

Historie vznik a smysl UPM, sbírková činnost a srovnání s obdobnými institucemi v zahraničí

Petra Mašková

Bakalářská práce
2005



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Prohlašuji, že jsem na celé diplomové práci pracoval/a samostatně a použitou literaturu jsem citoval/a.

Ve Zlíně, 20. 05. 2005

.....

jméno diplomanta

ABSTRAKT

Abstrakt česky

Práce je rozdělena do tří tématických částí. První část obsahuje historii, vznik a smysl muzeí jak v zahraničí, tak i u nás a způsoby vystavování.

Druhá část se zabývá historií, vznikem a smyslem Uměleckoprůmyslových muzeí až po současnost a způsoby instalace.

Třetí část se podrobněji zabývá expozicemi – jaké způsoby instalací se používaly dříve a dnes a jakým směrem by se měly ubírat.

Abstrakt ve světovém jazyce

The work has been divided into three parts. First one is describing the history, creation and purpose of the museums as abroad as in the region of Czech Republic, together with description of the ways of exhibiting.

The second part is focused on the Museum of Decorative Arts, again through describing as its history as its style of exhibiting.

Finally, the third part is aimed on closer view on exhibitions - what kinds of installations were used in the past, how they are reflected in the presence and what ways of development should be expected in the future.

Motto:

„Dlouhodobá expozice má provokovat, má podnítit odbornou diskusi o novém, strukturovanějším pohledu na výtvarnou kulturu středověkých Čech a středovýchodní Evropy, o potřebě nového pohledu nezatíženého nacionálními předsudky a mýty.“

(Jiří Fajt)

OBSAH

OBSAH	6
ÚVOD.....	7
1 HISTORIE, VZNIK A SMYSL MUZEÍ.....	8
1.1 VZNIK SBÍREK	8
1.2 UMĚLECKÁ MUZEA.....	10
1.2.1 Návštěvnost muzeí konce 18. století a průběhu 19. století	12
1.2.2 Způsob vystavování sbírek od konce 18.století	13
2 HISTORIE, VZNIK A SMYSL UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH MUZEÍ.....	17
2.1 VZNIK UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH MUZEÍ	17
2.1.1 Historie a porovnání uměleckoprůmyslových muzeí v zahraničí	18
2.1.2 Historie u nás.....	19
2.2 VÝVOJ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH MUZEÍ DO ROKU 1945 – ZPŮSOBY INSTALACE	22
2.2.1 Krize uměleckoprůmyslového hnutí	23
2.3 VÝVOJ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH MUZEÍ OD ROKU 1945.....	24
2.3.1 Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně od šedesátých let 20. století.....	25
2.3.2 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze od šedesátých let 20. století.....	26
3 EXPOZICE	28
3.1 ZÁKLADY VYSTAVOVÁNÍ	28
3.2 VZTAH EXPONÁTU K EXPOZICI	32
ZÁVĚR.....	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY - POZNÁMKY	35
SEZNAM OBRÁZKŮ	36

ÚVOD

Jako studentka prostorové tvorby mám samozřejmě k oboru muzejnictví, respektive tedy k ideám o utváření prostoru tak, aby plnil svůj specifický účel, velmi blízko. Těmito konkrétními specifickými účely je vytvořit určité vjemy působící na návštěvníka, který je tím hlavním a nejpodstatnějším objektem - především s ohledem na něj a na jeho vjemy je prostor komponován. Muzejnictví jako obor je samozřejmě nutno chápat globálně, jako určitý celek, který ale má svá výrazná specifika. Jedním z nich může být, a tím se také zabývá tato práce, skupina obsahující expozice „ze života“, tedy muzea uměleckoprůmyslová.

Přestože o tomto tématu bylo napsáno již mnoho, úvodní fáze zaměřená především na sběr literatury a ostatních zdrojů nebyla zdaleka tak jednoduchá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Podařilo se ovšem získat dostačující množství materiálů na to, aby bylo dosaženo požadovaného výsledku, a to upozornit na problematiku výstavnictví ve specifickém oboru průmyslových muzeí a na témata s tím spojená.

V této práci je obsažen vývoj a historie muzeologie od jejích počátků po současnost, v různých formách institucí, s důrazem především na muzea uměleckoprůmyslová. Cílem tohoto souhrnu je stručně, ale i přesto dostatečně, uvést do tématu a specifických aspektů výstavnictví. Snažila jsem se o výčet veškerých problémů s tímto oborem spjatých, ať již to byly pokusy o zachycení důvodů nízké návštěvnosti v různých obdobích, či to, jakým stylem by se exponáty měly vystavovat. Je například velice zajímavé pozorovat změny pohledu návštěvníků na muzea v různých obdobích - zda na exponáty nazírat jako na umělecké předměty nebo jako na výchovný artefakt.

Charakteristickým rysem celé práce je fakt, že je nutné stále připomínat variabilitu jako nutnost jednotlivých expozic - je prakticky nemožné použít jeden unifikovaný model. Existuje totiž spousta faktorů, které určují jakým směrem by se daná expozice měla ubírat, každá expozice má také poněkud jiné cíle, jak chce na návštěvníka zapůsobit. Domnívám se, že téma nových expozic je v současné době opět velice aktuální, nejen kvůli rychlému technologickému vývoji, který nám dává nepřemožitelně mnoho možností, jakým způsobem exponáty vystavovat a jak na ně pohlížet. Cílem práce je tedy především shromáždit veškeré poznatky k vyvození závěrů použitých v praxi.

1 HISTORIE, VZNIK A SMYSL MUZEÍ

1.1 Vznik sbírek

Základ muzejnictví jako takového tvoří zejména vášeň jednotlivých sběratelů, kteří shromažďují předměty různých hodnot a charakterů. Z nich si vytvářejí soubory spojované nejrozličnějšími souvislostmi. Často zde však byla pojičkem jen osoba majitele sbírky, jenž za svého života, ať už z jakýchkoliv úmyslů, shromažďoval předměty jemu milé nebo cenné. Tyto předměty mohl získat různými způsoby, ať už koupí, výměnou či nalezením, každopádně se jimi mohl těšit sám, ale většinou si tito sběratelé vlastní sbírky nenechávali jen pro sebe, nýbrž se chtěli pochlubit i druhým a dokázat tak svoji zcestovalost, šíři a hloubku svých zájmů.

V minulosti byla tato sbírková činnost výsadou především vládnoucích vrstev, feudálů a později i zámožného měšťanstva. Nesmíme však zapomenout na sbírkové soubory religiózního charakteru, vytvářené zpravidla také jednotlivci při kostelech a kláštorech. Dnes se touto činností zabývají většinou pracující lidé ve svém volném čase.

Sbírky však nepředstavovaly jen majetek, ale měly i funkci prezentační politickou i církevní. Například sbírkové soubory našich starších panovníků bývaly výrazem nejen uměleckého citění, ale především vladařské prestiže. Třeba právě Karel IV. při slavnostních příležitostech vystavoval na dnešním Karlově náměstí výběr klenotnických výtvorů ze svého pokladu, který obsahoval podle dobových svědectví na 150 klenotnických děl, okolo 200 knih a několik set antických kamejí, textilií, drahokamů a perel. V pozdější době vytvářejí sbírky charakteristický a nezbytný doplněk světské moci většiny evropských panovníků, zde se již objevuje nejen funkce prezentační, nýbrž i radost z krásy uměleckých výtvorů, což s sebou přináší renesanční myšlení. Rudolf II. shromáždil po svém přestěhování na Pražský hrad monumentální sbírku. Kolekce obrazů a soch zahrnovala na 3 000 sbírkových předmětů, včetně děl Michelangela, Raffaela, Dürera aj. Rudolf II. se dokonce pokusil vybudovat i tzv. „encyklopedii viditelného světa“, která by vedle uměleckých předmětů zahrnovala i přírodniny a vědecké nástroje.

V 18. století vznikají šlechtické sbírky nového typu, do nichž pronikají nejen rysy vědeckosti, ale i programovosti. K nim se připojují i sbírky některých klášterů, které se ještě inspiroují staršími modely, ale již se zde objevují i první sběratelé z řad vzdělaného

měšťanstva. Sbírky konce 18. a počátku 19. století začínají mít charakter ucelených souborů. Muzejními se však stávají až tehdy, kdy jsou zpřístupněné užší či širší veřejnosti. Veřejností zde míním ty, kteří se exponáty nejen potěší, ale zároveň je i studují, což je jedna ze základních funkcí muzeí - aby předměty v nich vypovídaly o době, ze které pochází. O vývoji přírody a společnosti, uměleckého tvoření nebo jiných druzích lidské činnosti, doložených příslušnou dokumentací.

Pro pochopení celé situace, kdy se najednou začaly objevovat různé spolky a instituce, je potřeba zmínit celkovou situaci společnosti té doby. Doba 18. století je doba nových myšlenkových proudů, v polovině století je to především osvícenství, které vychází z politických změn ve Francii. Tento proud, navazující na myšlenky renesance a dále rozvíjející racionalismus, klade největší důraz na osobu člověka a jeho poznání - je to pochopitelné, 18. století, nejen díky zmíněným politickým převratům, je doba odklonu od feudalismu, dochází k velkému rozvoji vědy a kultury. Představitelé osvícenství věřili, že rozvoje společnosti lze dosáhnout dodržováním rozumových zásad a jejich dalším objevováním.

Pro oblast muzejnictví je zásadní především osvícenská myšlenka o omezenosti lidského poznání a také přesvědčení, že jeho hranice lze zachytit a tedy veškeré lidské poznání zaznamenat (především psanou formou, mezi nejznámější díla patří Slovník od Denise Diderota). Osvícenští představitelé jsou současně vědci, filozofy, historiky a své myšlenky a objevy zároveň i publikují. Jak již bylo zmíněno, je to doba velkých objevů a zároveň vzrůstajících zájmů o vědecké obory, doba všeobecné touhy po poznání.

Lze tedy vymezit zhruba dva směry sběratelství: jedním je orientace na historii, kdy společnost „znovuobjevuje“ svoje dějiny a především umělecké památky, druhým je snaha o zaznamenání současného stavu, kdy jsou předměty podrobeny empirickému bádání.

Vedle sběratelů zde máme ještě další zdroj shromažďování předmětů, kterým byly školní kabinety. Jelikož jednou ze základních zásad výuky je odjakživa snaha po názornosti, začaly vznikat školní kabinety, které obsahují jak přírodní exponáty, tak i předměty dobového života a lidského důmyslu, které byly využívány školami a později poskytovány i širšímu publiku. Zakládání kabinetů souvisí s rozvojem přírodních věd u nás od 18. století při vysokých i nižších školách a při vědeckých společnostech. V zahraničí je

to převážně v Německu, kde se takovéto sbírky objevují již od 17.století. U nás už v roce 1722 vzniklo matematické muzeum v Klementinu, které se později stalo součástí sbírek Královské české společnosti nauk. Podobně vznikl i přírodovědecký kabinet na pražské univerzitě, který byl přístupný i širší veřejnosti, a tím se značně připodobňuje nynějším specializovaným muzeím.

Kabinety, ať už přírodovědecké či technologické, shromažďovaly doklady o přírodě a člověku a hlavně o výsledcích jeho práce. Zprvu sice byla jejich majetková i vědecká hodnota nižší než u soukromých sběratelů, ale postupem času a hlavně díky výchovné a inspirativní funkci (především v oblasti řemeslné výroby) hodnota stoupala. Postupně se tak společně se soukromými sbírkami začínalo utvářet podhoubí pro budoucí muzea. [1]

Pro ucelený pohled v souvislosti s muzei je třeba také zmínit výstavy. První výstavou svého druhu byla Průmyslová výstava v pražském Klementinu u příležitosti korunovace Leopolda II. roku 1791, dokládající rozvoj průmyslové výroby v českých zemích. V 19. století jsou důležité hlavně výstavy, které byly zaměřeny především na propagaci zemědělské a průmyslové výroby.

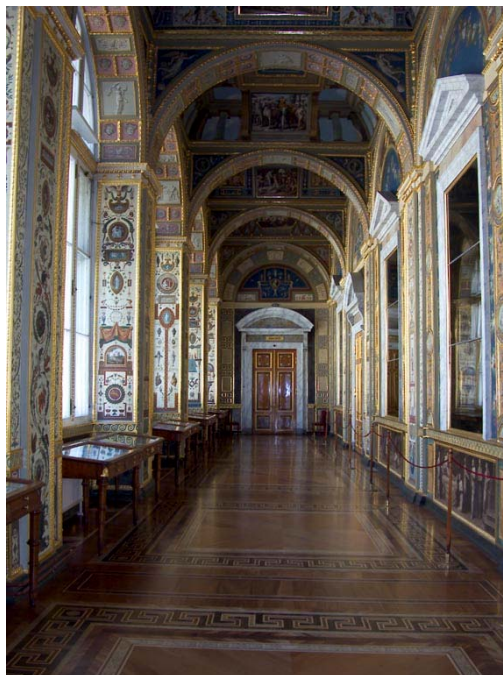
1.2 Umělecká muzea

Výstavy soudobých uměleckých děl se u nás objevují až koncem třicátých let 19. století, i když v zahraničí to bylo mnohem dříve. Veřejné muzeum umění vzniklo v Evropě koncem 18. století. Vyvinulo se z královských a aristokratických uměleckých sbírek a samozřejmě navázalo na tradici sběratelství a vystavování. Roku 1743 darovala poslední medicejská princezna palác Uffizi s celými jeho sbírkami státu. V Německu byla v polovině 18. století otevřena Drážďanská galerie a královská sbírka v Düsseldorfu a roku 1776 habsburská královská sbírka ve vídeňském Belvederu. Nové veřejné muzeum také vzniklo z někdejšího sídla francouzských králů Louvre po Francouzské revoluci v roce 1793, kdy bylo slavnostně vyhlášeno jako Muzeum Francouzské republiky. Poslání a význam muzea vystihuje dopis poslaný od ministra vnitra Rollanda Jacquesovi Davidovi, takzvanému malíři revoluční doby, z října 1792: „[Muzeum], *jak o něm uvažuji, by mělo přitahovat cizince a činit na ně dojem. Mělo by živit smysl pro krásná umění, přinášet potěšení milovníkům umění a sloužit jako škola pro umělce. Mělo by být otevřené pro každého. Bude to národní muzeum. Nebude jediného člověka, jenž by neměl právo na*

prožitek, který skýtá. Bude mít takový vliv na smysl, bude tolik povznášet duši a tolik vzrušovat srdce, že se stane jedním z nejsilnějších způsobů proklamování skvělosti francouzské Republiky.“ [4]

První veřejné muzeum v Německu vzniklo v roce 1830 v Berlíně ze soukromých sbírek pruského krále (dnešní Altes Museum). Jelikož první větší muzea převzala již existující sbírky převážně z aristokratické oblasti exponátů, zdá se být jasné, že muzeum vzniklo proto, aby naplnilo potřebu po jisté instituci, která poskytne sbírkám příslušnou péči a zároveň je nabídne i širší veřejnosti. Tento proces neprobíhal všude stejným tempem, nicméně hlavní sklony byly zřetelné – postupná proměna muzea ve veřejnou instituci, která umožňuje přímý prožitek výtvarného díla divákům ze stále širších společenských vrstev.

Aristokratické sbírky zpřístupněné muzeem se otevřely i nearistokratickému obecenstvu, a to zejména měšťanským vrstvám, ale i vrstvám nižším. Z počátku však byla návštěva muzea brána spíše jako jistá ceremonie než kulturní zájem či naplnění estetické potřeby. Například v Petrohradě, kde byla od roku 1853 přístupná Ermitáž veřejnosti, byl návštěvník považován za carova hosta. Samozřejmě tomu muselo odpovídat i příslušné společenské ošacení, host byl ohlašován a uváděn.



Obr. 1 Ermitáž, Petrohrad

Jiný přístup měla Britská National Gallery založená roku 1824 jako veřejná instituce pro veškeré zájemce. Tehdejší ministerský předseda určil, že „i děti každého věku, včetně nemluvňat v náručí, musí mít volný vstup“. Takový přístup galerii velice svědčil a podle dobových pramenů se již v polovině 19. století těšila hojnému počtu návštěvníků z širokých společenských vrstev. Dokonce existuje záznam, že na svatodušní pondělí roku 1841 se do těchto pěti místností vtěsnalo na 14 000 lidí. Toto nevyhovovalo výše postavené veřejnosti, jelikož například v neděli zde díky přílišnému množství zájemců nebylo ani na exponáty dostatečně vidět. Paradoxně Metropolitan Museum, jež bylo postaveno právě kvůli „povznesení pracujícího lidu“ roku 1871 v New Yorku, bylo s ohledem na náboženské cítění členů správní rady tohoto muzea zavřeno v neděli - tedy v jediný den, kdy pracující člověk mohl muzeum navštívit.

1.2.1 Návštěvnost muzeí konce 18. století a průběhu 19. století

V průběhu 19. století se v Evropě rozmáhá trend otevírání nových národních i lokálních uměleckých muzeí, která umožňují přístup stále širším společenským skupinám. U nás vznikla roku 1796 Společnost vlasteneckých přátel umění, jež umožnila přístup do první pražské veřejné obrazárny v Černínském paláci na Hradčanech. Na konci téhož roku již měla obrazárna na 520 obrazů, jež původně patřily do aristokratických sbírek. Tato obrazárna již nesloužila k potřebě zhmotnit ideu národa – státu ani neměla politický podtext, nýbrž sloužila čistě k výchovnému účelu a k zachování cenných exponátů pro českou veřejnost. Obrazárna měla přesně stanovené otevírací dny a i když byl vstup volný, musela se vstupenka předem objednat. Po přestěhování do Šternberského paláce pak bylo otevřeno jen jeden den v týdnu, což návštěvnosti vůbec nepřispívalo. Příliš se tento stav nezměnil ani po dalším přestěhování, tentokrát do Spálené ulice. Jan Neruda se k této situaci vyjádřil takto: „*Obrazárna pražského uměleckého spolku vlasteneckého je podnes navštěvována skoro jen cizinci, zcela jistě pro tutéž příčinu, pro kterou Pražan neuzná za dobré podívat se také na steré ještě jiné znamenité, nebo alespoň pozoruhodné předměty své domácnosti*“. [4]

Návštěvnost se zvýšila až s otevřením nové Obrazárny v Rudolfinu roku 1871. Ta měla již otevírací dobu jako u dnešních muzeí, tzn. všechny dny v týdnu kromě pondělků.

Koncem 19. století se tak návštěvnost pohybovala kolem 38 000 osob za rok. V té době v návštěvnosti vynikaly také výroční výstavy pražské Kreslířské Akademie, které byly přístupné od roku 1821. Dále pak výstavy Krasoumné jednoty, které měly obdobnou návštěvnost jako Akademie. Počet návštěvníků se ještě zvýšil poté, co se výroční výstavy začaly konat v Rudolfinu, například v roce 1897 výstavu navštívilo kolem 20 000 lidí. Zajímavý pohled na dobovou Obrazárnu měl Karel Boromejský Mádl, který poznamenal, že do Rudolfinu nechodí ani tak pražští vzdělanci a potenciální bohatí mecenáši, nýbrž „vedle cestujících cizinců a venkovanů – jen střední vrstvy řemeslnické a dělnické“. [4]

Do obrazáren však většina lidí nechodila kvůli prožitku z výtvarného umění, ale hlavně ze zvědavosti či uspokojení společenské a reprezentační potřeby. Mádl k tomu v souvislosti s davovou návštěvností přehlídek ruských válečných obrazů poznamenal: „Bylo by proti všem skutečnostem, kdyby všechny ty masy různých jazyků jedině umělecká hodnota výstavy přilákala a nadchla. Toho ideálního nadšení dav nezná, a nevěřím, že by je kdy měl.“ [4] Kdyby Mádl žil v dnešní době, jistě by se divil, jak takové věci jako umělecké výstavy dokáží být trendem a kdo všechno tyto výstavy navštěvuje. Nejspíš by zjistil, že není až tak důležité s jakým záměrem návštěvník přijde, nýbrž s jakým prožitkem odejde.

1.2.2 Způsob vystavování sbírek od konce 18.století

Muzeum na jedné straně shromažďovalo díla a na druhé straně udávalo návštěvníkům určitý způsob, jak na tato díla nazírat, a nastiňovalo jim, v jakém prostředí či za jakých situací tato díla vznikala. Toto formování obecné představy o umění a jeho historickém vývoji je tedy nemyslitelné bez muzea umění, které počínaje 19. stoletím „dějiny umění“ zhmotňovalo. Představa, že muzeum bude v časové posloupnosti prezentovat uměleckou historii, však vznikala již ve století osmnáctém. Tento způsob vystavování v časové posloupnosti se projevil například ve vídeňské královské sbírce, která byla roku 1776 přemístěna do Belvederu, byla již přeinstalována podle národních škol a tudíž podle doby vzniku a podle jednotlivých umělců. Stala se tak prvním veřejnosti přístupným muzeem, jež poskytovalo přehled dějin umění jak byly tehdy chápány.

Podobně byly od té doby konstruovány i ostatní sbírky, například düsseldorfská sbírka, muzeum v Neapoli nebo po roce 1810 i v Louvru, kde byla díla řazena od antiky po současnost. Když tedy procházíte takovouto expozicí, jdete po imaginární cestě dějinami umění. Na tomto půdorysu byly poté zakládány galerie všech dalších významných a zejména tzv. národních muzeí výtvarného umění.

Stejně tomu bylo i u české Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, která nashromáždila kolekci téměř šesti set děl, která představila veřejnosti v obrazárně Černínského paláce na Hradčanech. Zřízením obrazárny chtěla také zabránit ničení a vývozu obrazů ze země. V roce 1809 se musela Obrazárna přestěhovat do Šternberského paláce, kde roku 1814 zpřístupňuje první expozici. Od roku 1835 si Společnost začíná budovat vlastní kmenový fond: základem se stal rozsáhlý soubor sběratele a lékaře Josefa Hosera, dále kolekce maleb od hraběte Sylva-Tarouccy, další dary byly např. od doktora práv Jana Kotěry, od knížete Jana II. z Lichtenštejna, Josefa Hlávky, Vojtěcha Lanny a dalších. Zároveň se uskutečnila řada nákupů uměleckých děl, nejvýznamnější bylo roku 1863 zakoupení souboru grafik a kreseb Václava Hollara (tzv. Hollareum) z Bonnu. Již v 30. letech byla obrazárna organizována podle místa a doby vzniku, speciální sál byl vyhrazen jen pro moderní umění té doby.

Jelikož muzeum zásadně přispělo k zformování koncepce umění založené na kultu uměleckého génia a mistrovského díla, na pojetí umění jako autonomní sféry, svou estetickou hodnotou oddělenou od sféry praktického života a tvorby a vysvětlitelnou primárně či jen odkazem na jeho tvůrce, ovšem současně stanovilo, jakým způsobem má návštěvník na umění a prožitek vůbec nahlížet. Umění bylo vyzdvihováno ze sféry ostatních artefaktů a vizuální kultury každodenního života a tím bylo považováno za něco výjimečného, něco, co přesahuje hranice lidského vnímání, ale zároveň mělo vzdělávat národ. Představy o tom, že umění má blahodárný vliv na společnost, můžeme nalézt u zrodu řady muzeí. Například v chartě bostonského Museum of Fine Arts, otevřeného roku 1869, se píše: „Cílem muzea je vzdělávání a zatímco jeho nejskromnější funkcí je poskytnout potěšení všem třídám, jeho funkcí nejvyšší je tříbit vkus a působit na morální rozkvět.“

Jenomže takto pojímané umění je vnímané jen určitým pohledem vyhrazeným výlučně jen pohledu na ně samotné, pohledem odlišným od toho, jak vnímáme a

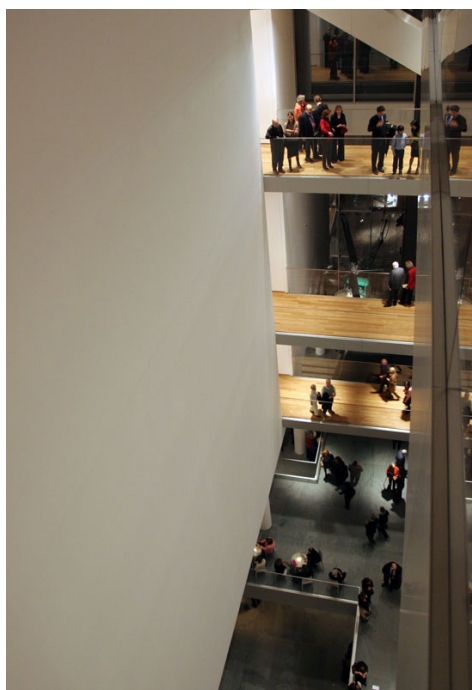
prožíváme realitu. V druhé polovině 19. století se tak umění začalo vzdalovat vnímání stále se rozšiřující kultury každodenního života. Exponáty se tak stávaly předměty s tržní hodnotou, což způsobilo tendenci poměřovat a hodnotit kvality výtvarného díla, vytvářet hierarchie hodnot a následně vzorce společenského vkusu.

Tím, že se začalo rozhodovat o vystavení či vyřazení daného exponátu a jeho řazení do určitých souvislostí a struktur vnímání, se muzeum stalo jakousi laboratoří či burzou, kde hodnota díla není jen pasivně uchovávána, ale spíše aktivně ustavována, zveřejňována a šířena. Pak už jen zbývalo zaplnit prostor mezi dílem a divákem historiky umění, kritiky či umělci samými, kteří jako jediní jsou povolání a vybavení k tomu, aby nevědomému divákovi zprostředkovali setkání s uměním, aby je rozpoznávali a posuzovali. Na jedné straně se muzeum v 19. století otevíralo pro širokou veřejnost, na druhé straně zároveň ve způsobu vnímání vytvářelo jakousi prohlubeň, která spíše diváka od výtvarného díla odrazovala. Tuto pomyslnou prohlubeň se však snažilo smazat zavedením zejména novin a časopisů pro obecného čtenáře, rozvojem vzdělávání či pořádání různých veletrhů a mnoha dalších veřejných akcí.

Nicméně pro mnohé avantgardní umělce počátku 20. století, především dadaisty, futuristy a snad nejvíce porevoluční ruskou avantgardu, bylo muzeum coby bašta a symbol klasické kultury a buržoazního vkusu přirozeným nepřitelem. Sama podstata muzea jako místa schraňujícího umění minulých dob byla v ostrém protikladu k ideovým programům těchto umělců založených na negaci starého umění a na podporování všeho nového. Ve Futuristickém manifestu bychom se o muzeích mimo jiné dočetli: „Muzea... Tyto hřbitovy marného úsilí, tyto kalvárie ukřižovaných snů, tyto registráře zlomených jar... Otevřme kanály a zaplavme muzejní kobky. ...Nechme odplout slavné obrazy minulosti.“ Většinou však plátna těchto tvůrců byla často v těchto muzeích dříve než na nich stačily zaschnout barvy. Je to ale logický postup, který se nevyhne teoreticky žádnému umělci, a proto vzniklo v roce 1929 v New Yorku Museum of Modern Art. Vzniklo jako instituce zaměřená na sbírání současného umění, ale na půdorysu, který byl více než před sto lety vyměřen pro veřejné muzeum umění.[4]



Obr. 2 Museum of Modern Art v New Yorku



Obr. 3 Museum of Modern Art v New Yorku

2 HISTORIE, VZNIK A SMYSL UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH MUZEÍ

2.1 Vznik uměleckoprůmyslových muzeí

Podnětem pro zakládání uměleckoprůmyslových muzeí ve 2. polovině 19. století bylo mezinárodní reformní hnutí, které chtělo odstranit roztržku mezi uměleckým řemeslem a tovární výrobou užitých předmětů. V předešlé době se umělecko-řemeslné předměty dostaly jen do určitých kruhů, kdežto produkty strojové výroby měly sloužit všem vrstvám. Nejprve se předměty vyráběly bez ohledu na jejich vzhled, až konkurence začala podnikatele nutit, aby vyráběli zboží pro zákazníky přitažlivé a odpovídající jistým estetickým požadavkům. Jelikož nikdo nevěděl, jakým směrem by se měl ubírat, lehce se sklouzlo k historizujícím stylům. Tak se od roku 1835 výroba setkává s tzv. druhým rokokem, které končí až kolem roku 1895. Brzy se však zjistilo, že strojová práce nemůže konkurovat citlivé práci umělcově. Hlavně na tento fakt poukázala 1. světová výstava v Londýně - mechanické kopírování historických slohů nepřináší úspěch. Odtud vzešel popud k velkému reformnímu hnutí, které se rozšířilo z Anglie do celého světa. Hlavními reformátory byli především John Ruskin, William Morris a Gottfried Semper, kteří hlásali vrácení se k rukodělným technikám a prosazovali studovat na konkrétních příkladech historických slohů všechny znaky vytvářející slohovou harmonii.

Nejvýznamnější podíl na vzniku uměleckoprůmyslových muzeí měl Gottfried Semper, který vydal po 1. světové výstavě v roce 1851 spis Věda, průmysl a umění, v němž vypracoval projekt instituce, která by soustřeďovala starší uměleckořemeslné předměty i soudobé tovární výrobky a tím umožnila jejich důkladné studium. Právě podle těchto Semperových myšlenek bylo založeno v roce 1852 první uměleckoprůmyslové muzeum - South Kensington Museum (dnešní Victoria and Albert Museum). [6]



Obr. 4 South Kensington Museum

2.1.1 Historie a porovnání uměleckoprůmyslových muzeí v zahraničí

Devatenácté století nebylo pouze epochou zrodu pojmu národ v moderní podobě a dynamického růstu národního sebevědomí. Stejnou měrou danou éru poznamenaly i průmyslové revoluce a překotný rozvoj průmyslové výroby. Výrazem tohoto úsilí se stala právě uměleckoprůmyslová muzea, která od poloviny století vytvářela alternativu muzeím národním. Uměleckoprůmyslová muzea se nezaměřovala jen na teorii a mapování minulosti, ale měla ryze praktický účel. Snažila se totiž o hlubší vzdělání podnikatelů a zaměstnanců v oblasti průmyslu a o pozvednutí řemeslné výroby obecně, hlavně na příkladech řemeslných technik, výrobků a řemeslných materiálů. Architektonické řešení muzeí stavělo do popředí účelnost před reprezentativností muzeí národního typu.

Veškeré úsilí o zvýšení o estetické úrovně řemeslné výroby a jejího pozvednutí na úroveň „vysokého umění“ se prvně projevilo ve viktoriánské Anglii, kde bylo roku 1852 v Londýně založeno South Kensington Museum, což byl pravzor všech dalších uměleckoprůmyslových muzeí. Tak se i po světové výstavě v Londýně roku 1862 rakouská vláda rozhodla pozvednout v habsburské monarchii úroveň řemesla a založila uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni. Vlastní budova byla postavena roku 1871 podle

plánů Heinricha von Ferstel, který tuto budovu ztvárnil jako historizující „Gesamtkunstwerk“ ve formách italské renesance kolem roku 1500.

Ferstel se pohyboval v kruzích těch, co podnítili vznik South Kensington Musea, a šířil jejich smýšlení do německy mluvících zemí. Tyto myšlenky dokázal zhmotnit právě v budově uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni. Architektura měla evokovat zlatou éru rozkvětu řemesel v renesanční Itálii. Na stavbě se rovným dílem podílely architektura, sochařství, malířství a užité umění, jež se organicky propojovaly a utvářely tak jednotný celek. Muzeum, které mělo plnit především praktickou didaktickou funkci v oblasti průmyslu, zároveň působilo jako vzorník technik uměleckého řemesla. Oproti národním muzeím, která zdobily monumentální malby, uměleckoprůmyslová muzea zdobily mozaiky, vitráže, reliéfy a barevné kazetové stropy, jež prováděly profesionální firmy podle vzorů připravených renomovanými umělci. Právě v tom se odrážely snahy po povznesení estetické a kvalitativní úrovně řemesla v době obrovského nástupu odosobněné strojové výroby, s nimiž přímo souvisel vznik uměleckoprůmyslových muzeí.

Vídeňské uměleckoprůmyslové muzeum tak sloužilo jako vzor i pro další země nejen po stránce organizační, ale i co se týká organizačního řešení. Oblíben byl především motiv reprezentativní centrální haly s proskleným stropem, jež se osvědčil jako velice efektivní a estetické řešení ústředního výstavního prostoru. Tento motiv se objevil například u uměleckoprůmyslových muzeí v Berlíně a Karlsruhe.

2.1.2 Historie u nás

Technickoprůmyslové muzejnictví u nás hledá své vzory hlavně v zahraničí. Již i předchozí pokusy o zakládání muzeí hledaly koncepční oporu v obdobných francouzských a německých ústavech. V šedesátých letech 19. století k tomu přibývají i zkušenosti z Anglie, jejíž průmyslový a obchodní pokrok přímo učaroval mladé české buržoazii. Zastánci nových proudů a propagátoři nových tendencí v našem hospodářském životě se sdružovali hlavně okolo Vojty Náprstka, který ihned po návratu do vlasti hledá cesty k povznesení domácí řemeslné a průmyslové výroby. V jeho blízkosti se pohybovali například F.L.Rieger, J.E. Purkyně a zejména A. Frič, jehož první pobyt v Anglii, kromě obohacení sbírkových fondů ústavu, přinesl i nové inspirující podněty. Dojmy z návštěvy muzea v Kensingtonu ho přivedly na myšlenku zřídit podobný ústav i v Praze. Náprstek se

dostal do Londýna až na světovou výstavu v roce 1862 a tím si ověřil Fričovy dojmy a postřehy a vrátil se s tím, že vytvoří u nás obdobné průmyslové muzeum.

Začal tak spolu s ostatními shromažďovat a vystavovat sbírky od přírodnin až po hotový průmyslový výrobek, včetně strojů a modelů, popřípadě vynálezů, jež přinášejí hospodářský a výrobní pokrok. Muzeum fungovalo jako soukromé Náprstkovo zařízení, které bylo udržované téměř jen z jeho vlastních prostředků. Byla pro něj postavena samostatná budova, kam byly sbírky shromažďovány, byl zpracováván i systém jejich třídění.

Počátkem sedmdesátých let se začínají rozrůstat i etnografické sbírky, čímž začínají zastíňovat původní průmyslové a řemeslné. Objevují se v nich nové linie, které se orientují na domácí a zejména mimoevropský národopis, což byl první náznak linie, která se stala ústředním programem muzea a která tvoří jádro pracovního zaměření i v současnosti.

Vývoj však nebyl tak jednoduchý, Náprstek, jak je vidno z jeho „rozvrhu sbírek Průmyslového muzea“ z roku 1878, se rozhodl „postupně přecházet na půdu průmyslu uměleckého, jehož výtvořiny vynikají kromě důkladnosti také krásou“. Změna však nebyla náhlá, k tomuto závěru ho inspirovalo hlavně Kensingtonské muzeum, ale sám Náprstek si uvědomoval, že kromě technické dovednosti a kvality řemeslné práce je třeba rozvíjet i estetické cítění.

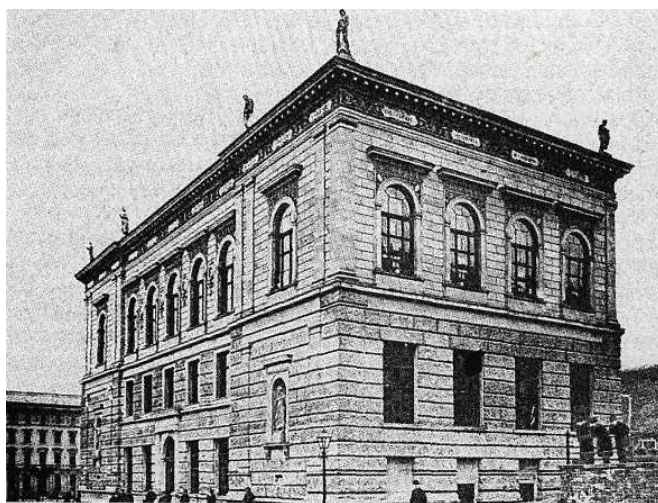
Hlavním cílem tohoto nového typu muzeí je probuzení zájmu veřejnosti o umělecký průmysl, třibení jeho vkusu a tím zpětné působení na uměleckou výrobu. Uměleckoprůmyslová muzea tak vznikají v posledních třech desetiletích 19. století a jejich vznik úzce souvisel s úsilím o rozvoj kapitalistické výroby v Rakousku a to nejen ve velkých průmyslových závodech ale i formou renesance řemeslné výroby. V roce 1850 byly zřízeny obchodní a živnostenské komory, jež byli poradními orgány státní správy pro oblast obchodu, živností a dopravy, jejich hlavním cílem byla všestranná podpora podnikání – uskutečňování výstav a od sedmdesátých let i zakládání muzeí.

V roce 1873 vznikají po Vídeňském vzoru dvě další muzea v Liberci a v Brně. Obě jsou ale jako instituce německé, ovšem s úkolem sloužit potřebě obou národností. Tato města patřila ve své době k významným průmyslovým centrům. Poté se začínají zakládat

podobná muzea také v Českých Budějovicích (1876) a v Ústí nad Labem (1877), muzeum specializované na sklo v Novém Boru (1886) a v Jablonci (1871), tato muzea byla v jazykové sféře německé. K českým patřila muzea v Hradci Králové (1881), v roce 1885 v Praze, 1886 v Plzni, 1892 v Chrudimy a 1904 v Hořicích.



Obr. 5 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



Obr. 6 Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně

2.2 Vývoj uměleckoprůmyslových muzeí do roku 1945 – způsoby instalace

Ke konci 19. století se začalo původní úzce chápané pojetí instalace jako výstavy vzorů pro napodobování soudobou tvorbou a výrobou rozšiřovat o kulturně historické hledisko. Sbírky měly představovat zdroj poznání národní kultury a být dokladem kulturní historie lidstva, současně se zdůrazňoval i jejich esteticko-výchovný aspekt. Vedle členění předmětů na základě technologického zřetele se začal (nejdříve v Německu) prosazovat modernější systém vycházející z tohoto kulturně historického pojetí. Propagátorem nové koncepce byl Dr. J. Brickmann, ředitel Muzea pro umění a průmysl v Hamburku. Ve své knize zdůraznil nutnost povznést se nad úzké technologické meze sbírky a do instalací zavést kulturně historický pohled. Uměleckoprůmyslová muzea v Německu prosazovala i jiné výtvarné řešení instalace sbírek. Zaváděla takzvaný dekorativní výstavní styl, jehož podstatou byla snaha vytvořit v muzeu iluzi původního prostředí, z něhož byla jednotlivá díla vyňata. V muzejních sálech se rekonstruovaly historické i tehdejší obytné interiéry, do nichž se umísťovaly doklady volného umění, uměleckého řemesla a uměleckého průmyslu z přibližně stejného období. Takovýto instalační přístup byl na svoji dobu velice progresivní – respektoval jednotu hmotné kultury, v širším měřítku přijímanou v uměnovědných muzeích až po 2. světové válce.

„... pokud se tak má stát prostřednictvím názorného vyučování, pak lze souhlasit, že nám Německo ukazuje cestu. Je-li ale, jak se domnívám, umění ve službě historie zneužitým uměním, pak nám Německo cestu neukazuje...“ [6] Lidé s tímto způsobem vystavování, ale nesouhlasili, jelikož se domnívali, že nelze kamuflovat rozdíl mezi autentickým místem a náhradním studijním prostorem muzea. *„Co chceme vidět, jsou věci samy až po jejich nejdetailnější provedení, nejde o to, jak se vyjímají v pokoji. Muzeum je jediným místem, kde je možné předměty uspořádat do řady tak, aby ukazovaly hodnotu každé práce.“* [6] Lidé v Německu odmítli vystavování v „původním“ prostředí, jelikož jim nedocházel rozdíl mezi studijními sbírkami a expozicemi, připouštěli pouze řazení chronologicky. K jisté změně pojetí uměleckoprůmyslových muzeí a jejich instalací či výběrových expozic přispěl ve značné míře nový umělecký proud, který představoval reakci na historizující romantismus – secese. Tato muzea jako jedny z prvních prosazovala tento nový umělecký směr a do svých fondů

nakupovala jeho ukázky. Napodobování secesních interiérů, bohatě vybavených secesními předměty, oživilo závěrečné sály.

2.2.1 Krize uměleckoprůmyslového hnutí

Ke krizi uměleckoprůmyslového hnutí došlo po první světové válce, kdy představitelé avantgardní užité tvorby protestovali proti tradičnímu uměleckému průmyslu, který nemohl zahrnout moderní výrobky té doby jako například letadla, telefon, rádio či světelnou reklamu. Karel Teige, český teoretik umění, patřil k odpůrcům uměleckého průmyslu. V roce 1923 napsal, že je „... směšné pokračovat ve výrobě uměleckoprůmyslových předmětů, jež dávno prokázaly svou zbytečnost, i tenkrát, jsou-li vyráběny techničtěji, než by tak učinila pouhá technika, ekonomicky rozřešivši problém... Zavrhuje dekorativní zboží a umělecký průmysl, nepřipouští leč standardizované umění průmyslové, které od dělníka a inženýra nevyžaduje krasodušnost.“[6]

Naštěstí se v té době rozšiřovaly různé spolky, svazy a výukové centra, jako například Werkbund, Bauhaus, Wiener Werkstätte, Svaz Československého díla, které přebíraly výchovné a někdy i dokumentační poslání uměleckoprůmyslových muzeí a v nemalé míře přispěly k prosazení nového typu užité tvorby. „Umělecký průmysl je mrtvý, budoucnost patří jen kvalitní práci“ uvedl v manifestačním prohlášení Svaz čs. díla. [6]

Díky „porážce“ uměleckého průmyslu a „vítězství“ moderního užitého umění byl zpečetěn na dlouhá léta osud uměleckoprůmyslových muzeí, jejichž rozvětvená struktura se začala neodmyslitelně rozpadat. Kulturně historický program umožňující ještě na začátku 20. století spojovat muzejní dokumentaci, orientovanou na soustřeďování dokladů historického uměleckého řemesla, s aktuální podporou secesní tvorby nebyl však natolik pružný, aby se přizpůsobil a udržel tempo s dalším vývojem užitého umění v příštích letech. Po tom, co odezněly poslední vlivy secese, ztratila i tovární a rukodělná výroba zájem o další spolupráci s uměleckoprůmyslovými muzei. Nebylo to však jen jednostranné, jelikož ani ze strany muzeí nedošlo k výraznějšímu podnětu vytvořit nějakou novou formu vzájemného kontaktu. Bylo to možná tím, že muzea se stávala jen shromaždištěm uměleckých památek minulosti a nesnažila se jít s dobou. S nezájmem uměleckoprůmyslových muzeí o výrobu a o nově vzniklá střediska tvůrčí práce samozřejmě poklesl i zájem veřejných institucí a průmyslníků o tato muzea, tím ovšem poklesla nebo úplně zmizela finanční podpora.

Tato krize uměleckoprůmyslových muzeí postihla daleko více než muzea v Praze a Brně zejména ústavy roztroušené po Čechách, začínala sice před první světovou válkou, ale vyvrcholila až za první republiky, kdy jejich společenská funkce poklesla nehlouběji.

Jestliže se některým uměleckoprůmyslovým muzeím podařilo krizi překonat, byla to většinou zásluha jednotlivců (v Praze to byl v té době K. Herain, v Brně V. Richter a v Plzni J. Čadík), kteří se snažili dát jednotlivým ústavům nové impulzy a orientovat je k současnému dění a potřebám, ale průmyslové muzejnictví jako osobitý směr specializace nedovedli, s výjimkou Prahy a Brna, před zánikem zachránit. Právě proto se po roce 1945 mnoho těchto průmyslových muzeí spojuje s místními muzei vlastivědného charakteru.

2.3 Vývoj uměleckoprůmyslových muzeí od roku 1945

Po 2. světové válce se začíná rozvíjet i nová výtvarná disciplína – průmyslové výtvarnictví, jež navazovalo na programy předválečné avantgardy. V roce 1959 přijalo devatenáct členských států Mezinárodní rady průmyslové estetiky pro průmyslové výtvarnictví nový termín - industrial design. Tento nový obor měl původně vyřešit otázku sjednocení tvaru a funkce výrobku. Industrial design se opíral o mnohostranný průzkum společenských jevů, na jednotlivé artefakty již nebylo možné pohlížet samostatně, ale bylo důležité vytvořit životní harmonii, kde předmět je součástí člověka v daném prostředí..

V Československu probíhal vývoj situace užitého umění díky společenským a hospodářským změnám poněkud specifickým způsobem. Po únoru 1948 došlo k socializaci řemesel a k jejich mechanickému slučování do družstevních a komunálních podniků; to vedlo nejen k poklesu efektivnosti a produktivity práce, ale především ke snížení kvality a estetické úrovně výrobků. V roce 1956 byla sice ustavena nová družstevní organizace (v roce 1956 změněná na hospodářskou) Ústředí uměleckých řemesel, která chtěla vytvořit příznivější podmínky pro kvalitní činnost špičkových uměleckých řemeslníků, avšak i zde se zdůrazňovaly jednostranné ekonomické podněty. Největší úspěchy v tomto období mohla vykázat unikátní ateliérová tvorba – ze všech výtvarných odvětví nejméně zasažená vlivy padesátých let. Výzkumné a výchovné úkoly průmyslového designu začala od roku 1959 zajišťovat katedra tvarování strojů a nástrojů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, detašovaná do Zlína, která navázala na nevyužitou tradici zlínské Školy umění.

Oproti světovému vývoji užitého umění a výraznému rozvoji průmyslového designu převažoval po druhé světové válce u většiny uměleckoprůmyslových muzeí tehdy již tradiční kulturně historický trend, že ze staršího období se dokumentoval vývoj uměleckého řemesla a ze současnosti se bral jako unikátní tvorba. Regionální muzea, neboli pozůstatek z bývalé široké sítě, dožívala bez většího zájmu veřejnosti.

V 50. letech se pozornost přesunula z Evropy do USA, kde The Metropolitan Museum of Art v New Yorku zařadilo do sbírek i prototypy velkosériové výroby. Vzniklo tam dokonce speciální oddělení průmyslového výtvarnictví s velmi pokrokovým dokumentačním programem. Ve střední Evropě se něco podobného prosadilo jen v muzeu v Mnichově, kde součástí expozice byly vedle příkladů unikátní tvorby také ukázky standardizovaného zboží – od drobných dekorativních předmětů až po telefony a kamna.

U nás se bohužel uměleckoprůmyslová muzea dostala až na samotný okraj zájmu. Lépe se dařilo muzeím zaměřeným na sklářskou tematiku, jako třeba v Jablonci nad Nisou nebo v Kamenickém Šenově či v Boru. Díky výjimečnosti českého sklářství byly předměty žádané pro zahraniční přehlídky. Z původního vysokého počtu uměleckoprůmyslových muzeí tak zbylo v českých zemích pouze pražské muzeum s pobočkou v Brně, které však v roce 1959 bylo začleněno na devět let do Národní galerie.[1]

2.3.1 Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně od šedesátých let 20. století

V roce 1961 vznikla Moravská galerie v Brně - v té době největší instituce spojující sbírky volného a užitého umění. Vznikla spojením brněnského uměleckoprůmyslového muzea s obrazárnou Moravského zemského muzea. Ústav užitého umění se zaměřil na systematické budování sbírkového fondu, doplňování chybějících dokladů z jednotlivých vývojových období a dokumentaci současného užitého umění. Na přelomu 70. a 80. let do tohoto úspěšného podnikání bohužel zasáhlo přestěhování obrazárny Moravské galerie do budovy Uměleckoprůmyslového muzea. Jelikož obrazárna zabrala jisté výstavní prostory, bylo nutno omezit výstavní a přednáškové činnosti, což mělo neblahý dopad na postavení Moravské galerie. Naštěstí se tento problém vyřešil získáním Místodržitelského a Pražákova paláce. Stísněný provoz se však na budově Uměleckoprůmyslového muzea neblaze podepsal, a proto byla v roce 1992 vypsaná architektonická soutěž na jeho rekonstrukci, v níž vyhrál návrh Ivana

Kolečka. Cílem této rekonstrukce bylo hlavně vytvoření vhodných podmínek pro uložení a prezentaci vzácných sbírkových předmětů pro téměř osmdesát tisíc exponátů.

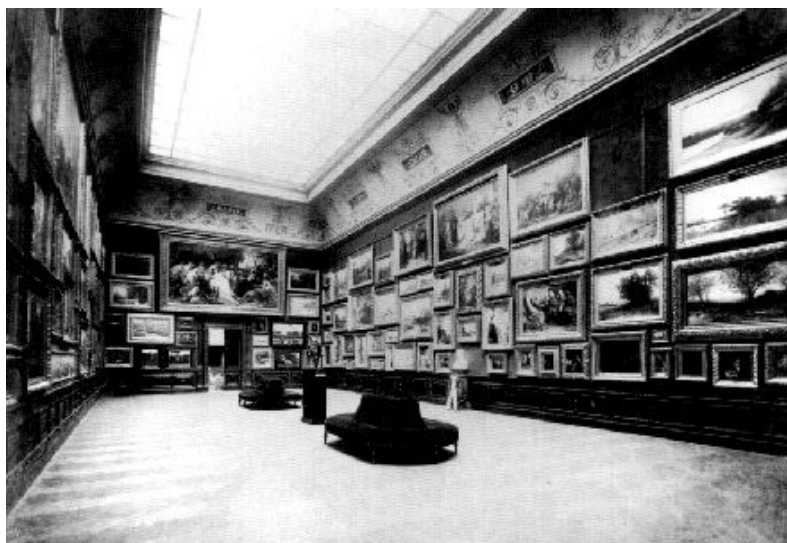
2.3.2 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze od šedesátých let 20. století

V roce 1959 došlo k seskupení Uměleckoprůmyslového muzea s Národní galerií. Po deseti letech se opět osamostatnilo, ale již v roce 1968 se muzeum uzavřelo kvůli rozsáhlé rekonstrukci a podařilo se jej otevřít až ke stému výročí založení roku 1985. V roce 1996 vznikla na podporu aktivit muzea Společnost přátel muzea.

UPM má stálé expozice na zámku v Klášterci nad Ohří, kde je uložena sbírka o vývoji porcelánu. V Hrubém Rohozci jsou vystaveny historické interiéry, v Duchcově nábytek jako umění a řemeslo. V zámku Lemberk je k vidění nábytek včetně části depozitáře a v Doudlebech expozice zaměřená na lovectví, tapiserie a nábytek. Jelikož se muzeum těší i zahraničnímu zájmu, jsou každoročně tvořeny tematické výstavy exponátů, které byly prezentovány na výstavách v zahraničí (Český kubismus, Art deco, Secese, Biedermeier, České sklo, Josef Sudek, Fotografická moderna atd.). V roce 1994 upravilo muzeum bývalý byt Josefa Sudka na Úvoze jako Galerii Josefa Sudka pro výstavy fotografie.

V roce 1998 dostalo muzeum do užívání zámek v Kamenici nad Lipou, který je přestavován pro depozitáře nábytku a dalších materiálů a expozici.

Po dlouhém plánování, kdy byly v potaz vzaty poznatky a styl moderního muzejnictví, byla v roce 2000 představena nová koncepce stálé expozice Uměleckoprůmyslového muzea. Zásadní změna spočívá v tom, že jednotlivé sály jsou členěny podle sbírek, rozšířil se také časový záběr celé expozice, který nyní pokrývá období od pozdní antiky až do 20. století. Názvy jednotlivých sálů napovídají, jaké je jejich tematické zaměření. Výhledově plánuje muzeum i zpřístupnění dnešního depozitáře hodin a otevření samostatného sálu věnovaného nábytku.[8]



Obr. 7 Pohled do Kramářovy instalace v Rudolfinu, 1928



Obr. 8 Hubert Robert, Velká galerie v Louvru, 1796. Musée de Louvre

3 EXPOZICE

3.1 Základy vystavování

Již od té doby co existují muzea se setkáváme s otázkou, jakým způsobem exponát vystavit, jak jej „prodat“ publiku a jaká kritéria jsou nejdůležitější při přípravě expozice. Lze nalézt mnoho různých názorů od odborníků, kteří se delší nebo kratší dobu zabývali teorií muzejní prezentace - za všechny z tohoto období uvedeme například J. Beneše. Ten rozdělil muzejní působení na dvě části, kde rozděluje především základní pojmy jako výstava a stálá expozice - každá má svoje charakteristické znaky a každá se od druhé svým specifickým způsobem liší. Expozice a výstavy jsou hlavní formou působení muzea na veřejnost a mají mít vlastní tzv. muzejní ráz. Zatímco expozice vydrží několik let jako stálý program, výstava je jen dočasná záležitost na několik měsíců nebo jen týdnů jako proměnlivý a tedy doplňkový program, který nabývá v dnešní společnosti čím dál většího významu jako dynamická část muzejní nabídky pro širokou veřejnost. Aby návštěvník měl potřebu do muzea se neustále vracet, musí mu instituce nabídnout program, který se neustále obměňuje, „žije“ s návštěvníkem, stejně jako osobnost i muzeum se musí vyvíjet v čase. To platí nejen pro výstavy, ale i pro jednotlivé stálé expozice. Základní proměna moderního muzea spočívá právě v dynamické proměnlivosti nabídky, jež reaguje na aktuální zájmy a potřeby publika, takže není jen věcí vnitřních zájmů muzea.

Pojetí muzea jako kulturní instituce se v poslední době značně změnilo. Už nechce být jen uměleckým salonem k obdivu esteticky působivých artefaktů, ani honosným chrámem umění a věd, v němž se člověk pohybuje v tichém obdivu, nechce být školou, kde se vtloukají do hlavy poznatky, nemá být ani efektním prostředím, kde jde více o efekty než o podstatu sdělování. Celé prostředí má návštěvníka zaujmout, získat, ovlivnit daným programem asi tak, jak to činí divadlo s návštěvníkem, který je po dobu představení zaujat programem a nemyslí na nic jiného.

Tento vývoj se v konečné fázi projevuje i na celkovém účelu muzea, kdy v historii lze sledovat různá vývojová období nejen uměleckoprůmyslových muzeí. V historickém vývoji prošlo muzejní vystavnictví několika odlišnými fázemi tak, jak to vyžadovala doba

a umožňovala úroveň muzejníků. Lze je rozlišit do šesti etap, které se přesně nedají časově vymezit, záleží ovšem také na typu muzea.

1. etapa sciencistní

Absolutizovala vědecký přístup k systematicky uspořádané kolekci s přesně určenými a zařazenými jednotlivinami pro potřeby znalců – specialistů. Tzv. vědecká sbírka charakterizovala tvář muzeí na začátku 20. století, kdy sloužila specialistům.

2. etapa dekorativistická

Byla reakcí na předchozí chladnou systémovost a orientovala se esteticky na působivé sestavy krásných věcí, jež byly vybírány do symetrických sestav, aby lahodily oku. Vládla v třicátých letech, kdy už bylo překonáno „dláždění stěn obrazy“ od podlahy až ke stropu s maximálním využitím ploch.

3. etapa artistní

Byla orientována na působnost exponátů, zvláště uměleckých v neutrálním prostředí, estetický zážitek byl hlavním cílem typu, jemuž se říkalo „umělecký salon“.

4. etapa didaktická

Zdůrazňovala maximum exponátů a podcenila výstavní úpravu, byl to typ tzv. „školní kabinet“ a vládl před polovinou století, kdy se muzea orientovala především na službu školám.

5. etapa dramatická

Zdůrazňuje působivé scénování pod vlivem divadla a jeho scénických prostředků umocňujících působnost na emotivní sféru lidského vědomí použitím barev, světla, hudby, promítání... Chce návštěvníka vtáhnout do prožívání programu všemi prostředky i dramatickou skladbou obrazů, jimiž danou skutečnost vyjadřuje se snahou o maximální účín.

6. etapa funkční prezentace

Podřizuje všechno efektivnímu sdělování, protože komunikace a její výsledek je určujícím momentem pro přípravu výstavních programů. Výběr exponátů, jejich spojování do výstavních obrazů, harmonizace – to vše slouží k základnímu cíli: zapůsobit na člověka ve smyslu kultivace a humanizace, tj. ovlivnění způsobu života v duchovním a kulturním směru.



Obr. 9 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Příběhy materiálů, arch. Hornek, 2000



Obr. 10 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Příběhy materiálů, arch. Hornek, 2000

K úspěšné prezentaci je velice důležitá volba optimálního způsobu podání dané tematiky v daných podmínkách, vybrané na základě znalosti a posouzení všech forem přicházejících v úvahu. Můžeme jmenovat tři základní podání na základě pojetí exponátu v rámci daného celku :

1. podání autentické

Uplatňuje soubor věcí v původním prostředí nebo v prostředí rekonstruovaném podle původního, tak vztahy mezi věcmi a prostorem zůstanou autentické. Návštěvník se tak nekouká jen zvenčí, nýbrž se osobně dostane dovnitř, takže se stává účastníkem nikoli pouze divákem. Tudíž i bez mluveného doprovodu chápe vztahy mezi věcmi v prostředí přímo z jejich rozmístění a uspořádání.

2. podání dokumentované

Má jako vyjadřovací prostředky jednotlivé věci vyňaté z různých lokalit a použité s doložením provenience i funkce k podání obrazu původní skutečnosti a respektování jejich rolí i významů v původním uspořádání, které je ovšem jen naznačeno. Tento typ je typický pro interiérové programy muzeí a památníků, každý exponát je doplněn potřebnou dokumentací.

3. podání nedokumentované

Pracuje s jednotlivými objekty bez snahy spojovat je vizuálně do celků jakožto obrazů skutečnosti. Není u nich potřeba dokládat původní vazby vzniku a fungování, protože každý výtvar je sám o sobě výrazným svědectvím o myšlení, citění daného prostředí v dané době. Nezáleží ani na pořadí exponátů v jakém jsou vnímány návštěvníkem. Tento způsob se obvykle uplatňuje v galerii, ale není neobvyklý ani v muzeích, kde návštěvník v kvantitě exponátů může pocítit únavu, využívá se proto různých kombinací k „oživení“ expozice.[2]

Touto problematikou se dopodrobna zabývá Ladislav Kesner, který uvádí, že neexistuje žádný neutrální způsob zveřejňování sbírek, že každé vystavení je určitou formou interpretace. Toto poznání pronikalo v uplynulých dvaceti letech ve vzrůstající míře i do často konzervativního prostředí muzejních institucí a ovlivňuje přípravu stálých

expozic. Jako příklady nejpropracovanějších koncepcí a zadání pro realizaci, které byly vytvořeny pro expozice uměleckého řemesla, užitého umění a designu, uvádí Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Moravské galerie v Brně.

Můžeme zde vypořádat určité rozdíly zájmu návštěvníků v českých zemích a třeba v Anglii. Jelikož každý národ má za sebou jinou historii, musí se s tímto faktem pracovat a nejen bezhlavě kopírovat co se „dělá“ v zahraničí. Samozřejmě, to že systém funguje tímto

způsobem v zahraničí, ještě neznamená, že může být bez problémů aplikován i na prostředí u nás. Proto je důležité být citlivým pozorovatelem, který si sestavuje pomalu svůj plán a až když vysleduje veškeré možnosti, může tento plán vyzkoušet. Může být však také zklamán negativním výsledkem, jelikož dav je nevyzpytatelný a proto se musí někdy i riskovat.[5]

3.2 Vztah exponátu k expozici

Vnímání a zprostředkování objektu vždy ovlivňuje a podmiňuje celek výstavy, jehož je vizuální objekt součástí. Důležitým cílem kurátora by proto mělo být dosáhnout jakési pomyslné spolupráce mezi exponátem a ideovým rámcem expozice. Poměrně novým trendem je, že jednotlivé exponáty jsou dosazovány do konceptu jen jako doplněk tématu, které zde kurátor prezentuje. Tento celek pak lze brát jako jediné umělecké dílo. Užívá se ho především proto, že prezentace exponátů podle časových, slohových a jiných posloupností se začala zdát zbytečnou.

Milan Knížák například v 58/59 bulletinu Moravské galerie v Brně uvádí, že důsledkem těchto nových koncepcí už mizí potřeba naučných muzeí. Instituce, co nemá přímou vzdělávací funkci ve smyslu podávání jasných a strukturálně zpracovaných informací, ale co může svým vnitřním napětím vnášet do života nové neočekávané aspekty: nějaké znepokojení, jiný typ řeči, jiný typ vztahů. V takovémto muzeu by výběr exponátů měl být co nejvýrazněji subjektivní, intuitivní, emocionální, aby diváky při vnímání nerušily zavedené poznávací stereotypy. Aby tak muzeum samo ve svém celku bylo uměleckým dílem. Udává zde jako příklad Brooklynské muzeum v New Yorku, kde Joseph Kosuth [7] v roce 1991 uspořádal autorskou výstavu, kdy vybral z depozitáře díla různých umělců různých dob a typů a prezentoval jejich kolekci jako své dílo.

Pod vlivem těchto idejí zobecněla představa, že kurátoři výstav mohou zacházet s hotovými uměleckými díly tvořivým způsobem, tzn. mohou je řadit do celků, které ilustrují nějakou novou ideu.

Tento názor je sice velice atraktivní, nicméně se samozřejmě nedá aplikovat na každou expozici. Přeci jen totiž není úplně vhodné naučnou funkci zcela vymazat. Tím je myšleno jakési spojení mezi předmětem a expozicí tím, že se na ně pohlíží jako na každý objekt zvlášť, ale zároveň se navzájem doplňují. Tudíž exponát, ať je jakýkoli, plní svou funkci objektu na nějž se divák přišel podívat. A expozice splňuje zase svou funkci „prodat“ vystavený předmět a zároveň je samostatným uměleckým objektem.



Obr. 11 Ukázka expozice Ani Deschênes, Animal de jardin, 2004

ZÁVĚR

Předložený souhrn nejdůležitějších informací má pomoci k celkovému přehledu a tím i ke hledání nových možností vystavování. V současné době se polemizuje nejvíce o tom, co má vystavovaný předmět vypovídat a jakým způsobem to má publiku podat.

Na základě prostudovaných materiálů jsem v praxi dospěla k mému již zmíněnému způsobu instalace. Snažím se zde o jednotlivý projev exponátu a expozice, které v konečné fázi spolu pomyslně spolupracují. Tento způsob se snažím realizovat v mém návrhu na využití části podzemních prostor zámku Kamenice nad Lipou pro příležitostné výstavy skla a keramiky.

V praxi jsem pracovala s klenutými prostory, které by bylo škoda rušit nějakými mohutnými stojany. Proto jsem jako materiál soklů použila skla a kovu (kov je použit v menší míře, takže prostor neruší). Stručně popsáno, jsou to skleněné hranoly prosvícené ze spodní kovové části směrem vzhůru, tudíž osvětlují jak vystavovaný exponát, tak i okolní klenby. Osvětlení je řešeno i seshora, takže objekt na soklu není zastíněn. Sokly jsou navrženy ve třech velikostech a umístěny v různých kompozicích podle dispozic prostoru. Pracuji zde především se zdroji světla jak umělého (stojany, bodové osvětlení), tak i přirozeného (okna).

V každé místnosti je určitý počet soklů, každý však neplní svou funkci. Plánuji vystavit jen určitý nižší počet exponátů, než je soklů v místnosti, a tím docílit požadovaného efektu. Pokud se budou vystavovat drobnější předměty, budou umístěny na vyšších stojanech pod skleněným „poklopem“, což exponát rozhodně rušit nebude.

Svítící hranoly tak tvoří svojí kompozicí vlastní dojem a exponáty, jelikož jsou jen na určitých hranolech (osvětlením je vyzdvihují) tak získávají dojem ojedinělosti a vzácnosti. Návštěvník si odnese dvojité zážitky a přitom exponáty neztratí svou důležitost. K ucelenějšímu a podrobnějšímu pohledu doporučuji shlédnout praktickou část, která je vizuálně názorněji zpracovaná.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY - POZNÁMKY

- [1] ŠPÉT, Jiří. Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945). 2. vyd., Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003. ISBN: 80-210-3206-5.
- [2] BENEŠ, Josef. Základy muzeologie. Opava: Open Education & Sciences pro Ústav historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity, 1997. ISBN: 80-901974-3-4.
- [3] Moravská galerie v Brně: Uměleckoprůmyslové muzeum [online]. [cit. 2005-5-7] Dostupný z URL: <<http://www.moravska-galerie.cz/>>
- [4] KESNER, Ladislav ml. Muzeum v digitální době : vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti. I. vyd. Praha: Národní galerie : Argo, 2000. ISBN: 80-7035-155-1.
- [5] 58/59 bulletin Moravské galerie v Brně. Brno: Moravská galerie a Společnost přátel MG za podpory Statutárního města Brna, 2003. ISBN: 80-7027-123-X
- [6] 53. bulletin Moravské galerie v Brně. Brno : Moravská galerie, 1997. ISBN: 80-7027-058-6.
- [7] Joseph Kosuth je jedním z nejuznávanějších postav konceptuálního umění. Jeho cílem bylo vytvořit ve svém díle takový obsah, aby dílo nepotřebovalo žádné komentáře či vysvětlení. Všechno jeho dílo je podle něj výsledkem kreativního procesu, neboť bez provedení by žádná myšlenka nemohla být plně realizována. Význam vyjádřeného umění je pak pro Kosutha v textu daleko důležitější a přístupnější než jeho podoba.
- [8] 110 let UPM v Praze: více prostoru sbírkám. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum: Rabula, 1995. ISBN: 80-7101-030-8.
- [9] Sto let UPM - Uměleckoprůmyslového muzea Praha: 1885-1985. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1985.
- [10] Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze: O museu [online]. [cit. 2005-5-7]. Dostupný z URL: <<http://www.upm.cz/>>.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 Ermitáž, Petrohrad	10
Obr. 2 Museum of Modern Art v New Yorku	15
Obr. 3 Museum of Modern Art v New Yorku	15
Obr. 4 South Kensington Museum	17
Obr. 5 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze	20
Obr. 6 Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně	20
Obr. 7 Pohled do Kramářovy instalace v Rudolfinu, 1928.....	26
Obr. 8 Hubert Robert, Velká galerie v Louvru, 1796. Musée de Louvre	26
Obr. 9 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Příběhy materiálů, arch. Hornek, 2000	29
Obr.10 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Příběhy materiálů, arch. Hornek, 2000	29
Obr. 11 Ukázka expozice Aní Deschênes, Animal de jardin, 2004.....	32

