



## Historie a geografie umění v uměleckém muzeu

PhD. **Ladislav Kesner**, Ph.D.

\*1961

*V letech 1986–1998 pracoval v Národní galerii v Praze (kurátor, ředitel sbírky asijského umění, náměstek ředitele), v současné době přednáší na Masarykově univerzitě v Brně. Autor řady výstav, katalogů a odborných studií z oblasti čínského umění, teorie umění, muzeologie a kulturní politiky. Mj. autorem Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech (1997, 2005), Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti (2000), Marketing a management muzeí a památek (2005).*

*Between 1986–1998 worked for the National Gallery in Prague (curator, director of the asian art collection, deputy director), presently lecturing at Masaryk University in Brno. Author of numerous exhibitions, catalogues and more than scholarly studies on Chinese art, art theory, museology and cultural policy. Selected publications: Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech (1997, 2005), Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti (2000), Marketing a management muzeí a památek (2005)*

„Necexistuje debata o muzeu, která by nebyla současně debatou o setrvávající ideji dějin umění.“ Hans Belting<sup>1</sup>

Na nedávné konferenci ve Vídni, věnované přípravě projektu ZKM a IFK, zaměřeného na „globální změny v muzejní politice“, konstatoval Hans Belting, že „stále naléhavějším úkolem pro lokální muzea v jakékoliv kultuře a kterémkoliv místě bude definovat svůj význam a smysl jak kontextuálně, tak globálně.“<sup>2</sup> Při bližší úvaze však shledáme, že tento úkol je paradoxně méně naléhavý právě pro „lokální“ muzea, tj. muzea prezentující díla či sbírky bezprostředně ukotvené v dané lokalitě (zejména *in situ* muzea, existující v reálném prostorovém kontextu daného monumentu – jakým je kupř. kaple Scrovegniů v Padově s cyklem Giottových fresek nebo Muzeum terakotových vojáků Prvého císaře u Si-anu). Taková muzea ztělesňují jeden jasně definovaný bod či událost v celku světové umělecké produkce a to je vyvazuje z požadavků a očekávání, že ve svých zdech tak či onak zobrazí dějiny a geografii umění. Beltingova poznámka – a celý problém sebedefinování a vymezení na ose lokální–globální – se proto spíše týká muzeí, která prezentují umělecká díla různých dob a míst vzniku, především národních či encyklopedických muzeí umění a institucí, která ztělesňují typ „univerzálního přehledového muzea“.<sup>3</sup>

#### MUZEA A DĚJINY UMĚNÍ

Zrod uměleckého muzea jako instituce veřejného vystavování umění na konci 18. století a jeho další rozvoj v průběhu století devatenáctého byl nedílně propojen se vznikem moderních států a nacionalismu, kdy muzea často fungovala jako nástroje budování a proklamování národních identit.<sup>4</sup> Ale vznik a rozvoj muzea umění – a zejména univerzálního přehledového muzea – jak v poslední době prokázala řada studií, je právě tak spojen s rozvojem disciplíny dějin umění a se vznikem obecného povědomí, že umění má historii. Muzea umění ve svých zdech pro nově vznikající publikum doslova učinila historii umění viditelnou. Kupř. instalace jednoho z prvních veřejných muzeí umění, habsburské sbírky, zpřístupněné od roku 1778 ve vídeňském Belvederu, byla aranžována podle národních škol a v jejich rámci chronologicky. První kurátor sbírky, švýcarský obchodník s uměním Christian de Mehel, ve svém průvodci výslovně deklaruje, že galerie má být „viditelnou historií umění“.<sup>5</sup> Podobně obě soupeřící koncepce Altes Musea v Berlíně – jak návrh Aloise Hirtha, tak i Waagenův a Schinkelův koncept, dle něhož bylo muzeum roku 1830 otevřeno, byly založeny na konceptu prezentování historického vývoje umění.<sup>6</sup>

Na analogickém principu byly inscenovány galerie většiny dalších vznikajících uměleckých muzeí v Evropě

a později v Americe. Cesta galeriemi je pro diváka imaginární cestou historií a topografií umění. Muzea se stala hlavním nástrojem strukturování „příběhu umění“, reprezentačním aparátem, který seřadil výtvarná díla do určitých řad a souvislostí a pro diváka v reálném prostoru výstavních sálů zobrazil historii umění a zpravidla také ztělesnil skvělost a pokročilost národní umělecké tradice, a tím i „ducha“ daného národa.<sup>7</sup> Tento proces zviditelňování umělecké historie pak současně spoluutvářel vlastní identitu muzea jako místa, jehož cílem je (také, nebo dokonce v prvé řadě) právě zobrazení historie umění, tak jak byla dobově chápána.

Do jaké míry jsou tato východiska – muzeum jako viditelná historie umění, jako prostředek utváření či posilování národní identity –, na nichž bylo muzeum umění založeno a která reflektují společensko-politickou realitu a aspirace politických a kulturních elit počátku 19. století, platná a relevantní v soudobé kultuře a společnosti, jak odpovídají přáním a potřebám dnešních klientů muzeí? Je přece evidentní, že tento vnější kontext činnosti muzea, právě jako kulturní senzibilita a vzorce vnímání soudobého diváka se v mnoha ohledech propastně liší od situace přelomu 17. a 18. století, jak stručný výčet několika faktorů a trendů, které ovlivňují a spoluutvářejí situaci dnešního muzea naznačuje:

1. Oslabování národních států a rozšiřování globalizačních procesů, globalizace v ekonomice, životních stylech, spotřebitelských zvyklostech – mj. v oblasti kultury a pokračující redefinování významu „lokálního“. Ale současně (jako druhá strana téže mince) úzkostné zkoumání a hledání identity, zasahující sféru politiky, veřejných rozprav i umění a často přerůstající do nacionalistické rétoriky a sentimentů, a cílevědomá „lokalizace“ jako marketingová strategie v oblastech veřejné politiky, byznysu i kulturní produkce.

2. Globalizace výtvarné scény v posledním čtvrtstoletí, etablování mezinárodního („nelokalizovaného“)<sup>8</sup> umění, jehož definování ve smyslu jazykové nebo národní identity postrádá smyslu, které zakládá svůj účín na vědomé integraci nebo míšení kulturních identit. A opět druhá strana téže mince: fakt, že nemalá část současné tvorby je tak či onak spjata s hledáním nebo proklamováním identity svých autorů.

3. Rozsáhlé změny v ekologii kulturních organizací a způsobu prezentování umění – rozmach komerčních galerií, *kunsthalle*, obřích přehlídek typu bienále a diverzifikace samotného uměleckého muzea – zejména vznik četných malých, úzce specializovaných muzeí vedle velkých mezinárodních institucí.

4. Dalekosáhlé proměny konceptualizace místa, dějin a identity a dalších klíčových pojmů proti pojetí rozšířenému ve veřejném diskursu raného 19. století. Zejména pak vědomí problematičnosti definování singulární národní a kulturní identity.

5. Měnící se vzorce vnímání a spotřeby kulturních produktů, mj. vlivem rozmachu nových technologií.



Muzeum terakotových vojáků a koní císaře Čchin Š'-chuanga u Si-anu. Museum of Terracotta Warriors and Horses of Emperor Qin Shi Huang near Xi'an. Foto archiv autora

další znejasňování hranice mezi „vysokým“ a „nízkým“, vysokým uměním a masovou kulturou; skutečnost, že umění je dnes stále více konzumováno jako součást médií nasycené scény, jako jeden komponent v širokém menu nabídky „prožitků“ a zábavy nabízené spotřebitelům. Velká většina setkání s uměním se odehrává během dovolených či prázdnin jako součást kaleidoskopu zážitků a podívané spojených s cestováním. V prostředí tzv. ekonomiky prožitku nebo ekonomiky pozornosti to jsou editoři lifestylových magazínů a programů, různí marketingoví specialisté a plánovači turistického průmyslu, komunikační agentury a média, kdo předurčují vzorce setkávání s uměním a to, jakému umění se dostane pozornosti, stejnou měrou, ne-li více než kurátoři, kritici a odborníci.<sup>9</sup>

Ve světle proměn a realit soudobého světa a vzorců životních stylů, kulturní spotřeby a definování osobních i nadosobních identit jsou muzea konfrontována s řadou otázek, na něž by měla hledat odpověď, pokud si nepřejí být jen pasivním objektem či dokonce obětí těchto trendů a změn:

- Jak soudobé ekonomické a kulturní klima ovlivňuje východiska a stěžejní předpoklady činnosti muzea umění, na nichž bylo jako historická forma vystavování umění postaveno? Co je cílem prezentování výtvarných děl v národním či encyklopedickém muzeu výtvarného umění?
- Je zobrazení „historie umění“ stále jedním z hlavních cílů činnosti uměleckého muzea?
- Pokud ano, jak je možné takový cíl realizovat tváří v tvář popsáním trendům i vývoji uvnitř umělecké historie a příbuzných akademických oborů?
- Jak časoprostorová kategorizace umělecké tvorby, kterou muzea prostřednictvím svých instalací provádějí, ovlivňuje a utváří jejich vlastní identitu?
- Jaký vliv může mít prezentování umění v muzeu na utváření politických a kulturních identit soudobého publika?
- Jsou při utváření nabídky současného uměleckého muzea umělecko-historické („odborné“) aspekty a výcho-

diska slučitelná s marketingovými a politickými hledisky? Lze je nějak propojit? Pokud ano, jakým způsobem?

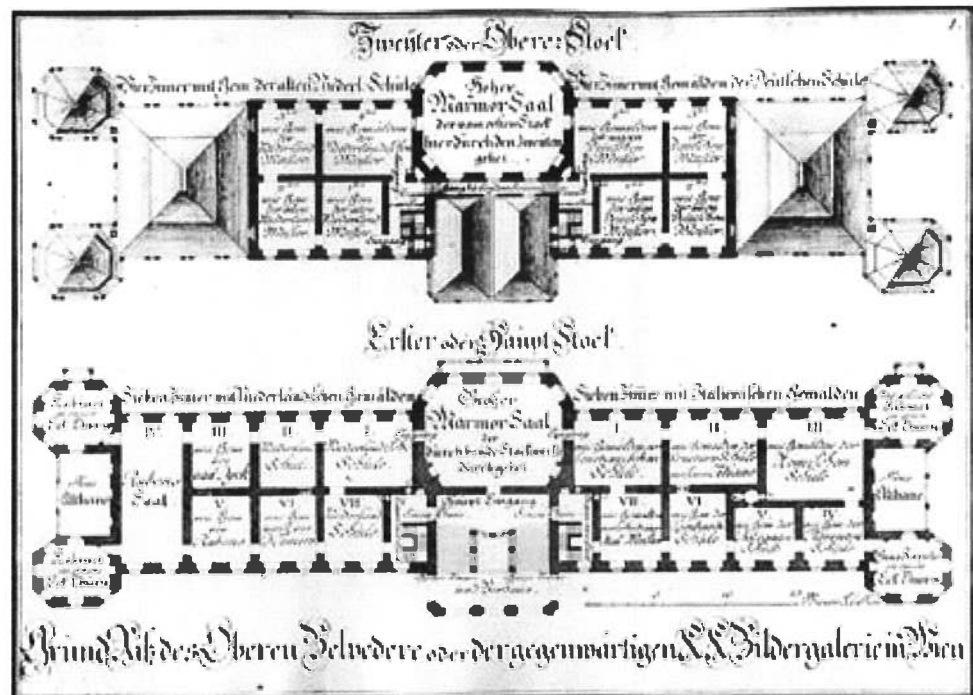
#### MUZEUM A ČASOPROSTOROVÁ KATEGORIZACE UMĚNÍ

Jen málokteré muzeum dnes výslovně deklaruje, že hlavním smyslem jeho činnosti je zobrazovat historii či geografii umění, především proto, že sbírky většiny muzeí jsou chronologicky či geograficky tak či onak limitovány a nemohou takovou ambici naplnit. Většina odborníků by se rovněž zřejmě shodla na tom, že muzeum by mělo poskytovat spektrum efektů a prožitků, určitou rovnováhu mezi potěšením, smyslovou euforií, emocionálním a afektivním účinkem, poučením a vzděláním. Zůstává ovšem také skutečností, že způsob prezentování uměleckých děl ve většině stálých expozic i prostřednictvím tištěných a jiných edukativních médií často příliš zdůrazňuje historickou povahu výtvarného objektu, minimálně tím, že představuje dílo divákovi jako událost či jev v historické řadě – na úkor možností otevření jiných dimenzí díla. Není pochyb o tom, že převážná většina kurátorů stále klade příliš velkou váhu na historii – kurátoři, odpovědní za způsob vystavení uměleckých děl jsou často „příliš historiky“. Spíše výjimečný je v muzejním světě pohled, který před několika lety vyjádřil ředitel londýnské Tate Gallery Nicolas Serota, když poznamenal, že cílem jeho muzea „je vytvořit situaci, kdy návštěvníci mohou zažít pocit objevu, když se dívají na konkrétní obraz, sochu nebo instalaci v konkrétním sále a specifickém okamžiku, spíše než aby je muzeum umísťovalo na běžící pás historie.“<sup>10</sup>

Takové hledisko je sympatické, současné by nemělo otevírat cestu k úplnému popření či vyloučení historie. Není pochyb o tom, že umístění muzejního exponátu do historických souvislostí otevírá cestu k mnoha aspektům prožitku výtvarného objektu, které by byly nemožné či podstatně limitované bez alespoň základního povědomí diváka o časoprostorových souřadnicích jeho vzniku a existence a jeho relativního místa v celku „historie umění“.

V každém případě však lze souhlasit s Hubertem Damischem, že právě ve zdech muzea se otázka po vztahu historie a umění vnučuje nejnaléhavěji, či s Hansem Beltingem, který tvrdí: „Neexistuje debata o muzeu, která by nebyla současně debatou o setrvávající ideji dějin umění.“<sup>11</sup>

Proč tomu tak je? Důvod je zřejmý. Jakékoliv muzeum s nehomogenní sbírkou, respektive se sbírkami, které zahrnují geograficky a chronologicky nesourodé výtvarné tradice, sice může být cudně mlčenlivé co se týče jeho vztahu k historii, případně nemusí mít zjevný cíl umělecko-historii zobrazovat, a přesto tak činí. Jako



Půdorys galerií v obrazárně Belvedere ve Vídni, aranžované dle národních škol a v jejich rámci podle autorů. The groundplan of galleries in Belvedere, Vienna—arranged after national schools and their artists. Repro L. Kesner. Muzeum umění v digitální době, p. 29

aparát zobrazení vytváří určitou verzi vizuální a prostorové kategorizace—historie a geografie—umělecké tvorby, i když to může dělat zcela nepřiznaně. Význam každého uměleckého díla v muzeu je v podstatě míře předurčován a spoluutvářen synergii a kontrasty s ostatními díly v rámci daného sálu a celé expozice. Divákův průchod muzeem, jeho pohyb po trajektorii expozice, je metaforickým pohybem historií umění.<sup>12</sup> Účinnost této fikce, způsob, jímž prostorové uspořádání muzejních prostor zprostředkovává návštěvníkovi povědomí o tom, že umění má historii a právě tak i určitou konkrétní podobu této historie, nelze v žádném případě podceňovat.

#### KRITIKA VELKÝCH PŘÍBĚHŮ, MIKROHISTORIE A MIKROGEOGRAFIE UMĚNÍ

V posledním čtvrtstoletí, v době, kdy v akademickém prostředí zdomácněla kritika a zpochybňování tradičních modelů historického vyprávění a „velkých příběhů“, založených na představě lineárního vývoje, kdy se prosazoval vliv tzv. nové historiografie a různých revizionistických proudů v dějinách umění, se i v muzejním světě objevily alternativy a experimenty k tradičnímu způsobu strukturování expozic. Jednak v podobě tematických, zejména krátkodobých výstav, jednak v podobě „ahistoric-

kých“ výstav a expozic, programově narušujících obvyklé řazení děl do chronologicky navazujících národních škol či národně definovaných geografických celků. K nejznámějším patří série expozic, kterou pro Boymans van Beuningen Museum v Rotterdamu připravilo na přelomu osmdesátých a devadesátých let několik významných historiků umění a umělců jako hostujících kurátorů—kupř. Hubert Damisch, Harald Szeeman či Peter Greenaway. Jejich cílem bylo vytvořit kontrasty, odhalit paralely a afinity mezi časově a geograficky vzdálenými díly, které procházejí napříč chronologiemi a stylovými kategoriemi.<sup>13</sup> Například Hubert Damisch, autor výstavy *Moves. Playing Chess and Cards with the Museum* vůdčí ideu svého projektu zdůvodnil takto: „Není možné se nadále spokojit s modelem, který nejčastěji diktuje organizaci muzea, s modelem velkého vyprávění, redukováného na posloupnost obrazů...“<sup>14</sup>

Takové experimenty přinesly určité oživení, vcelku ale nenarušily dominanci modelu expozice jako viditelné historie umění. A přesto, že uměnovědná i muzeologická literatura se v posledních letech poměrně intenzivně zabývá různými způsoby, jakými expozice a výstavy zobrazují příběhy či koncepce svých tvůrců—kurátorů,<sup>15</sup> věnovala poměrně malou pozornost tomu, jak se umělecko-historické příběhy, koncepce a modely historie a geografie transformují do muzejních prezentací a expozic.

Otázka muzea jako zobrazení umělecké historie se přitom znovu stává výsoce aktuální v dnešní době, tím

jak se dotýká některých z velmi zajímavých a obtížných otázek soudobých dějin umění, především debat o globalizaci, problémů umělecko-historické geografie a chronologie.<sup>16</sup> Pro soudobou historii umění (a samozřejmě zejména muzea) je nesporným imperativem plně docenit způsob, jakým strukturování expozice vytváří „příběhy“ dějin umění, věnovat intenzivní pozornost vzájemné komplementaritě a dynamice „prezentační“ a „diskursivní“ kunsthistorické praxe.<sup>17</sup>

Debata o globalizaci v dějinách umění je v praxi nezdědická zuřována na kritiku tradičních narativů, na potřebu adekvátně zahrnout ne-evropské tradice do „velkého příběhu“ dějin umění. To je podstatné a aktuální, zejména v provinčním prostředí, jakým je český dějepis umění, tradičně vytěsňující mimoevropské umění mimo sféru svého zájmu. Výzva globalizace pro dějiny umění však leží mnohem hlouběji než v otázce, jak zahrnout a adekvátně reprezentovat ne-evropské kultury a jejich výtvarnou tvorbu. Otevírá totiž Pandořinu skříňku problémů definování jakékoliv umělecké tradice. Obrací se k nejlustnějšímu základům a logice časoprostorového strukturování umělecké historie a zvláště vyzývá k opuštění esencionalistických způsobů kategorizování kultury a umění, založených na národně či jazykově definovaných kategoriích.<sup>18</sup>

Jak dovozuje David Summer ve své nedávno vydané knize *Real Spaces*, jednom z nejzávažnějších příspěvků do umělecko-historické teorie posledních desetiletí, vznik a specifické historie uměleckých děl jsou neoddelitelné od konkrétních historických okolností – reálných prostorových okolností, v nichž tato díla vznikala a byla užívána. Kultury tak podle Summerse mohou být definovány jako systémy reálných prostorových zvyklostí a hodnot a idejí spojených s těmito praktikami.<sup>19</sup> Jakékoliv umělecké dílo je tak prvořadě výsledkem velmi specifické a konkrétní historické situace a místa, spíše než produktem národně definovaných kultur či velkých časových epoch. A pokud mají být umělecká díla skutečnými průvodci do „jiných světů“, jiných situací a horizontů lidské zkušenosti, je třeba respektovat jejich historickou a prostorovou specifickou, nikoliv ji zatlačovat do rámce esenciálních kategorií lingvisticky či národně definovaných uměleckých celků.

Ideál skutečně globální umělecké historie a zodpovědné muzejní prezentace tedy nelze naplnit pouhým přidáním do té doby opomíjených či nedostatečně zastoupených tradic, jazykově či etnocentricky definovaných. Skutečně multikulturní, globální umělecká historie a adekvátnější časoprostorová kategorizace umění by musela trvat na tom, že každý objekt nebo dílo není prvořadě součástí českého (německého, japonského...) umění, ale je třeba jej vnímat jako produkt specifických časoprostorových souřadnic, z nichž jsme jej zdědili. Jinými slovy, prezentování umění v rámci lineárního chronologického vývoje a národních uměleckých tradic může sice být zavedené a pohodlné, ale skýtá pokřivený pohled na dynamiku vývoje a vztahů uměleckých děl. Namísto historie umě-

ni jako „velkého příběhu“ či souslednosti národních škol a tradic bychom spíše měli uvažovat o síti či hypertextu navzájem provázaných, úzce definovaných událostí, lokálních horizontů produkce a fungování umění, či o mnoho-  
vrstevné souřadnici vzájemně provázaných mikrohistorií a mikrogeografií umění.<sup>20</sup>

Jakým způsobem lze tyto ohledy a názory promítnout a převést do vlastní struktury expozice v muzejním prostoru? Jak lze spojit respekt k radikální časoprostorové jedinečnosti různých uměleckých tradic a mikrohistorií, vůli k alternativním způsobům zobrazování historie umění s potřebou smysluplně tuto různorodost organizovat do větších celků?

Jedná se bezesporu o obtížný úkol, jehož základní problém je vyjádřen obtížně řešitelným rozparem: na jedné straně nedostatečnost či pokřivenost tradičního modelu strukturování expozice dle chronologického vývoje a národních škol, jimiž jsme se právě zabývali. Na druhé straně je však třeba vzít v úvahu potřebu návštěvníka, aby expozice poskytovala určitý smysluplný rámec pro vnímání jednotlivých děl. Nelze v tomto ohledu souhlasit s Damischem, když tvrdí, že tvůrci expozice mohou proměnit muzeum v jakousi hrací plochu či „laboratoř“.<sup>21</sup>

Cílem prezentování umění v obecném smyslu není na prvním místě stimulace odborných debat, tím méně uspokojení intelektuálních ambicí kurátorů, ale především zodpovědnost vůči objektům i divákům. A je skutečností, že většina návštěvníků intuitivně hledá smysluplný rámec, logickou strukturu – jakousi kognitivní páteř, v jejímž rámci mohou jednotlivá díla vnímat. A právě lineární historické pojetí vývoje – segmentované kupř. základními obdobími (gotika, renesance, baroko...), právě jako geografická lokalizace v rámci národních škol či celků, tedy chronologická linie a národní dimenze, jsou „přirozenou“ strukturou, součástí základní kognitivní výbavy naprosté většiny návštěvníků.

Možnosti muzea – expozice (tedy prezentačního formátu kunsthistorické praxe) se v tomto směru zdají zřetelně omezenější než kupř. možnosti odborného textu. V posledních letech přesto roste počet muzeí, která se při reinstalování svých dlouhodobých expozic pokoušejí přicházet s alternativami k tradičnímu modelu lineárního vývoje či ke způsobu řazení podle národních škol. Obecně se objevuje oslabování důrazu na historii – jak je patrné kupř. v nové instalaci newyorského Museum of Modern Art. Jiný příklad skýtá již zmínovaná Tate Gallery, kde byl v devadesátých letech minulého století nahrazen princip chronologického řazení hlavních proudů, které usilovalo předestřít panorama moderního umění úplně novou koncepcí, založenou na proměnlivých instalacích jednotlivých



Turisté před Leonardovou Monou Lisou v pařížském Louvru. Tourists in front of Leonardo's Mona Lisa in the Louvre, Paris. Foto Ladislav Kesner

místností, představujících „mikropříběhy“ moderního umění a umožňující nejrozmanitější expoziční záměry.<sup>22</sup> Na druhou stranu je nepochybné, že pro řadu muzeí, vzhledem k specifickému profilu jejich sbírek a vlastní tradici, zůstane tradiční způsob prezentace podle národních škol logickým a smysluplným způsobem strukturování expozic.

#### DĚJINY UMĚNÍ VERSUS MARKETING

Avšak zatímco současné debaty v akademických dějinách umění poukazují na potřebu hledat alternativní způsoby prezentování umění, paralelně sílí poptávka po kontinuálním užití tradičních modů vizualizace historie umění jako a) chronologického sledu, b) dominovaného národními školami. I v samotném prostředí akademických dějin umění (či diskursivní kunsthistorie) není samozřejmý koncept „národních dějin“ umění zdaleka překonán. Milena Bartlová nedávno upozornila na to, že obejít se bez hranic národních států jakožto půdorysu pro psaní souvislých „příběhů“ dějin umění nemusí být snadné, a vyslovuje zajímavou domněnku, že v Evropě na východ od Rýna „je otázka rozdělení dějin umění podle národních států mnohem závažnější, nežli problém, jak vytvořit světové, a nikoliv jen evropské dějiny umění, jenž výrazně vystupuje v transatlantické debatě.“ Jak píše, „... obávám se, že nám hranice národního státu jednoduše zbývají jako základní souřadnice výkladu.“<sup>23</sup> Autorka se zde zabývá výhradně „psanými“ dějinami umění v akademickém prostředí. Utváření historie umění v muzech je však na rozdíl od (dnes v civilizovaném světě svobodné a relativně nezávislé) akademické praxe zjevně bezprostředně ovlivňováno mimoakademickými ohledy a tlaky. Ty vyplývají z prostého faktu, že umělecké muzeum je sice (také) akademickou institucí a součástí vědecké kunsthistorie, ale rovněž součástí tzv. průmyslu volného času a v mnoha případech více či méně jasně artikulovaných požadavků a funkcí jeho zřizovatelů a patronů.

Umění, jak bylo konstatováno, je stále více vnímáno v rámci volnočasových, turistických aktivit, jako součást prožitku určité destinace. V rámci logiky masového turismu se jedna destinace musí odlišovat od druhé svým obsahem, neboť ostatní služby jsou stále více homogenní. Kultura a v jejím rámci umění se tak stále více stává součástí procesu tvorby značky (tzv. *branding*) určité destinace – ať již státu nebo města, založených na zdůrazňování a budování jedinečnosti lokálního „produktu“. To samozřejmě nepostrádá logiku – návštěvník a zejména náročnější „kulturní turista“ přijíždějící kupř. do Prahy nebo Barcelony si často bude přát poznat místní kulturní projev („českou“ nebo „katalánskou“ gotiku), které jinde v takovém rozsahu nebo vůbec vidět nemůže, podobně jako si přeje poznat lokální kulinařské speciality, a to bez ohledu na aktuální vědecké pohledy, které nosnost takovýchto národních umění zpochybňují. Prezentování „národních“ či „lokálních“ uměleckých projevů, škol a tendencí je proto logickou taktikou marketingové orientace a vytváření identity v globálním konkurenčním prostředí. Současný marketing turistického průmyslu tak přispívá k udržování a resuscitaci nacionálních uměleckých historií a kategorizaci umělecké tvorby spektrem národních optik. K tomu pak může přistupovat tlak politicky motivované lokalizace, založené na dnes často opakovaném tvrzení, že v době globalizace je umění a kultura prostředkem znovudefinování či vyjádření národní identity, jejíž tradiční atributy se rozplývají v nových supranárodních identitách politických uskupení či korporátních kultur. Taková (někdy i agresivní) lokalizace přitom nezřídka paradoxně popírá samotný koncept lokálního, neboť „lokální“ či „místní“ (umění, styl, výtvarná tradice) je ztotožňováno s národním – tj. národné (a v některých případech i nepokrytě nacionalisticky) motivovaná agenda v politice a kultuře úspěšně vydává uměle vytvořené entity „národního“ umění či národních uměleckých škol za „lokální“ protiváhu „globálního“.

Nejvýrazněji se takové tendence projevují v případě současného umění – jak ukazuje kupř. případ oslavovaného

Prostorové uspořádání sálů expozice National Gallery of Art ve Washingtonu. Spatial arrangement of the permanent exhibition in the National Gallery of Art, Washington. Repro archiv autora





Pohled do dlouhodobé expozice **Středověké umění v Čechách a střední Evropě**, Národní galerie v Praze, Klášter sv. Anežky České. "Medieval Art in Bohemia and Central Europe", National Gallery in Prague, Convent of St Agnes of Bohemia. Foto archiv NG Praha.

„nového britského umění“ („Young British Artists“), jež lze vnímat z podstatné části právě jako „značku“ – výsledek cílevědomé marketingové strategie s cílem profilovat určitou značku v kontextu globalizované umělecké scény a využít ji v rámci marketingu země. Jak ostatně britský ministr kultury v roce 1998 otevřeně prohlásil: „Kreativita, kultura a národní identita a budoucí prosperita země jsou nedílně propojeny.“<sup>24</sup>

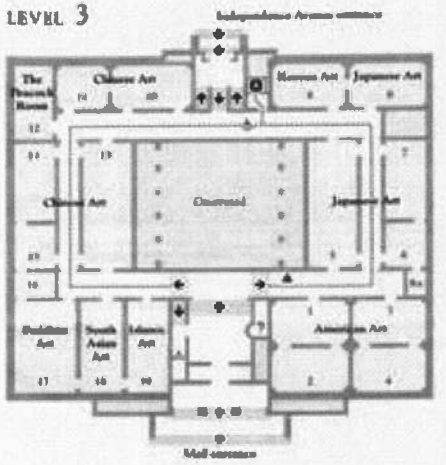
Velmi názorný příklad tohoto rozporu mezi odbornými, umělecko-historickými a marketingovými hledisky přinesl největší zdejší výstavní projekt nedávné doby – výstava *Karel IV. – císař z Boží milosti*. Jedním z hlavních záměrů jejích autorů v rovině odborné koncepce bylo problematizovat tradiční vnímání „české“ gotiky, narušit zavedené uvažování o umění té doby v hranicích národních celků. Slovy jejího autora je výstava „pokusem o překročení zažitého ‚národního‘ interpretačního modelu gotického umění lucemburské doby“, protože pojem „české“ (právě jako „německé“, „maďarské“ nebo „polské“) gotiky je moderní konstrukcí.<sup>25</sup> Avšak (jak bylo lze očekávat) krátce poté, co byla výstava otevřena v Metropolitanu muzeu v New Yorku, a zejména po zahájení její pražské reprízy se ukázalo, že tento odborný, kurátorský koncept byl médií a komentátory zcela postaven na hlavu – neboť výstava byla potenciálnímu publiku prezentována a propagována především jako triumf „české gotiky“. Mezinárodní i domácí média se předháněla v hyperbolách jako „historicky největší triumf české gotiky“ či otázkách typu „Nebojíte se, že je česká gotika pro americké návštěvníky vzdálené téma?“<sup>26</sup> A pouze díky neschopnosti různých institucí a kulturní politiky využít (zcela legitimně) všech příležitostí, které takto velký a významný výstavní projekt skýtá k systematické marketingové ofenzivě zaměřené na proměnu image České republiky

a cílenému povzbuzení turistického zájmu, nebyla „česká“ dimenze ještě více zvýrazněna. Četné jiné výstavní projekty a muzea v kontextu marketingových a propagačních kampaní států, měst a regionů jinde ve světě jsou dokladem politicky a marketingově motivované agresivní lokalizace či nacionalizace, nezdědkou využívající intelektuální potenciál těch historiků umění, kteří zůstávají oddáni konceptům nacionálně vymezených dějin umění.

#### HISTORIE UMĚNÍ V MUZEU – PŘÍKLAD NÁRODNÍ GALERIE

Názornou ilustraci aktuálnosti těchto otázek skýtá případ Národní galerie v Praze a způsobů, jimiž strukturuje své stálé expozice a prezentuje své sbírky. Začneme-li velmi stručnou historickou rekapitulací, připomeňme, že pražská Obrazárna SVPU byla od třicátých let 19. století organizována podle provenience a chronologických hledisek a její kustodi usilovali o poskytnutí přehledu vývoje světového umění. Také Barvitiova první moderní instalace v Rudolfinu z roku 1885 sledovala ve svém uspořádání v zásadě chronologicko-teritoriální hlediska.<sup>27</sup> Tento vývoj pokračoval se vznikem NG a zejména za jejího prvního ředitele Kramáře, v jehož spisech lze nalézt jedny z mála formulací expoziční strategie z celé historie NG: „Co se týče vystavení děl, to bude podávati s ohledem na dané prostory podle možností souvislý obraz uměleckého vývoje a díla jednotlivých škol a mistrů budou vystavena jako celky a ve vzájemné ústrojně souvislosti...“<sup>28</sup> Také reinstalace Obrazárny roku 1938 byla provedena podle zásad

### LEVEL 3



Část virtuálního plánu Tate Modern se schematicou strukturou expozice. Part of the Tate Modern virtual plan with a schematic structure of the exhibition. Repro <http://www.tate.org.uk/modern/explore/>

dosavadního uspořádání, tedy dle vývojové příslušnosti k národním školám, popř. dílnám, a podle vývojové souvislosti.<sup>29</sup> I další rozvoj expozic NG po válce a zejména od sedmdesátých let vycházel z tohoto principu.

Velmi poučný je ovšem vývoj posledních let, zejména poslední rozsáhlá proměna stálých expozic v roce 2000. Její součástí bylo přemístění sbírky středověkého umění do kláštera sv. Anežky, kde vznikla dlouhodobá expozice *Středověké umění v Čechách a střední Evropě*. Slovy autora koncepce Jiřího Fajta: „Základním rysem uvažovaných změn byla snaha překonat dosavadní model správně-administrativního a na to navazujícího instalačního rozdělení uměleckých sbírek na tzv. české a evropské (tedy podle národnostních kritérií) a nahradit jej historicky přesvědčivějším představením výtvarné tvorby v rámci jednotlivých časových horizontů. (...) Naší snahou bylo promítnout „gotiku“ v Čechách (a nikoli „českou gotiku“) do středoevropských souřadnic...“<sup>30</sup>

Tato koncepce byla přijata odbornou kritikou převážně kladně („Jde nepochybně o legitimní myšlenku, neboť expozice tzv. „národních“ či „lokálních“ škol, sahající svými kořeny do 19. století a přetrvávající zvláště na území bývalé habsburské monarchie, se ve světle nových bádání přežily.“)<sup>31</sup>, ale jak je známo, zůstala de facto na půli cesty, mj. pro odpor podstatné části odborných pracovníků Sběrky starého umění NG, když některá vybraná díla související s prostředím středověké Evropy nebyla zapůjčena. Sama realizace tohoto konceptu se však v daném případě ukázala problematická. Úvodní část kurátorské koncepce, definující smysl a cíle expozice, mj. uvádí: „S globalizací světa si dnes, na přelomu dvou tisíciletí, stále více uvědomujeme až existenční nutnost zdůrazňování lokálního,

místně specifického. To platí snad dvojnásob o kultuře, která je a stále více bude jedním z nosných pilířů národní identity. Kvality místně charakteristické umělecké produkce však nejzřetelněji vyní z přímého srovnávání s výtvarnými projevy jiných oblastí. A právě potřeba geograficky šířeji založeného dialogu uskutečňovaného v limitovaném časovém úseku (středověk, baroko) je jedním ze základních požadavků, který máme při přípravě nových expozic na mysli.“<sup>32</sup>

Jak je tento „dialog“ v prostorech expozice realizován? Pouze tím, že jednotlivé oltářní desky, panely, sochy či grafické listy, jejichž provenience je na popiskách označena s různou mírou podrobnosti jako kupř. „Střední Evropa“, „Čechy“, „Severozápadní Čechy“, „Rakousko“, „Uhry“, „Franky“, „Jižní Německo“, „Praha“, „Norimberk“, „Plzeň“ spolu volně sousedí a jsou v prostoru expozice vzájemně integrovány. Expozice však není jakkoliv chronologicky či geograficky členěna. Tím sice anulují pojem „české“ gotiky, a samotný koncept národnostně definované tvorby, avšak divákovi se nenabízí žádná alternativa. Autoři koncepce tu zjevně nebyli schopni vytvořit prostřednictvím prostorového strukturování expozice jiný, smysluplný model geohistorického členění středověkého umění ve střední Evropě, tím méně naznačit, jak se právě výtvarná tvorba podílí na definování takových pojmů jako „středověk“ a „střední Evropa.“

V době vzniku nové expozice středověkého umění, v roce 2000, byl ovšem s příchodem nového ředitele, prosazujícího i v tvorbě expozic autoritativně vlastní názory, bez širší odborné diskuse a konsensu, dovršen návrat k modelu expozic založených na kontrastu národního („českého“) a „evropského“ umění.

V další reinstalaci – stálé expozici moderního umění – torzální koncept ředitele NG hovoří o tom, že expozice je založena nikoliv na prezentování umělekohistorických konstrukcí, ale na prezentování uměleckých osobností.<sup>33</sup> Jednotlivé oddíly, definované jmény umělců, jsou pak zahrnuté do základních celků jako „České umění 1900–1930“, „České umění 1930–2000“, „Zahraniční umění 20. století“. Kritikům to samozřejmě neuniklo a rozpoznali, že „ve Veletržním paláci se jedná především o prezentaci umění a kultury národní...“<sup>34</sup> Jiní ji dokonce přímo považují za výraz kulturně-politického neokonzervatismu: „Pravděpodobně jde o potřebu prezentovat populární, srozumitelný obraz umění, akceptovatelný jako národní produkt (což je již zmíněná „afektivní dimenze ideologie“), zaručující účast veřejnosti a establishmentu.“<sup>35</sup> „Nacionální dimenze je pak zcela nepokrytě proklamována v expozici krajinnomalby v Paláci Kinských, založené na nereflektovaném, apriori přijímaném konceptu „české krajiny“.

Celek expozic NG tak v současné době představuje zvláštní hybrid, kde jednotlivé expozice jsou definovány na principu zčásti historicky-chronologickém, zčásti národním: expozice umění 20. století, 19. století, starého českého a starého evropského umění se vydělují chro-





Pohled do dlouhodobé expozice umění 20. století Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci. View of the long-term exhibition "Art of the 20th Century", National Gallery in Prague, Trade Fair Palace.  
Foto archiv NG Praha



Pohled do dlouhodobé expozice umění 20. století Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci. View of the long-term exhibition "Art of the 20th Century", National Gallery in Prague, Trade Fair Palace.  
Foto archiv NG Praha

nologicky, ale též opozicí „národní“ versus „evropské“. Řídicím principem tohoto hybridu zůstává lineární pojetí dějin umění. Umístění sbírky asijského umění na zbraslavském zámku („mimo“ mapu centra Prahy a ostatních expozic NG) je pak neúmyslnou, ale případnou metaforou pro marginální postavení, které je v Čechách umění mimoevropskému přisuzováno. Celkově takové strukturování odpovídá marketingové potřebě zdůrazňování národních kritérií, přitom nejenže postrádá jednotnou vnitřní logiku, ale také zcela rezignuje na adekvátnější reflexi otázek, jež jsme výše položili.

#### ZÁVĚREM

Muzea umění budou zřejmě stále více konfrontována s rostoucím rozparem: na jedné straně akademické pohledy, které poukazují na problémy a limity tradičních způsobů reprezentování historie v uměleckém muzeu a potřebu hledat nové způsoby strukturování muzejních prostor a časoprostorové kategorizace výtvarných tradic. Na straně druhé více či méně subtilní tlaky a logika marketingové orientace (*positioning*) přilákat návštěvníky, jíž jde vsříct část umělecko-historické komunity, stále oddaná tradičním způsobům prezentace umění a zejména konceptům národního umění a řazení umění do národních škol.

I když specifických možností, jak reagovat na tuto situaci, je celá řada, zdá se, že lze vyslovit i určité obecnější závěry. Zaprvé, uspořádání jednotlivých galerií a celá strategie prezentace umění v muzeu by měly vždy sledovat jasně a výslovně artikulované a podrobně reflektované úvahy o identitě a poslání daného muzea v jeho konkrétním společenském kontextu. Součástí této reflexe a koncepce by mělo být rovněž rozhodnutí, zda muzeum považuje za součást svého mandátu a za své cíle zobrazovat nějak historii a geografii umění a pokud ano, jak takový úkol hodlá (s ohledem na specifický profil své sbírky a objektů) transformovat do struktury a podoby dlouhodobých expozic, výstavní strategie, systému edukačních materiálů apod. Pro historii umění z toho současně plyne

potřeba plně docenit význam „příběhů“ dějin a geografie umění produkovaných v muzeu jako svébytného, aktivního média konstruování umělecké historie a geografie.<sup>36</sup> Zadruhé, bez ohledu na to, zda prezentování a vizualizace historie umění bude v daném případě explicitním cílem a ambicí muzea či nikoliv, samotnou skutečností, že sestavuje díla do určitých skupin a strukturuje své výstavní prostory, bude vždy vytvářet určitou podobu historie a geografie umění. Proto – zejména pokud muzeum zůstává věrně prezentaci podle národních škol – by mělo použít všech dostupných prostředků k tomu, aby svým návštěvníkům naznačilo, že to, co předvádí, je jedna možná varianta historie a že existují i jiné způsoby zobrazení geohistorie umění. Značné možnosti v tomto směru nabízejí kupř. soudobé digitální a multimediální technologie a promyšlená integrace reálné a virtuální prezentace v objektu muzea.

Jak je z výše uvedeného zřejmé, otázky vystavování umění (a tedy identity muzea) v sobě propojují akademické, umělecko-historické aspekty s otázkami společenských rolí a funkcí muzea. Vyzývají potřebu integrování akademických, „vědeckých“ problémů do muzejní politiky a neměly by být určovány ani z výlučně kurátorských (umělecko-historických) pozic, ani pouze z hlediska marketingových a PR názorů. Otázka, zda a jak má umělecké muzeum být místem umělecké historie a jak má přispívat k formování lokálních i globálních identit – jaký by měl být podíl odpovědnosti muzeí k dílům, divákům či národním zájmům, bude ve vzrůstající míře významným testem zodpovědného muzejního managementu, ale také zodpovědné veřejné debaty. Je smutnou pravdou, že v současném českém prostředí, charakterizovaném známým stavem kulturně-politické debaty, ale i stagnujícím zájmem veřejnosti o muzea, je takový ideál spíše utopií.

LADISLAV KESNER  
HISTORIE A GEOGRAFIE UMĚNÍ  
V UMĚLECKÉM MUZEU

- 1 Hans Belting, *Koncepce dějin umění*, Praha 2000, s. 110.
- 2 Tento text vznikl úpravou příspěvku původně předneseného na konferenci „The Global Future of Local Art Museums. The cultural practice of local memory and the rise of global art“ v Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften ve Vídni, ve dnech 19.–21. 1. 2006. Konference byla věnována přípravě projektu IFK a Zentru für Kunst und Media *The Global Challenge of Art Museums* (www.zkm.de).
- 3 Pojem „univerzálního přehledového muzea“ zavedli Carol Duncan a Alan Wallach. The Universal Survey Museum. *Art History* 3, December 1980, s. 447–469.
- 4 Srov. kupř. eseje shromážděné in: Gwendolyn Wright (ed.), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology: Studies in the History of Art* 47, National Gallery of Art Washington, Hannover–London 1996.
- 5 K historii vědecké obrazárny podrobně Deborah Mijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Schriften des Kunsthistorisches Museums Wien, 2, Milano–Wien 1995.
- 6 Steven Moyano, Quality vs. History: Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy. *Art Bulletin* 72.4, 1990, s. 585–607 a srov. též Hubert Locher, The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse. *Arts* 38.1, 2005, s. 3–16.
- 7 Belting hovoří o „tradiční úloze muzea jako nositele dějin“ a „tradiční formě muzea a jejím úkolu uměleckohistorické reprezentace“ – H. Belting (cit. v pozn. 1), s. 120, 123.
- 8 Tohoto pojmu užívá Néstor Canelini, Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism. in: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford–New York 1998, s. 504.
- 9 K tomu podrobněji Ladislav Kesner, *Marketing a management muzeí a památek*. Praha 2005, s. 78–80.
- 10 Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London 1996, s. 42.
- 11 H. Belting (cit. v pozn. 1), s. 123.
- 12 Philip Fisher, Local Meanings and Portable Objects: National Collections, Literatures, Music and Architecture, in: G. Wright (cit. v pozn. 4), s. 15–27; Ivan Gaskell, *Vermeer's Hager. Speculations on Art History, Theory and Art Museums*, London 2000, s. 86–94.
- 13 Debora Meijers, The Museum and the “ahistorical” exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?, in: Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London–New York 1996, s. 7–21; Marga van Mechelen, Astray from History. Three Exploratory Exhibitions. *Kunst und Museum Journal* 2.4, 1991, s. 1–8.
- 14 Hubert Damisch, *Moves. Playing Chess and Cards with the Museum* (with an essay by Ernst van Alphen). Rotterdam 1997, s. 94.
- 15 Srov. kupř. R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne (cit. v pozn. 13).
- 16 Tato témata byla v poslední době stimulována monumentální prací Davida Summersa, *Real Spaces. World Art History and Western Modernism*, London 2003 i četnými studii zabývajícími se „geohistorií“ umění – kupř. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago–London 2004, s ohledem na středoevropské prostředí: Robert Born, Alena Janatková, Adam Labuda (eds.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004.
- 17 Tohoto označení užívá Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, s. 133.
- 18 Tím se podrobně zabývám na jiném místě: Ladislav Kesner, Is the truly global art history possible?, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* London–New York 2006.
- 19 D. Summers (cit. v pozn. 16), s. 53–55.
- 20 L. Kesner (cit. v pozn. 18).
- 21 H. Damisch (cit. v pozn. 14), s. 75.
- 22 Tato politika Tate Gallery – jako galerie představující národní „britské“ umění – vyvolala diskusi o tom, jak je možné v době vyznačující se popsáními trendy definovat samu podstatu přívlastku „britský“ či „britskost“ a jak je možné ji vystavit v prostoru muzea, srov. Andy Morris, Redrawing the boundaries: questioning the geographies of Britishness at Tate-Britain. *Museum and Society* 1.3, 2003, s. 170–182.
- 23 Milena Bartlová, Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění? *Dějiny-teorie-kritika* 2005, č. 2, s. 247–254.
- 24 Chris Smith, *Creative Britain*, London 1998, s. 1. K tomu podrobněji Nigel Whiteley, A British Sensation? National Identity in the *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* exhibition of 1997, referát z konference *Art History in Ideological Context: The Development of National Historiographies*, Brusel 2005.
- 25 Jiří Fajt, Příběh výstavy, *Ateliér* 2006, č. 4, s. 5.
- 26 Kupř. *Reflex* 2005 č. 39, s. 52. Jak si povšiml jeden z novinových recenzentů: „Výstava, která je programově nenacionalistická a jejíž hlavní přínos je v důsledném začleňování „českého“ umění do evropských souvislostí [...] je nakonec namnoze vnímána jen jako oslava „největšího Čecha“ Karla IV.“ (Jan Skřivánek, *Divácky věděná odborná nuda*, *Večerní svět* 30, dubna 2006, s. 11).
- 27 Vít Vlas, in: *Obrazárna v Čechách 1796–1918* [kat. výstavy], Praha 1996, zejm. s. 91–92, 100–101.
- 28 V. Kramář, Budoucnost obrazárny SVPU v Čechách, in: V. Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 388.
- 29 V. Kramář, Nová instalace sbírky starého umění, *Zprávy památkové péče* II, 1938, s. 146.
- 30 Jiří Fajt, in: Anežka znovuzrozená, *Dějiny a současnost* 2001, č. 3, s. 35.
- 31 Jan Royt, Expozice středověkého umění v klášteře sv. Anežky České, *Muzejní a vlastivědná práce* 39.1, 2001, s. 46.
- 32 Středověké a rané renesanční umění v zemích Koruny české (1200–1550), interní materiál.
- 33 Kupř. Rozhovor s Milanem Knížákem a Stanislavem Kolibalem o nové expozici ve Veletržním paláci, *Ateliér* 2001, č. 2, s. 1–4.
- 34 Irena Goldscheider, *Ateliér* 2001, č. 2, s. 4.
- 35 Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Nový konzervatismus, *Umělec* 2001, č. 1, s. 30.
- 36 K tomu srov. též H. Locher (cit. v pozn. 6), s. 13.