

Michael Camille, *Gotický idol*. O střetávání středověkého umění se současností, reprofoto I. Armutidisová

samo pro sebe. Rozpoznáme v něm vnitřní jednotu (kvalitu uměleckého díla) a vnější jednotu, do níž klademe propojení uměleckého díla s objednavatelem, ale rovněž tak porozumění jeho intence v původním kontextu, funkci či souvislosti sbírky a galerie. Mluvíme-li o intenci, musíme mít na mysli, že se tato intence vztahuje spíše k uměleckým dílům, než k umělcům samotným. A do této skutečnosti vchází historik umění. Jeho místo výstižně naznačil Michael Baxandall, když řekl, že spočívá v poli mezi divákem a popisem uměleckého díla: „jestliže všechny historické informace, které předložíme divákovi, mu nezprostředkují přesnější pohled na obrazové kvality uměleckého díla, potom to bylo nadarmo“.²³¹

Primární důležitost uměleckého historika spočívá v jeho stálém spojení s „muzejním provozem“. Interpretace uměleckého díla mají totiž značně blízko k jeho prezentaci. V současnosti lze sledovat, že výstavy jsou organizovány se zřejmým teoreticko-poznávacím zájmem. Takové výstavy však dnes již nepořádají pouze historikové z umělecko-historických muzeí, ale stejně tak i historikové „akademicti“. A nevedou si vůbec špatně, upozorníme-li na cyklus výstav kreseb a obrazů v pařížském Louvru, které zpracovali významní francouzští historikové umění a filozofové, anebo vzpomeneme-li si v poslední době u nás na výstavu o pražské secesi v Obecním domě. Její autor, profesor Karlovy univerzity Petr Wittlich využil obrazovou sdělnost uměleckých děl a mimořádně úspěšně vizualizoval svou původně teoretickou představu. Poměrně zajímavá diskuse se v tomto směru dnes rozvíjí zejména o instalacích středověkého umění. Na jedné straně Hans Belting tvrdí, že středověké objekty nemohou být oživeny a objekty v muzeích ztrácejí svou původní souvislost a nemohou být tedy znovu oživeny. Proti němu však přichází s pozoruhodně nekonvenčním přístupem Michael Camille, který se pozastavil nad tím,

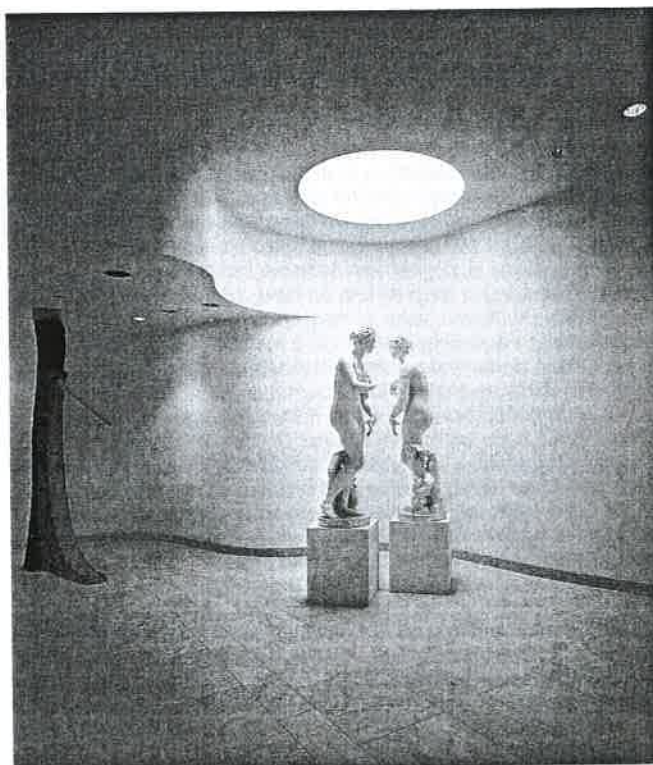
že postmoderní objekty jsou vystavovány v muzeích adekvátně, zatímco středověké objekty (avšak i renesanční a barokní objekty) jsou prezentovány jen jakoby byly umístěny v nákupním centru nebo obchodě. Proto pléduje spíše po integraci středověkých děl do rozmanitých „postmoderních“ souvislostí v jejich prezentaci, které byly poukázaly na jejich dějinnou funkci.

Vraťme se však ještě naposledy k historikovi umění a muzeu. Zatímco muzejní pracovníci budou v institucích vždy primárním zdrojem znalosti objektů, neměli by zůstat jediným interpretačním hlasem těchto objektů. Do popředí diskursu uměleckých historiků, ať již v muzeích či jinde se dostávají dnes ještě další problémy: smysl a účel znalcství, možnosti a hranice ikonografické analýzy, relevance a irrelevance kritické teorie nebo porozumění dějin objektu a jeho místa v dějinách. V těchto diskursích by neměli zůstat pracovníci v umělecko-historických muzeích osamoceni. Muzea se svými společenskými prostorami umožňují totiž mnohem více rozvíjet rozhovory o umění v co možná nejširším rámci. Na berlinském umělecko-historickém kongresu ostatně zřetelně naznačil změněnou muzejní funkci Michael Conforti:²⁴ „Umělecko-historické muzeum dnes vůbec není baštou transcendentních estetických hodnot, ale ani knihovnou, anebo badatelským střediskem. Přitom však není ani pouhým divadlem veřejné zkušenosti a výchovy veřejnosti, ale především divadlem osvojení si hodnot a divadlem kulturně specifického auratického gesta, které slouží ke zvýšení interakce mezi divákem a uměleckým dílem.“

POZNÁMKY

- 1) Srv. vcelku stručnou, avšak výstižnou charakteristiku dnešní vizuální kultury in: Hans Belting: Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
- 2) Jaroslav Kačer, in 51. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1995, s. 5.
- 3) Shodou okolností byla na podobné téma rozvinuta diskuse na 84. výroční konferenci severoamerické College Art Association roku 1996, srv. zprávu Isabel Balzerové in: Kunstchronik, 1996, s. 446-450.
- 4) Jiří Kroupa: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996, s. 16-17.

Hans Hollein, *Staré a nové, instalace muzea v Mönchengladbachu, reprofoto I. Armutidisová*

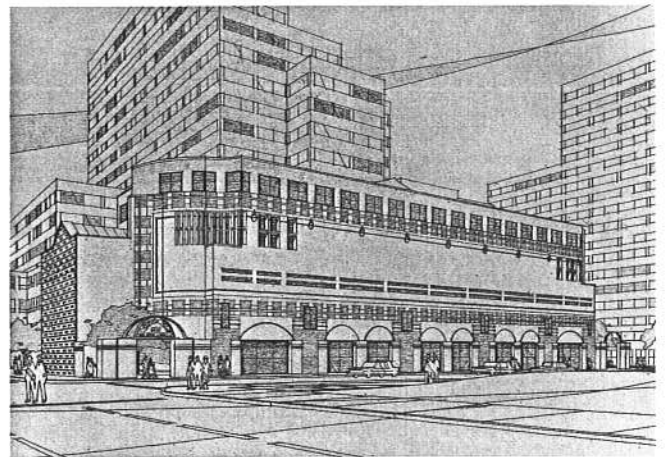


- 5) O problému teorie v památkové péči jsem se zmínil v rozmnoženém textu přednášky, nazvané „O (ne)potřebě teorie v památkové péči“, duben 1997.
- 6) Analýza situace v historiografii srv. práce tzv. bielefeldské teoretické školy, např.: H. W. Blanke, *Historiographiegeschichte als Historik*. Stuttgart-Bad Canstatt 1991.
- 7) K popularizaci problému „Rembrandt“ přispěli zejména statě v denním tisku, např.: Eberhard Vogt: *Hinter einer Signatur verbirgt sich oft ein Team*. *Die Welt*, Nr. 167, 20. Juli 1992 (zde odkaz na výrok Clause Grimma); Gary Schwartz: *Verwirrende Wege zum echten Rembrandt*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 186, 12. August 1992, s. 27.
- 8) *Srv. Kunstchronik*, 1997, s. 10.
- 9) Pro brněnské prostředí např. může být příkladem původní galerijní působení doc. L. Slavička a J. Kroupy, které se nesporně projevuje v současném zaměření brněnského Semináře dějin umění. Pozoruhodnou výstavu sestavil pod názvem „Důvěrný prostor, nová dálka“ (květen-říjen 1997) vedoucí Ústavu dějin umění pražské Karlovy univerzity, prof. P. Wittlich.
- 10) Hans Heinrich Eggebrecht: *Studien zur musikalischen Terminologie*. Wiesbaden (2. vyd.) 1968: „... Insofern bewegt sich die Definition eines Terminus stets in Bezug an das Wort. Die Definition des Terminus ist seine Geschichte“.
- 11) Giorgio Vasari: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha 1977, sv. II, s. 16.
- 12) Dieter Rahn: *Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*. Freiburg 1993. Srv. rovněž rec.: D. Jähnig, *Ein vergessenes Paradigma*. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXXVIII/2, 1993, s. 207-236.
- 13) Riegl původně do systematiky „dějin umění“ včlenil také umění lidové. Posléze bylo však opět odděleno jako předmět etnologického a etnografického bádání. K Rieglovi srv. např. Wolfgang Kemp, in: H. Dilly (Hg.), *Allmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, s. 37-60.
- 14) *The 84th Annual Conference of the College Art Association* (pozn. 3).
- 15) George Kubler: *The Shape of Time* (něm. překlad *Die Form der Zeit*). Frankfurt am Main 1982.
- 16) Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*. Wien 1995.
- 17) E. Spickernagel-B. Walbe (Hg.): *Das Museum – Lernort contra Musentempel*. Giessen 1970; G. Bott (Hg.): *Das Museum der Zukunft*. Köln 1970; A. Preiss, -K. Stamm-F. G. Zehnder: *Das Museum, Die Entwicklung in den 80er Jahren*. München 1990; Wolfgang Kemp, *Kunst kommt ins Museum. Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München-Zürich 1987, s. 205-229; velmi cenné jsou rovněž příspěvky in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch-Artistic Exchange*. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. Berlin 1992, Bd. III, s. 3-46.
- 18) Otázku si klade zejména Hans Belting, cit. pozn. 1, s. 103-120.
- 19) Zde připomínám, že zatímco termín re-konstrukce znamená v umělecko-historické praxi především myšlenkové znovuzpřítomnění původní podoby a původní funkce uměleckého díla, ve francouzské podobě slovo re-connaissance v sobě ukrývá i určitý moment ocenění (ohledání a uznání) uměleckého díla.
- 20) Max Dvořák: *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung* (1913); přetiskováno in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVII, 1974, s. 7-19.
- 21) Kurt Badt: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln 1971.
- 22) Jména jsou podána přirozeně výběrově, ale představují dnes zřejmě reprezentativní vzorek historiků umění, kteří publikují texty vzešlé z přednáškových cyklů.
- 23) Michael Baxandall: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin 1990.
- 24) Srv. Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch* (pozn. 17), s. 11.

EXKURZ

Robert Venturi a současné přístupy k muzejní architektuře

Diskuse o podobě současného uměleko-historického muzea se zcela přirozeně nevyhýbá ani problémům spjatých s jeho architektonickou podobou.¹⁾ Architektonická úloha „muzeum“ nabyla na významu především v dějinách a teorii architektury 19. století. Nově budovaná muzea byla stavěna jako skuetčně sekularizované „chrámy umění“ za užití jednoznačně mluvících architektonických článků (vznešeného modu ve slovníku historizující architektury). Převažovaly zde proto prvky neoklasicistního (K. Fr. Schinkel, L. von Klenze) nebo neorenesančního stylu (G. Semper). Vznešenost a symboličnost této architektonické úlohy zůstala i v éře moderní architektury, jak je dobře patrné z poválečných projektů Miese van der Rohe (Národní galerie Berlín, 1965-1968) nebo Philippa Johnsona



Robert Venturi, Austin, Laguna Gloria Art Museum – projektový vzhled, reprofoto I. Armutidisová

(Městské museum Bielefeld, 1968). V nich je architektonickými prostředky vyvedávána především čistota moderního funkcionalismu jako zcela určité, symbolické přihlášení se k moderní době. Přirozeně, že ruku v ruce s řešením architektonické úlohy architektky vystupovala navenek i aktivní role muzejních kurátorů při řešení interiérové instalace uměleckých děl a způsobu jejich prezentace.²⁾

V 60. a 70. letech však proběhl „spor“ o prezentační funkci dnešního uměleko-historického muzea, vyjádřený dvěma možnými póly: je muzeum místem poučení nebo chrámem Múz? Jak ovšem potvrdil Wolfgang Pehnt, vyvolaná diskuse (která s sebou přirozeně přinesla řadu zajímavých realizací podporujících jednu či druhou z obou těchto funkcí), v 80. letech ztratila na své závažnosti.³⁾ Jak mezi architektky, tak i mezi muzejními objednateli se totiž začala prosazovat zcela nová funkce muzejní architektury: totiž prezentace samotné architektury. Muzeum se náhle stává součástí volného času člověka a jeho odpočinku a v této nové funkci vystupuje muzejní architektura jako samostatný umělecký zážitek.

Významní světoví architekti projektují své stavby pro umělecká díla jako svým způsobem „nadumělecké dílo“ tak, že vytvářejí architekturu plnou zajímavých momentů a zážitků uvnitř (J. Stirling ve Stuttgartu, H. Hollein ve Frankfurtu n. M. nebo v Mönchengladbachu), případně jako krásný a ušlechtilý objekt navenek (R. Meier ve Frankfurtu n. M. nebo v Atlantě).

Tato nová architektura rezignovala ovšem příznačně na řešení sporu o „vnitřní“ funkci uměleko-historického muzea. Paradoxně však přispěla k jeho větší popularitě a návštěvnosti. Taková muzea a galerie jsou vyhledávána pro uměleckou hodnotu, která je ztělesněna v samotné architektuře. Domnívám se, že se tato situace stává ovšem příznačným symbolem pro proměněné postavení architektury mezi ostatními uměními. Pro moderní umění bylo podstatné, že hlavní vývojové momenty byly spojené s vývojem v malbě a sochařství, zatímco architektura byla často teoreticky chápána jako problém inženýrství a nikoli umění. V průběhu našeho století se však malířství a sochařství stále více svými experimenty (minimalismus, konceptualismus, performance apod.) spíše vzdalovalo veřejnosti, a naopak architektura se přihlašuje jako „umění“ současnosti. Při uznání estetických kvalit těchto děl si však přitom musíme povšimnout, že architektura se stává cílem umění o sobě. Problém si dobře uvědomí každý, kdo vidí fotografie Meierových muzeí bez exponátů (které by zjevně „porušily“ architektonickou čistotu stavby) nebo kdo s úžasem sleduje pozoruhodné řešení vnitřního prostoru Holleina Muzea moderního umění ve Frankfurtu n. M. (a příliš si nevíšimá exponátů v něm umístěných). Ostatně lisabonský komplex Gulbenkian (Centro de Arte Moderna) se svými botanickými zahradami a krásnými misty k odpočinku je vyložené výletní místo, v němž moderní umění spíše doplňuje celý komplex.

V 80. letech se na tyto „neo-moderní“ trendy v muzejních projektech objevila architektonická reakce, spojená s tzv. postmodernismem. Jejím tvůrcem byl přirozeně architekt, který se stal dnes již

Klasickou postavou postmodernismu, jeden z předních současných severoamerických architektů Robert Venturi. Ten zahájil roku 1983 projekční práci na budově galerie Laguna Gloria Art Museum v Austinu. V letech 1984-1986 začaly intenzivní práce na projektu a ten byl dokončen roku 1991. Jednalo se zde o severoamerický projekt galerie, která se specializuje na moderní umění. Avšak přibližně v téže době projektoval Venturi spolu se svou ženou Denisou Scott-Brown dostavbu Národní galerie v Londýně pro sbírky starého umění. Soutěž na dostavbu v Londýně proběhla již dříve, roku 1981, avšak skončila neúspěchem (princ Charles se osobně postavil proti neo-funkcionalismu, který v ní byl ztělesněn). O čtyři léta později se rozhodla firma sítě obchodních domů Sainsbury financovat odlišnou dostavbu, pro jejíž architektonické ztvárnění byl zvolen právě Venturi. I když zejména neofunkcionalističtí architekti nebyli s projektem příliš srozuměni, „Sainsbury Wing“ londýnské Národní galerie je zcela současným pokusem o syntézu moderní umělecko-historické interpretační metodologie s architekturou.⁴⁾

K problému umělecko-historického muzea se Venturi vyjádřil ve vlastní přednášce, nazvané „From Invention to Convention in Architecture“. Tato přednáška byla již umělecko-historicky analyzována Stanislavem von Moosem. Jestliže se k ní ještě vracím, činím tak v souvislosti s úvahou nad modelovým řešením muzejní funkce, které je v projektu galerie Laguna Art Museum v Austinu ztělesněno. Nepůjde mi tedy v prvé řadě o uměleckou analýzu této architektury, ale o funkční řešení, které Venturi vytvořil v dnes již nezávadném ovzduší umělecko-historických úvah nad představou muzea v současnosti.⁵⁾

Podle Venturiho je umělecko-historické muzeum archetypickým stavebním typem dneška, je dnešní katedrálou; ovšem nikoli ve smyslu své sekularizované chrámové funkce, ale naopak jako střed dnešního společenského života. Současné muzeum by mělo být budováno uprostřed města, přičemž není určeno pouze pro konzervaci a vystavení uměleckých děl, ale obsahuje nejrůznější didaktické elementy (televize, film, computery a knihy). Mělo by být mnohem více otevřené veřejnosti, takže by mělo být rovněž místem pro zábavu, pro společenské události (jako např. otevírání a konání kongresů, udělování cen, apod.). Jak Venturi tvrdí, v 19. století byl podíl prostor věnovaných uměleckým dílům oproti ostatnímu zázemí 9:1 (tj. valná většina prostor byla určena k vystavování či schraňování uměleckých děl); dnes se však poměr obrátil – je to přibližně 1:2 (tj. pouze jedna třetina prostorů slouží uměleckým dílům přímo a bezprostředně).

Z dalších změněných podmínek v muzeu oproti klasickému formulování architektonické úlohy lze vyjmenovat: namísto relativně statických expozicí včerejška se dnes častěji setkáme s dynamickými expozicemi. Muzea jsou velmi flexibilní prostorově, setkáme se s kombinacemi otevřených a uzavřených prostorů. Mění se i přístup k osvětlení, neboť dnes jsou vysoké požadavky na ochranu sbírek před přímým osvětlením. Také problém prezentace uměleckých děl se proměňuje. V klasických galeriích byla umístěna umě-

lecká díla jako „poklady“ jako ukázky prvořadého umění. S rozvojem disciplíny dějiny umění však jsou díla umísťována v muzeu jako ilustrace knižní monografie. Venturi v Londýně se však pokusil umělecká díla zapojit názukově zpět k historickému kontextu.⁶⁾

Venturiho modelové řešení v Austinu je vybudováno hierarchicky v podlažích nad sebou. Tak v suterénu nacházíme přednáškovou místnost s vestibulem (je to místo pro přednášky, filmové promítání, případně malé divadelní představení). Vstupní přízemí obsahuje velké výstavní prostory vždy s odlišně projektovaným osvětlením umožňujícím proměny výstav a instalací. Ve druhém patře jsou depozitáře, ale zejména místnosti pro prezentační práci s uměleckými díly: dvě učebny, jedna spojená s oddělením kresby, grafiky a fotografie, druhá s dětskou galerií. Konečně ve třetím patře jsou badatelská pracoviště a místnosti personálu.

Venturiho řešení je skutečně modelové, i když se konkrétně může jeho úloha proměňovat – je přirozený rozdíl mezi řešením v Austinu a Londýně. Zajímavé však je, že na obou místech vychází Venturi z podobných úvah o prioritě zprostředkování uměleckého díla v historickém kontextu. Domnívám se tedy, že v jeho různých projektech jde stále o vyřešení základního problému: současného muzea spojeného s moderními umělecko-historickými přístupy při interpretaci uměleckých děl. Venturi se pohybuje v poli, které si vymezil již před tím teoreticky, neboť si klade jako základní problém architektonické úlohy „muzeum“ spojení zřetelných opozit. Muzeum má proto v jeho koncepci být: „sice pro veřejnost, ale současně přece jen do jisté míry esoterické; uzavřené, ale současně otevřené; monumentálně symbolické, ale přitom pro člověka přívětivé; má to být prostor určený pro umění, ale současně vystupuje jako umělecké dílo samotné“. V uvědomění si tohoto základního pole leží asi jeden z významných příspěvků pro diskusi o podobě a funkci současného umělecko-historického muzea.

POZNÁMKY

- 1) Při kolokviu v Moravské galerii byly v diskusní části prezentovány dia-
pozitivní pohledy na typické muzejní budovy v současnosti a byl komentován
Venturiho projekt.
- 2) Ladislav Kessner ml.: Dílo a kontext. Poznámky k prezentaci výtvarného
objektu v stále expozici. Ateliér 1995, č. 14-15, s. 5-6.
- 3) Wolfgang Pehnt: Das Museum als Ausstellungsgegenstand, in: Die
Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur un-
seres Jahrhunderts. München 1989, s. 228-233.
- 4) Stanislaus von Moos: Venturi, die Kunstgeschichte und das „Princeton
System“; in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Künstlerischer Austausch-
Artistic Exchange. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte.
Berlin 1992, Bd. III, s. 15-34.
- 5) Robert Venturi: From Invention to Convention in Architecture. Otištěno
spolu s projekty na Laguna Art Museum v Austinu in: Composition
Arquitectonica, Art and Architecture, 1988, č. 4.
- 6) Stanislaus von Moos (srv. pozn. č. 4), s. 23.