Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Remešová

Institucionální kritika a její projevy ve vybraných dílech českého a slovenského umění

Institutional Critique in Selected Works of Czech and Slovak Art

V Praze 2014 **Vedoucí práce:** prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala svému vedoucímu práce, panu profesorovi Vojtěchu Lahodovi za cenné rady. Dále děkuji pracovníkům v knihovně University of Sussex, kteří mi pomohli vyhledávat důležité publikace, bez nichž bych tuto práci nemohla nikdy napsat. A nakonec bych ráda ještě poděkovala své drahé babičce Heleně Kudláčkové, díky níž je následující text bez gramatických chyb.

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V *dne* *podpis*

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá diskurzem institucionální kritiky, který sleduje od jeho vzniku až po projevy v dílech Dominika Langa a Romana Ondáka. Postupně sleduje vývoj utopických myšlenek o funkci a výstavbách galerijních a muzejních institucí. Nejprve je rozebrána situace na Západě v době předcházející dvacátému století. Následující kapitoly se zaměřují na české prostředí, a to na vznik a vývoj Národního muzea a Národní galerie. Stručně je také zmíněna diskuze kolem institucionální definice umění, jíž se v 60. letech 20. století v anglo-americké teorii umění věnovali Arthur Danto, George Dickie a Richard Wollheim. Druhou část práce tvoří kapitoly o vzniku a významu děl institucionální kritiky v západním umění, větší pozornost je věnována osobnostem Hanse Haackeho, Marcela Broodthaerse a Michaela Ashera. Poslední podkapitola popisuje kontext institucionální kritiky v Československu, důvody její možné absence, a v neposlední řadě analyzuje vybraná díla českého umělce Dominika Langa a jeho slovenského kolegy Romana Ondáka.

Klíčová slova

institucionální kritika, institucionální definice umění, umění 2. poloviny 20. století, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Dominik Lang, Roman Ondák

Abstract

In its first chapters the thesis deals with the development of utopian ideas of the function and construction of art institutions. Firstly the situation in Western art world before 20th century is analysed. Then the following chapters are dedicated to the origin and development of National Museum and National Gallery in Czech environment. The discussion on institutional definition of art that was led by Anglo-American art theorists Arthur Danto, George Dickie and Richard Wollheim is also very briefly mentioned. The second half of the thesis is comprised of the origin and significance of the artworks dealing with the institutional critique in West, with the closer focus on Hans Haacke, Marcel Broodthaers and Michael Asher; and of the context of institutional critique in Czechoslovakia. Last but not least, there are two chapters concerning the selected artworks of Dominik Lang and Roman Ondák.

Key words

institutional critique, institutional definition of art, art after 1945, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Dominik Lang, Roman Ondák

Obsah

1. ÚVOD 7

2. MUZEUM JAKO UTOPICKÝ PROSTOR 9

2. 1. Zrod muzea 9

2. 2. Třikrát o muzeu: Hrobka, obchodní dům a chrám 9

2. 3. Muzeum jako palác veškerého lidského vědění 13

2. 4. Národní galerie v Praze 15

3. INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE UMĚNÍ 20

4. INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA 23

4. 1. Co je institucionální kritika 23

4. 2. Institucionální kritika na Západě 27

4. 2. 1. Hans Haacke 28
4. 2. 2. Marcel Broodthaers 30
4. 2. 3. Michael Asher 31

4. 3. Institucionální kritika v československém výtvarném kontextu 34

4. 3. 1. Historický kontext 34
4. 3. 2. Současný český kontext: Dominik Lang 40
4. 3. 3. Současný slovenský kontext: Roman Ondák 44

5. ZÁVĚR 49

6. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 51

7. SEZNAM LITERATURY 56

8. SEZNAM PŘÍLOH 61

1. Úvod

Tato bakalářská práce si za svůj cíl vytkla zmapovat vznik institucionální kritiky na Západě v šedesátých a sedmdesátých letech a její projevy, které se během devadesátých let 20. století a na začátku 21. století objevily v dílech Dominika Langa a Romana Ondáka. Pozornost je postupně věnována jednotlivým fenoménům, které jsou klíčové pro podstatu a význam institucionální kritiky. Proto se v prvních kapitolách nezabýváme přímo díly akcentujícími institucionální kritiku, ale přípravou pole, ze kterého pak kritický postoj vyplývá.

Na začátku bude analyzován vznik a vývoj uměleckých institucí jak na Západě, tak v českých zemích. Utopické myšlenky stojící v jejich počátcích budou podrobeny kritickému pohledu teoretiků, kteří své texty publikovali převážně v 2. polovině 20. století. Bez komentáře nezůstane ani samotný prostor muzejní a galerijní instituce, který byl utvářen v průběhu 19. století, aby se později stal terčem institucionální kritiky. Zvláštní pozornost bude věnována především vývoji Národní galerie v Praze a budově Veletržního paláce, kde dnes sídlí moderní a současná sbírka umění. Mám za to, že určitý nešťastný osud naší hlavní umělecké instituce hraje zásadní roli v absenci institucionální kritiky v českém umění. Podrobněji bude této otázce věnována kapitola o kontextu institucionální kritiky v Československu.

Po nastínění situace uměleckých institucí a popisem jejich návaznosti s dobou osvícenství bude zmíněna diskuze kolem institucionální definice umění; tuto diskuzi zahájili v 60. letech angloameričtí teoretici umění Arthur Danto, George Dickie a Richard Wollheim. Jejich teze jsou důležité pro pochopení termínu *svět umění* a jeho zásadního vlivu na samotnou existenci uměleckého díla. Struktury a pohyby v pozadí uměleckého světa hrály zásadní roli ve vzniku institucionální kritiky, jak je již patrné ze samotného pojmu.

Následně již bude možné se plně věnovat kontextu institucionální kritiky v západním umění na konci 60. a v průběhu 70. let. Nejprve bude pojem zařazen do proudu uměleckých tendencí ve 20. století a poté bude aplikován na díla jeho čelných představitelů Hanse Haackeho, Marcela Broodthaerse a Michaela Ashera. Stranou zůstane jejich neméně důležitý kolega Daniel Buren, který sice bude

zmíněn v ústřední kapitole, ale nebude mu věnován zvláštní oddíl. Domnívám se totiž, že zásadní vliv na tvorbu Dominika Langa a Romana Ondáka měli Michael Asher a Marcel Broodthaers. Hans Haacke zase představuje důležitý můstek mezi jednotlivými rovinami institucionální kritiky a zároveň ji propojuje s jejím původem, konceptuálním uměním.

Největší pozornost bude logicky věnována domácímu kontextu, budu se především snažit vysvětlit specifickou situaci, jež projevům institucionální kritiky nepřála. V intuitivním sledu budu analyzovat důvody, které vedly k absenci a nepřijetí myšlenek institucionální kritiky v Československu. A nakonec se ukáže, že v díle Dominika Langa a Romana Ondáka, zástupců české a slovenské scény, lze najít podobné tendence, kterými se zabývali Broodthaers a Asher v 70. letech. Cílem nebude podrobný popis veškerých Langových a Ondákových instalací a činů, pozornost bude zaměřena především na interpretaci vybraných děl z pohledu mezinárodního uměleckohistorického kontextu.

Vycházet budu především z publikací, které jsem měla k dispozici v místní knihovně během svého půlročního pobytu na University of Sussex a z antologií *České umění 1938-1989*, *1980-2010* a sborníku anglo-americké estetiky *Co je umění?*, který mi zprostředkoval zásadní články o institucionální definici umění. V kapitolách o Dominiku Langovi a Romanu Ondákovi jsem čerpala z dosud vydaných katalogů jejich výstav a z dostupných internetových zdrojů, které jsem považovala za relevantní.

2. Muzeum jako utopický prostor

2. 1. Zrod muzea

Není v intencích ani možnostech této práce obšírně popsat vznik muzejních institucí a dějin sběratelství, je však záhodno připomenout řecký Museion, ze kterého pochází mezinárodní označení *museum*.[1] Původně sídlo Múz, háj zasvěcený vědám a umění, jež stály pod jejich ochranou, jak praví Ottův naučný slovník[2], měl zpočátku daleko jinou podobu a účel, než jak jej známe dnes. Nejslavnější Museion v egyptské Alexandrii, zřízený ve 3. století před Kristem, měl sloužit spíše jako místo setkávání umělců a vědců, jimž poskytoval příhodné podmínky pro jejich bádání.[3] Sběratelství začalo dostávat novou, nám již velmi povědomou, podobu během evropské renesance. Vznik zvláštních budov podnítily učené zájmy aristokratů, vzdělanců, univerzit a vědeckých institucí. Ti všichni v upřímné snaze po poznání světa usilovali o shromáždění památek na minulost, zajímavostí z přírody, výrobků cizích národů, knih, rukopisů, všeobecně řečeno předmětů, svým vzhledem, účelem či původem podněcujících zvědavost. Sběratelské a učenecké sbírky, tolik oblíbené v 16. století, však i nadále zůstávaly soukromými podniky, které si na své otevření veřejnosti musely počkat až do poloviny 18. století. V roce 1753, ve věku nastupujícího osvícenství, britský *„parlament z odkazu učeného lékaře Hanse Sloanea zákonem zřídil a roku 1759 už téměř bez překážek zpřístupnil veřejnosti Britské muzeum, první státní muzeum v moderním smyslu*“.[4]

2. 2. Třikrát o muzeu: Hrobka, obchodní dům a chrám

Zrod muzea bývá obvykle spojován s upadající úlohou náboženství, jež před počátkem 19. století sloužilo jako zdroj individuálního smyslu a sociální

[1] Karel SKLENÁŘ: *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*, Praha 2001, s. 11
[2] Ottův slovník naučný, *Sedmnáctý díl*, Praha 1901, s. 890
[3] SKLENÁŘ (pozn. 1), s. 11
[4] tamtéž, s. 13

soudržnosti. Podle Donalda Preziosiho slouží muzeum jako příklad budování si vlastních identit, k čemuž bylo lidstvo donuceno právě po „pádu“ náboženství. Po opuštění deistického vidění světa vznikla zvláštní duální situace, která umožňovala vnímat vlastní existenci z pohledu sociálního subjektu a zároveň objektu. Konstrukce našich sociálních identit je zásadně propojena právě se zájmem o čas, místo a historii, přičemž tyto faktory jsou důležitými součástmi samotné ontologie muzejní instituce. Novými zdroji spirituality se stalo umění a kultura, jejichž podstatu vyjadřovala rodící se disciplína estetiky.[5] Katedrály byly přeměněny na historické artefakty a na místo nových chrámů nastoupila právě muzea. Chrámové rituály byly nahrazeny muzejními, jež sloužily (a stále slouží) k potvrzování společenských hierarchií, politickým agendám, utvrzování moci panovníků (či vládnoucí třídy), udržování nacionálních mýtů a komodifikování uměleckých děl.[6] Přesun rituálů je zajímavým fenoménem, jehož projevy můžeme pozorovat například na chování fanoušků na fotbalových utkáních nebo právě na návštěvnících institucí umění, pro něž má taková činnost především společenskou hodnotu. Andrew McClellan ve své stati o *Muzeu jako utopickém prostoru* nabízí tři možné metafory pro současnou podobu muzea: hrobka, obchodní dům a chrám.

O muzeu jako nástroji umrtvujícím umění píše Theodor Adorno ve své knize „*Prisms*“ (Prizmata), v kapitole Valéry Proust Museum: „*Muzeum a mauzolea jsou spojeny něčím víc než jen fonetickou podobností. Muzea jsou rodinné hrobky uměleckých děl*.“[7] Podobně jako v němčině i v češtině má adjektivum „muzeální“ negativní podtón, kterým označujeme věci zastaralé, věci, ke kterým již nemáme nadále žádný aktivní vztah. Muzea naše vnímání kultury normují a víceméně ji také pomáhají vytvářet. Důležité je ale to, co se děje se vztahem mezi uměleckým dílem a návštěvníkem. Návštěvník už nehledá v muzeu transcendentální povznesení ke světu „nad námi“, nýbrž muzeum či galerie mu mají poskytnout především potěšení pozemské. Krásným příkladem může být třeba vystavení byzantských

[5] Donald PREZIOSI: Hearing the Unsaid. Art History, Museology and the Composition of the Self, in: *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline* (ed. Elizabeth Mansfield), London & New York, 2002, s. 28-29

[6] Andrew McCLELLAN, From Boullée to Bilbao, in: *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline* (ed. Elizabeth Mansfield), London & New York 2002, s. 46

[7] Originální znění: „Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art.“ (překl. autorky), zdroj: Theodor ADORNO, Valéry Proust Museum, in: *Prisms*, Cambridge, Mass. 1996, s. 175

ikon, které v prostorách kulturních institucí ztrácejí význam svého původního kontextu. Ikona v křesťanském světě nikdy nesloužila k pouhé ilustraci. Pro věřící měla spíše hodnotu transportního nástroje, který jejich pozornost obracel přímo k Bohu. Velké oči světce, Krista či Matky Boží představovaly okna do světa mimo naše pozemské bytí. Spodní části obrazů byly dotýkány a líbány, často se do dřevěných desek vkládaly relikvie, věřící k nim zkrátka chovali zvláštní úctu. Co se však s ikonou stane, pokud ji vystavíme v neutrálním mramorovém prostoru, zasklíme ji, aby na ni nemohla vlhkost a plíseň, a zabezpečíme ji, aby ji naše přítomnost neponičila? Najednou jsou z uctívatelů potenciální ničitelé. Znalci obdivují její krásu a historickou hodnotu, ikona však pohasíná, „umírá".

Umrtvující funkci muzea si kulturní pracovníci a kurátoři začali uvědomovat v 2. polovině 20. století. Instituce umění se stávaly místem určité specializované zábavy, na což již v roce 1967 poukazoval Robert Smithson v rozhovoru s Allanem Kaprowem.[8] Ze strachu z umrtvení a zkostnatění se galerijní zaměstnanci snažili oživit expozice doprovodnými programy, intervencemi, interaktivními obrazovkami. K výstavám se začaly pořizovat audio-průvodce, reklamní spoty na Youtube a organizovat doprovodné akce, přednášky a workshopy. Přesun vnímání díla z přímé interakce na textovou či zprostředkovanou vizuální informaci byl dokonán v podobě satelitních přenosů prohlídek výstav, jež začaly zaplavovat v roce 2012 také kina v České republice. Není již důležité vidět, ale vědět. Chrámy umění zploštily výtvarná díla na nositele historických a kulturních informací.

Muzeum však kromě pohřbívání umění přispívá také ke zvyšování tržních cen jednotlivých uměleckých děl. Touto problematikou se ve své knize *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space* mimo jiné zabýval také Brian O'Doherty. Text byl původně publikován v podobě tří článků v časopise *Artforum* v roce 1976. O'Doherty jako jeden z prvních poukázal na fakt - jak muzea a především moderní galerie umění - zacházejí s vystavenými díly. Upozornil na vztahy mezi ekonomií, sociálním kontextem a estetikou, jež se v „bílé galerijní kostce" potkávají a do jejichž rámu jsou díla pasována. Zabýval se fenoménem čistých a běloskvoucích galerijních prostorů, kde jsou okna zcela zakryta (nebo

[8] Robert SMITHSON: What is a museum? A dialogue (1967). Allan Kaprow and Robert Smithson, in: *Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings*, Cambridge, Massachusetts 2009, s. 56-57

nejsou ve stěně vůbec), kroky návštěvníků jsou tlumen koberci nebo se pohybují po klinicky vyleštěných podlahách, vše vytváří dokonalou auru bezčasí.[9] Kontext díla se stává jeho obsahem, mluvíme o různých časových obdobích, ale čas jako takový sám v galerii neexistuje. Každý kus nábytku se zdá být navíc, stejně tak i přítomnost pulzujícího těla návštěvníka. O tom, jak musí být díla chráněna před lidským dechem, jsem se již zmínila. Jako příklad nevítané přítomnosti návštěvníka můžou sloužit oficiální snímky instalací, které jsou pořizovány pro účely galerie nebo jako doprovod tiskových zpráv. Tyto fotografie nikdy neobsahují postavy návštěvníků, jejich faktická nutnost k dosažení smyslu uměleckého díla je anulována, vyhlášena za zbytečnou. Oficiální snímky instalací jsou tedy perfektní metaforou galerijního prostoru. Podle autora předlohy k O'Dohertyho knize Thomase McEvilleyho lze moderní galerijní prostor přirovnat k egyptským hrobkám či paleolitickým jeskyním,[10] kde byl také ignorován vnější svět a přítomnost návštěvníka byla nežádoucí. Situace se ale značně mění ve chvíli, kdy je komodifikace umění důležitou složkou galerijní prezentace.

V ovzduší věčnosti jsou totiž umělecké předměty prezentovány jako výhodné investice do budoucnosti; díla nejsou ohrožována sociální nejistotou nebo snad limitovanou temporalitou. Bílá krychle perfektně a lehce čistí výtvarné dílo od jeho historického kontextu a uděluje mu status absolutní autonomie. Netýká se to ale pouze bílých hypermoderních galerií, platí to také o mramorových chodbách velkých muzeí na Západě: od Louvru v Paříži, přes National Gallery v Londýně až k Altes Museu v Berlíně.

Muzea jsou již od svého počátku zatížena utopickou myšlenkou o ideálních prostorech, kde se shromažďuje veškerá vědomost o univerzu. Ačkoliv tato idea pochází ze záliby renesančních panovníků, kteří si budovali své kabinety kuriozit, *wunder-* či *kunst-komory*,[11] v určité podobě se v plánování a smýšlení o muzeích dochovala dodnes. Protože jsou však muzea institucemi zaměřenými na veřejnost, musela tomu odpovídat také jejich architektura. A právě v plánech a textech o muzeálních budovách se otevírá prostor pro velkorysé utopické ideály.

[9] Brian O'DOHERTY: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986, s. 15
[10] Thomas McEVILLEY: Introduction, in*: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986, s. 8
[11] Jedním z nejslavnějších případů je kunstkomora budovaná Rudolfem II. na Pražském hradě na přelomu 16. a 17. století.

Podoba tradičního muzea pochází především z klasické architektury zahrnující Pantheon, Šalamounův chrám či svatyně Apollóna a múz. A jejím ideálem je půdorys obsahující zeširoka zaklenutou aulu kruhovitého nebo ortogonálního tvaru.[12] Jako příklady z různých století Andrew McClellan uvádí plán muzea od Etienna-Louise Boulléeho z roku 1783, který tvoří pravidelný kvadrilob s vepsaným čtvercem, jehož střed připomíná řecký kříž zaklenutý majestátní kupolí v křížení. Dalším příkladem je Schinkelovo Altes Museum v Berlíně, budova dokončená v roce 1824, která působí jako kříženec řeckého Parthenónu a římského Pantheonu. Nakonec McClellan zmiňuje Solomon R. Guggenheim Museum v New Yorku od Franka Lloyda Wrighta, otevřené veřejnosti šest měsíců po architektově smrti v roce 1959, jehož atrium vychází z představy obráceného zikkuratu, který spirálovitě vede pohled návštěvníků vzhůru k efektní prosklené kupoli.[13] Metafora muzea jako chrámu, který nahrazuje kostely opuštěné v době osvícenství, bude ještě více patrná, pokud se podíváme na vznik pražského Národního muzea.

2. 3. Muzeum jako palác veškerého lidského vědění

V našich podmínkách byla představa jednoho univerzálního chrámu vědění pěstována skupinou osvícenských šlechticů; v čele stál František Antonín Kolovrat a Kašpar Šternberk, díky jejichž darům a podpoře mohlo být roku 1818 založeno Vlastenecké muzeum.[14] Během několika let muselo vystřídat řadu nevyhovujících budov, jakými byly minoritský klášter sv. Jakuba na Starém Městě, hradčanský Šternberský či Nostický palác v ulici Na Příkopě. Proto roku 1839 přichází František Palacký s myšlenkou ideální budovy, jež by obsahovala výstavní sály pro geologii, mineralogii, zoologii, botaniku, archeologii, numizmatiku, knihovnu, sbírky grafiky, dále pak archiv, lapidárium, depozitáře a čítárny a studovny. Reprezentativní budova muzea měla stát na dnešním Smetanově nábřeží a k poctě

[12] McCLELLAN (pozn. 6), s. 48
[13] tamtéž, s. 51-60
[14] SKLENÁŘ (pozn. 1), s. 68

zemřelého císaře Františka I. měla být pojmenována *Francisceum*.[15] Aby český národ nezůstával pozadu za vzdělanějšími národy, jak o tom snil Palacký, následoval plán ve svém konceptu velká světová muzea, měl obsahovat ústřední okrouhlý slavnostní sál se sloupovými galeriemi ve výšce obou pater, který by byl zakončen velkolepou kopulí. Pod jednou střechou by bylo sdruženo jak muzeum, tak akademie výtvarných umění, konzervatoř a Jednota pro povzbuzení průmyslu v Čechách, tedy nejvýznamnější vědecké a kulturní instituce, které byly založeny za vlády Františka I. Soustředit veškeré vědění a vzdělání na jednom místě, postavit jej pohledově naproti Pražskému hradu a demonstrovat jeho význam postavením ohromného mramorového pomníku, inspirovaného podobou antických chrámů, to vše následovalo utopickou osvícenskou myšlenku, která už ze své podstaty nadlidských měřítek nemohla být nikdy realizována.

Že však utopické ideály neumírají s dobou, dokazuje podobný naddimenzovaný projekt *Mundaneum*, který se o sto let později snažili uskutečnit rakouský filosof Otto Neurath, jehož zajímala myšlenka sjednocené vědy, a belgický vědecký vizionář Paul Otlet, jenž přizval k plánování švýcarského architekta Le Corbusiera. [16] Nereálné ideály o shromáždění veškerého světového vědění v jednom paláci, jak to zamýšlel P. Otlet, se potkalo se socialistickými představami O. Neuratha, který si udržoval vizi takto přeplněné budovy, otevřené a přístupné pro lidi. V roce 1928 byly zahájeny rozhovory s Le Corbusierem o výstavbě „Světového Města“ (Cité Mondiale).[17] Ve skutečnosti se sešly tři osobnosti, které oplývaly velmi šlechetnými, ale naprosto nereálnými představami, že lze vytvořit budovu, která bude sloužit jako prostor zrcadlící současný i minulý stav světa, jeho složité mechanismy, a zároveň bude vyjevovat vzájemné vztahy mezi komunitami lidí. Následovala velmi slavná polemika mezi Le Corbusierem a Karlem Teigem; ten plánům Mundanea vyčítal právě bezúčelnou monumentalitu, která více než lidem a jejich potřebám slouží jako pomník samotnému architektovi.

[15] SKLENÁŘ (pozn. 1), s. 150-151
[16] Nader VOSSOUGHIAN: The Language of the World Museum: Otto Neurath, Paul Otlet, Le Corbusier, in: *Transnational Associations*, 2003 (1-2), s. 82-93, zdroj: http://www.academia.edu/3127404/The_Language_of_the_World_Museum_Otto_Neurath_Paul_Otlet_Le_Corbusier, vyhledáno dne 26. 2. 2014
[17] tamtéž, s. 83

Na novostavbu podle Palackého myšlenky však v polovině 19. století nedošlo; na plánovaném místě vznikl pouze jezdecký pomník Františka I. Teprve v roce 1883 byl zajištěn pozemek na horním konci Václavského náměstí a byla vypsána soutěž na novou budovu Národního muzea. Vyhrál neorenesanční návrh Josefa Schulze s heslem „Pro patria". Dnešní podoba muzea vychází ze Semperových a Hasenauerových muzejních budov při císařském fóru, od nichž J. Schulz převzal základní dispoziční schéma bloku se středním křídlem mezi dvěma dvory a reprezentativním prostorem pod kupolí; ta se nachází na bodě styku čelního a středního křídla.[18] Budova muzea s majestátní kupolí, fasádou sbíhající se ke středu evokujícímu antický chrám s tympanonem, perraultovský monumentální sloupový řád na fasádě mezi rizality, reprezentativní umístění nad Václavským náměstím, pevnostní charakter bosážovaného soklu, to vše potvrzuje snahu demonstrovat moc, která z vědění plyne. Nešlo ale pouze o osvíceneckou myšlenku zpřístupnit lidstvu vzdělanost a kulturu, v historickém kontextu vzniku Národního muzea se jednalo především a právě o konstrukci a potvrzení vlastní slovanské identity, přesně v intencích toho, o čem píše Donald Preziosi ve své eseji *Hearing the Unsaid*, která již byla zmíněna. Chrám vědy a kultury, o jehož postavení čeští šlechtici tolik usilovali, měl uchovávat hodnotné artefakty, které napomáhaly konstruovat kulturní a historickou identitu českého národa, vzbuzovat národní hrdost a zároveň přírodovědnými a historickými předměty z celého světa demonstrovat svou internacionalitu.

2. 4. Národní galerie v Praze

Pokud se však zabýváme výtvarným uměním, je třeba se především zaměřit na historii naší hlavní instituce, která vystavuje umělecká díla, tedy na historii Národní galerie. Její počátky jsou obdobné jako okolnosti Národního muzea. Zásadní roli pro vznik Společnosti vlasteneckých přátel umění hrála atmosféra osvícenských představ o veřejně přístupném umění, které bude vychovávat a zušlechťovat český národ. Uvědomělá a vlastenecky zaměřená česká šlechta spolu

[18] Mojmír HORYNA: Architektura přísného a pozdního historismu, in: *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, Praha 2001, s. 152

se vzdělanci a učenci pociťovala stále více naléhavou a potřebnou obrodu národního vkusu a vzdělání v oblasti výtvarného umění. Proto byla po vzoru lipské Společnosti učenců, krasoduchů, umělců a znalců umění a norimberského spolku pro podporu umělecké tvorby založena roku 1796 Společnosti vlasteneckých přátel umění (původně německy nazvaná Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde).[19] Výsledkem bylo zřízení dvou důležitých institucí pro podporu umělecké tvorby a prezentace: Obrazárna Společnosti, sídlící zpočátku v Černínském paláci, a Kreslířská akademie, k jejímuž vedení byl povolán Josef Bergler ml.[20]

Na své cestě vstříc dvacátému století, kdy byla Obrazárna přetvořena do dnešní podoby, prošla ještě mnoha změnami a místy, které se často křížily právě s historií Národního muzea. V Černínském paláci sídlila Obrazárna pouze do roku 1809, kdy musela uvolnit místo vojenskému lazaretu. Následně sdílela Šternberský palác na Hradčanech právě se sbírkou Národního muzea. Již kolem poloviny 19. století se tyto prostory ukázaly jako nevyhovující, proto roku 1868 Společnost rozhodla o změně sídla Obrazárny. Část sbírky byla instalována v tzv. Portheimském domě ve Spálené ulici a v roce 1876 pak provizorně v malostranském Šternberském paláci.[21] Mezitím se stále uvažovalo o nutné novostavbě, která měla stát na místě plánovaného Franciscea, ke které poskytl plány Antonín Barvitius v roce 1871.[22] Plány však ztroskotaly na nedostatečných financích, a tak na důstojné a reprezentativní výstavní prostory musela sbírka počkat až do roku 1885. Idea vlastního chrámu umění gradovala právě kolem začátku 80. let, kdy K. B. Mádl plédoval a hájil představu národní galerie, vystavující tendenční kolekci výjevů z domácích dějin a vzešlou z aktuálních potřeb českého národa. Veřejná sbírka se sice uskutečnila, avšak pražská radnice za ní vystavila pouze Brožíkovo plátno *Hus před koncilem* a později ještě další obraz *Zvolení Jiřího z Poděbrad českým králem*. *„Nešlo však o zakládání nějaké národní galerie, nýbrž o kulturně politickou manifestaci, jejímž prostřednictvím si magistrát*

[19] Vít VLNAS: „Znovuvyzdvižení umění a vkusu“. Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796-1884, in: *Obrazárna v Čechách 1796-1918* (kat. výstavy), Praha 1996, s.26
[20] tamtéž, s. 27-30
[21] tamtéž, s. 33-34
[22] tamtéž, s. 34

zajišťoval postavení protektora nacionálně českého výtvarnictví a jeho zahraničních vazeb."[23]

Až peněžitý dar od České spořitelny dopomohl k výstavbě Domu umělců podle návrhu Josefa Zítka a Josefa Schulze, později byl nazván Rudolfinum. Na vlastní instalaci sbírky se vedle Antonína Barvitia podíleli Vojtěch Lanna a Josef Neumann společně s hrabětem Zdeňkem Thun-Hohensteinem.[24] Barvitius zvolil metodu prezentace co největšího množství děl, která ve svém rámci shrnovala umělecký vývoj od středověku až po 19. století. V Rudolfinu pak sbírka setrvala až do vzniku samostatné Československé republiky, kdy se správy Obrazárny ujal Vincenc Kramář. Ten usiloval o zestátnění celé sbírky, což se podařilo až v roce 1937. Obrazárna od té doby nesla oficiální název Státní sbírka starého umění.[25] Od roku 1919 se zároveň táhne tíživý a stále aktuální problém vlastní budovy, zřízené pro účely Národní galerie, který nebyl nikdy zrealizován. Vincenc Kramář o to sice usiloval, v roce 1924 byla dokonce vypsána architektonická soutěž na výstavbu nové budovy. Veškeré plány však selhaly v důsledku stavu v předmnichovském a posléze poválečném Československa. A později zvítězila představa, že získané budovy po celé Praze, kterými byla Městská knihovna, zámek Zbraslav, palác Kinských, hradčanské paláce, klášter sv. Jiří a sv. Anežky a nakonec onen tolik diskutovaný Veletržní palác, otevřený po nákladné rekonstrukci roku 1995, snad vlastní budovu Národní galerie vynahradí. Adaptaci historických budov preferoval i Kramářův následovník Vladimír Novotný, který Národní galerii vedl od konce války do roku 1967, kdy ji převzal Jiří Kotalík.[26]

Po všechny tyto roky, kdy byla její podoba postupně utvářena a kdy sbírkové kolekce byly jen velmi pomalu rozšiřovány, působila celá Národní galerie jaksi provizorně, ve vypůjčených prostorech, často nevyhovujících, odbornou veřejností kritizovaných, jako by ani nebylo upřímným přáním veřejnosti postavit reprezentativní budovy. Jako kdybychom ji nikdy nepotřebovali. Ředitelé Národní galerie, s výjimkou Jiřího Kotalíka, nikdy nezískali patřičnou prestiž, ani nebyli do

[23] VLNAS (pozn. 19), s. 90
[24] tamtéž
[25] Vít VLNAS: Národní galerie v Praze. Úkol pro dnešek i pro budoucí generace: Projekt pro výběrové řízení na místo generálního ředitele Národní galerie v Praze, březen 2010, zdroj: http://www.dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf, vyhledáno dne 27. 2. 2014
[26] tamtéž

médií zváni jako kompetentní osobnosti, vyjadřující se o situaci současného výstavnictví. Krize galerijního prostoru také nikdy nebyla explicitně kritizována ze strany umělců. Ti se povětšinou zaměřovali na autoritativní chování bývalého ředitele Milana Knížáka[27].

Přitom veškerá odborná společnost vnímá problémy, které Veletržní palác znamená pro vystavování moderního a současného umění. Již od poloviny 90. let 20. století bylo neustále upozorňováno na neadekvátní prostory, které nikdy k vystavování současného umění sloužit neměly. Zároveň jej doprovází poměrně složitý a nešťastný osud, který se ani usilovným vybělením prostor nepodařilo zcela vydrhnout ze zdí, skrytých za dřevotřískovými představenými stěnami.

Veletržní palác byl postaven podle vítězného soutěžního návrhu Josefa Fuchse a Oldřicha Tyla v letech 1924 až 1928, avšak dnešní podoba je pouhým torzem podstatně rozsáhlejšího, neuskutečněného záměru.[28] Přesto se řadí mezi monumentální pražské budovy, demonstrující své účely přísnou železobetonovou konstrukcí a utilitaristickým přístupem k řazení prostor. Dům má dvě dvorany - jednu malou na šířku budovy a jednu velkou podélně umístěnou. Striktně geometrické a horizontální okenní pásy a horní patro odsazené od fasády se čtvercovými okny ústí na hlavní ulici. Původně byl palác postavený pro účely Pražských vzorkových veletrhů. K těmto účelům však sloužil pouze do začátku 2. světové války. Během války zaplnily velké dvorany davy vyděšených Židů se zavazadly, kteří byli odsud nacisty odváděni na blízké holešovické nádraží a vlakem posíláni do Terezína. Později neštěstí palác dále doprovázelo, po válce sloužil k administrativním účelům, aby konečně potvrdiv svůj neblahý osud v 70. letech kompletně vyhořel. K plánované likvidaci však nedošlo, naopak byl rekonstruován pro potřeby Národní galerie a její sbírky moderního a současného umění.

Pro vystavování současného umění jsou však prostory Veletržního paláce více než nevhodné. Hlavní dvorana hned u vchodu je malá a na ochozy se větší objekty nevejdou. V patrech jsou příliš nízké stropy a stěny vytvářejí dlouhé a úzké chodby. Zásadním problémem je také samotný provoz Veletržního paláce, kdy

[27] O akcích skupin Rafani a Pode Bal bude řeč později.
[28] Jan E. SVOBODA, Jindřich NOLL, Ester HAVLOVÁ: *Praha 1919-1940. Kapitoly o meziválečné architektuře*, Praha 2000, s. 91

budova spotřebovává přes polovinu celkových provozních nákladů Národní galerie.[29] Vysoké náklady tak nedovolují tolik potřebnou celkovou rekonstrukci paláce a její přeměnu na návštěvnicky příjemné centrum současného a moderního umění. Už ze své podstaty nemůže splňovat kritéria muzea umění a zároveň Kunsthalle, k čemuž Národní galerie aspirovala v roce 1942, kdy byla sloučena Státní sbírka starého umění a Moderní galerie. Nehledě na to, že funkci Kunsthalle Národní galerie žádným způsobem neplní.[30]

[29] VLNAS (pozn. 25)
[30] tamtéž

3. Institucionální definice umění

Jedním z prvních teoretiků zabývajících se statusem uměleckého díla, jenž je definován institucionálními podmínkami, je Arthur Danto. Jeho příspěvek k samotné podstatě uměleckého díla vyvolal v poválečné teorii umění zásadní obrat. Spočíval v tvrzení, že při rozhodování se o tom, zda dané dílo je či není uměním, nerozhoduje jeho funkce, ani vzhled, nýbrž kontextuální podmínky jeho existence. Nejedná se o samotnou výrobu, ale o to, kde a v jakém rámci je dílo prezentováno veřejnosti. Ve svém slavném článku *The Artworld* (Svět umění) z roku 1964 popisuje instalaci Andyho Warhola ze stejné doby, tvořenou z překližkových kvádrů imitujících krabice s práškem na praní Brillo. Aby mohly být tyto krabice označené za umění, a tak odlišeny od běžných předmětů, je třeba, aby za nimi stála určitá teorie umění. „*Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo*."[31] Na základě rozhodnutí autora a vystavení objektů v galerii se tak krabice staly uměleckým dílem, vstoupily do světa umění. Nezáleží tedy na ničem, co jsme schopni na předmětu perceptuálně vypozorovat. Podle Danta vše zcela leží v moci, kterou disponuje svět umění, který stojí na pilířích teorie umění. Tak dává Danto v polovině 60. let, v době rozkvětu minimalismu a napjatých politických situací po celém světě, základní podněty k institucionální kritice.

Podobnou myšlenku jako Arthur Danto rozvíjí ve své studii o vzniku a struktuře literárního pole francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Tzv. *pole* je prostor, v jehož rámci se pohybují aktéři na různých pozicích. Pozice aktivního účastníka je proměnlivá a je výsledkem interakce mezi specifickými pravidly pole, jeho habitem a kapitálem (sociálním, kulturním či ekonomickým). Jednotlivá pole (umělecké, náboženské, politické) fungují v rámci jednoho společenského prostoru. Každé pole „*se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu.*"[32] V takovém prostoru se

[31] Arthur DANTO: Svět umění, in: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (ed. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov), Červený Kostelec 2010, s. 107
[32] Pierre BOURDIEU: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010, s. 282

předmět stává uměleckým dílem ne na základě nějaké esenciální vlastnosti, nýbrž tím, že se ocitá v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení.

Institucionální podstatu uměleckého díla ale poprvé popíše George Dickie v roce 1969, o pět let později se jí obšírněji zabýval v textu nazvaném *What is Art? An Institutional Analysis* (Co je umění? Institucionální analýza). Stejně jako Danto i Dickie tvrdí, že prohlášení určitého artefaktu za umělecké dílo nestojí na nějaké esenciální vlastnosti dotyčného předmětu, nýbrž na jeho existenci v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení. Dickieho tvrzení o společensko-institucionálním rozměru je dokázáno dvěma podmínkami postačujícími k prohlášení předmětu za umělecké dílo, tedy: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).*“[33] Přičemž svět umění je velmi široký pojem, do nějž spadají jak umělci, tak historici, teoretici a filozofové umění, kurátoři, kritici, zaměstnanci galerií a další osoby.

George Dickie používá Dantův termín *svět umění* k označení pestré společenské instituce, která tvoří základ uměleckých děl. Instituce je podle Dickieho výsledek dlouhotrvající tradice a ustálené konvence. Dickie za příklad sice dává divadlo a divadelní hry, stejnou tezi lze ale vztáhnout také na svět výtvarného umění. Umělecká díla jsou vytvářena umělci a existují právě díky rámci systému světa umění. Instituce hraje v tomto systému zásadní roli. Pro Dickieho je institucí určitá zaběhnutá praxe[34], nejde proto pouze o společenství pracovníků galerie nebo korporaci pod názvem Národní galerie. Jde především o naplňování zavedených konvencí, které byly utvářeny po dlouhá staletí. Duchamp a jeho dadaističtí druhové instituce nebourali, jak by se mohlo na první pohled zdát, nýbrž velmi precizně obnažovali institucionální esenci umění. Tím, že Duchamp nazval své ready-mades uměleckými předměty, upozorňoval na proces udělování statusu umění, který do té doby „dřímal ve stínu“.

[33] George DICKIE: Co je umění? Institucionální analýza, in: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (ed. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov), Červený Kostelec 2010, s. 122
[34] tamtéž, s. 120

Dickieho teze byly podrobeny kritickému zhodnocení z pera Richarda Wollheima, který se tématu institucionální definice umění věnoval ve své knize *Art and Its* Objects (2. doplněné vydání 1980).[35] Wollheim analyzoval Dickieho teorii z hlediska vztahu mezi procedurou udělování statusu uměleckého díla a těmi, kdo tento status udělují. Zatímco Dickie se zabývá především oním aktem, kdy se artefakt stává uměleckým dílem, Wollheim jednoduše upozorňuje na jeho vratkou, z lidských jedinců složenou, základnu. Poukazuje na fakt, že zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody, avšak taková podmínka není zmíněna v původní Dickieho definici a bez ní ztrácí status na své relevanci.[36] Na cirkularitu Dickieho definice, která zároveň stojí na kompetencích zástupců světa umění a s nimi i padá, poukazoval ve svém komentáři také Denis Ciporanov.[37]

Všechny tyto teoretické texty připravovaly na sklonku 60. let živnou půdu pro umělecká díla, která explicitně kritizovala institucionální systém a jeho mocenskou strukturu. Umělci rozebírali jak institucionální podstatu uměleckého díla, tedy fakt, že dílo se stává uměleckým dílem právě díky rámci světa umění, tak mocenské autority, jimiž disponují ředitelé či správní rady galerijních a muzejních institucí. Nešlo v prvé řadě o jejich zrušení, jako spíše o poukázání na ně a o analýzu jejich činnosti. Tomu je však věnována kapitola o institucionální kritice.

[35] Denis CIPORANOV: Reakce na institucionalismus, in: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (ed. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov), Červený Kostelec 2010, s. 163

[36] Richard WOLLHEIM: Institucionální definice umění, in: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (ed. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov), Červený Kostelec 2010, s. 167-174

[37] více zde: Denis CIPORANOV: Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho, zdroj: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf, vyhledáno dne 8. 4. 2014

4. Institucionální kritika

4. 1. Co je institucionální kritika

Institucionální kritika je – zjednodušeně řečeno - kritika zaměřená na struktury, v jejichž rámci instituce umění fungují a působí. Je úzce spojena s prvotní myšlenkou vzniku muzeí a s institucionální definicí umění, jež byla aktuální především v 60. a 70. letech na Západě. Ačkoliv je instituce většinou spjata s konkrétním fyzickým umístěním, tedy s nějakou budovou - v našem případě s muzeem či galerií - v rozšířeném významu se institucí stávají všichni aktéři světa umění. Samotnou institucí tak může být umělecké dílo, umělec či umělkyně, teoretik či teoretička nebo historik či historička umění, může jím být kurátor či kurátorka expozice, nakladatelství vydávající knihy o umění, sběratel či sběratelka, vše, co se světem umění úzce souvisí a má potenciální moc rozhodovat, co umění je a není. Protože je však takové rozdělení příliš obecné a v podstatě jej nelze definovat, umělci pracující v rámci institucionální kritiky se zaměřují převážně na struktury moci a vlivu, které stojí v pozadí fungování veřejných institucí typu muzea či galerie nebo jsou přímo drženy konkrétními osobami, jakými je například ředitel nebo ředitelka či správní rada muzea. Díla institucionální kritiky se neprojevují vždy přímo a otevřeně kriticky, často spíše odhalují neviditelné podpěry a upozorňují na ně. Lépe to bude patrné na konkrétních intervencích umělců, kterým budou věnovány následující podkapitoly.

Faktický vznik institucionální kritiky je tradičně spjat s hnutím minimalistického sochařství v 60. letech v USA. Linii intervencí kritizujících galerijní praktiky lze však vztáhnout až k Marcelu Duchampovi, jeho ready-mades, a odtud ji potom vést k dadaistickým akcím a k textům situacionistů z 50. let.

Duchampovy ready-mades určitě změnily povahu samotného umění a nastínily řadu otázek, jež vyzývají k posouzení tradičních měřítek hodnocení uměleckých děl. Odmítnutí konvencí bylo však mnohem obecnější (a také radikálnější), než jak tomu bylo o padesát let později, v podstatě dadaismus cílil na vše, co bylo spojeno se starším uměním, ať už na konvenční společenský vkus, na

instituce, tradice či na obvyklé techniky. Pokud ready-mades poukazovaly na institucionalizaci umění, situacionisté na to odpověděli radikalizací avantgardní představy o spojení umění a života. Návody na vytváření nezvyklých situací poukazovaly vždy na prostor mimo instituce, zároveň podobně jako dadaisté usilovali o vychýlení převládajících estetických prvků, nikdy ale neadresovali své akce konkrétně a nezabývali se skrytými strukturami uměleckých institucí.

Jestliže institucionální kritika vyrostla z dědictví avantgardy, je také ve stejnou chvíli „dítětem své doby". A to právě tím, že již předznamenává postmodernu. Jak o tom píše Nicolas Bourriaud v úvodu ke své knize *Vztahová estetika*[38], kde parafrázuje myšlenky Jeana-Francoise Lyotarda, postmoderna se soustředí více na přítomný svět, který obývá, než na budování idejí. *„Jinými slovy, díla si již nekladou za cíl vytvářet imaginární či utopickou realitu, ale konstituovat způsoby existence či modely chování uvnitř existující reality, bez ohledu na umělcovo měřítko*."[39] Jednoduše řečeno, institucionální kritika se soustředí na to, co je teď a tady.

Počátek institucionální kritiky je tedy spíše spletitá cesta vedoucí napříč celým 20. stoletím, jež více než o samostatném hnutí vypovídá o vytváření podkapitol jednotlivých avantgard. Tuto situaci poměrně dobře ilustruje úzká spojitost s konceptuálním uměním a s minimalismem. Co však institucionální kritiku a konceptuální umění odlišuje od jiných hnutí a zároveň je spojuje, je fakt, že obě tyto tendence nejsou zdaleka ještě u konce svých sil. Institucionální kritika byla už tolikrát prohlášena za poraženou či za samu sebe zinstitucionalizovanou, počet textů vydaných v 90. letech 20. století a na počátku 21. století však hovoří o tom, že zdaleka ne všechno bylo dosud osvětleno a že je tomu naopak. Institucionální kritika rozhodně ještě neřekla své poslední slovo, ale stále se vyvíjí a transformuje.

Institucionální kritika se v širším kontextu řadí do proudu neoavantgardních návratů, jak o tom Hal Foster referuje ve svém známém textu *Co*

[38] Kniha vyšla v roce 1998 ve Francii pod názvem *Esthétique relationnelle.*
[39] Nicolas BOURRIAUD: Vztahová estetika, zdroj: http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1, vyhledáno dne 31. 3. 2014

je nového na neoavantgardě?[40] Návratů proto, protože institucionální kritika v některých tradicích navazuje na avantgardní hnutí, jakými byly dadaismus, konstruktivismus a surrealismus. Jejich představitelé usilovali o negaci autonomie umění, která byla chápána jako znak buržoazní společnosti. Umělci institucionální kritiky, jako Haacke, Asher, Buren a Broodthaers, rozvinuli kritiku konvencí tradičních médií (jak ji revoluční hnutí prováděla) *„do podoby zkoumání instituce umění, jejich percepčních, poznávacích, strukturálních a diskursivních parametrů."*[41]

Cestu od Duchampova vlivu přes minimalismus nastiňuje Benjamin H. D. Buchloh ve svém textu *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, který byl původně napsán v roce 1989 pro katalog výstavy „*L'art conceptuel: une perspective*" v Musée d'art moderne v Paříži a později otištěn ve vlivném časopise *October*.[42] Počátky konceptuálního umění, které tvoří podhoubí pro institucionální kritiku, vztahuje Buchloh ke kubismu a jeho práci s prvky jazyka ve vizuálním umění. Napjaté vztahy a prolínání strukturalistické analýzy jazyka a formalistního zkoumání reprezentace jsou konceptuálnímu umění vlastní. Zároveň mu v extrémní formě pomáhají zcela nahradit materiální objekt a perceptuální zkušenost lingvistickou definicí, a tím napadnout konvenční vlastnosti uměleckého objektu: jeho vizualitu, komodifikační funkci a tradiční podoby jeho distribuce.[43] Důležité je, že konceptuální umění, kubismus a dadaismus otevřely dveře uměleckým dílům, která již neodpovídají tradičním funkcím umění, jako byla reprezentace skrz ikonický, indexikální či symbolický vztah mezi označovaným a označujícím (Arthur Danto mluví o teorii *umění jako imitace*), ale které naopak vytvářejí zcela nové objekty, které k žádným situacím neodkazují, nýbrž nové situace podněcují. Nejedná se tedy o nápodobu, ale o novou skutečnost (podle Danta jde zde o teorii *umění coby reality*). Nejlepším příkladem jsou právě díla tzv. minimalistů.

Minimalisté se kromě samotné ontologie uměleckého díla začali zabývat také fenomenologickým vztahem mezi divákem a dílem a jeho pohybem

[40] Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?", in*: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 4, Praha 2010, č. 8, s. 58–84
[41] tamtéž, s. 76
[42] Julia BRYAN-WILSON: A curriculum of Institutional Critique, in: *New Institutionalism* (ed. Jonas Ekeberg), Oslo 2003, s. 97
[43] Benjamin H. D. BUCHLOH: Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: *October*, Vol. 55 (Winter, 1990), s. 107

v prostoru. S postupným odhmotňováním a konceptualizací umění již začínalo být patrné, že samotná existence uměleckého díla nezávisí ani tolik na materiálu, procesu, textuře, ale především na vztahu k divákovi a na kontextu, ve kterém se dílo a divák nachází.

Co se týče vztahu mezi dílem a divákem, tradičně je s minimalistickými instalacemi spojován text francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání* z roku 1945. Jedna z jeho klíčových tezí je, že předmět je neoddělitelný od osoby, která jej vnímá, a dílo nikdy není jen samo sebou, jelikož stojí na druhé straně našeho pohledu, jenž mu „propůjčuje lidskost" (gaze (…) which „invests it with humanity").[44] Obojí, vnímající subjekt a vnímaný objekt, jsou dva na sobě závislé systémy. Merleau-Ponty ale nepodporuje hegemonii zraku a zahrnuje do fenomenologie vnímání zkušenost celého těla. Naše vnímání světa je závislé na našem bytí a zároveň naše bytí je determinováno tím, jak vnímáme. Protože nejsme schopni vystoupit ze světa, ale jsme do něj plně vnořeni, nemůže být ani naše vnímání nezávislé na kontextu, ve kterém se nacházíme. Tuto myšlenku rozvíjel už Martin Heidegger ve své klíčové práci *Bytí a čas*, kde upozorňuje na neodlučitelnost světa a našeho bytí v něm.

U Merleau-Pontyho hraje velkou roli primární vjem. Nejdříve svět vnímáme a později jej analyzujeme. „*Jak jsme viděli, být tělem znamená být svázán s určitým světem. Naše tělo zprvu není v prostoru, je bytím k prostoru*."[45] Zásadní je právě onen důraz na tělo, které zkušenost zakouší. Právě tělo a s ním spojené tělesné vnímání jsou motivy, které jsou v Merleau-Pontyho filozofii silně akcentovány.

Merleua-Pontyho kniha *Fenomenologie vnímání* byla do angličtiny přeložena v roce 1962; záhy byla přijata umělci a teoretiky ve snaze popsat nové estetické zkušenosti plynoucí z vnímání minimalistických děl. Překližkové trámy Roberta Morrise, kostky Carla Andreho, železné desky Richarda Serry, plexisklové boxy Donalda Judda: díla jsou to většinou velmi jednoduchá, postavená přímo na podlahu galerie, neobsahují žádný děj. Návštěvník prochází mezi nimi, případně na ně může i stoupnout (Carl Andre), fyzický kontakt je ve skutečnosti mnohem více aktivován, než jak je tomu v případě vnímání tradičních soch v expozicích. Divák,

[44] Claire BISHOP: *Installation Art*, London 2005, s. 50
[45] Maurice MERLEAU-PONTY: *Fenomenologie vnímání*, Praha 2013, s. 193

vnímatel, je postaven před otázky o vztazích mezi uměleckými objekty a prostorem, ve kterém se nachází, a do tohoto uskupení vstupuje jako neméně důležitá třetí entita. Hal Foster nazývá tento posun novým zájmem o tělesnost, o snahu nově analyzovat percepci uměleckého díla.[46] To, co minimalismus zčásti rozpracoval, dovedli ještě dále ve své analýze podmínek divákovy percepce umělci institucionální kritiky.

Umělecké dílo je vždy již dopředu orámováno konvencemi jazyka, diskurzu, tedy se nachází uvnitř již existující institucionální moci a aparátu ideologie a ekonomie. Dílo bude vždy mít poněkud jiný význam, pokud jej budeme mít doma nad krbem, nebo se vypravíme na tematickou výstavu do Národní galerie, či jej spatříme na veletrhu umění, kde bude zařazeno do zástupu značně odlišných předmětů. To všechno jsou poměrně zjevná fakta, jež před 60. lety minulého století nebyla vůbec reflektována ve světě. U nás v českém prostředí ještě stále nejsou reflektována nebo jen v nepatrných náznacích, o nichž bude řeč později.

4. 2. Institucionální kritika na Západě

Institucionální kritika nabývala během 70. let minulého století na Západě mnoha podob. Souhrnně by se dalo říct, že prozkoumávala ideologické, sociální a ekonomické funkce uměleckého trhu, muzejních institucí, jejich patronů a dalších mechanismů prodeje a vystavování umění. Umělci institucionální kritiky se zabývali specifickým architektonickým prostorem (Michael Asher), akviziční politikou a normotvornou funkcí muzejních institucí (Marcel Broodthaers) a jejich financováním (Hans Haacke). Pozdější generace institucionální kritiky ironizovala a tematizovala standardizované a konvenční sítě interpretací (Andrea Fraser) a dlouhotrvající systémy rasových nesrovnalostí, které muzejní a galerijní instituce podporují a produkují (Fred Wilson).[47]

Díla institucionální kritiky se nesnaží jen upozornit na konzervativní roli muzeí jako opatrovníků umění, ale spíše povzbuzují diváka v jeho uvědomění si institucionální autority v otázce samotné podstaty uměleckého díla a její moci

[46] Hal FOSTER: *Return of the Real*, Cambridge, Mass. 1996, s. 43
[47] BRYAN-WILSON (pozn. 42), s. 91

měnit významy a smysly. Zároveň umělci tohoto proudu usilují o vtažení procesů a praktik vystavování a sbírání exponátů do mnohem širšího socio-kulturního kontextu. Nikdy si ale nekladou za cíl podobné radikální celospolečenské proměny jako situacionisté. Jejich projevy a přání jsou umírněnější. Nejlépe to bude vidět na konkrétních počinech umělců řazených do institucionální kritiky.

4. 2. 1. Hans Haacke

Jednou z prvních vlaštovek institucionální kritiky, jež zároveň přímo vychází z estetiky minimalistického sochařství, jak podotýká ve svém textu *Conceptual Art 1962 – 1969* Benjamin H. D. Buchloh, je *Condensation Cube* **[1]** (Kondenzační kostka) Hanse Haackeho, pocházející z rozmezí let 1963 až 1965[48]. Dědictví minimalismu je patrné v použitém tvaru kostky, jež podle Donalda Judda tvoří dokonalý tvar, který není organický, tedy odkazuje jen sám na sebe, odmítá tradiční prostorové parametry vertikality a horizontality, popírá ontologii prostoru a s tím spojené konvenční způsoby čtení uměleckého díla.[49] Vznik čtverce v obraze je samozřejmě spojován s dílem Kazimira Maleviče a s jeho suprematistickými obrazy z první světové války.

Haackova *Kondenzační kostka* je uzavřená krychle z plexiskla, jejíž dno zaplňuje přibližně centimetr vody. Po umístění kostky do místnosti v muzeu se časem voda ohřeje na stejnou teplotu, jakou má okolní vzduch. Pokud ale přes noc teplota v místnosti klesne, díky stoprocentní vlhkosti vnitřku kostky se stěny zevnitř orosí. Stejně tak se zachová uzavřená lahev, která je částečně naplněná vodou a bude stát na našem pracovním stole po několik dní. Haackeho dílo bývá často špatně spojováno s biologickým obratem v umění a v jeho poukazech na přírodu, jak se k tomuto tématu ve stejné době vyjadřují třeba land-artové projekty, Haackovi však neležely na srdci tolik fyzické zákony a jejich vztah ke světu jako spíše jejich metaforický obraz. Úspěch kondenzace je plně závislý na teplotních podmínkách, které muzejní prostory navozují. A pak také svým tvarem

[48] BUCHLOH (pozn. 43), s. 134
[49] tamtéž, s. 130

evokuje architektonický prostor, čímž explicitně poukazuje na vnější předpoklady umění.

Haackeho stěžejní díla úzce souvisí s politickou situací v Evropě a USA na konci 60. let. [50] Rok '68 hrál zásadní roli nejen na starém kontinentu, ale také ve Spojených státech, kde byl spáchán atentát na Roberta Kennedyho a Martina Luthera Kinga, což znamenalo konec levicových nadějí a rozpoutalo mohutné nepokoje namířené proti úřadujícímu prezidentovi Lyndonovi Baines Johnsonovi a proti účasti amerických vojsk ve válce ve Vietnamu.[51] Haackeho odpovědí na politickou situaci bylo dotazování se návštěvníků výstavy *Informace* v MOMA v New Yorku, zda by volili Nelsona Rockefellera jako guvernéra státu New York, kdyby podporoval Nixonovy militaristické výboje. Důležitý je v tomto kontextu fakt, že Rockefeller byl vážený člen dozorčí rady muzea. Většina respondentů odpověděla negativně.[52]

Protestům proti válce ve Vietnamu věnovali pozornost také členové Koalice pracovníků umění (Art Workers' Coalition), kterou v roce 1969 pomáhal formovat Carl Andre. Ti uspořádali dvě demonstrace přímo v MOMA, zatímco v květnu 1970 Andre a Robert Morris vedli „Stávku umění" a požadovali od Metropolitního muzea umění, aby zavřením svých prostor na jeden den upozornili na nemilosrdné chování ze strany vedení státu. Začátek 70. let poznamenal také jinou instituci, a to Guggenheimovo muzeum v New Yorku. Po aféře s odstraněním Burenova velkoformátového plátna z atria muzea ještě před začátkem mezinárodní výstavy minimalismu byl zamítnut další kritizující projekt: Haackeho *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social Systém, as of May 1, 1971*. Šlo o instalaci dokumentů, jež bylo možné sehnat v městské knihovně v New Yorku a které pojednávaly o korporátních a obchodních zájmech některých členů rady Guggenheimova muzea.[53] Haacke tímto projektem upozorňoval na zdánlivou neutralitu muzeí a galerií a na úzké vztahy mezi vlivnými členy správních rad, soukromníky a politiky.

[50] David HOPKINS: *After Modern Art 1945 – 2000*, Oxford 2000, s. 166
[51] V lednu 1969 nastoupil do prezidentského úřadu Richard Nixon, jenž nechal rozšířit bombardování na Kambodžu a Laos a zároveň brutálně potlačoval studentské demonstrace. Masakr na Kent State University a Jackson State College si vyžádal i několik mrtvých a zraněných studentů.
[52] HOPKINS (pozn. 50), s. 166
[53] tamtéž, s. 167

4. 2. 2. Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers se k výtvarnému umění dostal až po dlouhé kariéře surrealistického básníka, když si v roce 1964 uvědomil komerční potenciál konceptuálního umění. Podařilo se mu vystavit jak svou zapaspartovanou básnickou sbírku, tak předměty pohrávající si s estetikou pop-artu, jako byly mušle nebo lidské kosti pomalované barvami belgické vlajky.[54]

Kuriózní situace pro Broodthaerse nastala v roce 1968, kdy se studenti v Bruselu, stejně jako v celé Evropě, bouřili proti zavedeným autoritám a institucím a v rámci protestů obsadili Palais des Beaux-Arts. Broodthaers byl jedním z hlavních aktérů okupace, pomohl formulovat protestní manifest odmítající komercionalizaci umění, avšak otázkou zůstává jeho nejednoznačná role, protože právě kvůli vydělávání peněz začal Broodthaers vytvářet umělecká díla.[55] Později když odstoupil z protestního výboru, veřejně deklaroval: „*Cíl každého umění je komerční. Stejně takový je i můj cíl.“*[56]

Touha pochopit mocenské struktury muzea, jež zásadně ovlivňují kulturu, a snad i na těchto strukturách poněkud zvrhlým způsobem participovat, vedla Broodthaerse ke vzniku vlastního fiktivního muzea. Na podzim roku 1968 otevřel vlastní *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle* v přízemí svého domu. Hosté pozvaní na otevření muzea mohli spatřit expozici sestavenou z mnoha prázdných dřevěných beden určených pro přepravu křehkých objektů, pohledů slavných francouzských maleb přilepené na stěnu a venku stojící prázdnou dodávku, jež blokovala výhled z okna pokoje.**[2]** Není snad třeba podotýkat, že muzeum žádné skutečné sbírky nemělo, během čtyř let změnilo několikrát místo, a v roce 1970 se jej z důvodu údajného bankrotu snažil Broodthaers dokonce prodat. Právě fakt fiktivnosti vznáší podle Broodthaerse širší otázky na umění jako klam, podvod, a zároveň se snaží vnést světlo do mechanismů umění, uměleckého života a společnosti.[57]

[54] Rachel HAIDU: *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*,Cambridge, Mass. 2010, s. 9
[55] Irving SANDLER: *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*, New York 1996, s. 94
[56] tamtéž, s. 95
[57] Marcel BROODTHAERS: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (1972), in: *Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writing*, Cambridge, Mass. 2009, s. 138-139

Svým fiktivním muzeem pokračuje Broodthaers v tradici započaté René Magrittem, jež vytvářel obrazy upozorňující na klamavou podstatu umění. R. Magritte se však zaměřoval na kritiku samotné instituce umění, kdežto Broodthaers poukazuje na zdánlivě neutrální pole muzeí a galerií a vznáší komplexní otázky ohledně kulturních významů a symbolů. Metaforou pro institucionální moc mu byl právě orel, jenž se stal ústředním tématem Broodthaersova muzea. Orel disponuje mytickou mocí, často je také používán jako symbol impéria, a to umožnilo Broodthaersovi vytvořit explicitní paralelu k mytické moci umění a jeho institucí.

4. 2. 3. Michael Asher

Jednou z nejvýraznějších osobností institucionální kritiky je určitě Michael Asher, známý svou přeměnou prostoru Pomona College Art Gallery v Californii, která trvala od 13. února do 8. března 1970. Asher se do uměleckého provozu zapojil na samém sklonku 60. let, kdy začal přestavovat prostory malých galerií. Jeho specifickou činností nebylo vytváření nových objektů, jako to dělali Buren, Haacke nebo Broodthaers, nýbrž vyvíjel strategii situacionistické estetiky, která odmítala participovat na praktikách galerijního aparátu, ale spíše odhalovala fyzické podmínky jeho existence. Jeho tvorba byla radikální ve smyslu naprosté pomíjivosti a vytrvalé kritiky, která analyzovala podmínky estetické produkce a recepce při každém vstoupení do galerijního prostoru.[58] Každá Asherova instalace byla po skončení výstavy zničena, proto dnes existuje pouze jedno jeho dílo ve veřejné a jedno v soukromé sbírce.

První instalace, kdy Asher do galerie nic nepřinesl (před tím pracoval například se vzduchem a dopomáhal si příslušnými nástroji), se udála na podzim roku 1969 v Seattle Art Museum Pavilionu. Hlavním prvkem výstavy byl samotný prostor muzea. Asher dostal jednu místnost, kterou rozdělil přídavnými zdmi a prostor tak výrazně zmenšil. Asher tak položil návštěvníkovi otázku, zda se prostor sám o sobě může stát objektem pozorování. Vytvořil uzavřený prostor uprostřed

[58] Benjamin H. D. BUCHLOH: Editor's Note, in: *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax/Los Angeles, nedatováno, s. VII

uzavřeného prostoru, aby tak na tento aspekt galerijní instituce poukázal. Pro Ashera nejsou zdi jen neviditelnou podporou, ale jsou objektem samy o sobě stejně jako díla na ně pověšená. Asher analyzuje samotnou specificitu sochařského média tím, že vytváří prostory jako sochy. Vyzývá konvenční kategorie umění a zároveň vrací divákovi jeho vlastní tělo a prožívání, které se snaží galerijní instituce normalizovat.

Michael Asher pracuje na podobném principu jako situacionisté 50. let. Ti si všimli, že ideální myšlenka osvícenství nedovedla člověka k vytoužené emancipaci, ale naopak vytvořila nástroje (instituce); těmi jej svázala a normalizovala jeho vnímání, chování, touhy, pohyb a estetický prožitek. Situacionisté usilovali o revoluci každodenního života a aby se vyhnuli pojetí kultury, která sice „*reflektuje, ale zároveň předznamenává možnosti organizace života v dané společnosti*,“[59] ustanovili vlastní strategie, které se zaměřovaly na vytváření specifických situací.[60] Zůstává otázkou, zda Asher znal situacionistickou strategii zvanou *détournement*, pravdou však je, že její definice o odkrývání ideologického statutu umělecké formy a přeměna její funkce pro politické použití[61] se velmi blíží vlastnostem Asherových instalací. „*Situacionistická internacionála hlásá* odklánění *existujících uměleckých děl s cílem vrátit do ´každodenního života vášeň´ a upřednostňuje vytváření žitých situací na úkor výroby děl, která jen podporují rozdělení lidstva na aktivní aktéry a pouhé diváky existence.“*[62] Stejný postup lze aplikovat i na Asherovy strategie přeměňování galerijního prostoru.

Pro Pomona College Art Gallery připravil Asher koncept dvou trojúhelníků[63], mezi nimiž šlo procházet velmi úzkým otvorem a které zčásti vyplňovaly dvě galerijní místnosti. Prostor byl vytvořen za pomoci zabílených posuvných prázdných zdí. Důležitý byl také akt, kdy Asher odstranil dveře galerie, takže do ní mohl kdokoliv vstoupit v kteroukoliv denní dobu. Galerijní prostor byl tak naplněn zvukem a světlem z ulice, které tvořily přirozenou součást instalace. Asher jen něco posunul a něco odebral, o zbytek se už postaral okolní svět. **[3]**

[59] Větu napsal v roce 1957 Guy Debord. Zdroj: *Umění po roce 1900* (kol. autorů), Praha 2007, s. 394
[60] Nejznámějšími situacionistickými kulturními strategiemi jsou tzv. *dérive* (unášení proudem či *kolísání*) a *détournement* (vychýlení již existujících estetických prvků či jednoduše *odklánění*, jak o tom píše Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*).
[61] *Umění po roce 1900* (kol. autorů), Praha 2007, s. 395
[62] Nicolas Bourriaud: *Postprodukce*, Praha 2004, s. 28
[63] Michael ASHER: *Writings 1973-1983 on Works 1969-1971*, Halifax/Los Angeles, nedatováno, s. 31-42

Na podobném principu pracoval Michael Asher na mnoha výstavách, kromě přesunu stěn je ale v jeho díle důležitý také prvek ubírání. Na podzim roku 1973 byl pozván do Milána do Galleria Toselli, přičemž projekt vymyslel tradičně až na místě. Ze zdí a stropu malé, dvoupokojové galerie nechal Asher zcela odstranit vrstvy bílé barvy až na samou holou dřeň hnědé podkladové omítky. Nechal odhalit také elektrické rozvody a prostor byl osvětlen pouze přirozeným světlem vycházejícím z několika oken. Tehdy pracoval ještě méně s médiem tradiční sochy, oživuje historii budovy, s pamětí utkvělou na jejích stěnách, zároveň podrývá autoritu kulturní instituce a vyzývá návštěvníka k přehodnocení jeho úvah o podstatě uměleckého díla.

Následujícího roku v Claire Copley Gallery v Los Angeles zašel Asher ještě dál.[64] Ačkoliv nechal zdem jejich hladký povrch, tentokrát odkryl ekonomické fungování galerie. Dal odstranit stěnu, které oddělovala výstavní prostor od kanceláře galerie. V podstatě tak „vystavil" samotné pracovníky, kteří i nadále v kanceláři vykonávali své funkce. Galerijní personál si tak uvědomoval vlastní práci galerie a divák si byl mnohem více vědom svého statutu diváka. Asher zde nejen „odhalil" jádro fungování galerijní instituce, ale také objektivizoval samotnou ekonomickou podstatu uměleckého díla. Dovedl tak snažení Marcela Broodthaerse, ale také Hanse Haackeho, do dokonalosti (a zároveň celý institucionální systém trefně ironizoval).

[64] ASHER (pozn. 63), s. 95-100

4. 3. Institucionální kritika v československém výtvarném kontextu

4. 3. 1. Historický kontext

Revoluční napětí, které zčásti stojí za vznikem institucionální kritiky a jež rozpohybovalo uměleckou reflexi galerijního prostoru ve světě, bylo na konci 60. let přítomno i v Československu. Roky předcházející sovětské invazi v srpnu 1968 znamenaly pro mnoho umělců dobu tvůrčí svobody a rozvoje, ačkoliv pro samotný výstavní systém v Československu se toho mnoho nezměnilo. Ve své knize *In the Shadow of Yalta* se polský historik umění Piotr Piotrowski zabývá situací konceptuálního umění a s ním spojené institucionální kritiky v 70. letech v sovětských satelitech. Ačkoliv jsou jeho soudy značně subjektivní a zúžené, s patřičným odstupem lze jeho knihu použít jako poměrně dobrý zdroj informací k porovnání uměleckých akcí v bývalé Jugoslávii, Maďarsku, Polsku a Československu.

O umělecké situaci v poválečném Československu píše i Marie Klimešová v katalogu k výstavě Spící město, kterou pro 54. ročník benátského bienále v roce 2011 připravil Dominik Lang. M. Klimešová do popředí klade především ideologický nátlak a kulturní úpadek se ztrátou kontextu, který vedl k dlouhým letům nehybnosti na domácí scéně. K určitému rozpohybování sice došlo v roce 1958 díky úspěchu československého pavilonu v Bruselu, dobu tvůrčí euforie však záhy překvapila tuhá normalizační léta po srpnové invazi v roce 1968.

„*Doba, jež dlouhodobě postrádala dynamiku, mnohé z nich vnitřně oslabila natolik, že už nehledali cestu k experimentu, riziku tvorby, k výtvarné formulaci současného životního pocitu*.“[65] Určitá strnulost ale nebyla zaviněna pouhou politickou represí, nýbrž také absencí teoretického zájmu o nové a progresivní konceptuální přístupy. Mám za to, že určitou velkou roli v tom sehrál určitě Jindřich Chalupecký, jenž na svých přednáškách propagoval Panofského ikonologii a teorii umění jako duchovní reflexi skutečnosti. „*Umělec není než svědkem*

[65] Marie KLIMEŠOVÁ: Čas zastavený a prolomený, in: *Spící město (*kat. výstavy), Praha 2011, s. 11

transcendence,"[66] tvrdil ve své přednášce *Umění a transcendence* z února 1977. Víceméně tak dál pokračuje v propagování výtvarného umění jako zdroje duchovních sil, z něhož vyvěrá *prvotní čistota* umělecké zkušenosti formující dílo. O Duchampových ready-mades mluví jako o anti-informacích. Jedná se o objekty vytržené z kontextu, které se pohybují mezi imaginárním světem umění a naší realitou. *„Člověk se s nimi ocitá nenadále ve světě ještě nebo opět nepojmenovaném a nepojmenovatelném; nic neznamenají, jenom jsou*."[67]

Pokud v české teorii umění zastával Chalupecký vůdčí roli, tedy formoval všeobecné uvažování o umění a v podstatě se choval podobně jako Greenberg v USA na začátku 50. let, není se pak čemu divit, že konceptuálnímu umění nebyla v našem prostředí přikládána pozornost. Přístup k mezinárodním publikacím o umění chyběl a místní teoretická scéna se vyvíjela jen velmi pomalu, nehledě na to, že vedoucí postavení měla skupina lidí, například J. Chalupecký, manželé Ševčíkovi, Jaromír Zemina a možná Jiří Padrta.

Během 60. let převládala na české výtvarné scéně strukturální (informelní) abstrakce. Teoretické autoritě se těšil František Šmejkal, který v roce 1964 připravil pro Alšovu jihočeskou galerii výstavu Imaginativní malířství 1930-1950, jež rehabilitovala český meziválečný surrealismus.[68] Polooficiální umění zajala moralizující estetika a hlavní strategií tvůrčího procesu se stala mystifikace, doprovázená groteskní nadsázkou. Sociálně kritický a zároveň existenciálně laděný proud obstarávali výtvarníci nové figurace; hlavními teoretiky byli Eva Petrová a Luděk Novák.

Další vlivnou osobností byl zajisté Jiří Padrta, programově zacílený na konstruktivismus a konkretismus. Mimoestetický a anti-narativistický proud zaujímali umělci jako Jan Kotík, Karel Malich či Zdeněk Sýkora, konceptuální a procesuální umění však zůstávalo v rukách akčních umělců, jejichž kritika směřovala k pojetí autonomního umění, fungujícího mimo každodenní život společnosti.

[66] Jindřich CHALUPECKÝ: Umění a transcendence, zdroj: http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska, vyhledáno dne 13. 3. 2014
[67] Jindřich CHALUPECKÝ: Umění 1967, in: *Cestou necestou*, Jinočany 1999, s. 73
[68] *České umění 1938 – 1989* (více autorů), Praha 2001, s. 247-248

70. léta přístup k mezinárodnímu kontextu a obecnější společenské diskuzi zcela uzavřela. Veškerá polooficiální kultura se zmohla pouze na pasivně rezistentní či obranné programy. Představa, že by v situaci mohutné represe všeho neoficiálního mohl zaznít hlas kritiky vůči strukturám uměleckého systému, je zcela utopická. Umělecký systém prakticky neexistoval, nebo jen ve velmi roztříštěné formě, natož aby plnil funkci vůdčí autority, která by rozhodovala o tom, co je umění a co ne. Svět umění se zcela stáhl do sebe a vytvářel vlastní instituce s vlastními pravidly. Zmíněné instituce se vůči oficiální kultuře vymezovaly především formou. Co se týče akčního umění a performance, následovala domácí scéna úspěšně celosvětovou orientaci k procesu a dematerializaci umění. To, co však ve světě tíhlo k dekomodifikaci umění, se u nás vyznačovalo „de-oficialitou". Bylo nesmyslné bojovat proti trhu s uměním a ekonomickému vlivu na vznik uměleckých děl, jako o to usiloval Marcel Broodthaers či Michael Asher, jejichž díla se již ze své podstaty nemohla stát předměty obchodu, protože v Československu trh s uměním prakticky neexistoval. Akční umění vyložil Petr Rezek ve směru přiblížení přítomnosti toho, co se v performanci děje, odmítl imaginativní skutečnosti tradičního umění a zaměřil se především na časovost akce a na zpřítomnění toho, co trvá a je základem světa, ve kterém žijeme. Petr Rezek se také mimo jiné soustředil na výklad minimalistického sochařství, vždy ale šlo o tvorbu západních umělců. V českém prostředí se totiž minimalismus jako styl nikdy příliš nerozvinul. Tím se dá také částečně vysvětlit absence institucionální kritiky v Československu. Je ale otázka, nakolik lze v této situaci vidět problém narušené kontinuity a nakolik vliv odlišné funkce umění ve společnosti.

Skutečně neoficiální kulturu pěstoval underground, jehož ideologii vytvářel v 70. letech Ivan Martin Jirous. Druhá kultura byla rozporuplná, duchovní a rozvíjela existenciální a groteskní formu výtvarného umění. „*Hnutí undergroundu, stejně jako celá neoficiální scéna, nezaujímalo otevřené politické postoje. Svoji funkci spatřovalo ve vytváření kultury určené ke změně života, tj. kultury jako nástroje existenciální revoluce.*"[69]

[69] *České umění* (pozn. 68), s. 339

V antologii *České umění 1938 – 1989* se její autoři Jiří Ševčík, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková v rámci popisu situace sedmdesátých let obrací na osobnost Jindřicha Chalupeckého a jeho text *Umění a transcendence*, který byl zde již zmíněn. Autoři parafrázují Chalupeckého *„skepsi z moderního světa a jeho zkaženého umění, které není schopné jít za obzor praktického života a otevřít se svému metafyzickému cíli, transcendenci*.“[70] Podle Chalupeckého je svobodný jen ten umělec, který se plně vzdálí systému, prostředí galerie a vyjde ven do přírody, krajiny, do městského prostoru. To, co se dělo na Západě na konci 60. let, se opožděně začalo vyskytovat i v Československu. Umělci opouštěli oficiální galerie a vytvářeli site-specific instalace, za všechny jmenujme alespoň mutějovickou chmelnici a malostranské dvorky ze začátku 80. let. Tyto akce však nevypovídaly ani tak o skrytých a normalizujících strukturách galerijních institucí, jako spíše o nesvobodných pravidlech ve vystavování a kurátorování.

Myšlení o umění se stalo polem pro morální a revoluční činy, jak o tom svědčí Jirousovy a Havlovy texty. Umělecká forma byla zatížena existenciálními významy a jakékoliv konceptuální projevy byly zcela vytlačeny ze scény. Kritika, kterou razili Haacke, Broodthaers, Buren a Asher, zaměřená na institucionalizaci umění, by se v československém prostředí minula účinkem. Hugo Demartini tuto skutečnost trefně glosoval tím, že prohlásil: „*Bylo dobře, že Rusové přišli. Jinak by se z nás všech stali profesoři umění a oficiální umělci.“*[71] V Československu vznikla kuriózní situace, o které si Západ mohl nechat leda tak zdát. Umělci tvořili na základě vnitřní potřeby, mimo jakékoliv struktury uměleckého světa, mimo trh, jejich imaginace nebyla ovlivněna žádným místem, ani pravidly. Paradoxně tak vznikala díla mnohem svobodnější a nezávislejší na vnějších politických podmínkách. Umění bylo silně socializováno, vznikalo v intencích toho, co později francouzský kritik Nicolas Bourriaud nazval *vztahovou estetikou*. Díla tohoto proudu vytvářela sociální prostředí, kde se diváci potkávali v rámci sdílené zkušenosti a mohli participovat na celkové akci. Akční umění 70. let vyzývalo diváky právě ke společnému prožívání a intersubjektivním zážitkům, stávali se tak z nich spíše participanti než návštěvníci.

[70] *České umění* (pozn. 68), s. 339
[71] Piotr PIOTROWSKI*: In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, London 2009, s. 248

Existenciální a humanistickou formu československého umění lze vysvětlit také pomocí tezí Borise Groyse o Moskevském konceptualismu. Podle něj neoficiální umělci bojovali proti oficiálnímu socialistickému umění návratem k prožívané přítomnosti a k realismu (v tom pravém slova smyslu). To, na co poukazovali moskevští umělci (a zčásti lze totéž říct i o současném umění), je právě ono obrácení k naší současnosti, snaha vzdorovat utopistickým představám o budoucnosti, ke kterým komunistický systém tolik tíhl.[72]

Groysova kniha nám pomáhá osvětlit také postavení umělce, jež se značně lišilo na Západě a v zemích sovětského bloku. Zájem konceptuálního umění na Západě v 60. a 70. letech se točil kolem otázky „*Co je umělecké dílo*?", a tím se umělci dostávali k potřebám dílo dematerializovat a dekomodifikovat, což vedlo k institucionální kritice. Moskevští konceptualisté se podle Groyse, jenž se v jejich kruzích pohyboval, mnohem více zabývali otázkou „*Kdo je umělec*?".[73] V západním světě umění je umělec vystudovaný profesionál, který si na živobytí vydělává prodejem a prezentací svých děl. Tito umělci jsou závislí na systému světa umění a jejich strukturách a vztazích mezi kurátory, sběrateli a teoretiky. Ale všechny tyto prvky a vlivy byly na Východě irelevantní. Sovětský neoficiální umělec nemohl vystavovat v oficiálních galeriích a muzeích a neměl přístup k uměleckému trhu a k médiím. To samé platí o konceptuálních umělcích v Československu. Představa, že by se mohli kupříkladu Jiří Valoch nebo Jiří Kovanda svými konceptuálními projevy živit, se zdá i nám dnes více než absurdní. Nemělo příliš význam ironizovat systém mecenášství, jako to dělala Andrea Fraser, nebo kritizovat instituce, které stejně na jejich tvorbu žádný vliv neměly, proto si na první projevy institucionální kritiky bylo třeba počkat až na konec 90. let.

V roce 1995 byl otevřen po nákladné rekonstrukci Veletržní palác a do čela Národní galerie nastoupil Martin Zlatohlávek. Hned po něm se na konci 90. let funkce ujal Milan Knížák, který zde setrval po dlouhých 12 let. S osobou pana profesora Knížáka jsou také spojeny první projevy institucionální kritiky, podobné těm, které najdeme v akcích Hanse Haackeho, který kritizoval ředitele a správní

[72] Boris GROYS: *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*, Cambridge, Mass. 2010, s. 1-2
[73] tamtéž, s. 11

rady muzeí. Umělecká skupina PodeBal nalepila v roce 2002 dvě půlky cihly z obou stran okna v přízemí Veletržního paláce, aby to vypadalo tak, že cihla sklem prolétává.[74] Stejně kriticky zaměřenou akcí proti vedení Národní galerie bylo také *Kálení Rafanů ve Veletržním paláci*, které se odehrálo v sobotu 20. listopadu 2004 před Knížákovými díly v expozici českého a slovenského umění šedesátých let.[75] Zpráva, kterou chtěli Rafani předat veřejnosti, je poměrně jasně interpretovatelná.

„Čistou" institucionální kritikou, která cílí na tradice a struktury, ovlivňující prezentaci děl v galeriích a muzeích, se však v českém a slovenském prostředí příliš umělců nezabývá. Proto se zaměřím především na dvě významné osobnosti, a to na Dominika Langa a Romana Ondáka, které příznačně spojuje fakt, že jejich akce a instalace jsou víceméně známější v zahraničí než v jejich rodných zemích.

U obou tvůrců je shodný vliv amerického umělce Michaela Ashera. Langovy i Ondákovy intervence jsou vždy apolitické a spojuje je také forma minimálního výrazu. Apolitičnost české a slovenské institucionální kritiky plyne zřejmě z dlouholetého odtržení umění od společenského života, které v našem prostředí bylo vždy patrnější než na Západě. Pokud západní umělci institucionální kritiky těžili z angažovanosti prvních avantgard, které radikálně kritizovaly struktury buržoazní společnosti, u nás zastávalo umění vždy spíše společensky-morální odpovědnost a rozhodně se nevyznačovalo podobnou radikalitou. Navíc demokracie první republiky trvala příliš krátce na to, aby se mohly podobné hlasy objevit. To však nevysvětluje fakt, proč se institucionální kritika objevila v Ondákově díle v 90. letech a v Langově na začátku 21. století. Buď je možné vidět v nich citlivé přijímače západních vlivů[76], nebo jejich instalace signalizují neschopnost sebereflexe českých a slovenských kulturních institucí, které se již nemohou skrývat za alibistický opar euforických porevolučních let.

[74] Magdalena ČECHLOVSKÁ: Politické umění v Česku zatím chodí málo ven, in: *Hospodářské noviny*, 15. 12. 2006, zdroj: http://ihned.cz/?&p=000000_d&article[id]=19984840, vyhledáno dne 24. 3. 2014

[75] tamtéž

[76] Během 90. let 20. století vznikají zásadní teoretické texty o institucionální kritice jako Buchlohův výše zmiňovaný text či článek Jamese Meyera *What Happened to the Institutional Critique?* (1993). A především v roce 2000 vychází zásadní publikace editovaná Alexandrem Alberrem a Blakem Stimsonem *Conceptual Art: A Critical Anthology*.

4. 3. 2. Současný český kontext: Dominik Lang

Dominik Lang je profesionálním umělcem par excellence. Umění vystudoval, živí se jím a vyučuje mladé umělce. Na svou bohatou kariéru je poměrně mladý, narodil se v roce 1980, je však s podivem, že je v současnosti více vystavován v zahraničí než v České republice. V letech 2002 až 2008 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze a postupně prošel ateliéry Jindřicha Zeithammla, Veroniky Bromové a Jiřího Příhody. Mezitím byl na rok (2004-2005) na stáži v ateliéru Jiřího Davida na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kam se po sedmi letech vrátil, aby zde vedl spolu s Edith Jeřábkovou ateliér sochařství. Již od svého působení na AVU, kde v letech 2008 až 2011 asistoval hostujícím profesorům, se aktivně zajímal o fungování kulturních institucí, nejdříve byla středem jeho zájmu samotná AVU (spoluinicioval výzvu *pro-avu*), později se zaměřil na galerijní prostor jako takový.

Během studia na AVU Lang vytvořil nespočet malých akcí, z nichž je dnes většina dochována jen na fotografiích. V podobné situaci jsou také happeningy akčních umělců ze sedmdesátých a osmdesátých let, kupříkladu Jiřího Kovandy, kdy většinu akcí dnes známe pouze z fotografií a textových zápisů. Kovanda dnes vytváří také drobné instalace, vždy ale se stejnou formou ironického a minimálního gesta. S Kovandou má právě Lang společnou i tuto rovinu, kdy právě drobnými zásahy upozorňuje na zaběhaná a konvenční schémata. V roce 2005 vyvěsil z jednoho okna školní budovy velké množství prádla přehozených přes sušicí rošt. Oblečení však bylo tolik, že nemohlo regulérně schnout, a pak se jednalo o veřejnou instituci, tedy o prostor k takovému chování nevhodný. Touto instalací sledoval Dominik Lang právě obvyklé vnímání veřejného a soukromého prostoru. Určité zviditelňování každodenního a zautomatizovaného lidského vnímání, jeho zaběhnutých forem a vlivu na naše chování ve společnosti, je základním středem Langova díla vůbec. A s tím souvisí i důraz na chování návštěvníka v galerii. V re-konstrukci a de-konstrukci galerijního prostoru pracuje podobně jako Michael Asher. Nejde ani tak o kritiku institucionalizace uměleckého díla, jako spíše o nabourání zažitých schémat vnímání prostoru.

Nejblíže Asherovým instalacím byl Lang na výstavě *Architekt (výběr z díla)*, kterou uspořádal brněnský Dům umění v roce 2009. Návštěvníka výstavy doslova *„vtáhl labyrint se spoustou dveří, který byl na pomezí architektury výstavy, ale zároveň fungoval jako instalace samotná".* [77] Návštěvník galerie dostal do ruky klíče,[78] díky nimž se mohl prostorem pohybovat, přičemž některé dveře byly otevřené a některé si musel sám odemknout. Divák dopředu neznal půdorys labyrintu, netušil ani, že směr prohlídky je jednosměrný, vedoucí k jednomu východu. Na některých dveřích byly dokonce z jedné strany koule, proto se mohlo stát, že návštěvník prošel jen jednou částí výstavy a tím, že se již nemohl vrátit, možná něco minul. Lang zde v návštěvníkovi vyvolává nepříjemný a dotěrný pocit nejistoty, nechává jej na pochybách, jestli opravdu viděl všechno, zda vůbec všechno vidět mohl a co je tedy ono dílo v galerii. „*To opět souviselo s institucionální kritikou: kurátory je určena dramaturgie výstav, ale zde to bylo založené na náhodě, kam kdo zahne. Výstava tematizovala vnímání prostoru, který si člověk paradoxně víc uvědomoval tím, že ho neviděl*,"[79] dodává k tomu sám Lang.

Změna vnímání prostoru je podle Karla Císaře ústřední bod Langovy tvorby. Proto Lang pracuje přímo s galerijními místnostmi, které minimálně upravuje, a tím zviditelňuje to, co obvykle přehlížíme. V roce 2005 zvedl podlahu brněnské Galerie mladých o 65 centimetrů, a tím nepatrně změnil divákův pohled. Na stejném principu vytvořil o čtyři roky později v Atriu Moravské galerie instalaci *Místo pro diváka*.**[4]** Jednalo se o technicky poměrně náročnou konstrukci, která vyzdvihovala návštěvníka do výšky a umožňovala mu tak vidět prostor z úrovní dosud nemyslitelných. „Nahé" a technicistní lešení navíc narušovalo tradiční pojímání uměleckého díla v galerii. Samotným dílem je zde tedy syntéza divákovy zkušenosti s prostorem, jeho zakódovaných představ o tom, co v galerii uvidí, a zároveň prožívání vlastní tělesnosti při pohybu místností. V Langových instalacích je proto několik rovin. Kromě toho, že pomocí metafor poukazuje na křehkou konstituci galerijního provozu, také nabourává konvenční hodnoty umění, jakými jsou krása, harmonie či transcendentálnost, a zároveň zviditelňuje to, co je

[77] Dominik LANG: Profese architekta mě láká, rozhovor v časopise *Stavba* 2/2010, zdroj: http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/234/19.pdf, vyhledáno dne 24. 3. 2014

[78] Jistým způsobem zde Lang odkazoval na svou rok starou instalaci v Krajské galerii ve Zlíně, kde vystavil na háčku pověšené klíče od galerie.

[79] LANG (pozn. 77)

neviditelné, ale umožňuje nám vidět. Tím mám na mysli právě ony opory viditelnosti, které slouží k vystavení uměleckých děl a kterých si běžně nevšímáme. Galerijní stěnu Lang kupříkladu tematizoval na reprezentativní výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2006 v brněnském Domě umění. Pomalým pohybem se stěny připevněné na kolejnice neustále hýbaly a měnily tak dispozici galerie. Na výstavě kurátorované Karlem Císařem *Vzpomínky na budoucnost* ve Špálově galerii v Praze zase o tři roky později „vystavoval" samotný galerijní prostor a pohrával si s pamětí a všímavostí návštěvníka.[80] Do dveří mezi dvě suterénní místnosti umístil Lang velkou skleněnou desku, která znemožňovala návštěvníkův průchod a zároveň exponovala, tedy činila viditelnou, zadní prázdnou místnost. S principem naprosté dematerializace - a tedy nemožnosti umělecké distribuce - zde Lang pracuje podobně jako konceptuální umělci. Zároveň ale odhaluje samotný modernistický prostor Špálovy galerie, když o patro výše umístí na strop světla, která imitují obvyklý galerijní světlík, jaký najdeme třeba v místnostech galerie Městské knihovny v Praze. **[5]** Pokud ale návštěvník není lhostejný a má alespoň nějakou základní představivost, musí si uvědomit po tom, co se dostane do horního patra, že jakékoliv denní světlo je v přízemí nemožné. Bílé a unylé světlo nic neosvětluje, jen prázdnou chodbu místnosti, a tím Lang tematizuje sterilizační praktiky galerijních institucí, které vytvářejí bezčasové vakuum, ve kterém jsou obvykle umělecké artefakty vystavovány.

Dalším příkladem je určitě Langův zásah do stěn, na kterých byla instalována výstava finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého ve Veletržním paláci na podzim roku 2013. Na ochozu Malé dvorany, kde byla díla pětice umělců rozestavěna, je výstavní prostor utvořen z překližkových stěn, které znemožňují pohled ven z okna a zároveň umožňují rozvěsit závěsné obrazy a objekty na zdi. Dominik Lang vyřezal dva velké kruhovité otvory na západě a na východě ochozu, takže bylo možné vyhlédnout z nich ven a zároveň se z nich v určitou dobu linulo světlo buď vycházejícího, nebo zapadajícího světla. Langova site-specific instalace neměla ani tolik navozovat libý zážitek ze slunečního svitu (během prvního měsíce

[80] Na podobné myšlence byl zrealizován také projekt *Návštěva* (2009) v bývalé galerii Na bidýlku, kde Lang pietně znovu-otevřel prázdnou místnost, aby tak připomněl jak osobnost zemřelého galeristy Karla Tutsche, tak samotný prostor, ve kterém bylo možné spatřit reminiscence minulých výstav v podobě prošlapané podlahy a zásahů na zdi.

výstavy to nebylo ani možné kvůli dané otevírací době), jako spíše upozorňovat na materiální podpěry galerijních praktik. Kromě toho, že byl východ i západ závislý na otevírací době a tedy na fyzických a časových podmínkách konkrétní návštěvy Veletržního paláce, tak také svou formální podobou interpretoval po svém modernistický odkaz, a nakonec si výřezy díky své efemérnosti pohrávaly i s podstatou uměleckého díla jako něčeho trvalého.

Upozornění na neviditelné podpěry vystavování uměleckých děl však není jediným tématem, které se v těchto realizacích projevuje. Stejnou měrou Lang upozorňuje také na zdánlivě neutrální pole, ve kterém dílo návštěvník vnímá.[81] A to už je prvek tak příznačný pro institucionální kritiku 2. poloviny 20. století. Nehraje tu ani tak velkou roli manipulace návštěvníka dramaturgem výstavy, jak na to poukazoval Lang v Brně nebo v Městské knihovně, jako spíše kritika modernistické myšlenky o autonomii umění a instituce ve společensko-historickém kontextu. Evropská moderna - a s ní i české umění 1. poloviny 20. století - praktikovala ideu o revolučním a svobodném statusu umění, která nezávisela na konkrétních institucích a společenských konstruktech, ale spíše měla být jejich hybatelem.[82] Dominik Lang ale jasně deklaruje fakt, že my stojíme na podlaze galerie a díla vnímáme jak v jejím prostorovém kontextu, tak pod vlivem naší paměti.

Historickou povahu měla právě Langova instalace *Spící město* pro Český a slovenský pavilon na benátském bienále, jehož 54. ročník se konal v létě a na podzim roku 2011. **[6]** Dominik Lang v jednom velkém celku propojeném vizuálně i materiálově vystavil sochy svého otce Jiřího, který je vytvořil v 50. letech 20. století a který přestal tvořit ještě před tím, než se jeho syn narodil. Jedná se o poloabstraktní, figurální plastiky, značně ovlivněné estetikou bruselského Expa ‘58. Kromě toho že Lang konfrontoval svůj post-postmoderní přístup k uměleckému dílu s předválečnou figurální tradicí a s určitým modernistickým vizuálem, tak také exponuje na světle historické strategie. V tomto kontextu u této konkrétní instalace je zároveň osobně i celospolečensky interpretuje. Vtahuje tak

[81] Na tento fakt v rámci recenze na výstavu ve Špálově galerii upozornil v článku Mimetické inverzní vzpomínání Jakub Stejskal, čtrnáctideník *A2*, č. 4/09, Praha, zdroj: http://www.advojka.cz/archiv/2009/4/mimeticke-inverzni-vzpominani, vyhledáno dne 25. 3. 2014

[82] Výsledkem jsou určitě revoluční manifesty uměleckých hnutí, jakými byly futurismus, surrealismus či konstruktivismus.

do současnosti minulost, aby díky novým interpretacím měnil naši budoucnost.[83] Otcovy plastiky Lang radikálně vykládal po svém, někdy je nechal jen stát na skříni tak, jak si je pamatuje z dětství a fotografií, jindy do jejich hmoty přímo zasahoval a měnil jejich podobu. Dominik Lang se zde stává umělcem-kurátorem, který zásadně přeměňuje tradiční uvažování o vystavování a tvořivě pracuje s odkazem moderny. Tyto tendence jsou příznačné také pro díla Marcela Broodthaerse; ten s podobným záměrem ironizuje a přeměňuje náš pohled na minulost, který má zásadní vliv na naše současné prožívání. Podle K. Císaře tak Lang překonává odlišnost mezi „dříve" a „nyní" a připodobňuje jeho postupy k těm, které použil také v Benátkách, ale o dva roky dříve, Roman Ondák.[84] Strategie odstraňování bipolárnosti nám tak poslouží jako spojovací můstek těchto dvou umělců.

4. 3. 3. Současný slovenský kontext: Roman Ondák

Roman Ondák je umělec snad ještě méně známý na Slovensku než Dominik Lang u nás v České republice. A přitom již vystavoval v tak zásadních institucích současného umění, jakými jsou MoMA v New Yorku, Tate Modern v Londýně nebo v Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia v Madridu.

Pro Benátské bienále, o dva roky dříve než Lang, připravil Ondák instalaci *Loop*.[85] **[7]** K Česko-Slovenskému pavilonu však přistoupil přímo jako k budově, která se stala ústřední pointou celého počinu. Pomocí zahradníků areálu Giardini přenesl doslova exteriér do interiéru, a to tak, že příroda (stromy, keře a půda) pokračovala volně skrz otevřené dveře pavilonu, dovnitř a zase ven. Uvnitř pavilonu stály stromy a jiné porosty v dokonalé úpravě, že nebýt zdí a střechy budovy, nikdo by násilné přesazení rostlin nezpozoroval. Ondákovy umělecké zásahy jsou stejně pracné a časově náročné jako ty Langovy nebo Asherovy, jejich díla spojuje také určitá preciznost a kolísání mezi monumentálními prostředky a drobnými zásahy.

[83] Karel CÍSAŘ: Dominik Lang, in: *Cena Jindřicha Chalupeckého finále*, Praha 2011, s. 18
[84] Karel CÍSAŘ: Meze pozornosti, in: *Spící město* (kat. výstavy), Praha 2011, s. 71
[85] Český překlad by zněl *smyčka* nebo *kruh*.

Obě instalace pro Benátské bienále, Ondákovu stejně jako Langovu, lze číst mnoha způsoby. Ondákovo *Loop* může komentovat binární vztah kulturního a přírodního prostředí, stejně tak jako v něm můžeme spatřovat svérázný odkaz na systém reprezentace v tradičních uměleckých médiích (*mimésis*). Mimésis, stejně jako věrné napodobování přírody (*imitatio nature*), je dědictvím Platónovy filozofie, jenž věřil, že příroda odráží skutečné ideály, kterým je možné se přiblížit. Umělecký svět je v takto hierarchickém uspořádání světa nejníže, protože umělec se podle Platóna snaží imitovat imitaci idejí. Pro generace umělců, kteří přišli po revoluci impresionismu, je takový model umělecké tvorby zastaralý a přežitý, nesnaží se již nic imitovat, naopak vytvářejí samostatné ideje, které zhmotňují v materiálu.

Ondák staré Platónovo myšlení obrací zcela naruby. Spíše než aby produkoval nové objekty či je dokonce imitoval, přenesl přírodu rovnou do institucionálního kontextu. Při procházení pavilonem, který je takto vyplněn přírodním porostem, začne být najednou chápána architektura jako něco nadbytečného, nepatřičného, jako velký nevhodný skleník, který posazen nad stromy brání slunečnímu svitu, aby se dostal dovnitř. Ondák se tímto dílem jednoznačně staví do role kritika, který nehodlá přispívat do spektakulárního charakteru bienále produkcí dalších objektů, ale vytváří dočasnou instalaci, fungující pouze v tomto kontextu. Ondákova instalace není tolik osobní jako ta Langova, je také více interaktivní a mezinárodně srozumitelnější.

Ondák obecně pracuje s intersubjektivně srozumitelnými systémy reprezentací a s pohyblivými vztahy mezi reprezentací a reprezentovaným. Zásadní jsou pro něj především procesy, během nichž jsou reprezentační znaky generovány, udržovány a distribuovány; také ho zajímá, jak tyto jevy produkují sociální a kulturní významy.[86] Ukážeme si to na příkladu performance *Good Feelings in Good Times* (2003). Jedná se o situaci, kdy si pět a více lidí, zcela všedně vypadajících, stoupne do fronty a na něco čeká. Účastníci mají za úkol chovat se naprosto přirozeně, postávat, povídat si, číst či koukat kolem sebe. Poprvé byla fronta představena publiku na výstavě Kölnischer Kunstverein a kolemjdoucí ji

[86] Vivian REHBERG: Roman Ondak, Subterfuge, in: *Art Press*, #363, January, zdroj: http://www.gbagency.fr/docs/RO_ArtPress2010_web-1271950768.pdf, vyhledáno dne 4. 3. 2014

míjeli spíše rozpačitě.[87] Nevěděli, co si mají o lidech stojících ve frontě myslet. Čekají snad na nějakou akci, osobu nebo jídlo? Právě navozením takového pocitu nejistoty akcentoval Ondák fakt, jak jednoduché stání lidí ve frontě poukazuje k limitům sociální normality. Jde zde především o ztělesnění sociálních smluv, které zajišťují naši každodenní existenci ve společnosti a kterým se my neustále bez rozmýšlení podřizujeme. Patří sem také chování v galerijních institucích a přehlížení jejich systémových opor.

Formát fronty si Ondák nevybral náhodou. Řada za sebou stojících lidí je pro výtvarníka, který v komunistickém Československu prožil 23 let, obtěžkána také historickým významem. Do kolektivní paměti je fronta obtisknuta jako symbol pro časy ekonomické krize. V díle *Awaiting Enacted* (Odehrávající se očekávání, 2003) zkoumal Ondák historické implikace tohoto faktu. Vzal 16 různých stránek ze slovenských novin, vystříhal veškeré fotografie a nahradil je fotkami front z odlišných prostředí, zemí a období. Snímky čekajících lidí, kteří jsou různého pohlaví, rasy a věku, tématizují kromě globální sociální krize také zastavení času, k němuž díky fotografii dochází. Všichni na něco čekají, ale nikdo neví na co, a čas, který ve frontě zažíváme, se liší od toho, kdy jsme v pohybu. Ondák tentokrát pracuje s médiem novin, které podobně jako galerijní instituce normalizují sociální vědomí a zároveň nám diktují určitý směr myšlenek.

Aby Ondák zdůraznil to, co běžně nevidíme, objekty a kontext násobí, opakuje, re-kontextualizuje a re-konstruuje. Takový postup je patrný ve zmenšeném modelu Turbine Hall (*It Will All Turn Out Right In the End*, 2005), který instaloval v tom samém prostoru v Tate Modern, nebo v imitaci povrchu Marsu v galerii (*Spirit and Opportunity*, 2004, *Two Mars Stories*, 2006). Stejnou strategii zmenšení a znásobení galerijního prostoru použil na výstavě *Určitě jsem tady byl* na Staroměstské radnici (19. 11. 1998 – 3. 1. 1999).[88] Pohrává si také se změnou kontextu, od kterého se odvíjí i význam vystaveného díla a celková recepce diváka. V roce 2001 v akci nazvané *Twice* zdvojil označení galerie v Utrechtu na budově

[87] Jan VERWOERT: Taking a Line for a Walk, in: *Frieze*, 90/2005, s. 85, zdroj: http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site_textes/237, vyhledáno dne 11. 3. 2014

[88] Roman ONDÁK: *Určitě jsem tady byl* (katalog výstavy, text Karel Srp), Praha 1998

naproti přes ulici. Ondák tak posouvá myšlenku označování (signifikace), která silně rezonovala mezi konceptuálními umělci 60. a 70. let, až k doslovnosti.

Galerijní prostor je pro Ondáka místem, které významy produkuje, a zároveň polem, kde může ontologické jistoty těchto významů zpochybňovat. Divák se do galerie běžně chodí dívat na předměty, které visí na stěně nebo stojí na zemi. Ondák mu ale připomene, že existují také zdi nebo zásuvky, kterých si běžně nevšímáme. Či ještě hůře, považujeme je za rušivé. Jako záchytné body, které jsou dostatečně jasné a viditelné, slouží Ondákovi zásuvky, vypínače, poplachové hlásiče a telefonní zdířky. Anebo topení. V jedné místnosti výstavního prostoru na Staroměstské radnici vyřízl Ondák kus předsazené zdi, vyrobil z ní lavičku a odhalil tak divákovi pohled na pravou, nosnou zeď a na bílé topení. Takový zásah je spíše drobný, ale přesto lyrický a výmluvný. Součástí stejné instalace byla také velká sádrokartonová krychle posazená doprostřed místnosti, na niž byly připevněny elektrické zásuvky a topení. Takový postup je více než absurdní, avšak v kontextu staré muzeologické tradice přenášet celé místnosti, které měly vypovídat o stylu té které doby, do muzea, najednou umožňuje tématizovat některé kurátorské praktiky.

Jestliže svými instalacemi cílí Ondák přímo na diváka, na jeho reflexi a uvědomění si své přítomnosti, pak je nejlepším příkladem takového přístupu jeho akce nazvaná *Measuring the Universe* (Měření vesmíru, 2007).[89] **[8]** Jde o jednoduchý koncept prázdné místnosti, kde je k dispozici černé pero, s jehož pomocí si každý návštěvník zaznamená značkou svou výšku a připíše k ní jméno a datum. Ondák zde nejen narušuje konvenční funkce umělce a diváka, zároveň také pomocí jednoduchého triku poráží neutralitu galerijního prostoru a otevírá ho divákům, kteří můžou na díle participovat ve velmi jednoduché a zároveň poměrně intimní rovině. Bílé zdi galerie již nejsou chladnými stěnami bez historie, ale naplňují se osobními značkami, které odkazují k běžné praxi rodičů, kteří měří postupný růst svých dětí na rámech dveří. Ondákovo poetické přeměřování zároveň navazuje na díla z 90. let, která zařadil Nicolas Bourriaud do své knihy *Vztahová estetika*. Jde o akce, které různými způsoby vyzývají diváka k participaci a

[89] Laura CUMMING: Roman Ondák- review, in: *Guardian online* 2011, zdroj: http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/20/roman-ondak-oxford-chilean-miners, vyhledáno dne 6. 4. 2014

snaží se o drobné změny v prostředí, v němž žijeme. Díla vztahové estetiky si nekladou za cíl velké utopie, ale spíše podněcují setkání a komunikaci mezi diváky a umělci, a tak dochází ke kolektivnímu vytváření významů.

Posledním projektem, který zde zmíním a který cílí na zpochybnění institucionální autority a zároveň je důkazem *sociálního obratu*[90] v umění 90. let, je Ondákovo *Infocentrum* v Galerii Emila Filly v roce 1999. Výstava byla součástí projektu *Public District. Umění v dialogu s veřejností*, který pro galerii připravil Michal Koleček.[91] Ondák zmapoval uměleckou komunitu v Ústí nad Labem, jejíž členy spojovala averze vůči programu Galerie Emila Filly. Připravil jim v galerii výstavu, a tak pomocí instituce zviditelnil dočasnou komunitu. Ondák použil nástroj galerii vlastní - výstavu, aby ji pak inverzně nastražil proti instituci samotné. Používá tak s trochu jinými prostředky stejné postupy jako Michael Asher, který ke zviditelnění institucionálních praktik a systémů používal materiály a prostory galerie samotné.

[90] Pojem používám v intencích toho, jak o něm píše Jan Zálešák ve své knize *Umění spolupráce*, vydalo VVP AVU Praha, 2011.
[91] Jan ZÁLEŠÁK: *Umění spolupráce*, Praha 2011, s. 133

5. Závěr

Na základě vybraných instalací a činů Dominika Langa a Romana Ondáka jsem ukázala, že je v nich možné sledovat podobné myšlenky a formální projevy jako u umělců Michaela Ashera a Marcela Broodthaerse. Ti jsou řazeni do skupiny výtvarníků zabývajících se institucionální kritikou, podobně jako Hans Haacke či Daniel Buren. Každý z nich se ve svých dílech vlastním způsobem věnoval soustavné kritice buď normotvorné funkce galerijní či muzejní instituce nebo jejího financování či samotného architektonického prostoru a jeho skrytého manipulačního potenciálu. Jejich cílem nebyla radikální destrukce nebo proměna kulturní instituce jako spíše snaha o zviditelnění podpor, které umožňují výstavní provoz a které determinují návštěvníkovu percepci.

Dominik Lang a Roman Ondák byli vybráni jako specifičtí zástupci české a slovenské scény. Zároveň jsou, jak se domnívám, jedinými představiteli institucionální kritiky v těchto prostředích. Roman Ondák se věnuje především normalizujícímu chování institucí; každodenně se stáváme jejich součástí, Dominik Lang svými instalacemi zviditelňuje upozaděné podpory, a tak nám umožňuje vnímat své tělo v konkrétním prostoru a čase. Oba tito umělci se svými aktivitami stali poměrně známými v zahraničí, kde také více vystavují. Ve vztahu k domácí scéně tak nastává zajímavá situace, která vyvolává mnoho otázek, mezi jinými také: „Proč neměla na domácí scéně institucionální kritika nikdy své místo, ať už v dílech samotných umělců nebo teoretiků umění?“ Nezodpovězena zůstala otázka, proč se v České republice dostala institucionální kritika do diskuze až na počátku 21. století; částečnou odpovědí by mohl být rozmach teoretických prací na toto téma v zahraničních odborných tiscích ve stejné době.

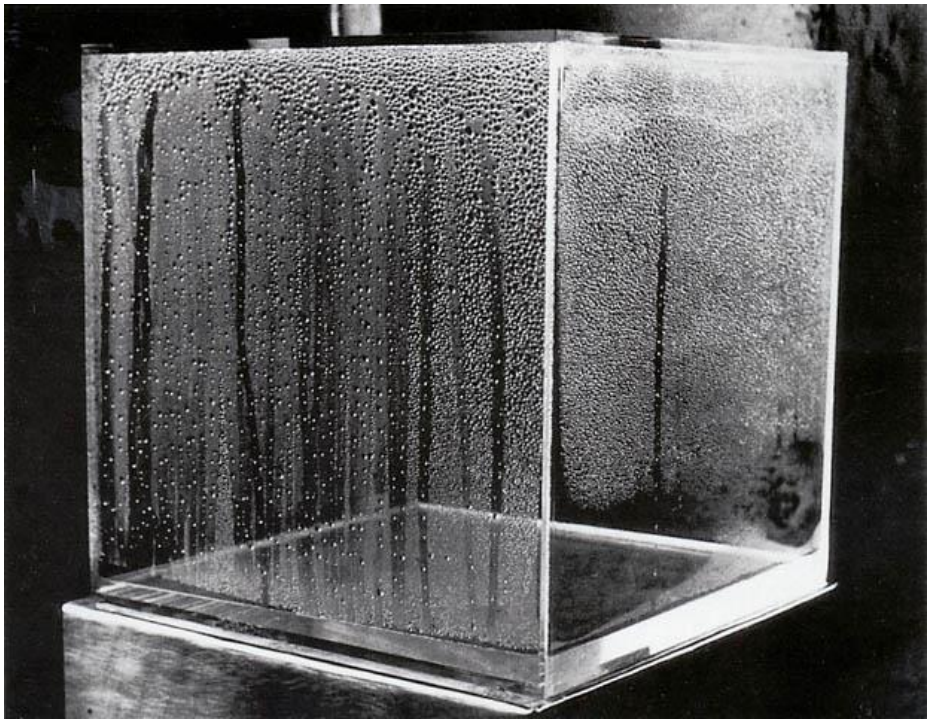
Zároveň se ukázalo, proč by bylo irelevantní přemýšlet o institucionální kritice v československém umění v 70. letech. V drobných náznacích byla lehce orámována situace konceptuálního umění, které v Československu nikdy nenašlo živnou a otevřenou půdu. Bakalářská práce neměla za cíl objektivní a encyklopedický výčet důvodů, ani nechtěla vytvářet obecné pravdy, spíše reagovala na snahu o pochopení a hledání kontinuity mezi lokální a globální scénou. Postupně se začaly vyjevovat jasnější obrysy charakteru československé

scény, která během politicky represivních období vždy tíhla spíše k duchovně-expresivním projevům a konceptuální umění ve své čisté myšlenkové oproštěnosti a dematerializaci hrálo spíše vedlejší roli. Zda je na to odpovědí určitý geopolitický kontext, který nikdy nenahrával umělcům typu Františka Kupky, Jiřího Valocha nebo Dominika Langa, zůstává čirým otazníkem. V práci jsem se snažila spíše o nastínění problému a pole, na kterém se diskuze odehrává, než o prosazování jedné interpretace, která by byla na škodu pluralitě uměleckých projevů.

Stejně tak ani díla Dominika Langa a Romana Ondáka nenabízí pouze jedno čtení skrze institucionální kritiku, ale jsou spíše rozcestníkem, který cesty ukazuje, než předurčuje. V tom vidím především kvalitu jejich činů, instalací a performancí, které jsou stejně tak mnohovrstevnaté jako mnohomluvné. Langovy a Ondákovy intervence jsou pro mě intelektuálními a mentálními experimenty, které rozkrývají podpěry našich každodenních činností a normalizujících praktik kulturních institucí. Jestliže chodíme do galerie či muzea obdivovat výtvory umělecké produkce a svým pohledem různé tendence objektivizujeme, kategorizujeme a normalizujeme, pak nám tento pohled Langovy a Ondákovy instalace vracejí zpět. Útočí přímo na naší dominantní roli pozorovatele a snaží se re-konstruovat naše stereotypizované a ustálené vidění. Jejich příspěvek do diskuze o institucionální kritice je stejně důležitý jako díla jejích čelních představitelů ze 70. let, protože vypovídá o vývoji, kterou domácí kulturní instituce od svého vzniku po dnešek prošly. A mezinárodní úspěšnost Romana Ondáka a Dominika Langa zároveň vysílá cennou zprávu o možnosti dorozumění mezi periferií a centrem, ve kterou už umělecká scéna Východu nevěřila.

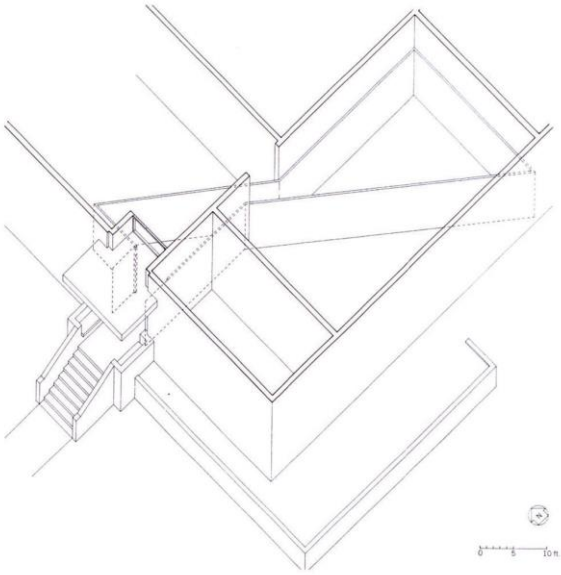
6. Obrazová příloha

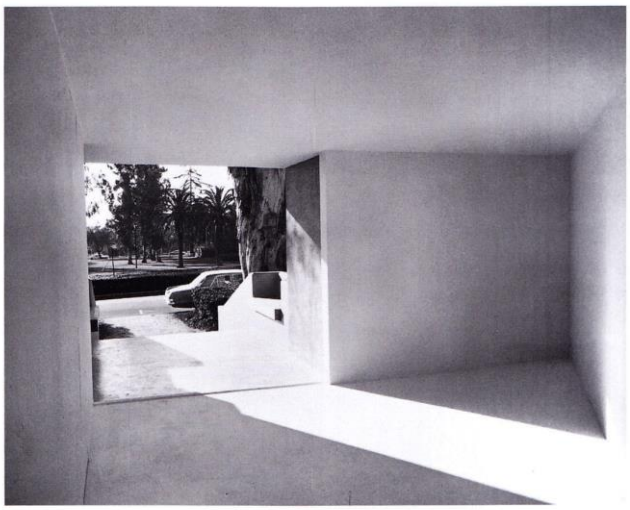
1. Hans Haacke, Kondenzační kostka, 1963-1965, různé rozměry, plexisklo a voda, různé sbírky

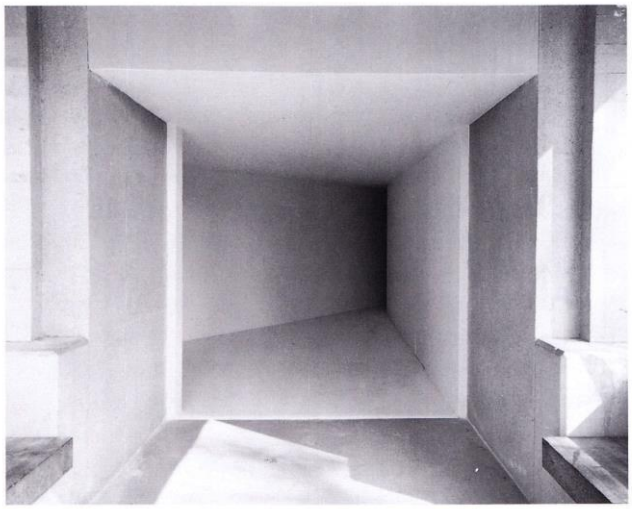


2. Marcel Broodthaers na snímku otevření jeho *Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle*, Brusel, 1968

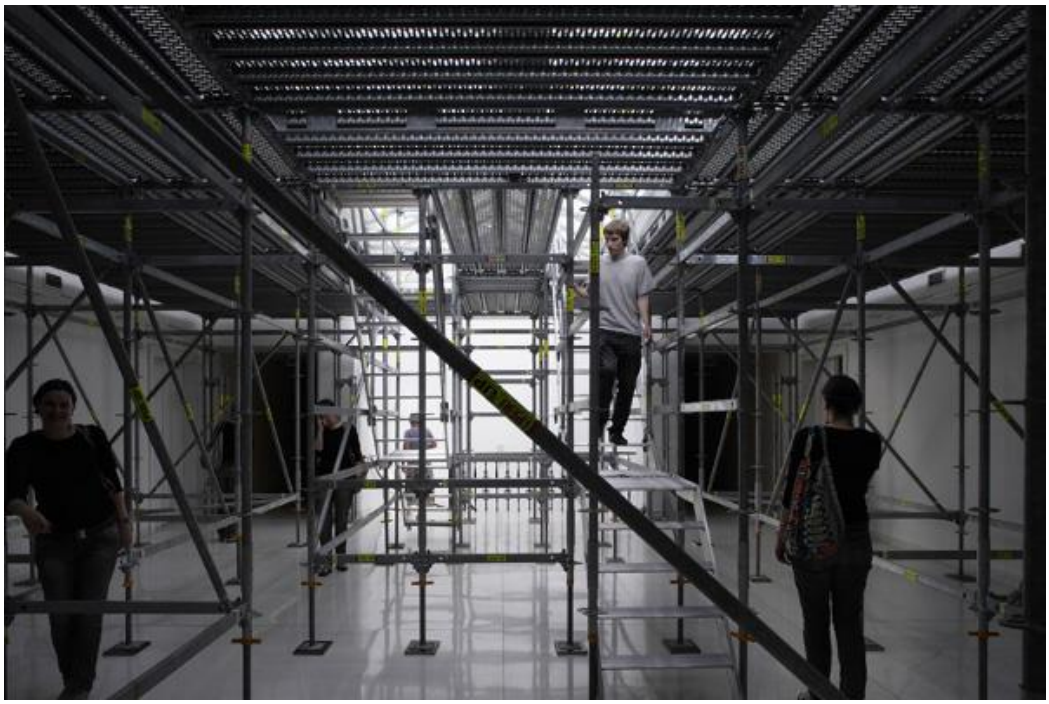
3. Michael Asher, výstavní projekt v Pomona College Art Gallery, 13. února – 8. března 1970







4. Dominik Lang, instalace *Místo pro diváka*, ocelové lešení, Moravská galerie v Brně, 28. května - 23. srpna 2009



5. Dominik Lang, *Světlík*, různé materiály, instalace v rámci výstavy Vzpomínky na budoucnost v Galerii Václava Špály, Praha, 16. ledna – 22. února 2009

6. Dominik Lang, instalace *Spící město*, různé materiály, Česko-Slovenský pavilon, Biennale di Venezia 2011

7. Roman Ondák, *Loop*, přírodní materiály, Česko-Slovenský pavilon, Biennale di Venezia 2009

8. Roman Ondák, pohled do instalace *Measuring the Universe* v Pinakotéce v Mnichově, 2007

7. Seznam literatury

Knihy, katalogy a sborníky

ADORNO, Theodor W.: *Prisms*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1996, s. 175

ALBERRO, Alexander*: Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009

ASHER, Michael: *Writings 1973-1983 on Works 1969-1971*, Halifax/Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The Museum of Contemporary Art Los Angeles, nedatováno

BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*, London: Tate, 2005

BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host, 2010

BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce*, Praha: tranzit, 2004

BRYAN-WILSON, Julia: A curriculum of Institutional Critique, in: *New Institutionalism* Verksted #1 (ed. Jonas Ekeberg), Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003

BUCHLOH, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: *October*, Vol. 55, Cambridge, Mass: MIT Press, 1990

CÍSAŘ, Karel: Dominik Lang, in: *Cena Jindřicha Chalupeckého finále*, Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého 2011

Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010
České umění 1938 – 1989: programy, kritické texty, dokumenty, editoři Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová a Jiří Ševčík, Praha: Academia, 2001

Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city (texty Karel Císař, Yvona Ferencová, Marie Klimešová; rozhovor s Dominikem Langem Tomáš Pospiszyl), Praha: Tranzit, 2011

Dominik Lang: místo pro diváka = a place for the viewer (katalog výstavy), Brno: Moravská galerie, 2009

FOSTER, Hal: Co je nového na neoavantgardě?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 4, s. 58-84, Praha: VVP AVU, 2010

FOSTER, Hal: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, London: MIT Press, 1996

GROYS, Boris: *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010

HAIDU, Rachel: *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010

HOPKINS, David: *After Modern Art 1945–2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 166

HORYNA, Mojmír: Architektura přísného a pozdního historismu, in: *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*, Praha: Academia, 2001, s. 152

CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění 1967, in: *Cestou necestou,* editoři Zina Trochová a Jan Rous, Jinočany: H & H, 1999

MANSFIELD, Elisabeth (ed.): *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline*, London & New York: Routledge, 2002

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologie vnímání*, Praha: Oikoymenh, 2013, s. 193

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

Ottův slovník naučný, Sedmnáctý díl, Praha 1901, s. 890

PIOTROWSKI, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, London: Reaktion Books Ltd., 2009

Roman Ondák, Určitě jsem tady byl = Roman Ondák, I've definitely been here before (katalog výstavy, text Karel Srp), Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998

SANDLER, Irving: *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*, New York: Westview Press, 1996, s. 94

SKLENÁŘ, Karel: *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*, Praha: Paseka, 2001

SVOBODA, Jan E., Jindřich NOLL a Ester HAVLOVÁ: *Praha 1919-1940. Kapitoly o meziválečné architektuře*, Praha: Libri, 2000, s. 91

Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus, editoři Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster a Rosalind Kraussová, Praha: Slovart, 2007

VLNAS, Vít: *„Znovuvyzdvižení umění a vkusu". Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796-1884*, in: Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy,

uspořádaný Národní galerí v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Č. Praha: Národní galerie, 1996

ZÁLEŠÁK, Jan: *Umění spolupráce*, Praha: VVP AVU, 2011

Internetové zdroje

BOURRIAUD, Nicolas: *Vztahová estetika*, zdroj: http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1

CIPORANOV, Denis: *Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho*, zdroj: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf

CUMMING, Laura: Roman Ondák- review, in: *Guardian online,* 20. 3. 2011, zdroj: http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/20/roman-ondak-oxford-chilean-miners

ČECHLOVSKÁ, Magdalena: Politické umění v Česku zatím chodí málo ven, in: *Hospodářské noviny*, 15. 12. 2006, zdroj: http://ihned.cz/?&p=000000_d&article[id]=19984840

CHALUPECKÝ, Jindřich: *Umění a transcendence*, zdroj: http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska

LANG, Dominik: Profese architekta mě láká, rozhovor v časopise *Stavba,* 2/2010, zdroj: http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/234/19.pdf

REHBERG, Vivian: Roman Ondak, Subterfuge, in: *Art Press*, #363, January, zdroj: http://www.gbagency.fr/docs/RO_ArtPress2010_web-1271950768.pdf

STEJSKAL, Jakub: Mimetické inverzní vzpomínání, in: *A2*, č. 4/09, Praha, zdroj: http://www.advojka.cz/archiv/2009/4/mimeticke-inverzni-vzpominani

VERWOERT, Jan: Taking a Line for a Walk, in: *Frieze*, 90/2005, s. 85, zdroj: http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site_textes/237

VLNAS, Vít: *Národní galerie v Praze. Úkol pro dnešek i pro budoucí generace: Projekt pro výběrové řízení na místo generálního ředitele Národní galerie v Praze, březen 2010*, zdroj: http://www.dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf

VOSSOUGHIAN, Nader: The Language of the World Museum: Otto Neurath, Paul Otlet, Le Corbusier, in: *Transnational Associations*, 2003 (1-2), s. 82-93, zdroj: http://www.academia.edu/3127404/The_Language_of_the_World_Museum_Otto_Neurath_Paul_Otlet_Le_Corbusier

8. Seznam příloh

1. Hans Haacke, *Kondenzační kostka*, 1963-1965, zdroj: http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone8-6-9.asp, vyhledáno dne 16. 4. 2014

2. Marcel Broodthaers na snímku otevření jeho *Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle*, Brusel, 1968, zdroj: http://www.museumofmuseum.com/, vyhledáno dne 16. 4. 2014

3. Michael Asher, výstavní projekt v Pomona College Art Gallery, 13. února – 8. března 1970, zdroj: ASHER, Michael: *Writings 1973-1983 on Works 1969-1971*, Halifax/Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The Museum of Contemporary Art Los Angeles, nedatováno, s. 31 – 42

4. Dominik Lang, instalace *Místo pro diváka*, Moravská galerie v Brně, 28. května - 23. srpna 2009, zdroj: http://respekt.ihned.cz/c1-52199310-finaliste-ceny-jindricha-chalupeckeho-vystavuji-v-doxu, vyhledáno dne 16. 4. 2014

5. Dominik Lang, *Světlík*, výstava Vzpomínky na budoucnost v Galerii Václava Špály, Praha, 16. ledna – 22. února 2009, zdroj: http://zpravy.idnes.cz/prazska-spalovka-udelala-z-divaku-hlupaky-fiq-/zpr_archiv.aspx?c=A090128_124634_kavarna_bos, vyhledáno dne 16. 4. 2014

6. Dominik Lang, instalace *Spící město*, Česko-Slovenský pavilon, Biennale di Venezia 2011, zdroj: archiv autorky

7. Roman Ondák, *Loop*, Česko-Slovenský pavilon, Biennale di Venezia 2009, zdroj: http://db-artmag.de/en/69/feature/grammar-of-the-everyday-notes-on-roman-ondak/, vyhledáno dne 16. 4. 2014

8. Roman Ondák, pohled do instalace *Measuring the Universe* v Pinakotéce v Mnichově, 2007, zdroj: http://arttattler.com/archiveromanondak.html, vyhledáno dne 16. 4. 2014