

⁶ K malbě kvadratur srov. Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting* (Acta Universitatis Stockholmiensis 30), Stockholm 1978; Ebría Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992; Ulrike Knall-Brskovsky, *Italianische Quadraturmalerei in Österreich* (Dissertationen zur Kunstgeschichte 21), Wien – Köln – Graz 1984; Fauzia Farneti – Deanna Lenzi (eds.), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Atti del Convegno Rimini, 28.–30. novembre 2002), Firenze 2004; Fauzia Farneti – Deanna Lenzi (eds.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Lucca, 26.–28. maggio 2005), Firenze 2006; Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny (eds.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*, Berlin 2011, s. 165–178.

⁷ Srov. Leon Battista Alberti, *O malbě. O soše*, Praha 1947, s. 19.

⁸ Literatura k původu a významu perspektivy v umění raného novověku je značně rozsáhlá. Zde vybíráme následující tituly: Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form* (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925), Leipzig – Berlin 1927; Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London 1990; James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca 1994; Dominique Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris 1998; Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (Sources and Studies in the History of Mathematics and Physical Sciences), Berlin 2006.

⁹ Srov. Andersen (pozn. 8), s. 1–15.

¹⁰ Jehanne R. Kuhn, Measured Appearances: Documentation and Design in Early Perspective Drawing, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 53, 1990, s. 114–132; Barbara Uppenkamp, *Perspectiva artificialis. Netzstrukturen und ihre Verbindung zum Raum*, in: Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny (edd.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*, Berlin 2011, s. 23–34.

KONFERENCE, KOLOKVIA

22. kongres Codartu: *Back in Berlin – and what it means to be a curator today?*

Berlín, 2.–4. 6. 2019

Blanka Kubíková (*Národní galerie v Praze*)

Codart je svého druhu zcela unikátní aktivitou. Byl založen v roce 1998 jako mezinárodní network kurátorů holandského a vlámského umění a v současnosti sdružuje více než šest set kurátorů z celého světa. Těší se finanční podpoře nizozemské vlády, několika nadací i soukromých podporovatelů. Základem jeho efektivity je výkonný pětičlenný profesionální tým, který zajišťuje vlastní činnost společnosti, fungování informačního webu a aktualit na sociálních sítích, organizaci každoročního kongresu a dalších akcí určených kurátorům i zainteresované veřejnosti. Odborná stránka kongresu i činnosti Codartu (např. nedávná volba kánonu nizozemského umění do roku 1750) je potom dílem programové komise složené ze šesti kurátorů významných muzeí. V pozici předsedy programové komise nedávno vystřídal Quentin Buvelot z Mauritshuis v Haagu Frisa Lammertse, který po dlouhodobém působení v Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu letos nastoupil jako kurátor malby 17. století do Rijksmuseum v Amsterdamu. Programová rada navrhuje kongresové téma, které pokládá za aktuální v práci kurátora, zejména starého umění, ale též v širším kontextu muzejní praxe i dějin umění obecně. Kongres, který se konal v červnu 2019 ve spolupráci se Staatliche Museen zu Berlin v německé metropoli, se vztahoval k místu konání: *Back in Berlin – and what it means to be a curator today?* Téma propojilo počátky berlínských muzeí umění (spjaté s osobnostmi jako Wilhelm Bode nebo Max J. Friedländer) se současností zamýšlením nad proměnou úlohy kurátora tehdy a dnes. Reflektovalo též technologický pokrok, který do práce historika umění radikálně zasáhl; nové informace a technické možnosti dnes nabízejí kurátorovi sbírek prostředky, díky nimž lze vidět problematiku uměleckých děl v širším pohledu i s lepším porozuměním, a současně mu poskytují nové nástroje jejich prezentace. Je však otázkou, zda ho v jistém smyslu naopak neomezují. Hlavní



Referát Julienu Chapuis, ředitele sbírky sochařství a byzantského umění v Bode Museum. Foto © CODART, 2019

příspěvky kongresu si kladly za cíl podnítit debatu k těmto tématům.

První dvě přednášky se zaměřily na představení počátků studia raného nizozemského umění v Berlíně a vytváření muzejních expozic od poloviny 19. století až do nástupu fašismu. Johannes Rößler působící na univerzitě v Bernu připomněl různé metodologické směry a hlavní postavy bádání v oblasti raného nizozemského umění, jehož byl Berlín hlavním centrem. Julien Chapuis, kurátor a zástupce ředitele Bode Musea, přednesl příspěvek věnovaný osobnosti Wilhelma Bodeho, zakladatelské osobnosti berlínských muzeí. Představil také jeho enormní zásluhy v akviziční činnosti a dále kulturně-historický způsob instalace propojující objekty různých uměleckých druhů z téhož období (period rooms) v symetrické, pro diváka snadno pochopitelné instalaci. Pozornost soustředil na



Prohlídka v Gemäldegalerie s výkladem kurátora nizozemského a starého německého malířství Stephanem Kemperdickem.
Foto © CODART, 2019

bohaté kontakty Bodeho s americkými sběrateli, především Johnem Pierpoint Morganem, který se stal klíčovou postavou v rozvoji Metropolitan Museum v New Yorku do dnešní podoby. Bodeho koncept zásadním způsobem ovlivnil instalace nově zakládaných muzeí ve Spojených státech včetně MET a galerií v Bostonu či Chicagu; díky jeho doporučením došlo k mnoha akvizicím do amerických sbírek.

Dalším referátem se jednání přenesla do současnosti, k tématu, které pro řadu muzeí dnes představuje hlavní výzvu – jakým způsobem oslovit nové cílové skupiny s různým sociálním pozadím, jak se vyrovnat s digitálním světem a jak zainteresovat nové návštěvníky v delším časovém horizontu. Chantal Eschenfelder, vedoucí edukace a digitalizace ve frankfurtském Städelu, představila rozsáhlou činnost svého muzea v této oblasti, zdůraznila nutnost typologicky různorodých edukačních aktivit pro zájmově velmi pestré publikum a sledování nových informačních možností. Städel již řadu let stále rozšiřuje online programy, včetně např. bezplatného kurzu moderního umění, které jsou velmi úspěšné a vedou k navýšení počtu i délek návštěv v muzeu. Skvělým počinem jsou tzv. *Exhibition Digitalis*, rozšířené multimediální upoutávky na výstavy představující koncept výstavy a hlavní díla, které si lidé mohou prohlédnout na webu muzea před návštěvou výstavy a lépe jí pak porozumět. Cílem Städelu je sice být aktivní online, což považují v dnešním světě za nezbytné, nikoli však vytvořit digitální či virtuální muzeum, ale naopak online prezentací přilákat návštěvníky k originálům. Vývoj celosvětové pandemie koronaviru na počátku roku 2020, jejíž rozsah a dopady si jen stěží někdo dokázal před tím představit, ukázal, jak rychle se může běžný život změnit. Řada muzeí a galerií zareagovala na karanténu právě virtuálními prohlídkami výstav a expozic s cílem udržet si zájem veřejnosti. Je to v aktuálním stavu

skvělý prostředek a služba veřejnosti, který má především didaktický a marketingový význam, a do budoucna zřejmě již zůstane jedním z hojně využívaných prezentačních kanálů. Nicméně virtuální prohlídka je stále jen „film“ o výstavě či muzeu. Na pozadí každého takového počínu by měla být snaha podnítit zájem veřejnosti k osobní návštěvě.

Další příspěvek se věnoval aktuálnímu tématu nového pohledu na dějiny a začlenění dosud málo reflektovaných témat do muzejních expozic. Imara Limon, kurátorka Amsterdam Historisch Museum, představila projekt *Nové narativy*, v němž první výstava *Black Amsterdam* v roce 2016 poukázala na temnou stránku „zlatého holandského věku“ – především na otroctví. Muzeum touto cestou reaguje na nové společenské výzvy a proměňuje dosavadní tradiční západoevropský kánon, určující jeho expozici. Navrhuje také nepoužívat termín „Zlatý věk“, protože pro určité skupiny lidí byl hospodářský rozkvět vykoupen ponížením a utrpením.

Další dva referáty se vztahovaly k proměně vztahu muzea/kurátora a návštěvníka. Koen Klein, vydavatel časopisu *Ons Amsterdam* a recenzent výstav, ve svíženém příspěvku poukázal na proměny výstavních přístupů a trendů během cca 100 let. Do roku 1925 usilovalo Rijksmuseum, koncipované jako muzeum holandských dějin (tím stále je a spojuje přitom roli našeho Národního muzea a Národní galerie), o vystavení maximálního počtu exponátů. Záplava předmětů v jednotlivých sálech prakticky neumožňovala divákovi ocenit umělecky významná díla. Nový ředitel muzea Frederik Schmidt Degener od roku 1925 provedl radikální změnu, 90% exponátů putovalo do depozitáře, stěny byly nabíleny a Rijksmuseum se stalo za jeho éry zejména muzeem umění, jehož prezentace byla orientována na dospělé návštěvníky. Klein připomněl, jakou změnou byla o mnoho let později barevně

pojatá instalace velké Rembrandtovy výstavy v 90. letech 20. století po letech strohých bílých stěn. V současných technologických možnostech vidí velkou výzvu a rozšíření nástrojů kurátora, jak přiblížit divákovi umění. Nicméně plédoval, aby kurátor důsledně hájil (i proti vůli architekta či managementu muzea) dva aspekty: právo díla na individuální umístění, tedy aby bylo dobře vidět (a nebylo jen doplňkem jakéhosi konceptu), a dále právo umělce na to být individuálně prezentován (a nikoli jako stafáž pro jiného umělce či jinou myšlenku). Jako odstrašující příklad uvedl stálou expozici Stedelijk Musea v Amsterdamu, která je z větší části umístěna v suterénu, v husté „vytápetované“ instalaci, kterou novinář vtipně nazval: „Google image“. Neměli by lidé chodit do muzea z jiných důvodů, než z jakých se dívají na internet?

V podobném duchu se nesl též referát Petera Carpreaua z M-Museum Leuven, jehož východiskem byla polarita konceptu uměleckého díla jako nenahraditelného objektu a muzea coby místa, kde se návštěvník může s těmito artefakty setkat, v protikladu k současné proliferaci vizuálních vjemů, v níž se zdá, že galerie má blíže k „Musée imaginaire“, jak jej pojímal André Malraux. Podle Carpreaua má kurátor v současném světě více didaktickou roli než kdysi, měl by diváky učit vnímat originály a nikoli jen obrázky.

Na závěr pondělního programu Micha Leeflang, kurátorka Catharijneconvent v Utrechtu, porovnávala ve svěžím příspěvku, nazvaném příhodně: *No Exhibitions, No Visitors, No Money: The Effect on the Curator's Role*, proměnu své pracovní náplně během dvanácti let působení v muzeu. Od původního soustředění na výzkum, rozšiřování a prezentaci sbírky, čili toho, co bylo hlavním úkolem i Bodeho či Friedländera, se stala „exhibition maker“ a stále větší část jejího času zabírají aktivity PR, včetně prezentace projektů v médiích nebo natáčení videí k výstavám apod. Postupem času se také proměnila odpovědnost kurátora výstav, který byl do nedávna hlavní postavou projektu, nyní však příprava zahrnuje početnější tým s rostoucím zastoupením pracovníků PR a edukace, kteří ovlivňují i obsah výstavy, její název apod. To má svá pozitiva i negativa. Odpovědnost za úspěch projektu totiž stále leží na kurátorovi, jeho pravomoci jsou však omezeny. Muzea financovaná na základě počtu návštěvníků, a zejména střední a menší muzea, která nemají stabilní vysokou návštěvnost stálých expozic jako přední světové sbírky, jsou existenčně nucena soustředit maximální úsilí právě na výstavní činnost. Nezapomínáme však v běhu za počty návštěvníků na ostatní hodnoty trvalejšího charakteru?

Všechny příspěvky lze v plném znění i s powerpointovou prezentací sledovat na stránkách Codart: <https://www.codart.nl/our-events/codart-22/documents-videos/>

Druhý den kongresu pokračoval v prostorách Bode Museum programem nazvaným Speaker's Corner, který účastníkům umožňuje prezentovat v kratším formátu připravované výstavní a vědecké projekty, vyzvat ostatní muzea ke spolupráci, apelovat na pomoc kolegů při dohledávání informací či nezáživných děl atd. Pro tento cíl, usnadnění komunikace mezi kurátory a podporu vzájemné spolupráce, byl Codart z iniciativy historika umění Garyho Schwartze založen. V letošním Speaker's Corner byl např. prezentován projekt digitalizace poznámek Abrahama Bredia, jednoho z prvních specialistů na holandské malířství 17. století a autora soupisového katalogu



Auditorium v Gemäldegalerie. Foto © CODART, 2019

Rembrandtových maleb. Více než 43 000 lístků obsahuje cenné Brediovy zápisky ze studia archivních pramenů k holandskému malířství 17. století. Zazněla také výzva Birmingham Museum of Art v Alabamě, které hledá díla holandské malířky Anny Ruysch, sestry více známé Rachel, pro společnou výstavu obou umělkyně. Zajímavou zkušenost nenásilného propojení starého a současného umění představila Dragana Kovačić z Národního muzea v Bělehradu. Pro propagaci výstavy nizozemské grafiky ze svých fondů využili skutečnosti, že známý současný umělec Žilda již dříve reprodukoval mytologickou postavu Ixiona z mědirytu Hendricka Goltzia v rozsáhlém graffiti na fasádě domu v městě Pančevo. Populární graffiti přilákalo pozornost publika k výstavě v bělehradském muzeu, ještě více podnítila zájem mladé generace Žildova návštěva výstavy a jeho pochvalné hodnocení.

Kongresy Codartu jsou mimořádnou příležitostí zúčastnit se exkurzí, během kterých kurátoři hostitelských muzeí představí kolegům své sbírky i depozitáře, často se debatuje o problematických atribučních otázkách, ale též o organizaci jednotlivých muzeí a profesních zkušenostech. Expertní prohlídky v Berlíně nabídli kurátoři Holm Bevers v Kupferstichkabinettu, Katja Kleinert, Stephan Kemperdick a Katrin Dyballa v Gemäldegalerie nebo Julien Chapuis v Bode Museum. Pro účastníky byly dále připraveny návštěvy výstavy *Mantegna and Bellini* v Gemäldegalerie, Jagdschloss Grünewald s kolekcí Cranachových maleb, obrazáren v Schloss Sanssouci, Museum Barberini v Postupimi a celodenní exkurze ve Schwerinu.

Je evidentní, že role kurátora se od doby Bodeho a Friedländera značně změnila. Souvisí to s proměnou samotných muzeí, původní prioritou, tedy vlastní sbírkotvornou činností – akvizice, se stala v poslední době z důvodu enormního nárůstu cen uměleckých děl v mnoha muzeích bohužel spíše sváteční událostí. Tlak na větší návštěvnost orientuje muzea stále více k výstavám, a to zejména výstavám slavných umělců, jež jsou sázkou na jistotu. Všechna muzea bez rozdílu pak věnují velkou pozornost práci s návštěvníky a veřejností. Proměnilo se totiž publikum: tehdejší „chrámy umění“ poskytovaly návštěvníkům, většinou dospělým a vzdělaným, estetické zážitky a kontakt s vzácnými uměleckými díly, které mohli jinak znát jen z černobílých fotografií v knihách. Dnešní člověk je přehlacen barevnými vizuálními vjemy, také cestování (a s nimi spojené nové poznatky a zážitky) se stalo snadným a levným, zábava a rychlé zážitky se na nás valí ze všech stran. Mají vůbec ještě lidé zájem chodit do galerií a muzeí? Je přece pohodlnější a levnější si obrázky prohlížet doma v počítači. Ale ano, mají, a část, vlastně nejspíš většina z nich tam stále přichází ze stejných pohnutek jako jejich předci na počátku 20. století. Chtějí na vlastní oči vidět kvalitní umělecká díla, která jsou ve skutečnosti podstatně působivější než na displeji počítače či dokonce mobilu; vyžadují autentický zážitek a chtějí se o vystavených dílech srozumitelnou a přehlednou formou něco podstatného dozvědět. Zajímá je, jak obrazy a jiné artefakty vznikaly, rádi poznávají staré výtvarné techniky a využívají výtvarné dílny, kde si je mohou sami vyzkoušet. Chtějí vědět, co umělecká díla představují a ujasnit si, jak souvisejí s našimi zkušenostmi a naším přítomným světem. Trend, který prosazují někteří kurátoři a zejména architekti a grafičtí designeři (kteří bohužel někdy přistupují k řešení výstavy jako ke svému výtvarnému projektu, a nikoli jako k úkolu náležitě představit určitého umělce či téma), a sice pokud možno „neobtěžovat“ návštěvníka informacemi, takže se např. popisky neumísťují u děl nebo se dokonce zcela vypustí, proto nelze uplatňovat obecně. Návštěvníkům, nejsou-li to historikové umění, chybí odborné znalosti a oprávněně tedy žádají, aby jim byly na výstavě srozumitelně zprostředkovány. „Pípání mobilů“ či přibližování tabletů k obrazům, aby návštěvníkovi „naskočily“ popisky v těchto médiích, jsou ve skutečnosti řešením daleko rušivějším než zdánlivě konzervativní obdélník s popiskou v blízkosti díla. Smyslem přece je, aby se návštěvníci dívali na originály uměleckých děl a uvědomili si jejich jedinečnou hodnotu, neměli bychom je vést k tomu, aby polovinu pobytu ve výstavní síni strávili koukáním do mobilu.

Současný návštěvník bývá náročnější i v tom, že kromě kvalitních děl a inteligentního a srozumitelného scénáře výstavy očekává, že mu expozice umožní osobní zážitky, interaktivní zkušenost, překvapení, něco výjimečného. Debaty s kolegy ze zahraničí vedou ke srovnávání situace v různých institucích. Vyplývá z nich například, že trend zdůrazňovat rozdíl mezi zájmy laického publika a odborníků, který vede k zavádění tzv. „konceptů pro širokou veřejnost“, je poněkud zmatenou domácí specialitou, vytvářející zcela umělou bariéru mezi širší a odbornou veřejností – samozřejmě v neprospěch té druhé. Slyšíme to z různých prohlášení stále častěji. Slovo „odborníci“ nabírá často znevažujícího podtextu.

Vytvářením této bariéry, v níž lze cítit populistické motivace, se smysluplná debata nad kvalitou konceptu muzea či výstavy předem deklaruje. Přitom naprostá většina výstav i muzejních expozic se u nás i v zahraničí dělá tzv. „pro lidi“; jen minimum z nich si klade vysoce erudované cíle, veřejnosti mimo okruh historiků umění těžko přístupné. Skvělým příkladem výstavy „pro lidi“ byl *All the Rembrandts* v Rijksmuseum. Rembrandtovo dílo bylo přehlednou a srozumitelnou formou představeno v celé své šíři, každý exponát byl dobře vidět a celkový dojem z výstavy byl také příjemný. Stručné popisky (i audioprůvodce) poskytovaly podstatné informace a diváci odcházeli spokojeni – jak široká veřejnost, tak odborníci.

Nedávno publikovaná recenze jedné nově otevřené expozice u nás vysvětlovala, že výstava chce hlavně dobře „pobavit“, přednost v koncepci má celek před detailem, expozice neusiluje primárně o to poučit, ale spíše poskytnout letmý dojem a ohromit počtem děl a jejich kvalitou (pokud ji však divák v takovémto „celkovém pojetí“ dokáže ocenit). Upřímně řečeno zajímal by mě profil takového typového návštěvníka – kdo je tím, kdo si zaplatí vstupenku a věnuje svůj volný čas návštěvě galerie, aniž by měl potřebu něco nového poznat a pochopit, kdo si díla vlastně nemá a často ani nemůže důkladněji prohlédnout, kdo o nich nepotřebuje vlastně nic vědět, jen chce sály letmo projít, nechat se ohromit počtem děl, získat tak prchavý dojem a dobře se přitom pobavit? Nepodceňujeme návštěvníky? Opravdu toto chtějí?

Většina muzeí usiluje o větší zainteresovanost návštěvníka, chce ho přitáhnout k originálům, vyvolat v něm osobní zájem o umění a touhu se vracet. To, čím jsou muzea mimořádná, jsou právě autentická díla. A hledání autentických zážitků je aktuálním společenským trendem (stejně jako obnova místních tradic a spolků, revitalizace krajiny anebo návrat ke kvalitním lokálním potravinám atd.) Muzea by si měla uchovat specifickou kvalitu „chrámů umění“, byť v moderním „šatu“. Jsou to ostrovy jistoty a trvalého smyslu v rychle se měnícím světě, místa, kde se návštěvník může potěšit se svými oblíbenými díly a autory, připomenout si významné historické etapy a fenomény lidské kultury, poučit se o nich a obohatit se emočně i znalostně, a také najít inspiraci tvořit. Chceme, aby muzea umění byla místem, kam chodí lidé rádi a kde se cítí dobře. Muzea se v současné době chtějí otevřít širšímu publiku a více do svého chodu návštěvníky vtáhnout, a to i prostřednictvím nových médií. Mezi kurátory se na kongresu o těchto tématech vedla cílá debata. Vyplynulo z ní, že neexistuje jedna „správná“ cesta, jak dělat výstavy či expozice. Česká muzea umění nemají v tomto ohledu co dohánět. Co by nás mělo trápit, je technický stav mnoha muzeí a výstavních sálů, nedostatečná podpora digitalizace a využití nových technologií a nedostatek finančních prostředků na akvizice, restaurování a na lidmi tak oceňované velké výstavy, při jejichž realizaci by česká muzea měla být sebevědomější a iniciativnější. Ovšem k tomu potřebují finanční jistotu alespoň na několik let dopředu. Kurátor má každopádně i v dnešním měnícím se muzeu zcela zásadní úlohu, protože středem veškerých muzejních aktivit je umělecké dílo. Respektované postavení kurátora však můžeme třeba americkým či francouzským kolegům stále ještě pouze závidět.