500 novinářských adres.¹³³ Z českých médií spolupracuje GHMP s MF Dnes, Lidovými a Hospodářskými novinami, deníkem Právo, týdeníky Respekt a Reflex, Českou televizí, Rádiem 1, Českým rozhlasem Vltava a rádiem Wave, kteří podporují výstavy spotovými kampaněmi. Z odborně orientovaných médií spolupracuje galerie s časopisy Art&Antiques, Ateliér, kulturním čtrnáctidenníkem A2, Flash Art, mapou galerií ArtMap a pořadem České televize Artmix. V roce 2010 se PR oddělení GHMP zaměřilo hlavně na propagaci na internetu a navázalo spolupráci s webovými portály Pragueout.cz, Bavtese.cz, PlaGat.cz, Kudyznudy.cz, Kulturnipecka.cz a artmap.cz, kde má galerie administrátorský přístup a tak může sama spravovat a vkládat nejaktuálnější informace.¹³⁴ Vyjmenovaná tištěná i elektronická média představují průřez českými médii, s kterými by měla instituce typu GHMP spolupracovat. Soukromé a nezávislé galerie nepoužívají ke své

¹³¹ KESNER 2005, 229

¹³² KESNER 2005, 233

¹³³ Výroční zpráva GHMP 2010, 16 - <http://www.ghmp.cz/prilohy/zprava2010.pdf>, vyhledáno 1. 9. 2011

¹³⁴ Výroční zpráva GHMP 2010, 16 - <http://www.ghmp.cz/prilohy/zprava2010.pdf>, vyhledáno 1. 9. 2011

propagaci tolik tištěných materiálů typu letáčků a skládaček, ale soustředí se více na svoji propagaci na internetu. Aktuálně o výtvarném umění informuje webový server Artalk.cz a kulturu okrajového zájmu propaguje jlbjlt.cz, kde zveřejňují pozvánky na výstavy a vernisáže hlavně nezávislé galerie. Videá s rozhovory s umělci a kurátory a reportáže, které byly natočeny na vernisážích vybraných výstav, jsou k zhlédnutí na webu Artycok.tv. Klíčovou roli v propagaci hrají pak v posledních letech sociální sítě, u nás hlavně Facebook. Svůj profil na Facebooku, stejně jako své webové stránky, má už většina galerií od veřejných institucí (Národní galerie, GHMP, Galerie Rudolfinum) přes soukromé galerie (Galerie Jiří Švestka, Galerie 5. patro, Hunt Kastner) až po nezávislé a alternativní galerie (AM 180, etc. galerie).

Právě virtuální prostředí internetu poskytuje galeriím největší prostor pro jejich zviditelnění. Aktuálním trendem jsou tzv. virtuální prohlídky sbírek nebo výstav. Průkopníkem v této oblasti je Art Project společnosti Google.¹³⁵ Na projektu v současné době participuje 17 galerií a muzeí umění z celého světa. Z českých výstavních institucí se tohoto projektu účastní pražské Museum Kampa, které se tak ocitlo v prvotřídní společnosti newyorského Metropolitního muzea umění a Muzea moderního umění (MoMA), londýnských National Gallery a Tate Britain, florentské galerie Uffizi či amsterodamského Van Goghova muzea. Art Project umožňuje navštívit muzea umění a galerie a shlédnout jejich umělecká díla tak, jak to doposud nebylo možné – on-line. Virtuální procházku po galerijním interiéru umožňuje technologie Street View svojí jednoduchou navigací a orientací v prostoru. Vybraná díla si divák může prohlédnout ve vysokém rozlišení a pomocí zoomu si přiblížit i ty nejmenší detaily, které ve skutečné galerii nemá šanci spatřit. V informačním menu lze nalézt informace o daném díle, o dalších umělcových dílech, stejně jako jeho biografii. Divák si může vyslechnout i audio komentář k dílu nebo sbírce či o nich shlédnout video na YouTube. V Art Project lze vyhledávat buď podle muzeí a galerií, nebo podle díla, které si chce divák prohlédnout. Benefit pro diváka představuje možnost vytvořit vlastní sbírku uměleckých děl ze sbírek všech participujících muzeí a galerií. Do své sbírky může zařadit i pouhé detaily děl a svoji kolekci pak sdílet pomocí sociálních sítí se svými přáteli i ostatními návštěvníky Art Project, kteří se mohou zapojit do diskuze o vytvořené sbírce. Virtuální prohlídky v rámci

¹³⁵ <http://www.googleartproject.com/>, vyhledáno 1. 11. 2011

Art Project jsou tak jedinečnou příležitostí pro muzea a galerie, jak se dostat do povědomí lidí z celého světa a zároveň jim nabídnout možnost poznat jejich sbírky před reálnou návštěvou instituce jako takové. Z pražských galerií nabízí virtuální prohlídky na svých webových stránkách kromě Musea Kampa např. Centrum současného umění DOX, kde má divák možnost si virtuálně prohlédnout budovu DOXu a jeho úvodní výstavu *Vítejte v kapitalismu*.¹³⁶ Virtuální prohlídku zahajovací výstavy¹³⁷ na svých stránkách nabízí i AMoYA, která zároveň připravuje i virtuální prohlídku muzea.

IV. III. II Práce galerijního lektora

V komunikaci s veřejností je nezastupitelná role galerijního lektora, který veřejnosti umění zprostředkuje za pomoci doprovodných pořadů. Ve většině státních či jiných veřejných muzeí umění a galerií zajišťují tuto činnost lektorská oddělení, která vytvářejí tradiční teoretické programy jako komentované prohlídky s kurátory, lektory či besedy s umělci a praktické programy jako tvůrčí dílny (tzv. workshopy) a animační programy zaměřené na děti a školní skupiny. Pro zprostředkování současného umění je činnost galerijních lektorů obzvláště důležitá, neboť čím komplikovanější soudobé umění je, tím více je třeba věnovat se jeho zprostředkování.

Vysvětlování a zprostředkování umění však není jen trendem posledních let. Již první písemné doklady z antiky popisující díla dnes zaniklá dokládají snahu tehdejších milovníků umění zachytit a sdělit významy výtvarných děl. V církevním umění poskytovala tento referenční rámec Bible, z které tehdejší malíři a sochaři vycházeli, nebo obsahy a významy děl vysvětlovali veřejnosti kněží. Od teoretických reflexí Giorgia Vasariho až po první umělecko-historické texty o umění se v každé době našli lidé, kteří toužili odkrývat, popisovat a sdělovat obsahy výtvarných děl. S výraznějším nárůstem počtu lidí a institucí, kteří se zabývají přímým zprostředkováním umění, se pak setkáváme v USA po druhé světové válce, což je dáno jednak vývojem samotného umění, ale také samozřejmě ekonomickými důvody. V Evropě dochází k rozvoji galerijní pedagogiky asi s desetiletým zpožděním, a to především v její západní části. V Německu má lektorské oddělení i každé

¹³⁶ <http://www.dox.cz/cs/virtuals>, vyhledáno 1. 11. 2011

¹³⁷ <http://artbanka.cz/sbirka-artbanky/virtualni-prohlidka>, vyhledáno 1. 11. 2011

menší muzeum, ve Francii bylo pařížské Centre G. Pompidou při jeho rekonstrukci v letech 1997-99 rozšířeno tak, aby uspokojilo architektonické potřeby lektorského oddělení, jejichž knihovnu a doprovodné programy ročně navštívilo až osm milionů milovníků umění.¹³⁸ Ve Velké Británii došlo k rozvoji galerijní pedagogiky v devadesátých letech. Přispěla k tomu zpráva *Společné bohatství* z roku 1997 vypracovaná vedoucím lektorského oddělení Victoria & Albert Museum Davidem Andersonem na objednávku britského ministerstva kultury.¹³⁹ Tato zpráva vyzvala k přehodnocení priorit muzejní a galerijní činnosti a k upřednostnění vzdělávací funkce před funkcí sbírkotvornou a vytvářením výstavního programu. V českém prostředí se galerijní pedagogika rozvíjí víceméně od 90. let¹⁴⁰ a téma zprostředkování umění je kontinuálně diskutováno na různých kolokviích, besedách a stránkách odborných publikací dodnes.

Příčinou odcizení umění od veřejnosti a důvodem, proč značná část společnosti současné umění odmítá a považuje ho za příliš komplikované, je rozvoj jednotlivých vědních a společenských oborů, jejichž vyhranění a poznatky se v průběhu staletí a zvláště ve století dvacátém prohloubily natolik, že jednotlivým oborům jsou schopni rozumět pouze jejich odborníci. Tak se vyprofilovaly i obory dějin a teorie umění či výtvarné pedagogiky i umění samotné. Cílem doprovodných a animačních programů tak je vzbudit v návštěvnicích „zájem o umění, rozvíjet jejich tvůrčí schopnosti, vyvolat citový zážitek a vysvětlit, že přímý kontakt s výtvarným uměním je nenahraditelný“.¹⁴¹ Sekundárním cílem programů je pak přimět účastníky k opakované návštěvě expozic nebo dalších výstav.

Pro praktické doprovodné programy, tj. workshopy nebo animace, neexistují přesně definovaná pravidla, jak by měly tyto akce probíhat. Při workshopech zpravidla účastníci tvoří pod odborným vedením lektora autorské dílo na dané téma nebo danou výtvarnou technikou. Například GHMP uspořádala v roce 2010 celkem 18 pětihodinových doprovodných výtvarných akcí s názvem *Tvořivé dialogy s uměním*. Dialogy se konají vždy v sobotu a jsou primárně určeny rodinám s dětmi, ale mohou se jich zúčastnit i ostatní

¹³⁸ HORÁČEK 1998 – Radek HORÁČEK: *Galerijní animace a zprostředkování umění*, Brno, 1998, 19

¹³⁹ ŠEBOROVÁ 2009 – Silvie ŠEBOROVÁ: *Zprostředkovat umění. Animační programy v muzeích*. In: *Art&Antiques* 06, 2009, 38

¹⁴⁰ V 60. a 70. letech v Československu vznikala původní literatura o tzv. besedách o umění v podobě publikací Jaroslava Brožka a Miroslava Houry *Besedy o umění* z roku 1968 a Igora Zhoře *Návštěva mezi obrazy* z roku 1973.

¹⁴¹ ŠEBOROVÁ 2009, 36

zájemci. Čas příchodu a odchodu je ve vymezeném čase individuální. Účelem tvořivých dialogů je „bezprostřední výtvarná reakce na aktuální výstavy i stálé expozice“.¹⁴² Kromě dialogů pořádá GHMP i celoroční cyklus tvůrčích dílen pro děti i dospělé každou středu v Domě U Zlatého prstenu. Zájemci si mohou vyzkoušet tradiční i netradiční techniky z oblasti kresby, malby, grafiky, fotografie, prostorové, intermediální, konceptuální i akční tvorby. V roce 2010 se tyto šestihodinové výtvarné kroužky konaly 40krát.¹⁴³ Animace, často zaměřené na děti a školní skupiny, mají formu teoretického výkladu, který se střídá s výtvarnými intermezzy, jejichž cílem není vznik hotového díla, ale pouze demonstrace určitého postupu nebo techniky. Někdy bývá teoretická část zdánlivě potlačena nebo doplněna o výrazné interaktivní prvky. V komunikaci s lektorem jsou děti schopné říct, zdali se jim dílo líbí, nebo ne, případně své pocity dále konkretizovat, ale nedovedou odpovědět na otázku, proč na ně dílo takovým způsobem působí. Lektor při animacích také nemusí využít všechna díla na výstavě a nemusí se ani držet konceptu kurátora, ale výtvarné umění zprostředkovává vlastním způsobem. Např. DOX nabízí ke každé rodinné vstupence batoh a deskovou hru zdarma v rámci projektu Galerie hrou. V batohu se nacházejí tvůrčí materiály, které pomohou dětem interaktivně projít navštívenou výstavu i diskutovat nad vystavenými díly. DOX se tak snaží vyjít vstříc potřebám rodin s dětmi, pro které se může návštěva galerie stát běžnou volnočasovou aktivitou.¹⁴⁴

V rámci škol však nepracují galerijní lektoři pouze s žáky a studenty, ale zaměřují své programy také na samotné pedagogy. V zahraničí, např. ve Velké Británii, je běžné, že galerie uspořádají na začátku každé výstavy setkání s pedagogy, na kterých jim lektoři výstavu představí. V Praze připravuje lektorské oddělení Sbírký moderního a současného umění Národní galerie pro pedagogy zvláštní komentované prohlídky a studijní materiály k aktuálním výstavám i stálým expozicím. Ty zahrnují i představení metodiky vzdělávacích programů pro školy, mají učitele inspirovat k využití uměleckých děl k dalším aktivitám ve škole. V roce 2010 bylo v NG uspořádáno sedm prohlídek, kterých se zúčastnilo 175 pedagogů.¹⁴⁵ Zároveň mohou pedagogové absolvovat Kurz dějin umění 19. a 20. století a

¹⁴² <http://www.ghmp.cz/edukace.php?page=edukacedialogy>, vyhledáno 15. 10. 2011

¹⁴³ Výroční zpráva GHMP 2010 - <http://www.ghmp.cz/prilohy/zprava2010.pdf>, vyhledáno 1. 10. 2011

¹⁴⁴ <http://www.dox.cz/cs/news?67>, vyhledáno 15. 10. 2011

¹⁴⁵ Výroční zpráva NG v Praze 2010 - http://www.ngprague.cz/gallery/5/1510-vz_2010_net3.pdf, 1. 9. 2011

Kurz dějin umění pro pokročilé, které jsou akreditovány MŠMT v rámci Dalšího vzdělávání pedagogických pracovníků.

Doprovodné programy lektorských oddělení jsou tedy i v pražských galeriích na vysoké úrovni. Přesto vidí galerijní lektoři v systému jisté rezervy. Pracovníci lektorských oddělení jsou řazeni do horších platových kategorií než kurátoři a jejich požadavky v rámci galerijního provozu přicházejí na řadu jako poslední. Také se nemohou již od začátku podílet na přípravě výstav, jako je to běžné v zahraničí. Lektorská oddělení by si proto do budoucnosti zasloužila nejen zvýšení svého statusu, ale i lepší financování pro svůj rozvoj. Jsou to totiž právě galerijní lektoři, kteří pro své galerie vzdělávají i budoucí generace.

V. Nejvýznamnější výstavy současného umění v Praze 2007-11

V této kapitole jsem na základě svého subjektivního hodnocení vybrala deset dle mého názoru nejvýznamnějších a nejzajímavějších výstav současného umění, které se v uplynulých pěti letech, tj. mezi lety 2007 až 2011, uskutečnily v pražských galeriích, a které se zde pokusím kriticky zhodnotit. Kritéria výběru byla subjektivní a uplatňována spíše intuitivně, jelikož nejde vždy o přesně měřitelné hodnoty. Nicméně jsem vybírala na základě kvality konceptu výstavy, reflexe výstavy v médiích, návštěvnosti a celkového přínosu pro pražskou uměleckou scénu. Všechny níže uvedené výstavy jsem také osobně navštívila.

Punctum

Futura, 28. 2. – 6. 5. 2007

V první polovině roku 2007 se ve smíchovské galerii Futura uskutečnila reprezentativní přehlídka současného českého videoartu. Kurátor výstavy Václav Magid zvolil pro svůj projekt název *Punctum*, přičemž odkazoval na užití tohoto výrazu slavným francouzským filosofem Rolandem Barthesem: „... *punctum* je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. *Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“ (Roland Barthes, Světlá komora)¹⁴⁶

Ačkoli na počátku bylo kurátorovým záměrem udělat přehledovou výstavu o současném českém videoartu, nakonec od tohoto konceptu upustil a ve výběru děl dal přednost své intuici a osobnímu přesvědčení – o výběru rozhodoval na základě pocitu, že je v díle určitý bod, detail, *punctum*, který tam je navíc, doslova „něco, co se nepodílí na identitě díla, kterou by bylo možné vymezit kategoriemi média, žánru, tématu, tendence, kontextu apod.“¹⁴⁷ Společnými jmenovateli vybraných umělců bylo jejich působení na pražské umělecké scéně, jejich konceptuální přístup k tvorbě videí a skutečnost, že video

¹⁴⁶ <http://www.futuraproject.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-futura/vystavy/2007/punctum/>, vyhledáno 1. 11. 2011

¹⁴⁷ Zdroj: Tisková zpráva k výstavě, 2007

není jediným médiem, kterým se vyjadřují. Zastoupení tedy byli Jasper Alvaer, Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Ondřej Brody a Kristofer Paetau, Milena Dopitová, Konstantinos-Antonios Goutos, Alena Kotzmannová, Radim Labuda, Ján Mančuška a Jonas Dahlberg, Michal Pěchouček, Pavla Sceranková, Sláva Sobotovičová, Ivan Svoboda, Jan Šerých, Mark Ther a Martin Zet. Představená díla tak nakonec nabídla různé formy videoartu – stylizované a dokumentární video, performanci, záznam počítající s principem náhody a instalaci.¹⁴⁸

Ve vstupní části se divák setkal s odkazy k historickým citacím v dílech Zbyňka Baladrána *1:50 (model věže konstruktivismu, 2006, 04:17)* a Ondřeje Brodyho a Kristofera Paetau *Le Déjeuner sur l'Herbe (2006, 03:38)*^[6], ve kterém umělci vtipně dekonstruuji postupy pornografického průmyslu na půdorysu slavného Manetova obrazu Snídaně v trávě. Dokumentární přístup byl přítomný v díle Pavly Scerankové *Kyselé zelí (2006, 05:23)*, která ve svém videu zaznamenává dění v zahrádkářské kolonii. Dokumentární ražení videa obohatila o postprodukční prvky stříhu a dramatického hudebního doprovodu, kterými odkazuje k dodatečné manipulaci s videem. Ryze příběhovým videem bylo dílo Michala Pěchoučka *Osobní vlak (2005, 06:36)*, který paralelními formami filmového pole a okna vlaku vypráví příběh dívky a muže v uniformě. Zajímavou hudební videoinstalaci s názvem *Chlapec s akordeonem (2004-07, loop)*^[7] představil Radim Labuda. Tři zvukové zdroje hry na akordeon, její pozdější mixáže a šumu z rádia byly instalovány proti hlavní projekci, kde probíhal děj zmíněné hry. V opačném rohu místnosti pak byla postavena další obrazovka s druhou postavou příběhu, která přecházela mezi oběma projekčními médii.

Výstava *Punctum* byla první ze série čtyř výstav pořádaných Centrem současného umění Futura, které se zaměřovaly na konkrétní výtvarná média – video, sochu, malbu a fotografii. Koncept pořádání výstav tematicky zaměřených na jednotlivá média je už poněkud zastaralý, ale jelikož kurátor zastřešil svoje téma filosofickou myšlenkou na české umělecké scéně velmi oblíbeného filosofa Rolanda Barthese, stala se výstava významnou přehlídkou současného videoartu. Napomohla tomu i nezaměnitelná osobnost jejího kurátora Václava Magida, který pražskou výstavní scénu obohacuje o kvalitní projekty.

¹⁴⁸ <http://www.futuraproject.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-futura/vystavy/2007/punctum/>, vyhledáno 1. 11. 2011

Barthesovské punctum, které kurátor v každém z vystavených děl spatřuje, není vždy totožné s punctem každého individuálního interpreta. Právě to osvobozuje diváka od kurátorem diktované interpretace; každý si může najít svůj specifický bod, který se pro něj stane v díle významným a nemusí vůbec souviset s jeho obsahem. Stejně postupoval i kurátor, když užil principu subjektivního výběru děl na přehledovou výstavu, která by ze své povahy měla zohledňovat objektivní kritéria. Magid tak možná nevědomky odklonil pozornost od tématu současného českého videoartu k tématu kurátorské praxe. Nicméně přitom představil i osobitý průřez aktuální domácí produkcí v oblasti uměleckého videa a na úspěšnou přehlídku současného videoartu mohly navázat neméně zajímavé výstavy shrnující dění v současné soše, malbě a fotografii.

Guma Guar: Kolektivní identita

Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008

Na přelomu jara a léta 2008 se v Galerii Artwall na nábřeží kapitána Jaroše a Edvarda Beneše uskutečnila výstava skupiny Guma Guar s názvem *Kolektivní identita*.^[8] Jejím záměrem bylo „kriticky se vyslovit k problematice „výroby souhlasu“ v demokratické společnosti“.¹⁴⁹ Výstava parodovala kampaň Magistrátu hl. m. Prahy na uspořádání olympijských her v Praze. Finančně náročná kampaň měla pomocí plakátů s tvářemi známých českých osobností a sloganem „Všichni jsme v národním týmu“ přesvědčit veřejnost o konání her v Praze již v roce 2016. Do výklenků opěrné zdi Letenských sadů na nábřeží tak byly instalovány plakáty s portréty kontroverzních osobností české podnikatelské sféry (Viktor Kožený, Radovan Krejčíř, František Mrázek a další) s logem olympijské Prahy a sloganem „Všichni jsme v národním týmu“. Skupina Guma Guar tak nekritizovala pouze nerealizovatelný záměr tehdejšího vedení magistrátu o uspořádání olympijských her v Praze, ale chtěla především upozornit na nebezpečný fenomén používání prostředků public relations k manipulaci s občany a jejich míněním, a tím na tzv. výrobu souhlasu¹⁵⁰ v demokratické společnosti. PR odborníci sledují nálady společnosti,

¹⁴⁹ http://artwall.cz/index.php?Itemid=102&id=105&option=com_content&task=view, vyhledáno 2. 11. 2011

¹⁵⁰ Autorem termínu „výroba souhlasu“ (manufacturing consent) je americký novinář Walter Lippman.

kteře analyzují, a následně přicházejí s konkrétními kroky, které mají společnost ovlivnit ve prospěch či neprospěch daného subjektu. Financování těchto praktik z veřejných rozpočtů je navíc velmi problematické a je otázkou, nakolik je takovéto počínání v souladu s demokratickými principy, ke kterým se česká společnost hlásí.¹⁵¹ Otázky po míře demokratičnosti české společnosti, které byly výstavou položeny, byly v zápětí také zodpovězeny rozhodnutím MHMP o faktickém zrušení galerie. Ještě před tím však došlo k poškození a zakrytí sedmi vystavených obrazů a textů neznámými pachateli černou barvou. Stalo se tak v noci z 29. na 30. května 2008. Kurátoři galerie posoudili tento čin jako vyjádření nesouhlasu s myšlenkou projektu *Kolektivní identita* a rozhodli se poničené obrazy po určité době ponechat na svých místech jako „doklad problematických aspektů hledání cesty ke svobodě projevu“.¹⁵² Vedení magistrátu posléze neuneslo kritiku svého záměru o uspořádání olympijských her v Praze a pod záminkou zneužití oficiálního sloganu a loga odstoupilo od smlouvy o výpůjčce zdi, a to i přes ujištění kurátorů výstavy, že „se vzhledem k nekomerčnímu kontextu nejedná o porušení zákona 441/2003 Sb., který v § 8 odst. 2 výslovně zakazuje neautorizované použití zaregistrovaného sloganu a loga pouze v obchodním styku“.¹⁵³ Kurátoři galerie dále na svých webových stránkách uvedli, že „uzavření Art Wall se tak stalo prvním polistopadovým případem, kdy politické rozhodnutí maskované za uplatňování právních předpisů vedlo k faktické likvidaci galerie“.¹⁵⁴ Provoz galerie se i přes protesty veřejnosti zahrnující sepsání petice s 1800 podpisy a uspořádání happeningu ILEGO podařilo obnovit až po třech letech na podzim 2011. Galerie znovuotevřela výstavou ruské umělecké skupiny Voina s názvem Voina Wanted. Galerii nově zaštiťuje primátor Prahy MUDr. Bohuslav Svoboda, CSc. Zůstává však otázkou, jak moc a na jak dlouhou dobu se dá na záštitu snadno nahraditelných politiků spolehnout.

¹⁵¹ <http://artwall.cz/images/stories/Files/2008-05-15-tz-gumaguar.pdf>, vyhledáno 2. 11. 2011

¹⁵² http://www.artwall.cz/images/stories/Files/tiskove_prohlaseni_k_poniceni_vystavy_guma_guar_final.pdf, vyhledáno 2. 11. 2011

¹⁵³ http://www.artwall.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=108&Itemid=115, vyhledáno 2. 11. 2011

¹⁵⁴ http://www.artwall.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=108&Itemid=115, vyhledáno 2. 11. 2011

Inverzní romantika

Galerie 5. patro, 14. 10. – 8. 11. 2008

Na podzim roku 2008 se v soukromé Galerii 5. patro uskutečnila výstava tří uznávaných současných umělců s názvem *Inverzní romantika*.¹⁵⁵ Kurátor Petr Vaňous představil soubor několika obrazů dvou českých a jednoho slovenského malíře stejné generace Josefa Bolfa, Jiřího Petrboka a Martina Gerboce. Východiskem pro jeho koncepci byla „strategie jinotaje“, kterou kurátor spatřuje ve tvorbě všech vybraných umělců.¹⁵⁵ Na malbách jsou vyobrazeny zástupné situace, které podprahově působí na diváka a pracují s jeho podvědomím. Obrazy v divákovi nevyvolávají jednoznačné reakce, naopak se stávají „laboratoří, která se vědomě vyhýbá banalitě pojmenovatelnosti“.¹⁵⁶ Jednotlivé romantizující estetické prvky, s kterými svým způsobem každý z umělců pracuje, jsou používány podvrtně, k vytváření antiromantických celků a obrazy tak v divákovi vyvolávají nejednoznačné pocity.

Dílo Josefa Bolfa se vyznačuje kombinací růžové a černé barvy, která se v jeho tvorbě stala signifikantní. Obrazy představené na výstavě zobrazují dětské postavy s polozvířecími obličejí v neutěšených reáliích Jižního Města. Pro Bolfovu tvorbu je typické, že vychází ze své minulosti, kterou jeho podvědomí upravilo do stylizovaných situací. Podobnou stylizací procházejí i postavy z obrazů Jiřího Petrboka, který se od jednoduchých figur propracovává ke složitějším kompozicím s vlastní ikonografií. V jeho tvorbě často mizí perspektiva, figury jsou rozmístěny po neurčitěm prostoru a objevuje se moment zrcadlení. Tvorbu Martina Gerboce lze označit za aktivistickou, neboť tento autor užívá v rámci obrazové plochy zobrazující násilí a brutalitu četné nestrukturované nápisy a hesla, které útočí na divákovu pozornost. Gerbocovy obrazy tak nejsou určeny k meditaci či kontemplaci, ale mají diváka aktivovat, přičemž ho zároveň trýzní i provokují. Na výstavě pak vytvořila díla všech tří autorů kompaktní celek, který narušil divákovu integritu.

Kurátor konceptem výstavy *Inverzní romantika* i výběrem vystavených umělců přesně vystihl náladu uměnímilovné veřejnosti konce desetiletí. Především tvorba Josefa

¹⁵⁵ VAŇOUS 2008 – Petr VAŇOUS: Inverzní romantika. In: Ateliér 23, 2008, 3

¹⁵⁶ VAŇOUS 2008, 3

Bolf se v této době dočkala uznání. Jen v roce 2008 se Bolf představil na pěti sólových a sedmi skupinových výstavách, a to v České republice i v zahraničí. O rok později byl zastoupen na výstavě *Spodní proud* v Galerii Rudolfinum, kde byla jeho práce představena v česko-německém kontextu (spolu s tvorbou Jiřího Straky, Martina Edera a Jonathana Meese) a později proběhla jeho samostatná výstava na Staroměstské radnici s názvem *Ty nejsi ty, ty jsi já*. Téhož roku se samostatně představil i v Pekingu, o rok později ve své domovské galerii Hunt Kastner v Praze a v Ana Cristea Gallery v New Yorku a v roce 2011 v berlínské galerii Jiří Švestka. Také Jiří Petrbock byl v této době zastoupen skoro na každé významnější výstavě současného umění, která se v Česku konala, a zájem o jeho díla vzrostl i mezi sběrateli. Důležitá byla např. výstava *Resetting* v GHMP na přelomu let 2007 a 2008, kde se setkal nejen s Josefem Bolfem, ale i s kurátorem *Inverzní romantiky* Petrem Vaňousem. V roce 2009 měl Petrbock také stejně jako Josef Bolf svoji samostatnou výstavu na Staroměstské radnici a v roce 2011 se představil výstavou *Portfolio* v nové pražské Galerii Petr Novotný. Martin Gerboc, který trojici umělců doplňuje, se na české scéně teprve prosazoval. Před výstavou *Inverzní romantika* se Gerboc uvedl na výstavě *Spleen & Ideal* v Karlin Studios, kde spolu s ním vystavovali i Josef Bolf, Jakub Hošek, Erik Šille a Veronika Drahotová. Následovaly výstavy v Galerii 5. patro *Martin Gerboc & The Cabaret Brecht* (2009), *Virtual Libido, Real Ecstasy a Bastropolis* (2010) a *Yes, Virginia (Ani stín a ani světlo, 2010)* v Galerii kritiků. Gerboc byl jako jeden z mála československých umělců přítomen spolu s všudypřítomným Josefem Bolfem a Ivanem Pinkavou i na výstavě *Decadence Now*. V roce 2011 pak vystavoval v pařížské galerii JAS. V současné české malbě se tak projevoval trend trochu melancholické malby, která evokovala pocity odcizenosti, citové lability a deprese zahleděné do sebe samé. Tento trend vyvrcholil ve výstavě *Decadence Now*, ale jejím významným, i když co do počtu umělců a velikosti prostorů skromným, předchůdcem byla právě už výstava *Inverzní romantika*.

Vzpomínky na budoucnost

Galerie Václava Špály, 16. 1. – 22. 2. 2009

Začátkem roku 2009 představila Galerie Václava Špály střízlivou výstavu devíti děl od čtyř autorů pod kurátorským vedením Karla Císaře. Minimalistická přehlídka

představila ve slavném galerijním prostoru díla dvou laureátů Ceny Jindřicha Chalupického Markéty Othové a Dominika Langa a dvou rakouských autorů Mathiase Poledny a Florianu Pumhösla. Výstava byla samostatným projektem kurátora, který se pokusil kritickým způsobem přehodnotit jeho institucionální rámec.¹⁵⁷ V praxi to znamenalo, že na této výstavě vycházel kurátor především „z prostorových a historických kvalit galerie, které odpovídají zájmu současného umění o modernost“¹⁵⁸ a zároveň nabídl „alternativu k dosavadní dramaturgii současného vedení galerie, které se domnívá, že umění má vycházet vstříc veřejnosti přebíráním postupů reklamy a zábavního průmyslu“.¹⁵⁹

Název výstavy připomněl erudovaným divákům knihu *Jitro kouzelníků* matematika Louise Pauwelse a fyzika Jacquese Bergiera nebo stejnojmennou publikaci Ericha von Dänikena, ale podle kurátora toto nebylo záměrem. Vzpomínky na budoucnost odkazovaly na společný zájem vystavujících umělců o pojmy lineárnosti a mnohorozměrnosti času, který sdílely s umělci a teoretiky moderny jako Vasilijem Kandinským nebo Walterem Benjaminem. Vystavená díla tedy odkazovala k samotným dějinám umění a tematizovala i vztah díla k výstavnímu prostoru v rámci muzea či galerie a v neposlední řadě položila zásadní otázky po podstatě uměleckého díla. Stavba č. II Stanislava Kolíbalu od Dominika Langa, kterou autor sestavil podle knižní reprodukce, byla vystavena na stejném místě jako v roce 1970 Kolíbalův originál. Fotografie Markéty Othové^[10] zase upomínaly na fotografické experimenty modernistů. Identické květinové zátiší vyfotografované před tmavým a světlým pozadím vytvářelo mylný dojem pozitivu a negativu a barevná fotografie ručniku připomněla abstraktní draperie textilií Bauhausu. Za nejradikálnější však považuji díla, která pracovala se samotným prostorem galerie. Dominik Lang svými díly *Denní světlo*^[11] a *Velké sklo* nenápadným, ale zásadním způsobem pozměnil prostor galerie tak, že si nepozorný divák těchto děl vůbec nevšiml. V díle *Velké sklo* s vestavěnými světlíky a sklem vystavil vlastně samotný výstavní prostor, do kterého divák přes sklo sice viděl, ale nemohl do něj vstoupit. Podobně pracoval s galerijním prostorem i Florian Pumhösel v horním patře galerie, kam umístil svůj projektor s promítaným filmem OA 1979-3-5-036 a nechal ho osvětlené pouze vnějším

¹⁵⁷ JIRÁČKOVÁ / CÍSAŘ 2009 – Blanka JIRÁČKOVÁ / Karel CÍSAŘ: Rozhovor s Karlem Císařem. In: Ateliér 4, 2009, 1

¹⁵⁸ JIRÁČKOVÁ / CÍSAŘ 2009, 1

¹⁵⁹ JIRÁČKOVÁ / CÍSAŘ 2009, 1

zdrojem denního světla, popř. ve večerních hodinách pouličními lampami. Zvláště po setmění tak prostor působil magickým dojmem, když do galerie vstupoval pouliční život Národní třídy. I instalace skleněných vitrín s obaly od LP desek Mathiase Poledny byla pro diváka výzvou na několika úrovních. Zaprvé Poledna zařadil mezi desky i album s výslechem Bertolda Brechta před komisí pro protiamerickou činnost a za druhé některé desky s údajně autentickými etnickými nahrávkami byly natočeny v newyorském nahrávacím studiu. Vitríny navíc byly umístěny tak, že se mezi nimi nedalo projít a to ještě více zdůraznilo jejich prostorovou uzavřenost a odtažitost mezi dílem a jeho divákem.

Výstava byla širší veřejností přijata spíše negativně. Jak sám kurátor výstavy trefně poznamenal, lidé na současném umění nejvíce nenávidí tři věci: 1. to, co není vidět, 2. abstraktní umění a 3. vše, co k pochopení vyžaduje intelektuální rámec.¹⁶⁰ Tento popis také přesně vystihuje charakteristiku výstavy. Podle recenzentů dělá výstava z lidí hlupáky, je nesrozumitelná a popírá koncepci prostoru pro dialog, kterou chtělo prosazovat vedení galerie.¹⁶¹ Kladně výstavu nezhodnotil ani webový server artalk.cz, který ve své recenzi psal o Ničem ve Špálovce.¹⁶² Pozitivnější reakce se výstavě dostalo od intelektuálněji zaměřeného kulturního čtrnáctideníku A2, který přehlídku označil za „dobře fungující muzeální výstavu“.¹⁶³ Podle čtrnáctideníku současného výtvarného umění Ateliér byla výstava „dobře připravená“ a výrazně obohatila uměleckou scénu.¹⁶⁴ Rozporuplné reakce výtvarných kritiků jsou důkazem, že výstava patřila k těm nejlepším, které se v Praze v posledních letech uskutečnily. Divákovu vkusu se v žádném případě nepodoběla, naopak soudobé společnosti poskytla radikální alternativu, což bylo také kurátorovým záměrem. Divák se musel nad díly zamyslet, musel si položit řadu otázek, aby pochopil jejich význam i vizionářský koncept celé výstavy, který v pražském kontextu předběhl svoji dobu.

¹⁶⁰ JIRÁČKOVÁ / ČISAŘ 2009, 16

¹⁶¹ BULÁKOVÁ 2009 – Martina BULÁKOVÁ: Pražská Špálovka udělala z diváků hlupáky. In: iDnes.cz/zravy, http://zpravy.idnes.cz/prazska-spalovka-udelala-z-divaku-hlupaky-fig-kavarna.aspx?c=A090128_124634_kavarna_bos, vyhledáno 17. 7. 2011

¹⁶² <http://www.artalk.cz/2009/01/21/nic-ve-spalovce/>, vyhledáno 17. 7. 2011

¹⁶³ STEJSKAL 2009 – Jakub STEJSKAL: Mimetické inverzní vzpomínání. In: dvojka.cz, <http://www.artalk.cz/2009/01/21/nic-ve-spalovce/>, vyhledáno 17. 7. 2011

¹⁶⁴ HLAVÁČEK 2009 – Ludvík HLAVÁČEK: Vzpomínky na budoucnost. In: Ateliér 4, 2009, 16

Monument transformace

GHMP, Městská knihovna, 28. 5. – 30. 8. 2009

Dvacetileté výročí tzv. Sametové revoluce dalo podnět k uspořádání několika výstavních projektů, které se pokusily uplynulých dvacet let reflektovat. Dům umění města Brna připravil výstavu s názvem *Formáty transformace*, Galerie hlavního města Prahy otevřela 17. listopadu stálou expozici *Po sametu* a o pár měsíců dříve připravil tým galerie Tranzitdisplay v prostorách GHMP v Městské knihovně výstavu s názvem *Monument transformace*.^[12] Výstavní projekt¹⁶⁵ byl výsledkem více než dvouletého výzkumu společenských proměn a byl pojat jako „imaginativní a analytické prostředí, které v odstupu umožní nahlédnout a reflektovat proces změn započatý pádem železné opony a pokračující až do současnosti“.¹⁶⁶ Kurátoři výstavy, spoluzakladatel galerie Display, umělec, několikanásobný finalista Ceny Jindřicha Chalupického Zbyněk Baladrán a historik umění Vít Havránek, pojali téma transformace společnosti globálně. Na výstavě se tak divák měl možnost setkat s transformačními zkušenostmi umělců nejen z České republiky, ale i z Řecka, Španělska, Portugalska, Jižní Koreje, Filipín, Indonésie, Chile, Mexika a Argentiny. Kromě mezinárodní účasti lákal diváky na výstavu také televizní spot, ve kterém vystoupili filosofové Václav Bělohradský, Miroslav Petříček a Petr Rezek, režisérka Helena Třeštíková a socioložka Jiřina Šiklová.¹⁶⁷ Ve spotu zazněla klíčová otázka celého výstavního projektu: Co se s námi stalo po roce 1989? Odpověď na ní však musel divák hledat až na výstavě.

Je důležité zdůraznit, že výstava *Monument transformace* nebyla umělecko-historickou výstavou; kurátoři nechtěli zmapovat vývoj umění, ale vývoj společenský, což se projevilo na formě výstavy. Divák byl zahlcen velkým množstvím archivního materiálu, dokumentů, grafů a videí, které kurátoři zkategorizovali a (re)interpretovali. Již při vstupu do výstavy přivítaly diváka transparenty s hesly československého komunistického režimu provokativně promíchané s transparenty nesoucími hesla listopadové revoluce. Prostory Městské knihovny byly dále rozděleny tmavými boxy, v nichž se nacházely lavice a

¹⁶⁵ Nedílnou součástí výstavy je také *Atlas transformace*, který obsahuje na 200 hesel a klíčových termínů týkajících se transformace a procesů s ní spojovaných a do kterého přispělo několik desítek autorů z celého světa.

¹⁶⁶ Tisková zpráva k výstavě, č. 14 -5/09, 27. 5. 2009, GHMP

¹⁶⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=Cx7eLzReXNc>, vyhledáno 25. 9. 2011

televizní obrazovky s videi, a na podlaze se sem tam povalovaly shluky betonu. Kurátoři výstavy původně chtěli v části výstavy akcentovat podlahu a procházení, uvažovali dokonce o blátě a odpadcích, ale kvůli parketám v Městské knihovně od tohoto nápadu nakonec upustili a ponechali pouze beton jako „neurčitý dramatický prvek při pohybu výstavou“.¹⁶⁸ Samotný pojem „transformace“ je pak nahlížen šedesáti umělci, kteří společně vytvořili neohraničený rámec, ve kterém se uplatňuje ekonomické, sociologické i psychologické hledisko. Z takového množství děl utkvěla v divákově paměti jen některá, např. video *Intervista* (1989) albánského umělce Anri Saly, ve kterém konfrontoval svoji matku s její komunistickou minulostí. Sala v archivu vyhledal záběry ze sjezdu albánské komunistické strany v sedmdesátých letech a konfrontoval je se současnými názory své matky, která na sjezdu vystupovala, ale obsah svého tehdejšího projevu z paměti vytěsnila. Dalším pamětihodným dílem je kolekce objektů Peggy Meinfeldrové s názvem *100 západních marek* (2003-06). Německá autorka zde nashromáždila sbírku rozličných předmětů, které si východoněmečtí občané přivezli z návštěvy NSR, kde jim bylo věnováno 100 západních marek. Mezi předměty se vyskytovaly staré kazetové přehrávače, džíny, bundy, panenka Barbie, flakony od parfémů atd. Předměty, které nejsou určeny k vystavování v galerii, ale k odvozu na skládku, a které nám zároveň připomněly, co pro mnoho lidí bylo motivací ke změně režimu – ne touha po svobodě a demokracii, nýbrž touha po přízemním konzumu a v té době nedostupných banálních artefaktech.

Ačkoli se výstava zabývala proměnou společnosti během dvaceti let po roce 1989, otázky, které v divákovi vyvolala, jsou vysoce aktuální a bezprostředně se dotýkají dnešní doby. Již od roku 2008 je slyšet z médií slovo „krize“ s mnoha přívlasky – ekonomická krize, globální krize, krize demokracie, krize společnosti atd. a frekvence opakování těchto sousloví se v čase spíše stupňuje nežli naopak. Kurátoři si tak snad ani nemohli přát lepší načasování pro uskutečnění výstavy než právě období krize, kdy je mnoho lidí nuceno klást si otázky nejen po tom, co se s námi stalo, ale také co se s námi děje a dít bude. Výstava tak zafungovala jako jistý typ terapie, kdy divák prochází výstavními sály, rozeznává jednotlivé transformační monumenty a pokouší se je ve svém vědomí analyzovat a interpretovat. Prostřednictvím minulosti tak mohl divák lépe poznat svoji

¹⁶⁸ NEKVINDOVÁ / BALADRÁN / KULHÁNEK 2009 – Terezie NEKVINDOVÁ / Zbyněk BALADRÁN / Vít HAVRÁNEK: Monument transformace. In: Flash Art CZ/SK 13, 2009, 38

přítomnost a porozumět jí. Na druhou stranu se obávám, že ne všichni diváci navštívili výstavu za účelem kritického hodnocení transformačního procesu, které je značně intelektuálně náročné, a výstava se svými dlouhými videi, nepřehlednými grafy a velkým množstvím archivního materiálu tuto náročnost divákovi rozhodně neulehčila. Mnozí diváci tak pouze jen nostalgicky zavzpomínali na staré „dobré“ časy a výstavní koncept je zcela minul. Přesto považuji výstavu *Monument transformace* za ojedinělý výstavní projekt, který svým konceptem podnítl potřebnou společenskou diskuzi o tématu transformace i budoucího směřování postkomunistického regionu.

Douglas Gordon: Krev, pot a slzy

DOX, 4. 6. – 27. 9. 2009

V polovině roku 2009 představilo centrum současného umění DOX české veřejnosti dílo skotského rodáka a významného britského umělce Douglase Gordona. Výstava s názvem *Krev, pot a slzy*¹⁶⁹ byla jednou z prvních větších výstav DOXu, který byl otevřen na podzim roku 2008 v pražských Holešovicích a poměrně rychle se etabloval na pražské výstavní scéně, kde prostor pro významné přehlídky současného umění citelně chyběl. Není náhodou, že DOX v prvním roce svého působení představil právě tvorbu Douglase Gordona, jehož nejzásadnějším tématem je oproštění se od hranic konvenčního vnímání. Motto centra totiž zní: „Dnes, kdy stále více lidí myslí nebezpečně stejným způsobem, schopnost umění znejistit naše obvyklé způsoby vnímání může být jeho největším přínosem.“¹⁶⁹ Centrum si dále klade za cíl „poskytnou platformu pro dialog mezi místní a mezinárodní uměleckou scénou“ a uměleckými obory od malířství po nová média. Dílo Douglase Gordona tak doslovně naplnilo výstavní koncept centra.

Gordon ve své umělecké tvorbě pracuje s nástroji digitálního věku – digitálním fotoaparátem a kamerou, kterou „používá jako symbolický prostředek k lidským faktorům omezenému vnímání světa, který zkoumá a zpytuje, uvažuje, zda to, co vidí, se shoduje s tím, co je“.¹⁷⁰ Postup, který není nový, nýbrž stále aktuální. Jeho nejslavnějším dílem je *Dvacetičtyřhodinové Psycho* (24 hour Psycho) z roku 1993, ve kterém zpomalil a prodloužil

¹⁶⁹ <http://www.doxprague.org/cs/about>, vyhledáno 25. 8. 2011

¹⁷⁰ KUBÁČKOVÁ 2009 – Markéta KUBÁČKOVÁ: Gesta Douglase Gordona. In: Ateliér 19, 2009, 1

film *Psycho* režiséra Alfreda Hitchcocka na celých 24 hodin. Jen ve zpomalených záběrech je totiž možné všimnout si detailů, které jinak vnímáme jen podprahově, a soustředit se na naše vnímání zobrazeného jako takové. Na výstavě *Krev, pot a slzy* bylo v evropské premiéře představeno ve své nové verzi *Dvacetičtyřhodinové Psycho tam a zpět sem a tam* (24 hour Psycho back and forth and to and fro) z roku 2008, kdy druhá projekce je promítána zpětně a film je tak zdvojen jako v zrcadle a jednosměrnost jeho příběhu je převrácena. Dalším dílem vycházejícím z tvorby Alfreda Hitchcocka je *Celovečerní film* (Feature Film) z roku 1999. Gordon využil hudební doprovod klasického filmu *Závrať* (Vertigo) z pera Bernarda Hermanna, ke kterému natočil video složené z detailních záběrů dirigenta pařížské opery Jamese Conlona při dirigování Hermannovy skladby. Kamera se soustřeďuje hlavně na dirigentovy ruce, které působí jako samostatné osobnosti a s rozumem a citem tlumočí dirigentovy pokyny. Tělesnost je také jedním z témat Gordonovy tvorby. S tělem však nezachází jako vídeňští akcionisté rituálně nebo pařížští surrealisté s freudovským kontextem, nýbrž racionálně a s citem. Ve videu *10 ms⁻¹* z roku 1994, kde ve smyčce pouští archivní záběry z lékařského dokumentu o zraněném vojákovy z první světové války, sleduje divák opakované a neúspěšné pokusy vojáka vstát ze země. Naopak ve videoinstalaci *Hra na mrtvého; v reálném čase* (Play Dead; Real Time, 2003) sledujeme cvičeného slona v neurčitěm bílém prostoru, který na povel opakovaně padá na zem, kde zůstává nehybně ležet, a poté se opět staví na nohy.

Výstava měla zvláště ve své první části v hale tajemnou atmosféru, která zvýraznila charakter Gordonových děl. V rozlehlé, potemnělé hale byla rozestavěná velká oboustranná projekční plátna a na podlaze na sebe umístěné staré televizory. Osvětlení poskytovala pouze promítaná videa, která prostor prosytila i bizarními zvuky (hudbou z filmu *Vertigo* a havraním krákáním¹⁷¹). V dalších prostorech galerie byla umístěna fotografická tvorba a monumentální videoinstalace *Téměř každá práce na filmu a videu od roku 1992 dodnes k vidění na monitorech, některé se sluchátky a další bez zvuku, a všechny běžící současně* (Pretty much Every Film and Video Work from about 1992 Until Now, to Be Seen on Monitors, Some With Headphones, Others Run Silently and All Simultaneously). Po celém prostoru galerie pak byla rozmístěna i textová část Gordonovy tvorby. Všudypřítomné nápisy byly umístěny na stěny, podlahu, ve venkovních prostorech

¹⁷¹ Videoinstalace *Svým tmavým okem hledím dolů*, 2008, 3 monitory, smyčka.

i na oknech v českém i anglickém jazyce. Nutno podotknout, že architektonické řešení DOXu vyšlo Gordonově tvorbě zcela vstřííc. Koncepční vize umělcovy tvorby naprosto souzní s mottem centra současného umění DOX, a proto považují formu představení jeho tvorby v Praze za zcela zvládnutou a spojení Gordona a DOXu za naprosto přirozené.

Po Sametu

GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 –

Příhodně na den výročí tzv. Sametové revoluce byla otevřena dlouhodobá expozice Galerie hlavního města Prahy v Domě U Zlatého prstenu s názvem *Po Sametu*.¹⁷⁴ V expozici je silně patrná vize kurátorů Sandry Baborovské a Karla Srpa, kteří na výstavě představují díla 65 českých umělců. Koncept výstavy zahrnuje prezentaci sbírky galerie i tématu současného českého umění vzniklého po roce 1989 v jeho celistvosti, které si ovšem vyžádalo i mnoho zápůjček.¹⁷² Kurátoři prezentují tvorbu současných českých umělců střední a mladší generace spolu s díly, které vznikly hluboko před rokem 1989. Člení je do čtrnácti částí s poetickými názvy jako Tváření, K věci, Mikro a Makro, Industriál, Ve hře aj. a hledají „souvislosti ukryté v emocionální a kulturní paměti člověka“.¹⁷³

Klíčem ke spárování často velmi časově vzdálených děl byla vizuální podobnost, která ale často předznamenávala i vnitřní souvislosti. Jedním z výmluvných příkladů jsou díla sester Válových a Jakuba Špaňhela v sekci Industriál nebo díla Adrieny Šimotové a Josefa Bolfa v sekci Tváření. Tváření neodkazuje pouze na tvář, ale také na tvoření neboli vytváření, které se odráží jak v objektových kresbách Adrieny Šimotové, které vznikaly jako otisky (frotáže) obličejů, tak i ve fixem a vodovkami načrtnutých hlavách Josefa Bolfa. Provokativně může působit srovnání skládaček popového vtipálka Davida Černého a výsostného intelektuála Stanislava Kolíbal. Plastové figurky pro děti ještě zabalené ve fólii od Černého se pouze v základním principu přibližují Kolíbalovým geometrickým projektům z překližky. Někteří umělci vytvořili svá díla přímo pro prostor galerie. Obrazy gravitace Evžena Šimery se z plátna přenesly přímo na zeď, když po ní nechal stéct proužky barev. Tomáš Vaněk zase vyzdobil zdi galerie nápisy, které vyjadřují podivné

¹⁷² Zdroj: Tisková zpráva k výstavě, 2009

¹⁷³ Zdroj: Tisková zpráva k výstavě, 2009

pocity: „Někdy, když mluvím před lidmi, vidím se z pozice mimo, jak mluvím.“ Dominik Lang s Markem Medunou vytvořili v expozici několik nápaditých zásahů, např. novou samostatnou místnost – kuřárnu nebo kasičku v podobě měřiče vlhkosti, kam mají kustodi každý den vhodit jednu korunu. Personál galerie se však do expozice zapojuje i jinak, a to v performanci pletení šály, kdy mají kustodky za úkol plést šálu v otevírací době galerie.

Dvacetileté výročí pádu Železné opony vybízelo k bilanci porevolučního vývoje českého umění. Kurátoři naštěstí nezvolili výstavu typu učebnicového výkladu (jednotlivá díla nejsou chronologicky řazena), ale subjektivní přístup přesahů do minulosti, kdy na základě osobní znalosti místní scény vybrali ta nejzajímavější díla ze současného umění a vložili je do kontextu tvorby generačně starší. Vznikl tak komplexní celek, který vystihuje specifika vývoje české výtvarné tvorby, do které byla poprvé zahrnuta také audiovizuální díla a interaktivní díla nových médií (např. schémata Federica Díaze, které reagují na teplotu těla či dotyk) a zároveň byly objeveny skryté paralely mezi uměním minulosti a současnosti, které umožnily rozšířit prostor pro nové pohledy a interpretace. Výstava vzbudila vesměs pozitivní reakce u široké i odborné veřejnosti a médií¹⁷⁴ a splnila tak své poslání přitažlivým způsobem referovat o porevoluční tvorbě české umělecké scény.

Decadence Now!

Galerie Rudolfinum, 30. 9. 2010 – 2. 1. 2011

Výstava s názvem *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*¹⁷⁵ kurátora Otto M. Urbana rozproudila na podzim roku 2010 stojaté vody českého výstavnictví současného umění. Výstava tematicky navazuje na předešlou Urbanovu výstavu *Dekadence – V Barvách chorobných*, která se uskutečnila na přelomu let 2006 a 2007 v pražském Obecním domě. Téma dekadence posunul kurátor do současnosti a obohatil o světový rozměr, který tak přivedl do Prahy zvučná jména: Jeff Koons, Damien Hirst, Keith Haring, Gottfried Helnwein, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Gilbert & George a další. Jak výčet

¹⁷⁴ Např. Václav Hájek: České umění Po Sametu je čistě divácké potěšení. In: aktualne.cz, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=654693>, vyhledáno 2. 11. 2011 nebo Magdalena Čechlovská: Výstava Po Sametu představuje nejodvážnější prezentaci českého umění po roce 1989. In: iHned.cz, <http://life.ihned.cz/umeni-a-design/c1-39642380-vystava-po-sametu-predstavuje-nejodvaznejsi-prezentaci-ceskeho-umeni-po-roce-1989>, vyhledáno 2. 11. 2011

umělců napovídá, horizont současnosti sahá v tomto případě do sedmdesátých let minulého století, kde kurátor výstavy spatřuje „zlom v umělecké tvorbě“.¹⁷⁵ Slovo Now z názvu výstavy pak ironicky poukazuje na populární edice Art now a Architecture now,¹⁷⁶ které vydává nakladatelství Taschen. Výstava byla rozdělena do pěti tematických okruhů/krajností: Krajnost sebe: Bolest, Krajnost krásy: Pop, Krajnost těla: Sex, Krajnost mysli: Šílenství a Krajnost života: Smrt. Tento originální koncept dovolil kurátorovi představit divákům díla známých umělců v konfrontaci s těmi méně známými nebo začínajícími, např. díla Joela-Petera Witkina a Gézy Szöllösiho nebo Cindy Sherman a italské sochařky Niby. Výstava byla také doplněna dalšími čtyřmi samostatnými výstavami – *Pokoj č. 13* v Uměleckoprůmyslovém muzeu, *Gilbert&George: Cesty* v pražském Doxu, *Joel-Peter Witkin* v Domě umění města Brna a *Ještě místo – Pustá země* v Západočeské galerii v Plzni.

Zvolené téma dekadence v současném umění přivedlo do českých výstavních síní nejen zvučná umělecká jména a davy návštěvníků, ale také vyvolalo diskuzi nad tímto pojmem a konceptem výstavy i nad jejich prezentací veřejnosti. Výstava byla uvozena varovným upozorněním, které říká, že může šokovat a tudíž je dětem do patnácti let bez doprovodu rodičů pro jistotu vstup zakázán. Podobně byli upozorňováni i lidé citlivější povahy. Nicméně tato upozornění však spíše jen vyvolala očekávání šoku, protože na výstavě nebylo představeno nic, co by nebylo k vidění v dnešních médiích. Pojem dekadence, jak je znám již od 19. století, si spojujeme s problematikou moderního individualismu, s rozporem mezi osobní svobodou jedince a jeho bolestně pociťovanou závislostí na okolním prostředí. Dekadent si nechce připustit svoji zakotvenost v moderní civilizaci a přiklání se k naprosté nezávislosti osobnosti. Ta se projevuje v jeho umělecké tvorbě, ať už literární nebo výtvarné, která je vysoce stylizovaná, sebestředná a vyjadřuje filosofii zániku. Výstava *Decadence Now!* se zaměřila spíše na tyto projevy než na jejich kořeny. Proto na výstavě dominovaly především figurální obrazy, fotografie a sochy, které byly víceméně konvenčně umístěny na zdech a soklech. V současné době už taková díla nemohou šokovat nebo pobouřit establishment, ani nemohou bořit tabu, která již byla dávno zbořena. Divák je otupen množstvím zobrazení, která ho mají šokovat a která jsou

¹⁷⁵ URBAN / ESPEN 2010 – Otto M. URBAN / Silvia VAN ESPEN: Objevování *Decadence Now!* Rozhovor s Otto M. Urbanem. In: *Ateliér 23*, 2010, 16

¹⁷⁶ URBAN / ESPEN 2010, 16

běžně k vidění i mimo výstavní sál. Ale právě méně okázalé projevy umělcovy duše, jejichž účelem není prvoplánově šokovat nebo na sebe upozorňovat, jsou nejpůsobivější a vzbuzují nejvíce otázek. Mezi ně patří např. *Předložka z Hitlera* od Izraelce Boaze Arada, kterou kurátor zařadil do tématu Krajnosti krásy: Popu. Předložka byla umístěna na zemi uprostřed místnosti, což samo o sobě narušovalo její vnímání jako uměleckého díla. Ale má snad Hitler něco společného s popem? Je pop ikonou? Anebo je samotná předložka artefaktem popu a spojení s Hitlerem ji činí dekadentní? Úmyslem umělce v tomto případě bylo poukázat na vztah židovského státu k holocaustu, který byl děsivým a nezapomenutelným faktem, ale také oportunisticky využívaným politickým nástrojem. Toto dílo mělo tak své dekadentní kořeny v ambivalentním vztahu umělce k děsivé historické události a jejím dozvukům v současnosti.

Výstava byla laickou i odbornou veřejností přijata vcelku kladně, o čemž vypovídá vysoká návštěvnost výstavy¹⁷⁷ i její početné recenze, které oceňovaly především „atraktivní sestavu umělců“¹⁷⁸ a děl současného umění, které „do Česka za posledních minimálně deset let nikdo nedostal a zase jen tak nedostane“.¹⁷⁹ Výstava *Decadence Now!* byla symptomem naší doby, který vypovídal jednak o stavu společnosti a jejích hodnot a také i v užším smyslu o vystavování současného umění u nás. Symptomatická byla v tom smyslu, že používala šok jako komunikativní prostředek, jako marketingovou strategii, která měla na výstavu přilákat co možná největší množství diváků, kteří uvidí, co ještě neviděli, ale co dobře znají z běžných médií. Koho dnes ještě může šokovat zobrazení nahoty, sexu, krve či smrti? Snad právě tato obeznamenost byla nakonec to nejdekadentnější, co výstava nabízela. Ale i přesto je nadmíru důležité, že se tato výstava uskutečnila. Je to totiž přesně tento typ výstav, které v českém prostředí doposud chyběly. Velké tematické výstavy, které by představily známé i méně známé zahraniční umělce, které by se věnovaly aktuálním společenským a uměleckým tématům, které by vzbudily pozornost českých médií a přitáhly do prázdných výstavních sálů své diváky, a které by mezi nimi vyvolaly zájem o současné umění.

¹⁷⁷ Výstavu navštívilo podle údajů galerie 56.016 diváků.

¹⁷⁸ ANDREAS 2010 – Petr ANDREAS: *Decadence Now!*. In: *Ateliér 23*, 2010, 16

¹⁷⁹ KUBÍČKOVÁ 2010 – Klára KUBÍČKOVÁ: Recenze: Výstava plná zvrhlostí stojí za návštěvu. Nabízí víc než šok. In: *iDnes.cz*, http://kultura.idnes.cz/recenze-vystava-plna-zvrhlosti-stoji-za-navstevu-nabizi-vic-nez-sok-1i5-vytvarneum.aspx?c=A100930_183830_vytvarneum_tt, vyhledáno 15. 7. 2011

Play

Výstavní síň Mánes, 4. 11. 2010 – 20. 2. 2011

Na přelomu let 2010 a 2011 se ve výstavní síni Mánes uskutečnila v českém prostředí neobvyklá, interaktivní výstava s výstižným názvem *Play*.^[16] Výstava, na které bylo představeno na čtyřicet českých i zahraničních umělců ze Slovenska, Spojených států i Švýcarska, byla součástí stejnojmenného festivalu, který byl pořádán projektem Orbis Pictus a v jehož rámci se konaly i různé přednášky, filmové projekce a hudební koncerty. Záměrem projektu bylo podle jeho autorů Jiřího a Radany Waldových „rozvíjet imaginaci a fantazii prostřednictvím interaktivních nástrojových objektů. Hlavním tématem je vytvořit komunikační kanál jdoucí napříč národnostními příslušnostmi, sociálními vrstvami či náboženskými vyznáními.“¹⁸⁰ Výstavní koncepci vytvořil držitel Ceny Jindřicha Chalupického z roku 1995 Petr Nikl, který se ve své tvorbě zabývá světem dětské fantazie a je také autorem knih básní a povídek.¹⁸¹ Své interaktivní výstavy se snaží přiblížit dětským i dospělým divákům, přičemž neztrácí ze zřetele jejich uměleckou hodnotu.

Expozice byla rozdělena do dvou částí. V horním patře dominovala výstavnímu prostoru instalace Petra Nikla, Ondřeje Janouška, Dušana Váni a spol. *Krystalíza* – „kolektivní krajina představ, ve které jsou rozestřeny nejrůznější záhony drobnějších skladebných prvků, umožňující vzájemné spojování, hnětení a růst“.¹⁸² *Krystalíza* je soubor originálních stavebnic, ze kterých si mohli návštěvníci po libosti sestavovat různé tvary a uskupení a sami tak dávat a měnit formu vzniklého díla. Všichni byli navíc vyzváni, aby si s sebou do galerie přinesli nějaký osobní předmět, který je bude po dobu trvání výstavy v instalaci zastupovat. Kromě *Krystalízy* byly v horním patře galerie k vidění i bizarní hudební nástroje Jiřího Konvrzka, Jaroslava Kořána či Milana Caise nebo souprava syntetizátorů Stanleyho „Robotmana“ Povody, kterou vytvořil za použití starých telefonů. Na celý prostor pak dohlíželo tzv. boží oko, nafukovací objekt se zabudovanou kamerou, kterou ovládá samotný divák. Vystavené exponáty měly také ekologický rozměr, neboť mnoho z nich vzniklo z odpadových materiálů, jako jsou PET lahve, součástky ze starých

¹⁸⁰ <http://www.orbis-pictus.com/o-projektu-orbis-pictus-aneb-----p13.html>, vyhledáno 19. 7. 2011

¹⁸¹ V roce 2007 vyšla Niklovy kniha *Zahádky*, o tři roky později vyšla v nakladatelství Meandr kniha *absurdních básní a próz Přeshádky*.

¹⁸² <http://www.orbis-pictus.com/play---hra,-ktera-nekonci-p232.html>, vyhledáno 19. 7. 2011

počítačů nebo dřevěné odřezky. Druhá část výstavy ve spodní části galerie nazvaná *Spodní proud* byla zatemněná a rozdělená do menších celků. Hned u jejího vstupu se nacházelo dílo Silvie Gajdošíkové, která trefně zareagovala na *genia loci*. Soustavou kukátek s barevnými filtry a zrcátky zaměřenými na vltavské nábřeží proměnila všední realitu do hravě barevného pohádkového obrazu. Na rozdíl od horního patra, kde manipulace s exponáty způsobovala značný hluk, bylo spodní patro velmi klidné a mohla v něm vyniknout i subtilnější díla. Například světelná hra *Světlo v kleci* Martina Janíčka nebo *Rohovka* Petra Nikla, která za pomoci soustavy optických skel promítala na stěnu plovoucí plankton, který mohli v akváriu za ččkami rozhýbat samotní diváci. Ve výtvarném ateliéru si pak mohli návštěvníci vyzkoušet kresbu na rotujících podložkách nebo kresbu za pomoci magnetů. U žádného z exponátů nebyl umístěn popis s návodem k použití a bylo tak na samotných divácích, aby rozluštili, jak s kterým dílem zacházet a k čemu ho použít.

Smyslem výstavy bylo podle autora konceptu Petra Nikla nabídnout návštěvníkům „prostor pro přímou a spontánní komunikaci, fyzický kontakt s objekty“ a „uvést lidi do aktivního procesu tvorby.“¹⁸³ Inspirací celého projektu *Orbis Pictus* je pak samozřejmě *Labyrint světa a Ráj srdce* Jana Amose Komenského. A tato koncepce „školy hrou“ diváky skutečně zaujala, alespoň podle rekordní návštěvnosti, které výrazně překonala i návštěvnost mediálně velmi propagované výstavy *Decadence Now!*.¹⁸⁴ Značnou měrou přispěl k rekordní návštěvnosti i velký počet dětských diváků, kteří se v prostoru galerie chovaly jako na dětském hřišti. Výstava však nebyla určena pouze jim, ale měla oslovit především dospělé diváky, kteří na běžných výstavách nemají možnost se podílet na tvorbě vystavených děl. Bylo by zajímavé zařadit některá interaktivní díla do výstavního kontextu běžných „statických“ děl, aby tak ještě lépe vynikl kontrast jejich i jejich diváků – pasivních konzumentů a aktivních tvůrců. Interaktivní výstava *Play* tak alespoň svému divákovi připomněla, že jsou i jiné formy umělecké tvorby než ty, s kterými se běžně setkává v uniformním prostředí českých galerií.

¹⁸³ KROULÍK 2010 – Pavel KROULÍK: *Play*, vyzývá Petr Nikl návštěvníky výstavy v Mánesu, In: aktualne.centrum.cz, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=671930>, vyhledáno 19. 7. 2011

¹⁸⁴ Výstavu *Play* shlédlo podle tiskové zprávy v Mánesu 107 310 lidí, tj. 1 154 diváků denně.

NOW AND WOW: Znovuzrození módní fotografie

Galerie Langhans, 25. 5. – 9. 7. 2011

V polovině roku 2011 uspořádala galerie Langhans výstavu současné módní fotografie s názvem *Now and Wow*.^[17] Výstava, kterou připravil švýcarský kurátor Walter Keller, byla stejně progresivní jako téma, kterým se zabývala. Současné trendy v módní fotografii se ze stránek klasických módních časopisů přesunuly do virtuální reality internetových blogů, které je přebírají přímo z ulice. Tento přesun vygenerovaný digitálními médii a globalizací společnosti citelně zasahuje do samotného módního průmyslu, který vyzývá módní bloggery a bloggerky jako nové guru. Ti fotí sami sebe nebo kohokoli, koho vidí na ulici v neotřelém outfitu, a své snímky umísťují na svůj blog. Na jejich blozích se tak vytváří bláznivá směsice lifestylových, módních i reportážních fotografií, které posouvají nejen hranice módy, ale i své vlastní.

V současnosti už fotografové nezachycují jedinečné a věčně trvající okamžiky, které jsou výlučné právě tím, že jsou zachyceny na fotografii, nýbrž každý okamžik ve fotografii je okamžitě nahrazen nějakým jiným. Fotoaparát již není exkluzivním přístrojem dostupným privilegované umělecké či novinářské elitě, ale běžnou součástí každého mobilního telefonu, a tedy i člověka. To vede k nekontrolovatelnému množství fotografií, které se po internetových sociálních sítích šíří světem. Tomuto způsobu prezentace fotografií také odpovídala progresivní instalace výstavy. Fotografie nebyly pověšeny na zdech zarámovány v dřevěných rámech nebo za skleněnou deskou; místo toho byly na zdech zavěšeny tablety, které obsahovaly na stovky jednotlivých fotografií a ve kterých si návštěvník mohl jednotlivě „listovat“ nebo si pustit prezentaci. Popisky byly umístěny vedle tabletů ve formě screenshotů sms zpráv z displejů mobilních telefonů. Mimoto byly fotografie promítány ještě na velkých LCD obrazovkách.

Fotografie anonymních bloggerů prezentované pomocí elektronických médií byly doplněny ještě dvěma klasickými fotografickými cykly známých autorů – souborem *Go Sees* módního fotografa Juergena Tellera a módními snímky z devadesátých let od Roberta Franka. Soubor *Go Sees* představoval fototesty, které Teller pořizoval ze dveří svého ateliéru, kde fotografoval příchozí potencionální modelky. Tyto fotografie byly také nápaditě prezentovány – byly zavěšené na prádelní šňůře jako při vyvolávání klasického

filmu a divák si jimi mohl „listovat“ podobně jako v tabletu. Od Roberta Franka byly na výstavě představeny klasické dokumentární fotografie focené na polaroid. Výsledný soubor nebyl na první pohled nápadný a „příliš efektní, byl nicméně velmi silný“.¹⁸⁵

Ačkoli byla výstava svým tématem i způsobem instalace progresivní a nápaditá, fotografie ani módní kreace na nich prezentované takovými přívlastky označit nelze. Většina fotografií, vyfocených převážně v městských exteriérech, zobrazovala celou postavu nebo polopostavu čelně stojící k fotografovi, což je koncept starý již třicet let.¹⁸⁶ Po chvíli prohlížení začaly všechny fotografie vypadat stejně a tak nebylo ani lehké si všimnout, kdy se začaly fotografie v prezentaci opakovat. I prezentovaná móda byla na všech fotografiích velice podobná, ať byly fotografie pořízeny v některém z evropských měst, v New Yorku, Los Angeles, Tokiu či kdekoli jinde. A i když některé fotografie vynikly nad ostatní, vzápětí byly zapomenuty, protože byly nahrazeny dalšími velice podobnými. Ale to je asi normální způsob, jakým dnes fotografie vnímáme.

¹⁸⁵ LÁB 2011 – Filip LÁB: Ukázat, wow a uvolnit místo pro další snímky. In: aktuálně.cz, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=702319>, vyhledáno 3. 11. 2011

¹⁸⁶ LÁB 2011

Závěr

Diplomová práce *Trendy ve vystavování současného umění v pražských galerijních prostorech* pojednává o problematice prezentování a zprostředkování současného umění. V této práci jsem se pokusila nastínit současný stav v prezentování a zprostředkování současného umění ve výstavních institucích v Praze, přičemž jsem pracovala s dostupnými literárními prameny převážně českých autorů, kteří se snaží tuto problematiku reflektovat. Záměrem práce bylo zjistit, jakým způsobem se v pražských galeriích prezentuje současné umění, a to převážně na krátkodobých výstavách, a jakými způsoby dochází k jeho zprostředkování veřejnosti. Za tím účelem byla práce rozdělena do šesti kapitol, které se víceméně zabývaly jednotlivými složkami výstavního provozu. Poslední kapitola pak představila deset konkrétních výstav, které praktickým způsobem ilustrovaly některé teoretické aspekty jednotlivých složek výstavního provozu a současný stav v prezentaci současného umění v Praze.

Na úvod jsem se ve stručnosti zabývala některými literárními zdroji této práce, které byly vydány převážně v posledních pěti letech. Jmenované publikace a konference jsou vynikajícími příklady zájmu české odborné veřejnosti o téma a problematiku prezentace a zprostředkování současného umění. Jelikož jsem k tématu vybírala praktické příklady a výstavy z pražských výstavních prostor, rozhodla jsem se čerpat i z literatury, která pochází z českého prostředí a stav prezentování současného umění do jisté míry reflektuje.

Druhá kapitola se už věnovala klíčovému pojmu umělecké dílo, které v průběhu dvacátého století podstatně rozšířilo hranice svého významu. Subverzivní gesto Marcela Duchampa rozvrátilo dosavadní tradiční roli umění, ve kterém se vše stalo možným a statut uměleckého díla získaly i sériově vyrobené či odpadní předměty. Revoluce zasáhla malbu i sochu a odstartovala jejich rozvoj do forem objektových soch, akčního umění, performance, land artu, nových médií a dalších. Tento rozvoj poznamenal i způsob chápání a vnímání uměleckých děl u veřejnosti, která se k těmto dílům začala stavět odmítavě.

Třetí kapitola pojednávala o pojmu divák. Ve své první části se zaměřila na percepci uměleckých děl a základní fakta o biologických aspektech procesů vidění a

vnímání, na rozdíly ve vnímání statického a pohyblivého obrazu a na pojmy pozornost, imaginace a estetický prožitek. Druhá část se zabývala proměnou ve vztahu diváka a obrazové reprezentace, kontexty vnímání obrazových reprezentací a určením divácké pozice. Kontext vnímání obrazových reprezentací je dán jejich funkcí a ovlivňuje i jejich vnímání – na dopravní značku na silnici reagujeme jinak než na ilustrativní fotografii doprovázející článek v novinách. Přesnou pozici určují divákům zase nástěnné malby v barokních chrámech nebo street artové obrazy na chodnicích umělce Juliana Beevera. S diváckou pozicí manipulují i divadelně komponované obrazy Gerrita Dou a současná vizuální kultura elektronických interaktivních obrazových reprezentací.

Čtvrtá kapitola se zabývala rolí kurátora v prezentaci současného umění. Představila několik osobností a postupů nejvýznamnějších zahraničních kurátorů druhé poloviny dvacátého století a podrobně pak popsala způsoby práce Haralda Szeemanna. Kapitola se věnovala i českým kurátorům a jejich projektům. Zmínila výstavu Václava Magida *Místo pro projekt uskutečněnou* v Galerii VŠUP v roce 2007 a *Ústavu pro dočasnou výstavu* Víta Havránka a Zbyňka Baladrána. Institucionalizuje se vzdělávání českých kurátorů a jejich postavení na rozdíl od devadesátých let značně posílilo. Dobrým příkladem při přípravě mladých kurátorů současného umění na jejich budoucí povolání byla výstava *Crash Test*, která se konala v Topičově salónu na podzim 2011 a kterou připravili studenti z Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze.

Pátá kapitola se věnovala výstavním prostorům tedy galeriím. V první části se zabývala architekturou a interiérem výstavních prostor. Uvedla konkrétní příklad Centra současného umění DOX, které bylo v roce 2008 přebudováno dle nejmodernějších požadavků pro prezentaci současného umění z tovární haly na výstavní prostor. V otázce interiéru se pak zabývala především osvětlením a nejprogresivnějším technologickým novinkám, které byly pro muzejnictví jako takové představeny na výstavě *Muzeum 3000*. Ve druhé části nejprve ujasnila terminologické rozdíly v pojmech galerie, muzeum umění, kunsthalle a centrum současného umění a rozdělila výstavní prostory dle okruhu jejich diváků, na které se zaměřují. K jednotlivým typům institucí pak uvedla konkrétní příklady z pražské galerijní scény, přičemž se ale nejedná o celkový přehled všech výstavních institucí v Praze. Zmíněné galerie byly do práce zařazeny na základě kvalitního výstavního programu, který ve sledovaném období let 2007 až 2011 zajistily. Celkově tak dle mého

názoru vyniká práce Galerie hlavního města Prahy, Galerie Rudolfinum, Center současného umění DOX a Futura, soukromích galerií 5. patro a Hunt Kastner a alternativních galerií AM 180 či Artwall. Třetí část kapitoly se zabývala komunikací galerie s veřejností. Kapitola se zaměřila jak na práci PR oddělení a propagaci galerie tradičními mediálními kanály, tak především na prezentaci galerií na internetu, konkrétně v Art Projectu společnosti Google, do kterého se zapojilo Museum Kampa. Virtuální prohlídky z pražských galerií nabízí však i DOX a Artbanka – Museum of Young Art. Internetové virtuální prohlídky nabízejí divákům detailní poznání představených děl i interaktivní zapojení do diskuze o těchto dílech či výstavách a možnost s nimi dále pracovat a rozvíjet tak divákovi znalosti a poznání. Tento způsob prezentace však také mění divákovo vnímání děl přes obrazovku svých elektronických nosičů. V neposlední řadě se kapitola věnovala též práci galerijního lektora a bezprostřednímu zprostředkování uměleckých děl na výstavách či ve sbírkách. Rozvoj tohoto oboru tkví ve snaze galerií vychovat si nové generace návštěvníků a nabídnout jim i pestrý doprovodný program, který se rovná volnočasové aktivitě. Komentované prohlídky, workshopy a animace pro děti či dospělé, celé rodiny či prarodiče s dětmi se staly pevnou součástí nabídky většiny českých galerií a muzeí umění.

Závěrečná šestá kapitola nabídla přehled dle mého názoru nejvýznamnějších výstav současného umění v Praze v období let 2007 až 2011. Zvolené období kopíruje doby mých studií, kdy jsem tak měla možnost výstavní činnost jednotlivých pražských galerií sledovat. První uvedená výstava *Punctum* se uskutečnila v první polovině roku 2007 v Centru současného umění Futura. Jejím kurátorem byl Václav Magid a výstava měla za úkol představit průřez současným českým videoartem. Magid ale pro jeho prezentaci zvolil filosofický koncept Rolanda Barthesa a skryl do něj původní koncept průřezové výstavy. Jeho kurátorský zásah tak pozitivně ovlivnil celé ladění výstavy, která by svým průřezovým charakterem jinak zapadla do nudných a ohraných schémat. V tomto případě tak postava kurátora do jisté míry zastihuje samotné umělce, kteří naplňují kurátorovu vizi, která je v tomto případě velmi osobní. *Punctum* je totiž relativní pojem, který se u každého diváka definuje individuálně. Další podobnou výstavou, ve které sehrál klíčovou roli její kurátor, byla výstava *Vzpomínky na budoucnost* kurátora Karla Císaře, která se konala začátkem roku 2009 v Galerii Václava Špály. Výstava byla pro jejího diváka

intelektuální hádankou, kterou kurátor divákovi rozhodně nepomáhal rozluštit. Její nesnadná rozluštitelnost spočívala v samotných dílech, často nemateriální či minimalistické povahy. Vybraná díla se také do jisté míry podřizovala danému konceptu kurátora, který odkazoval k samotným dějinám umění a k vývoji pojmu umění jako takovému. Laický divák však tyto souvislosti hledal jen obtížně. I v Praze je tak výsledovatelný typ výstav silných kurátorských osobností, kteří svým konceptem zastíní vystavená díla. Ryze subjektivní kurátorský přístup uplatnili i kurátoři výstavy *Po Sametu*, která je od 17. listopadu 2009 představená v Galerii hlavního města Prahy. Výstava mapující současné umění po roce 1989 představila vybrané umělce a jejich díla v kontextu děl starší generace umělců, přičemž kurátoři postupovali na základě vlastní znalosti umělecké scény a osobních vztahů mezi umělci. Souvislosti mezi jednotlivými díly nacházeli na základě vnějších vizuálních znaků, které někdy přecházely i do vnitřních spojitostí. Zvolený koncept i výběr konkrétních děl se však setkal s víceméně všeobecným souhlasem a nezastínil tak jednotlivá díla a podstatu výstavy. Dlouhodobá expozice *Po Sametu* tak zároveň poskytla jednu ze zajímavých možností, jak prezentovat současné umění ve stálých expozicích a proměnlivých kontextech.

Další představené výstavy však naznačily nový trend při prezentaci současného umění. Do centra pozornosti se dostává divák a jeho postavení ve výstavním provozu posiluje. Svědčí o tom i rostoucí počet a větší specializace doprovodných programů v galeriích, které zprostředkovávají umění pomocí teoretických výkladů i praktických aktivit. Mezi pražskými výstavami jsem vybrala dvě, které byly každá svým způsobem specificky zaměřeny na diváka a obě dosáhly značně vysoké návštěvnosti. Interaktivní výstava *Play*, která se konala v druhé polovině roku 2010 v Mánesu, definovala diváka jako spoluvůrce vystavených děl a výstavní prostor připomínal spíše dětské hřiště či stavebnici. Výstava cílila na divákovu kreativitu, fantazii a hravost a představila současné umění v jeho tvůrčím procesu. Divákovi dala novou roli aktivního tvůrce namísto pasivního konzumenta. Zcela jiným způsobem se na diváka zaměřila druhá z výstav *Decadence Now*, která se konala ve stejné době v Galerii Rudolfinum. Výstava i její téma dekadence bylo propagováno velmi přitažlivým způsobem, který měl oslovit co největší počet diváků. Výběr umělců, tématu, koncept rozdělení děl do jednotlivých okruhů (krajností) i samotný název výstavy vycházel vstříc vkusu většinového diváka, což zde není

myšleno negativně. Divák se tak dostal do středu pozornosti, i když stále zůstal v roli pasivního konzumenta.

Progresivním způsobem byla pojata výstava módní fotografie *Now and Wow*, která se konala v Galerii Langhans v polovině roku 2011. Na výstavě zaujal především způsob prezentace vybraných fotografií, které byly promítány v tabletech zavěšených na zdi. Nové elektronické médium bylo umístěno do klasické polohy závěsného obrazu. V galerii se tak střetly dva světy – soukromý svět diváků reprezentovaný tabletem a svět galerie reprezentovaný zavěšením tabletu na její zeď. Elektronický obraz se tak dostal do stejného kontextu i pozice jako klasická malba, kresba či fotografie. Způsob instalace koresponduje s prezentovaným tématem – fotografiemi módy od v podstatě anonymních módních bloggerů. Takto pojatá instalace změnila i vnímání prezentovaných fotografií. Divák již nerozjímal nad každou jednotlivou fotografií, ale roztěkaně se rozhlížel po obrazovkách, na kterých běžely fotografie v rychlém sledu za sebou. Způsob prezentace v galerii byl téměř totožný s běžným vnímáním fotografií na internetu. Výstava tak reflektovala nejen současné trendy v módním byznysu, ale také trendy ve vnímání obrazových reprezentací v současné vizuální kultuře.

Nepříjemnou stránku provozování nezávislých galerií odhalila výstava skupiny Guma Guar s názvem *Kolektivní identita*, která se konala v galerii Artwall na jaře 2008. Výstavu s provokativním tématem neunesli tehdejší zástupci vedení hlavního města a galerii vypověděli smlouvu o pronájmu výstavních ploch ve výklencích opěrné zdi Letenských sadů. Ačkoli byl výstavní provoz galerie po třech letech znovu obnoven, poukázal tento případ na neschopnost českých politických elit přijmout kritické projevy současného umění i na malý zájem politiků a představitelů města o dění v galerijním a uměleckém provozu, ze kterého plyne i jeho nedostatečné financování z veřejných rozpočtů.

V Praze naplňují kvalitní výstavní program i některé soukromé galerie. Jako příklad jsem uvedla výstavu *Inverzní romantika*, která se konala v Galerii 5. patro na podzim roku 2008. Kvalitní výstavní program a především netradiční instalace s radikálními zásahy do prostoru galerie nabízí ale také galerie Hunt Kastner. Trojlístek významných pražských soukromých galerií pak doplňuje Galerie Jiří Švestka. Z nových výstavních prostor v Praze

se jasně vyprofilovalo Centrum současného umění DOX, které prezentuje současné umění českých i zahraničních umělců a poskytuje tak platformu pro jejich dialog. Z množství kvalitních výstav reprezentovala DOX v práci výstava Douglase Gordona *Krev, pot a slzy*. Nepřehlédnutelným tématem se v roce 2009 stalo výročí tzv. sametové revoluce, které svým zaměřením připomněla již výstava *Po Sametu*. Druhou výstavou, kterou Galerie hlavního města Prahy ve spolupráci s organizací Tranzit/Display k výročí uspořádala, byla výstava *Monument transformace*. Výstava se nezaměřovala na proměny umění, nýbrž společnosti. Svým zaměřením tak zasahovala do ostatních společenských oborů jako sociologie, psychologie, filosofie či ekonomie. Těmito přesahy se pak značně odlišuje od ostatních prezentovaných výstav.

Na pražské výstavní scéně se uplatňuje mnoho přístupů k prezentaci současného umění. Působí zde silné kurátorské osobnosti, které vytvářejí aktuální výstavní koncepty a hledají pro prezentaci současného umění vhodné kontexty. Zároveň se do centra pozornosti výstavních institucí dostává divák či návštěvník galerie, kterému se tyto instituce snaží nabídnout co nejpestřejší doprovodné programy a co nejsrozumitelněji mu současné umění zprostředkovat. Tato snaha se odráží i ve způsobu prezentace jednotlivých děl i výstav jako celků. Galerie začínají pro prezentaci využívat technologických novinek, které se stávají dostupnými. Ve sledovaném období byla uskutečněna řada kvalitních i navštěvovaných výstav, které progresivním způsobem prezentovaly současné umění. Způsoby prezentace a zprostředkování současného umění se ale v odborných kruzích stále diskutují a vyvíjejí. To je příslibem, že ani v budoucnosti nebude toto téma opomíjeno.

Seznam literatury

Monografie

BRABCOVÁ 2005 – Alexandra BRABCOVÁ (ed.): Brána muzea otevřená. Průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea. Náchod 2005

CRIMP 1993 – Douglas CRIMP: On the Museum's Ruins. Massachusetts 1993

CSIKSZENTMIHALYI / ROBINSON 1990 - Mihaly CSIKSZENTMIHALYI / Rick E. ROBINSON: The Art of Seeing, J. Paul Getty Museum 1990

HORÁČEK 1998 – Radek HORÁČEK: Galerijní animace a zprostředkování umění. Brno 1998

HORÁČEK/ZÁLEŠÁK 2007 – Radek HORÁČEK / Jan ZÁLEŠÁK (ed.): Aktuální otázky zprostředkování umění. Teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova. Brno 2007

INGERLE 2010 – Petr INGERLE: Příběh perspektivy. Dějiny jedné ideje. Od renesance k modernímu umění a myšlení. Brno 2010

KESNER 2000 – Ladislav KESNER ML.: Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti. Praha 2000

KESNER 2005 – Ladislav KESNER: Marketing a management muzeí a památek. Praha 2005

MÜLLER 2006 – Hans Joachim MÜLLER: Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Hatje Cantz 2006

RUHRBERG 2004 – Karl RUHRBERG / Manfred SCHECKENBURGER / Christiane FRICKE / Klaus HONNEF: Umění 20. století. Taschen/Slovart 2004

Sborníky

HÁJEK 2008 – Václav HÁJEK: Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu. In: Petra HANÁKOVÁ (ed.): Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět. Praha 2008, 11-76

HORÁČEK 2010 – Radek HORÁČEK: Chvála starobylosti – devět pohledů na současné úkoly muzea umění. In: 66. bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 2010, 10-17

JAGODZINSKA 2010 – Katarzyna JAGODZINSKA: Ikonická muzea pro střední Evropu. In: 66. bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 2010, 24-39

KOLEČEK 2010 – Michal Koleček: Muzea umění – od totalitního dirigismu po institucionální anarchii. In: Místa počínů, Ondřej HORÁK (ed.). Praha 2010, 79-93

LUNGOVÁ 2008 – Barbora LUNGOVÁ: Subjekt jako skvrna. Role perspektivního a kinematografického aparátu při vytváření divácké pozice. In: Výzva perspektivy. Obraz a

jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět, Petra HANÁKOVÁ (ed.). Praha 2008, 145-209

PACHMANOVÁ 2009 – Martina PACHMANOVÁ: Kdo je to kurátor. In: Médium kurátor, David Korecký (ed.). Praha 2009, 125-130

PETŘÍČEK 2007 – Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1. Academia 2007, 15.

ŠEBOROVÁ 2010a – Silvie ŠEBOROVÁ: Divoká devadesátá. Galerijní provoz v devadesátých letech. In: Místa počínů, Ondřej HORÁK (ed.). Praha 2010, 73-77

ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Výstava je nonverbální komunikace. In: Médium kurátor, David KORECKÝ (ed.). Praha, 2009, 215-222

Katalog výstavy

PECH 2011 – Milan PECH: Crash Test 2011 (katalog výstavy). Praha 2011

Periodika

ANDREAS 2010 – Petr ANDREAS: Decadence Now!. In: Ateliér 23, 2010, 1, 16

BICKERS 2000 – Patricia BICKERS: The Curator also Rises. In: Art Monthly 07-08, 2000, 1-4

ČERNÁ 2011 – Kateřina ČERNÁ: Proč jsou kurátoři důležití? In: Art+Antiques 01, 2011, 38-42

ČIHÁKOVÁ NOSHIRO 2010 – Vlasta ČIHÁKOVÁ NOSHIRO: Co nám chybí, co potřebujeme? In: Ateliér 24, 2010, 2

FARQUHARSON 2003 – Alex FARQUHARSON: I curate, you curate, we curate. In: Art Monthly 09, 2003, 7-10

HLAVÁČEK 2009 – Ludvík HLAVÁČEK: Vzpomínky na budoucnost. In: Ateliér 4, 2009, 1, 16

HORÁČEK 2008 – Radek HORÁČEK: Práva a povinnosti účastníků provozu umění. In: Ateliér 22, 2008, 2

JIRÁČKOVÁ / CÍSAŘ 2009 – Blanka JIRÁČKOVÁ / Karel CÍSAŘ: Rozhovor s Karlem Císařem. In: Ateliér 4, 2009, 1, 16

JIRKALOVÁ 2008 – Karolína JIRKALOVÁ: Stroj na prostory. In: Art&Antiques 06, 2008, 42-45

KUBÁČKOVÁ 2009 – Markéta KUBÁČKOVÁ: Gesta Douglase Gordona. In: Ateliér 19, 2009, 1

- MARKOVÁ 2009 – Marcela MARKOVÁ: Co dělá mozek v galerii? In: Výtvarná výchova 2-3, 2009, 20-23
- NEKVINDOVÁ / BALADRÁN / KULHÁNEK 2009 – Terezie NEKVINDOVÁ / Zbyněk BALADRÁN / Vít HAVRÁNEK: Monument transformace. In: Flash Art CZ/SK 13, 2009, 36-38
- NOVOTNÁ 2009 – Magdalena NOVOTNÁ: Neurofyziologie vnímání a vidění. In: Výtvarná výchova 2-3, 2009, 16-19
- ONDREIČKA 2011 – Susanne BOECKER / Vít HAVRÁNEK / Boris ONDREIČKA: Manifesta 8. Constitution for Temporary Display. In: Atelier 2, 2011, 8
- RAIMANOVÁ 2008 – Ivona RAIMANOVÁ: Je umění vyfu(a)ckované? In: Ateliér 23, 2008, 2
- SCHMELZOVÁ 2008 – Radka SCHMELZOVÁ: Site specific art. Lekce z landartu, performance a konceptuálního umění. In: Art&Antiques 02, 2008, 39-42
- SCHWABSKY 2007 – Barry SCHWABSKY: Umění, které požívá svoji vlastní hlavu. In: Flash Art CZ/SK 05, 2007, 22-26
- SKŘIVÁNEK 2010 – Jan SKŘIVÁNEK: Manifesta 8. In: Art+Antiques 11, 2010, 66
- SKŘIVÁNEK 2010 – Jan SKŘIVÁNEK: Až na krev. Dekadentní tendence v současném umění. In: Art&Antiques 09, 10-16
- STŘELÁKOVÁ 2009 – Lenka STŘELÁKOVÁ: Pohled ve střehu. Douglas Gordon v DOXu. In: Art&Antiques 7+8, 2009, 16-21
- SÝKOROVÁ 2010 – Lenka SÝKOROVÁ: Tady všude vystavoval. Malý průvodce po nezávislých galeriích. In: A2 14, 2010, 12
- ŠEBOROVÁ 2009b – Silvie ŠEBOROVÁ: Zprostředkovat umění. Animační programy v muzeích. In: Art&Antiques 06, 2009, 36-39
- ŠEBOROVÁ 2010 – Silvie ŠEBOROVÁ: Negalerie. Netradiční výstavní prostory. In: Art&Antiques 7+8, 2010, 48-52
- ŠUBRTOVÁ 2010 – Veronika ŠUBRTOVÁ: Play. In: Ateliér 25-26, 2010, 16
- URBAN / ESPEN 2010 – Otto M. URBAN / Silvia VAN ESPEN: Objevování Decadence Now! Rozhovor s Otto M. Urbanem. In: Ateliér 23, 2010, 1, 16
- VAŇOUS 2008 – Petr VAŇOUS: Inverzní romantika. In: Ateliér 23, 2008, 3
- VÍTKOVÁ 2011 – Martina VÍTKOVÁ: Kulturní politika a vizuální umění – AVU 4. 10. 2010, In: Ateliér 11, 2011, 2

VOJTĚCHOVSKÝ 2009 – Miloš VOJTĚCHOVSKÝ: Čemu všemu lze naslouchat? In: Art&Antiques 12, 2009, 40-44

WOLF 2010 – Veronika WOLF: mezi chrámem a tržištěm. Výzvy současného muzejnictví. In: Art&Antiques 06, 2010, 33-41

Internetové odkazy

GIBART 2004 – Tony GIBART: Objecthood, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/objecthood.htm>, vyhledáno 9. 3. 2010

OBRIST / SZEEMANN 1996 – Hans Ulrich OBRIST / Harald SZEEMANN: Mind Over Matter. Conversation with Harald Szeemann. In: Art Forum 11, 1996, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v35/ai_18963443/pg_8/?tag=artBody;col1, vyhledáno 14. 2. 2011

BIRNBAUM 2005 – Daniel BIRNBAUM: When attitudes become form. Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. In: Artforum 43, 2005, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n27870046/pg_2/, vyhledáno 14. 2. 2011

SKŘIVÁNEK 2011 – Jan SKŘIVÁNEK: Art&Antiques: Artbanka za naše peníze. In: artalk.cz, <http://www.artalk.cz/2011/09/21/artbanka-za-nase-penize/>, vyhledáno 26. 10. 2011

POSPISZYL 2011 – Tomáš POSPISZYL: Tajnosti Artbanky a její kapitál. In: lidovky.cz, http://www.lidovky.cz/tajnosti-artbanky-a-jeji-kapital-do3-/ln_kultura.asp?c=A110722_145105_ln_kultura_wok, vyhledáno 26. 10. 2011

BULÁKOVÁ 2009 – Martina BULÁKOVÁ: Pražská Špálovka udělala z diváků hlupáky. In: iDnes.cz/zravy, http://zpravy.idnes.cz/prazska-spalovka-udelala-z-divaku-hlupaky-fiq-/kavarna.aspx?c=A090128_124634_kavarna_bos, vyhledáno 17. 7. 2011

STEJSKAL 2009 – Jakub STEJSKAL: Mimetické inverzní vzpomínání. In: advojka.cz, <http://www.artalk.cz/2009/01/21/nic-ve-spalovce/>, vyhledáno 17. 7. 2011

KUBÍČKOVÁ 2010 – Klára KUBÍČKOVÁ: Recenze: Výstava plná zvrhlostí stojí za návštěvu. Nabízí víc než šok. In: iDnes.cz, http://kultura.idnes.cz/recenze-vystava-plna-zvrhlosti-stoji-za-navstevu-nabizi-vic-nez-sok-1i5-/vytvarneum.aspx?c=A100930_183830_vytvarneum_tt, vyhledáno 15. 7. 2011

KROULÍK 2010 – Pavel KROULÍK: Play, vyzývá Petr Nikl návštěvníky výstavy v Mánesu, In: aktualne.centrum.cz, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=671930>, vyhledáno 19. 7. 2011

LÁB 2011 – Filip LÁB: Ukázat, wow a uvolnit místo pro další snímky. In: aktuálně.cz,
<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=702319>, vyhledáno 3. 11.
2011