

Masarykova univerzita v Brně

Filozofická fakulta

Seminář dějin umění

Teorie a dějiny umění

Instituce a divák

Faktory ovlivňující divácký prožitek umění v kontextu současných institucí

Disertační práce

Praha 2015

Autorka práce: Karina Kottová, M.A.

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především svému školiteli, Doc. PhDr. Ladislavu Kesnerovi, Ph.D., za cenné obsahové připomínky, trpělivost a vstřícnost při vedení práce. Děkuji také svojí rodině a přátelům za podporu, Aleně Kottové za pomoc s překlady, korekturami a zachováním duševního zdraví. Velké poděkování patří všem respondentům výzkumných studií, kteří mi ochotně poskytli svůj čas a sdíleli se mnou své zkušenosti. V neposlední řadě bych ráda poděkovala zaměstnancům The Elizabeth Foundation for the Arts v New Yorku za konzultace a umožnění realizace mého výzkumu a zástupcům české Fulbright Commission za jeho podporu. Chci poděkovat také svému zaměstnavateli Marku Lakomému, řediteli MeetFactory, o.p.s., za podporu mého studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou disertační práci vypracovala samostatně pod vedením svého školitele a s použitím uvedených pramenů a literatury.

Obsah

Úvod - 6

1. Demokratizace umění - 10

1.1. Kvantita nebo kvalita - 12

1.2. Diverzita - 26

1.3. Demokratizace dominantní tradice versus kulturní demokracie - 32

2. Proměna muzea umění a jeho vztahu k publiku - 35

2.1. Veřejný palác - 35

2.2. Bílá krychle - 40

2.3. Současnost: krychle, kulturní supermarket nebo hybridní prostor? - 45

3. Institucionální avantgarda - 49

3.1. Od národního projektu ke kritické instituci - 50

3.2. Nový institucionalismus v kontextu sociologie a současného umění - 54

3.3. Hybridizace nových institucí - 62

3.4. Publikum, participace, publicita - 66

4. Edukativní obrat - 75

4.1. Kurátoři versus lektori - 79

4.2. Dočasné platformy, místní komunity - 84

4.3. Výzkumy diváků probíhající na poli uměleckých institucí - 87

5. Výzkumná studie I.: Faktory ovlivňující divákův prožitek současného umění v institucionálním kontextu - 96

5.1. Úvod a cíle - 96

5.2. Metodologie - 97

5.3. Profil respondentů - 98

5.4. Navštívené výstavy a instituce - 99

5.5. Výběr navštívených výstav, motivace, sociální aspekt - 101

5.5.1. Kritéria výběru výstav - 101

5.5.2. Individuální nebo kolektivní zkušenost - 102

5.5.3. Motivace k návštěvě výstav - 103

5.6. Vnímání a prožitek uměleckého díla - 104

5.6.1. Kategorie líbí / nelíbí - 109

5.6.2. Role vzdělání -	111
5.7. Prostředí, architektura a instalace výstav -	114
5.7.1. Prostorové rozvržení děl, celek výstavy -	116
5.7.2. Velikost prostor -	117
5.7.3. Počet děl vůči prostoru -	118
5.7.4. Světlo a vzduch -	118
5.7.5. Rozmanitost či komplikovanost výstavních prostor -	118
5.7.6. Neutrální nebo specifické prostory -	120
5.7.7. Orientace v prostoru -	122
5.7.8. Pohodlí, občerstvení a další služby -	125
5.8. Informace ve výstavě -	127
5.8.1. Texty -	128
5.8.1.1. Potřeba čtení doprovodných textů -	128
5.8.1.2. Délka textu -	129
5.8.1.3. Nástěnné panely a tiskové zprávy -	130
5.8.1.4. Obsah a srozumitelnost textu -	131
5.8.2. Popisky k dílům -	133
5.8.2.1. Název -	133
5.8.2.2. Rok -	134
5.8.2.3. Technika -	134
5.8.2.4. Popisky u děl nebo mapky prostoru -	135
5.8.2.5. Chybění popisků -	135
5.8.3. Letáky a brožury -	136
5.8.4. Komentované prohlídky -	136
5.8.5. Audioguide -	139
5.8.6. Další studium -	139
5.8.7. Kombinace různých informací -	140
5.9. Závěry -	140
<u>6. Výzkumná studie II.: Prožití umění v kontextu otevřených ateliérů -</u>	<u>146</u>
6.1. Úvod a cíle -	146
6.2. Metodologie -	147

6.3. Shoda kvalitativního výzkumného vzorku s výsledky kvantitativního výzkumu -	147
6.4. Frekvence návštěv Open Studios -	148
6.5. Počet navštívených ateliérů -	148
6.6. Dostupnost informací -	149
6.7. Motivace k návštěvě Open Studios -	149
6.8. Hodnocení akce Open Studios -	150
6.9. Návrhy na zlepšení budoucích Open Studios -	153
6.10. Srovnání s podobnými akcemi -	154
6.11. Názory umělců navštěvujících Open Studios -	154
6.12. Prožitek umění v rámci Open Studios -	155
6.12.1. Nestrukturovaná expozice -	155
6.12.2. Rychlost zážitku -	156
6.12.3. Přítomnost umělce vnímána jako obohacující i nepříjemná -	157
6.12.3.1. Rozhovory s umělci, zaujetí pro jejich tvůrčí proces -	157
6.12.3.2. Nepohodlná přítomnost –	158
6.12.4. Kontext ateliéru -	159
6.12.5. Netradiční galerijní pocit -	161
6.12.5.1. Srovnání s komerční galerií -	161
6.12.5.2. Srovnání s bílou krychlí obecně -	162
6.12.5.3. Srovnání s muzeem umění -	162
6.12.5.4. Srovnání s veletrhem umění -	163
6.12.5.5. Srovnání s uměním ve veřejném prostoru -	163
6.13. Přístupnost a dostupnost současného umění -	164
6.14. Rozumění současnému umění -	167
6.15. Osobní význam současného umění -	168
6.16. Závěry -	171
<u>7. Závěr -</u>	<u>176</u>
<u>Bibliografie -</u>	<u>179</u>
Literatura -	179
Články -	184
Internetové zdroje a další dokumenty -	186

Úvod

Umělecký svět by se bez diváka v zásadě obešel. Ve chvíli, kdy kurátoři muzea umění či galerie připravují výstavní plán, uvažují o tom, co se děje na současné scéně, který umělec je vidět a měl by být viděn ještě více, který byl poněkud zapomenut a zasloužil by si přivést znovu na výsluní, který ještě nebyl objeven, který je „trendy“, který je „outsider“. Uvažují nad tématy, jež jsou pro ně relevantní a aktuální, srovnávají je s akademickou praxí, dějinami a teorií umění, s literaturou, filmem a dalšími uměleckými oblastmi, s programem jiných institucí a celkovým děním (nejen) v uměleckém světě. Připravují výstavu, přičemž zvažují, jak upravit samotné fyzické prostředí, jak díla představit v co nejlepším světle a zajistit, aby každé mělo dostatečný prostor a zároveň vstoupilo do zajímavého dialogu s ostatními vystavenými pracemi a souznělo se zastřešujícím tématem. Přizvou architektky výstavy, grafické designery, přispěvatele do katalogu a řadu dalších spolupracovníků. Uvažují nad vztahem výstavy k dlouhodobému programu instituce, nad tím, aby byla dostatečně odlišná, ale v rámci celkové koncepce udržovala spolu s dalšími výstavami a projekty jednotnou linii. Píší text, ve kterém různými způsoby uchopují vybrané téma, popřípadě jeho vztah k přístupům vystavujících autorů a jejich děl. A potom už svou práci musí do určité míry pustit z ruky, předat zástupcům propagačních a edukačních oddělení, kteří v ideálním případě zajistí, že výstavu někdo navštíví a pokusí se mu vysvětlit, co zde najde. Přestože kurátorům většinou záleží na tom, aby měli na vernisáži ke komu mluvit a aby jejich výstava vykazala vysokou návštěvnost, v podobném modelu o divákovi uvažují v poněkud neosobních intencích, možná dokonce jako o nějakém nutném zlu, které by mohlo poškodit exponáty nebo posvátný prostor výstavy jinak zprofanovat. Tato charakteristika je samozřejmě psána s velkou mírou nadsázky a jejím účelem není znevažovat výše shrnutou odbornou práci. Obávám se nicméně, že co se týče až bytostného opomíjení role diváka v procesu přípravy výstav a koncepčního uvažování nad programovým směřováním, v současné institucionální praxi bychom v českém i mezinárodním prostředí skutečně našli řadu podobných příkladů. Umělecké instituce totiž ztělesňují ve vztahu k divákům značný paradox: jsou tradičně spojeny s určitým elitářstvím a uzavřeností do sebe, přestože na druhé straně vznikly z potřeby vzdělávat publikum, povznášet jeho vkus a z dalších osvícenských myšlenek, které se následně rozvíjely v obšírnější demokratizační postoje ve vztahu k prezentovanému umění.

Zejména během posledních desetiletí byli zástupci těchto institucí nuceni začít ve větší míře uvažovat o tom, jaké publikum je navštěvuje a jaké nenavštěvuje, jak spektrum svých návštěvníků rozšířit a diverzifikovat, ale také o tom, co pro diváky setkání s uměním v kontextu jimi pořádaných výstav a programů ve skutečnosti znamená, co prožívají a co tuto zkušenost ovlivňuje. Tento posun se nicméně neodehrává plošně a také není spojen pouze s altruistickým myšlením: vedou k němu sílí tlaky ze strany kulturních politik a formulace souvisejících priorit, které mají potažmo vliv na grantový systém, ale také nutnost obhájit činnost institucí v očích podporovatelů ze soukromého sektoru, soupeření s dalšími volnočasovými aktivitami, které jim odebírají platící návštěvníky, nebo v případě výstav s volným vstupem snižují cifry výše návštěvnosti, které je nutné vykázat do přehledů, statistik, výročních zpráv apod. Realita konkrétních institucí se potom může značně lišit: zatímco některé z nich s divákem opravdu počítají téměř na všech úrovních svého působení, jiné něco takového pouze proklamují v oficiálních formulacích svých posláních a zprávách o činnosti, přičemž ve skutečnosti pro ně profil či zážitek jejich návštěvníků není natolik podstatný.

Cílem této práce je pokusit se zmapovat probíhající proměnu institucionálního přístupu vůči divákům a zaměřit se na postoje současných institucí. Ty ve snaze obhájit si vlastní roli v dnešní společnosti a stát se angažovanějšími hybateli, místy pro rozvoj kritického myšlení a otevřeného dialogu o aktuálních tématech sahajících nad rámec problémů uměleckého světa, musí z povahy těchto cílů vzít diváka více do hry. Ústředním tématem práce je posoudit, jakou podobu a závažnost má v kontextu současných institucí divákův prožitek vizuálního umění a jaké faktory jej v tomto rámci ovlivňují a dotvářejí. Zajímá nás, jak se proměny v institucionálním myšlení promítly do skutečného vnímání a postojů diváků, jaké jsou charakteristiky dnešního diváka, jaká má očekávání a jak lze se znalostí těchto informací pracovat v konkrétní institucionální činnosti. Práce je rozdělena do čtyř teoretických kapitol, po kterých následují dvě výzkumné studie. První kapitola téma návštěvníků uměleckých institucí představí z širšího hlediska problematiky *demokratizace umění*, ve smyslu rozšiřování počtů a diverzity institucionálního publika, ale také relativně nedávných snah o hlubší zkoumání jejich zkušeností a následně práce s těmito poznatky v muzejní či galerijní praxi. Druhá kapitola shrne základní vývojové stupně uměleckých institucí od otevření prvních muzeí umění veřejnosti dodnes. Pokusí se ukázat, jaký byl rozvoj přístupů těchto

institucí k jejich návštěvníkům, kdy a proč došlo k utváření bariér mezi institucí a (potenciálními) diváky a jak se s tímto stavem snaží soudobé instituce vyrovnat ve vztahu k politickým, společenským aj. trendům. Ve třetí kapitole se budeme zabývat termínem *nový institucionalismus*, který postihuje snahy některých současných institucí o výše zmíněný angažovaný, kritický přístup k vlastní činnosti a jejímu širšímu společenskému dosahu. Tuto problematiku dále rozvádí následující kapitola věnovaná tzv. *edukativnímu obratu* a přehodnocování role vzdělávání v rámci institucionální praxe. Tato kapitola také popisuje rozšiřování výzkumné praxe o nové interní i externí evaluační nástroje, které hloubkově hodnotí dopad činnosti uměleckých institucí na diváky. Pátá a šestá kapitola představují dvě samostatné, na sebe navazující výzkumné studie provedené autorkou práce. Jejich cílem je pomocí kvalitativní analýzy popsat v prvním případě prožitek současného umění z pohledu návštěvníků českých institucí a posoudit, v jakých ohledech a do jaké míry jsou jejich zážitky ovlivněny aspekty, jako je fyzické prostředí výstavních síní a institucí jako celku, výstavní architektura, způsoby podávání informací a jejich obsah apod. Druhá studie se pokouší divácký prožitek uchopit ve zcela odlišném kontextu *otevřených ateliérů*, kde je formován jinými faktory, jako je přítomnost umělce, setkání s uměním v prostředí, ve kterém vzniká apod. Analýza výzkumných dat slouží jako materiál pro dílčí teoretické výstupy, ale také jako praktický přehled, který může zástupcům institucí sloužit jako podklad pro porozumění potřebám a očekáváním návštěvníků.

Vzhledem k tomu, že téma práce částečně zasahuje do několika souvisejících oborů, text zejména v historickém přehledu uvedeném v prvních dvou kapitolách využívá zdrojů z oblasti estetiky, filozofie a teorie umění, ale také institucionálních dějin. Ty jsou doplněny vybranými statistickými daty a pozorováními, která se váží k praxi konkrétních institucí. Třetí a čtvrtá kapitola pracuje zejména se současnými teoretickými přístupy vztahujícími se k roli uměleckých institucí v dnešní společnosti, jejich vzdělávacímu potenciálu a k institucionální kritice. Tato kapitola také představuje škálu přístupů spojených s mezinárodním rámcem oboru tzv. *studií návštěvníků* (*Visitor Studies*), jehož metodologie se mnohdy pohybuje na pomezí sociologických, antropologických a etnografických přístupů. Do tohoto teoretického rámce jsou zasazeny také přístupy a metodologie vlastního výzkumu autorky, jehož analýza a výsledky jsou představeny v páté a šesté kapitole. Protože se práce zabývá zejména

mezinárodní literaturou na tomto poli, jsou i uvedené příklady z praxe mnohdy ze zahraničního kontextu. Tyto příklady jsou nicméně ve většině případů porovnány s českým prostředím a jeho specifiky. Podrobně se potom místnímu kontextu věnuje první výzkumná studie, která je založena na zkušenostech diváků z návštěvy českých institucí a výstav.

V textu práce je používáno spojení *umělecká instituce* jako zastřešující termín pro muzea umění ve smyslu sbírkotvorných institucí, komerčních a neziskových galerií, kunsthalle, ale také center současného umění a dalších podobných institucí. Práce pojednává především o *prožitku diváka* během návštěvy výstav současného umění, které výše zmíněné instituce bez ohledu na svoje ostatní zaměření pořádají. Je přihlédnuto k jejich specifikům vzhledem ke komerčnímu či neziskovému charakteru, k rozdílu mezi tím, zda pečují o sbírky či nikoli ad. V menší míře přihlížíme také k diváckému prožitku v rámci doprovodných a vzdělávacích programů pořádaných těmito institucemi, popřípadě během návštěvy speciálních festivalů, uměleckých přehlídek apod. Práce se zabývá především *aktivními diváky*, stávajícími návštěvníky výstav současného umění, ale také vznikem a povahou bariér, které mohou bránit širšímu spektru potenciálního publika tyto instituce navštěvovat. V rámci teoretického uchopení prožitku diváků a související literatury je v některých případech používán termín *estetická zkušenost*, zejména v souvislosti s užitím tohoto pojmu v přístupech autorů pohybujících se na poli estetiky a filozofie umění. Termín prožitek či zážitek je využíván v širším slova smyslu, jako mnohvrstevnatá zkušenost, která zahrnuje estetickou, emoční a intelektuální rovinu a současně je ovlivněna samotným prostředím, ve kterém se setkání diváka s uměleckým dílem odehrává i společenskými, psychologickými a jinými aspekty.

1. Demokratizace umění

V literatuře tematizující roli kultury, uměleckých institucí i samotného umění v současné společnosti je zejména v posledních letech stále častěji skloňováno slovo „demokratizace“. Nicméně přesná náplň tohoto termínu se v pojetí různorodých autorů liší. Tážeme se především po místech, kde se s uměním lze setkat a jejich teoretické i faktické přístupnosti návštěvníkům, popřípadě uvažujeme aktivní práci směřující k pozitivní změně v tomto ohledu? Nebo se ptáme po dostupnosti a rozšíření formálního i neformálního vzdělání v oblastech umění a kultury, či po zvyšování počtů nebo různorodosti lidí, pro které je setkávání s uměním běžnou součástí jejich života? První pokus tento termín teoreticky uchopit vyvolává podobně široké otázky. Tato kapitola si klade za cíl problematiku demokratizace umění základně vymezit. Přestože se v úvodní části budeme zabývat pojmem kultury obecně, hlavní oblastí zájmu je zde vizuální umění a zejména jeho prezentace na půdě institucí představujících je veřejnosti. Otázky zpřístupňování umění se kromě většiny muzeí a galerií, uměleckých center a rozličných nezávislých prostorů samozřejmě týkají také jeho představení mimo tyto „kamenné“ instituce, například ve virtuálním či veřejném prostoru, popřípadě skrze dočasné platformy, iniciativy operující v širším geografickém měřítku a spolupracující se sítí dalších institucí apod. V obrovské míře je tato otázka spojena se školstvím, náplní osnov, ale také různými formami neformálního vzdělávání. Těmito kontexty se pro účel této práce budu zabývat jen okrajově, především ve vztahu k tzv. uměleckým institucím.

I na takto zúženém poli se ale demokratizace v první řadě nemusí vztahovat jen k jednotlivým institucím, které své obsahy z mnoha různých důvodů chtějí představit co nejširšímu spektru příjemců. Dotýká se také celé sítě či sítí, které tyto instituce společně vytvářejí, ve smyslu nejen jejich přístupnosti publiku, ale také rozmanitosti nabídky, škály přístupů a typů umění, které prezentují. Vedle zpřístupňování již etablované kultury nebo umění širšímu publiku se tedy další rovina demokratizace umění zabývá otázkou diverzifikace samotného kulturního spektra. Modernistické pojetí, které legitimizovalo dominanci západní kultury a marginalizaci „jiného“ ve prospěch soudržnosti eurocentrické a později ještě americké metanarace, tedy velkého příběhu o (západním) umění, ve kterém byly nezápadní formy původně škatulkovány do přihrádek s nálepkami „kuriozity“ či „primitivismus“, bylo zhruba od poloviny minulého století

postupně nahrazováno pluralistickým modelem, který chápe umělecké počiny napříč kulturami, společnostmi, komunitami či územními celky spíše jako sít diverzifikovaných praktik, nežli hierarchicky uspořádanou pyramidu. Přestože zhruba od devadesátých let dvacátého století opět zaznívají hlasy o únavě nebo vyčerpání postmodernismu a v jednotlivých oblastech, jako je kritická teorie, filozofie, kultura a umění, architektura nebo literatura, se s různými nuancemi mluví o nástupu nové, méně relativistické situace, často označované jako post-postmodernismus, se právě myšlenka postmoderní plurality zdá být pro současnou teorii i praxi kulturních institucí či dalších iniciativ stále ještě relevantní. Například socioložka Vera L. Zolberg důraz na pluralitu obsahů shrnuje následovně:

Konvenčně (demokratizace, pozn. autorky) znamenala zpřístupňování toho, co považujeme za tradiční elitní kulturu, širšímu publiku, kterému je umožněno kulturu v tomto smyslu využívat a docenit. V poslední době ale termín začal zahrnovat také rozšiřování obsahu estetické kultury samotné, a to prostřednictvím zahrnování kulturních forem a žánrů, které byly v rámci tohoto hierarchicky navrženého konstruktů přehlíženy, nebo z něj dokonce byly v minulosti vyřazeny.¹

Zolberg tak poukazuje na základní možnost rozdělení problematiky demokratizace. V první rovině zpřístupňování již potvrzeného umění či kultury širšímu publiku není zahrnut kritický přístup k obsahům, které mají být zprostředkovány, jejich relevanci, rozmanitosti, otevřenosti různým možnostem interpretace. Ve stále spíše modernistickém duchu navazujícím na osvícenské myšlenky je umožněn přístup k tomu, co daný geograficky, politicky či společensky vymezený útvar (což může být stát, město, ale také určitá vrstva společnosti, část umělecké scény ad.) považuje za „tu pravou“ kulturu a umění, co nejširším a nejpočetnějším vrstvám diváků. Tato *demokratizace publika* zahrnuje ještě několik dílčích rozdělení, kterými se budu zabývat v následujících podkapitolách: otázku, zda jde jen o počty lidí, kteří s daným uměním či kulturou přijdou do styku, nebo o kvalitu jejich zkušenosti či prožitku. Vedle toho se můžeme tázat také po homogenitě či diverzitě takového publika. Druhý přístup, který lze pracovníčně nazvat *demokratizací obsahu*, se nezabývá jen tím, komu umožňujeme přístup k umění a kultuře. Hlavní je zde otázka, co je zpřístupňováno, která zahrnuje kritiku jednostranného přístupu vyzdvihujícího určité formy umění a kultury nad jiné.

¹ Vera L. ZOLBERG, The Happy Few – en Masse: Franco-American Comparisons in Cultural Democratization, in: Casey Nelson BLAKE (ed.), *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the*

1.1. Kvantita nebo kvalita

Jednou ze základních otázek, které je třeba si při vymezení problematiky demokratizace umění položit, je, zda o ní uvažujeme v souvislosti s kvantitativními či kvalitativními ukazateli, tedy zda se soustředíme především na počty (návštěvníků, prodaných vstupenek apod.), nebo na obtížněji měřitelné hodnoty spojené s návštěvou uměleckých institucí. Kvantitativní měření se na první pohled může zdát jednodušším: velké množství státních útvarů vydává každoročně statistiky kultury,² většina muzeí umění a galerií do zpráv o své činnosti uvádí počty návštěvníků, v tomto ohledu byla také uskutečněna řada sociodemografických výzkumů, které často provádějí samotné instituce, aby se dověděly více nejen o celkové návštěvnosti, ale také o dalších faktorech, jako je věk, povolání, vzdělání návštěvníků apod. Skrze podobná statistická data je možné sledovat dlouhodobé a krátkodobé trendy v lokálním i globálním měřítku. Velkým úskalím tohoto přístupu ale je, že důraz na kvantitu jde ruku v ruce se současnou nadvládou neoliberalismu a tržní ekonomiky, která do značné míry nutí instituce přepočítávat své úspěchy – nejen co se týče návštěvnosti – primárně na kvantifikovatelné ukazatele. Zcela samostatnou otázkou je, kam takový přístup vede, co se týče proměny těchto institucí a jejich vlastních hodnot. Cifry návštěvnosti jsou sice cennou informací, ale v roli ukazatele úspěchu či neúspěchu, relevance či irelevance apod. mohou být zavádějící a v mezinárodním kontextu navíc vzhledem k rozličným systémům sběru dat, spektru zahrnutých institucí apod., těžko porovnatelné.

V českém prostředí je například nejnavštěvovanější institucí z oblasti muzeí umění a galerií dlouhodobě Národní galerie v Praze, v první pětici se v posledních letech střídají Muzeum umění Olomouc, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Galerie hlavního města Prahy a Moravská galerie v Brně. Jejich návštěvnost ale kolísá a má mnohdy spíše klesající tendenci. Návštěvnost Národní galerie klesla v roce 2013 poprvé za posledních deset let pod 400 000 návštěvníků, v roce 2009 se její celoroční hodnota blížila cifře půl milionu. Návštěvnost Muzea umění Olomouc či Galerie

² V České republice za státní statistickou službu za oblast kultury odpovídá ministerstvo kultury, které na základě příkazní smlouvy delegovalo vykonávání této služby na svoji příspěvkovou organizaci Národní informační středisko pro kulturu (NIPOS), útvar Centrum informací o kultuře (CIK). Předmětem statistiky kultury je zjišťování údajů o činnosti kulturních zařízení zřizovaných MK, dalších orgánů státní správy, krajů, obcí, měst, občanských sdružení dle zákona 83/90 Sb., obecně prospěšných společností, církví, podnikatelských subjektů aj.

hlavního města Prahy se pro srovnání pohybuje kolem 200 000 návštěvníků ročně.³ Co se týče mezinárodního prostředí, průzkum z roku 2012 ukázal jako daleko nejnavštěvovanější světovou institucí s téměř deseti miliony návštěvníků ročně pařížský Louvre. Za ním se s návštěvností přes šest milionů umístilo Metropolitní muzeum v New Yorku a na třetím místě Britské muzeum.⁴ Zatímco většina britských či francouzských muzeí umění počítala v uplynulých letech své návštěvníky na miliony, vídeňská Albertina v roce 2012 uvádí návštěvnost 620 000 a Uměleckohistorické muzeum tamtéž 703 000.⁵ Jak je vidět, rozdíly jsou markantní. Návštěvnost Louvru je srovnatelná s celoroční návštěvností všech českých muzeí, galerií a památníků dohromady. Zatímco v našem kontextu počet institucí a uskutečněných výstav v posledních letech významně stoupá, počet návštěvníků zůstává relativně stabilní. Celkový počet návštěvníků muzeí, galerií a památníků se od roku 1990 do roku 2013 pohyboval kolem 9 – 10 milionu za rok, zatímco například počet expozic a výstav se za toto období téměř zdvojnásobil a počet institucí vzrostl z původních 200 na 504.⁶ Bylo by velmi neopatrné z takového hrubého načrtnutí čísel porovnávat přední české a světové umělecké instituce vyvozovat jakékoli závěry. Kromě toho, že jsou zmíněné zahraniční instituce nesporně daleko dostupnější a populárnější, je možné jen smutně konstatovat, že zájem o přední instituce v Česku, ale také například v sousedním Rakousku, je mnohonásobně menší. Jaké jsou k tomu důvody, jestli je vůbec možné srovnávat takto vzdálené kontexty a mnoho dalších otázek nám pouhé posouzení čísel nemůže pomoci zodpovědět. Zajímavějším pokusem je v tomto ohledu statistika publikovaná v rámci Art Museum Network, která hodnotí návštěvnost amerických muzeí vzhledem k demografickému složení místních obyvatel a dalším statistickým údajům o potenciálních návštěvnících. Vypočítává tak procentuální koeficient

³ Viz. Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2009 – 2013, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Centrum informací a statistik kultury, www.nipos-mk.cz (cit. 2. 10. 2014).

⁴ Visitor Figures 2012, Exhibition & museum attendance survey, *The Art Newspaper Section 2*, duben 2013, č. 245, s. 15, 21.

⁵ Viz. European Group of Museum Statistics, www.egmus.eu (cit. 2. 10. 2014).

⁶ Problémem této statistiky je nicméně mimo jiné nutnost spolehnout se na správnost dat, která uvádějí samotné instituce a vycházejí z počtu skutečně odevzdaných výkazů. Do statistiky je zahrnuta také široká škála institucí, jejichž kvality mnohdy neodpovídají definici muzea v rámci mezinárodních standardů vytyčených organizací ICOM při UNESCO. Navíc je oblast výtvarného umění v českých statistikách kultury poměrně složitě rozdělena: muzea umění čili galerie spadají do stejného systému hodnocení jako další typy muzeí a památníky, samostatně je potom hodnocena výstavní činnost nesbírkotvorných institucí v oblasti profesionálního výtvarného umění a architektury.

úspěšnosti, namísto srovnávání pouhých cifer počtu návštěvníků, které budou ve velkých metropolích vzhledem k turismu i počtu místních obyvatel samozřejmě daleko vyšší než v menších městech nebo turisticky méně exponovaných lokacích. Na druhé místo se v tomto systému po Národní galerii překvapivě dostalo Muzeum umění v Toledu, které dokonce předběhlo newyorské Metropolitní muzeum.⁷

Pokud ale uvažujeme skutečnou potřebu uměleckých institucí porozumět svým návštěvníkům a jejich zkušenostem a na základě takových informací se pokoušet o rozšíření svého publika, pouhé vyčíslení množství návštěvníků nestačí. Do středu zájmu se dostává samotný prožitek (*experience*)⁸, který s sebou vnímání uměleckého díla nese. Takový fenomén je samozřejmě podstatně hůře uchopitelný než kvantitativní ukazatele, které se sice v praxi neomezují jen na počty, nicméně jsou navrženy tak, aby informace o návštěvnících, jako jsou údaje o jejich věku, povolání, výši vzdělání, navštívených výstavách či expozicích apod., bylo možné strukturovat do jasně definovaných a vzájemně porovnatelných kategorií. Vedle klasických kvantitativních výzkumů, které se na institucionální půdě zpravidla realizují formou dotazníkového šetření, jsou v praxi běžné o něco komplexnější psychologické výzkumy, které sledují především motivace k návštěvě kulturních institucí, výstav či dalších akcí. Co se týče postihnutí toho, jak návštěvník skutečně umění vnímá nebo co mu setkání s ním přináší, má ale jejich výpovědní hodnota taktéž své limity.⁹ Zejména v angloamerickém kontextu se v posledních desetiletích ve snaze o komplexnější posouzení této problematiky objevila také řada kvalitativních výzkumů, které se právě pro tematizaci prožitku spojeného s návštěvou institucí a vnímáním umění v tomto specifickém prostředí jeví jako dosud nejvhodnější metoda. Zkoumání prožitku diváků v souvislosti s návštěvou institucí se ale i v současnosti týká převážně historických, přírodovědných a dalších muzeí. V souvislosti s muzei umění nebo jinými uměleckými institucemi zatím existuje relativně málo studií, přestože zájem o tuto problematiku ze strany institucí i výzkumníků v posledních letech významně stoupá. Vedle výzkumů pracujících s konkrétními kvantitativními či kvalitativními daty se teoretickou analýzou prožitku umění zabývala

⁷ Viz Onsite Attendance / MSA Population, Art Museum Network, <http://www.artmuseumnetwork.com/> (cit. 2. 10. 2014)

⁸ Srov. Ladislav KESNER, *Muzeum umění v digitální době*, Praha: Argo a Národní galerie v Praze 2000, s. 60-66, 84-92.

⁹ Srov. např. Jon LINTON a Greg YOUNG, „A survey of visitors at an art gallery, cultural history museum, science centre, and zoo.“, *ILVS Review*, roč. 2, 1992, č. 2, s. 239-259.

řada historických i současných autorů. Následující odstavce stručně shrnou vybrané přístupy, které stále formují dnešní postoje.

Prožitek uměleckého díla, který lze v tradičnějších pojmech popsat jako estetickou zkušenost, je v současném kontextu nelehké jednoznačně definovat: v popisu jeho konkrétní povahy se různí řada teorií na poli estetiky, psychologie a dalších oborů, k čemuž přispívá také neustálá proměna samotného umění i vzrůstající výčet možností, na jakém poli se divák s uměleckým dílem může setkat. Jednu z klíčových historických analýz estetické zkušenosti provedl Immanuel Kant ve své dnes již kanonické *Kritice soudnosti*.¹⁰ Francouzský filozof Jacques Ranciére, jehož přístupem se budu krátce zabývat níže, chápal Kantův vliv dokonce jako zcela zásadní pro vznik pojmu estetická zkušenost a jeho následné rozšíření. Tato zkušenost podle Ranciéra totiž není psychologickým stavem, který by patřil k přirozené výbavě člověka. Je „úzce vázána na specifickou myšlenkovou konfiguraci, která se zrodila v osmnáctém a plně rozvinula v devatenáctém století a kterou ohlašuje Kantova filosofie a před ní dokonce již myšlení italského osvícence Giambattisty Vika.“¹¹ Immanuel Kant oblast estetiky zcela vymanil z dosahu praktického jednání a veškeré estetické poznání podřídil vnímajícímu subjektu, který estetickým soudem nic k předmětu svého zalíbení nepřidává. Estetická oblast se pro Kanta stala autonomní hrou subjektivních účelů, které ale usilují o všeobecný souhlas založený na společném citu pro krásu spočívajícím v původní jednotě lidskosti. Krásu, která v Kantově estetice byla jedním z ústředních pojmů a s estetickým soudem byla nerozlučně spjata, nicméně v jeho pojetí nelze redukovat na pouhý pocit *příjemnosti* spojený s nahlížením předmětu, který těší naše smysly. Krása je vlastností *čisté formy* a jako taková si žádá všeobecný *souhlas*. Přestože jednotlivci soudí o kráse na základě svého subjektivního cítění, přičítá zároveň zalíbení v předmětu, o kterém soudí, každému člověku. Toto zalíbení ale není založeno na *pojmu* o daném předmětu, jak by tomu bylo u soudu logického, ale na *pocitu*, který je základem estetického soudu.

Kromě neudržitelnosti konceptu krásy (a popřípadě vznešenosti) jako jediné relevantní estetické kategorie, vzbudily Kantovy pojmy „subjektivní všeobecnosti“ a „nezainteresovaného zalíbení“ u řady dalších autorů kritiku a vedly k pozměňování či

¹⁰ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975. (přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel)

¹¹ Jakub STEJSKAL, „Ranciére a estetika“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2009, č. 6-7, s. 112.

rozšiřování definice toho, co estetická zkušenost, neboli prožitek uměleckého díla, může znamenat. Například podle Theodora W. Adorna se „*estetika pro Kanta stává, dosti paradoxně, vykastrováním hédonismem, potěšením bez potěšení, stejně neoprávněným vůči estetické zkušenosti, v níž je zalíbení pouze spoluhráčem, ne však celkem, i vůči skutečnému zájmu, vůči potlačeným a neuspokojeným potřebám, které v jeho estetické negaci spoluvibrují a činí z výtvorů něco více než prázdné vzory.*“¹² Umělecká díla v sobě podle Adorna nesou onen vztah k zájmu a zároveň rezignaci na něj, což je v nesouladu s kantovskou interpretací. Nicméně přílišný důraz na tento zájem na druhé straně přetváří umělecké dílo v jakýsi druh spotřebního zboží, jehož cena závisí na míře požitku, který je možné z tohoto díla získat. Umění se pak odcizuje své podstatě, tedy směřování k *pravdě*, které se neděje prostřednictvím pojmů, ale uměleckou *formou*, a stává se něčím, co člověk vlastní a o co se neustále bojí. Pojem uměleckého požitku tedy podle Adorna nelze chápat jako pro umění konstitutivní.

Přestože je současné myšlení zpravidla opatrnější ve formulacích spojujících umění a krásu, popřípadě umění a pravdu, odkaz, který podobné myšlenky zanechaly nejen v teorii, ale také ve způsobech, jimiž dnešní diváci přistupují k uměleckým dílům, je stále značný. Řada diváků dodnes soudí dílo primárně podle toho, zda se jim líbí či nelíbí a možná budou dokonce očekávat jakýsi pomyslný souhlas ostatních, založený na sdíleném citu pro krásu. V současné teorii a institucionální praxi je proces vnímání umění označován pojmem *kontemplace*, přestože je jasné, že v dnešním slova smyslu může mít toto slovo více rovin než v tom kantovském, kdy byl kontemplativní soud díky své nezátíženosti poznáním svého předmětu nebo praktickým zájmem o něj považován za jediný ryze svobodný soud. Ve společenském i institucionálním kontextu stále existuje pnutí mezi chápáním uměleckého díla jako něčeho zcela vyňatého ze sféry praktického jednání na jedné straně a nahlížením na ně například jako na politicky či komerčně relevantní artikl na straně druhé. Pro rozšířené pojetí pojmu prožitku či estetické zkušenosti a jeho vysvobození z úzce definovaného pole mimo dosah praktického jednání, jak jej vymezila kantovská tradice, byla důležitá mimo jiné práce amerického filozofa a psychologa Johna Deweyho, zejména kniha nazvaná *Umění jako*

¹² Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997. (přel. Dušan Prokop)

zkušenost,¹³ kterou publikoval na sklonku své kariéry v třicátých letech dvacátého století. Dewey uvažuje o lidské zkušenosti jako o komplexním prožívání spojeném s celistvým bytím ve světě, chápáním času, vnímáním sebe sama a svého okolí, vzájemných interakcí. Estetickou zkušenost, přestože má vlastní specifika, potom nelze vyjmout z celkové zkušenosti prožívání světa a uvažovat o ní jako o jakémsi sterilním poli, nezávislém na jinak dynamickém, procesuálním přístupu člověka k okolní realitě. Jakési „zbožštění“ uměleckých děl, vyjmutí oblasti jejich vnímání z této komplexní reality a vytvoření duality mezi estetickou zkušeností a „obyčejným“ životem podle Deweyho způsobilo zbytečné schisma, které dokresluje způsob zacházení s uměním v muzejním kontextu:

Naše současná muzea a galerie, kam jsou odkládána a uskladňována umělecká díla, ilustrují některé z příčin, jež způsobily segregaci umění namísto jeho chápání v souvislosti s chrámy, fóry a dalšími formami jeho existence přidruženými k životu.¹⁴

Vedle diskusí odehrávajících se zejména na poli filozofické estetiky, k rozšíření definice prožitku významně přispěly také psychologické výzkumy, které se pokusily jej uchopit jako komplexní zkušenost. Jak ve své publikaci *Muzeum umění v digitální době* zmiňuje Ladislav Kesner, práce psychologů a filozofů, jako je Rudolf Arnheim, Nelson Goodman, Richard Wollheim nebo Mihaly Csikszentmihaly „odhalila, do jaké míry je prožitek umění též - či dokonce především - kognitivní akt, propojující perceptuální, emocionální a intelektuální kapacitu mysli.“¹⁵ Francouzský filozof Jacques Ranciére se ve své knize *Emancipovaný divák*¹⁶ sice primárně zabývá divadelním divákem, ale podobně jako výše zmínění autoři pohybující se na poli psychologie (vnímání) umění přemýšlí o jeho kompetencích v mnohovrstevnatějším slova smyslu. Ranciére hovoří o tzv. paraDOXu diváka: není sice divadla bez diváků, ale diváctví je současně považováno za něco špatného či méněcenného: „divák je odříznut od možnosti poznat, stejně jako je odříznut od schopnosti jednat.“¹⁷ Tady lze rovněž vnímat odkaz Immanuela Kanta, který poměrně striktně odděloval estetický soud od oblasti rozumového poznání. Dále, pokud je Kantův divák vnímán jako aktivní, tak především

¹³ John DEWEY, *Art as Experience*, New York: Perigee 2005.

¹⁴ *Ibid.*, s. 6.

¹⁵ KESNER, „Muzeum umění v digitální době“, s. 88

¹⁶ Jacques RANCIÉRE, *The Emancipated Spectator*, Londýn: Verso 2011.

¹⁷ Srov. STEJSKAL, „Ranciére a estetika“, s. 128.

ve vědomí sebe a svého vztahu k dílu, které uchopuje či soudí, potažmo vztahu své estetické zkušenosti k jakýmsi vyšším ideálům, jakými je krása, vznešenost, dobro či pravda. Ranciére klade důraz na chápání diváka jako aktivního činitele v širším, angažovanějším slova smyslu. V jeho pojetí je vystavěn koncept nového divadla, kde se diváci stanou aktivními participanty a nikoli pasivními pozorovateli. Emancipace diváka potom může spočívat v rozmělnění hranic mezi herci či aktéry a diváky, což podle Ranciéra koresponduje s mezižánrovou povahou současného umění. K tomu autor přidává důležitou myšlenku, která je pro současnou diskuse o interakci či participaci diváků konstitutivní: dívání se je samo o sobě aktivitou:

Diváctví není pasivitou, kterou je potřeba přeměnit v aktivitu. Je naší normální situací. Učíme se a vyučujeme, jednáme a poznáváme jako diváci, kteří kladou to, co vidí, do souvislosti s tím, co viděli, říkali, dělali, o čem snili. Neexistuje žádný privilegovaný prostředek, stejně jako neexistuje žádný privilegovaný výchozí bod. Všude se nacházejí výchozí a přelomové body, z kterých se učíme novému, zbavíme-li se za prvé předpokladu distance, za druhé distribuce rolí a za třetí hranic mezi oblastmi. Nemusíme dělat z diváků herce a ze studentů učitele. Musíme jen uznat činnost vědomí u studenta a aktivitu typickou pro diváka. Každý divák je vždy již hercem ve svém vlastním příběhu a každý herec je naopak divákem stejného příběhu.¹⁸

Přestože Ranciére hovoří o divadle, kde je umělec aktivně přítomen, zatímco v oblasti výtvarného umění je ve většině případů zastoupen svým dílem prezentovaným na výstavě, několik bodů v jeho úvaze se prolíná s dalšími teoriemi diváctví, které jsou relevantní pro současný institucionální diskurs. Důraz na aktivní dívání se lze vztáhnout k výše zmíněným psychologickým teoriím učení, z nichž mnohé byly aplikovány na uměleckou oblast a téma prožitku uměleckého díla. Jedná se zejména o tzv. konstruktivistické pojetí, kdy je divák chápán jako aktivní entita, která neustále srovnává nové poznatky se svými předchozími zkušenostmi a znalostmi a zároveň je ovlivněna aktuální situací, ve které se nachází a kterou současně konstruuje.¹⁹ Ranciéřův požadavek na zbavení se distance, distribuce rolí a hranic mezi jednotlivými (uměleckými) oblastmi je dalším rozvedením tématu aktivního diváka, který nemusí respektovat tradiční kategorie a hierarchie a bere na sebe nové role, ve kterých je více vtahován do hry a zároveň více doceněn.

¹⁸ RANCIÉRE, „The Emancipated Spectator“, s.17.

¹⁹ George E. HEIN, *Learning in the Museum*, Londýn: Routledge 1998.

V souvislosti s divadlem, na rozdíl od individuálních návštěv výstav nebo zakoupení jednotlivých vstupenek do kina, mluví Ranciére také o možnosti publika vytvořit určitou komunitu či společenství, vytržené z tzv. společnosti spektaklu, kterou popisuje marxista Guy Debord.²⁰ Spektákl, či podívanou, charakterizuje Debord její vnějškovostí: spektakl je vládou pohledu a pohled je vnějškový, kontemplace se potom nedotýká podstaty věci, ale jen jejího povrchu. Nová divadelní komunita by podle Ranciéra měla být s touto vnějškovostí překlenout. Právě v souvislosti s narůstající mezižánrovostí a prolínáním rozličných přístupů k samotným uměleckým formám i způsobům jejich prezentace divákům lze takový požadavek mnohdy aplikovat i na návštěvníky současných uměleckých institucí. Aby se vyhnuly povrchnímu přístupu diváka konzumujícího určitý druh spektaklu, mnohé projekty vyžadují jeho aktivní participaci, a to často nejen jako jednotlivce. Zapojují místní komunity, nebo usilují o vytvoření nových, uvědomělých komunit, jejichž společným jmenovatelem bude zájem o dané téma či problém, který zpravidla přesahuje hranice umění vypreparovaného z utilitárních oblastí a vybízí k angažovanosti či přinejmenším kritickému myšlení.

Rovněž francouzský teoretik Nicolas Bourriaud, který je ve svém uvažování daleko více spjat s výtvarným uměním a institucionální praxí, mimo jiné díky svému působení jako ředitele École Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Paříži a v minulosti také jedné z předních pařížských uměleckých institucí, Palais de Tokyo, se vztahuje k Deboordovu pojetí společnosti spektaklu. Zatímco Ranciére v kapitole věnované divadelnímu divákovi zmiňuje diváka výstav jen okrajově právě jako individuálního návštěvníka, Bourriaud ve své nedlouhé, ale vlivné publikaci nazvané *Vztahová estetika*²¹ akcentuje proměnu diváckých interakcí s dílem v síť vzájemně provázaných vztahů. V podobných intencích, v jakých uvažuje Ranciére o divadelních divácích jako o aktivní komunitě, považuje Bourriaud kulturu založenou na vztahové estetice za schopnou vzdorovat společnosti spektaklu, v níž už „mezilidské vztahy nejsou „bezprostředně prožívány“, ale začínají se rozplývat ve svých „spektakulárních reprezentacích“. Bourriaud v tomto duchu popisuje výstavy současného umění jako prostor pro setkání diváka a obrazu, jež vytváří jakousi „sociální spáru“, vyňatou ze

²⁰ Guy DEBORD, *Společnost spektaklu*, Praha: Intu 2007. (přel. Pavel Siostrzonek a Josef Fulka)

²¹ Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel 2002. (přel. Simon Pleasance a Fronza Woods)

sféry převážně komercializovaných způsobů komunikace.²² Výstava je v jeho pojetí arénou výměny a tato výměna samotná se stává formou uměleckého díla. Nahlízet formu tedy neznamená jen setkávat se s materiálními a dalšími vlastnostmi díla, ale ocitnout se v určitém mezilidském vztahu, či v jiném modu participace, interakce s dílem. Jak Bourriaud sám podotýká, tento koncept není ničím novým: veškeré umění je svým způsobem „vztahové“ a zejména umělci kolem hnutí Fluxus od šedesátých let ustavili participaci jako jednu z důležitých rovin umělecké tvorby. V jeho pojetí se hlavní změna odehrává v posunu těchto vztahů do mezilidské roviny. Zatímco historické umění se opíralo zejména o vztah lidstva a božstva, který moderna postupně proměnila ve vztah lidstva a objektu, současnost se přiklání k mezilidským vztahům, které sahají nad rámec vztahů uvnitř uměleckého světa.

Vnímat současné umělecké dílo, výstavu či situaci v rámci vztahové estetiky znamená zapojovat mnohem více potenciálních rovin estetické zkušenosti, než jak tomu bylo v případě vnímání tradičnějšího umění i možností, jak k němu přistupovat. Částečně je to dáno povahou samotného umění, které na sebe může vzít téměř jakoukoli formu: je možné přetvořit galerii v jídelnu, supermarket, diskusní či performativní platformu, vetešnictví nebo například umělcův ateliér. Podoby vztahů, které kolem uměleckých děl mohou vznikat, rozšiřuje i samotná půda, na které k setkávání umělců, diváků a dalších aktérů dochází. Tou může být muzeum umění či galerie, která svůj modus operandi a způsob komunikace za poslední dvě století taktéž výrazně proměnila. V mnoha případech ale touto platformou nemusí být Bourriaudem poněkud idealizované místo, spára vyňatá z pravidel, jimiž je řízena společnost spektaklu. Některé institucionální přístupy k současné prezentaci umění se přibližují způsobům, jimiž je představována populární kultura nebo dokonce konzumní zboží, a tak je tato spára, kde by estetická výměna měla probíhat ve jménu čistě či demokraticky pojatých vztahů založených na blízkosti namísto odcizení, často spíše vzácným úkazem než modelovým příkladem. Jan Zálešák ve své knize *Umění spolupráce* v tomto ohledu upozorňuje na kritiku Bourriaudova přístupu ze strany neméně významné teoretičky

²² Jan Zálešák nicméně v knize *Umění spolupráce* upozorňuje na Bourriaudovo poněkud nedůsledné užívání tohoto Marxova termínu, kdy o sociální spáře (*social interstice*) na jednom místě hovoří v souvislosti s výstavami současného umění jako prostory, které jsou sice součástí převládajícího systému, ale umožňují svobodnější, alternativní způsob výměny založený na vlastních pravidlech, na jiném místě ale stejný termín užívá jako metaforu pro fungování samotného uměleckého díla. Srov. Jan ZÁLEŠÁK, *Umění spolupráce*, Praha / Brno: Edice VVP AVU a MUNI Press 2011.

umění Claire Bishop, která naproti Bourriardově demokratickému pojetí vztahů staví koncept antagonismu převzatý z práce Chantal Mouffe a Ernesta Laclaua. Bishop pobouřil Bourriaudův nekritický postoj ke vztahům, které podle autorky „*nejdou nějak automaticky demokratické, jak se domnívá Bourriaud, jelikož jsou příliš pohodlně spojeny s ideálem plné subjektivity a komunity jako imanentní pospolitosti.*“²³

Bourriaudova analýza se nicméně více než ostatní zmíněné teorie opírá o konkrétní umělecká díla a počiny či situace, ve kterých se divák s dílem může setkat. Výše zmíněné Kantovo pojetí kontemplanace uměleckého díla a potažmo i řada novějších přístupů, jako je ten Adornův, často uvažuje o jakémisi abstrahovaném setkání, které je zpravidla individuální, přestože například v Kantově pojetí soud z tohoto setkání a prožitku vyplývající zároveň usiluje o všeobecný souhlas. V současnosti je možné o prožitku uvažovat v komplexnějším slova smyslu, jednak co se týče jeho aktivní složky a proměny v chápání samotného pojmu diváctví a jednak právě v rovině vztahové, ve smyslu vytváření určité divácké komunity, vztahů nejen diváka a díla, ale také umělců a dalších aktérů, prolínání jednotlivých rolí apod. Následující odstavce se pokusí nastínit proměny v chápání prožitku v souvislosti s konkrétními kontexty, ve kterých k němu může docházet. I v případě individuální návštěvy výstavy divákem v prostředí některé z klasičtějších uměleckých institucí, jakou je muzeum umění či galerie, ovlivňuje jeho prožitek řada faktorů, které dodávají abstrahované estetické zkušenosti jasnější kontury: prostředí, ve kterém se divák nachází, dostupnost a způsob podání informací, zvolená forma jeho návštěvy, čas strávený s jednotlivými díly ad. Proměna samotné povahy uměleckých děl i současných přístupů ke vzdělávání, učení nebo očekávání ze strany diváků taktéž formuje povahu prožitku, který se spíše než tichou kontemplanací stává aktivní, komplexní, mnohvrstevnatou zkušeností, ve které se prolíná individuální a vztahová či sociální rovina, estetické, pocitové a intelektuální prožitky, konzumní zážitky a řada dalších aspektů. K tomu se ještě přidává množství odlišných příležitostí, kdy k setkání diváka a díla může dojít a které jeho zkušenost ovlivňují vlastním, specifickým způsobem: například v případě zažívání uměleckých děl v rámci rozličných společenských akcí, festivalů, veletrhů, přehlídek apod. Především u kulturních akcí

²³ ZÁLEŠÁK, „Umění spolupráce“, s. 34-35.

masového charakteru, jako jsou například tzv. blockbuster výstavy,²⁴ velkolepé festivaly, popřípadě i různá bienále a jiné přehlídky navštěvované davy diváků, je sporné, zdali podmínky pro vnímání uměleckých děl v takových souvislostech vůbec umožňují hlubší prožitek, který by se nepohyboval v intencích deboardovského pojetí kultury spektaklu. Zda je možné nerušeně kontemplovat obrazy Vincenta Van Gogha, když jste ve vídeňské Albertině doslova tlačeni davem, nebo zda se diváci přišli podívat spíše proto, aby následně přátelům u večere mohli vyprávět, že „byli na Van Goghovi“, je otázka, jejíž obdoby vyvstávají v řadě teoretických i osobněji laděných reflexí. Antropolog a sociolog Claude Lévi-Strauss například vzpomínal na proměnu pařížského muzea Louvre, které se podle jeho slov z místa umožňujícího tichou kontemplaci stalo „davovou promenádou“:

Když mi bylo deset, v neděli ráno jsme chodili s tatínkem do Louvru. Bylo to nerušené místo. Zde jsem se naučil, že pro nahlížení obrazů je potřeba čas, klid, ticho. A nemohu uvěřit tomu, že ty davy procházející dnes Louvrem mohou pocítit cokoli, co by se podobalo tomu, co jsme kdysi považovali za estetickou zkušenost. Jdou, aby naplnili určitý rituál, povinnost, které – jak byli učeni – by měli dostát.²⁵

Nicméně, lze snad tuto spektakularizaci možností setkání s uměleckým dílem vnímat jednoduše jako konec tradičního pojetí estetické zkušenosti jakožto nerušené kontemplace, nebo nás naopak posuny v přístupech k institucionální prezentaci umění i rozšíření kontextů, kde je lze zakoušet, nutí pojem prožitku umění revidovat v závislosti na aktuálních okolnostech, počítat s jeho „povrchnější“ variantou, ale také uvažovat nad dalšími možnostmi jeho uchopení v nových souvislostech? U akcí davového typu, jako jsou evropské a americké varianty noci v muzeu, která se v našem prostředí počínaje rokem 2004, kdy Národní muzeum zorganizovalo první Pražskou muzejní noc, koná jako festival po celé České republice, bude motivací k jejich návštěvě spíše určitý „magický“ nádech otevření výstavních institucí v nezvyklou dobu, než touha nerušeně vnímat umělecká díla. Případně může návštěvníky kromě vstupu zdarma lákat bohatý doprovodný program, který jednotlivé instituce v rámci těchto akcí zpravidla nabízejí. Jedním z hlavních faktorů, který ztěžuje možnost ponoření se a nerušeného vnímání

²⁴ Tedy zpravidla velkolepé výstavy umělců zvučných jmen pořádané ve významných světových institucích.

²⁵ ZOLBERG, „The Happy Few – en Masse“, s. 97. (přel. autorka)

uměleckých děl je rychlost, se kterou divák v rámci podobných akcí k dílům i celým výstavám a dalším programům přistupuje. Vede k ní obrovská nabídka toho, co by měl nebo mohl v daném časovém úseku stihnout, jako je to v případě festivalů nebo uměleckých přehlídek bienálového typu, ale také velkých světových muzeí, která navštěvují turisté během svých víkendových výletů. Určitá „hysterie“, jež estetickou zkušenost tohoto typu dokresluje, samozřejmě souvisí s celkovou náladou konzumní společnosti, která tichu, pomalému tempu a nerušenému ponoření se do něčeho ne zcela „praktického“ není příliš nakloněna. Mezi další faktory narušující možnosti tradičněji pojeté kontempace umění v podobných kontextech patří velké počty návštěvníků. Individuální nahlížení díla divákem je zde spíše raritou. Bohužel v takovém případě zpravidla nelze hovořit o komunitě v Ranciérově slova smyslu, či o navázání smysluplných vztahů mezi jednotlivými aktéry, jak je popisuje Bourriaud. Setkání mezi jednotlivými diváky, případně diváky a umělci či kurátory, bývá v rámci těchto akcí velmi rychlé a efemérní, což je situace, která má daleko k vytvoření aktivní divácké komunity či vztahů umožňujících „ponořené“ vnímání. Vedle rychlosti a masovosti je zde navíc divákům nabídnuta řada dalších podnětů, které jejich soustředění rozptylují. Doprovodné programy zejména v případě muzejních nocí a podobných festivalů jsou často navrženy tak, aby udělaly samotnou výstavu či expozici zajímavější, populárnější. Kromě vystavených děl pak na divákovu pozornost „útočí“ řada projekcí, performance, hudební vystoupení apod. Přestože každá jednotlivá programová část nebo dokonce celá instituce zapojená do podobného festivalu může představit kvalitní obsah, vzhledem k celkovému množství, na které je v těchto případech z podstaty věci kladen největší důraz, prožitek uměleckých děl a jednotlivých programových komponentů nelze oddělit od celkového zážitku, který je naplněn všemi těmito složkami. Běžný návštěvník si z takových akcí odnese spíše mnohvrstevnatý dojem, ve kterém se prolíná společenská, logistická a kulturní složka. Z velkého množství podnětů si možná zapamatuje několik výrazných jednotlivostí, jako celek si ale na festival muzejní noci nebo přehlídku umění bienálového typu s odstupem času pravděpodobně vzpomene spíše jako na sled více i méně zajímavých vizuálních vjemů spojený s velkými frontami a celkově množstvím lidí, přesouváním se po jednotlivých lokacích nebo příjemnými chvílemi odpočinku s přáteli mezi sledováním jednotlivých programových částí.²⁶ Tuto skutečnost ale není

²⁶ Zdrojem informací je pozorování autorky a neformální rozhovory o projektech, jako je Pražská muzejní

nutné hodnotit ryze negativně. Z předchozích odstavců je znát, že i v dnešní době máme potřebu porovnávat proměny estetické zkušenosti s něčím podobným, za co ji považoval Lévi-Strauss – tedy za nerušenou (a spíše individuální) zkušenost, ke které je potřeba čas, klid a ticho. To je pojetí, které vychází ze základů tradiční estetiky a jeho odkaz do značné míry přetrvává dodnes. Pokud není k vnímání uměleckých děl dostatek času a klidu, máme tendenci takovou zkušenost odsoudit jako povrchní. Na jedné straně je jasné, že od spektakulárních akcí nelze takové podmínky vyžadovat a že k určité povrchnosti vnímání svým způsobem vybízejí. Na druhé straně bychom jistě našli řadu diváků, které jejich zkušenost z návštěvy nablýskané výstavy některého z velikánů dějin umění nebo velkého festivalu či přehlídky dlouhodobě obohatila, našli zde něco výjimečného, co umocnilo jejich každodenní prožívání a přineslo jim nové podněty. A to jistě nelze hodnotit jako negativní nebo nedostatečně hlubokou zkušenost. Dokonce i ty aspekty, které k tradičně pojaté estetické zkušenosti původně nepatřily, jako je koupit si po návštěvě výstavy suvenýr, dát si kávu, cvičit v galerii jógu apod., tuto zkušenost nemusí nutně zplošťovat, ale mohou dokonce v některých případech vést k zintenzivnění divákova prožitku, případně takový prožitek vůbec umožnit někomu, pro koho setkání s uměním v klasickém kontextu není běžnou součástí jeho volnočasových aktivit.

Oproti akcím masového typu, které namísto tradiční kontempace nabízejí svému publiku jistý druh spektakulárního zážitku, vyvíjejí umělecké instituce i snahy opačné: v muzeích umění získávají stále na větší důležitosti tzv. lektorská či edukační oddělení, jejichž cílem je zprostředkovat výtvarné umění diverzitě cílových skupin.²⁷ Tato oddělení aktivně pracují s možnostmi zintenzivnění kontaktu diváka s uměleckými díly, prodloužení – a ideálně také zkvalitnění – času, který divák s jednotlivými díly stráví. Jedná se tedy o snahy v mnoha ohledech protikladné zmíněnému fenoménu populárních festivalů, blockbuster výstav, či fenoménu tzv. „Louvre za 10 minut“, kdy lze dobu strávenou kontaktem diváka s jednotlivými uměleckými díly mnohdy počítat na vteřiny. U doprovodných či vzdělávacích programů bývá čas strávený s dílem naopak ještě delší, než když individuální divák samostatně prochází výstavu – probíhají

noc, Rotterdam Museum Night, Benátské bienále, Signal Festival apod.

²⁷ Otázkám spojeným s problematikou edukačních programů kulturních institucí se budu věnovat samostatně v kapitole Edukativní obrat. Na tomto místě považuji za důležité zmínit jejich pozici v diskusi o prožitku současného umění.

například diskuse s umělci nad jejich vlastním dílem přímo v prostoru expozice, komentované prohlídky zahrnující malé množství děl, programy pro děti, které bývají rovněž postaveny na podrobném a interaktivním zkoumání vybraných děl či částí expozic apod. Co se týče výše zmíněné „masovosti“, davy návštěvníků se v těchto případech zpravidla mění na skupiny, které většinou nepřesahují patnáct či dvacet osob. I zde se ale rozšiřuje pojem prožitku uměleckého díla, i když jiným způsobem. Přestože cílem doprovodných a vzdělávacích programů bývá jej zintenzivnit, zejména v případě školních skupin či dětských návštěvníků *prostředkují* kontakt s dílem různé hry, technologie a aktivity, u dospělých potom zejména úhel pohledu lektora či umělce, který o díle hovoří. Setkání diváka s dílem je tudíž obohaceno o řadu dalších vjemů a dojmů, které přispívají ke komplexnosti prožitku, ale zároveň ho vzdalují od kontemplace jako spíše individuální emočně-intelektuální estetické zkušenosti.

Výše uvedené příklady – i když velmi odlišnými způsoby – poukazují na to, že estetická zkušenost se mění ruku v ruce s proměnou samotné povahy uměleckých děl a způsobů jejich institucionální prezentace, které jsou rovněž ovlivněny dalšími kontexty, jako je sféra vzdělávání, pravidla, hodnoty a očekávání konzumní společnosti apod. Vzhledem ke komplexnosti všech těchto faktorů není snadné současné podoby estetické zkušenosti teoreticky ani prakticky uchopit. Přesto zástupci uměleckých institucí začínají takové pokusy zahrnovat do svých výzkumných plánů, kromě počtu návštěvníků je zajímavá, co tito během své návštěvy zažívají a jak je s takovými informacemi možné dále pracovat, například ve způsobu představení sbírek, výstavní činnosti, doprovodných programech apod. Konkrétními výzkumy na tomto poli se budeme zabývat ve čtvrté kapitole. Následující část textu je věnována dalšímu z možných ukazatelů procesu demokratizace umění v rámci činnosti uměleckých institucí - vedle kvantity jejich návštěvníků a kvality jejich prožitku je to také diverzita tohoto publika, která zajímá nejen instituce, ale například i tvůrce současné kulturní politiky.

1.2. Diverzita

Prožitek výtvarného díla není jediným protipólem kvantitativního chápání demokratizace umění. Dalším faktorem, který lze postavit naproti posuzování procesu demokratizace pomocí vyčíslitelných údajů, především počtů návštěvníků či ne-návštěvníků kulturních institucí a akcí, je diverzita tohoto publika. Podobně jako Kantova estetika, která byla v mnohém kritizována či překonána, ale přesto v současné teorii i praxi zanechává znatelný otisk, se v otázce charakteristiky publika, které navštěvuje výstavy výtvarného umění či jiný typ „vysoké“ kultury, stala v některých ohledech stále nepřekonanou teorií distinkce francouzského sociologa, antropologa a filozofa Pierra Bourdieu. Podle Bourdieu je návštěvníkem muzeí – popřípadě obecněji kulturních akcí – člověk disponující tzv. kulturní kompetencí, která je přímo závislá na jeho vzdělání. V návaznosti na svou kulturní kompetenci si potom lidé vytvářejí určité návyky (habitus) a volí podle nich způsoby trávení volného času. Bourdieu chápe toto rozvržení jako víceméně neprůstřelné: na základě výzkumů, které provedl v 70. letech dvacátého století v muzeích umění ve Francii, které nicméně považoval za „*platné i pro všechny ostatní země, kde proběhly podobné výzkumy*“,²⁸ usuzoval, že na snahy těchto muzeí přilákat nové návštěvníky zareagují stejně pouze ti, kteří jsou na to svým vzděláním systematicky a dostatečně připraveni. Tento závěr podporuje i řada současnějších výzkumů, jejichž výsledky předkládají, že přes všechny debaty o spektakulárnosti uměleckých institucí a jejich proměně v jakési „kulturní supermarket“ (Nick Prior)²⁹ nebo hybridní alternativy zábavních parků (Julia Noordegraaf)³⁰, zůstává skladba jejich publika, především co se týče ukazatelů vzdělání a ekonomického statusu, za poslední dekády v podstatě nezměněna.³¹

Současná činnost předních institucí i rozličných neziskových organizací působících v oblasti výtvarného umění a kultury poukazuje na snahu tuto distinkci prolomit prostřednictvím vědomě koncipovaných aktivit, které by měly procesu diverzifikace návštěvníků napomoci. Do slovníků světových muzeí umění se v poslední

²⁸ Pierre BOURDIEU a Alain DARBEL, *The Love of Art*, Cambridge: Polity Press 1991, s.163.

²⁹ Nick PRIOR, „Having One's Tate and Eating it: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era“, in: Andrew McCLELLAN (ed.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*, Oxford: Blackwell 2003.

³⁰ Julia NOORDEGRAAF, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen / NAI Publishers Rotterdam 2004.

³¹ Srov. například PRIOR, „Having One's Tate and Eating it,“ s. 58

době zařadily pojmy, jako je „budování participace“ a „rozvoj publika“, které ukazují, že nejen počty, ale i kvalitativní prožitek a rozšiřování spektra návštěvníků těchto institucí se dostávají do popředí zájmu. Graham Black, autor jedné z klíčových publikací na tomto poli, nazvané *Angažující muzeum: Rozvoj muzeí pro účast diváků*³² v otázce diverzifikace rozlišuje mezi *tradičním* a *novým* návštěvníkem. Zatímco tradičními návštěvníky, pro které je návštěva muzeí přirozenou součástí trávení volného času, jsou zpravidla vzdělaní zástupci střední a vyšší ekonomické třídy a i v méně homogenních společnostech, než je ta česká, jsou to především běloši, nové návštěvnictvo přirozeně sestává z těch, kteří do této charakteristiky nespádají a přesto jsou cílovou skupinou muzea: například příslušníci etnických menšin, společensky či zdravotně znevýhodnění lidé, osoby s nižším vzděláním či s nižším socioekonomickým statutem, ale také ti, na které sice pasují charakteristiky „první“ skupiny návštěvníků, ale přesto volí jiné alternativy trávení volného času. Zde je nutné uvažovat také lokální situaci: velká část muzeologické literatury, která se zabývá vztahem muzea (umění) a diváka byla publikována v angloamerickém kontextu, kde má muzeum, popřípadě výstavy výtvarného umění obecně, poněkud významnější společenskou roli a jejich návštěva patří mezi časté volnočasové aktivity pro širší vrstvy obyvatel, než je tomu u nás. Na druhé straně je v tamějším prostředí mnohem častěji diskutována například zmíněná rasová otázka. Pouhé laické nahlédnutí do výstavních sálů institucí jako je Guggenheim Museum nebo Muzeum moderního umění (MoMA) v New Yorku až překvapivě ilustruje Blackovy závěry. V rámci různých doprovodných či edukačních programů tu sice skutečně najdeme diverzitu cílových skupin, ale i zde se její širě týká především věku účastníků, pokud nejde přímo o sociálně-integrační projekty. Profil běžných návštěvníků, z nichž velkou část samozřejmě tvoří turisté, do značné míry odpovídá Blackovu vymezení tradičních návštěvníků.

Co se tedy přes zdánlivou marnost těchto snah v otázce uměleckých institucí a vztahu k jejich návštěvníkům ve skutečnosti mění? Dokonce i Bourdieu, který chápal vnímání umění jako prožitek v duchu kantovské nezainteresovanosti, tvrdil, že kulturní kompetence lze dosáhnout jednoduše kontaktem s uměleckými díly a tento způsob

³² Graham BLACK, *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*, Londýn: Routledge, 2005.

přirovnává k naší schopnosti naučit se bez specifických kritérií nebo pravidel rozeznávat známé obličej. ³³ Tato myšlenka v dnešním kontextu jeho teorii významným způsobem posouvá: v době, kdy Bourdieu prováděl své výzkumy a předložil – jak jsme měli možnost pozorovat – dosud ne zcela překonanou teorii distinkce, bylo aktivit přímo usilujících o diverzifikaci kulturního publika podstatně méně než dnes. Když se podíváme ještě hlouběji do historie, dalším důležitým posunem, jak poukazuje také Vera L. Zolberg, je, že zatímco vysoká kultura devatenáctého století nepovažovala vzestupující střední třídy nebo dokonce zemědělce a dělníky s nízkým vzděláním za klíčové publikum, přestože například v Anglii tyto třídy do muzeí běžně chodily, v dnešní době o tzv. mase, zahrnující i střední a nižší ekonomické třídy, již rozhodně nelze hovořit jako o skupině nevzdělané. ³⁴ Nemůžeme Bourdieuovi upřít, že se vnímání umění prohlubuje tím, že tuto zkušenost často opakujeme, a také tím, když k tomu máme dostatečné vědomosti či informace, abychom dokázali pochopit jeho význam v historických, kulturních, společenských a dalších souvislostech. Kulturní kompetence tedy jistě i dnes hraje ve vnímání umění zásadní. Nicméně Bourdieuovo přesvědčení, že zatímco „kulturní nobilita“ vnímá umělecká díla odděleně od potřeb přírody a společnosti, pracující třída chápání umění degraduje na funkčnost a užitečnost, protože její soudy vycházejí z estetiky zcela opačné té kantovské, dnes již není přijatelné, stejně jako takto striktní rozdělování otázek vkusu a kompetence podle společenských či ekonomických tříd v marxistických pojmech. Bylo by odvážné tvrdit, že „masa“ může disponovat „vysokou“ kulturní kompetencí. Takové tvrzení zní jako jeden z extrémů možných vyústění procesu demokratizace umění, vedle toho, že uměním může být všechno, umělcem může být každý, všichni participují na kultuře apod. Jestli někdy bude „vysoké umění“ přístupné skutečně všem, nebo zda tento pojem už vůbec nebude existovat, protože kulturní formy se budou stále více mísit a hybridizovat, jsou otázky, které mohou být zodpovězeny jedině časem. V současnosti je zajímavé sledovat, že obrovský vzestup aktivit institucí na poli budování publika, rozličných edukačních činností i velký nárůst teoretické literatury, která se těmito otázkami zabývá, podle dosavadních výzkumů zcela nekoresponduje se zásadnější proměnou skladby publika, které kulturní instituce běžně navštěvuje. Je ale nutné v tomto ohledu také zmínit, že

³³ Pierre BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1984, s. 4. (přel. Richard Nice)

³⁴ ZOLBERG, „The Happy Few – en Masse“, s. 98.

širše aktivit na poli budování participace, zprostředkování umění apod. je v mnoha konkrétních případech i geografických kontextech stále něčím relativně novým. Řada institucí v současnosti sází na vychovávání svého návštěvníka od nejranějšího věku a dlouhodobé dosahy jejich projektů v mnoha případech ještě nejsou měřitelné, jindy výzkumy ukázaly pozitivní dopad jen na modelovou výzkumnou skupinu, která může sloužit spíše jako příklad smysluplnosti podobných snah, než významně měnit globální statistiky.³⁵ Pokud platí Bourdieuovo pozorování, že kulturní kompetence je závislá zejména na vzdělání, popřípadě i neformálním kontaktu s uměleckými díly, postupné proměny školních osnov, jejich větší provázanost s vzdělávacími aktivitami kulturních institucí, ale i celkově rapidní nárůst a dostupnost vzdělanosti by v tomto ohledu do budoucna mohly přinést své ovoce.

V relativně nedávné době vstoupila do celé problematiky demokratizace umění a diverzifikace publika participujícího na kulturních aktivitách také debata o tzv. kreativních průmyslech a celkové upření pozornosti na ekonomický potenciál kulturního odvětví. Tato rétorika se stala základem pro formulaci evropské kulturní politiky, jejíž odraz lze následně sledovat i v oficiálních dokumentech jednotlivých členských států. V tomto ohledu měla velký vliv studie nazvaná *Ekonomika kultury v Evropě*, vypracovaná pro Evropskou komisi v roce 2006.³⁶ Studie hodnotí kulturu a kreativitu jako přínosnou pro společnost a dokonce ji považuje za nástroj sociální integrace a územní soudržnosti. Kultura je zde považována za účinný nástroj strategie „zplnomocnění“ (empowerment) marginalizovaných občanů. V návaznosti na podobné myšlenky například kulturní politika Hlavního města Prahy mezi své cíle pro období 2010 – 2015 zařazuje také podporu nabídky kulturního vyžití dětí a mládeže a podporu kulturních počinů, jež pomáhají integraci menšin a zapojují menšiny do aktivního

³⁵ Eileen HOOPER-GREENHILL a Theano MOUSSOURI, *Researching Learning in Museums and Galleries 1990–1999. A Bibliographic Review*, Leicester: Research Centre for Museums and Galleries 2001.

³⁶ Kulturní a tvůrčí odvětví je zde chápáno v poměrně širokém slova smyslu, vedle „oblasti hlavních uměleckých odvětví“, do které spadá výtvarné umění, scénická umění a kulturní dědictví, jsou do studie zahrnuty další tři okruhy: kulturní průmysl (film a video, televize a rozhlas, videohry, hudba, knihy a tisk), tvůrčí průmysl a aktivity (design, architektura a reklama) a také příbuzná průmyslová odvětví (výrobci PC, MP3 přehrávačů, odvětví mobilních telefonů atd.), srov. *Ekonomika kultury v Evropě*, Studie vypracovaná pro Evropskou komisi (Generální ředitelství pro vzdělání a kulturu) – říjen 2006, KEA European Affairs – www.keanet.eu. Tato studie se stala jedním ze základních podkladů pro vytvoření první evropské strategie pro kulturu v roce 2007.

kulturního dění v Praze.³⁷ Jinou otázkou je skutečný dopad slibně znějících cílů kulturní politiky v otázkách podpory rozmanitosti kulturního dění a jeho přívrženců. V evropském kontextu je kulturní politika uplatňována důsledněji než v tom českém, kde se zejména na státní úrovni ve skutečné struktuře grantových dotací a dalších systémů podpory kultury její cíle odrážejí jen minimálně. Evropská komise mnohem více dohlíží na vztah priorit kulturní politiky pro dané období a výčet souvisejících grantových programů, stejně jako se snaží bedlivě sledovat skutečné plnění cílů vytyčených jednotlivými projekty. Nicméně i zde může dobře napsaný projekt a jeho závěrečná evaluace do určité míry zastínit skutečnost, což je naopak v lokálním prostředí, kde je na uskutečněné projekty více „vidět“, o něco složitější.

Co se týče ekonomického pohledu na umění a kulturu, výše uvedená studie předložila poměrně překvapivá zjištění: obrat kulturního a tvůrčího odvětví byl v roce 2003 téměř dvaapůlkrát vyšší než obrat automobilového průmyslu a růst odvětví byl v letech 1999-2003 o 12,3% vyšší než průměrný celkový růst hospodářství členských zemí EU. Kultura tedy z tohoto úhlu pohledu přestala být určitou „nadhodnotou“, která neustále potřebuje silné dotace a podporu, a stala se zajímavým, konkurenceschopným prostředím. Je ale nutné zmínit, že slovo kultura je zde chápáno ve velmi širokém slova smyslu, zahrnujícím právě i přidružená průmyslová odvětví. Výtvarné umění v tomto ohledu samozřejmě hraje z ekonomického hlediska menší roli než například filmový průmysl nebo design a reklama, ale v rámci teorie kreativních průmyslů je chápáno jako jakýsi intelektuální základ pro další odvětví, která pracují s podobným myšlenkovým systémem, ale dále jej převádějí do komerční sféry. Výsledkem může být kreativní reklama nebo webdesign, ale i inovace například v počítačovém průmyslu, v oblasti ekologie a v dalších, s uměním a kulturou na první pohled nesouvisejících oblastech. Někteří autoři hovoří o vzniku „kreativní třídy“ a zmíněný obrat nazývají dokonce „kreativní revolucí“, která by po průmyslové revoluci měla znamenat průlom v nových ekonomických a rozvojových strategiích, jejichž jádrem by se měly stát právě umění a kultura.³⁸

³⁷ Viz Koncepce kulturní politiky hlavního města Prahy, připravili Poradní sbor primátora hl.m. pro oblast kulturní a grantové politiky a OKP MHMP, 2010.

³⁸ Marta SMOLÍKOVÁ, „Úvod do Managementu umění“, in: Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), *Management umění*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2008, s. 19.

Ve spojení s požadavky kulturní politiky na demokratizaci návštěvnického spektra i podporu rozmanitého pole kulturních aktivit může ale být podobná rétorika poněkud nebezpečná. Upřednostňovat v posuzování oblasti umění její ekonomickou obhajitelnost či konkurenceschopnost přineslo zástupcům uměleckých institucí nové výzvy, které je mohou naopak oddalovat od výše zmíněných snah a přivádět k tomu, aby svá sdělení přizpůsobili jazyku tržní ekonomiky. Nemusí se přitom jednat o skutečnou výdělečnost samotných institucí, které jsou v Evropě velmi často závislé na státu a grantových dotacích, ale o operování s jejich přínosem pro rozvoj ekonomiky územních celků ve smyslu podpory turismu, přidaných zisků pro místní infrastrukturu apod. Tento obrat tedy z vnějšího pohledu sice do určité míry kodifikoval důležitost umění a kultury ve společnosti, ale fakt, že se tato důležitost do takové míry zakládá na ekonomických ukazatelích, vzbudil v mnoha zástupcích kulturní sféry spíše nechuť. Z hlediska problematiky demokratizace významně poukázal na širší dopad kulturních aktivit z celospolečenského a ekonomického hlediska a provázal mnohdy oddělované pole experimentálního, současného umění a kultury s odvětvími, které jsou tradičně přístupné širokým vrstvám obyvatel. Podnítil také zvýšený zájem o formulaci smysluplných cílů kulturních politik a vytváření nástrojů k jejich praktickému naplňování, což zejména v zemích bývalého východního bloku po určitém porevolučním útlumu snah umění a kulturu jakkoli centralizovat či politizovat znamená novou příležitost s tímto odvětvím zacházet strategicky a pokud možno transparentně, přestože se k takovému cíli mnohé praktické snahy zatím přibližují jen pomalu. Ekonomickou stránku věci je ale nutné při posuzování důležitosti kulturních a institucionálních počínů uvažovat poněkud odděleně a nikoli jako primární kritérium. Pokud bereme v potaz hodnoty, jako je rozmanitost, experiment, novátorství a podobně, je zřejmé, že obhajitelnost oblasti umění a kultury v tomto smyslu nelze zakládat na ekonomických či kvantifikovatelných ukazatelích. Je nutné posuzovat obsahovou kvalitu, přínos pro obor, ale také například dopad na diváky, snahy o zahrnování nových skupin návštěvníků apod. Těmito kritérii často používanými v rámci grantových dotačních systémů ale výčet možných obtížně měřitelných hodnot zdaleka nekončí. Například editor knihy *Institucionální přístupy: Instituce umění v plochem světě*, belgický teoretik Pascal Gielen, ve svém příspěvku kritizuje současný důraz na měřitelnost faktorů poukazujících na úspěšnost a konkurenceschopnost současných

institucí a uměleckých projektů zejména proto, že důsledkem těchto tendencí může být nebezpečná unifikace a rezignace na zdůrazňování jedinečného obsahu: „*Hodnoty, jako je spravedlnost, krása, umělecká inovace, představitivost, zdraví nebo inteligence, je těžké ukázat vnějšimu světu, pokud nejsou vyjádřeny v měřitelných jednotkách. (...) Ti, kteří nerozumějí tomu, že svět institucí může být radikálně jiný, že disponuje protichůdnými hodnotovými systémy, si zavírají cestu k pomyslnému přechodu mezi reálným světem a světem představy, dodává*“³⁹

1.3. Demokratizace dominantní tradice versus kulturní demokracie

Dosud jsme se v rámci vymezení problematiky demokratizace umění zabývali kvantitativními a kvalitativními ukazateli, které nám mohou pomoci sledovat proces zpřístupňování umění a kultury širšímu či více diverzifikovanému publiku a posuzovat, jakým způsobem toho publikum předkládané umění vnímá. V těchto případech ale lze mluvit o demokratizaci pouze v omezeném slova smyslu: zabýváme se totiž tím, *komu* je umění zpřístupňováno, ale zapomínáme na důležitou otázku, *co* vlastně je zpřístupňováno. Jedna věc je, aby na elitní západní kultuře mohly participovat všechny kulturní menšiny, nižší sociální třídy, děti, handicapovaní a další věkové, sociální a ekonomické skupiny diváků. Nicméně v takovém pojetí stále zůstáváme chyceni v modernistické vizi, která přes svoji snahu otevřít se do všech světových stran jen upevňuje dominanci určitého přesvědčení a legitimuje dosavadní dějiny umění a kultury jako lineární příběh s několika exotickými zastaveními, jak jej popisuje například Ernst Gombrich ve svém proslulém *Příběhu umění*.⁴⁰ Otázka demokratizace umění a kultury samotné je otázkou snad ještě složitější, než zkoumání možností otevírání se širšímu publiku. Yves Evrard ve svém eseji *Democratizing Culture or Cultural Democracy?*⁴¹ chápe *demokratizaci kultury* jako proces uplatňovaný především vládními kulturními politikami, za jehož nejzazší úspěch lze považovat, že demografické složení lidí

³⁹ Pascal GIELEN, „Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the ‘Contemporary’“, in: Pascal GIELEN (ed.), *Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz 2013, s. 27-28.

⁴⁰ Ernst H. GOMBRICH, *Příběh umění*, Praha: Odeon, 1992.

⁴¹ Yves EVRARD, „Democratizing Culture or Cultural Democracy?“, *Journal of Arts Management, Law and Society*, roč. 27, 1997, č. 3, s. 167–175.

navštěvujících kulturní instituce bude odpovídat demografickému složení celkové populace daného státu. Jako příklad centralizovaného modelu, kde takový proces může probíhat, uvádí Francii, kde má silná role státu hluboce zakořeněnou tradici a přístup ke kultuře je chápán ve jménu asimilace spíše než diverzifikace, jak je tomu například ve Spojených státech, kde veřejná správa zasahuje do fungování kultury jen minimálně.⁴² Oproti tomu je *kulturní demokracie* dle Evrarda založena na individuálním výběru z mnoha možností kulturního vyžití. Kulturní politika by v takovém případě do procesu utváření a formování kultury neměla příliš zasahovat, pouze podporovat individuální rozhodnutí a plnit regulační funkci.

Zatímco první model, tedy demokratizace kultury, se přirozeně soustřeďuje na dějiny umění a jeho definice, druhý připouští různé interpretace, přístupy a variace, a soustředí se tudíž spíše na publikum a analýzu jeho estetického vnímání. Jedná se tedy o protiklad univerzalistického pojetí, které staví do popředí umělecké dílo jako reprezentaci transcendentálních hodnot, a pojetí interpretivistického, které uvažuje proměny v chápání umění a vkusu a jeho hlavní úskalí spočívá v tom, jak odlišit umělecká díla od každodenních předmětů. Obě pojetí vyhrocená do absolutních protikladů lze považovat za extrémní a ne zcela vyhovující. Evrard v tomto smyslu mluví o „kulturním ghettu“ na straně jedné a „tyranii soudů publika“ na straně druhé.⁴³ Univerzalistický model byl nicméně po dlouhou dobu v této extrémní formě skutečně uplatňován, a ani dnes nelze říci, že jsme se z něj zcela vymanili. Je pravda, že obrácení celé situace naruby, směrem k postmodernou nastoleným hodnotám, jako je pluralita, rozmanitost, komunikace a rozptýlení, by mohlo znamenat ztrátu jakékoli možnosti posoudit, co je ještě umění a co je běžný život, jaké kulturní formy je dobré zachovat a jaké ponechat svému osudu, co znamená být umělcem nebo jakou roli hraje umění ve společnosti. Obezřetná cesta směrem ke kulturní demokracii, která umožňuje rozmanitost kulturních praktik i možností jejich prezentace a interpretace se nicméně jeví jako pro současnou situaci nevyhnutelná. Přestože se může na první pohled zdát, že jakékoli univerzalistické systémy, které by neumožňovaly diverzitu kulturních praktik a přístupů jsou v dnešní době již dávno překonané, praxe mnoha světových institucí poukazuje na doznívání těchto přístupů. Například světová muzea moderního umění

⁴² Srov. ZOLBERG, „The Happy Few – en Masse“, s. 99.

⁴³ Srov. EVRARD, „Democratizing Culture or Cultural Democracy?“

jsou si svými expozicemi a výběrem autorů často až nebezpečně podobná a legitimují tak určitý „příběh“, který byl o velikánech modernismu v minulosti napsán. Progresivnější instituce i teoretici se naopak často snaží tyto příběhy přepisovat, přidávat do nich zapomenuté autory nebo celé kulturní či geografické kontexty. Právě určitá (sebe)kritičnost a schopnost sebereflexe, kterou se ve vztahu k uměleckým institucím budeme zabývat ve třetí kapitole, se pro myšlenku kulturní demokracie, která nemá dospět k absolutnímu relativismu, ale stát se otevřeným polem pro diverzitu kulturních a uměleckých počinů, zdá být jedním z klíčových pojmů, vedle dalších, jako je spolupráce, inkluze, zvědavost či inovace.

Otázka kulturní demokracie není pro tuto práci primární, a tak je zde nastíněna pouze rámcově. Nicméně pro další vývoj textu je důležité uvažovat proces demokratizace umění ve všech jeho výše zmíněných aspektech, tedy co se týče kvantity i diverzity návštěvníků kulturních institucí, kvality jejich prožitku, ale i rozmanitosti uměleckých projevů a institucionálních přístupů k nim. Následující kapitoly se budou věnovat již konkrétně otázce uměleckých institucí, nejprve muzeí umění a jejich proměny ve vztahu k divákům a následně otázce činnosti tzv. kritických institucí, kterými kromě muzeí mohou být rozličná umělecká centra a platformy, jejichž aktivity právě otázky spojené s demokratizací umění v praxi přezkoumávají.

2. Proměna muzea umění a jeho vztahu k publiku

Vznik instituce muzea byl v otázce demokratizace umění v rámci širších vrstev společnosti jedním ze stavebních kamenů, ale jeho přínos byl v tomto ohledu z dlouhodobého hlediska poněkud dvojsečný. Na jedné straně první muzea, jejichž koncepce byly postaveny na základech osvícenského myšlení, vzbudila zájem o umělecká díla, dosud dostupná jen privilegovaným vrstvám, u daleko širšího okruhu potenciálních a skutečných diváků. Na straně druhé se plíživě formoval nádech určitého elitářství, které tyto „chrámy umění“ svou noblesou a filozofií přitahovaly. Jejich role v upevnění postavení umění v sekulární společnosti je nesporná, ale jejich působení také napomohlo k vytvoření mnoha bariér nebo pocitu odcizení či nezájmu, který řada lidí dodnes vůči umění a způsobům jeho institucionální prezentace cítí. Následující kapitola stručně shrne základní mechanismy a koncepce, které stály za vznikem prvních institucí tohoto typu a postupnou proměnu jejich vztahu k návštěvníkům.

2.1. Veřejný palác

Zájem o sběratelství a vytváření předchůdců dnešních muzeí umění byl evidentní o mnoho století předtím, než osvícenci začali uvažovat o vytvoření institucí přístupných veřejnosti. Prvopočátky těchto tendencí najdeme již ve starém Egyptě či Mezopotámii, kde pověstná princezna Bel-šalti-Nannar vytvořila malé muzeum starožitných předmětů. Antické řecké pinakotéky se v renesanci staly výrazem pro veřejnou obrazárnu, který v některých případech používáme dodnes. V knize *Řeč umění a archaické filosofie* popisuje J. Bouzek postavení umění v řecké společnosti následovně: „Řecká společnost archaické doby obdivovala díla výtvarných umělců, která byla ve středu pozornosti a která tato společnost potřebovala pro přeměnu svého životního prostředí v kosmos, daleko kritičtěji se však stavěla k umělcům samým.“⁴⁴ Řecké výtvarné umění bylo jediné, které nemělo Múzy. Patronem řeckých malířů a sochařů byl Héfaistos, jediný chromý řecký bůh, jehož „umění“ bylo chápáno jako *techné*, tedy

⁴⁴ Zdeněk KRATOCHVÍL a Jan BOUZEK, *Řeč umění a archaické filosofie*, Praha: Hermann a synové 1995, s. 16.

zručnost spojená s řemeslem. „*Jeho výtvarná díla ovšem, jako štít Achilleův, byla magickým obrazem světa a pravzorem přetváření světa uměním jako pokračování stvořitelské činnosti bohů.*“⁴⁵ Římané, kteří ve srovnání se svými předchůdci pociťovali určitou kulturní méněcennost, vystavovali řecké a etruské umění a kuriozity dokonce i ve veřejných lázních. Středověké úsilí o tvorbu pokladových sbírek navzdory nepříznivým ekonomickým podmínkám nebo renesanční sbírky významných panovnických rodů lze považovat za jakési stavební kameny pro následně institucionalizované zprostředkování umění méně privilegovaným vrstvám obyvatel, než byli ti, kteří je mohli obdivovat v panovnických a šlechtických sbírkách.⁴⁶ V polovině 18. století florentští Medicejové učinili první pokus o otevření svých sbírek veřejnosti. Skutečný myšlenkový základ současným úvahám o demokratizaci umění dalo svou filosofií i praktickým vyústěním až osvícenství a s ním spojená touha po šíření obecné vzdělanosti a kulturnosti.

Filosof Louis Dupré, který považuje osvícenství za dynamické dialektické hnutí a chce se v tomto smyslu vyhnout zbytečným generalizacím, přesto pojmenovává hlavní společný znak tohoto období: osvícenství bylo především průlomem v *kritickém vědomí*. Dupré také poukazuje na zajímavou skutečnost, že zatímco v historii, vědě a filosofii dosáhlo osvícenství ohromujících výsledků, v samotné produkci uměleckých děl, až na výjimky, za které lze považovat například Watteaua, Chardina, La Toura, Tiepola, Reynoldse nebo Gainsborougha, zřídka kdy dosáhlo skutečného vrcholu. Když proti těmto jménům na miskách vah posadíme historiky, jako je Montesquieu, Voltaire, Gibbon a Herder, nebo filosofy, mezi které patří Spinoza, Leibnitz, Locke, Berkeley, Hume a samozřejmě také Kant, výsledkem nám podle autora může být jasná intelektuální orientace osvícenství.⁴⁷ Nicméně, jak Dupré předkládá, osvícenství není ani tak věkem rozumu, jako věkem sebe-vědomí:

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ V tomto ohledu opomíjíme důležitou, ale zcela samostatnou otázku setkávání veřejnosti s uměním v sakrálních stavbách napříč staletími.

⁴⁷ Louis DUPRÉ, *The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture*, New Haven and Londýn: Yale University Press 2005, op. cit., s. xii-xiii.

Lidé začali více reflektovat své pocity, společenské postavení, svá práva a povinnosti, postavení náboženství a vše, co se jich přímo či jen vzdáleně týkalo. Stali se také více kritickými než jakákoli předchozí generace, a tato sebe-vědomě kritická mentalita je přiměla ke zpochybňování tradice.⁴⁸

Slavná Kantova definice osvícenství, tedy že osvícenství je „*vykročení člověka z jeho, jím samým zaviněné nesvéprávnosti*“⁴⁹ a jeho výzva, abychom se odvážili používat vlastního rozumu, jde ruku v ruce s Descartovým nadřazením vědomí sebe sama a vlastního rozumu nad všechny ostatní životní jistoty. V *Meditacích o první filosofii* René Descartes cestou od zpochybnění naprosto všeho, co se dříve zdálo jako samozřejmé (mohou nás přece klamat smysly nebo dokonce nějaký lstivý démon), nejprve nachází sám sebe: když pochybuje o věcech kolem sebe, on sám, pochybující bytost, přece musí existovat. Nicméně přestože Descartes postuluje vědomí sebe sama jakožto základ pro jakékoli další uvažování, cílem jeho spisu je racionálním způsobem dokázat existenci Boha.⁵⁰ V osvícenském myšlení veškerý důraz na kritické sebe-vědomí často končí právě u snahy o nalezení jednotícího základu či univerzálně platného vysvětlení. Jak podotýká Dupré, Bůh zůstal nejzazším zdrojem pravdy a slepá víra v pokrok často neodpovídala osvícenské víře v neměnné přírodní zákony.⁵¹ Theodor Adorno a Max Horkheimer ve své *Dialektice osvícenství* rovněž poukazují na tuto rozporuplnost. Osvícenský rozum je v jejich pojetí chápán jako jakýsi ideologický pojmový stroj, jehož lze lehce zneužít a obrátit v opak hlásané svobody.

Myšlení ve smyslu osvícenství je vytvořením jednotného, vědeckého řádu a odvozením faktického poznání z principů, ať už jsou to nahodile stanovené axiomy, vrozené ideje nebo nejvyšší abstrakce. Logické zákony vytvářejí nejobecnější vztahy uvnitř řádu, definují ho, Jednota spočívá v jednohlasnosti.⁵²

Státy, instituce a jedinci ovlivnění myšlenkovým rámcem osvícenství proklamovali svobodu projevu a projevíli zvýšený zájem o literaturu, výtvarné umění, divadlo i architekturu, stejně jako o vzdělanost a rozšiřování její dostupnosti. V této době byla otevřena první veřejná muzea umění, aby byl jejich prostřednictvím

⁴⁸ *Ibid.*, s. 9.

⁴⁹ Immanuel KANT, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Berlinische Monatschrift 1784, s. 481 – 494.

⁵⁰ René DESCARTES, *Meditace o první filosofii*, Praha: OIKOYMENH 2001. (přel. Petr Gombíček a Tomáš Marvan)

⁵¹ Louis DUPRÉ, „The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture“, op. cit., s. 9.

⁵² Theodor ADORNO a Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 87.

„pozdvihnut upadlý vkus mas“. Osvícenství, které dalo základ dnešnímu chápání národních států, se nakonec zacyklilo v modernistickém, eurocentrickém dogmatu, které legitimovalo samo sebe a vše nehodící se do univerzální koncepce chápání vědy, umění a světa eliminovalo. Na druhé straně se až v osvícenském slovníku kromě výrazů jako je „ohromení“ nebo „povznášení vkusu“ objevuje například také „vzdělání publika“. V roce 1753 se otevírá Britské muzeum v Londýně jako první veřejné muzeum na světě. Od jeho založení dodnes je vstupné do muzea zdarma. V 18. století ho navštívilo 5 000 lidí za rok, dnes se jeho roční návštěvnost pohybuje kolem šesti milionů. Britské muzeum bylo také první institucí, která otevřela své galerie v neděli, a tím umožnila vstup na výstavy pracující třídě. Z institucí, které vznikaly zpřístupněním původně aristokratických sbírek veřejnosti, jako je Medicejský palác Uffizi či habsburská královská sbírka v Belvederu, hraje prim, přinejmenším co se popularity týče, pařížský Louvre. V době svého otevření se jemu podobné „veřejné paláce“ nesly v duchu vzletných osvícenských myšlenek. Tyto myšlenky se nicméně, jak bylo nastíněno výše, postupně vzhledem k touze po šíření vzdělanosti a kulturnosti, jejíž obsah ale určovali právě jen „vyvolení“ a chtěli jej ve svém osvětlení předávat „masám“, stávaly svého druhu ideologií, která spojovala osvětu s nacionalistickými požadavky. Roland Jacques David, ministr vnitra revoluční Francie, svoji představu o tom, jak by mělo vypadat muzeum, shrnuje slovy:

[Muzeum], jak o něm uvažuji, by mělo přitahovat cizince a činit na ně dojem. Mělo by živit 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, který 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.⁵³

Co se týče množství návštěvníků, první veřejné instituce se na svou dobu evidentně těšily poměrně velkému zájmu ze strany veřejnosti. Nicméně pokud uvažujeme rozvrstvení spektra návštěvníků prvních muzeí, při pohledu na dobové kresby zachycující interiér Louvru, kterým se návštěvníci v prvotřídních róbách procházejí po palácových galeriích, vyvstává otázka, jak tomu s proklamovanou demokratizací v té době skutečně bylo. Existují však doklady o tom, že tato muzea v 19.

⁵³ Cit. in: Andrew McCLELLAN, *Inventing Louvre*, Cambridge, New York: Cambridge UP 1994, s. 91-92. (přel. L.Kesner)

století skutečně navštěvovaly široké pracující vrstvy.⁵⁴ V polovině téhož století například poznamenal spisovatel William Makepeace Thackeray, že „*ušlechtilí lidé, 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 spodinou.*“⁵⁵ Jakkoli pejorativní je jeho komentář, ilustruje, že nalákat tuto třídu do muzea snad skutečně nebyl takový problém. Naproti tomu nizozemská teoretička Julia Noordegraaf rozšiřuje problematiku demokratizace prvních muzeí nejen o otázku fyzické přítomnosti širších vrstev obyvatel v muzeu (navíc ve vybraných dnech). Táže se, do jaké míry byly jejich zájmy pro politiku muzea relevantní. Podotýká, že v době, kdy se umělecká díla vystavovala na barevných tapetách nahuštěná nad sebou i vedle sebe, se musela veřejně financovaná muzea zodpovídat pouze vysoce vzdělané, mužské elitě, protože to byla jediná sociální skupina disponující volebním právem. Skutečnou demokratizaci datuje až do století dvacátého, kdy významně narůstá fenomén volného času i politická svoboda jednotlivců a otázky fungování muzeí se tudíž začínají týkat společnosti jako takové.⁵⁶

Přesto z výše uvedeného vyplývá, že zpřístupnění palácových sbírek, které do dob konce 18. a začátku 19. století mohla spatřit pouze vybraná elita, dle nám dostupných informací zaujalo nejen příslušníky vyšších společenských vrstev, ale i třídu pracující. Kvantifikovatelné ukazatele a dokonce i diverzita publika prvních veřejných muzeí (umění) nejsou na svoji dobu zdaleka špatné. Podstatně hůř je na tom osvícenství, co se týče zmíněné Evrardovy představy o kulturní demokracii, neboli rovnocennosti tradic a přístupů prezentovaných v rámci kulturního spektra. Osvícenské myšlenky, které měly silně nacionalistický nádech a akcentovaly záměr zpřístupňovat západní, vysoce selektivní představy o kultuře „masám“, nakonec položily intelektuální základ novému fenoménu muzea, kde už obrazy nevisely v prostorové mřížce na barevně dekorovaných stěnách a který vystupňoval distinkci mezi návštěvníky a nenávštěvníky takové instituce.

⁵⁴ KESNER, „Muzeum umění v digitální době“, s. 24.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ NOORDEGRAAF, „Strategies of Display“.

2.2. Bílá krychle

Irský umělec a teoretik Brian O'Doherty v 80. letech 20. století pojmenoval fenomén modernistického muzea jako bílou krychli (*white cube*) a okamžitě ji označil za ideologický prostředek uplatňování moci. Ruku v ruce s intelektuálním elitářstvím nastupujícího moderního umění, které sice bořilo mnohé formální, stylistické i obsahové hranice, ale jeho percepce a pochopení se v době jeho vzniku týkala spíše úzkého okruhu umělců, teoretiků a jejich blízkých, se bílá krychle stala chrámem pro zasvěcence, oddělujícím ty, kteří se odvážili vstoupit, od těch, kteří raději zůstali venku, protože se k návštěvě takového místa necítili (intelektuálně, společensky...) kompetentní. Umění seřazené do chronologicky pojatých expozic, případně vystavené podle stylových příbuzností, bylo prezentováno s velkými prostorovými odstupy mezi jednotlivými díly a s minimem dalších informací – zpravidla pouze se stručnou popiskou – na čistých, bílých stěnách. Již počátkem dvacátého století německý kunsthistorik a kritik Julius Meier-Graefe ve svém díle *Dějiny vývoje moderního umění*, které mělo pro teorii modernismu zásadní význam, zdůraznil autonomii obrazu a nutnost jeho nazírání v poněkud „očistěných“ souvislostech. Obraz se podle něho stal něčím, co disponuje vlastními pravidly a na co se tudíž máme dívat odděleně od jeho okolí.⁵⁷ V institucionálním kontextu potom dát modernímu umění dostatek vlastního prostoru na bílé zdi znamenalo respektovat právě jeho autonomii, docenit obraz jako svět sám pro sebe, jemuž je přiřknuta patřičná důležitost a jehož postavení v rámci galerijního prostoru vzbuzuje určitou úctu. Tento způsob vystavení znamenal pro estetickou zkušenost diváků zásadní průlom. Na jedné straně umožnil snad ještě více nerušené kontemplace a ponoření se takřka v kantovském slova smyslu: muzeum umění přestalo být jakousi promenádou představující nashromážděná zhmotnění pýchy národa nebo jeho urozených reprezentantů a stalo se místem intelektuálně-emočního rozjímání nad mnohdy formálně i obsahově provokativními díly, která ale už samotným umístěním do tohoto rámce získala na důstojnosti a vybízela diváky, aby k nim přistupovali s náležitou vážností. Na straně druhé se kritikům institucionálních přístupů k prezentaci umění ve stylu bílé krychle stala hlavním trnem v oku zdánlivá neutralita, kterou bílé stěny a za nimi skryté mechanismy evokovaly. Díla byla představena v jakémsi bezčasí či věčné slávě a způsoby jejich selekce nebo kurátorské přístupy se

⁵⁷ Julius MEIER-GRAEFE, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Mnichov: Band I,II, 1966.

jevily jako nezpochybnitelné a takřka neviditelné, popřípadě zákulisní. Britský kunsthistorik a archeolog Kevin Walsh v následující citaci popisuje odtažitost a uzavřenost takového přístupu k vystavování uměleckých děl:

Tyto způsoby reprezentace ztělesňovaly kontrolu nad minulostí skrze lineární, didaktickou naraci, podpořenou zacházením s předmětem, který byl uzpůsoben a zasazen do umělého kontextu vybraného kurátorem. Takový typ prezentace je uzavřený a nemůže být zpochybněn. Výstavní síň je potom odtažitým, vzdáleným kontextem, který nelze kritizovat. Je to současně kontext umělý, snad dokonce ne-kontext.⁵⁸

Že tento model není zcela neutrální, je snad z dnešního pohledu již evidentní. Pověsit jediný obraz na stěnu nebo vybrat jediné dílo na výstavu je už nutně selekcí, která je podmíněna řadou subjektivních preferencí a kritérií, jež v rámci koncepce bílé krychle nejsou explicitně formulována, jsou naopak spíše skryta. Možná právě tato neartikulovanost vedla k tomu, že daný kontext získal nádech určité svrchované sféry, do které mohou proniknout jedině zasvěcení. Pro laika může být „modernistický chrám“ sice fascinující, ale zkušenost z jeho návštěvy může vyvolávat také pocity méněcennosti, neznalosti souvislostí apod., což je přirozeně pro řadu lidí odrazující. A to ještě mluvíme o těch, kteří se cítí dostatečně *kompetentní*, aby sem vůbec přišli.

Jakých institucí se O'Dohertyho označení, které po několika člancích publikovaných na toto téma v Artforu předložil ve svém teoretickém pojednání *V bílé krychli: Ideologie galerijního prostoru*,⁵⁹ týká? Například Louvre si fází „bílá krychle“ ze své povahy ani nemohl projít, svým vzhledem zůstal oním veřejným palácem, ale postupně se otevřel širší veřejnosti za pomoci rozličných strategií, ať už to byly dny bez vstupného, spolupráce s místními školami a dalšími institucemi, edukační programy nebo prostě díky skutečnosti, že „má Monu Lisu“, kterou chce přece vidět každý. O'Doherty ve své knize mluví především o přístupech institucí, které vznikaly během tzv. muzejního boomu (*museum boom*) na přelomu 19. a 20. století v USA i v Evropě a pro které byly zpravidla stavěny nové impozantní budovy, jejichž architektonické plány navozovaly chrámovou atmosféru a dílčí prvky, mnoha konkrétním institucím společné, podtrhovaly onu „moc bílé krychle“. Byla to často muzea moderního umění, ale v menší

⁵⁸ Kevin WALSH, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post Modern World*, Londýn / New York: Routledge 1992, s. 33. (přel. autorka)

⁵⁹ Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, rozš. vyd., Santa Monica, CA: Lapis Press 1986.

míře i nově vzniklá muzea navržená pro prezentaci sbírek starého umění, popřípadě obojího najednou. Jak popisuje O'Doherty, muzeum umění ve stylu bílé krychle se obvykle nachází v zeleni, často bývá v jeho bezprostředním okolí vodní plocha – už samotný příchod k chrámu umění musí jeho návštěvníka jaksi rituálně očistit, připravit na skvosty, které najde uvnitř a zároveň ho naladit na způsob, jak by se měl v jeho útrokách chovat. Svačiny, křičící děti a nejlépe celé fyzické tělo je žádoucí nechat venku a vejít jen jako kontemplující mysl, připravená vnímat díla povznášející ducha. Majestátní schodiště obvykle vede diváka nahoru, do patřičných rovin „vysokého umění“. Bílá krychle má zároveň moc přimět své návštěvníky k očekávanému způsobu chování, nebo dokonce přemýšlení. V knize *Zrození muzea: Dějiny, teorie, politika*⁶⁰ přirovnává Tony Bennett moderní muzeum k tzv. „Panoptikonu“, modelu budovy navržené zejména pro vězeňská zařízení, který funguje na principu pozitivního uplatňování moci – vězni v celách uspořádaných do kruhu, v jejichž středu se nachází dozorce, vědí, že jsou viděni, a tudíž splňují očekávané normy chování, aby nebyli potrestáni.⁶¹ Michel Foucault na tomto principu vysvětluje celkové fungování dnešní společnosti a rozrůstající se fenomén „big brother“, tedy neustálého vědomí, že jsme sledováni institucemi, byrokratickými, politickými a dalšími systémy a měli bychom se podle toho také chovat.⁶² V muzeu nás sledují nejen přítomní kustodi, ale dokonce kamerový systém a při prvním pokusu udělat něco nepatřičného (napít se, zvednout zvonící mobilní telefon, mluvit moc nahlas, sáhnout na sochu...) jsme okamžitě viděni a upozorněni. Podle Bennetta muzea tímto způsobem formují své publikum. „*Jít do muzea (...) není jen věcí dívání se a učení se. Vzhledem k tomu, že muzea jsou místy, kde být viděn je na stejné rovině jako vidět, je to také cvičení v občanské výchově.*“⁶³ Přestože je z dnešního pohledu řada těchto tvrzení již alespoň částečně překonána a muzea umění stále více dbají na pohodlí svých návštěvníků, v kontextu bílé krychle, jak ji popisuje O'Doherty, patřila určitá strohost, nebo dokonce až „sterilita“ prostředí a

⁶⁰ Tony BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londýn: Routledge 1995.

⁶¹ Autorem této neblaze proslulé koncepce je anglický filozof a reformátor Jeremy Bentham, který tuto myšlenku zformoval ke konci 18. století. Za jeho života nicméně nebyla budova vystavěná na principech Panoptikonu navzdory Benthamovým přáním realizována. Někteří architekti se touto koncepcí začali inspirovat až po Benthamově smrti, přičemž snad nejbliže jejímu ideovému základu je věznice Presidio Modelo na kubánském ostrově Isla de la Juventud z let 1926-28. Srov. Jeremy BENTHAM, *The Panopticon Writings*, Londýn: Verso, 1995.

⁶² Srov. Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin 2000. (přel. Čestmír Pelikán)

⁶³ BENNETT, „The Birth of the Museum“, s. 102. (přel. autorka)

„moc“, která odlišovala insidery od outsiderů, či Umění od všeho ostatního vně těchto takřka posvátných zdí, mezi základní charakteristiky tohoto přístupu.

Jakýmsi prototypem bílé krychle bylo svého času Muzeum moderního umění v New Yorku, které se stalo inspirací pro řadu dalších muzeí po celém světě, pro něž byly stavěny velkolepé svatostánky. Právě newyorská MoMA, co se týče problematiky demokratizace či naopak odcizení, ztělesnila určitý paradox. Pod vedením svého prvního ředitele Alfreda Barra se snažila být institucí divácky přístupnou, co se týče způsobu uspořádání výstav i například jazyka, kterým byly psány katalogy. Tato instituce nicméně vznikla na popud amerických sběratelských elit a z umění, které tehdy ještě nebylo zcela kodifikováno, byl v Barrově stylu – přestože se tomu kunsthistorik sám často bránil – vytvořen v zásadě lineárně řazený kánon slavných –ismů. Barrovi patřil zasloužený respekt za jeho „oko“, které rozpoznalo a do institucionalizovaných dějin umění pomohlo zapsat velikány jako je Picasso, Matisse, Cézanne, van Gogh nebo Gauguin. Barr navíc chápal „modernost“ v širokém slova smyslu a kromě oddělení malby a sochy v MoMA postupně otevřel samostatná kurátorská oddělení pro kresbu, tisk a ilustrované knihy, ale také pro film, fotografii, architekturu a design. Jeho následné odmítnutí abstraktního expresionismu ale ilustrovalo, že mu šlo z větší části o klasifikaci již existujícího, než o nejistou hru s tím, co právě vzniká. Barr sice při budování sbírky moderního umění i přípravě výstav mnohdy riskoval, ale jeho svrchovaným záměrem bylo upevnit pozici „starých mistrů“ modernismu a jejich děl a konstituovat tímto způsobem také povědomí (americké) veřejnosti o tom, co je moderní umění. Přestože se v poválečném období i díla abstraktního expresionismu, color field ad. bez většího přičinění Barra do sbírek MoMA dostala, expozice představující stále sbírky muzea dodnes působí spíše jako jakási velkolepá, trojrozměrná učebnice dějin moderního umění, než jako prostor pro kritické vnímání něčeho (relativně) nového, něčeho, co je předmětem diskuse nebo různých úhlů pohledu. Divák je potom v expozicích tohoto typu z jejich podstaty spíše recipientem, tím, kdo je vzděláván, komu je z pozice jakési svrchované autority sdělováno, co je z tohoto období podstatné a co by měl přijmout jako součást celosvětového dědictví moderní doby.

V našem prostředí nevznikla typická bílá krychle, jako nově vybudovaný chrám potvrzující platnost moderního umění. Nicméně řada muzeí umění i komerčních a

neziskových galerií se zejména fyzickou podobou tohoto fenoménu, ale také mnoha pravidly spojenými s dnes už takřka globalizovanou formou prezentace uměleckých děl, inspirovala. V některých ohledech přístup k umění ve smyslu bílé krychle naplňovala Sbírka moderního a současného umění Národní galerie, umístěná do prostor Veletržního paláce. Nicméně už vzhledem k této konkrétní budově, jejíž účel byl původně jiný, její náročné rekonstrukci a řadě problémů s tím spojených, je tento případ specifický. V článku *Veletržní palác – rok poté, rok po otevření*, publikovaném v Lidových novinách v březnu 1997, shrnuje Ladislav Kesner způsob představení tehdy čerstvě otevřených sbírek ve Veletržním paláci, který se podle jeho slov namísto národní pýchy stal spíše „veřejným deponiářem“, následovně:

Jde totiž o extrémní formu modernistické expozice, která předvádí izolovaná umělecká díla – nadčasové umění, které má k divákovi promlouvat univerzální řečí svých forem. Muzeum nezdůvodňuje kritéria výběru, ani neposkytuje návštěvníkovi kontext k jejich vnímání. Expozice je víc pro odborníka, běžného diváka však ponechává tváří v tvář dílu osamělého a bezradného.⁶⁴

Přestože od té doby prošly výstavní sály Veletržního paláce určitými změnami, zásadního posunu ve způsobu prezentace stálé expozice se tato instituce zatím neodvážila. Přibylo sice pár barevných stěn (které jsou mnohými vnímány spíše negativně), krátké texty o vystavených autorech, popřípadě několik citací přímo na stěnách, ale základ, princip tvorby expozic zůstal v podstatě nezměněn a tyto intervence se potom jeví spíše jako chaotické jednotlivosti, které příliš nepřispívají k celkové proměně ani integritě přístupu k vystavení sbírek. I přes snahy progresivního lektorského oddělení zůstávají galerie Veletržního paláce, především v době, kdy se nekoná žádný speciální program, až odstrašivě prázdné. K tomu samozřejmě vede také řada jiných důvodů, než fyzické dispozice prostoru, které jsou do značné míry determinující a problematické, nebo nynější podoba expozic. Je to věc celkové politiky a přístupu Národní galerie, která jako by dnes stála rozkročená mezi svou důstojnou minulostí a aktuálními problémy spojenými s jejím vedením, financováním a celkovým postavením na současné umělecké scéně. Budoucnost této instituce se tedy pravděpodobně neobejde bez hlubších změn, kde v rámci inovace odborných a prezentačních přístupů dojde také k přehodnocení stávající práce s diváky.

⁶⁴ Ladislav KESNER, „Veletržní palác – rok poté, rok po otevření“, *Kulturní příloha Lidových novin*, 20. březen 1997, s. 11.

2.3. Současnost: krychle, kulturní supermarket nebo hybridní prostor?

Mluvíme ale v souvislosti s bílou krychlí o historickém stupni vývoje muzea umění, nebo se tato debata týká současnosti? Když vejdeme téměř do libovolné galerie či muzea umění jednadvacátého století, s velkou pravděpodobností nás čekají notoricky známé bílé stěny, krychlovité, popřípadě kvádrovité místnosti, stručné popisky. Bílá krychle se stala určitým konsensem, alespoň co se týče formální podoby dnešních institucí. Nicméně O'Dohertyho kritika, která se stala nosnou pro celou škálu následujících teoretických přístupů k uměleckým institucím, se o fyzickou stránku věci opírá jen částečně. Podstatnější je zde právě zmíněná filozofie s bílou krychlí spojená, ideologické vyznění zdánlivě neutrální prezentace uměleckých děl a distinkce, kterou koncepce krychle přinesla jak v otázkách publika, tak co se týče společenského hodnocení významu představeného umění. V otázce principů tvorby výstav, edukačních strategií a přístupů k divákům prošla muzea od 80. let, kdy O'Doherty diskuse o bílé krychli odstartoval, velkým vývojem. Někteří teoretici dokonce popisují současné směřování těchto institucí jako opak koncepce tichého bílého chrámu.⁶⁵ Mluví se o stále větší spektakulárnosti dnešních muzeí, o tom, že vlivem extrémního nárůstu volného času od dob průmyslové revoluce začala soupeřit s řadou dalších, masových volnočasových aktivit, jako jsou kina či fotbalová utkání a díky tomu se začala připodobňovat spíše zábavním parkům, hybridizovat svoji původní funkci, komercializovat se. Jejich návštěva potom kromě kontemplance uměleckých děl zahrnuje řadu dalších zážitků, jak už bylo nastíněno v předchozí kapitole. Když dnes jdeme na výstavu, můžeme si nejen prohlédnout vystavené exponáty, ale také se sami zapojit do některé z jejích interaktivních částí, poslechnout si výklad, ať už od přítomného průvodce nebo prostřednictvím audioguidu, posedět si v kavárně, děti mezitím nechat zabavit tvůrčí dílnou a nakonec si zakoupit katalog, hrneček s karikaturou umělce, plakát k výstavě, designový šperk nebo jiný artikl z široké nabídky muzejního obchodu. Doma si pak celou zkušenost můžete díky digitalizaci sbírek a narůstajícímu počtu virtuálních aplikací ještě zopakovat v klidu u svého počítače. Určitou komercializací navíc procházejí i samotné přístupy k prezentaci umění, výstavní architektuře ad. Na jejich podobnost se strategiemi vystavování zboží v obchodech a obchodních domech

⁶⁵ Srov. např. Nick PRIOR nebo Julia NOORDEGRAAF.

upozorňuje v souvislosti s historií výstav v newyorské MoMA Mary Anne Staniszewski v knize *Moc výstavnictví*.⁶⁶

Nicméně shrnout vývoj současných institucí slovy, že se stávají komerčními zábavními parky pro masu, by bylo nanejvýš zjednodušující. Jak již bylo zmíněno výše, návštěvnost mnoha světových muzeí umění sice dosahuje miliónů osob ročně a trendem je spíše její nárůst, na druhé straně se ale socioekonomický profil těchto návštěvníků natolik rapidně nemění. Vedle předních muzeí představujících dnes již kanonické sbírky umění starých mistrů, moderního umění i krátkodobé „blockbuster“ výstavy, zároveň existuje celé spektrum institucí, které vzhledem k daleko méně populárním obsahům, jež návštěvníkům předkládají, svému umístění mimo světová umělecká centra a řadě dalších důvodů, mezi podobně „trendy“ instituce zdaleka nelze řadit. Britský sociolog umění a populární kultury Nick Prior v tomto ohledu považuje způsob rozdělení současných muzeí na populární versus exkluzivní, nebo postmoderní versus elitní za nemístný. Podle jeho názoru obsahují muzea prvky obou orientací a je tedy nutné o nich uvažovat komplexněji:

Současná muzea jsou komplexními, dvojitě kódovanými organizacemi, které pracují s množstvím tendencí. Bylo by nevhodné na muzea a jejich návštěvníky uplatňovat logiku buď/anebo, před/po, moderní/postmoderní (...). Jako chemické alotropy, muzea mohou existovat ve dvou nebo třech odlišných podobách, vyskytovat se v množství (muzeologických) skupenství. Výsledkem toho je, že se mohou – a také tak činí – představovat v různých kabátech různým typům publika.⁶⁷

Přestože je filozofický modernismus se svou ideou lineárního pokroku a bílou krychlí jako jedním z mocenských nástrojů z dnešního pohledu považován za ideologii, i postmoderní snahy o obrácení se v jeho pravý opak, tedy pluralitu a horizontální, síťovité uspořádání oproti vertikální linearitě a univerzalitě, se z dnešního pohledu již jeví jako v mnoha ohledech překonané. Nicolas Bourriaud, jehož koncepcí vztahové estetiky jsme se zabývali výše, v tomto ohledu dokonce považuje typicky postmoderní pojem kulturní hybridizace za „stroj na rozpouštění jedinečnosti“ a vymazávání pojmů jako je „typický“, nebo „autentický“. Takzvaná kulturní diverzita je podle Bourriauda

⁶⁶ Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: The MIT Press 1998.

⁶⁷ PRIOR, „Having One’s Tate and Eating It.“, s. 64.

jen „převrácenou reflexí obecné standardizace představitivosti a forem.“⁶⁸ Autor dokonce vybízí k určitému obratu zpět k modernismu, pokud se nám tedy podaří opominout jeho totalitární dimenzi a kolonialistické požadavky a namísto toho se pokusit obnovit určité klíčové principy: důraz na současnost, na experiment, na relativní a proměnlivé.

Kategorizovat umělecké instituce jako spektakulární, hybridní zábavní parky, jimiž cirkulují masy ve jménu „hysterické vznešenosti“⁶⁹ je skutečně zavádějící, jakkoli by taková charakteristika na některé konkrétní příklady skutečně sedět mohla. Uvažovat o současném muzeu umění jako o hybridním místě lze spíše v tom smyslu, že v sobě v mnoha ohledech stále nese prvky filozofie bílé krychle, v jiných aspektech podléhá komerčním a popularizačním tlakům, ale zároveň prohlubuje například své výzkumné složky, vytváří nové experimentální projekty, rozvíjí edukační a prezentační činnost apod. Právě ono „oblékání se do různých kabátů pro různé diváky“, jak nabízí Prior, mnohé současné instituce poměrně trefně charakterizuje. Umělecká instituce v tomto duchu může zůstat místem umožňujícím hlubokou kontemplaci pro diváky, kteří takovou formu prožitku preferují. Dalším skupinám nabídne typ návštěvy pro ně adekvátní – pro děti zábavně-vzdělávací setkání s vystavenými díly a tvůrčí dílny, pro nevidomé speciální programy či alespoň haptické stezky a informace v Braillově písmu, pro seniory a další skupiny různé kluby, přednášky či besedy, speciální aktivity pro rodiče s dětmi, teenagery a řadu dalších vrstev *nových návštěvníků*, jak by tyto skupiny označil Black. Abychom ale nezůstali pouze v rovině demokratizace umění ve smyslu rozšiřování publika, tomuto programovému řešení předchází řada kroků, které se týkají ještě základnější proměny umělecké instituce. Od jejího uchopení jako neutrálního prostoru pro vystavené umění je třeba přejít k vědomé artikulaci principů, na kterých modus prezentace umění v daném kontextu stojí. Zaujetím vědomého, viditelného *stanoviska* vůči způsobům uspořádání výstavních síní, selekci uměleckých děl, možnostem podávání informací, mediálního zviditelnění či vzdělávání – a zabavení – návštěvníků se současná muzea umění mohou stát jakýmsi „třetím prostorem“ mezi elitářstvím a masovostí, který popisuje Nick Prior:

⁶⁸ Nicolas BOURRIAUD, *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg 2009, s. 13.

⁶⁹ PRIOR, „Having One’s Tate and Eating It.“, s. 57.

Přestože bychom neměli podceňovat přetrvávající třídní omezení a neustálou komercializaci muzeí, je jim přinejmenším umožněno, aby se stala demokratičtějším, otevřeným „třetím prostorem“, přesahujícím elitářství a konzumerismus, prostorem, který v sobě ponese pozitivní obrat vzhledem k osvícenské vizi kulturní modernity.⁷⁰

⁷⁰ *Ibid.*, s. 68. (přel. autorka)

3. Institucionální avantgarda

Muzea umění, galerie, umělecká centra a další instituce zaměřené na prezentaci vizuálního umění utvářejí nesmírně obšírné spektrum, které je těžké jakkoli souborně kategorizovat bez ohledu na specifické kulturní, sociální nebo politické kontexty, ve kterých tyto iniciativy působí. Přesto existuje snad stejně široké spektrum teoretických přístupů, které sledují jejich vznik a proměny. V poslední době se k dnes již klasickým studiím výše uvedených autorů, jako je Brian O'Doherty, Tony Bennett, Graham Black, Nick Prior nebo v našem prostředí Ladislav Kesner,⁷¹ kteří se zabývají především otázkou muzeí umění, přidávají diskuse o tzv. *novém institucionalismu*, který se může týkat jak muzeí, tak ostatních uměleckých institucí a do diskuse přináší nové podněty situující výše zmíněnou problematiku do poněkud radikálnějšího rámce. Termín, který si umělecký svět vypůjčil ze sociologie, označuje směr bádání zabývající se institucemi, jež vzdorují tlakům komercializace či politizace skrze angažovaný, nesamozřejmý přístup k vlastní programové linii i způsobům práce s publikem. V této kapitole se pokusím nastínit hlavní body aktuálních mezinárodních diskusí na téma nového institucionalismu a zhodnotit teoretická východiska v souvislosti s konkrétními možnostmi současných institucí. V první části stručně shrnu návaznost nového institucionalismu na předchozí teorie tematizující proměnu muzeí umění od jejich vzniku do současnosti. Dále posoudím rozdíl mezi používáním téhož termínu v sociologickém kontextu a v oblasti výtvarného umění. Ve třetí podkapitole zhodnotím vztah nového institucionalismu a v současnosti obdobně často diskutovaného termínu „hybridizace“ jako obecnější koncepce, která se může týkat jak rozšiřování pole možných aktivit v rámci činnosti jednotlivých institucí, jak bylo nastíněné v předchozí kapitole, tak rozostření hranic mezi jejich typy. Poslední podkapitola se bude zabývat možnostmi participace publika na programech „nových institucí“.

⁷¹ Srov. např. BENNETT, „The Birth of the Museum“, BLACK, „The Engaging Museum“, Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and their Visitors*, Londýn: Routledge 1994; KESNER, „Muzeum umění v digitální době“.

3.1. Od národního projektu ke kritické instituci

Instituce představující vizuální umění, či v širším slova smyslu historické a kulturní artefakty, prošly za poslední dvě a půl století rozsáhlou transformací, která byla nastíněna v předchozí kapitole. První muzea byla úzce spojena s formujícími se národními státy a jejich sbírky tak měly vyvolávat pocit určité sounáležitosti a hrdosti na (ne vždy vlastní či zcela legitimně nabyté) kulturní dědictví. V osvícenském duchu byla důležitá jejich vzdělávací funkce, podle dobových dokumentů měla muzea povznášet vkus co nejširšího publika. Už tehdy s nimi ale bylo spojeno určité společensko-intelektuální elitářství, které se naplno projevilo v kanonickém způsobu prezentace umění, dominujícím dvacátému století, jež Brian O'Doherty nazval bílou krychlí. O'Doherty tento fenomén pojmenoval a opatřil kritickou analýzou v době, kdy už také působili umělci jako Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren nebo Richard Serra, kteří buď fyzicky, nebo v přeneseném slova smyslu do bílé krychle zasahovali a zviditelňovali tak skryté síly a mechanismy, které se skrývaly pod rouškou zdánlivé neutrality. To se týká například způsobů vystavování, nebo obecně zacházení s uměleckým dílem či akcí, otázek spojených s jejich vnímáním a interpretací, možností překlenout rozdíly mezi světem uvnitř instituce, vedeným vlastními pravidly, a světem venkovním, ale také praktičtějších problémů spojených s vedením a financováním uměleckých institucí.

K těmto tendencím se na přelomu století přidávají ještě diskuse o zmíněném procesu demokratizace umění či kultury, jehož praktické naplňování často patří mezi požadavky kulturních politik a potažmo cíle samotných institucí. Tento jev zapříčiňuje řada faktorů – od nutnosti obhájit financování kulturních institucí z veřejných i soukromých zdrojů dostatečnou návštěvností, přes jejich soupeření se stále narůstající škálou volnočasových aktivit, až po různé altruistické snahy. Umělecké instituce se v tomto bodě ocitají na pomyslném rozcestí. Řada z nich se vydává cestou komercializace a vytváření velkolepého programu, jehož úspěšnost je hodnocena především podle počtu návštěvníků – bez větších ohledů na kvalitu jejich prožitku. Nicméně, jak jsme pozorovali v předchozí kapitole, takto jednoduše shrnout vývoj současných institucí může být zavádějící a jen parciálně platné tvrzení. Alternativou především pro větší instituce se stala určitá mnohvrstevnost, kdy jsou jednotlivé části jejich programu

prostředkovány různým typům návštěvníků na jim odpovídající úrovni (zábavně-vzdělávací formou dětem, tematickým odborným výkladem zájmovým skupinám apod.). To se ale týká především různých způsobů prezentace výstavního programu, který sám o sobě nemusí být nijak zvlášť progresivní či kritický.

Domnívám se, že většina předních současných muzeí umění, jako je Muzeum moderního umění v New Yorku nebo londýnská Tate, se nachází na pomezí těchto dvou přístupů: představují z větší části populární výstavy umělců mezinárodního formátu, které přispívají k budování určité „značky“, případně z méně známých umělců tyto „hvězdy“ vytvářejí. Kupříkladu v případě nedávno uspořádané výstavy Roye Lichtensteina v Tate Modern⁷² se slavné jméno umělce i výrazná a všeobecně spíše líbivá vizualita jeho díla stala ideálním nástrojem pro soudobé marketingové strategie, od obrovských billboardů, které v době konání výstavy zaplavily Londýn, až po suvenýry s reprodukcemi Lichtensteinova díla, vyrobené speciálně v souvislosti s výstavou, jež byly k dostání v galerijním obchodě. Podobně se ale zachází i se jmény pro daný kontext méně známými, například s o pár měsíců dříve uskutečněnou výstavou Aliny Szapocznikow v MoMA, která ilustrovala zmíněné vytváření nového kultu okolo umělců, kteří byli v modernistických dějinách vzhledem k politické situaci či dalším vlivům v mezinárodním prostředí opomenuti nebo nedostatečně doceněni.⁷³ Výstavy v institucích tohoto typu nebývají příliš experimentální, využívají většinou zavedených forem prezentace převážně již potvrzeného umění s případnými spíše formálními inovacemi, které jsou umožněny velkorysími rozpočty. Zároveň ale tyto instituce kladou vysoký důraz na výzkum a vzdělávací stránku. Vytvářejí rozsáhlé doprovodné programy pro řadu cílových skupin, podávají informace množstvím způsobů od tištěných a nástěnných textů až po audio průvodce, komentované prohlídky, komentáře umělců a kurátorů k jednotlivým dílům či částem sbírek apod. Skrze optiku uměleckého světa se výběr umělců a témat či přístupy k výstavám mohou zdát poněkud konzervativní, ale z pohledu širší veřejnosti jsou obsahy, které tyto instituce přinášejí, často nové, popřípadě představuje jejich přijetí určitou výzvu. Díky svému jménu a prestiži přispívají k určité „kodifikaci“ vystaveného umění, což je jeden z trendů

⁷² Výstava *Lichtenstein. A Retrospective* proběhla v Tate Modern na jaře 2013 ve spolupráci s The Art Institute of Chicago. Představila na 125 obrazů a soch amerického průkopníka pop artu.

⁷³ *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone, 1955–1972*, New York: MoMA 7. 10. 2012 – 28. 1. 2013.

nastolený pojetím bílé krychle, který snad nejvýrazněji etablovala právě newyorská MoMA, na straně druhé právě díky tomuto přístupu tradičně upevňují postavení umění v měnící se společnosti. Model tzv. „kulturního supermarketu“, jak spektakulární instituci nazval Nick Prior,⁷⁴ v praxi tudíž nelze od formátu „více tváří jedné instituce“ jednoznačně odlišit.

Paralelně se spektakulárně-edukační orientací mnoha předních institucí ale začala vznikat mezinárodní síť iniciativ, které jako jádro svého programu pojaly experimentální, mezioborový přístup. Jedním z klasických příkladů je nizozemské Van Abbemuseum v Eindhovenu, které vzniklo už v roce 1936, ale zejména v posledních desetiletích se etablovalo jako instituce, která přistupuje kriticky k vlastnímu fungování a představení sbírek a svými projekty zkoumá například vzdělávací potenciál muzea nebo možnosti participace diváků. Svě působení na webových stránkách zástupci instituce popisují takto: „*Vyzýváme sebe samotné a své návštěvníky k přemýšlení o umění a jeho místě ve světě. Zabýváme se řadou témat, včetně role sbírky jako kulturní paměti a muzea jako veřejného místa.*“⁷⁵ Právě tato nesamozřejmost přístupu k vlastním sbírkám a výstavním projektům i jednotlivým uměleckým dílům, zkoumání možností jejich prezentace, které nejsou jen interními rozhodnutími, ale různými cestami se snaží zohledňovat názory odborníků z řady jiných oblastí i laické veřejnosti, je jakýmsi opakem zdánlivě neutrálního přístupu bílé krychle, v rámci něhož jsou tyto mechanismy takřka neviditelné. Na teoretické rovině byly podobné iniciativy shrnuty termínem *nový institucionalismus*, jenž představuje jakési pomyslné hnutí „institucionální avantgardy“,⁷⁶ která od devadesátých let minulého století internalizovala kritiku fungování institucí, se kterou původně vystoupili umělci. Jak postuluje Jonas Ekeberg, editor knihy *New Institutionalism*, nová instituce je ochotna překlenout způsoby expozice spojené s redukcí uměleckého díla na pouhý objekt.⁷⁷ Dalším stupněm je potom sebereflexivní kritika, tedy vědomě artikulovaný, nesamozřejmý přístup k vlastní programové linii a kurátorským záměrům i k celkové institucionální struktuře.

⁷⁴ PRIOR, „Having One's Tate and Eating It.“

⁷⁵ Z oficiálních webových stránek muzea, <http://vanabbemuseum.nl/en/about-us/> (cit. 21. 4. 2013).

⁷⁶ Tento termín použila teoretička Nina Möntmann, která nový institucionalismus spojuje především s progresivními kurátorskými záměry, jejichž cílem je vytvořit mezioborový „aktivní prostor“. Viz Nina MÖNTMANN, „Narratives of Belonging. On the Relation of the Art Institution and the Changing Nation-State“, in: James ELKINS – Alice KIM – Zhivka VALIAVICHARSKA (eds.), *Art and Globalization*, University Park: Pennsylvania State University Press 2010.

⁷⁷ Jonas EKEBERG (ed.), *New Institutionalism*, Oslo: Office for Contemporary Art 2003, s. 9, 14.

Julia Noordegraaf upozorňuje, že první impuls k transformaci institucí prostředkujících kontakt s uměním vyšel od muzeí představujících nezápadní umění: v těchto případech je zřejmé, že umělecká díla jsou vytržena ze svého původního kontextu a uspořádána do nového systému, který předurčuje specifický způsob jejich nahlížení či interpretace.⁷⁸ Susan Vogel, kurátorka Centra Afrického umění v New Yorku, například již v roce 1988 uspořádala výstavu nazvanou *ART/artifact*, skrze kterou zkoumala vliv muzejní prezentace na interpretaci vystavených předmětů. Výstava ukázala, že každý pokus o expozici uměleckých nebo kulturních artefaktů je určitou manipulací, a že zviditelnění mechanismů, které za produkcí výstav stojí (kritéria výběru děl, vytváření vztahů mezi nimi, způsoby instalace, psaní doprovodných textů apod.), může přivést diváka přinejmenším k tomu, aby si uvědomil jejich nesamozřejmost a při návštěvě výstav s ní počítal.

V podobných intencích následovaly další instituce, které do svého programu zvaly umělce zabývající se institucionální kritikou, nebo externí kurátory, kteří měli uskutečnit vlastní reinterpetaci stávajících sbírek, nebo představit vlastní experimentální projekty. Výstavy představující specifický úhel pohledu na určitou sbírku, ovlivněné osobností jejich tvůrce, kurátorské i umělecké intervence a netradiční pojetí práce se sbírkou se staly určitým trendem. Například Lawrence Rinder, ředitel Berkeley Art Museum, zde v roce 2009 uspořádal výstavu, pro jejíž tematické okruhy se inspiroval „zranitelností“ a „syrovostí“ děl uložených v depozitářích. Namísto klasické chronologie tak zvolil řadu mnohem více intuitivních, a tedy také do značné míry osobních spojnic. V rozhovoru publikovaném v časopise *A2* o svém přístupu hovořil takto:

Snažím se díla uspořádat tak, abych divákům umožnil komplexní zkušenost. Obvykle není narativní, ani didaktická, ale nabízí určité spojující vlákno: ať už formální, nebo poetické. Myslím, že rolí kurátora je vést diváka skrze výstavu, skrze prostor. Ale způsob, kterým to dělá, může být hodně efemérní a jemný, nebo naopak didaktický. Výstava, kterou jsem připravoval pro Berkeley Art Museum, když jsem tam začínal jako kurátor, byla nazvaná *Galaxy: A Hundred or So Stars Visible to the Naked Eye* (Galaxie: kolem stovky hvězd viditelných pouhým okem). Na výstavě bylo přes sto děl ze sbírek muzea, datovaných do období více než pěti set let, vytvořených v různých médiích. To je způsob, kterým vnímám výstavu. Je jako galaxie. Je tu

⁷⁸ NOORDEGRAAF, „Strategies of Display“.

určitá nahodilost, ale také organizace a přitažlivost, která drží celek pohromadě. To nemusí být zřejmé z jednoho konkrétního bodu, ale když se podíváte na celek, je to tam. Je konzistentní.⁷⁹

Artikulace a problematizace různých možností vystavování uměleckých artefaktů je nicméně v současných úvahách jen prvním krokem. Vytvořit skutečně „kritickou instituci“, která bude prezentovat kvalitní program nezávislý na politických či komerčních tlacích, zároveň bude do svých projektů angažovat široké vrstvy publika, bude inovativní, experimentální, a přesto pro své snahy najde odpovídající finanční zázemí i zájem veřejnosti, se jeví jako v praxi nerealizovatelný úkol. Je to spíše určitý ideál, který mohou mít zástupci současných institucí na paměti. Domnívám se, že už pouhé uvědomění si těchto bodů a snaha se skrze svoji činnost některých z nich prakticky i teoreticky dotýkat je základem pro označení dané instituce jako „kritické“. V následujících podkapitolách se pokusím nastínit základní teoretická východiska uvažování o novém institucionalismu, ale také konkrétní možnosti a úskalí pro instituce, které se snaží tomuto ideálu alespoň přiblížit. Je přitom nutné zohledňovat rozdílnost kontextů, ve kterých takové instituce vznikají nebo působí, a odlišovat „novou instituci“ jako teoretický konstrukt nezávislý na konkrétním místě od skutečných organizací, které působí na lokálních úrovních s diametrálně odlišnými podmínkami.

3.2. Nový institucionalismus v kontextu sociologie a současného umění

V nejširším slova smyslu jsou instituce jednoduše pravidly. Jejich definice nicméně nepodléhá jednoznačnému konsensu napříč obory. Často citované vymezení tohoto pojmu poskytuje americký ekonom Douglass North, který jakožto instituce označuje lidmi navržená omezení, která strukturují politické, ekonomické a sociální interakce. Zároveň autor rozlišuje instituce od organizací. Zatímco první chápe jako pravidla hry, druhé jako samotné hráče – politické, ekonomické, kulturní nebo vzdělávací orgány.⁸⁰ V běžném i teoretickém jazyce jsou ale tyto termíny často ztotožňovány. Striktně vzato je institucí celý svět umění se svými pravidly, zatímco jednotlivá muzea umění, galerie či

⁷⁹ Karina KOTTOVÁ, „Výstavy jako galaxie. Rozhovor s kurátorem Lawrence Rinderem“, *A2*, 15. srpen 2012, č. 17, s. 12.

⁸⁰ Douglass NORTH, „Institutions“, *Journal of Economic Perspectives*, roč. 5, 1991, č. 1, s. 97–112.

umělecká centra jsou organizacemi. Většina teoretických textů o nich nicméně hovoří právě jako o institucích.

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století začaly jednotlivé sociologické školy systematicky zkoumat vznik, vývoj a funkci institucí v širokém slova smyslu. V souvislosti s nástupem behaviorálních teorií v sociologii se do popředí zájmu dostal vliv institucí na chování jednotlivců. Nizozemský sociolog umění Hans van Maanen ve své publikaci nazvané *Jak studovat světy umění* posuzuje význam sociologických teorií pro zkoumání organizační struktury uměleckého světa a potažmo jejího vlivu na funkci umění ve společnosti.⁸¹ Van Maanen uvádí, že někteří autoři upřednostňují používání termínu konvence namísto instituce. Sociologové Paul DiMaggio a Walter W. Powell, jejichž dílčí studie se dotýkaly také oblasti umění, například chápou konvence jako zárodek institucí. Victor Nee zdůrazňuje pojem sítě provázaných pravidel a norem, jež ovládají sociální vztahy. Nový institucionalismus v sociologii je nicméně spjat právě s analýzou organizací.⁸² Zatímco institucionalismus je studuje především z hlediska jejich zakotvenosti v místních komunitách, nový institucionalismus zkoumá organizace z mezinárodního hlediska, jako určitou optiku, skrze niž lidé s nimi spjatí nahlízejí svět kolem sebe. Mezi další rozdíly patří podle van Maanena zakotvenost „starého“ institucionalismu v politických aspektech chování v rámci organizací a hledání „organizační iracionality“ v samotné formální struktuře organizace, zatímco nový institucionalismus se obrací především k externím vlivům.⁸³

Starý i nový institucionalismus jsou nicméně v sociologickém kontextu spíše zastřešujícími termíny pro řadu analytických studií, které zkoumají dopad institucionálních struktur na chování jednotlivců, nebo naopak podmíněnost fungování institucí jednáním lidí, kteří je utvářejí. Jádrem pro toto uvažování jsou dnes již kanonické teorie byrokracie a „železné klece racionality“ Maxe Webera, ve kterých autor vyjadřuje svou obavu ze sílící racionalizace fungování společnosti, jež je úzce spojeno právě s vývojem moderních organizací.⁸⁴ Některé novoinstitucionální

⁸¹ Hans van MAANEN, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

⁸² Anthony Giddens je definuje jako „velké seskupení lidí, které je neosobního charakteru a vzniká s konkrétním záměrem“. Anthony GIDDENS, *Sociologie*, Praha: Argo 1999, s. 288.

⁸³ Van MAANEN, „How to Study Art Worlds“, s. 43–50.

⁸⁴ Max WEBER, *Metodologie, sociologie a politika*, Praha: OIKOYMENH 2009.

sociologické studie⁸⁵ se naopak zabývají iracionálními aspekty takto systematicky uspořádaných celků nebo možnostmi inovací v jejich rámci.

Nový institucionalismus ve světě současného umění zatím není natolik analytickým nástrojem, aby se opíral o konkrétní kvalitativní či kvantitativní studie. Tyto typy výzkumu byly v angloamerickém prostředí, odkud se postupně inspirují další geografické oblasti, zejména od devadesátých let minulého století hojně využívány pro evaluaci činnosti uměleckých institucí, kupříkladu hodnocení diváckého dopadu výstav nebo posuzování jejich sdělovacího potenciálu před samotnou realizací expozic. Jak už bylo nastíněno výše, týkají se ale především muzeí. V oblasti výtvarného umění se studie tohoto typu zabývají hlavně činností velkých muzeí umění, která mají dostatek prostředků na vlastní financování výzkumu, nebo jsou dostatečně atraktivní pro případové studie nezávislých badatelů.⁸⁶ Pro menší instituce, případně instituce v jiných geografických oblastech, jsou tyto formy výzkumu a hodnocení zatím spíše novinkou, přestože zájem o ně v posledních letech výrazně narůstá. Tyto trendy s myšlením ovlivněným novým institucionalismem na poli teorie výtvarného umění bezesporu významně souvisejí, nejsou s ním ale tak jednoznačně spjaty, jak je tomu v sociologickém uvažování. Užívání termínu nový institucionalismus v souvislosti se současnými uměleckými institucemi se zatím jeví spíše jako potřeba najít zastřešující výraz pro praktické kroky kurátorů a dalších zástupců institucí, které jsou vedeny alternativním uvažováním o jejich poslání a možnostech fungování v měnící se společnosti. Teoretické reflexe a případné výzkumy dopadu takových záměrů na návštěvníky se objevují až v návaznosti na tyto zpravidla velmi konkrétní plány a projekty.

Novému institucionalismu v sociologii a ve světě umění je ale společný důraz na mezinárodní kontext a zájem o míru ovlivnění činnosti jednotlivých organizací sítí stále více globalizovaných pravidel či norem. Kurátorka, kritička a spisovatelka Nina Möntmann v tomto fenoménu hledá původce současné komercializace uměleckých institucí, což je jeden z hlavních jevů, vůči kterým se ty „nové“ snaží vymezit.

⁸⁵ Srov. Paul J. DIMAGGIO a Walter W. POWELL, „The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“, *American Sociological Review*, roč. 48, 1983, č. 2, s. 147–160.

⁸⁶ Srov. HOOPER-GREENHILL a MOUSSOURI, „Researching Learning“.

Möntmann ve svém eseji z roku 2007 označuje nový institucionalismus ve světě umění jako kurátorský záměr vytvořit „aktivní prostor“, který by byl „částečně komunitním centrem, částečně laboratoří a částečně akademií“, což jsou slova, která si autorka vypůjčuje z profilu Kunsthalle Rooseum ve švédském Malmö. Pod vedením Charlese Escheho a později Lene Crone Jensen byla tato instituce podle Möntmann jedním z prototypů nového modelu, vedeného experimentálním, multifunkčním přístupem ke kurátorství. Möntmann, která ve své eseji reflektuje zejména činnost institucí severských zemí, nicméně vidí tento trend, jehož vznik datuje do poloviny devadesátých let, už o deset let později jako ohrožený. Upozorňuje na řadu politických změn, které „nové instituce“ subordinovaly pod větší celky, nebo si dokonce vynutily jejich zavření. To mohou být podle autorky příklady krajních reakcí na kritický přístup institucí, který dle jejích slov v mnoha případech nepřežil „korporátní obrát“ (*corporate turn*) v institucionální sféře.⁸⁷

Tento obrát Möntmann v o tři roky později publikovaném textu na téma vztahu umělecké instituce a proměny národního státu spojuje především s problematikou oddělení národa od státu v globalizovaném světě. Současný stav odlišuje od prvních muzeí, jež byla koncipována jako národní projekty, které skrze své sbírky vytvářely určitý pocit sounáležitosti a hrdosti, a zároveň utvrzovaly tehdejší světonázor. Möntmann uvádí příklad Britského muzea, které k prezentaci svých sbírek přistoupilo z perspektivy kolonizátora vyzdvižením vlastní historie a vytvořením exotických „exkurzů“ do ne vždy zcela morálně nabytých dědictví jiných kultur. V současnosti má stát podle autorky spíše manažerskou funkci, zatímco ostatní (ekonomické, sociální aj.) agendy přebírají nadnárodní organizace, jako je OSN nebo Světová obchodní organizace. Umělecká instituce se v důsledku toho řídí „korporátním modelem“, kdy je úspěšné řízení hodnoceno vysokými počty návštěvníků, a tak jsou přirozeně upřednostňovány spektakulární výstavy světových umělců zvučných jmen spíše než experimentální nebo kritický program. Mezi takové instituce podle Möntmann patří kromě těch, kterými jsem se zabývala výše (britská Tate nebo americké MoMA, vedle nichž Möntmann jmenuje ještě Guggenheim Museum), také stále více středně velkých

⁸⁷ Nina MÖNTMANN, „The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future“, *EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies)*, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> (cit. 20. 11. 2012).

uměleckých center i menších institucí. „*Vzdělané vlastenectví, které upevňovalo národní stát, bylo nahrazeno narativem hodnotícím konkurenci, konzumaci událostí a výtěžek, který legitimizuje stát v područí globálního kapitalismu,*“ dodává autorka.⁸⁸

V pomyslných kleštích mezi vizemi kulturní instituce buď jako národního projektu, nebo jako korporace, se ocitl Piotr Piotrowski, historik umění a bývalý ředitel Národního muzea ve Varšavě. Podle něj patří mezi kritické instituce již od šedesátých let Moderna Museet ve Stockholmu, v současnosti například Van Abbemuseum v Eindhovenu nebo New Museum v New Yorku. Piotrowski usiloval o přenesení sebekritické koncepce do institucionálního rámce národního muzea. Na pozici ředitele byl jmenován právě díky této koncepci, kterou o dva roky později rozvedl ve strategický dokument. Ten byl ale v jeho nepřítomnosti odmítnut správní radou muzea bez udání pádných důvodů. Kritická koncepce totiž dle Piotrowského nabourávala dvě základní představy možného směřování muzea – vizi muzea jako chrámu, který stráží a nikoli zpochybňuje národní tradici, a vizi muzejní instituce jako spektaklu bombastických výstav a komercializovaného fungování. Piotrowski je nadále přesvědčen, že pokud mají muzea hrát významnou roli v současné společnosti, musí se změnit. Jejich úkolem je programově se dotýkat problematických témat a v případě národních muzeí také přezkoumávat, přepisovat historii, na rozdíl od jejího velebení a chápání jako danosti či hrdosti národa. Nová instituce má podle jeho názoru disponovat intelektuálním přístupem ke kultuře a vazbami na místní publikum, a také odpovídat celkové lokální situaci místa, ve kterém se nachází, nesnažit se o hledání univerzálních modelů.⁸⁹

Právě požadavek většího důrazu na lokální kontext v tomto ohledu považuji za velmi důležitý. Koncepce mnoha uměleckých institucí po celém světě jsou si do určité míry podobné, následují globalizované tendence a trendy, kterými se může v krajních případech stát dokonce i poněkud vyprázdněné využívání myšlenek spojených s novým institucionalismem – hlavně pozvat nějakého angažovaného umělce, aby reinterpretoval stálou sbírku, zařadit do programu projekt vyžadující aktivní participaci diváků apod. To vše nikoli z důvodu, že je to pro danou instituci a její publikum skutečně relevantní, ale proto, že se takové věci na světové scéně v současnosti nosí. Na druhé straně zájem

⁸⁸ MÖNTMANN, „Narratives of Belonging“, s. 164.

⁸⁹ Tereza STEJSKALOVÁ, „Kritické muzeum. S Piotrem Piotrowským o jeho pojetí výstavních institucí“, *A2*, 19. prosinec 2012, č. 26, s. 12.

o lokální kulturu a přístupy vycházející ze skutečné znalosti místní situace a citlivé reakce na ni začíná být snad podobně silný jako nahrazování anonymních potravin ze supermarketu lokálními zdroji. Domnívám se, že zcestovalí návštěvníci kulturních institucí už začínají být unaveni unifikovanými způsoby vystavování a často i výběrem umělců, které najdou v muzeích umění od New Yorku po Tokio. Na jedné straně je vytváření určitého standartu či mezinárodních trendů v současné globalizované situaci přirozenou tendencí. Velkolepé putovní výstavy umožňují divákům v odlišných kontextech shlédnout, co přední zástupci současného uměleckého světa považují za důležité a aktuální, inspirace přístupy předních institucí mohou vést ty menší či geograficky méně přístupné k inovacím. Je ale nutné se vyvarovat povrchního následování mezinárodních vzorů a požadavek nového institucionalismu na kritický přístup co nejvíce zohledňovat ve vztahu jak k síti podobných institucí a k jejich přístupům, tak k lokální situaci se všemi jejími specifiky.

Dalším důležitým bodem, který se zmíněných problémů rovněž do značné míry týká, je otázka financování uměleckých institucí a s ním spojených požadavků ze strany soukromých i veřejných podporovatelů. V tomto ohledu se evropské a severoamerické instituce velmi liší, přičemž ty evropské stále do značné míry spoléhají na financování ze strany státu a dalších veřejných rozpočtů, zatímco americké jsou z větší části nestátními iniciativami, kde je také podíl financování ze soukromého sektoru mnohem vyšší. Nicméně i evropské kulturní instituce v posledních letech vzhledem ke grantovým škrtům stále častěji hledají podporu u soukromých subjektů. S tím přirozeně souvisejí jiné zájmy než v případě financování z veřejných peněz, kdy jsou požadavky na zaměření programu, návštěvnost, reklamu apod. vedeny maximálně prioritami kulturních politik jednotlivých subjektů (Evropská unie, stát, menší správní celky). Soukromým společnostem ale zpravidla nestačí logo na plakátu výstavy a odborná závěrečná zpráva o projektu. Zajímá je zejména jeho „kasová“ úspěšnost a mediální dosah, který je u projektů, jež staví na známých jménech umělců, populárních či „lacině“ provokativních tématech, nebo velkolepém způsobu zpracování, zpravidla nejvyšší. K tomu se váže také „morální“ otázka financování institucí například tabákovou společností nebo sporně hospodařícím monopolem na dodávání energií. K prvnímu případu financování newyorského MoMA společností Philip Morris se vyjádřil svou parodií na Picassův obraz *Muž s kloboukem* (1912) výše zmíněný Hans Haacke,

který námět obrazu přetvořil v reklamu na cigarety. Umělecké instituce, které neustále trpí nedostatkem financí, se musí rozhodovat nejen na základě vlastních altruistických snah a upřímné filozofie, ale také podle dostupných možností financování, potažmo výše potenciální návštěvnosti. Jedna vysoce populární výstava v celoročním, jinak spíše experimentálním programu, může zčásti být určitým kalkulem, který dočasně zvýší návštěvnost, mediální ohlas i atraktivitu dané instituce pro soukromé sponzory. Nicméně je otázka, jestli se takto vybudovaná pozice promítne i do větší návštěvnosti či dopadu ostatních výstav, nebo zůstane spojena pouze s daným projektem bez dlouhodobějšího pozitivního účinku. Möntmann jako východisko ze současné situace vedené podobnou logikou navrhuje jakousi „globalizaci zesponzoru“, jejíž bází ve smyslu financování by se staly nové soukromé i veřejné nadace, které by pomohly vytvořit udržitelné, nezávislé alternativy soudobých institucí:

[Nová kritická instituce] by se mohla stát protipólem korporátní globalizace utvořené neokapitalismem. Mohla by umožnit aktivní a bezprostřední globální výměnu mezi různými veřejnými skupinami a individuálními hlasy a být platformou pro kritiku národního státu. Musela by rozšířit svůj záběr, zvážit možnosti mezipředmětové spolupráce se zavedenými i alternativními organizacemi a zahájit multidisciplinární aktivity. Taková kritická organizace by mohla mít například podobu mezinárodně operující „organizované sítě“, která posiluje množství menších, nezávislých institucí a aktivit – ať už jsou alternativní, vedené umělci nebo založené na výzkumu. Zároveň by mohla vytvářet dočasné platformy v rámci větších institucí. [...] V uměleckém světě by potom tato nová instituce založená na organizované spolupráci mohla sloužit jako informační pole, jako centrum pro různé transdisciplinární způsoby spolupráce. V právních termínech by to byl jakýsi odbor, a také vstupní brána pro diváky, kteří by měli možnost lokální participace a mezinárodní výměny.⁹⁰

Otázka vzniku nových nadací, veřejných i soukromých, které by měly tento sektor podle Möntmann financovat, je v její argumentaci problematickým bodem. I jim hrozí politizace či korporátní obrat, jež autorka pokládá za nepřátele první vlny nového institucionalismu. Z hlediska současného spektra financování institucí z veřejných a soukromých zdrojů navíc není jasné, kde by se v rámci existujících struktur a snah institucí využívat veškeré dostupné zdroje s uvážením jejich předností i nedostatků vyskytlo místo pro jakési idealizované nadace, které by fungovaly lépe či transparentněji než ty stávající. Jako nosnější se jeví myšlenka určité sítě či platformy,

⁹⁰ MÖNTMANN, „Rise and Fall“.

jakkoli nadužívané tyto termíny v současnosti jsou. Problémem velkých institucí může být šíře jejich programu, který je těžké dlouhodobě udržovat v kvalitním, konzistentním, ale také experimentálním stavu. Zároveň je zde větší úskalí politizace, byrokratizace a komercializace. Spolupráce s menšími, specializovanými organizacemi může být pro zavedené instituce velkého formátu určitým osvěžením, nebo dokonce nutnou podmínkou k tomu, aby si zachovaly flexibilní vazby na aktuální dění v oboru. Navíc tato spolupráce nemusí být pouze externí: jak poukazuje Möntmann, zmíněná síť se může realizovat na mnoha rovinách, přičemž mohou vznikat dočasné platformy v rámci zavedených institucí, nebo se programové linie jednotlivých organizací mohou potkávat v krátkodobých projektech. Tato „poststrukturalistická“ logika má samozřejmě i svá úskalí, zejména proto, že ani zde nemluvíme o jakési abstraktní síti idealizovaných institucí, ale o konkrétních místech vedených konkrétními lidmi, jejichž představy o fungování světa současného umění i možnosti a omezení v rámci lokálních sociálních a politických kontextů se mohou dalekosáhle lišit. Přesto se zdá, že myšlenka větší provázanosti diverzifikovaných přístupů a formátů je pro současné instituce funkčnější než vize jednotného konceptu muzea umění či galerie, který v různých podobách vévodil předchozím dvěma stoletím.

Möntmann ve svém krátkém, ale úderném příspěvku dále naráží na dvě podstatná témata, kterým se chci věnovat níže. Jedním je otázka mezižánrovosti či tzv. hybridizace v rámci spektra i vnitřní struktury jednotlivých institucí. Dalším neméně důležitým tématem je otázka publika. Autorka zde hovoří o opět poněkud idealizovaném stavu lokální participace a mezinárodní výměny, která bude návštěvníkům těchto institucí umožněna. V poslední podkapitole se budu podrobněji věnovat otázkám možností participace publika na činnosti nových institucí.

3.3. Hybridizace nových institucí

Nizozemská teoretička Julia Noordegraaf, jejíž práci jsme citovali výše, se sice ve svém výzkumu věnuje zejména přerodu koncepce muzea umění z devatenáctého do dvacátého století, ale některé z jejích výstupů jsou ale aplikovatelné i na logiku „nových institucí“ století jednadvacátého. Posuny ve výstavnictví, vedle přístupů k muzejní architektuře, způsobů navigace diváka při jeho procházení výstavními prostory a dalších faktorů, označuje autorka jako hybridizaci muzejního „scénáře“ (*museum script*). V muzeu umění devatenáctého století byl tento scénář veden požadavkem předávání vědění, rané dvacáté století bylo dle Noordegraaf zaměřeno na diváka a jeho estetické vnímání. Poválečný koncept bílé krychle zosobnil „neviditelný scénář“, v rámci kterého nemělo nic bránit kontaktu diváka se samotným dílem. Muzeum umění konce dvacátého století se obrací k prožitku diváků, zkoumá, co si divák z návštěvy takové instituce odnáší, nebo co jeho zkušenost ovlivňuje. Zároveň již neztělesňuje jeden homogenní způsob prezentace.⁹¹ Koncept nového institucionalismu s sebou navíc nese požadavek multidisciplinarity, sociální či politické angažovanosti, přesahů do řady dalších oborů i koncepčních přesahů mezi jednotlivými typy institucí, které by měly vzdorovat sílícímu tlaku komercializace a zmíněnému korporátnímu obratu. V kontextu tohoto přemýšlení potom hybridizace neznámá přibližování umělecké instituce zmíněnému spektaklu, kdy jsou nové prvky nabourávající tradiční institucionální model spíše komerčního charakteru (blockbuster výstavy, důraz na propagaci a marketing), ale naopak vznik jakési mezioborové diskusní platformy, jejímž úkolem je zpochybňování statu quo a zviditelňování mechanismů, které se skrývají za vznikem a vystavováním uměleckých děl, ale také celospolečenských, politických a dalších sil, které v obecnějším slova smyslu formují současnou kulturu a myšlení.

Co se týče formální podoby těchto institucí, nejen muzea umění, ale i galerie, centra pro současné umění a další instituce z velké části zůstávají bílými krychlemi. Typickým prototypem jsou komerční galerie, zejména z dnešního pohledu již tradiční typ newyorských (a samozřejmě také londýnských, berlínských...) galerií, které v perfektně čistém a dobře nasvíceném prostoru s šedou betonovou podlahou představují zpravidla samostatné výstavy výrazných současných autorů či menší skupinové

⁹¹ NOORDEGRAAF, „Strategies of Display“.

přehlídky. K tomuto typu fyzického prostoru inklinuje i nezisková galerijní scéna, pokud tedy dané místo není definováno specifickou, například industriální architekturou a nezachovává si tak do určité míry svůj původní charakter, *genius loci*. Na této úrovni se hybridizace spíše než fyzického vzhledu galerií týká dvou koncepčních rovin: neprobíhá jen uvnitř samotných institucí, v rámci jejich programové linie a zaměření, ale také napříč jejich spektrem. Řada institucí, ať už nově vznikajících, či těch s dlouhodobější tradicí, přestává být jednoduše zařaditelná či definovatelná. Přetrvává sice jasné vymezení mezi sbírkotvornou institucí a formátem *kunsthalle*,⁹² v mnohých případech se ale rozměňují hranice mezi komerční a neziskovou sférou, mezi institucemi prezentujícími jednotlivé umělecké žánry apod. Přestože tedy formálně velká část galerijních prostorů zůstává bílými krychlemi, jejich obsahové pole se významně rozšiřuje. Namísto zdánlivé neutrality, kterou vnímal Brian O'Doherty jako ideologickou přetvářku,⁹³ usilují nové instituce o to stát se komunikačně-kritickými prostory, jejichž smyslem je umožnit veřejnou polemiku či reflexi řady aktuálních otázek, místy pro setkávání různých kontextů, lidí, uměleckých žánrů. Ústředním zájmem těchto institucí se pak stává jakási kolektivní zkušenost, ke které mají přístup jak odborníci, tak (v ideálním případě) také široká veřejnost. Důraz je kladen na participaci a dlouhodobé projekty, které stále častěji zahrnují výzkum, spoluúčast odborníků z jiných oblastí, ale také množství zábavně-vzdělávacích prvků určených širokému publiku od dětí po seniory. Klíčovým pojmem pro „novou instituci“ potom často přestává být samotná výstava. Přestože je bezesporu nadále jedním z hlavních pilířů jejího provozu, obdobně důležitými se stávají výše zmíněné aktivity, které vystavené autory a díla interpretují a uvádějí do širších souvislostí, nebo se dokonce stávají zcela samostatnou paralelou výstavního programu.

Příkladem fungování na podobných principech může být newyorská nezisková organizace The Elizabeth Foundation for the Arts, která kromě rezidenčního programu, jenž nabízí dlouhodobý dotovaný pronájem ateliérů téměř stovce umělců vybraných odbornou radou, disponuje tiskařskou dílnou a galerijním prostorem, který je záměrně

⁹² Sbírkotvorná instituce shromažďuje a dlouhodobě pečuje o sbírky historických či kulturních artefaktů, v našem případě uměleckých děl. Tyto sbírky zpravidla také s menšími či většími obměnami vystavuje. Tvorbě krátkodobých výstav ze zapůjčených děl je tak věnován omezený prostor. Kunsthalle takovými sbírkami nedisponuje, program této instituce je tudíž plně věnován krátkodobým výstavám ve vlastní produkci nebo putovním výstavním projektům.

⁹³ O'DOHERTY, „Inside the White Cube“.

nazýván „Project Space“. Vedle „klasičtějších“ výstavních formátů, zpravidla připravených hostujícími kurátory na dílčí aktuální témata, zde probíhají především projekty, které výstavní termín naplní sledem akcí namísto skutečné, hmotné výstavy. Například projekt *Mít a dlužit (To Have and to Owe)*, který na podzim 2012 uspořádala dvojice kurátorů Leigh Claire La Berge a Laurel Ptak, rozličnými formami tematizoval mnohovrstevné zadlužení americké společnosti. Vernisáž proběhla formou performance, během které se návštěvníci účastnili jakéhosi kolektivního rituálu. S pomocí účtenek, které měli po kapsách, dotvořili předem připravený objekt, „modlu“, vůči které se následně pokusili vymezit a přezkoumat své pojetí finanční cirkulace a diktátu konzumní společnosti. Lidé ležící v kruhu kolem podivného centrálního objektu byli skutečně na míle vzdáleni tradičnímu zahájení výstavy, po kterém hloučky návštěvníků se skleničkou v ruce komentují vystavená díla nebo jen společensky konverzují. Následující „výstava“ probíhala formou přednášek, workshopů a skupinových čtení, které se konaly téměř obden po dobu pěti týdnů.⁹⁴

Zakladatelka a současná ředitelka tohoto prostoru Michelle Levy spatřuje jeho hlavní přínos v podněcování konverzace na téma tvůrčích procesů ve výtvarném umění v širším rámci mezioborových referencí. Programová linie se záměrně vyhýbá samostatným výstavám umělců nebo tematickým skupinovým přehlídkám sestaveným spíše na základě formálních souvislostí. Jedním z důležitých kritérií pro výběr projektů je kromě zmíněné multidisciplinarity a komunikačního aspektu jejich vazba na dění a život vně uměleckého světa. Dalším pilířem programové koncepce je dle její autorky přístupnost, která nevyklučuje složitá témata, ale otevírá je na bázi srozumitelné širší skupině návštěvníků. Podstatou Project Space se tak stává spíše setkávání různých komunit, přičemž umělecká scéna sice převažuje, ale díky diverzitě programu je prostor přístupný i dalším skupinám spojeným určitým tématem či zájmem. Přestože je Project Space v rámci umělecké scény New Yorku poměrně dobře známý a kritikou přijímaný, jeho program je tvořen spíše na základě osobních vazeb kurátorů, aktivistů a dalších skupin k tomuto prostoru a osobnosti jeho zakladatelky. Je tak jakýmsi protipólem snah o co největší objektivitu, které jsou běžné v jiných institucích.⁹⁵ Například nezávislá

⁹⁴ Viz „To Have and to Owe“, *The Elizabeth Foundation for the Arts*, <http://www.efanyc.org/to-have-and-to-owe/> (cit. 15. 3. 2013).

⁹⁵ Zdrojem informací je kvalitativní výzkum autorky tohoto textu, který uskutečnila během své čtyřměsíční stáže v Elisabeth Foundation for the Arts.

galerie s rezidenčním programem Apexart, jejíž činnost by se vzhledem k její kriticko-experimentální povaze dala rovněž zařadit do výše zmíněné „kolonky“ nových institucí, vyhláší každoročně otevřenou výzvu k předkládání projektů, na jejichž vyhodnocení se podílí přes sto odborníků z uměleckého světa i jiných oblastí. K přihláškám nejsou přijímány profesní životopisy uchazečů, aby se předešlo hodnocení projektů podle jejich předchozích zkušeností. Jakkoli jsou obě tendence pro současný umělecký svět zajímavé a legitimní, právě přiznání subjektivity výběru a vytváření určité provázané, takřka komunitní sítě projektů, založených na osobních vazbách lidí s nimi spjatých, může být jedním z kroků, jak překonat určité odcizení, které s sebou nese filozofie bílé krychle. Na druhé straně je hlavním úskalím takových snah další obrat k elitářství a nejasně definovaným skupinám „insiderů“, kteří tyto sítě tvoří. Aby se takovému zacyklení předešlo, měly by tyto komunity a instituce, které jsou jejich součástí, zároveň zvažovat mechanismy, jak umožnit novým subjektům, aby se i ony mohly stát jejich součástí. Nicméně ať už se jedná o důraz na subjektivitu či objektivitu výběru, v obou případech je důležité právě zveřejnění těchto mechanismů a operování s nimi jako s podstatnými pilíři, které tvoří profil dané instituce. Široké spektrum institucí různé velikosti i zaměření, které dokážou artikulovat a obhájit své přístupy, stejně jako rozšiřování šíře jejich aktivit ve jménu větší provázanosti uměleckého světa s dalšími oblastmi a novým publikem, představují jednu z možností, kdy termín hybridizace nabývá v současné praxi pozitivního významu.

3.4. Publikum, participace, publicita

Podle O'Dohertyho souvisí proměna bílé krychle především s proměnou samotného umění, které je v ní vystaveno. V nedávno publikovaném eseji nazvaném *Boxy, krychle, instalace, bělost a peníze* se autor vrací k fenoménu, který poprvé popsal před více než třiceti lety. Tehdejší bílá krychle, „natolik sebejistý prostor, že by mohl být označen za neurotický“,⁹⁶ byla prostorem pro prezentaci moderního umění, přičemž i ty nejradikálnější malby poklidně visely na jejích mocných zdech. Fakt, že podobné prostory najdeme na tolika místech světa, od Buenos Aires přes Krakov po Londýn, pokládá autor za triumf specifického kulturního modelu: neutrálního prostoru, který předstírá, že žádným prostorem ve skutečnosti není, přestože jeho obdoby lze najít prakticky všude. Kontextem těchto galerií je zpravidla město, stejně tak jako peníze, které se staly jednoznačnou součástí uměleckého diskurzu. Tím, co nicméně vyznění samotné krychle v O'Dohertyho pojetí nejvíce posunulo, je povaha vystavovaných artefaktů, od fotografie, která podle autora degraduje krychli na pouhý rám, přes video, které ji připodobňuje jinému typu neutrálního prostoru, divadelnímu „black boxu“, až po site-specific instalace, které často promění celý prostor. Kam se potom přesunul duch bílé krychle?

Je jako nějaký sci-fi virus, který se dostal do nás, do diváků, do našich přístupů určovaných onou bílou stěnou. Do našich fetišizovaných očí, do duchovních obětí kmene, který je propojen díky internetu a blogům, jež rozšiřují slovní kulturu uměleckého světa. Tento kmen je schopen přecházet národní hranice, ale nikoli ty sociální.⁹⁷

Tím se dostáváme k důležité otázce: řada teoretických textů i oficiálně formulovaných posláních jednotlivých institucí neustále omílá slova interakce, diskuse, participace, edukace. O institucích zaměřených na současné umění se mluví jako o důležitých místech společenské výměny, která přesahuje hranice nejen jednotlivých oborů, ale také hranice sociální. Mnozí zástupci teorie i praxe jsou přesvědčeni, že současné umění je otevřeným polem, kritickým diskurzem, který patří k sebereflexivním a sebe-obnovovacím mechanismům dnešní společnosti. Není pochyb o tom, že v rámci uměleckých scén jednotlivých měst a zemí i v rámci jejich mezinárodní

⁹⁶ Brian O'DOHERTY, „Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money“, in: Shamita SHARMACHAJRA (ed.), *A Manual for the 21st Century Art Institution*, Londýn: Koenig Books 2009, s. 26.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 30.

interakce dochází v mnoha případech ke skutečně plodné a obsahově významné výměně, vznikají výjimečné výstavní, diskusní i výzkumné projekty. Jinou otázkou je skutečná (možnost) participace širší veřejnosti na takové výměně. Diskuse nad otázkami spojenými s novým institucionalismem, podobně jako řada dalších teoretických zkoumání na poli současného umění, se do velké míry odehrává přímo v muzeích umění, galeriích či uměleckých centrech, které na jednu stranu přebírají část akademické praxe, na druhou stranu tak ale chtějí činit neakademickým způsobem, který není zcela vázán pravidly a omezeními spojenými s tradičně pojatým výzkumem, a který má být vzhledem k povaze těchto institucí otevřen právě veřejnosti. Velkou roli zde hraje samozřejmě také výše zmíněný tlak ze strany grantové politiky i financování těchto institucí ze soukromých zdrojů. V obou případech jsou jedním ze základních kritérií hodnocení činnosti institucí „výkonové ukazatele“, tedy kolik bylo za dané časové období uskutečněno výstav či doprovodných programů a zejména kolik lidí tyto programy navštívilo. Požadavek na participaci ze strany diváků se tak v důsledku týká i řady projektů a akcí, které jsou ve skutečnosti určeny spíše úzké skupině umělců, kurátorů a teoretiků. Kupříkladu ve formulaci poslání pražských Karlin Studios je uvedeno, že oblast působení tohoto subjektu je „*vymezena na propagaci kvalitního soudobého umění a podporu jeho rozšíření v co nejširším společenském a kulturním okruhu*“.⁹⁸ Návštěvník vernisáží i výstav během běžného provozu ale záhy pozná, že publikem tohoto prostoru, podobně jako řady podobných iniciativ, je převážně umělecká scéna či s ní spojená „intelektuální elita“. To je jeden ze základních rozporů zmíněné „hybridizace“: zatímco mnohé instituce procházejí proměnou, která diváka staví spíše do role aktivního spolutvůrce obsahu než pasivního příjemce, jejich skutečné publikum se mění jen minimálně. V souvislosti s představováním současného umění je tato otázka ještě o něco složitější, vzhledem k tomu, že daná oblast ze své povahy přináší obsahy a formy, které nebývají veřejností snadno akceptovány. Zároveň je ale zpravidla prezentována v institucích, které si nemohou dovolit veřejně artikulovat, že jsou určeny jen pro zasvěcené. Jejich oficiálně formulovaná poslání a skutečný společenský dosah se tak v mnoha případech značně liší. Veřejná diskuse zasahující do širších vrstev společnosti je často spíše přáním nebo ideálem, v některých případech

⁹⁸ Viz výroční zpráva instituce, které jsou ke stažení zde: <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/o-projektu/> (cit. 21. 4. 2013).

může být dokonce jen prostředkem, jak vyhovět požadavkům grantových komisí, sponzorů či správních rad daných institucí.

Ve svém kritickém článku o novém institucionalismu upozorňuje nizozemský teoretik Sven Lütticken na možná úskalí tohoto stavu. Nový institucionalismus chápe v podobných intencích jako výše zmínění autoři coby fenomén odvratu mnohých institucí od tradičních modelů umění, což jde ruku v ruce se sebereflexí, problematizací vlastní pozice a aktivit v rámci širších souvislostí. Jak bylo nastíněno, tyto tendence s sebou kromě zrovnoprávnění výstav a dalších programových pilířů přinášejí zdůraznění nových funkcí těchto institucí, především výzkumu, diskurzivní praxe a edukace.⁹⁹ Z divákovy kontemplativní percepcie, typické pro vnímání umění v kontextu bílé krychle, se stává participace a dialog. Instituce, které chtějí být činidly radikální demokracie, nicméně dle Lüttickena až nebezpečně často zapomínají právě na sebekritiku, která je všemi citovanými autory uváděna jako jedna ze základních charakteristik nové instituce. Bez publika, které ve skutečnosti stále nemají, dle autora nemohou ovlivnit sociální dění za vlastními zdmi, jakkoli takové možnosti postulují. Mohou se tak stát jen dalším do sebe zacykleným prototypem, podobně jako bílá krychle, jejíž koncepci se programově snaží vzdálit.

Lütticken v tomto smyslu chápe sebekritiku na více úrovních, nežli jen v rovině internalizace a rozšíření institucionální kritiky ze strany umělců. Jakkoli kritická může nová instituce být vůči vlastnímu programu, způsobům prezentace výstav apod., do těchto úvah by měla zahrnout také skutečný společenský dosah svých aktivit a vědomě pracovat na tom, aby byl adekvátní cílům, které si vytyčuje. Podle Lüttickena jsou nové instituce vysoce hybridními místy, jen co se týče zahrnování množství rozličných akademických a uměleckých disciplín do svého programu. V dalších ohledech tyto instituce dle autora představují jen „levnější, flexibilnější post-fordistický způsob fungování“. Přestože veřejně proklamují svoji otevřenost, ztělesněnou vytvořením určitého pole pro sekávání lidí z různých oborů, nedostatek preciznosti ve vytváření

⁹⁹ V tomto kontextu se může jednat o umělecko-kurátorský výzkum, který často probíhá inovativními způsoby a na různých rovinách zahrnuje podněty či zpětnou vazbu diváků a místních komunit, případně výše zmíněné evaluační výzkumy. Diskurzivní praxí a edukací se zde míní především zaměření na řadu programů a projektů, které problematizují, kontextualizují a prostředkují témata spojená se světem umění i mezioborové souvislosti. Mohou to být různé formáty diskusí a analytických setkání, ale také workshopy, přednášky apod.

programu a promyšlení způsobů jeho zprostředkování divákům často vede k pouhé juxtapozici namísto skutečného dialogu a výměny.¹⁰⁰

Jakkoli pádné mohou tyto argumenty být, jsou také v jistém smyslu zavádějící či zjednodušující. Nemyslím si, že je to nedostatek preciznosti, co ve většině případů způsobuje malý společenský dosah kritických uměleckých institucí nebo absenci dialogu napříč rozmanitými vrstvami návštěvníků v rámci jejich programů. Širší veřejnost přirozeně lákají spíše populárnější projekty, což jsou obvykle také ty, o kterých se dozví z předních médií nebo velkoplošných reklam. Menší instituce na tento typ propagace zpravidla nemají odpovídající finance, a tak je jejich dosah nižší. K nedostatečné práci s publikem často z podobných důvodů vede limitovaná kapacita zaměstnanců, kteří obvykle mají plné ruce práce se zajištěním samotné programové linie, plošné propagace a běžného provozu. Na rozličné edukační aktivity, rozšiřování publika nebo evaluaci dosahu stávajících programů tak zpravidla zbývá minimálně času, jestli vůbec nějaký. Přesto se domnívám, že je pro současné kritické instituce důležité se o to alespoň pokoušet, a nesklouzávat tak k tomu, že se klíčová slova z grantových žádostí a formulací cílů organizací, jako je *dialog*, *interakce* či *participace publika*, stanou jen vyprázdněnými frázemi. Na druhou stranu to neznamená, že by se tyto instituce měly stát jakýmsi otroky svých návštěvníků a neustále jen přezkoumávat, jestli jejich výstavy a projekty žádoucím způsobem rezonují v různých vrstvách společnosti.

Lütticken upozorňuje na další důležitý rozpor, který je s nedostatkem sebereflexe často spojený. Pokud instituce funguje jako kritická instance jen navenek, výsledkem jejích snah může být spíše zdařilá publicita než skutečný společenský dosah. Řada pracovníků nejen v oblasti kultury zažila zkušenost s projekty, které vypadají skvěle na papíře (často to bývá žádost o grant) i v následné „virtuální realitě“ (webové stránky a profesionální fotografie, mediální ohlasy apod.), nicméně jejich skutečná obsahová hodnota za mediálně šířenou slupkou často významně pokulhává.¹⁰¹ Většinou

¹⁰⁰ Sven LÜTTICKEN, „Once More on Publicness. A Postscript to Secret Publicity“, *Fillip*, 2010, č. 12, <http://fillip.ca/content/once-more-on-publicness-a-postscript-to-secret-publicity> (cit. 26. 11. 2012).

¹⁰¹ Podle mého názoru se mezi takové případy řadí množství putovních projektů a celoevropských festivalů, jakým je například festival Transeuropa, jehož část v uplynulých dvou letech probíhala také v Praze. Pořadatelé těchto projektů financovaných „shora“ se často obracejí na místní iniciativy, aby

těchto iniciativ je společná právě silná publicita, zpravidla zaměřená na proklamování onoho (mezikulturního, mezioborového) dialogu a dalších klíčových slov, bez kterých se úspěšná žádost o evropský grant v současnosti neobejde. Aby dialog směrem k veřejnosti vycházel ze solidních základů, měli by se zástupci institucí nejdříve podívat dovnitř, a možná také vyvážit početné PR oddělení odbornými pracovníky, kteří budou mít dostatek prostoru a času na vytváření projektů, jež budou představovat skutečnou obsahovou hodnotu. Lawrence Rinder, současný ředitel Berkeley Art Museum, spatřuje hlavní předpoklad k vytvoření prostoru pro smysluplnou diskusi a interakci v integritě lidí, kteří pro danou instituci pracují. Program, který vychází ze „zaujatého přístupu“ a „ryzích pocitů“, lze dle jeho stanoviska okamžitě rozeznat od projektu, který je realizován jen proto, aby zvýšil návštěvnost či vytvořil povrchní mediální slupku. Pro fungování muzea umění v dnešní společnosti je podle Rindera důležitější spravovat duchovní „poklady“, jako je svoboda, svobodné myšlení a tvořivost, než ty fyzické. Není potom třeba uplatňovat vědomé strategie vedoucí k tomu, aby náplň institucí, kterých se týkají, nebyla banální. Pokud pro jejich vedení a zaměstnance nejsou podobná slova jen vyprázdňenou frází, může jejich program z Rinderova pohledu skutečně plnit důležitou roli ve společnosti.¹⁰² Myšlenka, že veškerá komunikace v rámci uměleckého světa a potažmo směrem k veřejnosti stojí na lidech, kteří tento svět utvářejí, a její smysluplnost tedy závisí na jejich vlastním nastavení, je také ústředním tématem krátkého eseje Jana Verwoerta, který publikoval ve sborníku *Kurátorství a edukativní obrat*.¹⁰³ Verwoert zde upozorňuje na roli komunikačních průmyslů, vedených touhou maximalizovat osobní a institucionální produktivitu za každou cenu. Toto nastavení vytváří dlouhodobý tlak, který se přirozeně projevuje i ve sféře výstavnictví a kurátorské praxe, jejímž hlavním nástrojem je právě komunikace. Výstavy jako by v důsledku byly degradovány na dokonalé produkty podobně industrializovaných procesů:

utraily rozpočet v rámci poněkud šroubovaných akcí, které z mé zkušenosti mívají minimální veřejnou odezvu nebo místní relevanci.

¹⁰² Viz KOTTOVÁ, „Výstavy jako galaxie“.

¹⁰³ Jan VERWOERT, „Control I’m Here. A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in Curating and in General“, in: Paul O’NEIL – Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londýn: Open Editions – de Appel 2010, s. 23–31.

Proč bychom potom měli hledat ducha ve stroji, když stroj samotný může být oním duchem? Navzdory všem kritickým záměrům je přesně tohle vedlejším účinkem současných debat o „novém institucionalismu“. Prohlásit institucionální aparát za předmět (diskurzu) zde zpravidla implikuje jeho chápání jakožto předmětu (s tvůrčí schopností), jako by komunikaci utvářely struktury, umělecká díla a texty, nikoli lidé!¹⁰⁴

Problém spojený s přiřčením veškerého kulturního potenciálu samotnému systému či instituci spočívá dle Verwoerta v celkovém důrazu na *platformu*, která komunikaci nese a která se v mnoha ohledech stává důležitější než její obsah. Kurátorům a dalším tvůrčím pracovníkům v industrializované kulturní produkci zbývá jen velmi málo času, jestli vůbec nějaký, na zastavení se a přemýšlení, výzkum. Na jedné straně je tu tlak ze strany institucí, které si nemohou dovolit mezeru v programu, a množství projektů se, jak bylo nastíněno výše, stává často důležitějším ukazatelem úspěšnosti než jejich obsahová kvalita. Je tu ale i určitý společenský tlak, který vnímají umělci, kurátoři, kritici a další pracovníci v oblasti „tvůrčích průmyslů“: nutnost být stále vidět, navštěvovat všechny důležité vernisáže, diskuse a akce, kde často také vznikají profesionální příležitosti. K tomu se váže i potřeba být neustále „online“. Nezareagovat na důležitou výzvu včas může být pro kariéru kurátora i umělce výrazným poškozením. Otázkou potom je, kde je možné hledat prostor pro neindustrializovanou a neindustrializovatelnou komunikaci a kde najít čas na nápady, emoce, zkušenosti a způsoby vyjádření, které utvářejí hodnotný obsah, jenž může následně být sdílen prostřednictvím uměleckého světa. Pointou Verwoertova textu nicméně není svádět tento nedostatek prostoru pro vznik obsahu na vnější faktory nebo jaksi abstraktně pojatou *platformu*. Mechanismus představující standardy komunikačního průmyslu, jenž postuluje tyto takřka nenaplnitelné výkonové požadavky, nazývá autor jednoduše *kontrolou*. Kontrola nicméně není ničím vnějším. Zosobňuje ji každý zástupce uměleckého světa a tento svět samotný *je* komunikačním průmyslem. Únikem z tohoto mechanismu by potom mohly být vzdělávací instituce jako místa primárně věnovaná studiu a výzkumu. Nicméně univerzity a výzkumné instituce se staly podobně byrokratizovanými a komodifikovanými aparáty, jako je samotný umělecký svět. Možnost změny a vytvoření onoho kýženého prostoru pro vznik obsahu tudíž nemůže podle Verwoerta být plodem instituce, ale jednotlivců:

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 26.

Svoboda zpravidla existuje díky shodě okolností, kdy se některým lidem na důležitých postech podaří vzepřít se internímu tlaku institucionálního aparátu na dobu potřebnou k tomu, aby se mohly rozvinout osvobozené způsoby výměny. Pokud jsme to my samotní, kteří vytváříme tyto neudržitelné podmínky pro fungování uměleckého světa, je také na nás toto fungování změnit a vytvořit prostor pro komunikaci, kterou bychom skutečně chtěli utvářet.¹⁰⁵

Apel na jednotlivce, kteří mohou jaksi magicky proměnit obsahovou hodnotu instituce, pro kterou pracují, a potažmo celé fungování současného uměleckého světa, nicméně také není bez rozporu. Ne každá instituce má natolik osvědčené vedení, aby svým zaměstnancům umožnilo plně realizovat vlastní vize a potenciál. Nebo se naopak, jak ukázal příklad Piotrowského, podobně inovativní ředitel umělecké instituce ve své pozici nemusí dlouho udržet, případně mohou být jeho snahy o změnu přijímány konzervativnějšími zaměstnanci s nevolí nebo zcela odmítány. I kurátoři, teoretici a další odborníci na volné noze jsou vázáni rozličnými požadavky institucí a projektů, na kterých spolupracují. K ideálu nové instituce by se tedy kromě toho, že má být sebekritickým, aktivním místem společenské výměny s řadou mezioborových přesahů, měly přidat ještě požadavky na entuziastické zaměstnance, kteří budou otevření vedení, jež bude vzdorovat tlakům komercializace či politizace. V praxi je v případě menších institucí míra svobody při tvorbě programu i nadšení lidí, kteří je utvářejí, často vyšší, ale bývá také spojena s vyčerpáním v důsledku nedostatečného nebo nepravdělného finančního zázemí a s ním souvisejících neadekvátních možností propagace a práce s publikem, jež by zajistily dosah těchto iniciativ za úzký kruh umělecké scény. Větší instituce, která má také vyšší počty návštěvníků i různorodější publikum, na druhé straně z důvodů zajištění svého podstatně nákladnějšího chodu musí často dělat kompromisy v zaměření či kritičnosti programu, a také zde přirozeně vznikají hierarchické struktury, které nemusejí vždy umožňovat realizaci tvůrčích záměrů jednotlivých zaměstnanců na různých úrovních. Zdá se to jako jakýsi bludný kruh. Přesto se domnívám, že bychom nad „novou institucí“ ještě neměli lámat hůl. Už jenom uvědomění si těchto mechanismů a snaha alespoň některé z nich v rámci svého fungování měnit či problematizovat odlišuje tyto instituce od limitované koncepce bílé krychle a uvádí je do aktuálnějších kontextů.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 28.

Tato kapitola nastíní hlavní možnosti a úskalí týkající se nového institucionalismu a tzv. hybridizace institucí zaměřených na současné umění. Zpochybňování ideologického modelu bílé krychle jakožto neutrálního formátu představení uměleckých děl proběhlo jak ve velkých institucích muzejního typu, tak v rámci sféry menších nezávislých institucí. Tato „interní“ hybridizace jde ruku v ruce s rozemláním ostrých hranic mezi jednotlivými institucionálními typy. Přestože stále existují jasně vymezená muzea umění, kunsthalle, neziskové či komerční galerie, řada současných institucí stojí někde na pomezí. Kromě různých přístupů k prezentaci umění si navíc vypůjčují prvky z komerčního i vzdělávacího prostředí: obchody, kavárny, kina, ale také knihovny, výzkumná střediska, přednáškové sály. Namísto ničím nerušené kontemplance nad uměleckými díly tak divákům nabízejí komplexní zážitek, sestavený z řady dílčích prožitků a zkušeností. V rámci této hybridizace a kritických intencí spojených s koncepcí nového institucionalismu se otevírá větší prostor pro participaci různých zúčastněných skupin, diskusi, aktivní sdílení obsahů. K tomuto jevu vede řada impulzů, od již zmíněného soupeření volnočasových aktivit o přízeň návštěvníků přes priority kulturní politiky a veřejnou obhajitelnost financí vynaložených na fungování uměleckých institucí až po čistou potřebu vnímat současné umění jako důležitou, svobodnou platformu pro zmíněný dialog a sdílení obsahů. První řada problémů se týká samotné povahy těchto obsahů: jak poukazuje výše zmíněný text Jana Verwoerta, umělecká scéna řízená požadavkem maximalizace výkonnostních ukazatelů má prostoru pro vytváření hodnotného obsahu méně, než by bylo žádoucí. Zároveň systém financování institucí operujících v oblasti současného umění často vede ke vzniku poněkud nesmyslných projektů, které jsou psány na míru grantovým výzvám. Druhou, neméně důležitou otázkou potom je, komu je tento obsah ve skutečnosti určen a jaké jsou možnosti aktivní participace širší veřejnosti na dialogích se současným uměním. Je zřejmé, že proměna umělecké instituce z bílé krychle na kritickou, demokratickou instanci je teoretickou koncepcí, která má v praktické rovině řadu podob a také úskalí. Ani nový institucionalismus není pojmem, který by současné instituce magicky „vysvobodil“ a vyřešil všechny jejich problémy. Pokud je ale v mnohvrstevné a zároveň globalizované situaci současného umění něco důležitého, je to právě nesamozřejmost a (sebe)kritický přístup, který se k pojetí nového institucionalismu váže. Ten se ale netýká pouze samotných institucí, které přece jen nejsou žádnými

oduševněnými stroji. Duši jim dodávají konkrétní lidé, kteří pro ně pracují a kteří je vlastní či řídí, a právě těch by se sebekritika mohla, nebo dokonce měla rovněž týkat. Na druhé straně je nutné, aby soudobé instituce přezkoumávaly své vlastní organizační a operační struktury, zvažovaly možnosti otevření se novým formám praxe a spolupráce, a pro své zaměstnance a spolupracovníky tak vytvářely odpovídající podmínky k realizaci jejich koncepcí a cílů.

4. Edukativní obrat

S výše zmíněnou koncepcí kritické instituce a mnohvrstevnaté hybridizace současných institucí je úzce spojeno jejich působení v oblasti vzdělávání návštěvníků, vytváření rozličných vzdělávacích a doprovodných programů a projektů. Otázku edukace v širokém slova smyslu řeší snad každá instituce, která se v současné době věnuje prezentaci umění. Na teoretické i praktické rovině je toto téma již delší dobu „ve vzduchu“ a je těžké ho ignorovat už jen proto, že požadavky na rozšíření vzdělávací složky instituce nebo tzv. rozvoj publika a začleňování různých znevýhodněných skupin návštěvníků do provozu uměleckých institucí se přinejmenším v evropském prostředí stále výrazněji stávají součástí oficiálně formulovaných kulturních politik a na ně navazujících priorit grantových dotací. Na teoretické rovině se mluví o tzv. edukativním obratu (*educational turn*) na poli kulturních a uměleckých aktivit. Určitý rámec této diskuse utvořila publikace *Kurátorství a edukativní obrat* z roku 2010.¹⁰⁶ Její editoři zdůrazňují, že cílem antologie nebylo pokusit se nastavit normativní chápání tohoto termínu, ale spíše jej zohlednit z perspektivy řady akademických i poněkud volněji formulovaných textů, které se edukativním obratem zabývají v mnoha kontextech, jako je školní či akademická praxe, nebo prostředí uměleckého provozu, institucí a aktérů, kteří ho spoluutvářejí. V úvodu knihy je zmíněn v překladu poněkud krkolomný obrat, myšlenka „kuratorializace vzdělávání“ (*curatorialisation of education*), kdy se vzdělávací proces stává předmětem či součástí samotné kurátorské práce. Je zde ale zdůrazněna nutnost odlišit tuto tendenci od zavedených forem muzejní či galerijní edukace a s ní spojené oficiální kulturní pedagogiky, která více vyhovuje právě současné rétorice kulturních politik založené na myšlenkách kreativních průmyslů, kultury jako nástroje zplnomocňujícího marginalizované skupiny obyvatel, rozvíjejícího aktivní občanství apod. „Alternativnější“, či komplexnější přístup ke vzdělávání v rámci uměleckých institucí, který jde nad rámec představování stávajícího programu většímu spektru cílových skupin, můžeme považovat za jeden z pilířů nového institucionalismu představeného v předchozí kapitole.

¹⁰⁶ Srov. Paul O'NEIL a Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londýn: Open Editions / de Appel 2010. V našem kontextu toto téma reflektoval například Jan Zálešák v knize *Umění spolupráce*, nebo panelová diskuse nazvaná „Edukativní obrat v praxi“ moderovaná Vjerou Borozan v rámci konference „Mezi tvorbou a výrobou. Proměny umělecké práce“, kterou pořádalo Vědecko-výzkumné pracoviště AVU ve dnech 21. a 22. května 2013.

Editoři antologie v podobném duchu jako autoři zabývající se problematikou „nových institucí“ hovoří o „naléhavosti, se kterou přistupujeme k otázkám neinstrumentalizovaných, osvobozujících a kritických kulturních praktik, oproti politickému kontextu, který stále více ovládá rétorika kultury jako služby, produkce vědění (knowledge production), kreativní ekonomiky, nemateriální práce a výstupů ze vzdělávání (educational outcomes).“¹⁰⁷ Tato pozice určitého vzdoru je spojena s celkovým posunem v chápání náplně a funkce kurátorství, kdy strategie vystavování umění stále více zahrnují otázky po možnostech jeho zprostředkování. Rozličné aktivity na pomezí takto pojatého kurátorství a vzdělávacích aktivit mohou být funkčním nástrojem, který uvádí do praxe právě zmíněný nesamozřejmý přístup k prezentaci uměleckých děl, komunikaci s diváky, k vnitřnímu nastavení organizace apod. V úvodním textu k této antologii její editoři dále zdůrazňují, že různé typy doprovodných programů, jako jsou diskuse, symposia či vzdělávací programy, které dlouho hrály pro výstavní činnost spíše podpůrnou roli, se v současnosti dostávají do centra zájmu.

Otázka, jakou roli doprovodné a edukační programy v dané instituci hrají, potom značně závisí právě na jejím celkovém zaměření a cílech, které si vytyčuje. Teoretické rozlišování mezi „spektakulárními“ a „sebekritickými“ institucemi je v praxi samozřejmě mnohem složitější a konkrétní instituce zpravidla nelze tak zjednodušeně polarizovat. Snad nikdo ze zástupců předních muzeí umění, jako je MoMA či Tate, by jejich činnost nezařadil do té první škatulky, přestože teoretická literatura tak často činí. Na druhou stranu instituce, které se považují za ty „kritické“, ve své každodenní činnosti čelí mnoha praktickým problémům, zpravidla tak či onak spojeným s jejich financováním, které je nutí dělat kompromisy. Přesto by bylo možné velmi zjednodušeně říct, že existují dva modely zařazení edukačních programů do struktury instituce, které souvisejí s tím, jakou prioritou je pro ni právě kritický přístup. Buď jsou stále vnímány spíše jako doprovodné, neboli poněkud druhořadé, nebo jsou klíčovou součástí programu dané instituce. V prvním případě zpravidla jde o činnost klasických lektorských či edukačních oddělení, jejichž náplní je zprostředkování výstav nebo sbírek širokému spektru návštěvníků, v druhém případě jde o experimentálnější formy, kde se také v mnoha případech stírá rozdíl mezi kurátorem a edukačním pracovníkem. Zatímco první model je charakterističtější pro velké, zavedené instituce, vzdělávání jako

¹⁰⁷ O'NEIL a WILSON, „Curating and the Educational Turn“, s. 14.

rozšířený pojem zahrnující řadu aktivit na pomezí pedagogiky, kurátorství, ale také možností daleko méně institucionalizované výměny myšlenek a názorů, je typičtější pro flexibilnější instituce a platformy, méně zatížené rozsáhlým byrokratickým aparátem a historicky ukotveným upřednostňováním výstavní činnosti. V našem prostředí jsou typickými případy Národní galerie nebo Galerie hlavního města Prahy versus instituce, jako je například Tranzit Display, kde jsou jednotlivé programové linie – výstavní činnost, organizace širokého spektra přednášek a diskusních programů, činnost lektorského centra a řada specifických výzkumných a prezentačních projektů – vzájemně provázány v jeden funkční celek a žádná z nich se nezdá být upřednostňovanou.

Na druhou stranu příklady ze zahraničí ukazují, že institucí, která považuje vzdělávání za jeden ze základních pilířů svého fungování, se může stát i velké muzeum. Jedním z nejčastěji citovaných příkladů je výše uvedené Van Abbemuseum v nizozemském Eindhovenu, kde je přezkoumávání přístupů k uměleckému artefaktu, prezentaci sbírky, zapojení publika apod. zahrnuto do základní formulace okruhů činnosti muzea. V roce 2006 na toto téma muzeum uspořádalo dnes již kanonickou výstavu nazvanou *A.C.A.D.E.M.Y.* s podtitulem *Learning from the Museum*, které se také v antologii *Kurátorství a edukativní obrat* věnuje text Irita Rogoffa nazvaný *Turning*, původně publikovaný v časopise *E-Flux* v roce 2008.¹⁰⁸ Tento rozsáhlý projekt kromě netradičně pojaté expozice v samotném muzeu zahrnoval množství dalších výstav a akcí na mezinárodní úrovni (Hamburk, Londýn, Antverpy). Ústředním tématem se zde stal význam akademie v dnešní společnosti a tázání se po tom, co se můžeme naučit v muzeu, vedle toho, co se nás samo *snaží* naučit samo. V kontextu této výstavy bylo obtížné a v zásadě nežádoucí rozlišovat mezi tím, co je expozice a co doprovodný program. Vedle „výstavnějších“ částí, kde byla nicméně přiváděna do vzájemných konfrontací zdánlivě nesourodá díla nejen ze sbírek muzea, zde byly vystaveny spíše jednotlivé „projekty“, které otvíraly například možnost návštěvníků nahlédnout do depozitáře a ovlivňovat, co z něho bude vystaveno, tázaly se po tom, co znamená vlastnit obraz v digitální době, vytvářely interaktivní archiv, ale také mapovaly diskuse a programy, které proběhly mimo půdu samotného muzea. Zrovnoprávnění a prolnutí kurátorských a edukačních snah bylo v tomto případě poměrně exemplární. Pro

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 32-46

běžného návštěvníka ale podle mého názoru přesto celý projekt vyzněl do značné míry „muzeálně“. Už jenom jeho přítomnost v typu instituce, který je tradičně spjat s mnoha normami, očekáváními, předsudky a omezeními, způsobil to, že výstava udržovala poměrně velký odstup mezi „exponátem“ (přestože se zde smysl tohoto slova značně rozšířil) a divákem. Pokud by podobný projekt probíhal v méně formální instituci, mohl by být tento odstup, do značné míry způsobený jen zažitými návyky, jak se chovat v muzeu, možná snáze překonán. Na druhé straně právě konání projektu na takto oficiální a etablované půdě díky svému širokému dosahu inspirovalo řadu obdobných projektů po celém světě a pro současné diskuse o edukativním obratu se stalo zcela konstitutivním.

Stejně jako v případě úvahy o novém institucionalismu představené v předchozí kapitole je ale vzhledem k mnohovrstevnatě a inovativně pojaté edukační činnosti podobně problematickou otázkou skutečného společenského dosahu podobných aktivit. Na teoretické rovině můžeme rozlišovat mezi dvěma výše nastíněnými modely, kdy je vzdělávací složka doprovodným, nebo konstitutivním programem. V praxi nicméně mívají právě ony klasické doprovodné a vzdělávací programy dosah nejširší: v předních národních či městských institucích po celém světě jimi prošlo neuvěřitelné množství návštěvníků všech věků i různé znevýhodněné skupiny a věřím, že ve většině případů tyto programy zintenzívnily, nebo dokonce diametrálně změnily zkušenost, kterou daný divák mohl z návštěvy takového místa mít. Pražská Národní galerie má například, co se týče návštěvnosti škol, téměř neustále plno a v Londýně nebo New Yorku bude situace ještě mnohem optimističtější. Naopak instituce, jako je Tranzit Display, jejíž náplň činnosti se v českém prostředí asi nejvíc blíží teoretickému pojetí nového institucionalismu a edukativního obratu, se sice otevírají mnoha formátům vzdělávacích a diskurzivních aktivit a přezkoumávají jejich možnosti v rámci celkového fungování organizace, podobně jako uvažují o možných formátech samotné výstavní praxe, ale na druhé straně tato experimentální, intelektuální činnost přirozeně přitahuje spíše jádro umělecké scény a přidružených akademických oborů, než širší veřejnost. I zde zejména v poslední době dochází k určitému rozšiřování, ale co se týče množství i diverzity lidí, kteří se stanou součástí vzdělávacích a dalších programů tohoto typu instituce, s velkými muzei umění tyto údaje samozřejmě nelze srovnávat. Nicméně domnívám se, že širší dosah podobných snah lze přesto sledovat, i když nepřímo. Několik světových

muzeí, jako je zmíněné Van Abbe, lze sice považovat za průkopníky v tomto směru, ale jejich možnosti jsou na druhé straně omezené právě velikostí a historií takové instituce, řadou očekávání, která formují její činnost apod. Inovace méně zatížené takovými restrikcemi mohou naopak vznikat na alternativnější půdě a tyto snahy mohou z dlouhodobého hlediska vést k tomu, že svá východiska začnou přehodnocovat i kurátoři a edukační pracovníci v předních institucích a jejich praxe se bude postupně měnit. Právě v takových případech může být zajímavá myšlenka obsahově provázané mezinárodní platformy a spolupráce experimentálnějších a tradičtějších institucí, kterou jsme v předchozí kapitole analyzovali v souvislosti s texty Niny Möntmann.

4.1. Kurátoři versus lektori

Další rovina diskuse o edukativním obratu se týká postavení pracovníků, kteří výstavní a doprovodný program utvářejí, v rámci hierarchie pozic v jednotlivých institucích. Nastavení tohoto vztahu se v důsledku promítá do podob práce s diváky a možností jejich participace na činnosti daných institucí, a tak spadá do pole zájmu této práce. V institucích, které chápou doprovodné a edukační programy jako druhořadé, je status jejich tvůrců přirozeně také podceňovaný. Je to ten nejtradičtější model, který se v dnešní době začíná alespoň na základní úrovni přezkoumávat a zpochybňovat: kurátor připraví výstavu a potom edukačnímu oddělení v lepším případě alespoň předá informace, se kterými jeho zaměstnanci dále pracují v otázkách zprostředkování výstavy různým cílovým skupinám. V krajních, ale bohužel relativně častých případech je spolupráce kurátora a vzdělávacího oddělení téměř nulová. Pro pojmenování činnosti pracovníků na poli edukace a dokonce ani pro tuto činnost jako takovou v uměleckých institucích ani v mezinárodním kontextu dodnes neexistuje ustálený, jednotný termín, natož jeho překlad do češtiny. To také naznačuje, že jsou definice a postavení této sféry poněkud nejisté. Například v pražské Národní galerii se „edukační pracovník“ nazývá „kurátorem pro edukační činnost“, což tuto pozici částečně „povyšuje“ do kurátorských rovin. Ve skutečnosti ale její náplň sestává převážně z tvorby klasičtějších, přestože v mnoha ohledech progresivních doprovodných a vzdělávacích programů k výstavám a

stálým expozicím. V českém prostředí se také často používá termín „lektor“ a „lektorské oddělení“, což je ale pro šíři kompetencí takového pracovníka poněkud omezený výraz: jeho úkolem není jen provádět návštěvníky po expozicích a poskytovat výklad. Součástí jeho práce je i široká výzkumná, interpretační a tvůrčí činnost, kterou takové označení spíše opomíjí. Dalšími možnými termíny jsou „muzejní či galerijní pedagog“, případně dokonce „animátor“, což odkazuje k jakési nutnosti oživit či osvěžit něco primárně neživého, nebo snad nedostatečně atraktivního, ale také k zmíněné druhořadosti takových snah. Pro zjednodušení budu v následujících odstavcích pro označení pozice takového „edukátora“, který se zpravidla věnuje jak koncepční složce utváření vzdělávacích programů a celkové role vzdělávání a rozvoje publika v rámci dané instituce, tak praktické práci s návštěvníky, používat výraz lektor.

Na téma vztahu lektora a kurátora v předních světových muzeích umění jsme v roce 2010 spolu se Silvií Šeborovou připravily jednoduchý e-mailový průzkum, kdy jsme zástupcům edukačních oddělení deseti vybraných mezinárodně respektovaných muzeí umění¹⁰⁹ zaslaly tyto dvě otázky:

1. Jak je ve Vaší instituci nastavena spolupráce mezi edukačním a kurátorským oddělením? Jak úzce spolu tato dvě oddělení spolupracují a jaké jsou hlavní zájmy, které sdílejí?

2. Jak byste posoudil/a důležitost edukačního a kurátorského oddělení ve Vaší instituci? Jsou vnímány jako rovnocenné, nebo je jedno z nich upřednostňováno?

Odpovědi nám přišly od zástupců poloviny z oslovených institucí, jmenovitě londýnské Tate, newyorského MoMA, barcelonského MACBA, vídeňské Albertiny a amsterdamského Rijksmuseum. Většina odpovědí v podstatě potvrdila, že přestože z administrativního hlediska není jedno oddělení nadřazené druhému, i v těchto

¹⁰⁹ Byly to Tate, MoMA, Van Abbe Museum, Bonnefantenmuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Pinakothek, Guggenheim Museum, MAK, MACBA a Albertina.

institucích vzdělávací oddělení často přichází na řadu až tehdy, kdy kurátorské dokončí svou práci. *Zatímco kurátoři určují obsah výstav, lektori jej „překládají“ do jazyka jednotlivých cílových skupin*“, uvedla kupříkladu vedoucí edukačního oddělení Albertiny. Zástupkyně téhož oddělení Muzea současného umění v Barceloně sice ve své odpovědi zmínila, že obě sféry činnosti jsou v této instituci chápány jako paralelní a kurátoři i lektori na jednotlivých projektech od začátku spolupracují, ale přesto podotkla, že lektori se s kurátory setkávají, aby *adaptovali* koncepce kurátorských projektů pro účely vzdělávacích programů. Britská Tate jako odpověď bohužel poskytla jen spíše populistický výčet vzdělávacích projektů a jejich cílů, který nám odeslalo informační oddělení. V tomto textu, který byl evidentně používán i pro další účely, bylo uvedeno, že obě oddělení jsou pro činnost Tate klíčová a fungují bok po boku. Odpověď ale nereflekovala osobní zkušenost konkrétního pracovníka, jak tomu bylo v ostatních případech.

Nizozemské Rijksmuseum v otázkách administrace komunikace mezi jednotlivými odděleními podle respondentky pracuje velmi demokraticky, každá výstava či projekt má od začátku svůj tým, který tvoří jak kurátoři a lektori, tak zástupci dalších oddělení, včetně komunikace, publikací apod. Lektori jsou zodpovědní za doprovodné a interpretační texty, které kurátoři v případě potřeby korigují. Někdy se role prohazují, kurátor píše texty a lektor má roli editora. Míra spolupráce mezi kurátorským a edukačním oddělením se dle respondentky liší případ od případu. I z této výpovědi je ale cítit určitý nadřazený status kurátora nad lektorem: záleží na kurátorově otevřenosti, jak bude komunikace vypadat a zda vidí lektory jako určitou *překážku* své práce, nebo s nimi spolupracuje velmi úzce, například na struktuře samotné výstavy nebo úhlu pohledu, který je návštěvníkům předkládán.

V případě Muzea moderního umění v New Yorku hovoří zástupkyně Edukačního oddělení, Sekce pro akademické programy a programy pro dospělé, o postupném zlepšování provázanosti a komunikace mezi oběma odděleními. Na praktické úrovni zde spolupráce probíhá tak, že se před realizací každého velkého výstavního projektu setkají zástupci obou oddělení, kurátoři představí téma výstavy a lektori mají možnost klást otázky. Někteří lektori potom spolupracují s kurátory užším způsobem, například na přípravě doprovodných textů. Tomu předchází společný

brainstorming a další schůzky věnované nejefektivnějším způsobům, kterými předat důležité informace. Respondentka k tomu dodává následující:

MoMA byla založena jako vzdělávací instituce, ale v praxi byla kurátorská oddělení tradičně považována za rozhodující část jejího provozu. Vnitřní přístupy se začínají měnit a kurátoři nebo ředitelé se naštěstí stále více zajímají o spolupráci s edukačním oddělením na inovativních projektech, které zapojují rozmanité publikum. Přesto ale většina obsahu, který vytváří edukace, vzniká jako odpověď na výstavní program. Takže v zásadě tu výstavy řídí edukaci.

Přestože je ze všech výpovědí zřejmé, že dochází k určitým posunům ve vnímání důležitosti edukačních oddělení v rámci takto zavedených institucí, kde má kurátorská práce delší tradici, z této drobné sondy, jejíž výpovědní hodnotu lze zobecňovat jen velmi opatrně, pro mne vyplývají dva základní poznatky: 1. Způsob, jakým obě oddělení v rámci jednotlivých institucí spolupracují a komunikují, se liší případ od případu a nejpozitivnější příklady z úhlu pohledu lektorů často závisejí na konkrétních, otevřených osobnostech ze strany kurátorů. 2. Respondenti často hovoří v termínech „my versus oni“, tato dikce někdy připomíná spíše určité zápasení o právo na informace a jejich zprostředkování, než symbiotickou tvůrčí spolupráci. Jedna z respondentek, která si přála zůstat v anonymitě, v tomto duchu uvádí:

Domnívám se, že v každém muzeu se mezi těmito dvěma stranami odehrává přirozené soupeření nebo „zápas“. Míra jejich vyvážení se od instituce k instituci může lišit. Moje kolegyně na toto téma jednou řekla: „čím větší je „U“ ve spojení Muzeum Umění, tím těžší je v tomto prostoru experimentovat“. A naše muzeum se zabývá především Uměním (a historií). To znamená, že estetické argumenty (kupříkladu, že nechceme počítačovou obrazovku vedle malby, protože ruší divákovu estetickou zkušenost) většinou převáží. Kurátoři často zvítězí.

České instituce jsou v mnoha ohledech specifické, ale domnívám se, že edukační oddělení příspěvkových organizací, jako je Národní galerie, Moravská galerie nebo Galerie hlavního města Prahy, v zásadě řeší podobné problémy i výzvy, jako zástupci výše zmíněných organizací. Velmi osobité je lektorské oddělení Národní galerie, které má v rámci celkového fungování této instituce relativně dobrou pozici a v mnoha ohledech lze jeho výstupy považovat za inovativnější a progresivnější než výstavní program. Limity provozu a programu této instituce jako takové ale zároveň staví činnosti oddělení poměrně jasně mantinely. Zcela jiná je situace relativně nově vzniklých lektorských oddělení v nestátních organizacích, jako je Museum Kampa nebo

Centrum současného umění DOX. V obou institucích jsem působila v době, kdy zde vzdělávací programy teprve začínaly a měly tak velmi ambivalentní pozici - tento typ práce umožňoval téměř naprostou svobodu při tvorbě obsahů a celkové struktury programů, limitovanou „pouze“ nepříliš odpovídajícími rozpočty, ale míra informovanosti nebo zapojení edukačního pracovníka do procesu příprav samotných výstav byla minimální. Přestože je vedení v obou případech považováno za důležitou složku, přinejmenším ve svých začátcích byla tato činnost z mého pohledu chápána jako méně „odborná“ či zásadní, než činnost kurátorská. V obou institucích se tato oddělení již etablovala a našla si svůj modus operandi. V případě Centra DOX se zejména doprovodné programy pro dospělé dokonce staly jedním z klíčových pilířů, který je v současnosti vedením považován za obdobně důležitý jako samotný výstavní program, ne-li důležitější. Nicméně, a to už se opět týká muzeí umění obecně, různé vzdělávací programy pro školní skupiny, rodiny s dětmi apod. se stále nacházejí spíše na okraji zájmu. Jejich přítomnost (popřípadě počet programů a jejich návštěvníků) je vnímána jako podstatná, nicméně o jejich obsah ze strany kurátorů či vedení těchto institucí až na výjimky zpravidla dosud nebývá velký zájem.

Menší, popřípadě alternativnější instituce, jako jsou v našem kontextu například centra současného umění Futura nebo MeetFactory, si zpravidla nemohou dovolit specializovaného pracovníka, který by se věnoval jen edukaci, a tak se vzdělávací aktivity dostávají do pole působnosti kurátora. Potom záleží spíše na jeho osobním postoji, jestli jim bude věnovat svůj čas a přistoupí k nim jako k integrální součásti programu, nebo je bude vnímat právě jako ty „druhořadé“, doprovodné programy, na které příliš času většinou nezbyvá. Podobně jako v předchozí kapitole nastiňuje Jan Verwoert v souvislosti s novým institucionalismem, možností svobodného vyjádření a vytváření hodnotného obsahu v rámci současných institucí, může ke skutečně tvůrčímu prolnutí funkce kurátora a lektora dojít v konkrétní situaci, která vzhledem k osobnostním charakteristikám, odborným zájmům, časovým a finančním možnostem a mnoha dalším faktorům takové spojení umožní. Na druhé straně právě etablování pozice edukace v rámci celkové institucionální struktury by k takovým interakcím mělo přispět, ne-li je vůbec umožnit. Na teoretické rovině nás zajímá samotná možnost tohoto prolínání, rozšiřování kompetencí a celková proměna přístupu k oběma pozicím. Lze ji považovat za třetí rovinu hybridizace popsané v předchozí kapitole: k rozměňování

hranic nedochází jen mezi výstavami a ostatními programovými liniemi, popřípadě uměleckými žánry a dalšími oblastmi. Jak bylo řečeno, hybridizace se týká také stírání rozdílů mezi jednotlivými typy institucí. S oběma tendencemi ale přímo souvisí rovněž prolínání kompetencí jejich zaměstnanců a spolupracovníků. Přestože je na jedné straně umělecký svět stále v mnoha ohledech uzavřený do sebe a zejména inovativní, experimentální tendence bývají pro diváky těžko přístupné, všechny tři roviny takto pojaté hybridizace naznačují, že tyto posuny se netýkají jen problémů uvnitř uměleckého světa, ale také nových možností komunikace s návštěvníky uměleckých institucí a jejich aktivnějšího zahrnování do jejich provozu.

4.2. Dočasné platformy, místní komunity

Z hlediska edukativního obratu chápaného nejen plošně, v intencích silícího důrazu na edukační stránku institucí, ale i obsahově, jako procesu vzniku inovativních, experimentálních praktik na pomezí kurátorství a vzdělávací činnosti, jsou zajímavé také různé dočasné platformy, které rozdíl mezi výstavou a doprovodným programem stírají. Příkladem může být projekt několika umělců žijících v New Yorku, nazvaný This Red Door. Umělcům se podařilo vytvořit jakýsi putovní „ateliér“, jež vždy hostí jiná instituce jako součást svého výstavního programu. V malé galerii v newyorské čtvrti Dumbo například umělci uspořádali dvoutříměsíční projekt, během kterého se zde každý večer konaly programy pro veřejnost od intelektuálněji laděných performance až po vyložené komunitní projekty, večere, přednášky, hudební vystoupení, vyprávění příběhů, pop-up výstavy či instalace. Podobný koncept byl v rámci projektu This Red Door představen v Berlíně a bude dál putovat po uměleckých institucích v různých geografických kontextech. Umělci v rámci tohoto projektu v podstatě „institucionalizovali“ akce, které dříve zcela neformálně organizovali ve svém ateliéru. Podobné činnosti v mnoha ohledech navazují na vlnu participativních projektů, které měly své kořeny již v dadaismu, surrealismu a dalších moderních směrech a naplno se projeví od šedesátých let v principech hnutí Fluxus, jehož odkaz v různých podobách rezonuje až do současnosti. Nicméně jejich zakotvení v současných institucích, které

přezkoumávají vlastní programové linie, přístupy k vystavování i ke svým divákům, jim dávají nový rozměr.

Co se týče edukativního obratu, podnětný je také současný příklon k projektům a aktivitám, které zohledňují místní rozměr a komunity a odehrávají se mimo zavedená centra. Zatímco velké metropole jsou edukačními programy v obou nastíněných smyslech - jako doprovodných programů velkých institucí nebo experimentálních mezižánrových projektů - už spíše přehlčeny a často není snadné zajistit jejich dostatečnou návštěvnost, projekty, které vycházejí z různých místních tradic a specifík a dějí se v oblastech, kde je něco takového zcela mimořádné, mohou mít širší dosah i zajímavější výstupy. Například doprovodný program Ceny Jindřicha Chalupeckého nazvaný 5 finalistů 5 měsíců 5 míst představil během svého prvního konání v roce 2011 jednotlivé finalisty v místech, odkud pocházejí, nebo která je v jejich tvorbě významně inspirovala. Právě tato vazba na místní komunitu, které byl představen „její“ umělec, se z hlediska diváckého zájmu o tyto programy ukázala jako zajímavější než další dva ročníky, které jednotlivé finalisty představily v různých městech po celé ČR ve spolupráci s místními institucemi. Nicméně ukazovat umění z „centra“ na „periferii“ také není jedinou možností. Stále důležitější začínají být iniciativy, které v experimentálním duchu pracují s místními zdroji a často se týkají nejen vizuálního umění, ale kultury v širším slova smyslu. Příkladem může být projekt nazvaný Horní Maršov - Otevřené muzeum. V rámci Dnů evropského dědictví ve svém rodném městě pořádá mladá absolventka JAMU již čtvrtým rokem ve spolupráci se svými přáteli, rodinou, místními iniciativami, obyvateli a přizvanými umělci několikadenní festival, během kterého interaktivními způsoby zpřístupňuje jinak veřejnosti uzavřené památky a upozorňuje na jejich nutnou rekonstrukci či záchranu. Během festivalu probíhají dílny, performance, koncerty a další akce a pro místní se stal děním, do kterého se s nadšením zapojují. Kdyby se taková akce konala v Praze, Brně či Plzni, pravděpodobně by zapadla v množství jí podobných. V místě, kde je možností kulturního vyžití méně, je ohlas diváků a participantů daleko větší, což ale může být také do značné míry způsobeno tím, že se na organizaci a obsahové náplni festivalu řada místních přímo podílí.

Podobné iniciativy reagující na místní prostředí jsou v poslední době určitým trendem a klíčem k jejich úspěchu často bývá právě iniciativa a zapojení místních obyvatel, lokálních tvůrců ad. Jak jsme viděli v předchozích kapitolách, jedním z úskalí institucionální prezentace umění byl právě důraz na rozšiřování již předem vybrané představy o tom, co je hodnotné, mezi širší vrstvy návštěvníků, jejichž kompetence byly zpravidla redukovány na dívání se a přijetí, popřípadě utvoření si vlastního názoru na to, co je jim předkládáno. Demokratizace „zespodu“, která vychází z toho, co lidé v daném kontextu považují za důležité a zajímavé, přirozeně vede k větší iniciativě a zájmu o věc. I v institucionálním rámci je takové uvažování možné. Nemělo by samozřejmě vyústit ve zcela neřízenou „demokracii“, která by mohla být nakonec destruktivní. Inspirace ve fungujících lokálních iniciativách a větší zájem o aktivní participaci místního publika na utváření povahy dané instituce nicméně přirozeně vede k tomu, že se z diváků stávají spolutvůrci, které není třeba příliš přesvědčovat, aby přišli na výstavu či doprovodný program, na jejichž přípravě se sami podíleli. Takové snahy mohou být naplněním principu „přivlastnění“ (*ownership*), který je už dlouhodobě spolu s participací a zplnomocněním (*empowerment*) jako možná cesta skloňován v řadě oblastí lidského konání, např. v sociální a občanské sféře jako jedna ze zásad rozvoje místních komunit, nebo v soukromé i státní zaměstnanecké sféře jako nástroj, jak motivovat a zainteresovat zaměstnance. Účastí na přípravě a tvorbě akce či projektu je výsledek pocíťován (byť třeba částečně) jako vlastní, podněcuje radost a hrdost na něj. V umělecké sféře potom akce, na jejímž vzniku se diváci byť i minimálně podíleli, přirozeně vzbudí jiný typ zájmu, než propagační a marketingové strategie, které mají návštěvníky přilákat na programy, jejichž obsah či forma se jim zdá vzdálená.

4.3. Výzkumy diváků probíhající na poli uměleckých institucí

V první kapitole jsme se zabývali prožitkem diváka v souvislosti s vnímáním uměleckých děl v kontextu vybraných teoretických analýz. Jak ale něco tak nesnadno definovatelného, jako je lidský prožitek, uchopit v konkrétním institucionálním rámci, „změřit“ a v rámci utváření programové koncepce pracovat se znalostí jeho povahy, je zcela samostatnou problematikou. Zejména v angloamerickém prostředí, v poslední době ale i na mnoha dalších geografických místech, jsou výzkumy návštěvníků již poměrně běžnou praxí. Velká část nicméně je spíše kvantitativního typu (jedná se zejména o rozličná dotazníková šetření) a jejich cílem bývá zjistit, kdo vlastně je návštěvníkem dané instituce, jak se o ní dozvěděl, jak probíhala jeho návštěva apod. Pomocí údajů získaných z dotazníkových šetření lze následně hodnotit zejména marketingové a propagační strategie, posoudit, co z aktuální programové nabídky návštěvníky zaujalo nebo co jim zde chybělo, analýza dat může pomoci zlepšit či zpřesnit komunikaci instituce s jejími cílovými skupinami. Kvantitativní výzkumy mají ale ze své povahy jen omezenou výpovědní hodnotu, která se soustředí právě na kvantifikovatelné ukazatele a jednoduše položené otázky s jasně strukturovanými možnostmi odpovědí. Jejich výhodou je relativně široký záběr, možnost pracovat se skutečně velkým množstvím respondentů a také velmi standardizované a přesně vymezené způsoby zpracování a vyhodnocení dat, což zajišťuje velkou míru objektivitu a důvěryhodnosti získaných poznatků a také umožňuje jednodušeji srovnávat dílčí výstupy. Ke zkoumání problémů vyžadujících komplexnější možnosti posouzení, než je zaškrtávání předem vybraných možností odpovědí či kategorií v dotazníku, tento typ výzkumu zpravidla není adekvátní, nebo je jen jednou ze složek mnohohrstevnatého přístupu. V poslední době z tohoto důvodu i na poli uměleckých institucí přibývá ve snaze porozumět svým návštěvníkům řada kvalitativních studií, kterým sice hrozí menší objektivita, ale na druhé straně je díky nim možné zkoumat dané téma z mnoha úhlů pohledu za použití velkého množství detailních a různorodých informací. Předmětem zájmu kvalitativních výzkumů v oblasti uměleckých institucí se často stává právě zmíněný prožitek umění v kontextu jednotlivých výstav či expozic, specifických cílových skupin (například dětí), nebo různých institucionálních faktorů, které tento

prožitek ovlivňují.¹¹⁰ Toto pole bádání v mezinárodním měřítku spadá pod samostatný obor tzv. studií návštěvníků (*Visitor Studies*). Jak bylo řečeno, muzeum umění či umělecká instituce je v tomto ohledu specifickou kauzou, většina studií je totiž v případě muzeí věnována spíše vědeckým, historickým a dalším typům expozic a studium návštěvníků se dokonce týká i jiných volnočasových aktivit, jako je například návštěva zoologické zahrady.¹¹¹ I v případě uměleckých institucí jsou ale stále častější snahy uchopit prožitek návštěvníka, zejména v souvislosti s teoriemi učení. Jak ale s tímto komplexním prožitkem, který zahrnuje edukativní, psychologickou i sociální rovinu, vztah k danému prostředí a řadu dalších komponentů, operovat v institucionální praxi?

Zásadní výzkumy zaměřené na problematiku vnímání umění a procesu učení na muzejní půdě, provedené v období konce dvacátého století, shrnula v roce 2001 studie nazvaná *Zkoumání učení v muzeích a galeriích 1990-1999*. Autoři studie vnímají, že učení se dostává v institucionálním rámci do středu zájmu a je tedy nutné se jím hlouběji zabývat, nejen vzhledem k výše uvedeným politickým agendám zdůrazňujícím sociální inkluzi, komunitní rozvoj apod.:

Vzdělávání je nyní považováno za ústřední funkci muzeí a galerií. Vzdělávací roli muzea uznávají jak profesionálové v této oblasti, tak publikum. Příklon k edukační roli muzea rozpoutal diskuse nad tím, jestli a jak se návštěvníci v muzeích učí a jaká je povaha tohoto procesu. Přes snahy výzkumníků proces učení uchopit je nicméně dosud problematické dospět k obecné definici učení v muzeu.¹¹²

Jednou z vlivných publikací na tomto poli se stala kniha *Učení se v muzeu* George E. Heina.¹¹³ Hein, který vycházel z moderních teorií učení, jež představili autoři jako je John Dewey, Jean Piaget nebo Lev Vygotskij, odlišil zejména tradičnější chápání učení ve smyslu popisování prázdného listu papíru či naplňování prázdné

¹¹⁰ Srov. např. Barbara PISCITELLI a David ANDERSON, „Young Children's Perspectives of Museum Setting and Experiences“, *Museum Management and Curatorship*, 2001, sv. 19, č. 3, s. 269 – 283; Beverly SERRELL, „Paying Attention: The Duration and Allocation of Visitors' Time in Museum Exhibitions“, *Curator*, 1997, sv. 40, č. 2, s. 108 – 125; Abigail HOUSEN, „Voices of Viewers: Iterative Research, Theory and Practice“, *Arts and Learning Research*, 2000 - 2001, sv. 17, č. 1, s. 2 - 12.

¹¹¹ Například americká Visitor Studies Association, která sdružuje výzkumníky na tomto poli, pořádá konference a jednou za dva roky vydává recenzované periodikum, se zabývá aspekty prožitku návštěvníků muzeí, zoologických zahrad, přírodovědných center, historických památek, parků a jiných míst určených neformálnímu vzdělávání. Viz www.visitorstudies.org (cit. 27.12.2013)

¹¹² HOOPER-GREENHILL a MOUSSOURI, „Researching Learning“, s. 2

¹¹³ HEIN, „Learning in the Museum“.

nádoby, což naznačuje značnou pasivitu příjemce, od přístupu aktivnějšího. Zdůraznil motivaci k učení a tzv. konstruktivistické pojetí, v rámci kterého je učení chápáno jako konstruování nových významů na základě předchozích zkušeností, aktuálního prostředí, emocionálního rozpoložení, sociální situace a mnoha dalších faktorů, které proces učení ovlivňují. Hein na základě distinkce mezi pasivním a aktivním způsobem učení a přístupu k předávaným informacím vypracoval schéma, jenž následně aplikuje na konkrétní ukazatele, které definují přístupy k učení v institucionální praxi. Konstruktivistické muzeum posuzuje podle deseti kritérií. Je jasné, že žádná instituce nebude v praxi naplňovat všechna kritéria, nicméně v Heinově pojetí toto vymezení tvoří určitý rámec přístupu, na který navázaly mnohé příklady z praxe i teoretické pokusy o rozvedení této problematiky. Důležité je podle něj spojování nových poznatků s tím, co příjemce již zná (což pro našince zní jako návrat ke Komenskému). Autor hovoří o utváření tzv. muzejní gramotnosti (*museum literacy*), k jejíž kultivaci může napomáhat vhodný orientační systém, začlenění běžných aktivit do návštěvy institucí, práce s lokálně relevantními tématy apod. Instituce by dle Heina měly uvažovat o věkové i vývojové přiměřenosti jednotlivých výstav či programových a prostorových komponentů a pokusit se najít vyváženost mezi intelektuálním komfortem návštěvníků a novou výzvou, přičemž by zvolené formy prezentace měly návštěvníky stimulovat, ale nikoli je odradit. Mezi dalšími kritérii určujícími konstruktivistické muzeum Hein zmiňuje začlenění různých způsobů učení a podávání informací, fyzickou i intelektuální dostupnost dané instituce, snahu o prodloužení času stráveného s výstavami a exponáty, umožnění dalšího vzdělávání a přístupu k informacím nad rámec samotné výstavy či expozice, vybízení k sociální interakci a zejména *přiznaný konstruktivismus*, tedy řečeno v dikci nového institucionalismu přijetí vědomého, kritického přístupu k výběru a představení vybraných obsahů, které nejsou předkládány jako (jediná) pravda, ale jako subjektivní pokus o interpretaci určitého tématu, fenoménu, uměleckého směru apod. S tím podle Heina souvisí také nutnost zvyšovat zapojení veřejnosti do tvorby výstav a celkově institucionálních procesů.

Konstruktivismus se následně stal klíčovým pojmem pro teorii, výzkum i institucionální praxi. V kontextu muzejních institucí s ním pracují autoři, jako je John

H. Falk a Lynn Dierking¹¹⁴, Lois H. Silverman¹¹⁵, Eilean Hooper-Greenhill¹¹⁶ a řada dalších. Falk a Dierking vnímají konstruktivismus zejména co se týče amerických muzeí jako stále samozřejměji přijímaný rámec pro přípravu výstav i doprovodných programů. Vedle pojmu neformální vzdělávání, který se v posledních letech stále častěji objevuje také ve slovníku českých institucí, především co se týče vymezení činnosti jejich edukačních oddělení, používají termín dobrovolné učení (*free-choice learning*, doslova „učení dle svobodné volby“), který spíše než samotný – formální či neformální – institucionální kontext akcentuje právě aktivitu příjemce, jenž se (ideálně) vzdělává z vlastní vůle a iniciativy a v oblastech, které si svobodně zvolí. Falk a Dierking považují učení za aktivní proces získávání informací, aby byly následně vystavěny komplexní vědomostní struktury nazvané *schémata*, která jsou pro každého jedince individuální. Proces učení je podle autorů ovlivněn sedmi hlavními faktory: jsou to vlivy předchozích znalostí a zkušeností, následných upevňujících zkušeností, působení motivace a přístupů příjemců, vliv jejich kulturního zázemí a původu, společenských faktorů, způsobu prezentace nových informací a fyzického prostoru, kde se učení odehrává.¹¹⁷ Autoři, jako je Colette Dufresne-Tassé nebo Jeremy Roschell nicméně upozorňují na to, že význam učení v prostředí muzea nemá být přeceňován. Varují zejména před upřednostňováním vědeckého přístupu na úkor jiných způsobů poznávání světa. Dufresne-Tassé se zaměřuje na kognitivní a emoční funkci návštěvy muzea, která je podle autorky spojena s řadou radostí, které učení neposkytuje.¹¹⁸ Co se týče důležitosti předchozích znalostí, Roschell hovoří o tzv. paraDOXu kontinuity: předchozí zkušenosti a znalosti diváka mohou být v procesu učení nápomocné, ale rovněž problematické, protože mohou vést k neadekvátnímu porozumění.¹¹⁹

¹¹⁴ Srov. např. John H. FALK a Lynn D. DIERKING, *Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press 2013; John H. FALK a Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield, 2000.

¹¹⁵ Srov. např. Lois H. SILVERMAN, „Visitor meaning-making in museums for a New Age“, *Curator*, sv. 38, 1995, č. 3, s. 161-170.

¹¹⁶ Srov. např. HOOPER-GREENHILL, „Museums and their Visitors“

¹¹⁷ John H. FALK, a Lynn D. DEIRKING, „Introduction: a case for conducting long-term learning research in museums“, in: John H. FALK a Lynn D. DIERKING (eds.), *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*, Washington, DC: American Association of Museums, 1995, s. 9-14.

¹¹⁸ Colette DUFRESNE-TASSE, „Andragogy (adult education) in the museum: a critical analysis and new formulation“, in: HOOPER-GREENHILL (ed.), *Museums, Media, Message*, Londýn: Routledge, 1995, s. 145 – 259.

¹¹⁹ Jeremy ROSCHELL, „Learning in interactive environments: Prior knowledge and new experience“, in: FALK a DIERKING, „Public Institutions for Personal Learning“, s. 37-51.

Řadu konkrétních výzkumů, které uchopovaly proces učení a prožitek diváků v kontextu uměleckých institucí, provedli autoři jako je Mihaly Csikszentmihalyi, Judy Koke, Andrea Weltzel-Fairchild, Zahava Doering, nebo Andrew Pekarik. V českém prostředí se tímto typem výzkumu, zejména v souvislosti dětského prožitku umění a oblasti galerijní pedagogiky zabývá Marie Fulková.¹²⁰ Podobně jako autoři studie *Zkoumání učení v muzeích a galeriích* se tito výzkumníci zpravidla shodují na tom, že konstruktivistický přístup k porozumění procesu učení lze nejlépe spojit s kvalitativními výzkumnými daty. Jejich zpracování je zajímavé nejen jako podklad pro nové teoretické úvahy, ale také pro praktické fungování institucí, které se snaží lépe porozumět svým návštěvníkům a zároveň vyhovět požadavkům na zpětné či průběžné hodnocení své činnosti a projektů, jenž mohou požadovat poskytovatelé grantových dotací, ale i soukromí sponzoři a další subjekty podílející se na provozu a financování institucí. Na konci září 2011 proběhl v Americkém centru v Praze seminář s Lynn Dierking, který tuto otázku otevřel pro publikum složené zejména ze zástupců českých uměleckých institucí a studentů souvisejících oborů. Dvě na sebe navazující přednášky na téma *Sledování úspěšnosti muzeí jako nástroj pro získávání podpory* představily současné tendence v muzejní evaluaci. Jak vyplývá z názvu přednášky, Dierking zde o evaluaci hovořila zejména v souvislosti s obhajitelností financování institucí, hodnocení úspěšnosti projektů pro grantové komise a další podporovatele. V českém prostředí je takový typ hodnocení poskytovateli grantů požadován zatím na základnější úrovni (zpravidla stačí stručně popsat výstupy projektu, ohlasy v médiích či odborné recenze a vyčíslit návštěvnost), ale například co se týče evropských grantů, důsledná evaluace je neodmyslitelnou součástí tzv. projektového cyklu. Nicméně motorem pro hodnocení činnosti institucí, obsahů, které předávají a míry porozumění či aktivní participace ze strany publika, by neměly být jen otázky financování, přestože právě na této rovině lze výstupy evaluací prakticky uplatnit. Pro další rozvoj institucí je důležité, aby se pokusily o hlubší znalost potřeb svých diváků, jejich očekávání i zážitků, které si z

¹²⁰ Srov. např. Marie FULKOVÁ a Teresa TIPTON, „Diversifying Discourse: The Influence of Visual Culture on Children’s Perception and Creation of Art“, in: Dorothy FAULKNER a Elizabeth COATES (eds.), *Exploring Children’s Creative Narratives*, Londýn: Routledge, Taylor & Francis Group 2011; Marie FULKOVÁ, Lucie HAJDUŠKOVÁ, Vladimíra SEHNALÍKOVÁ, *Muzejní a galerijní edukace. Vlastní cestou k umění*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2012; Marie FULKOVÁ, Lucie HAJDUŠKOVÁ, Vladimíra SEHNALÍKOVÁ, Leonora KITZBERGEROVÁ, *Muzejní a galerijní edukace 2. Učení z umění. Vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum 2012 a 2013*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2013.

návštěvy odnášejí. Samozřejmě, že by na druhé straně nemělo docházet k jakémusi „diktátu publika“, podřizování veškeré činnosti jeho potřebám. Investovat určitý čas a peníze do snah zjistit, jak instituce na svého diváka působí a co pro něj její návštěva znamená, je nicméně v angloamerickém kontextu a řadě dalších, zejména západních zemí již delší dobu samozřejmostí a narůstající zájem o tuto problematiku v našem prostředí ukazuje, že evaluace přestává být takovou nadhodnotou, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Dierking ve svém semináři zdůraznila především roli průběžného vyhodnocování činnosti dané instituce a jejího dopadu na návštěvníky. Pokud budeme mluvit konkrétně o výstavním projektu, bez evaluačních nástrojů si instituce do výroční zprávy, dokumentace činnosti pro účely grantů, partnery a sponzory nemůže napsat v podstatě nic jiného, než že se uskutečnil. V českých institucích je zpravidla normou alespoň sledování počtu návštěvníků, což také vyžaduje výše zmíněné Národní informační středisko pro kulturu (NIPOS) a v těch větších jsou už poměrně běžné také již uvedené kvantitativní studie formou dotazníků. Řada dalších typů komplexních analýz je pro tuzemské organizace zatím spíše novinkou. Jak tedy hodnotit i na dalších úrovních? Přijít s analýzou po skončení daného projektu je podle Dierking pozdě. Výstavu, edukační činnost či jiný typ programu nelze zhodnotit, pokud nebyly na začátku jasně stanoveny cíle a projekt nebyl průběžně monitorován. Učebnicový příklad správného hodnocení projektu tedy znamená v době jeho plánování stanovit jasné cíle a také ukazatele, podle kterých dosažení cílů hodláme měřit. Během konání projektu je potom záhodno monitorovat jeho průběžné výstupy a s těmito cíli je srovnávat, aby byla po skončení projektu nashromážděna dostatečná data pro jeho závěrečnou evaluaci.¹²¹ Co se týče evropské grantové politiky, taková pravidla platí jak pro kulturní projekty, tak například pro projekty v oblastech ekologie, rozvoje měst apod., kde jsou jednotlivé výstupy a celkový dopad podstatně snáze měřitelné, než co se týče například výstav. Nicméně i zde je možné, a jak bylo výše uvedeno, v mnoha případech už dokonce nevyhnutelné, podobné metody začít aplikovat.

Následující odstavce stručně shrnou základní typy hodnotících výzkumů neboli evaluací a související metodologii, kterou současné instituce prezentující umění mohou využívat. Jedná se o původně sociologické přístupy, které jsou výzkumníky pracujícími

¹²¹ Srov. Karina KOTTOVÁ, Diktát publika, *Artalk.cz*, 7. říjen 2011, <http://www.artalk.cz/2011/10/07/diktat-publika/> (cit. 10. 12. 2014)

v oblasti uměleckých institucí uzpůsobeny pro jejich specifické potřeby. Tzv. *sumární evaluace*, která se odehrává po skončení projektu, je jedním ze základních typů sledování jeho úspěšnosti. Ideální je, pokud jsou návštěvníci dané výstavy či projektu dotazováni o tři až šest měsíců později, aby mohl být zhodnocen dlouhodobý efekt. Některé studie dokonce pracují s časovou prodlevou až deset či patnáct let. *Front-end analýza* začíná z opačného konce. Ještě před začátkem přípravy projektu sleduje, zda existuje potřeba, na kterou projekt reaguje, jak potenciální návštěvníci chápou téma projektu a do jaké míry jsou s ním obeznámeni, nebo jaké jsou dostupné metody ve zpracování projektů podobného rozsahu či záměru. Třetí typ, *formativní evaluace*, přichází během přípravné fáze projektu. Umožňuje ještě před finalizací například nové expozice zjistit, jak na ni návštěvníci reagují, jakým způsobem se pohybují v prostoru, jak vnímají jednotlivé exponáty, texty apod.¹²² Smyslem tohoto typu evaluace je, že pokud bude zjištěno, že porozumění výstavě neodpovídá stanoveným cílům, jednotlivé komponenty mohou ještě být upraveny nebo uzpůsobeny. Je to opět praxe, která je běžná spíše pro muzea vědeckého typu, kdy je výroba nových exponátů obvykle velmi nákladná a v případě, kdy se realizace minou s účinkem, se jedná o velkou ztrátu. Vyrábějí se tudíž různé méně náročné makety, které si diváci mohou vyzkoušet a poskytnout přípravnému týmu svoji zpětnou vazbu. V praxi se v tomto případě osvědčuje spolupráce se členy klubu přátel dané instituce, kteří mají navíc pocit, že se na jejím chodu podílejí, že je jejich názor považován za důležitý. V případě muzea umění či jiné umělecké instituce je nutné vzhledem k charakteru vystavených předmětů s tímto typem analýzy nakládat jinak, ale i zde by se mohl vyplatit větší důraz na přezkoumání prostorového uspořádání výstav, rozmístění exponátů, sdílné hodnoty doprovodných textů, komunikace celkového tématu výstavy apod.

Výše zmíněné typy výzkumů mohou kombinovat kvantitativní i kvalitativní složku. Právě kvalitativní metody nicméně dokážou se zkušenostmi respondentů pracovat na více úrovních. Umožňují uzpůsobovat výzkum tématům, která vycházejí přímo z potřeb a individuálních hodnocení respondentů, namísto nutnosti je podřídít předem přesně danému rámci kvantitativního výzkumu, stejně jako zkoumat dané téma či problematiku skutečně do hloubky, nechat respondenty se dlouze rozhovořit o své zkušenosti, navíc v souvislosti s různými podotázkami či tématy, uvažovat jejich

¹²² Srov. Minda BORUN a Randi KORN (eds.), *Introduction to Museum Evaluation*, Washington, DC: American Association of Museums, 1999; Jan HENDL, *Kvalitativní výzkum*, Praha: Portál, 2008.

odpovědi v souvislosti s mnoha proměnnými, brát v potaz změnu postojů apod. Velkou výhodou je také možnost samotný výzkum v jeho průběhu uzpůsobovat, na základě dílčích analýz získaných dat modifikovat další postup. Specifikem tohoto výzkumu je zpravidla menší počet respondentů, daleko větší důraz tedy musí být kladen na výběr co nejreprezentativnějšího vzorku, aby byla zajištěna alespoň určitá míra objektivity či možnost zobecnit získané poznatky. To je samozřejmě u kvalitativních výzkumů jedním z nejdiskutovanějších kamenů úrazu: nejčastěji jsou kritizovány právě pro nemožnost vyvodit ze subjektivní zkušenosti malého počtu respondentů jakékoli obecné zákonitosti či principy. Subjektivita samotného výzkumníka, který je nucen při navrhování výzkumu a analýze dat pracovat velmi kreativně, je rovněž často napadána. Existuje sice řada metod, které mají zejména v oblastech sociologie a antropologie dlouhodobou tradici, a které se právě tyto nedostatky snaží eliminovat, oproti kvantitativnímu šetření ale budou z podstaty věci vždy poněkud svobodnější a závislejší na osobním vkladu samotného výzkumníka nebo výzkumného týmu. Jan Hendl, který patří mezi přední české odborníky v oblasti metodologie vědy a zpracování dat, svou bilanci přínosů kvalitativního výzkumu shrnuje následovně:

Výzkumný proces je vždy kompromisem a vyvažováním nedostatků a výhod. Výhodou kvalitativního přístupu je získání hloubkového popisu případů. Nezůstáváme na jejich povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy. Citlivě zohledňujeme působení kontextu, lokální situaci a podmínky. Kvalitativní výzkum poskytuje podrobné informace, proč se daný fenomén objevil. Velkým přínosem kvalitativní metodologie jsou přístupy, pomocí nichž navrhujeme teorii nějakého sledovaného fenoménu. Kvalitativní výzkum používá celou škálu postupů, aby zajistil hodnověrnost svých výsledků.¹²³

Mezi přístupy používané při kvantitativních výzkumných šetřeních patří výzkum pomocí *případové studie*, jejíž doménou je popis a rozbor jednoho nebo několika případů a možnost následného srovnání. *Etnografický přístup* je používán, pokud je třeba zkoumat určitou kulturu nebo skupinu lidí, jejich sdílené postoje, hodnoty či normy. *Zakotvená teorie*, jež je v kvalitativním šetření v oblasti uměleckých institucí často používaným přístupem, směřuje k vytvoření teorie na základě dat nasbíraných mnoha různými metodami. *Fenomenologický výzkum* se zaměřuje na porozumění a

¹²³ Jan HENDL, „Kvalitativní výzkum“, s. 51.

zkušenost v souvislosti s určitým fenoménem. Zkoumá významy, struktury a podstatu spojenou se zakoušením daného jevu jednotlivcem nebo skupinou. Mezi další formy výzkumu může patřit *biografický*, *historický*, *akční* nebo *kritický*.¹²⁴ V praxi se nicméně jednotlivé přístupy mohou prolínat a související metody i jejich kombinace jsou zpravidla navrženy přímo pro účel dané výzkumné studie. Mezi často používané metody kvalitativního výzkumu v uměleckých institucích patří například individuální či skupinové hloubkové rozhovory a pozorování před, během i po návštěvě výstav či expozic, studium doplňujících dokumentů, jako jsou obrazové materiály, texty a katalogy k výstavám, výroční zprávy či archivní materiály, pozorování a výzkum přímo v prostorách galerií, tvorba doplňkových dotazníků apod. Aby byla co nejvíc zmírněna subjektivita výzkumníka, je žádoucí tzv. triangulace dat, tedy že k závěrům výzkumník dochází nikoli na základě použití jediné z těchto metod, ale vhodně vybrané kombinace několika z nich. Na základě těchto dat a jejich kombinací potom výzkumník provádí nejen jejich hloubkovou analýzu, ale také se pokouší s přihlédnutím k postupům *zakotvené teorie* či jiného přístupu kvalitativního šetření o vyvození dílčích i sumárních závěrů, jejich porovnání, srovnání s již existujícími teoriemi na tomto poli ad.

Předchozí odstavce načrtly možnosti výzkumů prožitku diváků na poli současných uměleckých institucí. Následující dvě kapitoly představí již konkrétní výstupy ze dvou kvalitativních výzkumných studií navržených pro účel této práce. První z nich tematizuje prožitek umění a faktory, které jej ovlivňují, u pravidelných návštěvníků výstav současného umění v českých institucích. Druhá studie, uskutečněná rámci výzkumné stáže autorky v The Elizabeth Foundation for the Arts v New Yorku, se na rozdíl od první analýzy, která vychází ze zkušeností diváků z návštěvy mnoha různých institucí a výstav, zabývá specifickým případem setkání s uměleckými díly v rámci otevřených ateliérů, což je veřejně přístupná akce pořádaná touto institucí jednou ročně. Přestože se jedná o dva velmi vzdálené kontexty a odlišné situace, ve kterých k setkání návštěvníků s uměním dochází, je zajímavé sledovat některé styčné body, ale také detailně posoudit tyto situace odděleně, v závislosti na lokálním prostředí a jeho specifikách.

¹²⁴ Jan HENDL, „Kvalitativní výzkum“, s. 101-141.

5. Výzkumná studie I.: Faktory ovlivňující divákův prožitek současného umění v institucionálním kontextu

5.1. Úvod a cíle

Tato výzkumná studie byla uskutečněna s cílem hlouběji porozumět zkušenostem diváků navštěvujících výstavy současného umění, zejména v rámci pražské, potažmo české kulturní scény. Pokusit se popsat prožitek vyvolaný setkáním se současným uměním a hlavní faktory, které tento prožitek v institucionálním rámci ovlivňují, od působení prostředí, ve kterém se setkání odehrává, až po informace, které jsou návštěvníkům nabídnuty, včetně forem jejich podání. Zhodnotit, zda instituce ve způsobech prezentace uměleckých děl a výstav vycházejí divákům vstříc a naplňují jejich očekávání, popřípadě popsat problematická místa a možnosti, jak s přístupy, postřehy a požadavky ze strany diváků efektivně pracovat. Výzkum se zaměřil na aktivní diváky současného umění, kteří pravidelně, minimálně dvakrát ročně navštěvují výstavy a umělecké instituce v České republice. Okrajově bylo přihlédnuto také ke zkušenostem těchto diváků z návštěv zahraničních institucí. Výzkum se nezaměřil na předem vybrané instituce a výstavy, ale na témata spojená s diváckou zkušeností a prožitkem v institucionálním kontextu, přičemž respondenti mohli své postřehy ilustrovat na libovolně vybraných příkladech institucí a výstav, které v minulosti navštívili.

V první části analýzy výzkumu se pokusím shrnout, jaké povahy je z pohledu respondentů samotný prožitek uměleckého díla, co se odehrává na emotivní i intelektuální rovině a jak je prožitek ovlivněn vzděláním či předchozí zkušeností respondentů. V dalších podkapitolách se budu zabývat vlivem prostředí výstavních institucí a způsobů podaných informací na povahu tohoto prožitku. Studie je chápána jako prvotní sonda, jejíž jednotlivé aspekty by bylo vhodné doplnit či prohloubit dalším výzkumem: mnoho témat, jako je vliv výstavní architektury na prožitek diváka, role doprovodných textů, sociální kontext apod. je natolik nosných, že by bylo žádoucí je zkoumat podrobněji v rámci jednotlivých případových studií, navázaných na konkrétní instituce. Obrovským tématem, kterého se tato studie dotýká jen nepřímo, je také hlubší

zkoumání bariér, které způsobují nezájem velké části veřejnosti o (současné) umění. Studii je tudíž možné vnímat jako pokus o základní zmapování širokého tématu, které může být pro další výzkum i institucionální praxi institucí určitým východiskem či obecnějším přehledem dotýkajícím se několika klíčových témat, která by si zasloužila další rozvedení již v konkrétnějších ohledech.

5.2. Metodologie

Vzhledem k povaze výzkumného cíle byla zvolena metoda kvalitativního výzkumu, který na rozdíl od kvantitativního šetření umožňuje hlubší obsahové zkoumání dané problematiky, srovnání výpovědí respondentů na mnoha úrovních a dlouhodobou, otevřenější analýzu získaných dat. Od března do srpna 2012 proběhly individuální rozhovory výzkumníka se třinácti vybranými respondenty. Výzkum byl zaměřen na aktivní diváky současného umění, kteří sami nejsou odborníky v umělecké oblasti, ale pravidelná návštěva výstav je součástí spektra jejich volnočasových aktivit. Nejprve bylo osloveno několik respondentů, kteří vyhovovali profilu dnešního návštěvníka institucí prezentujících současné umění. Ti potom doporučovali další vhodné respondenty z okruhu svých známých. Při výběru respondentů bylo přihlédnuto k širokému věkovému rozpětí a odpovídajícímu poměru obou pohlaví, přičemž byly konzultovány také statistické údaje z prostředí českých uměleckých institucí, aby bylo dosaženo co nejrepresentativnějšího vzorku. Byla použita forma polostrukturovaných rozhovorů, které mapovaly hlavní podotázky a témata v libovolném pořadí a umožnily také vyjádření respondentů k dalším souvisejícím problémům. Délka jednotlivých rozhovorů byla 30 – 50 minut. K rozboru a analýze získaných dat byla použita metoda zakotvené teorie v kombinaci s fenomenologickým výzkumem. Data byla kódována pomocí softwaru kvalitativního výzkumu HyperRESEARCH a následně analyzována.

5.3. Profil respondentů

Ze třinácti respondentů bylo osm žen a pět mužů. Jeden respondent byl mladší 25ti let, šest respondentů bylo ve věkové kategorii 25 – 34 let, jeden v kategorii 35 – 44 let, dva ve věkovém rozmezí 45 – 54 let, jeden v kategorii 55 – 64 let a jeden starší 65 let. Respondenti byli studenti či absolventi vysokých škol, mnohdy humanitního či pedagogického zaměření, oboru mezinárodních vztahů, PR, marketingu ad., jedna z respondentek je studentkou dějin umění. Dva respondenti mají pracovní zkušenosti jako manažeři kulturních projektů, ostatní respondenti se pohybují v řadě oblastí od školství a práce v neziskovém sektoru až po komerční sektor. Tři respondenti navštěvují výstavy současného umění několikrát za měsíc, tři respondenti jednou za měsíc, další tři 5 – 10x za rok a tři respondenti 3 – 5x za rok. Jeden respondent navštěvuje výstavy střídavě, někdy i dvakrát za týden a v jiném období jednou za půl roku.

5.4. Navštívené výstavy a instituce

Záměrem této studie je především abstrahovat získaná data a uvádět pouze ilustrační příklady jednotlivých institucí či výstav. Respondenti hovořili libovolně o výstavách či institucích, které navštívili v „poslední době“, tedy zejména během uplynulého roku. Příležitostně se ale vraceli taktéž ke starším zkušenostem, popřípadě zmiňovali zahraniční kontext, zejména v souvislosti velkých samostatných výstav moderních umělců, jako jsou Paul Klee, Joan Miró, Edvard Munch ad. Následuje abecední seznam navštívených výstav a institucí, na základě kterých respondenti popisují své zkušenosti. Výpovědi se ale týkaly i obecnějších postřehů, které se nevztahovaly ke konkrétním institucím či výstavám.

Instituce

Centrum současného umění DOX, Praha
Centrum současného umění Futura, Praha
Dočasné centrum současného umění BLOX, Festival Street for Art
Dům umění Ostrava
Galerie 1. Patro, Praha
Galerie 5S, Praha
Galerie 35m2, Praha
Galerie Hlavního města Prahy – Dům U Kamenného zvonu
Galerie Hlavního města Prahy – Městská knihovna
Galerie Chodovská tvrz, Praha
Galerie Klatovy / Klenová
Galerie Langhans, Praha
Galerie Nová síň, Praha
Galerie NTK, Praha
Galerie Rudolfinum, Praha
Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora
Galerie SVIT, Praha
Galerie Václava Špály, Praha
Galerie ve věži, Novoměstská radnice, Praha
Galerie Vltavín, Praha
Jízdárna Pražského hradu, Praha
Karlin Hall, Praha
Karlin Studios, Praha
Mezinárodní centrum současného umění MeetFactory, Praha
Moravská galerie, Brno
Museum Kampa, Praha
Národní galerie – Veletržní palác, Praha
Obecní dům, Praha
Prádelna Bohnice, Praha
The Chemistry Gallery, Praha
Topičův salon, Praha
Výstavní síň Mánes, Praha
Wannieck Gallery, Brno
Židovské muzeum, Praha

Výstavy

- 1 + (1 + 1) + 1, Galerie MeetFactory, 8.3. – 18.5.2012
- Adam Vačkář, Glossolalia, Galerie U Bílého jednorožce v Klarovech, 10.4. – 5.6.2011
- Alena Kupčíková, Jsem žena, jsem anděl, Galerie 5S, 1.6. – 31.7.2012
- Alice Nikitinová a Vladimír Turner, Dvojdřez, Galerie Chodovská tvrz, 15.4. – 13.5.2012
- Anastomosis, Centrum současného umění DOX, 1.2. – 26.3.2012
- Barbora Kleinhamplová, Matyáš Chochola, Obrazem před zápasem, 11.7. – 26.8.2012
- Bernd a Hilla Becher, Doly. Hutě., Galerie Rudolfinum, 22. 3. – 3. 6. 2012
- Bienále mladých Zvon 2010, GHMP – Dům U Kamenného zvonu, 30.6. – 3.10.2010
- Čestmír Kafka, Krajiny možného konání, Topičův salon, 14.10. – 14.11.2008
- Čestmír Suška, Outside / Inside, Dům umění Ostrava, 12.6. – 16.9.2012
- Decadence NOW!, Galerie Rudolfinum, 4.10.2010 – 2.1.2011
- Dočasné centrum současného umění BLOX, Festival Street for Art, 13.5. – 22.5.2010
- EX / Maleček / Pešat / Véla, Topičův salon, 13.12.2011 – 13.1.2012
- František Skála, Skála v Rudolfinu, Galerie Rudolfinum, 14.10.2004 – 2.1.2005
- Geometrův zlý sen, Topičův salon, 28.8. – 21.9.2012
- Georg Baselitz, Obrazy 1960 – 2008, Galerie Rudolfinum, 10.10. 2009 – 6.12.2009
- International Bongo-Bongo Brigade - The Hair in Canibal-prophetic Soup of Dr. Emil Holub, Galerie NTK, 6.3. – 18.3.2012
- Jan Merta, Liberec III, Topičův salon, 30.8. – 30.9.2011
- Jan Pfeiffer, Extenze, GHMP – Dům U Kamenného zvonu 9.9. – 10.10.2010
- Jiří Sopko, Galerie Rudolfinum, 6. 9. 2007 – 18. 11. 2007
- Jitka Válová, Setkání, Topičův salon 9.3. – 9.4.2010
- Kal Spelletich, Richard Loskot, Stroje bez příčiny, Galerie MeetFactory, 24.3. – 15.4.2011
- Karel Balcar, In Progress, Galerie Vltavín, 30.5. – 30.6.2012
- Křištof Kintera, Výsledky analýzy, GHMP – Městská knihovna, 29.2. – 15.3.2012
- Laureáti 20 let a Cena Jindřicha Chaloupeckého 2010, Centrum současného umění DOX, 4.11.2010 – 17.1.2011
- Lubomír Typlt, Holky, Galerie Chodovská tvrz, 16.9. – 3.12.2011
- Lubomír Typlt – Tikající muž a Jakub Špaňhel – Slepice v pekle, GHMP – Městská knihovna, 6.7. – 9.9.2012
- Martin Gebroc, Vanitas, Galerie 1. Patro, 14.6. – 7.7. 2012
- Martin Parr, Assorted Cocktail, Centrum současného umění DOX, 10.2. – 16.5.2011
- Mikuláš Medek, Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002
- Milan Mikuláščík, Michal Panoch, Cargo Culture, Galerie Chodovská tvrz, 10.12.2011 – 15.1.2012
- Neviditelná výstava, Novoměstská radnice, dlouhodobá expozice
- Nezvaný host, Galerie Chodovská tvrz, 30.6. – 16.9.2012
- Nikola Čulík, Člověčina, Galerie 35m2, 12.5. – 5.6.2011
- Opak je Pravdou, Galerie MeetFactory, 7.6. – 26.8.2012

Ostrovny odporu. Mezi první a druhou moderností 1985 - 2012, NG – Veletržní palác, 9.3. – 1.7.2012
Pavel Sterec, Nehybná směna, Moravská galerie, 3.2. – 27.5.2012
Petr Kvíčala, Site-Specific, Centrum současného umění DOX, 22.4. – 20.6.2011
Podivné nebe, Galerie Rudolfinum, 4. 9. – 29. 11. 2003
Rudolf Steiner a současné umění / Myslet bez konce, Centrum současného umění DOX, 16.6. – 12.9.2011
Tak pravil La Chapelle, Galerie Rudolfinum, 7.11.2011 – 26.2.2012
Veronika Vlaková, Jan Šrámek, Ztracená perspektiva, Galerie Chodovská tvrz, 20.5. – 24.6.2012
Zdeněk Sklenář, Deset tisíc věcí, deset tisíc let, GHMP – Dům u Kamenného zvonu, 17.3. – 6.6.2010

5.5. Výběr navštívených výstav, motivace, sociální aspekt

5.5.1. Kritéria výběru výstav

Respondenti obecně nevěnují příliš pozornosti samotnému výběru výstav, které se chystají zhlédnout. Tři respondenti uvedli, že si vybírají podle profilu galerií, kam chodí častěji a kde vnímají určitý typ programu: „*Člověk má pár takových základních míst, do kterých takzvaně umí chodit a kde sleduje nabídku, a to se tak prolíná.*“ Často se objevuje návštěva výstavy na základě doporučení přítele nebo známého, nebo také dobré recenze v tisku. Velmi častým důvodem k návštěvě výstavy je znalost tvorby daného umělce, případně alespoň jeho jména: „*Pokud znám jméno, vždycky chci vidět nové věci. Ale i kdyby to byly starší věci, jdu se určitě podívat. Pokud jsou to neznámá jména, chci vědět, jestli se nezrodil další talent, který lze sledovat*“, shrnuje jeden z respondentů. Čtyři respondenti se shodli, že si často vybírají podle plakátů po městě nebo v metru, v menší míře také podle informací na internetu. Jedna respondentka například uvádí: „*Vybírám si mnohdy jenom podle plakátu. Zaujme mě, co vidím, a jdu, protože se mi líbí, jak to tam bylo podané. Mnohdy. Vzhledem k tomu, že se v umění nevzdělávám a nejsem znalá, mnohdy mne jenom osloví to, co vidím. Podívám se třeba na internet na nějaké další informace a když se mi líbí i další díla, tak na to jdu. Vybírám si vyloženě pocitově.*“ Dva respondenti uvádějí, že jejich výběr výstav, které navštíví, je do značné míry nahodilý: „*Rozhodně nesleduji systematicky určité autory,*

nebo nechodím pravidelně do nějaké konkrétní galerie. Je to takové hodně náhodné. Co mi kdo poradí, o čem jsem slyšela. Nevyhledávám to sama nijak aktivně. Ale je to prostě něco, co mě baví,“ říká první z nich, zatímco druhý hodnotí svoji zkušenost následovně: „Vždycky se to zrovna naskytne. Že se ocitnu na výstavě. Nikdy nejdu na výstavu s nějakým plánem, cílem, že bych se něco naučil, dozvěděl, něco si zmapoval. Skončím na nějaké výstavě a pak je to dobré. Vůbec si nevybírám, je to náhoda.“

5.5.2. Individuální nebo kolektivní zkušenost

Pro většinu respondentů není natolik podstatné, jestli na výstavu jdou sami, nebo je někdo doprovází, každý upřednostňuje něco jiného nebo obě varianty střídá. Větší část respondentů sice raději chodí na výstavy s přítelem, známým, členem rodiny apod., ale naprostá většina zdůrazňuje, že samotný prožitek uměleckých děl a výstavy jako celku je pro ně individuální záležitostí. „Na výstavy chodím vždycky s někým, ale ten prožitek je můj, takže jsem pak v podstatě vždycky sám. Když mi do toho někdo mluví, tak mě to spíš ruší,“ popisuje například jeden z respondentů. Důležitý je pro ně zejména vlastní rytmus prohlížení a čas strávený v expozicích, který není nutné nikomu dalšímu přizpůsobovat. Zhruba třetina respondentů nicméně ocení možnost zpětně si o výstavě s někým popovídat, společně zhodnotit své postřehy: „Rád jdu s někým, s kým si potom můžu porovnat dojmy, ale jsem nerad, když s tím člověkem celou dobu procházím výstavou. Upřednostňuju, když mám na všechno svůj čas a nemusím se ohlížet,“ dokresluje další respondent. Příklad, partner nebo člen rodiny může být také prvotním impulzem, proč výstavu vůbec navštívit, přestože každý potom prochází výstavou po vlastní ose. Dvě respondentky naopak uvedly, že na výstavy zpravidla chodí s kamarádkami nebo členy rodiny a jejich diskuse probíhají přímo u vystavených děl: „Na obou zmíněných výstavách jsem byla se svojí matkou, bavilo mě s ní diskutovat, společně vnímat sdělení děl. Proto raději výstavy navštěvuji s přáteli, s rodinou, s někým, koho mám ráda,“ popisuje jedna z nich. Jedna respondentka uvádí, že sama chodí spíše na menší výstavy, ke kterým si zpětně může dohledat informace nebo se nad nimi individuálně zamyslet. S někým dalším raději jde na větší retrospektivní či tematicky náročné výstavy, kdy po prohlídce ocení možnost výstavu společně zhodnotit a připomenout si, jaká díla ji i jejího partnera zaujala.

5.5.3. Motivace k návštěvě výstav

Důvody respondentů k návštěvám výstav současného umění začínají u těch pragmatičtějších, jako například mít přehled a sledovat, co se aktuálně děje, ale často končí u mnohem emocionálnějších a filozofičtějších postřehů. Dva respondenti motivaci k návštěvě výstav přirovnávají ke sportovním aktivitám – plavání nebo běhání: „*Tak dvakrát do roka si zajdu zaplavat, protože vím, že to bude dobré. Ale nejdu tam za nějakým účelem. Je to prostě takový pastime*“, uvádí jeden z nich. Další respondentka v podobném duchu podotýká, že návštěva výstav současného umění pro ní představuje druh prožitku, který potřebuje - „*jako když člověka občas baví si jít zaběhat nebo zaplavat.*“

U většiny respondentů se objevuje spojování racionálnější, vzdělávací a méně uchopitelné, emociálnější stránky věci. Umění uspokojuje hlad po vědění, rozšiřuje vědomosti a umožňuje jejich propojení s dalšími oblastmi života. Někteří respondenti vnímají umění jako jedinečný prostředek, jak se vyjádřit k současnosti, jak se snažit porozumět dnešní době. Zde se ale většinou objevuje oslí můstek k méně racionální poloze: „*Umělci jsou citlivé duše, které zachycují určité vlnění, to, co se odehrává na psychické nebo podvědomé rovině. Je to komplexní přístup, protože umělec pojímá všechno: jak se v této době cítí atd. Na rozdíl od vědy, která jde jen po určitém výseku a uplatňuje především racionální přístup. Umění je jednou z věcí, která mě bytostně zajímá, a co se děje teď, je pro mě zajímavé ve srovnání s uměním minulosti. Je to pro mě taková hádanka o dnešní době, ale současně i klíč k ní, který mohu objevovat. Stojí mi za to se nad současným uměním zamýšlet,*“ uvádí jedna respondentka. Jiný respondent chce vědět, co se dělá nového, co lidi napadá. Sleduje, kam se umělci ubírají, hledá nové talenty.

U dalších respondentů se jako motivace ke sledování výstav současného umění objevují faktory, jako je rozšíření vlastní představivosti a vnímání, příjemné pocity, které umění vyvolává, potěšení z estetického zážitku, rozvoj fantazie a osobnosti. Několik respondentů vyhledává setkání se současným uměním, protože pro ně představuje určitou konfrontaci s vlastním pohledem na svět, případně i jeho podporu, vyvážení. Může se jednat i o vyvážení vlastního profesního života. Dva respondenti uvádějí, že jejich motivací je jednoduše láska k umění, kterou nedokáží racionálněji

vysvětlit. Je to také způsob trávení volného času, koníček. Jedna respondentka zmiňuje, že svět umění je pro ni společenským kontextem, který chce znát: „*Jsem člověk, který sleduje dění kolem sebe. Přišlo by mi divné to dění sledovat a přitom nejít na nějakou výstavu.*“ Další dvě respondentky zajímá samotný svět umění a život umělců. Jednu respondentku k návštěvě některých výstav motivuje touha mít takové umění doma. Pro dalšího respondenta je jednou z hlavních motivací volnost, kterou návštěva výstav umožňuje: Na rozdíl od jiných žánrů není v případě výtvarného umění daný čas, který by člověk měl k setkání s ním vyhradit, má svobodu přijít a odejít kdykoli. V tomto ohledu daný respondent považuje vizuální umění za nejdostupnější. Pro některé respondenty je návštěva výstav spojena s cestováním a patří k poznávání nového města či místa. Jedna respondentka například uvádí, že ji baví jezdit po galeriích, aniž by se vyloženě zajímala o to, co je tam vystaveno. Pamatuje si jména vystavených umělců, ale k návštěvě nemá žádný konkrétní důvod. „*Baví mě město v souvislosti výstav a kultury, kterou tam najdu,*“ popisuje.

5.6. Vnímání a prožitek uměleckého díla

Na motivace respondentů k návštěvě výstav přímo navazuje snaha uchopit, jak prožívají samotné setkání s vystavenými díly, co jim taková zkušenost přináší, jak lze (či nelze) jejich vnímání uměleckého díla popsat. Své pozitivní zážitky popisují respondenti slovy, jako je působivý, zajímavý, přitažlivý, mluví o tom, že v nich dílo či výstava zanechaly silný dojem. Negativně naopak hodnotí setkání s díly nebo výstavami, které se jim zdály nic neříkající, uzavřené, příliš intelektuální, „bezzubé“. V případech, které nejsou natolik silným zážitkem, mohou respondenti cítit rozčilení, nebo jsou ze setkání s nedostatečně zajímavým uměním otráveni. Jedna respondentka popisuje otupení, které vzniká z toho, že člověk sleduje umění pravidelně a některé věci se začnou příliš opakovat. V každém případě se většina respondentů shoduje, že při setkání s uměleckým dílem se „něco odehrává“: „*Je to jako při setkání lidí,*“ popisuje jedna respondentka. „*Bud' vás někdo zajímá, nebo nezajímá, nebo vám připadá, že je to něčím přitažlivé. Určitě tam dochází k nějakému kontaktu, určitě se tam něco odehrává.*“ Jaké

povahy je z pohledu respondentů tento prožitek, se pokusím shrnout v následujících odstavcích.

Jednou z rovin, kterou respondenti často zmiňují, je určité ztotožnění s dílem, souznění či rezonování s myšlenkami a obsahy, které zprostředkovává, nebo naopak konfrontace s nimi. Jedná se tedy primárně o vnímání nálady, sdělení či vyzařování samotného díla a srovnání s vlastními postoji, myšlenkami či pocity. „*Prožitek díla je ztotožnění se s ním,*“ uvádí jedna respondentka. „*Něco, co já také vnímám, zakouším. Podívám se a řeknu si: „to je pravda, také vnímám, že to tak je“.* Ztotožnění mě uspokojí, podpoří to, jak já sama prožívám svět i sebe samotou. Když s vámi dílo rezonuje, souzní, je to nádherné. Přináší to pocit sebepotvrzení, sebesílení, radosti.“ Jiný respondent popisuje, že ho zajímá prožitek a zkušenost výtvarníka s dílem, protože nějakým způsobem rezonuje nebo nerezonuje s jeho vlastním prožitkem jako diváka. Srovnává umělcovo vnímání vnějšího i vnitřního světa s vlastním vnímáním. Jedna z respondentek se snaží přijmout a ztotožnit se i s dílem, které může být na první pohled nepříjemné nebo dokonce šokující. Hledá, jestli tyto pocity nevyvolává jen skutečnost, že dílo je natolik jiné, že se může zdát šokujícím a snaží se v něm přesto najít něco příjemného. Další respondent uvádí, že setkání s uměleckým dílem v galerijním prostředí ho mnohdy dokonce přimělo plakat. Popisuje „*setkání s něčím, co se dotkne nějaké struny uvnitř duše. Co spojuje kombinaci uměleckého génia a zároveň výpovědi, se kterou se mohu ztotožnit. Je tam nějaká podobnost s tím, jak já vnímám svět, jaké mám estetické ideály. Když se setkám s tím, že se umělec představí v nějakém díle, je to bohužel vzácný, ale krásný okamžik, takhle silný.*“

Další respondenti v setkání s uměleckým dílem nehledají jen konfrontaci s vlastním uvažováním, ale také případnou změnu, posun, vyvedení z vlastní rovnováhy, nebo dokonce zmatení. Srovnání vlastního pohledu na věc s pohledem umělců popisuje jeden z respondentů následovně: „*Posouvá mě to dál. Člověk má svoje vidění věci a když ho konfrontuje s viděním někoho jiného, vyvádí ho to z rovnováhy. Občas je to příjemné a občas nepříjemné, ale nutí vás to hledat rovnováhu znovu. Občas je to až fyzické, nebo to odehrává na emocionální úrovni. Není to kvůli nějakému sebeutvrzení. Nehledám autory nebo umění, které by mi potvrdilo, že to, co si myslím, je dobře. Je to spíš zvědavost nebo touha neustrnout, touha po inspiraci. Pocit největšího*

uspokojení je, když výstava docílí toho, že vím, že se něco změnilo. Je pro mě důležitá změna, pocit cesty někam. Jsou to druzí lidé, kteří vás posouvají v životě dál. To můžou být vaši blízcí, nebo to může být umění. Je to způsob, jak můžete komunikovat s daleko širším okruhem lidí, než kolik jich máte kolem sebe, ale zároveň na velmi hluboké úrovni. Neznám žádný jiný způsob, jak toho dosáhnout.“

Několik respondentů svoje setkání s dílem hodnotí jako těžko popsatelné či racionálně uchopitelné. „Málokdy najdu něco, co mě opravdu zasáhne,“ uvádí jeden z nich. „Když se to stane, je to věc, kterou lze špatně popisovat slovy. Nemyslím si, že by se dalo říct, že to je proto, že on dokázal to a to, a ve svém díle dělá to a to. Nějak se propojím já s tím, co vidím.“ Jiný respondent označuje jako vrcholný prožitek stav, kdy cítí určité zmatení a současně přesvědčení, že dílo s sebou nese něco opravdu důležitého nebo zajímavého, ale nedokáže přesně říct, co to je. Další respondentka svoje pocity při vnímání uměleckého díla popisuje následovně: „Stojím před dílem a buď z něho jde nějaká energie, nebo nejde. Nedokážu to moc vysvětlit. Když jdu zpátky tou samou cestou, musím se k něčemu vrátit a cítím, že tohle mě nějak zasáhlo nebo oslovilo. Opravdu nad tím vytřeštím oči, ale nevím proč, nedokážu to vysvětlit. Přejde mi, že je to možná něco mimo mě.“ Jeden z respondentů přirovnává prožitek umění k „metafyzice života“. Zatímco „fyzika“ pro něj představuje každodenní činnosti a starosti, umění je kombinací myšlenky a citu, která člověku napomáhá přesáhnout sebe sama: „Mám obdiv k umělcům, nejenom výtvarným, a jsem šťastný za to, že někdo dělá něco, co není právě jen ta fyzika života, ale metafyzika života. I kdyby třeba o svém umění nemluvil jako o metafyzickém. Jde o to, že otevírá bránu někam do dalšího světa, do jiného rozměru. Kde nemusíte přemýšlet, nemusíte nutně popisovat věci, které vidíte. Nejste tam od toho, abyste zhodnotil výstavu, ale jen od toho, abyste z ní měl zážitek. Někdo jde do kina, někdo se opije, někdo jde do galerie. A pokud je to dobrá výstava, vyjde a je obohacený, má hezký pocit.“

Jak částečně vyplývá už z předchozích odstavců, většina respondentů popisuje dvojí způsob vnímání uměleckého díla, a to na emocionální a intelektuální úrovni. Pro některé respondenty je důležitější bezprostřední, emocionální kontakt, po kterém může nebo nemusí přijít moment racionálnější analýzy. Nicméně zatímco bez racionální stránky by se prožitek umění obešel pro velkou část respondentů, s určitým typem

emocí a citově zabarvených reakcí je spojen pro většinu z nich. „*Nechám to na sebe působit,*“ uvádí jeden z respondentů. „*Když potom hledám, co v tom bylo, tak už je to úplně jiná fáze prožitku. To už je takové intelektuální cvičení,*“ popisuje jedna z respondentek. Fázi tohoto prvotního „působení“ respondenti zpravidla popisují velmi barvitě. Někdo například mluví o „*zmatení a rozbourání něčeho očekávatelného, nebo jednoduchých kategorií.*“ Tato fáze prožitku je s to daného respondenta strhnout podobně jako dobrý film: „*Zmizí moje vlastní bytí a jenom mě naplní to poselství, ten chaos, ta atmosféra – nebo jako ve snu, člověk tam vlastně není, ale je plný toho, co se tam děje. S tak hrozně málem se dá dosáhnout tak velkého efektu, který mi jindy zabere hodinu a půl sezení v kině. Kromě toho kina nejsem schopný vyjmenovat nic dalšího, co by mi takový prožitek přineslo.*“ Emoční rovinu prožívání díla respondenti často spojují s reakcemi až „chemického“ či „fyzického“ typu. „*Je to vlastně hrozně elektrizující u té věci stát a prohlížet si ji, vidět ji – že něco takového vzniklo,*“ popisuje respondentka svoji zkušenost. „*První věc je, že se na to podívám a okamžitě se ve mě vyvolává nějaká reakce, skoro až chemického typu. A pak dílo začnu zkoumat a dostávám se do té druhé roviny, myšlenkové,*“ uvádí v podobných intencích další respondent. Tyto reakce nicméně nemusí být spojené jen s příjemnými pocity. Jeden z respondentů například popisuje situaci, kdy mu bylo z díla fyzicky špatně, cítil se šokován a zhnusen. Až po čase si uvědomil, že ho dílo dokázalo zasáhnout hlubokou emocí a začal daného umělce považovat za génia, v tom smyslu, že dokázal tak dobře vložit do díla vlastní pocity a zprostředkovat je divákovi. Další respondenti v podobném smyslu hovoří například o pocitu rozrušení či zasažení.

Několik respondentů uvažuje v úzké souvislosti nad prvotním dojmem a působením vizuální stránky díla. Jedna respondentka uvádí, že při vnímání díla nejprve musí vzniknout určitý dojem nebo emocionální zážitek, a až poté je ochotna přecházet si něco o konceptuální stránce věci. Další respondentka taktéž hovoří o dojmu, zejména ve spojitosti s vizualitou díla – jeho barevností, tvary, kompozicí, dekorativností. Dojem považuje za těžko definovatelný. Jiná respondentka se nejprve soustředí na vizualitu díla a v druhé řadě ji zajímají data, z čeho dílo vychází. „*Většinou mě zaujme třeba barva, technika a mám z toho nějaký pocit, ale nevím, jak to,*“ uvádí další respondentka. „*Většinou ty věci procházím docela rychle. Nejsem člověk, který by to detailně zkoumal.*“ Poslední respondentka popisuje, že si z prvního vizuálního i pocitového

zážitku udělá hrubou představu o díle, případně zhodnotí, jestli se jí dané dílo líbí, nebo nikoli. Další komentář nutně nepotřebuje, dílo by podle ní mělo hovořit především na této primární úrovni.

Co se týče intelektuální úrovně prožitku, respondenti opakovaně hovoří o procesu dekódování či objevování významů. Důležitá je pro ně určitá mnohvrstevnost díla, možnost vnímat je na více úrovních. K tomu ale zpravidla potřebují znalost kontextu díla a dalších souvislostí, případně určitého „klíče“ k procesu dekódování, který „vezme diváka do hry“. Potom jsou respondenti ochotni aktivně významy hledat, nejen pasivně přijímat informace. Jeden z respondentů například popisuje, že ho baví se v díle postupně začít vyznávat a nacházet v něm významy, třebaže se jeho pochopení nemusí shodovat se záměrem autora. *„Nebaví mě věci čistě estetické, ale věci, které v sobě něco schovávají a třeba mají víc vrstev. Objevování těch vrstev,“* dodává. Další respondent v této souvislosti popisuje proces dekódování, ale v jeho případě se intelektuální vnímání úzce prolíná s pocitovou stránkou: *„Primárně to zahrnuje snahu nějakým způsobem dekódovat šifru, která je v díle skrytá. Intimní zprávu autora, která v tom díle je. Člověk k dílu přistoupí a může začít kódovat. Bud' je zvědavý a snaží se to rozkódovat všechno, nebo to nechá na sebe působit nějak esteticky. Ale to už vyžaduje určitou citlivost. Člověk musí být otevřený, aby jej dílo mohlo zasáhnout. Může si najít ta tajemství. K tomu ale potřebuje bud' znát dobře autora, nebo dobře rozumět tématu výstavy, a když nemá možnost ani jednoho, tak je to pak těžké.“* Možnost tohoto dekódování podle respondenta ovlivňují zejména osobní zážitky, zkušenosti a vkus diváka. Jiná respondentka taktéž zdůrazňuje ovlivňování vlastní nálady určitým vyzařováním ze strany díla, ale tuto interakci sleduje spíše na pocitové úrovni, dekódování významů je pro ni méně důležité: *„Možná v tom ty významy až tak nedekóduji, přistupuji k tomu velmi intuitivně. To, co na mě dílo vysílá, je vlastně to, co já sama vysílám k tomu objektu. Ale nehledám v tom žádné věci.“* Spojení této intuitivní stránky s racionální daná respondentka nachází v komentovaných prohlídkách, které z tohoto důvodu vyhledává. Další respondentka v souvislosti s vnímáním obsahů uměleckých děl uvádí slovo „rozklíčování“, nicméně primárně na sebe opět nechává působit vizuální a pocitovou stránku díla. Jedna z respondentek hovoří o fascinaci nápadem či úhlem pohledu umělce: *„To je asi to, co mě na umění nejvíc baví. Něco, co by mě samotnou nenapadlo, nebo bych to takhle sama neviděla, nedokázala bych dát*

věci do takové souvislosti.“ Tato respondentka jako jedna z mála vnímá dílo ve větší míře na logické úrovni, zaujme ji spíše nápad než provedení. Na jiném místě ale popisuje, že dílo taktéž vnímá nejprve intuitivně a poté se začíná pítit po kontextu. Jinou respondentku zajímá rozšíření vědomostí, ale také pocitů. Především se ale v jejím případě jedná o obohacení a propojení nových znalostí a dojmů s něčím, co už zná. Takové propojení další respondent naopak spojuje spíše s emocionální rovnou prožitku: *„Pro mě umění může vyvolávat dvě věci, kvůli kterým stojí za to jít na výstavu. Jedna je, že ve mně vzbudí emoce a druhá je, že mě to přiměje přemýšlet. Když to má vzbuzovat emoce, je nutné, aby se dílo dotklo něčeho ve vás, co jste zažili, nebo čemu rozumíte. Nebo si to dokážete k něčemu přirovnat. Když vás má přimět přemýšlet, je nutné, abyste věděli, z jaké pozice ten člověk vychází a co chce říct.*“ Dvě respondentky se také shodují, že některé umění oslovuje spíše intelektuální stránku diváka, zatímco jiné dílo může prvotně působit emocionálně.

5.6.1. Kategorie líbí / nelíbí

Výpovědi respondentů dokreslující jejich prožitek při setkání s uměním se často dotýkají tématu estetiky díla a jeho hodnocení podle základních kategorií – zda se jim dílo líbí, nebo nelíbí. Naprostá většina respondentů se shodla na tom, že dokážou ocenit i dílo, které se jim na první pohled nelíbí. Namísto estetického potěšení ale musí přinášet něco jiného, čím tento „nedostatek“ vyrovná. Respondenty stejně jako „potěcha oka“ zajímá i silná emotivní reakce negativního typu, popřípadě v díle hledají autenticitu, podněty k zamyšlení, způsob pohledu na určitou problematiku, význam a smysl. *„Dokážu ocenit dílo, které se mi nelíbí, ale musí mi něco dávat - podnět k zamyšlení, vhléd do určitého problému, jiný pohled na věc,*“ uvádí jedna respondentka. *„Takové je v podstatě každé autentické dílo, kdy si umělec na nic nehraje. Člověk autentičnost, upřímnost vycítí.*“ Další respondentka u esteticky neatraktivního díla hledá nápad, či zkoumá umělcův úhel pohledu. Pokud v něm nenajde ani to, cítí se nepříjemně, nebo má pocit zbytečné snahy něco pochopit. Snahu o pochopení popisuje i další respondentka, která je ochotna přijmout i díla, jejichž estetika jiné lidi dráždí, ale pro ni je důležité v nich dále hledat, protože zpravidla mají hlubší rozměr. Často k jeho objevení pomůže znalost názvu díla nebo další informace o jeho kontextu. Potřeba

dalších informací se u některých respondentů spojuje s pocitovým vnímáním esteticky nepříjemného díla, jak ilustruje následující citace: „*Byla to dost ošklivá věc, která navíc strašně smrděla. Ale moje reakce na to byla hrozně silná. Dílo ve mě rezonuje doteď. Zároveň je to typický příklad díla, kterému bych neporozuměl, nebo bych si z něj nic neodnesl, kdybych nevěděl, jak vzniklo. Kdybych tu informaci neměl, tak bych ho minul, nebo bych ho nemohl pochopit.*“ Jiná respondentka hovoří v tomto ohledu také o emotivní zkušenosti, která podněcuje další hledání. Připouští, že její pozornost možná nakonec poutají především díla, která se jí nelíbí. Negativní reakce danou respondentku může také zpětně přimět ke změně názoru: „*Často přehodnocuji názor na dílo. Třeba si řeknu, že je to příšerné, ale pak se mi dílo začne vynořovat během dalších dnů a potom se třeba musím vrátit, nebo si říkám, že to nebylo špatné, když na mě mělo tak silný efekt. Pak o něm přemýšlím dál.*“

Mezi další faktory, které respondenty přimějí ocenit i dílo, jež se jim primárně nelíbí, může patřit také společenský kontext a fakt, že se jedná o obecně uznávaného umělce. Nepříjemnou estetiku díla může vyvážit například také to, že je dílo zábavné: „*Nemyslím tím, že se u toho člověk řehotá, ale že se třeba uchichotne. To mám ráda, že to musí být trochu zábava. Jsem ráda, když zprostředkovává problémy současného světa, ale v nějakém jiném kontextu. Tím, že se to dá do jiného kontextu, třeba vznikne to, že se člověk právě pousměje. Třeba se pousměje i sám nad sebou, přemýšlí nad tím, jak sám nahlíží svět,*“ ilustruje respondentka. Další respondentka uvádí, že ocení i dílo, které se jí nelíbí, ale v tomto případě uvažuje nad tím, že by takové umění nechtěla mít doma.

Dvě respondentky se shodly, že nemají rády konceptuální či angažované umění, kde vizuální složka není nosná. Jen jeden respondent uvedl, že dílo se mu jednoznačně musí líbit. Je skeptický k autorovu spoléhání se jen na myšlenku, která je za dílem, a k vlastní kapacitě či možnosti takový význam nahlédnout. Svůj postoj líčí následovně: „*Když není dílo pěkné, tak mě rozčiluje. Já jsem takový konzervativní. Vnímám to jako určitou nedostatečnost díla, svým způsobem. Nevím, jestli je to tím, že od výstavy očekávám, že to bude estetický prožitek. Může být i negativní, ale já mluvím o estetickém ve smyslu pozitivního estetického prožitku. Prožití díla je pro mě potom snazší, lépe mě to vtáhne. Snažit se vžít do díla, které je vyloženě hnusné, nebo mě*

odpuzuje, nebo je to prostě třeba překližková věc, je pro mě práce navíc, kterou nejsem ochotný podstoupit, protože umění jsou mraky. Je to zajímavé, protože to je potom hra s konvencí a libivostí. Otázka je, jestli to je laciné tím, že to je hezké – že si to umělci jakoby usnadňují. Může vás to rušit, ale mě to paradoxně ruší méně, než když se ten člověk rozhodne jít tou ošklivou cestou a spoléhá se na myšlenku za dílem, která ale dost často ani není komunikovaná, protože těmi texty to nejde, a rozhovor s tím umělcem nemáte, a i kdybyste ho měli, tak dost často není schopen vám k tomu něco dalšího říct. To mi připadá jako nedodělek, jako nedobře komunikovaný prožitek. Když vidím něco, co je ošklivé, neříkám si sice, že já bych to doma namaloval také, ale myslím si, že je to tak ošklivé, že v tom nevidím přidanou hodnotu toho umělce.“ Jiná respondentka naopak podotýká, že považuje za důležité, aby diváci nevnímali umění jen podle kategorií líbí / nelíbí. *„Dál většinou lidé nejdou, zastaví se před touto branou. Myslím, že je podstatné jít dál,“* podotýká.

5.6.2. Role vzdělání

Při popisování svého prožitku umění se respondenti zabývali také otázkou důležitosti vzdělání. Je nutné připomenout, že většina respondentů dosáhla vysokoškolského vzdělání, často v humanitních oblastech. Pro vnímání umění je ale podle nich důležitá především určitá otevřenost mysli, ale také zkušenost a bezesporu dostatek informací, které pomůžou dílo vnímat na více rovinách. Tři respondenti se shodují, že přestože vysoké vzdělání nevnímají jako podmínku pro vnímání uměleckých děl, může to být určitý předpoklad, aby lidé návštěvu výstav vůbec zahrnuli do repertoáru svých volnočasových aktivit. *„Přijde mi, že kdybych vzala někoho, kdo má jen základní vzdělání, na výstavu v dospělosti, může být stejně citlivý divák jako někdo vysokoškolsky vzdělaný. Ale je pravda, že člověk bez vzdělání má zábrany překročit práh té galerie. Není to pro něj způsob trávení volného času,“* uvažuje respondentka. Další respondentka se domnívá, že apel na vzdělání souvisí zejména s představou intelektuálního, racionálního vnímání umění. Člověk ale podle ní vnímá celou svou bytostí, tedy také srdcem a instinkty. *„Pro mě je důležité přistupovat k umění beze strachu - strachu, že pro mě to není, že tomu nebudu rozumět. Někdo to „obyčejně“ udělal, a tak to také mohu obyčejně vnímat. Nemusím být vzdělaná, abych vnímala*

umělecké dílo. Možná, že skupina zasvěcenců z uměleckých oblastí udělala něco výlučného, je to ale zbytečné. Člověk by neměl potřebovat vzdělání k tomu, aby vnímal jakékoli umění. Třeba si z toho vezme jen něco, ale dílo je natolik komplexní, že to nevdá - má svoji citovou, podvědomou složku... umělec a kritik třeba ani sám neví, co všechno dílo vyjadřuje. Každý v tom najde něco jiného, snad ani není možné, aby v tom někdo vůbec nic nenašel, i kdyby neuměl číst a psát.“ Takové hodnocení se vztahuje k výše zmíněnému rozložení prožitku umění na emocionální a racionální rovinu. První rovina u některých děl může skutečně vyžadovat jen otevřenost diváka, zatímco druhá si již vyžaduje určité znalosti či zkušenosti s vnímáním umění. Jedna z respondentek například uvažuje o tom, že pro ni samotnou vzdělání je důležité, jelikož věcem ráda rozumí. „Ale když to vezmu z filozofického hlediska, myslím, že umění se dá vnímat jen pocitem. Že vzdělání tam člověk nepotřebuje, když je otevřená duše a mysl, pak tam ty kanály proudí samy o sobě a vzdělání není potřeba,“ dodává. I další respondentka se přiklání k tomu, že když se divák nechá *emotivně zasáhnout dílem*, vzdělání není nutné. Dílo podle ní může mít i větší efekt na člověka, který ho vnímá tímto způsobem, a který si případně může zpětně zjistit další informace.

Další respondenti hovoří zejména o zkušenosti, která umožňuje předcházení rychlým – a zpravidla negativním – soudům. Jedna respondentka hovoří o vzdělání ve vnímání: „Když někdo jde poprvé na výstavu a dívá se hned na něco, co je pro něj zrakově nepřijatelné, tak to samozřejmě zavrhne. A pokud už má nějakou zkušenost, tak teprve potom může srovnávat a může si říct, tohle je tak a tak. Nevím, jestli k tomu člověk potřebuje mít školy. Ale tohle je zkušenost zážitků a schopnosti to přijímat. A to, myslím, jde bez této zkušenosti dost obtížně.“ Další respondentka tuto zkušenost přirovnává k vypěstované trpělivosti. Hovoří o příkladech svých známých, kteří se „rychle naštvou, když něčemu nerozumí, protože se cítí jako hlupáci. Nemají chuť to objevit.“ Jiná respondentka, která považuje za nejdůležitější zkušenost a otevřenost diváka, přidává také faktor věku – čím mladší člověk, tím bude otevřenější experimentálnímu a současnému umění. Jiný respondent naopak zdůrazňuje, že schopnost vnímat umění se zlepšuje s narůstajícím věkem a postupným vytvářením větší citlivosti k tomu, na co se člověk dívá. Respondent, který taktéž považuje za důležitější otevřenost než vzdělání, vnímá jako problematické ovlivňování lidí mainstreamovou kulturou a světem komerce: „Je třeba být otevřený. Což je těžké u

diváků, kteří jsou ovlivněni mainstreamem nebo komercí, protože ti otevření nejsou, ti chtějí mít věci dořešené.“ Další respondentka podobně uvažuje o většinové společnosti, která upřednostňuje rychlá, lehce stravitelná sdělení: *„Podle mě je dnešní společnost zvyklá na konzumní druh umění, zábavy, konzumní kulturu. Jsou zvyklí, že co se jim předloží jako prvotní vizuální vjem, je vlastně ono a už za tím dál nic není. Že když existuje nějaké sdělení, je přímo v obraze, nebo v tom, co je viditelné. Současné umění je ale kolikrát o myšlence, která je často i hodně složitá. Takže se lidé cítí naštvaní. Mnohdy mají vztek na sebe a potom to přechází v pocit, že z nich někdo ty hlupáky dělá. Často si potom myslí, že je to umělec. Setkala jsem se s názorem, že umělec nemá právo předkládat nějaké velké filozofické koncepty nebo myšlenky, protože je vzdělaný v řemesle a nemá na to tedy patřičné vzdělání. Takový přístup považuji za velký problém.“*

Vyskytuje se také názor, že *„vzdělání se musí lidem dodat, aby objevovali, nebo aby tu krásu viděli, aby z toho něco cítili,“* popřípadě že je nutné nějakým způsobem *„otevřít lidem cesty“* k umění. Několik respondentů je přesvědčeno, že je důležité začít už v dětském věku, a že velkou roli hraje také rodina. Jeden z nich považuje vzdělání za důležité v tom smyslu, že ovlivňuje vnímání díla. Čím více odborného vzdělání, tím spíš se podle něj bude divák dostávat od pocitového vnímání ke zkoumání technik, provedení, případně konceptuální stránky díla. *„Vzdělání je důležité v tom smyslu, že to vnímá každý jinak. Ale nehodnotil bych to v kategoriích dobře – špatně,“* dodává.

Respondenti zpravidla považují za důležité, aby byla výstava dobře udělaná a měli k dispozici dostatek informací, což je pro ně podstatnější než akademické vzdělání diváků. K dostatečnému ocenění díla jim může pomoci dobře prezentovaný vývoj autora, texty a další kontextuální informace, jejichž detailnímu rozboru se budeme věnovat níže. Jedna respondentka například uvádí, že forma vzdělání může být „nenásilná“. Pro jiného respondenta je důležité historické vzdělání, které zejména při vnímání starších děl divákovi umožní lépe posoudit kontext, ve kterém vznikla. Vadí mu nicméně přílišná akademičnost světa umění, který se může tvářit, jako by neznalost teoretických debat a diskursů na tomto poli správné vnímání umění znemožňovala: *„Lidé, kteří si tím prošli, nejdřív říkají: nemá to být líbivé, to je laciné. No jo, ale pak říkají, líbivé to být může, protože tahle diskuze už proběhla, a vlastně na tom není nic*

*špatného. A pak se takových kroků tam a zpět udělá dalších pět. Nakonec se setkáváte s kurátorem, který tím vším prošel a absolutně nenajdete společnou řeč, protože vy jste s ním tohle neprošli. Svět, ve kterém se pohybuje, je strašně akademický.“ Další respondent považuje za důležité mít základní povědomí například o uměleckých směrech, formách uměleckých děl, schopnost dílo kontextualizovat. Taktéž hovoří o vzdělání v samotném vnímání: „*Není třeba být kunsthistorik, ale mít zájem, zajímat se o to. Vědět, co všechno se dá sledovat. Že se na věc dá dívat z deseti různých úhlů pohledu. Možná to ani nemá co dělat se vzděláním. Být vzdělaný ve vnímání umění. Hlavně to vyžaduje ochotu se umět k těm věcem přiblížit.*“ Jeden z respondentů roli vzdělání spatřuje především v posunu od samotného vnímání k hodnocení: „*Pro vnímání jakéhokoli umění kdekoli není vzdělání nutné. Ale aby si z toho člověk něco odnesl, víc, než co jenom vidí, slyší nebo čte, určitě je nutné. A když ne vzdělání, tak alespoň předchozí zkušenost, obeznámenost. Čím víc toho člověk vidí, slyší nebo čte, tím větší má možnost srovnání. Někdo například řekne, že to je fantastické a já řeknu, to je vykradené. A on to neví, protože něco takového nikdy předtím neviděl. Pokud je člověk informovaný přes internet, časopisy a má navíc možnost sám někam vyjet a něco vidět, strašně to pomáhá. Nejen k vnímání - zážitek pořád může být hezký, to není problém. Ale k ohodnocení umění, a to je podstatná věc.*“*

5.7. Prostředí, architektura a instalace výstav

Naprostá většina respondentů si poměrně detailně všímá prostředí, ve kterém jsou díla vystavena, způsobu jejich uspořádání, výstavní architektury apod. Mnohdy i s delším časovým odstupem podrobně popisují dobré příklady nebo naopak celé prostory či jednotlivé aspekty, které je při vnímání děl ruší. Někteří respondenti sice tvrdí, že architektura prostor nebo uspořádání výstavy pro ně nejsou natolik významným prvkem, aby to vyloženě ovlivnilo vnímání děl, poté ale velmi detailně hovoří například o typu podlahy či výšce stropu v galeriích, kde to pokládají za rušivé nebo naopak vyzdvihují jejich adekvátní formu. Jeden z respondentů, který nejprve odpověděl, že architekturu výstavních sál nepovažuje za příliš důležitou, se kupříkladu následně

rozhovořil o podlaze v jedné z galerií, kterou navštěvuje: „*Podlaha je nepokrytá, mapovitá a děravá. To mi strašně ruší zážitek z obrazů, je to nepříjemné. Člověk se sice dívá na zeď, ale periferně pod sebou vidí podlahu a ta mě osobně vyrušuje.*“ Stejný respondent vyzdvihuje jednolitou podlahu a vysoký strop v jiné galerii.

Respondenti si často všímají už samotného vstupu do dané instituce či výstavních prostor, zejména pokud jim připadá neadekvátní, nedostatečně viditelný či označený. Několik respondentů uvádí příklad Městské knihovny (Galerie Hlavního města Prahy) nebo Galerie NTK, kdy není jasné, kudy se do galerie vstupuje, popřípadě vstup z jejich pohledu neodpovídá tomu, co by měl uvozovat. „*Když vejdete do Městské knihovny bočním vchodem, tak máte pocit, že jste se zmýlila,*“ popisuje jedna z respondentek svoji zkušenost. „*Já už to dnes vím, ale kdo by tam šel poprvé, tak asi vycouvá, protože má dojem, že kráčí do kancelářských prostor. Ten vstup je podivný, nepatřičný. Když jdete dál, tak už to je o něčem jiném. Tam už je to tak, jak to má být.*“ Dalšímu respondentovi vadí vstup do Galerie Rudolfinum, který považuje za arogantní, a to nejen z architektonického, ale i sociálního hlediska: „*Pak je tam paní za okýnkem, pak další paní, která vás ‚sprdne‘, že máte foťák přes rameno... Celková arogance vstupního prostoru.*“ Ve všech třech případech se jedná o budovu, kde je prostor pro galerii vyčleněn v rámci jiné instituce – knihovny či koncertního sálu.

Co se týče pozornosti věnované prostoru, ve kterém se dílo nachází, popřípadě samotné výstavní architektury oproti vnímání uměleckých děl, názory respondentů se liší. Dvě respondentky uvádějí, že architektura výstavy by neměla přehlušovat dílo, což se podle nich v některých případech stává. Jedna z nich popisuje, že se primárně soustředí na díla a architektury si začne všimnout právě až ve chvíli, kdy je natolik výrazná, že příliš zasahuje do „*bezprostředního, osobního prostoru díla.*“ Dobře provedená výstavní architektura ji zajímá také v prostorech, které jinak nejsou příliš příjemné. „*Spíš se soustředím na díla. Zároveň ale vnímám, když se podaří určité dílo hodně vypíchnout, třeba na nějaký panel, nebo je mu dáno víc prostoru. Pak se zamýšlím nad tím, proč to tam takto je.*“ Jeden respondent uvádí, že u výstavních prostor, kam chodí opakovaně, vnímá především díla, protože architekturu již dopředu zná. „*Ať prostor předělají, jak ho předělají, pokud to není hala, která se pro každou výstavu kompletně přetvoří, stejně s tím moc nenaděláte, maximálně uděláte kostky jiné*

velikosti jinak sestavené,“ dodává. Prostoru si všímá především u site-specific realizací, kdy je dílo vytvořeno přímo v návaznosti na dané místo, nebo přinejmenším nainstalováno s velkým ohledem na specifickou architekturu. Uvádí konkrétní příklad instalace videa, které bylo namísto tradičního „black boxu“ umístěno do výklenku v historické architektuře výstavní síně: *„Bylo tam video zachycující tovární stroje, které se jakoby automaticky pohybovaly na hudbu, ale byly trošku rozmazané. A z toho byl hrozně pěkný zážitek, daný hodně tím prostorem. V takovou chvíli to má svůj vliv.“*

5.7.1. Prostorové rozvržení děl, celek výstavy

Tři respondenti uvedli, že si nedokáží příliš všimnout prostorového uspořádání děl a celku výstavy, a tak jdou přímo za jednotlivými vystavenými pracemi: *„Případá mi, že já vnímám díla většinou jako izolovanou věc, málokdy vnímám výstavu jako celek v tom smyslu, že první dílo je tam proto, že má být první a poslední proto, že má být poslední. To si uvědomím málokdy. Většinou tu věc vnímám dost izolovaně,*“ popisuje jedna z respondentek. Druhý respondent uvedl, že si nepamatuje skupinovou výstavu, kde by byla vystavená díla v takové harmonii, aby utvořila smysluplný celek, a tak jednotlivé práce taktéž chápe spíše samostatně. Větší část respondentů naopak považuje celek výstavy a její prostorové uspořádání za velmi důležité. *„To je, myslím, naprosto zásadní, jak je výstava komponovaná. Protože souvislost to umocňuje. Ve výstavě dvaceti autorů může i dobrá věc zapadnout. Nebo tam naopak může někdo vypadat dobře. Ale to umí jenom pár lidí, nainstalovat výstavu tak, aby člověk, když se otočí na jednu nebo na druhou stranu, pořád byl vedený nějakým prvkem, který je důležitý i pro samotné dílo,*“ uvádí jedna z respondentek. Jiný respondent shrnuje svou pozitivní zkušenost s prostorovým rozvržením děl ve výstavě a jejich vztahu k celkovému prostředí následovně: *„Cítil jsem se vtažený do prostoru, chodil jsem od jednoho díla k druhému a nepřipadal jsem si ztracený, ani přehlcený, ani cokoli dalšího. To se mi ale na výstavách občas také stává, že se mi zdá, že díla jsou rušená, nebo nevhodně rozmístěná vedle sebe.*“ Další respondenti vnímají pojítka mezi díly například skrze podobnost použitých technik či médií, ale i skrze tematické souvislosti: *„Všímám si například, jestli mezi těmi umělci, jejich technikami, nebo přístupem, vznikne nějaké napětí. Nebo pokud jde o jedno společné téma, tak jak k němu kdo přistupuje. To je*

určitě součástí té věci, je zajímavé to sledovat.“ Jeden z respondentů uvádí negativní příklad, kdy vnímal tematickou souvislost mezi vystavenými díly jako příliš povrchní a jejich spojení ho spíše pletlo. Jiný respondent upřednostňuje chronologické, lineární uspořádání výstav před tematickým, a to zejména u samostatných výstav, protože chce sledovat vývoj umělce. Jedna z respondentek uvádí jako pozitivní příklad chronologicky uspořádanou výstavu, *„kde opravdu člověk, když se díval na starší věci i na nové, pořádkově věděl, že se dívá na jednoho autora, že tam jsou vyzdvíženy ty nejdůležitější momenty tvorby.*“ Dvě respondentky zdůraznily, že na ně celková dramaturgie výstavy působí dokonce víc než konkrétní díla. Zajímá je, jak je výstava sestavená, co mají podle jejich tvůrců vidět dříve a co později. Další respondentka se při vstupu do výstavy snaží pojmut celek a jeho strukturu a od tohoto prvního pohledu dále odvozovat svoje pochopení. Jedna z respondentek, která si rovněž všímá návaznosti děl a jejich citlivého rozvržení uvedla, že ve výstavě z jejího pohledu může být více tzv. „hluchých míst“, která nejsou jasně tematicky vymezená. Jinou respondentku prostorové uspořádání děl a celek výstavy začne zajímat ve chvíli, kdy ji nějakým způsobem ruší či vzbuzuje její zvědavost: *„Někdy se podivuji, proč je to takhle a ne jinak,*“ dodává.

5.7.2. Velikost prostor

Respondenti, kteří se ve svých odpovědích vyjádřili k otázce velikosti prostor, většinou ocenili spíše ty velkorysejší, které dovolují vnímat díla z dostatečného odstupu, popřípadě mají vysoké stropy, jenž dají vyniknout velkoformátovým dílům a instalacím. *„Rozhodně jsem spíš pro větší prostor“*, uvádí jedna z respondentek. *„Aby to nebyly pokojíčky a na zdech nějaké obrázky. Což záleží zase na vystavených autorech, 19. století asi ani jinak být nainstalované nemůže. Současné umění do pokojíčku není úplně ono.*“ Na druhé straně by měla být velikost prostoru podle respondentů přiměřená, aby bylo stále možné jej obsáhnout a nestal se pro návštěvníka únavným. Jeden respondent uvedl, že nemá rád velké prostory bez oken. Jiná respondentka vyzdvihla v tomto ohledu příklad Galerie Rudolfinum, kde lze vystavit monumentální díla a současně díky lineárnímu uspořádání jednotlivých místností jedním pohledem přehlédnout celou délku dané sekvence výstavních síní. *„To je pro mě úplně úžasné. Je to kolikrát i větší zážitek, než stát před jedním dílem.*“

5.7.3. Počet děl vůči prostoru.

Respondenti si často všimají příliš velkého či naopak příliš malého množství děl v jednom prostoru. Dvě respondentky upozorňují na příklad, kdy bylo množství objektů nainstalovaných v malé místnosti, nebo byla díla celkově „nahuštěná“ ve výstavním prostoru, což hodnotí velice negativně. Jiný respondent si naopak na výstavě maleb stěžoval na přílišný prostor, který jim byl věnován: „*Plátna jsou velká, takže samozřejmě chápu, že prostor jakoby nestačil. Nicméně si myslím, že z architektonického hlediska dávali obrazům zbytečně moc místa. Domnívám se, že by to místo vystačilo ne-li na dvojnásobek, tedy alespoň jeden a půl krát víc věcí.*“ Další respondentka vnímá také vhodnost prostoru ve vztahu k velikosti děl – uvádí příklad vystavení velkoformátových pláten v prostoru, který pro ně nebyl adekvátní. Volila by v takovém případě vhodnou rekonstrukci prostoru a zredukování počtu děl.

5.7.4. Světlo a vzduch

Čtyři respondenti ve svých výpovědích zmínili otázku světla, které považují za důležitý prvek ovlivňující jejich vnímání celkového prostoru výstavních institucí i samotných výstav. Dva z respondentů oceňují denní světlo, i v případě umělého osvětlení si všimají celkového dojmu, který světlo dotváří: „*Nevím, jestli je tam stropní světlo, nebo zářivky. Ale jsou tam nějaké horní luxfery, které tam dávají skutečně dobré světlo, a to je hodně poznat.*“ Tři respondenti také zmiňují vzdušnost prostoru jako důležitý, pozitivní faktor.

5.7.5. Rozmanitost či komplikovanost výstavních prostor

Několik respondentů v rámci popisu výstavních prostor, které považují za příjemné či nepříjemné, zmiňují v pozitivním slova smyslu jejich rozmanitost a v negativním naopak přílišnou komplikovanost. Jedna respondentka například v tomto ohledu popisuje prostory Špálovy galerie a Výstavní síně Mánes: „*Špálova galerie je trošku komplikovaná, tam se pořád někam chodí, někam po schodech, nahoru a zase dolů... Mánes byl takový rozmanitý, ale asi také obtížný na instalaci, ty nízké stropy a pak zas*

vysoké, jedna velká hala.“ Stejná respondentka považuje za příliš komplikovaný prostor Centra současného umění DOX. Větší část respondentů naopak prostředí Centra DOX hodnotí velmi pozitivně: *„V DOXu je úžasná architektura, úžasná konverze.“* Dvě respondentky oceňují právě nevyzpytatelnost a rozmanitost prostoru: *„DOX mě určitě nadchl. Líbí se mi, že prostor je členitý, nepředvídatelný. Člověk někam zajde, něco tam objeví. Také jak se dodělalo druhé křídlo, musím říct, že člověk kouká s otevřenou pusou.“* Druhá z respondentek svou zkušenost s návštěvou Centra DOX popisuje takto: *„Baví mě, že jsou tam prostory různého druhu. S vysokými stropy, s nízkými. Různé chodby, průchody. V některých místnostech je balkon, ze kterého se dá dívat dolů. To na mě působí tak organicky.“* Stejná respondentka chválila také různá zákoutí v Galerii středočeského kraje v Kutné Hoře. Jiný respondent naopak v případě Centra DOX negativně hodnotil hlavní výstavní síň v přízemí: *„Tam je to pro mě nepříjemné, protože ten prostor je moc velký a málo členěný.“* Další respondent, který prostor Centra DOX podle svých slov vnímá velmi dobře, v tomto rámci promine i špatnou výstavu, *„protože je alespoň hezká ta budova“.* I následující respondent uvádí, že v Centru DOX je mu natolik příjemně, že ani nemusí vnímat výstavy. Stačí mu dát si kávu nebo být na terase. DOX v něm vyvolává pocit *„kultivovaného, vzdušného prostoru, který je divácky dobře uzpůsobený. Člověk netápe, trajektorie jsou jasné a člověk se tam snadno zorientuje, nehledě na to, že ten prostor je obrovský a komplikovaný.“* Negativně hodnotí pouze dvůr, který by podle jeho názoru bylo možné využít jinak, než jen jako parkoviště pro auta. Celkový dojem z prostředí Centra DOX je pro dalšího respondenta neutrální, nehodnotí jej ani vyloženě pozitivně, ani negativně: *„Znám příjemnější prostory galerií. Ani nevyhledávám obrovské galerie a pokud ano, asi jinak členěné. Není to tak, že bych chtěl kritizovat DOX. Ale nejsem fanda.“* Další respondentka v obecné rovině oceňuje rozmanitost výstavních prostor, kde se větší místnosti střídají s komornějšími, ve kterých mohou být vystaveny například dokumenty, grafika či kresby. Vyhovuje jí také, že menší místnosti může případně vynechat, když se chce soustředit na hlavní části výstavy. Poslední respondentka v souvislosti s členitostí či větší přehledností výstavních prostor zmiňuje důležitost střídání galerií, které navštěvuje. Obecně sice upřednostňuje členitost nad pravidelností, ale jsou výstavní síně, jako například Galerie Rudolfinum, kde naopak pravidelnost chápe jako velké pozitivum.

5.7.6. Neutrální nebo specifické prostory

Většina respondentů dokáže ocenit specifické prostředí galerií, ať už je to historická architektura, ve které jsou prezentovány výstavy současného umění, nebo industriální prostředí, stavby, které již neslouží svému původnímu účelu apod. To, aby se v takovém prostředí návštěvníci cítili dobře a jeho architektura příliš neovlivňovala vnímání výstav, ale závisí na řadě individuálních faktorů: na míře rekonstrukce prostoru, vztahu konkrétní výstavy k danému prostoru, velikosti, vzdušnosti výstavních síní apod. „*Nemám vyhraněný názor, že by galerie musela být ultramoderní, nebo dokonce industriální, minimalistická, nebo naopak staromódní, starožitný model. To není podstatné. Podstatné je, jakou barvu mají stěny a jak vypadá podlaha. Jak je prostor členěný, jestli je tam dostatek místa, aby člověk pořád někde neodbočoval, nezatáčel a neležel nahoru dolů. Člověk se pak může cítit dobře jak v nějaké hypermoderní galerii, tak v takové, která působí teplejším, staromódním dojmem. Jde o to, jak velký prostor je a jakou nabízí úpravu. Někdy si myslím, že to úplně neodpovídá tomu, jaký prostor měli k dispozici,*“ popisuje jeden z respondentů. Další respondent uvádí příklad prostředí dnes již zavřené Galerie Langhans jako ideální kompromis mezi neutralitou a specifickým charakterem výstavních prostor: „*Prostě jsem se tam cítil dobře. Asi kvůli materiálům, kvůli tomu, že to bylo dostatečně neutrální, aby to neodvádělo pozornost od děl. Bylo to vzdušné, člověk se mohl soustředit na díla, ale zároveň místo mělo vlastní genius loci, vlastní tvář.*“ Co se týče industriálních, základně zrekonstruovaných prostor jako je MeetFactory nebo Karlin Studios, tentýž respondent je považuje za méně příjemné než například prostředí Centra DOX, kde rád zůstane delší dobu, než jakou vyžaduje prohlídka výstavy. Přestože budova centra v sobě stále nese otisk původní továrny, sálá z ní, že byla upravena konkrétně pro prezentaci umění. Zároveň ale tento respondent podotýká, že pokud se ryze industriální prostředí setká s vhodnou výstavou, celkový zážitek je dobrý. Vyzdvihuje například Karlin Hall, která v minulosti hostila Prague Biennale nebo práce diplomantů Akademie výtvarných umění v Praze. „*Industriální prostředí v Karlínské hale bylo pořád hodně přítomné, což si myslím ovlivňuje charakter věcí, které tam můžete vystavit a které ne. Možná, že to je pro některé projekty vhodnější.*“ Jiná respondentka, která umění raději nachází v budovách se specifickým charakterem, které původně sloužily jinému účelu, vyzdvihuje také „nesamozřejmý“ status děl, která jsou zde vystavena. Výstavy v čistých galeriích, kde

se divák může nerušeně soustředit na dílo, v některých případech považuje za příliš účelové: „*V galeriích to na mě trochu působí dojmem, že už jsou tam ti, kteří to mají jasné - ti už tady mají to svoje místo. Já mám ráda alternativní věci, kde se hledá...*“ Dalšímu respondentovi naopak vadí industriální prostory, které nejsou ani zcela zrekonstruované, ani v původním stavu. Jako příklad uvádí Karlin Studios nebo MeetFactory. „*To není ani industriální, ani nemají charakter klasické výstavní síně. Je to něco mezi. Je to prostor, který se svým způsobem stává sterilním. Tady na tom není nic, prostě prostory, které by mohly být kdekoliv.*“ Jako ideálnější, přístupnější prostředí pro výstavy stejný respondent považuje „*industriál, který nebyl ještě úplně převedený do toho galerijního – ze kterého prostě nikdo neudělal galerijní ordinaci.*“

To, co respondenti považují za neutrální, nebo dokonce sterilní, se v jednotlivých výpovědích značně liší. Pro někoho stačí čistě vymalované stěny a jednolitá podlaha, která se může nacházet i v historické budově, například pražského Rudolfinu. Pro jiné respondenty je neutrálním prostředím klasická „*bílá krychle*“ nebo dokonce i výše zmíněný „*okleštěný*“ industriální prostor. „*V Rudolfinu prostor nebyl špatný, tam jsem prostředí více méně nevnímala,*“ uvádí jedna z respondentek. „*Byla to neutrální plocha, nic mě nerušilo. Prostor ukazoval určitou monumentálnost, bylo tam perfektně vymalováno, což k danému umění sedělo. Na druhé straně prostory jako je MeetFactory nebo Prádelna Bohnice jsou místa, která sama o sobě o něčem vypovídají. Lidé dnes probouzejí staré, zanedbané prostory znovu k životu. Vidím v tom snahu věci zlepšit, využít to, co už tu je.*“

Několik respondentů oceňuje kontrast mezi klasickou, historickou architekturou a současným uměním, často uvádějí příklad Galerie Rudolfinum: „*Mám hodně rád Rudolfinum a možná i Dům U Kamenného zvonu tím, že to prostředí není sterilní. Že je samo nositelem nějaké estetiky a někdy se to tam úplně krásně tluče. Je tam napětí, které mě baví.*“ Další respondent v případě Rudolfinu uvádí, že mu nevadí staré sály v kontrastu k současnému umění, ale podotýká, že to ovlivňují i jiné faktory: prostor je teplý a velkorysý. „*Nemyslím si, že by se to bilo. Navíc je to tak obrovská stěna, že si nemyslím, že by člověku vadilo, že se dívá na umělecké dílo a zároveň by vnímal například strop, štuk, nebo cokoli. To mi vůbec nevadí.*“ Jiná respondentka naopak v případě Rudolfinu uvádí, že kontrast mezi historickou budovou a vystaveným uměním

bije do očí. „*V místnostech, mám pocit, jsou tapety a dřevěné obložení a tak – a to mě hrozně ruší. Mám raději, když jsou to čisté bílé stěny, nebo když konkrétní výstava má nějakou vlastní architekturu, jsou tam třeba barevné stěny. Samotný prostor v Rudolfinu je něčím příliš charakteristický, historický.*“

5.7.7. Orientace v prostoru

Co se týče tématu orientace ve výstavních prostorech, respondenti často uvažují o komplikovanějších modelech institucí, kde probíhá několik výstav najednou a plán prohlídky není předem daný, oproti lineárně řazeným prostorám, kde je divák veden sledem jednotlivých místností. Nelze říci, že by obecně jedna nebo druhá forma respondentům vyhovovala, záleží na individuálních preferencích. V prvním případě se respondenti často dotkli příkladu Centra současného umění DOX, který je z architektonického hlediska poměrně spleť. Respondenti v souvislosti s orientací v Centru DOX zmiňují slova jako je komplikovanost, labyrint, bloudění. Někteří uvádějí, že se v prostoru ztrácejí a chybí jim možnost intuitivní orientace pro návštěvníka, který je zde poprvé. Dva respondenti k této otázce přidávají jako negativní aspekt složitost kódů, které by měly prostorovou orientaci usnadňovat (severní věž apod.). Nicméně velká část respondentů nelehkou orientaci při prohlídce výstav v Centru DOX nevnímá negativně. Jeden z nich svou zkušenost shrnuje následovně: „*Vůbec se tam neorientuji, ale nevadí mi to. Protože mám pocit, že když tam jdu, jdu něco objevovat, nebo prohlížet si. Většinou, když už pak najdu jednu konkrétní výstavu, tak je to v pohodě, pak zase chvíli bloudím. Myslím, že tam vůbec nefunguje nějaká intuitivní orientace pro někoho, kdo je tam poprvé. Ale nevadí mi to, spíš mi to přijde zábavné.*“ V podobných intencích nad orientací v Centru DOX uvažuje i další respondentka: „*Na druhou stranu v DOXu mám ráda, že se tam ztratím a že jsem třeba chvíli našťvaná, že něco nemůžu najít. Je to takové dobrodružství, často mě to donutí si věci projít víckrát, než bych chtěla.*“ Jiný respondent uvádí, že složitost orientace mu nevadí ve chvíli, kdy má volné odpoledne a na prohlídku výstav má dostatek času. „*Ale když jsem v situaci, že chci vidět něco konkrétního a nemůžu to najít, tak to není příjemné,*“ dodává. Další respondentka vnímá složitost orientace v tomto konkrétním prostoru jako spíše nepříjemnou, a to zejména při první návštěvě: „*Já jsem tam moc*

nenášla, protože tam člověk vlastně nevidí, kde co je. Někudy jde, pak se najednou někde vynoří, pak zase jde - tak se to tam proplétá, takový labyrint. Možná, když tam jdete víckrát, pak asi ano.“ Dva respondenti naopak tvrdí, že v Centru DOX nemají s orientací žádný problém. *„Vždy mi bylo jasné, kde je hlavní výstava,“* uvádí první respondentka a druhý respondent svoji zkušenost ještě rozvádí: *„Člověk netápe, ty trajektorie jsou jasné a člověk se tam snadno zorientuje, nehledě na to, že ten prostor je obrovský a komplikovaný.“*

Několik respondentů v tomto ohledu srovnávalo prostory Centra současného umění DOX a první patro Galerie Rudolfinum, kde je expozice jednoznačně lineárně členěna. Jedna z respondentek upřednostňuje možnost výběru a také možnost libovolně do expozice vstupovat a zase z ní vystupovat, což je v prostorovém uspořádání galerií typu Rudolfinum během prohlížení výstavy nemožné. Jiný respondent naopak upřednostňuje Galerii Rudolfinum pro její přehlednost. Přestože prostorovou orientaci v Centru DOX nepovažuje za vyloženě odrazující, uvádí, že ho prohlídka tamějších výstav někdy mate: *„Je pravda, že občas si říkám, jestli jsem vůbec už šel po schodech nahoru a uličkou doleva, po rampě, ven na terasu. Občas si nepamatuji, kde jsem všude byl nebo nebyl.“* Další respondentka uvádí, že orientace ji naopak irituje spíše v Rudolfinu, kde na začátku neví, jestli má jít doprava, nebo doleva. V Centru DOX se nikdy neztrácela. Respondentka, která rovněž upřednostňuje otevřený model procházení prostory a výstavami, uvádí, že uspořádání, které je pořád stejné a schematické jí připomíná spíše sklad. Jako negativní příklad v tomto ohledu popisuje Veletržní palác, ale i Rudolfinum vnímá podobně: *„Tak tam asi není moc co řešit. Víím, že je to od začátku do konce, obejdu to, a bude to celé. A také mi to přijde spíš jako takový sklad.“* Jeden z respondentů v souvislosti s orientací v prostoru uvažuje také sociální aspekt. V tomto ohledu mu více vyhovují expozice s otevřenými možnostmi směru prohlídky, kde jsou ostatní návštěvníci v prostoru více „rozptýlení“. *„V Rudolfinu mi není příjemné, že vejdete v jeden okamžik a s vámi vejde dalších pět nebo šest lidí, které potkáváte až do konce výstavy. Sledujete, jestli jdou rychleji nebo pomaleji... I když se člověk soustředí sám na sebe a na vlastní zážitek z výstavy, vlastně mi tam z tohoto důvodu chybí soukromí. Naopak v DOXu je to rozptýlené a všichni chodí cik cak, je to anonymnější.“* Jiná respondentka považuje za důležité typy výstavních prostor střídat a vyhnout se tím přesycenosti jedním nebo druhým: *„Tím, že jsem v obou prostorech byla*

mnohokrát, beru to jako fakt, nemám potřebu nad tím přemýšlet. Do obou prostorů chodím docela často, nejsem ani jednoho přesycená. Možná kdybych chodila jen do Rudolfiny, ta pravidelnost by mi nevyhovovala. Ale opravdu to střídám.“

V lineárně rozvržených výstavních prostorech se respondenti obecně dotýkají zejména chronologie samotných expozic a možností jejího následování. Zatímco DOX uvažují spíše jako celek a ve svých výpovědích vztahujících se k otázkám orientace v prostoru se zaměřují především na síť „trajektorií“ propojujících jednotlivé výstavní prostory, u příkladů, jako je Galerie Rudolfinum nebo Veletržní palác, kde jsou výstavy či expozice rozčleněny do pravidelnějších „ochozů“, se respondenti vyjadřují spíše k uspořádání výstavy, která je zde prezentována. *„Je pravda, že dodržuji linii té výstavy, jak to zadají, protože mám pocit, že tam bude nějaký výstavní vývoj, že to má asi nějaký účel. Ale když se mi něco líbí, tak se k tomu vrátím, znovu si to prohlédnu a pak zase jdu dál,“* uvádí jedna respondentka. Jiná respondentka o lineárně řazených prostorech taktéž uvažuje spíše v souvislosti s chronologií sdělení výstavy. Podobně ale zdůrazňuje možnost volby diváka, který může jít například v protisměru nebo se k některým dílům či částem výstavy vrátet. Jeden respondent uvádí, že upřednostňuje naplánovaný, lineární typ výstavních prostor proto, že se tudíž samotnou orientací nemusí obtěžovat. Jiná respondentka tento model považuje za nejméně rušivý: *„Jsem raději, když je to jednolitě. Jdete svým pozvolným krokem a věci navazují jedna na druhou, nemusíte myslet na to, že byste ještě měla odbočit.“* Další respondentku uspořádání výstavních sálů, které nutí diváka procházet určitým způsobem, zajímá ve chvíli, *„když se to dobře povede“*. Dva respondenti uvažují o vhodnosti prostor vzhledem k dané výstavě a také o určité „klasičnosti“ oproti alternativnímu pojetí. Klasické, lineární výstavy se podle jedné z respondentek hodí spíše do Rudolfiny nebo podobně uspořádaných prostor, jako je například galerie v Chodovské tvrzi. Druhý respondent protiklad lineárně a otevřeněji členěných prostor shrnuje následovně: *„Na ten jasně daný směr jsem zvyklý z galerií klasického umění, to k tomu patří. Je to, jako když jdete do opery. Anebo jdete na rockový koncert, a to jdete do DOXu. Neřešíte, jestli vám někdo diriguje cestu, nebo jestli je to otevřené.“*

5.7.8. Pohodlí, občerstvení a další služby

Na otázku pohodlí návštěvníků myslí současné, především větší instituce, stále častěji. Přesto jsou ale jejich řešení často neadekvátní, nebo jsou v určitém konfliktu s přetrvávající vizí galerie jako čistého, neutrálního prostoru, kde kromě vystaveného umění není nic navíc. Respondenti na otázku, zda se při návštěvách výstav cítí pohodlně, z větší části odpovídali, že ano, případně že je to pro ně dobrovolná aktivita a na nastavení jednotlivých galerií jsou zvyklí. Nicméně při hlubším rozebrání problematiky pohodlí vyplynulo, že realita mnohdy neodpovídá jejich ideální představě. Jedna z respondentek svůj postoj shrnuje následovně: *„Jako že bych třeba chtěla víc sedaček v galeriích? Tak to je jasné! Je pravda, že některé galerie na mě působí studeným, až nemocničním dojmem, což nemám ráda. Tady jsou ale většinou galerie tak moc osobité, i se svými negativními stránkami, že si na to člověk zvykne. Když jdete do MeetFactory, působí to nějak, když do DOXu, zase jinak. Ale ani si nedokážu představit, co by mi tam chybělo, protože jsem připravená na to, že jdu do tohoto prostoru.“* Další respondentka v tomto ohledu uvádí, že kdyby měla větší srovnání se zahraničními galeriemi, pravděpodobně by si více všímala rozdílů. *„Jsem ale zvyklá, jak to tady je, naučila jsem se tady chodit do galerií. Takže ani nemám jiné očekávání, než na co jsem zvyklá,“* dodává.

Zejména při návštěvě rozsáhlejších výstav respondenti pozitivně hodnotí možnost občerstvení, a to ideálně uprostřed samotné prohlídky, ke které se poté mohou vrátit: *„Ocenila jsem možnost baru pro občerstvení, osvěžení hned po výstavě. Je to také důležité jako místo, kde se nad výstavou bezprostředně zamyslet, popovídat si. Líbí se mi prostory, kde je možnost občerstvení volně propojená s výstavními prostory. Je fajn se třeba uprostřed prohlídky osvěžit a potom pokračovat dál.“* Jedna respondentka dokonce návštěvu kavárny považuje za jakýsi „očistný rituál“ před samotným shlédnutím výstavy: *„Když přijdu do muzea, mám pocit, že musím hned jít do kavárny, jinak se to nedá absolvovat. Člověk se nejdřív musí zklidnit a pak začít něco vnímat. Kavárna je pro to dobrá.“*

Většina respondentů ve výstavách ocení možnost sezení, a to nikoli jen při prezentaci videoartu. Jedna z respondentek by v tomto ohledu ocenila *„něco pohodlnějšího než lavice bez polstrování. Například nějakou malou pohovku, jako bývá*

v knihkupectvích.“ Jiná respondentka podotýká, že by podle ní bylo možné „ve výstavách vytvořit milejší prostředí, které se více podobá tomu domácímu, neformálnímu,“ což by podle ní přispělo k odstranění bariér, které část veřejnosti v souvislosti s návštěvami výstav vnímá. „Pro obyčejného diváka výstava za chvíli přestává existovat, když si nemůže sednout, občerstvit se, vyvětrat...“, dodává v podobném duchu další z respondentů. Jedna z respondentek by uvítala možnost při posezení přímo ve výstavě nahlédnout do katalogu, který by nemusel být jen u vchodu nebo v galerijním či muzejním obchodě. Stačila by jí k tomu obyčejná židle.

Další respondenti se v galeriích cítí pohodlně, pokud zde není příliš lidí a jejich komfort ovlivní také příjemný či nepříjemný personál – kustodi, pokladní ad. Ocení přirozeně také možnost si u vstupu odložit kabáty a tašky, a to opět především v případě velkých výstav a institucí: „*Já si myslím, že když jsou to malé galerie, malé výstavní prostory, tak tam s tím ani nepočítají, protože nemají zázemí, finance - a když je to třeba malý prostor, tak to člověk zvládne, i když si něco nese. Ale co se týče velkých galerií, kde člověk ví, že stráví hodinu dvě, ne-li čtyři pět, tak tohle všechno by tam mělo být, jinak to nemá smysl.*“ Jedna z respondentek uvádí, že aby si na výstavě odpočinula, uvítá, když je zde ticho. Pro jednoho z respondentů pohodlí při návštěvě výstavních institucí vytvářejí všechny služby navíc: „*Od pěkné architektury, od příjemně nastaveného prostoru až po konzumní věci typu dobrého galleryshopu, hezké kavárny a tak dále. To všechno k tomu patří. Všude ve světě to funguje. Myslím si, že to je problém v celé české kultuře. V divadle je to stejné. Nebo v koncertních sálech, tam se nad tím nepřemýšlí úplně nejlépe. Neinvestuje se do toho a to je chyba, protože lidi jsou dnes zvyklí z restaurací nebo z kaváren na špičkové interiéry a tady se na to tak nedbá. Protože na to, samozřejmě, nejsou peníze. Určitě by to přispělo k rozšíření publika,*“ dodává. Jiná respondentka o otázce pohodlí uvažuje také v souvislosti s finančními prostředky vynaloženými k návštěvě kulturní instituce: „*Když dnes jde člověk do nějakých velkých galerií, dá za to docela hodně peněz. Tak si říká, chci to tady strávit, užít si to, vstřebat. Klidně bych dala i víc peněz, kdyby to bylo s větším komfortem.*“ Jeden z respondentů srovnává také vstřícnost galerií k návštěvníkům s dětmi: „*Důvod ne tak častých návštěv galerií je pragmatický: jakmile má člověk rodinu, dvě malé děti a nedej bože jedno v kočárku, tak dostupnost galerií, ať už to je Národní galerie, nebo Rudolfinum, je špatná. Člověk se rozmyslí, jestli se tam bude drápat s tím kočárem. Do*

DOXu stojí za to se vydat, protože tam je to bezbariérové. Když začnou děti otravovat, tak jim můžete koupit v kavárně čokoládu a dát je do dětského koutku, a zároveň si můžete se ženou na střídačku oběhnout výstavy. Je mi příjemně v prostoru, který je ohleduplný vůči divákovi, snaží se mu vyjít vstříc.“ Odstrašujícím případem v otázkách komfortu návštěvníků a příjemného prostředí je pro daného respondenta Veletržní palác, který podle jiného respondenta *„může plnit roli výstavního prostoru, ale ne kulturní instituce.“*

5.8. Informace ve výstavě

Všichni respondenti se v rozhovorech vyjádřili k otázce upřednostňovaného obsahu a formy informací k výstavám. Obecně se formou podaných informací, zejména textů, respondenti zabývají a v některých případech uvádějí, že může zásadně ovlivnit jejich celkový dojem z výstavy: *„Řeším to, zamýšlím se nad tím. Jednou jsem byla na nějaké výstavě na Pražském hradě. To mě úplně zničilo, ten text, úplně mi to zkazilo následný dojem z obrazů, nebo jestli to byly nějaké objekty – už nevím. Ale vím, že ten šílený komentář a forma, jakou byl podán, mě úplně odradila.“* Informace jsou dle odpovědí respondentům při návštěvě výstav dostupné, nemají pocit, že by jim něco vyložene chybělo. Jedna z respondentek ale v této souvislosti uvádí, že není takový znalec, aby dokázala posoudit, zda jí něco chybí. Jiný respondent hovořil o tom, že důležitost více informací si uvědomí až tehdy, když se mu skutečně dostanou: *„Nezažívám pocit, že bych měl nedostatek informací. Ale v okamžiku, když informací dostanu víc, si vlastně uvědomím, že je dobré je mít.“* Jiná respondentka uvádí, že ji nenapadá žádný příklad, *„kdyby mě něco hrozně zajímalo a nemohla bych to tam zjistit, nebo by se mi toho nedostalo.“* Jeden z respondentů uvedl, že vzhledem ke svým špatným zkušenostem s informacemi k výstavám, zejména texty, je málokdy vyhledává. Zatímco většina respondentů využívá možnosti získat k výstavě další informace kromě vlastního pohledu a pochopení, názory na jejich formu i obsah se výrazně různí. V následujících odstavcích se budu jednotlivě zabývat názory respondentů na texty k výstavám, popisky, letáky a brožury, komentované prohlídky, audioprůvodce a možnost dalšího studia.

5.8.1. Texty

5.8.1.1. *Potřeba čtení doprovodných textů*

Šest ze třinácti respondentů uvedlo, že většinou čtou texty k výstavám, u zbylých respondentů záleží na různých faktorech, zda text čtou nebo ne. Jedna z respondentek například popisuje, že na výstavách často přemýšlí o tom, „*jaké by ty texty vlastně měly být a jak by měly být dlouhé, jak by měly vypadat, kde by měly být, aby to nebylo ubíjející, což často je.*“ Tři respondentky uvedly, že potřebnost textu záleží na typu výstavy. „*Záleží na tom, na jakou výstavu jdete. Když je to těžký koncept, člověk by měl být připravený na čtení a opravdu se na to soustředit. Když jsem naopak byla na malbě 80. a 90. let, bylo tam asi jedno, jestli text číst, nebo ne.*“ Druhá respondentka uvádí, že texty čte zejména v nezávislých galeriích současného umění, „*protože jsou to často věci, které nejsou pochopitelné nebo nejsou natolik zábavné.*“ Motivací ke čtení může být také to, že divák daného autora nezná, nebo dobře napsaný kurátorský text. Jeden z respondentů texty a popisky k dílům čte, aby na sebe díla nenechával působit bez porozumění: „*Spíš se snažím vyhledávat si a doplňovat informace, protože jinak je pro mě to dekodování skutečně obtížné.*“

Pro další respondenty je naopak primární dílo, přičemž kurátorský text nebo i koncept autora může být zavádějící a nemusí zcela odpovídat výstavě či splňovat očekávání: „*Myslím, že je důležité dílo. Pokud k tomu ještě autor musí dávat nějaký komentář, tak už to pro mě není úplně jednoznačné. Pokud se dílo neobejde bez textu. I když současné konceptuální umění je tak stavěné.*“ Jeden z respondentů uvádí, že texty čte málokdy, a pokud ano, zajímá ho spíše historický kontext. „*U současného umění se většinou neobtěžuji, protože mám pocit, že to jsou kydy. Že to píše nějaký známý a je to takové, že mi to většinou nic moc neřekne.*“ Jiný respondent začíná číst text až tehdy, když nedokáže bezprostředně navázat kontakt s dílem. U výstav, které ho okamžitě „*vtáhnou*“, respondent podle svých slov čte texty spíše proto, aby mu něco neuniklo. Svůj postoj k doprovodným textům popisuje následovně: „*Většinou přijdu a nerad se na text dívám dřív, než vidím dílo. Když jdu do galerie, nikdy nečtu text předtím, než tam vkročím. Vždy to nějak projdu, nebo udělám pár kroků dovnitř a buď se vrátím, nebo to projdu celé a potom si text přečtu a jdu třeba znova. Je pro mě důležité nejdřív mít první kontakt s dílem, který není ovlivněný názorem někoho, někým třetím. Rád jsem*

konfrontován s umělcem nebo dílem, snažím se tomu sám nějak rozumět. Přečtení textu tuto možnost zničí. Už se na to potom automaticky dívám skrze nějaké paradigma, předporozumění někoho jiného. Už se tomu nedokážu ubránit. Potom se často stane, že když mám pocit, že na mě výstava působí silně a je na jedné vlně, už po textu často ani nesáhnu nebo ho jenom rychle přelétnu. Texty čtu podrobně v situaci, kdy výstavě nebo dílu nerozumím, nebo si nejsem jistý, za jaký konec to vzít.“ Další respondentka uvádí, že ráda vychází ze základních faktů a o věcech přemýšlí sama: „Někdy se mi stává, že když je to složitější text, třeba nesouhlasím s autorem, nebo se v textu sama ztratím, říkám si, že jsou to nějaké žvásty, na to nemám náladu, tak to taky zahodím. Samozřejmě je to pro mě důležité, ale hledám si lidi, jejichž názor mě zajímá, nečtu každého.“ Dva respondenti se shodli, že přestože texty k výstavám zpravidla čtou, jejich obsah si málokdy zpětně pamatují.

5.8.1.2. Délka textu

Osm respondentů se vyjádřilo k otázce preferované délky doprovodných textů k výstavám. Většina z nich uvedla, že by text neměl být příliš dlouhý. „Méně je v tomto případě více, kdo bude chtít, může si najít další informace,“ podotýká jedna z respondentek. Příliš mnoho informací považují respondenti zpravidla za odrazující: „Člověk přijde a první, co vidí, je velikánský plakát, bílý text malinkatými písmenky na barevném podkladě a hrozně moc informací. Vždy přemýšlím, jestli by se nedaly sdělit nějak jinak.“ Jedna respondentka uvádí, že textu je často tolik, jako by se předpokládalo, že divák neví vůbec nic a vše se mu musí vysvětlit. „Podle mě se musí nacházet nějaký kompromis, aby výstava byla živá, aby to pro člověka bylo zajímavé, aby za chvíli znuděně neodešel, aby se nebál dalšího a dalšího textu, protože už nemá ani sílu si to přečíst a už se mu všechno motá v hlavě. Někdy je to velmi zhuštěné a je tam toho moc,“ shrnuje. Čtyři respondenti uvažovali nad konkrétní délkou textu, která by se podle nich měla pohybovat mezi polovinou až jednou stranou A4. „Délka byla asi jedna strana A4, což bylo únosné, delší už by text být neměl.“ Jeden z respondentů uvedl, že na stěně by rozsah textu měl být menší než na papíře, kde podle něho člověk snese textu víc.

5.8.1.3. Nástěnné panely a tiskové zprávy

Velká část respondentů oceňuje nástěnné panely s textem k výstavě. Jako důvody uvádějí, že je to pohodlné a mohou se během prohlížení děl k textu vracet, případně že se nejraději dívají na zed', protože je to stejná činnost, jako dívat se na díla, která na ní (většinou) visí. „*Popravdě řečeno, je pro mě nejpříjemnější, když je všechno na zdi. Když nemusím nikam chodit, nemusím se nikoho ptát. Ale když to tak není, nekazí mi to zážitek z výstavy,*“ uvádí jeden z respondentů. Další respondent na otázku, zda upřednostňuje panely na stěnách nebo tiskové zprávy, které si může přečíst kdekoli ve výstavě a odnést s sebou domů, odpověděl: „*Možná ty panely. Víc textu přímo na zdi, než na papíru. To má člověk pocit, že už je to ta výstava. Že nestojíte někde v rohu s papírem... Je to vlastně takové pozorování.*“ Jiná respondentka uvažuje nad tím, zda by se na panel hodil umělecko-kritický text, který se často nachází v tiskové zprávě. Zhodnocuje, že na panelu uvítá spíše faktografické či historicko-kontextuální informace, zatímco filozofičtější texty se podle jejího názoru hodí na papír. Další respondentka podobně spojuje panely s textem spíše s chronologickými výstavami, pocitový komentář kurátora hledá v tiskové zprávě. Několik respondentů také uvádí, že by text na panelech měl být vytištěný velkým písmem a respondentka staršího věku si stěžuje na texty či popisky umístěné příliš nízko, ke kterým se musí shýbat. Tři respondenti uvádějí, že ocení, když je text na panelech strukturován podle časových nebo tematických okruhů výstavy, namísto jednoho shrnujícího textu umístěného u vchodu do výstavy. Opakuje se ale názor, že i v tomto případě záleží na typu výstavy a panely respondenti spojují především s retrospektivními, chronologickými, případně tematicky jasně strukturovanými výstavními projekty. „*Pokud tam jsou čtyři artefakty, asi je lepší, když je tam nějaký souhrnný text, než aby to bylo řešeno jednotlivě,*“ uvádí například jeden z respondentů.

Jako největší přínos vytištěných tiskových zpráv k výstavě respondenti uvádějí možnost odnést si je domů a po výstavě se k nim vracet. Jedna respondentka uvádí, že nemá žádnou upřednostňovanou formu textu a je jí jedno, jestli čte text z volného papíru nebo nástěnných panelů, druhá respondentka uvedla, že čtení panelů je jí nepříjemné a text na tiskové zprávě upřednostňuje. Jiný respondent naopak odpověděl, že nosit si tiskovou zprávu výstavou ho nebaví, nicméně taktéž si ji rád odnese domů, kde má

„archivovanou řadu katalogů, leporel a zpráv, lístků z výstav. Je to forma určitého deníku, kde jsem všude byl, a třeba se k tomu zpětně vrátím, i když v době internetu se to dá dohledat.“ Jeden z respondentů uvádí, že text na vytištěné tiskové zprávě ho často odradí od čtení: „*To je přesně to, co mi jako divákovi přijímání té výstavy komplikuje. Když je někde stranou text nakopírovaný na A4 a není větším písmem, nebo stručný, abych ho mohl přelouskat.*“ Jedna respondentka jako zajímavost uvádí specifický příklad, kdy byl text vytištěný na jednotlivých papírech strukturovaných v průběhu výstavy, které si mohl návštěvník postupně skládat do knížečky. „*To mělo i takovou sběratelskou rovinu, to bylo dobré,*“ dodává. Zároveň si ale vzpomíná, že text byl vytištěný i na panelech na zdi, a tak si divák mohl vybrat, kterou formu upřednostní.

5.8.1.4. Obsah a srozumitelnost textu

Co se týče upřednostňovaného obsahu textů, více než polovina respondentů uvedla, že hledají širší kontext, ať už historický, nebo aktuální. „*Hledám jakékoliv nápovědy, snažím se najít k těm věcem cestu. A čím víc tam těch nápověd je, tím jsem radši,*“ doplňuje jeden z respondentů. Tři respondenti se shodují na tom, že je zajímají zejména otázky, v jaké situaci díla vznikla a proč. „*Vždycky mám touhu pochopit, na co ten člověk reaguje. Proč dělá to, co dělá. Jelikož tomu nerozumím z uměleckého hlediska, tak si nedokážu objekty nebo obrazy užít jenom samy o sobě. Spíš je pro mě důležité, v jaké vznikly situaci, nebo proč. Většinou mě nebaví biografické informace, když je tam toho o tom člověku strašně moc. Vždycky se dá říct, že jeho život ovlivnil jeho tvorbu. A to je tak banální, že není potřeba tomu dávat tolik prostoru.*“ Další dva respondenty naopak informace o autorovi zajímají více, v jednom případě dokonce přednostně. Jeden z nich své očekávání, co se týče obsahu textu, popsal takto: „*Zajímá mě, z jaké je umělec generace. Pokud je to Čech, většinou nepátrám po tom, kde se narodil, ale pokud studoval, zajímá mě, z jakého školního ateliéru přišel, a také jistá chronologie. Ale co se týče interpretace díla, pokud to není něco, co bych sám o sobě nebyl schopný vidět, tak mě to většinou nezajímá.*“ Stejný respondent hovořil o tom, že principiálně ho text - zejména týkající se umění našeho století - zajímá právě ve smyslu odpovídání na otázku „proč“ v souvislosti se sériemi děl, cykly, návratnými tématy. Bohužel ale podle jeho názoru text často právě na tuto otázku neodpovídá, a tak ho mnohdy příliš

neobohatí.

Jedna respondentka uvádí, že po přečtení textu, který díla uváděl do širšího kontextu, si jich začala více vážit: „*Text víc vystihoval význam jednotlivých věcí, než jsem si sama uvědomovala. Také zasazoval do kontextu - informoval o jednotlivých tvůrcích... Nejsm odborník, spousta věcí by mi bez textu unikla.*“ V podobném duchu jiná respondentka podotkla, že některá díla současného umění považuje za těžko přístupná a neví, jak se k nim vztáhnout, ale text jí může pomoci v nich najít smysl: „*Někdy stačí, když si o tom něco přečtu a najednou to začnu chápat, najednou to v tom začnu vidět. Takže mně jako laikovi někdy velmi pomůže, když se mi řekne, co to je.*“ Další respondentka také zdůraznila důležitost kontextualizace, na rozdíl od pocitových komentářů kurátora: „*Někteří autoři je umějí psát, a jejich texty jsou třeba zajímavé z jiného pohledu, kdy dokáží dát dílo do širších souvislostí. Ale pokud je to jenom pocitově pojato, tak to mě fakt nezajímá.*“ Jiný respondent si stěžuje na povrchnost kurátorského textu, který se soustředil zejména na mapování vývoje umělce. Zajímá ho spíše text, který postihuje jedno období vývoje autora a může tudíž na daném prostoru jít více do hloubky. Jeden z respondentů, který texty k současným výstavám pro jejich podle něho nedostatečnou kvalitu či relevanci čte málokdy, shrnuje svá očekávání následovně: „*Pravděpodobně bych čekal, že mi text usnadní se vztáhnout k přesahu toho konceptu, nebo přístupu k dílům. Od textu bych očekával, že mi dá nějaký drobný návod. Na jednu stranu mám rád, když mě to zavede myšlenkově do míst, kde jsem nečekal, že se octnu, jenže na druhou stranu, kdykoliv se o to člověk, který tyto texty píše, pokusí, mám pocit, že mě hrozně rychle ztrácí a že jsou z toho právě ty kydy, že je to takové prázdné. Kdyby mi řekl, jak dílo vznikalo – že prostě umělec udělal to první z nějakého impulsu, prostě něco ho popadlo, a pak si řekl, je to pěkné, ale štve mě, jak je to pěkné, tak jsem to trošku rozšlápl, protože najednou mám pocit, že je to víc autentické, nebo že mi to sedí s něčím, nad čím přemýšlím. Osobní prožitek výtvarníka je pro mě zajímavý.*“

Tři respondentky se vyjádřily k otázce srozumitelnosti textů k výstavám. Dvě z nich negativně hodnotí složitost některých textů, které jakoby nebyly určené pro širší publikum: „*Když si o tom dotyčném něco přečtu, tak mám pocit, že to je někdy napsané hodně složitým jazykem, jsou příliš používány výrazy, které mně až tak moc neřeknou,*

jako by to bylo pro skupinku lidí, co jsou okolo, kteří tomu rozumějí. Asi je zapotřebí to takhle nějak podat, ale někdy mám pocit, jako by bylo současné umění označeno nějakým jazykem, ale já to cítím úplně jinak. Potom si říkám, že to je jedno, že já to cítím nebo vidím tak a kurátor si myslí, že je to takhle – ale někdy se to neseťká s tím, co si představuji.“ Druhá respondentka v souvislosti s tiskovými zprávami podotýká, že *„pro obyčejné lidi, kteří nejsou zvyklí číst složité texty nebo texty psané erudovaným jazykem, je často těžké překousat i tiskovou zprávu, která by měla být určena pro novináře nebo širší veřejnost. Lidé, kteří tyto texty píšou, neumějí přemýšlet tak, aby to osekali jen na to nejdůležitější, na to, proč by tam ten člověk měl jít.“* Na druhou stranu ale respondentka odlišuje kurátorské texty, které jsou podle ní sice těžké, ale v tomto případě jejich složitost není na škodu: *„to už má svoji platnost,“* dodává. Třetí respondentka uvádí, že je zvyklá číst složité, abstraktní texty, ale chápe, že pro někoho to může být problém: *„Ten, kdo text píše, v něm musí vyjádřit, co sám zná, chápe a jak to chce zprostředkovat. Na druhé straně návštěvníci jsou na různých úrovních a je otázka, jestli by to text měl zohledňovat, nebo být co nejzasvěcenější. Možná by měl obsahovat pár vět, které každý pochopí a pro zasvěcené i něco navíc,“* navrhuje.

5.8.2. Popisky k dílům

5.8.2.1. Název

Většina respondentů čte popisky k dílům, přičemž pro mnohé je důležitý zejména název. Někteří respondenti uvádějí, že je baví nejprve hádat, o co vlastně jde, a potom se teprve podívat na název, který může poskytnout určité dovysvětlení: *„Samozřejmě názvy jsou důležité. Když tomu nerozumím, je tam často vodítko, které pomůže.“* Jiná respondentka sděluje, že název díla je pro ni zajímavý v konfrontaci s tím, jaký název by dílu dala sama. *„Je pro mě zajímavé poznání, že jsem to odhadla správně, že se můj název přiblížil tomu skutečnému.“* Jedna respondentka uvedla, že z podobných důvodů osobně nemá ráda díla „Bez názvu“. Dva respondenti se zamýšlejí nad výpovědní hodnotou popisek. Jeden z nich tvrdí, že výstav, kde název do značné míry dodává dílu hloubku, je málo. Popisky do díla většinou podle jeho názoru vstupují méně. Druhý respondent podotýká, že názvy sleduje jedině tehdy, pokud ho již v začátku výstavy

zaujmu: „Když jsou první tři názvy nezajímavé, tak už je dál neřeším.“ V souvislosti s názvem díla jedna z respondentek považuje za důležité, že je to informace pocházející přímo od jeho autora: „Název dílu dal autor a tím pádem k němu má nějaký vztah, dává smysl. Někdy si říkám, že když kurátoři něco říkají o někom už dříve narozeném, člověk jim nemusí v té informaci důvěřovat. Ale skrze název lze pochopit, jak autor daný obraz viděl, nebo proč to chtěl dělat. To mi přijde velmi zajímavé.“

5.8.2.2. Rok

Někteří respondenti pokládají uvedení roku vzniku díla za samozřejmost, jiní tuto informaci za důležitou nepovažují. Uvádějí například, že rok je důležitější pro historika než běžného diváka. Respondentka, která se dle svých slov na datace dívá výjimečně, podotýká že pokud tuto informaci sleduje, snaží se vzpomenout, kdo něco podobného dělal dříve. Pro jiné respondenty je naopak rok klíčovou informací, protože chtějí znát období, kdy daný autor dílo vytvořil. Několik respondentů v této souvislosti zdůrazňuje, že rok vzniku díla sledují zejména u retrospektivních samostatných výstav, kde mohou pozorovat vývoj umělce. Pro jednoho z respondentů je rok zajímavý ve chvíli, kdy se nejedná o posledních deset nebo dvacet let. Jiný respondent zdůrazňuje souvislost roku vzniku díla a širšího kontextu doby, ve které vzniklo: „U této retrospektivní výstavy pro mě byla důležitá chronologie, nebo především datum vzniku děl. Byl tam patrný určitý vývoj témat a myšlení autora. Výstava zachycovala období patnácti let a vyjadřovala se například ke konzumerismu. Je to téma, které vnímáme jinak teď, než jsme ho vnímali například na konci 90. let, kdy některá z autorových děl vznikla. Vzhledem k tomu, že silně odkazovala na popkulturu, nebo realitu světa vně umění v tu chvíli, bylo pro mne důležité se zamyslet nad tím, kdy to dělal nebo co se v té době dělo ve světě.“

5.8.2.3. Technika

Otázku, jestli je v souvislosti s vystaveným dílem zajímavá i jeho technika, mnozí respondenti spojovali se svým porozuměním dílu či s dalším vzděláváním, odborností: jedna z respondentek například uvedla, že často nerozumí významům uvedených

technik a neví, jaké jsou mezi nimi rozdíly, a proto tento typ informací na popiscích k vystaveným dílům nesleduje. Jiné respondenty naopak technika zajímá právě ve chvíli, kdy nevědí, jak autor dané dílo vytvořil. „Často mě zajímá technika, protože jsem v tom laik, nevím, jak to bylo udělané a chci se to dovědět.“ Jiný respondent naopak uvádí, že ze svého laického pohledu techniku znát nepotřebuje: „Technika mě obecně moc nezajímá, protože nejsem odborník, nejsem člověk, který by se na díla díval z řemeslného pohledu. Spíš čekám, jestli mě osloví nebo ne a nemusím vědět, jestli je to akvarel nebo roztavený plast.“

5.8.2.4. Popisky u děl nebo mapky prostoru

Co se týče formální stránky, polovina respondentů uvedla, že upřednostňují tradičnější způsob umístění popisků vedle díla. Některým respondentům naopak více vyhovují mapky prostoru, u kterých oceňují zejména možnost si je z výstavy odnést a zpětně se k uvedeným informacím vrátit, i možnost nelineárního členění výstavy a lepší orientaci v celkovém prostoru galerie. Jedna z odpůrkyň prostorových map naopak zmínila, že ji tato varianta irituje, protože nechce „hrát hru na lišáka“. Dva respondenti uvedli, že forma uvedených popisků záleží na celkovém charakteru výstavy a nemají tedy jednotné očekávání: „To záleží případ od případu. Tohle zrovna bylo tak trochu bludiště, takže bylo dobré to vidět v kontextu mapy. Člověk se orientoval i v celkovém prostoru. Když je to čtvercová malá místnost, tak mě to spíš ruší, jsem radši, když je to na stěně. Nemusím se dívat do papíru a zpět.“

5.8.2.5. Chybění popisků

Tři respondenti se také zabývali situací, kdy popisky v galerii chybí nebo je záměrně nechtějí sledovat. Jedna z respondentek uvažovala o možnosti, kdy je záměrem autora, aby výstava byla bez popisků. „Všechno to záleží jenom na dojmu, vjemu, hledání podobností a některých souvislostí. Samozřejmě v takovém případě jsou popisky zavádějící.“ Z podobného důvodu jiná respondentka popisky u některých výstav nečte: „Na popisky jsem se příliš nesoustředila, protože díla pro mě byla zajímavá sama o

sobě. *Ne vždy je pro mne důležité mít popisek v galerii. Někdy je přínosem nechat člověku otevřené pole,*“ uvádí. Třetí respondent naopak zhodnotil, že je pro něho nepříjemné, když jsou popisky k dílům uvedeny například jen v katalogu k výstavě nebo dokonce v ceníku, o který si musí říct.

5.8.3. Letáky a brožury

Čtyři respondenti uvedli, že oceňují letáky nebo brožury, které si mohou z výstavy odnést. Dvě respondentky o této možnosti mluvily v souvislosti s tématem suvenýru či připomínky výstavy, kterou si rády doma uchovají. První respondentka u letáků oceňuje, když jsou výtvarně pojaté a informace není jen textová: *„Může tam být nějaká ilustrace, fotografie autora, domu, kde bydlel...“* Druhá respondentka se dotýká také ekonomické stránky věci: *„Mně vyhovuje to, že je možné získat něco, nějaký materiál, který lze uchovat, ale zároveň to není kniha za tisíc korun. Prostě je to taková připomínka toho, že jsem byla na té výstavě. Já si třeba texty nebo letáky a někdy brožurky schovávám. Ale investovat do monografií, to většinou nedělám.“* Jeden z respondentů naopak uvažuje finanční náročnost tisku letáků ze strany galerií. Rovněž vnímá pozitivně možnost si z výstavy něco odnést, ale upřednostňuje informace, které jsou dostupné na místě jako součást výstavy. Poslední respondentka uvádí, že prospekt či leták si přečte až doma, přímo na výstavě by z něho informace nečerpala.

5.8.4. Komentované prohlídky

Téměř všichni respondenti mluvili o svém vztahu ke komentovaným prohlídkám. Tři z nich uvedli, že tuto formu návštěvy výstavy upřednostňují, pět respondentů naopak z různých důvodů takové možnosti většinou nevyužívá. Zbylí respondenti hovořili o podmínkách, za kterých pro ně komentovaná prohlídka je či není zajímavým způsobem, jak získat informace k výstavě. Jako hlavní pozitivum uvádějí možnost poslechnout si samotného autora nebo kurátora výstavy, který „dokáže vysvětlit vlastní pohnutky“. Objevuje se názor, že je příjemné získat „živý“ komentář, nebo že komentovaná prohlídka může zastoupit méně zábavnou formu čtení textů. Osobní setkání s kurátorem

či umělcem je pro řadu respondentů důležitý faktor: „*Vítám možnost se na něco zeptat kurátorů, seznámit se s nimi. Je pro mne zajímavé jak smýšlejí, proč tvoří výstavu, které umělce pozvali, jak cíleně vytvářejí plán prostor.*“ Jedna z respondentka hovořila o případu, kdy pro ni samotný výklad umělců a kurátora nebyl natolik zajímavý, ale přesto ocenila možnost osobního setkání s nimi: „*Byla to komentovaná prohlídka kurátora a umělců zároveň, ale umělci nebyli moc sdílní, neřekli něco, co by mě nějak zvrátilo v mém názoru, který jsem si na výstavu utvořila těsně před tím, než začali komentovat. Ani kurátor nesdělil nic zásadního, nic, co bych nebyla schopná ve výstavě objevit sama. Ale bylo to příjemné setkání s těmi lidmi.*“ Pro někoho možnost setkání s umělci může vyvolat osobnější, emocionálnější vztah k dílu: „*Autor se o svých věcech rozpovídal a já jsem je najednou znal. Poznal jsem jejich tajemství a vztah k tomu byl úplně jiný,*“ popisuje jeden z respondentů.

Respondentka, která na komentované prohlídky chodí při většině svých návštěv výstav, uvádí, že dokonce ráda uvidí stejnou výstavu jednou s výkladem kurátora a podruhé lektora. Podotýká také, že komentované prohlídky jí pomáhají propojit vlastní intuitivní přístup k výstavě s racionální stránkou ve formě výkladu. Osobní komentář upřednostňuje také vzhledem k tomu, že ji nebaví číst texty. Několik respondentů uvedlo, že díky komentované prohlídce pochopili ve výstavě souvislosti, na které by sami nepřišli: „*Komentovaná prohlídka byla hrozně důležitá v tom, jak se na výstavu vůbec dívat, z kterého úhlu. Sama bych to jako návštěvník neobjevila, vůbec bych na to nemohla přijít. Takže tam by to pro mě bez komentované prohlídky vůbec nemělo smysl.*“ Jedna z respondentek v této souvislosti uvažuje o rozdílu mezi odborníkem a laikem: „*Myslím, že umělec, odborník, vidí věci, které my laici nevidíme. A to je velice zajímavé.*“ Dva respondenti naopak uvedli, že je pro ně lepší neúčastnit se komentované prohlídky, protože potom má šanci výstavě sám porozumět. „*Když rovnou vidím názor kurátora, nebo když je tam autor, případně někdo z lektorského oddělení, někdy mi to ubírá vlastní prostor pro to, jak přemýšlet o umění. Někdy je potřeba vysvětlení, ale někdy je to spíš na škodu.*“

Několik respondentů hovořilo také o svých negativních zkušenostech s komentovanými prohlídkami. Často upozorňují na špatný projev kurátora: „*Bylo to hodně rozvolněné. Navíc to bylo v Rudolfínu, kde není dobrá akustika, takže jsem z toho*

neměla prakticky nic.“ Další respondentka ke komentované prohlídce s kurátorkou výstavy podotýká, že *„její projev byl dost zvláštní, takže jsem si z toho moc neodnesla.*“ Dalšími důvody nespokojenosti byla u některých respondentů přílišná „vykonstruovanost“ výkladu kurátora, nebo naopak jeho „povrchnost“. Jeden z respondentů uvádí, že nikdy nezažil komentovanou prohlídku, která by byla opravdu kvalitní a výklad ho strhl, a proto tuto formu nadále nevyužívá. Jedna respondentka uvádí, že komentované prohlídky většinou nestihne z časových důvodů, ale jinak by je preferovala. Tři respondenti jako hlavní negativum spojené s komentovanými prohlídkami považují procházení výstavy ve skupině: *„Nevadí mi člověk, který provází. Kamarádka dělala komentované prohlídky v Národní galerii. Byl jsem přítomen, vím, jak to vypadá. Věřím těm lidem, že jsou entuziastičtí a jsou rádi, že mohou lidem něco o výstavě říct. To je pěkné, osvítit publikum. Mně ale vadí, že jsem tam ve skupině lidí, to je problém.*“ Stejný respondent nicméně ocenil soukromou komentovanou prohlídku s kurátorem, která byla jen pro pět lidí a mohl se tedy ptát, kdy potřeboval. Jedné z respondentek skupina vadí z toho důvodu, že určuje rytmus prohlížení výstavy, a také ji ruší otázky ostatních návštěvníků ve skupině. Jiná respondentka uvádí, že nenávidí skupiny, protože nemá ráda organizovanost. *„Umělecké dílo na nás promlouvá ze světa svobody, člověk by se měl odvázet, osvobodit se od všeho, nechodit za žádným průvodcem.*“ Na otázku, jestli někdy zažila pozitivní příklad komentované prohlídky ale odpovídá, že nejprve myslela zejména na „nudnou klasiku, turistické akce“ a že zažila komentovanou prohlídku se samotnými umělci, kteří *„vykládali poutavým, zábavným způsobem, lehce a s úsměvem, bez zbytečného poučování, školometství.*“ V tomto případě tedy výklad ocenila. Uvádí také, že se jako doprovod své neteře účastnila animačního programu pro děti, jehož forma jí vyhovovala nejvíc, protože nebyla příliš poučující: *„Zažila jsem v minulosti studené, poučující prohlídky. Myslím, že vážnost, se kterou se přistupuje k dílu, ale není úplně na místě. Věty typu „bylo to takhle“, „umělec chtěl říci tohle...“ Myslím, že to škodí, umění takové není a ani nemá být.*“ Dva další respondenti se také zabývají otázkou alternativnějšího pojetí komentované prohlídky. Jeden z nich pozitivně vnímal pracovní listy k výstavě pro dospělé, druhý by uvítal možnost individuálních komentovaných prohlídek, přestože si uvědomuje náročnost takové služby.

5.8.5. Audioguide

Svůj názor na zapůjčení hlasového průvodce k výstavě zmínili tři respondenti, všichni v pozitivním slova smyslu. Jedna respondentka, která má zkušenost s audioguidem ze zahraniční galerie, uvedla, že poslouchat komentáře k dílům pro ni bylo příjemným překvapením: „*Měla jsem pocit, že najednou v tom mohu vidět mnohem víc, i když si můžu myslet nějakou svoji interpretaci.*“ Jiný respondent uvedl, že tato možnost ho rovněž zaujala při cestách do zahraničí a návštěvě velkých výstav, kde se mohl „*spolehnout na to, že komentář bude zajímavý a poutavý.*“ Dva z respondentů také zdůraznili jako přednost audioguidů možnost přizpůsobení poslechu vlastnímu tempu při průchodu výstavou a možnost vlastního rozhodnutí, jestli budou komentář k danému dílu poslouchat či nikoli.

5.8.6. Další studium

Většina respondentů uvedla, že pokud výstava stojí za to, je pro ně zajímavé si dohledat další informace na internetu, přečíst si článek či rozhovor s umělcem apod. Ocenili také možnost ve výstavě nebo na jejím konci nahlédnout do katalogu. „*Pokud je to dobrá výstava, člověk vyjde a je obohacený, má hezký pocit. Já nadto třeba ještě jdu domů a začnu si hledat víc informací na internetu, něco si přečtu, začnu toho umělce sledovat dál,*“ uvádí jeden z respondentů. Jiná respondentka v této souvislosti podotýká, že si častěji zjišťuje další informace po shlédnutí retrospektivní výstavy jednoho autora. „*Pokud je to výstava více autorů, je to už složitější,*“ dodává.

Související otázkou byla také možnost využít výzkumného centra na konci výstavy, kde může návštěvník studovat publikace, shlédnout videodokument, najít si další informace a články na internetu apod. Pět respondentů uvedlo, že by takové možnosti rádi využili, tři by jí naopak nevyužili. Dva respondenti se shodli, že potenciálně je taková možnost zajímavá, ale v praxi by záleželo především na čase a také na zájmu, který daná výstava v návštěvníkovi vyvolá: „*Pro mě to má velký smysl, je to super. Když se o tom takhle bavíme, je to hrozně fajn. Ale v praxi záleží na tom, jestli si na to ještě najdu čas. Muselo by tam opravdu něco problesknout, třeba i negativního. Potom jdu a hledám. Oceňuji to, ale když člověk chce, tak si informace*

najde, ať už tam je nějaký research room nebo ne.“ Jiná respondentka, která by výzkumného centra využila, uvádí, že výlet do galerie je pro ni volnočasová aktivita, takže proč si to neužít. Pro někoho naopak ze stejných důvodů může být výzkumné centrum spíše rušivým elementem: „Já osobně bych počítače nevyužila, neměla bych na to náladu. Návštěva výstavy je pro mě slavnostní chvíle, jde mi o bezprostřední vnímání. Většinou jsem tam s někým, mám povznesenou náladu. Nemám tudíž chuť se zabývat technikou, to můžu udělat doma, nebo v kavárně, v knihovně... Na výstavě se chci bezprostředně dívat na díla,“ popisuje jedna z respondentek.

5.8.7. Kombinace různých informací

Dva respondenti zmínili, že se informace k jedné výstavě rádi dovídají z různých kanálů, které mohou kombinovat. Jedna respondentka svůj postoj shrnuje následovně: *„Pro mě je pořád nejdůležitější proces. Proces objevování. Objevování hloubky díla. Ideální stav pro mě je, když jdu po výstavě a dílo mne nejprve zaujme vizuální stránkou, potom si přečtu plánek nebo popisek, nebo si vyslechnu někoho, kdo k tomu má co říct. Nahodí mi to další roviny přemýšlení, které si můžu zpracovat. Úplně ideální je, když pak ještě jdu a dohledám si nějaký článek, názor kurátora nebo kritika. A když to tvoří takovou pěknou trojici - vizuální, potom můj vlastní proces podložený základními daty. A když se nakonec ještě nastaví nějaká filozofická rovina, která mě obohatí, tak je to skvělé.“*

5.9. Závěry

Jak bylo uvedeno výše, závěry kvalitativního typu výzkumu lze zobecnit jen s velkou opatrností, s ohledem na to, zda byl vybrán reprezentativní vzorek zkoumané skupiny, zda lze ve výpovědích respondentů najít relevantní shody či opakující se témata porovnatelná s dalšími výzkumy, teoretickými východisky apod. Přesto se domnívám, že kromě řady dílčích postřehů, které mohou zástupcům současných uměleckých institucí napomoci k porozumění potřebám a očekáváním jejich návštěvníků, vyplývá

z této výzkumné studie několik zajímavých témat, o nichž lze uvažovat nejen v souvislosti s názory konkrétních respondentů, ale také co se týče profilu a potřeb českých diváků současného umění obecně.

Pokud se nad výpověďmi respondentů zamyslíme z hlediska teorií o estetické zkušenosti a prožitku umění nastíněných v první kapitole, můžeme shledat, že divák, jak ho vykresluje tato výzkumná studie, je poměrně pokročilý. Zpravidla nečeká, že umělecké dílo bude krásné či líbivé a přestože mnohdy soudí, jestli se mu esteticky zamlouvá či nikoli, uvažuje o něm v daleko komplexnějším slova smyslu. Zapojuje emocionální i intelektuální úroveň vnímání, nicméně pocitová stránka se pro něho zdá být podstatnější. O umění neuvažuje jako o jakési svébytné říši vydělené z dosahu praktického jednání, kam je zasadila kantovská tradice. Dílo současného umění nahlíží především v konfrontaci s vlastními postoji a názory, přičemž očekává určitou změnu, posun, nový pohled. Věří tedy v transformativní kapacitu umění, stejně jako docenjuje konceptuální stránku věci, přestože k ní nemusí přistupovat striktně racionálně. Náš divák je značně aktivní, neočekává, že mu budou veškeré informace „naservírovány“ a ani to nepovažuje za žádoucí. Je ochoten sám hledat významy, spojovat si souvislosti, pátrat po dalších kontextech, věnovat uměleckým dílům, výstavám a souvisejícím tématům dostatek pozornosti a snažit se jim porozumět. Nicméně co se týče vytváření určité komunity či mezilidských vztahů, o kterých v souvislosti s teoriemi prožitku hovoří Jacques Rancière nebo Nicolas Bourriaud, je nutné konstatovat, že profil diváka založený na výsledcích tohoto výzkumu zdůrazňuje spíše jeho individualitu. Je to jistě dáno také tím, že se většina respondentů vyjadřovala ke stále ještě tradičním formátům výstav a expozic, kde dochází k individuálnímu setkání diváka a díla, nikoli k více angažujícím, participativním či interaktivním projektům. Respondenti hovořili také o sociální rovině a určité přidané hodnotě, kterou nabízí možnost sdílet své pochopení a postřehy s přáteli, rodinou apod. Nicméně samotný prožitek většina z nich chápala jako ryze osobní záležitost. Možnost porovnat svoji zkušenost s někým dalším často upřednostňovali až po shlédnutí výstavy, u komentovaných prohlídek jim mnohdy vadila nutnost procházet výstavu ve skupině, přizpůsobovat se jejímu tempu. Určitá vztahovost v Bourriaudově slova smyslu se zde tudíž odehrává především v rovině vztahu samotného diváka a díla. Tento vztah je sice ovlivněn řadou dalších faktorů,

včetně sociální roviny, ale divák si při návštěvě výstav značně uvědomuje vlastní individualitu a osobní obohacení, které může díky této zkušenosti získat.

Jak potom s takovým divákem pracují samotné instituce? Vycházejí mu vstříc? Na tomto místě je nutné připomenout, že výzkumná studie se zaměřila na tu potenciálně „nejjednodušší“ skupinu diváků, řečeno v terminologii Grahama Blacka na *tradiční návštěvníky*: jedná se zejména o vysokoškolsky vzdělané diváky či studenty, pro které patří návštěva kulturních akcí, včetně výstav současného umění, mezi vyhledávaný způsob trávení volného času. Tito návštěvníci samozřejmě v žádném případě nejsou homogenní skupinou a výše uvedené zobecnění pracuje jen s těmi nejčastěji se opakujícími principy, přičemž rozdíly v jednotlivých přístupech k řadě konkrétních skutečností jsou přirozeně velké. Přesto lze konstatovat, že navzdory tomu, že vykazuje tato skupina jako celek silné motivace současné umění sledovat a popis toho, co divákům taková zkušenost přináší, je často až dojemně poetický a poukazuje na velký význam, který respondenti výzkumu této oblasti lidské činnosti přisuzují, pokud se rozhovoří o konkrétních zážitcích spojených s vnímáním umění v institucionálním kontextu, najdeme zde celou řadu rozporů a negativních aspektů. Je zřejmé, že přestože současné instituce na diváka myslí více, než tomu bylo v minulosti, zavedené formy prezentace se v praxi mění jen minimálně a diváci je mnohdy přijímají prostě proto, že jsou na tento způsob zvyklí a nedokáží si představit alternativy. Je jistě vhodné zachovat některé všeobecně rozšířené prvky, aby nedošlo k úplnému zmatení návštěvníků, už proto, že známé způsoby prezentace děl, popisek, orientačních systémů apod. přispívají k utváření tzv. muzejní gramotnosti diváků, jak bylo popsáno ve výše zmíněném pojetí G. E. Heina. Obeznamnost diváků s tímto systémem přispívá k určitému intelektuálnímu komfortu, který je pro pozitivní zkušenost samozřejmě důležitý. Na druhé straně jeho přezkoumávání ve vztahu ke skutečným potřebám návštěvníků může být jedním z bodů, který charakterizuje novou kritickou instituci usilující o širší společenský dosah svých aktivit. Co se týče faktorů, které v institucionálním rámci ovlivňují divákův prožitek, z tohoto výzkumu vyplývá, že přestože diváci dokáží své ocenění současného umění do určité míry vyjmout z těchto konkrétních souvislostí, aspekty, jako je fyzické prostředí, ve kterém k setkání s uměním dochází, způsoby podání informací, sociální kontext apod. v ovlivňování jejich vnímání hrají velkou roli. Respondenti dokáží své zkušenosti zpětně popisovat na velmi konkrétních případech i

s delším časovým odstupem, jsou schopni vybavit si řadu detailů a podrobně se rozhovořit dokonce i o tématech, kterým původně nepřikládali význam. Je tedy na zástupcích uměleckých institucí, aby těmto faktorům věnovali dostatečnou pozornost a v případě fyzického prostředí výstav, formy doprovodných textů a dalších přístupů k představení a zprostředkování děl jen nenaplňovali zavedené rámce, ale aby uvažovali o jejich skutečném dopadu na prožitek diváků.

Domnívám se, že jednou z nejobtížnějších výzev pro samotné instituce je, jak pracovat s *aktivním divákem*, který nicméně přesto k pozitivnímu prožitku současného umění v institucionálním prostředí zpravidla potřebuje určitou pomoc a strohé formy prezentace pro něj mohou být odrazující nebo dokonce znemožňující jeho porozumění. Na druhé straně si diváci například stěžují na přílišné množství doprovodných textů, jako by se jejich pisatelé domnívali, že divák nic neví a vše je mu nutné vysvětlit. Příliš mnoho informací je tedy taktéž odrazuje. Diváci rádi o vystavených dílech, celých expozicích a tématech přemýšlejí sami, vyhledávají bezprostřední kontakt s dílem. Nicméně k jeho pochopení zpravidla potřebují určité indicie, *kliče*, kontext. Zdá se, že je důležité pokusit se co nejvíce sdělit samotnou výstavou, jejím tematickým a prostorovým uspořádáním a k tomu pečlivě volit způsob, jakým budou další informace podány dostatečně atraktivní formou. To zdaleka neznamená, že by současné instituce měly jít cestou zjednodušení, která mnohdy naopak přemýšlivé diváky poněkud pohoršuje. Co se týče například kurátorských textů, ale i dalších forem zprostředkování informací, mohlo by se jednat o určitou skromnost, která souzní s Ranciérovou *výměnou rolí* a Bourriaudovou koncepcí *vztahové estetiky*: divák nemusí být příliš poučován kurátorským egem, ani nepotřebuje školometské informace. Může být sám filozofem, aktivním tvůrcem významů, má vlastní postoje a zkušenosti, které mu umožňují individuální, ale zároveň kontextuální či vztahovou zkušenost. Pokud k němu bude přistupováno jako k *rovnocennému partnerovi* v diskusi, bude možná méně snadné ho urazit přílišnou složitostí nebo naopak banalitou formy sdělení.

Vzhledem k tomu, že většina respondentů vyzdvihla *emocionální rovinu prožitku nad racionální či intelektuální úroveň*, je také důležitou otázkou, jak s touto skutečností v institucionálním rámci lépe pracovat. Cestou může být způsob prezentace, který divákům umožňuje výstavu vnímat zcela bez dodatečných informací, ale ve chvíli,

kdy zatouží po kontextu, jim jej dodat rozličnými způsoby, ze kterých si ideálně mohou vybrat (text, mluvené slovo, osobní kontakt, vlastní výzkum apod.). Samotné prostředí, ve kterém jsou díla vystavena, by mělo být emocionálně působivé a umožňovat hravý či jinak zajímavý přístup k dalším informacím. To by mělo přispět ke zbavení se prvotních zábran a podnícení *otevřenosti*, která je podle respondentů k vnímání umění na emocionální úrovni nutná. K aktivaci dalších rovin prožitku už může být zapotřebí intelektu, znalostí či předchozích zkušeností. Respondenti hovořili o vzdělání ve vnímání či o vypěstované trpělivosti. Nicméně, aby byli motivováni k této rovině zkušenosti vůbec přistoupit, určité uspokojení na emocionální či pocitové úrovni hraje podle jejich výpovědí velkou roli. Mnohdy může respondentům stačit jen určitá péče v jinak tradičně pojeté výstavě – místo, kam si mohou sednout, příjemné prostředí, přístupný personál. Určitým trendem, který popisuje také Nicolas Bourriaud, je současný přístup k výstavě jako *celistvému environmentu*, jehož podoba mnohdy vychází z iniciativy samotných umělců, ale i v případě skupinových výstav a kurátorských projektů se toto pojetí dostává do soudobých způsobů institucionálního uvažování. Podobně jako překlenutí příliš vyhocených rozdílů mezi diváky a kurátory či umělci, „odborníky“ a „laiky“, může pro zintenzivnění divákovy prožitku být zajímavým přístupem pokus zrušit tradičně pojeté hierarchie mezi jednotlivými komponenty na výstavě a jejich zavedenými formami, smysluplně, ale i experimentálně prolnout kategorie jako je obraz, text, zvuk apod. Nové instituce tak mohou otevřenost diváka využít pro oboustranný prospěch a pracovat s jeho přednostmi novými způsoby.

Jak bylo řečeno, tato výzkumná studie se nicméně nezabývá ne-návštěvníky současných institucí, nebo těmi, které návštěva výstavy současného umění od tohoto způsobu trávení volného času odradila. Respondenti předloženého výzkumu již disponují poměrně vyspělou *kulturní kompetencí* či *muzejní gramotností*, a tak je možné na tyto kvality navázat a dále s nimi pracovat či je rozvíjet. Jak odstraňovat bariéry, které brání dalším lidem v návštěvě uměleckých institucí, je téma pro samostatný výzkum, stejně jako institucionální či edukační práce s méně „privilegovanými“ vrstvami návštěvníků.

Následující kapitola představí druhou samostatnou výzkumnou studii, která se zabývá prožitkem návštěvníků v alternativně pojetém, i když stále institucionálním

rámci: během události otevřených ateliérů v newyorské organizaci The Elizabeth Foundation for the Arts. Zatímco první studie posoudila zejména tradiční faktory, které ovlivňují prožitek diváka v souvislosti s návštěvou výstav v muzejním či galerijním kontextu, druhá studie ve zcela odlišném kulturním i geografickém prostředí zkoumá rozdíly v diváckých přístupech k současnému umění, pokud je jim umožněno setkat se s umělcem, porozumět procesu vzniku díla, vnímat je v kontextu prostředí, ve kterém vzniká apod.

6. Výzkumná studie II.: Prožitek umění v kontextu otevřených ateliérů

6.1. Úvod a cíle

Během otevřených ateliérů (Open Studios) v newyorské organizaci The Elizabeth Foundation for the Arts (EFA) v roce 2012, které proběhly v termínu 18. – 20. října, byl proveden kvalitativní výzkum zkušeností návštěvníků této akce za účelem hlouběji porozumět jejich motivacím k návštěvě, identifikovat a popsat základní prvky a úroveň zážitků diváků v interakci s uměním a umělci v tomto konkrétním prostředí a porovnat povahu tohoto prožitku s běžnějším setkáním s uměleckými díly na poli muzeí umění, galerií a dalších uměleckých institucí. Kromě hodnocení EFA Open Studios byli respondenti také dotazováni na širší témata, jako je dostupnost současného umění a jeho význam pro ně osobně. Získaná data byla zpracována otevřeným způsobem, umožňujícím jejich seskupování do témat, která nebyla předem určena. Zatímco většina témat přirozeně odpovídala typům položených otázek a diskutovaných okruhů (zvláště zakoušení současného umění v rámci Open Studios a porovnávání s návštěvou muzeí umění či galerií), rovněž vyplynula některá nová témata, jako jsou názory respondentů na proces porozumění současnému umění nebo názor na umění ve veřejném prostoru.

The Elizabeth Foundation for the Arts je nezisková organizace sídlící na pomezí newyorských čtvrtí Fashion District a Chelsea, která provozuje tři ústřední projekty: programově netradičně pojatý galerijní prostor nazvaný Project Space, tiskařskou dílnu Robert Blackburn Printmaking Workshop a ateliérový program, jehož se týká tento výzkum. Program byl založen v roce 1998 a dnes skýtá možnost dlouhodobého pronájmu dotovaného ateliéru v centru New Yorku až pro 80 současných umělců, kteří se do programu přihlašují na základě otevřené výzvy a jsou vybíráni odbornou komisí spolupracující s nadací. Zástupci nadace zároveň poskytují umělcům odborné konzultace, pořádají výstavy, semináře a další akce podporující členy ateliérového programu v jejich praxi. Jednou ročně EFA zorganizuje akci Open Studios, kdy jsou během otevíracího večera a dvou následujících dnů ateliéry otevřeny veřejnosti. Akce se za dobu svého konání stala v rámci newyorské kulturní scény velmi oblíbenou, je hojně navštěvovaná uměleckou komunitou, ale také širší veřejností. V době konání výzkumu

tuto událost navštívilo celkem 2260 lidí. Výzkum byl navržen pro potřeby této disertační práce, bylo ale také přihlédnuto k potřebám zaměstnanců EFA, se kterými byl návrh výzkumu konzultován, aby jim bylo umožněno hlouběji porozumět návštěvníkům této akce a pracovat s výsledky výzkumu při plánování budoucího programu. EFA byla hostující organizací badatelky během jejího čtyřměsíčního výzkumného pobytu v New Yorku, podpořeného Fulbright-Masaryk stipendiem.

6.2. Metodologie

Výzkum se zakládá na kvalitativních rozhovorech s náhodně voleným vzorkem návštěvníků během celého trvání Open Studios, v různých časech otevírací doby. Celkem bylo uskutečněno 11 rozhovorů, z toho 10 s jednotlivými návštěvníky a jeden s dvojicí, která přišla společně. Rozhovory byly polostrukturované, používaly otevřený přístup, který umožňoval vstup specifických témat a tematických skupin. Jednotlivé rozhovory trvaly 15-30 minut. Následně byly rozhovory kódovány a analyzovány s použitím softwaru kvalitativní analýzy HyperRESEARCH. K analýze dat bylo přistupováno s ohledem na principy zakotvené teorie a fenomenologického výzkumu. K validaci vzorku respondentů kvalitativního výzkumu a k triangulaci vybraných dat bylo využito údajů kvantitativního výzkumu provedeného pracovníky EFA během téhož ročníku Open Studios.

6.3. Shoda kvalitativního výzkumného vzorku s výsledky kvantitativního výzkumu

Byť je EFA uznávanou organizací v uměleckém světě New Yorku, není už tak známá široké veřejnosti. Během Open Studios současně probíhal kvantitativní výzkum ve formě nástěnného panelu ve foyer budovy (*survey board*), který umožňoval návštěvníkům zařadit se do jedné z předem definovaných kategorií, či jejich kombinace: umělci, odborníci v oblasti umění, „nadšenci“ (*art enthusiasts*), akademici a sběratelé

umění. Z údajů, které návštěvníci vyplnili před procházením samotných ateliérů, vyplývá, že polovinu návštěvníků během celého trvání Open Studios tvořili buď umělci nebo odborníci v oblasti umění (umělci 34%, odborníci 16%). Dalších 14% byli „nadšenci“, 10% akademici a 4% sběratelé umění. Zbytek respondentů se identifikoval na pomezí těchto kategorií.

Respondenty kvalitativního výzkumu provedeného pro účel této práce byli rovněž převážně umělci (6 respondentů), přičemž polovina z nich měla podpůrné denní zaměstnání buď v oboru souvisejícím s uměním (2 respondenti) nebo v jiném oboru (1 respondent). Jeden z odborníků v oblasti umění byl profesionálním kurátorem, výzkumu se účastnil jeden sběratel umění. Dva z respondentů pokládali sami sebe za nadšence, i když jeden z nich vykonával administrativní činnost související s uměním. Tato skupina lidí různého věku může sloužit jako vhodný vzorek celkového spektra diváků, kteří navštívili Open Studios.

6.4. Frekvence návštěv Open Studios

Většina respondentů navštívila Open Studios poprvé (6 respondentů). Dva z respondentů přišli podruhé a čtyři navštívili EFA Open Studios opakovaně.

6.5. Počet navštívených ateliérů

Z celkových 76 ateliérů, otevřených během této akce, tři z respondentů navštívili všechny. Zbytek respondentů navštívil méně než polovinu. Čtyři respondenti navštívili 20-30 ateliérů, 5 respondentů navštívilo 1-10 ateliérů.

6.6. Dostupnost informací

Obecně se respondenti domnívali, že mají k dispozici veškeré informace potřebné k zažití události. Zvláště pochvalně se vyjadřovali o brožuru, která podávala přehled ateliérů všech zúčastněných umělců vždy s připojeným malým vyobrazením vybraného umělcova díla. Pomáhalo jim to v prostorové orientaci a k zapamatování si „kdo je kdo“. „*Brožura byla fantasticky informativní pokud jde o to, na koho se zrovna díváte a která díla k danému umělci patří, abyste je mohli identifikovat, a rovněž, jaká poschodí byste mohli chtít navštívit a zda se rozhodnete zůstat k prohlídce celé budovy,*“ shrnul jeden z respondentů. Brožura také respondentům může posloužit jako dobrý zdroj informací po návštěvě, pro případ následného kontaktování umělců a možností budoucí spolupráci s nimi. Pouze profesionální kurátorka by vedle tohoto přehledu ocenila více informací o jednotlivých umělcích, možná též jejich *artist statement* či dokonce ceníky děl, ale zároveň konstatovala, že poslední zmíněné by vyvolalo další debatu o komerční či nekomerční povaze této akce. Jeden respondent postrádal časový plán souvisejících diskusí, které probíhaly jako doprovodný program akce.

6.7. Motivace k návštěvě Open Studios

Motivace k návštěvě této události byla různorodá, avšak mnozí respondenti přišli kvůli profesionálnímu či osobnímu vztahu k některému z členů-umělců nebo k samotné organizaci. Tento aspekt byl však většinou propojen s dalšími důvody, často společenskými či filozofickými. Sběratel navštívil tuto událost, protože jeden z umělců, který má ateliér v EFA, byl jeho přítel. Předpokládal, že většina lidí přijde, aby se setkali se svými uměleckými přáteli a potom navštíví ateliéry ostatních. Zaměstnankyně Ministerstva kultury (Department of Cultural Affairs) navštívila Open Studios proto, že je u nich zaměstnancům všeobecně doporučováno, aby navštěvovali akce příjemců grantů. Shledala akci překvapivě poutavou. Umělec s profesionální vazbou na EFA přišel hlavně kvůli příležitosti bezprostředně si pohovořit s místními umělci. Další umělkyně se dostavila, protože dostala pozvánku od jedné ze zakládajících členek a doufala, že se tam setká s ní i s dalšími umělci, s nimiž spolupracuje. Přišla také členka

tiskařské dílny sídlící ve stejné budově, protože představovala své dílo na členské výstavě, která byla během Open Studios rovněž otevřena. Zároveň si přála podpořit organizaci EFA. Organizátor Fashion District Art Festivalu přišel sledovat interakci mezi umělci a publikem, a rovněž letošní akci v kontextu její historie a budoucnosti. Jelikož nenavštěvuje během roku mnoho uměleckých akcí, spatřoval v otevřených ateliérech výbornou příležitost shlédnout celou řadu uměleckých stylů v prostoru, ve kterém umělci pracují, a to během jediného víkendu. Vědecký pracovník se dostavil proto, že jedna z jeho kolegyně byla umělkyní a členkou EFA. Nicméně ho událost přitáhla také díky četbě knihy *New Mind* (Nová mysl), od *Daniela Pinka*. Tento autor nazývá nové století stoletím umělců, protože vědecká práce se bude podle něho zadávat na zakázku mimo území USA. Tento respondent shrnul své úvahy a vysvětlil vliv knihy na své rozhodnutí navštívit EFA Open Studios následovně: „*Potřebujeme lidi, kteří dokáží uvažovat mimo zaběhnutý rámec, pokud jde o design a o přidanou uměleckou hodnotu. Autor knihy říká, že umělci a básníci jsou pro tuto úlohu mnohem vhodnější a že o tom bude toto století. Rovněž čtenářům navrhuje, aby ve svém okolí navštěvovali ateliéry umělců či muzea umění. Dnes se mě zeptal jeden kolega, proč nejdu sem, a tak jsem se tu octl. Všechno má pravděpodobně nějaký smysl.*“ Kromě osobních a profesionálních vztahů k členům-umělcům a k organizacím patřila k důležitým motivacím, jež vedly k návštěvě události, inspirace, osvěžení myšlenek či porozumění způsobům uměleckého vyjadřování v New Yorku.

6.8. Hodnocení akce Open Studios

Většina respondentů hodnotila tuto událost jako pozitivní zážitek, někteří nicméně zmínili též druhou stranu mince. Mezi slovy popisujícími pozitivní aspekty akce zazněly tyto výrazy: úžasné, fantastické, šťastné, milá událost, spektakulární, gigantické, enormní, skvělé, ohromné, cenné. Mnozí respondenti reagovali na sociální aspekt Open Studios. Oceňovali oživení mezi návštěvníky, zajímavě vyhlížející lidi jak v ateliérech, tak mezi procházejícími, různorodost návštěvníků akce, mezinárodní charakter skupiny umělců, i dojem, že si to lidé užívají. Jeden z respondentů oceňoval

událost jako „*příležitost, kterou člověk tak často nemá, pokud sám není umělcem*“. Jiný respondent jako pozitivum uvedl uspořádání závěrečného večírku jako poděkování organizace umělcům za jejich tvrdou práci. Kladně respondenti hodnotili také možnost srdečných setkání s umělci, kteří byli vnímáni jako přístupní a ochotní odpovídat na otázky návštěvníků. Na Open Studios nahlíželi také jako na příležitost „*dostat se umělci do hlavy*“, což může pomoci pochopit jejich dílo. Pro jednoho z respondentů bylo zajímavé zjišťovat, kteří umělci jsou populární a kteří ne. Pravidelná návštěvnice dokázala, podle svého názoru, poznat rozdíl mezi umělci, kteří byli v programu noví, a těmi, kteří už byli členy EFA delší dobu. Ve vztahu k ateliérovému programu EFA bylo dvakrát zmíněno slovo *komunita*.

Dalším uváděným pozitivním aspektem byl profesionální charakter události. Byla vnímána jako dobře udělaná, kurátorsky dobře připravená, pro umělce zajímavá příležitost, jak představit své dílo, a pro kurátory a jiné odborníky jako dobrý zdroj pro hledání umělců ke spolupráci. Jedna z respondentek shrnula tento aspekt následovně: „*Nejenže se tu setkáváte s umělci; setkáváte se také s dalšími lidmi, kteří dělají něco podobného. Ať už hledají umělecké dílo do své sbírky nebo prostě k zakoupení, nebo jsou to nadšenci do umění, potkáte tu spoustu zajímavých lidí. A tak si myslím, že je to moc užitečná věc. Kdybych byla umělkyní, rozhodně bych se napojila na organizaci, jako je tato.*“ Další respondent vnímal EFA jako organizaci, která dělá „*spoustu zajímavých věcí na podporu umělecké profese*“. Dvakrát byl zmíněn pokrok dosahovaný Open Studios i organizací jako takovou. Respondenti se domnívali, že budováním této tradice během let odvedla EFA vynikající práci a že jsou Open Studios rok od roku lepší. Jeden z respondentů také ocenil třídní trvání akce včetně večerů, což umožňuje návštěvu po pracovní době.

Zatímco byly Otevřené ateliéry všeobecně pokládány za dobrou příležitost zhlédnout celou řadu děl současného umění na jednom místě, dva respondenti se také vyjádřili k alternativnímu aspektu akce. Umělec se domníval, že akce byla „*prospěšným nahlédnutím pod povrch, nad rámec toho, co se představuje v galeriích v Chelsea*“, zatímco „*laik*“ vnímal událost jako něco netypického pro hlavní společenský proud, kde je člověk většinou konfrontován s „*uměním, které bylo přefiltrováno a akceptováno, uměním muzejní kvality.*“ Umělecký program v EFA respondent přirovnává

k zákulisnímu dění: „*Vidíte tu věci za syrova, jak se na nich pracuje, nápady, které fungují, nápady, které nefungují, a jak umělci nejprve vytvoří modely a různé verze...*“ Tentýž respondent se domníval, že se jedná o jistý druh autentického newyorského zážitku, vyhledávaného turisty a že by se akce neměla stát příliš uhlazenou, protože „*je v tom určitá dávka syrovosti, která je přitažlivá.*“

V souvislosti s hodnocením Open Studios byla několikrát zmíněna otevřenost této akce. Událost byla vnímána jako *lákavá*. Také bylo zmíněno, že by EFA mohlo být úžasné místo, kde začít, pokud jde o interakci s vizuálním uměním. Tři respondenti se vyjádřili ke kvalitě ateliérů. Byly podle nich *impozantní, prostorné a světlé*. Tři respondenti porovnávali EFA s jinými uměleckými institucemi v New Yorku a v Berlíně. Jeden se domníval, že se zážitek částečně podobá myšlence prostorového uspořádání Guggenheim muzea, protože člověk postupně prochází stále nižšími podlažními budovy. Další respondentka prohlásila, že jí EFA připomíná další newyorskou instituci PS1, protože obojí využívá *volně uspořádané prostory*. Zatímco první respondent spojoval svou reakci se slovem *promenáda*, druhá respondentka použila slovo *brouzdání (browsing)*. Třetí respondentka přirovnávala EFA k téměř stržené budově, kterou navštívila v Berlíně, kde též veřejnosti představovali umělecké ateliéry. Vybavila si, že oba prostory mají stejný druh kreativní energie, byť podle ní byla berlínská budova ještě více „*na hraně*“, zatímco EFA je spravována nadací a je více součástí oficiálního uměleckého světa. Sběratel uvedl, že akcím, jako jsou otevřené ateliéry, dává přednost před veletrhy umění.

Mezi negativními klíčovými slovy popisujícími událost se objevovaly výrazy jako *narváno či přelidněno, klaustrofobické prostředí nebo nepříjemné, rozpačité (awkward) pocity spojené s návštěvou*. Títož respondenti, kteří událost v mnoha ohledech oceňovali, často zmiňovali tyto negativní aspekty. Výsledky tudíž poukazují na obě stránky takové akce: pozitivní aspekty, jako je možnost hovořit s umělci a shlédnout velké množství uměleckých děl na jednom místě, mohou rovněž vést k určitému pocitu nepatřičnosti vzhledem k přítomnosti umělce a k únavě či dokonce vyčerpání z absolvování prohlídky tolika ateliérů, setkání se s řadou umělců a uměleckých děl. Jedna respondentka konstatovala, že dávala přednost situaci, kdy bylo v ateliéru víc návštěvníků najednou a dodala, že „*bylo trochu trapné, když jsme tam byli*

jen my, protože jsme měli pocit, že bychom měli navázat hovor, i kdyby nás dané umění neoslovilo“. Další respondent uvedl, že by celkový prostor mohl být větší, protože se chvílemi cítil stísněně. Taktéž se domníval, že „*prostředí by mohlo být trochu jiné.*“

6.9. Návrhy na zlepšení budoucích Open Studios

Mezi návrhy možných zlepšení pro otevřené ateliéry pořádané v budoucnosti byly zvláště odpovědi týkající se propagace, dosahu akce a (okolního) prostředí. Bylo navrženo, aby byly ateliéry otevřeny také v jeden všední den, čtvrtek nebo pátek, aby sem mohli lidé zaměstnaní v institucích přicházet během přestávky na oběd. Jeden respondent navrhl, že by se prostředí mohlo celkově zlepšit, a jiná respondentka poznamenala, že by mohl přibýt další prostor s hudbou nebo podobným programem, v tomto případě se však vzhledem k množství participujících umělců a uměleckých stylů domnívá, že by tento element naopak nemusel být žádoucí. Jeden respondent navrhl lepší cirkulaci vzduchu v prostorách chodeb a ateliérů.

Několik respondentů mělo pocit, že se člověk většinou dozví o takové události z doslechu nebo proto, že je sám součástí umělecké scény, zná osobně některého z tamějších umělců apod. Akce by tudíž podle respondentů mohla mít větší dosah, mohl by být posílen marketing, aby se o události dozvěděla veřejnost nad rámec okruhů uměleckého světa. I když bylo konstatováno, že o počet návštěvníků není nouze, respondenti zmiňovali, že by bylo žádoucí získat diverzifikovanější publikum. Jedna respondentka navrhla konkrétně zapojit školy a učitele, zejména učitele výtvarné výchovy. „*To by pomohlo odstranit některé bariéry,*“ dodala. Respondenti také navrhovali širší reklamní kampaně, které by potenciálně zasáhly některá důležitá média. Jeden z respondentů by ocenil, kdyby v příštím roce dostal předem emailem upozornění na blížící se akci a mapu celého uměleckého festivalu Fashion District, v rámci kterého se Open Studios konají.

Kurátorka navrhla, že každý z umělců mohl mít ve svém ateliéru více informací o svém díle a přístupech. Jak bylo uvedeno výše, také navrhla, že by v ateliérech mohli

mít ceníky svých děl, ale zároveň poznamenala, že by taková záležitost mohla fungovat dvojsečně, protože by otevřela dialog o komerční či neziskové povaze celé akce. Umělec navrhl, že by „*v případě umělců vytvářejících videa bylo pěkné, kdyby měli prostor, kde by se návštěvník mohl posadit a video sledovat. Nemusí to být nějaký promítací sál, ale prostor, který by více napomáhal sledovat, o co umělci jde.*“

6.10. Srovnání s podobnými akcemi

Dva respondenti porovnávali Open Studios s návštěvou podobných akcí jinde. Umělkyně srovnávala akci s jinou budovou v Chelsea District, která uvádí spoustu ateliérů, také s Woodstock Open Studios, kde však jsou ateliéry tak daleko od sebe, že je člověk musí objíždět automobilem. Domnívala se, že Otevřené ateliéry EFA jsou *velmi dobře řízeny*. Kurátorka, která podobné akce často navštěvuje, např. v Greenpointu, na Dumbo Arts Festivalu nebo v Bushwick Open Studios, se domnívala, že „*tohle je jiné, protože je to rezidence a umělci jsou součástí komunity. Zdá se, že je tato komunita velmi dobře kurátorsky opečovaná a já vím, že dostat se do tohoto programu není vůbec snadné*“.

6.11. Názory umělců navštěvujících Open Studios

Jedním z hlavních zájmů umělců navštěvujících tuto událost je možnost shlédnout širokou škálu děl jiných umělců, konfrontovat vlastní představy s jejich přístupy a získat inspiraci. „*Pro mě jako pro umělkyni je nesmírně vzrušující vidět, jak jiní profesionální umělci tvoří svá díla. Nezajímá mě zjišťovat, jak přežívají, jak se dokáží uživit jako profesionální umělci. Mě zajímá vidět jejich práci,*“ poznamenal jeden z umělců, kteří navštívili Open Studios. Jiná umělkyně uvedla, že se díky návštěvě této akce cítí „*svobodnější a otevřenější pro vlastní tvorbu, protože je tu taková rozmanitost*“. Návrhář, který zahájil svou kariéru jako malíř, konstatoval, že je pro něj stále těžší

nechat se něčím uchvátit, protože obecně vzniká obrovské množství umění. „*To neznamená, že bych si myslel, že to, co se dělá, není závažné. Když se jdu na něco podívat, rád odcházím s pocitem, že jsem nějak změněný. A to už se mi tak často nestává,*“ dodal.

6.12. Prožitek umění v rámci Open Studios

6.12.1. Nestrukturovaná expozice

Z mnoha různých důvodů je prožitek současného umění v kontextu Open Studios odlišný od diváckých zkušeností z návštěvy galerie nebo muzea umění. I když jeden z respondentů poznamenal, že se úroveň „připravenosti“ ateliérů k jejich otevření pro veřejnost liší od mírného úklidu až po velmi seriózní formy prezentace, stále jde spíše o nestrukturovanou expozici bez kurátorských zásahů. Umožňuje umělcům – kteří jsou nicméně součástí komunity a předem vybrání komisí spolupracující s EFA – vytvářet zážitek pro návštěvníky svým vlastním způsobem. Zatímco se některé ateliéry snažily svým vzhledem co nejvíce přiblížit bezchybným galerijním prostorům, větší část se tomuto typu expozice přirozeně vzdalovala: kromě několika děl, která umělci pro tuto příležitost vystavili, byly v ateliérech knižní regály, zásoby materiálů a mnoho dalších věcí, které by v galerijním světě byly pokládány za předměty náležící do „zákulisí“. Už jen fyzický stav místa konání Open Studios a jednotlivých ateliérů je tudíž důležitým faktorem ovlivňujícím prožitek návštěvníků akce. Dalším souvisejícím faktorem je počet ateliérů. Možnost zhlédnutí více než sedmdesáti uměleckých prostorů najednou vyžaduje zvláštní druh pozornosti, zřejmě selektivní pozornost, která by se mohla blížit návštěvám velkých (muzejních) výstav či přehlídek, kde divák nemůže zvládnout všechno, nebo se musí spokojit s kvantitou shlédnutých děl namísto konkrétních hlubokých zážitků.

6.12.2. Rychlost zážitku

Jak už bylo uvedeno, někteří respondenti tohoto výzkumu přirovnávali aktivitu návštěvy ateliérů k „brouzdání“ (*browsing*), nebo k „promenádě“ (*promenade*). Je zřejmé, že čas tu hraje velkou roli. Tři z celkového počtu dvanácti respondentů uvedli, že navštívili všechny ateliéry; čtyři navštívili jeden až šest ateliérů a zbytek deset až třicet ateliérů. Kdyby návštěvník strávil v každém ateliéru asi 20 minut, což by mohlo odpovídat hlubšímu shlédnutí malé samostatné výstavy, znamenala by návštěva všech ateliérů strávit v budově asi 25 hodin. Reálně tedy návštěvník musel buď budovu s množstvím ateliérů spíše proběhnout a sledovat hlavně celkovou atmosféru, než hluboce kontemlovat konkrétní díla, nebo musel být vysoce selektivní. Většina návštěvníků se nacházela někde mezi těmito dvěma možnostmi. Tak jako ve velkých muzeích, kde mnozí návštěvníci věnují pohledu na konkrétní díla pouze vteřiny, je jednou z hlavních charakteristik prohlížení uměleckých děl v rámci otevřených ateliérů tohoto rozsahu rychlost. Skutečnost, že si je návštěvník množství ateliérů vědom, sama přispívá k nutkání zrychlovat a možná dokonce k tvorbě poněkud rychlých úsudků: „*Do některých ateliérů jsem jenom nahlédl a pomyslel jsem si, že to není nic pro mě. Neshledávám to zajímavým. Je tu tolik ateliérů, tak sebou musím hodit,*“ podotkl například jeden z respondentů. Umělec, který tuto událost navštívil, popsal svůj zážitek takto: „*Na takové akci je ošidné, že když přijdete bez větších znalostí, hrozně vás to zahltlí. Je to jako být na veletrhu. Tudiž je nebezpečí, že když lidé vyjdou ven, mají tak plnou hlavu, že už si nic nedokáží vybavit. Musíte sem přijít a být si toho vědom, být bdělý a také silný, protože je to zcela vyčerpávající. Jelikož je tu tolik umělců, některé z nich lidé minou, protože by to chtěli jen tak proletět. Myslím, že se sem člověk musí víckrát vrátit.*“ Další umělkyně poznamenala, že jí to připomíná účast v porotě umělecké kolonie (*artist colony*), kterou řídí a kde je nutné při výběru nových členů procházet stovky portfolioů umělců. „*Je pro mne zajímavé, co na vás vyskočí a rychle si vás získá, protože některé umění o tom není,*“ popisuje. „*Skutečně s ním musíte strávit nějaký čas, pochopit, čím umělec prochází, koncepci, která je za tím. Nějakou intelektuální či uměleckou motivaci v pozadí, která hned není zřejmá. Takže to není vůči těmto umělcům úplně fér, že s nimi uděláte tak krátký proces. Mě nicméně zajímalo, co mne přitáhne a pak tomu věnuji čas a pohovořím s daným umělcem, položím mu otázky a prohlédnu si jeho věci.*“ Návrhář zmínil, že rychlost, která se zážitkem návštěvy Open

Studios souvisí, nemusí nutně být natolik negativním aspektem, když má člověk možnost své soudy později přehodnotit, nebo se vrátit a něco si prohlédnout podrobněji: „*Někdy máte pocit, že nechcete být hrubí tím, že tam vstoupíte a zase hned odejdete. Máte pocit, že byste měli věnovat trochu času prohlídce jejich děl. Ale já jsem viděl tolik umění, že mi to netrvá dlouho, abych posoudil a prohlédl si to, co se mi opravdu líbí, jakou hodnotu spatřuji v daném díle, nebo co to pro mě znamená. Takže když přijdu na podobné místo, vždycky ho velmi rychle procházím. A potom přehodnocuji. Možná se vrátím a prohlédnu si několik děl detailněji.*“

6.12.3. Přítomnost umělce vnímána jako obohacující i nepříjemná

Návštěva galerie nebo muzea umění je v tradičním pojetí klidným, kontemplativním zážitkem, v protikladu k návštěvě otevřených ateliérů. Někteří respondenti uvedli, že návštěva Open Studios je *zábavná*, je to *společenské setkání*. Je *osobní, informativní, vzrušující* či *fascinující*. Je to typ zážitku, který rozhodně není tichý a klidný. Návštěvník takové události získává jedinečnou příležitost mluvit osobně s umělci, kteří jsou ve většině případů v ateliérech přítomni. Jeden respondent zmínil, že rozhovory s umělci jeho zkušenost umocnily. Nicméně, jak stručně uvedeno níže, může být taková zkušenost zároveň obohacující i nepříjemná.

6.12.3.1. Rozhovory s umělci, zaujetí pro jejich tvůrčí proces

Na jedné straně je rozhovor s umělci jedinečným způsobem, jak získat více informací a osobní náhled na jejich práci, přístup k jejich tvůrčímu procesu. Proces a syrovost byly dva klíčové výrazy často uváděné v postřezích respondentů o povaze EFA Open Studios: „*Zdalo se to být syrové,*“ konstatoval jeden z respondentů a dodal, že „*dílo se zdálo být nedokončené a v procesu zrodu*“. Jiná respondentka, která sama není profesionálně svázána s uměleckým světem, pokládala možnost „*klást umělcům otázky a být vtažena do tvůrčího procesu*“ za příležitost zjišťovat, co „*za tím vším je*“. Zajímala ji sebedůvěra nebo i nejistota umělců v souvislosti s vývojem jejich díla. Potěšilo ji, když pochopila, že „*ne všichni měli konečné očekávání nebo definitivní*

odpověď, jak by mělo nakonec dané dílo vypadat“. Také zmínila, že pro ni bylo zajímavé sledovat, čím se umělci právě zabývají v celkovém kontextu své práce, hledat v jejich tvorbě sjednocující téma, či pozorovat jejich pokrok a růst. Návštěvnice – umělkyně rovněž uvedla, jak ji zaujalo, když *„umělci vysvětlovali proměnu svého přístupu v čase“.* Návrháře v podobném duchu bavilo sledovat, jak umělci ukazují své dílo v procesu a *„mluvit s nimi o tom, co dělají a co se tím snaží říci.“* Akademik, pro nějž byla návštěva podobné akce něčím zcela novým, konstatoval, že *„je mnohem lepší, když poznáte umělce osobně. A myslím, že tento způsob uspořádání je asi lepší, protože umělci jsou přítomni a vy můžete navštívit místo, kde tvoří své dílo, a mluvit s nimi individuálně“.* Sběratel umění, který obvykle preferuje znát umělce osobně, byť to nepokládá za nutné, také rád vidí *„lidi v jejich ateliérech, když tam umělci jsou a hovoří,“* aniž by pociťoval *„tlak vybrat si některé dílo do sbírky či nakupovat“.* Další respondentka, porovnávající návštěvu této akce s vlastní zkušeností profesionální umělkyně, uvedla, že rozhovory s diváky o její práci mnohdy *„potvrzují, že lidé mají ten zážitek, který jsem svým dílem zamýšlela vyvolat.“*

Významným faktorem ovlivňujícím zážitek umění v rámci Open Studios je už pouhá možnost promluvit si s umělcem: *„Kdybych se chtěl na něco zeptat nebo třeba říct jen: „Gratuluji, krásná práce!“*, uvádí jeden z respondentů jako pozitivum, které umožňuje přítomnost umělce. *„Ale nemusí se vždycky nutně mluvit o tom, na co se právě dívám, někdy prostě jen chci být v tom prostoru a dívat se,“* dodává. Další respondentka konstatovala, že ji zajímá vyptávat se umělců na jejich techniku a třebaže většinu ateliérů jen prošla, *„bylo opravdu dobré, že tam umělci byli pro případ, že byste s nimi chtěli mluvit.“*

6.12.3.2. *Nepohodlná přítomnost*

Přítomnost umělce v prostoru, kde vystavuje svá díla, může mít ale také svou stinnou stránku, jak potvrdili respondenti výzkumu. Lidé mohou v přítomnosti umělců zakoušet rozpaky, mít pocit, že by s nimi měli mluvit nebo strávit v jejich ateliéru více času, i když je jejich dílo neoslovilo. Tento druh zkušenosti je mnohem osobnější než spíše anonymní způsob zakoušení umění v kontextu výstavy. Otevřené ateliéry přinášejí

příležitosti i obavy. „Lidi může trochu znepokojovat nebo znervózňovat, že by mohli mluvit s umělci,“ uvedl jeden respondent. „Když navštívíte galerii nebo muzeum umění, je tam velká dávka anonymity. Prostě se díváte na to, co visí na stěně, a nemusíte nutně s nikým komunikovat. Ale myslím, že v tomhle je velká hodnota, protože se člověk může více poučit. Takže pro mne osobně by toto byl můj preferovaný způsob, jak si prohlížet umění.“ Přestože na otázku, zda se cítili během návštěvy ateliérů dobře, odpověděla většina respondentů bezprostředně ano, později nebo v dalších bodech rozhovoru se často zmínili o jisté stísněnosti, kterou možná pociťovali, byť to v jejich celkovém zážitku třeba nehrálo závažnou roli. Jak konstatovala jedna respondentka, „byl společenský aspekt této situace trochu nepříjemný, protože umělec je přímo tam. Někteří byli plní očekávání, přáli si, abyste vstoupili a aby se vám jejich práce líbily, aby na vás zapůsobily. Možná jim ale nevadí, když vidí, že danou osobu jejich dílo nezajímá.“ Respondentka nicméně dodala, že ji tato situace nijak zvlášť nerozhodila, neboť takové pocity patří k povaze podobných akcí, kde má člověk ke zhlédnutí šedesát umělců.

Jiná respondentka, která je sama umělkyní, sdělila, že se dokonce její kolegové-umělci sami často necítili „volně v tomto bezprostředním, přímém kontaktu nebo dialogu či rozhovoru, který v otevřeném ateliéru zakoušíte“. Podle jejího názoru se v takové situaci ne všichni cítí v pohodě. Na druhé straně spatřuje tato respondentka část problému v komunitě, která „diktuje“, jaký druh zážitku by umění mělo skýtat, což by mohlo návštěvníky vést k pocitům, že jejich vlastní prožitek není adekvátní, nebo k tomu, že budou očekávat, že se jim řekne „tohle je dobré, tak to má být“. Závěrem dodala, že „máme v hlavě všechna tato pravidla, která nám někdo sdělil o tom, jaký ten zážitek má být a jak bychom se měli bavit s lidmi. Ale já se v tomto smyslu nepříjemně necítím.“

6.12.4. Kontext ateliéru

Další faktor z velké části ovlivňující prožitek, který divák může v rámci návštěvy otevřených ateliérů zakoušet, je možnost vidět dílo v kontextu umělcova ateliéru, což zahrnuje mnohem více – často neverbálních – informací, než v případě návštěvy výstavy, kdy je umění většinou oproštěno od původního prostředí, kde vzniklo.

Samozřejmě, jak respondenti rovněž uváděli, ateliéry přichystané pro takovou událost nevypadají přesně tak, jako když v nich umělec skutečně momentálně pracuje. Jeden z respondentů k tomuto tématu poznamenal, že *„byť jsou všechny zjevně uklizené, protože vím, jak za jiných okolností vypadá ateliér pracujícího umělce, je to přece jen stále pracovní prostor“*. Další respondent rovněž postřehl potřebu umělců ateliéry pro tuto akci uklidit a vyzdobit: *„Oni tam vždycky nesedí u vína a sýra, když náhodně vstoupíte, ale já přesto rád vidím prostředí, ve kterém lidé pracují,“* dodal.

„Když vstoupíte do jejich ateliéru, dostáváte se umělcům do hlavy,“ konstatoval jeden z respondentů. Tím by se podle něj mělo zvýšit divákovo porozumění tomu, čeho chce umělec dosáhnout. Výše bylo pojednáno o konverzačních aspektech této zkušenosti, možnosti rozhovorů s umělci. Předměty v ateliéru, jako jsou knihy nebo osobní věci, mohou ale také poskytnout příležitost k nové úrovni porozumění, poučení a zážitku. Jeden z respondentů v této souvislosti prohlásil, že *„je vždycky dobré vidět umělce při práci. O umělci hodně vypovídá podoba jeho ateliéru, jeho zájmy. Také zhlédnutí těch drobných pomíjivých věcí, kterými se obklopují, které je inspirují, ke kterým se odvolávají.“* Další respondent mluvil o vícesmyslovém zážitku, díky možnosti cítit čerstvé barvy. Knihy umístěné na regálech umělců také mohou divákovi poskytnout určitý klíč k pochopení kontextu umělcova díla, které by nemusel získat, kdyby si o něm pouze přečetl text. Průběh svého pátrání po porozumění tvorbě umělce v rámci návštěvy ateliéru shrnuje jeden z respondentů následovně: *„Prohlížel jsem si její práci a vytvořil si o ní určité představy. A pak jsem se podíval na polici s knížkami a začal jsem s umělkyní mluvit o těch knihách, které měla v regále. Změnilo to můj pohled na její dílo. Ne že by se můj pohled změnil úplně, že bych následně viděl něco zcela jiného. Viděl jsem totéž, ale prostě jsem měl hlubší pochopení, dokonce jen z letmého pohledu na její knihovnu. Pak jsem se mohl vrátit k jejímu dílu a jakoby rozšířit, prohloubit způsob, jakým jsem na její dílo nahlížel.“*

Vstup do ateliéru může dokonce poskytnout jiný pohled na dílo umělce, kterého návštěvník již znal z jiného prostředí, jak vysvětluje následující komentář: *„Jedna z těchto umělekyní je součástí galerie, která zastupuje i mě. Tato galerie je opravdu dobrá v prodeji umění. Takže jsem věděl, co tato umělkyně vystavuje na stěnách galerie za účelem prodeje. Léta jsem ji vídal na vernisážích. Vkročit potom do jejího ateliéru a*

vidět všechna tahle díla, která jsem nikdy předtím neviděl, protože nemusí být nutně určená k prodeji... ukazuje se, že dělá instalace, a o tom jsem neměl ani zdání... Byl jsem s ní na různých večírcích a nikdy o tom nepadla zmínka. Takže bylo opravdu zajímavé dozvědět se o této stránce její praxe, o které bych jinak neměl zdání.“

6.12.5. Netradiční galerijní pocit

6.12.5.1. Srovnání s komerční galerií

Většina respondentů se vyjádřila k rozdílu v zakoušení umění v otevřených ateliérech oproti galerijnímu či muzejnímu prostředí. V případě komerčních galerií zmiňovali často uváděné obtíže spojené s prožitkem umění v tomto prostředí, zvláště pro lidi, kteří na ně nejsou profesionálně či jinak napojeni. „*Většina galerií se divákem nezabývá. Nechávají ho samotného. Takže je to velice klidný zážitek a někteří lidé se tam mohou cítit jako nezvaní hosté,*“ uvedl jeden z respondentů. Další reakce se rovněž týkala otázky, do jaké míry se v galerijním prostředí návštěvník cítí vítán. Respondent vnímal návštěvu galerie jako strohý zážitek, kde se člověk může cítit pod tlakem. To podle něj může potenciálním návštěvníkům zabránit „*i jen překročit práh*“. Oproti tomu stejný respondent zmínil převážně přívětivou atmosféru otevřených ateliérů. Jiná odpověď shrnovala některé klíčové výrazy často zmiňované v teoriích spojených s institucionální kritikou: galerie umění je vnímána jako *posvátný, elitní prostor*. Respondent považoval za důležité, aby byly k dispozici i „*jiné prostory pro prezentaci a sdílení uměleckých děl, zvláště v New Yorku*“. Domníval se, že je velká část galerijního umění *limitovaná* a že současné umění toho může „*nabídnout mnohem víc než objektivizované hodnoty*“. Podle jeho názoru může být zážitek z návštěvy komerční galerie velmi *odrazující*. V jiné odpovědi zaznělo, že se situace pro prohlížení umění v galerijním kontextu liší proto, že „*dílo je prezentováno za účelem prodeje a právě to je ve skutečnosti zdůrazněno*“. Protože tato respondentka vnímala komerční galerie především jako byznys, konstatovala, že jejich návštěva může být problematická „*pokud jde o lidskou interakci*“.

6.12.5.2. Srovnání s bílou krychlí obecně

Jedna respondentka vnímala výše zmíněný důraz na *proces* jako jeden z hlavních faktorů odlišujících prožitek setkání s uměním během otevřených ateliérů a v rámci výstavy. „*Někdy je opravdu zajímavé jít do ateliéru a vidět ten proces, v protikladu k tomu vnímat věci pouze úhledně poskládané na stěnách,*“ uvedla. Jiný respondent srovnával prohlížení umění v kontextu ateliérů se zážitkem z bílé krychle následovně: „*Je to stále jistým způsobem stejný formát. Jste uvnitř, v bílém pravoúhlém prostoru,*“ poznamenal. Další respondentka postřehla, že „*otevřené ateliéry vytvářejí pocit galerie, ale nikoli tradiční galerie*“. Poslední respondent přirovnal otevřené ateliéry k „*typu výstavy, kde je také přítomen umělec a společenský aspekt je jednou z klíčových ingrediencí*“.

6.12.5.3. Srovnání s muzeem umění

Jedna z respondentek, která se v oblasti umění považuje za laika, uvedla, že i když ráda navštěvuje muzea umění, vidí je jako méně intimní kontext pro prohlížení děl a preferovala by „přínos v podobě setkání s umělcem“. Vědec, který se v zakoušení současného umění podobně pokládá spíše za outsidera a byl předtím kritický k prostředí EFA, zvláště k přelidněnosti události otevřených ateliérů, přesto oceňoval osobní charakter zážitku v protikladu k návštěvě muzea umění: „*Dokonce nováček jako já – ani se nemohu nazývat nováčkem, spíše outsiderem – tu může získat prožitek z první ruky, zatímco v muzeu pravděpodobně nezažijete osobní setkání s tvůrcem. Ať se bude jednat o jakkoli mistrovské dílo, nebude to osobní zážitek.*“ Na druhé straně při srovnávání svého zážitku z návštěvy tradičnějších prostor pro prezentaci umění vnímal respondent otevřené ateliéry jako „*intelektuálnější, vyžadující více času na zažití.*“ Návrháři se zamlouvala návštěva velkých institucí, jako je newyorské Metropolitní muzeum nebo MoMA, zvláště díky tomu, co nabízejí z dějin kultury a umění. To, co se děje v instituci jako je EFA považoval za „*svým způsobem úžasné, protože to je komunita*“. Další respondent vnímal navštěvu muzeí jako kultivovanější, kurátorsky připravený zážitek, který je také více obvyklý. Otevřené ateliéry pro něj oproti tomu byly *různorodé a osvěžující*.

6.12.5.4. Srovnání s veletrhem umění

Sběratel v následující citaci srovnává svůj zážitek z otevřených ateliérů s návštěvou veletrhu umění. Otevřené ateliéry považuje za více informativní: „*Veletrh umění je nejlepší způsob, jak vidět všechno umění na jednom místě, ale znamená to spoustu konkurence a tlak na koupi. Řada manipulací při jednání s klienty, VIP hosté se tam dostanou dřív, pak už je hodně věcí pryč, musíte se tam dostat hned na začátku. Takže je to docela otravné. Tohle je mnohem informativnější,*“ popisuje svoji zkušenost.

6.12.5.5. Srovnání s uměním ve veřejném prostoru

Když se zamýšleli nad EFA Open Studios jako nad možnou alternativou tradičních forem prezentace umění, zmínilo několik respondentů také umění ve veřejném prostoru. Zvláště respondent, který se angažuje v organizování přehlídek současného umění v alternativních prostorech, jako jsou výkladní skříně v newyorské čtvrti Fashion District, zdůrazňoval dostupnost takových forem: „*Na ulici zhlédne vaše dílo více očí, než byste získali v galerii. Může to být zábavné a jiné a pro veřejnost je to také určitý dar.*“ Ačkoliv si respondent cení kvality muzejních či galerijních výstav a uznává, že ne všichni umělci by brali prostory, jako je prázdná výkladní skříň nebo autobusová zastávka vážně, vnímá umění v takovém kontextu jako přístupné pro veřejnost, podobně jako Open Studios, které předtím popsal jako „úžasné místo, kde s uměním začít.“ Když hovořil o umění ve veřejném prostoru, ocenil možnost přímého přístupu, kdy odpadá potřeba podniknout zvláštní cestu, jako je tomu v případě výpravy do muzea umění. Podle jeho názoru pomáhá umění ve veřejném prostoru, podobně jako otevřené ateliéry, bořit některé bariéry spojené s návštěvou galerie. I když uznává omezení spojená s představováním umění v rámci veřejně přístupných prostor, zejména co se týče toho, že ne všechny druhy výrazu a materiálů jsou k tomu vhodné a že „*nemůžeme veřejný prostor zcela okupovat,*“ ve snaze vystavovat umění v tomto prostředí vidí hodnotu. Další respondentka rovněž ocenila „*cesty, které dostávají umění do širšího sociálního prostoru, který je snadněji dostupný.*“ Uvedla příklad série současných soch na Park Avenue. Považovala skutečnost, že „*to tam prostě je*“ za jistý protiklad k situaci otevřených ateliérů, které diváka více angažují. V případě umění ve veřejném prostoru

podle ní „*doufáte, že to aspoň vzbudí zvědavost*“. Umělkyně s architektonickým vzděláním ocenila dopad vybudovaného prostředí na lidi, čehož si často nejsou vědomi. Zamýšlela se, zda se veřejnost musí vzdělávat, „*aby se více poučila o tomto novém druhu dialogu, aby věděla, jak se dívat a pozorovat, jak si uvědomovat zážitek s tím spojený*“. Ale poté se zamyslela nad „obyčejnými“ lidmi, kteří z jejího pohledu nemusí mít umělecké vzdělání na to, aby „*cháпали, jak magický může tvůrčí proces být*“.

6.13. Přístupnost a dostupnost současného umění

Většina respondentů vnímala, že pokud jde o fyzickou dostupnost, je současné umění něčím spíše dostupným, obzvláště v New Yorku. Ale člověk si musí dát tu námahu a vyhledat je. „*Myslím, že pokud to lidé chtějí vidět, je to dostupné*“, konstatovala jedna z respondentek. Také poukázala na finanční otázku a na to, že je mnoho příležitostí, jak vidět umění, aniž byste museli zaplatit spoustu peněz, protože muzea umění sponzorují vstup zdarma v určitých časech apod. Ale uznávala, že řada lidí si stejně tu práci nedá a kladla si otázku, jak bychom pro ně mohli zvýšit atraktivnost, aby příležitost setkávání se současným uměním sami vyhledávali. Sběratel, který byl samoukem v dějinách umění, měl pocit, že je dnes umění mnohem dostupnější, než když vyrůstal, zvláště pokud jde o muzejní výstavy s vysokou návštěvností. Zmínil bombastickou propagaci muzejní kultury. Nicméně zdůraznil, že většina současného umění, které přitahuje větší pozornost veřejnosti, je už etablovaná. Respondent by si přál otevřenější přístup, kdy by lidé vyhledávali menší galerie nebo méně uznávané umělce. Podle jeho názoru většina lidí chodících do galerií jsou umělci sami – spisovatelé, režiséři, herci. „*Každý, kdo je uměleckého ražení, je přitahován k výtvarnému umění*“, dodal. Umělkyně si rovněž povšimla rozdělení veřejnosti do skupin. Odvolala se na nástěnný panel (*survey board*) používaný během EFA Open Studios, kde byli návštěvníci primárně dotazováni, zda jsou sami umělci nebo jsou jinak napojeni na umělecký svět. „*Když se podíváte jen na účastníky Open Studios, jsou už privilegovaní. Jsou vzdělání, většinou bílí, ze střední vrstvy*“, popsala. Domnívala se, že zapojení škol, učitelů nebo kohokoli mimo očekávané spektrum návštěvníků by mohlo pomoci odstranit některé bariéry. To podle

jejího názoru striktně souvisí s možností, aby umění bylo sociálně nebo jinak angažované: „*Myšlenka, že umění jakéhokoli druhu může poskytnout další hlas, je stále něčím, co se podceňuje a co není pochopeno.*“ Jako pravidelná návštěvnice uměleckých událostí nicméně respondentka uznává, že to není tak snadné. Podle jejího názoru „*je to práce*“. Navrhovala by integraci vizuálního umění do mainstreamové kultury, jako např. do zpráv a filmů. Kurátorka, která byla v otázce dostupnosti současného umění i pro lidi mimo umělecký svět o něco optimističtější, se domnívala, že už se umění do mainstreamu dostalo prostřednictvím svých vazeb na masovou kulturu a vzájemné prolínání principů, kupříkladu co se týče popularizace street artu a graffiti, nebo různých forem spolupráce výtvarných umělců a hudebníků, návrhářů ad.

Pokud jde o přístupnost současného umění obecně i v kontextu Open Studios, mnozí respondenti zmínili vzdělávací aspekty. Umělec, který také umění vyučoval, se domníval, že „*existuje způsob, jak studentům současné umění zpřístupnit, který pro ně může být velice vzrušující. Mě zajímá, jak zpřístupnit toto umění dokonce dětem či adolescentům. Je toho spousta, co by nebylo vhodné, ale je také spousta toho, co by bylo přitažlivé dokonce i pro děti. Myslím, že dnešní děti jsou vizuálně vzdělanější, i když na tom musíme ještě víc pracovat. Dokonce masová kultura nebo videohry jsou velmi rafinované, takže můžete tuto kapacitu využít a přivést děti k současnému umění.*“ Další umělkyně vyučující výtvarnou výchovu přivedla na tuto akci své studenty. Kromě toho je pravidelně vodila do galerií a představovala umělcům, „*aby se skutečně dostali do toho procesu*“. Podle jejího názoru by to mohlo pomoci „*snížit jejich nedůvěru*“ a zpřístupnit umělcovu práci. Respondent, který se v oblasti umění považuje za laika a který přivedl na akci Open Studios celou svou rodinu, sdělil, že vystavuje své děti vlivu umění od doby, kdy to byla batolata. „*Nevím, na kolik se to zapíše, ale myslím, že během času je to bude ovlivňovat. Chci, aby viděly různé druhy umění, které tu jsou.*“ Nebyl sis jist, zda by se umělci – členové EFA, kteří otevřeli své ateliéry veřejnosti, měli zabývat otázkou vzdělávání, ale tuto roli vnímal jako cennou součást akce. „*Jinak můžete prostě navštěvovat více galerií,*“ dodal. Domníval se, že jedním z přínosů toho, když vezme děti na událost, jako jsou otevřené ateliéry, je, že taková zkušenost může změnit jejich stereotypní představu o umělcích, kterou pravděpodobně získávají z televize nebo z filmů: „*Je tu celá řada lidí a žádný jednotný profil.*“ Další respondent-

laik byl potěšen tím, „*jak se lidé angažují. Byli tam sběratelé, ale také děti, které kladly rozkošné otázky,*“ popsal.

Umělec si povšiml nerovnoměrně rozdělené pozornosti veřejnosti, což může také souviset s otázkou kvality umění, ke kterému se tato pozornost váže: „*Myslím, že veřejnost věnuje současnému umění značnou pozornost, ale ta se bohužel soustředí hlavně na tzv. etablované umělce a na produkci pro trh. Pozornosti je dost, ale pak bychom měli mluvit o kvalitě. Takže říkat, že pozornost tu není a my jí potřebujeme víc, to není pravda. Otázka zní, zda tu existuje nějaký druh celkového pokrytí, a tady bych řekl, že ne. Když se podíváte do New York Times a na tento druh médií, těžko byste tam našli zprávu zaměřující se na umělce, kteří zde vystavují.*“ Další respondenti zdůraznili, že dnes již můžeme psát jakési dějiny nedostupného umění. Začít s uměním šedesátých a sedmdesátých let by mohlo být pro laika velmi odrazující. Bylo konstatováno, že dostupnost umění závisí převážně na tom, kdo je daný umělec, a že umělci sami nesou částečně vinu za současnou situaci, protože jsou primárně zaujati svým dílem a obecně nejsou moc dobří v tom, aby se prosazovali a uplatňovali na trhu. Také se možná nechávají pohltit galerijní scénou, která je „*napojena na kapitál a elitu*“, jak poznamenal jeden respondent.

Profesionál z neumělecké oblasti argumentoval, že „*umění by se mělo stát přístupnějším,*“ a že lidé „*vydrží mnohem víc, než co se jim ukazuje*“. Jeden z respondentů – umělců byl přesvědčen, že velké množství současného umění je již dostupné, pokud mu lidé dají šanci. Jiná umělkyně, která o přístupnosti uvažovala spíše v intencích působení konkrétního díla, prohlásila, že závisí na zájmech lidí a na tom, co sami prožili. Přístupnost jednotlivých děl viděla jako subjektivní zkušenost: „*Můžete se přiblížit uměleckému dílu, kterému já se nikdy nepřiblížím, které nepochopím, které se mi nezalíbí. A to nemusí nutně souviset s takzvanou kvalitou díla samotného. Může to nějak souviset se mnou.*“ Další odpověď přicházející od umělce otevřela téma vnímání současného umělce z širší perspektivy: „*Umělec není někdo, kdo prostě umí kreslit. Ale to je stále tím dominantním rámcem.*“ Akademik, který se ve sféře současného umění považuje za nováčka, se domníval, že by mu častější zkušenost mohla pomoci, aby „*v tom našel smysl*“. Ale rovněž uvedl, že by asi měl absolvovat kurz na téma „*jak chápat současné umění*“. Profesionál pracující v neumělecké oblasti měl také pocit, že

porozumění současnému umění souvisí s jeho dlouhodobým zakoušením: „*Když přistoupím k něčemu, co je dobře realizované a dobře udělané, mohu říci: „Tedy, to je opravdu nádherné, nebo k zamyšlení, nebo vtipné, nebo úžasné použití barev, nebo prostě šokující...“ Nemusím vědět, zda ten člověk dostal Rockefellerův grant nebo něco podobného. Je vždycky dobré, když se vám něco líbí a pak zjistíte, že je v tom i něco víc. Ale začíná to tím, že vidíte prostě dílo, které je jiné.*“

V otázce dostupnosti současného umění poukázali tři respondenti také na prostředí internetu. Sběratel ve zprostředkování umění skrze internet spatřoval dobrý způsob, jak navodit větší otevřenost a rozšířit přístup k současnému umění, i když by preferoval vidět umělecká díla osobně. Podle jeho názoru má internet svá vlastní omezení a zvláště konceptuální umění často nefunguje online. Jiné internetové prezentace redukuje umělecká díla spíše na jistý druh grafického listu. Vědec navrhoval využít k předvádění a zpřístupnění současného umění ve větší míře sociální sítě. Zdůrazňoval široký dosah a možné ekonomické výhody: „*K představování umění můžete využít sociální sítě. Můžete vytvořit výhradní přístup. S dnešními technologiemi můžete dostat umění až na laptopy. Já jsem biolog. Pracuji s bakteriemi, takže to je úplně jiná práce. Ale jestliže lze dodat umění např. jako multimediální prezentaci, tak by to byl velmi dobrý způsob, jak dosáhnout k lidem, k širšímu publiku. Je tu také možnost, jak z toho něco ekonomicky získat, a umělci by tak přitáhli mnohem větší publikum, než jak to bývá obvykle možné.*“

6.14. Rozuměti současnému umění

Několik respondentů též vyslovilo své názory na proces porozumění současnému umění. První komentář uvedený níže pochází od respondentky, která se ve světě umění profesionálně nepohybuje. Tato respondentka projevovala značnou otevřenost, pokud jde o pochopení a interpretaci sdělení, které umělec skrze své dílo komunikuje. Přirovnala tento proces ke sledování divadelního představení. Druhý komentář vyslovila umělkyně, která své porozumění současnému umění spojovala s termíny jako *něco získat* nebo *přijmout* či dokonce *obejmout*, *obsáhnout*. Hovořila o napojení se na

umělecké dílo, které je vnímáno jako individuální zážitek. Nicméně, zatímco respondentka, která se považuje za laika, projevila určitou rozpačitost z pocitu, že *to nechápe*, umělkyně asociovala zážitek pochopení či porozumění s uměleckým dílem, které *na ni zapůsobilo*. Přijala, že nemusí rozumět všemu a ráda konfrontovala svůj osobní přístup s jinými názory, které jsou při posuzování uměleckého díla neméně důležité. Kurátorka zmínila participační či interaktivní umění, které jí pomohlo umělce lépe pochopit: *„Když si prohlížíte umění, dá se dělat spousta jiných věcí, než tam prostě stát a dívat se. Můžete-li se něčeho fyzicky dotýkat, myslím, že si na to odnesete silnější vzpomínku.“* Umělec, který zároveň vyučoval umění na vysoké škole, viděl zapojení studentů do uměleckého procesu jako klíčovou věc: *„Promítání diapozitivů v učebně nemůže v žádném případě vést k podobnému pochopení práce umělce,“* dodal. Jak bylo uvedeno výše, zhlédnutí díla v kontextu umělceva ateliéru také může podle respondentů zvýšit porozumění, podobně jako získání více informací o výstavě při komentované prohlídce, četbě textu nebo vyhledání informací o umělci či tématu díla a výstavy na internetu.

6.15. Osobní význam současného umění

Respondenti rovněž zodpověděli otázku, co pro ně současné umění znamená, proč si přejí se jím zabývat, co jim setkání s ním přináší, nebo také, jakou roli může současné umění hrát v širším společenském kontextu. Většina odpovědí se soustředila na často diskutované téma umění angažovaného v současných problémech, což nám umožňuje nahlížet tyto problémy z jiné perspektivy. *„Mnozí umělci vyslovují závažná sociální a politická prohlášení,“* reagoval kupříkladu sběratel umění. Zmínil vysoce renomované moderní umělce, jakými byli Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol nebo Pablo Picasso, jejichž dílo může podle jeho názoru mít velmi závažný vliv na širokou veřejnost. Respondent - laik věří, že *„když nic jiného, současné umění vás přiměje uvažovat o světě novým a odlišným způsobem. Zpochybňuje vaši perspektivu, ať v dobrém či zlém“.* Umělkyně považovala své současné umělecké kolegy za *„lidi, kteří možná nebyli obeznámeni s tradičními technikami. Možná ani nechodili do umělecké školy, i když*

mnozí ano. Ale angažují se ve velmi obtížném světě, ve kterém žijeme, ve velmi politizovaném a nejistém světě, v budoucnosti, které čelíme.“ Domnívala se, že mnohá díla, která viděla v EFA, byla do jisté míry politická ve smyslu „*kladení jistých problematických otázek, zabývání se tématy, jako je rasa nebo gender*“. Umělci by podle jejího názoru měli ještě více využívat svého tvůrčího vyjádření k „*vytváření diskursu, z politických či jiných důvodů*“. Další umělkyně poznamenala, že v souvislosti se současným uměním a jeho významem pro společnost ji napadá „*zpochybňování statu quo a toho, jak vidíme svět*“. Návrhář uvedl, že hledá umění, které se dokáže vztahovat ke skutečnému světu a jeho problémům. I na design se podle svých slov dívá z „*perspektivy sociální spravedlnosti, jak design pomáhá vytvářet lepší svět*“. Oceňuje také umění, které je *konfrontační*. Kurátorka zmínila pojem umělec-pozorovatel, v souvislosti s tématem nabídnutí jiné perspektivy na současné problémy: „*Myslím, že lidem skutečně pomáhá pochopit, co se děje ve světě, viděno očima někoho jiného, způsobem, který jiná profese snad ani nedokáže. Spisovatel to může udělat, ale tu vizuální část si vlastně vytváříte během čtení sami. Tady už je vizualita přítomna. Vidíte, co umělec chce, abyste viděli. Velice se to liší od kteréhokoli jiného druhu umění. Film je podobný. Ale ten poskytuje především příběh. Výtvarné umění také nabízí příběh, ale film vás více táhne tím či oním směrem.*“

Někteří respondenti zmínili aspekt „ted“ v současném umění a otevřenost s tím spojenou. „*Všechno je otevřené, nic nebylo rozhodnuto,*“ uvedl jeden respondent. „*Děje se to ted, takže váš názor je potenciálně stejně platný.*“ Další respondent se domníval, že „*prostřednictvím umělců skutečně můžete cítit tep současné kultury*“. „*Současnost nikdy nekončí,*“ uvedla jiná respondentka, kterou během studia dějin umění bavilo právě současné umění, protože je „*svěží, nové a jiné*“. Je v něm to, „*co se děje nyní a co se stane naší historií*“.

V souvislosti s osobním významem umění hovořili vybraní respondenti také o tradičním estetickém kritériu krásy, i když ji pro současné umění nevnímali jako nezbytnou podmínku. „*Nejde jen o vytvoření hezké věci. Je to něco, co se dotazuje na současnou realitu,*“ uvedl jeden respondent. Jiná respondentka zmínila krásu jako příznivou okolnost, ale také respektovala umění, které fungovalo na jiných estetických či filosofických rovinách: „*Ráda získávám pocit, že vidím něco nového a krásného. Ale*

také respektuji díla, která jsou svým způsobem ošklivá a nezvyklá, a tím právě jiná.“ Umělkyně uvedla, že zvláště kdyby měla mít dané dílo doma, přála by si *„mít stále na co se dívat.“* Respondenti také zmínili výrazy, jako je inovace nebo originalita a jistý druh nezměřitelné kvality spojené se současným uměním. *„Francouzi by řekli ‘je ne sais quoi’,“* uvedl jeden z respondentů a další dodal, že *„umění může mít určitou kvalitu, potěšující oko jedinečným či vzrušujícím způsobem, s jakým jste se nikdy předtím nesetkali“.* Umělec následně přirovnal tuto kvalitu ke krajině nebo křehkosti našeho prostředí: *„Pro mne je umění alespoň pokusem vytvořit povědomí o tom, co je to krajina. Krajinou míním kvalitu, kterou nemůžeme měřit. Tato kvalita je něčím, co působí někde v pozadí, a stále nám ukazuje, že náš svět nesestává pouze z věcí, které lze měřit. Oznamuje nám, tak říkajíc, křehkost svého okolí. To je jedna možná myšlenka. Pokud umělecké dílo tohoto dosáhne, už to je docela hodně.“* Vědec se vyjádřil o umění jako o něčem, co otevřít myšlení a funguje méně konkrétně než věda: *„Myslím, že to otevírá myšlení. Jak jsem už řekl, vědci jsou zvyklí uvažovat tak, že všechno musí být konkrétní, protože jinak ani nemůžeme prezentovat své výsledky. Naše práce je jistým způsobem v naprostém protikladu. Umění se snaží zasvětit mne do jiného způsobu myšlení.“*

„Umění nás může polidšťovat, poučovat nás o nás samých,“ uvedla kurátorka. Umělec zmínil, že některé umění má schopnost *„přinášet radost a příležitost ke hře“.* Další respondent viděl současné umění jako něco, co je schopné lidi „okouzlit, vykolejit z jejich zaběhaného způsobu myšlení“. Spatřoval v tom reakci na komercializaci, homogenizaci v současné společnosti. Umění má kapacitu měnit běžné způsoby sdílení idejí, které se podle jeho názoru jinak stávají něčím velmi standardizovaným a uniformním. Vědec toto téma uzavřel tím, že četl knihu, ve které bylo popsáno, že *„umění není pouze něčím, čeho si můžete cenit. Můžete je rovněž využít k vytváření nových věcí, které budou mít hodnotu pro společnost. A v tom je právě budoucnost, to je důvod, proč jsem sem přišel.“*

6.16. Závěry

Druhá výzkumná studie proběhla ve zcela odlišném kontextu než ta první. Odehrála se v rámci veřejného zpřístupnění rozsáhlého ateliérového programu, který sídlí v New Yorku, jednom z předních světových uměleckých center. Přestože v České republice organizace provozující rezidenční programy pro umělce rovněž pořádají otevřené ateliéry, rozsah takové akce a počet návštěvníků nelze s Open Studios v EFA srovnávat. Dále, zatímco se první studie zaměřila na české diváky současného umění obecně a ilustrovala jejich přístupy na příkladech řady navštívených výstav a institucí, druhá studie zkoumala postoje vzorku návštěvníků této konkrétní akce, kteří byli na rozdíl od respondentů té první mnohdy sami umělci či profesionálové v oblasti umění. Při pokusu o zobecnění a srovnání výsledků obou studií je tudíž nutné mít tyto rozdíly na paměti. Přesto se domnívám, že výsledky druhé studie v mnoha ohledech navazují na závěry té předchozí a s některými poznatky lze pracovat v obecnější rovině. Zkoumat divácký prožitek ve specifickém rámci otevřených ateliérů badatelku zajímalo především proto, aby bylo možné posoudit, zda a jak se tento prožitek liší od tradičnějšího způsobu vnímání umění v galerijním či muzejním prostředí a jak k jeho proměně přispívají nové faktory, jako je přítomnost umělců, jejich osobních předmětů, setkání s uměleckým dílem v místě, kde vzniká ad.

Spíše než k zážitku z návštěvy výstavy v institucionálním rámci by bylo možné prožitek návštěvníků Open Studios přirovnat k návštěvě více „davového“ typu akce, ať už uměleckého festivalu, veletrhu, či rozsáhlé přehlídky. Nicméně na rozdíl od podobných událostí má divácký prožitek v rámci otevřených ateliérů vlastní specifika. Na jedné straně své zážitky návštěvníci popisují slovy jako *fantastické*, *enormní* nebo *spektakulární*, což poukazuje právě na poněkud festivalový charakter akce. Jako negativní aspekt označují její přelidněnost, na straně druhé ale oceňují alternativnost nebo vzdělávací potenciál. Prožitek umění v tomto kontextu je v mnoha ohledech protikladem tiché, kontemplativní estetické zkušenosti. Respondenti zmiňují rychlost, se kterou ateliéry procházejí, pokud jich chtějí vidět co nejvíce, a rovněž selektivní pozornost – nutnost si z obrovského množství vybrat to, co je zaujme. To na jedné straně může vést k rychlým soudům, ale na straně druhé umožňuje návštěvníkům zvážit, co z množství představeného umění „vyčnívá“ či upoutá na první pohled.

Respondenti výzkumu v tomto ohledu také zmínili možnost vrátit se a zpětně svá stanoviska přehodnotit.

Prožitek diváků je ovlivněn již celkovým charakterem této akce, která se nachází někde na pomezí: stále se jedná o institucionální prezentaci, respondenti výzkumu často zmiňovali její profesionální charakter. Umělci mají možnost své ateliéry pro tuto příležitost uzpůsobit a zatímco někteří „jen otevrou dveře“, velká část z nich se pokusí prostředí studia pro vystavení svých prací upravit, přičemž se mnohdy přibližují galerijním způsobům. Přesto zpřístupnění ateliérů umožňuje pohled do „zákulisí“, do prostoru, kde dílo teprve vzniká, kde lze spatřit nehotové realizace, teprve se rodící myšlenky. Návštěvník může nahlédnout do samotného uměleckého procesu, sledovat pokrok a růst, vývoj umělce. Respondenti několikrát v souvislosti s charakterem této akce zmínili výraz *syrovost*. Přestože členy EFA jsou v mnoha případech poměrně známí umělci aktivní na newyorské galerijní scéně, respondenti si všímali spíše toho, že zde lze najít ještě neetablované či „nepotvrzené“ umění. Domnívali se, že to nebude umění, o kterém se píše v *New York Times*, nicméně tento typ pozornosti s velkým „P“ podle nich nemusí odpovídat skutečné kvalitě. Již etablované umění by respondenti výzkumu hledali pravděpodobněji v muzejním či galerijním kontextu. Zážitek z návštěvy muzea ve srovnání s otevřenými ateliéry může být považován za kultivovanější, kurátorsky více připravený a také obvyklejší. Oproti tomu může být návštěva *Open Studios* osvěžující či různorodější. Pro laiky může být dokonce zajímavým způsobem, jak s uměním začít, tato forma může působit přístupněji než muzejní prostředí. Vzhledem k tomu, že newyorské umělecké scéně do značné míry dominuje trh s uměním, respondenti návštěvu *Open Studios* srovnávali také s představením umění v prostředí komerčních galerií nebo veletrhů. Přestože otevřené ateliéry z velké části navštěvují sběratelé, galeristé, kurátoři a další profesionálové z uměleckého světa, respondenti vnímali, že představení umění v rámci ateliérů je méně účelové a umělci pro tuto příležitost mnohdy vyberou širší nebo zcela odlišné spektrum děl, než jaké by představili v komerční galerii. Na rozdíl od strohé galerijní prezentace byl oceňován více informativní či vzdělávací potenciál otevřených ateliérů.

Je zajímavé, že respondenti druhé výzkumné studie, navzdory odlišnému kontextu i profilu, zejména co se týče větší proporce profesionálů z uměleckého světa,

uvažovali o osobním významu současného umění v podobných intencích, jako respondenti studie první. Zdůrazňovali jeho angažovanost v dnešním světě, kapacitu nahlížet aktuální problémy z jiné perspektivy, zpochybňovat status quo. Zmiňovali také určitou neukončenost, či zatím nezměřitelnou kvalitu – současné umění podle nich má „prst na tepu kultury,“ jeho interpretace je otevřená, „nic ještě nebylo rozhodnuto“. To může být jedním z důvodů, proč akce, jako jsou otevřené ateliéry, lákají soudobého *aktivního diváka*: jak bylo rozvedeno výše, muzejní či galerijní prezentace je již a priori spojována s jakýmsi potvrzením, puncem kvality, etablovaností. Sledovat umění v kontextu, kde tyto hierarchie ještě nejsou zcela upevněny – přestože zde samozřejmě určitá hierarchizace již je přítomna, už jen vzhledem k výběru umělců-členů EFA odbornou komisí – může být pro diváka, který vnímá *současné umění jako otevřené názorové pole*, jež lze konfrontovat s vlastními postoji, inspirativní alternativou k návštěvám výstav. Právě kapacita současného diváka hledat si významy sám, svobodně vybírat, utvářet si vlastní názor ad. je v takové situaci umocněna.

Jedním z hlavních faktorů, které divácký prožitek v rámci otevřených ateliérů odlišují od muzejní či galerijní expozice, je přítomnost umělce, jež na rozdíl od jiných žánrů není v oblasti výtvarného umění obvyklá. *Neutralita* či *anonymita* často spojovaná s kontextem bílé krychle je do jisté míry dána také tím, že zde principiálně dochází ke kontaktu diváka s odosobněným dílem. Neobvyklost konfrontace s umělcem potom přirozeně u respondentů vedla ke smíšeným pocitům: na jedné straně velmi oceňovali možnost klást otázky a obecně dát se s umělci do hovoru a poznat je osobně, na druhé straně vedla přítomnost umělců k určitým rozpakům nebo dokonce sklíčenosti. Respondenti měli pocit, že by s umělci měli hovořit nebo strávit v ateliéru více času, a to i v případě, kdy je dílo neoslovilo. Bylo také zmíněno, že stejně rozpačité pocity mohou mít participující umělci, od kterých je vyžadováno, aby komunikovali s návštěvníky. Tento aspekt událost otevřených ateliérů do velké míry odlišuje od jiných typů výše zmiňovaných festivalových přehlídek umění. Návštěvníci Open Studios sice uvažovali o rychlosti procházení vzhledem k velkému množství ateliérů a celkovému charakteru akce, ale přítomnost umělců je často naopak vedla k tomu strávit v ateliéru více času, nad dílem více přemýšlet, dozvědět se o něm něco přímo od jeho tvůrce apod. Novou úroveň porozumění dílu jim navíc umožňovaly také

neverbální prvky, které tradičně do výstavního rámce nenáleží – osobní předměty v ateliéru, jeho celkové prostředí, knihy apod. Někteří respondenti hovořili o vícesmyslovém zážitku, kdy je možné například cítit čerstvé barvy. Protože takto institucionalizovaná návštěva ateliérů umělců je v porovnání s muzejní či galerijní prezentací umění něčím spíše novým a neobvyklým, pro diváky zvyklé vnímat umění v tradičnějších kontextech přináší dosud neznámé výzvy, které je mohou vést k pocitům určitého nepohodlí. Na druhé straně tento způsob setkání veřejnosti s uměním oproti neutrálnějšímu či anonymnějšímu typu prezentace nabízí možnost vnímat je v poněkud více osobním či „domáckém“ a komplexním prostředí.

V porovnání s výsledky předchozí výzkumné studie, která u českého návštěvníka výstav v tradičnějším institucionálním kontextu vyzdvihla jeho individualitu, u příležitosti otevřených ateliérů dominuje společenský charakter, důraz na interakci nebo dokonce *komunitu*. Tu tvoří nejen umělci, kteří jsou členy ateliérového programu. Během této akce mají možnost se její součástí stát i diváci. Vzhledem k velkému počtu návštěvníků událost přirozeně vybízí k novým setkáním, do hovoru s umělcem se mohou současně dát dva nebo více návštěvníků, kteří do ateliéru vstoupili sami. Podobné interakce zde budou mnohem přirozenější a pravděpodobnější než v muzejním či galerijním prostředí. Bourriaudův *koncept vztahovosti* i Ranciérovo pojetí *divácké komunity* může v takovém prostředí najít přirozenější uplatnění. Vznikají nové mezilidské vztahy a divák má také možnost vnímat dílo na více úrovních vzhledem k přítomnosti jeho tvůrce i kontextu, ve kterém dílo vzniká. To je samozřejmě spojeno s výše zmíněnými omezeními či negativními aspekty. Nicméně co se týče snah uměleckých institucí svého diváka více angažovat, zapojit do nových dialogů a forem setkání nejen s vystavenými díly, mohou být poznatky ohledně představení umění v rámci otevřených ateliérů v mnoha ohledech inspirativní. Tradičnější instituce mohou uvažovat – a také mnohdy již uvažují – o zapojení podobných principů do procesů inovace výstavní a edukační praxe. Mohou umožnit osobní kontakt diváků s umělcem, a to i v experimentálnějších situacích, než je umělcův výklad před vlastním dílem v expozici. Mohou například také uvažovat o sdílné a kontextuální hodnotě osobních a dalších předmětů, které souvisejí se vznikem díla, a pracovat s takovými artefakty jako s doprovodnými materiály alterujícími textům. Tím nechci naznačit, že by se zavedené formy institucionální prezentace

umění měly obrátit naruby a usilovat o dialog, participaci či komunitní akce za každou cenu. Nicméně zapojení některých pozitivních faktorů, které ovlivňují prožitek diváků během události, jako jsou otevřené ateliéry, může tradičnějším institucím pomoci odstraňovat některé bariéry spojené se zakoušením umění ve sterilizovaném či elitářském prostředí a uvažovat nad současnými možnostmi divácké zkušenosti inovativním způsobem.

7. Závěr

Zatímco obrovskými světovými muzei umění ročně procházejí miliony návštěvníků, řada výstav současného umění i v poměrně renomovaných institucích v rozličných geografických kontextech až nebezpečně zeje prázdnotou. Lze argumentovat, že ne všechny výstavy a institucionální prezentace umění diváka potřebují, že jsou určitým inkubátorem pro teprve se rodící myšlenky ztělesněné do rozličných forem uměleckých děl, že je na prvním místě důležitá primárně podpora jejich vzniku a poté názorová konfrontace s uměleckým světem a že snad bude stačit, aby se s divákem tato díla utkala až na té nejjetablovanější institucionální půdě. Je tomu ale skutečně tak? Můžeme si dovolit tvrdit, že instituce, které jsou v mnoha případech financované z veřejných rozpočtů a představují umění, jehož cílem je angažovat se daleko za hranice svých estetických kvalit, nemusí zajímat jejich návštěvníci? A pokud je přece jen alespoň rámcově zajímaví, stačí vyčíslení jejich počtů a věta uveřejněná na webových stránkách či ve výroční zprávě jako potvrzení, že daná instituce zprostředkovává kontakt s aktuálními uměleckými projevy nejširší veřejnosti?

Tato práce se pokusila teoreticky pojednat proměnu vztahu současných institucí k jejich návštěvníkům a aktuální výzvy, kterým v tomto ohledu zástupci institucí čelí. Teoretická část práce ukázala, že vývoj vztahu instituce a diváka není lineární cestou jdoucí ruku v ruce s procesem tzv. demokratizace umění. Už jen transformace koncepce muzea umění z osvícenského, poněkud nacionalistického modelu do modernistického pojetí „bílé krychle“ s sebou sice přinesla řadu pozitiv, zejména co se týče upření pozornosti na samotné dílo a jeho individuální prostor, ale bohužel také určitou strohostí spojenou s tímto způsobem vystavování umění a podávání informací o něm přispěla k vytvoření bariér, které řada lidí dodnes cítí ve vztahu k potenciální návštěvě takové instituce a vnímání uměleckých děl v jí nastaveném rámci. Současné instituce potom stojí na určitém rozcestí. Některé z nich se ve snaze přilákat davy zvyklé na výdobytky konzumní společnosti vydávají cestou popularizace a spektakularizace, zatímco jiné se soustředí spíše na svoji potenciální roli jako jednoho z mála míst v této společnosti, v rámci něhož může docházet ke kritické a analytické výměně názorů, sdílení nemainstreamových témat a potažmo také k využití tohoto pole a specifik současného umění k možnostem angažovat se do oblastí přesahujících práh samotné organizace, včetně politických, sociálních a jiných kontextů. Právě v těchto případech bývá ale

skutečný divácký dosah souvisejících aktivit paradoxně nejvíce problematický: širší publikum přirozeně přilákají spíše velké výstavy známých umělců, zatímco experimentální a inovativní projekty mohou v potenciálních návštěvnicích vyvolávat nedůvěru, nebo se odehrávat v institucích, jejichž možnosti propagace a zaangažování rozsáhlého spektra publika nelze s realizátory blockbuster výstav srovnávat. Není nicméně radno na soudobé instituce aplikovat příliš zjednodušující či polarizační logiku. Experimentovat v tomto ohledu mohou i nejznámější světová muzea umění, z nichž některá tak také činí. Menší instituce se naopak mohou pokusit angažovat místní komunity a specifické vrstvy návštěvníků, oproti davům turistů a širokospektré divácké „mase“ navštěvující miliónová muzea. V jakémkoli měřítku je důležité uvědomění si vlastních postojů a cílů, stejně jako možností a potřeb diváků a upřímný pokus o to, aby se obojí potkalo v rámci rovnocennějšího dialogu, než tomu bylo v uplynulých dvou stoletích.

Tento závěr podporují i výsledky ze dvou výzkumných studií, které byly pro účel předložené práce realizovány. Pokud si dovolíme jejich výstupy alespoň opatrně zobecnit, s ohledem na jejich porovnání s obdobnými výzkumy provedenými v dalších kontextech a teoretickými zdroji, můžeme tvrdit, že současného diváka není třeba v žádných ohledech podceňovat. I když mu institucionální prezentace ne vždy vychází vstříc, je přesto otevřeným, aktivním participantem, který je ochoten se nad předkládanými tématy skutečně zamyslet, svobodně je interpretovat ve vztahu k vlastní zkušenosti a postojům a z této zkušenosti si odnést určité obohacení. Dokonce by se dalo říci, že mnohdy až romanticky věří na transformační potenciál současného umění, které má tu sílu – i když možná jen ve výjimečných případech – změnit jeho postoje, vyvést ho ze zažitých způsobů uvažování, ukázat mu nový pohled na současný svět nebo prostě jen vypíchnout téma, které by divák jinak v záplavě informací přehlédl, ale díky jeho zprostředkování uměleckým dílem či projektem mu rád věnuje pozornost. Jak bylo řečeno výše, tyto poznatky se týkají spíše tradičních návštěvníků, kteří již disponují dostatečnou kulturní kompetencí a určitým typem sebevědomí k tomu, aby zkušenost z návštěvy výstavy či jiného programu na poli umělecké instituce mohli patřičně zužitkovat a pozitivně prožít. Ani jim ale instituce nevycházejí vždy vstříc, ve smyslu toho, jakým způsobem jim umělecká díla a celé výstavy či jiné programy a projekty představují. Neodvažují se tvrdit, že by se zástupci institucí mohli jednoduše

podívat na data získaná během výzkumných studií uskutečněných pro tuto práci nebo jejich obdoby v jiných kontextech a na takovém základě začít s divákem automaticky komunikovat novým, lepším způsobem. Divákův prožitek umění, jak jsme viděli, ovlivňuje řada faktorů, z nichž mnohé jsou mimo dosah toho, s čím instituce mohou samy aktivně pracovat. Nicméně snaha se pokusit přesto prožitku diváků porozumět a začlenit úvahy o něm do více úrovní koncepční práce při přípravě výstav a programů, v ideálním případě v souvislosti s konkrétní institucí, jejím místním kontextem a stávajícím či potenciálním publikem, se zdá být zcela klíčovou pro utváření nových rolí, které může současné umění prostřednictvím institucionální prezentace ve společnosti hrát, nebo které by si dokonce již hrát přálo.

Bibliografie

Literatura

Timothy AMBROSE a Crispin PAINE, *Museum Basics*, New York: Routledge 2006.

Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997. (přel. Dušan Prokop)

Theodor ADORNO a Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009.

Rudolf ARNHEIM, *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley / Los Angeles / Londýn: University of California Press 1986.

Tony BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londýn: Routledge 1995.

Jeremy BENTHAM, *The Panopticon Writings*, Londýn: Verso, 1995.

John BERGER, *Ways of Seeing*, Londýn: British Broadcasting Corporation a Penguin Books 1972.

Graham BLACK, *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*, Londýn: Routledge, 2005.

Casey Nelson BLAKE (ed.), *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Washington D.C.: Woodrow Wilson Center Press 2007.

Minda BORUN a Randi KORN (eds.), *Introduction to Museum Evaluation*, Washington, DC: American Association of Museums, 1999.

Pierre BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1984. (přel. Richard Nice)

Pierre BOURDIEU a Alain DARBEL, *The Love of Art*, Cambridge: Polity Press 1991.

Nicolas BOURRIAUD, *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg 2009.

Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel 2002. (přel. Simon Pleasance a Fronza Woods)

Rémi BRAGUE, *Evropa, římská cesta*, Praha: Pedagogická fakulta 1993.

Arthur C. DANTO, *The Abuse of Beauty; Aesthetics and the Concept of Art*; The Paul Carus Lecture Series 21, Chicago / La Salle: Open Court, Carus Publishing Company 2003.

Guy DEBORD, *Společnost spektaklu*, Praha: Intu 2007. (přel. Pavel Siostrzonek a Josef Fulka)

René DESCARTES, *Meditace o první filosofii*, Praha: OIKOYMENH 2001. (přel. Petr Gombíček a Tomáš Marvan)

John DEWEY, *Art as Experience*, New York: Perigee 2005.

Louis DUPRÉ, *The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture*, New Haven and Londýn: Yale University Press 2005.

Colette DUFRESNE-TASSE, „Andragogy (adult education) in the museum: a critical analysis and new formulation“, in: HOOPER-GREENHILL (ed.), *Museums, Media, Message*, Londýn: Routledge, 1995.

Jonas EKEBERG (ed.), *New Institutionalism*, Oslo: Office for Contemporary Art 2003.

John H. FALK a Lynn D. DIERKING, *Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press 2013.

John H. FALK a Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield, 2000.

John H. FALK a Lynn D. DIERKING (eds.), *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*, Washington, DC: AAM, 1995.

Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin 2000.
(přel. Čestmír Pelikán)

Marie FULKOVÁ, Lucie HAJDUŠKOVÁ, Vladimíra SEHNALÍKOVÁ, *Muzejní a galerijní edukace. Vlastní cestou k umění*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2012.

Marie FULKOVÁ, Lucie HAJDUŠKOVÁ, Vladimíra SEHNALÍKOVÁ, Leonora KITZBERGEROVÁ, *Muzejní a galerijní edukace 2. Učení z umění. Vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum 2012 a 2013*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2013.

Marie FULKOVÁ a Teresa TIPTON, „Diversifying Discourse: The Influence of Visual Culture on Children’s Perception and Creation of Art“, in: Dorothy FAULKNER a Elizabeth COATES (eds.), *Exploring Children’s Creative Narratives*, Londýn: Routledge, Taylor & Francis Group 2011.

Pascal GIELEN (ed.), *Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz 2013.

Anthony GIDDENS, *Sociologie*, Praha: Argo 1999.

Ernst H. GOMBRICH, *Příběh umění*, Praha: Odeon, 1992.

Ernst H. GOMBRICH, *Art and Illusion, A study in the psychology of pictorial representation*, Edinburg a Londýn: Phaidon Press 1977.

George E. HEIN, *Learning in the Museum*, Londýn: Routledge 1998.

Jan HENDL, *Kvalitativní výzkum*, Praha: Portál, 2008.

Eilean HOOPER-GREENHILL, „Counting visitors or visitors who count?“, in: Robert Lumley (ed.), *The Museum Time-machine: Putting Cultures on Display*. Londýn: Routledge, 1998.

Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Shaping of the Knowledge*, Londýn: Routledge 1992.

Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and their Visitors*, Londýn: Routledge 1994.

Eilean HOOPER-GREENHILL a Theano MOUSSOURI, *Researching Learning in Museums and Galleries 1990–1999. A Bibliographic Review*, Leicester: Research Centre for Museums and Galleries 2001.

Immanuel KANT, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklaerung?*, Berlinische Monatschrift 1784.

Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975. (přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel)

Immanuel KANT, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, Berkeley: University of California Press 1960.

Salim KEMAL, *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*, Houndmills / Basingstoke / Hampshire / Londýn: Macmillan Academic and Professional LTD 1992.

Ladislav KESNER, *Muzeum umění v digitální době*, Praha: Argo a Národní galerie v Praze 2000.

James KIRWAN, *The Aesthetic in Kant: A Critique*, Londýn / New York: Continuum 2004.

Zdeněk KRATOCHVÍL a Jan BOUZEK, *Řeč umění a archaické filosofie*, Praha: Hermann a synové 1995.

Hans van MAANEN, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

Julius MEIER-GRAEFE, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Mnichov: Band I,II, 1966.

Andrew McCLELLAN, *Inventing Louvre*, Cambridge, New York: Cambridge UP 1994.

Nina MÖNTMANN, „Narratives of Belonging. On the Relation of the Art Institution and the Changing Nation-State“, in: James ELKINS – Alice KIM – Zhivka VALIAVICHARSKA (eds.), *Art and Globalization*, University Park: Pennsylvania State University Press 2010.

Julia NOORDEGRAAF, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen / NAI Publishers Rotterdam 2004.

Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, rozš. vyd., Santa Monica, CA: Lapis Press 1986.

Paul O'NEIL a Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londýn: Open Editions / de Appel 2010.

Nick PRIOR, „Having One's Tate and Eating it: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era“, in: Andrew McCLELLAN (ed.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*, Oxford: Blackwell 2003.

Jacques RANCIÈRE, *The Emancipated Spectator*, Londýn: Verso 2011.

Lisa C. ROBERTS, *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution 1977.

Shamita SHARMACHAJRA (ed.), *A Manual for the 21st Century Art Institution*, Londýn: Koenig Books 2009.

Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), *Management umění*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2008.

Marry Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: The MIT Press 1998.

Kevin WALSH, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post Modern World*, Londýn / New York: Routledge 1992.

Max WEBER, *Metodologie, sociologie a politika*, Praha: OIKOYMENH 2009.

Jan ZÁLEŠÁK, *Umění spolupráce*, Praha / Brno: Edice VVP AVU a MUNI Press 2011.

Vera L. ZOLBERG, The Happy Few – en Masse: Franco-American Comparisons in Cultural Democratization, in: Casey Nelson BLAKE (ed.), *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Washington D.C.: Woodrow Wilson Center Press 2007.

Články

Paul J. DIMAGGIO a Walter W. POWELL, „The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“, *American Sociological Review*, roč. 48, 1983, č. 2, s. 147–160.

Yves EVRARD, „Democratizing Culture or Cultural Democracy?“, *Journal of Arts Management, Law and Society*, roč. 27, 1997, č. 3, s. 167–175.

Abigail HOUSEN, „Voices of Viewers: Iterative Research, Theory and Practice“, *Arts and Learning Research*, 2000 - 2001, sv. 17, č. 1, s. 2 - 12.

Ladislav KESNER, „Veletržní palác – rok poté, rok po otevření“, *Kulturní příloha Lidových novin*, 20. březen 1997, s. 11.

Karina KOTTOVÁ, „Výstavy jako galaxie. Rozhovor s kurátorem Lawrence Rinderem“, *A2*, 15. srpen 2012, č. 17, s.12.

Karina KOTTOVÁ, Diktát publika, *Artalk.cz*, 7. říjen 2011, <http://www.artalk.cz/2011/10/07/diktat-publika/>

Jon LINTON a Greg YOUNG, „A survey of visitors at an art gallery, cultural history museum, science centre, and zoo.“, *ILVS Review*, roč. 2, 1992, č. 2, s. 239-259.

Sven LÜTTICKEN, „Once More on Publicness. A Postscript to Secret Publicity“, *Fillip*, 2010, č. 12, <http://fillip.ca/content/once-more-on-publicness-a-postscript-to-secret-publicity>

Nina MÖNTMANN, „The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future“, *EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies)*, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>

Douglass NORTH, „Institutions“, *Journal of Economic Perspectives*, roč. 5, 1991, č. 1, s. 97–112.

Barbara PISCITELLI a David ANDERSON, „Young Children's Perspectives of Museum Setting and Experiences“, *Museum Management and Curatorship*, 2001, sv. 19, č. 3, s. 269 – 283.

Beverly SERRELL, „Paying Attention: The Duration and Allocation of Visitors' Time in Museum Exhibitions“, *Curator*, 1997, sv. 40, č. 2, s. 108 – 125.

Jakub STEJSKAL, „Ranciére a estetika“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2009, č. 6-7, s. 112.

Lois H. SILVERMAN, „Visitor meaning-making in museums for a New Age“, *Curator*, sv. 38, 1995, č. 3, s. 161-170.

Tereza STEJSKALOVÁ, „Kritické muzeum. S Piotrem Piotrowským o jeho pojetí výstavních institucí“, *A2*, 19. prosinec 2012, č. 26, s. 12.

Visitor Figures 2012, Exhibition & museum attendance survey, *The Art Newspaper Section 2*, duben 2013, č. 245, s. 15, 21.

Barbara PISCITELLI a David ANDERSON, „Young Children's Perspectives of Museum Setting and Experiences“, in: *Museum Management and Curatorship*, 2001, sv. 19, č. 3, s. 269 – 283.

Jan ZÁLEŠÁK, Kritické umění a kurátorství v nejisté době, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8, 2010, s. 23-38.

Internetové zdroje a další dokumenty

Ekonomika kultury v Evropě, Studie vypracovaná pro Evropskou komisi (Generální ředitelství pro vzdělání a kulturu) – říjen 2006, KEA European Affairs, www.keanet.eu

Koncepce kulturní politiky hlavního města Prahy, připravili Poradní sbor primátora hl.m. pro oblast kulturní a grantové politiky a OKP MHMP, 2010,
http://www.praha.eu/public/2/97/13/763855_62687_Priloha_Koncepce_kulturni_politiky.doc

European Group of Museum Statistics, www.egmus.eu

Onsite Attendance / MSA Population, Art Museum Network,
www.artmuseumnetwork.com

Visitor Studies Association, www.visitorstudies.org

Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2009 – 2013, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Centrum informací a statistik kultury, www.niposmk.cz