

ARTS

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

ARS 17/2005



ARTS

38, 2005, 1

Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of Slovak Academy of Sciences*

HLAVNÝ REDAKTOR A ZOSTAVOVATEĽ / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

TEXTY REDAKČNE PRIPRAVILI / MANUSKRIPT EDITOR:

Martin Vančo

Marta Herucová

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Božutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubelková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava

Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: dejumvan@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Ingrid Ciulisová, Petra Hanáková, Marta Herucová, Karol Kahoun, Miroslav Hrdina, Tomáš Kowalski, Jiří Kroupa,
Hubert Locher, Mária Orišková, Ludmila Peterajová, Matthew Rampley 2005

TRANSLATIONS ©

Barbara Balážová, Ivan Gerát, Mária Orišková 2005

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions

COVER DESIGN:

Martin Vančo

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(pozri s. 69, obr. č. 2)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2005

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Hubert LOCHER

The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse (3)

Úloha múzea pri formovaní umeleckohistorického diskurzu

Petra HANÁKOVÁ

Teoretické koncepty kritickej muzeológie (20)

Theoretical Concepts of the Critical Museology

Mária ORIŠKOVÁ

Od dejín umenia k vizuálnej kultúre? Príklad Brooklyn Museum of Art v New Yorku (42)

Art History or Visual Culture? A Case Study of Brooklyn Museum of Art in New York

Matthew RAMPLEY

Visual Culture: An End to the History of Art? (53)

Vizuálna kultúra – koniec dejepisu umenia?

MATERIÁLY / MATERIALS

Ingrid CIULISOVÁ

Spomienka na Gizelu Weyde (6. 8. 1894 – ca. 1974) (67)

RECENZIE / REVIEWS

Tomáš KOWALSKI

Gotika (70)

Miroslav HRDINA

Jan Michl – Tak nám prý forma sleduje funkci (75)

DIZERTAČNÉ PRÁCE / DISSERTATIONS

Petra HANÁKOVÁ: Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny
umenia

A Critical Museology. Practical Consequences and Theoretical Concepts for Art History

Posudky (Prof. PhDr. Ludmila PETERAJOVÁ, CSc., Prof. PhDr. Jiří KROUPA, CSc., Prof. PhDr. Ján
BAKOŠ, DrSc.) (80)

Stanovisko Petry Hanákovovej k posudkom (84)

SPRÁVY / MESSAGES

Marta HERUCOVÁ/Karol KAHOUN

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2004 (87)

The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse¹

Hubert LOCHER

I. Two kinds of judgement: historical and aesthetic criticism

Art history, too, has its legends of origin. The most successful of these myths is probably that it achieved its genuine identity as a discipline towards the end of the 19th century by eliminating any kind of aesthetic judgement and by denying any participation in the contemporary process of art production.² One of the first advocates of this approach was the Viennese scholar Moritz Thausing who stated in his inaugural lecture in 1873 that he could conceive of a history of art 'in which the word „beautiful“ would not occur at all'.³ The aim of art history as an area of scholarship and learning was not to judge works of art according to their aesthetic appearance but to establish 'historical facts'. 'First and foremost', I quote from my translation of Thausing's essay, 'we art historians do not have the slightest intention to presume to exert any influence on the production of art.'

This conception has become widely accepted subsequently in the sense of a strict distinction between, and separation of, a 'historically objectifying' or 'historical critical discourse' on the one hand from another discourse that might be specified as 'aesthetically judging' or 'aesthetic critical' on the other hand. But even in their time the conception of Thausing, Max Dvořák, and some of their fellow scholars was rather the assertion of an ideal, or might even be termed an academic dogma.

This becomes apparent if we consider the background of Thausing's remark, the so-called 'Dresdener Holbeinstreit'.⁴ At issue was the authenticity of a painting in the Dresden gallery that was traditionally held to be a work by Hans Holbein the Younger. This work was compared with a second version of the same subject that later turned out to be the original, the so-called *Darmstädter Madonna*. In the course of this heated debate a group of German artists considered the copy, a work of the seventeenth century

¹ An earlier version of this paper has been presented on the occasion of a conference on "Conceptualizing Art History", organized by Matthew Rampley at the Edinburgh College of Art early in 2003. The conference was financed generously by the ESF European Science Foundation, Strassbourg. It led to the creation of an international research network on "Discourses of the Visible: National and international perspectives DVNIP" also supported by the ESF. For further information see: www.esf.org. For many stimulating hints I would like to thank Silke Walther.

² The starting point of this essay is one basic argument that I have dealt with extensively in my book LOCHER, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. München 2001. I tried to summarize the history of art historical discourse from 1750 to 1950 on the premise that not only art critical writing but also strictly historical or scholarly

writing about art and its history is imbued necessarily by the authors specific interests in defining the notion of 'art'. Instead of an English summary see the review of my book from 1/07/2002 by Dan Karlholm for CAA.reviews online <http://www.caareviews.org>, archive.

³ THAUSING, Moritz: "Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Aus einer Antrittsvorlesung an der Wiener Universität im October 1873" (Österreichische Rundschau, Mai 1883). Quotation along: THAUSING, Moritz: *Wiener Kunstbriefe*. Leipzig: E. A. Seemann, 1884, p. 1-20, quoted p. 18. Another edition in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXVI, 1983, p. 140-150. LOCHER 2001 (see in note 2), p. 49.

⁴ BÄTSCHMANN, Oskar: "Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte". In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1996,

by Bartholomäus Sarburgh, on aesthetic grounds as the original painting. Their conclusion was set against the differing judgement of some historians. In the end, the historians proved to be right which seemed to confirm their assertion that the aesthetic judgement rather hindered the recognition of historical facts.

But if we consider not only the outcome but the context of the 'Holbeinstreit', too, the episode rather proves to be an example of the fact that any art critical judgement implies or entails an aesthetic judgement. The judgement of the new experts, from now on called art historians, implied aesthetic convictions in so far as they assumed that medieval works of art must necessarily differ stylistically from more recent works. The critical historians of art worked towards a theory in which older concepts adherent to the platonic tradition, like the concept of 'universal beauty', were neglected. The German romantics, for example, still believed in 'beauty' as a constant idea that could be perceived without rational reflection by any human being. Probably even more important is the fact that the outcome of the 'Holbeinstreit' was decisively influenced by the *visual arrangement* of both paintings in question in the context of a staged *exhibition* of the works of Hans Holbein the Younger in the mentioned Dresden gallery.⁵ On this occasion, the gallery visitors could also compare the two paintings in question with Raphael's Sistine Madonna.

The hanging in this gallery resulted in a visual arrangement apt to deconstruct the mere foundations of romantic aesthetics. There is every reason to believe that the role of aesthetic experience was of considerable importance not only to the outcome of this particular debate. If towards the end of the 19th century a leading party of art historians supported the restriction to a historical critical judgement, it was not the exclusion of any aesthetic criticism that constituted the identity of art history, but rather the joining of historical *and* aesthetic criticism. It is on this basis, I argue, that art history, since it was being in-

Beiheft, p. 87-100; BÄTSCHMANN, Oskar – GRIENER, Pascal: *Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a. M. 1998.

⁵ See HASKELL, Francis: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven – London 2000, p. 91: "this was perhaps the first exhibition to be promoted not by a king or a group of noble collectors, a government or an associa-

stalled as a discipline at academies of art, universities and museums took also an active part in the world of artistic production, in the art trade, in the so-called *world of art* ('Kunstbetrieb') right from the start.

Of course, what I am delineating here, as the 'aesthetic interest' of art historians is itself subject to continuous alteration. 'Art historians' like Johann Joachim Winckelmann whom we would in our times probably rather call an 'archaeologist', or Jakob Burckhardt who actually was a 'cultural historian' might have had an aesthetic interest in a more narrow sense of the idea. They wanted to find out about what 'beauty' is, and how, and when, and under what circumstances it became materialized in the work of art. A philosopher and literary critic like Friedrich Schlegel tried to define the nature of a specific German art by studying and comparing early 'German' painting ('altdeutsche Malerei') with the historical development of the Italian 'schools' of painting. In very different terms this same issue was of great interest to the Swiss art historian Heinrich Wölfflin. And if we go further and take into account the 'aesthetic interest' of Aby Warburg or Erwin Panofsky, the development of art history as a profession with its own methodologies becomes apparent. Neither Warburg nor Panofsky followed the tenets of art criticism; instead both were trying to find out about the role of 'hidden' concepts behind the visible pictures rather than about 'Art with a capital A' (Kristeller).⁶ But even in these two cases we can recognize an interest in the specific aesthetic nature of the objects the scholars were concerned with. Warburg, for example, tried to explain how irrational concepts were brought under control if not even rationalized in the realm of visual art.

Rationalisation after all, was considered to be the main task of the art historian. The reason why many art historians since the late 19th century continuously denied their being involved in the process of artistic production was probably their belief that 'art',

tion of artists, but by art-historical scholars". This led to the great Holbein-Exhibition that has to be called with Francis Haskell one of the first 'one man show of an Old Master'.

⁶ KRISTELLER, Paul Oskar: "The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics". In: *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496-527 (Part I), and XIII, 1952, p. 17-46 (Part II). Quoted KRISTELLER 1951, p. 497

'beauty', or the visual in general were opposed to rationality, the domain of history and science. This is a theoretical assumption of crucial importance for the artistic production of the last two hundred years.

These few examples should be enough at the moment to point to the connection between art history and art theory, a connection even to be found in the works of Warburg and his fellows. An inevitable connection of art history and the sphere of art production as a whole is, in my view, what characterizes the identity of this scholarly discipline. To me, it seems to be an important task of the historiography of our discipline to try to explain the complex structure of the discourse of art history in order to bring to light the latter's role within the modern system of art. Which, in the end, could essentially contribute to a description, and a deeper understanding of the role of art in modern society.

II. The discourse of the museum – The order of things

This, obviously, is not an easy task. The problem begins with the definition of the discourse of art history. It is far from clear which authors, what kind of texts and publications, which institutions take part in it, and how and when. Especially in the beginnings of the formation of the art historical discourse this problem is, naturally, of crucial relevance. In my view not only textual, but also visual discourses must be taken into consideration to analyse the history of art history. If one accepts this proposition, the central role of the museum comes in view – or, to be more precise, the role of the museum of art – in the process of the formation of what I conceive of as the

⁷ ADORNO, Theodor W.: "Valéry Proust Museum". In: T. W. A.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München 1963, p. 176-189.

⁸ CRIMP, Douglas: *On the Museums Ruins*. MIT 1993. The title is drawn from an essay published in *October*, 1980, Nr. 13. This Essay starts with a quotation of Adorno's above mentioned sentence.

⁹ *The museum as a muse. Artists reflect* [Cat. exhib]. Ed. Kynaston McSHINE. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

¹⁰ McCLELLAN, Andrew: *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origin of the Modern Museum in 18th Century Paris*. Cam-

bridge (Mass.) 1994; MIJERS, Deborah: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, 2). Milano – Wien 1995; GAEHTGENS, Thomas W.: *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*. In: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Ed. Antje MIDDELDORF-KOSEGARTEN. Göttingen 1997, p. 339-369; SHEHAN, James: *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford 2000; WYSS, Beat: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. München 1985 (Transl. as *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*, 1999); PREZIOSI, Donald: *No Art, no History. Victorian Museums and the Metaphysics of the Subject*. In: *Visio*, 4,

genuine 'art historical discourse'. The museum of art seems to me to have been the place where the joining of historical and aesthetic criticism could and still can take place in a very specific way. Due to their one-sided relying upon textual sources, the earlier historiographers of art history largely overlooked the museum as a place where a specific art historical discourse was and is set forth. For a long time, the museum has been understood first and foremost as an archive or a treasury. This conception corresponds with the view of many modern artists, e. g. the futurists who conceived of the museum as a 'burial ground'. It corresponds as well with the view of an advocate of modernism in philosophy like Theodor W. Adorno who called the museum in his famous essay entitled 'Valéry Proust Museum' even a 'mausoleum' and a 'hereditary tomb of works of art' (*Erb-begräbnis von Kunstwerken*).⁷

This once widely agreed view has changed considerably since the early 1980ies when a boom of museum foundations and a postmodernist critique of the museum as an institution like those advanced by Douglas Crimp occurred simultaneously.⁸ In the same years many artists have entered the museum of art with changed attitudes, thereby discovering the museum as a field of activity and appreciating it even as a source of inspiration.⁹ Some started to criticize from their point of view what concerned their relationship to the museum and their artistic existence. Or, in short, they discovered the museum as a place where art is not merely preserved but actually also *made*. Parallel to the occurrence of this 'institutional critique' within the art scene some art historians, too, have started to re-evaluate the museum¹⁰ and also the 'art exhibition' or 'the art of exhibiting'.¹¹

bridge (Mass.) 1994; MIJERS, Deborah: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, 2). Milano – Wien 1995; GAEHTGENS, Thomas W.: *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*. In: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Ed. Antje MIDDELDORF-KOSEGARTEN. Göttingen 1997, p. 339-369; SHEHAN, James: *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford 2000; WYSS, Beat: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. München 1985 (Transl. as *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*, 1999); PREZIOSI, Donald: *No Art, no History. Victorian Museums and the Metaphysics of the Subject*. In: *Visio*, 4,

On the basis of this recent research we can now recognise the museum of art as an institution where specific art critical or even art historical work is performed. The museum is and has always been a place where a specific *visual discourse* takes place by means of display of the works of art and the organisation of the collection. This 'mute' visual discourse has to be considered in its dialectical relation to the one that is developed in essays and books. Considerable efforts to describe this field of research has been done in recent years, but especially the interrelation of a *visual* and a *verbal discourse* still needs further analysis to be integrated into the historiography of art history.¹²

The development of a specific visual discourse is, in my opinion, what makes a collection of objects constitute a 'museum'. I would not view the museum as an institution that solely aims at preservation, like Douglas Crimp did. He envisioned a 'formalist' type of museum in which the various works of art are gathered by removing them from their original settings and their social context.¹³ Of a museum like that one could say, as Beat Wyss put it, that it separated 'history from the present time'.¹⁴ In fact, such generalizing descriptions focus on a specific form of display in a museum of art with the more or less hidden intention to criticize some specific function of the museum. In doing so, critics like Crimp unconsciously point to a genuine capacity of the museum. Namely, the museum as a place of artistic performance and aesthetic experience, its capacity of not only representing an 'order of things' (Foucault) but, as Donald

Preziosi wrote, of 'fabricating and factualising realities' in the present and future. Of crucial importance in this process is the role and contribution of the audience. I refer to the role of the museum of art as a place of aesthetic experience where the visitor is encouraged to participate in the 'fabrication of knowledge' by the specific form of visual argumentation of the display, a 'mute' discourse that calls for a deliberate oral or written response. In any museum, a range of notions is exhibited to the sight and mind. The visitor's task is to generate his or her individual interpretation of these notions in the process of critical aesthetic experience. To characterize the specific quality of the argumentation that is communicated to the visitor by the mode of presentation, I would like to suggest, for the moment, the following definition. The discourse of the museum manifests itself visually in the display of objects but it is necessarily related to a *verbal discourse*, which means it is based on theory, and entails theory. Thus the museum of art aims at accomplishing critical knowledge by way of integration of aesthetic experience and criticism from the outset.

To illustrate my point, I refer to the following two historical views of one of the oldest institutions deserving the name 'museum' in the above defined meaning of an art museum. Both pictures show the 'Museo Pio-Clementino' in the Vatican. The transformation of the Vatican collections into a museum started under pope Clement XIV, 1769-74, and was completed under Pius VI. in 1775-99. A painting by

volume contains essays by art historians, exhibition curators, artists and architects, as well as transcripts of some of the discussions held at the occasion of the international conference held at the State Academy of Art and Design Stuttgart in spring 2001.

1999 – 2000, Nr. 3, p. 63-77; PREZIOSI, Donald: Reckoning with Things. In: *Kritische Berichte*, 2002, Nr. 1, p. 5-21. See now also Donald Preziosi's recently issued *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

¹¹ E.g. STANISZEWSKI, Mary Ann: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (Mass) – London 2001. See also the important book on Old Master Exhibitions by HASKELL 2000 (see in note 5). A survey on the exhibiting artist has been written by BÄTSCHMANN, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Cologne: Du Mont, 1997. For further references see my related essay LOCHER, Hubert: Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: *Die Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*. Ed. Hans Dieter HUBER – Hubert LOCHER – Karin SCHULTE. Ostfildern 2002, p. 15-30. The

¹² By 'verbal discourse' a formal and orderly expression in speech or writing is meant; cp. also DILLY 1979 (see in note 24). I feel indebted to Michael Ann Holly for drawing my attention to an important publication on this topic: *The Two Art Histories. The Museum and the University*. Ed. Charles W. HAXTHAUSEN. Williamstown: Sterling and Francine Clark Studies in the Visual Arts, 2002. This book is based on a Clark Conference held in fall 1999.

¹³ CRIMP 1993 (see in note 8). German edition p. 48.

¹⁴ WYSS 1985 (see in note 10), p. 150 (German edition).



1. Benigne Gagnereaux: *Pius VI accompanies Gustav II of Sweden on his visit to the Museo Pio-Clementino in Rome, 1786*, oil on canvas, 165 × 262 cm. National Gallery of Prague. Photo: Author.

the French artist Benigne Gagnereaux shows the Museum on the occasion of the visit of King Gustav III. of Sweden, who lets himself guide through the new interior specially designed for the collection on New Year's Day 1784 by pope Pius VI. [Fig. 1]¹⁵ The king came to Rome *incognito*, passing himself off for the 'Count of Haga', as he wanted to complete his aristocratic education. He was especially interested in cultivating his taste by contemplating those masterpieces that then were held to be the constituents of a canon of the beautiful. The visit to this museum where the celebrated Apollo Belvedere and the statue of Laocoon were exhibited marked the culminating point of the monarch's Roman stay.

The painting can indicate in what sense this place continued to serve courtly representation. It shows the enlightened monarch in a privileged situation that

allowed him to acquire knowledge and taste at first hand. He might also have known about the material value of the objects exhibited but was obviously interested in demonstrating here his ability and wish to acquire not material but ideal, universally accessible goods. This kind of courtly representation is only possible on condition that the museum has already established itself as a place of education and science – which becomes partially evident in the way how its objects are displayed.

The second picture is an etching by Giovanni Volpato and Louis Ducros showing a view of the Cortile del Belvedere of the Museo Pio-Clementino. [Fig. 2] In this picture, too, a well assorted group of visitors is shown, but instead of royalties these are *cognoscenti*, amateurs of art, and some tourists in their traveling garments. In the left foreground we can see

¹⁵ For a discussion of the mentioned illustration and for further references see Exhibition Catalogue *Grand Tour. The lure of*

Italy in the Eighteenth Century. [Cat. exhib] Ed Andrew WILTON – Ilaria BIGNAMINI. London 1996, p. 241-256.



2. Louis Ducros – Giovanni Volpato: *The Cortile del Belvedere with the statue of laocoon*, coloured etching, 51,5 × 72,2 cm, 1787 – 1792. Photo: Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

a couple in conversation; on the right a man with a portfolio of drawings is shown, while his companion is bending down to have a close look at the object of their mutual attention. We can assume that the figure with the portfolio has just been drawing some works in the collection. The last visitor to be mentioned is a person studying the Laocöon while holding an open booklet that contains, in all probability, a description of the antique statue. Thus, Volpato has represented here three modes of looking at, and dealing with, works of art, all of which can be classified as a kind of aesthetic reception: 1) *Admiration*: Looking at a marvellous work of art in amazement. 2) *Emulation*: the zealous imitation of the work by drawing, etc., and, finally, 3) a kind of visual reception we might call *critical examination*, which consists in the

synthesis of conceptual and visual comprehension by joining the reading of a text and the beholding of a work of art. Of course, we do not know what kind of text the last mentioned person is holding in his hands. But it looks as if he would try to relate a text to the display he is looking at, driven by the desire to understand what it is all about.

In the argument exposed here, this critical examination only can interest us here. This attitude is the one that is most appropriate in a museum and it is supported by the display of the works collected there, as well. This is in fact the case with the Museo Pio-Clementino. Its objects were grouped according to criteria developed in scholarly research and, at the same time, they were arranged according to aesthetic criteria. First, they were grouped together loosely

according to iconography (Muses, Heroes, Animals, Gods). In the second place, the curator had tried to provide several works with a special architectural and decorative environment the stylistic characteristics of which derive from categories such as “period”, “place of origin”, etc. A typical example is the fitting designed for the then so-called ‘Cleopatra’, a statue which was later identified as ‘Ariadne’: the walls behind it were painted with an oriental landscape with palm trees and other exotic elements. This display was designed according to criteria inherent in the objects on show, criteria that had been expounded in texts and theories then and a couple of years earlier. In this case we even know the names of the persons responsible for the new installation in the museum: Giovanni Battista Visconti (1722–1784) and his son Ennio Quirino Visconti (1751–1818). These two were also the authors of the collection’s catalogue in seven volumes.¹⁶

To document a collection by writing a catalogue is certainly one of the most basic and important scholarly tasks of an art historian. But definitely such a collection of texts can not be considered to be a ‘history of art’ in the meaning expounded by Johann Joachim Winckelmann in his *History of the Art of Antiquity* (1764). G. B. Visconti was a collaborator of Winckelmann and after the latter’s death in 1768 he succeeded him as prefect of the antiquities of Rome. The younger Visconti later in his life was in charge of the organization of the Louvre collection that had been amassed by Napoléon Bonaparte. Doubtless, both Visconti shared Winckelmann’s aesthetic notions, and they communicated some of them in their catalogue texts; nevertheless their way of argumentation might already be called systematical-descriptive, or historical-critical. The objects in the catalogue were classified according to formal and iconographic properties. First, they are divided into the sections statues, busts, reliefs, mosaics. Each section is then structured according to iconography: ‘Deità, eroi, storia antica, storia romana, storia letteraria, storia naturale, arti e costumi’ (Vol. I, p. IX). The objects are described piece by piece, and each is likewise illustrated by

a large copper engraving. These engravings usually isolate every object, as does the catalogue entry. In the original display of the works in this museum, as it has been passed on to the present, the iconographic as well as the formal criteria played a certain role, but were subordinate to the leading principle. First and foremost, the display aimed at highlighting the aesthetic qualities of the more important works, the canon of the ‘master works’ by giving them an appropriate context that let them just stand out as the most extraordinary ones.¹⁷

Providing works of art with such a geographic, stylistic context means weaving singular objects into a text – which probably is the first step towards a critical understanding of a work of art: It enables the viewer to distinguish things that are similar but not identical. The illustrated catalogue by the Visconti may encourage the reader/viewer to make such distinctions. But the place where this capability of examining and distinguishing may be stimulated most will be in the Museo Pio-Clementino itself where the mode of display seems to be designed for this purpose. The display relies on strong aesthetic judgements in so far as it takes distinctions between master works and works of minor quality for granted. It is the evidence of the display that articulates an aesthetic judgement of quality, which encourages the visitor to a critical examination not only of a single work, but also of the disposition. By scrutinizing the objects, he or she can then find out about criteria and physical qualities that distinguish one work from another, for example medium, size, material, design, colour, subject.

It must be underlined, however, that the precise age of objects can hardly be perceived visually. In fact, although in the Museo Pio-Clementino a more systematic approach to display had been put into practice, no information on the age of objects was given, very probably because for any visitor at that time the presented objects simply were looked upon as antiquities of roughly the same epoch and age. This lack of interest in differentiating the exhibited works according to their precise age indicates that this muse-

¹⁶ *Il Museo Pio Clementino*. Rome 1782–1807, 7 vol.

¹⁷ A good example of an aesthetic judgement in the text of the catalogue that reflects on the display is e. g. a remark concerning the

so called Antinoos: “Paolo III la riputo degna di figurare nel giardino di Belvedere presso als Laocoonte e all’ Apollo. E questo giudizio è stato confermato dall’ ammirazione delle età susseguenti.”, *Il Museo Pio Clementino* (see in note 16), vol. I, p. 10-11.

um still did not offer a sort of 'visible history of art' in the sense of Winckelmann. Instead, the original display seems to have concentrated on the beauty of antiquity in general, and – especially in the case of its portrait busts – antiquarian erudition, but did not yet include chronological narratives of artistic development.

To write or display 'the history of art' is only possible on the assumption that art has a history that would show up in the development of *style* as its 'shape of time', to refer to a notion coined by George Kubler.¹⁸ It was Winckelmann who established this conception in his publication of 1764, but it took a couple of years before it was applied to museum display. His publication provided a new theoretical approach by which it became possible to deconstruct the principle that guided the display of the traditional aristocratic picture galleries until the late 18th century. The aristocratic display of collections, one could say, aims at putting up a kind of order that one might call 'architectonic' and 'self-sufficient'. It is obviously not intended to support or encourage the recognition of the works of art on display. The main focus of this sort of exhibition is not on the individual work of art as related to comparable works in other places but on the *collection* as more or less organic whole.

This can be illustrated with a painting depicting "Leopold Wilhelm I. of Austria in His Gallery of Paintings" by the art curator of the then-governor of Flanders, David Teniers the Younger in 1651. [Fig. 3] Of course, it is worth noting that Tenier's painting does not show a realistic view of this collection, but a fictitious situation. Nevertheless the painting conveys an authentic impression of the principle of order of collections of this sort, based almost exclusively on the format of each painting. Such a display is concentrated on two aspects. First, on the *display of wealth*: To show that the owner owns works of art in plenty, the paintings were hung thickly in tiers on the walls of the gallery. The second aim of the display is the *demonstration of an absolute power of order*. The archduke is shown here as somebody having the

power to set in force any order he likes. Although it is quite certain that the aristocratic collector bought his paintings according to criteria of connoisseurship the principles are themselves not laid open to those who were permitted access to the gallery. Instead, the display is a symbolical rendering of the absolute power of order of the absolutist ruler. In an arrangement of works of art as in my example above, the specific nature of the objects needs not necessarily to be taken into account by the sovereign, i.e. the works in his possession have properly become his '*subjects*'.

With this in mind, the first attempts in the 18th century to reorganize the displays of aristocratic collections according to criteria inherent in the nature of the exhibited objects have to be interpreted in political terms, too. Not yet attacks on the principles of absolutism, the rearrangements were rather signs of a more or less enlightened absolutism. The epithet 'less enlightened' is true for the display of Dresden Gallery towards the end of the century that has been described recently by Gregor Weber.¹⁹ We might conclude from Weber's reconstruction that the hanging of the paintings followed the intention to bring their specific aesthetic qualities and styles to bear. The various works were classified according to regional or national schools, and within these schools similar subjects were juxtaposed. Such a display is indeed designed in accordance with educational intentions to cultivate aesthetic sensibility and allow a more comprehensive grasp on the side of the audience. Although this experience was still limited to a privileged group of people, the main purpose of this gallery was not to communicate the owner's political power of order but the advancement of aesthetic judgement. Here, I think, begins the history of the museum as the place of a genuine critical discourse of a middle or upper class 'public' including artists.

It seems important to me that this paradigmatic change took place some years *before* Winckelmann's famous book was published. There is considerable evidence to suggest that the archeologist himself was inspired by his visits to the Dresden gallery where

¹⁸ KUBLER, George: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven : Yale University Press, 1962, german ed. with an important preface by BOEHM, Gottfried: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Ed. Gottfried BOEHM. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1982.

¹⁹ WEBER, Gregor: Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdener Galerie 1754. In: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16. – 19. Jahrhundert*. Ed. Barbara MARX. Dresden : Verlag der Kunst, 2000, p. 229-242.



3. David Teniers: Archduke Leopold Wilhelm visiting his Picture Gallery, around 1651, oil on canvas, 123 × 163 cm. Photo: Vienna, Kunsthistorisches Museum.

the foundations of his basic art critical notions, specified afterwards in his *History of the Art of Antiquity*, were laid. In this book the author made an effort to synthesize his descriptions of aesthetic perception and his historical surveys, thereby setting the ancient works in cycles of stylistic development. Although a museum-based "Kennerschaft" (connoisseurship) is prevalent, the writings were rightly considered as the beginnings of a German art historiography.

Long before the end of the 18th century we have thus a theoretical model for the arrangement of works of art according to the art historical concept of style. But nevertheless there is hardly a museum that subsequently aimed at displaying its collection purely and solely to show the development of art *in its history*.

History remained essentially a scientific discipline committed to textual tradition. If it was put on display, it was still bound to narrative summaries, a matter of books. But we can observe that together with the spreading of the idea of the historical aspect of art since the enlightenment new forms of rational order, based on the genetic principle of development, occurred. One important example is Alexandre Lenoir's *Musée des Monuments Français*. Francis Haskell and Andrew McClellan have discussed it recently, but its role in the history of the museum is, as far as I know, still to be explored.²⁰ Another famous exam-

²⁰ See notes above. See also LOCHER 2001 (see in note 2), p. 132-140.

ple, which is well documented since the recent research of Deborah Mijers, is the reorganization of the display in the Imperial collection of paintings in the Viennese castle of Belvedere under Joseph II. The Emperor's advisor was Christian von Mechel, a Swiss art dealer, engraver and friend of Winckelmann. It is probably the first collection where the display has been based, at least partially, on art history. Mechel's layout of the Belvedere collection was composed of chronological narratives of artistic development within 'national' schools of painting. For example, the works of Rubens, the works of the *École venetienne* and the *Maîtres modernes* were hung in separate rooms in order to encourage comparisons, thereby making visible a quality inherent in the object of art, namely its 'shape of time'. If this was his scheme, it has been correctly argued that he nevertheless based his display mainly on *classification* of the works according to their place of origin, genre, etc. rather than on a consistent history of style. His display did not actually make visible how the 'shape of time' changed. It rather showed how the single national schools of paintings and their masters differed from each other. Only in the upper floor of the Belvedere it was shown how northern European art developed from earlier to more mature stages according to a presumed ideal which was considered to be timeless. In this sense, Mechel's concept still followed the principles of normative art criticism. His intention was not so much to show how the art forms had changed in the course of time but rather to illustrate an ideal of his own time by the art of the past.

Nevertheless, the eagerness of Mechel's fresh approach is remarkable especially in one respect: His favoured system of order broke with the conventional gallery in which the monarch's absolute power of order was symbolized by the arrangement of objects. It is reasonable to believe that Mechel himself was conscious of that shift. Some of his contemporaries definitely were filled with indignation, criticizing – like Joseph Rosa – the new display as the 'destruction of a truly princely gallery'.²¹ It is uncertain whether

Mechel remained an advocate of a normative notion of art, but it is obvious that his displaying scheme instead of representing the monarch's power should be a tool for promoting education and aesthetic sensibility of the gallery visitors. The museum's range of social functions was thus enlarged by a more systematic display designed to give surveys of 'schools' that enabled the visitor to comprehend the exhibited works in relation to a sequence of artistic developments.

III. Historical hermeneutics and aesthetic experience

If Mechel aimed explicitly at a "visual history of art" his arrangement was, however, not based on pure chronology. Yet, it is doubtful if a curator could or should ever go further in this direction than Mechel did. His display seems to have given each painting primarily a specifically aesthetic context based on historical and visual evidence. Even if such a context is constructed artificially, as in the Museo Pio-Clementino, it can enable the viewer to 'understand' or, at least, perceive the differences in the specific nature of the objects on display. Another quality of Mechel's display lies probably in the fact that several modes of contextualization, i.e. modes of classification, are combined: *Biography*, *national school*, and *chronology*. By this arrangement, the visitor was encouraged to compare and judge these different modes of classification, not only the single works of art. Then, probably, he or she could realise that critique starts with comparing single works and continues with classifying and arranging them. It is beyond our knowledge whether the Swiss curator's primary goal was to stimulate the visitors' capability to judge critically. Probably it is more likely that he wanted to illustrate a presumed 'natural' order of the world of art according to principles that were held to constitute the 'order of nature'. However, the rearrangement of the Belvedere collection and its theoretical explanation in the issued catalogue show that Mechel was well acquainted with contemporary debates and thoughts. His curatorial practice can thus be appraised as an up-to-date contribution to a 'scientific discourse' in a modern sense of the word.

Half a century after Mechel's proposal of a 'visual history of art' became the leading principle of gallery displays. A more comprehensive art survey was dis-

played in the *Altes Museum am Lustgarten* built by Karl Friedrich Schinkel in Berlin. On the first floor of the building the Prussian king's remarkable collection with a wide range of master works, many of them of exceptional quality, was presented to the public. But the display of the paintings, organized by the art historian Gustav Friedrich Waagen, did not aim at bringing to bear the aesthetic qualities of each single object. Rather, it was arranged in a manner that all the works were, in a figurative sense, linked to each other as parts of an abstract art historical chain of development extending through all ages and all schools. It seems obvious to me that this strategy is to be interpreted in the political context of Prussia under its enlightened but absolutist monarchs. Like the display of paintings in the Gallery of Leopold Wilhelm, those in the Berlin museum shows structural analogies with the political system at that time. The well-organized state with the power to structure the public sphere was mirrored in Prussian institutions of education. The new university and the museum served the cultivation of the public as well as its domination.

It was obviously this type of 'art historical museum' that the futurist Umberto Boccioni despised as a 'burial ground', as in it the single work of art lies, metaphorically spoken, "buried in history". Ironically, this kind of museum seems to have been of greatest importance as regards the formation of the aesthetic discourse of the modernist avant-garde.²² In the course of the 20th century, this 'burial ground' even became the 'stage' where their socio-cultural, artistic revolutions were enacted. In more recent times museum curators have been rather cautious not to re-establish 'art historical' displays. Moreover, it seems that the public, too, meanwhile has realized, that it does not have to accept to be instructed in this way, and that an art historical view is not the only possible experience that matters visiting an art collection.

IV. Some conclusions: visual and verbal discourses

The reflections about the history of the museum display lead me to some provisional conclusions concerning the connection of *visual* and *verbal discourses* in art history. It seems obvious to me that the institutional history of the museum of art is not only closely

connected to the history of art history, but both are even complementary if we accept the assumption of two lines of evolution and two different modes of articulation. Art history as a discipline dealing with both visual and textual information has the epistemological potential to bridge the gap between the temporality of the textual on one side, and the presence of the image on the other.

Considered from this position, the ideal 'art historical museum' of the future would have to be a place where this tension between 'experience' and 'knowledge' is exploited in an intelligent and creative way by the practice of the curator. With a view to the various functions of the museum in the past, it cannot be a place where the findings of our discipline are merely illustrated. It rather should be a place where the evidence of the aesthetic is exploited to encourage new insights. This does, of course, not dispense the museum curator neither from reasonable action nor from theoretical reflection but would instead require his or her active partaking in the art historical discourse. The visual discourse of the museum is to be seen as part of a larger project of a science of art (Kunstwissenschaft), serving as a medium and vehicle of knowledge. This precisely seems to me to be the purpose of the museum of art as a public institution in a democratic society based on the self-conscious, emancipated individual. If the museum's socio-political function as an "engine of culture" is denied or undermined, for example by degrading it to a mere place where social prestige and the collectors' wealth are shown off, this institution will be deprived of its essential identity and role within our society, and it might even lose its traditional legitimacy. Which means, it would change into something that could not be of much interest to art historians any more – except for a phenomenon to be studied.

The integral function of any museum of art is, in my view, to provide a public sphere where art is "in process", i.e. produced and presented, rather than a place where history is merely narrated. Having stat-

²¹ Cf. Mijers 1995. Joseph Rosa (1726 – 1805) was conservator of the Kaiserliche Gemäldegalerie, Vienna, and author of the first inventory of this collection, a catalogue published 1796 – 1804, s. *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig 1907 – 1947.

²² See on this and related topics SCHNEEMANN, Peter: *Beziehungsgeschichten. Zur Sozialisierung des autonomen Werks*. In: *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung*. Ed. Ralf BEIL. Ostfildern: Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle, 2002, p. 53-65.

ed that, it is necessary to acknowledge that the visual argumentation of a display can be the basis of a new aesthetic experience that then can lead to a re-evaluation of history. By 'history' I do not mean the mere enumeration of facts and data, but the construction of a narrative, the designing of a verbal picture, the explanation of a certain view that connects the past (of objects described) to the present (of the author or reader). This substantiates my argument that the curator, by continuously inventing new arrangements of the museum's objects, acts as dialectical counterpart to the art historian who aims at new interpretations and insights in writing commentaries, books and essays. 'Experience' and 'interpretation' are not alternatives; on the contrary they have to be joined dialectically.²³ The art historian (we can call him 'writer' or 'speaker') as well as the curator ('arranger' or 'picture composer') are involved in generating art, and both share interests and sometimes form judgements that may, in a broader sense, even be called 'aesthetic'. Obviously, critique as well as arrangement is based on some sort of interpretation: Both actions transform, de-contextualize and re-contextualize objects, and in doing so they reanimate and reconstruct the meaning of 'things' made in the past.

In the reconstruction and explanation of dialogues of the 'diskursive und präsentative kunsthistorische Praxis', as Heinrich Dilly once put it,²⁴ in the exploration of their dialectical relation, lies a whole field of research open to further studies. If the display of objects in a museum is considered to be interpretative and thus subject to continually changing notions dependant on a complex set of historical conditions at any given moment in time, it follows that it needs to be updated accordingly. This process can be stimulated by *verbal criticism*. To illustrate this, I would like to refer, in conclusion, to a historical example of the

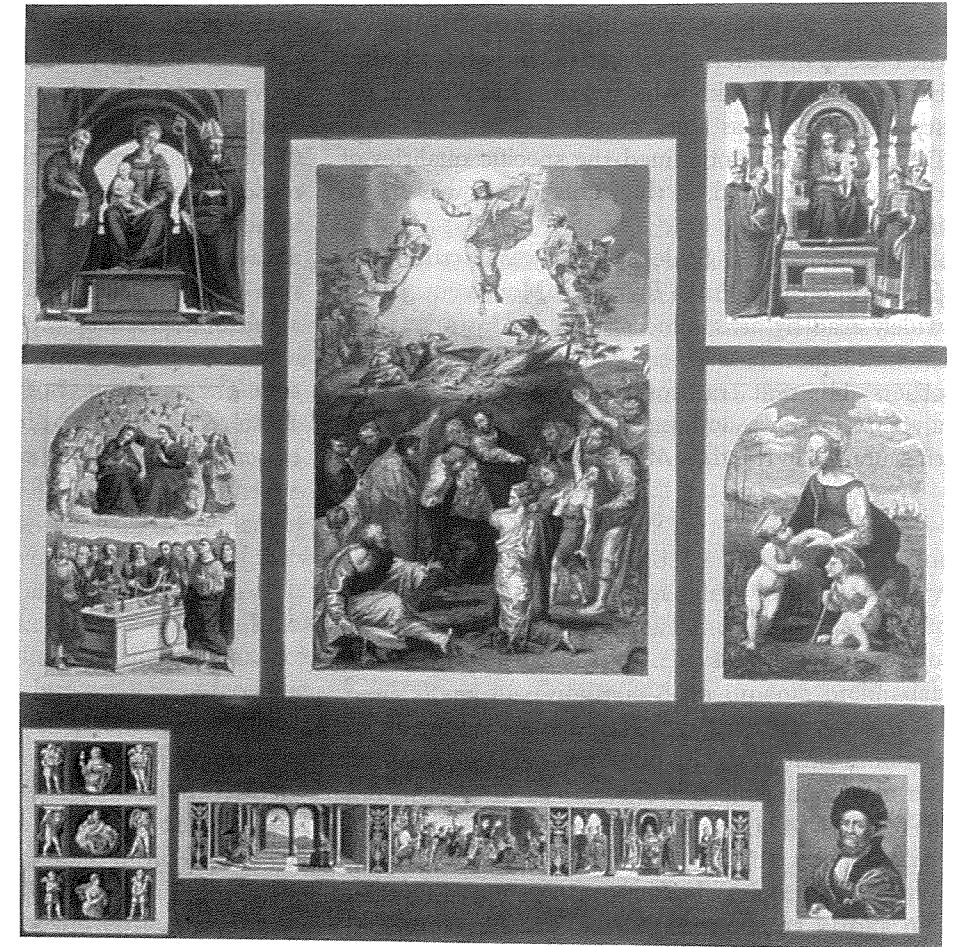
dialectical relationship between the imaged and the written discourse in the museum and in art criticism. Between 1802 and 1805, the German philosopher Friedrich Schlegel published a series of articles in the journal *Europa* in which he described the display of paintings, that had been collected (stolen) by the Napoleonic troupes during their military campaigns in Italy, arranged by Dominique Vivant Denon in the Louvre.²⁵ This exhibition inspired Schlegel to a new, specific view of the history of painting and a new theory of painting as well. In his articles, Schlegel does not just give simple descriptions of the paintings he saw in Paris, but he tries to characterize each artist by comparing his works with those of others, finally focussing on those works of art that really interested him. Schlegel's *Nachrichten von den Gemälden in Paris* are a very individual, subjective narrative in a double sense. It is either an account of his aesthetic experience in the Louvre and a narrated history of painting written for readers who in all probability never would have the chance to go to Paris to see the works Schlegel described. His aim is very clear: In front of the 'medieval' works of art in the Louvre exhibition, Schlegel tried to ascertain his "German" identity, i.e. aesthetic experience served him as vehicle to find out about his own position in relation to a piled up "tradition". On the one hand, his descriptions document subjective impressions and preferences, and on the other hand they reflect how he takes a detached view of past traditions and ideologies by describing motifs, styles and characters, permanently searching expressions to draw comparisons between works of different periods, and schools. A discussion of the older Italian masters in comparison with the famous works by Raphael forms the centre of his argumentation. It was the new arrangement of the old master paintings by Dominique Vivant Denon²⁶ that

²³ See SEROTA, Nicholas: *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. London : Thames and Hudson, 2000. On the future of the museum see now: ZUSCHLAG, Christoph: Vom Kunsthistorikermuseum zum Künstlermuseum. Sind Kunsthistoriker Innen von Museum bald überflüssig? In: *Visions of a future. Art and art history in changign contexts*. Ed. Hans-Jörg HEUSSER – Kornelia IMESCH. Zürich : Siar, 2004, p. 43-64.

²⁴ DILLY, Heinrich: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1979, p. 133.

²⁵ For a critical edition see SCHLEGEL, Friedrich: *Gemälde alter Meister*. Ed. Hans EICHNER –Norma LELLES. Darmstadt : Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1984. I am preparing a study on this subject.

²⁶ See the exhibition catalogue *Dominique Vivant-Denon. L'oeil de Napoléon*. [Cat. exhib] Paris : Musée du Louvre, RMN 1999. For more documents *Vivant Denon. Directeur des musées sous le consulat et l'empire. Correspondance*. Ed. Marie-Anne DUPUY – Isabelle le MASNE DE CHERMONT – Elaine WILLIAMSON. Paris : RMN, 1999.



4. Paintings by Raphael and Perugino in the Louvre around 1802, idealized arrangement. From: *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte par Mme Cosway* [...]. Paris 1802.

inspired Schlegel to adopt an original point of view and even to reflect upon what contemporary art should be like. 'Any new exhibition and combination of old paintings', Schlegel writes, 'creates a new body, where to the amateur many things appear in a new and clearer light'.²⁷

In fact, the Louvre display of Vivant Denon followed by and large the principles of Mechel's display in the Belvedere in Vienna. The paintings were grouped according to national schools and, more or less, according to chronology. But far more important than chronology is the aesthetic concept: Vivant Denon focussed on main works and supplied them

not only with a historical but also with an aesthetic context, as can be concluded from the – partly idealized – etchings by Maria Cosway.²⁸ [Fig 4] As can be seen here, Denon displayed the 'Transfiguration' as the highest achievement of Raphael surrounded by smaller and earlier works of the same master, additionally flanked by two similar subjects of Raphael's teacher Perugino. By this arrangement, he made visible 1) that Perugino repeated himself using the same patterns of composition 2) that the early Raphael's style was indeed very similar to his master's 3) that Raphael did not use 'stock' patterns like his master. This is one visual argument of Denon's display: On

²⁷ SCHLEGEL, Friedrich: In: *Europa*, I, Nr. 1, p. 111-112 (1803).

²⁸ Compare also the water colour drawing by Zix, Benjamin:

Cortège du mariage de Napoléon et de Marie-Louise d'Autriche, 24 × 172 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. M§4, 1832, no. 25.

examining it, Schlegel drew his own conclusions on the basis of his differing theoretical and philosophical background. He acknowledged the older, 'primitive' style of painting as truer, purer, and simpler. So, if Denon's display underlined the specific qualities of the works exhibited, at the same time it was apt to inspire new views.

It is known that Schlegel's text was of crucial importance to the German Romantic Movement. It was widely read by artists and also by art historians like Gustav Friedrich Waagen, Franz Kugler, and many others. His text transformed a visual display into a verbal discourse, and very probably this text inspired the curators in the *Altes Museum* Berlin. But Schlegel's

historical narrative remains an *aesthetic* statement and was understood by the romantic artists as such. This proves to me that the museum as a social institution has been a 'discursive museum' right from the start. Only a few years ago, this discursive function of the museum has been declared programmatically to be the ideal of our present time.²⁹ But the museum of art has always had the potential to be such a place of discussion – neither solely an archive, nor a mausoleum, but a 'forum' of aesthetic experience and critical discussion, a place of creativity open to the present and to the future. The museum is not only a place where art objects are stored, it is itself an object for art history and a room of performance of both art and art history.

²⁹ NOEVER, Peter (Ed.): *Das diskursive Museum*. Osfildern : Hatje Cantz Verlag, 2001.

Úloha múzea pri formovaní umeleckohistorického diskurzu

Resumé

I. Dva druhy súdov: historická a estetická kritika

Aj dejiny umenia majú legendy o svojom pôvode. Najrozšírenejším mýtom je pravdepodobne ten, že dejiny umenia ako disciplína získali svoju pravú identitu v neskorom 19. storočí tak, že odstránili akýkoľvek estetický súd a odmietli akúkoľvek účasť na procesoch, týkajúcich sa súčasného umenia. Medzi prvých zástancov takéhoto prístupu patrí viedenský bádateľ Moritz Thausing, ktorý vo svojej inauguračnej prednáške roku 1873 konštatoval, že by si vedel predstaviť dejiny umenia, v ktorých by sa slovo „krásny“ vôbec nevyskytovalo. Úlohou dejín umenia ako vedeckej disciplíny nemalo byť totiž posudzovanie umeleckých diel na základe ich estetického vzhladu, ale na základe „historických faktov“. Aj keď sa táto koncepcia stala všeobecne akceptovanou – prísne odlišujúc historickú objektivitu od estetického súdu či estetickej kritiky – predsa to pre mnohých vedcov bol skôr ideál či dokonca dogma.

Thausingova poznámka ešte lepšie vynikne na pozadí tzv. drážďanského sporu o Holbeina, pri ktorom sa ukázalo, že v skutočnosti každé umelecko-kritické hodnotenie obsahuje v sebe estetický súd. V rámci tohto sporu sa na výsledku pravdepodobne podpísalo aj inštalovanie oboch obrazov v Drážďanskej galérii, ktoré šikovne odhalilo základy romantickej estetiky. Estetický zážitok tu bol rozhodujúci a nielen pre tento konkrétny spor. Možno povedať, že dejiny umenia sa od svojich počiatkov aktívne podieľali na umeleckej produkcii, obchodovaní či tzv. chode/fungovaní umenia (Kunstbetrieb). Historici umenia (počnúc Winckelmannom až po Warburga a Panofského) zaujímali k tomu, čo tu možno nazvať „estetickým záujmom“, rôzne postoje. Napriek odlišným chápaniam špecifickej estetickej povahy objektov, spája týchto vedcov potreba racionálne vysvetľovať iracionálne v oblasti vizuálneho umenia. Racionalita, taká podstatná pre históriu i vedu, bola považovaná od 19. storočia za jednu z hlavných úloh historika umenia a stála v opozícii k procesom umeleckej tvorby. Uka-

zuje sa však, že vzťahy medzi dejinami umenia a aktuálnou umeleckou tvorbou sú nielen nevyhnutné, ale i utvárajúce charakter vednej disciplíny. Je preto jednou z dôležitých úloh historiografie, pokúšať sa objasniť komplexnú štruktúru diskurzu dejín umenia tak, aby sa preukázalo, akú úlohu zohrala táto disciplína pri formovaní moderného systému umenia.

II. Múzejný diskurz – poriadok vecí

V rámci historiografie dejín umenia je potrebné brať do úvahy nielen textové, ale i vizuálne diskurzy, kde dôležitú úlohu zohráva múzeum umenia ako miesto prepojenia historického a estetického hodnotenia. Raná historiografia dejín umenia prehliadala múzeum a chápala ho predovšetkým ako archív alebo klenotnicu, čo korešponduje s názormi mnohých moderných umelcov alebo filozofov (napr. Adorna), ktorí múzeum nazývali mauzóleom či hrobkou. Tento názor na múzeum sa však zásadne zmenil začiatkom 80. rokov 20. storočia, keď sa povedľa obrovského boomu múzeí objavila postmoderná kritika múzea ako inštitúcie (Crimp). Posun nastal aj zo strany umelcov a múzeum sa stalo miestom oceňovania umenia, ba dokonca inšpirácie. Paralelne s inštitucionálnou kritikou uskutočňovanou umelcami, sa objavilo prehodnocovanie múzejných praktík a spôsobov vystavovania zo strany historikov umenia. Na základe nedávnych výskumov sa dnes považuje múzeum umenia za inštitúciu, kde sa odohráva nielen umelecká kritika, ale aj dejiny umenia. Špecifický „nemý“ vizuálny diskurz v múzeu môže byť potom považovaný za diskurz, ktorý je v dialektickom vzťahu s písaným diskurzom, rozvíjaným prostredníctvom odborných štúdií a publikácií.

Rozvoj tohto vizuálneho diskurzu nastáva vtedy, keď sa zbierka predmetov začne konštituovať ako „múzeum“. Na rozdiel od iných autorov (Crimp, Wyss), sa táto štúdia zameriava na rolu múzea umenia ako miesta estetického zážitku, kde je návštevník vyzývaný zúčastniť sa na „konštrukcii poznania“ prostredníctvom špecifickej formy – „vizuálnymi argu-

mentmi“ výstavy. Diskurz múzea sa tu síce manifestuje vizuálne, ale nevyhnutne sa vzťahuje aj k diskurzu verbálnemu: postavenému na teórii a obsahujúceho teóriu.

Tieto tézy možno ilustrovať na dvoch príkladoch, týkajúcich sa zobrazenia najstarších inštitúcií, ktoré si zaslúžia pomenovanie múzeum umenia. Obidva obrazy znázorňujú Museo Pio-Clementino vo Vatikáne. Obraz francúzskeho maliara B. Gagnereauxa prostredníctvom návštevy v múzeu (ide o švédskeho kráľa Gustava III.) predvádza kultivovanie vkusu, rozjímanie nad majstrovskými dielami a konštituovanie kánonu krásy. Druhým dielom je rytina G. Volpata a L. Ducrosa, kde sú znázornení diváci a prostredníctvom nich sú reprezentované tri spôsoby pozierania a zaoberania sa umeleckým dielom: obdivovanie, súťaženie a kritické skúmanie, ktoré pozostáva zo syntézy konceptuálneho a vizuálneho pochopenia diela. Toto znázornenie kritického skúmania je namieste aj preto, že samotné umelecké predmety v Museo Pio-Clementino boli usporiadané na základe kritérií rozvíjaných v rámci vedeckého bádania v tomto období a tiež nainštalované podľa dobových estetických predstáv. Kurátorom, zodpovedným za túto inštaláciu bol G. B. Visconti a jeho syn E. Q. Visconti, ktorí spolupracovali s Winckelmannom a ich názory boli nepochybne v súlade s Winckelmannovými estetickými pojmami. Visconti a jeho syn spracovali tiež sedemdielny katalóg zbierky tohto múzea, ktorý ukazuje vtedajšiu predstavu klasifikácie objektov na základe formálnych a ikonografických hľadísk. V reálnom priestore múzea zohrali tieto hľadiská určitú úlohu, ale napriek tomu boli podriadené estetickým kvalitám najdôležitejších, kanonizovaných majstrovských diel.

Písať alebo vystavovať „dejiny umenia“ je možné iba za predpokladu, že umenie má svoju históriu, ktorú je možné ukazovať iba ako štýlový vývin, ako jeho „shape of time“ (G. Kubler). Bol to Winckelmann, ktorý vytvoril túto koncepciu v roku 1764, avšak trvalo nejaký čas, kým bola aplikovaná v múzeu umenia. Tento teoretický model pre inštalovanie umeleckých diel vznikol pred koncom 18. storočia a samotný Winckelmann sa pravdepodobne inšpiroval návštevou Drážďanskej galérie.

Dôležitým príkladom zdôrazňovania historického aspektu umenia v múzeu je Musée des Monuments Français koncipované Alexandrom Lenoirem. Snáď

úplne prvým pokusom chronologickej inštalácie – ako vizuálneho prerozprávania písaných dejín umenia – je viedenský Belvédér, ktorú uskutočnil cisársky poradca Jozefa II., švajčiarsky obchodník s umením a Winckelmannov priateľ Christian von Mechel.

III. Historická hermeneutika a estetický zážitok

Aj napriek tomu, že Mechel sledoval „vizuálne dejiny umenia“, jeho inštalácia nebola postavená na čistej chronológii. Jeho spôsob vystavovania vytváral pre každé dielo špecifický estetický kontext, založený na historických a vizuálnych súvislostiach. Tieto boli síce umelo skonštruované, avšak umožňovali divákovi „porozumieť“ špecifickej povahe umeleckého predmetu. Mechelov spôsob vystavovania kombinoval vlastne niekoľko kontextov: biografiiu, národnú školu a chronológiu. Toto umožňovalo tiež kriticky hodnotiť na základe komparácie jednotlivých diel. Mechel bol tiež oboznámený so súčasným myslením a tak jeho kurátorská prax môže byť považovaná za aktuálny a pokrokový príspevok k vedeckému diskurzu v modernom zmysle. Polstoročie po Mechelovi sa jeho koncepcia „vizuálnych dejín umenia“ stala prevládajúcim princípom galerijného vystavovania. Oveľa obsiahlejší prehľad umenia predstavilo Altes Museum am Lustgarten, postavené K. F. Schinkelom v Berlíne. Pozoruhodná zbierka pruského kráľa s celým radom majstrovských diel mimoriadnej kvality bola otvorená pre verejnosť. Kurátorom sa stal historik umenia G. F. Waagen, ktorý však nepoložil dôraz na estetické kvality každého jednotlivého objektu, ale inštaloval spôsobom, kde sa všetky diela stali súčasťou abstraktného umelecko-historického reťazca – vývinu všetkých období a škôl. Túto stratégiu možno interpretovať v súlade s politickým kontextom Pruska a jeho osvietenských, ale tiež absolutistických vládcov. Analógie s politickým systémom a mocenskými štruktúrami tak odzrkadľovali pruské vzdelávacie inštitúcie. Tento typ „umelecko-historického múzea“ bol pravdepodobne príčinou pre označenie múzea ako „pohrebiska“ futuristom U. Boccionim. Paradoxne, však práve tento typ múzea zohral dôležitú úlohu pri formovaní estetického diskurzu avantgárd a „pohrebisko“ sa stalo scénou, kde sa odohrali umelecké revolúcie.

IV. Závěry: vizuálny a verbálny diskurz

Predchádzajúce úvahy vedú k presvedčeniu, že inštitucionálne dejiny múzea umenia sú úzko spojené s dejinami dejín umenia, ba dokonca že sú komplementárne pri akceptovaní predpokladu dvoch línií vývinu a tiež dvoch spôsobov artikulovania. Dejiny umenia ako disciplína, ktorá narába s vizuálnymi a textovými informáciami, má epistemologický potenciál preklenúť priepasť medzi časovou podmienenosťou textu a prítomnosťou obrazu. Vychádzajúc z týchto pozícií, ideálnym umelecko-historickým múzeom v budúcnosti by malo byť také múzeum, ktoré by sa aktívne zúčastňovalo na širšom projekte vedy o umení a slúžilo by ako prostriedok poznania. Múzeum umenia – ako verejná inštitúcia – by malo byť v neustálej premene („in process“), prehodnocovaní histórie v zmysle konštruovania príbehov, dizajnovania verbálnych obrazov, vysvetľovania určitých náhľadov, ktoré spájajú minulosť s prítomnosťou. Kurátor, neustále objavujúci nové inštalovania múzejných predmetov, je potom dialektickým proťajškom historika umenia, ktorý usiluje o nové interpretácie a pohľady vo svojich písaných komentároch, knihách a štúdiách.

Ako hovorí H. Dilly, celá oblasť výskumu otvoreného pre ďalšie bádanie leží v rekonštrukcii a vysvet-

ľovaní dialógov „diskurzívnej a prezentatívnej umelecko-historickej praxe“. Vystavovanie umeleckých objektov v múzeu treba považovať za interpretatívnu prax a teda za predmet kontinuálnych premien, závislých od celého komplexu historických podmienok platiacich v danom momente.

Ako ilustráciu týchto tvrdení možno použiť sériu článkov nemeckého filozofa F. Schlegela, uverejnených v časopise Europa v rokoch 1802 – 1805, v ktorých opisoval výstavy malieb, ukoristených napoleonskými jednotkami počas vojenského ťaženia v Taliansku. Obrazy nainštalované D. V. Denonom v Louvri inšpirovali Schlegela k novému, špecifickému pohľadu na históriu malieb ako aj teóriu. Pred talianskymi dielami stredovekého umenia v Louvri uvažoval prostredníctvom vlastných estetických zážitkov nielen o nemeckej identite, ale i o vlastnom vzťahu k nazhromaždenej „tradícii“, ba dokonca o súčasnom umení. Ak sa dnes diskutuje o „diskurzívnom múzeu“, je potrebné si uvedomiť, že múzeum obsahovalo diskurzívnu funkciu od svojich počiatkov a vždy malo potenciál byť miestom diskusie, nielen archívom alebo mauzóleom, ale „fórom“ estetických zážitkov a kritických diskusií, otvorených v prítomnosti a smerovaných k budúcnosti.

Slovenský preklad Mária Orišková

Teoretické koncepty kritickej muzeológie

Petra HANÁKOVÁ

Predkladaná štúdia je rozsiahlym fragmentom dizertačnej práce autorky nazvanej *Kritická muzeológia – praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia*. I vzhľadom na teoretické zameranie časopisu, sústreďuje sa tu publikovaná časť, v podstate jadro práce, na teoretické východiská aktuálnej muzeológie. Je pokusom systematizovať a cez kľúčových predstaviteľov charakterizovať hlavné línie teoretickej kritiky múzea posledného štvrtstoročia. Text samozrejme nie je vyčerpávajúci. Zodpovedá pohľadu konkrétneho odborníka spoza hraníc západného teritória s odlišnou historickou skúsenosťou a ekonomicky nie celkom kompatibilným „právom na informácie“.

Foucaultovské inšpirácie – múzeum a moc

Meno Michela Foucaulta sa už i v tejto práci objavilo niekoľkokrát. Foucault je dnes vo väčšine humanitných vied neprehliadnuteľnou postavou, kľúčovou referenciou. Mnohé z jeho pojmov či teoretických konceptov priniesli výrazné oživenie, ba až akési podstatné preprogramovanie bádania v rámci viacerých humanitných disciplín. V dejinách umenia a muzeo-

lógii sa vplyv tohto francúzsko-amerického filozofa, epistemológa a vášnivého kritika kľúčových mocenských inštitúcií Moderny udomácnil predovšetkým prostredníctvom dvoch problémových okruhov – cez vzájomný vzťah moci a vedenia (inštitúcií moci a vedenia) a cez tzv. archeológiu či archeologizáciu vedenia – presvedčenie, že žiadne vedenie, ani to umelecko-historické, nie je raz a navždy dané, ale vždy historicky, ideologicky a inštitucionálne rámcované, teda v svojej podstate premenlivé.¹

Asociácia výstavy/vystavovania a moci, výstavných stratégií a moci sa objavuje v tomto období, rôzne gramaticky ohýbaná, v názve viacerých publikácií venovaných dejinám múzeí a výstav.² Vzniká množstvo monografických prác venovaných konkrétnym múzeám, ich výstavným politikám, ideologickému pozadiu ich akvizičného programu, ich zákulisným záujmom... Najväčšia pozornosť je pochopiteľne venovaná najmocnejším múzeám, tým inštitúciám, ktoré doslova písali moderné dejiny umenia.³ Inšpirované západnou kritikou začínajú písať svoje kriticke dejiny inštitúcií i stredo- a východoeurópske krajiny a ich historici umenia. Účasť moci na utváraní vede-

výstavný kontext umeleckého diela. Predovšetkým aktuálny boom záujmu o výstavné dejiny Moderny a experimentálne výstavníctvo dnes podporujú tento „fajšmekerský“ trend.

² Na ilustráciu aspoň niekoľko knižných titulov: DUBIN, Steven C.: *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*. New York : New York University Press, 1999; STANISZEWSKI, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1998 alebo LUKE, Timothy W.: *Shows of Force: Power, Politics and Ideology in Art Exhibitions*. Durham – London : Duke University Press, 1993.

¹ O archeológii múzea však dnes možno hovoriť aj v inom zmysle. Tendencia *archeologizovať* či *muzealizovať* múzeum sa dnes objavuje aj ako architektonická, designérska charakteristika – ako historizujúci retro-trend vo výstavníckej architektúre či scénografii. V jeho rámci dochádza napríklad k de-modernizácii, k akejsi historickej rekonštrukcii či návratu do pôvodného stavu niektorých starších galérií či múzeí umenia. Tieto sú zbavované svojich novších architektonických nánosov, v prospech starších, pôvodnejších, originálnejších vrstiev. Objavujú sa dokonca akési kriticke edície múzeí (výstavnícka obdoba knižných edícií pre bibliofilov) či kriticke *remaky* historických výstav. Ich cieľom je evokovať pôvodný divácky zážitok, resp. originálny

nia a účasť mocných múzeí na utváraní umelecko-historického vedenia je z takýchto publikácií jasne zrejme. Nadobúda konkrétnu podobu, zaštitenú množstvom faktov a heuristického výskumu.

Na ruinách múzea – Douglas Crimp

Okrem sociologicky orientovaného Tony Benneta⁴ a Donalda Preziosiho, ktorému budeme zakrátko venovať samostatnú kapitolu, je snáď najdôležitejším autorom-kunsthistorikom, ktorého práce prezrádzajú silnú foucaultovskú inšpiráciu – Douglas Crimp. Predovšetkým Foucaultova kritická genealógia *disciplinárnych a disciplinujúcich* inštitúcií, ale tiež kultúrnej a politickej implikácie postmodernej epidémie AIDS, zdajú sa byť vo vzťahu Foucault-Crimp najviac produktívne.⁵ Hneď na úvod svojho najznámejšieho textu *Na ruinách múzea*,⁶ neskôr zaradeného do rovnomenného súboru postmoderných esejí,⁷ Douglas Crimp píše: „Foucault analyzoval moderné inštitúcie väzenia – útulky, kliniky, väzenia – a ich príslušné diskur-

zívne formácie – šialenstvo, chorobu a kriminalitu. Je tu ešte ďalšia väzenská inštitúcia, ktorá čaká na analýzu vo Foucaultovom poňatí – múzeum – a ešte jedna disciplína – dejiny umenia. Toto sú predpoklady diskurzu, ktorý poznáme ako moderné umenie. A sám Foucault naznačil cestu, ako začať o tejto analýze premýšľať.“⁸ Napriek úvodnej foucaultovskej referencii a melancholickému muzeálnemu názvu však samotný Crimpov text nie je prioritne textom o múzeu, ale textom o fotografii, ktorú autor považuje za postmoderné médium *par excellence*, a ktorú sa práve prostredníctvom foucaultovskej argumentácie – ako výsledok práve prebiehajúcej diskurzívnej zmeny, či mediálnej rekonfigurácie vedenia, pokúša obhájiť. Crimp teda považuje za kľúčové postmoderné médium fotografiu a za prvého skutočne postmoderného umelca Roberta Rauschenberga, ktorého postmodernú tvorbu „na ruinách múzea“ vymedzuje voči modernizmu ako „umeniu múzea“. Argumentujúc Malrauxovým *Musée imaginaire*,⁹ ktoré nazýva „najväčším pomníkom diskurzu múzea“,¹⁰ ktorý „nevedomky paroduje predovšetkým „dejiny

³ Napr. HUDSON, Kenneth: *Museums of Influence*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

⁴ Z Bennetových publikácií pozri najdôležitejšiu BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London – New York : Routledge, 1995.

⁵ Spomeňme v tejto súvislosti, že obaja autori – Douglas Crimp ako erbový teoretik a Michel Foucault ako jeden z inšpirátorov – patria medzi referenčné mená takzvaných *queer studies*, ďalšej aktuálnej a veľmi plodnej myšlienkovvej platformy, ktorá skúma umenie a kultúru cez prizmu sexuálnych inakostí a ich kultúrnych symptómov. Hoci *queer studies* (resp. *queer theory*) sú dnes rovnako živou oblasťou bádania ako feminizmus či postkoloniálne štúdiá, ich prienik s muzeálnou problematikou, aj keď existuje, je skôr sporadický, preto mu v našej práci venujeme len viac-menej okrajovú pozornosť. Ku *queer studies* bližšie pozri napríklad DAVIS, Whitney: „Homosexuality“, Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History. In: CHEETHAM, Mark Arthur – HOLLY, Michael Ann – MOXEY, Keith (ed.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, s. 115-142.

⁶ CRIMP, Douglas: *On the Museum's Ruins*, pôvodne publikované v časopise *October*, 1980, č. 13. Český preklad štúdie in: POSPISZYL, Tomáš (ed.): *Před obrazem*. Praha 1998, s. 129-140.

⁷ CRIMP, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge (MA) : MIT, 1993. Väčšinu svojich štúdií, venovaných „múzeu, foto-

grafii a postmoderne“ publikoval Crimp pôvodne v revue *October*, ktorého bol dlhoročným editorom. Z tých najdôležitejších, s múzeom a vystavovaním viac-menej súvisiacich esejí uvedme ešte: CRIMP, Douglas: *The Art of Exhibition*. In: *October*, 1984, č. 30, s. 49-81; text venovaný kritike „návratu maľby“ na Fuchsových *documenta 7* v roku 1982; CRIMP, Douglas: *The Postmodern Museum*. In: *Parachute*, 1987, č. 46, s. 61-69 – štúdia venovaná postmodernej architektúre nových múzeí umenia; CRIMP, Douglas: *The End of Art and the Origin of the Museum*. In: *Art Journal*, 1987, č. 4, s. 261-266 a text o muzeálnych projektoch belgického konceptualistu Marcela Broodthaersa CRIMP, Douglas: *This is not a Museum of Art*. In: *Marcel Broodthaers*. Minneapolis : Walker Art Center, 1989.

⁸ CRIMP, Douglas: *Na ruinách múzea*, český preklad štúdie in: POSPISZYL 1998, c. d. (v pozn. 6), s. 131-132.

⁹ Publikácia *Musée imaginaire* od André Malrauxa (pôvodne 1947) predstavuje spolu s oveľa známejším textom *Umelecké dielo vo veku technickej reprodukovateľnosti* (1936) od Waltera Benjamina jednu z prvých prác, ktoré si okrem estetických aspektov fotografie všimli a konceptualizovali i niektoré epistemologické dôsledky vynálezu tohto nového média. Leitmotívom Malrauxovho textu je schopnosť fotografie, resp. fotografickej reprodukcie spojiť nespojiteľné. Fotografia je akýmsi múzeom bez stien či *musée imaginaire*, „vypisuje“ umelecké diela z ich prirodzených priestorových a časových súvislostí, redukujúc ich na púhy prejav štýlu.

¹⁰ CRIMP 1998, c. d. (v pozn. 6), s. 136.

umenia ako humanistickú disciplínu¹¹ uvádza Crimp práve Rauschenberga a jeho na fotografickej reprodukcii založenú tvorbu ako typický produkt postmodernej transformácie „diskurzívnej činnosti múzea“,¹² novej „radikálne rozdielnej obrazovej logiky“,¹³ ktorá podkopala „základné pojmy usporiadaného diskurzu múzea, ako sú originalita, autenticita a prezencia.“¹⁴

Crimpova štúdia o diskurzívnej moci fotografie *Na ruinách múzea* predstavuje jednu z prvých lastovičiek medzičasom relatívne početnej literatúry o vzťahu múzea a fotografie¹⁵ či o predstave fotografie ako múzea.¹⁶

Archeologická epistemológia múzea a umelecký revival kabinetu kuriozít

Podobne ako Douglas Crimp dochádza v približne rovnakom období viacero autorov k presvedčeniu, že doterajšie dejiny múzea sú vlastne len „dejinami rôznych pokusov o popretie rôznorodosti múzea, snahou o jeho redukciu v homogénny systém alebo sériu.“¹⁷ Kritickou reakciou na tento v podstate modernistický trend vidieť minulosť dostredivo, anamorficky – z vlastnej ne-

reflektovanej perspektívy, sú potom v posledných rokoch kritické dejiny zberateľstva filtrované opäť foucaultovským konceptom navzájom nekompatibilných matric poznania. Túto líniu, inšpirovanú archeologickou epistemológiou Foucaultovej práce *Slová a veci*¹⁸ sleduje napríklad práca britskej sociologičky Eilean Hooper-Greenhill *Múzeum a formovanie vedenia* z roku 1992.¹⁹

Hooper-Greenhill, možno trochu nekriticky vedená Foucaultovým vzorom, identifikuje v dejinách (resp. genealógii) múzea tri fázy, tri štrukturálne odlišiteľné a ohraničiteľné obdobia zodpovedajúce charakteristikám Foucaultom vymedzených troch epistém: renesančnej, klasickej a modernej. Každá z nich nachádza svoje stelesnenie, svoj výraz v pre ňu adekvátnom dejinnom štádiu, forme, resp. taxonómii múzea.

„Múzeá“, píše autorka „museli vždy modifikovať spôsob akým pracovali, čo robili, v závislosti od kontextu, mocienských hier a sociálnych, ekonomických a politických imperatívov, ktoré ich obklopovali. (...) Slúžili mnohým pánom, tancovali podľa všelijakých pískal.“²⁰ Múzeá a ich reprezentanti, zaslepení víziou svojej vlastnej pravdy,

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 130.

¹³ Ibidem, s. 132.

¹⁴ Ibidem, s. 138.

¹⁵ Viaceré príbuzné črty múzea a fotografie si povšimla už Susan Sontag v svojej slávnej knihe *On the Photography* z roku 1990. Sontag tu okrem iného píše: „Nech sú morálne požiadavky kladené v mene fotografie akékoľvek, ich hlavným výsledkom je premena sveta v obchodný dom či akési múzeum, kde je každý námet devalvovaný na spotrebný artikel a zároveň povýšený na objekt estetického ocenenia.“ Cit. podľa SONTAG, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, s. 102.

S analógiou múzea a fotografie sa potom stretávame i v rámci archeológie vizuality v kontexte tzv. vizuálnych štúdií, kde obe, ako inštitúcia múzea, tak médium fotografie, spolu s ďalšími „optickými vynálezmi“ 19. storočia zohrávajú kľúčovú rolu: kultivujú, zjemňujú oko, nabádajú vnímať svet esteticky – cez filter fotografického, muzeálneho aparátu či média. Odtiaľ také všeobecné charakteristiky kultúry Moderny ako „muzeálna kultúra“ (*museum culture*) alebo „šošovková kultúra“ (*lens culture*). Múzeum i fotografia umocňujú prioritu oka – moderného telesného orgánu *par excellence*, podieľajú sa na stále intenzívnejšej vizualizácii sveta.

¹⁶ O muzeálnej funkcii fotografie ako archivára zanikajúceho sveta a predovšetkým miznúceho, efemérneho umenia sa v poslednom čase rozpisalo mnoho autorov. Tento záujem je, vzhľadom na pomínuteľnú povahu stále väčšej časti aktuálneho umenia, pochopiteľný. Tam, kde zlyháva múzeum „zaskakuje“ fotografia – postmoderné „múzeum bez stien“ *par excellence*. K tomuto pozri aj BAURET, Gabriel: *La photographie: un musée rival?* In: *Les Cahiers du MNAM. (L'oeuvre et son accrochage)*, 1986, 17-18, s. 188-193.

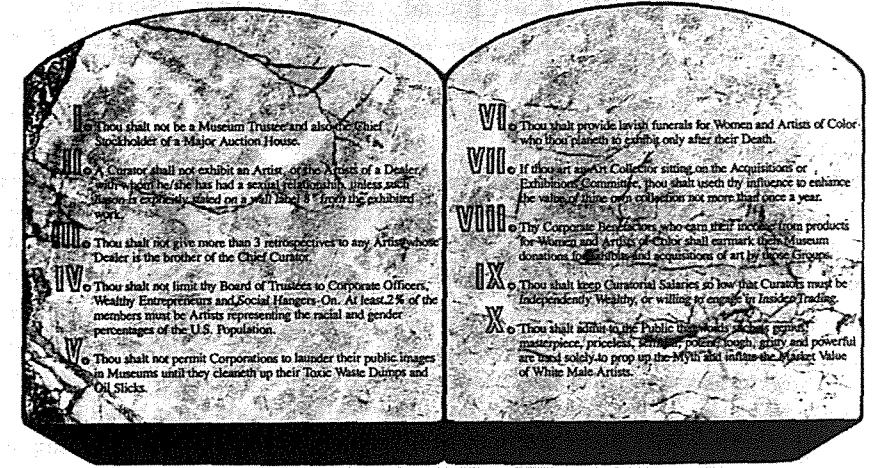
¹⁷ CRIMP 1998, c. d. (v pozn. 6), s. 135. Neprimeranosť konštruovania dejín múzea či hľadania jeho počiatkov cez filter súčasnosti, z perspektívy disciplíny, ktorá sama seba považuje za teleologické završenie dejín a svojimi parametrami pomeriava minulosť, kritizuje i Stephen Bann v už zmieňovanej prehľadovej štúdií venovanej recipročnému vzťahu múzea a dejín umenia. Pozri BANN, Stephen: *Art History and Museums*. In: CHEETHAM – HOLLY – MOXEY 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 234-235.

¹⁸ FOUCAULT, Michel: *Slová a veci*. Bratislava 1987. Pôvodné francúzske vydanie pochádza z roku 1966.

¹⁹ HOOPER-GREENHILL, Eilean: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London – New York: Routledge, 1992.

²⁰ Ibidem, s. 1.

GUERRILLA GIRLS' CODE OF ETHICS FOR ART MUSEUMS.



1. Guerrilla Girls: Etický kód pre múzeá umenia, 1990.

svojim vlastným „režimom pravdy“, ktorej relatívnosť, dočasnosť a historickú zvratnosť si neuvedomovali, prenášali tieto svoje vedomostné rámce i do minulosti, prispôbovali nekompatibilný historický materiál anachronickým epistemologickým vzorom. Výsledkom takéhoto prístupu boli „skôr dejiny omylov, ako dejiny pravdy“,²¹ neschopnosť dovidieť za hranice mysliteľného. Až aktuálna historická skúsenosť s koncom veľkých rozprávání obnažila modálnosť a dočasnosť univerzálne platných právd a priniesla ponaučenie, že „to čo platí v jednom období za racionálny akt, zaň nemusí platiť v inom, a táto skutočnosť závisí od kontextu úsudku, ktorý prevažuje.“²² Objekty vystavené v múzeu „nemajú esenciálnu identitu“, ich „význam nie je konštantný“,²³ ale naopak otvorený a premenlivý. „Hodnoty a priority dnešných múzeí umenia nie sú tie isté ako hodnoty a priority, považované za dôležité v minulosti.“²⁴ Vo vzťahu k múzeu a jeho exponátom teda neexistuje žiadna pravá, lepšia, univerzálne platná klasifikácia či model poriad-

²¹ Ibidem, s. 11.

²² Ibidem, s. 9.

ku, skôr množstvo navzájom nekompatibilných, na rôznych miestach a v rôznych historických obdobiach uplatniteľných a hlavne mysliteľných racionalít. Z nich ani jedna nevyhnutne neústi do nasledujúcej, nepredstavuje jej nižšie evolučné štádium. Každá nová historická epocha (i tá post-historická, ktorú dnes žijeme) so sebou prináša nové možnosti klasifikácie sveta, akúsi svoju disciplinujúcu víziu (Norman Bryson), ktorej v muzeálnom kontexte zodpovedajú nové spôsoby organizácie zbierkového materiálu. Práve pluralita prístupov predchádzajúcich štádií múzea k materiálu sveta by nás však mala poučiť, vystríhať pred prípadným prílišným zovšeobecňovaním nami (v tomto okamihu) uplatňovaného poriadku. I on je totiž zvratný, dočasný, historicky, geograficky i kultúrne zraniteľný.

Ďalším reprezentantom archeologickej epistemológie múzea, resp. zberateľstva je Krzysztof Pomian. Vo svojej rozsiahlej práci *Zberatelia, amatéri, milovníci*

²³ Ibidem, s. 196.

²⁴ Ibidem, s. 197.

kuriozít z roku 1987²⁵ sa autor sústreďuje na jednu miestne i časovo vymedzenú kapitolu dejín zberateľstva, na epistému „kuriozity“ a na to ako sa medzi rokmi 1500 až 1800 vyvíjala predovšetkým v Paríži a v Benátkach. Pomian považuje zbierku za „antropologickú udalosť.“²⁶ Jeho publikácia predstavuje skutočne pozoruhodný kultúrno-antropologický pohľad na „age of curiosity“, na zberateľstvo ako komplexný fenomén, ktorý nie je možné prehliadnuť z perspektívy jednej disciplíny a ktorý je možné pochopiť len pri akceptovaní vedomostných obmedzení historických rámcov poznania.

Pozoruhodnou umeleckou paralelou aktuálneho humanitno-vedného záujmu o „iné“ epistémy, iné modely poriadku či usporiadania, blízke hoci *kunst-kammer* či kabinetu kuriozít sú viaceré súčasné výstavné či výtvarné projekty inšpirované práve proto-muzeálnymi formami vystavovania a ich zdanlivo patafyzickými exponátmi.²⁷ Akoby postmoderná inklinácia k iným druhom poriadku, k zdanlivému chaosu a rozpadu štruktúr revitalizovala istý druh vnímavosti príbuznej proto-muzeálnym formám – k takým spôsobom vystavovania, ktoré obchádzajú racionálne, „vedecké“ hľadiská modern(istick)ého poriadku. Kabinety kuriozít nie sú však vnímavosti dnešného umelca či kurátora blízke len svojou zdanlivo iracionálnou štruktúrou, brikolážou faktov a výmyslov, ale i svojimi kurióznymi objektmi. Stačí zbežná orientácia v súčasnom umení, letmá prehliadka tvorby niektorých aktuálnych umeleckých hviezd a na prvý pohľad je zrejmy záujem súčasného umenia o veci bizarné, patologické, pre veci z iného, arteficiálneho sveta, pre zázračno. Kuriózne, exotické, „nevidané“ funguje dnes v aktuálnom umení ako svojbytná estetická kategória. Spôsob tvorby mnohých aktuálnych umelcov má

²⁵ POMIAN, Krzysztof: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris : Editions Gallimard, 1987. Anglická reedícia pochádza z roku 1990.

²⁶ Ibidem, s. 6.

²⁷ Pozri napríklad článok THOMSON, Nat: A Museum of Lies. In: *Parket*, 2002, č. 66, s. 187-190, venovaný umelcom, ktorých umeleckou stratégiou je výroba fikcií, „mistorických“ (novotvar Pierra Bourdieu, označujúci fúziu historického a mysteriózneho) či patafyzických objektov a prostredí.

²⁸ Z výstav, ktoré sa v posledných rokoch sústredili na toto opätovné prehodnotenie epistémy kuriozity v aktuálnom ume-

neraz povahu akéhosi obskúrneho kutilstva či šarlatánstva – programovej mystifikácie, ktorej produktom sú častokrát starobylo pôsobiace objekty atypických tvarov a záhadného pôvodu (napr. kostra bájneho Minotaura z výstavy *Permanentný romantizmus* v Galérii mesta Bratislava či Svěrákovi *Ropáci* z rovnomeného filmu) alebo rôzne hrôzostrašné či zvláštne bytosti s množstvom končatín či prirodzení (napríklad hybridné figúry súrodencov Chapmanovcov).²⁸

Na druhej strane si však treba uvedomiť, že tento historický záujem o epistemologické zlomy v dejinách myslenia, toto skúmanie krízových období premien epistemologických rámcov, sa odohráva v období, ktoré samo seba definuje ako obdobie rekonfigurácie doteraz mysliteľného. Túto rekonfiguráciu poznania pritom spoluurčuje, okrem všeobecnej nedôvery v autoritu *veľkých príbehov* – hlavných referencií poznania Moderny, predovšetkým informatizácia vedenia. Vstup nových médií do každodenného života a ľudskej komunikácie výrazne ovplyvňuje povahu súčasného vedenia. Pred vyše storočím ohrozovala múzeum fotografia, dnes je touto „hrozbou“ (epistemologickou výzvou) internet – jeho schopnosť efektívneho uchovávanía, komunikovania, komprimovania, doteraz nepredstaviteľného a v svojej podstate nelineárneho spájania dát. Samotný vzťah múzea a internetu – transformácia a opätovné premyslenie základných *raison d'être* múzea pod vplyvom nových médií či technológií, predstavuje dnes veľmi vďačnú tému muzeálnej esejistiky.

Múzeum ako vzorová epistemologická technológia Moderny – Donald Preziosi

Vyššie, v kapitole venovanej Foucaultovmu vplyvu na kritickú teóriu múzea, sme zmienili niekoľko

ni spomeňme napríklad výstavu *Hybrids* v amsterdamskom De Appel v roku 1996 (kurátorka Saskia Bos) alebo výstavu *Ethnography: A User's Manual. Archaeology, Fine Arts, Ethnography and Varieties* v Museo de Bellas Artes v Caracase – recenziu pozri HOFFMANN, Josef: *Ethnography*. In: *Flash Art*, nov.-dec. 2002, s. 44. Poetike kabinetu kuriozít sa v niektorých svojich výstavných projektoch venoval aj francúzsky kurátor Jean-Hubert Martin. K tomu pozri MARTIN, Jean-Hubert – MILLET, Catherine: *Cabinets de curiosités: qu'est-ce qui s'y cache?* In: *Art Press*, č. 190, s. 38-49. K tomuto typu umenia pozri potom prípadne aj MaCADAM, Alta B.: *Where the Dinosaurs Are the Old Masters*. In: *Artnews*, marec 1998, s. 162-167.

autorov a zámerne si pritom na neskôr „odložili“ snáď najdôležitejšiu postavu – Donalda Preziosiho.

Tento výnimočne produktívny americký historik umenia s literárnovedným vzdelaním, autor publikácie *Rethinking of Art History*,²⁹ považovanej za akúsi archeológiu či genealogiu umeleckohistorického vedenia je dnes azda najväčšou autoritou kritickej muzeológie. Hoci múzeum a jeho elokventná dekonštrukcia zďaleka nie je jediným objektom Preziosiho teoretického záujmu, tvorí zároveň odrazový mostík i základný kameň jeho vedeckej kariéry.

Preziosiho sofistikovaná, podľa niektorých možno až príliš špekulatívna muzeologická argumentácia siaha ďaleko za hranice dejín umenia i muzeológie, k samotnej podstate osvieteneckého projektu Moderny a jej kľúčovým hodnotám. Múzeum v Preziosiho poňatí predstavuje onnipotentnú inštitúciu, akýsi transparentný, zato výnimočne vplyvný reprezentačný systém filtrujúci vnímanie a poznávanie moderného sveta.

Preziosiho súbor *muzeografických* textov, roztrúsený na stránkach viacerých medzičasom kanonických kritických antológií nového dejepisu umenia, je v kontexte aktuálnej, skôr nesystematickej kritickej muzeológie snáď jedinou vskutku prepracovanou a naďalej prepracovávanou kritickou teóriou múzea.

Východiskom väčšiny Preziosiho muzeálnych štúdií,³⁰ inšpirovaných nielen Michelom Foucaultom, ale i Jacquesom Derridom a jeho slovníkom, je konštatovanie priamej súvislosti či doslova vzťahu závislosti medzi inštitúciou moderného múzea, dejinami ume-

nia (resp. *muzeografiou*, ako Preziosi obe tieto inštitúcie spoločne nazýva) a samotným osvieteneckým projektom Moderny. *Muzeografia* je podľa Preziosiho jednou z najurčujúcejších *epistemologických technológií* moderného podniku, tak ako je osvietenecký vynález moderného múzea a s ním súvisiaci „vynález“ umenia revolučnou udalosťou minimálne takého významu, ako objavenie lineárnej perspektívy. Moderné múzeum, táto, podľa Preziosiho, najmocnejšia moderná metafora, „transformovala množstvo starších praktík produkcie poznania, štruktúrovania a vystavovania do novej syntézy, ktorá bola porovnateľná so súčasným vývojom iných moderných foriem sledovania a disciplíny v nemocniciach, väzeniach a školách.“³¹

Vo svojich početných muzeálnych textoch, obzvlášť v tom najcitovanejšom – *Umenie dejín umenia*, všíma si Preziosi nielen účasť muzeografie na štruktúrovaní moderného vedenia, ale i úlohu, ktorú táto mocná *epistemologická technológia* zohrala pri spoločenskom a politickom formovaní európskeho národného štátu a následne v *européizácii* (kultúrnej, muzeálnej kolonizácii) sveta.

Hlavným analyzovaným produktom Preziosiho muzeografie je však kategória umenia, to autorom znovu a znovu dekonštruované umenie dejín umenia, „určíte jeden z najoslávnejších moderných európskych vynálezov a nástroj spätného prepisovania dejín celého ľudstva.“³² Vynálezom umenia dejín umenia, akéhosi „esperanta európskej hegemonie“³³ akoby sa nastolil „vzor pre všetku produkciu“³⁴ akási jednotka merania, ktorá nielenže určila nové parametre sveta, ale dokonca „prerozprá-

²⁹ PREZIOSI, Donald: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven – London : Yale University Press, 1989.

³⁰ Vzhľadom na neutíchajúcu publikačnú aktivitu v tejto oblasti uveďme, bez nároku na kompletnosť, aspoň niektoré kľúčové Preziosiho muzeálne štúdie. V niektorých prípadoch ide o prepracované varianty predchádzajúcich textov: *Modernity Again: the Museum as Trompe l'oeil*. In: BRUNETTE, Peter – WILLS, David (ed.): *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge 1994, s. 141-150; *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*. In: DURO, Paul (ed.): *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, s. 96-110; *Collecting / Museums*. In: NELSON, Robert S. – SHIFF, Richard (ed.): *Critical Terms for Art History*. Chicago – London : The University of Chicago Press, 1996, s. 281-291; *The Art of Art History*. In: PREZIOSI, Donald: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York : Oxford University

Press, 1998, s. 507-527; *Hearing the Unsaid. Art History, museology, and the composition of the self*. In: MANSFIELD, Elizabeth (ed.): *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*. London – New York : Routledge, 2002, s. 28-45 a nakoniec *Brain of the Earth's Body: Museums & the Fabrication of Modernity*. Minneapolis – London : Minnesota University Press, 1999. Jedným z posledných Preziosiho koeditorských počínov v oblasti muzeológie je monumentálna antologická publikácia *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Ashgate 2003.

³¹ PREZIOSI 1998, c. d. (v pozn. 30), s. 510.

³² Ibidem, s. 512.

³³ *Museology and Museography*. In: *Art Bulletin*, 77, 1995, č. 1, s. 14.

³⁴ PREZIOSI 1998, c. d. (v pozn. 30), s. 512.

vala a precentrovala samotné dejiny“.³⁵ Vynálezom umenia (dejín umenia) sa samotná Európa „stala nielen zbierkou umeleckých diel, ale organizujúcim princípom zbierky: sadou objektov v múzeu, svojou vlastnou muzeálnou vitrínou.“³⁶ „Umenie dejín umenia a jeho muzeológia sa stali nástrojom historického myslenia a myslenia založeného na reprezentácii, predstave určitého druhu dejinnosti, ktorá je porovnateľná s nacionalistickými teleológiami európskej Moderny.“³⁷ Je až neuveriteľné, akú úlohu zohrali muzeológia a muzeografia v europeizácii sveta, ako dokonale prostredníctvom svojich historizmov a esencalizmov skonštituovali umeleckú tradíciu celého sveta³⁸ a ako bezchybne splnili svoju „najzákladnejšiu programovú misiu – výrobu a údržbu Moderny.“³⁹

Vo svojich muzeografických štúdiách sa Preziosi opakovane pokúša nastaviť pasce konvenčným spôsobom uvažovania o múzeu.⁴⁰ V snahe čo najefektívnejšie dekonštruovať múzeum, zviditeľniť jeho neviditeľný, zato všadeprítomný *frame effect*, používa množstvo subtilných metafor. Prirovnáva múzeum k miestnosti so zrkadlovými stenami, ktorá donekonečna odráža, znovu a znovu multiplikuje svoj vlastný obsah.⁴¹ Hovorí o múzeu ako o ideologickom aparáte,⁴² optickom vynáleze, *trompe l'oeil*, „ozajstnej Sume optickosti“⁴³ ktorá „umiestňuje svojich užívateľov do anamorfických pozícií, z ktorých a len z ktorých sa istá historická dramaturgia javí ako úplne prirodzená“.⁴⁴ „Muzeologický priestor konštituuje pozoruhodne pôsobivé divadlo pre výkon historiografickej dramaturgie, tvoriac zo súčasnosti anamorfický bod predstavy minulosti.“⁴⁵ Prítomnosť vníma-

ná z takejto perspektívy, zdá sa byť nevyhnutnosťou minulosti, jej jediným možným zavŕšením. Muzeálna minulosť vnímaná anamorficky – ako genealógia pre súčasnosť, však zďaleka nie je prirodzenou. Naopak, táto jej teleologická dramaturgia, ktorej synonymom je vývoj, je púhym muzeografickým efektom, produktom disciplíny, ktorej základy sú „veľmi dobre kódovanými rétorickými trópmi, ktoré aktívne „čítajú“, usporadúvajú a alegorizujú minulosť (skôr ako by ju len jednoducho odrážali).“⁴⁶ Samotné dejiny sú teda vlastne, tvrdí Preziosi, muzeologickým artefaktom.⁴⁷

Donald Preziosi zďaleka nie je jediným autorom uvažujúcim v týchto súvislostiach. I Stephen Bann vo svojom zhrňujúcom článku o vzťahu múzea a dejín umenia si kladie podobné otázky: Je múzeum produktom, alebo skôr producentom dejín? Je vôbec možné „oddeliť dejiny múzeí (...) od historickej hyperreality údajne podporovanej samotným múzeom?“⁴⁸ Kto je v tomto interaktívnom procese zahrňujúci a kto zahrnutý? Stvorili dejiny múzeum, alebo múzeum dejiny? Či konkrétnejšie: sú dejiny umenia dôsledkom, alebo príčinou múzeí umenia?

Muzeografia, vrátme sa k Preziosimu, a jej nástroj – umenie teda neprehliadnuteľným spôsobom utvárali podobu a povahu sveta, v ktorom od čias osvietenstva žijeme, spoluprodukovali väčšinu hierarchií určujúcich povahu moderného sveta. Za nacionalizmom, europocentrizmom, kolonializmom a ďalšími problematickými vlastnosťami osvieteneckého projektu Moderny, akoby sa vznášala za všetko zodpovedná

nimočne mocný ideologický aparát či dispozitív zvykne považovať kinematograf. K tomu pozri napr. česká autorka HANÁKOVÁ, Petra: Filmový aparát (dispozitív). In: *Cinepur*, sept. 2001, č. 17, s. 53.

³⁵ Collecting/Museums, c. d. (v pozn. 30), s. 288.

³⁶ Museology and Museography, c. d. (v pozn. 33), s. 14.

³⁷ Modernity again: the Museum as Trompe l'oeil, c. d. (v pozn. 30), s. 143.

³⁸ Museology and Museography, c. d. (v pozn. 33), s. 14.

³⁹ Modernity again: the Museum as Trompe l'oeil, c. d. (v pozn. 30), s. 146.

⁴⁰ BANN, Stephen: Art History and Museums. In: CHEETHAM – HOLLY – MOXEY 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 231.

kategória umenia – „osvietenecký disciplinárny objekt par excellence“.⁴⁹

Z moderného múzea umenia sa podľa Preziosiho stala inštitúcia, ktorá počnúc 19. storočím – obdobím svojho najväčšieho boomu, „pretvorila väčšinu vecí v muzeologický materiál“⁵⁰ ktorá rozdelila svet na muzeologický a nemuzeologický – na objekty, hodné a nehodné múzea. Po vzniku moderného múzea a jeho spracovaní, roztriedení sveta „nie sú viac veci vo svete tým čím boli; teraz sú vecami, ktoré nie sú v múzeu“.⁵¹ „Podobne ako existencia divadla ironizuje rozlíšenia ľudského správania na prirodzené a umelé, tak aj múzeum svojím rozdelením sveta na muzeologický a mimomuzeologický robí paradoxnými rozlíšenia medzi originálom a kópiou, realitou a filmom, prezentáciou a reprezentáciou, ponechávajúc pritom tieto duality v bre.“⁵² Ani tu sa však moc múzea nekončí. Siahla ešte ďalej, oveľa hlbšie, do samotného jadra Moderny.

Podľa Preziosiho je totiž i ďalší z osvieteneckých vynálezov – moderný Subjekt vygenerovaný múzeom umenia. Práve ono mu totiž prostredníctvom svojho privilegovaného objektu – umenia (dejín umenia) ponúka ideálny „referenčný rámec“ a prostredníctvom svojich tvorcov – umelcov osobnostné identifikačné vzory. Práve spomínaný „totalizujúci pojem umenia“ a spolu s ním umelec – umelecká profesia ako modelová aktivita pretvárania sveta a seba pretvárania (v zmysle „dramaturgy of self“)⁵³ predstavuje podľa Preziosiho „najmocnejšiu agentúru (či „referenčný rámec“) úspechu odboru muzeológie v jej skutočne všeobecnej kolonizácii svetových kultúr.“⁵⁴ Umenie dejín umenia je od začiatku 19. storočia v modernom múzeu „inscenované ako model nového buržoázneho spoločenského Subjektu. (...) Z umeleckého diela sa stáva simulacrum, model, maketa, ideálna predstava, emblém, metafora, alebo znak (alebo...) moderného Subjektu a jeho pôsobenia.“⁵⁵ Z umenia múzea a dejín umenia sa tak stáva „nástroj (...) (buržoáz-

⁴⁹ Collecting/Museums, c. d. (v pozn. 30), s. 283.

⁵⁰ Brain of the Earth's Body, c. d. (v pozn. 40), s. 103.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Collecting/Museums, c. d. (v pozn. 30), s. 283.

⁵³ Ibidem, s. 282-283.

⁵⁴ Ibidem, s. 282.

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim 0
Metropolitan 0
Modern 1
Whitney 0

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1995 BY

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS

2. Guerrilla Girls: Koľko žien malo monografickú výstavu v new-yorských múzeách minulý rok? 1985.

nebo) seba-utvárania“ z „jazyka dejín umenia (...) etický jazyk Ja (self)“.⁵⁶ V tejto súvislosti Preziosi zdôrazňuje tradičnú modernú asociáciu estetiky a etiky spoluprodukovanej múzeom, evokuje obraz, metaforu muzeologickej möbiovej pásky⁵⁷ – predstavu umenia, ktoré nie je len estetickým, ale predovšetkým etickým vzorom. „Múzeá predstavujú v spoločenskom živote akési beterotopické miesta“, „poskytujúce ľudským subjektom určité prostriedky k simulovaniu majstrovstva ich životov, kompenujú tak zmätky a protirečenia každodenného života.“⁵⁸ Múzeum tak prostredníctvom umenia naďalej legitimizuje modernú „subjektivitú organizovanú okolo pojmov duchovnej homogénosti, konzistencie a pokoja“,⁵⁹ upevňuje „buržoázny ideál sociálneho subjektu“ s jeho danou životnou trajektóriou, s jeho predstavou života ako „etického a morálneho majstrovského umeleckého diela“.⁶⁰ Z umeleckého diela vystaveného v múzeu sa tak sta-

⁵⁵ Brain of the Earth's Body, c. d. (v pozn. 40), s. 105.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Collecting/Museums, c. d. (v pozn. 30), s. 285.

⁵⁸ Ibidem, s. 284.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

lo akési idealizujúce zrkadlo moderného Subjektu. Tak ako je on anamorfický a umelo konštruovaný zo zlomkov svojho života a skúseností, tak i muzeálne umenie stalo sa akýmsi oknom, dostredivou perspektívou, konzistentným obrazom minulosti. Z umeleckých diel sa v múzeu stali „najpríznačnejšie a najvýrečnejšie ľudské produkty“, „naše najpríkladnejšie aktivity“,⁶¹ vynálezom umenia dejín umenia začali sa veci galvanizovať podľa ideálu umenia.

Moderné múzeum a dejiny umenia to sú teda dve strany tej istej mince, dve inštitúcie navzájom neodtrhnutelné, Preziosim pevne zletované pojmom muzeografia. Múzeum umenia je v poňatí Donalda Preziosioho akýmsi „mozgom tela zeme“,⁶² vzorovou inštitúciou Moderny, umenie jej vzorovým produktom, akousi matricou, ktorá k svojim proporciám prispôsobila, k svojmu obrazu vzťahovala obraz sveta.

Feministická kritika múzea umenia a jej pozvoľný mainstreaming

Ďalším vplyvným prúdom aktuálnej kritickej muzeológie je feministická kritika.⁶³ Tvorí v istom zmysle prienik s líniou, ktorej sme venovali pozornosť v predchádzajúcej kapitole. I jej prioritou je „prerámovanie diskurzívnych formácií a štruktúr moci“,⁶⁴ „prax, ktorá kritizuje a dekonštruuje autoritu, inštitúcie a ideológie a skúma odpor voči nim.“⁶⁵ Ak však muzeálna kritika

foucaultovských inšpirácií skúmala fenomén moci a jej vplyvu na oblasti a inštitúcie vedenia skôr vo všeobecnosti, feminizmus v muzeológii a v dejinách umenia mobilizujú, aspoň v ranných štádiách, partikulárnejšie, viac rodovo špecifické záujmy. Táto počiatková partikularita záujmov do istej miery vysvetľuje aj inklináciu feministických autoriek ku *case studies* – ku konkrétnym prípadovým štúdiám, ktoré sa neskôr stávajú podkladom pre predbežné (nikdy však nie definitívne) zovšeobecnenia.⁶⁶

Samotná feministická kritika múzea (či všeobecnejšie, dejín umenia), ako v prácach teoretičiek/teoretikov, tak výtvarníčok/výtvarníkov, je samozrejme relatívne diferencovaným a aj historicky podmieneným prúdom. Zatiaľ čo v prvej fáze (generácii) si feministky v zobrazení všímali predovšetkým rod (gender *in* representation), tj. študovali, nemilosrdne kritizovali a následne zaplňali *neprítomnosť* žien, v druhej generácii si skôr všímali rod reprezentácie (gender *of* representation) – podoby, formy a „tvary“ *prítomnosti* žien, spôsob akým mužmi ovládaná a rodovými predsudkami obmedzená spoločnosť štruktúruje a zvyšuje zobrazenia žien.⁶⁷ Z tohto hľadiska je v rámci feministickej teórie i v kontexte múzea kľúčovou kategóriou pohľad (angl. *gaze*)⁶⁸ a to predovšetkým s väzbou na eventuálnu diváčku ženskú skúsenosť v múzeu umenia, v prostredí, ako neskôr uvidíme, silne mužsky genderovanom.⁶⁹

d. v pozn. 30), s. 220. Feminizmu v dejinách umenia či feministickým dejinám umenia sa v našom prostredí systematicky venuje predovšetkým česká autorka Martina Pachmanová. Z jej iniciačných publikácií a textov spomeňme napríklad: PACHMANOVÁ, Martina: Dějiny umění & feminismus. In: *Labyrinth-revue*, č. 1-2, 1997, s. 90-92; PACHMANOVÁ, Martina: *Věrnost v pohybu*. Hovory o feminizmu, dejinách a vizualitě. One Woman Press, 2001, a zvlášť PACHMANOVÁ, Martina (ed.): *Neviditelná žena*. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dejinách a vizualitě. One Woman Press, 2002.

⁶⁸ Feministická teória rozlišuje niekoľko rodovo rozlične „pre-siaknutých“ typov pohľadu. Diferencuje predovšetkým medzi *the look* – sexuálne indiferentným pohľadom všeobecne a *the gaze* – rodovo filtrovaným, sexualizovaným pohľadom.

⁶⁹ Na rodovej disproporcii diváckej skúsenosti múzea umenia, na nerovnováhe muža ako subjektu pohľadu a ženy ako objektu pozerania zgustne si predovšetkým Carol Duncan v štúdiu venovanej stálym expozíciám MoMA. Jej prípadová feministická analýza poukáže na implicitnosť mužského rodu diváka

Podobne ako v ostatných oblastiach muzeálnej kritiky, ba v prípade feministickej kritiky ešte oveľa intenzívnejšie objavuje sa paralelna línia umelecká (silná zvlášť v médiu *performance*) a línia teoretická. Obe línie na seba vplyvajú a niekedy navzájom doslova splývajú.⁷⁰ V tejto súvislosti možno potom hovoriť aj o paralelnosti myslenia a vystavovania, o myslení prostredníctvom výstav alebo o dekonštruovaní či rekonštruovaní kritizovaných fenoménov prostredníctvom vlastnej výstavnej či kurátorskej praxe.

Východiskom feministickej kritiky múzea umenia je len na prvý pohľad neuspokojivá reprezentácia žien-umelkyň v mienkotvorných múzeách umenia,⁷¹ mužská štruktúrovanosť a skoro dôsledne mužský „casting“ múzeami tlmočeného príbehu umenia či „mužskosť“ *trustees* v jeho ekonomickom pozadí. To všetko sú len symptómy oveľa podstatnejšieho problému, ktorým je podľa feministiek bytostná patriar-

i diváckej skúsenosti múzea vôbec, v protiklade k štatisticky vyššiemu ženskému rodu polo- či úplne nahých modelov vystavených na stenách múzea.

⁷⁰ Týka sa to napríklad niektorých performancií Andrey Fraser či akčného zoskupenia *Guerilla Girls*, pohybujúcich sa na pomedzí dejín umenia (avšak v ironickom zmysle *science of fiction*) a angažovaného umenia. (Repr. I.) K aktivitám *Guerilla Girls* pozri napr. MITÁŠOVÁ, Monika: *Guerilla Girls: fakty, humor a umelá kožušina*. In: *Aspekt*, 2000, č. 2, s. 116-118; k prácam Andrey Fraser napr. FRASER, Andrea: *Museum Highlights: A Gallery Talk*. In: *October*, 1991, č. 57, s. 104-122.

⁷¹ Okrem spomínaných akcií *Guerilla Girls* je to napríklad Lucy Lippard a niektoré ďalšie feministické aktivistky, ktoré počnúc koncom šesťdesiatych rokov kritizujú slabú muzeálnu reprezentáciu umenia žien. Cieľom ich kritiky sa stáva predovšetkým *Whitney museum of American Art* a neskôr ďalšie kľúčové americké múzeá umenia a výstavné prehliadky a dôsledkom vyššieho uvedomenia a citlivosti kritizovaných múzeí pre ženskú otázku a problematiku nedostatočnej (re)prezentácie žien.

⁷² *Prečo neexistovali žiadne veľké umelkyne?* – pýta sa v svojej slávnej štúdiu z roku 1971 Linda Nochlin (český preklad in: PACHMANOVÁ 2002, c. d. (v pozn. 67), s. 25-64) a vzápätí tvrdí, že odpoveď na túto otázku „vôbec nesúvisí s genialitou či jej absenciou, ale so spoločenskými inštitúciami a s tým, čo tieto inštitúcie jednotlivým triedam alebo skupinám v dejinách zakazovali alebo akým spôsobom ich naopak podporovali.“ (s. 42 čes. prekl.) Podľa Nochlin „keby sme sa viac sústredili na objektívny, neosobný, sociologický a inštitucionálne zameraný prístup, pomohlo by nám to jasne vidieť celú romantickú a elitársku subštruktúru glorifikujúcu jednotlivca

chálnosť – mužský rámec samotného diskurzu umenia. Väčšina umelecko-historických kategórií a pojmov, pre disciplínu kľúčových diferenciacných nástrojov nie je podľa feministických autoriek rodovo neutrálna. Naopak, je výsledkom „prirodzeného“ zovšeobecnenia, ktoré reprezentuje predovšetkým mužské hodnoty a uprednostňuje mužské záujmy. Z tohto faktu sa potom odvíja kritika všetkých základných umelecko-historických kategórií, fenoménom *greatness* (veľkosť) a kategóriu tzv. veľkého umelca počítajúc⁷² a hierarchiou umení končiac.⁷³

Ďalším kritizovaným fenoménom, ktorý reprodukuje múzeá i dejiny umenia, je tzv. *patrilineage*⁷⁴ – odvodzovanie chronológie, či vôbec písanie dejín umenia z otcovsko-synovskej (prípadne učiteľsko-žiackej) línie. Táto *father/son logic* podľa mnohých autoriek upozadzuje ženy a dokonca i v prípade súčasných renomovaných umelkyň spôsobuje čosi, čo by sme

a produkuje monografie, na ktorých boli dejiny umenia doteraz založené, a ktorú len veľmi nedávno sponchybnila skupina mladších odpadlíkov.“ (s. 35) Inými slovami: v dejinách umenia neexistovali žiadne „veľké umelkyne“ z rovnakých dôvodov z akých sa doteraz „nikdy nevyskytoval žiadny významný lotyšský jazzový pianista alebo eskymácky tenista, nech by sme si to akokoľvek želali.“ (s. 31) Výstavnou reakciou na diskusiu okolo (absencie) „veľkosti“ žien-umelkyň bolo potom mnoho apriori ženských výstav zameraných na prezentáciu tvorby množstva malých umelkyň, zasutých v mužských dejinách a inštitúciách. Z nich spomeňme aspoň tú najznámejšiu: *Women Artists 1550-1950*, kurátorovaná Ann Sutherland Harris a Lindou Nochlin.

⁷³ Predovšetkým vzťah „vysokého“ umenia a umeleckého remesla (*fine art versus craft*), abstrakcie a dekorácie, ale i otázka tzv. ženských prác či ambivalentný vzťah žánru a gendru – rodu. K tomuto pozri podrobnejšie časť „Themes“ in: GOUMA-PETERSON – MATHEWS 1987, c. d. (v pozn. 63), s. 332-342. V našom kontexte k tomuto pozri i článok ORIŠKO, Štefan: *Dejiny umenia a feminizmus*. In: *Profil*, 1993, č. 2, s. 1-2.

⁷⁴ Pozri rovnomenný článok Míry SCHOR. In: *dart*, 2000, č. 4; *dart*, 2001, č. 1-2, s. 29-32, publikovaný pôvodne in: *Art Journal* v lete 1991. S patrilinearitou dejín umenia úzko súvisí i idea tzv. *oidipovského scenára* ako leitmotívu mnohých muzeálnych stálych expozícií i dejín umenia vo všeobecnosti – scenára založeného na synovskom prekonávaní, permanentnom zdokonalovaní výtvarníka otca. Odtiaľ i v našom kontexte zaužívaná umelecko-historická chronológia (matuštinovských) generačných nástupov. K oidipovskému scenáru v inom kontexte pozri heslo *Oedipal trajectory*. In: HAYWARD, Susan: *Cinema Studies*. The Key Concepts, Routledge, s. 261-263.

⁶¹ *Collecting/Museums*, c. d. (v pozn. 30), s. 289.

⁶² *Brain of the Earth's Body*, c. d. (v pozn. 40), s. 96.

⁶³ K feministickej kritike v rámci dejín umenia podrobnejšie pozri: GOUMA-PETERSON, Thalia – MATHEWS, Patricia: *The Feminist Critique of Art History*. In: *Art Bulletin*, LXIX, 1987, č. 3, s. 326-357.

⁶⁴ MATHEWS, Patricia: *The Politics of Feminist Art History*. In: CHEETHAM – HOLLY – MOXEY 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 97.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 95.

⁶⁶ Inklinácia k prípadovosti – k malým, no modelovým prípadom sa samozrejme netýka len feminizmu. Je dnes všeobecným trendom, výrazom zraniteľnosti vedenia po konci zovšeobecňujúcich veľkých príbehov.

⁶⁷ Bližšie k tomuto generačnému vymedzeniu feminizmu pozri DAVIS, Whitney: *Gender*. In: NELSON – SHIFF 1996, c.

mohli označiť ako ťažkosti s referenciami. Ak sú v dejinách umenia veľkí umelci-muži tradične pomeriavaní inými veľkými umelcami-mužmi, ako genealogizovať dnešné veľké ženy-umelkyne, keď minulosť veľkosťou v ich rode vlastne vôbec nedisponuje?⁷⁵ Podľa Míry Schor by práve odautomatizovanie tejto patrilineárnosti a programové zdôrazňovanie ženských referencií – pomeriavanie žien ženami – mohlo prospieť sebavedomiu dnešných umelkýň. Na to je však potrebné subtilnejšie archeologizovať dejiny, doslova z minulosti „vyhrabať“ zapadnuté ženy-autorky. Mnohé výstavy, či už na pôde múzea alebo mimo neho, sa v posledných dvoch desaťročiach podujali realizovať toto predsavzatie – kompletizovať, feminizovať mužské dejiny. Či už to bola už spomínaná kanonizačná výstava *Women Artists 1550–1950* (1976), alebo množstvo retrospektív venovaných „starým“ či „malým“ majsterkám, z feministickej perspektívy prehodnocujúcich ich vklad do dejín umenia⁷⁶ – všetky sa v podstate pokúsili o to isté – o akési komplementárne dejiny, genderové diferencovanie dejín umenia donedávna vnímaných ako výlučne mužská záležitosť.

Snáď najvýznamnejšou autorkou, ktorá sa na teoretickej úrovni v posledných dvoch dekádach systematicky venovala feministickej kritike múzea je americká autorka Carol Duncan.⁷⁷ Jej kritickým štúdiám, venovaným predovšetkým nekanonickejšímu z múzeí moderného umenia – newyorskému Museum of Modern Art (MoMA) a patriarchálnej ikonografii jeho stálych expozícií sme sa venovali nedávno

⁷⁵ Výnimkou ženskej „veľkosti“ je samozrejme ikonografia – obľuba veľkých žien – aktov, zvlášť v modernom umení. K tejto problematike bližšie pozri DUNCAN, Carol: *The Aesthetics of Power in Modern Erotic Art*. In: RAVEN, Arlene – LANGER Cassandra L. – FREUH, Joanna: *Feminist Art Criticism. An Antology*. IconEditions, 1988, s. 59-69.

⁷⁶ Zvlášť v posledných rokoch objavilo sa množstvo veľkých výstavných prehliadok, monografických publikácií či biografických filmov venovaných takým autorkám ako napr. Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Mary Cassatt, Camille Claudel, Lee Krasner, Käthe Kollwitz, Frida Kahlo, Louise Bourgeois... V regáloch umeleckých kníhkupectiev objavilo sa tiež množstvo publikácií, často výstavných katalógov mapujúcich tvorbu žien. K publikáciám tohto typu literatúry podrobnejšie pozri GOUMA-PETERSON – MATHEWS 1987, c. d. (v pozn. 63), s. 327, pozn. 6 a 7.

podrobnejšie v monografickom prehľade, resp. v rámci inak postavenej témy.⁷⁸

Hoci Duncanovou kritizovaná stála expozícia MoMA už medzičasom vyzerá inak, je určite „politicky korektnejšia“ a citlivejšia k diferenciam, autorčin text, poukazujúci na zriedka reflektované, *nevedomé* aspekty stálej expozície, zostáva aktuálny. Učí nás všímať si vzťahy medzi jednotlivými dielami, ich miesto v expozícii a jeho prípadný symbolický význam vo výstavnej *narácii*. Prostredníctvom nevyhnutného feministického scudzenia učí nás kriticky čítať výstavný *layout*.

Duncanovej kritické texty k MoMA totiž nepriamo poukazujú na skutočnosť, že aj *exhibitor making* je vlastne, svojho druhu, písanie, prípadne rozprávanie. A že tak ako medzi riadkami textu, alebo v zahrnutých slovách rozprávaného príbehu, i v škárach medzi obrazmi môžu byť vytesnené nevedomé obsahy. Múzeum teda môže svojimi výstavami divákovi sprostredkovať obsahy, ktoré si možno ani ono samo nevedomuje, a ktoré i samotný divák prijíma podvedome.

Bola to do istej miery, aj keď nie výlučne, práve psychoanalyticky orientovaná feministická kritika, vďaka ktorej prešla i *ausstellungsmacherei* sebaspytujúcou skúsenosťou dekonštrukcie. Jej dôsledkom je, mala by byť, najmä v radoch *ausstellungsmacherov* väčšia ostražitosť pred rutinou, vedomie arbitrárnosti, nesamozrejmosti akéhokoľvek zavesovania a predovšetkým reflektovanie motívácií rámcujúcich zvolenú *accrochage*. I do výstavnej praxe sa, ako vidieť, vkradla jazyková metafora.

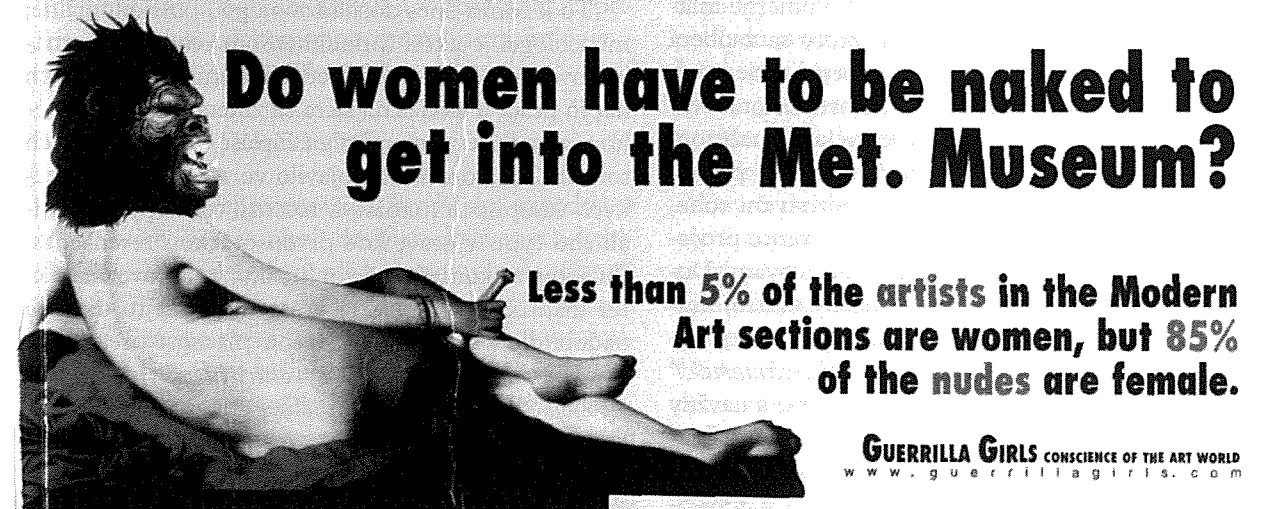
⁷⁷ Duncan u nás nedávno prednášala. Počas workshopu *Teória a prax múzea umenia* vystúpila s prednáškou *Múzeum a smrť*, kde rozviedla známu adornoovskú asociáciu múzea a mauzólea, múzea-súkromnej zbierky ako komemoratívnej architektúry, ktorej cieľom je uchovať večnú pamiatku na zosnulého zberateľa. (In: *Teória a prax múzea umenia*. Zborník príspevkov z workshopu. Ed. Mária ORIŠKOVÁ. Bratislava : Nadácia – Centrum súčasného umenia Bratislava, 2002, s. 9-24.)

⁷⁸ Pozri HANÁKOVÁ, Petra: Carol Duncanová a jej nielen feministická kritika múzea. In: *dart*, 2000, č. 4 – 2001, č. 1-2, s. 9-14 a tiež HANÁKOVÁ, Petra: Teoretická kritika modernistického múzea umenia – exemplárny terč newyorské MoMA. In: *Arts*, 2002, č. 1-3, s. 213-233.

Musia byť ženy nahé, aby sa dostali do Metropolitného múzea?

Menej ako 5 % umelcov vystavujúcich v Oddelení moderného umenia sú ženy, ale 85 % aktov sú akty žien.

Guerrilla Girls



3. Guerrilla Girls: Musia byť ženy nahé, aby sa dostali do Metropolitného múzea? 1989.

Medzičasom už vyše štvrtstoročná prax feministickej kritiky v rámci dejín umenia, muzeológie i *ausstellungsmacherei* teda pomaly priniesla svoje ovocie. Múzeum umenia prestalo byť výlučne mužskou doménou – priestorom mužských umeleckých produktov ponúknutých ku kontemplácii prioritne mužskému pohľadu. Systém tak opäť raz potvrdil svoju flexibilitu, svoju „*dokázanú schopnosť vstrebať a komodifikovať marginálne*.“⁷⁹ Nielen kompletne ženský zoznam finalistiek britskej *Turnerovej ceny* z roku 1997, ale i stále vyššie percento zástoja žien-výtvarníčiek v rámci medzinárodných prehliadok súčasného umenia, sú výrazom toho, že umelecký *mainstream* „*odpovedal na kritiku a výzvy, namierené proti nemu v posledných desaťročiach*.“⁸⁰ Mohli by sme dokonca povedať, že situácia sa otočila. Zatiaľ čo umenie žien a *iných* a jeho špecifické témy sú v posledných rokoch nesporným favoritom medzinárodnej umeleckej scény, bezprecedentnú krízu tvorby dnes zažíva tradičný „modernistický“ typ umelca. To-

⁷⁹ NAIRNE, Sandy: *Exhibitions of contemporary art*. In: BARKER, Emma: *Contemporary Cultures of Display*. New Haven – London : Yale University Press – The Open Universty, 1999, s. 117.

muto druhu umelca – západniara, belocha, heterosexuála..., aspoň tak sa to na základe jeho *underrepresentation* v kontexte aktuálnej *ausstellungsmacherei* javí, akoby sa vyčerpala inšpirácia. Mainstreamový umelec minulosti, zaujatý imanentnými problémami umenia má po konci metafyziky, v atmosfére nedôvery vo veľké témy, viac ako kedykoľvek pred tým problém nájst legitímny *raison d'être* svojej tvorby či umenia.

Aktuálny, všeobecný a bezprecedentný záujem o inakosť – o tvorbu donedávna z rôznych dôvodov marginalizovaných tvorcov a tvorkýň – však nie je úplne neproblematiký. Zrejme nie náhodou hovorí sa dnes stále častejšie o pozitívnej diskriminácii a o istej opatrnosti a ostražitosťi zoči-voči termínu politická korektnosť a jeho aplikácii v prostredí múzeí a výstav. Z *inakosti* totiž akoby sa postupne stávalo *klišé*, oportunistická kategória, nejedným ambicióznym umelcom či kurátorom zneužívaná v snahe vyhovieť aktuálnemu trendu.⁸¹

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ V umeleckom prostredí sa tak postupne rodí určitá všeobecná averzia na inakosť, vo feministickom kontexte pociťovaná ako

Postkoloniálna kritika múzea

Aspoň tak významnú úlohu ako v rámci rodových štúdií zohráva múzeum a jeho dekonštrukcia v širšom kontexte tzv. *postkoloniálnych štúdií*⁸² – pomerne mladého interdisciplinárneho odboru, ktorý sa zaoberá spôsobmi a procesmi západnej konceptualizácie iných ako západných (a západom v minulosti kolonizovaných)⁸³ kultúr a ich následnou kritickou analýzou. Prienik muzeológie a *postkoloniálnych štúdií* potom spočíva predovšetkým v poznaní a poznávaní toho, aké miesto malo a akú úlohu zohralo v tomto procese samotné múzeum, tento – povedané slovami Donaldalda Preziosioho – výnimočne efektívny nástroj kultúrnej hegemonie Západu. Vychádzajúc z presvedčenia, že „všetky múzeá sú klasifikačnými cvičeniami“,⁸⁴ ktorých klasifikačné systémy však nie sú raz a navždy dané, ale historicky premenlivé, objavuje sa predstava múzea ako diskurzívneho poľa, ako akejsi „identity-defining machine“ – priestoru „kde sa tvoria a vyjednávajú identity“⁸⁵ a kde sa z takýchto identít často nepozorovane stávajú stereotypy. Práve stereotypy tradované múzeami (nielen umenia) sa stávajú v posledných desaťročiach terčami postkoloniálnej kritiky.⁸⁶ Do jej pozornosti sa napríklad dostáva otázka *miesta vystavenia*, čo je pochopiteľná skutočnosť, ak si uvedomíme, že umeniu iných ako západných kultúr, nie celkom adekvátne ale synonymicky označované mu ako „domorodé umenie“, nevyčlenila moderná

muzeológia miesto v múzeách umenia, ale v múzeách etnografie či antropológie. Viacerí umelci a umelkyne postkoloniálnej kritiky zvyknú často zdôrazňovať práve túto skutočnosť.

To k čomu dnes dochádza na poli postkoloniálnej muzeológie je akési (prinajmenšom teoretické) „majetkové vysporiadanie“ medzi inštitúciami, ktorých náplň práce a akvizičná sféra sa zmenou diskurzívneho rámca stále viac prekrýva. Zvlášť v deväťdesiatych rokoch 20. storočia sa objavilo vo viacerých umeleckých časopisoch množstvo recenzií tohto postkoloniálneho typu výstav, kde prvou otázkou recenzenta, skúšobným kameňom jeho kritiky, bol práve charakter inštitúcie, v ktorej sa vystavuje. V tejto diskusii nadobudlo nakoniec všeobecnú platnosť presvedčenie „že odlišné kontexty vyvolávajú odlišné názory a postoje“,⁸⁷ že povaha muzeálnej či výstavnej inštitúcie a priori určuje perspektívu vnímania exponátov, určujúcim spôsobom rámcuje pohľad. Inými slovami: ten istý objekt vystavený iným typom múzea, rámcovaný odlišným typom poznania, môže totiž skutočne znamenať čosi úplne iné, byť argumentom podstatne odlišného príbehu. Súbor afrických masiek vystavený v múzeu moderného umenia je inou výstavou (artefaktov s inými významami) ako ten istý súbor masiek vystavený v Múzeu človeka. Otázne je čo je správnejšie, *adekvátnejšie*, politicky korektnejšie.

Práve postkoloniálna kritika dnes stále intenzívnejšie zdôrazňuje kontextuálnosť poznania komuni-

kovaného jednotlivými múzeami. Preto je aj celkom pochopiteľné, že múzeá umenia nie sú dnes jedinými objektmi (resp. subjektmi) postkoloniálnych úvah o múzeu. Podobne ako oni sú skúmané aj iné muzeálne produkty modernej distribúcie poznania, najprioritnejšie však pochopiteľne múzeá antropológie – múzeá typu *Musée de l'Homme*.⁸⁸

Západ a jeho Iní

S vizuálnou reprezentáciou iných ako západných kultúr a ich „uprataním“ do špecializovaných inštitúcií súvisí dnes veľmi populárny termín *inakosti* (angl. *otherness*, prípadne *alterity*). V súvislosti s vystavovaním a muzealizáciou produktov iných ako západných kultúr, hovorí sa dnes veľmi často o „ordering of others“ – usporadúvaní, triedení iných, o skreslenosti a neadekvátnosti západných reprezentácií nezápadných, iných kultúr.⁸⁹ „Na reprezentáciu iných kultúr alebo ich umeleckých diel sa“, podľa Ivana Karpa „používajú dve stratégie. Zatiaľ čo exotizovanie ukazuje odlišnosti medzi vystavenou a pozorujúcou kultúrnou skupinou, asimilovanie poukazuje na podobnosti medzi nimi. Či už opisujeme text, alebo výstavu, inakosť je buď cudzia prostredníctvom exotizovania, alebo známa prostredníctvom asimilovania.“⁹⁰ „Exotizovanie často funguje prostredníctvom prevrátenia známeho – ukázania, ako dobre známa praktika získava u iných ľudí inverznú podobu.“⁹¹

Mnohí nezápadní postkoloniálni autori zvyknú napríklad zdôrazňovať veľmi nepriaznivé, tradične esenciálne a málo diferencované vlastnosti, akými zvykol *iné* subjekty (či z perspektívy Západu skôr objekty) označovať západný „civilizovaný“ svet. Z jeho pohľadu javili (a obyčajne dodnes javia) sa príslušníci iných ako západných kultúr ako menej civilizovaní, v svojej *inakosti* exotickí – čo pri pridružení gendrovaného pohľadu (*gaze*) znamenalo zároveň erotickí... atď. Stačí spomenúť jeden z najkanonickejších koloniálnych príkladov z dejín moderného umenia – Paula Gauguina a jeho „zháremizovaný“ eroticko-exotický tahitský svet a pochopíme, čo má postkoloniálna kritika na mysli, keď hovorí o projekcii *inébo*, jeho schopnosti stať sa, za istých okolností, nádobou pre všetky tieňové, opozitné kategórie referenčných (raz pozitívnych, inokedy ostro negatívnych) vlastností kultúry Západu. I fenomén strateného raja, či už gauguinovského alebo plickovského je v svojej podstate koloniálnym konceptom. Podobne ako je Afrika „už od čias Plínia staršieho, akýmisi miestom pre skládku mýtov a fantázií európskej imaginácie“, tak i iné, neznáme, vizuálne málo exploatované nezápadné kultúry sa často stávajú len púhym „prázdnyim signifikantom čakajúcim na svoje vyplnenie.“⁹²

Ďalší pojem, ktorý sa v tomto kontexte veľmi často objavuje je *underrepresentation* – nedostatočné, neadekvátne zastúpenie, upozadenie na úrovni vizuality

reakčná tendencia, ktorej úlohou je banalizovať, ba trivializovať medzičasom pomerne vplyvný feministický hlas.

⁸² K prieniku dejín umenia a postkoloniálnych štúdií i k samotnej postkoloniálnej teórii všeobecnejšie pozri napríklad tematické číslo revue *Art Bulletin* „Aesthetics, Ethnicity and the History of Art“, december 1996, ďalej tiež: HERBERT, James D.: Passing between Art History and Postcolonial Theory. In: CHEETHAM – HOLLY – MOXEY 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 213-228 alebo BHABHA, Homi K.: Postmodernism/Postcolonialism. In: NELSON – SHIFF 1996, c. d. (v pozn. 30), s. 307-322. Tu pozri i ďalšiu referenčnú literatúru k postkoloniálnym štúdiám a ich kľúčovým autorom (Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Said, Stuart Hall, Sarat Maharaj, atď.).

⁸³ Zatiaľ len pomaly rozdiskutovanou problematikou, ktorá sa zdá byť, najmä v európskom regióne, veľkou témou budúceho desaťročia je problematika ideologického kolonializmu a to nielen z hľadiska tzv. *post-socialistických štúdií*. Kultúrny

šok, ktorý zažili východoeurópske krajiny vyviazaním sa zo sovietskej sféry vplyvu a predovšetkým nie vždy kritickým prijatím nových vplyvov má svoje nezanedbateľné muzeologické konzekvencie, ktorým skôr či neskôr bude treba venovať pozornosť.

⁸⁴ JORDANOVA, Ludmilla J.: Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums. In: VERGO, Peter: The New Museology, London: Reaktion Books, 1989, s. 23.

⁸⁵ McMASTER, Gerald: Museums and Galleries as Sites for Artistic Intervention. In: CHEETHAM – HOLLY – MOXEY 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 250.

⁸⁶ Z opäť pomerne bohatej literatúry v tejto oblasti pozri napríklad: SIMPSON, Moira G.: *Making Representation*. Museums in the Post-colonial Era. London – New York: Routledge, 1996, 2001.

⁸⁷ McMASTER 1998, c. d. (v pozn. 85), s. 254.

⁸⁸ Múzeum etnológie či antropológie patrí v dnešnom postkoloniálnom, globalizovanom svete k jednej z najproblematickejších inštitúcií. Podobne ako disciplína, ktorá ho „obhospodaruje“ – antropológia, resp. etnológia – patrí v súčasnosti k jedným z najrevidovanejších odborov humanitných vied.

⁸⁹ K tomuto pozri napríklad štúdiu MITCHELL, Timothy: Orientalism and the Exhibitionary Order. In: PREZIOSI, Donald: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1998, s. 455-472 venovaný tradícii vystavovania „iného“ v rámci tzv. svetových výstav. V časti štúdie nazvanej *svet ako výstava* (the world-as-exhibition) napríklad Mitchell analyzuje všeobecný „sklon modernej Európy meniť svet v reprezentáciu: výstavu“ – europocentricky organizovať pohľad na zvyšok sveta a prostredníctvom zobrazenia sa ho zmocňovať. Sleduje vytváranie obrazu *Inébo* (predovšetkým orientálneho), konštruovanie *inakosti* na pôde svetových výstav. Odkrýva nielen to, akým spôsobom sa Európa prostredníctvom výstavného zobrazenia zmocňuje zvyšku sveta, ale i to, ako tento zvyšok sveta reaguje na svoju vizuálnu kolonizáciu. Svetové výstavníctvo a jeho dejiny sa však dnes

horlivo študujú i z perspektívy vizuálnych štúdií – ako kultúrny fenomén, ktorý v istom momente doslova otvoril modernému človeku oči, ako prostriedok, ktorý (podobne ako film, fotografia či iné moderné optické vynálezy) naučil človeka novým spôsobom vidieť, ktorý sa podpísal na intenzifikácii zmyslu zraku, na z-optičení životnej skúsenosti takej typickej pre nasledujúce (dvadsaťte) storočie. Práve táto spoluúčasť svetového výstavníctva na režimoch videnia ako režimoch moci aj do istej miery vysvetľuje *boom* svetových výstav ako témy v rámci postkoloniálne orientovaných vizuálnych štúdií.

⁹⁰ KARP, Ivan: Ako múzeá definujú iné kultúry. In: *Profil*, č. 4, 2000, s. 120. Skrátene slovenská verzia textu publikovaného pôvodne In: FEAGIN, Susan F. – MAYNARD, Patrick (ed.): *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 149-153.

⁹¹ Ibidem, s. 121.

⁹² GEERS, Kendel: „The Horror the Horror“. In: *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998, s. 167.

a teda i moci.⁹³ Či už sa jedná o etnické, rasové, rodové či sexuálne minority, prípadne kultúrne (lebo ekonomicky) marginalizované majority, vždy sa jedná o snahu mať možnosť sebadefinovať svoju reprezentáciu v spoločnosti a tiež o príležitosť vzoprieť sa prípadnému nepriaznivému označovaniu. V kontexte *ausstellungsmacherei* to potom znamená nielen byť prítomný a viditeľný, preniknúť do *mainstreamových* – donedávna skoro výlučne bielych – múzeí či výstav, ale i spoluurčovať uhol pohľadu, i v *mainstreamovom* prostredí participovať na interpretácii svojich vlastných kultúr a ich artefaktov. Inými slovami, nejde len o to, obsadiť do *mainstreamovej* výstavy niekoľko čiernych (alebo ázijských, alebo východoeurópskych) umelcov, prípadne v bielom múzeu a v koncepcii bieleho kurátora predstaviť kultúru čiernych.⁹⁴ Ide o to vytvoriť a ustrážiť podmienky pre sebadefiníciu. „*Nechať kultúry rozprávať svoje vlastné príbehy*“ – znie refrén multikultúrnych dejín umenia i muzeológie. Ale čo ak jediný jazyk, ktorým možno rozprávať a byť vypočutý je v konečnom dôsledku aj tak väčšinou stále dominantnejšia angličtina? A čo ak charakter či kultúrne implikácie tohto jazyka nereflektovane prenikajú i do spôsobu uvažovania či rozprávania o svete v prostredí spomínaných sebadefinujúcich kultúr? Čo ak ponuka marginalizovaných, konečne prehovárajúcich kultúr a ich príbehov umenia, jednoducho homeopaticky odpovedá na „dopyt“ Západu, na jeho aktuálnu túžbu po inakosti? Na tieto otázky dnes tiež mnohí, najmä nezápadni autori hľadajú odpoveď.

Aktuálnym príkladom takejto otvorenosti už nielen k objektom, ale i k subjektom – reprezentantom nezápasných a neeurópskych kultúr je napríklad *cas-*

ting posledných Kasselských *documenta*, koncipovaných čiernym kurátorom Okwui Enwezorom.

Také otázky ako „ *kto má právo dozerat na (...) objekty, (...) rozhodovat o ich význame, urcovat či a ako budú vystavované*“⁹⁵ a interpretované – objavujú sa dnes relatívne často v postkoloniálnych diskusiách či už zo strany Native Americans v americkom prostredí, alebo zo strany bývalých afrických kolónií hoci na pôde *Musée de l'Homme*. „*Zbavovanie sa imperialistického dedičstva*“ muzeológie ako výrazu moci „*sa začalo len nedávno, no už teraz je jasné, že doterajšia ilúzia ideálnej panoptickéj vízie*“⁹⁶ konštruovanej z perspektívy privilegovaného vlastníka pohľadu – Západu sa roztriedila či prinajmenšom naďalej triešti.

Výstava a inakosti – postkoloniálne kurátorstvo

Túžba po *inakosti* našla celkom pochopiteľne ohlas i vo výstavnej a kurátorskej praxi. Najmä v deväťdesiatych rokoch sa doslova vrece roztrhlo s výstavami, ktoré väčšinou, hoci nie výlučne, na pôde západných muzeálnych inštitúcií prezentovali umenie a kultúru *iných* Západu. Išlo väčšinou o putovné výstavy, prezentované na viacerých miestach, krajinu pôvodu nevynímajúc, koncipované väčšinou autochtónnymi kurátormi či kurátorkami s dočasným (prípadne stálym) pobytom na Západe. Po negatívnej skúsenosti a ostrej kritike, ktorú v dejinách *ausstellungsmacherei* zaznamenala výstava *Primitivismus v umení 20. storočia*, organizovaná vo veľkom štýle v roku 1984 na pôde MOMA⁹⁷ sa dnes k vystavovaniu nezápasných kultúr na pôde západných múzeí umenia pristupuje

⁹³ Existuje totiž všeobecné presvedčenie o priamej úmere medzi zviditeľňovaním a nárastom politickej (resp. kultúrnej) moci.

⁹⁴ Známym americkým príkladom takéhoto problematickeho preniknutia čiernej kultúry do prostredia bieleho múzea bola v roku 1969 výstava *Harlem on My Mind*, organizovaná Metropolitaným múzeom a jeho bielymi kurátormi. Hoci v skutočnosti, vďaka kontroverznnej prezentácii, išlo o divácky výnimočne úspešnú výstavu, bola v odbornej tlači i medzi Afroameričanmi vášnivo kritizovaná pre biele a kuriozitou determinované hľadisko svojho pohľadu na kultúru amerických čiernych. K tejto výstave podrobnejšie pozri BERGER, M.: Are Art Museums Racist? In: *Art in America*, september 1990, s. 71-72.

⁹⁵ BERLO, J. C. – PHILLIPS, Ruth B.: Our (Museum) World Turned Upside Down: Re-presenting Native American Arts. In: *Art Bulletin*, 77, 1995, č. 1, s. 6.

⁹⁶ Ibidem, s. 10.

⁹⁷ Pozri katalóg výstavy: RUBIN, William: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Katalóg výstavy, MoMA, 1984. Postkoloniálna kritika, vyčítala *Primitivismu...* predovšetkým nekorektný, „koloniálny“ spôsob prezentácie artefaktov nezápasného pôvodu. Africké masky či iné „domorodé“ rituálne predmety moderných tvarov tu boli vystavené bez datovania či signatúry, vytrhnuté zo svojho prirodzeného kontextu. Prekročením brány múzea stali sa z nich vďačné objekty projekcie západnej imaginácie. Ku kritike vý-

zvlášť opatrne. Z postkoloniálneho hľadiska vo všeobecnosti oveľa pozitívnejšie prijímanou bola výstava *Magiciens de la terre*,⁹⁸ produkovaná o päť rokov neskôr parížskym *Centre Georges Pompidou* v kurátorskej koncepcii Jeana-Huberta Martina, budúceho riaditeľa *Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie* v Paríži.⁹⁹ Parížska výstava, zameraná na najaktuálnejšie umenie profesionálnych umelcov prakticky všetkých kontinentov už istým spôsobom korigovala niektoré prešľapy newyorskej výstavy (napríklad jednostranná a v podstate nekompatibilná konfrontácia „vysokého“ – profesionálneho umenia západnej tradície a insitného prejavu ostatných kultúr...), ani ju však neskoršia kritika celkom neobišla.¹⁰⁰

V súčasnosti, v snahe vyhnúť sa porovnávaniu neporovnateľného – napríklad nekorektnej juxtapozícii profesionálneho umenia Západu a turistického, suverénového či folklórneho umenia nezápasných kultúr, vystavuje sa predovšetkým súčasné profesionálne umenie krajín Druhého a Tretieho sveta (krajinu Afriky a Južnej Ameriky, Čína...), pričom predovšetkým krajiny s radikálne odlišnou vizuálnou tradíciou znamenávajú najväčší divácky, teda komerčný ohlas. Zvlášť opatrne sa dnes napríklad pristupuje k otázke kategorizácie a konceptualizácie artefaktov iných kultúr, najmä v kontexte globálne koncipovaných prehliadok.

stavy pozri bližšie FOSTER, Hal: The "Primitive" Unconscious of Modern Art. In: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Phaidon 1992, s. 199-209, k pojmu primitivismus a jeho implikáciám všeobecnejšie potom aj ANTLIFF, Mark – LEIGHTEN, Patricia: Primitive. In: NELSON – SHIFF 1996, c. d. v pozn. 30), s. 170-184, prípadne tiež publikáciu: FLAM, Jack – DEUTCH, Miriam (ed.): *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*. San Diego: University of California Press, 2003.

⁹⁸ Pozri aj MCEVILLEY, Thomas: *Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen*. In: *Kunstforum*, č. 118, 1992, s. 174-175; prípadne MARTIN, Jean-Hubert: *L'art contemporain est-il occidental?* In: GARRETA, V. (ed.): *Pour une nouvelle géographie artistique*. Bordeaux 2001, s. 35-57.

⁹⁹ V tomto v podstate antropologickom či etnografickom múzeu zorganizoval Martin v roku 1995 ďalšiu podobnú výstavu nazvanú *Galerie des 5 Continents* (Galéria piatich kontinentov), ktorou sa, ako hovorí „*pokúsil ukázať, že je možné robiť odlišné výstavy, s rovnakými umelcami, len na báze príbehu zmeny pravidiel hry*“ – MARTIN 2001, c. d. (v pozn. 98), s. 48. Výstava predstavila tvorbu piatich súčasných umelcov, z ktorých každý re-

Do hry vstupujú nové pojmy, uplatňujú sa nové, cudzokrajné, zdanlivo nerozumné taxonómie, ktoré nadobúdajú všeobecnejšiu kultúrnu platnosť. Namiesto pojmu exotizmus, na ktorý je väčšina postkoloniálnych autorov zvlášť citlivá, nastupujú menej západocentrické a skôr pozitívnymi obsahmi naplnené pojmy ako: hybridnosť, nečistota, kríženie (v zmysle *metisage*)... atď. Objavuje sa množstvo textov a výstav tematizujúcich pozitívne obsahy donedávna negatívne vymedzovaných kultúrnych praktík neeurópskych kultúr (napr. kaniibalizmus),¹⁰¹ uplatňujú sa alternatívne modely poriadku či tvorivé prístupy (napríklad *brikoláž* – kutilstvo).

„*An artist who cannot speak English is no artist*“

Presne podľa známeho „ak nejde Mohamed k hore, musí hora k Mohamedovi“ – emigrácia, či prinajmenšom *dvojdovosť*, trochu eufemisticky nazývané umeleckým nomádizmom, stáva sa koncom dvadsiateho storočia skoro podmienkou medzinárodnej kariéry umelca či kurátora nezápasného pôvodu v globalizovanom svete, zárukou jeho preniknutia do *mainstreamu*. Aj keď sa, vďaka túžbe po inakosti, teritória záujmu rozširujú a postkoloniálne aktivity obracania pohľadu urobili svoje, predsa len naďalej pretrvávajú prioritne západný uhol pohľadu, i naďalej platí „*an artist who cannot speak English is no artist*.“

prezentoval jeden svetový kontinent. Okrem svojej vlastnej tvorby mala päťica umelcov vystaviť tiež súbor objektov, ktoré považuje za pre svoju vlastnú kultúru typické či reprezentatívne a tieto objekty komentovať.

¹⁰⁰ Hoci išlo o oveľa empatickejšiu výstavu ako v prípade americkej prehliadky i tu sa kritika týkala bielokockovej konvencie výstavnej prezentácie a disproporcie v rámci vzťahu vystavujúci a vystavovaný (subjekt/objekt): „*Umiestnenie nezápasného objektu do tohto kontextu (do „bielej kocky“ – pozn. P.H.) bez umiestnenia sprievodného západného objektu do nezápasného kontextu nie je ani dialógom, ani výmenou. Je to skôr znovunastolenie koloniálnych mocenských vzťahov. Od nezápasného subjektu, prezentovaného ako hosť, očakáva sa, že sa aj ako hosť bude správať, že bude rešpektovať pravidlá svojho hostiteľa, či už si blabosklonné alebo rasisťické.*“ – GEERS 1998, c. d. (v pozn. 92), s. 165 a nasled.

¹⁰¹ Kaniibalizmus, ako akúsi multikultúrnu metaforu, ale i model postmodernej umeleckej praxe, založenej na „pozitívnej“, aktívnej recyklácii, prijali za svoju viaceré tematické výstavy, napríklad jedna z posledných „edícií“ Bienále v Sao Paole. Pozri: PEDROSA, A. (ed.): *Antropofagia e Historias de Canibalismos*. Katalóg XXIV Bienále v Sao Paolo, Sao Paolo, 1998.

Inou, v podstate opačnou formou západnej legiti-
mizácie inakosti – „iného“ umenia v „inom“ svete –
je pozývanie renomovaných západných kurátorov na
vedúce posty novovznikajúcich bienále, zakladaných
v krajinách druhého a tretieho sveta.¹⁰² Slávne meno
kurátora v záhlaví neznámej prehliadky – fenomén
západného hosta, zdá sa byť ideálnou štartovacou
bázou, najmä ak je prioritou západné publikum, hlav-
nou ambíciou *mainstreaming*. A práve tu kdesi je za-
kopianý pes. So známym kurátorom prichádzajú „jeho“
známi umelci a z nového bienále, ktorého pôvodnou
ambíciou bolo západným menom iba valorizovať,
odštartovať, posvätiť lokálne hodnoty, sa stáva ďalšie
z radu (nie alterických lež) identických, módných bie-
nále, akých sú dnes vo svete tucty. „*Otvorenie sa svetu
rovná sa normalizácia; z bienále sa stáva okrub komple-
mentárnych výstav pre päťdesiatku vrcholových medziná-
rodných umelcov a ich mentorov, počítačový prieskumný,
okrajový charakter prehliadky sa pomaly vytráca, redukuje
na púbe alibi či anekdotu.*“¹⁰³ Akoby vykročenie
z koloniálnej paradigmy nebolo možné, akoby sa prá-
ve „*pokusom o únik, paradoxne, koloniálne gesto ešte viac
potvrdovalo.*“¹⁰⁴

Vystavovanie ako vystatovanie – Mieke Bal

Množstvo štúdií venovaných v posledných rokoch
postkoloniálnej kritike múzea je naozaj nedozierne
a z našej vzdialenej stredoeurópskej perspektívy i ťaž-
ko obsiahnuteľné. Sústredíme sa preto opäť len na
jednu autorku a jej kľúčový text a jeho prostrední-
ctvom načrtneme niektoré dôležité charakteristiky
postkoloniálneho myslenia o múzeu.

¹⁰²Podrobnejšie o aktuálnom bienále-*boome* a jeho globalizač-
ných účinkoch pozri napr.: ARDENNE, Paul: L'art mis aux
normes par ses biennales, même? In: *Art press*, č. 291, s. 40-
45. Čiastočne i vďaka tomuto bienále-boomu vznikli za po-
sledných dvadsať rokov mnohé nové umelecké centrá situo-
vané mimo centra tradične euroamericko-pocentrickej mapy
sveta, napr.: Istanbul, Johannesburg, Havana, Dakar, Syd-
ney, Kwangju...

¹⁰³Ibidem, s. 44.

¹⁰⁴HERBERT 1998, c. d. (v pozn. 82), s. 215.

¹⁰⁵Naratológia je opäť prienikovou špecializáciou, ktorej záujmom
sú spôsoby a formálne mechanizmy konštruovania príbehu

Tou „prípadovou“ autorkou bude opäť reprezen-
tant spoza hraníc domácej disciplíny – holandská teo-
retička literatúry so špecializáciou na naratológiu¹⁰⁵
Mieke Bal.¹⁰⁶ Balovej rozsiahla prípadová štúdia *Roz-
právanie, vystavovanie, vystatovanie*¹⁰⁷ je v podstate se-
miotickou analýzou koloniálnej výstavnej rétoriky
dvoch autoritatívnych newyorských múzeí – Metro-
politného múzea umenia a Amerického múzea prí-
rodnej histórie (*The American Museum of Natural His-
tory*). Balová vychádza zo symbolického, symetricky
antinomického, zrkadlového umiestnenia dvojice
múzeí na mape New Yorku. Urbánnu situovanosť
oboch múzeí v srdci mesta, kde napravo od Central
Parku, na elegantnej East Side, stojí „pokladnica kul-
túry“ – Metropolitan a oproti, na West Side jeho
menej elitný *significant other* – Múzeum prírodnej his-
tórie považuje autorka za príznačnú. Je podľa nej vý-
razom „my“ a „oni“ *taxonómie*,¹⁰⁸ charakteristickej pre
západnú muzeálnu kultúru, ktorá objekty (artefak-
ty) reprezentujúce „nás“ – západnú kultúru, obyčaj-
ne inštitucionálne zastrešuje i slovne označuje inak,
ako podobné objekty reprezentujúce „ich“ – iné ako
západné kultúry. Zatiaľ čo svoju kultúru Západ na-
zýva *civilizáciou*, a jej objekty vystavuje „ako umenie,
ako najvyššie formy ľudského snaženia“,¹⁰⁹ kultúru „iných“
nazýva *prírodou* a ako takú ju i muzeálne reprezentu-
je. V Metropolitanom múzeu umenia sa artefakty vy-
stavujú ako datované a autorizované, teda zaštitené
diskurzom historicity, originality a kvality. *American
Museum* ich naopak prezentuje ako produkty bezčas-
sovej kultúry, „ako inštrumentálny nástroj poznania –
anonymný, nevyhnutný, prirodzený.“¹¹⁰ Artefakty vysta-
vené v Múzeu prírodnej histórie sú, na rozdiel od „au-

alebo rozprávania, či už v kontexte literatúry, filmu, muzeál-
nej stálej expozície, alebo iných príbehových médií.

¹⁰⁶Z ďalších muzeálnych textov Bal spomeňme tiež *The Talking
Museum*. In: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*.
New York : Routledge, 1996, s. 13-56.

¹⁰⁷BAL, Mieke: Telling, Showing, Showing Off. In: *Critical Inqui-
ry*, roč. 18, jar 1992, s. 556-594.

¹⁰⁸The taxonomy of “us” and “them” – Ibidem, s. 570.

¹⁰⁹Ibidem, s. 559.

¹¹⁰Ibidem.



4. Mladen Stilinovič: *An Artist Who
Cannot Speak English Is No Artist*,
1992.

tonómnych“, scénograficky dekontextualizovaných
umeleckých objektov Metropolitaného múzea, len
púhymi „civilizačnými stopami“, na ceste predstavi-
júcej „*vzostup človeka k civilizácii*“.¹¹¹

Aj keď podstatná časť štúdie sa nakoniec sústre-
ďuje predovšetkým na analýzu práve toho „ne-ume-
leckého“ múzea, vedomie akejsi skrytej komplemen-
tarity, či vzájomný tieňový efekt dvojice protihľých
múzeí divák nestráca zo zreteľa. Bytostný kolonializ-
mus Múzea prírodnej histórie a jeho analýza tak
sprostredkovane hádžu svoj tieň i na *raison d'être* mú-
zea umenia – inštitúcie, ktorá na prvý pohľad nemá
s koloniálnymi praktikami nič spoločné.

Hľadajúc alternatívny *raison d'être* zastaralej inšti-
túcie, uvažuje Bal o pomerne nešťastnom dvojitom
statuse takéhoto typu múzea, ktoré je zároveň obe-
ťou, nešťastným dedičom svojej vlastnej koloniálnej
histórie, i vinníkom, v podstate komplicom dominant-
ných praktík kultúr, ktorých hodnoty stelesňuje. Sa-
motný koncept kompletnej, vyčerpávajúcej zbierky
– teda sama podstata činnosti týchto inštitúcií – zna-
mená predsa, nazerané z postkoloniálneho hľadiska,
formu ovládnutia. „*Akékoľvek múzeum tohto rozsahu
a ambícií*“, píše Bal, „*je dnes zaťažené dvojitou funkciou;
je nevyhnutne zároveň múzeom múzea, nielen ochranou obro-
zených druhov ale i ochranou obrozeného „ja“ múzea, teda
„metamúzeom“: muzeálnym uchovaním nemilosrdne zasta-*

¹¹¹Ibidem, s. 569.

¹¹²Ibidem, s. 560.

*ralého projektu, {...} ktorého ideologické ciele boli medziča-
som podrobené rozsiahlej kritike.*“¹¹² I autorke samotnej
ide predovšetkým o „*metamuzeálnu funkciu vystavova-
nia*“, chce poukázať na „*marginálne muzeálneho projek-
tu, na tie aspekty múzea, ktoré zostávajú nepovšimnuté
a nekritizované*“,¹¹³ obyčajne preto, lebo ich považuje-
me za prirodzené.

Mieke Bal analyzuje muzeálnu rétoriku jednotli-
vých expozícií American Musea a to najmä prostred-
níctvom označujúcej väzby obrazu (exponátu) a textu
(popisky či výstavného panelu), skúma „*vystavovanie
ako znakový systém pôsobiaci vo sfére medzi vizuálnym
a verbálnym, medzi oznamovaním a presvedčovaním
a predovšetkým ako tento systém tvorí divákovu poznanie.*“¹¹⁴
V centre Balovej kritiky dnes už síce reflektovaného,
avšak nedostatočne dekonštruovaného (či psychoana-
lyzovaného) kolonializmu muzeálnej stálej expozície
stojí predovšetkým termín zdomácnenie (*naturalisa-
tion*) – skutočnosť, že to, čo v múzeu vidíme – spôsob
usporiadania exponátov a z neho vyplývajúce pozna-
nie, sa prezentuje ako prirodzené. Zámerom expozí-
cie teda nie je kritická reflexia či seba-reflexia a jej
povzbudzovanie u návštevníkov múzea – poukaz na
konštruovanosť, na fiktívny charakter expozície – ale
dôsledný efekt *reálneho*, umocnený dvomi efektívnymi
„*formami vypovedania pravdy: realizmom a vedeckým dis-
kurzom*“¹¹⁵ – diorámami a diagramami. V múzeu na-

¹¹³Ibidem, s. 561.

¹¹⁴Ibidem, s. 561.

turalnej histórie (vlastne prehistórie), s jej problematickou juxtapozíciou domorodých ľudí a zvierat, vpísanou do evolučného scenára, tak naďalej vládne „vizuálna rétorika realizmu“,¹¹⁶ ktorú nedokážu demaskovať ani sporadické pokusy dištancovať sa od koloniálnych metód. Ospravedlnenie či vyjadrenie ľútosti vo forme niekoľkých pridaných nových textov či panelov – inými slovami – nový, revidovaný pohľad na starý objekt nestačí. Čo je nevyhnutné, je predovšetkým nastaviť zrkadlo vlastnému pohľadu. V snahe prezentovať, vystaviť subjektivitu koloniálneho pohľadu navrhuje Bal nahradit panely, „kde slová dávajú význam poriadku vecí“,¹¹⁷ zrkadlami. „Strategicky umiestnené zrkadlá by nielenže umožnili simultánnu prebliadku koloniálneho múzea a jeho postkoloniálnej seba-kritiky, ale sami by stelesňovali seba-reflexiu (v dvojakom zmysle slova); zvädzali by diváka na scestie, miatli by chodcov, ktorí by tým pádom strácali cestu naprieč evolúciou, no táto panika, toto blúdenie medzi rôznorodosťou malo by pre nich nesporne istý pedagogický osob.“¹¹⁸

Je evidentné, že Mieke Bal v jej kritike koloniálnych muzeálnych praktík nejde len o odpoveď na otázku *prečo je to tak?*. Ako jedna z mála autoriek sa zároveň pokúša navrhnúť *ako by to mohlo byť inak*. Hľadá cestu ako sa na jednej strane dištancovať od koloniálnych metód, na druhej strane však, nevyliat spolu s vodou z vaničky i dieťa, teda celkom nerezignovať na prípadné edukatívne možnosti takéhoto postkoloniálneho múzea. Východisko vidí autorka, ako sme už naznačili, v muzeálnej sebareflexii, v odhalení a dôslednom odprezentovaní koloniálneho hľadiska výstavných a muzeálnych praktík, v zviditeľnení a zviditeľňovaní neviditeľnej ruky Západu ako tvorcu – Subjektu muzeálnej expozície. Výstavníckym riešením by podľa Balovej mohlo byť pridanie novej vrstvy textu, taká „transformácia vzájomného pôsobenia medzi vizuálnou a verbálnou reprezentáciou“,¹¹⁹ ktorá by

odkryla koloniálne kliše, ukázala („odjazdila“) ich datovaný koloniálny *background*. „Iba prostredníctvom takejto zmeny môžu výstavy poukazovať na svoj vlastný diskurz ako neprirodzený, na jeho znakovú povahu“,¹²⁰ prepojiť „vedomostný potenciál vystaveného objektu s objasnením jeho konštruovanosti konkrétnymi subjektami.“¹²¹

Európska verzia post-kolonializmu – Dvojhlasné dejiny umenia

V rámci post-koloniálneho diskurzu rozvíjaného, celkom pochopiteľne, predovšetkým v multikulturálnejšom severoamerickom prostredí objavila sa však nedávno i v európskom kontexte jedna pozoruhodná téza. Jej autorom je nemecký historik umenia Hans Belting, ktorý v jednej z kapitol svojej publikácie *Koniec dejín umenia*¹²² hovorí v súvislosti s európskym umením a jeho povojnovým vývinom o tzv. dvojhlasných dejinách umenia¹²³ – o historicky determinovanom rozštiepení európskych dejín moderného umenia na Západ a Východ, na dve pomerne nekompatibilné a navzájom nesúmerateľné línie či tradície umenia. Beltinga inšpiroval k tejto úvahe aktuálny *boom* stredo-východoeurópskej moderny a neomoderny v kontexte západných múzeí umenia i trhu a neprehliadnuteľné zlyhávajúce referencií, ktoré spôsobil.

V našom prostredí sa rozvíjaniu tejto Beltingovej myšlienky, otázke pascí západných paralel a nesúmerateľnosti dvoch odlišných tradícií či historických rámcov moderny (resp. neomoderny) systematicky venuje Mária Orišková v publikácii *Dvojhlasné dejiny umenia*.¹²⁴ Svoju prácu stavia na predpoklade odlišnosti vkladov umelcov z „inej“ Európy do spoločných dejín umenia a venuje sa ich podrobnej analýze.

Pád železnej opony priniesol však i na úrovni vystavovania, zvlášť v kontexte verejných múzeí, niektoré špecifické, v západných krajinách neznáme prob-

lémy. Nechajme teraz bokom pozvoľnú (v podstate modernistickú) muzeálnu rekonštrukciu disidentskej neomoderny po dlhých rokoch jej vytesňovania oficiálnou kultúrou. Tá totiž, z muzeologického hľadiska nie je až taká problematická. Problémom je dnes skôr to, ako sa výstavne, (umelecko-)historicky, no i z právneho hľadiska korektne vysporiadať s dielami tzv. socialistického realizmu, teda s produkciou často ešte žijúcich a tvoriacich autorov, ktorá je vo verejných múzeách bohato a predovšetkým nescudziteľne zastúpená.

Post-socialistická muzeológia a socialistický realizmus

Vystavenie či vystavovanie socialisticko-realistickeho umenia,¹²⁵ zdanlivo problém politický či etický, je totiž predovšetkým problém muzeologický. Ide tu o výnimočne subtílny príklad inštitucionálneho konfliktu záujmov, kde proti sebe stojí nescudziteľnosť (teda istá nezvratnosť výberu) – povinnosť ochraňovať a vystavovať prijaté akvizície, zakódovaná v samotnom srdci osvieteneckého konceptu verejného múzea, a rozpoznanie nedostatočnej umeleckej kvality (ďalšieho z tradičných muzeologických kritérií) v minulosti muzealizovaného umenia. Problém kritického vystavovania socialistického realizmu by pritom mohol byť pozoruhodnou muzeologickou lekciovou, špecifickým príspevkom muzeológie post-socialistických krajín k západnému muzeologickému diskurzu. Kunsthistoria/muzeológia bývalých socialistických krajín si však bohužiaľ tejto svojej príležitosti zatiaľ nie je vedomá, čoho dokladom je nielen

skoro absolútne *vytesňovanie* tohto typu produkcie z muzeálnych stálych expozícií, prípadne jeho dôsledne formalistická, ahistorická prezentácia¹²⁶ ale i slabá kritická teoretická reflexia tohoto problému.¹²⁷

Je prirodzené, že otázka: *čo so socialistickým realizmom?* – ako sa adekvátne (i z hľadiska aktuálnych trendov v rámci disciplíny) politicky a muzeologicky korektne vysporiadať s touto „ošemetnou“ kapitolou domácich dejín umenia sa najčastejšie objavuje práve vo výstavnej praxi. Problém neprehliadnuteľnej prítomnosti socialistického realizmu – presnejšie „umenia“ normalizácie sa napríklad, ako akýsi zamľchaný podmet, objavil v súvislosti s výstavou *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, ktorá sa na prelome rokov 2002 – 2003 uskutočnila v Slovenskej národnej galérii. Tím kurátorov pod vedením Aurela Hrabušického sa rozhodol „filtrovať“ výber exponátov na výstavu v podstate esencialistickým merítkom kvality, prezentovať len „dobré“ umenie (resp. len *umenie*) a všetko ostatné – teda i socialisticko-realisticke *neumenie* – jednoducho nevystaviť. Vznikla tak čistá, kriticizmom *new art history* prakticky nedotknutá, dekontextualizovaná, bielokocková výstava, ktorej bytostný modernizmus vyvolal u istej časti domácej kritiky neobyčajne agresívnu reakciu.¹²⁸

Najčastejšou polohou vzťahovania sa k socialisticko-realistickeému muzeálnemu dedičstvu je teda jeho dôsledné vytesnenie – pozvoľné miznutie monumentáliiek, zazátvorkovanie plných depozitov, vymazanie značnej časti vlastnej kultúrnej minulosti. Zvlášť v posledných rokoch však existuje i poloha presne opačná. Prejavuje sa vo forme spektakulárnej, tiež v podstate bielokockovej – dekontextualizovanej pre-

¹²⁵ Podľa niektorých autorov ide o *contradictio in adjecto*, keďže údajne nie je možné vytvoriť socialisticko-realistickeou metódou produkt, ktorý by zniesol kritériá vysokého umenia.

¹²⁶ Spomeňme napríklad nedávnu výstavu *Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1963* v Galérii mesta Bratislavy (2003, kurátor Ivan Jančár), alebo pražský *blockbuster Československý socialistický realizmus 1948 – 1958* (2003, kurátorka Tereza Petišková), kde síce nešlo o skutočne kritickú, ale predsa len aspoň čiastočne tematickú, ikonograficky štruktúrovanú výstavu.

¹²⁷ K pomerne zriedkavým textom k tejto problematike pozri napríklad článok PFENNIG, Gerhard: Was darf ein Ausstellungsmacher? oder: Wie justizabel ist die Kunst. In: *Neue Bildende Kunst*, 1999, č. 5, s. 59-62, zameraný zvlášť na právne aspekty vystavovania soc-realizmu, alebo špeciálne číslo ča-

sopisu *Ateliér*, vydané pri príležitosti výstavy *Československý socialistický realizmus 1948-58* v pražskom Rudolfine (*Ateliér*, 2003, č. 1). V našom kontexte sa problematike vystavovania, resp. nevystavovania socialistického realizmu venuje i príspevok ORIŠKOVÁ, Mária: New Grand Narratives in East-Central European Art History? In: *Arts*, 2002, č. 1-3, s. 234-240. V tejto súvislosti pozri aj autorkinu štúdiu ORIŠKOVÁ, Mária: K otázke politiky vystavovania: príklad Slovenskej národnej galérie. In: *Arts*, 2003, č. 3, s. 201-217.

¹²⁸ Pozri napr. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Anketa (Jana GERŽOVÁ, Gábor HUSHEGYI, Vladimír BESKID, Katarína RUSNÁKOVÁ.) In: *Profil*, 2002, č. 4, s. 6-43 a potom tiež Polemika (Václav MACEK, Jana GERŽOVÁ, Katarína RUSNÁKOVÁ, Vladimír BESKID). In: *Profil*, 2003, č. 3, s. 124-141.

¹¹⁵ Ibidem, s. 590.

¹¹⁶ Ibidem, s. 562.

¹¹⁷ Ibidem, s. 572.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem, s. 562.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem, s. 592.

¹²² BELTING, Hans: *Koniec dějin umění*. Praha : Mladá fronta, 2000.

¹²³ Ibidem, s. 71 a predchádzajúce.

¹²⁴ ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava : Petrus, 2002.

zentácie socialistického realizmu ako akéhosi *kabinetu kuriozít*, v rámci ktorého sa prezentujú *high points* – tentokrát však nie v zmysle najlepšie – *best of*, ale najhoršie – *worst of* diela.¹²⁹ Tento typ prezentácie je v istom zmysle akousi paródiou bielokockovej muzeológie a jej hlavného tromfu – kvality, akýmsi modernizmom naruby či prekabáteným modernizmom, kde sa modernistický muzeálny dekór a jeho auratický potenciál zneužívajú na prezentovanie a isté akcentovanie nekvality. Vzorovým príkladom takejto výstavy je už spomínaná výstava *Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 63* z produkcie Galérie mesta Bratislavy. Výstava, redukovaná na púhu vizuálnu ostenziu vystaveného, prezentovala niektoré radikálnejšie soc-realistické diela z vlastných zbierok. Vystavené priamo v expozícii nijako nekomentovala, nekontextualizovala, nechala exponáty, aby sa, takpovediac, sami zosmiešnili svojou nekvalitou, absurdnosťou a datovanosťou svojej témy, svojim mlčaním. Hoci išlo, z odborného hľadiska o výnimočne „odflinkanú“ výstavu, z dôvodu svojej naďalej tabuizovanej témy zostala prakticky nereflektovaná. Nebyt' zmeneného historického hľadiska – skutočnosti, že doba

sa zmenila – videli sme v podstate veľmi estetickú, opatrnú, mlčanlivú, z umelecko-historického hľadiska mimoriadne problematickú, paradoxne však divácky pomerne príťažlivú, „šťýlovú“ výstavu.

Aktuálna kritická muzeológia je dnes, ako vidieť, jednou z najdiferencovanejších a najviac exploatovaných oblastí humanitných vied. V rámci dejín umenia, vlastne na ich pomedzí predstavuje muzeológia otvorenú disciplínu, prepájajúcu pomerne uzavretú akademickú prax so širším spoločenským kontextom umenia. Predkladaný rozsiahly fragment dizertačnej práce zaiste nevyčerpal všetky možnosti diferencovanejšieho poznania aktuálnych kritických konceptov v rámci muzeálnej problematiky. Jeho ambíciou ani nakoniec nebolo obsiahnuť všetko. Išlo skôr o to, priblížiť a k domácomu prostrediu a k jeho výstavným a muzeálnym aktivitám vzťahnúť najdôležitejšie „lekcie“ aktuálnej kritickej teórie múzea, prostredníctvom akejsi sumy kritickej filtrovaného poznania, písanej z perspektívy a pre potreby muzeálneho kurátora, čitateľa zorientovať v u nás stále ešte dost málo reflektovanej problematike.

Theoretical concepts of the critical museology

Summary

This study (originally an extensive part of the dissertation work) introduces, through the studies of key authors, and systematizes the most important lines of the theoretical critique of the museum (especially museum of art), of the last quarter of the century. One of the chapters/parts – “*Foucault's inspiration of the recent museology*” follows an influence of Michel Foucault on the present thinking about the museum, regarding especially two spheres of problems: the connection between power and knowledge (institutions of power and institutions of knowledge), and through so-called *archaeology* or *archaeology of knowledge* – conviction, that there is no knowledge not even the art historical knowledge, given once and forever, but all the time historical, ideological and institutional framed, thus in its nature changeable. An interest in the recent powerful museums of art inspired by the Foucault's critique is covered by this part of the text, a phenomenon of so-called *museums of influence* and their critical institutional history in the world context on one hand and in the regional scope on the other.

This part is followed by relatively tight zooming on the several museum studies of the American art historian Donald Preziosi, devoted to the deconstruc-

tion of the museum (of art) as an exemplary epistemological technology of Modernity and, also to the analysis of its main product – art (of art history) as a model paradigm, an important frame of references within the Modern knowledge.

The part entitled *feminist critique of museum of art* is an effort to summarize the basic reproaches of the feminist critique against the museum of art (a male structure inherent to the basic, constitutive categories of the modern discipline, its survival and its “*natural*” influence on the canon of art history, etc.)

The last part of the study concerns the post-colonial critique of museum, the minority voice of the other cultures and their increasing interest in the adequate museum or exhibition representation. The example used here is the Mieke Bal's critical study on the colonial narrative strategies New York's *Museum of Natural History*. Relatively extensive part of text is then devoted to the European colonialism, the so-called – *double-voice art history* (Belting) and, on the related problem “*what is to be done with social realism*” in the museums of art in the “*other*” European countries.

English by Barbara Balážová

¹²⁹Čo je však v prípade takýchto socialisticko-realistických *worst of* výstavách snáď najkurióznnejšie je skutočnosť ich relatívne vysokej návštevnosti – ich latentne *blockbusterový* charakter.

Od dejín umenia k vizuálnej kultúre? Príklad Brooklyn Museum of Art v New Yorku

Mária ORIŠKOVÁ

Zámerom tejto štúdie bude načrtnúť na pozadí konkrétnej výstavy vstup antropologického/etnografického objektu do múzea umenia (t.j. do praxe dejín umenia), jeho „premeny na umenie“ v rámci výstavných stratégií v osemdesiatych rokoch až po súčasné postmoderné výstavné prístupy a v nich obsiahnuté možné problémy. Pojmy ako identita, kultúra či post/ kolonializmus budú utvárať rámec môjho uvažovania a zároveň rozširovať tradičný pojem umenia, ktorý umelecko-historické inštitúcie – akými sú akademické dejiny umenia a múzeum umenia – viažu prevažne na umenie bielych a západoeurópsku kultúrnu tradíciu. Tzv. „rozširovanie“ pojmu umenia otvára už dlhšie diskurz dejín umenia smerom k vizuálnym/kultúrnym štúdiám, ktoré v posledných, približne desiatich rokoch reformujú disciplínu dejín umenia na amerických univerzitách. Interdisciplinárnosť tohto nového odboru spočíva v tom, že sa nezameriava výlučne na umelecké predmety, už tradične patriace dejinám umenia, ale i na tzv. ne-umelecké obrazy. Tu potom v rámci vizuálnych štúdií funguje pojem vizuality. Ako hovorí jeden zo zakladateľov W. J. T. Mitchell: „doménu vizuálnych štúdií nie sú len dejiny umenia a estetika, ale aj vedecké a technické obrazy, film, televízia a digitálne médiá a rovnako aj filozofické skúmania epistemológie videnia, semiotický výskum obrazov a vizuálnych znakov, psychoanalytické skúmanie skopického pudu, fenomenologické, fyziologické a kognitívne štúdiá

vizuálnych procesov, sociologický výskum diváctva a vystavovania, vizuálna antropológia, atď.“¹

Výstava „American Identities: A New Look“ (Identita Američanov: nový pohľad), na ktorej budem zmienené problémy demonštrovať, bola otvorená v Brooklyn Museum of Art v New Yorku 13. septembra 2001, teda dva dni po teroristických útokoch na Svetové obchodné centrum a ďalšie miesta v USA. Kurátori (Teresa Carbone, Linda Ferber, Barbara Gallati, Barry Harwood a Charlota Kotik), ktorí pripravovali výstavu šesťnásť mesiacov, nemohli tušiť nadchádzajúcu katastrofu, ani ďalekosiahle zmeny, ktoré tieto udalosti so sebou priniesú. Zhodou okolností sa však spojila táto výstava o identite Američanov s katastrofou nevidane spektakulárneho charakteru, aby nútila k zamysleniu. Novinové články rozvinuli debatu o patriotizme, o múzeu ako svätyni ponúkajúcej oázu kludu a v nej umiestnené emblematické diela americkej kultúry, aj o zrušenom vstupnom pre návštevníkov.² Či už má alebo nemá táto koincidencia nejaký význam, možno povedať, že táto dlhodobá výstava prináša z muzeologického hľadiska pozoruhodné riešenia a nechce vlastne rozprávať o umení, aj keď sa odohráva na pôde múzea umenia. Neocitneme sa tu v galérii veľkých majstrov či kľúčových umeleckých diel tzv. vysokého umenia. Ako uviedol panel pred vstupom do výstavy, aj sprievodné materiály či webová stránka, výstava chce „vyroz-

1. Pohľad – vstup do výstavy „American Identities: A New Look“ v Brooklyn Museum of Art v New Yorku. Foto: Anna Strickland (so súhlasom BMA, New York).



právať bohatý a rozvrstvený príbeh o živote a kultúre USA od kolonializmu po súčasnosť“.³

Pre lepšie porozumenie problémom, o ktorých chcem hovoriť, treba objasniť, že výstava „American Identities“ je utvorená z ôsmich chronologicky usporiadaných kapitol: 1. Od kolónie k národu, 2. Objavovanie americkej krajiny, 3. Každodenný život, 4. Rozdelený národ, 5. Prekračovanie horizontov, 6. Vytváranie umenia, 7. Doba prelomu storočí a 8. Moderný život. Keďže všetky exponáty výstavy pochádzajú zo zbierok Brooklynského múzea, ešte pred vstupom do prvej sály sa objavuje portrét zakladateľa múzea a symbol moderného Brooklynu – Brooklynský most od Georgie O’Keefe a rovnako maľby, fotografie, krátke nemé filmy ukazujúce zábavný park na Coney Islande, či predmety každodenného života obyvateľov Brooklynu z prelomu 19. a 20. storočia. Jednotlivé kapitoly, počnúc dobou kolonializmu, podávajú potom obraz vizuálnej kultúry, kde nájdeme napríklad koloniálny interiér strednej spoločenskej vrstvy, jej portréty, sklo, keramiku a vedľa nich artefakty (misy, džbány) pôvodných amerických obyvateľov – Indiánov, rovnako ako kuriózne, na európsky spôsob maľované portréty kráľovskej dynastie Inkov, ktoré si v 18. storočí na zákazku objednali kreolskí potomkovia inkskej aristokracie. Takéto juxtapozície jednotlivých etnických/rasových identít pokračujú

v nasledujúcich sálach, kde napríklad v kapitole „Každodenný život“ ostro vystupujú kontrasty medzi životom bielych a farebných v rámci žánrových výjavov. Kým biela buržoázia žije v luxuse, ktorý reprezentujú najmä maliarske zátišia a honosný porcelán, čierne, nízke spoločenské vrstvy až na malé výnimky (haarlemská renesancia) nemajú toho, kto by zachytil ich spôsob života z ich uhlu pohľadu: sú prítomní na portrétoch bielych iba ako sluhovia alebo otroci. Je tu však čiernobiely film/video, ktorý znázorňuje čierny hnev, zlosť a smútok vospievajú bluesom a jazzom. Jednou z najdramatickejších kapitol je „Rozdelený národ“ s témou otroctva, kde okrem Lincolnovej busty visia na stene skutočné okovy a oproti nim je umiestnená socha gréckej otrokyne z bieleho mramoru a tiež práca známej súčasnej afroamerickej umelkyne Kary Walker. Obdobne ako juxtapozície kultúry bielych a čiernych obyvateľov Ameriky, fungujú vo výstave zobrazenia ázijských kultúr (Číny, Japonska, Kórey, krajín Islamu) a tiež Indiánov s ich artefaktmi – kachinami, mokasinami, košmi a odevom, ktoré doprevádza obrovská fotografia Indiánky v krajine a nemý, niekoľkominútový film od T. A. Edisona, ktorý natočil indiánsky rituálny tanec – Buffalo Dance a Sioux Ghost Dance. Reprezentácia Indiánov, ktorí na prelome 19. a 20. storočia žijú už iba v rezerváciách (to čo vidíme vo výstave je výsled-

¹ Pozri bližšie: MITCHELL, W. J. T.: Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. In: HOLLY, Michael Ann – MOXEY, Keith (ed.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002, s. 233.

² CURTIS, Lisa J.: Defining Americans. New perspectives on American art at Brooklyn Museum. In: *The Brooklyn Papers*, www.brooklynmuseum.org

³ www.brooklynmuseum.org

kom etnografického bádania/zbierania bielych vedcov), je postavená oproti americkej secesii s elegantnými exponátmi firmy Tiffany. Vo viacerých sálach doprevádza exponáty hudba, akoby na doplnenie toho, čo sa nedá už dopovedať vizuálnymi prostriedkami. Záverečná kapitola zobrazuje modernú dobu s jej rozrastajúcou sa mestskou civilizáciou a technologickým pokrokom. Tu okrem úžitkových predmetov a designu nachádzame moderné maliarstvo a sochárstvo, kde striedajú bielych umelcov a umelkyne aj Afroameričania alebo potomkovia emigrantov, považovaní za Američanov. Opäť sa opakujú juxtapozície ako socha ženy z bieleho mramoru (Pandora so skrinkou), odkazujúca k stredomorským koreňom západnej kultúry voči buste Ženy z Mozambiku z čierneho mramoru, ktorá vznikla ako objednávka pre Chicago Field Museum v rámci cyklu Žijúce ľudské rasy v roku 1937. Vedľa nej je tiež umiestnené dielo Louise Bourgeois z roku 1990, znázorňujúce uťaté ľudské ruky. Výstavu uzatvára americké abstraktné umenie druhej polovice 20. storočia počnúc Frankom Stelom a končiac Rossom Blecknerom. Avšak aj tu nájdeme prekvapenie: pred Stelom je vitrína s vázou od Grace Chino z roku 1989, ktorej dekor je po formálnej stránke zhodný s geometriou Stellovým obrazov, ale obsahom je spomienka na staré pueblo nádoby.

1. Znázornenie „širšej kultúry“ v múzeu: pohľad historika umenia

Ak by sme porovnali túto dlhodobú výstavu so stálymi expozíciami v tradičných umeleckohistorických múzeách (napr. v Kunsthistorisches Museum vo Viedni) či tzv. univerzálnymi prehľadovými múzeami (napr. Louvre v Paríži), možno povedať, že sa tu nachádzajú nielen nezvyklé kombinácie voľného umenia a úžitkových predmetov (ako to býva zvykom v tzv. dobových miestnostiach), ale i etnografických artefaktov. Sú tu i kusy nábytku, do ktorého sa divák

môže usadiť a počúvať hudbu a zvuky. Všetky tieto prvky, vrátane premyslene použitého osvetlenia, zjednocujú výstavu do celku ako koexistencie objektov, z ktorých mnohé sa nikdy predtým neocitli vedľa seba. Prezentácia rôznych kultúr (resp. ich zástupných predmetov)⁴ ako modus reprezentácie multikultúrnej Ameriky sa však odohráva na pozadí historických premien s konkrétnymi historickými dátami. Historicko-spoločenský rámec pomohli dotvoriť aj textové panely, sprevádzajúce celkové usporiadanie výstavy.

Pokusy o „sociálne dejiny umenia“ či vytvorenie historicko-spoločenského kontextu v múzeu, prípadne zobrazenie „vizuálnej kultúry“, o ktorej chcem na tomto mieste hovoriť, už pomerne dlho zamestnávajú americkú novú muzeológiu a sú predmetom kritickej teórie múzea. Múzeum ako vizuálna technológia má totiž pomerne obmedzené možnosti a zobrazenie kontextu alebo „širšej kultúry“ nie je jednoduché.⁵ Svetlana Alpers vo svojej štúdií „The Museum as a Way of Seeing“ (Múzeum ako spôsob videnia) spomína v tejto súvislosti Musée d'Orsay v Paríži, ktoré „... urobilo významný pokus transformovať výstavu európskeho umenia smerom k širšej kultúre. Rovnako vystavením rôznych umeleckých druhov (nábytku, úžitkových predmetov, fotografií a sochárstva, premiešaných s maliarstvom), ako i výberom umelcov, sa v tomto múzeu predmetom diskusie stal etablovaný kánon, čo znamená súhrn zručností/vedomostí, snáh a zamerania umenia 20. storočia, použitý pre umenie 2. polovice 19. storočia vo Francúzsku.“⁶ Svetlana Alpers tu postupne formuluje svoju analýzu prostredníctvom pojmu „vizuálny záujem“ (visual interest), ktorý chápe ako fenomén vytvorený vystavovaním tak, že určitý predmet je svojím vyčlenením (izolovaním) z pôvodného kontextu povýšený na predmet dôkladného pozorovania.⁷ Európske múzeá aj zbierky kuriozít, ktoré múzeá predchádzali, boli výrazne zamerané na toto „dôkladné pozorovanie“ od samého začiatku. Aj keď sa to môže zdať čudné, predsa ten-

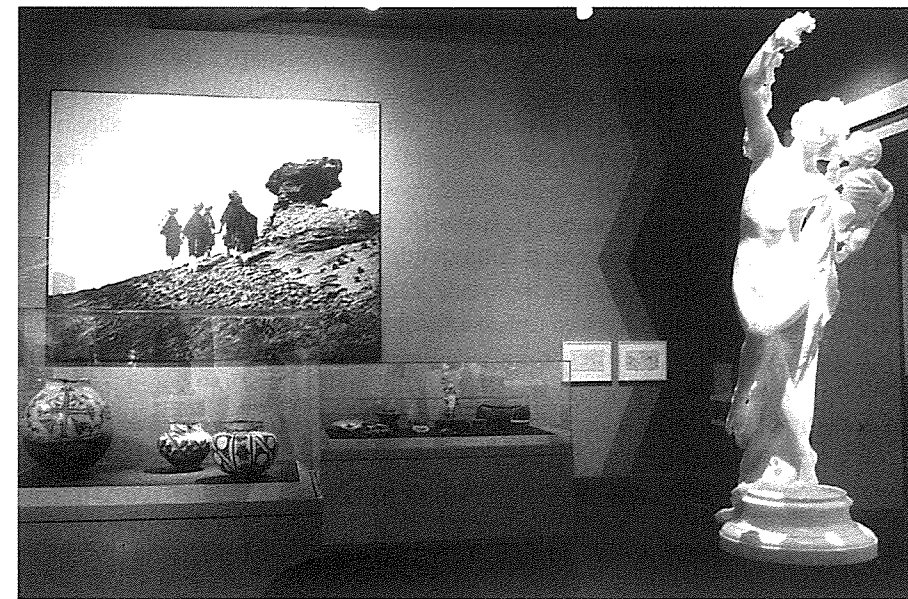
tion. Ed. Reesa GREENBERG – Bruce W. FERGUSON – Sandy NAIRNE. New York 1996, ss. 175-190.

⁶ ALPERS, Svetlana: The Museum as a Way of Seeing. In: KARP, Ivan – LAVINE, Steven D. (ed.): *Exhibiting Cultures*. Washington – London : Smithsonian Institution Press, 1991, s. 29.

⁷ Ibidem, s. 25.

⁴ Pozri bližšie: PREZIOSI, Donald: Predmet(y) dejín umenia. In: BAKOŠ, Ján (ed.): *Minulosť v prítomnosti: Súčasné umenie a umeleckohistorické mýty*. Bratislava : N-CSU, 2002, ss. 113-129.

⁵ Pozri bližšie: FERGUSON, Bruce W.: Exhibition Rhetorics. Material speech and utter sense. In: *Thinking About Exhibi-*



2. Pohľad do 7. časti výstavy „American Identities: A New Look“ v Brooklyn Museum of Art v New Yorku nazvanej Doba predlomu storočí. Foto: Anna Strickland (so súhlasom BMA, New York).

to zvyk existoval aj pred inštitúciou múzea, avšak až v múzeu si uvedomujeme to, čomu Alpers následne hovorí „muzeálny účinok“ (museum effect), teda to, čo podľa nej premieňa predmety na umenie.⁸ Ak sa vrátíme opäť k Alpersovej výkladu „širšej kultúry“ v Musée d'Orsay, potom tu podľa nej vznikol paradox, keďže diela menšieho vizuálneho záujmu boli pri inštalovaní v priestore múzea umiestnené na „lepšie“ miesta ako tie s väčším vizuálnym záujmom a napriek tomu ich to „vizuálne nezlepšilo“.⁹ Ak tu kurátori usilovali o znázornenie sociálnych dejín umenia, čiže čohosi „neviditeľného“, ako poznamenal jeden z kritikov, nemohlo sa im to podľa Alpers podariť, pretože v múzeu sa registruje iba „vizuálna význačnosť“ (visual distinction) a nie nevyhnutne kultúrna dôležitosť. Preto aj niektoré predmety a kultúry sú v múzeu nereprezentovateľné a potom sú pre reprezentáciu kultúr či vzdelávanie vhodnejšie iné formy ako múzeum.¹⁰ Pojmy ako „muzeálny účinok“, či „vizuálna význačnosť“ tu však jednoznačne poukazujú k estetickému zážitku z umeleckého diela, ktorý Alpers obhajuje s tým, že predstavuje jeden názor na vystavovanie. Jej odporcovia však tvrdia, že aj este-

⁸ Ibidem, s. 31.

⁹ Ibidem, s. 29.

tický zážitok musí byť založený na skúsenosti a zručnosti/vedomosti, pochádzajúcej z vonkajšieho (mimo-múzejného) prostredia.

2. Vystavovanie nezápadných artefaktov v múzeu umenia: pohľad antropológa

Je zrejmé, že tento názor stojí na jednom konci názorového spektra. Kým Svetlana Alpers kladie dôraz na aspekt vizuality a múzeum považuje za miesto, ktoré premieňa predmety na umenie, pozície antropológov či kurátorov múzeí nezápadných kultúr sú často značne odlišné. Problém vzniká najmä tým, že hoci všetci vieme, že múzeum ako vynález západoeurópskej civilizácie neskorého 18. storočia vychádzalo z potrieb vtedajšieho európskeho umenia, často sa v ňom ocitajú predmety nezápadných kultúr, ktoré však neboli primárne chápané ako umelecké diela a neboli zamýšľané pre toto prostredie. Antropológ James Clifford vo svojej štúdií „Histories of the Tribal and the Modern“ (Histórie tribálneho a moderného, 1988)¹¹ sleduje, ako možno z nezápadných predmetov v múzeu urobiť umenie. Clifford tvrdí, že

¹⁰ Ibidem, s. 30.

¹¹ CLIFFORD, James: Histories of the Tribal and the Modern. In:

hoci nezápadné objekty prešli rôznymi kategorizáciami – od kuriozít, starožitností, etnografických druhov, exotických predmetov, fetišov až po umelecké predmety vysokého rangu, vždy ide o privlastnenie nezápadného objektu tak, ako sa to v danej chvíli a kontexte „hodí“ západnému múzeu. Na príklade výstavy „Primitivizmus v umení 20. storočia: afinity tribálneho a moderného“, uskutočnenej v MoMA v New Yorku roku 1984, potom odhaľuje konštituovanie nezápadného objektu ako umenia, jeho vystavením vedľa moderného umenia Picassa, Brancusiho, Giacomettiho a ďalších, na základe univerzálnej alegórie afinity. Clifford hovorí: „*Táto (alegória afinity) má svojho bránu, ktorého virtuózne dielo, ako nám to hovorí titulok vedľa nebo, obsahuje viac príbuznosti s tribálnym ako ktorýkoľvek iný pionier modernizmu. Tieto afinity merajú hĺbku Picassovho pochopenia princípov tribálnej skulptúry a tak reflektujú jeho precízne identifikovanie sa s duchom tribálnych ľudí. Modernizmus je tu teda prezentovaný ako hľadanie „základných princípov“, ktoré transcendujú kultúru, politiku a históriu. Pod týmto dáždnikom šľachetnosti sa tribálne stáva moderným a moderné oveľa viac a mnohorakejšie ľudským.*“¹² Stretnutie nezápadných artefaktov s dielami pionierov moderného umenia sa teda koná na báze afinity, čo v skutočnosti predstavuje vonkajšia podobnosť, resp. formálne znaky. Toto je podľa Clifforda ako antropológa nepriateľné, pretože to hovorí o modernistických kategóriách. V antropologických porovnávacích metódach platí totiž uznávaný princíp, že čím širší je záber kultúr, ktorý berieme do úvahy, tým väčšia je pravdepodobnosť, že sa nájdú medzi nimi spoločné rysy. V tomto prípade je vlastne podobnosť medzi tribálnym a moderným iba v tom, že charakter oboch sa vymyká maliarskemu iluzionizmu či sochárskemu naturalizmu, čo dominuje v západoeurópskom umení od renesancie¹³ a voči čomu sa postavili vo svojom programe modernisti. Modernistický prístup, resp. paradigma modernizmu, ktorého najtypickejším reprezentantom je newyorská MoMA, tu vlastne redefinuje status nezápadných objektov a taxonomicky i hierarchicky ich posúva do kategórie umenia. Tento posun z priechy etnografického predmetu alebo fetišu, či kuriozity, na

pozíciu vysokého umenia, presnejšie primitívneho umenia, sa však deje prostredníctvom modernistickej estetiky. „Modernistický primitivizmus“, akokoľvek sympatizujúci s nezápadnými výtvarmi, iba rozširuje charakteristiky modernizmu v estetickom zmysle a deje sa z mocenských pozícií západných inštitúcií. Pre Clifforda je však rozhodujúci ďalší fakt: prehlbujúca sa priepasť medzi estetickým/umeleckým a antropologickým, keď sú tie isté objekty v galériách umenia vystavované pre svoje estetické/formálne kvality a v etnografických múzeách práve naopak, v určitom kontexte ako súčasť istej kultúry, kde sa osvetľuje symbolika alebo funkcie predmetu. Ak sú v múzeu umenia vystavené tribálne objekty, ich pôvodné významy a funkcie sú podľa antropológov navždy stratené a navyše privlastnené kolonizujúcou západnou kultúrou.

3. Prístupy k vystavovaniu nezápadného umenia: pohľad kurátorky

Zásadná otázka muzeológie – či estetika alebo kontext – sa tu javí vlastne ako rozpor dejín umenia a antropológie, teda dvoch humanitných disciplín, resp. inštitúcií, ktoré sa ukazujú ako vzájomne vylučujúce. Esteticko-antropologická opozícia však postupne, zdá sa, obrusuje svoje hrany. Ako hovorí James Clifford – majúci na mysli novú expozíciu Hall of Pacific Peoples v American Museum of Natural History v New Yorku – „*veda môže byť estetizovaná a umenie vedecky vysvetľované.*“¹⁴ Aj keď tento „estetický scientizmus“ v súčasnej muzeologickej praxi úspešne funguje a zároveň má celý rad problémov, kde sa niekedy zvláštne kríži antropológia s dejepisom umenia (napríklad v otázkach znelectva, atribúcie tribálnych artefaktov a kolektívneho tvorcu či v otázke datovania alebo mýtického času), predsa sa kritická pozornosť častejšie upiera iným smerom: k otázke identity kurátora a diváka a k ich uhlu pohľadu. Dobrým príkladom k takémuto druhu úvah môžu byť kurátorské experimenty Susan Vogel – kurátorky Center for African Art v New Yorku – a jej vplyvná a často citovaná štúdia nazvaná „Always True to the Object, in Our Fashion“ (Vždy pravdivo vzhľadom k objektu,

ale na náš spôsob),¹⁵ ktorá vrhla v druhej polovici 80. rokov na túto problematiku úplne nové svetlo. Vogel ako kurátorka si totiž akoby sama nastavila zrkadlo, keď pripravila niekoľko výstav afrického umenia. V rámci týchto výstav, ktoré boli vlastne radikálnymi rekontextualizáciami afrického umenia v západných múzeách,¹⁶ umožnila divákovi uvedomiť si vlastné vnímanie a súčasne zistiť, do akej miery je to, čo vidíme v africkom umení, našou reflexiou, premietaním našich vlastných predstáv o Afrike. Konkrétne výstavou „Perspectives: Angles of African Art“ (Perspektívy: Uhly pohľadu na africké umenie) skúmala Vogel rôzne pohľady prizvaných spolukurátorov (Američanov a Afričanov). Napriek individualite a rozdielnosti sa všetci spolukurátori zaoberali dichotómiou medzi estetickým hodnotením a pochopením, formou a významom; medzi tým, čo David Rockefeller nazval umelecký cit a odborné hodnotenie. V otázke interpretácie artefaktov kultúry, ktorú dôkladne nepoznáme, na základe priameho zážitku alebo v kombinácii s ďalšími informáciami o objekte, Vogel pravdaže zistila, že neexistuje jedna „správna“ interpretácia.¹⁷ Jej výstavy, ktoré ako sama hovorí, neboli o africkom umení, ale o *prístupoch* k africkému umeniu a tiež o tom, ako môže kurátor ukazovať, zviditeľňovať či potlačiť isté exponáty a tým manipulovať diváka. Vogel hovorí: výstava „Art/Artifact“ (Umenie/Artefakt) pristupovala k otázke vnímania prostredníctvom jednotlivých objektov a spôsobov inštalácie. Prijatím faktu, že fyzické umiestnenie objektu je súčasťou jeho identifikovateľnosti ako umenia, inštalácia ukazovala umelecké i neumelecké objekty takým spôsobom, aby upozornila na otázku pozorovateľa a zviditeľnila triky inštalácie.¹⁸ Vo výstave boli vlastne pripravené – na diváka nastražené – viaceré kontexty: napríklad modernistická biela kocka, Wunderkammer či antropologická kulisa – dioráma, ale tiež vznešený štýl múzea umenia, kde sú umelecké skvosty chránené vitrínami a osvetlené posvätnou žiarou reflektorov. Expozícia zdôraznila to, že tieto

odlišné spôsoby vystavenia odrážali rozdielnosť v postoji a v interpretácii, pričom každý z nich divák manipuloval.¹⁹ Vogel predviedla nielen inštaláčny trik, ale aj triky reprezentácie a v rámci jednej jedinej výstavy ukázala, že vystavovanie je interpretovateľným. Muzeologické technológie a mechanizmy nie sú totiž objektívnym, neutrálnym jazykom, ale systémom reprezentácie a samotné múzeá sú inštitúciami, ktoré regulujú, usmerňujú alebo udržiavajú potenciál diskurzov.

4. Paralelizmy a horizontálne koncepcie multikulturalizmu

Dekonštruovanie muzeálnych prístupov a demaskovanie samozrejmych a „pravdivých“ znázornení v múzeu, je nesmierne dôležité a často idúce poza esteticko-antropologickú binárnu opozíciu. Pripomeňme však, že práve vystavovaním etnografických objektov ako umenia v múzeu umenia sa modernistický model vystavovania (paralelný s modernistickým dejepisom umenia) ukázal ako priúzký či jednostranný. Tu sa potom otvorili priestory pre tzv. horizontálne bádanie a paralelizmy, kam by sme mohli zaradiť aj výstavu „American Identities: A New Look“ v Brooklynskom múzeu umenia. Pojem „paralelizmus“ a tiež tzv. horizontálne prehľady/prehliadky (horizontal surveys) sa objavili napríklad v súvislostiach s výstavou „Circa 1492: Art in the Age of Exploration“ (Okolo 1492: Umenie vo veku objavov) v National Gallery vo Washingtone, uskutočnenej roku 1992. Kurátori koncipovali túto výstavu nielen ako objavovanie nových kultúr, ale ako paralelné kultúry existujúce vedľa seba, čím vznikol nie lineárny, ale radiálny koncept výstavy. Tento koncept sponchybil ideu progresu v prospech horizontálneho zrovnoprávnenia a podľa samotných kurátorov „*cieľom bol zjednocujúci účinok: bez snaby prezentovať každú civilizáciu v jej vlastných pojmoch, tak ako sa mohli javiť vtedajším Európanom, na základe čoho sa objavili nádherné pa-*

PREZIOSI, Donald – FARAGO, Claire (ed.): *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004, ss. 636-652.

¹² Ibidem, s. 637.

¹³ Ibidem, s. 638.

¹⁴ Ibidem, s. 645.

¹⁵ VOGEL, Susan: Always True to the Object, in *Our Fashion*. In: KARP – LAVINE 1991, c. d. (v pozn. 6), ss. 191-194.

¹⁶ Prvá výstava bola nazvaná Perspectives: Angles of African Art, ďalšia The Art of Collecting African Art a ďalšia Art/Artifact.

¹⁷ VOGEL 1991, c. d. (v pozn. 15), s. 194.

¹⁸ Ibidem, s. 195.

¹⁹ Ibidem, s. 198.

²⁰ BHABHA, Homi K.: Double Visions. In: PREZIOSI – FARAGO 2004, c. d. (v pozn. 11), s. 237.

ralely.²⁰ Takáto koncepcia vyvolala ostré reakcie nielen na adresu západného formalizmu a humanizmu/univerzalizmu, cez ktorý sa kurátori dívajú na nezápadné kultúry. Jedna z najrazantnejších kritických analýz výstavy od Homi Bhabhu nazvaná „Double Visions“ (Dvojaké videnie)²¹ naráža práve na problém paralelizmu ako čohosi, čo vsugeráva pocit – ilúziu rovnocennosti, v tomto prípade heterogénnych kultúr. Takýto koncept však neberie do úvahy, že „na individuálnej úrovni túto heterogenitu predchádzajú reálne existujúce diferencie a že dejiny vládcov/kolonizátorov sú napísané v pojmoch, ktoré sú v rozpore s históriou zotročných/kolonizovaných.“²² Ak kurátori výstavy s nadšením rozprávajú o objavovaní nových svetov a ich kultúr z pozície európskych objaviteľov, potom objavené kultúry a ich dnešní potomkovia čítajú vo vystavených objektoch koloniálnu deštrukciu svojej kultúry. Kritizované paralelizmy sú však Homi Bhabhom chápané nielen ako falošné zrovnoprávnenie západného a nezápadného umenia (pravdaže na pôde mocných západných inštitúcií), ale tiež ako „výraz všeobjímajúcej multikulturálnej estetiky alebo dôkladného archívneho či umeleckohistorického výskumu, kde to, čo bolo kedysi archaické, tribálne, folklórne či spojené s čudnými bohmi (či rituálmi), patrí dnes sekulárnej národnej súčasnosti alebo internacionálnej budúcnosti. Miesta kultúrnych diferencií sa totiž príliš ľahko stali súčasťou postmoderného západného hladu po etnicite, avšak za účelom citácií a simulakrových ozviem Odinakial.“²³

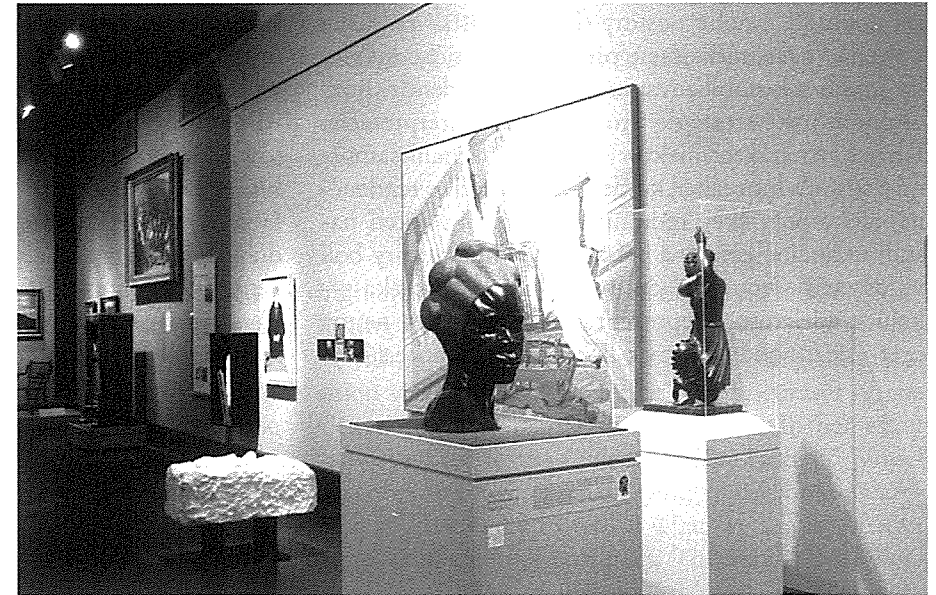
5. Muzeálna oslava hybridnosti alebo pozornosť miestnym spoločenstvám?

Potreba prezentovať paralelizmy vo forme juxtapozícií, (kontrastov a porovnávaní) pri prezentovaní iných kultúr sa objavuje v západných muzeálnych inštitúciách v poslednej dobe pomerne často. Dôvodom je ukázanie akéhosi „postkoloniálneho povedomia“, reprezentácie multikulturálneho prostredia či súčasné narušenie hranice duality „Západ a tí ostat-

ní“. Západný muzeálny establišment získal v posledných rokoch rysy politicky korektného integrovania nezápadného umenia/objektov, avšak do (základnej) západnej štruktúry, čo sa zdá byť novým poriadkom globálnej spoločnosti. Problém už vonkoncom neleží v tom, či etnografický artefakt môže byť vystavený v múzeu umenia alebo má patriť do etnografického/antropologického múzea. Múzeum umenia, najmä toho moderného, nepozná predsa dnes už žiadne hranice médií či druhov.²⁴

Annie Coombes vo svojej štúdií „Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating“ (Objavovanie postkoloniálneho: Hybridnosť a jej vstúpenci v súčasnom kurátorstve, 1992) píše: „Uvažujúc v kurátorských pojmoch, spoločnou črtou všetkých týchto výstav bolo prioritizovanie transkultúrnych objektov, chápaných ako definitívnych znakov plodných kultúrnych kontaktov medzi západnými centrami a tými skupinami, ktoré sa zvyknú nazývať periferiou a tiež ako viditeľných odkazov sebaučenia tých národov, ktoré kedysi trpeli pod koloniálnou nadvládou. Presnejšie povedané, kultúrny predmet mal byť v prvom rade znakom kultúrnej, národnej a etnickej identity, prostredníctvom ktorej sa proklamovala a oslavovala integrita a vlastná „odlišnosť“ od centier západného kapitalizmu. Ale taktiež mala byť znakom vzájomných kultúrnych kontaktov – výmeny. Aby sa toto naplnilo, kurátori naschvál vyberali také kultúrne výtvy, ktoré spadali pod rad rozličných taxonómií, teda objekty, ktoré podľa okolností patrili do oblasti etnografie, vedy, pop kultúry alebo umenia.“²⁵ Práve takéto špecifické kurátorské stratégie sú plodnou výzvou eurocentrizmu západného umeleckého establišmentu. Tento však často proklamuje zvláštny internacionalizmus muzeálnej kultúry (na báze paralelizmov a horizontálnych koncepcií) ako dôkaz vlastnej objektivity a neutrality. K tejto situácii Annie Coombes hovorí, že materiálna kultúra sa síce vždy čiastočne obnovuje, avšak pre Západ je príznačná ambivalentná obnova skrz kolónie. Paradox prisúdenia vizuálnych hodnôt objektom pochádzajúcim z kolónií sa

3. Pohľad do 6. časti výstavy „American Identities: A New Look“ v Brooklyn Museum of Art v New Yorku nazvanej Vytváranie umenia. Foto: Anna Strickland (so súhlasom BMA, New York).



však komplikuje, keď sa im pripíšu estetické kvality podľa západných štandardov: v tomto momente sú deklarované ako rovnaké a odlišné zároveň.²⁶ Liberálny biely kurátorský establišment podľa Coombes oslavuje pluralitu, kultúrnu rôznorodosť a opätovne potvrdzuje odlišnosť, ale na inej úrovni. Ak však výstava zviditeľňuje hybridnosť, uznávajúc a oslavujúc mnohovýznamovosť povahy objektov, stále neberie do úvahy celý komplex vzťahov na úrovni spoločenského (vrátane dominantnej kultúry hostiteľskej inštitúcie), ktorými je kultúrny predmet spoluartikulovaný. Navyše, pri tak často oslavovanej rôznorodosti vo sfére vizuálnej kultúry vzniká v konečnom dôsledku homogenizujúci a nivelizujúci účinok, ktorý Coombes dokonca nazýva zhubným. Na tomto mieste sa núka otázka, či nejde o ľahké, fastfoodové konzumovanie kultúrnych predmetov na základe ich vizuality, pestrosti, novosti(?), kde sa nečaká ich pochopenie, ale kde ide o previazanosť s mocenskými mechanizmami alebo dokonca útlakom.

Hybridnosť (pojmem používaný Annie Coombes) je to, čo upúta návštevníka aj vo výstave „American Identities“ v Brooklyn Museum of Art. Nejde teraz iba o rôzne výtvarné druhy, etnografické artefakty či

predmety každodenného života obyvateľov Brooklynu ako predstaviteľov rôznych kultúr či diaspory dnes žijúcej v USA. Výstava je možno oslavná či patriotická, napriek tomu je tu jeden zásadný moment: vzťah k lokálnej kultúre, komunite, Brooklynu. Všetky exponáty výstavy pochádzajú z vlastných depozitov múzea, a mnohé pravdepodobne pochádzajú z tohoto geografického kontextu a preto nie je potrebné znovu potvrdzovať nezápadné, nízke, outsiderské alebo každodenné objekty výstavy veľkým západoeurópskym kánonom alebo univerzálnym internacionalizmom. Hybridnosť sa tu ukazuje nie ako bezproblémová/vizuálne zaujímavá, práve naopak, ako výsledok kolonizácie, podrobenia pôvodných obyvateľov, otrokárstva a útlaku, migrácie, diaspory, formovania amerického národa a eklectickej kultúry. Zavádzajúca rétorika rovnosti je tak nahradená formou dialógu, a to aj tam, kde na druhej strane figuruje absencia reprezentácie. Miestami fragmentárny charakter výstavy tu potom možno považovať nie za nedostatok, ale za pokus o artikuláciu kultúry na pozadí mnohých zlomov a konfliktov. Organizačný princíp, aj keď tu je časová následnosť, prízvukuje konfrontácie, diskontinuitnosť a tiež asymetriu moci.

Zdá sa, že reprezentácia v múzeu a jej adekvátnosť nie je bezproblémovou záležitosťou. V posledných dvadsiatich rokoch sa na pôde amerických mú-

²¹ Ibidem, ss. 236-241.

²² Ibidem, s. 238-239.

²³ Ibidem, s. 240.

²⁴ Mnohí vplyvní teoretici umenia a kurátori tvrdia, že nezápadné umenie treba situovať späť do systému západného umenia.

Pozri bližšie: Kunst als Teil eines umfassenden Systems. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor. In: *Kunstforum*, August-Oktober 2002, zv. 161, ss. 83-91.

²⁵ Pozri: COOMBES, Annie E.: Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating. In: PREZIOSI, Donald (ed.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York : Oxford University Press, 1998, s. 486.

²⁶ Ibidem, s. 488.

zeí odohrali mnohé posuny (ktoré som sa pokúsila v skratke načrtnúť) a často prebiehali protichodné tlaky smerom k stabilizovaniu kultúrnych identít. Rôzne kurátorské stratégie priniesli rôzne interpretácie. Kritický charakter niektorých výstav odhalil samotnú podstatu muzeálnej kurátorskej práce ako tendenčnej alebo politickej, teda nie nestrannej. Aj keď nastali radikálne zmeny a iné ako západné kultúry boli už dávnejšie vpustené do múzea umenia, otázka týkajúca adekvátnej reprezentácie zostáva a to najmä preto, že mnohé z výstav o nezápadnej identite sú vy-

tvárané vplyvnými západnými kurátormi a mocnými inštitúciami. Ich interpretácie však nie sú v súlade v predstavami tých, ktorí sú tu reprezentovaní. Kultúrne identity v súčasnej muzeológii sú často prezentované esteticky idealizované ako fantázie minulosti, ktorej sa je veľmi ťažko dopátrať. Tak vznikajú vyfabrikované reprezentácie ideálneho spolužitia novodobých kmeňov globálnej kultúry, kde však pod upraveným povrchom (korporátnej estetiky) stále pretrvávajú nerovnosť a to konkrétne nerovnosť v prístupe k ekonomickej a politickej moci.

Art History or Visual Culture? A Case Study of Brooklyn Museum of Art in New York

Summary

In the United States during last two decades heated debates have been turned towards multicultural and intercultural issues. Terms of identity, culture, race, ethnicity or postcolonialism play an important role not only in the traditional art historical discourse but in the art museum, as well. The case study of Brooklyn Museum of Art in New York (within the framework of the exhibition "American Identities: A New Look") is an attempt to discuss the issue of multiculturalism in art museums traditionally based on universalistic (Western) aesthetics. The story of Western art which once was central for the museum is now more complicated by the addition of non-Western art/objects. However, one of the greatest American museums – Brooklyn Museum of Art in New York goes beyond the polarities "high art" vs. "ethnographic object" showing the hybrid culture as the result of colonialism, migration, slavery, diaspora, conflicts or oppression.

Relations between art and ethnicity seem to be one of the main concerns in the museums in multicultural society. Increasing diversity incorporated in art museums raises many questions: the question in the direction of the representability of broader culture in the museum raised in the 1980s by Musée d'Orsay in Paris and the issue of "visual interest" or "visual distinction" of the objects made for attentive looking. Svetlana Alpers in her essay "A Way of Seeing" claims that what museum registers is visual distinction, not necessarily cultural significance. However, anthropologists displaying ethnographic objects with completely different aims consider aesthetic moment without explaining object function not only for insufficient but misleading as well. For anthropologist James Clifford in his essay "Histories of the Tribal and Modern", non-Western objects "generously" included into the context of modern art (next to Picasso or Giacometti) on the base of formal/aesthetic affinities are raised from the position of tribal fetishes or mere ethnographic specimen to the status of

high art and appropriated by the modern West "collecting the world".

In the 1980s the aesthetic-anthropological opposition was examined by Susan Vogel, curator of the Center for African Art in New York. In her essay "Always True to the Object, in Our Fashion" Vogel describes her experiments trying to heighten awareness of the degree to which what we see in African art is a reflection of ourselves. The exhibitions "Perspectives: Angles of African Art" and "Art/Artifact" approached the question of the audience (African and non-African) and perception through installation styles (physical setting of an art object called white cube style, Wunderkammer or anthropological diorama). The exhibition stressed that these different styles reflected differences in attitude and interpretation, and that the viewer is manipulated by all of them.

Dismantling "true representations" in the museum opened new issues: the issue of parallelisms and horizontal surveys, both promoted as cultural paradigm by the exhibition "Circa 1492: Art in the Age of Exploration" in the National Gallery in Washington 1992. This concept has been considered controversial by Homi Bhabha. In his essay "Double Visions" Bhabha criticizes parallelism of Western and non-Western art/objects as an illusion of their equality within the modern museum with its homogenizing internationalist mode and turn on an aesthetic axis "of equal distance equal difference". At the individual level, heterogeneity can only be expressive of preexisting differences, as well as the histories of the master come to be reinscribed in terms of, or in contention with, the enslaved or the colonized. Without making such a distinction we can only be connoisseurs and make "global" art more available to the embrace of multicultural aesthetics, secular national present and an international future.

A strange internationalism of museum culture as irrefutable "proof" of neutrality and objectivity of Western museum establishment has been examined

by Annie E. Coombes in her essay "Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating" in the 1990s. Revived anthropological practices as well as the celebration of "difference" are a strategy which according to Coombes could be pernicious when mobilized in the sphere of visual culture in the sites of public consumption. The way in which such "visibility" is mediated by an aesthetic consideration is especially significant in the postcolonial context. Hybridity, the term used by Coombes is articulated as a symptom of what is iden-

tified as postcolonial in a sense of the postmodern strategy of bricolage superficially reproducing and celebratory affirming that all are equal. Still, under the cover of celebration (and fast-food like consumption) of differences there is the inequality of access to economic and political power. And only the dominant groups articulate the ways in which such differences are constituted.

English by Mária Orišková

Visual Culture: An End to the History of Art?

Matthew RAMPLEY

One of the most significant developments to affect art historical scholarship in the past fifteen or so years has been the emergence of visual studies, or visual culture. This new field has been evident above all in English-speaking countries, and in particular the United States. However, similar phenomena have occurred in Germany, which has seen the rise of *Bildwissenschaft* and *Bildanthropologie*, or in France, where image theory has also become prominent.¹ Furthermore, one of the pioneering books on the subject, Nicholas Mirzoeff's *An Introduction to Visual Culture*, has been translated into a number of languages, indicating a widening international interest.²

The question to be asked is: how significant is the rise of this new field of inquiry for the continuing practice of art history, and how might it shape the latter's future? Responses to these questions have varied and, because of the obvious professional and personal investment involved, often highly emotive. Some have seen visual studies as a substantial threat and have consequently reacted in a highly defensive manner; others have welcomed it as a breath of fresh air, providing the mechanism for a decisive break with the restrictive practices of the history of art.

In this paper I would like to suggest that while visual studies poses difficult and serious challenges to

the discipline of art history, it is unlikely entirely to replace it. This is for reasons to do both with the institutional environment within which visual studies operates and also with the structure of the conceptual field it has claimed as its own. Before elaborating on this any further, it is worth drawing a brief sketch of its recent history.

Origins of a Field

It is commonly agreed that the term 'visual culture' was first employed by Svetlana Alpers in her study of seventeenth-century Dutch culture, *The Art of Describing*.³ Alpers herself is an art historian, and her book was also a work of art history. Its concern was with contesting the application of the iconographical method, familiar from the study of Renaissance Italy, to the analysis of Dutch paintings. An alternative method was needed, argued Alpers, and this was commensurate with the changed meaning of vision in the Netherlands. In brief, Alpers distinguished between the allegorical understanding prevalent in Italy – in other words, the visual world was symbolically *meaningful* – and the empirical understanding emerging in the Netherlands. The art of describing

¹ See, for example SACHS-HOMBURG, Klaus: *Wege der Bildwissenschaft*. Magdeburg 2003; BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie*. Munich 2001; BÖHME, Gernot: *Theorie des Bildes*. Munich 1999; ARABAYAN, Marc: *Lire l'Image. Emission, Réception, Interprétation des Messages Visuels*. Paris 2000; JOLY, Martine: *L'Image et les Signes : Approche Sémiologique de l'Image Fixe*. Paris 2000; BRON, Jean-Albert – LEIGLON, Christine: *À la Découverte de l'Image*. Paris 2001.

² MIRZOEFF, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London 1998. Translated into Italian as *Introduzione alla Cultura Visuale*. Rome 2002 and into Spanish as *Una Introducción a la Cultura Visual*. Madrid 2004.

³ ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing*. Chicago 1982.

⁴ BAXANDALL, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford 1972; *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. London – New Haven 1980.

in the title of her book was implicitly opposed to the art of interpretation dominant in Italy. This was connected to the scientific revolution taking place in northern Europe, in which empirical seeing was given unprecedented importance as a tool of scientific inquiry. In order to substantiate her case, Alpers made reference to van Leeuwenhock's experiments with the microscope – paralleled, incidentally, by Hooke's *Micrographia* (1665) in England – or to the rising importance of cartography, and to the role of paintings themselves as neutral depictions of the cities – and landscape of the contemporary Netherlands. Paintings thus had to be understood in terms of a larger economy of visual representations, in which visual depiction had a transformed function. It was this economy – coupled with the meanings attached to such representations – that constituted, for Alpers, the visual culture of the Netherlands.

Alpers' concern was ultimately with providing a new paradigm for the interpretation of Dutch art, and hence she was still firmly located within the boundaries of art history. Her work was also explicitly indebted to that of Michael Baxandall who again, in analyses of German Renaissance sculpture or of painting in Quattrocento Italy, had also employed the notion of a visual economy, but who remained committed to art as the privileged category of analysis.⁴ Nevertheless, her book was potentially subversive, for it opened the way to a questioning of the centrality of art. This possibility was not followed up immediately; the paradigm it suggested was not taken up until the work of Jonathan Crary some 15 years later, who analysed the meaning of vision in the late nineteenth century. In *Techniques of the Observer* and in *Suspensions of Perception* Crary outlined discourses of perception and vision in the late nineteenth century.⁵ A central theme was the dismantling of the Cartesian subject and its replacement by a much more unstable notion of subjectivity, bound to the limitations of its embodied state, labile and decentred. Crary explored the ways in which this transformed notion

recurred in a variety of practices, ranging from works of art to scientific experiments.

The work of Alpers and Crary opened up a significant new possibility for the analysis of discourses on vision and visual representations, which cut across traditional disciplinary boundaries. However, visual studies has other origins. An important point of origin has been the debates over the meaning of modernism which have taken place since the early 1970s. Until then the broadly formalist account of Clement Greenberg had been dominant, which characterised modernism as a sequence of internally generated formal innovations leading towards the pure, flat, non-representational paintings of artists such as Ellsworth Kelly, Morris Louis and Kenneth Noland, allegedly driven by the project of setting up clear boundaries between fine art and mass, popular culture.⁶ This account had already been contested by artistic practices during the 1960s, but it was only in the early 1970s that a consistent counter-image of modernism was put forward that stressed its considerable indebtedness to popular cultural forms.⁷ This was the beginning of a process that led to a fundamental re-evaluation of modernism. The founding of the journal *October* in 1976 was an important step in this process; its principal editor, Rosalind Krauss, had been a student of formalist critic Michael Fried, and she used the journal to launch a fierce attack on formalist theories and histories of modern art, and also sought to reconstruct the history of modernism, bypassing the canonical sequence prescribed by Greenberg, which led from Cezanne, Cubism, and the early abstraction of the 1920s, to the Abstract Expressionism of the 1940s and 1950s, and the post-painterly abstraction of the 1960s. This occurred at the same time as a major shift in art practices – the birth of so-called postmodernism – in which again many of the inherited values of the previous decades had been discarded. Within the less combative environment of traditional art historical research, this reassessment of modernism's history could also be felt. Picasso and

Braque's use of collage, for example, was seen in the light of their engagement with popular culture. The use of newspaper, wallpaper, rope tickets and so forth was now read for its political and social meaning; for the first time, the texts of the newspaper cuttings were read as meaningful, and not as merely random aspects of an essentially formal innovation.⁸ Other historians applied the same approach to other types of modernist practice.⁹ This can also be seen in the light of the contemporaneous rise of the New Art History in Britain and the United States, in which the ideological and social significance of art was given a renewed attention.

The outcome of this process was a transformation in the understanding of the place of art in twentieth century culture. Art was seen as merely one of many practices of visual representation, which although having a distinct audience, nevertheless drew on those other practices. This was precisely the insight that gave rise to the first book explicitly devoted to the topic of visual culture, John Walker and Sarah Chaplin's *Visual Culture: An Introduction*.¹⁰ Walker was a well established art critic and historian of twentieth-century art. He was best known as the author of a book on *Art in the Age of Mass Media* which examined both the ways in which artists had employed images and signs from the mass media, and also the ways in which the meaning of art had become transformed in an era of the mass dissemination of images.¹¹ It was an important expansion and refinement of a notion originally put forward by Walter Benjamin, and it is clear how this led Walker and Chaplin to prefer the term 'visual culture' to that of 'art'.¹² Walker was also interested in the history of design

and material culture, and clearly the domain of material objects added a further dimension to the understanding of 'visual culture' that could again not be encompassed by traditional art historical approaches.¹³ Chaplin, a much younger scholar, was an architect by training, and her concern with how architecture intersected with image practices further amplified the boundaries of visual culture.

The interest in the place of art in an age of mass media motivated perhaps the best known general outline of the field, Nicholas Mirzoeff's *An Introduction to Visual Culture*.¹⁴ In this book Mirzoeff traced the history of technologies of representation, from the *camera obscura* of the sixteenth-century to the computer in the late twentieth. Mirzoeff's conclusion was quite definite: the rise of globalised media and institutions of image distribution meant that art now occupied only a tiny, and fairly insignificant, place within the general economy of visual representations. This was the result not only of the possibilities afforded by the new technologies of dissemination, but also of the dependence of the commodity fetishism of capitalism on visual spectacle, an argument first proposed by Walter Benjamin in the 1930s and then the situationists in the 1950s.¹⁵

Two further factors also motivated the turn to visual studies. First, although there has been a long tradition of scholarship on the arts of non-Western cultures such as China, India, the Islamic world, Japan, not to mention the interest in the so-called 'primitive' art of Africa, North America and the Pacific, it had become increasingly apparent that the use of the term 'art' to describe these practices was inappropriate. An awareness of the problematic status of the

⁵ CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer*. Cambridge (MA) 1995; *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, Modern Culture*. Cambridge (MA) 1999.

⁶ The classic texts are GREENBERG, Peter: 'Avant-garde and Kitsch' (1939) and 'Towards a Newer Laocöon' (1940). In:

FRASCINA, Francis (ed.): *Pollock and After. The Critical Debate*. Oxford 1992, pp. 21-34, 35-46.

⁷ CLARK, Timothy J.: 'Clement Greenberg's Theory of Art' (1982) and CROW, Thomas: 'Modernism, Mass Culture and Visual Arts' (1981) in FRASCINA 1992 (see in note 6), pp. 47-63, 233-66.

⁸ See, for example: ZELEVANSKY, Lynn (ed.): *Picasso and Braque: a Symposium*. New York 1992; POGGI, Christine: *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. London – New Haven 1992.

⁹ See, for example: WEISS, Jeffrey: *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*. London – New York 1994; VARNEDOE, Kirk – GOPNIK, Adam (ed.): *High and Low. Fine Art and Popular Culture*. New York 1990.

¹⁰ WALKER, John – CHAPLIN, Sarah: *Visual Culture: An Introduction*. Manchester 1997.

¹¹ WALKER, John: *Art in the Age of Mass Media*. London 1983.

¹² BENJAMIN, Walter: 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' [dritte Fassung]. In: BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1991, vol. I, pp. 471-508.

¹³ WALKER, John: *Design History and the History of Design*. London 1989.

¹⁴ MIRZOEFF 1998 (see in note 2).

¹⁵ See Walter BENJAMIN 1991 (see in note 12), vol. V: 'Das Passagenwerk'; Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*. Chicago 1986.

notion of primitive 'art' – quite apart from the difficulties of the term 'primitive' – had been current in anthropology for some time, but in the 1980s the debate spilled over into art history with a now notorious exhibition staged at the Museum of Modern Art in New York entitled *Primitivism in the Twentieth Century. Affinities of the Tribal and the Modern*.¹⁶ As critics were quick to point out, the exhibition endorsed the practice of early twentieth-century artists of aestheticising artefacts from African and Pacific societies, treating them as merely a stylistic resource.¹⁷ Other criticisms followed in the wake of the debate over the MoMA exhibition; museological analyses highlighted the extent to which the MoMA exhibition was only the most obvious example of a much more widespread tendency within museums to the aestheticise non-Western artefacts.¹⁸ A subsequent exhibition curated by Susan Vogel in the Museum of Africa in New York, *Art / Artefact* demonstrated this all the more sharply; the status and meaning of objects changed radically depending on the manner in which they were exhibited, either as practical utensils or as items for aesthetic contemplation, exhibited in sympathetically lit display cabinets.¹⁹ It is in response to this that the term 'visual culture' has been adopted as free from the connotations of the term 'art', which were deemed to be culturally inappropriate.

The post-colonial sensibilities underpinning this debate also motivated the second turn away from art history and towards visual studies and culture. The traditional narrative which, from Hegel onwards, had afforded Classical and European art a privileged place in the evolution of art, was increasingly countered during the 1970s and 1980s with an image of art as shaped by multiple histories. An important area of

debate, for example, was the meaning of modernism which had always been oriented around an axis leading from Berlin and Paris to New York. However, recognition of the role of other 'modernist' art practices, such as the *saqqakhaneh* movement of Iranian artists such as Hossein Zenderoudi and Parviz Tanavoli, or the 'Bombay Progressives' of India such as Maqbool Husain or Francis Souza, has rendered such geographical limits highly problematic.²⁰ It also compelled a redefinition of the *meaning* of modernism. This is a particular instance of a wider reshaping of the domain of art history. Where once it was conceivable to produce universal histories of art, the stress on the disunified, fragmented nature of the field has such a conception has now made such a notion increasingly untenable. For some this has led to the decision simply to focus on local histories,²¹ but for others this has led to the more radical conclusion that art history as a paradigm is the basic problem. Hence the formation of visual studies has taken place in part to replace a discipline defined by an increasingly unstable domain of objects – the global practices of art – by one defined by a set of methods and conceptual problems. The foremost exponent of such a view, Irit Rogoff, has explicitly dissociated visual studies from any lingering attachment to histories of specific practices, whether of film, art or any other visual discipline. Instead:

*"The emergence of visual culture as a transdisciplinary and cross-methodological field of inquiry means nothing less and nothing more than an opportunity to reconsider some of the present culture's thorniest problems from yet another angle ... visual culture provides the possibility of unframing some of the discussions we have been engaged in ... from the disciplinary fields ... which first articulated (them) ..."*²²

In characterising visual studies in this manner, Rogoff is explicitly aligning visual studies with cultural studies as it emerged in Britain in the 1950s and 1960s. Central to the work of pioneering writers such as Richard Hoggart, Raymond Williams and Stuart Hall was a critique of the focus of English studies on *belles lettres* at the expense of more popular forms of writing. Moreover while their criticisms focused on the narrow canon of English literature, this was not in the name of providing a wider canon, but rather in order to do away with the notion of the canon itself. Cultural studies focused instead on ways in which race, gender and class identities were refracted through cultural representations, from the 'high' art of literature to the popular forms of television, comics, cinema and bestsellers.²³ It is no coincidence that this occurred at the same time as a series of massive changes in the social structure of Britain – including a renegotiation of gender relations, mass immigration from the former imperial colonies, and a decline of the traditional class hierarchies. Cultural studies was thus also driven by the need to oppose the tendency both by governments and mass media to treat the agents of change – the young, women, immigrants – as 'problems' that had to be contained.²⁴ Visual studies emerged at a different time, but the impulse of cultural studies was an important determining factor.

Visual Culture vs. Art History: Internal Questions

Visual studies is thus not a single discipline organised by a single rationale, but rather has multiple origins. This means that the question as to whether it will displace art history has to be treated carefully;

in some versions it hardly challenges the latter at all. The term is often still used by art historians to designate little more than the totality of artistic representations, supplemented by photography as a kind of tokenistic adjunct; one widely-read anthology on the field from the mid-1990s, Bryson, Holly and Moxey's *Visual Culture*, attends almost exclusively to the traditional arena of high art, including artists such as Bosch, David, Rembrandt and Géricault.²⁵ Here 'visual culture' seems to be equated with innovative interpretations of familiar art historical material rather than any more substantial disturbance of the discipline.²⁶ At the other extreme, 'visual culture' is understood in a completely different way by Rogoff and others, for whom it is an approach which, unencumbered by disciplinary boundaries, moves across the entire breadth of cultural production in its selection of subject matter, articulating a specific set of theoretical debates and problems.

Nevertheless, art historians have clearly felt threatened by its emergence. This was evident in the now notorious *October* questionnaire published in 1996.²⁷ The 'questionnaire' asked nineteen respondents to reply to a series of assertions about the role of 'visual culture', its relation to art history, the function of interdisciplinarity, and the nature of the image, together with speculation on the similarities between the study of visual culture and the work of 'founding fathers' of art history such as Alois Riegl or Aby Warburg. A number of the respondents chose not to address the issues raised, but instead to express their general dismay at the rise of 'visual studies'. Svetlana Alpers, for example, insisted on the importance of investigating disciplinary boundaries rather than overcoming them, while for Susan Buck-Morss, 'the production of a discourse of visual culture entails the liq-

¹⁶ RUBIN, William (ed.): *Primitivism in the Twentieth Century. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York 1984.

¹⁷ See, for example, FOSTER, Hal: 'The "Primitive" Unconscious of Modern Art'. In: *October*, 34, 1985, pp. 45-70.

¹⁸ See, for example: KARP, Ivan – LAVINE, Steven (ed.): *Exhibiting Cultures*. Washington 1991; COOMBES, Annie E.: *Re-inventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination*. London – New Haven 1994; PRICE, Sally: *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago 2001.

¹⁹ VOGEL, Susan (ed.): *Art / Artefact*. New York 1989.

²⁰ On the notion of Asian modernism see CLARK, John: *Modern Art in Asia*. Honolulu 1998. On Iranian art see BALAGHI, Shiva (ed.): *Picturing Iran. Art, Society, Revolution*. London 2003. On Indian modernism see MITTER, Partha: *Art and Nationalism in Colonial India: Occidental Orientations*. Cambridge 1995 and KAPUR, Geeta: *When was Modernism?* New Delhi 2001.

²¹ See, for example: ELKINS, James: *Stories of Art*. London 2003, which suggests that art history should restrict itself to the history of western art, recognising that other cultures have such alien conceptions of 'art', as to make art historical analysis culturally inappropriate.

²² ROGOFF, Irit: 'Studying Visual Culture'. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.): *The Visual Culture Reader*. London 1998, pp. 16-17.

²³ See, for example: HOGGART, Richard: *The Uses of Literacy*. London 1957.

²⁴ See, for example: HALL, Stuart et al.: *Policing the crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. London 1978; HEBDIGE, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979.

²⁵ BRYSON, Norman – HOLLY, Michael Ann – MOXEY, Keith (ed.): *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hanover 1994.

²⁶ Other examples of this kind of approach include: WILSON, Jean: *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*. Philadelphia 1998; KROMM, Jane: *The Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe*. New York 2002; ERICKSON, Peter – HULSE, Clark (ed.): *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, Empire in Renaissance England*. Philadelphia 2000.

²⁷ 'Visual Culture Questionnaire'. In: *October*, 77, 1996, pp. 25-70.

uidation of art as we have known it. There is no way within such a discourse for art to sustain a separate existence...²⁸ Such a possibility was fraught with difficulties inasmuch as it threatened to erase the 'critical moment of aesthetic experience' produced by contemporary artists. Thomas Crow responded by means of a snobbish analogy with the 'mass-market bookstore' and going to 'what typically passes for a philosophy section. While there might be the odd paperback of Plato's dialogues on the shelf, the bulk of the section will be occupied by books on New Age healing... mystical prophecy and past-lives experiences.'²⁹ In other words, it was either dismissed as being intellectually insubstantial or 'contained' by emphasizing its similarity to earlier practices within art history.

I do not wish to engage in a detailed historical analysis, but clearly visual studies is not merely a repetition of the work of art historians such as Riegl or Warburg. While Riegl deliberately avoided the traditional privileging of fine art, his basic frame of reference was the museum. His attention to the applied arts, for example, was motivated less by an attempt to challenge existing art historical hierarchies than by the fact that he was curator of textiles at the museum of textiles in Vienna. Likewise, although Warburg showed interest in a variety of forms of popular cultural expression, from tarot cards (*tarocchi*) to stamps, popular prints and photographs, he saw the popular mass as a vehicle of cultural regression – a widespread topos amongst conservative cultural commentators of the time – and saw the task of enlightenment as lying in the hands of *individuals*.³⁰

Such issues aside, I would like to suggest that visual studies will not replace art history because while

there are clear points of intersection, it has a different object domain and range of concerns. A recent article by Horst Bredekamp will serve as a useful starting point, for Bredekamp has both argued that art history, when practiced at its most rigorous, is indistinguishable from visual studies or *Bildwissenschaft*, and also bemoaned the fact that key figures in the emergence of the field such as Barbara Stafford, James Elkins or W. J. T. Mitchell have not been recognised as art historians.³¹ An important question to ask is why they *should* be seen as art historians when so much of the impetus of their work has been to explore other disciplinary frameworks. Nevertheless, Bredekamp does point towards a basic issue, namely the fact visual studies has come increasingly to be equated with the analysis of *images*. On the one hand, visual studies has developed and deepened a tendency already apparent in the radical art history of the 1970s and 1980s, in which the focus on paintings was supplemented by attention to other kinds of imagery. Thus T. J. Clark's studies of French nineteenth-century art set the production of artists such as Courbet or Manet within the wider economy of popular imagery of the time.³²

In a similar fashion Elkins, for example, has examined the possibilities of histories of non-art imagery, while Stafford has explored the various functions of medical and scientific imagery in the emerging discursive formations of the Enlightenment.³³ A similar approach is adopted by the French writer Jacques Aumont who, in *L'Image*, refuses to prioritise any specific class of images, attending equally to paintings, drawings, diagrams, cinematic and photographic representations.³⁴ Aumont draws heavily on methodo-

logical concepts from photography and film theory, such as the theory of the *dispositif* or apparatus, spectatorship, representation, technology and subjectivity, and this reliance undoubtedly underlies this tendency for visual studies to focus largely on images and, specifically, photographic and mass media images.³⁵

As examples of writing on visual culture, they are both valuable and rigorous works. However, it is equally evident that the attention to images is one of the principal internal reasons why visual studies and the notion of visual culture, thus conceived, will not displace the history of art. For the latter has never been concerned exclusively with images alone. The history of renaissance and post-renaissance western art includes sculpture and architecture, while the medieval art historian, for example, is as likely to be concerned with a vast array of material artifacts as with images. And this is also the case with the study of many non-Western artistic cultures such as Islam and China. Moreover while, in the anglophone world, art history tends to be separated off from the history of architecture, design and material culture, this is not the case elsewhere. I leave aside the problematic status of Chinese art history, for example, as a Western construct – it undoubtedly is – for doubts about the cross-cultural applicability of the term 'art' are not in dispute. What is being interrogated here, however, is the notion that a theory of images in the widest sense can or *should* supplant art history, for on these terms it does not. Understood as being about images, 'visual studies' stands *in addition to*, rather than in the place of art history. There is, of course, an argument for the relation between visual studies and the imagistic culture of late modernity; this is certainly how writers such as Mirzoeff conceive of visual culture. Thus even architectural practice is shaped by its relation to the visual image, and the signature buildings of contemporary architecture are designed to be looked at as *pictures* as much as they are designed according to 'architectural' criteria. However this simply highlights again the status of visual stud-

ies as being about something *other* than art history. It points towards the *inadequacy* of art history as a discourse of the present, but debates *within* the discipline had already pointed toward the need for a radical revision to the discipline. At the same time, visual studies as the study of images fails to present to the stereotypical and caricatured art historian – so often targeted by the proponents of visual studies – any pressing reason why they should cease labouring under outmoded humanistic 'delusions,' much less give up art history altogether for the new field of study.

A recurrent problem within visual studies, therefore, is the restrictive self-definition as being primarily concerned with images and visual representations. The entire domain of material artifacts appears to have disappeared from view. Indeed, the old humanistic divide between art and design history, which has been institutionalised, in anglophone territories at least, both in university departments and in professional associations, has, far from being challenged by the rise of visual studies, simply been reconfigured. The Kantian divide between fine art and craft has been replaced by the equally exclusive duality of visual and material culture. The rise of visual studies has thus been accompanied by an equal proliferation of texts on material cultures.³⁶ Indeed, in one important respect visual studies has come to mimic art history, for the attention to images can be seen as the continuation of the traditional hegemony of *painting* within art historical writing from Vasari onwards. While Vasari's ideas of artistic progress have long been dismissed, a lasting legacy of his work has been a privileging of painting. Thus in the twentieth century debates over the meaning of the avant-garde centered on painting as the privileged vehicle of its history, while museum practice continues to privilege painting; the blockbuster exhibitions of the past twenty years have tended to focus on artists working either entirely or mostly as painters, such as Titian, Vermeer, Monet, El Greco or Matisse. The rise of visual culture as the study of images fits easily within this paradigm.

²⁸ MORSS, Buck: In: *ibidem*, p. 29.

²⁹ CROW, Thomas: In: *ibidem*, p. 34.

³⁰ An illuminating outline of Warburg's relation to cultural politics can be found in SCHOELL-GLASS, Charlotte: *Aby Warburg und der Antisemitismus*. Frankfurt am Main 1998.

³¹ BREDEKAMP, Horst: 'A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft'. In: *Critical Inquiry*, 29, 2003, pp. 418-28.

³² See, for example: CLARK, Timothy J.: *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1973 and CLARK, Timothy J.: *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London 1985.

³³ Stafford has been the author of several key works including: STAFFORD, Barbara: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge (MA) 1993 and STAFFORD, Barbara: *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge (MA) 1994. Likewise Elkins, who has authored ELKINS, James: *The Domain of Images*. Ithaca 1999 and ELKINS, James: *Visual Culture: A Skeptical Introduction*. London – New York 2004; MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago 1986; MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory*. London 1995 and MITCHELL, W. J. T.: *The Last Dinosaur. The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago 1998.

³⁴ AUMONT, Jacques: *L'Image*. Paris 2000.

³⁵ This is evident in many other texts, especially introductory texts and anthologies. See, for example: HALL, Stuart and EVANS, Jessica (ed.): *The Visual Cultural Reader*. London 1999; CARTWRIGHT, Melissa – STURKEN, Marita: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford 2003.

³⁶ See for example: LUBAR, Steven (ed.): *History from Things: Essays on Material Culture*. Washington 1995; DANT, Tim: *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyles*. Milton Keynes 1999; ATTFIELD, Judy: *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford 2000.

A further issue is raised when one considers the domain of visual culture. As I have indicated, one of the motives behind the establishment of visual studies has been the aim of defining the field in terms of its *problems* and *methods*, rather than by reference to a particular set of objects. In many respects this is a return to a solution first put forward by Max Weber in response to a similar debate about the identity of the social sciences. In his celebrated essay of 1904 on 'Objectivity in Social Science and Politics,' Max Weber attempted this through a radicalisation of the question of methodology.³⁷ In place of attempts to distinguish between the social and the natural sciences by reference to their different *objects* Weber focused on their distinct procedures. For Weber the characteristic method of the social sciences was to identify historical and social regularities, in order to form generalised historical concepts – ideal types, such as feudalism, capitalism, protestantism – and then to place these ideal types in a dialectical relation to specific historical manifestations. Like the natural sciences, the social sciences identified historical 'laws' but these were subject to modification in the light of specific cases.

Weber's aim was to argue for the scientific objectivity of sociology, and this was achieved at the cost of their ability to interrogate the constitution of their object. It has long been recognised that this is beset by numerous difficulties; the analysis of any socio-cultural phenomenon is inseparable from the question of its definition, its meaning, and whether it even exists. Indeed, even Weber's willingness to define culture – as a semantic nexus or structure of belief – belies the attempt to reduce social science to a methodology alone. Arguably, similar weaknesses underlie the attempt to constitute visual studies in such terms, and it is again worth contrasting it with art history. The latter developed on the premise of there being a particular domain of objects – artworks – that

had a semi-autonomous historical development and logic, and which merited a specialised set of analytical discourses. The emergence of art history as a modern university discipline in the late nineteenth century was accompanied by an intense debate over art historical methodology. Many of the key figures from that period known as much for their attempts to establish methodological principles as they are for the actual historical researches.³⁸

One may criticise the concern by such authors to mark out the boundaries between art history and other disciplines. However, the attempt to define visual studies in opposition to such a notion is hardly a solution, and ends up being self-defeating. It raises the question as to why 'visual studies' should itself exist when the issues it addresses – the intersection of power, culture and representation – inhabit the *entire* territory of culture? In this respect it is important to note that while cultural studies in Britain emerged out of debates over value and politics in the field of *literature* it very quickly incorporated visual practices into its domain. Stuart Hall's first book, *The Popular Arts*, published in 1964, was concerned largely with television and cinema, their institutions and audiences, in keeping with Hall's emphasis on these two as being the principal media of contemporary mass culture.³⁹ And while this might be taken to have been an antecedent of contemporary visual studies, Hall was careful not to privilege the visual. Neither did he privilege the popular in any specific sense. As he states:

"...when we look at the new media – especially those where the fragmentation between the serious and the popular is not yet complete (like the cinema) – we are showing a proper concern not only for the moments of proper quality in the popular arts but for the condition and quality of imaginative work of any level, and thus for the quality of the culture as a whole."⁴⁰

chichtliche Grundbegriffe. Munich 1915; TIETZE, Hans – HEDICKE, Robert: *Methodenlehre der Kunstgeschichte: ein Handbuch für Studierende*. Strassburg 1924.

³⁹ HALL, Stuart – WHANNEL, Paddy: *The Popular Arts*. London 1964.

⁴⁰ Ibidem, p. 85.

When measured against such a set of concerns, visual studies represents an arbitrary segmentation of the cultural field. Moreover, while Cultural Studies also defined itself in reference to its *methods* and *concerns*, it has failed in this goal. From the earliest works, such as Raymond Williams' *The Long Revolution* onwards, a central preoccupation of cultural studies has been to refine the basic Marxist model of society, in particular, revising the base / structure metaphor in light of the impact of Gramsci, Althusser, structuralism, feminism, and post-structuralist theoretical positions. At stake was always the model of society and culture and the relation between the two.⁴¹ The radicalism of visual studies has been seen by some as lying precisely in the fact that it is a field *without* a restricted object domain, but ultimately this is conceptually incoherent and indeed simply false. Visual studies does indeed operate with an object domain, namely, the image. This is not only unacknowledged, it also contradicts the aim of a discipline purportedly defined by its *questions* rather than its objects. This is in any case an impossible project; only when a certain object domain has been identified is it possible to determine the *relevant* kinds of questions to pose.

Visual Culture vs. Art History: Institutional Questions

There are therefore important reasons why visual studies has not replaced art history. These have been to do primarily with the fact that while it intersects with the latter, it has a different trajectory and is ultimately concerned with a different set of objects. Moreover, it is also beset with certain internal inconsistencies and contradictions which both point out its *difference* from art history and also indicate weaknesses that might impact upon its long-term viability. It is also valuable, however, to consider visual studies from an *extrinsic* point of view, in other words, to con-

sider the institutional context within which it has arisen. This is an important issue because increasingly in Britain and the United States, university departments of art history are being replaced with departments of visual studies, communication studies or cultural studies. The question therefore is how far this process will continue.

In trying to answer this I follow the work of Pierre Bourdieu who has stressed the extent to which academic discourses are located within a social field constituted both by institutional structures and by a quest for over mastery of cultural and intellectual capital. This field is an arena of struggle, in which the participants compete for possession of status and cultural and symbolic capital.⁴² Moreover, the struggle for cultural capital *within* the field is linked to wider social struggles for capital – both economic and cultural – and power. Much of Bourdieu's work on art has focused on the shift during the nineteenth century when the field of art developed its own logic – in other words, became autonomous – and achieved the extraordinary feat of *inverting* the hierarchy of values operative in the broader society.⁴³ The cultural capital attached to artistic practices increased in proportion to the decrease in the size of the audience. From this inversion have resulted the endless debates about the meaning of modernism and the avant-garde and their relation to the broader mass culture of modernity.

A key aspect of Bourdieu's writing is the way *theoretical* discourses on art have participated in this shift. For example, the inversion of the economic order was given philosophical legitimacy through the doctrine of the pure aesthetic gaze from Kant onwards, and was also concretized in institutional structures such as that of the museum.⁴⁴ Yet such discourses, indeed academic discourses in general, are still located in a field of sometimes ferocious struggles and competitions for control within structures of domination.⁴⁵ This might appear to raise interesting questions about

⁴¹ For a brief sketch of cultural studies see FROW, John: *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford 1995.

⁴² See BOURDIEU, Pierre: *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*. Paris 2000 and *Raisons Pratiques: Sur la Théorie de l'Action*. Paris 1996.

⁴³ See, for example BOURDIEU, Pierre: *Les Règles de l'Art*. Paris 1998.

⁴⁴ See BOURDIEU, Pierre – DARBEL, Alain: *L'Amour de l'Art: Les Musées d'Art Européens et Leur Public*. Paris 1966 and BOURDIEU, Pierre: *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris 1979.

⁴⁵ This has been recently explored by Bourdieu in relation to his own field of sociology in BOURDIEU, Pierre: *Science de la Science et Réflexivité*. Paris 2001.

³⁷ WEBER, Max: 'Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis'. In: WEBER, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1988, pp. 146-214.

³⁸ See, for example: SCHMAROW, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig 1905; TIETZE, Hans: *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913; Wölfflin, Heinrich: *Kunstges-*

personal psychological motivations, but Bourdieu's interest is in the social logic of the field as a whole, and in the way individual practices are compelled to occupy one of the given positions within it.

Bourdieu is useful in considering my initial question because one can view the debate between visual studies and art history, as a specific struggle within the field of academic discourse. Moreover, as Bourdieu argues more generally, such differences are not simply part of the internal struggles of an autonomous field, but rather are linked in important ways to extrinsic interests. I would like to suggest that it is because of this connection to broader questions of social and institutional power that art history will not be entirely displaced by visual studies, even if it might become transformed. Much research has examined the way in which art history in Germany, Austria and France was linked to questions of national identity. Indeed, the emergence of the discipline has been seen as an integral part of the process of state formation.⁴⁶ Arguably this process is still continuing. In India, for example, art historical discourse is frequently tied to questions of 'Indianness' and the possibility of constructing an Indian narrative of art history.⁴⁷ In many of the former communist states of Central and Eastern Europe, art historical inquiry has enjoyed a renewed impetus as part of the process of nation building, evident, for example, in the attempts to reconstruct national histories and canons of art.⁴⁸ In Britain and the United States the dynamics of art history were different, and this difference also explains, perhaps, why visual studies was generated there. In order to explore this issue in a little more depth, I shall take as my example the formation of the discipline in Britain.

It is often claimed that before the arrival of German and Austrian émigrés in Britain in the 1930s art history did not exist. This is a partial account. There had already been a long tradition of critical and historical writing on the arts. Furthermore, there already

existed professorships of art history in Edinburgh, Oxford and Cambridge; while there were no departments of art history it was possible in Edinburgh, for example, for students of history to devote a considerable portion of their time on courses devoted to the history of *art*. Compared to the formidable art historical apparatus in Germany and Austria this was modest, but it was nevertheless *something*. What did occur in the 1930s, however, was a shift of intellectual paradigm towards the humanist and philosophical concerns of German-language scholarship.

Because of the modesty of the university apparatus, art historical discourse took place elsewhere; primarily it was located in galleries and museums, disseminated through exhibitionary practice, non-academic journals, public lectures, and was dominated by curators, private collectors, free-lance critics, artists and designers. In other words, what the 1930s prompted was a *professionalisation* of the discipline; until then the history of art primarily functioned as an adjunct to the training of artists, or as a tool for the dissemination of good taste, or as a means of securing the market value of private collections. For example, the establishment of the Kensington Museum in 1857, now the Victoria and Albert, was for the express purpose of providing models of good art and design for contemporary practitioners.

Within this process of professionalisation one can clearly discern tensions, as the field of art historical discourse became structured around competing class interests. *The Burlington magazine* offers an insightful case study. When first published in 1903 its aim was, in part, to enable the bourgeois art critic to lay claim to connoisseurial authority. As Helen Rees Leahy has pointed out, between 1903 and 1911 the *Burlington* led a ferocious series of attacks on the National Gallery and in particular on the competence of its board of trustees, dominated at the time by the wealthy upper classes.⁴⁹ The thrust of its criticisms was

forerunner of a much larger 6-volume history of art in Estonia edited by Kodres.

⁴⁹ REES LEAHY, Helen: "For Connoisseurs." In: *The Burlington Magazine*, 1903-11; MANSFIELD, Elizabeth (ed.): *Art History and its Institutions. Formation of a Discipline*. London 2002, pp. 231-245. On the formation of the National Gallery in London see TAYLOR, Brandon: *Art for the Nation: Exhibitions and the London public 1747 - 2001*. Manchester 1999.

a contestation of the assumption that private ownership guaranteed competence to direct and manage an institution such as the National Gallery. In the wake of Giovanni Morelli's attempts, in the late nineteenth century, to establish connoisseurship as a scientific enterprise, what was at stake was the attempt to transform taste into a matter of professional middle-class expertise, and to wrest control over 'good taste' away from the traditional patrons of art. Indeed, one particularly pungent criticism was made of the fact that in 1904 one of the candidates for the post of the head of the Walker Art Gallery in Liverpool was rejected because they were a specialist art critic. As the editorial of that year states: 'There is no civilized country, at any rate in Europe, where a man who knows or thinks too much or who has any higher standard than the man-in-the-street, is so generally suspected and overlooked. This is one reason why literary and artistic criticism in this country has for the most part degenerated into shallow and indiscriminating adulation ...'⁵⁰

Although the connoisseurial interest in taste was increasingly displaced by the humanistic scholarly concerns of German émigrés, the investment in art history as a means for the accumulation of cultural and social capital has persisted. Quite remarkably, compared with the state of affairs elsewhere in Europe, art history in Britain remained for a long time interlinked with social class; this was inevitably linked to the institutional history of the subject. The Courtauld Institute was the dominant institution until the late 1960s, and it is important to note the circumstances of its foundation. Provided for by the benefaction of Samuel Courtauld, a wealthy businessman-turned-art collector, and supported by the initiative of Viscount Lee of Fareham and Sir Robert Witt, a successful lawyer and art collector, the Courtauld could not help but perpetuate the link between art historical scholarship and possession of economic and cultural capital. As Sir Robert Witt noted, in an article on the Courtauld shortly after its opening, 'the opportunity of associating his name with many much

⁵⁰ Editorial: 'No Critic Need Apply'. In: *The Burlington Magazine*, V, 1904, p. 335.

⁵¹ Sir WITT, Robert: 'The Courtauld Institute'. In: *The Burlington Magazine*, LXI, 1932, p. 231.

needed development such as the Library of Books, an additional Lecture Fund and Travelling Research Scholarships is open to any wealthy lover of the arts.'⁵¹ Indeed, the primary aim of Courtauld, Lee and Witt was 'to provide a training for the professionals who intended to enter the various branches of the art business. They were anxious that it should be academic in the sense of being high-powered, but what they understood by history had little in common with the concerns of a university history department beyond an interest in chronology.'⁵² This close relation between the interests of private collectors and the Courtauld continued into the 1960s; while the period during which Sir Anthony Blunt was the director, from 1947 to 1972, is often held to be a time when the Institute broke out of the narrow concerns of the connoisseur in order to engage with the apparatus of humanistic art historical scholarship as practiced elsewhere, one need only recall that Blunt was also surveyor of the Queen's pictures, undoubtedly the most prestigious private collection of all. Thus, while the formation of the institutions of the history of art in the nineteenth century was often linked to the process of formation of the modern political state, in Britain it remained, to a remarkable degree, linked to the concerns and interests of private benefactors and collectors.

This situation was only fundamentally challenged in the later 1960s when there was an expansion both in the number of universities in Britain generally, and an expansion in the number of institutions teaching art history. New universities, such as Sussex, Essex, Warwick or East Anglia, were the result of government initiative, and self-consciously distanced themselves from the culture of the older university institutions. Indeed, it is possible to argue that the rise of the so-called New Art History in the early 1970s – i.e. with its concerns for the social, political and ideological meanings of art – was directly linked to institutional shifts in the landscape of higher education in Britain in the 1960s and 1970s. The New Art History was associated precisely with those institutions,

⁵² KIDSON, Peter: 'A Short History of the Courtauld Institute'. In: <http://www.courtauld.ac.uk/history.html>, consulted 11/10/2004.

⁴⁶ See, for example WYSS, Beat: *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*. Cologne 1997 and THERRIEN, Lynne: *L'Histoire de l'Art en France*. Paris 1998.

⁴⁷ See, for example: TÖMÖRY, Edith: *A History of Fine Arts in India and the West*. Mumbai 1982.

⁴⁸ See, for example: KODRES, Krista: *Lühike Eesti Kunsti Ajalugu (A Short History of Estonian Art)*. Tallinn 2001, which is the

such as the University of Leeds, Middlesex Polytechnic (now University), the polytechnic of Central London (now Westminster University) or the Universities of Essex or Sussex, which had least in common with the *haute bourgeois* centres of traditional art historical research. Leeds was admittedly the oldest institution, having been founded as a civic university in 1904. However, the industrial context of the city of Leeds ensured that the association between art history and polite *bourgeois* culture remained weak. Indeed, Leeds explicitly dissociated itself from the existing class structure of the discipline by establishing a degree in the social history of art in the 1970s. While best known on account of the work of T. J. Clark, Griselda Pollock and Fred Orton, there was a connection in Leeds with radical art history even earlier when Arnold Hauser was employed by the university in the 1930s. This pattern recurred elsewhere. Although Frederick Antal was briefly employed by Sir Anthony Blunt in the Courtauld Institute in the 1940s, another radical art historian of the same generation, Francis Klingender, was eventually appointed to the department of sociology in the University of Hull, another city with a nineteenth-century industrial heritage distant from the metropolitan middle classes.⁵³

This institutional expansion in the 1960s had other consequences too. The loss of institutional hegemony of the Courtauld Institute was accompanied by a shift in values and focus; the Renaissance, which had long been the preserve of connoisseurs and curators, ceased to be the centre of art historical attention. This even occurred at the Courtauld. Most notable in this regard is the appointment of David Solkin, a Canadian Marxist art historian who briefly became the centre of controversy as curator of a highly politicised exhibition of the Welsh landscape painter Richard Wilson at the Tate in 1982, and who is now firmly ensconced as a professor in the Institute.⁵⁴

This story might suggest that art history in Britain had managed, by the 1970s, to throw off linger-

ing associations with connoisseurship, private collecting and the class distinctions of cultivated *bourgeois* taste, and had begun, instead, to address themes of social and political relevance. However, Marxist critics of the 1960s and 1970s had objected to the unquestioning subscription of art historical scholarship to notions of aesthetic value, and by the mid-1990s it was argued that the new radical art history had merely added a more theoretically sophisticated spin on the same theme. The connoisseurial gaze of the bourgeois scholar reappeared merely in the guise of a celebration of *jouissance*, semiotic play or carnal pleasure. This became the object of sharp criticism in an article by John Roberts and Dave Beech published in 1996 in *New Left Review*, which called for renewed attention to the virtues of philistinism, and which then prompted a series of responses, resulting in the so-called 'Philistine Controversy'.⁵⁵

It was partly in opposition to the way that radical art history, for all its methodological sophistication, still unquestioningly held to 'art' as a value, that many turned to visual studies as an alternative paradigm. On the whole this shift was initiated in those institutions that had the least investment in the cultural capital of art history. Thus the former polytechnics, such as the University of East London, the University of Northumbria, the University of Kingston, and the University of Brighton have pioneered programmes in Visual Studies which are driven by the political concerns of cultural studies – i.e. the refraction of race, gender and class identities through cultural representations – coupled with a critical scepticism regarding art as the privileged object of investigation.

At the same time that a series of new initiatives have been set up, art history has been undergoing a period of retrenchment. Already in the 1980s the department of art history in the University of Stirling – was closed down. A similar fate awaits art history in the universities of Aberdeen, Keele, de Montfort, Liverpool John Moores and no doubt others will

follow. At the University of East Anglia the department has reinvented itself as a department of world art, while at Middlesex, although a degree in the history of art and architecture exists, there is no department as such, and the degree has a heavy orientation towards visual culture, media and cultural studies.

Some might refer to this as a period of crisis. This is undoubtedly an overstatement. Rather, a general pattern appears to be that the teaching of art history is returning to the older universities in Britain that were always most closely linked to the social and cultural aspirations of the British bourgeoisie. Within the last ten years the only university that has seen an expansion in the teaching of art history has been the University of Oxford, undoubtedly the most venerable and prestigious of all British universities. This means that having engaged with a more inclusive cultural politics, there is a danger that art history might be reverting to a more exclusive social domain. This is hardly surprising, for whatever the challenges brought to the discipline by visual studies, there is a wider institutional network – of private galleries, museums, auction houses, art dealers – that will remain unaffected by such debates, and which will continue to provide a demand for art historical research of a rather traditional kind. In this respect it is notable that one of the more significant providers of art historical education in London is the auction house Christie's, which runs both its own education department and also collaborates with the Royal College of Art and the Victoria and Albert Museum in the provision of degree programmes.

One can therefore conclude from this that in Britain, at least, visual studies will come to displace art history in those universities that have the weakest links to the major centres of institutional power in the field of art. In other universities with close connections to the wider field of the art world, this is unlikely to happen; the greatest danger is that art history might finally confirm Sir Samuel Courtauld's vision of an academic discourse that is primarily a kind of service industry to the art industry. This is undoubtedly the most negative possible impact of visual studies, and it is still too early to predict whether

this might occur. Quite how this situation will develop elsewhere remains an open question. However, the enormous cultural capital invested in art in states such as Italy, Spain or France suggests a similar outcome to Britain. Where national and cultural identity is tied so closely to a specific artistic legacy, it is difficult to envisage a situation where increasingly transnational popular media will entirely overcome the attachment to art and its history. However, as in Britain, it is *not* so difficult to see art history becoming reduced to the status of adjunct to the concerns of the museums and the curators.

Conclusion

On the basis of the foregoing analysis it might appear that while visual studies has raised some important questions for the practice of art history, and indeed, may well force a reshaping of discourses on art, it has failed in its more ambitious goal of supplanting the it. This need not be viewed as negatively as some might presume, however. There is an important lesson to be drawn from the fate of cultural studies. Originally established as a series of polemics against the political and cultural values underpinning English and the traditional humanities, cultural studies has itself become congealed into various institutional forms. Its critical dynamism has been largely lost in the process of becoming an accepted field of academic discourse. In this light, perhaps the way to approach visual studies is not to regard it as a field of study at all, but as a series of strategic interventions within existing disciplines. In other words, in the place of laying claim to the status of a new master discourse, it should be seen as a disturbance of existing disciplinary limitations, in which various conceptual and discursive configurations are mobilised in response to specific historical and contemporary cases. This does, of course, posit visual studies as parasitic on other fields of study, but then this foregrounds its founding logic, as *not* art history, *not* cultural studies, *not* the history of film or photography, and so on. It also releases it from the ossification that always has threatened to overtake established disciplines.

⁵³ Klingender was author of KLINGENDER, Francis: *Marxism and Modern Art*. London 1942, KLINGENDER, Francis: *Art and the Industrial Revolution*. London 1947 and KLINGENDER, Francis: *Goya in the Democratic Tradition*. London 1948.

⁵⁴ SOLKIN, David: *Richard Wilson. The Landscape of Reaction*. London 1982.

⁵⁵ ROBERTS, John – BEECH, Dave (ed.): *The Philistine Controversy*. London 2002. The original essay, 'Spectres of the Aesthetic' was published in *New Left Review*, No. 218 and was republished in the anthology pp. 13-47.

Vizuálna kultúra – koniec dejepisu umenia?

Resumé

Príspevok sa venuje významu nového poľa bádania, označovaného termínom „vizuálna kultúra“, pre pokračovanie doterajšej praxe umeleckohistorického bádania. Podľa autora tzv. vizuálne štúdie síce predstavujú vážnu a náročnú výzvu voči tradičným dejinám umenia, sotva sa im však podarí tradičnú disciplínu celkom nahradiť.

Prvá časť článku rekapituluje pôvod spomínanej výskumnej orientácie, pričom postupuje po viacerých líniách. Pripomína pôvod termínu „vizuálna kultúra“ (Alpers) ako aj príbuzných termínov (napr. „vizuálna ekonómia“ – Baxandall). Pri sledovaní ďalšieho osudu tejto paradigmy pripomína jej význam, ktorý vidí v dekonštrukcii karteziánskeho subjektu a jeho nahradení nestabilnejším a menej sústredeným pojmom, zameraným na množstvo rôznorodých praktík od umeleckých diel až po vedecké experimenty (Crary).

Ďalší kontext problematiky vizuálnej kultúry vytvárali od sedemdesiatych rokov diskusie o význame modernizmu, pri ktorých došlo k prehodnoteniu dovtedy prevládajúceho formalistického a elitárskeho stanoviska, reprezentovaného Clementom Greenbergom. Významnú úlohu zohral časopis Október. Hoci jeho editorka Rosalind Krauss bola žiačkou formalisticky orientovaného Michaela Frieda, časopis využila na spustenie ostrého útoku proti formalistickému chápaniu moderného umenia. Dovtedy prehliadaným politickým a sociálnym významom moderného umenia sa začala venovať sústredenejšia pozornosť.

V dôsledku tohto procesu sa zmenilo chápanie miesta umenia v kultúre dvadsiateho storočia: John Walker pri svojom štúdiu vzťahu umenia k masovým médiám rozvinul niektoré myšlienky Waltera Benjamina. Pojem vizuálnej kultúry začal u niektorých autorov nahrádzať pojem umenia. Najznámejším vyjadrením tohto stanoviska je Mirzoeffov Úvod do vizuálnej kultúry, ktorý zdôrazňuje, že v epoche globalizovaných médií a inštitúcií masovej distribúcie obrazov umeniu ostalo len nepatrné miesto v celkovej ekonomii vizuálnych reprezentácií.

Viacero problémov priniesol aj vzťah k mimoeurópskym kultúram. V dôsledku ich štúdia sa začala namiesto veľkého eurocentrického rozprávania o dejinách umenia, podozrivého zo skrytej podpory postkoloniálnych praktík, uplatňovať mnohosť rôznych histórií. To vyprovokovalo rôzne reakcie – niektorí autori sa utiahli do lokálnych dejín, iným – radikálnejším – sa začala javiť problematickou samotná paradigma dejepisu umenia. Irit Rogoff pochopila vizuálnu kultúru ako príležitosť na vytvorenie transdisciplinárneho výskumného poľa, ktoré ponúka príležitosť pozrieť sa na najpálčivejšie problémy súčasnej kultúry z iného zorného uhla. Tým nadviazala na tradíciu kultúrnych štúdií, tematizujúcich problémy rasovej, pohlavnej a triednej identity prostredníctvom štúdia ich reprezentácií. Nie náhodou sa tak udialo práve v čase, keď britskú kultúru zasiahla masová imigrácia, keď sa hľadali nové vzťahy medzi pohlaviami a tradičné triedne hierarchie sa začali rozpadáť.

Vizuálna kultúra je teda nejednotnou disciplínou mnohorakého pôvodu. Niekedy sa využíva na novú interpretáciu známeho materiálu z tradičnej sféry vysokého umenia (Bryson, Holly, Moxey), inokedy zasa pokrýva najrozličnejšie kultúrne praktiky, aby vygenerovala súbor teoretických problémov (Rogoff). Tradiční historici umenia sa však cítili ohrození jej nástupom. Poukazovali na príbuznosť medzi vizuálnou kultúrou a staršími metódami zakladateľov dejepisu umenia, to však platí len čiastočne. Riegl napríklad naozaj zrušil tradičné privilegovanie vysokého umenia, avšak ostal pevne zakorenený v inštitucionálnej praxi múzea. Warburg sa síce zaujímal o masovú kultúru, nezabavil sa však konzervatívneho klíše o jej úpadkovosti.

Mnohí predstavitelia súčasnej vedy o obrazoch sa presadili mimo histórie umenia (Mitchell, Stafford, Elkins). Vizuálna kultúra sa však často chápe práve ako štúdium obrazov, pričom sa využívajú metódy iných disciplín (napr. teória fotografie a filmu u Aumonta) a odmieta sa prioritizovať určitá trieda obrazov na úkor druhých.

Slovenský preklad Ivan Gerát

Spomienka na Gizelu Weyde (6. 8. 1894 – ca. 1974)

Ingrid CIULISOVÁ

V minulom roku by oslávila svoje jubileum historička umenia a výtvarníčka Gizela Weyde (6. 8. 1894 – ca. 1974). Gizela Weyde je prakticky zabudnutou osobnosťou slovenského dejepisu umenia.¹ A to i napriek tomu, že je jednou z jeho najvýraznejších postáv. Je tomu tak najmä preto, že práve život a práca G. Weyde je v našom kontexte priam čítankovým príkladom toho, ako historický a politický časopriestor zásadným spôsobom určuje každodenný chod ľudského života.

Gizela Weyde sa narodila v 6. augusta 1894 v Košiciach, v rodine profesora strojníckej priemyselnej školy Franza Weydeho a Ginevry Perolini, pôvodom Talianky z francúzskeho Švajčiarska. Študovala na reálke v Budapešti a v rokoch 1917 – 1919 pokračovala v štúdiách najskôr na umeleckej akadémii v Budapešti (Prof. Krenner, Bosznay, Nogrady, semináre u K. Lyku a A. Heklera), neskôr na univerzite v Mníchove (Prof. Wollers, Frankl). V zime roku 1920 prestúpila Weyde na Filozofickú fakultu Viedenskej univerzity, kde v rokoch 1920 – 1922 študovala štyri semestre. Dňa 22. novembra 1921 absolvovala rigoróznymi skúškami a 5. 12. 1921 tu obhájila doktorskú prácu na tému „*Probleme der frühgriechischen Vasenmalerei*.“ Ako referenti sa v rigoróznom protokole uvádzajú profesori Reisch a Löwy.²

Po ukončení štúdií sa Gizela Weyde vrátila na Slovensko. Usadila sa v Bratislave, v hlavnom meste no-

vokonštituovanej Československej republiky. Keďže v neprehľadných a nekonsolidovaných pomeroch po I. svetovej vojne neposkytovala Bratislava väčšie možnosti etablovať sa v umeleckej profesii, Weyde vyplnila čas privátnym štúdiom v archíve mesta Bratislavy. Jeho výsledky, okrem iného, zúročila vo svojej prvej knižnej monografii o bratislavskom barokovom kostole a kláštore alžbetínok. Táto vyšla typicky pre súveku Bratislavu trojjazyčne – v maďarčine, nemčine a v slovenčine.³ Iste aj táto skutočnosť ovplyvnila rozhodnutie predstaviteľov bratislavského Okrášľovacieho spolku ponúknuť Gizele Weyde miesto v bratislavskom Mestskom múzeu. Roku 1924 tu ako pomocná kustódka na dobu určitú aj nastúpila.

Roky strávené v Mestskom múzeu boli pracovne azda najplodnejšími Weydovej života v Bratislave. Jej



1. Gizela Weyde. Foto: Archív Mestského múzea v Bratislave.

¹ Porovnaj *Slovenský biografický slovník*. Martin 1989, zv. III, s. 396; CIULISOVÁ, Ingrid: Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie I. Slovenský dejepis umenia 1919-1938. In: *Arx*, 1993, č. 1, s. 68; CIULISOVÁ, Ingrid: Gizela Weyde a ochrana bratislavských pamiatok. In: *Pamiatky a múzea*, 1994, č. 1, s. 30-31.

² Základné životopisné údaje uvádza G. Weyde vo svojich spomienkach, publikovaných v zborníku: *100 rokov Mestského múzea v Bratislave 1868-1968*. Bratislava 1968, s. 299-300. Ďal-

šie údaje som čerpala z archívu Viedenskej univerzity, za láskavé sprístupnenie ktorých patrí moje poďakovanie Dr. Kurtovi Mühlbergovi. Rigorózný protokol Gizely Weyde je v Archíve viedenskej univerzity evidovaný pod č. PN 5233.

³ Slovenská verzia knihy vyšla roku 1922 – WEYDE, Gizela: *Kostol a kláštor po sv. Alžbete menovaných pannií v Bratislave*. Bratislava 1922 a v roku 1927 ju na stránkach *Slováka* recenzoval Vladimír Wagner (*Slovák* 1927, č. 86, zo dňa 17. apríla).

mimoriadne aktívna publikačná činnosť v rokoch 1924 – 1928, zväčša na stránkach bratislavských denníkov *Grenzbote*, *Pressburger Zeitung* ako aj vo viedenskom *Belvederi* a v renomovanom Szónyiho časopise *Forum*, nesie známky skvelej profesionálnej prípravy a živého, úprimného záujmu o bratislavský umelecký materiál. Excerpcia bohatého, a dovedty prakticky nevyužitého archívneho materiálu, týkajúceho sa v prvom rade barokovej architektúry, umožnila Gizele Weyde v rekordne krátkom čase načrtnúť plastický, relatívne presný a umeleckohistoricky nosný obraz barokovej Bratislavy. A to tak bratislavskej barokovej architektúry ako aj bratislavského barokového nástenného maliarstva.⁴ Weydovej uzávery sú na tomto poli dodnes platné a ďalší výskum ich iba mierne modifikoval a doplnil. Napríklad Gizela Weyde sa ako jedna z prvých venovala aj sochárom F. X. Messerschmidtovi.⁵ Bola to tiež ona, ktorá sa zásadným a dodnes neprekonaným spôsobom vyslovila k umeleckohistorickému zaradeniu slávnej kolekcie bratislavských gobelínov.⁶ Ako prvá, okrem iného, uviedla do európskej umeleckohistorickej spisby i trojicu kvalitných gotických tabuľových

obrazov, pôvodne z kaplnky P. Márie na Hlbokej ceste v Bratislave, ktoré sú dnes súčasťou klenotnice bratislavského domu sv. Martina.⁷

V súlade so zameraním Viedenskej školy dejín umenia sa Weyde zaujímala aj o otázky pamiatkovej ochrany. Rad článkov a kratších štúdií venovala problematike bratislavských pamiatok a osobitne v tej dobe mimoriadne živo diskutovaným otázkam novej dostavby a rekonštrukcie zrúcanín bratislavského hradu.⁸ Samotné jadro Weydovej práce však v súlade s jej pracovným zaradením spočívalo v katalogizácii dovedty celkom nespracovaného a nezhodnoteného zbierkového fondu bratislavského Mestského múzea. Aj keď to zo stavu publikovaných umeleckohistorických výskumov nevyplýva, Gizelu Weyde možno celkom jednoznačne označiť za autorku prvého katalógu zbierok Múzea mesta Bratislavy, rovnako ako za autorku libreta prvej expozície tohto múzea.⁹

Roku 1928 Gizela Weyde požiadala o definitívu. Tú však, ako typická obyvateľka starého Prešporka, ktorej boli nemčina, maďarčina, ba i taliančina bližšie ako slovenský, resp. český jazyk, nezískala.¹⁰ Celú

⁴ Tu je potrebné spomenúť predovšetkým cyklus materiálov venovaných bratislavským staviteľom 18. storočia: Franzovi Carolovi Römischovi, Matthäusovi Walchovi, Norbertovi Dantóvi, Georgovi Karlovi Csillagovi, Matthiasovi Höllbriglovi, Martinovi Mohrovi, Wenzelovi Tenthovi a Ludwigovi Rimnachovi. Weyde ich publikovala na stránkach *Grenzbote* od apríla 1929 do decembra 1929, tiež v samostatnej knihe – WEYDE, Gizela: *Pressburger Baumeister der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts*. Pressburg 1930. Matthäusovi Walchovi venovala osobitnú pozornosť v publikácii – WEYDE, Gizela: *Die evangelische Kirche und ihr Erbauer Mathäus Walch*. Pressburg 1924.

⁵ Porovnaj WEYDE, Gizela: Messerschmidt und seine Pressburger Werke. In: *Grenzbote* zo dňa 24. mája 1927, tiež – WEYDE, Gizela: Fr. Messerschmidt a jeho bratislavské dielo. *Slovák*, 1927, zo dňa 29. mája; tiež WEYDE, Gizela: Ein unbekanntes Werk des F. X. Messerschmidt. In: *Belvedere*, 1926, s. 89 a n.

⁶ WEYDE, Gizela: Gobelíny mestského musea v Bratislavě. In: *Umění*, II, 1929, ss. 192-195.

⁷ WEYDE, Gizela: Die Tiefenweg-Kapelle. In: *Grenzbote*, 1927, zo dňa 23. X, s. 2. K detailnejšie umeleckohistorickému spracovaniu nizozemskej tabule s vyobrazením sv. Jána Krstiteľa, sv. Barbory a dvojice donátorov, ako aj dvojice rakúskych obrazov *Martýrium sv. Mateja* a *Ukrižovanie sv. Filipa*, atribuovaných anonymi Majstrov Winklerovho epitafu, došlo po-

tom v spolupráci s Weydovej kolegom z viedenských univerzitných štúdií, Ottom Beneschom. Pozri: BENESCH, Otto – WEYDE, Gizela: Zwei niederländische Altarflügel in der Pressburger „Tiefenwegkapelle.“ In: *Pantleon*, I, 1928, s. 68-70, tiež: Benesch, Otto: Zwei Tafelbilder des XV. Jahrhunderts in der Pressburger Tiefen Wegkapelle. In: Benesch, Otto: *Collected Writings III*. Ed. E. Benesch. New York 1972, s. 128-129.

⁸ Tu porovnaj najmä WEYDE, Gizela: Pressburger Schönheit und ihre Erhaltung. Pressburg, 1926, tiež WEYDE, Gizela: Für unbedingte Erhaltung der Pressburger Schlossruine. In: *Forum*, 7, 1937, ss. 225-226.

⁹ Vyplýva to napríklad aj zo spomienok Olgy Wagnerovej, ktorá G. Weyde asistovala v múzeu. Bližšie pozri v *100 rokov Mestského múzea...* c. d. (v pozn. 1), s. 302. Rukopis Weydovej katalógu sa neskôr stal východiskom aj pre prvé tlačou vyublikované katalógy bratislavského Mestského muzea: *Stručný katalóg Mestského múzea podľa miestností*. Bratislava 1931; GÜNTHEROVÁ, Alžbeta – WAGNEROVÁ, Olga: *Katalóg Múzea mesta Bratislavy*. Bratislava 1933.

¹⁰ Náladu vládnucu v súvekej Bratislave trefne popísala iná bratislavská historička umenia, Weydovej nástupkyňa v bratislavskom mestskom múzeu – Alžbeta Güntherová-Mayerová: „Trojjazyčnosť sa však stala osudovou pre mesto len čo bola politicky zneužitá a rozbila jednotu a svornosť obyvateľov... Trojjazyčnosť, ktorá v pokojných rokoch bola mostom k vzájomnému porozumeniu, naraz



2. Expozícia tzv. Slávnostnej sály Mestského múzea v Bratislave. 20. roky 20. storočia. Foto: Archív Mestského múzea v Bratislave.

existenčne napätú situáciu, ktorú zásadne nemohli zvrátiť ani príležitostné honoráre za maliarsku a grafickú prácu, vyriešila Gizela Weyde roku 1928 radikálne – odchodom do nemeckého Halle. Odtiaľ sa už nevrátila.¹¹ Stala sa personou non grata česko-sloven-

ského dejepisu umenia. Aj tým možno vysvetliť, prečo pozoruhodný poznatkový prínos Gizely Weyde upadol do zabudnutia.¹² Jej poznatky boli a dodnes sú citované iba príležitostne, žiaľ, nezriedka bez uvedenia autorstva.

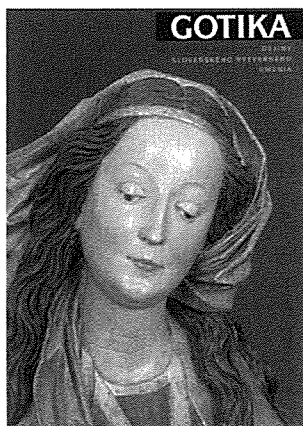
sa stala nebezpečným delidlom a zárodkom zaslepenej nenávisťi a svojimi chorobnými výkyvmi napadla humánne jadro mojej generácie. Ostať človekom neobišlo sa bez ľudských tradícií a obetí...“ in: *100 rokov Mestského múzea...* c. d. (v pozn. 1), s. 307. V širšom kontexte tiež BABEJOVÁ, Eleonora: *Fin-de-siècle Pressburg: Conflict and Cultural coexistence in Bratislava 1897-1914*. Columbia University Press 2003.

¹¹ 10. 12. 1929 sa Gizela Weyde vydala za nemeckého reštaurátora Fritza Lewekeho. Zvyšok života strávila v Halle, kde bola činná predovšetkým ako výtvarníčka a reštaurátorka. Mesto Bratislava-Pressburg-Pozsony sa s Gizelou Wede oficiálne rozlúčilo bilančným článkom Elsy Graulich, publikovaným v *Grenzbote* dňa 4. septembra 1928.

¹² Ako príklad tu možno uviesť renomovaného českého medievistu Jaroslava Pešinu. V rámci svojho výskumu nemeckého maliarstva 15. – 16. storočia v Československu sa podrobne zaoberal aj obojstranne maľovanou tabuľou s obrazmi *Ukrižovania a Madony s dieťaťom medzi sv. Margarétou a sv. Barbarou* zo zbierok Mestského múzea v Bratislave. Touto kvalitnou prácou sa však pomerne detailne zaoberala už v roku 1928 Gizela Weyde. Jej závery Jaroslav Pešina očividne nepoznal. Porovnaj: WEYDE, Gizela: Tafelbilder des XV. Jahrhunderts. In: *Československá republika. Bratislava*. Berlín: Dari, 1928, s. 25, obr. s. 26; PEŠINA, Jaroslav: *Alt-deutsche Meister. Von Hans von Tübingen bis Diirer und Cranach*. Hanau/Main 1962, kat. I.; PEŠINA, Jaroslav: Ještě k otázkám německého malířství 15. – 16. století. v Československu. In: *Umění*, XVIII, 1970, č. 5, s. 486-487.

BURAN, Dušan and colleagues: Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika

Tomáš KOWALSKI



BURAN, Dušan and colleagues: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika* (The History of the Slovak Fine Art – The Gothic). Bratislava, Slovenská národná galéria and Slovart 2003, 879 pp.*

The exhibition at the Slovak National Gallery which took place from 21st November 2003 to 21st March 2004 and the book are two distinct parts of the same project. The book is not, and is not meant to be a mere catalogue of this exhibition: its structure is different, all showed artworks were not referred with catalogue items (there can also be seen the absence of the exhibition's guidebook), etc., therefore I shall limit myself to affirm that a large number of artworks from public collections from Slovakia as well as from abroad (Hungary, Austria, Germany, Czech Republic, Poland), and from the church property was assembled to create this unique exhibition. Indubitably that it was a demanding event

particularly from the points of view of organisation, conservation and installation¹.

The last show of Slovakia's medieval art on a comparable scale with adequate publication took place in 1937 – at Prague². It might hardly be surpassed by exhibitions after the world war, especially that in Bratislava, "Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku" (Twelve Centuries of the Fine Art in Slovakia, 1966/1967), again in Prague, "Umění české a slovenské gotiky" (The Art of Czech and Slovak Gothic, 1972) and expositions in Zvolen (1975; 1977/1978, the last restricted, moreover, only to the late-Gothic art of the mining towns of Central Slovakia): All these post-war exhibitions included, almost exclusively, the artworks from domestic public collections, above all from the SNG. The framework of the Prague exhibition from 1937 had been drawn up in line with the official state ideology of Czechoslovakism, however a vast majority of the post-war events were aimed differently: They had, among all, the task to celebrate the idea of (territorial) "Slovakism" of local art, and of singularity of its representatives. These intentions were promoted by the SNG director of that time, Dr Karol Vaculík (1921–1992)³. The logical outcome was a significant overvaluation of certain artistic personalities and relations, whereas others were

sometimes overlooked (e.g. the relation of our territory and art to the historic Hungary as well as Central Europe).

Extensive and in some respect pioneer activities of Anton C. Glatz (1945–2001) were concentrated above all to writing of scientific catalogues of the medieval art collections at the SNG and museums in Slovakia. In his approach he radicalised older, incl. Vaculík's idea of the artistic independence of Slovakia: It was converted into the "regional" version, to extraordinary accentuation of the artistic production in – his native – region of Spiš (Zips, Scepusia). He believed that the Spiš workshops, in the whole medieval period, supplied the artworks not only in the local area, but also numerous neighbouring and distant areas, including those outside the state borders⁴: notably the territory of all counties of northern Slovakia, Basse Pologne, the regions over the Hron and, more rarely so, the northern and central areas of modern Hungary, as well. It is important that Glatz's views of the historical situation can at most be found as "notes" in the entries of museum and exhibition catalogues, i.e. his writings include only a few studies concentrated to more global problems. It is probably due to Glatz's approach to be a museum expert that he never published his personal view on the artistic development in a wider sense – whether in Slovakia or in the historic Hungary or Central Europe; finally a book which should have given us answers to all the above questions was left unfinished due to his premature death.

A large part of the above book does not treat a number of discussed problems and artworks separately; on the contrary I would like to shortly refer about more global problems which came into the light after the book was published.

1. A divergence of conception and layout between above publication and other volumes of "The History of the Slovak Fine Art" series – The Baroque

(1998) and The 20th Century (2000) can be noted. In comparison with the earlier volumes, the dimension of this book is a nearly half greater; if the change can be accounted to the fact that the series were opened without a detailed scheme and theoretical base, then following volumes can be only improvised "edition"; indeed the unity of conception, scale, size, layout etc., attainable by means of schedule carefully planned before, are the assumptions and the first criteria if we want to talk about continuity in the edition.

2. The question of number of foreign authors seems irrelevant from the mathematical point of view – 12 foreign, i.e. 5 from Hungary, 4 from the Czech Republic, 3 from Germany to 24 domestic –, however the participation of similar, or precisely a certain number of Slovak art historians in comparable project of principal importance abroad is questionable, for example in above mentioned participating countries, including the right to compose the final conclusion? Dušan Buran's argumentation in favour of an effort to capture "internationalism" (Central-European context) of the art in Slovakia is hardly acceptable; that phenomena can perhaps be considered also by domestic community of art historians; in reality, that fact was projected only to individualities of participating scholars. It is important to remind that until today is actual a manner to write the "national" art histories by fortitude of domestic community of researchers – especially in our case when it is still one of the first efforts⁵.

The mentioned objection has a very grave result: All high quality masterpieces as well as the earliest preserved artworks – interpreted by the foreign authors – are considered as imports into our territory. In the newest interpretations, Slovakia in relationship to neighbouring areas is characterised only as an "Importland," where the artistic achievements (impulses) from abroad were held passive and too late.

* This review was published for the first time in Slovak language, in the Matica slovenská's journal *Historický zborník*, 14, 2002, No. 2, pp. 177–180. The presented version is partially reworked and extended.

¹ This aspect is discussed by N. KANČEVOVÁ and K. UHLÍŘOVÁ, "Gotika: Niekoľko poznámok k inštalácii výstavy" [Gothic: A Few Remarks on the Installation of the Exhibition], In: *Arch*, 8, December 2003, No 12, pp. 24–27.

² The exhibition "Staré umění na Slovensku: Odkaz země a lidu" [An Old Art in Slovakia: Heritage of the Land and Nation] was held in the halls of the Prague Castle.

³ Vaculík published his opinions in the monographs accompanied a temporary or permanent exhibitions of the SNG: *Gotické umenie Slovenska* [The Gothic Art of Slovakia], Bratislava 1975 (chapters on the sculpture and thew painting till the mid-15th century re-printed in: *Slovensko – Kultúra* [Slovakia – The Culture], Part I, ed. S. Šmatlák, Bratislava 1979, pp. 656ff. and 690ff.); *Staré slovenské umenie. Slovenská národná galéria* [An Old Slovak Art – SNG], Bratislava 1978; *Staré umenie Slovenska – Expozície slovenského výtvarného umenia 13.–19. storočia* [An Old Art of Slovakia – The Expositions of the 13th–19th-century Slovak Fine Art / SNG], Bratislava 1987 (there also more about his "Slovak Masters" conception).

⁴ Cf. BAKOŠ, J., "Koncept regiónu: idea východnej strednej Európy ako umeleckého regiónu" [The Concept of Eastern Central Europe as an Artistic Region], In: Bakoš, J. et al.: *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska* [Slovak Art History Issues], Bratislava 2002, p. 16.

⁵ WAGNER, V., *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* [The History of the Fine Art in Slovakia], Trnava 1930; WAGNER, V., *Vývin výtvarného umenia na Slovensku* [A Development of the Fine Art in Slovakia], Bratislava 1948; A team, [chapters on the monuments of historic styles in Slovakia], In: *Pamiatky*

na Slovensku – Súpis pamiatok, zv. štvrtý [The Heritage of Slovakia – The Inventory of Heritage, Vol. IV], ed. V. Jankovič, Bratislava 1978, pp. 40–113; A team, "Výtvarné umenie a architektúra" [The Fine Art and Architecture], In: *Slovensko – Kultúra*, 1979 (Ref. 3), pp. 590–938; ŠÁŠKY, L., *Umenie Slovenska: Obrazový sprievodca po pamiatkach* [also German issue: *Kunstdenkmäler der Slowakei: Ein Bildkunstführer*], Bratislava 1988; NOVOTNÝ, B. – KAHOUN, K. – BACHRATÝ, B., *Slovensko v obrazoch – Výtvarné umenie* [Slovakia in Images: The Fine Art], Martin 1991.

(According to the opinions of the up-to-date interpretations, Slovakia's participation on the trends in the Central-European art was immediate and in time.) Equally, the accounts on the creative potential, share of the local milieu, and on the existence of continual tradition were rejected without relevant argumentation; as the contribution of our territory to artistic history is considered at most the creation on level "behind" the high art – closer to expression of popular / folk strata (p. 268 – M. Bartlová). It can be seen that such interpretations follows the hegemonic conceptions of neighbouring historiographies of art, which are working with categories and norms of the artistic centre and always backward peripheries; this views are for us, of course, unacceptable in general. Moreover, in this case we can observe egoistic attempts of foreign authors to consider the high quality or historically important artworks in Slovakia as parts of their "national" artistic spheres, one for all monuments can be mentioned the Vojňany/Krig Altar I; or the paintings, sculptures and textiles of the International Style period "circa 1400": can exclusively be of only Prague provenance? In views of Czech authors, Prague is still considered as the only centre of the Central-European art of that time; but was it really so?⁶

3. A wide-ranking effort given by the collective of authors to write the referred volume has to be taken into account. Nonetheless a question remains: why a great number of less known as well as unknown artworks was neglected; I have in mind heritage in western, north-western or eastern regions of Slovakia – of, for example, the Záhorie lowland, Váh and Nitra⁷ valleys, of Turiec, Liptov, Novohrad, Šariš or Zemplín⁸ regions, etc. Is it a land without art? On the contrary the artworks originated or preserved particularly in the Spiš region, Košice and Bratislava were accented. The attention of the most of researchers was devoted to their heritage, many have been published in monographs very recently, therefore they are relatively well-known; but, in paradox, they are dominant in this book, they are also presented as se-

parate chapters (the 13th- and 14th-century architecture in the Spiš; the murals of the "Trecento" stylistic orientation – Spiš and Gemer regions; or the parish church of St Martin at Bratislava: takes together 14 pages of special chapter and more than 2 full pages of the catalogue entries!). In other words, the history of art's "development" is showed only in the view of very narrow scale of problems and territories. (The 13th-century architecture is preserved in greater area than in churches of the Spiš, Bratislava, Ilija and Bíňa; moreover, in my opinion, the principles of the Gothic are to be found in this monuments are in minority, so their acceptance in exclusively Gothic context is without any justification – especially when Slovakia's "pure" Gothic architectures are not mentioned.) It is possible to draw up a view of the (Gothic) art in Slovakia only on the base of situation in the Spiš? All the conclusions are finally dependent on the model of the only region ("Spiš-centralism"), and are marked with unsatisfying state of – primary – research in other regions. In consequence, the basic requirements for a synthetic conception are not fulfilled: a thorough overview of the heritage from the points of view of quantity and topography is absent among the domestic authors, more so among the foreign. It is self-evident that by embodying the little-known artworks the overview of Slovakia's heritage could be completed and specified; the presentation and wider interpretation of the little-known monuments can also explicitly modify some of the convictions.

This uncheerful situation is probably connected with the absence of greater or smaller analytic exhibitions, devoted to selected period, region or problem, which should be accompanied with a relevant publication. Such events, as we know them in numbers, for example, in Germany, Austria or Hungary, at least from the 1960s, made possible to give detailed overview of the art and culture during a concrete period. It is logical, that they were incited by systematic art/historical or archaeological research as well as by the demands from the society (and politics).

4. I would like to state that the effort of some art-historians to "break" the borders between separate artistic fields, e.g. a tendency to unite fields of painting and sculpture into a single category of so-called altar arts. In fact, some problems are perceived differently in a view over the strictly assigned fields, but at least their character itself and the tradition of historiography, topical until now, make possible the partition of the fields. The synthesis of all the disciplines took place only in the final outcome; the artwork united the individual shares. Of course it is necessary to have in mind also the connections of the artwork, architecture and the functions.

5. The book has a character of an anthology of studies devoted to partial issues of Slovakia's medieval art, and is expanded by the catalogue dealing with some of preserved monuments. But a comprehensive survey, though in form of an essay, with explanation of trends in historic development, is missing. Of course, it is one of the most demanding tasks of an art-historian/discipline; most likely it shall be formulated by the editor of book. In paradox, such chapter is devoted to partly parallel and following style period, the Renaissance (Á. Mikó). For understanding of some problems to lay observers – the book is declared as 'popularising scientific knowledge' – the different attitudes and interpretations of the same artworks by more researchers (e.g. the question of employing of Viennese building-master and sculptor Anton Pilgram for Banská Bystrica) can hardly be helpful. More discrepancies can be found: one of them is Buran's disapproval of older approaches in historiographies on the

category of artistic personality, when, in paradox, analysing a signed artwork (p. 181); but he included in the book a separate chapter devoted only to a little group of artworks probably in connection with the Viennese circle of Nicolas Gerhaert of Leyden (only according to the critique of style; K. Chamonikolasová) as well as special chapter devoted to the oeuvre of Paul of Levoča by J. Fajt and S. Roller⁹.

A problematic periodisation of the history of the Gothic art in Slovakia is also connected with this approach: In addition to monographic chapters on the personalities, dynastic chronologies as criteria were accepted (for the castles), stages of style and also simple limits set by the dates, too. Dividing of the history is really variable, it makes the matter even more complicated instead facilitating the perception of inner connections and trends in the concrete period. The artworks are correctly divided according to their fields – as they are different, they needed special criteria of judgement; one of the chapters is dealing with the field of stonemasonry more in standpoints of research problems and methodology (the question of classifying of artworks on "the edge" of more fields).

Several technical inconsistencies can be found in the book, e.g. in the catalogue entry on the monastery church at Kláštor pod Znievom (No. 1.3.5) a ground plan of another church was published instead, however of the same locality; in the bibliography all references given in form 'Author: date' are not included, more than ten full references are missing in the foreign bibliography used by J. Végh in his article on the winged altars¹⁰ as well as in some of the entries to the catalogue¹¹.

⁶ It is well known, there play an important role a number of prejudices, rooted from the national art historiographies.

⁷ For the sculpture see especially GLATZ, A. C., "Neskorogotické sochárstvo horného Ponitria v zbierkach Múzea v Bojniciach" [The late-Gothic sculpture of the Upper Nitra region in the Collection of Bojnica Museum], In: *Horná Nitra*,

9, 1980, pp. 97-128; he refers also to further bibliography on this region.

⁸ Cf. KOVAČOVIČOVÁ, B., "Príspevok k umeleckohistorickej topografii východného Slovenska" [A Contribution to the Art-historical Topography of the Eastern Slovakia], In: *Pamiatky a múzeá*, 4, 1955, pp. 184-190.

⁹ The previous researches of artworks of this wood-carver by Slovak scholars cannot be generally marked as exclusively "nationalistic" in their intentions. For example the authors did not mention the fundamental exhibition devoted to the masterpieces of Paul of Levoča organised by Karol Vaculík and the researchers from the Institute for preservation of monuments, Ján Lichner and Libuša Cidlinská which was held both in the parish church and town-hall at Levoča in summer 1967. The concept – to show the artworks of the late-Gothic master in authentic places of his life – can be compared with the allied exhibitions held especially in Germany also in present present time (e.g. Würzburg, Ulm). Cf. catalogue *Pavol z Levoče: jeho dielo a škola* [Paul of Levoča: his oeuvre and followers], with an essay by K. VACULÍK, Bratislava/Levoča 1967; it contains 89 items, mostly from the church property. – L. Cidlinská published her views on the late Gothic sculpture in her

dissertation on Paul of Levoča and also in series of articles, especially in *Ars* and *Monumentorum tutela*.

¹⁰ There are also missing any reference of mentioned author to – a few – articles of local scholars on the theme of altar forms; see KUBIČKOVÁ, K., "Príspevok k typológii stredovekého oltára na Slovensku" [A Contribution to the Typology of Medieval Altar in Slovakia], In: *Ars*, 1967, No. 1, pp. 137-139; CIDLINSKÁ, L., "Několik poznámek k slovenským stredovekým oltářům" [A Few Remarks on Slovak Medieval Altars], In: *Umění*, 23, 1975, No. 2, pp. 109-127, where she published remarkable similar conclusions. – As in other cases, the deficiency of greater publications on Slovak side in the post-war period is marked with the dominance of communist system. The result of the research were published mostly in local journals (examples also in Ref. 11), but I think that problem is not only in the language. It is quite typical of the time

6. It is necessary emphasize that fact that the research of several monuments, e.g. (but not only) the goldsmith art in Slovakia is dividing itself into two lines: The first line of research is conducted by the domestic institutions for preservation of monuments, and the second one independently also by German scholars. The latter had a possibility to publish their results of research in referred book. It can only be stated that Slovak authors were – in their homeland and in project financed from the Slovak state budget – marginalised. All in all, the domestic research seems now only as supernumerary and is limited to a basic topographic recording of the heritage, i.e. to the common routine; in a book with ambitions to have, probably, a long-time influence, a specialised opinion on the artworks and previous sight was gi-

ven by the foreign author (E. Wetter). Finally, this situation provokes a question whether we need scholarly training of the future generations, whether our schools of art-history and professional institutions have really got a "raison d'être".

In the end we can state that the mentioned book summarizes some of today's knowledge on the art of the medieval era, on the other hand it raises a lot of new and overpowering questions. Nonetheless it may only partly be considered as the "official" statement of the Slovak art history to the national heritage; it might be also relevant to ask whether the general expectations were fulfilled (having in mind also the cost borne by the Slovak state), and whether we are even able (and competitive enough) to meet these demands in relation with the aims put forward.¹²

that the synthesis on the "altar" theme by the latter author was possible only in 1989 (Gotické krídlové oltáre na Slovensku [Gothic winged altars in Slovakia], Bratislava). Cf. also WAGNER 1930 (Ref. 5), pp. 71ff.

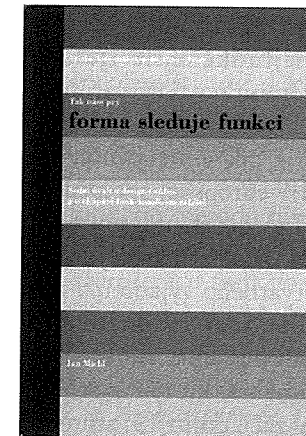
¹¹ Some of the earlier, according to my opinion not insignificant contributions were in this book generally ignored; for example DUBNICKÁ, E., "Neznáme gotické tabule v Trnave" [The Unknown Gothic Panes in Trnava], In: *Pamiatky a príroda*, 1, 1970, No. 2-3, pp. 10-12; RUSINA, I., "Motív krajiny v gotickej tabuľovej maľbe na Slovensku" [The Motif of Landscape in the Gothic Pane-Painting in Slovakia], In: *Vlastivedný časopis*, 21, 1972, pp. 63-68; VACULÍK, K., "Reštaurovanie dvoch plastiek zo 14. storočia" [Restoration of two Sculptures of the 14th Century], *Ibidem*, 30, 1981, pp. 24-27 (a contribution to the problem of moveable head of Jesus on the

wood-carvings of the Holy Virgin); CIDLINSKÁ, L., "Piety na Slovensku" [Pietàs in Slovakia], In: *Ibidem*, 30, 1981, pp. 184-186; ŠIMÚN, J., "Pieta z Františkánskeho kostola v Bratislave" [Pieta of the Franciscan Church at Bratislava], In: *Pamiatky a múzeá*, 1993, No. 3, pp. 15-17 (to Cat. Item 2.1.4), etc.

¹² Hitherto it has not been within the capacity of Slovak art history to compile with an academic standard-work, as we know it from Hungary, *Magyarországi művészet 1300-1470 körül*, ed. E. Marosi, Budapest 1987, text and picture volumes. In spite of objections of some Slovak scholars, the authors in Budapest took an acceptable Central-European standpoint (pp. 30-34), from which is discussed the relevance of several territorial units for Slovakia's art. The situation of Slovak art history can even hardly be compared with those of the Slovak historiography.

Michl, Jan: Tak nám prý forma sleduje funkci

Miroslav HRDINA



MICHL, Jan: *Tak nám prý forma sleduje funkci. Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. Praha: VŠUP, 2003, 240 s., 7 ČB obr., 1. vyd., ISBN 80-901982-7-9

Historik a teoretik designu Jan Michl (1946),¹ ktorý pôsobí ako profesor na Katedre priemyslového desig-

nu na Vysokej škole architektúry v Oslo v Nórsku, sa dlhodobo zaoberá modernistickou filozofiou architektúry a dizajnu. Publikácia *Tak nám prý forma sleduje funkci* prináša súbor teoretických textov, ktoré kriticky hodnotia do dnešných dní vplyvné myšlienky funkcionalistickej teórie architektúry a designu. Jan Michl je presvedčený, že tradícia funkcionalizmu, ktorá rozhodujúco ovplyvnila tak architektonickú a dizajnérsku prax, ako aj spôsob a zameranie odbornej výchovy architektov a dizajnérov, priniesla mnoho pomýlených myšlienok, viažucích sa skôr k ideálnym predstavám jej predstaviteľov ako k realite architektonickej a dizajnárskej práce. Autor preto v článkoch podrobne analyzuje základnú pojmovú výstavu a východiská funkcionalizmu so snahou pre-

pracovať sa k realistickému prístupu k architektúre a designu a vytvoriť koherentnú a logicky podoprenú bázu pre historický a teoretický pohľad na výsledky snažení medzivojnových avantgárd alternatívny voči ich prívržencom a obhajcom. Traja anglickí myslitelia rakúskeho pôvodu, Ernst Hans Gombrich, Friedrich Hayek a Karl Popper, k obdivu ktorých sa Jan Michl priznal už v úvode, určili mnohé myšlienkové východiská predstreté v textoch. Napokon, teleologická teória českého ekonóma Karla Engliša sprostredkovala autorovi rozhodujúci prienik k pochopeniu charakteru funkcionalizmu.

Jednotlivé texty nie sú v rámci publikácie usporiadané chronologicky podľa roku vydania. Jan Michl sa rozhodol postupovať logicky od článkov venovaných analýze pojmov, cez rozborov problémov viazaných na vyučovanie designu až po stručné zhodnotenie postavenia priemyselného designu v socialistickom Československu. Pedagogická erudícia autora sa prejavila v pravidelnom opakovaní myšlienkových uzáverov, ktoré pomáhajú pochopiť argumentáciu problémov. Jednotlivé texty sú sprevádzané poznámkovým aparátom a odkazmi na relevantnú literatúru.

Prvý text má titul *O myšlence funkční dokonalosti (Příspěvek k realistické teorii designu)* a prvýkrát bol publikovaný v nórskom časopise *Pro Forma* v roku 1991 v anglickom jazyku.² Ústredným problémom je tu pojem funkčná dokonalosť ako jeden zo základných bodov funkcionalistickej teórie. Autor rozozná-

¹ Jan Michl (1946) študoval na Umeleckopriemyselnej škole v Brne, na Filozofickej fakulte brnenskej univerzity (dejiny umenia: PhDr.) a na Filozofickej fakulte univerzity v Uppsale v Švédsku (dejiny umenia, hospodárske dejiny: fil. kand.). V sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia pracoval na Ústave teórie a dejín umenia ČSAV v Prahe a od roku 1981 pôsobí v Nórsku. V pražskom Odeone vydal v roku 1978 publikáciu s názvom *Realizace a projekty v současné architektuře*.

² MICHL, Jan: On the Rumor of Functional Perfection. In: *Pro Forma*. Oslo 1991, č. 2, s. 67-81. Čiastočne prepracovaný text vyšiel v slovenskom preklade MICHL, Jan: Myšlienka funkčnej dokonalosti: O povahe vecí, designe, ekológii a funkcionalizme. In: *Designum*, 1, 1994, č. 2-3, s. 50-51, 48-49.

va dva možné významy pojmu – slabý a silný. Slabý význam predpokladá relatívnu funkčnú dokonalosť určitého výrobku ako superlatív – výrobok je najlepší spomedzi ostatných výrobkov rovnakého funkčného určenia. Dokonalosť je v tomto prípade viazaná na určitý časový úsek fyzického sveta a každé riešenie je preto provizórne. Silný význam naopak znamená, že určitý problém má iba jedno absolútne dokonalé funkčné riešenie. To však implikuje existenciu plánujúcej mysle, ktorá má dopredu hotové odpovede na všetky otázky, a tak silný význam funkčnej dokonalosti odkazuje k metafyzickému svetu, k svetu mimo rámec užitočnosti v bežnom zmysle slova. Autor ďalej usudzuje, že vizionársky charakter funkcionalizmu odkazuje práve ku silnému významu pojmu funkčná dokonalosť, pretože ten podporoval predstavu funkcionalistickej tvorby ako procesu odhaľovania objektívnych foriem zodpovedajúcich novým funkciám v rámci modernej epochy. Ak by totiž pripustili iba relatívnu dokonalosť svojich výtvorov, museli by funkcionalisti pripustiť, že neprinášajú radikálne novú metódu tvorby, ale iba nový štylistický poriadok odlišný od historizujúcich foriem 19. storočia. Funkcionalisti tiež kládli silný dôraz na estetické dôsledky funkčne dokonalých riešení. Neuprednostňovali úžitkové hodnoty pred hodnotami estetickými, ale verili, že úžitkové riešenia sú automaticky estetické. Jan Michl v tejto súvislosti predpokladá, že funkčne dokonalé riešenia uprednostňovali z výtvarných a nie funkčných dôvodov, čiže funkcionalizmus bol v podstate formalistické hnutie. Autor vyslovuje potrebu prehodnotiť funkcionalizmom zavedenú identitu architekta a designéra ako autonómneho tvorcu, ktorý údajne odhaľuje objektívne formy a má právo ignorovať výtvarné preferencie užívateľov.

Druhý text s názvom *Dvě doktríny modernismu (Funkcionalismus a abstrakcionismus)* vyšiel pôvodne v roku 1996 v knihe *Art Deco – Funkis – Scandinavian Design* v nórskom jazyku.³ Cieľom textu je zrozumiteľne interpretovať modernistickú architektúru a design prostredníctvom objasnenia troch pojmov: modernizmus, funkcionalizmus a abstrakcionizmus, pričom posledný z nich je autorov návrh na klasifikáciu amerických odporcov funkcionalizmu zo začiatku tridsiatych rokov 20. storočia. Pri rozbere pojmu funkcionalizmus v prvom rade určuje aký cieľ funkcionalisti sledovali a akými metódami sa k nemu chceli dopracovať. Cieľom funkcionalizmu bolo artikulovať novú

výtvarnú reč, ktorá by plne zodpovedala modernej dobe. Takto definovaný cieľ bol však témou teoretických úvah v európskom a z časti aj americkom architektonickom prostredí už pred polovicou 19. storočia a pre toto názorové hnutie sa vžil pojem modernizmus. Originálnym príspevkom funkcionalistov bolo definitívne určenie metódy, ako vyššie uvedený estetický cieľ dosiahnuť – architektonické formy a formy výrobkov majú vzniknúť ako výsledky prísne funkčných riešení. Funkcionalizmus sa tak stal pracovnou metódou modernizmu. Vlastným cieľom funkcionalistov nebolo teda nájsť najfunkčnejšie riešenie z hľadiska užívateľa, ale sprítomniť novú výtvarnú reč zodpovedajúcu novej epoche.

Myšlienky modernizmu je potrebné vnímať na pozadí spoločenských zmien v európskej spoločnosti 18. a 19. storočia. Zväčšoval sa počet ľudí vnímajúcich radikálnu odlišnosť prítomnosti od minulých čias a presadzujúcich potrebu výtvarného vyjadrenia modernej epochy. Vlastným impulzom vzniku modernistických myšlienok bol nový pohľad na umenie, reprezentovaný dejepisom umenia, ktorý sa ako vedecská disciplína konštituoval začiatkom 19. storočia. Postupne sa presadzovala predstava principiálne rovnocenných umeleckých slohov nasledujúcich po sebe v chronologickom rade, ktoré vyjadrovali ducha jednotlivých historických epoch. Novozrovnoprávnené historické slohy začali slúžiť ako zdroje inšpirácie pre architektov a designérov a vyvstali otázky typu: „V akom slohu stavať?“ alebo „Čo je vlastne sloh našej doby?“ Rozhodnutie funkcionalistov sprostredkovať verejnosti sloh modernej doby vyšiel práve z týchto koreňov, ich novým prínosom však bolo, že nové výtvarné riešenia mali vzniknúť na základe naplňania nevýtvarných funkcií budov.

Alternatívou k európskemu funkcionalizmu sa začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia stala formalistická doktrína amerických modernistov, vyjadrená v pojme *Medzinárodný sloh* (International Style), ktorá odmietla funkcionalistickú sebaaprezentáciu a prijala abstraktné umenie za východisko výtvarných riešení architektúry a designu. Jan Michl preto pre toto hnutie navrhuje pojem abstrakcionizmus. Pri vzniku tej-

³ MICHL, Jan: Modernismens to designdoktriner: funksjonisme og „abstraksjonisme“. In: *Art Deco – Funkis – Scandinavian Design*. Red. Widar HALÉN. Oslo : Orfeus forlag, 1996, s. 86-85.

to doktríny stáli traja americkí myslitelia z okruhu Múzea moderného umenia (MoMA) v New Yorku, menovite historik architektúry Henry-Russel Hitchcock, teoretik a architekt Philip Johnson a riaditeľ múzea, teoretik a historik moderného umenia Alfred H. Barr. Tvorcami medzinárodného slohu malo byť podľa ich názorov niekoľko vodcovských osobností európskej architektúry, W. Gropius, J. J. P. Oud, Le Corbusier a L. Mies van der Rohe, ktorý mali byť inšpirovaní postkubistickým abstraktným maliarstvom – purizmom a neoplasticizmom. Ich nová výtvarná reč sa mala stať normou pre ostatných architektov. Abstrakcionisti tiež deklarovali odmietnutie funkcionalistickej doktríny, ktorú vnímali ako prísne účelovú teóriu designu a predstaviteľov funkcionalizmu charakterizovali ako anti-estetikov. Tým však zamenili funkčnú metódu funkcionalistov za samotný cieľ hnutia, čím došlo k zámernej a dodnes aktuálnej dezinterpretácii funkcionalizmu.

Tretí text bol publikovaný pod titulom *Forma že sleduje co? (Modernistický pojem funkce jako carte blanche)* a pôvodne vyšiel v časopise *Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning* v roku 1995 v anglickom jazyku.⁴ Zámerom eseje je bližšie zoznámenie sa s kľúčovým heslom funkcionalistického hnutia, s heslom *forma sleduje funkciu*, ktoré ani do dnešných čias nestratilo na vplyve. Po prvýkrát zaznelo toto slovné spojenie v článku amerického architekta Louisa Sullivana z roku 1896, ktorého názov znel *Problém vysokéj úradnej budovy z výtvarného hľadiska*. Článok sa zaoberal problémom vonkajšieho výrazu nového stavebného typu. Sullivan navrhoval vertikálne členenie a trojčlennú kompozíciu s vysokým parterom, vertikálnym členením tela stavby ukončeným atikou. Svoje riešenie považoval za určené *prírodným zákonom*, ktorého najhutnejším zhrnutím bolo práve heslo *forma sleduje funkciu*. Európska architektonická scéna sa s heslom zoznámila pravdepodobne prostredníctvom knihy C. W. Behrendta *Moderná stavba: jej povaha, problémy a formy* (Modern Building: Its Nature, Problems and Forms), ktorá vyšla v USA v roku 1937 a v Londýne v roku 1938.

⁴ MICHL, Jan: Form follows what? The modernist nation of function as a carte blanche. In: *Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning*. Israel – Haifa : Israel Institute of Technology – Technion – Winter, 1995.

V prírodných aj spoločenských vedách vzniká pojem funkcia ako výsledok pozorovania existujúcich foriem a javov. V tomto význame formy teda funkciám predchádzajú, ide o tzv. skutočné fungovanie. Opačný význam predstavuje tzv. zamýšľané fungovanie, pri ktorom forma neexistuje, ale sa po nej s ohľadom na zamýšľanú funkciu pátra. Účel je tu synonymom pre pojem funkcia a iba v tomto význame má zmysel výrok *forma sleduje funkciu*. Funkcionalistická teória, ktorá s týmto heslom operuje, však nemala za cieľ nič menšie ako konštituovanie novej objektívnej výtvarnej reči modernej epochy. Odkazovanie k ľudským účelom, v dvadsiatych rokoch zväčša konzervatívnym, v tomto prístupe nemalo miesto. Funkcionalistický pojem funkcie tu vystupuje v treťom význame, pričom má svoje logické postavenie iba vo vzťahu k mimoludskému – metafyzickému svetu účelov údajne zodpovedajúcich modernej epoche. Tento myšlienkový konštrukt nazýva Jan Michl *funkcionalistickou metafyzikou designu*. Architekt a dizajnér mal pri tvorbe odhaľovať funkčné formy ukryté vo funkciách, pričom také riešenie malo byť aj výtvarne dokonalé. Keďže išlo o odhalenie objektívnej pravdy, výsledky mali byť nadčasové, mali stáť mimo otázku vkusu. Pojmy funkcia a heslo *forma sleduje funkciu* neodkazovali k reálnemu svetu ale naopak k svetu ideálneho mimoludského užívateľa, kde pre určitý účel existovalo jediné objektívne riešenie. Uvoľnenie sa zo záväzkov reálneho sveta umožnilo legitimizovať momentálne výtvarné preferencie funkcionalistických architektov a dizajnérov a získať autonómne postavenie na úrovni slobodných umení. Získanie tvorivej autonómie vníma Jan Michl ako jeden zo skutočných a kľúčových cieľov funkcionalizmu.

Štvrtým textom je článok s titulom *Příklady táhnou (O krizi bezpříkladné funkcionalistické pedagogiky a (možné) budoucí roli uměleckopřímyslových muzeí)*, ktorý bol pôvodne publikovaný v časopise *Scandinavian Journal of Design History* v roku 1992 v anglickom jazyku.⁵ Pred presadením sa funkcionalistického hnutia bolo umeleckopriemyselné školstvo založené na vyučovaní designu prostredníctvom exemplárnych

⁵ MICHL, Jan: The crisis of modernist design pedagogy – and its (possibly) gratifying consequences for museums of applied arts. In: *Scandinavian Journal of Design History*, 1992, č. 2, s. 119-122. Český preklad MICHL, Jan: Příklady táhnou :

príkladov vynikajúcich výrobkov. *Velká výstava priemyslu všetkých národov* v Londýne v roku 1851 stimulovala anglických reformátorov designu k myšlienke vitálneho spojenia umeleckopriemyselných škôl s umelecko-priemyslovými múzeami, ktoré mali byť zdrojmi inšpirácie pre študentov. Hnutie funkcionalizmu toto spojenie radikálne narušilo. Svoju pedagogiku designu založilo na odmietnutí osvojovania si vzorových riešení, funkcionalistický dizajnér mal predsa odhaľovať objektívne formy zodpovedajúce modernej dobe. Funkcionalistické vyučovanie prebiehalo bez príkladov, bolo teda *bezpríkladné*. Skutočnosťou sa však stalo, že čím viac sa funkcionalisti snažili odpútať od tradičných konvencií, tým viac sa stávali otrokmi vlastnej štylistickej konvencie. Jan Michl dúfa, že kritika funkcionalizmu môže dať šancu znovu obnoviť bývalé živé spojenie medzi školou a múzeom. Od dizajnérov by to vyžadovalo prehodnotenie predovšetkým pojmu originalita a ustúpenie z pozície prísnej umeleckej autonómie. Múzeá by potom mohli získať tak potrebnú väzbu na sféru dizajnerskej praxe, ktorá by tak obohatila ich historické a muzeálne bádania.

Piaty text *Vidět design jako redesign (Úvaha o jedné přehlížené stránce chápání a vyučování designu)* vyšiel pôvodne v časopise *Scandinavian Journal of Design History* v roku 2002 v anglickom jazyku.⁶ Pojem design vystihuje individuálny tvorivý moment dizajnerskej práce, nenaznačuje však, že dizajnér pri navrhovaní riešenia určitého problému nutne vychádza z riešení predchádzajúcich dizajnérov. Jan Michl preto navrhuje zaviesť pojem *redesign*, ktorý naznačuje práve principiálnu neukončenosť dizajnerskej práce, jej nutnú nedokonalosť. Autor si ďalej v texte kladie za cieľ vysvetliť niekoľko stránok vzťahu pojmov „design“ a „redesign“. V prvom rade je to problematickosť samotného pojmu design, ktorý odkazuje nielen na oblasť ľudských zámerov, ale aj k zámerom Boha Stvoriteľa. Nadväzujúcim problémom je sebanazeranie dizajnérov, ktorí chcú byť stvoriteľmi originálnych riešení a v mene tejto originality strácajú vedomie

principiálneho vzťahu k riešeniam predchádzajúcich dizajnérov. Jan Michl potom predstavuje vznik nástrojov a predmetov ako proces postupného zlepšovania, „redesignu“ vecí existujúcich v našom okolí. Nasleduje výber a krátka charakteristika ťažiskových publikácií, ktoré naznačujú vnímanie „designu“ ako „redesignu“. Na prvom mieste je spomenutá publikácia amerického historika George Basalla *Vývoj technológie* (Evolution of Technology) z roku 1988. Nakoniec sa autor zamýšľa nad dôvodmi, prečo v dizajnerskom diskurze prevláda vnímanie dizajnerovej práce ako individualistickej a iba z prítomnosti čerpajúcej činnosti. Prvým dôvodom je predstava možnosti oddeliť minulosť od prítomnosti. Význam má tiež tradičný vplyv funkcionalistickej teórie, budúcej predstavu na minulosť nezávislého designu. Ostatnými dôvodmi sú prestíž voľného umenia, dôraz na obchodnú atraktívnosť novosti a tiež predajná hodnota designerskej značky.

Šiesty text s názvom *Regulace estetické kvality versus soutěž* bol prvýkrát vytlačený v časopise *Umění a řemesla* v roku 1990.⁷ V predmetnom spore sa Jan Michl stavia na stranu súťaže a ďalej vyslovuje názor, že koncept regulácie estetickej kvality ako spoločenskej potreby je dedičstvom jednak umeleckej avantgardy – funkcionalizmu a jednak politickej avantgardy – marxizmu-leninizmu. Funkcionalisti boli presvedčení, že moderná doba má mať vlastný slohový výraz a považovali jednotný vkus za pozitívum. V svojich článkoch bojovne vystupovali proti tradíciám a proti gýču. Ich moralizmus však len ťažko zakryl radosť z príslušnosti k elite, ktorej patrí budúcnosť. Autor tiež poukazuje na skutočnosť, že len súkromné vlastníctvo a voľný trh zabezpečí dostatočnú kvalitu výrobkov po estetickej aj funkčnej strane. Podnikanie je súťažou o získanie zákazníkových peňazí a tlačí podnikateľov k zvyšovaniu kvality svojich služieb. Centrálne plánované hospodárstvo založené na zásadách marxizmu-leninizmu takú efektivitu dosiahnuť nemohlo.

Siedmy text *Dva různé osudy (Užití umění a průmyslový design v socialistickém Československu)* vyšiel

v časopise *Umění a řemesla* v roku 1998.⁸ Cieľom článku je zhodnotiť postavenie československého priemyslového designu v rozmedzí rokov 1948 až 1989 porovnaním s výsledkami, ktoré dosiahlo v tomto období užité umenie. Sklárske výtvarníctvo, knižná a užitá grafika a kreslený a animovaný film dosiahli totiž výsledky porovnateľné so svetovým vývojom, čo sa o priemyslovom designe povedať nedá. Za základný dôvod takého vývoja považuje Jan Michl fakt, že užité umenie bolo organizované predindustriálnym – cechovým spôsobom. Výtvarníci si tak mohli udržať kontrolu nad každou fázou výroby výsledného produktu. Rozsiahla delba práce, tento základný predpoklad fungujúceho priemyselného designu, bola však centrálnym riadeným hospodárstvom podkopávaná. Socialistické

hospodárstvo sa tým sčasti vracalo k modelom predindustriálnej spoločnosti a práca priemyslového dizajnéra, závislá od bezproblémovosti priemyselnej výroby, tak nemohla dosiahnuť vynikajúce výsledky.

Sedem článkov historika a teoretika designu Jana Michla, publikovaných v priebehu viac než desaťročia, predstavuje kritické vyrovnanie sa autora s myšlienkovým dedičstvom funkcionalistickej teórie architektúry a designu. Prísna analýza pojmov, hesiel a konceptov medzivojnovej avantgardy odкрýva alternatívnu interpretáciu hnutia voči sebaaprezentácii samotných funkcionalistov. Prezentovaná publikácia tým významne prispieva k prepotrebnej názorovej pluralite vo sfére historiografie a kritiky architektúry a designu.

O krizi funkcionalistické bezpríkladové pedagogiky designu a budúci roli umeleckoprümyslových muzeí. In: *Kulturní fenomén funkcionalizmu / The Cultural Phenomenon of Functionalism*. Ed. L. ŠEVČEK. Zlín : Státní galerie Zlín, 1995, s. 126-132.

⁶ MICHL, Jan: On seeing Design as Redesign: An Exploration of a Neglected Problem in Design Education. In: *Scandinavian Journal of Design History*, 2002, č. 12, s. 7-23.

⁷ MICHL, Jan: Regulace estetické kvality a soutěž. In: *Umění a řemesla*, 1990, č. 4, s. 6-8.

⁸ MICHL, Jan: Dva různé osudy? Užité umění a design v Československu. In: *Umění a řemesla*, 1998, č. 2, s. 70-74. Text bol pôvodne napísaný kvôli pozvaniu Jana Pauly, vedúceho odde-

lenia priemyslového designu Národného technického múzea v Prahe, pre *Seminář z dějin průmyslového designu III: 70. a 80. léta*, ktorý sa udial v NMT dňa 26. októbra 1997.

Petra Hanáková: Kritická muzeológia.
Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia. Bratislava 2005.

(Obhajoba sa konala 19. 5. 2005 na Filozofickej fakulte UK v Bratislave)

Oponentský posudok dizertačnej práce Mgr. Petry Hanákovovej na tému Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia.

Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, CSc.
Bratislava

Dizertačná práca má 117 strán, 1 strana zoznam reprodukcii a 10 strán zoznamu literatúry. Bohaté a neraz textovo rozvinuté poznámky pod čiarou ako aj počet citácií vo vlastnom texte charakterizujú informáciami mimoriadne obsažnú dizertačnú prácu. Prichodí kladne hodnotiť doktorandku za množstvo preštudovanej a vyexcerptovanej zahraničnej literatúry.

Rozdelenie práce do troch hlavných kapitol podáva jasný obraz o jej obsahu a cieľoch. I. kapitola je venovaná kontextom kritickej muzeológie, II. kapitola pojednáva teoretické koncepty kritickej muzeológie, III. kapitola zahŕňa výstavnú prax teórie. Potiaľ je koncept jasný.

Menej sa môžeme orientovať v početných podkapitolách. V nich sa prelínajú jednotlivé otázky síce pod atraktívnymi názvami, ale v slede prekvapujúco rozkošatenom, takže vzniká dojem mozaiky, ktorej celok autorka skladala z poznatkov z literatúry, ktorou sa priebežne počas dlhšieho obdobia zaoberala.

Svoje postupy vysvetľuje na s. 7-8: „Pomerne otvorenú koncepciu predkladanej dizertačnej práce, i tak trochu sieťový charakter výsledného textu, spoluurčovali viaceré dôvody.“ Spomína časový aspekt, že práca vznikala príliš dlho, ale aj „byťostne interdisciplinárny charakter spracovávanej problematiky“. Takto vysvetľuje „úniky“ do kontextov iných humanitných disciplín, narušovanie koherencie textu atď. V ďalšej časti úvodu priznáva rôzne okolnosti správdzajúce vznik práce, ako skutočnosť, že od vzniku zámeru po definitívny text sa zmenili názory na muzeálnu teóriu a výstavnícku prax a „vyprázdnili sa aj niektoré pojmy“, s ktorými pracovala. Naostatok za

„slabinu“ podľa mňa neodôvodnene, pokladá aj vlastnú kurátorskú prax a záujem o teoretické aspekty kurátorskej práce. Považujem to za plus, nie za mínus.

III. kapitola nazvaná Výstavná prax teórie je rozdelená do troch častí s viacerými podkapitolami. Táto kapitola preukazuje už viac spisovateľskej zručnosti, pôsobí ucelenejšie, azda vznikala naposledy.

Oceňujem samostatnosť úsudku, pokiaľ ide o hodnotenie súčasných a nedávnych aktivít Slovenskej národnej galérie ako aj Galérie mesta Bratislavy. Tieto otázky by si zaslúžili verejnú diskusiu. Osobne by som za výstavnícky neúspech považovala podľa môjho názoru neobyčajne nevydarenú inštaláciu gotického umenia v SNG.

Na druhej strane má SNG ako vrcholná štátna inštitúcia chrániť a zverejňovať kultúrne hodnoty, čo sa týka tzv. „veľkých príbehov“. V dizertačnej práci ma ruší skutočnosť, že sa vôbec nerozlišuje medzi typmi múzeí, galérií, výstavami v „kunsthalle“, prácou so starým a súčasným umením, so stálymi zbierkami a s prechodnými výstavami. Sú tu predsa veľké rozdiely v metodike, cieľoch, organizácii, adresnosti a vôbec vo všetkom.

Cením si kritické úvahy zahraničných teoretikov o muzeologickej praxi, prinášajú veľa nových podnetov, ktoré môžu byť osožné pre skvalitnenie činnosti múzeí a galérií, ale ich dôsledné uvádzanie do života je nemysliteľné. Teórie nezávislých kritikov nemôžu zmeniť podstatu ani Louvru, ani Uffizi, ani National Gallery atď. Avšak na malom Slovensku by prílišná radikálnosť mohla deštruovať slabšie základy inštitúcií zberateľského charakteru s ich kultúrno-spoločenským poslaním. Široké pole pôsobnosti nových názorov je tu však v tvorbe prechodných výstav, kde by už naozaj mohol zavítať nový vietor.

Vzhľadom na charakter textu, nechtiac sa zamočať do „sieťovo“ spájaných, i keď nesmierne zaujímavých detailných názorov a poznatkov doktorandky, môžem na margo práce vysloviť niektoré poznámky všeobecného rázu:

Najväčšiu zásluhu doktorandky vidím v obrovskom množstve aktuálnej zahraničnej literatúry, ktorú sprístupňuje a cituje.

Koncepcia práce bola jasná a logická. Ako ju naplnila, som v súlade i s jej výpoveďou naznačila. Nazdávam sa, že pre ďalšie využitie tohto podnetného materiálu by bolo potrebné text utriediť, literárne vyčistiť, zbaviť nadbytočných cudzích slov a na druhej strane vulgarizmov, ako napr. „aucajder“, „ausstellungsmacherei“, i celkove skultivovať jazykový prejav.

Nazdávam sa, že problematika a zozbieraná literatúra sú natoľko prínosné, že by sa po príslušnej úprave mal text vydať resp. použiť ako podklad pre odbornú diskusiu, prípadne seminár. K niektorým dielčím otázkam sa ešte môžeme vrátiť pri obhajobe.

Záverom: jednoznačne odporúčam dizertačnú prácu Mgr. Petry Hanákovovej prijať k obhajobe. Je výsledkom dlhodobého bádateľského zaujatia, sprístupňuje veľa aktuálnych problémov z rozvinutejšieho zahraničného prostredia, týkajúcich sa muzeológie a teoretických východísk pre dejiny umenia, a čo je osobitne záslužné, pokúša sa ich aplikovať na domáce pomery. Moje kritické pripomienky sa netýkali natoľko obsahu, vecnej stránky ako jej formálneho spracovania.

Bratislava, február 2005

Posudek disertační práce Petra Hanáková: *Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia. Bratislava 2004, 128 s.*

Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.
Masarykova univerzita v Brně

„Vždy, když je nějaká disciplína v krizi a neví, kam dál, začne hovořit o svých metodách“, říká jeden z mých učitelů-historiků. V současné době můžeme tuto skutečnost sledovat v dějepisu umění, kolem něhož se obepínají chapadla, tzv. kritické teorie a „nové historie umění.“ Nejsem si zcela jistý slůvkem „krize“ právě v tomto případě, i když výroky některých severoamerických kritiků jsou hodně ostré (srp. např. tvrzení o dějinách umění jako „nejkonzervativnější dis-

ciplíně“). Naopak se domnívám, že dějiny umění jsou jednou z nejmladších humanitních disciplín, a že tedy zcela přirozeně diskutují své klasické oborové otázky, které byly ostatně ustanoveny ne příliš dávno, jako např. problém předmětu disciplíny a jejích metod. Tato diskuse se týká přirozeně i oblastí aplikací uměleckohistorických přístupů do širšího okolí. A právě zde hraje poměrně značně důležitou roli současná „kritická muzeologie“. Z naznačeného důvodu je téma předložené dizertační práce tolik významné a aktuální. Reflektuje totiž nejen teorii a praktický stav muzejnictví, ale stejně tak jeho význam pro teoretický pohyb v dějepise umění.

Je třeba hned na počátku říct, že disertační práce Petry Hanákové splňuje to, co slibuje ve svém titulu. Zabývá se totiž výkladem „kritické muzeologie“, ale současně ji zasazuje do kontextu uměleckohistorického výzkumu a dobře ukazuje, jaké může mít pro tento výzkum důsledky. Práce je skutečně velmi podnětná a zjevně poukazuje na tvůrčí duch bratislavského akademického ústavu kolem prof. Bakoše. Myslím, že je třeba obdivovat (a současně vyzvednout) autorčinu sečtělost a přípravu k práci: deset hustě popsaných stran bibliografie na závěr práce hovoří za všechny komentáře. Tato bibliografie poukazuje především na anglo-americké teoretické prostředí, což je příznačně doprovázeno znalostí některých německých prací z anglického překladu (kupř. W. Kemp, H. Belting). Snad by měla být německá, případně alespoň francouzská současná muzeologická literatura v práci více zohledněna. Na druhé straně si však uvědomuji, že autorce jde především o výklad „kritické muzeologie“ a odtud si můžeme vsvětlit její zaměření se právě v prvé řadě na severoamerické prostředí. Je třeba navíc podotknout, že ono zmíněné bibliografické množství odkazů nepřispívá nijak k možnému nebezpečí kompilace či montáže z textů. Autorka je naopak využívá vždy s kritickým nadhledem pro své vlastní a originální uvažování nad problémem. Co je však třeba rovněž zdůraznit, to je ta skutečnost, že disertační práce je velmi přehledně sestavena. Je totiž nejen rozvahou nad tématem „kritické muzeologie“, ale rovněž tak jakýmsi průvodcem po jejích problémových okruzích. Je rozdělena do tří kapitol – ústředních částí, které se postupně zabývají nejprve různými kontexty kritické muzeologie, později jejími teoretickými koncepty a nakonec praktickými aplikacemi této teorie. Nemůže být přiro-

zeně cílem posudku diskutovat každý jednotlivý úsek této nepochybně velmi vydařené práce. Zaměřím se pouze na několik dílčích postřehů.

Kontexty nové muzeologie tvoří takřka přirozeně zejména idea „nových dějin umění“ v jejich současné mnohotvárnosti a nové pojetí výstav realizovaných v současnosti. Zde autorka sleduje problém výstavy jako textu, soudobé vytváření návštěvnický populárních výstav („blockbusterů“) a naopak proti nim staví tzv. kritické výstavy, uvažuje o nové muzeologii a pod. Zmiňována jsou taková diskusní témata jako konec muzeí, dvojité kódování, kánon, přehledové dějiny umění... Na těchto místech se mi zdá, že autorka zůstává tak trochu pouze na vnějším povrchu věcí, reprodukuje a poměrně málo objasňuje kontext takových diskusí. Určitě by bylo možné ku příkladu výklad učinit názornější a zmínit, jaké osobní a teoretické konsekvence si Hans Belting vzal z budování nové koncepce Centra pro mediální umění, při němž na Hochschule für Kunstgestaltung v Karlsruhe on sám působí, případně jak dále rozvíjí svůj koncept obrazové antropologie; jak použil Charles Jencks princip dvojitého kódování ve svých vlastních parkových projektech. Stejně tak Elkinsova kritika přehledových dějin umění není jedinou možností, jak se vyhnout jednodimenzionálnímu, vývojovému „příběhu umění.“

Muzeologickým tématem „par excellence“ je ovšem problematika kánonu. Dnes se stalo již módou kánon kritizovat – to však vede k opakování a zjednodušení argumentů. Proto by mohla být přece jen tato diskuse objasněna důkladněji s přihlédnutím k pracím Domenica La Capry, jenž se obdobnými kategoriemi rovněž kriticky zabýval – ovšem jako historik mimo umeleckohistorickou „kritickou teorii“ sleduje spíše kánon literárních textů. Pokud se mi tyto pasáže zdají být poněkud velmi stručné, neplatí to již vůbec o pozoruhodné autorčině metodické inovaci, kterou v této části textu nalezneme. Mezi kontexty nové muzeologie totiž řadí rovněž „filmové studie“ a velmi dovedně a inspirativně z nich později ve svém dalším výkladu těží.

Ve druhé kapitole jsou v disertační práci představeny hlavní teoretické koncepty „kritické muzeologie“ od Foucaultovy inspirace přes nejdůležitější kritiky, které formují „nové dějiny umění“ – kritiku feministickou a postkoloniální. Opět lze jen zdůraznit autorčinu schopnost vystihnout podstatu teoretického problému a srozumitelně a názorně jej zpřístup-

nit v textové části. Autorka poskytuje sobě a čtenáři velmi dobrý přehled základních kritických postupů jako zdrojů teoretických a zejména nových praktických konceptů výstavní činnosti. Zde by bylo snad možné z hlediska ještě větší přehlednosti výkladu oddělit Preziosiho kritiku od subkapitoly o foucaultovské inspiraci. I když uznávám, že samozřejmě z této inspirace známý severoamerický estetik vychází, ono osamostatnění by mohlo vyznačit především jeho významné postavení v rámci současné „kritické teorie“. Preziosiho stanovisko je jistým způsobem výjimečně rovněž tím, jak ve svých textech úzce propojuje instituci muzea, pojem uměleckého díla a obor dějiny umění. Osobně se domnívám, že jeho přístup lze dát do souvislosti s určitou odlišnou tradicí v umeleckohistorické historiografii – s tradicí „uměnovědy“ vytvořené na estetickém základě a odmítající striktně historické (a přitom též „historizující“) zakotvení dějin umění. Proto je tento přístup velmi dobře pochopitelný zejména v souvislosti se současnou výtvarnou tvorbou. Konec konců právě vyprávění jediného „historického“ příběhu moderního umění je v současnosti asi nejvíce tematizovaným a kritizovaným jevem dnešního muzejnictví i dějin umění.

Vlastně dobře srozumitelným a logickým navázáním na všechny dosud probírané teoretické koncepty je nakonec poslední část disertační práce věnovaná *výstavní praxi*. Autorka nejprve probírá různé podoby současného výstavnictví; poté se soustřeďuje na analýzu „blockbusteru“, tj. výstavy-trháku, která je důležitou součástí dnešního výstavnictví a nakonec končí u osobnosti kurátora, která se stává stále důležitějším momentem výstavní praxe. Osobně nechápu „blockbuster“ pouze negativně: vzpomínám např. na pařížskou výstavu „Siècle de Titien“ která přece jen přinesla určitý obrat v chápání benátské malby 16. století (i když její součástí byl onen mohutný katalog v měkkých deskách, jenž autorka kriticky zmiňuje). V těchto částech se ostatně autorka mnohem více zabývá dnešní situací ve slovenském muzejnictví. Právě tyto pasáže jsou čtenářsky nesmírně zajímavé: nejen proto, že jsou tyto věci našemu prostředí nepoměrně blíže než situace západoevropských a severoamerických muzeí, ale i proto, že autorka prezentuje svůj vlastní kritický pohled do slovenského zákulisí na základě znalostí „kritické muzeologie“. Snad by bylo možné právě tyto pasáže textu ještě argumentačně doplnit a rozšířit, případně přesunout z poznám-

kového aparátu do hlavního textu (jen mohu dodat, že kupř. můj vlastní pohled na bratislavskou výstavu Mednyanszkého, kterou jsem jel „blockbusterovsky“ z Brna navštívit, byl v mnohém intuitivně a „zvenku“ podobný autorčinu.

I když se v případě disertační práce jedná především o teoretickou práci, je napsána velmi srozumitelně a přehledně. Pokud jako jazykový laik mohu posoudit, má velmi hezkou jazykovou kulturu. Z hlediska mé „české“ četby mi však pouze trochu dělalo potíže množství užívaných cizích slov namísto slovenských ekvivalentů (např. zmíněný „blockbuster“, „ausstellungsmacherei“ a pod.) Je však možné, že ve slovenské jazykové praxi to není chápáno jako nadbytečné a samozřejmě se k této praxi nemohu vyjadřovat. Celkově ovšem mohu opakovat, že se jedná o výbornou práci, která by měla být – jak se domnívám – publikována. Ostatně k této možnosti se konec konců vztahují mé dosavadní připomínky, které nejsou ani tak záležitostí kritického postoje, jako spíše doporučení pro budoucí publikování. Věřím totiž, že by si taková práce našla své čtenáře i v českém prostředí. Domnívám se tedy, že práce Petry Hanákové představuje skutečně výrazný umeleckohistorický výkon a jednoznačně ji doporučuji k obhajobě.

Brno 5. 2. 2005

Školitelský posudok dizertačnej práce Mgr. Petry Hanákové: *Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia. Bratislava 2004.*

Prof. PhDr. Ján Bakoš, DrSc.
Ústav dejín umenia SAV
Bratislava

Mgr. Petra Hanáková začala svoju dizertačnú prácu pripravovať už v roku 1998, keď bola prijatá do externej formy doktorandského štúdia do Ústavu dejín umenia SAV. Pri nástupe na doktorandské štúdium bola téma jej dizertácie stanovená voľne ako „Dejiny vystavovania na Slovensku“ s tým, že si ju doktorandka postupne vyšpecifikuje. Keď v roku 2000 prešla do internej formy doktorandského štú-

dia bola téma dizertácie upresnená na „Múzeum a súčasné umenie: Teoretická kritika umeleckohistorického múzea umenia“. Čas, ktorý uplynul medzi nástupom do externej formy doktorandského štúdia a jej zmenou na internú formu doktorandku priviedol k poznaniu, že samotný terén teoretickej reflexie problematiky je tak rozsiahly, že už i jeho prehľadné zmapovanie si vyžaduje monografické spracovanie. Preto sa rozhodla slovenskú dimenziu témy odsunúť do pozadia, glosovať ju iba príležitostne, a plne sa sústrediť na pokus zrekonštruovať súdobú svetovú teoretickú reflexiu umeleckohistorickej muzeológie. Ale za konečný cieľ svojej práce si vytýčila sprostredkovaním najsúčasnejšieho stavu kritického diskurzu o danej téme vytvoriť bázu pre intenzívnejšiu sebareflexiu slovenskej umeleckohistorickej muzeológie. Okrem toho, doktorandka dizertáciu vedome odľahčila aj od problematiky dejín múzea v presvedčení, že by historický rozmer problematiky prácu zbytočne rozšíril. I keď treba povedať, že spomenuté dimenzie – historická genéza múzea i podrobnejšia analýza slovenskej umeleckohistorickej výstavnej praxe – by do dizertácie logicky patrili, doktorandke sa aj napriek ich vynechaniu podarilo vypracovať konzistentný a logicky vystavaný spis. Naviac, pomerne dlhé obdobie, ktoré mala doktorandka k dispozícii na kryštalizáciu témy a prípravu samotného textu sa pozitívne prejavil v kvalite práce: Doktorandka sa suverénne a kompetentne pohybuje v rozsiahlej svetovej spisbe na danú tému a je schopná systematicky, prenikavo a jasne sprostredkovať jej poznatky.

Hanákovvej dizertácia je vystavaná z troch častí, ktoré na seba logicky nadväzujú: začína identifikovaním kontextov, v ktorých sa kritická muzeológia rozvinula, a v ktorých sa odvíja. Pokračuje rozborom najvýznamnejších teoretických konceptov kritickej muzeologickej reflexie. A vyúsťuje do analýzy rôznych polôh výstavnej praxe, do ktorých sa teoretická reflexia premieta, alebo ktoré kriticky komentuje. Po preštudovaní prvej časti práce – Kontextov – môže vzniknúť dojem, že sa doktorandka príliš upriamuje na imanentný výklad, keď stavia na presvedčení, že kritická muzeológia je v zásade praktickým vyústením tzv. nového dejepisu umenia, praktickým rubom kritickej teórie dejín umenia. Po podrobnej analýze jednotlivých polôh kritickej muzeológie, ktorým je venovaná druhá časť, dáva však svoj výklad do komplexnejších súvislostí: Na mnohých miestach tretej

časti práce ukazuje, že kritická muzeológia nie je len projekciou teórie, ale je bytostne voviazaná do sociálnych, politických a ekonomických pohybov súčasnej spoločnosti, je odozvou na ne.

Hanákovej práca je napísaná presným, ale pritom veľmi bohatým jazykom. Doktorandka dokáže výstižne a zrozumiteľne formulovať analyzované problémy, ale zároveň vie dať svojim charakteristikám lingvistickú sviežosť. Pravda, prísny kriticismus, ktorým sa práca vyznačuje na niektorých miestach (ako je napríklad charakteristika situácie v slovenských umeleckohistorických inštitúciách, či situovanie slovenského historika umenia „v klietke na trhovisku“) akoby prechádzal do subjektivismu. A aj niektoré analógie zo susedných oblastí, ktorými doktorandka podporuje svoje odôvodnenia (najmä z oblasti reštaurovania) nie sú celkom presné (keď napríklad reverzibilitu nových vrstiev, alebo čiarkovanú retuš pokladá za atypické postmoderné prvky). To však ani v najmenšom neumenšuje prenikavosť a kompetentnosť predložených analýz kritickéj muzeológie. Hanákovéj dizertačná práca plne vyhovuje, podľa môjho názoru, kritériám kladeným na PhD. dizertácie. Z uvedeného dôvodu ju doporučujem prijať na obhajobu.

Stanovisko Mgr. Petry Hanákovéj k oponentským posudkom

Vážená komisia, vážený pán školiťel, pani oponentka, páni oponenti, dovoľte mi poďakovať sa Vám za Vaše v podstate pozitívne posudky.

Nakoľko to bude v mojich silách pokúsím sa reagovať na niektoré tu formulované kritické poznámky či doporučená.

Ešte pred tým by som však chcela upozorniť na pár asi nie celkom zanedbateľných skutočností. Svoje doktorandské štúdium som ukončila v septembri 2003 a dizertačnú prácu odovzdala s ročným sklzom začiatkom októbra 2004 (teda pred viac ako siedmimi mesiacmi). Od októbra 2003 pracujem ako pedagóg a výskumný pracovník na subkatedre filmovej vedy VŠMU v Bratislave, kde prednášam Dejiny svetového filmu, Úvod do postmodernej kinematografie, vediem Kritický seminár z aktuálnych filmových

teórií a pripravujem monografickú publikáciu o Paľovi Bielikovi.

Už skoro dva roky teda pracujem prioritne v inej, aj keď kunsthistorii nie celkom vzdialenej vizuálnej disciplíne. Pričom toto pozvoľné odpútavanie sa od jednej disciplíny a postupné prilnutie k druhej je – domnievam sa – možné vysledovať i v niektorých kapitolách dizertačnej práce.

Tým všetkým chcem vlastne len naznačiť, že dnes pre mňa možno nebude celkom bezproblémové vrátiť sa k pre mňa nateraz (už istý čas) uzavretej téme, pomerne vzdialenej mojím aktuálnym záujmom či pracovným povinnostiam.

Skutočnosť, že som, po niekoľkých rokoch špecializácie na muzeológiu, nakoniec zakotvila v inej disciplíne, vlastne aj nepriamo vypovedá o tom, že o teoretickú špecializáciu tohto typu, akoby nateraz nebol v umelecko-historických inštitúciách na Slovensku veľký záujem. To sa potom samozrejme týka i prípadnej (vo viacerých posudkoch mi odporúčanej) publikácie doplnenej či revidovanej dizertačnej práce. Obávam sa, že by na Slovensku v akademických kruhoch nenašla podporu a zrejme ani dostatočne početný okruh čitateľov.

Ešte raz by som sa chcela poďakovať za všetky štyri svoje posudky, za priaznivé i nepriaznivé, kritické i pochvalné poznámky. Zvlášť vďačná som svojim posudzovateľom spoza Moravy, za ich erudované „typy“ ako prípadne doplniť, obohatiť, prepracovať predkladaný materiál.

Formálnych či štylistických nezvyčajností a príležitostného subjektivismu (výtka prof. Bakoša) svojej práce som si samozrejme vedomá. Hoci viem, že nie vždy sú indexom autorského štýlu či neprenosného generačného pohľadu, v niektorých prípadoch ich považujem za nevyhnutné (viď prof. Bakošom reklamovaná, lebo zámerne konfrontačná kapitola *Kunsthistorik v klietke uprostred trhoviska*, ktorá tematizuje – okrem iného – narastajúci nepomer meritokracie v umeleckých a umelecko-historických kruhoch).

Ohľadom vysokej frekvencie cudzích slov a neologizmov v mojej dizertačnej práci: spätne uznávam, že môže pôsobiť iritujúco, podobne ako pričasté úvodzovkovanie či kurzívovanie pojmov. S odstupom času si uvedomujem, že môj pôvodný zámer uviesť, respektíve v závere doplniť prácu terminologickým slovníkom som asi nemala zanedbať. Pravdepodobne by

som sa tak vyhla aj určitému terminologickému zastarávaniu práce pod vplyvom už i v našom jazykovom priestore sa v posledných mesiacoch objavujúcej literatúry (mám na mysli hlavne *Kritické pojmy dejín umenia* v slovenskom preklade či české prekladové edičné projekty *Co je to fotografie?* alebo *Nová filmová historie*).

Viaceré poznámky či výhrady oponentov sa vôbec týkajú jazykového štýlu či jazykovej kultúry práce – sú v dvoch prípadoch skôr lichotivé, v jednom naopak kritické. Profesorka Peterajová – z jej hľadiska oprávnené – píše o potrebe dizertačný „text utriediť, literárne vyčistiť, zbaviť nadbytočných cudzích slov a (...) vulgarizmov (...), celkove skultivovať jazykový prejav“. Profesor Kroupa si naopak na mojom dizertačnom texte pochvaľuje jeho „velmi bezkon jazykovou kulturu“ a profesor Bakoš jeho „bohatý jazyk“ a „lingvistickú sviežosť“. Uvedomujem si, že práca nie je napísaná celkom štandardne, že pracuje so slovníkom, ktorý neraz dosť mantinelovo čerpá z rôznych jazykových registrov, je teda dosť bohatý na rôzne druhy mezaliancií, ktorých *raison d'être* či funkčnú nevyhnutnosť sa však v texte priebežne pokúšam obhájiť.

Musím však povedať, že ma skôr teší ako znepokojuje táto istá názorová nekompatibilita oponentov pri hodnotení môjho „spisovateľského výkonu“. Vypovedá totiž nielen o vlastných kvalitách textu, ale aj o vkladoch, očakávaniach a jazykových zvyklostiach jeho erudovaných čitateľov.

Toľko obhajoba formálnych stránok mojej práce. Výhrady jednotlivých oponentov k jej podstatnejším nedostatkom by som, s vedomím i ospravedlnením ich istého zjednodušenia či redukcie, zhrnula nasledovne:

- slabý historický sediment práce (prof. Bakoš),
- možno nedostatočné zohľadnenie francúzskej a nemeckej muzeologickej literatúry (prof. Kroupa),
- málo pozornosti venovanej rozlíšeniu jednotlivých typov inštitúcií, venujúcich sa vystavovaniu výtvarného umenia, rozdielom v metodike, cieľoch, adresnosti atď. (prof. Peterajová)
- a na záver: ľahkoverné podľahnutie fenoménu Knížák (prof. Daniel).

Nedostatočné historické ukotvenie spracovávanéj problematiky, podobne ako aj isté prílišné uhrnutie anglosaským umelecko-historickým či humanitno-vedným prostredím a jeho „diskurzom o múzeu“ mi bolo profesorom Bakošom vytýkané už počas písania

diplomovej práce (v roku 1998). No rovnako ako pred niekoľkými rokmi, tak i dnes je mojím hlavným proti-argumentom strach z príširoko roztvorených nožníc či prihlboko zaborenej lyžice. Aj bez poctivého vykreslenia historického sedimentu a aj v rámci už do istej miery vymedzeného prioritne anglosaského teritória bol totiž najmä v záverečnej fáze práce jej (vlastne mojím) najväčším problémom i najväčšou brzdou jej príširoký záber. Pričom tento príširoký záber či bohatosť u nás donedávna prakticky neznámej problematiky ešte zároveň umocňovala jej neutíchajúca živosť a tiež jej nereflektovaná, nevedomá (vytesnená?) potreba na domácej pôde. Toto vstupné príširoké zacielenie potom možno spôsobilo aj moje akési intuitívne primknutie sa k materiálu, ktorý vykazoval podobné charakteristiky (mám na mysli americký diskurz) a určité vytesnenie francúzskeho či nemeckého kontextu a literatúry, ktorým som sa na začiatku nevyhýbala, a ktorý aj z vlastnej skúsenosti (ako návštevník múzea) lepšie poznám.

Na druhej strane ale ono vytesnenie európskej muzeológie či tej historickej línie uvažovania o múzeu v stredoeurópskom priestore, kde zohrala svoj význam viedenská škola dejín umenia, nebolo len otázkou časového deficitu či výrazom akejsi oidipovskej rebélie – snahy zámerne sa vymedziť voči svojmu školiteľovi. Vyplynuli z mojich vlastných inklinácií k súčasnému umeniu. Teda k tomu typu či vročeniu umenia, ktoré, ako vieme, prinajmenšom od čias kedy New York ukradol Parížmu myšlienku moderného umenia, má svoje referenčné jazykové i kultúrne prostredie skôr za oceánom ako v Európe.

Na margo poznámky pani profesorky Peterajovej, že v práci málo zohľadňujem rozdiely medzi jednotlivými typmi inštitúcií: Tu sa asi najviac prejavil môj nedostatok praktických skúseností (o tom je viac krát zmienka i v posudku prof. Daniela), teda ono určité osobné obmedzenie kurátora súčasného umenia, kurátora *kunsthallového* typu, ktorý z vlastnej skúsenosti veľmi nepozná čo znamená práca s historickou zbierkou.

Na druhej strane si ale nemyslím, že tento môj nedostatok praktických skúseností, či zmyslu pre muzeálnu realitu sa týka i môjho prehľadnutia zlovestného mocenského vplyvu aktuálneho riaditeľa Národnej galérie v Prahe Milana Knížáka. Mrzí ma, ak moje vytrhnutie z kontextu Knížáka-teoretika vyznelo naivne či romanticky. Možno som sa pri štú-

diu Knížákovskej novej publikácie nechala príliš uniesť prekvapením, že tento – prepáčte za výraz – trochu hulvátsky pôsobiaci riaditeľ dokáže celkom erudovane a subtilne o veciach uvažovať.

Domnievam sa, že pán profesor možno trochu podceňuje našu znalosť „západného“ českého prostredia resp. moc fámy uzurpátora Knížáka. Prostredníctvom neblahej skúsenosti slovenskej kurátorky, svojho krátkeho času riaditeľky Veľtržného paláca Kataríny Rusnákovskej bol Knížákov štýl riadenia i jeho efekty tlmočené i nášmu prostrediu. I keď samozrejme bližšie nepoznám aktuálnu výstavnú dramaturgiu či kultúrnu politiku Národnej galérie (jej výstavné výstupy poznám len medzerovito), i mne je viacmenej jasné, že emblematicky umiestnený Rodinov Balzac vo vstupe do Veľtržáku je asi najskôr akýmsi nevedomým kryptoportrétom samotného Milana Knížáka.

Moja knížakovská „vločka“ sa v texte – uznávam, možno nie celkom zrozumiteľne – objavila v súvislosti so snahou poukázať na aktuálny dopyt po vizionároch na čele muzeálnych inštitúcií – vizionároch či už szeemannovského alebo knížakovského typu. Išlo mi aj o to, poukázať na to, že v slovenskej muzeálnej kultúre nateraz (a zdá sa dlhodobo) ani takých – ani onakých vizionárov niet. Tento deficit slovenského prostredia som v práci vnímala ako negatívum, uvedomujem si však, že z českej perspektívy, cez knížakovský filter, môže pôsobiť inak.

Na charakter mojej práce zaiste vplývali aj moje ľudské, intelektuálne i ekonomické limity. To znamená: čo som v rámci žánru či akademickej „povinnnej jazdy“ dizertačnej práce bola schopná fyzicky zvládnuť; čomu som v rámci svojich intelektuálnych schopností a akademickej výukou tradovaných zručností bola schopná porozumieť, a na záver – a to je bohužiaľ dnes skutočnosť stále menej zanedbateľná – ktorú publikáciu som si zo svojho vtedy 8-tisícového doktorandského štipendia mohla dovoliť kúpiť, ktorý materiál oxerovať, za čím som si mohla dovoliť vycestovať... Výsledkom – okrem iného – aj tejto trojice určujúcich súradníc je predkladaná dizertačná práca.

Vo svojom muzeologickom zacielení už nie je v našom prostredí výnimočná. Medzičasom vzniklo a (ak sa nemýlim) naďalej vzniká niekoľko prác venovaných teoretickej či historickej reflexii tvorby expozícií (mám na mysli štúdie Márie Oriškovej a Sandry Kusej v Arse resp. v Ročenke SNG). Dúfajme, že tieto práce (aj keď zrejme len v užšom odbornom kruhu) budú čítané a budú zúročené. Dúfajme, že nielen vycibria, ale i trochu „vyškúlia“ ono oko znalca či sympatizujúceho amatéra, ktorý sa tak naučí lepšie čítať a rozlišovať nielen kvality diel, ale i kvality „kurátorských“ alebo umelecko-historických vzťahov medzi nimi.

Ospravedlňujem sa, ak som nereagovala na všetky pripomienky, snáď bude ešte priestor v diskusii. Ďakujem za pozornosť.

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2004

Marta HERUCOVÁ

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska pracuje pri Rade vedeckých spoločností SAV a jej sídlo je na Ústave dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava.

Výbor pracuje v štvrtom roku svojho druhého funkčného obdobia v nasledovnom zložení:

Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (predseda), PhDr. Marta Herucová (tajomníčka), Ing. arch. Andrej Fiala, PhDr. Ivan Gerát, PhD., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Eva Križanová, PhDr. Mária Smoláková, CSc., PhDr. Eva Šefčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy.

Výbor zasadal v roku 2004 dvakrát: 19. mája a 30. novembra. Zasadania sa uskutočnili tradične v kaviarni Primaciál v nádvorí Primaciálneho paláca v Bratislave a boli venované redakčným a organizačným otázkam súvisiacimi s finalizáciou publikovania zborníka o Alžbete Güntherovej-Mayerovej.

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska eviduje 208 členov (z toho 49 mimobratislavských a 4 zahraničných). Výška ročného členského je 150.- Sk; zaplatilo ho 61 členov (z toho 20 tzv. sponzorské). Pod nižší počet platiacich sa podpísali aj zmeny a komplikovanejší spôsob platieb formou poštových poukážok.

Aktivity

25. marca 2004 zorganizovala Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska v priestoroch Galérie mesta Bratislavy, v Pálffyho paláci, prednášku o výsledkoch posledného archeologického výskumu Prof. PhDr. Tatiány Štefanovičovej, CSc.: *Nové poznatky o bratislavskom farskom kostole*.

V septembri 2004 si Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska vytvorila svoju webovú stránku, v slovenskej i anglickej verzii, a to v rámci webovej stránky Ústavu dejín umenia SAV.

27. novembra 2004 vyšiel zborník príspevkov z kolokvia *Stretnutie so životom a dielom Alžbety Güntherovej-Mayerovej* (Bratislava : Gerlach Print spol. s r. o., 2004) v náklade 150 kusov.

V decembri podala Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska prihlášku do AHICE (Art Historian Information from Central Europe) so sídlom v Krakove.

Valné zhromaždenie sa uskutočnilo 27. januára 2005 v Pálffyho paláci na Panskej ulici v Bratislave. Hlavným cieľom bola voľba nového výboru. Reč, ktorú predniesol predseda UHSS docent Karol Kahoun uverejňujeme v plnom znení.

Prívet a stručná informácia o stave Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska pri príležitosti valného zhromaždenia dňa 27. januára 2005

Karol KAHOUN

Vážení prítomní, členovia Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska a hostia, dovoľte, aby som Vás srdečne privítal na valnom zhromaždení Spoločnosti s programom, ktorý sme Vám ponúkli v pozvánke na toto stretnutie.

Valné zhromaždenie poriadame v súlade so stanovami UHSS platnými od 8. 3. 1990 a upravenými 18. 2. 1993, podľa ktorých je doterajší výbor povinný po trojročnom funkčnom období ukončiť svoju činnosť a prostredníctvom volieb zabezpečiť vytvorenie nového výboru, ktorý si spomedzi seba zvolí nových vedúcich funkcionárov Spoločnosti, t. j. predsedu (resp. podpredsedu), tajomníka a hospodára.

Terajší výbor, zvolený na valnom zhromaždení 27. 2. 2001 pracoval v zložení Karol Kahoun – predseda, Marta Herucová – tajomníčka a členovia Andrej Fiala, Ivan Gerát, Želmíra Grajciarová, Eva Križanová, Mária Smoláková, Eva Šefčáková a Alex Tahy. Všetkým členom výboru vyjadrujem skutočne hlbokú vďaka za trpezlivú, aktívnu a priateľskú spoluprácu, ktorá sa stretávala s porozumením a podporou

nielen aktívnych členov, ale aj vo verejnosti, odborných kruhoch a orgánoch rezortu kultúry. Súčasne prosím o ospravedlnenie určitého odkladu usporiadania tohto zhromaždenia. Spôsobili ho ťažkosti spojené s finančným zabezpečením našich aktivít mimo kompetencie Spoločnosti samotnej. Napokon dnešné uvedenie tretieho zo zborníkov mapujúcich pre verejnosť i pre nás samotných formou kolokvií a publikovanie ich priebehu vydáva svedectvo o našich snahách pri realizácii viacerých spomienkových stretnutí o významných osobnostiach slovenskej teórie a dejín umenia, prednáškovej činnosti, resp. o kontaktoch členov s umením v teréne, expertízach prednáškovej činnosti.

Výbor nadviazal na predchádzajúce funkčné obdobie a rozvinul aj nezanedbateľnú pozornosť odbornej verejnosti usporiadaním kolokvií nadväzujúcich na hodnotenie osobností Václava Mencla podujatím k jubileu narodenia, Vladimíra Wagnera, Karola Vaculíka, Mariana Várossa, posledne Alžbety Güntherovej-Mayerovej. Dovoľujem si pripomenúť, že vo vedomí odbornej a širšej verejnosti sme takto umožnili oživiť význam ľudí tvoriacich dôležité články tradície slovenskej histórie umenia, hojne navštívenými podujatiami i publikovanými príspevkami hodnoty vecnej, informatívnej aj popularizačnej. Neskrómne sa nazdávame, že sme takto spolu utvárali aj k budúcim pohľadom na osudy našej vednej disciplíny a jej početných príslušníkov, ktorí spomedzi nás čoraz rýchlejšie odchádzajú od vedeckých stolov, školských katedier, z depozitárov, redakčných a osvetových zoskupení aj z radov nášho združenia.

Nechcem zdržovať plénum výpočtom ďalších početných aktivít Spoločnosti v priebehu funkčného obdobia. Sú uverejnené v časopise *Ars Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* zvlášť za každý kalendárny rok.

Bolo by však nespravodlivé, ak by som osobitne nepoďakoval tým inštitúciám, ich pracovníkom a riaditeľstvám, ktoré fakticky, morálne i finančne prejavili nielen ústretové pochopenie, ale aj podporu našej činnosti spôsobom, ktorý sa pri tak málo efektívnej a často aj podceňovanej práci stal impulzom i dopingom udržiavania záujmu o našu formu profesionálneho združovania sa dnes už dvoch stoviek živých, aktívnych, platiacich i pokojne driemajúcich členov.

Preto dovoľte pripomenúť Pamiatkový úrad SR s generálnou riaditeľkou Dr. Katarínou Kosovou, Slo-

venskú národnú galériu s generálnou riaditeľkou Dr. Katarínou Bajcurovou, Slovenské národné múzeum s generálnym riaditeľom Dr. Petrom Marákym, Galériu mesta Bratislavy s riaditeľom Dr. Ivanom Jančárom, pedagogických pracovníkov Katedry dejín umenia FiFUK a v neposlednej miere zázemie poskytované v zmysle princípov Rady slovenských vedeckých spoločností pri SAV Ústavom dejín umenia SAV s riaditeľom Prof. Jánom Bakošom. Pripomenúť existenciu Rady slovenských vedeckých spoločností SAV nám umožňuje uvedomiť si spolupatričnosť, možnú podporu, ale aj spoluzodpovednosť nášho združenia za rozvoj slovenskej vedy i jej popularizáciu. Možno je osožné pri dnešnej príležitosti spomenúť skutočnosť 49 vedeckých spoločností v rámci Rady a jej desať tisíc členov. Budem však rád osobným vyjadrením poďakovania za porozumenie našich problémov pracovníkmi tejto Rady, menovite Mgr. Eve Skurákovej, ktorá nám pomáhala prekonať úskalía organizačných kompetencií a lúštiť tajničky finančných krížoviek sprevádzajúcich možnosti našich krokov, realizácii i plánov. Môžeme konštatovať, že naša bilancia financií je aktívna a možno ju kedykoľvek overiť.

Na okraj našej činnosti azda ešte niekoľko pripomienok uvedených pre prípadnú diskusiu, ktorú môžeme otvoriť počas – dúfam uskutočniteľných – volieb pri využití možností obsiahnutých v stanovách.

Rok 2004 poznačený určitými objektívnymi ťažkosťami nateraz nemožno štatisticky vyhodnotiť. Najmä v druhej polovici roka sme dali prednosť zaisťovaniu uzatvorenia rozbehnutých aktivít – vydaniu zborníka Doc. Alžbety Güntherovej-Mayerovej, ktorý redakčne a editorsky zaisťovala popri obetavej organizačnej práci tajomníčka Spoločnosti Dr. Marta Herucová. Vďaka iniciatíve Dr. Medveckého má Spoločnosť od roku 2004 prezentáciu v slovenskom i anglickom jazyku na internete. Pri účasti na I. zjazde českých historikov umenia v Prahe v septembri roku 2003 sme nadviazali kontakt s predsedom Uměleckohistorické společnosti českých zemí Doc. Romanom Prahom s udržiavaním plamienka spolupráce v roku 2004 a odovzdaním týchto kontaktov pre nové vedenie nášho združenia. Do budúcnosti zostáva otvorenou otázkou aktivizácie pomerne širokého rozptylu členstva – v ich existenčných dnes zložitých životných formách inštitucionálnom začlenení, ako aj regionálnom rozmiestnení, ktoré má ako tak sa otvárajúcu šancu zastúpenia a profesijnej orien-

tácie. Dávny problém uhrádzania členského príspevku, ktorý má postupnú tendenciu nárastu s negatívnymi dopadmi, aké uvádzajú stanovy, výbor vedome neriešil. Považovali sme za správnejšie rátať s vyjadrením stavovskej potreby spolupatričnosti prihláškou ku Spoločnosti u všetkých, ktorým dejiny umenia vstúpili do povedomia a do profesijných foriem života. Veríme, že uchovanie štatútu našej existencie umožní v nasledujúcich rokoch aj úsilie budúcej organizovanosti združenia. Istotne nájde cestu aj k zlepšovaniu finančného zázemia i pomocou príspevkovej kultúry popri oficiálnej – no limitovanej – podpore z verejných zdrojov.

Azda len toľko na úvod valného zhromaždenia. Navrhujem plénu, aby sa pristúpilo k voľbe výboru, resp. k diskusii a prosím Dr. Geráta delegovaného výborom do volebnej komisie, aby voľby realizoval.

Výsledky volieb

Hlasovanie bolo tajné formou volebných lístkov. Zvolení kandidáti a počet hlasov: Mgr. Dušan Buran, PhD. (31), Prof. PhDr. Dana Bořutová, CSc. (27), PhDr. Mária Novotná (27), Mgr. Mgr. Art Barbara Balážová, PhD. (20), PhDr. Mária Orišková, PhD. (20), PhDr. Magdaléna Kvasnicová (18), Mgr. Zuzana Francová (17), PhDr. Irena Kuchárová (17), Mgr. Bibiana Pomfyová, PhD. (16). V prípade nesúhlasu so zvolením budú oslovení v poradí ďalší kandidáti: Mgr. Eva Petrášková (15), Mgr. Alex Tahy (13), Ing. arch. Ludmila Husovská, CSc. (12), PhDr. Mária Smoláková, CSc. (9), PhDr. Zuzana Ludvigová (6), PhDr. Štefan Oriško, CSc. (2), Mgr. Peter Horanský (2), PhDr. Beáta Felová (1), PhDr. Katarína Kosová (1), PhDr. Peter Jurkovič (1), Mgr. Zvedelová (1).

Predsedyňou UHSS sa stala Prof. PhDr. Dana Bořutová, CSc. a tajomníčkou Mgr. Mgr. Art Barbara Balážová, PhD.

Ingrid CIULISOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4,
e-mail: dejuciul@savba.sk

Petra HANÁKOVÁ, Filmová a televízna fakulta VŠMU, Svoradova 2, 813 01 Bratislava,
e-mail: petrahanakova@hotmail.com

Marta HERUCOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4,
e-mail: dejumaha@savba.sk

Miroslav HRDINA, Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Gondova 2, 818 01, Bratislava,
e-mail: mirohrdina@nextra.sk

Jiří KROUPA, Seminář dějin umění FiF MU, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, e-mail: kroupa@phil.muni.cz

Hubert LOCHER, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Am Weißenhof 1, 701 91 Stuttgart,
e-mail: hubert.locher@abk-stuttgart.de

Mária ORIŠKOVÁ, Katedra teórie a dejín umenia VŠVU, Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava,
e-mail: oriskom@marta.sk

Ludmila PETERAJOVÁ, Osuského 3, 851 03 Bratislava

Matthew RAMPLEY, Edinburgh College of Art Lauriston Place, Edinburgh, EH39DF United Kingdom,
e-mail: m.rampley@eca.ac.uk

CALL FOR PAPERS

Past Perfected: Antiquity and its Reinventions

Organized by the U.S. National Committee for the History of Art
in affiliation with the Comité International d'Histoire de l'Art
Los Angeles, April 6-8, 2006

The NCHA solicits 250-word proposals for 25-minute papers for a conference exploring how classical antiquity and its legacy have been displayed, represented, and imagined in cultural contexts around the globe and to the present. Two major L.A. museum collections (the Huntington and the newly refurbished Getty Villa) provide a catalyst for examining how gardens, villas, and works of art have stimulated responses ranging from aesthetic contemplation to eroticized desire. Conference panels will encompass perspectives generated from both inside and outside European aesthetic traditions. The conference's four sessions will focus on "the classical" as a site of fascination and fantasy where the past is presented and represented, studied and staged, consumed and contested.

Deadlines:

- Submission of proposals: 15 September 2005.
- Notification of acceptance: 1 November 2005.
- Submission of final papers: 15 February 2006.

For further information, please consult www.nchart.org.