

První muzea a další vývoj

A. Poselství babylonské princezny

1. dcera posledního babylonského krále Nabunna'ida s tajemně znějícím jménem Bel-Shalti-Nannar v letech 550 až 538 vytvořila sbírku uměleckých i neuměleckých předmětů.

„Zprostředkování... není pouze doprovodem, ale je součástí umění (R. Trautwein: Geschichte der Kunstbetrachtung, 1997, s.12)

2. Múseion – Alexandria, 5. stol n. l.

3. Dům Giorgio Vasariho – sbírka uměleckých děl Salla dell arti 1569-1573 (osobnosti, původ umění, metody, posuzování umění, souvislosti umění s okolím) – přístup pro žáky a umělce

4. Raritätenkabinet – Ferdinand Herzog (Jižní Tyrolsko – vládl 1529-1592

5. 1586 – speciálně upravená tribuna Palazzo Uffizi (bez „veřejného provozu)

6. Rudolf II. (vládl 1576-1612) – kabinet kuriozit

7. 1629 – Curych – veřejně přístupná knihovna a galerie (kostel vyvlastněný při reformačních bojích

8. 1743 – zveřejněna a zpřístupněna sbírka Medicejských

9. 1750 – na dva týdny zveřejněna královská sbírka v Lucemburském paláci v Paříži

10. 1759 – British Museum (nejvýše 15 ohlášených osob, vstupné dle movitosti)

1777 sbírka kurfiřta Karla Albrechta von Lespilliez v Mnichově, 1781 – císařská sbírka ve Vídni (Belveder)1783 – Akademie Dusseldorf

2. České území a první muzea umění

1. 1796 Společnost vlasteneckých přátel umění – 1835 Krasoumná jednota – Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění

1902 – založena Moderní galerie Království českého (Franz Josef II.) (až do r. 1835 se vystavovaly pouze půjčené obrazy)

1936 – Státní sbírka starého umění (sestátnění Obrazárny SVPU)

1942 – do Státní sbírky starého umění převedeny exponáty zrušené Moderní galerie...

1949 – uzákonění Národní galerie v Praze

1959 – sbírka Vincence Kramáře předána Národní galerii

3. Počátky galerijních animací

Alfréd Lichtwark

1. Přednáška Umění ve škole (1887 – tiskem vydána 1902)

2. 1888 – Kunsthalle v Hamburku – besedy o umění, forma otázek

3. 1897 – Cvičení ve vnímání uměleckých děl (Übungen in der Betrachtung von

Kunstwerken, překlad z r. 1915 Cvičení v nazírání na díla umělecká) 1914 již 10.vydání

Vybrané kapitoly a jejich části z publikace Katedry výtvarné výchovy PdF MU:

HORÁČEK, Radek, FIŠER, Zbyněk, HAVLÍK, Vladimír. Slovem, akcí, obrazem – příspěvek k interdisciplinaritě tvůrčího procesu. 1. vyd. Brno: MU, 2010, 208 s. ISBN 978-80-210-5389-2.

Otakar Hostinský

..... ve studii Dějiny umění v dětské světnici Hostinský podobně jako Lichtwark požaduje, aby už od nejtělejšího věku přicházely děti do kontaktu s originály uměleckých děl.¹

V českém prostředí se počátky intenzivnější práce s návštěvníky přímo v muzeu umění odvíjejí od aktivity několika jedinců v šedesátých letech minulého století. Tehdy se podařilo pracovníci Národní galerie v Praze Olze Pujmanové zúčastnit odborné exkurze do muzeí a galerií ve Spojených státech amerických, kde se v praxi setkala s různými podobami aktivizujících programů pro veřejnost. Ve stejné době a ve stejných institucích získávají inspiraci francouzští pracovníci muzeí, kteří pak přebírají výraz animace pro označení muzejních aktivit, jež jsou založeny na aktivní tvůrčí práci návštěvníka. Když je díky velké aktivitě bývalého francouzského prezidenta vybudováno v roce 1977 Centre G. Pompidou, v němž na do té doby neuvěřitelné rozloze 1 500 čtverečních metrů vzniká Dětský ateliér, máme tu zřetelné potvrzení, že podněty získané v zámoří nacházejí v Evropě úrodné prostředí. Včetně pojmenování „animace“ – „animátor“, což jsou pojmy, které charakterizují aktivizující formy kontaktu s výtvarným dílem, kdy se divák prostřednictvím výtvarných etud odvozených od vystavených děl přibližuje podstatě uměleckého díla nikoli poslechem teoretického výkladu, ale vlastní tvůrčí aktivitou.² Do českých institucí ještě tehdy Olga Pujmanová výraz animace nepřinesla, ovšem začala ihned usilovat o vytvoření specializovaného samostatného pracoviště, které do té doby Národní galerie v Praze postrádala. Následně vzniká Lektorské oddělení Národní galerie, což pro naše země znamená první krok k osvojení a postupnému dlouhodobému stabilizování pojmu „lektor“, kterým je označován metodický či pedagogický pracovník, jenž má v kompetenci organizaci a uskutečňování programů pro veřejnost. Dnešními očima už tyto okamžiky můžeme vnímat jen jako historii, ale tehdy to byl klíčový okamžik, kdy bylo jasně dáno najevo, že profesní připravenost „lektorů“ je po odborné stránce něčím jiným, než odbornost kurátorů a vedoucích sbírek. Jakkoli tehdy ještě není nikde ve vysokém školství ani náznak specializovaného předmětu či dokonce oboru, který by se na aktivizující galerijní práci zaměřoval, přesto jsme u přímých počátků galerijní pedagogiky v českém prostředí. Také se tehdy rodí určitý oborový terminologický základ – začíná tradice specializovaných pracovišť, která pak rovněž pod označením „lektorské oddělení“ vznikají v Moravské galerii v Brně i v dalších institucích. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se také v německy mluvících zemích intenzivně budují pracoviště typu „oddělení vzdělávání“ (Abteilung Bildung) a začíná se přesněji vymezovat obor muzejní pedagogika.³

Pokud se na tuto pionýrskou dobu díváme z hlediska metodiky galerijní práce, pak zjišťujeme, že už v samých počátcích se odlišují cesty institucí zahraničních od našeho

¹ Viz Hostinský 1986

² srov. Horáček 1998, s.71 „Animace v galeriích jsou „oživující“ činnosti, při nichž návštěvníci pomocí různých materiálů či předmětů vytvářejí dílčí výtvarné etudy, které svým principem, technologií nebo obsahovým zaměřením navazují na sledované výtvarné dílo.“

³ souhrnně o německé muzejní pedagogice pojednává práce Vladimíra Jůvy – Jůva 1994

domácího prostředí. Zatímco zejména Francie s důrazným zájmem o animace velmi preferuje aktivizující formy kontaktu s uměním, kdy účastníci animací aktivně výtvarně pracují a prostřednictvím svých tvořivých pokusů komunikují s uměleckými díly, lektorské programy v českých institucích převážně zůstávají u klasického frontálního modelu komentované prohlídky expozice, na niž v některých případech může navázat drobná výtvarná etuda v odděleném prostoru, nejčastěji ve formě malby či kresby podle sledovaného obrazu či sochy. Rozsáhlá výstava Napodobení a inspirace II, kterou v roce 1994 uspořádala Národní galerie v Praze v Paláci Kinských, představila v historickém přehledu lektorskou činnost této instituce, ale také dokumentovala aktuální aktivity počátku 90.let. Výstava tedy ukázala i výsledky tvůrčích etud dětských návštěvníků. Ty však nejčastěji měly podobu interpretačních maleb a kreseb vytvářených po zhlédnutí a komentování výstavy. Gabriela Šimková vytvořila na přelomu 80. a 90.let ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze v Anežském klášteře Dětský ateliér, později označovaný jen jako Ateliér, v němž učinila závažné kroky k podstatné změně. Jak název naznačuje, hlavním principem se stala vlastní výtvarná práce dětí v nejrůznějších podobách. Někdy jde o rozsáhlejší tvůrčí cykly, které spíše volněji navazují na expozici a stanovující vlastní téma, v jiných případech pak zase o interpretační etudy, které přímo navazují na program mezi obrazy. Dokonce se tu snad poprvé v českém prostředí uplatňuje zkušenost z Paříže, tedy institut „užitečně odložených dětí“. Ve chvíli, kdy si rodiče procházejí výstavou, nejmenší děti, které by určitý typ výstavy v rodičovském doprovodu asi ještě nezvládly, jsou v Ateliéru a pod vedením lektorů – animátorů se věnují nějakým podstatně zábavnějším výtvarným činnostem. Až budou větší, prohlédnou si výstavu s rodiči, s lektorem a později i samy. Když se po roce 1990 v anežském klášteře objevily vedle starého umění i krátkodobé výstavy současných světových umělců, výrazněji se začaly rozvíjet programy přibližující prostřednictvím vlastních výtvarných činností také současné umění.

Pro minulost galerijní pedagogiky v České republice platí, že personální zajištění lektorských oddělení se odvíjelo především podle zcela osobní motivace. Lektori zpravidla neprošli specializovaným vzděláním, protože ani na vysokých školách, ale ani v jednorázových vzdělávacích kurzech se galerijní či muzejní pedagogiky nepěstovala. Často šlo o absolventy dějin umění na filozofických fakultách nebo učitelského oboru výtvarné výchovy na pedagogických fakultách, mnohdy zde ale pracovali odborníci z jiných oborů a teprve postupně si své kompetence rozšiřovali formou různých exkurzí, individuálního studia a od 90. let i účastí na specializovaných sympoziích. I zde vidíme shodu s dřívější situací v jiných evropských zemích, kde se však muzejní pedagogika začíná jako osobitý obor na vysokých školách rozvíjet již v 80. letech. Příklad Oddělení vzdělávání Muzea moderního umění ve Vídni ukazuje rozvíjení spolupráce mezi univerzitou a výstavní institucí v otázkách odborné přípravy animátorů.

5.3. Cicerone v českém uměleckém provozu

5.3.1. Vypravěči o uměleckých dílech

V souvislosti s rozvojem zájmu o historii a další oborové okruhy vědeckého poznání v 17. století se začíná vytvářet specializovaný typ průvodcovské literatury o výtvarných památkách a v Itálii se dokonce ustanovuje osobitá profese průvodců, kteří jsou odbornými rádci, ale současně musí být také zábavnými a přitažlivými vypravěči. Tito vzdělaní milovníci a zprostředkovatelé umění provádějící zaalpské mladé šlechtice po italských, především římských uměleckých památkách jsou označováni slovem cicerone. Jsou to skuteční předchůdci dnešních muzejních či galerijních pedagogů či animátorů. Ale z historie zprostředkování umění víme, že od dob osvícenství se tato profese, a s ní i pojem cicerone,

ještě několikrát dostala do pozadí. V psané verzi pojem cicerone použil švýcarský historik umění Jacob Burckhardt, jenž tak nazval svůj rozsáhlý spis o umění italské renesance, který koncipoval jako odbornou průvodcovskou knihu.⁴ Na několik let výraz cicerone znovu ožil v devadesátých letech minulého století, kdy jím ředitel Domu umění v Mnichově začal označovat muzejní pedagogy – lektory, kteří provádějí návštěvníky výstavou. Christoph Vitali se tak hlásil k práci svého předchůdce a krajana Jacoba Burckhardta, ale především chtěl přestat užívat slovo Führungen s jeho pro Mnichov a Německo přece jen rozpornou historickou zátěží.⁵

V českém prostředí se pro označení vypravěčů umění výraz cicerone objevuje jen ojediněle v terminologii novodobé fáze brněnské školy dějin umění. Od devadesátých let dvacátého století, kde problematika zprostředkování umění vystupuje díky zájmu a aktivitě několika osobností výrazněji do popředí, má slovo cicerone i celá tradice vypravěčských průvodců dějinami umění pozoruhodného propagátora v osobě profesora Jiřího Kroupy ze semináře dějin umění na Filozofické fakultě v Brně.⁶ Osobitým typem průvodce a výtečným zprostředkovatelem současného a moderního umění byl ovšem ve své praxi přednášek, výtvarných kurzů i textových prací Igor Zhoř, rovněž brněnský výtvarný teoretik. On byl iniciátorem, a později spolu s tehdejším kurátorem Národní galerie v Praze Petrem Spielmannem i autorem a kurátorem projektu, který svým vznikem v roce 1961 můžeme považovat za počátek českého cicerónství a uvažovat o dnes již padesátileté tradici moderních podob zprostředkování umění na českém území. V roce 1961 se totiž v brněnském Domě umění uskutečnila výstava Výmluvnost kresby, která na ukázkách zapůjčených ze sbírek Národní galerie v Praze rozvinula průvodcovské – „cicerónské“ putování tajemstvími kresby. V té Igor Zhoř se svým spolupracovníkem a přítelem Jaroslavem Brožkem zpracovávají „cicerónskou“ publikaci Besedy o umění, kterou koncipují zčásti jako teoretické zamyšlení nad podstatou vnímání uměleckých děl a jejich zprostředkování, zčásti jako metodickou, ba didaktickou příručku pro učitele, ale především jako pozoruhodné interpretační vyprávění o vybraných uměleckých dílech. Besedy o umění pro 6.ročník pak vycházejí v roce 1965, mezitím ovšem Brožek odevzdává v roce 1964 rukopis navazující příručky Besedy o umění v 7.ročníku, která vychází v roce 1968.⁷

Tento malý výběr dílčích českých kroků ve vývoji oboru zprostředkování umění ukazuje, že dnešní praxe aktivizujících programů na výstavách se nezrodila až v současnosti, a že už vůbec není vázána potřebou „vysvětlovat“ pouze a jenom umění současné. Jde o dlouhodobou součást života umění. Znovu si tedy připomeňme odkaz aktivit Lichtvarkových a tezí Otakara Hostinského, kteří shodně požadovali aby už nejmenší děti byly seznamovány s originály uměleckých děl. Nikoli jen s výběrem několika reprodukcí na stránkách knih ve škole, ale se skutečnými obrazy a sochami v galerii. Rovněž Lichtwark pro nás tedy představuje novodobého vypravěče – cicerone, neboť jeho metoda interpretace obrazů je založena na dialogu. Připomeňme si však smutný dovětek, jenž potvrzuje, že ani nejskvělejší hodnoty nemají svou existenci zajištěnu bezvýhradně. Lichtwarkův nástupce na ředitelském místě hamburské obrazárny naopak zastával tehdy stále ještě všeobecně převládající názor, že přítomnost dětí na výstavě ochraně obrazů neprospívá, a programy pro školy zcela zrušil. Teprve v sedmdesátých letech dvacátého století se všeobecným rozvojem doprovodných galerijních programů se animace a besedy do hamburské obrazárny znovu vracejí.

⁴ Der Cicerone, 1855

⁵ Christoph Vitali byl ředitelem instituce Haus der Kunst München v letech 1994-2003. V současnosti už se zde opět používá v Německu obvyklý výraz Führungen. Pojem cicerone zmizel z výstavy, ze vstupního prostoru i z tiskových materiálů.

⁶ Kroupa, Jiří. Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2. Brno : Masarykova univerzita 2010

⁷ Brožek, J. – Zhoř. I.. Besedy o umění v 6. ročníku. Praha : SPN 1965

Brožek, J. – Houra. M.. Besedy o umění v 7. ročníku. Praha : SPN 1968

5. 3. 2. Návštěva Obrazárny v hlavě

Na počátku devadesátých let dvacátého století se český galerijní provoz dostává do výrazně rozporné situace. Velmi rychle se oživuje segment práce pro veřejnost a přibývá odborníků, kteří usilují o to, aby i české galerie rozvinuly bohatství doprovodných animačních programů, jež právě v letech osmdesátých zaznamenaly velký rozmach ve Francii, Německu a dalších zemích. Na druhé straně je však zcela protikladnou tendencí rušení lektorských míst, protože galerie jsou v nové situaci nuceny k úsporným opatřením, což platí pro velké instituce, ale i pro muzea a galerie regionální. Přesto zažíváme povznášející dobu výrazného rozmachu aktivit, které zprostředkovávají nejaktuálnější podoby umění. Brněnská katedra výtvarné výchovy paradoxně po zrušení místa metodika v Domě umění města Brna oživuje spolupráci s touto institucí a formou studentských praxí a metodických projektů účastníků doktorského studia zahajuje od roku 1992 animační práci pro školní skupiny přímo na výstavách současného umění. Také jiné výstavní instituce se začínají věnovat animacím, a postupně vznikají i „vypravěčské“ publikace zpřístupňující problematiku moderního a současného umění pro mládež. Pražská katedra výtvarné výchovy s rozhodující iniciativou Pavla Šamšuly vydává velmi cenné popularizující metodické publikace v cyklu Průvodce výtvarným uměním a Obrazárna v hlavě,⁸ téměř na všech katedrách výtvarné výchovy vznikají specializované předměty zaměřené na výchovu ke galerijní pedagogické práci.⁹ Velmi intenzivně se rozvíjí spolupráce s výstavními institucemi, mimořádně hodnotné aktivity v tomto směru vyvíjí Marie Fulková, která se studenty vytváří doprovodné animační programy na výstavách v Galerii Rudolfinum. Navazuje na iniciační počín Ivana Špirka, jenž na pražské katedře prosadil do studijních plánů nový předmět pod názvem Orbis pictus, který je zaměřen na metodiku zprostředkování uměleckých děl prostřednictvím animací. Na Ostravské univerzitě se zprostředkování a interpretaci současného umění velmi intenzivně věnuje Dáša Lasotová, aktivně spolupracující s ostravským Domem umění. Brněnští studenti jsou v kontaktu s Muzeem města Brna, s Moravskou galerií v Brně, a především s Domem umění města Brna. Autor těchto řádků v roce 1994 stojí spolu s Šárkou Dostalovou u zrodu publikace V dialogu s uměním (Brno 1994), která je první českou specializovanou prací věnovanou galerijním animacím. Lze považovat za příznačné, že recenzně na tuto publikaci reagoval právě Jaroslav Brožek.¹⁰ Současně lze tuto knížku považovat za první zřetelný publikační počín spjatý s počátky doktorského studijního programu, který byl především díky aktivitě Igora Zhoře akreditován jako společný program pražské a brněnské katedry výtvarné výchovy, k nimž se později přidala katedra ústecká. Dílčí etapa cicerónské vývojové cesty je dovršena na konci prvního desetiletí ve století jedenadvacátém. V roce 2008 získává brněnská katedra akreditaci navazujícího magisterského studia v novém studijním oboru nazvaném Galerijní pedagogika a zprostředkování umění. Ovšem toto profesní zaměření žije v různých nazvaných samostatných předmětech pro budoucí učitele výtvarné výchovy již na všech katedrách výtvarné výchovy.¹¹ A problematika interpretace uměleckého díla jako součást

⁸ Pátý svazek Průvodce výtvarným uměním zaměřený na umění posledních čtyř desetiletí vyšel v roce 1997 (Bláha, J. – Slavík, J.. Průvodce výtvarným uměním V. Práce : Praha 1997)

⁹ V Brně zavádí autor tohoto textu předmět Zprostředkování umění, na pražské katedře péčí Ivana Špirka předmět Orbis pictus, rovněž věnovaný galerijním animacím a interpretaci uměleckého díla.

¹⁰ Brožek, Jaroslav. V dialogu s uměním. In: Výtvarná výchova, 3/1994-95, roč.35, s.14

¹¹ Komunikace s výtvarným dílem I a II, Galerijní animace I a II, katedra Vv Pedagogické fakulty OU v Ostravě (D. Lasotová)

Orbis Pictus, katedra Vv PdF UK v Praze (I. Špirk, M. Fulková)

Galerijní animace, umělecké centrum, katedra Vv, UP v Olomouci (Martin Horáček)

GAKAB - galerijní animace, katedra VV PdF Univerzity Hradec Králové (K. Galajdová)

profesní přípravy výtvarných pedagogů prolíná i do dalších specializovaných disciplín, například do teorie vyučování¹² nebo do oborů praktických.

5. 3. 3. Tradice neoficiálních cicerónských aktivit

V současnosti jsme svědky postupného upřesňování institucionálního rámce oboru zprostředkování umění. Navzdory finančním nesnázím přibývá výstavních institucí, které posilují svou komunikační práci a zvyšují množství doprovodných programů, včetně animací na výstavách. Ale výtvarné umění v českém prostředí mělo již v období 70. a 80. let v rámci neoficiálních aktivit celou řadu pozoruhodných zprostředkovatelů mnohdy i ve zcela negalerijních prostorech. Nezávisle na oficiálních výstavních síních a nezávisle na vysokoškolských pracovištích, ve vzdoru k ideologickým limitům, které byly jednou z nejpodstatnějších příčin rozvoje neoficiálního uměleckého života, se vytvářely podmínky, které umožňovaly pozoruhodná umělecká setkávání. Příklad pozoruhodného typu „negalerijní galerie“ nazvané Galerie Drogerie zlevněné zboží v Brně ukazuje, že tendence k animacím byla vždy určitou vnitřní součástí prezentace umění. Ve druhé polovině osmdesátých let zde Petr Oslzlý jako vůdčí postava Divadla Husa na provázku organizoval výstavy zajímavých umělců, a to skutečně v prostoru prodejny drogerie se zlevněným zbožím na Kotlářské ulici. Už samotná vernisáž byla v jistém smyslu animací či spíše komplexní performancí, při níž vystavující umělec vstupoval do kontaktu s návštěvníky v roli prodávače zlevněného drogistického zboží. Diskuse mezi umělcem před jeho díly se tedy odehrávala zcela bezprostředně a jejími účastníky byli nejen pozvaní a informovaní návštěvníci vernisáže, ale také naprosto náhodní zákazníci, kteří přišli opravdu se zájmem nakupovat zlevněné zboží v drogerii. Rozhraní oficiální neumělecké činnosti a svébytné umělecké akce bylo poměrně nezřetelné. Na vernisáž pak navázalo diskusní setkání s umělcem, a to vše bylo dokumentováno na videozáznam. Výstava tedy byla doprovázena unikátním animačním vzdělávacím programem, který v té době v oficiálních institucích nebyl možný, zatímco dnes se s ním v různých obměnách setkáváme celkem běžně. Petr Oslzlý byl iniciátorem i dalších setkání veřejnosti se současnými výtvarnými umělci, když při mezinárodní divadelní dílně nazvané Divadlo v pohybu systematicky zval výtvarné umělce, kteří tu dostali možnost prezentace své tvorby a mohli vstupovat do živého kontaktu s divadelním publikem.

Pozoruhodnou sérii výstav doplněných diskusemi i odbornými výklady vytvořil po roce 1986 ve své soukromé Galerii Na bidýlku brněnský sběratel umění Karel Tutsch. Organizoval výstavy, které mnohdy nebylo v oficiálních institucích uskutečnit. Ale také shromažďoval různé katalogy jako cenný zdroj informací a ve spolupráci s Igorem Zhořem vydal i několik samizdatových sborníků, jimž dal název Výběr. V osmi svazcích po deseti exemplářích v letech 1987 až 1989 byla shromážděny podnětné informace, takže můžeme mluvit o jisté formě vzdělávací činnosti – přesně takové, kterou dnes vykonávají muzea umění. Nezastupitelná byla patrně role Igora Zhoře, který si byl dobře vědom, co v oficiálním výtvarném vzdělávání tehdejší doby chybělo.

Galerijní animace, katedra Vv PdF Západočeské univerzity v Plzni (R. Podlipský)

Zprostředkování umění, katedra Vv PdF MU (R. Horáček)

Analýza a interpretace umění I.-II., Fakulta umění a designu UJEP v Ústí n.L. (Z. Sedláček)

Výtvarná interpretace kulturní památky, katedra Vv PdF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích (R. Chodura, Z. Hosman)

Zprostředkování výtvarné tvorby, Katedra výtvarné kultury PdF UJEP v Ústí n.L. (J.Géringová, J.Řezáč)

¹² Významnou pozornost interpretaci uměleckého projevu věnuje ve své práci teoretička brněnské katedry výtvarné výchovy Hana Babyrádová, která se stále pozorněji soustřeďuje na problematiku spontánního umění.

Podobně významnou a nenahraditelnou úlohu při seznamování veřejnosti s těmi podstatnými hodnotami současného umění, které především z politických důvodů nemohly být představeny v oficiálních výstavních síních, naplnila činnost Jindřicha Štreita na Sovinci, kde byly výstavy doprovázeny diskusemi, přednáškami, koncerty i divadelními akcemi. Další významná centra tohoto typu byla rozeseta na různých místech republiky, například Benar klub v Litvínově, Divadlo hudby v Olomouci či Opatov Jaroslava Krbůška v Praze. I když skutečné animační a lektorské aktivity, jak je známe ze zahraničních institucí, ožívají v českém prostředí až po roce 1990, uvedené neoficiální činnosti můžeme vnímat jako pionýrské aktivity, které dnešní práci lektorských a vzdělávacích oddělení v muzeích a galeriích předcházely.

5. 4. Interpretace výtvarného díla jako tvůrčí proces

Zcela zásadní otázkou, kterou můžeme vnímat i jako určitý průsečík zaměření knihy Slovem, akcí, obrazem, je otázka definování podstaty vnímání uměleckého díla. Kdy ještě máme používat pojem **vnímání**, kdy označení **interpretace**, a kdy už máme pracovat s pojmem **tvorba**. Kdy se jedná o spíše pasivní prohlídku obrazu nebo o pasivní poslech hudby, a za jakých okolností se divák může přibližovat pozici aktivního vnímatele či interpreta, nebo dokonce spolutvůrce? Jak je aktivní divák, který při pohledu na umělecké dílo (při poslechu hudebního díla nebo při četbě literatury) dotváří ve své mysli poselství naznačená umělcem?

V tomto směru nám napomohly objevy představitelů uměleckých avantgard šedesátých let minulého století, kteří zejména ve výtvarném umění užívali hned několik principů, kterými diváka aktivizovali a posouvali ho do role spolutvůrce. Happeningy jsou ostatně přímo založeny na tom, že umělec-autor je spíše iniciátorem, jakýmsi „mužem s berlou“, jak tuto pozici trefně definuje Milan Knížák,¹³ zatímco vlastními realizátory výtvarné akce jsou sami účastníci, tedy diváci. Vnímání uměleckého díla je v případě happeningů současně tvůrčí interpretací umělcova podnětu. Přirozeně – jestliže autor happeningu pozve návštěvníky k manipulaci s nějakými předměty a dílčími podněty je vyzve k výtvarné akci, pak divák nemůže zůstat jen pasivním a nestranným pozorovatelem, ale sám dílo (akci) spoluvytváří. Zde mluvíme o kontaktu s dílem procesuálním, které do okamžiku kontaktu s publikem nemá definitivní tvar a je vymezeno či naznačeno „jen“ nějakou základní osnovou či konceptem. Jak je to ale při kontaktu s malířským dílem v galerii? Ten obraz je dokončen a my se na něj můžeme pouze dívat. Kdy je naše „dívání“ pouhým pasivním pozorováním, a kdy se stává tvůrčím procesem aktivního vnímání?

Vnímání jako určitou formu interpretačního procesu definuje již v hloubi 60. let Gillo Dorfles, když objevuje a užívá pojem „specializované vnímání“. Při své definici procesu interpretace uměleckého díla, v níž mluví o souhře citových i racionálních operací, říká doslova: „... k takové interpretaci je možné dospět specializovaným vnímáním, které je zčásti vrozené a zčásti se získává důkladným technickým vzděláním.“¹⁴ Obecně řečeno – každý kontakt s uměleckým dílem je jistou osobní interpretací a identifikováním uměleckých obsahů. Jak si ovšem vyložit stanovisko Ervina Panofského, jenž jako zásadní osobnost teorie interpretace uměleckého díla dvacátého století k otázce hledání či interpretování významu ve výtvarném díle poznamenává: „těchto významů se historikové mohou zmocnit pouze reprodukováním, tedy doslova „realizováním“ myšlenek, které jsou vyjádřeny v knihách, a uměleckých koncepcí, jejichž výrazem jsou sochařská díla.“¹⁵

¹³ srov. Knížák 1996

¹⁴ Gillo Dorfles, s.57

¹⁵ Panofsky, s.21

Dorflesův pojem „specializované vnímání“ pro nás může být cennou kategorií, neboť právě v oblasti galerijní pedagogiky se zabýváme velmi výrazně i racionálními postupy, jak vnímání uměleckého díla zpřístupnit i jiným než specializovaným zájemcům. Jeho pojetí se také intenzivně dotýká otázky srozumitelnosti díla a jeho komunikačního rámce. Komunikační aspekty uměleckého díla hodnotí jako jistou neoddělitelnou součást díla samotného. Dokonce s jistým zjednodušením můžeme uvažovat, zda Dorfles nenaznačuje, že samotná podstata díla je stejně závažnou součástí jeho působení, jako proces jeho vnímání. Komunikační rámec uměleckého díla je tedy podle něj stejně oprávněně určen kvalitami a podobou díla samotného, jako kvalitou a podobami procesu či postupu interpretování a vnímání. Jeho důraz na kvalitu interpretační schopnosti je na dobu vzniku jeho textu velmi novátorský a dobově ojedinělý: „Chybí-li interpretační schopnost, chybí i sdělitelnost díla, chybí-li komunikace, nenastane estetický moment. Umělecký jazyk, utajený v díle, se nedokáže projevit.“¹⁶ Zde si jistě uvědomujeme příbuznost s pojetím, které na počátku devadesátých let dvacátého století koncipoval Umberto Eco, když ve spise *Interpretace a nadinterpretace* definuje svůj osobitý interpretační model.¹⁷ Zejména jeho důraz na „záměr čtenáře“ (intentio lectoris), tedy na interpretační úlohu vnímatele, je v tomto směru přímým rozvinutím Dorflesových teorií.

5. 5. Limity a perspektivy

Další rozvoj galerijní pedagogiky a zejména posílení jejího vlivu na širší veřejnost pochopitelně nespočívá jen v rukou akademických pracovníků a nezávisí pouze na podobě vysokoškolských studijních oborů. Rozhodující partnerství vzniká při spolupráci vysokých škol s výstavními institucemi. A tato spolupráce, v posledních dvaceti letech rozvíjená s výraznou intenzitou, přináší vedle cenných výsledků a vědomí dalších perspektiv i poznání limitů a dílčích nedostatků. Můžeme mluvit hned o třech základních oblastech, v nichž je třeba dosavadní stav proměnit a zlepšit.

Prvním problémovým prostorem je oblast, do níž vysokoškolské prostředí může zasahovat jen zcela minimálně – jde totiž o legislativu a veřejnou pozici uměleckého provozu. Mnoho prvků v činnosti muzeí a galerií, zejména v oblasti zprostředkování umění, se již dlouhodobě osvědčilo v zahraničí a je uplatňováno už třeba po několik desetiletí. U nás ovšem ani dvacet let po listopadové revoluci nenašli politici dostatek soustředění, aby vyslechli odborníky a užitečné věci zde aplikovali. Muzea potřebují legislativní ustanovení vícezdrojového financování. V rovině společensko politické je třeba – opět legislativně – napomoci sponzorům, neboť daňové zvýhodnění různých forem kultury, například pronájmů uměleckých děl, u nás stále chybí. Rovněž společenským, ale částečně i právním problémem je odborná pozice sběratelů, kteří pro soustavnější spolupráci s muzei postrádají větší podporu. Inovace legislativy je potřebná i z hlediska budování sbírky, například v otázce zápůjček, v otázce prodeje sbírkových předmětů. Naprosto zásadním pracovním právním problémem je, že ani v roce 2010 se v katalogu prací stále ještě nevyskytuje profese muzejního či galerijního pedagoga – v tomto směru je změna nezbytně potřebná. Ale ze všeho nejzávažnější je nedostatek respektu politické moci k odborné a autonomní rovině činnosti muzeí. To se například projevuje zcela nepřiměřenými zásahy do chodu muzeí v podobě odvolávání ředitelů bez ohledu na jejich odborné kvality nebo v nedůstojném průběhu různých výběrových řízení, kdy opět vztah stanoviska odborné komunity (v podobě výběrových komisí) a výkonné moci (orgán, který ředitele jmenuje) není v obvyklé a pro vyspělé země standardní podobě. Tyto administrativně právní souvislosti se samozřejmě

¹⁶ Dorfles s.60

¹⁷ Eco 1995

promítají i do oblasti lektorských a vzdělávacích aktivit, například i neodpovídajícím platovým zařazením. Vždyť kvalitní muzejní pedagog má specializované vysokoškolské vzdělání, často může animační programy uskutečňovat i pro cizojazyčné skupiny, kombinuje teoretické znalosti s metodickými a praktickými výtvarnými dovednostmi, a přitom jeho platové ohodnocení se trvale pohybuje pod celostátním mzdovým průměrem.

Druhým okruhem je vlastní odborná činnost muzeí, v níž tak výrazné nedostatky nepocítujeme – výjimkou je dlouhodobě nedostačující sbírkotvorná činnost, která je závislá nejen na finančních prostředcích, ale vyžaduje dlouhodobé systematické koncepční postupy. Jen málokterá česká sbírkotvorná instituce má vyhraněný a odůvodněný koncept tematického zaměření, podpořený navíc promyšlenými marketingovými strategiemi. Chybí větší množství výstav, které aktuálním pohledem prozkoumávají hodnotu a významové přesahy sbírky a cíleně směřují k jejímu obohacení. Chybí bohatší publikační činnost, která by sbírku odborně komentovala. V jiné rovině ovšem cítíme absenci ještě mnohem závažnější – postrádáme totiž více publikací popularizačních, které by směřovaly k širší veřejnosti a budovaly tak pro muzeum širší veřejné zázemí. Chybí atraktivní výstavy, jejichž základem by byly sbírkové předměty vystavené nějakým aktuálním souvislostem a náhledům, ale které by rovněž zvýšily návštěvnost, a tím i atraktivitu muzea pro sponzory. Stále není dostatečně rozvinuta týmová a mezinárodní spolupráce, chybí rovněž výraznější spolupráce kurátorů a muzejních pedagogů. A patrně nejen finance jsou příčinou, že nedostatečná je i vnitřní muzejní výchova vlastních odborných specialistů.

Pro zaměření naší publikace je nejvýznamnější třetí oblast, v níž lze hledat jisté rezervy i perspektivy. Tou je činnost vysokoškolských pracovišť, která zajišťují vzdělávání odborníků pro galerie a muzea umění. Zajímají nás zejména dvě odborná zaměření – výchova a vzdělávání muzejních a galerijních kurátorů a výchova a odborná příprava muzejních a galerijních pedagogů. Ne vždy je režim studijních předmětů stanoven tak, aby studium bylo hodnotně propojeno s odbornou praxí. Rozporná je dnešní „masovost“ humanitně či mezioborově zaměřených nových oborů, stejně jako k rozporným výsledkům vede vysoký počet studentů na jednotlivých oborech. Vedle toho, že z početnější základny studentů bakalářského stupně může být lépe vybráno větší množství špičkových studentů pro studium ve stupni magisterském, je tu protichůdná tendence, totiž pokles úrovně v méně snadno identifikovatelných dovednostech. Dvě z těchto dovedností jsou zcela zásadní, ale dnešní struktura vysokoškolského studia je poměrně hodně zanedbává – je to umění přednést odborný výklad kultivovaným a spisovným českým jazykem a schopnost psát odborný text. Obě tyto profesní dovednosti se studenti učí zpravidla jen „praxí“ při svém psaní seminárních prací a při seminárních vystoupeních, kterých však při vysokých počtech studentů nemůže být potřebné množství. A samostatný metodicky zaměřený předmět chybí. Tvůrčí psaní – pokud už se na filozofických fakultách objeví – je zatím stále převážně zaměřeno jen na úzkou komunitu studentů se specializací na český jazyk a literaturu. Divíme se pak, že historik umění v galerii neumí odlišit styl textu pro odborný časopis od specializované dikce tiskové zprávy pro novináře nebo od podoby textu do expozice pro návštěvníky? Má nás překvapit, že při absenci předmětu zaměřeného na kulturu jazykového projevu bývá velkým problémem odborná a srozumitelná veřejná promluva (v úrovni odbornosti, ale i ve správně české a správně artikulované i náležitě hlasité podobě)? Nejedná se ovšem jen o snahu správně užívat spisovného českého jazyka, ale o celkovou kulturní úroveň, danou znalostmi, kulturními návyky a všeobecným uměleckým i společenským rozhledem. Také péče o kvalitu vernisáží je mnohdy nedostačující. Vernisáž je vážným společenským aktem, nikoli neoficiálním setkáním kamarádů, ale rovněž není vědeckou konferencí, která poskytuje prostor pro dlouhý a ryze odborný výklad. V těchto otázkách se ovšem projevuje, jak je zvládnuta a rozvinuta vnitřní spolupráce mezi kurátorem výstavy, managementem instituce, architektem a grafikem výstavy a galerijním pedagogem. Právě součinnost s galerijními pedagogy, kteří pak

v průběhu výstavy vedou animace a další programy na výstavě, dosud nebývá v českém prostředí na náležité úrovni.

Znovu se tedy můžeme vracet s vážným otazníkem do minulosti staré více než dva a půl tisíce let a ptát se, kam se během tohoto velkého časového oblouku posunuly a vyvinuly někdejší záměry babylónské princezny Bel-Shalti-Nannar. Dnes možná ještě více platí, že je třeba zachránit výtvořky předků a prostřednictvím prezentace a zprostředkování těchto děl a památek vzdělávat a vychovávat mládež. Čím jsme vlastně záměry zakladatelky prvního muzea obohatili? Jistě tím, že jsme rozvinuli odborné bádání a mezinárodní spolupráci. Vše ostatní – animace, digitalizace, internet, společenské působení – to vše jsou jen přirozené vývojové kroky, v nichž je třeba i nadále pokračovat. Zprostředkování umění je oborem, který je znovu a znovu na začátku.