

dopad na jeho postavení a roli ve společnosti. Jinými slovy, problémy řízení muzea – například starost o zajištění dostatečných zdrojů či politické podpory – bezesporu vyžadují specializovanou dovednost, přístupy a jazyk moderního managementu, fund-raisingu a public relations, ale stejně tak jsou bezprostředně spojeny s jen zdánlivě čistě akademickými, odtažitými problémy: s esoteričtějším slovníkem otázek estetického prožitku a neurofyzologie vnímání, s teorií interpretace výtvarného díla a konstruování muzejní expozice.

Tato kniha je polemická: rozebírá a kritizuje některé zažitě předpoklady a východiska, demaskuje určité koncepce a představy, které – často nevyslovené – tradičně určují agendu historie umění a činnost muzea. Myslím, že rétorika a mýty, jež kolem umělce a umění a jeho vnímání vytvořila klasická „humanistická“ modernistická disciplína dějin umění, vedly právě k onomu elitářskému, vůči divákovi nepřilíživě zodpovědnému přístupu, který umělecká díla lidem vzdaluje a zabraňuje jim v jejich možném prožitku. To ovšem neznamená, že bych se chtěl připojit k onomu proudu kritických hlasů, který v dějinách umění, muzeologii či teorii kultury posledních let útočí proti tradičním postojům a názorům. Nejsem vyznavačem bezbřehé postmoderní nivelizace hodnot a absolutního relativismu. Naopak, jak jsem již řekl, tato kniha je založena na hlubokém přesvědčení o kritické důležitosti a významu „umění“ (či vizuálních zobrazení) a hodnot s ním spojovaných pro náš život. Jednou z podmínek toho, aby co nejvíce lidí pocítilo moc a prožitek obrazů, je právě v tom pokusit se vymanit z pout jak tradičního, tzv. humanistického pohledu a diskurzu o umění, tak jeho zběsilých postmoderních kritiků, a pokusit se hledat jiné cesty, jak lze o umění a muzeu uvažovat a jak k nim přistupovat.

ZROZENÍ „UMĚNÍ“ A POČÁTKY MUZEA



V roce 1996 oslavila Národní galerie v Praze 200 let svého trvání, přesněji řečeno dvě staletí od založení její přímé předchůdkyně, Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU). Výstavy, hodnotící texty, vzpomínková shromáždění i obligátní kamenná pamětní deska připomínající toto jubileum zpřítomnily před zraky veřejnosti kontinuitu a tradici naší nejvýznamnější instituce veřejného prezentování umění. V případě pařížského Louvru, který do třetího staletí své existence vstoupil již před několika lety, nebo newyorského Metropolitan Museum of Art, oslavivšího nedávno 125 let svého trvání, je tradice muzea jako instituce stvrzena i kontinuitou muzea jako konkrétní historické budovy, jež slouží svému účelu ode dne založení do současnosti. Relativně dlouhá a v mnohých případech pohnutá historie některých muzeí a fakt, že časem pevně vrostla do základů veřejného a kulturního života dané společnosti, ovšem na druhé straně maskují skutečnost, že muzeum umění jako typ kulturní instituce je produktem prostředí, které se v podstatných ohledech liší od společnosti soudobé.

Muzeum, ztělesněné monumentální nehybností své budovy a jakousi odvěkostí svých sbírek, je samo o sobě mocnou metaforou trvanlivosti a neměnnosti – je právě tím místem, jež v proudu stále

se zrychlujících proměn zpřítomňuje minulost a uchovává možnost dotyku s ní. Navzdory svému poutu s minulostí a nepsané ambici na věčnou existenci je však stěží imunní vůči změnám, které se odehrávají za jeho zdi. Konstatování, že návštěvník, který do expozice pražské Národní galerie vstoupí roku 2000, se výrazně liší od návštěvníka expozice Obrazárny SVPU z roku 1800, se bude zdát trestuhodně banální, nicméně je to tato dimenze historicky specifické povahy setkávání se s uměním, jež je lehce zapomenuta, překryta fasádou kontinuity a neměnnosti muzea. Máme-li porozumět situaci a paradoxům muzea v dnešní době a na druhé straně i jeho možností ovlivňovat život současného člověka, je potřeba úvodem věnovat alespoň letmou pozornost některým klíčovým momentům historie uměleckého muzea, které přispěly k zformování jeho nynější podoby.

2.1 Vznik muzea umění

Veřejné muzeum umění vzniklo v Evropě koncem 18. století transformací královských a aristokratických uměleckých sbírek a v širším smyslu vyrostlo na tradici sběratelství a vystavování, která se v Evropě od renesance vyvíjela v *Kunstkammern* a kabinetech kuriozit.¹ Roku 1743 darovala poslední princezna rodu Medicejských palác Uffizi s jeho sbírkami státu, krátce po polovině století byly otevřeny drážďanská galerie a královská sbírka v Düsseldorfu a roku 1776 ve vídeňském Belvederu pak i habsburská královská sbírka. Skutečným archetypem nového veřejného národního muzea se však stalo někdejší sídlo francouzských králů, Louvre. Již na sklonku monarchie požadovali někteří myslitelé – Diderot a Voltaire mezi nimi – aby byly v Louvru zpřístupněny královské sbírky, a roku 1777 byl skutečně vytvořen výbor, který měl dohlížet na zřízení královské umělecké galerie. Snahy o vytvoření nového muzea však rozhodujícím způsobem urychlila francouzská revoluce. V sérii ediktů nový francouzský stát konfiskoval královské sbírky a Národní shromáždění 27. července 1793 prohlásilo Louvre za Muzeum Francouzské republiky a stanovilo den jeho otevření na 10. srpna, výroční den pádu monarchie. Význam a poslání, jež politická a intelektuální elita revoluční Francie novému muzeu přisuzovala, je patrný z dopisu ministra vnitra Ro-

¹ Stephen Bann nejnověji analyzoval vztah moderního muzea k různým předchozím formám sbírání a vystavování obrazů a objektů; srv. S. Bann, *Art History and Museums*, in: Mark Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge UP 1998, s. 230–249.



I. Johann Bertschneider, *Pohled do obrazárny, 18. století. Státní zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou. Foto SZ v Jaroměřicích nad Rokytnou.*

landa Jacquesovi Davidovi, „oficiálnímu“ malíři revolučního režimu, z října 1792: „[Muzeum], jak o něm uvažují, by mělo přitahovat cizince a činit na ně dojem. Mělo by žít smysl pro krásná umění, přinášet potěšení milovníkům umění a sloužit jako škola pro umělce. Mělo by být otevřené pro každého. Bude to národní muzeum. Nebude jediného člověka, jenž by neměl právo na prožitek, který skýtá. Bude mít takový vliv na mysl, bude tolik povznášet duši a tolik vzrušovat srdce, že se stane jedním z nejsilnějších způsobů proklamování skvělosti francouzské Republiky.“²

Vzletná osvícensko-revoluční rétorika v sobě skrývá pozoruhodně pragmatickou a jasnou představu o tom, jaké jsou možnosti muzea symbolicky zviditelnit a propagovat nový stát, a tím sloužit politickým zájmům jeho vůdčích protagonistů. Politické špičky francouzské revoluce nebyly ovšem ve svém pohledu na možnosti nového muzea jako prostředku proklamování státu osamocené. Podobné zřetele provázely i proměny soukromých sbírek pruského krále v prvé

² Cit. in: Andrew McClellan, *Inventing Louvre*. Cambridge, New York: Cambridge UP 1994, s. 91–92.

veřejné muzeum v Německu, zřízené roku 1830 v Berlíně (dnešní Altes Museum). Nedávné historické studie o vzniku velkých muzeí ukázaly, že proměna původně královských či aristokratických sbírek v jistou formu veřejně přístupné prezentace umění byla na prvním místě nesena mocenskými zájmy – snahou o legitimování politických elit a samotného státu.³

Skutečnost, že první muzea umění převzala existující soukromé, zpravidla aristokratické sbírky, a tedy vzešla z kontinuity tradice vlastnictví a sběratelské praxe, posiluje běžný dojem, že muzeum vzniklo proto, aby naplnilo potřebu po specializované instituci, jež sbírkám poskytne přístřeší a umožní k nim přístup. Snadno tak lze přehlédnout fakt, že v době založení prvních muzeí bylo samo „umění“, jak je dnes zpravidla chápeme – tedy jako jakási sebedefinující, nadčasová kategorie –, stejně novým a nesamozřejmým pojmem jako instituce, která měla toto umění spravovat a vystavovat. Muzeum však nikdy nehrálo pouze pasivní roli depozitáře, který pojme, utřídí a veřejnosti předloží výtvarné artefakty obdařené nadčasovou krásou a estetickou hodnotou, jež povznáší a zušlechťují ducha. Vznik a rozvoj muzea jako organizovaného způsobu prezentování výtvarných děl a zvláštní kulturní formy je neoddělitelně spjat nejen s utvářením veřejného prostoru v moderní společnosti, ale také s dotvářením obecně přijímaného pojmu „umění“ a způsobů, jak toto umění vnímáme. Toto sepětí neplatí jen historicky, pro období formování muzea v 2. polovině 18. a počátku 19. století. Je setrvalou konstantou jeho činnosti. Fyzická podoba díla, odhlédneme-li od některých soudobých výtvarných aktivit, je v okamžiku, kdy přichází do muzea, konečná a v ideálním případě zde nedozná změny. Avšak tím, jak muzeum takové dílo (lhostejno zda prehistorickou skulpturu, nebo obraz žijícího autora) umísťuje do souvislosti jiných děl a struktur významu a vystavuje je očím diváků, vždy spoluutváří jeho identitu a význam.

Doba vzniku prvních veřejných muzeí umění se kryje s obdobím osvícenství a s počátkem procesů, které signalizují nástup modernismu. Tento historický kontext má pro pochopení geneze muzea (a ovšem i koncepce umění) klíčový význam. Osvícenství završilo proces rozdělení jednotného náboženského světového názoru a metafyziky, které charakterizovaly středověkou společnost, do autonomních

³ Douglas Crimp, *The End of Art and the Origins of the Museum*, *Art Journal*, Winter 1987, s. 261–266. Carol Duncanová na příkladu Louvru dokládá, jak muzeum jako veřejný prostor přispělo k utváření moderní kategorie občana a veřejnosti, in: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museum*. London and New York: Routledge 1995, zejm. kap. 2.

sfér vědy, morálky a umění. Ve své krátké, ale brilantní úvaze o modernosti, vycházející z dějinného schématu Maxe Webera, nachází německý filozof a sociolog Jürgen Habermas podstatu „projektu modernity“, formulovaného v 18. století osvícenskými filozofy ve snaze vyvinout sféry objektivní vědy, univerzální morálky a práva a autonomního umění. Těmto sférám kultury odpovídají struktury kognitivně-instrumentální, morálně-praktické a esteticko-expressivní racionality, za něž vždy odpovídají jednotliví „specialisté“: „Rozlišení vědy, morálky a umění přineslo těmto segmentům, spravovaným příslušnými specialisty, autonomii a oddělení od hermeneutiky každodenní komunikace,“ píše Habermas.⁴

Muzeum výtvarného umění v podobě specializované instituce vstupuje na scénu souběžně se završováním několik století trvající geneze „umění“ jako autonomní kategorie lidské tvořivosti a zkušenosti. Tento vývoj (hovoříme-li o Evropě) započal v renesanci, která poprvé konstituovala kategorii krásou obdařených předmětů jako ontologicky zvláštní skupinu objektů a kdy tvůrci výtvarných děl, jak můžeme vidět kupř. u Albertiho nebo v Leonardových textech a ve Vasariho biografických renesančních umělců, začali na sebe samé pohlížet jako na jedince obdařené zvláštním, božským darem a schopností. Osvícenská racionalita pak jen stvrdila oddělení estetické tvorby coby specifické sféry lidské činnosti a krátce poté romantismus mocně nadané individuality, překračující konvence lidské společnosti. Kolem poloviny 19. století bylo pak toto pojetí umění jako autonomní sféry lidské činnosti dotvořeno a formulováno v postkantovských estetických teoriích a zůstalo ideálem pro další generace tvůrců moderního umění. Spolu s tím, jak umělecké muzeum přispělo ke zformování našeho dnešního pojetí umění a umělecké historie, se také v průběhu 19. století stávalo součástí stále se rozšiřujícího tzv. veřejného prostoru.

2.2 Muzeum a veřejnost v 19. století

Proces otevírání se veřejnosti neprobíhal všude stejným tempem, ale hlavní tendence byla nicméně zřetelná: byla jí postupná proměna muzea ve veřejnou instituci, umožňující přímý prožitek výtvarného díla vzrůstajícímu počtu diváků stále širších společenských vrstev. Zpřístupnění královských a aristokratických sbírek poprvé otevřelo

⁴ Jürgen Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend 1983, s. 3–15.



II. Hubert Robert, *Velká galerie v Louvru, kolem r. 1795. Musée de Louvre.*

tyto sbírky i nearistokratickým třídám (tj. zejména měštanským vrstvám a vznikající buržoazii, ale stále více i vrstvám nižším). Sama návštěva muzea však byla ve svých počátcích mnohdy ceremoniální záležitostí spíše než výrazem kulturního zájmu či naplnění estetické potřeby. Například v petrohradské Ermitáži, od roku 1853 teoreticky přístupné veřejnosti, byl návštěvník považován za carova hosta, vyžadoval se od něj stroze společenský úbor a byl ohlašován a uváděn.

Naproti tomu britská National Gallery byla založena roku 1824 z popudu parlamentu jako veřejná instituce s volným vstupem pro všechny zájemce. Tehdejší ministerský předseda specificky určil, že „i děti každého věku, včetně nemluvnat v náručí, musí mít volný vstup“. Otevřenost londýnské galerie vskutku nezůstala jen teorií a dobové prameny dosvědčují, že již v polovině 19. století byla National Gallery relativně hojně navštěvována i širokými pracujícími vrstvami, takže kupř. na svatodušní pondělí roku 1841 se do jejích pěti místností vtěsalo na 14 000 osob! Téhož roku spisovatel William Thackeray poznamenal, že „ušlechtilí lidé“ (sic!), kteří se mohou bavit po celý rok, nenavštěvují Louvre v neděli, protože o nedělích „nemůžete dobře vidět na obrazy a musíte se strkat s nejrůznější spouštinou“.

Otevírání muzea umění znamenalo v průběhu 19. století nespornou demokratizaci přístupu k umění, z níž zpočátku nejvíce profitovala především vznikající kulturní elita. Rozmach muzea v 19. století

lze chápat jako vzestup instituce, která se primárně stala symbolem kulturních aspirací majetných vrstev – měšťanstva a buržoazie. Podobně jako přístup ke vzdělání či k jiným kulturním statkům byl pro nemajetnější vrstvy i přístup do muzea obtížnější, byť jim nebyl explicitně odpírán. Například Metropolitan Museum v New Yorku, založené roku 1871 „k povznesení pracujícího lidu“, jak zní formulace ze zakládací charty, zůstávalo ještě počátkem tohoto století – s ohledem na náboženské cítění členů správní rady – zavřené v neděli, tedy jediném dnu, kdy je pracující obyvatelstvo mohlo navštívit. Není však sporu, že obecný trend v Evropě vedl v průběhu 19. století k otevírání nových národních i lokálních uměleckých muzeí, která umožňovala stále širším společenským skupinám bezprostřední prožitek výtvarného umění. Je zajímavé, že v Americe, vzhledem ke specifickým historickým podmínkám, se paralelně uplatňoval i opačný trend: muzea umění zde byla v polovině 19. století zakládána primárně jako prostředek výchovy a tříbení vkusu pro nejširší vrstvy a svoji image privilegovaných institucí pro kontemplaci „vysokého“ umění začala výrazně budovat až na přelomu 19. a 20. století.⁵

Názornou ilustraci demokratizace muzea a přístupu k umění skýtá v tomto ohledu také vývoj uměleckého muzea u nás. Pátého února 1796 byla v Praze založena Společnost vlasteneckých přátel umění (Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde, jak zněl její původní název), která téhož roku zpřístupnila první pražskou veřejnou obrazárnu v Černínském paláci na Hradčanech. V ní byla soustředěna podstatná část uměleckých sbírek tehdejších pražských aristokratických sběratelů a milovníků umění. Koncem roku 1796 Obrazárna spravovala již 522 obrazů. Na rozdíl od jiných velkých muzeí vzniklých na přelomu 18. a 19. století založení pražské Obrazárny nesouviselo ani tak s politickými a ideologickými ambicemi a s potřebou zhmotnit ideu národa-státu; naopak mělo více co činit s osvícenskými ideály o výtvarném umění jako prostředku výchovy a zušlechťování obecného vkusu a bylo přímo motivováno snahou zachránit pro českou veřejnost zbytky kdysi nesrovnatelně cennějšího uměleckého bohatství země.

Jak v poslední době přesvědčivě ukázali Zdeněk Hojda, Roman Prahel, Vít Vlnas a další historici, dějiny Obrazárny (a do značné míry i celý výtvarný život) byly přesto po dobu trvání habsburského mocnářství určovány a poznamenány především agóniemi národnostního konfliktu v Čechách. Na tomto místě nás však především zajímá,

⁵ Srv. kupř. Lawrence W. Levine, *HIGHBROW/LOWBROW. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard UP 1988, zejm. s. 151–158.

co lze z historie Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění vyčíst o možnostech přístupu k výtvarnému umění u nás v 19. století. Z dobových pramenů je známo, že počátkem 19. století (v době svého umístění v Černínském paláci) byla Obrazárna přístupná návštěvníkům v přesně stanoveném čase (každé úterý, čtvrtek a první neděle v měsíci v letním období a každý čtvrtek a pátek v zimním období). Zájemci o návštěvu sice neplatili vstupné, ale byli nuceni opatřit si předem u některého člena výboru Společnosti vlasteneckých přátel vstupenku. Po přestěhování do Šternberského paláce na Hradčanech, kde byla otevřena pouhý jeden den v týdnu, se Obrazárna těšila živému zájmu a tato situace se jen zčásti zlepšila po jejím opětovném přemístění do nového provizoria ve Spálené ulici. Svědectví o tehdejší situaci podává Jan Neruda ve svém povzdechu: „*Obrazárna pražského uměleckého spolku vlasteneckého je podnes navštěvována skoro jen cizinci, zcela jistě pro tutéž příčinu, pro kterou Pražan neuzná za dobré podívat se také na steré ještě jiné znamenité, nebo alespoň pozoruhodné předměty své domácí.*“ Situace se zlepšila až s otevřením nové Obrazárny v budově Rudolfinu roku 1871. Od té doby byla Obrazárna otevřena v rozsahu dnešních muzeí, tzn. po všechny dny s výjimkou pondělků a některých svátků, a její průměrná roční návštěvnost v posledním čtvrtstoletí 19. století se pohybovala kolem 38 000 osob ročně.⁶ Počátkem 80. let dle dobového kritika návštěva Rudolfinu „za nedělního odpůldne do tisíců jde“.⁷

Co do počtu návštěvníků byly mnohdy ještě úspěšnější než Obrazárna výroční výstavy pražské Kreslířské Akademie, od roku 1821 veřejně přístupné a již v 30. letech navštěvované údajně až 10 000 zájemci. Podobný počet diváků – odpovídající přibližně deseti procentům obyvatel tehdejší Prahy – přicházel v 50. letech 19. století na výstavy Krasoumné jednoty; tento počet se ještě zvýšil poté, co výroční výstavy přesídlily do Rudolfinu, takže výroční výstavu roku 1897 navštívilo na 20 000 lidí.⁸ Tyto suché historické údaje začnou být neobvykle zajímavé, porovnáme-li je s dnešními údaji o návštěvnosti muzeí. Především však dokazují, že přes problematickou a nesamozřejmou situaci Obrazárny, již dnešní kulturní historikové zřejmě správně shledávají v politických a sociálních souvislostech tehdejší české společnosti, bylo výtvarné umění od poloviny 19. století skutečně demokraticky přístupné. Karel Boromejský Mádl si roku 1901

⁶ Srv. Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách* [kat. výst.]. Praha: Národní galerie 1996, zejm. s. 28–35, 95, 194–196; Viktor Barvitičius, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum*. Praha 1889, s. xxxi.

⁷ Karel B. Mádl, *Obrazárna v Rudolfinu*, *Ruch* 7, 1885, s. 166.

⁸ Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách*, op.cit., s. 194.

poznámenal, že do Rudolfinu nechodí ani tak pražští vzdělanci a potenciální bohatí mecenáši, nýbrž „vedle cestujících cizinců a venkovanů – jen střední vrstvy řemeslnické a dělnické.“⁹ V tuto chvíli není ani podstatné, že již tehdy, tj. v 2. polovině 19. století, fungoval fenomén, který je stále aktuálnější dnes: totiž že motivem návštěvy Obrazárny nebyla pro nezanedbatelnou část (a pravděpodobně většínu) návštěvníků na prvním místě potřeba či očekávání výjimečného prožitku výtvarného umění, ale spíše zvědavost či uspokojení společenské a reprezentační potřeby. Mádl k tomu v souvislosti s davovou návštěvností přehlídek ruských válečných obrazů v Rudolfinu podotkl: „*Bylo by proti všem zkušenostem, kdyby všechny ty masy různých jazyků jedině umělecká hodnota výstavy přilákala a nadchla. Toho ideálního nadšení dav nezná, a nevěřím, že by je kdy měl.*“¹⁰

Odstranění formálních bariér přístupu do muzea nicméně v žádném případě nepřineslo skutečnou dostupnost umění všem: jak dále uvidíme, muzeum svou činností současně v širokém povědomí vytvářelo takový obraz umění i sebe sama, který nezanedbatelnou část veřejnosti od jeho zdí odrazoval a dodnes odrazuje. Ideál demokratické muzea – a obzvlášť to platí v našich podmínkách – nelze považovat za naplněný; zůstává jednou z klíčových otázek jeho existence a fungování v soudobé společnosti.

2.3 Symbióza muzea a umění

Muzeum umění se tedy v průběhu 19. století rychle konstituovalo jako instituce a veřejný prostor umožňující široké veřejnosti přístup k sbírkám výtvarného umění a jeho prožitek. Tak ale nevznikl neutrální a objektivní prostředek prezentace kánonu mistrovských děl – odvěkých a sebedefinujících uměleckých hodnot. S tím, jak se formovalo do podoby, v níž je dnešní návštěvník zná a prožívá, s tím, jak získávalo vlastní identitu, muzeum samo ve vědomí veřejnosti aktivně spoluutvářelo obsah kategorie „umění“ a především způsoby, jak veřejnost umění vnímala, a očekávání, jež si do setkání s ním přinášela.

Bylo to právě muzeum, v jehož zdech byla dovršena transformace vizuálních zobrazení a objektů, která kdysi sloužila nějaké specifické (často rituální a liturgické) funkci, v ontologicky zvláštní kategorii předmětů – v umělecká díla vzdálená původnímu kontextu, v němž

⁹ Karel B. Mádl, *Výstava v Rudolfinu*, *Zlatá Praha XVIII*, 1901, s. 311, 335–336, 383.

¹⁰ Vít Vlnas uvádí, že kupř. na výstavu obrazu *Napoleon ve Fontainebleau* přišlo roku 1851 do Clam-Gallasova paláce na 29 000 návštěvníků. In: Vlnas, op.cit., s. 196.

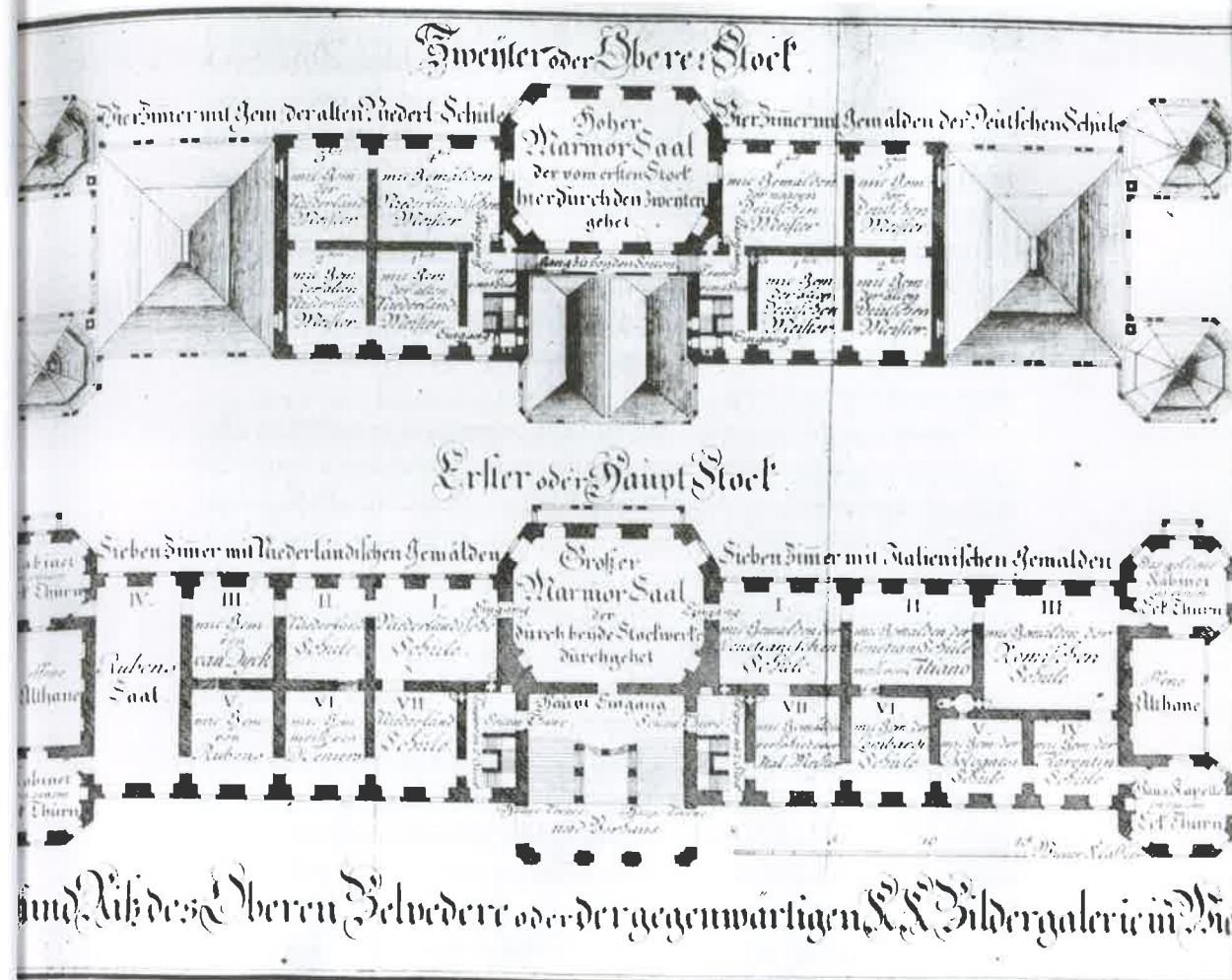
vznikla, fungovala a který jim dodával smyslu. Na jedné straně muzeum taková díla shromáždilo, zařadilo do sousedství příbuzných děl a vystavilo je očím svých návštěvníků, ale zároveň na straně druhé začalo od diváků vyžadovat určitý způsob, jakým je měli nazírat a vnímat, a do značné míry také to, co při tom měli pociťovat: obdařilo tyto objekty domněle univerzální, nadčasovou uměleckou hodnotou, zahalilo je do oparu exaltované a často mýtizované výjimečnosti Umění. Spolu s tím legitimovalo roli znalce a historika umění jako společností akceptovaného odborníka, jenž jediný je povolán k tomu, aby rozpoznal kvalitu a interpretoval význam výtvarného díla běžnému návštěvníkovi. V neposlední řadě se pak spolupodílelo na vzniku a rozvoji dějin umění jako disciplíny činící si monopolní nárok na popis a interpretaci výtvarných objektů.

Samo formování obecné představy o umění a jeho historickém vývoji je tedy nemyslitelné bez muzea umění, které počínaje 19. stoletím ve svých zdech „dějiny umění“ zhmotňovalo. Muzeum od samého počátku fungovalo jako prostředek zobrazení, jako dramaturgický aparát, který seřadil výtvarná díla do určitých řad a souvislostí, a pro diváka tak v reálném prostoru zobrazil historický proces vývoje umění. Aspirace na poskytnutí univerzálního přehledu umění „všech dob“ – re-prezentace umělecké historie – leží v základu všech velkých veřejných muzeí, jež vznikala na přelomu 18. a 19. století. Představa, že muzeum bude prezentovat výtvarná díla v časové posloupnosti velkých mistrů vedoucí od antiky po současnost, a tím také ilustrovat nevyhnutelný „pokrok“ umění, se ovšem objevuje již v 18. století, mj. v díle jedné ze zakladatelských postav západních dějin umění, Johanna Winckelmanna.¹¹

Prostředkem tohoto zobrazení uměleckého vývoje se stal především nový způsob vystavování uměleckých děl. Například vídeňská královská sbírka, roku 1776 přemístěná do Belvederu, byla přeinstalována podle národních škol a v jejich rámci podle doby vzniku (chronologicky) a podle jednotlivých umělců, a stala se tak prvním veřejně přístupným muzeem, jež poskytovalo přehled dějin umění, jak byly tehdy chápány (obr. III). První zdejší kustod sbírky, Winckelmannův přítel Christian von Mechel, ve svém průvodci sbírkou deklaroval, že nové muzeum „má být depozitářem, který zviditelňuje dějiny umění“.¹² Také hlavní architekt pruského císaře a stavitel berlínského Altes Museum Karl Friedrich Schinkel chtěl, aby muzeum plnilo dvojí

¹¹ J. J. Winckelmann, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*. Dresden 1967, s. 31.

¹² Christian de Mechel, *Catalogue des tableaux de la galerie Impériale et Royale de Vienne*. Basle 1784, s. xv.



III. Půdorys galerií v obrazárně zámku Belveder ve Vídni r. 1778. Obrazy byly umístěny do sálů podle národních škol, event. podle příslušnosti k autorovi. Foto archiv autora.

účel: aby vystavovalo jednak díla, která jsou výjimečná sama o sobě, a jednak díla důležitá pro dějiny umění. Podobným způsobem byly od roku 1770 organizovány sbírky v Uffiziích, düsseldorfská sbírka či muzeum v Neapoli. V zásadě stejný ikonografický program byl rozvinut po roce 1810 i v Louvru, kde byla díla řazena od antiky po současnost, s francouzským uměním umístěným v pozici následovníka a vrcholu celé předchozí tradice západní civilizace.

Cesta galeriemi takového muzea tedy představuje imaginární cestu dějinami umění. Na tomto půdorysu byly poté zakládány galerie všech dalších významných, zejména tzv. národních muzeí výtvarného umění. Nejinak tomu bylo s českou Obrazárnou Společnosti vlaste-

neckých přátel umění, která byla již v 30. letech minulého století organizována podle provenience a chronologických hledisek, přičemž samostatný sál byl vyhrazen „modernímu“ umění. V míře, jakou dovolovaly neúplné sbírky Obrazárny, se její kustodi i po přemístění do Rudolfiny snažili poskytnout pokud možno úplný přehled vývoje světového (tj. v tehdejší chápání samozřejmě výlučně evropského) a domácího malířství od novověku do 19. století.¹³ Stejný přístup byl posléze rozvíjen v instalacích Státní obrazárny. Expoziční strategie jejího ředitele Vincence Kramáře byla založena na tezi, že vystavení děl „bude podávati s ohledem na dané prostory podle možnosti souvislý obraz uměleckého vývoje...“.¹⁴

Podrobnější rozbor toho, jak způsob prezentace výtvarného díla v muzejní expozici dodává tomuto dílu určitou identitu a umísťuje je do významových struktur, v nichž je pak předkládá divákovi, je vyhrazen následujícím kapitolám. Na tomto místě vystačíme s konstatováním, že způsob instalace, který se v průběhu 19. století ujal v naprosté většině evropských uměleckých muzeí, neodvratně předurčil způsob, jakým bude umění vnímáno. Tím, že bylo výtvarné dílo vázáno do kontextu muzea a jeho koncepce historie, bylo důsledně odděleno od svého původního kontextu. Zcela ve shodě s rozvíjejícím se étosem modernosti a vznikajících disciplín, jakou byla i umělecká historie, muzeum proměnilo výtvarné dílo především ve znak individuálního tvůrce. Obraz či socha se staly funkcí autorské osobnosti a současně jedním určitým bodem v pokračující historii umění, vedoucí od počátku umění do současnosti. Takovéto chápání dějin umění jako časové souslednosti stylových epoch, zabydlených velkými tvůrčími postavami, pak úspěšně přetrvávalo do konce 20. století. V tomto smyslu je jisté možné považovat dějiny umění za dítě uměleckého muzea.

Tím, jak muzeum samo rozhodujícím způsobem přispělo k zformování koncepce umění založené na kultu uměleckého génia a mistrovského díla, na pojetí umění jako autonomní sféry, svou estetickou hodnotou oddělené od sféry praktického života a tvorby a vysvětlitelné primárně či výlučně odkazem na jeho tvůrce, ovšem současně stanovilo limity pro svého návštěvníka a pro jeho možnosti prožitku umění. A s tímto dědictvím je dnes v plné míře konfrontováno. Umění, vyzdviženému ze sféry ostatních artefaktů a vizuální kultury běžného života na piedestal výjimečnosti, byly nezdědka přisuzovány titánské, mystické duchovní síly, schopnost dodat životu transcendentální

¹³ Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách*, op.cit., s. 91–92.

¹⁴ Vincenc Kramář, *Budoucnost obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel v Čechách*, in: Kramář, *O obrazech a galeriích*. Praha: Odeon 1983, s. 388.

dimenzi, ale právě tak povznést i život národa, působit pro „zvdělání a zkvět národní“, jak se r. 1884 vyjádřil K. B. Mádl.¹⁵ Tyto představy o možnostech umění byly rozvíjeny především v anglosaském světě, kde někteří myslitelé a sociální reformátoři pozdně viktoriánské doby chápali výtvarné umění jako prostředek překonání sociálních rozdílů a zušlechtění pracujících.¹⁶ V těchto zdánlivě utopických představách však také tkví počátky muzejního vzdělávání a osvěty. Představy, že umění má blahodárny vliv na společnost, nalezneme v pozadí zrodu mnoha muzeí; například v chartě bostonského Museum of Fine Arts, otevřeného roku 1869, se výslovně říká: „Cílem muzea je vzdělávání, a zatímco jeho nejskromnější funkcí je poskytnout potěšení všem třídám, jeho funkcí nejvyšší je tříbit vkus a působit na morální rozkvět.“¹⁷

Takto pojímané umění je však viditelné a uchopitelné jen zvláštním pohledem – vyhrazeným výlučně jen pohledu na ně samotné a odlišným od toho, jak vnímáme a prožíváme realitu. V 2. polovině 19. století se tak vnímání zobrazení považovaných za „umělecká“ začalo vzdalovat vnímání stále se rozšiřující vizuální kultury každodenního života. To, že se obraz či socha staly ve světě počínajícího kapitalismu komoditou s tržní hodnotou, samozřejmě jen dále urychlilo a stvrdilo tendenci poměřovat a hodnotit kvality výtvarného díla, vytvářet hierarchie hodnot a následně vzorce společenského vkusu. Svým rozhodnutím získat či vystavit určitý obraz (či jej naopak odstranit do depozitáře a odprodat) a řadit jej do určitých souvislostí a struktur vnímání se muzeum stalo laboratoří i burzou, kde hodnota uměleckého díla není jen pasívně uchovávána, ale spíše aktivně ustavována, zveřejňována a šířena. Zbývalo již jen zaplnit prostor mezi dílem a divákem postavami kritiků, znalců a historiků umění (a ovšem mnohdy umělců samých) jako jedině povoláných a vybavených k tomu, aby nevědomému divákovi setkání s uměním zprostředkovali, aby je rozpoznávali, posuzovali a vykládali. Paradox uměleckého muzea – paradox, bez něhož nelze vysvětlit současný vzorec vnímání umění veřejností – má tedy kořeny v onom protisměrném působení muzea: zatímco na jedné straně v průběhu 19. století otevíralo své brány veřejnosti, na druhé straně zároveň vytvářelo takové pojetí autonomního umění a způsobů jeho vnímání, které do takto otevřených bran kladlo bariéry, jež mnohé diváky od výtvarných děl dodnes spíše odrazují.

¹⁵ Karel B. Mádl, *Umění a obecnost*, *Ruch* 6, 1884, s. 56.

¹⁶ Srv. kupř. Seth Koven, *The Whitechapel Picture Exhibitions and the Politics of Seeing*, in: Daniel J. Sherman and Irit Rogoff (eds.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994, s. 22–48.

¹⁷ Cit. in: Levine, *HIGHBROW/LOWBROW*, op.cit., s. 151.

Konstituování veřejného muzea umění do podoby, jak je známe dnes, a jeho začlenění do matrice společenského života přitom rozhodně nebylo izolovaným procesem; odehrávalo se v rámci obecnějších rysů rozvoje moderní doby, především formování veřejného prostoru a volného času. Vzestup muzea souvisí i s novými formami kulturní spotřeby a společenské organizace, jakými byly rozšiřování románu, rozmach žurnalistiky a zejména vznik novin a časopisů pro obecného čtenáře, masívní reorganizace vzdělávání a rozvoj nových akademických oborů, fragmentace a komodifikace práce, proměna institucí jako škol, věznic a nemocnic či pořádání veletrhů, národních expozic a dalších spektakulárních veřejných akcí. Tím, jak muzeum aktivně působilo na utváření určitých koncepcí a kategorií – umění, tvůrce, ale také diváka nebo národa –, stávalo se nejen symptomem těchto proměn moderní společnosti, ale také jedním z důležitých nástrojů utváření ideologie a programu modernosti.¹⁸

Je proto jen zdánlivou ironií, že podobu a postavení, jež umělecké muzeum získalo v průběhu 19. století, nezměnila ani tak klíčová událost dějin západního umění, jakou byl od druhé poloviny 19. století přechod od klasické mimetické tradice k impresionismu a později k moderním výtvarným směrům – příchod uměleckého modernismu v užším slova smyslu. Pro mnohé představitele výtvarné avantgardy počátku 20. století, především v kruzích dadaistů, futuristů a snad nejvíce mezi porevoluční ruskou avantgardou, bylo muzeum coby bašta a symbol klasické kultury a buržoazního vkusu přirozeným nepřítelem. Sama podstata muzea jako místa schraňujícího umění minulých dob byla v ostrém protikladu k ideovým programům těchto tvůrců, založeným na negaci starého umění a na bezhlavé neofilii: „Muzea... Tyto hřbitovy marného úsilí, tyto kalvárie ukřižovaných snů, tyto registráře zlomených jar... Otevřme kanály a zaplavme muzejní kobky. ... Nechme odplout slavné obrazy minulosti.“¹⁹ Plátina těchto avantgardních tvůrců však byla často muzeem pohlcena dříve, než

¹⁸ Donald Preziosi ve své poststrukturalní interpretaci dokonce tvrdí, že existence a udržování moderního státu a národa jako imaginárních entit závisely mj. na aparátu vlivných kulturních fikcí, jakými byly román a muzeum, a tvrdí, že sama modernost byla jedním z produktů muzea. Srv. D. Preziosi, *The Art of Art History*, in: Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, New York: Oxford UP 1998, s. 509; idem, *Modernity Again: The Museum as Trompe L'Œil*, in: Peter Brunette and David Wills (eds.), *Deconstruction and Visual Arts*. Cambridge: Cambridge UP 1994, s. 141–150; a idem, *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*, in: Paul Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame*. Cambridge: Cambridge UP 1996, s. 96–110.

¹⁹ Z Futuristického manifestu, prvně zveřejněného 20. února 1909 v *Le Figaro*; cit. podle: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1969, s. 287–288.

na nich stačily zaschnout barvy. Theodor Adorno si v této souvislosti již dávno povšiml, že proces, který vposledku přivede každé umělecké dílo do muzea, je nezvratný.²⁰ A tak bylo vlastně zcela v povaze věci, že roku 1929, tedy dlouho předtím, než byly napsány poslední kapitoly dějin moderního umění, vzniká v New Yorku *Museum of Modern Art*. Vzniká jako instituce zaměřená na sbírání současného umění, nicméně na půdorysu, který byl o více než sto let dříve vymezen pro veřejné muzeum umění.

²⁰ Theodor Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1955, s. 230.

MUZEUM UMĚNÍ V DIGITÁLNÍ DOBĚ

Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti

Ladislav Kesner ml.

Přebal a vazbu navrhla, graficky upravila a vysadila Jana Vahalíková.

Odpovědná redaktorka Lucie Vidmarová.

Technický redaktor Pavel Rút.

Roku 2000 vydaly ve spolupráci Argo spol. s r.o. jako svou 357. publikaci
a Národní galerie v Praze.

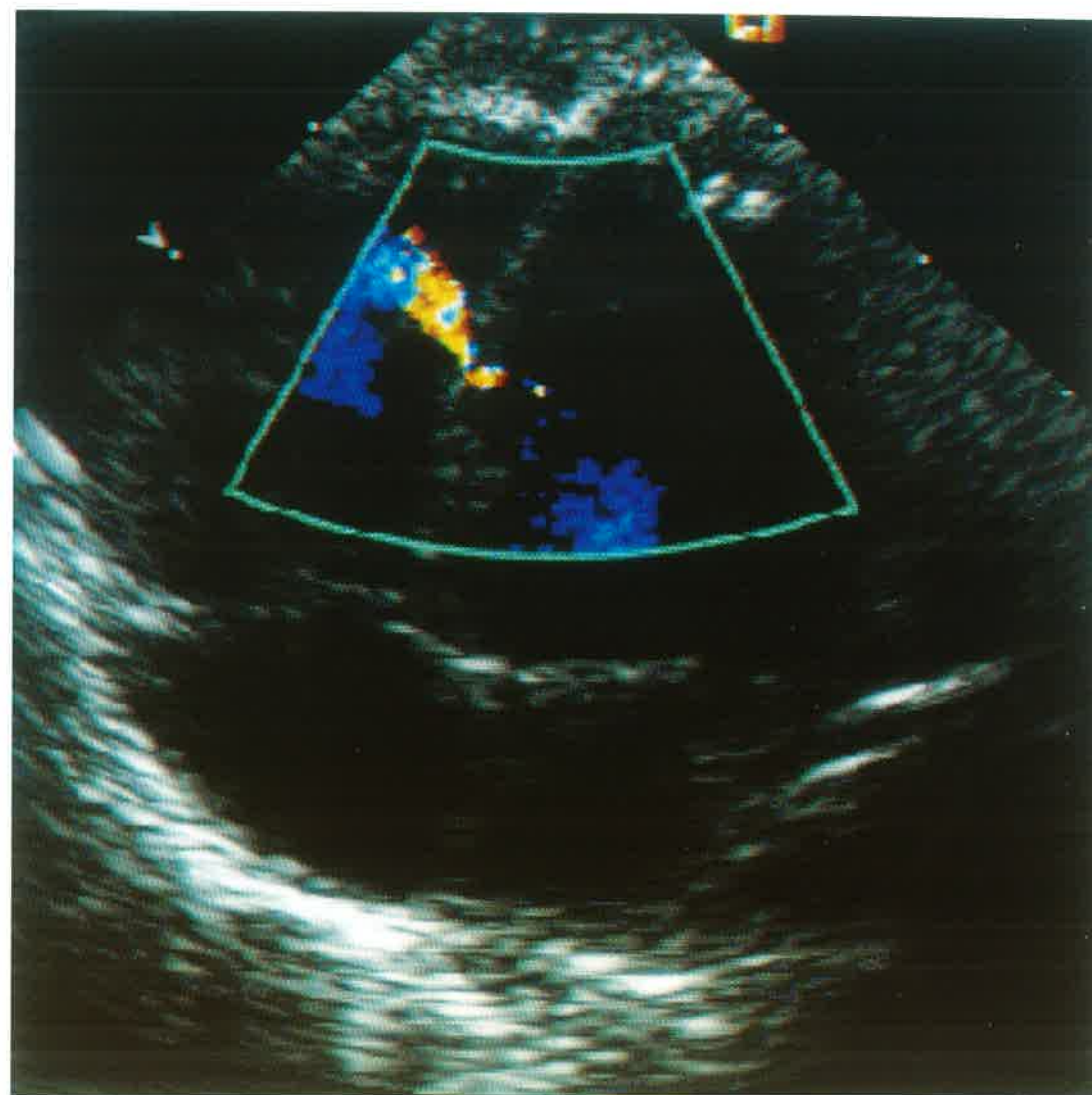
Vytiskla tiskárna PBtisk Příbram.

Vydání první.

Náklad 800 výtisků.

ISBN 80-7035-155-1 (NG)

ISBN 80-7203-252-6 (Argo)



Bar. obr. 1

Intraventrikulární defekt septa: vizualizace echokardiografického záznamu (<http://biocomp.arc.nasa.gov/echol/>). Foto NG.

MUZEUM UMĚNÍ V DIGITÁLNÍ DOBĚ Ladislav Kesner ml.

Ladislav Kesner ml.



MUZEUM UMĚNÍ V DIGITÁLNÍ DOBĚ

Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti