

UMĚNÍ



A DESIGN

Design je svébytnou součástí umění. Někteří tvůrci a kritici tuto skutečnost nevyváženě na úkor mimoestetických kvalit z neznalosti nebo účelově přeceňují. Jestliže je však umělecké ocenění designu sociálně významné, je třeba zde věnovat umění přiměřenou pozornost.

ČESKÉ INFORMAČNÍ SYSTÉMY A DATABÁZE	
O VIZUÁLNÍM UMĚNÍ	(5)
PŘÍRODA A KULTURA	(9)
KULTURNÍ IDENTITA	(11)
UMĚNÍ	(13)
UMĚNÍ A KOMUNIKACE	(19)
DIGITÁLNÍ KOMUNIKACE	(23)
UMĚLEC	(27)
UMĚLECKÝ VÝZKUM	(29)
ŠKOLA VIZUÁLNÍHO UMĚNÍ	(35)
VÝVOJ ŠKOL UŽITÉHO UMĚNÍ	(47)
GALERIE UMĚNÍ A DESIGNU	(57)
MUZEA UMĚNÍ A DESIGNU	(75)
PEDAGOGIKA MUZEÍ A GALERIÍ UMĚNÍ	(79)
RADA GALERIÍ ČR	(83)
ICOM	(87)
NOVÁ MÉDIA	(89)
MÍSTNĚ SPECIFICKÉ UMĚNÍ	(93)
UMĚNÍ PRO UMĚNÍ	(95)
KÝČ	(99)

Dostupnost a kvalita informací o umění je důležitá nejen pro badatelskou činnost, ale také pro vzdělávání a osvětu. Informace jsou k dispozici jak v klasických, tak v digitálních médiích. Oba typy provázejí různé přednosti a nevýhody, které je možné propojením eliminovat. Zejména u digitálních databází je znakem kvality on-line propojení vnitřní i vnější. Nedostatkem univerzálních souborů je někdy menší či větší omezení dat vztahujících se k architektuře a fotografii, někdy dokonce i k celému užitému umění. Propojení s dalšími typy vizuální tvorby (video, kinematografie) někdy neumožňuje kvalitní vyhledávání hraničních jevů. Podobný problém nastává i v datech o autorských dílech, která jsou roztroušena ve sbírkách, archívech či jen v obecném majetku velmi různorodých subjektů. Optimálně funkční komplexní systém a s ním spojenou terminologii, jaké byly v 90. letech podle doporučení CIDOC/ICOM připraveny, však nelze vzhledem k institucionální a někdy i oborové rozrůzněnosti aplikovat.

1. Klíčová slova

Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů – wikipedie – AbArt – ArtList

2. Přehled systémů a databází

2.1. České výtvarné umění

Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha, 1995

Univerzální výběrová knižní encyklopedie obsahující osoby umělců i teoretiků, události, instituce i předměty od nejstarších dob po 80. léta 20. století vztahující se k českému území.

2.1.1. Česká fotografická tvorba

Birgus, Vladimír; Scheufler, Pavel: Česká fotografie v datech, Grada, Praha, 2021

Přehled událostí vztažených k autorům, institucím a dílům, který by byl užitečný pro každý obor tvorby, zejména pro užité umění.

2.2. Slovníky výtvarných umělců

Z minulosti do 90. let 20. století autorskou oblast pokrývá několik slovníků. Některé obory mají své specializované encyklopedie, designérům naopak není věnován v obecných publikacích takový prostor.

Toman, Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců. Sv. 1 a 2, Rudolf Ryšavý, Praha, 1947

Malý, Zbyšek: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1998, Chagall, Ostrava, 1999

Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Asco, Praha, 1993

Třeštlík, Michael (ed.): Kdo je kdo – Stavebnictví, Praha, 1996

Třeštlík, Michael (ed.): Kdo je kdo – Architektura, Praha, 1996

2.3. Přehled českých teoretiků umění

Slaviček, Lubomír (ed.): Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008), Academia, Praha, 2016

Specializovaná knižní encyklopedie, která zahrnuje většinu osob působících v oboru do konce 20. století. Obsah encyklopedie tvoří otevřená koncepce, která dávala prostor každému, kdo se teoreticky veřejně výrazněji projevil.

2.3. Malá encyklopedie českých institucí zaměřených na design

2.4. Malá encyklopedie osobností českého a světového designu

Fassati, Tomáš: Hledání inteligentního designu. Průvodce sbírkou a expozicí designu Muzea umění a designu Benešov, Muzeum umění, Benešov, 2013

Osmdesát jedna hesel o osobnostech českého a světového designu v závěru publikace jako didaktická pomůcka pro muzejní edukaci.

2.6. AbArt

Univerzální internetová otevřená encyklopedie obsahující osoby umělců i teoretiků, události, instituce i předměty od nejstarších dob po 80. léta 20. století vztahující se k českému území. Prvotním východiskem zpracování dat byl archiv katalogů výstav a dalších tiskovin zaměřených na výtvarné umění. Předností databáze je otevřenost, která neklade subjektivně vytvořené překážky ke sběru dat. Provozuje sdružení s názvem Archiv výtvarného umění.



Grafická značka Archívu výtvarného umění

2.7. Wikipedie

Data k výtvarnému umění jsou nedílnou součástí celku encyklopedie. Předností je zde otevřenost a z ní vyplývající velká komplexnost, vyšší stupeň propojenosti, velký potenciál postupného rozvoje bez ohledu na finanční krytí, nedostatkem nerovnoměrný rozvoj, málo systémová kategorizace dat i terminologie a také skutečnost, že wikipedie nemá smluvní vztahy s vydavateli encyklopedií, které by jí umožnily snadné převzetí kvalitně zpracovaných encyklopedických hesel.

S nižší kvalitou některých hesel wikipedie souvisí nižší vzdělanost editorů, omezená funkčnost jejich kontrolního systému (nedokážou často rozlišit mezi významností zdroje informací typu databáze ABART a okresních novin) a snahy některých zájmových skupin využívajících wikipedii k nevhodné či jednostranné propagaci preferovaných osob, nevyvážených výsledků výzkumu zejména společenských věd nebo skrytých komerčních zájmů.

Kvalitu české wikipedie také snižuje uzavřenost a sebestřednost tuzemských institucí věnujících se výzkumu umění, které proto mají potřebné wiki-rezidenty doplňující hesla o umění zatím jen velmi výjimečně. Škodlivou uzavřenost do sociálních bublin také charakterizuje rozhodnutí mladých historiků umění nevěnovat se wikipedii, ale vytvářet vlastní databázi ARTLIST, takže pro wikipedii vznikla r. 2022 z řad laické veřejnosti obětavá skupina nepříliš kvalifikovaných dobrovolníků, která pracuje na nových heslech o umění. Zajímavý byl i dočasný přínos Institutu inteligentního designu (IID), který v letech 2021-23 vytvořil řadu nových kvalitních hesel zejména z oboru užité tvorby, ale protože editoři wikipedie neměli k této aktivitě nekonfliktní přístup, tak IID svou pomoc přerušil.

2.8. Artlist

Univerzální výběrová internetová encyklopedie obsahující osoby umělců i teoretiků, předměty a některé instituce vztahující se k českému území se snahou časově navázat na Novou českou encyklopedii výtvarného umění. Nedostatečné finanční zajištění a kvalifikačně nevyrovnaná redakce však brání plynulému rozvoji a nedostatek otevřenosti a nadhledu, resp. tolerance k alternativám narušuje kvalitní komplexnost. Projevuje se to zejména ve vztahu k užitému umění, fotografii a odbornému rozlišení technik nových médií.

2.9. Publikace ke strukturování databází o umění

Sandström, Sven; Astrand, Folke: Systematics for the Swedish Documentation Centre of Modern Art, In: AICAR BULLETIN No. 7/1977, Institute of the History of Art, Lund, Sweden, 1977

Sandström, Sven: Dokumentácia umenia sa musí vymaniť z 19. storočia, SNG, Bratislava, 1985

Sandström, Sven: Dokumentace umění se musí vymaniť t 19. století, In: Artsystem, Praha, 1990 č. 2

Manuál pro počítačovou dokumentaci sbírek. Muzejní obzory 3 – 4/1997, Asociace muzeí a galerií, Praha, 1997 (Respektuje mezinárodní doporučení CIDOC/ICOM.)

3. Reference

HOROVÁ, Anděla: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia Praha, 1995

SLAVÍČEK, Lubomír (ed.): Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008) = Dictionary of art historians, critics, theorists, journalists, and experts in related fields in the Czech lands (circa 1800 to 2008). Vydání první. Praha, Academia 2016 [s.n.] 2 volumes (970; 1807 pages). Dostupné online. ISBN 978-80-200-2094-9, ISBN 80-200-2094-

2. OCLC 976443783

Wikipedie, dvacetiletý vševěd, Česká televize, 2023 - <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/223411058220003/>

Systém ABART – <https://cs.isabart.org/>

Systém ARTLIST – <https://www.artlist.cz/>

Wikipedie je pro design důležitější než ARTLIST - <https://www.designcabinet.cz/wikipedie-je-pro-design-dulezitejsi-nez-artlist>

PŘÍRODA A KULTURA

Charakteristika **přírody** a **kultury** umožňuje základní odlišení jevů **nezávislých na člověku** a jevů **podněcených člověkem**. Ve hmotném světě je pak užitečné rozlišovat **útvary** vzniklé působením přírody a **výtvoř** vzniklé působením člověka (někdy nazývané též artefakty). V celku systému je pak nezbytné zkoumat jejich vztahy.

Základem studia kultury je vědecký obor nazývaný **kulturologie**, který má blízko k **antropologii** a **sociologii**.

Užití termínu kultura pro **umění** a **zábavu** (např. správní resort kultury) je úředního charakteru a má původ v politice. Bylo motivováno mocenskými a finančními východisky. Taková aplikace termínu kultura v praxi přináší rizika formálních, sociálně nedostatečně integrovaných kroků.

1. Klíčová slova

Příroda – kultura

Útvary – výtvoř

Kulturologie – antropologie – sociologie – politika

2. Přírodní a umělé emocionální zdroje

Kultura je pro mnohé nerozlučně spjata s prožitky. Emocionální prožitky člověku nabízí i příroda. Podle toho pak můžeme rozlišovat emocionální zdroje na přírodní a umělé. Ty druhé lze přibližně třídit na sport, zábavu a umění, které se mnohdy vzájemně prolínají, ale i na další, neboť zdrojem emocí může být téměř cokoliv. Zde jde především o to, co převažuje a co je za tím účelem produkováno.

PŘÍRODNÍ EMOCIONÁLNÍ ZDROJE	UMĚLÉ EMOCIONÁLNÍ ZDROJE		
vesmír krajina rostliny zivočichové	SPORT SHOW sportovci	ZÁBAVA – SHOW artisté	UMĚLEC. PRODUKCE umělci

Orientační schéma



Třída kulturních jevů v antropologické a kulturologické perspektivě. Do této třídy patří materiální produkty cílevědomé práce (artefakty), naučené vzorce a normy chování (sociokulturní regulativy) a myšlenkové systémy (ideje), které jsou sdíleny a předávány členy určité společnosti (teorie memů).

Kultura je založena na tom, co od lidí vyžaduje, ne co jim poskytuje.
Antoine de Saint Exupéry

3. Literatura

White, Leslie A.: The Science of Culture. A Study of Man and Civilization. New York, 1949, Farrar, Straus and Company.

White, Leslie A.: The Concept of Cultural Systems. A Key to Understanding Tribes and Nations. New York: 1975, Columbia University Press

Jiří Cetl, Stanislav Hubík, Josef Šmajš: Příroda a kultura, Svoboda, Praha, 1990, 273 s.

Stanislav Komárek: Příroda a kultura. Svět jevů a svět interpretací, aneb, jak je to doopravdy, Vesmír, Praha, 2000, 184 s.

Soukup, Václav.: Přehled antropologických teorií kultury. Praha, 2000, Portál.

Milan Zigo, Josef Krob, Emil Višňovský: Člověk – příroda – kultura. Sborník z konference, Masarykova univerzita, Brno, 2005, ISBN 9788021037571, 187 s.

Soukup, Martin: Biokulturologie: evoluce a kultura. Praha, 2010, Unie Comenius.

Soukup, Václav: Antropologie – Teorie člověka a kultury, Portál, Praha, 2011

KULTURNÍ IDENTITA

Kulturní identita je komplexní fenomén sestávající z hlubších vnitřních prvků myšlení i řady vnějších projevů postupně formovaných jak tímto myšlením, tak vnějšími vlivy. Je charakterizována jako vědecky poznáný a vymezený prostor hodnot a znaků. Hlubší i vnější projevy jsou navzájem svébytným komplexnějším způsobem propojeny, např. v umění, náboženství nebo životním stylu.

Kultura jako celková připravenost k jednání je složitým a strukturovaným systémem, v němž hodnoty jsou jednotícím a integrujícím principem. Žádná kultura nemůže být dostatečně pochopena z pozice systému hodnot jiné kultury, neboť každá kultura má svůj vlastní dominantní a určující kulturní vzor.

Za **základní hodnoty kultury** je třeba pokládat principy hospodaření (hmotné principy), principy správy (duševní principy) a také principy lidskosti (duchovní principy). Tyto skupiny principů, zejména pak *duchovní principy*, se nemění krátkodobě, ale určují příslušnou kulturu na staletí a tisíciletí. Na duchovní kulturu pak navazují mravní hodnoty, normy a principy.

Kulturní identita se vyvíjí pozvolna, a i při rychlejších změnách některých či mnoha vnějších projevů zůstává její myšlenková podstata stejná nebo málo změněná, aniž to je pro povrchní pozorovatele často zřejmé.

Ani účelové snahy o náhradu obsahu identity nemohou vést k rychlým požadovaným změnám, neboť hlubší ukotvení identity je závislé na specifických psychologických a sociologických mechanismech. Při programové snaze o změnu musí být k dispozici především nová silná filosofie.

1. Klíčová slova

Kultura – kulturní identita – základní hodnoty kultury – hlubší a vnější projevy kultury – jednotící filosofie

2. Kulturní identita

2.1. Příklady rovin kulturní identity

2.1.1. Hlubší vnitřní prvky

Kultura vytváří odlišné formy vnímání duchovních principů života a jejich aplikaci do praktického života. Výsledkem je náboženství a jeho užití v životě jedince i společnosti, které může být značně vzdáleno výchozím principům a užíváno formou obsahující mnohé přirozené nedostatky fylogeneze člověka.

O hlubší vnitřní prvky se mohou opírat etická pravidla daného náboženství, která se např. svou mechanickou aplikací mohou silně vzdalovat původnímu poslání.

Kosmogonie a kosmologie, fungování a vývoj vesmíru jsou díky historické pozornosti všech kultur také součástí nábožensky formovaných konceptů vtělených do symbolických mýtů.

Ač se jazyk může jevit jen jako vnější doplněk fungování člověka, protože zásadně ovlivňuje formu myšlení, patří také v hlubším prvkům formujícím komunikačními vzorci danou kulturu včetně jejího umění.

2.1.2. Vnější povrchnější roviny

Vnější charakter kultury může nabýt formou užívání mnohá její složka původně hlubší. Ke vnějším rovinám přičítáme např. odívání, stravování, v současnost již také hudbu, architekturu. Povrchnost i hloubku je třeba pozorně analyzovat, neboť mohou mít klamné projevy.

Náboženství není reprezentantem univerzální potřeby člověka vztahovat se k hlubšímu rozměru bytí, ale kulturní aplikací tohoto rozměru. Pokud v dané společnosti převládá povrchní forma náboženství, vede to ke snížení **kooperativity** s jinými kulturami, které jsou vnímány spíše **konkurenčně**. Vzniká z toho řada často závažných problémů, jejichž řešením není odstranění duchovního rozměru z myšlení a komunikace, ale nezbytný pokus o překonání vnějších kulturních rozdílů. **Nedostatek schopnosti analyzovat kulturní fenomén náboženství** brání užití těchto konstruktivních postupů.

Problém soužití odlišných kultur spočívá v tom, že vnější povrchnější formy, které lidi více odlišují, brání svou výrazností vzájemnému vnímání hlubšího základu, která by mohli lidi spíše spojovat.
Jan Sokol, přednáška v Muzeu umění a designu Benešov, 2009

3. Kulturní identita a Evropa

Kulturní identitu Evropy a Evropanů poznáme nejvíce ohlédnutím do historie, neboť její soudobá podoba se může jevit skrytá či nevýrazná. Při opuštění jejích viditelných duchovních forem se může zdát mnoha lidem komplikovanější se s ní ztotožnit. Může to být i tím, že se někteří obyvatelé Evropy nacházejí v přechodném stavu, kdy si léta akceptované duchovní hodnoty nechali naivně zpochybnit politikou, módou nebo slabým propojením přírodovědného a společenského poznání, a proto nepochopili, že za ně musí najít náhradu. Duchovní potřeby patří k základům psychické přirozenosti člověka (což psychologická věda přesvědčivě dokládá), ale jsou si toho v současnosti vědomy spíše kultury jiných světadílů. Každá po svém, mnohdy i se všemi vývojovými nedostatky, ale jsou.

Za **podstatu evropské kulturní identity** pokládáme **humanitu** neboli lidskost. Nejen hodnota lidskosti, ale celý systém základních hodnot (pravda, spravedlnost, odpovědnost, štěstí, láska atd.) jsou podstatnými prvky evropské kultury. Příslušnost k Evropě se vyznačuje takovými rysy, jako jsou: bohatství myšlenek a idejí; mnohostrannost pohledů na bytí člověka, jeho individuální a sociální život; kulturní, duchovní a hodnotový rozměr života a také velká kreativita evropského myšlení. Evropská kultura je mnohostranná díky různorodosti svých zdrojů, zejména osobitosti národních kultur. Různorodost v komplexu podporuje stabilitu, ale etická různorodost může, třeba jen někdy a dočasně může podporovat nestabilitu.

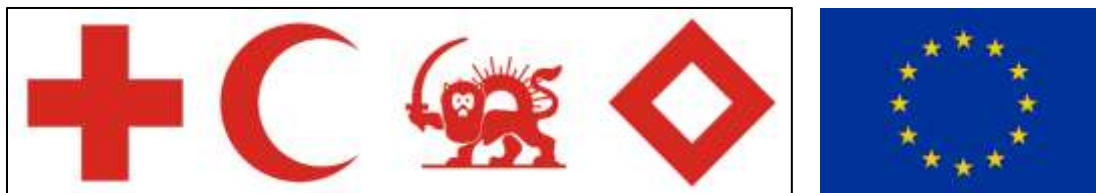
Evropská kultura společně s novodobou severoamerickou staví na podpoře potřeb individuality jedince, což souvisí s výše uvedenou humanitou. Soutěží tak například s asijským principem preference potřeb komunity před potřebami jedince, kde je možné si klást otázku nakolik tato preference podporuje tvořivost, podnikavost a celkový, nejen ekonomický rozvoj komunity. Oba principy mají své přednosti a zápory, které je nezbytné bez ideových předsudků studovat a vyvozovat z toho směřování užitečných sociálních regulací, bez nichž se existence komunit neobejdou.

4. Literatura ad. zdroje

<https://ekonom.cz/c1-14374170-evropska-kultura-a-identita>

Jiří Cetl, Stanislav Hubík, Josef Šmajš: Příroda a kultura, Svoboda, Praha, 1990, 273 s. s. 103-259

Komenský, Jan Ámos: Obecná náprava věcí lidských, Praha, 2007



Grafické prvky symbolizující různé roviny kulturní identity



Vnější projev kulturní identity

UMĚNÍ

Umění je společenská vztahová skupina. Znamená to, že termín „umění“ je **oceněním díla společnosti** a jeho užití závisí na převažujících dobových veřejných a odborných preferencích. V **ideálním konceptu** by přívlastek „umělecký“ měl být přisuzován výtvorům a činnostem s přiměřeně **vyváženými vysokými kvalitami obsahu i formy**, tedy sdělované **myšlenky** a podněcených **emocí**. Často však některé sociální skupiny dospívají buď k preferenci emočního působení nebo naopak myšlenkového sdělení.

Umění je to, co právě společnost za „umění“ pokládá. Skupina jevů, které se v dané chvíli za slovo „umění“ ukrývají, může být velmi pestrá: v minulosti tam bylo vedle umění kuchařského také umění lékařské a vojenské, ještě nedávno tam nebyla například fotografie atp. **Postupně však umění krystalizuje kolem jakéhosi jádra.** Toto jádro tvoří **emotivní sdělení** a některé **výrazně estetizované výrobky**. Je-li nějaký jev do umění přijat, znamená to pro tento jev významnou změnu jeho postavení. Tak například změní se výrazně vážnost a postavení autorů příslušných děl, díla sama se stanou předmětem zvláštní veřejné pozornosti včetně obchodu, píše se o nich, vytváří se kolem nich nimbus výjimečnosti, geniality atp. (Ján Šmok, Úvod do teorie sdělování)



1. Klíčová slova

Jednání – jednání věcné – jednání obsahové

Umění – umění volné – umění užité

Užší rámec – Obecná teorie umění – Specializované teorie uměleckých druhů – Estetika – Filosofie umění – Sociologie umění – Psychologie umění, kognitivní psychologie – Taxonomie umění – Technologie umění – Teorie komunikace – Historie umění – Muzeologie

Širší rámec – teorie jednání – teorie obsahového jednání – sémiotika

2. Hodnotový systém

Hodnotovým systémem umění se zabývá filosofie umění. V různých obdobích a v různých kulturách se při oceňování umění řídí sociální skupiny podle některých z následujících hodnot, nebo jejich kombinací

- Především kvalitním obsahem, který sám může být zdrojem emocí
- Kvalitním obsahem podaným emocionálně působivou formou
- Působivou formou bez ohledu na kvalitu obsahu
- Uznáním velkou sociální skupinou
- Uznáním odborníků
- Uznáním trhu s uměním

2.1. Emocionální účín

Emocionální účín patří k hlavním podmínkám společenského ocenění díla přívlastkem „umělecké“. Je proto užitečné umět analyzovat, jakými způsoby dílo může účín v adresátovi vytvořit. Existují tři možnosti.

Především jde o **vytvoření účínu prostřednictvím významu. Určité citové reakce jsou vázány na určité předměty či jevy.** Při zastoupení takových jevů figurou, znakem nebo symbolem může nastat emocionální reakce stejná nebo podobná. Když se někomu líbí západ slunce nad mořem, bude se mu líbit i věrná **malba** západu nad mořem. Vzrušuje-li nás zápas o pravdu ve skutečnosti, bude nás vzrušovat i v divadelní hře.

Každé dílo je vždy nějak vyhotoveno, provedeno. Pro adresáta, který zná různá díla téhož druhu, může být zdrojem emocionální reakce i **způsob, jak je dílo provedeno.** Rozlišujeme „dobře“ a „špatně“ hrané divadelní představení, ale jen tehdy, když jsme byli vícekrát v divadle. **U prvního zdroje účínu nebyla nutná žádná praxe,** zde naopak je praxe s příslušným druhem umění podmínkou, aby mohla reakce vzniknout.

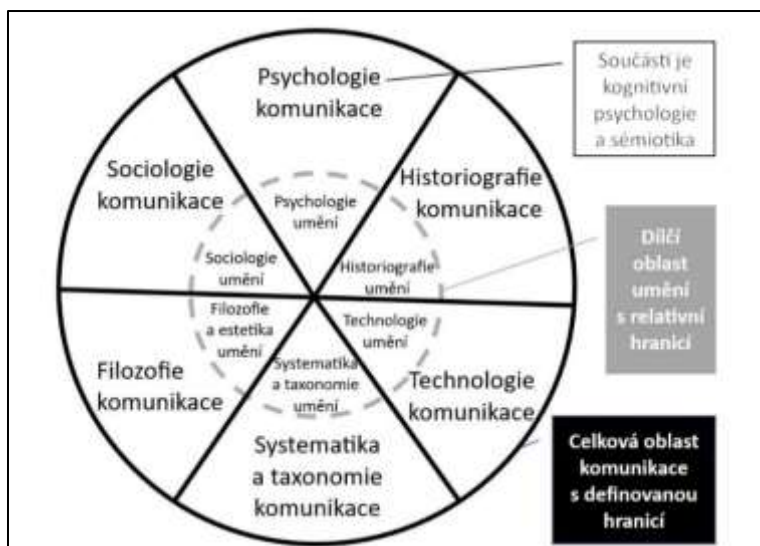
Konečně každé dílo operuje s **prvky, které jsou schopny vyvolávat emocionální stavy přímo, samy o sobě.** Tak například dvě barvy vedle sebe ladí nebo neladí, dva tóny tvoří libozvuk nebo nelibozvuk atp. Tyto prvky označujeme jako **přímé prvky.** Rozlišujeme potom přímé prvky, jejichž **účín vyplývá ze stavby smyslových orgánů** a projevuje se proto u většího počtu lidí, od prvků, k nimž se příslušné emocionální reakce připojují **speciální praxí.** „Smysl pro barvy“ získá především ten, kdo s barvami hodně pracuje, proti tomu určité základní hudební rytmy a jednoduché sledy jsou příjemné nebo nepříjemné téměř všem. Dechovka je většinou právě tak **přímé sdělení** jako nefigurativní malba, ale dechovka je vybudována na přímých prvcích, podložených fyziologií sluchu každého člověka, kdežto nefigurativní malba je vybudována na citlivosti (k barvám a tvarům), která při jistých dědičných předpokladech musí být dále pěstována a není každému člověku vlastní. Proto má dechovka tolik ctitelů, kdežto nefigurativní malba ne. Geometrický ornament je vybudován na podobných obecně účinných prvcích jako dechovka, je proto obecně přístupný.

3. Širší rámec – Umění a (teorie) komunikace

Zkoumání mnoha jevů umění problematizuje relativní vymezení hranic oblasti umění. Vzhledem k tomu, že volné umění je převážně komunikací a užitá tvorba se vztahuje k věcnému jednání, je výhodné mnoho jevů oblasti umění zkoumat v **širším rámci teorie jednání, resp. speciální teorie obsahového jednání (komunikace).**

4. Vědy zabývající se uměním

- Obecná teorie umění
- Specializované teorie uměleckých druhů
- Estetika
- Filosofie umění
- Sociologie umění
- Psychologie umění, kognitivní psychologie
- Taxonomie umění
- Technologie umění
- Teorie komunikace
- Sémiotika
- Historie umění
- Muzeologie
- Pedagogika a andragogika



Umění je výhodné vnímat v rámci širšího rámce komunikace. Struktura teorie užité tvorby je však mnohem bohatší.

Jednotlivé vědy zabývající se uměním nabývají specifických vzájemných vztahů, které je nezbytné vnímat. Integrojícími obory mohou být filosofie a historiografie umění. Pro historiografii je důležité, že má poznatky dalších oborů propojovat, ale nikoliv je laicky nahrazovat. Psychologie představuje nezbytné odborné propojení dalších oborů s realitou uměleckého díla, s uměním propojuje např. sociologii a filosofii, návazně pak historiografii umění.

5. Druhy umění

Podle potřeby můžeme rozlišovat jednotlivé druhy umělecké tvorby podle různých kritérií. Specializovaným oborem, který se zabývá tříděním jevů umění, je **taxonomie umění**.

5.1. Podle smyslového média

Umění (komunikace) je vnímatelné lidskými smysly, podle kterých můžeme rozlišovat jednotlivé druhy nebo jejich kombinace:

- Umění zrakové, vizuální (užitá tvorba: grafický a produktový design, architektura ad. – kombinace s haptickým)
- Umění sluchové (užitá tvorba: zvuková reklama ad.)
- Umění haptické, hmatové (užitá tvorba: produktový design ad.)
- Umění chuťové (užitá tvorba: kuchařské umění)
- Umění čichové (užitá tvorba: aromatizace spotřebitelské chemie, léků, potravin)

5.2. Podle výrazových prvků

Stavba výrazu sdělení spočívá v tvorbě (stavbě) výrazových prvků a jejich vzájemné skladbě. Výrazový prvek je smysly rozlišitelným detailem struktury. Pro definici je optimální určení tzv. minimálních výrazových prvků.

- Čára (př. kresba, grafika)
- Ploška (př. malba, grafika)
- Prostorový prvek (př. plastika, design, architektura ad.)
- Transformovaný a fixovaný rozptylový kroužek (př. fotografie statická, kinetická...)
- Promítnutý (příp. fixovaný) stín (př. stínohra, fotogram)
- Minimální vlnoplocha (př. holografie)
- Artikulovaný zvuk (př. slovesné umění)
- Modulovaný tón (př. hudba)

- Minimální pohyb (př. tanec, pantomima, herectví...)
- Ad.

5.3. Podle užívaných systémových kombinací

- Divadlo (pohyb, artikulovaný zvuk, modulovaný tón, prostorové prvky scénografie a kostýmů)
- Píseň (artikulovaný zvuk, modulovaný tón)
- Zvuková kinematografie (rozptylový kroužek, pohyb, artikulovaný zvuk, modulovaný tón, prostorové prvky scénografie a kostýmů)
- Performance (pohyb, tón, artikulovaný zvuk, modulovaný tón, čichové podněty, prostorové prvky scénografie a kostýmů)
- Ad.

5.4. Podle technik a materiálů

- Video (elektronická kinematografie...)
- Počítačová grafika (elektronicky generovaná čára, ploška, simulace prostoru....)
- Ad.

5.5. Podle distribučních systémů

- Televize
- Internet
- Ad.

5.6. Podle časových úseků

- Umění pravěku
- Umění starověku
- Umění středověku
- Ad.

5.7. Podle území

- Africké umění
- Evropské umění
- Orientální umění
- Umění středního východu
- Umění Skandinávie
- Ad.

5.8. Podle kultur

- Umění islámu
- Křesťanské umění
- Lidové křesťanské umění
- Umění kyberkultury
- Umění punku
- Ad.

5.9. Podle stylů

- Gotický styl
- Novogotický styl
- Kubismus
- Naturalismus
- Minimalismus ad.

6. Funkce umění

Umění (emotivní komunikace) plní řadu funkcí, které fungují v různých rovinách a mnohdy se navzájem prolínají.

- Estetická (podněcuje kladné nebo záporné emoce)
- Naučnou (přispívá k poznání)
- Výchovnou (poznáním formuje osobnost)
- Politickou (působí ve vztahu ke společenskému zřízení)
- Sociální (posiluje vzájemnost)
- Zábavní (slouží k relaxaci)
- Ekonomickou (slouží k obživě autora, distributora nebo majitele)
- Zprostředkovatelská (dokumentuje a přibližuje jinou tvorbu)
- Ad.

7. Volná a užitá tvorba

Při úvaze o funkcích umění narazíme při vyčleňování jeho užitě části také na tzv. **praktickou funkci**. Praktickou funkcí oplývá ale i volné umění – naučnou, případně výchovnou nebo ekonomickou. Při nejednoznačnosti vztahů v umění, závislou na odlišnostech lidské psychiky i kvalitách sociálních skupin musíme s relativitou počítat. Proto nemusí vadit nejednoznačné tradiční dělení umění na volnou a užitou tvorbu. V podstatě každé dílo volné tvorby plní funkci sdělovací. Jako umění přirozeně přitom propojuje racionální sdělení s emotivitou. Stejně ale činí obor užitě tvorby „grafický design“, jehož základem je sice praktická sdělovací funkce, ale jako součást umění ji nenechá bez emocionálního účinku.

Optimálně popisuje specifikum produktů s praktickou funkcí teorie komunikace. Rozlišuje dva typy jednání s možnými přechodnými útvary. Vedle **obsahového jednání** existuje také **jednání věcné**, které primárně neslouží sdělování a jeho produkty jsou buď **úkony prosté** nebo **výrobky**. Jejich výraz však může být estetizován, zejména prvky vedoucími ke vzniku emocí, čím vznikají **estetizované úkony a výrobky**, které slouží ke **sdělení emocí**. Z tradičního pohledu umění jde o tvorbu užitou. Ta patří společně s **předváděním** a tzv. **fantomy** k přechodným jevům mezi jednáním prostým (věcným) a obsahovým.

Vymezení, zda dané jednání je prosté – věcné nebo obsahové je stanoveno pouze vztahem k autorskému záměru. Adresátem může být věcné jednání vnímáno jako obsahové a obsahové jako věcné. To je přirozená vlastnost každého hmotného výrazu výrazu. Značně se to týká problematiky moderního umění, kdy jsou produkty praktické u umělecké činnosti snadno adresátem zaměnitelné.

8. Společenský přínos umění

Hodnota společenského přínosu představuje **souhrn působení jednotlivých funkcí na jedince a sociální skupiny ve směru růstu osobnosti a harmonizace společnosti**. Takový souhrn je důležitější než souhrn faktorů samotných uměleckých kvalit. Není snadné hodnotit v souvislostech společenský přínos socializace, relaxace, vzdělávání ad. funkcí umění. Je to však nezbytné, aby sebestředné a značně formální hodnocení (umění pro umění) bylo vyváženo.

Východiskem může být i diskuse o vzniku umění při fylogenezi člověka, kdy jedni autoři zvýrazňují nezbytnost socializace kmenové komunity formou rytmizované verbálně-hudebně pohybové aktivity pro přežití, další pak význam zobrazení lidského těla pro podporu sexuálních vztahů (opět směřující k přežití rodu).

Nedostatek odborné sociálně analytické pozornosti přínosu umění pro společnost vede k formální argumentaci, která počítá s přínosem umění jako se samozřejmostí potvrzenou historií. Taková souvislost však nemůže znít dostatečně přesvědčivě. Bohužel tak nezní ani konstatování o automatické podpoře umění pro **rozvoj osobní a sociální kreativity**, protože jde o příliš obecné konstatování, které není vědecky čitelně analyzováno.

Proti prestiži umění a umělců působí zcela zásadně také konstatování, že **umělec není odpovědný nikomu ani žádnému etickému kodexu** (proč by pak společnost měla mít odpovědnost k umělcům) a pak také celá epocha umění posledního století, která pro většinu společnosti působí hodnotově nečitelně, mj. pro svou (s výjimkou zábavního umění) podstatně sníženou komunikativností.

Důsledné společenskovední hodnocení umění je důležité také pro **diskusi o postavení umělců** ve společnosti a o jejich společenské podpoře, včetně finanční. Existuje zde známý paradox, kdy veřejnost je ochotna platit spíše za zábavní než naučné umění, ale na druhou stranu umělce obecně vnímá jako osoby fungující

převážně v zábavě logicky je nebere s dostatečným respektem. Např. do českého žebříčku prestiže povolání obsahujícího 28 profesí se umělci vůbec nedostali, zatímco profesionální sportovci skončili přibližně v polovině.

Při sociálním boji umělců za společenské uznání je proto nezbytné analyzovat výše uvedené hodnoty společenského přínosu a jimi vyvažovat požadavky finanční podpory.



*Umění je bezpochyby úžasná věc, ale nesmí se přeceňovat nebo oceňovat bez kontextu.
Volné umění je především sdělení, užité umění je především praktická funkčnost.
Prof. Ján Šmok, přednáška na Slezské univerzitě, 1994*

9. Literatura

Carroll, Noel: Theories of Art Today, 2000

Danto, Arthur: The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art, 2003

Davies, Stephen: Definitions of Art, 1991

Felshin, Nina (ed.): But is it Art?, 1995

Gilbert, Katharine Everett; Kuhn, Helmut: A History of Esthetics. Edition 2, revised. Indiana, Indiana University Press, 1953.

Hatcher, Evelyn (ed.): Art as Culture. An Introduction to the Anthropology of Art, 1999

Holly, Michael; Moxey, Keith (eds.): Art History Aesthetics Visual Studies. New Haven: Yale University Press, 2002. ISBN 0300097891

Manuál pro počítačovou dokumentaci sbírek umění, Asociace muzeí a galerií, Praha, 1999

Prestiž povolání v ČR (2013) – http://cvvm.soc.cas.cz/media/com_form2content/documents/c1/a7054/f3/eu130903.pdf

Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování, FAMU, Praha, 1972, s. 75

Volek, Jaroslav: Základy obecné teorie umění, Praha, 1968

Wilde, Oscar: Intentions, 1891

de Zegher, Catherine (ed.): Inside the Visible, MIT Press, 1996



Sociální reklama ze sbírky Muzea umění a designu Benešov jako satira na formální stránky uměleckého provozu.

UMĚNÍ A KOMUNIKACE

Jedna z vícečetných definic umění zní: **Umění je komunikace**. V běžné praxi umělecká tvorba představuje komunikaci mezi **autorem** a **adresátem**. Mnohdy může jít o adresáta nejistého a neurčitého, ale většina autorů umění s nějakým adresátem počítá. Jsou také situace, kdy autor tvoří záměrně jen pro sebe, pro podporu, kontrolu nebo zapamatování své představy. I s takovými variantami teorie komunikace počítá. Adresátem je samotný autor.

1. Klíčová slova

Jednání – jednání věcné – jednání obsahové (komunikace)

Umění – komunikace – sdělování – obecná teorie umění – teorie komunikace

Autor – obsah vědomí autora – adresát – obsah vědomí adresáta

Hmotná rovina komunikace – výraz sdělení – stavba, distribuce a adopce výrazu sdělení – technika stavby výrazu

Nehmotná rovina komunikace – obsah sdělení – skladba a konzum obsahu sdělení

Zprostředkovaná komunikace – kódování

Komunikace analogová – komunikace digitální – komunikace biodigitální

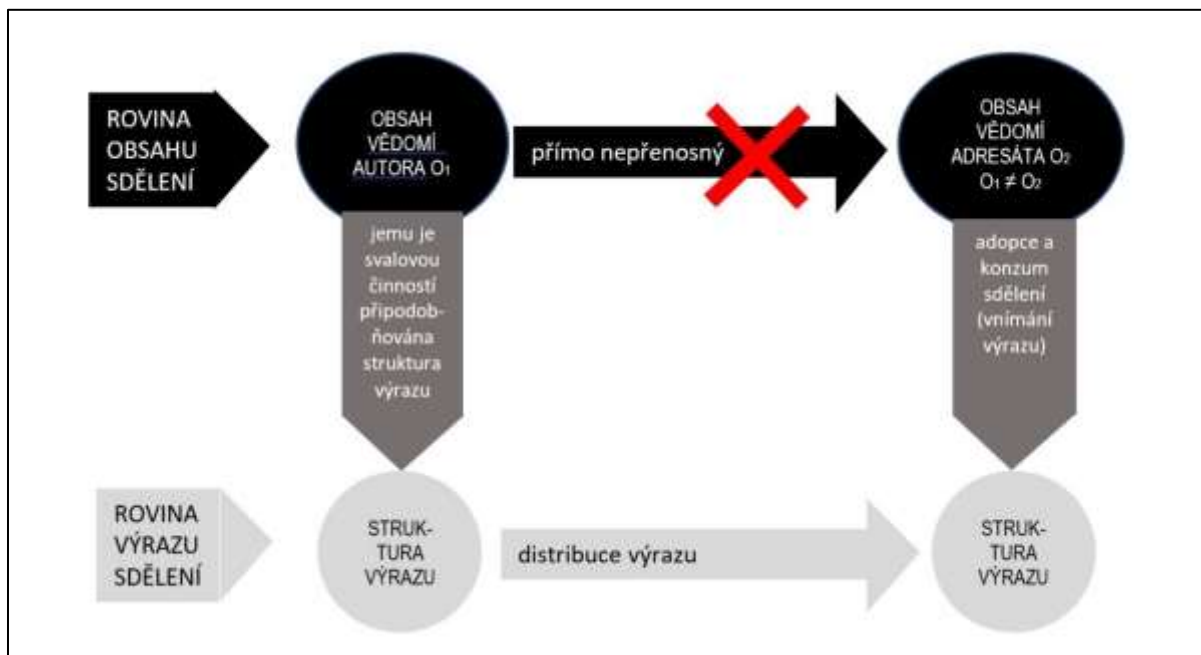
Volná tvorba – užitá tvorba

2. Umění a teorie komunikace

Umění má tedy smysl zkoumat z pohledu **teorie komunikace**. Je to mimořádně výhodné jak v **nehmotné rovině** skladby a konzumu obsahu sdělení, tak ve **hmotné rovině** stavby, distribuce a adopce výrazu sdělení. Teorie komunikace má důsledně rozpracovaný systém členění **komunikačního procesu**, i vědecky zpracovanou problematiku používaných technik, zejména ve vztahu k novým technologiím. Obecná teorie umění si s mnoha těmito jevy neumí poradit, její taxonomie není příliš systémová. Obecnou teorii umění také handicapuje problém relativních hranic zkoumaného oboru.

3. Základní princip teorie komunikace

Teorie komunikace pracuje důsledně s nezbytným oddělením nehmotné a hmotné roviny komunikačního procesu. Obsah sdělení vytvořený ve vědomí autora nelze přenášet do vědomí vnímatele (adresáta) přímo, ale jen zprostředkovaně pomocí smyslově vnímatelného výrazu, kdy autor používá různé způsoby kódování s předpokladem, že adresát kódování více či méně zná.



4. Komunikace analogová, digitální a biodigitální

Po nástupu digitalizace se často řeší fungování a rozdíly mezi klasickou **analogovou** komunikací a komunikací **digitální**. Při nedostatečné kvalifikaci dochází při tom k mnoha zbytečným, výsledky zkreslujícím omylům. Digitální komunikace probíhá pouze v elektronických zařízeních, resp. mezi nimi. Často také není vhodně nazírána vnitřní komunikace lidské nervové soustavy, která je buď chybně považována za analogovou nebo zjednodušeně za digitální. Jde o speciální formu digitální komunikace, kterou je potřebné odlišovat termínem **biodigitální**.

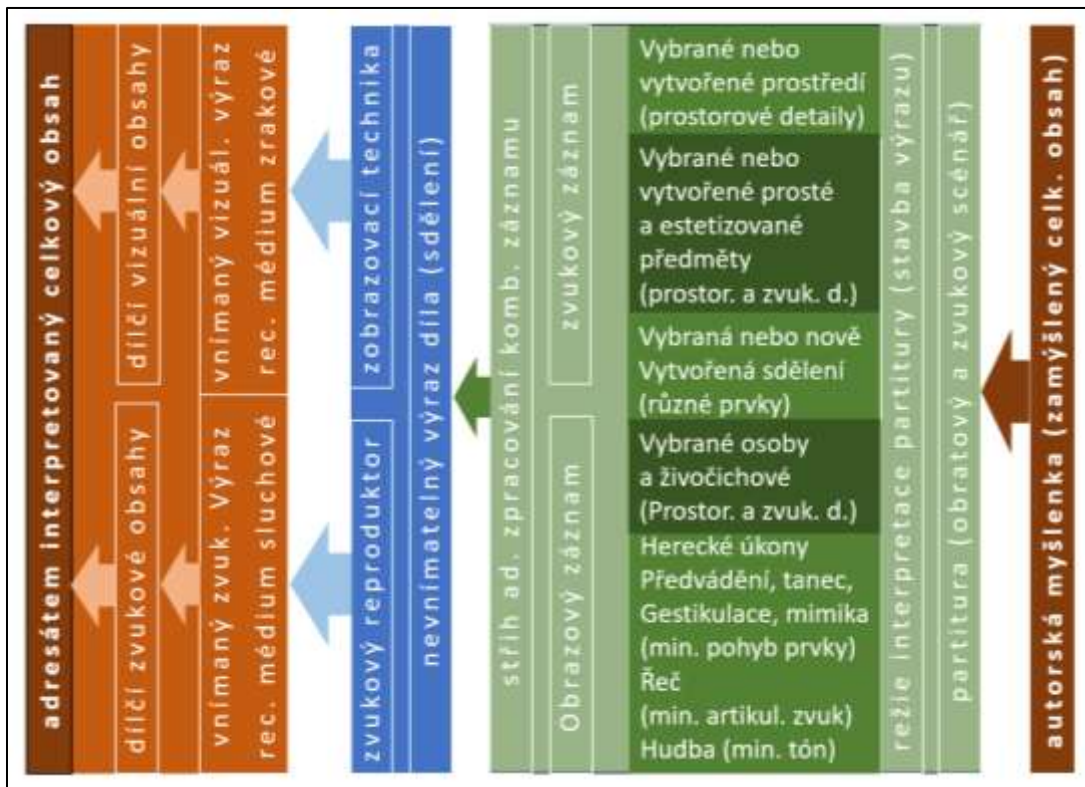
5. Volné a užité umění z pohledu teorie komunikace

Ať už je produktem **volné tvorby** jen v okamžiku sdělování existující **sdělovací úkon** (hudba, recitace, tanec apod.) nebo trvalejší **výtvar** (fotografie, socha, román), jde o produkt **obsahového jednání** – sdělení. Vedle obsahového jednání existuje také **jednání věcné**, které neslouží sdělování a jeho produkty jsou buď **úkony prosté** nebo **výrobky**. Jejich výraz však může být estetizován, zejména prvky vedoucími ke vzniku emocí, čím vznikají **estetizované úkony a výrobky**. Z hlediska umění jde o tvorbu užitou. Ta patří společně s **předváděním** a tzv. **fantomy** k přechodným jevům mezi jednáním prostým (věcným) a obsahovým. Takto, v relacích, je koncipována většina jevů teorie komunikace. Jsou respektovány varianty mezi hraničními jevy i složitější síťové vazby prvků systému.

Už i vymezení, zda dané jednání je prosté – věcné nebo obsahové je stanoveno pouze vztahem k autor-skému záměru. Adresátem může být věcné jednání vnímáno jako obsahové a obsahové jako věcné. To je přirozená vlastnost každého výrazu. Značně se to týká problematiky moderního umění, kdy jsou produkty praktické u umělecké činnosti snadno adresátem zaměnitelné.

6. Systémové pojetí teorie komunikace

Teorie komunikace představuje vnitřně provázaný systém, jehož jednotlivé prvky jsou vymezovány včetně terminologie podle logiky systému. Mimo něj nezávisle mohou být termíny užívané v rámci teorie komunikace vnímány a používány méně či více odlišným způsobem.



Příklad komunikační analýzy systémové kombinace běžně nazývané „hraný film“ nebo „zvuková kinematografie“.

7. Literatura

- Boloňský, Stanislav: Autor, dílo, adresát a společnost, FAMU, Praha, 1987
Buchar, Robert; Šmok, Ján: Design of the Cineatographic Image, Columbia College, Chicago, 1993
Fassati, Tomáš: Manuál pro počítačovou dokumentaci sbírek umění, Praha, 1997
Fassati, Tomáš: Distribuce vizuální tvorby z hlediska adresáta, In: Angelma č. 1, Praha, 1990
Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1972
Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu, Slezská univerzita, Opava, 1994
Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka, Institut informačního designu, Benešov, 1994
Šmok, Ján: The human Beings, Content Behaviour, Art, Institut informačního designu, Benešov, 1996
Turek, Pavel: Angelmatika a současný stav fotografie, Fakulta sociálních věd, Univerzita Karlova, Praha, 2003
Vojtěchovský, Miroslav: Vývoj československé teorie fotografie, Praha, 1984

DIGITÁLNÍ KOMUNIKACE

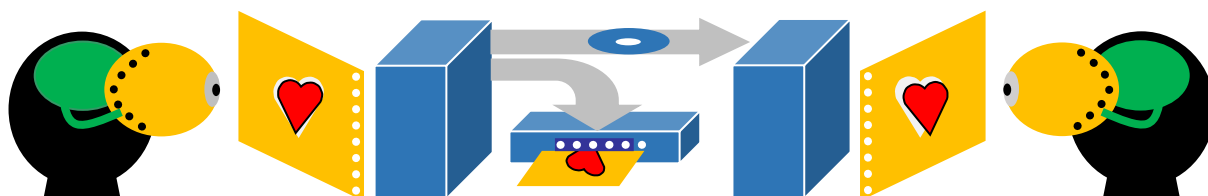
Digitální komunikace představuje část komunikačního procesu probíhající v digitální formě uvnitř elektronických zařízení nebo mezi nimi.

1. Klíčová slova

Komunikace analogová – komunikace digitální – komunikace biodigitální – systémový převaděč
Bod – optická soustava – rozptylová

2. Charakteristika digitální komunikace

Při užívání pojmu „digitální“ si musíme uvědomit, že jde vždy jen o jevy existující ve formě „jedniček a nul“, tedy „uvnitř“ digitálního zařízení, vše vně už je jen **analogové**, byť to vzniklo třeba z digitální matrice. Technologickou obdobu digitální matrice tvoří **biodigitální idea** vytvořená v představě autora. Problematiku znázorňuje níže uvedená vizualizace. Slovní spojení „digitální tisk“ nebo „digitální 3D tisk“ je laickým termínem, který navíc klade stranou důležitější charakteristiku dané technologie, tedy upřesnění, zda šlo o užití tiskárny inkoustové, laserové, jehličkové, termosublimační, termoplastické apod. Jde o informaci pro kurátory i konzervátory (restaurátory) zcela nezbytnou. Být to je nepohodlné a méně stručné, je nezbytné v odborném textu používat namísto spojení „digitální tisk“ slovní spojení např. „inkoustový barevný tisk z digitální matrice“.



Biodigitální, analogové a digitální prvky vizuálního sdělovacího řetězu

Digitální sdělení je takové, které je převedeno do digitálního elektrického signálu a v této podobě jej lze zpracovávat a ukládat beze změny kvality. Digitální forma sdělení existuje proto pouze ve smyslově nevnímatelné formě „uvnitř“ zařízení digitální techniky. Na schématu vizuální komunikace jsou tyto části značeny **modře**. Jakmile technické zařízení začne z digitálního záznamu vytvářet smyslově vnímatelnou strukturu, již jde o **analogovou formu sdělení**. Strukturování smyslově vnímatelného média vždy podléhá faktorům, které neumožní sdělení zůstat u přesné, nezkrácené digitální podoby. Na schématu jsou analogové prvky značeny **oranžově**. Digitální forma tvoří většinou jen dílčí úsek vzniku nebo přenosu sdělení. Například když pomocí programu a jeho různých ovladačů vytváříme kresbu symbolu za průběžné zrakové kontroly na obrazovce. Obrazovka ani naše zraková soustava nás nedokáže informovat o přesném stavu digitální podoby sdělení. Jen jej připodobňuje. Vznik digitálního sdělení, které je závislé na smyslu vnímatelné reality, proto nikdy není zcela bez zkreslujících analogových vlivů.

Z poznatků vědců vyplývá, že jednotlivé neurony fungují na základě digitálního principu, který je usku-tečňován elektrochemicky, ale celek nervové soustavy s neuronovými sítěmi je složitou komplexností k digitální technice těžko přímo přirovnatelný. Není však ani analogový. Proto je zde vhodné užívat termín **biodigitální systém**. Ve schématu je značen **zeleně**. Velmi důležitá v komunikaci jsou místa, kde dochází k přeměně jednoho systému v jiný, neboť se zde mění možné vlivy. **Systémové převaděče** jsou značeny ve schématu jako tečkované hranice **•••••** oddělující jeden systém od druhého. Je to např. sítnice oka, citlivý čip kamery, čidlo skeneru nebo obrazovka či barvicí mechanismus tiskárny. Systémovým převaděčem je také zařízení, které z analogového elektronického signálu vytváří digitální, nebo naopak. Příkladem druhé možnosti jsou převaděče (lidově zvané set-top-boxy apod.), které si majitelé analogových TV-přijímačů kupují za účelem možnosti příjmu digitálního signálu. Jednotlivé typy systémů zúčastňující se na celém sdělovacím řetězu konkrétně ovlivňují např. barevné zkrácení, citlivost a funkci přenosu kontrastu, která má vliv na čitelnost.

Pro upřesnění a lepší pochopení vztahu analogových a digitálních částí sdělovacího procesu ještě jedno schéma:

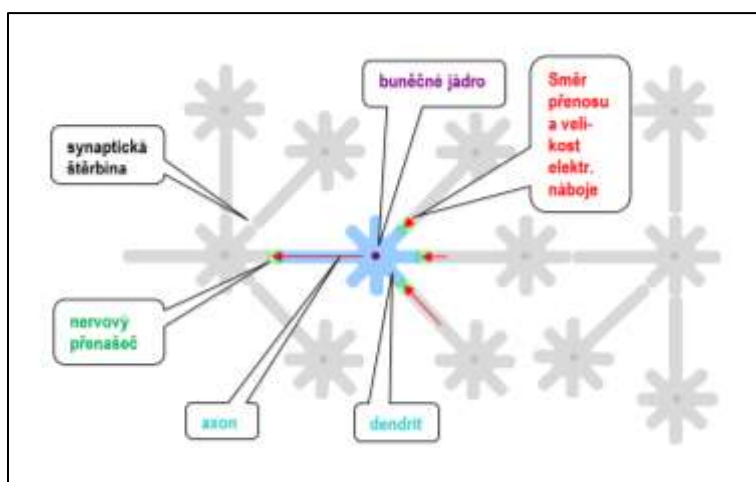


Světelný bod reality je každou optickou soustavou pro její nedokonalost zobrazen již nikoli jako bod obrazu, ale coby rozptylová ploška. Ta pak je citlivým snímačem přeměněna v elektrický signál, v případě digitálního zařízení v signál digitální povahy. Je-li digitálně zpracovaný obraz světelného bodu zobrazen pro vnímání lidským okem na obrazovce nebo výtisku z tiskárny, ztrácí svou digitální povahu, z hlediska ohraničení může tato ztráta probíhat postupně.

Optické vlastnosti zobrazovaného bodu znázorňuje schéma vpravo. Bod reality s teoretickou nulovou plochou je optickou soustavou převeden do rozptylové plošky, jejíž ohraničení není ostré. Digitálně řízený snímač však tuto plošku převede do podoby s ostrým ohraničením. Při zobrazení a vnímání okem se pak ohraničení opět rozostřuje.

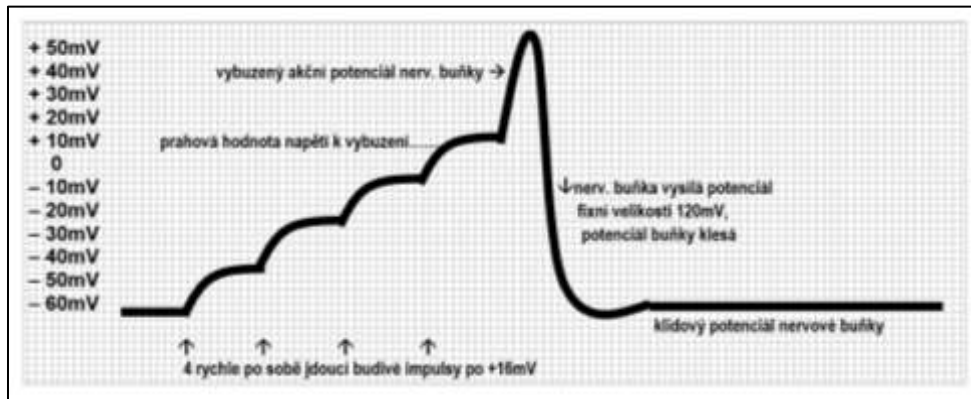
3. Funkce nervové buňky

Výzkumem neuronových sítí se zabývá neurověda. Při přeměně světla v sítnici oka na nervové vzruchy, které jsou elektrochemického charakteru, dochází ke změně komunikačního **analogového signálu, kterou lze zjednodušeně charakterizovat jako digitální**. Podobně v uchu ad. smyslových orgánech. Funkce přenosu signálu jednotlivých neuronů, jak si dále popíšeme, je digitální. Vědci se však brání charakterizovat slovem „digitální“ funkci celých neuronových sítí, neboť elektrochemické procesy v ní probíhající jsou natolik komplikované, že je nelze přímo srovnat s digitální technikou, kterou produkuje člověk. V případě lidské nervové soustavy je proto vhodnější používat termín **bioidigitální**. Znalost principu elektronické digitální komunikace je poměrně rozšířena, proto je dobré pro srovnání zjednodušeně popsat digitální princip fungující v **nervových buňkách**.



Základem nervové buňky je **buněčné tělo** (soma) s buněčným jádrem. Odpovídá za životní funkce neuronu a propojuje dendrity s axonem. **Dendrity** přijímají informace ve formě elektrického náboje od sousedních neuronů. Soma všechny informace integruje. **Axon** přenáší elektrický náboj dále, na sousední buňky. Buňky jsou navzájem odděleny **štěrbínami**, které jsou v případě potřeby spojení přemostěny chemicky – zakončení buňky uvolní látku – tzv. **nervový přenašeč**.

Základní prvek nervové soustavy – **nervová buňka** – funguje tak, že reaguje na elektrický podnět do ní přicházející a posílá jej dále. Digitální charakter její reakce je popisován známým slovním spojením „všechno, nebo nic“. To znamená, že dokud není nervová buňka vystavena potřebnému napětí (prahová hodnota napětí) nereaguje navenek vůbec. Jakmile je ale napětí dosaženo, vytvoří reakci v plné hodnotě (tzv. **akční potenciál** fixní velikosti). Nepřichází-li ze sousedství k buňce podnět s potřebným napětím, je možné počítat se sčítáním více podnětů. Buď se sečtou podněty přicházející současně z různých buněk okolí, nebo z jedné buňky dostatečně rychle po sobě.



V klidu existuje v nervové buňce potenciál přibližně -70 mV. K jeho změně dochází kladným směrem. Dosáhne-li k $+10$ až k $+20$ mV, je dosaženo prahové hodnoty, vybudí to akční potenciál až $+50$ mV, což proti klidovému stavu (-70 mV) je to rozdíl 120 mV. Digitální princip z technické elektroniky polovodičů „všechno, nebo nic“ však nelze aplikovat na neurony zcela do důsledků. Neurony nejsou nikdy jednoduše buď zapnuté nebo vypnuté. Úroveň jejich podráždění a tvar buňky rozhodují o tom, jak budou komunikovat s dalšími neurony.

4. Literatura

- Fassati, Tomáš: Co není fotografie a co není digitální fotografie, In: Atelier 6/2006, s. 2, Praha, 2006
 Fassati, Tomáš: Zrak, In: Praktická globální vizuální komunikace, Benešov, 2010, s. 75-78
 Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1972

Umělec představuje podobně jako umění **společenskou vztahovou kategorií**. Jestliže slovo „umění“ je **společenským oceněním činnosti** nebo jejího **produktu**, slovo „umělec“ je **společenským oceněním osoby**, která uměleckou činnost vykonává.

Umělec je tedy především **autor** nebo **interpret** sdělovacího úkonu nebo výtvoru, které mohou být následně ve specifické sociální relaci považovány za umění. Vzhledem k tomu, že slova autor a interpret zní příliš technicky, je nejpřirozenější formou označení tvůrců podle jejich specifika – kameraman, houslistka, fotograf, režisér a v případě kombinace činností užití názvu té nejcharakterističtější, nebo nejvíce dominantní.

Umělec je ten, kdo vytváří umění

Umělec je v nejširším běžném pojetí ten, kdo produkuje, resp. provozuje **umění**. Náplň pojmu variuje ve vztahu k sociálním a historickým proměnám obsahu pojmu umění.

(<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Um%C4%9Blec>)

Umělec je ten, kdo je za umělce považován bez ohledu na existenční vazby

Umělci jsou osoby, jež **vytvářejí** či **interpretují** umělecká díla s tím, že se touto prací živí či o to usilují. Tvorba uměleckých děl je zásadní součástí jejich života a svou činností přispívají k rozvoji umění a kultury.

Umělcem je ten, kdo je za umělce **považován**, a to bez ohledu na to, zda je pracovně vázán k profesním uměleckým subjektům.

Umělcem se rozumí každá osoba, která vytváří umělecká díla nebo se svou interpretací podílí na vytváření nebo znovuvytváření uměleckých děl, která považuje svou uměleckou tvorbu za hlavní součást svého života, která tímto způsobem přispívá k rozvoji umění a kultury a která je uznávána nebo se snaží, aby byla uznávána za umělce, ať již je nebo není v jakémkoliv pracovním svazku nebo jakémkoliv sdružení.

(UNESCO – vymezení umělce - http://www.uvucr.cz/kvuh/umeni_srozumitelne_definice_umelce.pdf)

Umělcem může být každý

Umělcem je každý, kdo je schopen konceptualizovat **emoci**, **ideu**, okamžik vnímání, **větší hodnotu**, je to někdo, kdo se dokáže vyjádřit pomocí své fantazie. (<https://www.ecwid.com/cs/blog/what-is-an-artist.html>). To ve své podstatě znamená, že autorem sdělení může být každý, stejně jako každý může očekávat, zda jeho tvorba bude považována různými sociálními skupinami, nebo dokonce většinou populace za umění.

5. Klíčová slova

Umění – umělec – umělkyně – společenská vztahová kategorie

Autor – interpret

Malíř – grafička – režisér – kameramanka – spisovatel – skladatelka – scénárista – fotografa

2. Problematika vymezení

Pokud vezmeme v úvahu základní povahu termínu umění jako **společenského ocenění** dané činnosti, nelze v systému uměnovědy termín „umělec“ více upřesnit. Mimo jiné proto, že hranice společenského ocenění jsou relativní, sociálně a časově pohyblivé, dané komplexními **multifaktorovými** souvislostmi.

Pokud zahrneme umění do širšího rámce, jde o **obsahovou komunikaci**. V ní připadá umělci role **autora (nebo interpreta)**. Pokud vezmeme z charakteristiky umění formulaci, že jde o tvorbu **umělých emocionálních zdrojů**, můžeme upřesnit definici umělkyně nebo umělce jako autorky nebo interpreta emocionálních zdrojů. Jde o širší rámec komunikace a emocionálního typu komunikace, která však sama o sobě netvoří záruku společenského ocenění termínem „umění“.

Z povahy vymezení pojmu umělec vyplývá i velmi relativní vztah k sociální pozici umělců, kteří by např. chtěli získat podobné **existenční záruky**, jako mají mnohé profese. Fakt, že umělcem může být v podstatě každý nebo že různé sociální skupiny mohou považovat za „skutečné“ umělce zcela odlišné typy tvůrců, neumožňuje dostatečně funkčně pracovat s pojmy „**společenská poptávka**“ a „**společenská potřeba**“, o něž se mohou

přesvědčivě opírat mechanismy zajišťující umělcům základní existenční jistoty. Částečně je možné uvažovat o sociálních jistotách pro autory užité tvorby, pokud v ní neexistuje silná mimoběžná konkurence estetizovaných a prostých výrobků.

3. Typy umělců

Pro různá praktická užití je možné rozlišovat různé typy umělců.

3.1. Podle oboru tvorby

Třídění oborů umělecké tvorby užívá různé systémy a terminologii. Přesto však je poměrně výstižné a charakterizuje autora **mnohem přesvědčivěji** než obecný termín umělec.

Příkladem pojmenování umělců jsou: malíři, grafičky, sochaři, houslistky, dirigenti, herečky, spisovatelé, tanečnice, režisérky apod.

3.2. Podle kvalifikace

V zásadě odlišujeme absolventy vysokých uměleckých škol například termíny akademický architekt (akad. Arch.), bakalář umění (BcA.), magistr designu (MgA.) nebo doktor umění (Art.D.). Je také užíván zavádějící termín „doktor filosofie“ (PhD.). Termíny však bez upřesňující skladby studia v textu diplomu téměř nic nevyprávějí. Nemohou být zárukou uměleckosti, mohly by být částečnou zárukou řemeslné, tedy i komunikační kvality.

Jedinou oblastí, kde by kvalifikace měla hrát rozhodující roli, je **zakázková tvorba**. Kvalifikace by měla být zárukou, že zákazník získá produkt skutečně odpovídající jeho přání a možnostem vnímání, případně užití. Zásadně se to týká užité tvorby, jejíž kvalita je závislá na celém spektru vlastností, které jsou kvalifikačně podmíněny.

Nekvalifikovaní umělci a umělkyně bývají pojmenováni jako lidoví (včetně současných), amatérští, ochotničtí, neprofesionální apod. Přesto, že některé přívlastky jsou vnímány pejorativně, nemohou nést podstatnou informaci o předpokladu získat ocenění „umění“.

3.3. Podle způsobu obdivy

Poměrně charakteristické je odlišení profesionálních umělců, kteří se tvorbou částečně nebo zcela živí, od ostatních, svou tvorbou na obživě nezávislých. Prvou skupinu charakterizuje výraznější závislost na veřejnosti, druhou větší svoboda.

Umělci živící se zábavou získávají mnohem větší procento společenského obdivu, což opět není zárukou uměleckosti.

3.4. Rozlišení autorů a interpretů

Užívaná pojmenování také umožňují odlišit **autory** sdělení a uměleckých děl od jejich **interpretů**. Běžná pojmenování interpretů jsou např. kameraman hraného filmu, divadelní herec, dirigentka, střiháč apod. Příkladem autorů děl určených k interpretaci jsou scénáristka, hudební skladatel, textařka písní apod.

Hraniční podobou interpreta je např. **kurátor** výstavy umění nebo redaktor obrazové publikace o umění.

4. Literatura

Bourdieu, P.: The Aristocracy of Culture. In: Media, Culture and Society, 1980, č. 2

Cantz, Hatje: Ulmer Modelle, Ulm, 2003

Dudková, Ivana; Prokop, Vojtěch: Doposud nebylo dokonalých škol, Ostrava, 2014

Fassati, Tomáš: Inteligentní je více než chytrý, ČVUT, Praha, 2018, s. 142-152

Ubatová, Pachmanová, Resová: Zlínská umprumka, VŠUP, Praha, 2013

Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování, amu, Praha, 1972

UMPRUM attack, VŠUP, Praha, 2016

Whitford, Frank: Bauhaus, Praha, 2015

UMĚLECKÝ VÝZKUM

Umělecký výzkum je kvalitativní zkoumání, které využívá umělecké procesy k pochopení a vyjádření subjektivity (zejména emocionální) lidské zkušenosti.^{[1][2][3]}

Někteří badatelé doplňují, že jde o „výzkum, který využívá umění v nejširším slova smyslu ke zkoumání, pochopení, reprezentaci a dokonce i zpochybňování lidského jednání a zkušenosti“.^[3]

Někdy je umělecký výzkum vnímán více vymezeně především k samotnému fenoménu umění. Například v pracích německého teoretika umění a psychologa Rudolfa Arnheima a americké filozofky Susanne Langerové. Oba se zabývali problematikou použití tvorby, zejména experimentální, k rozšíření znalostí o umění, umělci a jeho publiku, což inspirovalo řadu akademických programů, které u studentů podpořily užívání procesu tvorby jako prostředku k pochopení podstaty lidské zkušenosti, učení a návazně pedagogiky.^{[4][5][6][7]}

1. Klíčová slova

Teorie poznání – epistemologie – racionalismus – empirismus

Poznání – smyslové vnímání – přesvědčení – mystika – emoční mechanismy

Intelligence – inteligenční kvocient – emoční kvocient – spirituální kvocient

Věda – umění – duchovní vnímání – vědecký výzkum – umělecký výzkum – duchovní výzkum

Design research – výzkum v oboru architektury

Odborník typu „I“ – odborník typu „T“

2. Problematika lidského poznání

Výzkum je prostředkem k rozvoji lidského poznání. Teorií lidského poznání se zabývá obor zvaný epistemologie. V jeho dějinách se zformovaly dva základní přístupy – racionalismus, který má základ v matematice a logice a soustřeďuje se na procesy odvozování a intuici, a poté empirismus, spjatý s přírodními vědami, kde středem zájmu je zkušenost a smyslové poznání.^[1] S tématem poznání jsou úzce spjaty pojmy pravdy, rozumu, vnímání, vědomí, přesvědčení, svědectví a skutečnosti. K základním otázkám patří: „Co víme?“, „Co to znamená říci, že něco víme?“, „Jak víme, že víme?“ a „Na čem stojí naše přesvědčení?“.^[2] Ke známým problémům patří například Gettierův problém („*Je důvodné pravdivé přesvědčení poznáním?*“) nebo tzv. trilema Barona Prášila.

Vzhledem k tomu, že výše uvedená „zkušenost“ a „smyslové poznání“, stejně jako pojmy „vnímání“, „vědomí“, „přesvědčení“ ad. jsou silně podmíněny emočními mechanismy, které jsou doménou umělecké reflexe bytí, je umění považováno za jeden z pilířů poznání.^[3] Epistemologie 20. století se zabývá také „mystikou“ využívající integrovanou formu vnímání, která provází podobně jako umění celou historii lidského rodu.^{[4][5][6]}

Vzhledem k tomu, že proces poznání intenzivně ovlivňuje faktor intelligence (operační schopnosti mozku), je přínosné vnímat základní pilíře poznání opírající o tři typy lidské intelligence charakterizované známými kvocienty IQ-EQ-SQ.^[7] S procesem poznání souvisí problematika výzkumu. Po roce 2000 v akademickém prostředí silně nabyl význam tzv. „umělecký výzkum“, jehož principy jsou zkoumány^[8] podobně jako postupy náboženského poznávání v minulosti.

3. Výzkum vedoucí k poznání

Respektování umění jako jedné ze tří forem výzkumu má ovšem již dlouhou historii. Odráží to i klasická skladba univerzitních oborů vědeckých, teologických a uměleckých. Obecně výzkum představuje proces směřující k poznání (epistemologie). U lidského vnímání vedoucího k poznání můžeme rozlišit polohu racionální (podstata vědy), emocionální (podstata umění) a polohu zabývající se tím, co přesahuje racionální operace se smysly vnímatelnými nebo technikou měřitelnými jevy i přesah emocionálních reakcí na smysly vnímatelnou nebo zprostředkovanou realitu, pro níž se vžil termín „duchovní poznání“. Někteří vědci mají tendenci ke zpochybňování umění jako formy výzkumu. Vychází to však jen odlišného terminologického vymezení slova "výzkum". Pro integraci duchovního vnímání do trojice, která oproti dvojici (věda – umění) ztrácí vratkost, však mohou mít předpoklady jen lidé s příslušným typem intelligence.^[8]

Uvedená trojice souvisí s operačními schopnostmi lidského mozku, které jsou stručně vymezovány kvocienty IQ, EQ a SQ. Základní inteligenční kvocient IQ se vztahuje především k racionalitě a obsahuje dobře měřitelný jazykový, logický a prostorový typ intelligence. Komplikovaněji testovatelný emoční kvocient EQ se vztahuje mj. k umění a souvisí zejména s inteligencí intrapersonální a interpersonální (sociální). Na sociální inteligenci navazuje

ekosystémová, neboť lidská společnost představuje systém fungující v přírodním ekosystému. Jde o náročnější operační schopnosti mozku, umožňující člověku operace s komplikovanými systémy systémů. Kvocient duchovní inteligence SQ odpovídá výše zmíněným schopnostem člověka zpracovat jevy, které jej i techniku přesahují. Jsou zde logicky zařazeny také hodnotové systémy nezbytné pro smysluplné užití IQ a EQ.^[9] Proto se pro tento typ inteligence vžil výstižnější název „existenciální“.

3.1. Interdisciplinarita, multidisciplinarita

V celku lidského poznání nejsou výsledky vědeckého, uměleckého a duchovního výzkumu samostatně optimálně přínosné. Musí se navzájem vyvažovat, nejlépe již při výzkumném procesu, nezbytně pak při jeho hodnocení a využití. Umění dává svým vývojem příklad vědě k propojení jednotlivých disciplín uvnitř každé ze tří rovin (rozlišení médií na intermédiá, multimédia, supermédiá...). Pro příslušníky vědeckého výzkumu je propojení oborů mnohem náročnější, přírodní vědy vyžadují značně jiné osobní předpoklady než vědy společenské. Oproti omezeným hlubokým specialistům (odborník typu „I“) se proto vyzdvihují, stále vzácní specialisté s celkovým přesahem (odborníci typu „T“). Všichni však potřebují kvůli hodnotovému systému přesah k SQ.

3.2. Předpoklady k integraci různých disciplín a rozměrů poznání

K popisu možností integrace slouží dobře příklady konkrétních osobností. Umělec a vědec (a křesťan) Leonardo da Vinci je reprezentantem doby renesance, která je příkladem univerzálnosti (tzv. renezanční osobnost). Tehdy ovšem rozsah vědeckého poznání nevyžadoval takové nároky jako později. Z českých osobností následuje příklad vědce a teologa, učitele národů Jana Amose Komenského. Ukázkovou osobností vědce s duchovním přesahem je fyzik Albert Einstein. Je příkladem člověka, u něhož duchovní inteligence neměla přímou vazbu ke křesťanství. Ta naopak existovala u malíře Salvadora Dalí, který nabídl lidem vizualizaci čtyřrozměrného prostoru^[10] ve vztahu k teologii učení Ježíše Krista. Ze současných českých vědců se nabízejí příklady známých osobností astrofyzika Jiřího Grygara, kterému křesťanský postoj nebrání k akceptování vědeckých poznatků o kosmologii. Nebo přírodovědce Marka Váchy, který dokáže teologii nekonfliktně propojit s fylogenezí lidského rodu. Svěbytné je spojení předpokladů k výzkumu u historiků umění, kteří jsou současně umělci. V českém prostředí jde např. o teoretika fotografie a fotografa Vladimíra Birguse. Americko-britská profesorka kvantové fyziky Danah Zohar je známa svým výzkumem duchovní inteligence.^[11]

Mezi českými umělci schopnými vnést do své tvorby duchovní hodnoty vynikali například křesťan Bohuslav Rejnek, malíř s vědeckým a duchovním myšlením Václav Boštík nebo vyniká např. křesťan, architekt Josef Pleskot,^[12] křesťan, kurátor výstav soudobého umění architekt Norbert Schmid, pokud zůstáváme jen u vizuální tvorby.

3.3. Příkladné výsledky uměleckého výzkumu

Příkladných výsledků uměleckého výzkumu lze v historii nalézt celou řadu. K výjimečným, které funkčně pomáhají lidem k pochopení dnešního světa, patří práce grafické designérky Yang Liu z Berlína. Prezentovala ji postupně ve čtyřech publikacích "Man meets Woman" (2014), "Today meets Yesterday", "East meets West" a "Gross trift Klein" (2018).^[13] Jde výstižnou a názorně prezentovanou vizualizaci soudobých i historických sociálních vztahů. Na první pohled přesvědčivé výsledky lze samozřejmě podrobit verifikaci ze strany sociologů a psychologů.

4. Umělecký výzkum v oblasti užitého umění

Pokud je umělecký výzkum užit v oblasti designu a architektury, neobejde se bez rozsáhlejších odborných multidisciplinárních východisek, které charakterizují např. obory ekologie, ergonomie, ekonomie a různé inženýrské vědy. Na rozdíl od výzkumu volné tvorby, kdy vazba umění a vědy může postačit až v závěru při hodnocení a aplikaci výsledků, je zde zapojení vědy pro dosažení komplexní kvality výstupu nezbytné od samotného počátku. V zásadě existuje design-research v praxi ve dvou polohách.^[14]

4.1. Design-research

4.1.1. Nezávislý, nepovrchní design-research

Je charakteristický multidisciplinárním týmem nebo alespoň důsledným přípravným studiem designéra zaměřeným na související vědecké poznatky. Jeho cílem je uspokojení kvalit objektivně dlouhodobě přínosných pro uživatele, tedy vytvoření tzv. nepovrchního komfortu. Základní designérovou metodou je pozorování, pro kterou má také jaké vizuální tvůrce vrozené a cvičené předpoklady. Ta může být doplněna obrazovým záznamem typu profesiogramu. Kladení otázek uživatelům má mít jen doplňkový charakter, má být připraveno a vyhodnoceno ve spolupráci s vědci a nesmí opomíjet principy statistické průkaznosti. To znamená, že je třeba otevřeně rozlišovat mezi namátkovým průzkumem a průzkumem mezi dostatečně velkou a vhodně strukturovanou skupinou.

Přínosné výsledky nepovrchního design-research většinou vedou k návrhům řešení inovací, o které nemá tržní mechanismus zájem. Jako příklad lze uvést sedací trojkombinaci pro práci s notebookem nebo relaxační desku do kanceláře.^[14]

4.1.2. Design-research marketinkového typu

Sleduje zájmy komerčních subjektů směřující k maximalizaci zisku. Je ve své podstatě ovlivněn tzv. designovým myšlením (design-thinking), což je čitelně formulované filozofické východisko opírající se převážně o povrchní přání zákazníka především v časovém prostoru před nákupem produktů.^[15] Spíše než o výzkum, jde průzkum přání. Výsledky jsou používány k inovacím, které mají přesvědčit zákazníky o tom, že jejich stávající produkty potřebují nahradit „lepšími“. Typické pro proces je, že mnoho z inovací je v následném vývoji oprávněně zapomenuto, mj. proto, že bez ohledu na kvalitu-nekvalitu už nepoutají zájem kupujících. Pro tento typ design-research je charakteristická slovní komunikace, která nepotřebuje jít k podstatě kvalit. Další charakteristikou je mnohdy až bezbřehé rozšíření vymezení termínu design. Designéři tak pracují např. s designem služeb, designem komplikovaných informačních systémů vč. softwarových apod., aniž by k tomu měli potřebnou kvalifikaci získanou odborným vzděláním. K takovému nedává odborné předpoklady tradiční umělecké studium designu. Problematikou designu služeb se vědecky zabývají ekonomické školy, designu informací knihovnická, příp. další studia, problematikou vizuálních informací kognitivní psychologie nebo v českém prostředí zatím neexistující studijní obory informační design^[16] a vizuální gramotnost (visual literacy).^[17]

4.2. Architektonický výzkum

Zavedenou polohou výzkumu architektury je umělecko-historická. Ta však postrádá řadu rovin, které postihují kvalitu staveb komplexně. Teoretici architektury konstatují, že obor ani počátkem 20. let 21. století nemá jasně definovaný předmět zkoumání ani vlastní metody. Pro komplexní výsledky konstatují nezbytnost integrace výzkumu přírodovědného (výzkum staveb, materiálů, stavební fyzika, fyzika prostředí, ekologie), humanitního (výzkum sociologický, demografický, geografický, ekonomický, kulturní, psychologický, ergonomický, antropologický) a pro postižení umělecké stránky také estetického a umělecko-historického.^[18]

Od 90. let 20. století se v architektonické praxi rozvíjí komunikace projektantů se zákazníkem i zástupci širších sociálních skupin, která ovšem většinou nemůže mít statistickou průkaznost. Pokud pak užití výsledků průzkumu není podrobena odbornému kritickému přístupu, blíží se spíše design-research a je jednou z forem uměleckého výzkumu.

5. Kritika uměleckého výzkumu

Módní rozvoj uměleckého výzkumu po roce 2000 a jeho využití v problematických systémech hodnocení výkonu uměleckých škol vedl přirozeně k závažným kritickým vystoupením.

Opakovaně bylo prezentováno, že šířící se institucionalizace uměleckého výzkumu neslouží samotnému umění a jeho autorské sféře, ale pouze zvyšuje šance zprostředkovatelů a kurátorů umění na trhu práce a že jej univerzity využívají jako nástroj univerzitní politiky.^[19]

Zásadně kritizováno bylo také vydání Vídeňské deklarace o uměleckém výzkumu, kterou v roce 2020 vydala iniciativa Culture Action Europe. K autorům kritiky patřili např. Florian Cramer a Nienke Terpsma.^[20]

V českém prostředí se setkáme např. s velmi inspirativní kritikou Jana Motala z Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity Brno, který se mj. opírá o poznatky soudobého francouzského filozofa vědy Bruno Latoura vnímajícího společenskou odpovědnost vědy, ale i její duchovní přesahy.^[21]

Kritikou povrchního design-research a design-thinking je zejména koncept inteligentního designu.

6. Terminologie

Angličané používají slovní spojení Art-based research.^[22] Skupina umělců a vědců, kteří se rozhodli v Bernu 2010 založit mezinárodní organizaci pro podporu uměleckého výzkumu ji nazvala Society for Artistic Research (SAR).^[23] Němci používají své slovní spojení Künstlerische Forschung. Proto je český ekvivalent „umělecký výzkum“ vhodný.

7. Reference

1. ↑ NORMAN K., Denzin; LINCOLN, Yvonna S. *Strategies of qualitative inquiry*. 2. vyd. [s.l.]: Sage, 2008.
2. ↑ SAVIN-BADEN, Maggi; HOWELL-MAJOR, Claire. *Qualitative Research: The Essential Guide to Theory and Practice*. [s.l.]: Routledge, 2016.
3. ↑ ^{a b} SAVIN-BADEN, Maggi; WIMPENNY, Katherine. *A practical guide to arts-related research*. [s.l.]: Springer, 2014.
4. ↑ ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye.* [s.l.]: University of California Press, 1965. Dostupné online.
5. ↑ ARNHEIM, Rudolf. *Toward a psychology of art: Collected essays. Vol. 242.* [s.l.]: University of California Press, 1966.
6. ↑ LANGER, Susanne. *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art.* [s.l.]: Harvard University Press, 2009.
7. ↑ LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's, 1953. Dostupné online.
8. ↑ ŠPIDLÍK, Tomáš. *Vědy - umění - náboženství*. 1. vyd. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2009. 146 s. ISBN 9788074120374.
9. ↑ GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení : teorie rozmanitých inteligencí.* 2. vyd. Praha: [s.n.] ISBN 978-80-262-1303-1.
10. ↑ Salvador Dalí | Crucifixion (Corpus Hypercubus). *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [cit. 2023-06-28]. Dostupné online. (anglicky)
11. ↑ ZOHAR, Danah; MARSHALL, Ian. *Spiritual Intelligence. The Ultimate Intelligence*. [s.l.]: Bloomsbury, 2000. Dostupné online.
12. ↑ Josef Pleskot – KYVADLO | CTU [online]. [cit. 2023-06-28]. Dostupné online.
13. ↑ TASCHEN Books: Check the cliché: Yang Liu. Man meets Woman.. *www.taschen.com* [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné online.
14. ↑ ^{a b} FASSATI, Tomáš. *Inteligentní je víc než jen chytrý*. 1. vyd. Praha: ČVUT, 2018. ISBN 978-80-01-06430-6.
15. ↑ What is Design Thinking?. *The Interaction Design Foundation* [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné online. (anglicky)
16. ↑ LONSDALE, Edited by Maria dos Santos. *Information Design Journal. IDJ* [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné online. (English)
17. ↑ *What is Visual Literacy? – Visual Literacy Today* [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné online. (anglicky)
18. ↑ SLÁMOVÁ, Dagmar. What is Specific in the Research of Architecture?. *Architektúra & Urbanizmus - JOURNAL* [online]. 2021-11-04 [cit. 2023-06-30]. Dostupné online. (anglicky)
19. ↑ THIEL, Thomas. Kunstwerke mit Fußnoten: Kommt jetzt der Dr. artis?. *FAZ.NET*. 2021-04-29, čís. ISSN 0174-4909.
20. ↑ CRAMER, Florian; TERPSMA, Nienke. *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research? Abgerufen am 26. Januar 2021.* [s.l.]: [s.n.]
21. ↑ MOTAL, Jan. Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii. *Arte Acta, AMU, Praha*. 2018, roč. 1, čís. 1, s. 23–38.
22. ↑ MCNIFF, Shaun. *Art-based research*. [s.l.]: Jessica Kingsley Publishers, 1998. Dostupné online.
23. ↑ *Society for Artistic Research* [online]. [cit. 2023-06-27]. Dostupné online. (anglicky)

8. Literatura

- Péčová, Kristýna (ed.): *Postup jako výstup*. Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2022
- Culture Action Europe: *Vienna Declaration on Artistic Research*, Wien 2020, Link
- Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: „*Manifest der künstlerischen Forschung*“. *Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Diaphanes, Zürich 2020.

- CADUFF, Corina; WÄLCHLI, Tan; VERLAG, Fink. *Artistic Research and Literature*. München: [s.n.], 2019. Dostupné online. (německy)
- Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. transcript, Bielefeld 2019, ISBN 978-3-8376-4636-8
- Motal, Jan: *Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii*, In: *Arte Acta* č. 1, Akademie múzických umění, Praha 2018, s. 23-38
- Johanna Schindler: *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research. Ethnographic Insights*. transcript, Bielefeld 2018, ISBN 978-3-8376-4447-0
- Julian Klein: *The Mode is the Method*. In: D. Jobertová (Hrsg.): *Artistic Research – Is There Some Method?* [1]
- Ursula Bertram: *Kunsttransfer: Effizienz durch unangepasstes Denken*. transcript Verlag, Bielefeld 2017, ISBN 978-3-8376-3899-8
- *The 'Florence Principles' on the Doctorate in the Arts*. A publication by ELIA (European League of the Institutes of the Arts). Amsterdam 2016.
- *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, herausgegeben von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, Germán Toro Pérez, Zürich, diaphanes 2015, ISBN 978-3-03734-880-2
- Giaco Schiesser: *What is at stake – Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes – Problematics – Perspectives in Artistic Research Today*. In: Gerald Bast, Elias G. Carayannis (Hrsg.): *Arts, Research, Innovation and Society*. (= ARIS, Vol. 1). Springer, Wien/ New York 2015, ISBN 978-3-319-09908-8
- Julian Klein: *Künstlerische Forschung gibt es gar nicht – und wie es ihr gelang, sich nicht davor zu fürchten*
- Gabriele Schmid, Peter Sinapius (Hrsg.): *Artistic Research in Applied Arts*. HPB University Press, Hamburg, Potsdam, Berlin 2015, ISBN 978-3-7375-1850-5
- Daniel Fetzner, Martin Dornberg (Hrsg.): *Intercorporeal Splits. Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme, Haut, Rhythmus*, OpenHouse, Leipzig 2015, ISBN 978-3-944122-09-0
- Jörg Scheller: *The Embedded Artist. Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch künstlerische Forschung*. In: Ruedi Widmer (Hrsg.): *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*. Diaphanes, Zürich/ Berlin 2014, ISBN 978-3-03734-452-1
- Henk Borgdorff: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam University Press, 2013, ISBN 978-90-8728-167-0
- Sibylle Peters (Hrsg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. transcript, Bielefeld 2013
- Daniel Klapsing u. a. (Hrsg.): *z.B.- Praxisbasierte Forschung in Kunst & Design*. Bauhaus-Universitätsverlag, Weimar 2013, ISBN 978-3-86068-490-0
- Martin Tröndle, Julia Warmers (Hrsg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. transcript, Bielefeld 2011, ISBN 978-3-8376-1688-0
- Julian Klein: *Was ist künstlerische Forschung?* In: *Gegenworte*. 23/2010, S. 24–28. (online auf: edoc.hu-berlin.de, PDF; 43 kB)
- Elke Bippus (Hrsg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Diaphanes, Zürich/ Berlin 2009, ISBN 978-3-03734-080-6
- Corina Caduff u. a. (Hrsg.): *Kunst und künstlerische Forschung: Musik, Kunst, Design, Literatur, Tanz*. (= Zurich Yearbook of the Arts/Zürcher Jahrbuch der Künste. Band 6). Scheidegger & Spiess, Zürich 2009, ISBN 978-3-85881-293-3

ŠKOLA VIZUÁLNÍHO UMĚNÍ

Umělecká škola oboru vizuální tvorby je vzdělávací institucí zaměřenou na výuku znalostí a dovedností umožňujících uměleckou tvorbu. Nejvyšší umělecké školy dokážou dávat odborný základ pro vícedimenzionální pochopení **společenské odpovědnosti umělce** a **rozvíjet osobnost studentů i v hodnotových systémech**, neboť kvalita umění je závislá více na obsahu než formě.

Umění je především sdělení. Jeho tvorba je tedy uměním kódování a jeho vnímání uměním dekódování. Školy jsou tu od toho, aby tento proces neprobíhal neznale, spontánně, ale vědomě, tedy profesionálně. *Profesor Ján Šmok, Akademie múzických umění v Praze*

1. Klíčová slova

Základní školství – střední školství – vysoké školství

Bakalářské studium – magisterské studium – doktorské studium

Hodnotové vzdělávání

Post asistenta/odborného asistenta – post docenta – post profesora – post středoškolského profesora

Naučné články v odborných médiích – osvětové články v populárních médiích – vysokoškolské učebnice

2. Základní umělecké školství

Výuka výtvarné tvorby je součástí většiny základních škol. Převážně však jen podle tradice podporuje rozvoj osobní kreativity. Pouze mimořádně kvalitní školy se zabývají podporou **kultivace vnímání** (prakticky užitečné zejména v oblasti designu), **vizuální gramotnosti** a jejím spojením s výukou **vyššího typu verbální gramotnosti**.

V České republice velmi rozvinutá síť základních uměleckých škol (ZUŠ), vedle hudebních a dramatických oborů často nabízí i výtvarné studium, které také jen v nejlepších školách se snaží o více než pouhou podporu osobní kreativity. Nedostatečný je i **rozvoj výuky užitého umění**, neboť se školy zabývají většinou především dekorativní keramickou, příp. textilní tvorbou a soudobý design zůstává stranou pozornosti.

Na ZUŠ se již od 60. let 20. století výjimečně a současně jen velmi zvolna rozvíjí **studium fotografie**.

Základní školství je přirozeně doplněno pestrou nabídkou soukromých kursů, které s výjimkou specializací na nová média převážně nepřekračují rámec výuky ZUŠ.

2.1. Funkce základního školství

Základní umělecké školství je určeno především jako nezbytný doplněk všeobecného vzdělání (v případě ZUŠ nepovinný), pro podporu zájmové tvorby nebo pro přípravu k dalšímu studiu na středních školách.

3. Střední umělecké školství

U středních škol funguje vyšší snaha o zařazování předmětů vztahujících se ke vnímání umění, jako např. základy estetiky, filmová (nebo obecnější mediální) výchova apod.

V českém prostředí patří mezi nejčastější střední umělecko-průmyslové školy specializované na obory jako keramika, textil, užitá grafika. Ty jsou v menším rozsahu doplněny školami obecně výtvarnými, filmovými apod.

3.1. Funkce středního školství

Specializované střední umělecké školy jsou určeny k vytvoření základní kvalifikace pro praktický výkon povolání, a také jako příprava k dalšímu studiu na vysokých školách.

4. Vysoké umělecké školy

V historii univerzitního vzdělávání je umění dlouho považováno za jeho přirozenou součást. Moderní všeobecné či technické univerzity mají fakulty zaměřené na uměleckou tvorbu, teorii, případně obojí. Stejně tak pedagogické fakulty. V rovině specializovaných uměleckých škol mají nejdelší historii akademie umění, s rozvojem průmyslu byly od 19. století zakládány školy umělecko-průmyslové, často v promyšlené vazbě na

uměleckoprůmyslové sbírky (uměleckoprůmyslová muzea) a od poloviny 20. století se setkáváme také s akademiemi nebo fakultami univerzit věnovanými novým médiím (fotografii, kinematografii ad.).

Ke specializovaným oborům výuky s dlouhou tradicí patří architektura, která se nezbytně týká i běžných stavebních škol. Vzdělávání architektů vykazuje mezi uměleckými obory nejvyšší schopnost potřebné aplikace širokého spektra vědeckých disciplín.

4.1. Funkce vysokého školství

Vysoké školy nabízejí téměř jednotně třístupňový program vzdělání.

Bakalářské studium má být předpokladem komplexní kvalifikace pro praktický výkon povolání, převážně zázkazkového typu (titul BcA).

U **magisterského stupně** je kvalifikace vyšší o schopnost verbální reflexe umění a užití vědeckých aplikací, jak při tvorbě, tak při analýze a hodnocení (MgA). Odborné komentáře uvádějí, že tato kvalifikace je ve své podstatě **jediným důvodem k vysokoškolské výuce volné tvorby**, pro níž je jinak běžný nezávislý osobní rozvoj bez školení.

Doktorské studium má připravovat pro výzkumnou činnost, přirozeně propojenou s vědou, tedy nikoli jen izolovaný umělecký výzkum (ArtD, nesprávně někdy PhD).

Na dostatečné propojení s adekvátními vědeckými obory však nebyly ze své tradice školy připraveny, a tak ještě ve 20. letech 21. století dosahuje uvedeného standardu jen malé procento akademií. U volné tvorby jde o propojení s psychologíí, teorií komunikace, vizuální gramotností, sociologií, filosofií a etikou, v užitém umění navíc s ekologií, ergonomií, inženýrskými vědami. Situaci výstižně formulují komentáře o velké konzervativnosti uměleckých škol, které se umí přizpůsobit jen stylovému a technologickému vývoji, případně změnám marketinku.

„Mnohde jinde už pochopili, že výbava dnešních mladých pro dvacáté první století nespočívá jen a hlavně v odborných znalostech. Znalosti a dovednosti musí být podloženy hodnotami. Hodnoty definují povahu člověka, formují přesvědčení, postoje i činy, a proto tvoří jádro kvality vzdělávání pro 21. století.“
(Teoretik vzdělávání a pedagog Ondřej Šteffl ze sdružení SCIO)

Ondřej Šteffl dává odpověď na aktuální otázku, zda má být absolvent vysoké školy připraven především pro provozní problémy praxe, když je tak těžké do osnov vměstnat větší množství potřebných předmětů. Leckteré věci praxe každého absolventa bezpodmínečně a rychle sama naučí, těmi se jistě nemusí ve škole ztrácet mnoho času. **Vztah k hodnotám**, zejména česká praxe moc naučit neumí a z hlediska poznatků vývojové psychologie se musí budovat včas. Proto vztah k hodnotám společnosti, lidského těla a přírody jistě musí tvořit rozhodující část výuky.

S hodnotami souvisí i skutečnost, že umělecké školy v rámci tradiční soutěživosti umělců ze dvou základních sociálních principů (**spolupráce – konkurence**) spíše podporují ten druhý, který není v globálním soužití ani v týmové užitě tvorbě tak přínosný, a zakrývají to snadno zneužitelným rčením o „zdravé soutěživosti“.



Vysokoškolský učitel z hlediska podpory hlubšího vztahu studentů k životu navazuje na předchozí pedagoggy a rodinu. Rozvoji etiky slouží nejlépe diskusní semináře, kde se porovnává vztah praxe k primárním principům.

①

M - na konci mateřské školy dítě - Ví, co je správné a co je špatné.

Z - na konci základní školy žák - Je schopen rozlišovat dobré od zlého.

S - na konci střední školy student - Má mravní integritu.

V - na konci vyšší nebo vysoké školy student

- Má morální odvahu postavit se za to, co je správné.

②

M - Umí se podělit a vystřídat s ostatními.

Z - Zná své silné stránky a oblasti možného růstu.

S - Věří ve své schopnosti a je schopen přizpůsobit se změnám.

V - Je odolný tváří v tvář nepřízni osudu.

③

M - Je schopno vytvořit si vztah k ostatním.

Z - Je schopen spolupracovat i starat se o ostatní.

S - Je schopen pracovat v týmu a umí být empatický.

V - Je schopen spolupracovat napříč kulturami a je společensky odpovědný.

④

M - Je zvědavé a umí zkoumat.

Z - Je zdravě zvědavý.

S - Je kreativní a zvědavý.

V - Je inovativní a podnikavý.

⑤

M - Umí naslouchat i hovořit.

Z - Je schopen myslet samostatně a vyjadřovat se sám za sebe.

S - Umí ocenit různé pohledy a názory a efektivně komunikovat.

V - Je schopen kriticky myslet a přesvědčivě komunikovat.

⑥

M - Je se sebou spokojené.

Z - Je hrdý na svou práci.

S - Převzal odpovědnost za své vlastní učení.

V - Účelně usiluje o dokonalost.

⑦

M - Má vyvinutou fyzickou koordinaci a základní zdravotní návyky.

Z - Má zdravotní návyky a povědomí o umění.

S - Těší se z pohybových aktivit a umí ocenit umění.

V - Usiluje o zdravý životní styl a má estetické cítění.

⑧

M - Miluje svou rodinu, přátele, učitele a mateřskou školu.

Z - Zná a miluje svou zemi.

S - Věří ve svou zemi a chápe, čím je.

V - Je hrdý občan své země a chápe její místo ve světě.

Přesto, že se příklad vzdělávacích cílů rozvinutých zemí může zdát příliš náročný, představuje dobré směřování.

4.2. Metody výuky

Základní problematika metod odlišuje školy, které užívají **mistrovský systém ateliérové výuky** a školy, které jej neužívají a směřují k větší univerzalitě výuky. Mistrovský systém je tradiční, vhodný především pro volnou tvorbu.

Protiváha mistrovského systému nabízí studentům mj. výuku v různých kurzech, vedených umělci a je optimální zejména k získání **profesionální univerzality pro zakázkovou tvorbu užitých oborů nebo fotografie**.

Některé školy pracují s kompromisem, kdy student prochází během studia všemi ateliéry.



4.2.1. Ateliér bez vedoucího

Studentské snahy po „ateliérech bez vedoucího“ je povrchní vnímat jako anarchismus. Mladí umělci tím dávají (někdy podvědomě) najevo touhu po rozvoji bez dlouhodobého vlivu jediné osobnosti. Tím logicky zpochybňují přehnanou dominanci tradičního modelu, kdy „ateliér“ je vnímán časovým rozsahem i hodnocením jako podstata studia, zatímco všechny další předměty jen jako „podpůrné, doprovodné“. Tento model je často tak vyhraněn, že vedoucí ateliérů se považují za automatické znalce obsahů všech doprovodných disciplín, s nimiž nemají důvod nic konzultovat a většinou ani je přizvat do hodnotících komisí. Stejně tak jsou tyto méněcenné profese vyloučeny z členství ve školních radách (uměleckých, edičních atd.). Ateliér bez vedoucího znamená svobodný tvůrčí prostor, do kterého jsou povinni chodit konzultovat mnozí z pedagogů.

Nevíce problémů přináší ateliérový mdlý v žitých oborech, zejména v architektuře, kde je třeba, aby při výuce dominovala cesta ke stylové univerzalitě. S nadhledem a vtípem situaci komentuje známý výrok zastávce neateliérové výuky profesora Jána Šmoka z FAMU: „My si z vás při přijímačkách vybíráme ty nejtalentovanější, a pak už vás tady jen pět let kazíme!“

4.3. Struktura výuky

Struktura výuky charakterizuje celkovou kvalitu absolventa. Pokud se v praxi absolvent prezentuje vysokoškolským titulem, měl by se prokazovat také upřesněnou certifikací, která by měla být součástí diplomu absolventa. Je to jistá společenská záruka pro laické zadavatele zakázek.

Ke kvalitnímu studiu patří z hlediska **potřeb** (mnohdy nikoliv **požadavků**) rozvinuté globální společnosti **hodnotová témata** soustředěná na filosofii praxe včetně etiky a **témata propojující** studovaný obor s celkem lidské činnosti (odbornost typu T).

Kvalitu studia, a tedy následně absolventa velmi vymezuje **skladba** přednášek, seminářů a praktických cvičení. Musí být výsledkem důsledné odborné analýzy poradního orgánu školy, který by měl systematicky posoudit, zda některé předměty mohou být otázkou povinné nebo dobrovolné volby studenta. Nezkoušený student totiž nemá odhad pro potřeby praxe, případně může upřednostňovat její povrchní tlaky.

Výuka prostřednictvím **přednášek** musí být zejména uměleckých školách vždy doplněna **praktickými cvičeními** nebo **diskusními semináři**, protože umělci nemají takové předpoklady si osvojit teorii, jako vědci.

4.3.1. Teoretické práce studentů umění

I v České republice existují velmi odlišné typy škol umění z hlediska zapojení teoretické práce studentů do výuky.

Ve kvalitních školách vycházejí z představy, že vysokoškolská výuka zejména volné tvorby musí cvičit studenty i profesionálně komunikovat o umění a jeho vazbě na společnost. Že jde o nedílný základ kvalifikované profesionality, zejména u magisterského studia. Studenti proto během let dostávají pravidelná zadání seminárních textových prací různých typů, jejichž výsledky diskutují na společných seminářích. Součástí absolutoria je potom, (a to i u bakalářů), vedle praktické, také teoretická diplomní práce, která v žádném případě není jen komentářem studentovy praktické diplomky. Při sledování těchto škol mohou být někteří lidé až překvapeni, že všichni studenti se nějakým způsobem s psaním textů vyrovnají a mnozí dosahují i velmi dobré výsledky.

Ve školách, kde uvedená praxe není tradicí, takovou výuku v diskusích vůbec nepřipouštějí a pohodlně argumentují ohranou větou, že umělecké škola není žádná filosofická fakulta.

Je třeba připustit, že pokud má vysokoškolské studium umění směřující k nějaké profesionální vzdělanosti výrazné opodstatnění, je to právě podpora schopnosti objektivnějším a silnějším způsobem o umění uvažovat, slovy diskutovat a textem sdělovat laické veřejnosti témata, jež umělce vedou k zájmu o vlastní i cizí tvorbu.

4.3.2. Filosofie tvorby

Být si vědom charakteru tvorbou sdělovaného názoru patří k **základům profesionality**. Pokud s tímto přístupem umělec nepracuje, často si ani není vědom, jakou má jeho tvorba obsahovou kvalitu. Vede to k naivnímu překvapení z reakcí na jeho práci a neschopnosti posoudit, pro koho a proč může být přínosem s výjimkou samotného oboru umění. To je však z hlediska stavu a vývoje globální společnosti málo a při stoupajícím množství umělců díky množení uměleckých škol by takový přístup měl představovat jen malé procento (společenská odpovědnost).

Podpora rozvoje osobní filosofie studentů uměleckých škol nespočívá ani tak ve znalostech historie filosofické vědy, jako v době vedených diskusních seminářích, jejich tématem je hodnotová problematika jedince a společnosti a rozbory filosofie díla známých umělců i samotných studentů (proč?, jaký smysl?).

Zásadní problém absence takové výuky potvrzují časté mimořádně slabé názorové projevy studentů i mnoha absolventů uměleckých škol.

Tragédie moderního člověka není v tom, že člověk toho stále méně ví o smyslu vlastního života, ale že mu to **stále méně vadí**. (Leoš Válka, Centrum současného umění DOX)

4.3.3. Komplexní výuka o barvě

Příklad problému komplexní výuky o barvě jako základního tématu škol zaměřených na vizuální tvorbu (výtvarné umění, film, divadlo...) ukazuje na potřebu respektovat současný vývoj poznání pro podporu rozvoje umělců. Teorie vztahující se k barvám má několik, prakticky vzájemně závislých částí – fyzikální, fyziologickou, psychologickou, estetickou, umělecko-historickou, sociální, komunikační a chemicko-technologickou. Neučit je komplexně v jednom kurzu bez laboratorních cvičení je kontraproduktivní, ale bohužel nesmírně oblíbené.

4.3.4. Procítit materiál

Pro většinu uměleckých škol je společně s problematikou barvy důležitý **fenomén materiálu**. Materiály klasické i novodobé je třeba poznávat teoreticky na **přednáškách** i prakticky při **laboratorních cvičeních**. Tam je třeba dát studentům všechny reálné příležitosti k ověřování jejich kvalit – při zpracování, užívání i recyklaci. Užívání souvisí s opravdovým prožitkem, který se počátkem 21. století začal nabízet při mnoha zábavních aktivitách. Prožitek materiálu lze zajistit například odlišným zařízením učeben, které studenti střídají a tráví v nich více času v různých částech roku.

Příkladem může být projekt **odlišného řešení učeben** jedné pražské umělecké školy. První bude zařízena kovovým nábytkem, v jedné půli stříbrným, ve druhé půli barevným. Mobilii druhé bude plastový, z půli barevný, z druhé půli průhledný, nebarevný. Třetí učebna bude mít světlý dřevěný nábytek a stěny, z jedné poloviny holé, ve druhé polovině s přírodním textilním polstrováním a textilními doplňky na stěnách. Čtvrtá učebna z poloviny ze světlého a z poloviny z tmavě mořeného dřeva, ale hlavním fenoménem interiéru bude všudypřítomná zeleň rostlin doplněná akváriem. K učebnám přiléhá dvůr, kde budou instalovány čtyři skupiny oddechového mobiliáře – kovový, dřevěný, kamenný a betonový. Ve všech případech půjde nejen o **podporu osobního prožitku**

k prohloubení tvůrčí zkušenosti s materiálem, ale také o možnost pro pedagogy všimnout si, do kterých částí si sedá více studentů a čím se mezi sebou liší.

4.4. Výuka umění a teorie

Jedním z podstatných důvodů existence vysokých uměleckých škol je vyvažování praktické výuky teoretickou, což souvisí i se zadáváním teoretických prací studentům. I česká praxe např. na VUT Brno, Slezské univerzitě aj. potvrdila funkčnost zadávání písemných seminárních prací, které podněcují myšlení. Na těchto školách pak studenti zpracovávají vedle praktických i teoretické diplomní práce. Kdo nezvládne náročnější formu, pracuje např. na dokumentaci nějaké oblasti tvorby nebo její historie.

V případě potřeby si škola může rozhodnout, zda teoretická práce bude již součástí závěru bakalářského studia, vedoucího především k praktické kvalifikaci, nebo až magisterského, kde již požadavek na slovní projev patří ke smyslu tohoto stupně studia.

5. Charakter přijímacích zkoušek

Přijímací zkoušky nejen na vysoké, ale i střední umělecké školy by měly vykročit z klasické formy zaměřené na zobrazovací rovinu osobního talentu a umění samotné. Ve 21. století se umění nachází nejen v jiných společenských podmínkách formujících společenskou objednávku a přínos, v jiných technických/technologických podmínkách, ale jsou zde i odlišné specifické podmínky v samotném „uměleckém provozu“. Jde tedy především o filosofii tvorby a méně o styl. Většiny volné tvorby se dotýkají konceptuální přístupy, kde myšlení více dominuje nad viděním, většiny užitých tvorby se dotýká náročná problematika technosféry a ekosféry. K tomu je nezbytné přijímací zkoušky zaměřit.

Poslouží k tomu dobře test některých částí vícečetné inteligence. Test prostorové inteligence poví o vizuálním vnímání mnohdy víc než klasická talentová zkouška, kterou je ale jistě vhodné přijímačky také doplnit. Důležité jsou testy z emoční, sociální a existenciální inteligence. Naprostým základem předpokladů všech škol v antropocenu je spolehlivé ovládnutí principů fungování ekosystému. Znalosti jistě musí doplnit následující studium, ale existuje základní test předpokladů pro ekosystémové myšlení. U designérů je třeba ověřit technologickou vnímavost. Význam zkoušek z historie umění je třeba zvážit, neboť to nezbytně škola průběžně naučí.

6. Pedagogické posty

Optimální přístup známý ze zahraničí zřizuje v jednotlivých školách konkrétní pedagogické posty, na které dočasně, podle standardizovaných podmínek přijímá odpovídající odborníky, kteří jsou po dobu výkonu povolání nositeli odpovídajících pedagogických titulů. Zejména ve výuce umění je systém trvale udělovaných pedagogických titulů málo vhodný, protože se neopírá o odbornost, ale proslulost umělců,

6.1. Vymezení postů

6.1.1. Středoškolský profesor

Pedagog vyučuje specializovanou část tvorby nebo o umění obecně na základní úrovni odpovídající středoškolské kvalifikaci absolventů.

6.1.2. Asistent / odborný asistent vysoké školy

Pedagog vyučuje **specializovanou část tvorby**, přednáší a vede semináře a praktická cvičení. Je **konzultantem a oponentem diplomních prací**. Publikuje **naučné články v odborném tisku** a **osvětové články v populárních médiích**. Je odborníkem typu „I“.

6.1.3. Docent

Pedagog vyučuje **specializovanou část tvorby** a také **o umění komplexně**, přednáší a vede semináře i praktická cvičení. Vede **doktorandy** a je **vedoucím diplomních prací**. Je členem **školních edičních rad**. Vedle naučných článků v odborném tisku a osvětových článků v populárních médiích je autorem **vysokoškolských učebnic**. Je odborníkem typu „I“ a také typu „T“.

6.1.4. Vysokoškolský profesor

Pedagog vyučuje **specializovanou část tvorby** a také **o umění komplexně**, přednáší a vede semináře i praktická cvičení. Vede **doktorandy** a je **vedoucím diplomních prací**. Zúčastňuje se na tvorbě **konceptu výuky školy, akreditačních postupech**, je členem **vědecko-umělecké rady** fakulty nebo školy. Vedle naučných článků v odborném tisku a osvětových článků v populárních médiích je autorem **vysokoškolských učebnic**. Je mimořádným odborníkem typu „I“ nebo „T“ a současně odborníkem i druhého typu.

6.2. Pedagogické kvality

Pro přijetí na post pedagoga rozhoduje především jeho pedagogická kvalita, až ve **druhé řadě kvalita umělecká**. Pedagogickou kvalitu je nesnadné posoudit podle výkonu pedagoga na jedné přednášce, proto vedle předloženého pedagogického konceptu musí své schopnosti doložit podle náročnosti postu pedagogicky a osvětově orientovanými články v médiích nebo celými učebnicemi. Některé posty, zejména středoškolské, jsou podmíněny i prokázáním pedagogické kvalifikace.

6.3. Povinnost veřejné osvěty

Osvěta, zejména písemná, zůstává čestnou povinností stále pro všechny, na hierarchii nehledě. Přínos osvěty spočívá především v podnětných příspěvcích k řešení běžné problematiky života komunity, ne v ukázkách z vlastní odborné práce.

Akademik by měl razantně a soustavně vstupovat do veřejného prostoru kritickými výstupy a oslovovat jimi nejširší veřejnost, protože je na rozdíl od zaměstnanců galerií či dokonce projekčních ateliérů v nestranné pozici garantované akademickými svobodami. Většinou to nedělá, protože ho k tomu – na rozdíl od činnosti směřující **dovnitř odborných kruhů**, tedy od překotného provozování vědecko-výzkumné činnosti a získávání pro školu co nejvíce tzv. riových bodů – nikdo a nic nenutí. (Ladislav Zikmund-Lender, artalk.cz, 28. 1. 2016)

7. Učebnice

Pro školy umění jsou potřebné **speciálně zpracované učebnice** a skripta, protože umělci mají jiný přístup ke vnímání odborných informací. Musí být popularizované a **maximálně ilustrované** včetně užití promyšlených vizualizací. V ediční činnosti kvalitní škola upřednostňuje učebnice před odbornými publikacemi. Vzhledem k tomu, že studenti uměleckých škol nepředstavují dostatečné množství kupujících, školy se ve vydávání učebních textů, podobně jako ve tvorbě speciálních učebních pomůcek spojují. Nepřenechávají tuto ediční činnost jiným vydavatelstvím, protože ta nedokážou dostatečně vnímat speciální pedagogické potřeby.

7.1. Ediční rady

Z výše uvedených důvodů je nesmírně zodpovědná kvalitní a aktivní činnost edičních rad. Starý model fungování je nejen překonaný, ale pro rozvoj studia přímo zhoubný. Podle něj ediční rady pouze schvalují k vydání tituly navržené jednotlivými pedagogy. Dělají to mnohdy také bez potřebného přehledu po soustavě výuky a bez skutečné odborné znalosti. Je tomu tak i proto, že nejsou často dostatečně interdisciplinárně obsazeny.

Skutečně přínosná aktivita ediční rady, která je povinna se pravidelně setkávat na diskusích i koncepci výuky, je aktivní hledání potřebných titulů učebnic, zejména těch, které nejsou zastoupeny na trhu, neb jsou zpracovány pro jiný obor a typ studia. Navazuje hledání autorů, a to i mimo vlastní školu a průběžné diskuse o optimálním obsahu i formě zadaných prací. Mnohdy je nutné pro jednu učebnic sestavit autorský tým, který by sám jinak nevytvořil. Vzhledem k významu pro studium si tato činnost pozornost zaslouží. Kontrola neformálnosti recenzního procesu je pro ediční radu samozřejmostí. Pro jeho kvalitu jsou důležité multidisciplinární recenze přesahující zejména v oboru užitě tvorby běžné zaměření teorie umění. Ediční rada výhodně spolupracuje s knihovni radou.



Mám rád bonmot z filmů Woodyho Allena: *Kdo to umí, ten to dělá, kdo to neumí, ten učí, a kdo neumí učit, učí tělocvik a vždycky se mu zasměju, ale s realitou má pramálo společného.*
Arch. Adam Gebrian

8. Postdigitální pedagogika

Pedagogika postdigitální (též hybridní) se poučila z chyb zjednodušené aplikace technologií při výuce. Kognitivně nepřírozené technologie využívá promyšleně jen tam, kde jsou skutečným přínosem a to přiměřeně, aby se jejich negativní efekt příliš neprojevil. K negativním vlivům patří jednak nižší vzdělávací účinnost digitálního zprostředkování vyučované látky, jednak degenerativní vlivy techniky na lidskou psychiku (snižování IQ, digitální demence). Znamená to také jen omezené, přiměřené používání audiovizuálních prostředků **virtuální reality**.

Jako vyvážení k digitální technice používá **klasické metody předvádění pedagogem a osobního experimentování samotnými studenty**, kde se uplatňuje **komplexní smyslový vjem podporující pochopení a zapamatování problémů**. Dobrá postdigitální pedagogika také upouští od seznamování s jednotlivým vědami a dalšími obory činnosti, ale využívá je jako prostředek k poznání sebe, světa a života. Staví na dovednosti, méně na oborových znalostech, více na komplexních znalostech a nejvíce na hodnotových systémech, které regulují vhodné využití dovedností a dílčích znalostí.

Jako nezbytné prostředky slouží postdigitální pedagogice reálné produkty praxe a speciálně vyrobené učební pomůcky. Optimální je výuka ve vhodně přizpůsobených školních a muzejních laboratořích, nebo laboratořích science-parků.

Navrhování a výroba učebních pomůcek je odborně i finančně náročnější než naučné audiovizuální programy. Jejich přínos je ale zásadnější, což vede k preferenci takových investic. Nejprogresivnější muzea a galerie u nichž není edukace postavena především na animacích, mají výhodu v již rozvinuté tradici tzv. **interaktivních exponátů**.

- 10% toho, co slyší,
- 15% toho, co vidí,
- 20% toho, co vidí a slyší,
- 40% toho, o čem diskutujeme,
- 80% toho, co přímo zažijeme nebo děláme,
- 90% toho, co se pokoušíme naučit druhé (Petřková, 2006).

Lidé si pamatují (PETŘKOVÁ, A. Psychologie učení a vzdělávání dospělých. Olomouc: VUP, 2006)

9. Komisionální hodnocení praktických studentských prací

Kvality komisí se odrážejí v jejich oborovém složení. Již při hodnocení **volné tvorby** je třeba odborně komentovat možnosti **psychického působení** díla na různé typy adresátů a předpoklady aktuálního **společenského přínosu** zejména obsahu díla. K tomu je nezbytné přizvat psychology a sociology, nejlépe interní, kteří tyto předměty vyučují na dané škole.

Mnohem složitější je komisionální hodnocení **užité tvorby**, kde je třeba odbornost ekologa, ergonomu, inženýra technologie či ekonomu. K závažnějším typům zkoušek (diplomní ad.) by měli studenti přicházet s laboratorními atesty svých návrhů alespoň v rovině ekologie, ergonomie a funkčnosti, příp. ekonomiky. Jde o běžný proces z praxe, který je ale třeba aplikovat na školní prostředí, k čemuž optimálně poslouží i školní laboratoře.

10. Služby veřejnosti

Dobré vysoké školy umění slouží podobně jako ostatní univerzity odborným konzultacím veřejnosti s tradiční autoritou špičkových vědeckých pracovišť. Souvisí to s jejich uznáním veřejností a posiluje to jejich renomé, zejména když konzultace využívají média. Školy poskytují konzultace buď prostřednictvím pověřeného koordinátora, nebo přes nabídnutou e-mailovou adresu. Pro umělecké školy je aktuální poskytování odborných konzultací zejména v oboru užité tvorby, která představuje oblast mnoha specializovaných znalostí, které mohou být jinde nedostupné.

Za služby veřejnosti je vhodné považovat také různé vzdělávací aktivity, od tradičního celoživotního vzdělávání až po různé kurzy. K přínosným patří zejména kurzy kritické publicistiky, která je společensky velmi potřebná, ale většinou v oblasti umění a designu postrádá v běžných redakcích odborný základ.

11. Odborné školní rady

Odborné školní rady (vědecké, umělecké, pedagogické ad.) vystačily složením v minulosti s jedním typem odborníků, převážně umělců nebo uměnovědců (kteří spolu často škodlivě soutěžili o vliv). V technologické globální civilizaci jde o překonaný stav, setrvávající na do sebe zahleděné odbornosti typu „I“. Ve 21. století má progresivní funkční škola **rady zásadně interdisciplinární**, které propojují umění nejen se všemi částmi společenských věd, ale zejména s vědami přírodními.

12. Zařízení školy jako prvek vlivu na kvalitu výuky

Na škole zaměřené k užitému umění, ale v podstatě i na každé jiné škole, je nezbytné, aby **výrazně inspirativní prostředí** přímo podporovalo nejen u studentů, ale také u pedagogů preferenci kvalit, ke kterým výuka směřuje. Těmi jsou nejen klasické estetické kvality architektury a designu, ale zejména jejich přesvědčivá funkčnost ve všech užitných rovinách – **praktické, ekologické, ergonomické** ale i **ekonomické**. Souvisí to nejen s řešením učeben, ale výrazně také s řešením hygienických zařízení a interiérů se sociální funkcí.

Samozřejmostí je nejen ukázkově propracovaná ergonomie počítačových pracoven, ale také řešení WC kabin a mís podle současných poznatků vědy, vazba interiérů na přírodní exteriér, profesionálně ukázkové využití rostlinných doplňků interiérů, regulace škodlivého užívání výtahů apod. Důležitá je kvalita řešení odpočinkových prostorů studentů vycházející z vědecké psychologické a ergonomické koncepce. Kvalitní management školy ví, jak silně dokáže podnítit tvůrčí myšlení promyšleně navržený meditační prostor.

Při nemožnosti odstranit všechny nedostatky prostředí dostatečně poslouží z aktuálně požadovaného kritického myšlení vycházející **přesvědčivý komentář pedagoga**. Výhodná je také inspirace prostřednictvím **kvalitativního kontrastu**. Jedna pražská umělecká škola má například vedle učebny ergonomie s ukázkovým řešením počítačového pracoviště sousedící počítačovou učebnu, kde není snížena výška stolní desky pro klávesnici, obyčejná sedadla nemají nastavitelné polohy, chybí jim područky, není k dispozici alternativa klekaček nebo práce ve stoje a chybí vyhlídka oknem na osvěžující zeleň. Při takové koncentraci nedostatků se **negativní odezva lidského organismu** dostaví v přesvědčivější formě a má podstatnější vzdělávací přínos.



K prestiži každé školy architektury a designu patří samozřejmě podpora výuky ukázkami nejuznávanějších modelů nábytku!

Ukázkově nezvládnutá rekonstrukce oddechového prostoru pro studenty české prestižní školy architektury. Na-prosto nedostatečné ergonomické řešení sedacího nábytku, zejména křesel a lehátek, málo uklidňující barevnost, absence sedacích boxů, přírodních materiálů, jakékoliv zeleně, masážní techniky, ve škole navržených Relax-desek, uklidňujícího umění na stěnách, teplého lokálního osvětlení, ad. poukazují na tradiční formálnost tvorby i absenci výuky ergonomie.

13. Školní diskusní platformy

Pro podporu **důležité vnitřní komunikace** provozují školy některou z mediálních forem, která slouží prezentaci a výměně odborných názorů pedagogů a studentů. K funkčnosti média slouží vhodná metoda jeho redigování a forma dostupnosti. Nemá jít o reprezentační nebo dokonce recenzované médium, což by negovalo jeho smysl. Médium může fungovat v návaznosti na celoškolské diskusní setkání, pokud existují.

14. Public relations uměleckých škol

Podpora vztahů s veřejností má u uměleckých škol řadu funkčních rovin. Patří k nim výstavy, odborné konference, publikační činnost, produkce vlastních vydavatelství a autorita školy jako odborného pracoviště, na které se veřejnost obrací a odvolává nejen při řešení speciálních, ale i šířeji společensky orientovaných problémů. Výrazný prvek vnímání uměleckých škol veřejností tvoří významné osobnosti tvorby a teorie, které na nich působí. Jde o prvek velmi funkční, ale při velkém důrazu na něj, formální a zavádějící. Zejména v problematice vývoje umění ve 21. století již vedle slávy dominují významnější hodnoty. Podobně problematickým je dominantní zaměření PR školy na úspěchy studentů v různých, hodnotově nerozlišitelných soutěžích. U veřejnosti je třeba podporovat náročnější pohled na umění, který se opírá o pozornou analýzu a ne o udělování cen.

14.1. Školní galerie

Školní galerie jsou užitečnou formou **prezentace práce studentů i pedagogů**. Odborná i laická veřejnost v nich má možnost sledovat proces výuky s jeho pozitivními i negativními rovinami. Na koncipování výstav se mohou podílet studenti teorie, pokud škola takové vzdělává, nebo studenti teorie jiné školy. Proti smyslu fungování školních galerií je pořádání výstav mimoškolských umělců a prezentace témat nesouvisejících se vzděláváním umělců.

14.2. Školní prodejny

Je přirozené, že k podpoře veřejných vztahů škol velmi dobře slouží prodej produktů, které ji různými způsoby reprezentují. Základem jsou knižní a další publikace. Některé školy dokážou nabízet vybrané odborné publikace veřejnosti bezplatně, jako naplnění svého obecně vzdělávacího společenského neziskového postavení. Školu dobře reprezentuje také prodej prací studentů a pedagogů. Nemusí být fyzicky snadno zvládnutelný, proto stačí jeho e-forma, která je současně mediální výkladní skříní školy. Přirozeným doplňkem je drobný produktový a grafický design propagačních předmětů.

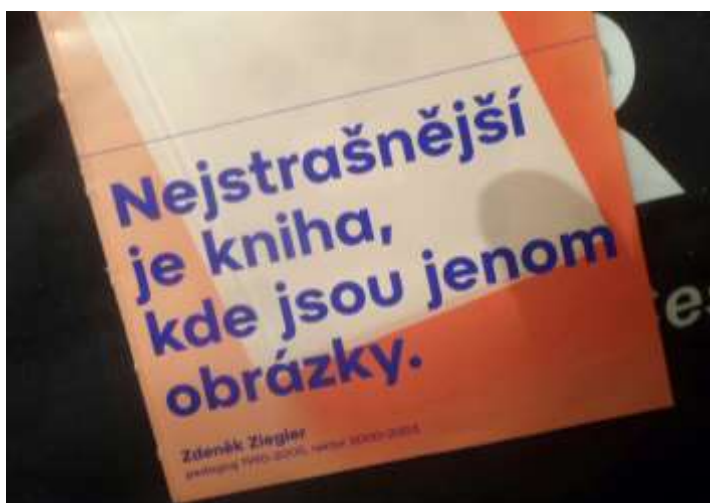
Školy, které dokážou překročit problém zahleděnosti do sebe samých ve své nabídce mají také produkci dalších kolegiálních škol coby propagací oboru umění a designu ve společnosti.

15. Školní knihovny

Školní knihovny představují i době internetu důležitou složku podporující studium. Nejen proto, že na Internetu nejsou všechny informace k dispozici nebo nejsou k dispozici v optimální výukové formě, ale i proto, že psychologie vnímání potvrdila, že z klasických médií se snáze učí. Knihovny také usnadňují přístup k hůře dostupným informacím, např. ke komerčně zpoplatněným mezinárodním normám.

V elektronické verzi knihovny shromažďují nejen e-knihy, ale také audiovizuální učební materiály včetně těch na historických nosičích, které jsou převážně na Síti nedostupné. K tomuto účelu se podílejí na náplni školních intranetů.

Nejlepší knihy jsou ty bez obrázků.
Zdeněk Ziegler, profesor UMPRUM,
ctitel krásného písma a krásných knih



15.1. Odborné rady knihoven

Odborná literatura přesahuje kompetence pracovníků knihoven, proto je nezbytné, aby jim škola vytvořila poradní orgány podílející se nejen na tvorbě fondu, ale také na vyřazování dokumentů. Ve školních knihovnách nemůže být hodnotícím kritériem půjčovnost nějakého dokumentu, někdy pak hrozí nenávratné vyřazení např. staré publikace, která se může jevit jako neaktuální. V poradních orgánech musí být zastoupeny všechny obory na škole vyučované. Některé obory nemají předpoklad se navzájem suplovat, např. historik umění nemůže suplovat teoretika komunikace.

16. Profesní etika

Profesní etika je ve školách rozhodujícím fenoménem, nejen z hlediska vlivu na dospívající generaci, ale také vzhledem ke kvalitě profesní přípravy. Musí být proto zabezpečena funkčním systémem, který tvoří propojení **výuky etiky prostřednictvím diskusního semináře** s dobře zpracovanými **profesními kodexy** školy i studovaných oborů a **etickou komisí** adekvátně zahrnutou do školního řádu. Angažování samotných postů školních **ombudsmanů** je systémově chybné. Jednak musí být funkce ombudsmana podřízena instituci nadřízené škole, jednak jednostranný zájem ombudsmana o práva studentů (resp. pedagogů) bez zájmu o jejich povinnosti přispívá ke škodlivé nevyváženosti vztahu jedině ke komunitě.

17. Podpora celkového rozvoje studentů

Podpora celkového rozvoje studentů se jeví jako nezbytná součást pedagogického procesu, protože civilizační vývoj nepůsobí na jedince harmonicky a dostává studenty do řady problematických fyzických i psychických situací. Proto je velmi důležitá promyšlená nabídka kursů pro fyzickou i psychickou kondici. Přitom je zcela naivní podceňovat různé druhy individuálních a kolektivních sportů nebo praktikování jógy, které posilují důležité sebepoznání. Nedostatečné a nezodpovědné je studentům poskytovat pouze konzultaci odborníků až ve chvíli osobních slabostí nebo krizí.

Pro umělce je podpora osobního rozvoje důležitá i proto, že každé dílo je nabídkou myšlenek autora veřejnosti a jde o to, aby **vyspělost myšlenek** byla žádanějším cílem studentů i školy než nezvyklost, působivost formy. To se daří zatím jen ve **výjimečných školách umění**.

Se školní podporou souvisí problematika tzv. „**bezpečné studijní atmosféry**“, která bývá mylně vnímána. Školní prostředí těžko může oplývat **skutečně nebezpečnými parametry**. Těch je naopak plná následná praxe, na níž musí škola studenta připravit stejně, nebo dokonce lépe než na užívané technologie. Nezpochybnitelný je princip „**Těžko na cvičišti, lehké na bojišti**“, kde pak ani nejsou potřebné záchranné sítě, jako ve škole. Proto je třeba vnímat požadavky některých studentů na tzv. „bezpečné školní prostředí“ jako škodlivou vypočítavost, která se jim později jen vymstí. A tolerovat jim pod touto záminkou udávání pedagogů je zcela mimo profesní etiku. K podpoře rozvoje osobnosti je třeba **využít naplno možnosti tvůrčí svobody** chybějící potom v komerční sféře a propojit ji s bohatou svobodnou výměnou názorů nad hodnotami svými i kolegů. Zde je nesmyslné, aby pedagogové studenty odborně šetřili, stejně jako aby se studenti šetřili mezi sebou navzájem. V praxi budou mít k dispozici skutečně věcnou a svobodnou diskusi už jen mimo pracovní poměr a také je v ní nikdo šetřit nebude.

Jednotlivé překročení pravidel slušnosti jsou dostatečně ošetřitelná etickými komisemi, stejně jako překročení předpisů školními ombudsmeny, přičemž jejich sféry se nesmí míchat a promítat do sféry odborné.

18. Pojem sekularity ve školách

Pojem sekularity bývá z pohodlnosti zneužíván povrchními pedagogy i studenty. **Podstatou sekularity není odduchovní, dokonce ani zákaz provozování náboženské výuky ve školách, ale oddělení náboženských institucí od státní moci a povinného jednostranného vzdělávacího programu škol.** Protože se umění hlásí obecně k duchovním hodnotám, je třeba v univerzální podobě je vyučovat, a protože historie českého umění je plná křesťanské kultury, je třeba seznamovat i s ní. A protože se mnohá místa Země se stávají prostorem soužití s mnoha kultur, j nezbytné se o učít o jejich podstatě, aby si lidé v komunitách více rozuměli, k čemuž samozřejmě musí přispívat i samotné umění.

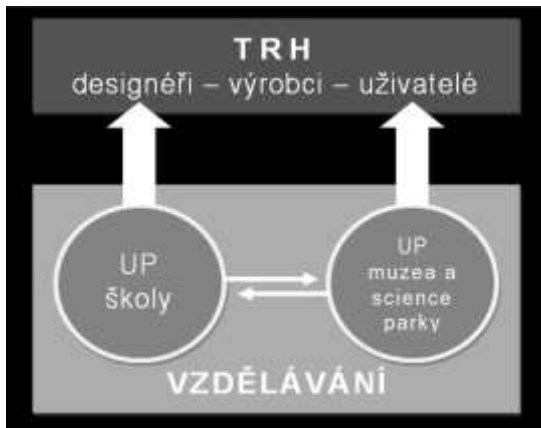
Někdejší extrémní představa naivních lidí, že osobní duchovní život je čistě soukromou intimní věcí, která se musí stáhnout z veřejného prostoru a ten být duchovně nebo nábožensky neutrální se brzy ukázala jako nereálná, neužitečná a škodlivá. Sociálně psychologické studie dokládají nejen přirozenost fungování i náboženských aktivit ve veřejném prostoru, ale i nebezpečnost jejich ukrývání před zraky veřejnosti do izolovaných míst.

19. Kabinety umění pro školy

Ve výuce je pro všechny stupně škol významné partnerství s galeriemi a muzei umění včetně užitého, které jsou jakýmsi výukovými kabinety, neboť na rozdíl od jiných oborů si samotné školy nemohou dovolit shromažďovat ukázky uměleckých děl a větší množství učebních pomůcek k podpoře vyučování. Souvisí s realizací metod postdigitální pedagogiky, která je v digitální době nezbytným přístupem.

20. Školy a internet

Pedagogický výzkum od počátku 21. století konstatuje, že se vzdělávání částečně přesouvá ze škol do jiných rovin. Jednu z nich tvoří internet. S jeho užitím ovšem souvisí potřeba schopnosti hledat a rozlišovat kvalitní informace. Mimoškolní vzdělávání ovšem je přirozeným tradičním jevem. Může být funkčnější než školní vzdělávání, jediný argument proti němu hovořící je nekontrolovatelnost dosažené kvalifikace. Pokud jej využívají zkušení, motivovaní lidé, má předpoklady dosahovat lepších výsledků než vzdělávání školní. Na druhé straně kvalifikační kontrola je v některých oborech i konkrétních školách (k nimž patří právě umělecké) velmi formální a nedává velké záruky.



*Propojení vzdělávacího procesu up-škol a up-muzeí je nesmírně funkční, neboť v rámci tržního mechanismu je nezbytné kultivovat současně výrobu i zákazníky. **Jeden bez druhého kvalitu příliš nezvýší.***



Výuková laboratoř ergonomie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze funguje prostřednictvím sbírky drobného i nábytkového designu a souboru měřících přístrojů.



Výuková laboratoř Fakulty architektury a designu Vysokého učení technického v Bratislavě



Výukové laboratoře Akademie umění v polském Krakově se zabývají nejen vizuální, ale také akustickou stránkou designu.



Nenahraditelným úkolem výukových laboratoří uměleckých škol je asistovat přednáškám o zraku, světle a barvě.

21. Souhrnná charakteristika běžné konvenční školy umění

- Škola je zaměřena především na samotné umění.
- Výuka je zaměřena především (resp. jen) na zvládnutí procesu tvorby, příp. osobní kariéry.
- Příjímácké zkoušky sledují především (resp. jen) vizuální talent prostřednictvím rukodělného projevu.
- Škola se prezentuje především oceněními ve studentských uměleckých soutěžích a výstavami.
- Kvalita školy je posuzována podle proslulosti pedagogů.
- Škola má uměleckou radu, ve které pokud zasedají vědci, tak jen v malém procentu historici umění.
- Hlavní náplní ediční činnosti školy jsou reprezentační publikace o umění.
- Pedagogické tituly jsou udělovány především za odborné uznání tvorby pedagogů.

22. Literatura a další zdroje

Akademia sztuk pięknych w Krakowie – <https://www.asp.krakow.pl/>

Akademické tituly - <https://www.jobs.cz/poradna/slovník/a/artd/>

Bowles, Cennyd: Etika budoucnosti, Academia, Praha, 2021

Brdička, Bořivoj: Role internetu ve vzdělávání. Univerzita Karlova, Praha, 2003, ISBN 80-239-0106-0

Fassati, Tomáš: inteligentní je více než chytrý, ČVUT, Praha, 2018, s. 83 ad.

Cantz, Hatje: Ulmer Modelle, Ulm, 2003

Design a architektura v síti komplexity soudobé společnosti. Záznam diskuse šesti osobností české pedagogiky umění. In: Design 4.0 – Mezičas 1, Praha, 2017, s. 6-30

Feřtek, Tomáš: Co je nového ve vzdělávání, Nová Beseda, Praha, 2014

Fuller, Richard Buckmeister: O vzdělání, MoxNox, 2014

Dudková, Ivana; Pochop, Vojtěch: Doposud nebylo dokonalých škol, Fakulta umění OU, Ostrava, 2014

Grafický design, vzdělávání a školy, Bienále Brno, Moravská galerie, 2014

Hubatová, Pachmanová, Ressoová (eds): Zlínská Umprumka, od průmyslového výtvarnictví po design, Praha, 2013

Hládek, Karel: Vizitkou docentů a profesorů nejsou monografie, ale učebnice – <https://www.designcabinet.cz/vizitkou-docentu-a-profesoru-nejsou-vedecke-monografie-ale-ucebnice>

Jak učit budoucí umělce - <http://www.proculture.cz/dokumenty/diskusni-setkani-jak-ucit-budouci-umelce-metody-a-limity-vysokoskolske-vyuky-praxe-a-teorie-vizualniho-umeni-977.html>

Kolář, Martin: Krása významu, FUD EJEP Ústí nad Labem, 2013
Kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění I - VI, Academia, Praha, 2007
Simon, Robin: Royal Academy of Arts, Yale University Press, 2018
Stibor, Miloslav: Fotografie pro lidové školy umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1979
UMPRUM attack, VŠUP, Praha, 2016, s. 9 a další
Visual Literacy – <https://visualliteracytoday.org/about/>
Whitford, Frank: Bauhaus, Praha, 2015

VÝVOJ ŠKOL UŽITÉHO UMĚNÍ

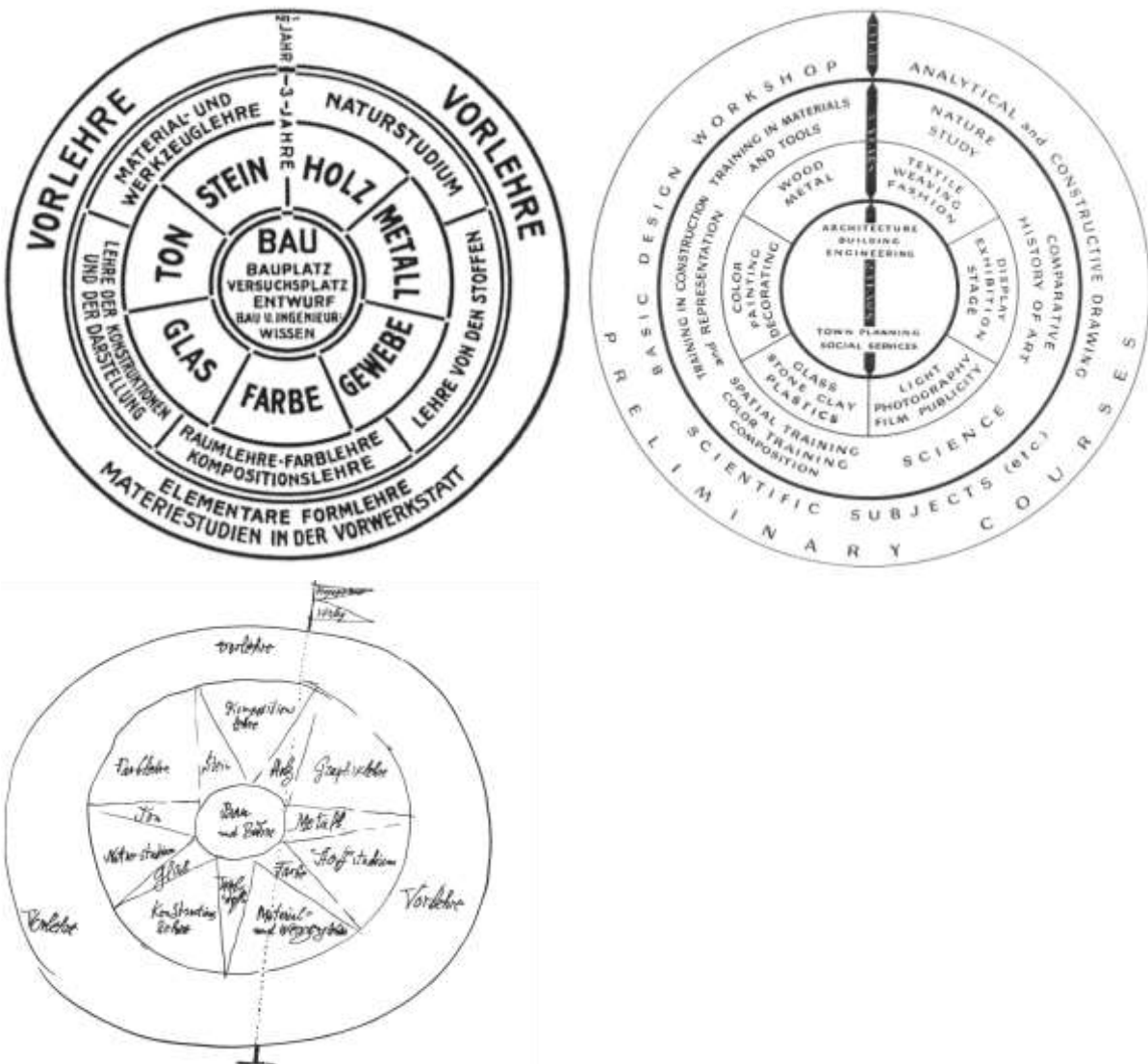
Text sleduje vývoj metod výuky užité tvorby na příkladu konkrétních škol umění. Souběžně s tím je nezbytné ve vývoji 20. století sledovat názor historika designu Jana Michla o negativním vlivu tzv. bezpříkladové pedagogiky s nástupem moderny, která zapříčinila zploštěné vnímání designu nejen studenty, mj. tím, že přehnaně posílila důraz na vizuální kvalitu na úkor hmatových a dalších.

1. Klíčová slova

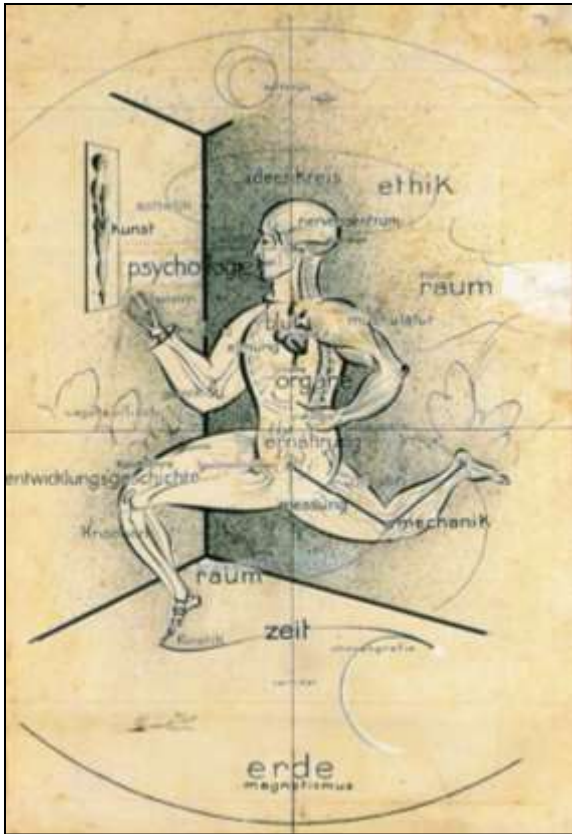
Bauhaus – Hochschule für Gestaltung Ulm – Vysoká škola uměleckoprůmyslová Praha – FAMU Praha – Akademie umění Krakow

2. Bauhaus Weimar – Dessau – Chicago

Komplexně promyšlený moderní přístup k výuce designu a architektury se datuje většinou od **Bauhausu** (1922 – 1938), školy, jejíž absolventi byli v praxi již zásadně konfrontováni s technologickými inovacemi. Proto postupně začaly hrát v obsahu a skladbě předmětů zásadnější roli přírodní vědy s navazující psychologií, což je pro výuku umělců tradičně podporovanou kunsthistorií a estetikou dlouhodobě nezvyklé.



Posun skladby výuky od Gropiova Bauhausu ve Výmaru (1922) k Novému Bauhausu v Chicagu (1938) spočíval zejména v posílení vědeckých disciplín.



Oskar Schlemmer: Člověk v kružích idejí, 1928.
Kresba zachycuje vztahy těla k okolnímu prostředí i vzájemné vztahy mezi různými jeho částmi.

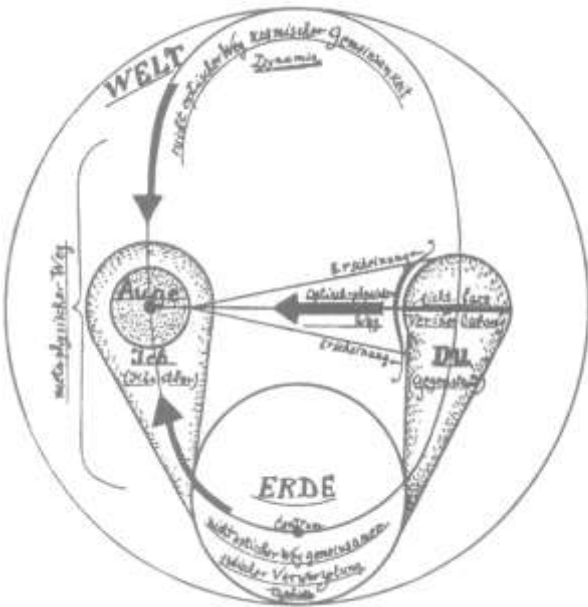
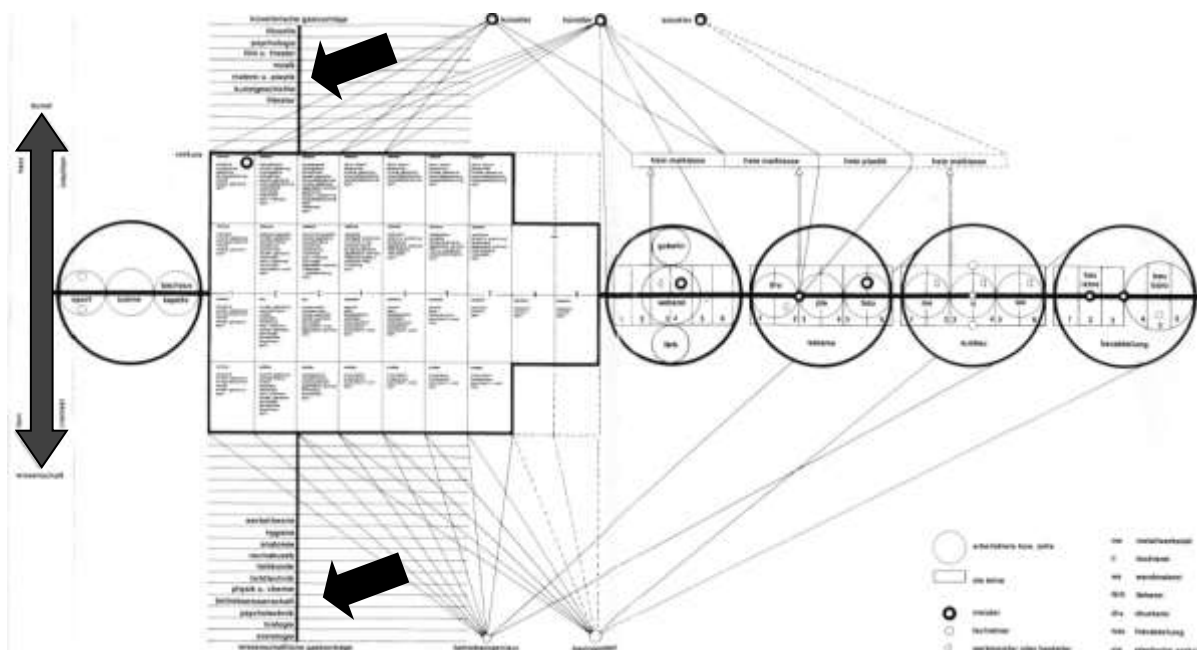


Schéma „Cesty studia přírody“ od Paula Klee (1923)

Pedagogové Bauhausu dokázali vnímat, jak jsou pro poznání funkcí vlastního těla užitečné gymnastika a tanec, které byly součástí výuky. Přesvědčivá vizualizace Oskara Schlemmera naznačuje také způsob zapojení etiky a tělovědy do celku výuky. Schlemmer vedl kurs na téma „člověk“, kde spojoval výuku kresby s přednáškami o biologii a filosofii.

Za nesmírně důležitou pro studenty je pak třeba považovat přednášku zabývající se **intelektuálním propojením poznatků jednotlivých vědních oborů**. O promyšlenosti propojení výuky a zaujetí pro promyšlený systém ze strany pedagogů svědčí schematické diagramy, kterými své koncepce vizualizovali. V prostředí výtvarné tvorby je vizualizace nezbytným prvkem argumentace. U uměleckých škol 21. století ji v podstatě nenajdete.



Vizualizace skladby předmětů od Hannese Meyera z roku 1930 ukazuje podrobnosti celé koncepce výuky včetně vzájemných vazeb. Dějiny umění s dějinami literatury vytvářejí nezbytný doplněk. Filosofie a sociologie nejsou jen pro teoretiky a mohou pojímat nezbytnou výuku etiky. Psychologie, psychotechniky, anatomie a hygiena (součásti ergonomie) byly probírány pro svou důležitost samostatně, aby dohromady komplexně učily **o člověku, který tvoří** a zejména **o člověku, jemuž je tvorba určena**. Fyzika, chemie a biologie učily pochopení základních principů, o něž se opírají praktické jevy. Následně v Americe, když na chicagský New Bauhaus László Moholy-Nagy programově přivedl z místní univerzity vědce, byla mj. zařazena do výuky také sémiotika, umožňující pochopení komunikačních principů. Pedagogové Bauhausu si byli vědomi přirozené integrace sportu, divadla a hudby ve vzdělávacím systému. Dokázali přesvědčivě zobrazit souřadnice mezi **vědou**, charakterizovanou **rozumem a intelektem** a mezi **uměním**, charakterizovaným **citem a intuicí**¹. Odvolávání se na praxi historických tvůrčích hutí nebylo proto nadnesené. Také proto, že v některých obdobích vývoje Bauhausu existovaly výrazné snahy opírat výuku o společnou hlubší filosofii. V moderní době charakteristické pluralitou duchovních názorů to nebylo snadné a vytvářelo to mezi pedagogy mnohé spory. Ty však k tvůrčímu prostředí patří a podporují tříbení názorů. Bauhaus se bránil být jen profesní odbornou školou, která hodnotí pouze konečný výsledek a opomíjí rozvoj celé osobnosti, kdy ducha společnosti nahrazuje individualistická konkurence.² Ulmské škole, která byla po Bauhausu další příkladnou vzdělávací institucí, v 50. letech přes úctyhodné sociální myšlení již hlubší filosofie chyběla.

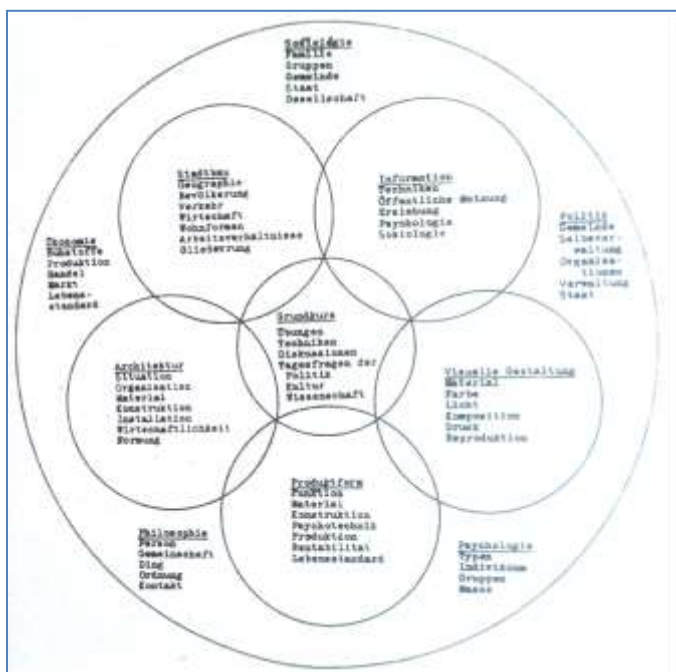
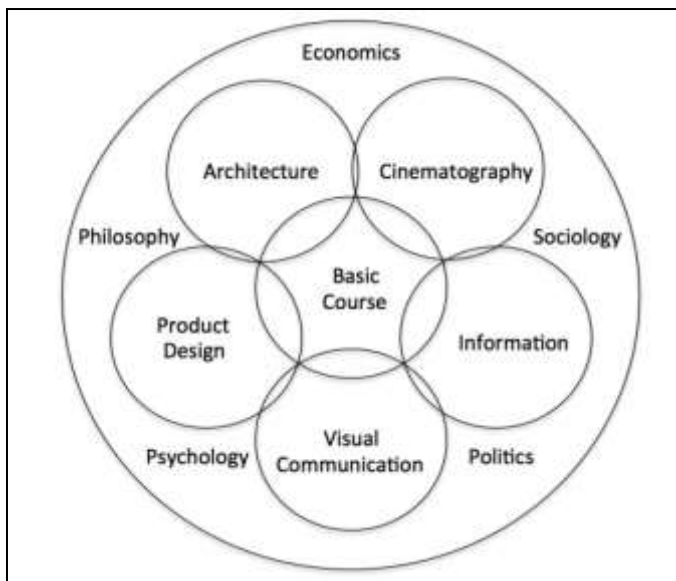
3. Hochschule für Gestaltung Ulm

Naplno věda prolula výuku v 50. a 60. létech ve známé **Hochschule für Gestaltung v Ulmu**, jejíž pedagogové v té době už prohlásili metodiku vyučování Bauhausu za zastaralou. Chtěli, aby absolventi designu byli vzděláni na úrovni současného **vědeckotechnického rozvoje**, v čem viděli podstatu odlišnosti škol uměleckého průmyslu od škol uměleckých. Výstižně říkali, že tím povyšují designéry do „šlechtického stavu“.³ V základním schématu skladby předmětů tzv. „ulmského modelu“ ale zaujme provázanost umělecké výuky se společenskými vědami, kde nechybí ani filosofie a politologie. Přesto, že to odpovídalo duchu doby a škola se nacházela na území racionálního německého národa, je pozoruhodné, že umělecky orientovaní studenti vědecké obory zvládali.

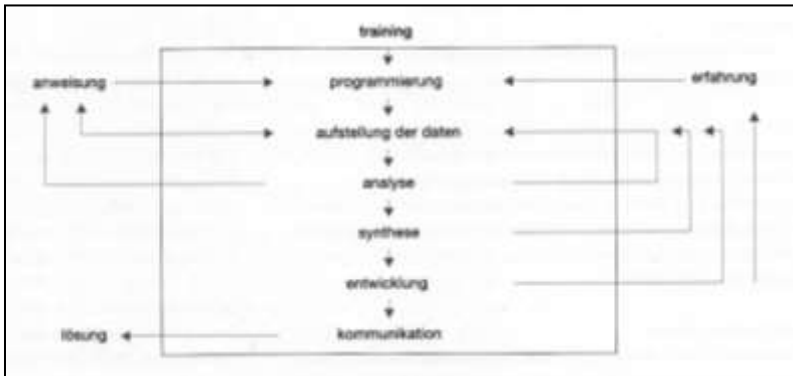
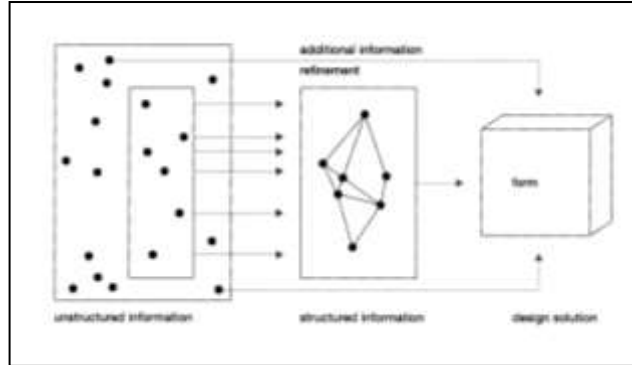
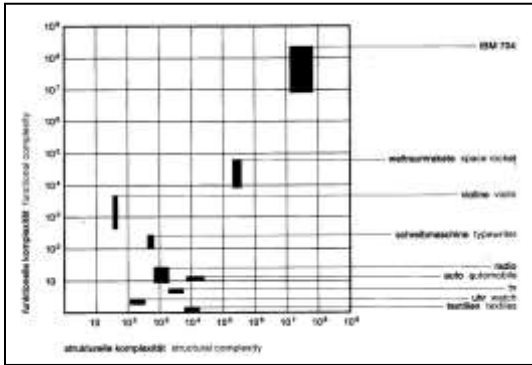
¹ Dnes se ovšem nezbytná schopnost intuice a přiměřeného citu přiznává i vědění.

² Whitford, Frank: Bauhaus, Praha, 2015, s. 191

³ Cantz, Hatje: Ulmer Modelle, Ulm, 2003



Při podrobnějším pohledu na ulmský model skladby předmětů zaujmou dílčí témata sociologie, psychologie a politologie, z dalších oblastí třeba konkrétně otázky psychotechniky nebo pozornost aktuálně vzájemně provázaným jevům politiky, kultury a vědy v základech výuky. Ve schématu nejsou zaneseny některé další v Ulmu vyučované. Jde např. o logiku, kybernetiku, teorii komunikace a matematiku. Zajímavé je srovnání priorit moderny s dneškem. K základním idejím modernistů patřily hygiena a stroje, dnes jde spíše o ekologii a informatiku. Tlačení ke snaze o udržení či zlepšení kvality životního prostředí zapomínáme se dostatečně soustředit na samotný lidský organismus a navrhujeme pro něj více nemocných budov a dopravních prostředků než kdy v minulosti. Ekologie je samozřejmou součástí výuky architektů a někdy i designérů a rovněž propracovaného systému závazných norem, naopak předměty o člověku se téměř neučí a závazné technické normy z této problematiky krátkozrací a alibisticky obsahují jen problematiku akutních úrazů a snadno prokazatelných nemocí z povolání.



Didaktická schémata vypovídají o přístupu k výuce v Ulmu.



Schématu vyučovaných předmětů „ulmského modelu“ je zajímavé srovnat s diagramem faktorů komplexního hodnocení designu. Je dobré, když všechny relevantní hodnoty mohou být ve výuce zastoupeny, což se v této uznávané škole poměrně dařilo. Ještě v současnosti, počátkem nového tisíciletí teoretici uvádějí, že ulmský pedagogický model ovlivňuje po celém světě vzdělávání v oblasti designu. Nicméně jeho odborné náročnosti je dosahováno málokde.

4. Katedra designu VŠUP Gottwaldov/Zlín

Důležité jsou také příklady z českého školství, alespoň z výuky designu. Její počátky jsou spojeny s výrobním prostředím baťovského Zlína, které se postaralo přirozenou shodou okolností (např. činností Vědeckého ústavu průmyslového zdravotnictví Baťovy nemocnice ve Zlíně) o prolnutí techniky a estetiky ve výuce. V osobách učitelů – designérů Vincence Makovského a Zdeňka Kováře, vzděláním sochařů, mohlo docházet k intuitivnímu akceptování potřeb lidského těla v intencích nově se rozvíjejícího oboru ergonomie. Tito pedagogové přizvali k výuce specializované lékaře (např. Jan Roubal), čím posílili odborný charakter svého působení. Ve Zlíně ve škole vyvíjející se od Baťovy firemní Školy umění, přes střední průmyslovku až ke katedře designu VŠUP snadno zdomácněly předměty jako fyziologie, neurofyziologie, fyziologie práce, biomechanika a psychologie.⁴

Pro pražskou výuku VŠUP byl naopak charakteristický tradiční akademismus, který se projevoval nechutí až odporem k těmto vědám, což mj. nepřímou charakterizuje i komentář historika umění Dušana Šindeláře, který byl v polovině 60. let přesvědčen, „že by bylo krátkozraké měnit školu na technicko-experimentální institut“ se „zkomolenou výchovou průmyslově výtvarných kádrů“⁵. Je jedno, v jakém pořadí se v názvu školy objeví slovo „průmyslový“, ale pokud se objeví, obsah výuky by neměl být méně vědecký než v Ulmu. Jak dokládají historici umění, mezi zlínskou katedrou designu a pražskými katedrami umění nikdy nepanovalo velké porozumění, což je nezbytné přičítat spíše odborné než zeměpisné vzdálenosti. Proto se profesoru Kovárovi ani nepodařilo získat v Praze souhlas pro vytvoření vědeckovýzkumného pracoviště navázaného na výuku katedry designu ve Zlíně (Gottwaldově), čím by se výrazně zvýšila nejen kvalita výuky, ale i odborná prestiž školy. Takové pracoviště v té době velmi smysluplně fungovalo např. na Hochschule für Gestaltung v Ulmu.

5. Ateliérový nebo univerzální systém výuky?

České prostředí se vrátilo k výraznější diskusi o metodách výuky designu až ve druhém desetiletí 21. století pravděpodobně hlavně díky vlivu rozvoje informačních technologií na život člověka. Společnost stejně jako technika se přirozeně vyvíjí stále ke větší složitosti, v níž je pro nás mnohem těžší vnímat funkci jednotlivých prvků komplexnosti. Proto je velmi zajímavý pokus ateliéru supermédií VŠUP o vytvoření vizualizace vztahů mezi jednotlivými faktory jejich tvorby.⁶ Výsledek – kruhové schéma – vytvořený i za pomoci sociálních sítí je podnětné srovnat se skladbou výuky významných škol designu, jak byly výše uvedeny. Jde o jeden z inspirativních podnětů k diskusím o vzdělávání umělců (viz také podobné schéma ve výkladovém slovníku encyklopedie).

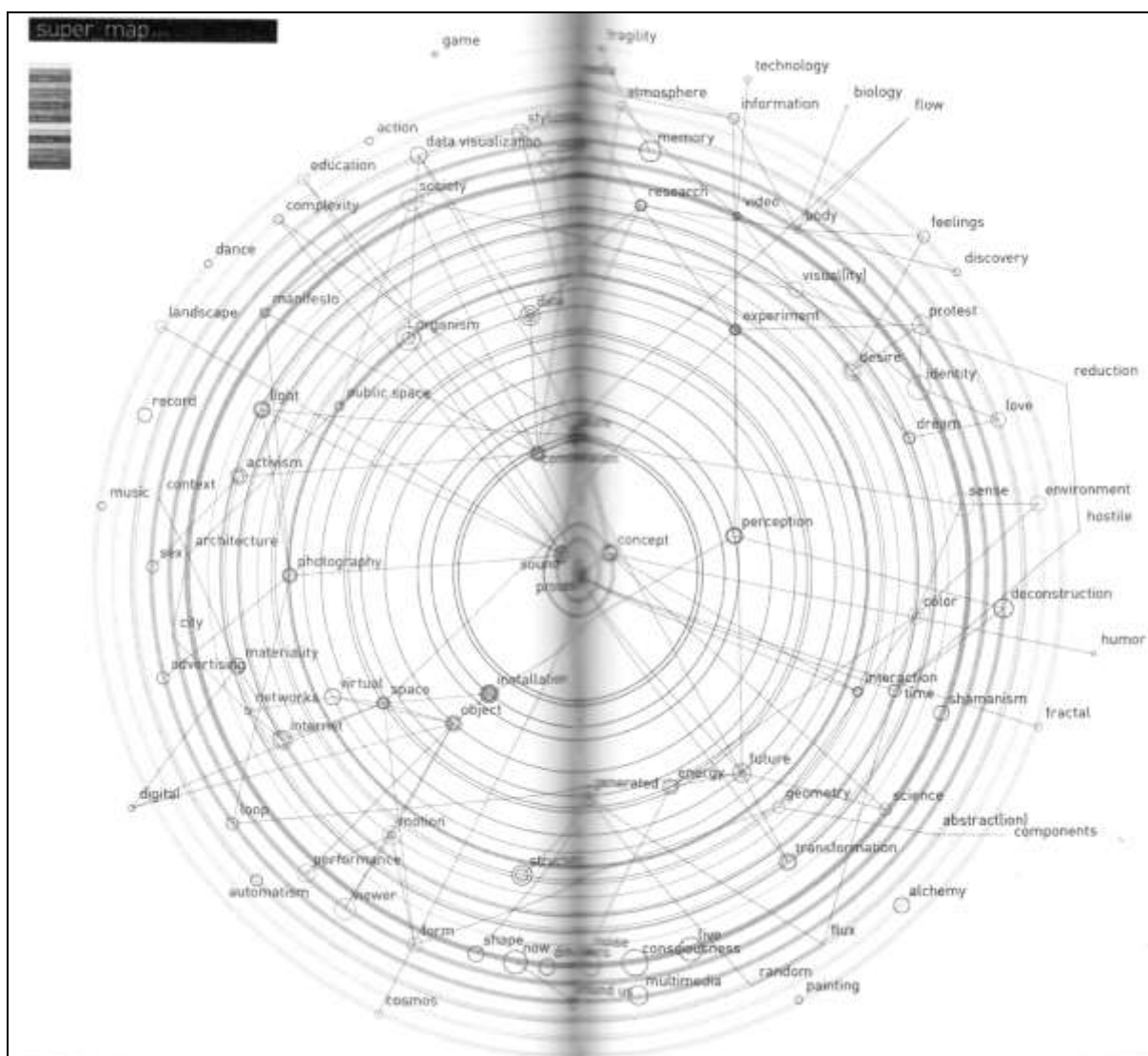
Z hlediska univerzálnosti profesionality absolventů má na výuku vliv také volba ateliérového nebo jiného systému výuky. Na školách navazujících na umělecké akademie je tradice ateliérového systému, kdy je posluchač pod převažujícím vlivem jednoho vedoucího pedagoga. Je to model odpovídající výuce volné tvorby, kdy se malíři či sochaři učili pod vedením svých mistrů a univerzalita nebyla potřebnou profesní kvalifikací. Tento model má zejména v oblasti designu stále více kritiků.⁷ Grafici Aleš Najbrt a Alan Záruba dokonce poukazují na jeho mimořádnou odolnost vůči transformačním snahám trvajícím již padesát let. Ne však všude. Např. na Bauhausu byl narušen stanovením dvojice vedoucích ateliérů, kteří se profesně navzájem doplňovali. V Ústavu průmyslového designu FA ČVUT pak dospěli k užitečné metodě postupného střídání ateliérů během studia. V takové situaci je už dobré naopak hovořit o přednostech ateliérové výuky, kde může pod vedením zkušeného praktika probíhat systémová diskuse o aplikaci poznatků teoretických přednášek nebo v jiné rovině o skrytých podobách profesní etiky.

⁴ Hubatová, Pachmanová, Ressová (eds): Zlínská Umprumka, od průmyslového výtvarnictví po design, Praha, 2013, s. 342

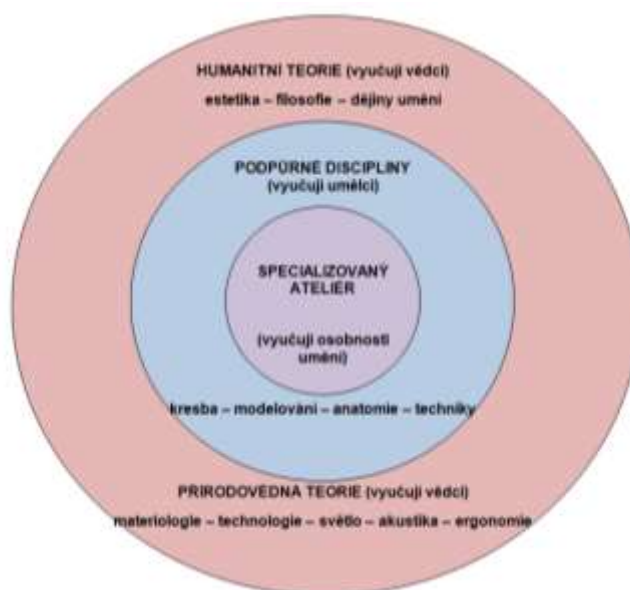
⁵ Šindelář, Dušan: O VŠUMPRUM a nejen o UMPRUM, in: Výtvarná práce XII, 1964/4-5, s. 12 a 15.

⁶ Dudková, Ivana a Pochop, Vojtěch: Doposud nebylo dokonalých škol, Fakulta umění OU, Ostrava, 2014, s. 37

⁷ Např. UMPRUM attack, VŠUP, Praha, 2016, s. 9



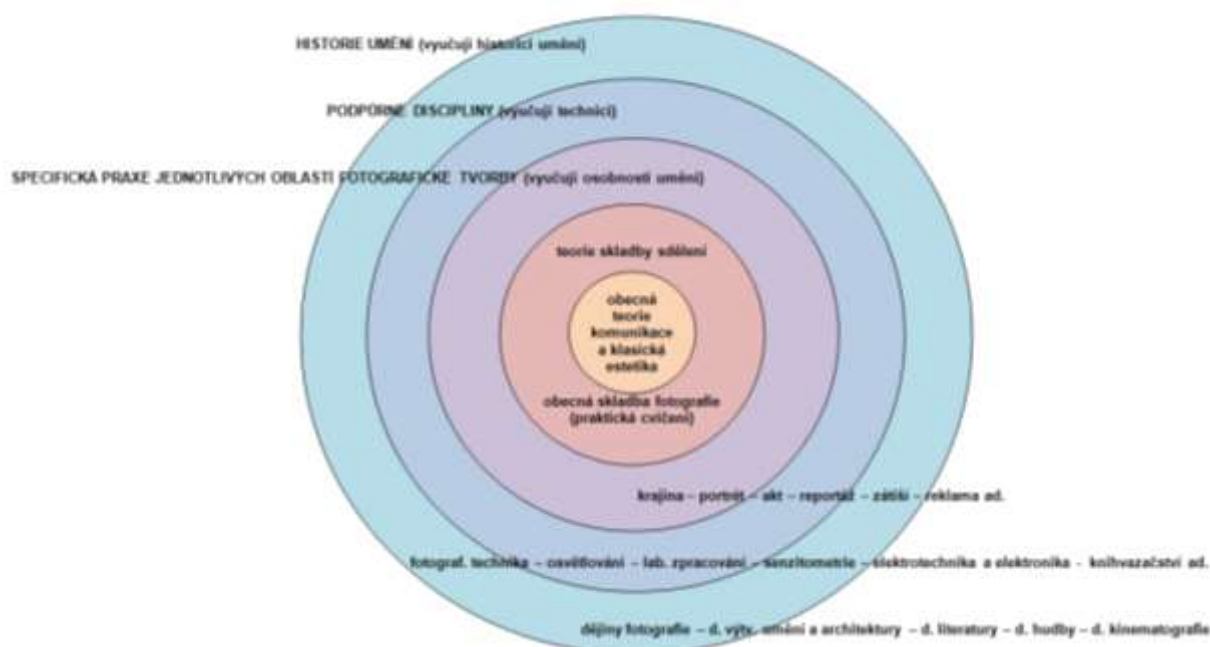
Tuto vizualizaci lze také vnímat jako pokus o vymezení prostoru výuky. Jednotlivé pojmy a jejich vzájemné vztahy pak je velmi užitečné diskutovat při výuce.



6. Univerzální profesionální výuka na pražské FAMU

Užitá tvorba vyžaduje pro zakázkovou práci mnohem větší univerzalitu, pro níž je vhodnější model, velmi funkčně propracovaný v 50. letech 20. století profesorem Jánem Šmokem pro výuku fotografů na pražské FAMU. V 90. letech se stal předmětem srovnávací analýzy vzdělávacích metod na vysokých školách fotografie v České republice a po čtyřiceti letech svého užití velmi dobře obstál. Na stránkách bulletinu Slezské univerzity proběhla tehdy jedna z významných tuzemských diskusí o uměleckém vzdělávání.⁸ Potřeba takových diskusí je u nás průběžně cítit od roku 1990, potvrdil to i seminář pedagogů umění⁹ na výstavě ke 120. výročí založení VŠUP v pražském Mánesu roku 2005, který ale nepřinesl prakticky použitelné výstupy. S takovými se setkáváme až po roce 2013, kdy se různé akce zamýšlející se nad výukou umělců začaly konat častěji.¹⁰ Žádná nedospěla ke komplexnímu řešení, jakými oplývaly Bauhaus nebo Ulm, přinesly však různé dílčí podněty, na které podle potřeby odkážeme. K FAMU je užitečné ještě dodat, že mezi přednášené předměty zde za profesora Šmoka po třicet let patřila obecná teorie soudobé umělecké komunikace optimálně propojující principy jednotlivých oborů od vizuálních, přes zvukové až k haptickým. Takovou teorii doplňovaly samostatné přednáškové cykly historie výtvarného umění, literatury, architektury, hudby, filmu a fotografie. Ve škole chyběla důležitá výuka psychologie, ale např. teorie barvy byla přednášena v potřebném rozpětí od estetiky, přes psychologii až k fyzice.

Metodu FAMU převzala po roce 1990 výuka fotografů na nově založené Slezské univerzitě v Opavě, nebo Ústav průmyslového designu Vysokého učení technického v Brně.



7. Akademie umění v Krakově

Při zamyšlení nad metodami výuky je nezbytné se zabývat především praktickými cvičeními, která vytvářejí potřebnou protiváhu verbálním přednáškám ilustrovaným pouze dvojrozměrnými projekcemi z dataprojektorů. Na designérských školách se běžně vytvářejí funkční modely různých produktů v dílnách dělených podle řemesel, technologií. Málo se však komplexně testují vlastnosti hotových výrobků v laboratořích. Laboratoře také mohou předvádět mnohé procesy, které ani při promítání videa nejsou dostatečně názorné. Mezi školami v tomto směru

⁸ Fassati, Tomáš: Výuka teorie – problém? (ad. texty in: Acta photographica universitatis silesianae opaviensis – Listy o fotografii č. 2, Opava, 1998)

⁹ <http://www.proculture.cz/dokumenty/diskusni-setkani-jak-ucit-budouci-umelce-metody-a-limity-vysokoskolske-vyuky-praxe-a-teorie-vizualniho-umeni-977.html>

¹⁰ Kolář, Martin: Krása významu, FUD EJEP Ústí nad Labem, 2013

Dudková, Ivana a Pochop, Vojtěch: Doposud nebylo dokonalých škol, Fakulta umění OU, Ostrava, 2014

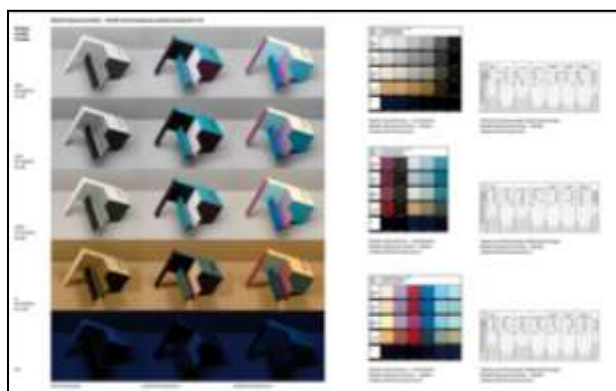
Grafický design, vzdělávání a školy, Bienále Brno, MG, 2014

UMPRUM attack, VŠUP, Praha, 2016

dnes vyniká Akademie výtvarných umění v Krakově, jejíž historie sahá až do roku 1818. Fakulta průmyslového designu zde má tradici od roku 1964. Díky jejím metodám má škola přívlastek „pokračovatelka Bauhausu“. K základům bakalářské výuky na této škole patří vedle ergonomie také psychologie vnímání, v magisterském programu pak jsou zařazeny základy logiky, sociologie kultury a teorie komunikace nebo teorie znaku.



Ve škole funguje ateliérový systém výuky, mezi ateliéry však lze častěji přestupovat. Existují zde mj. ateliéry zaměřené pouze na ergonomii designu. Tyto ateliéry jsou zařízeny laboratorním vybavením sloužícím k ergonomickým analýzám.



Škola má také samostatné specializované výukové laboratoře sloužící všem ateliérům. Jedna z nich se věnuje pouze problematice barev, což je na umělecké škole v podstatě nezbytné. Je známo, že studenti mívají problém si funkčně propojovat poznatky z oddělené výuky estetických teorií barev a teorií fyzikálních a psychologických. Většinou se ale fyzikální a psychologické poznatky o barvách na uměleckých školách nevyučují, vše běžně doplňuje s psychologizujícími snahami estetika, což v době rozvoje technologií a psychologie nepřijatelné.



Jiná samostatná laboratoř se na této škole věnuje obecné vizuální problematice, kde hraje významnou roli objektivní testování čitelnosti a srozumitelnosti grafických sdělení, které se neobejde bez měřicích přístrojů. Laboratoř doplňkově slouží i veřejným účelům, čímž škola nejen získává finanční prostředky, ale především si posiluje ve společnosti autoritu respektovaného odborného pracoviště.



Jiná laboratoř se věnuje praktické funkčnosti designu. Jde o široký soubor jevů, které jsou ale vzájemně propojeny, a proto se mohou ovlivňovat.

Pražská Vysoká škola uměleckoprůmyslová od doby neuskutečněného projektu výstavby nové Pleskotovy budovy v Ďáblicích s laboratoří pro výuku designu také počítá. Vzhledem k odložené realizaci projektu zatím škola využívá muzejní laboratoř v Benešově u Prahy. Jde o navázání na někdejší tradici, kdy společně s uměleckoprůmyslovými školami vnikala i muzea, sloužící nejen osvětě mezi veřejností včetně výrobců, ale také výuce škol stejného zaměření.

8. Závěr

Při pozorném studiu historie nemůže uniknout, že snahy o posílení vědecké výuky většinou vyvolávaly odpor mnoha tradičních pedagogů. Na Bauhausu to souviselo s názorovými střety různých skupin, po nichž pak jednotlivé osobnosti té či oné strany opouštěly školu. Na ulmské HfAK takový spor výrazně přispěl k dezintegraci školy, která pak nebyla schopna organizačně a ekonomicky obhájit svou další existenci. Zájem o uplatnění vědy ve výuce na krakovské akademii umění souvisel s postavením nově zavedeného studia designu po roce 1960. Postupně škola dosáhla zajímavých výsledků, pro které začala být označována jako „nový bauhaus“. Vrcholných výsledků i díky činnosti mnoha testovacích laboratoří dosáhla v 80. a 90. létech 20. století. Kdo ale navštívil školu pro roce 2010 už tam téměř žádné z odborných programů a laboratoří nenašel. Podobného typu byl nakonec i spor mezi profesorem Zdeňkem Kovářem z gottwaldovské pobočky VŠUP a konzervativním uměleckým vedením školy v Praze. Po získání zkušenosti ze spolupráce s vědci, jakou vždy s chutí popisují historici designu, se rozhodl odbornou úroveň studia posílit založením laboratoře. Tu mu však pražské vedení nepovolilo.

Někdo může takový vývoj komentovat kriticky jako příznaky povrchního úpadku doby, jiný tolerantně konstatuje, že pohodlní umělci vědce do svého hájemství prostě nepustí, protože by jim to omezilo navyklou svobodu tvorby i hodnocení designu a architektury. S plnohodnotnou otevřenou spoluprací s vědci při výuce designu, jakou vyžaduje doba, se setkáme v každém případě až se nám podaří **odbourat konzervativní předsudky**.

9. Literatura

- Cantz, Hatje: Ulmer Modelle, Ulm, 2003
 Dudková, Ivana a Pochop, Vojtěch: Dopusud nebylo dokonalých škol, Fakulta umění OU, Ostrava, 2014, s. 37
 Fassati, Tomáš: Výuka teorie – problém? (ad. texty in: Acta photographica universitatis silesianae opaviensis – Listy o fotografii č. 2, Opava, 1998)
 Fassati, Tomáš: Inteligentní výuka, In: Inteligentní je více než chytrý, ČVUT, Praha, 2017, s. 142-152
 Grafický design, vzdělávání a školy, Bienále Brno, MG, 2014
 Hubatová, Pachmanová, Rössová (eds): Zlínská Umprumka, od průmyslového výtvarnictví po design, Praha, 2013, s. 342
 Kolář, Martin: Krása významu, FUD EJEP Ústí nad Labem, 2013
 Michl, Jan: Funkcionalismus, design, škola, trh, UMPRUM, Praha, 2013
 Šindelář, Dušan: O VŠUMPRUM a nejen o UMPRUM, in: Výtvarná práce XII, 1964/4-5, s. 12 a 15.
 UMPRUM attack, VŠUP, Praha, 2016, s. 9
<http://www.proculture.cz/dokumenty/diskusni-setkani-jak-ucit-budouci-umelce-metody-a-limity-vysokoskol-ske-vyuky-praxe-a-teorie-vizualniho-umeni-977.html>
 Whitford, Frank: Bauhaus, Praha, 2015, s. 191

GALERIE UMĚNÍ A DESIGNU

Název **galerie umění** je základním pojmenováním institucí, které se věnují **především činnosti výstavní**, komerční galerie pak spojují výstavy s prodejem. V tomto hesle se soustředíme na charakteristiku prvé ze dvou možností. Galerie bývají také podle místních tradic nazývány prostým výstižným slovním spojením „**výstavní síň (umění)**“, „**domy umění**“ (Morava), nebo **kunsthalle** (Německo, Rakousko).

V praxi umění je nezbytné identifikovat instituce s dominující specifickou náplní činnosti. Jde zejména o školní vzdělávání, vydavatelskou činnost, sbírkotvornou činnost a obchodní činnost. Tyto aktivity bývají většinou doplňovány souběžnou výstavní činností.

V rámci bezbřehého marketinku a lidové komunikace pak je název galerie používán, případně zneužíván pro kdejaké další obchodní činnosti, obecně pak činnosti libovolně prezentační a z propojené tradice pak také pro některá muzea umění.

1. Klíčová slova

Galerie – výstavní síň – dům umění – kunsthalle

Výstavy – prodej umění

Společenská odpovědnost vzdělávacího programu – zaměření na umění – zaměření na celkový osobnostní růst

2. Charakteristika galerie umění

Galerie slouží **vystavování umění volného i užitého**. Plní tím především **vzdělávací funkci**, ale také funkci **reprezentační** (reprezentace města, komunity). Mánie zábavy, která zachvátila blahobytnou civilizaci často nutí galerie také do **povrchně zábavní funkce**. Při tom se zapomíná, že zábavou je pro aktivního inteligentního člověka i samotné **vzdělávání** nebo běžná **pracovní činnost**.

Galerie umění zřizované z veřejných rozpočtů jsou povinny vytvářet program, který rovnoměrně uspokojuje vzdělávací potřeby dané komunity jak v protíváze volné a **užité tvorby**, současné a **historické**, místní i **mezinárodní**, ale také podporuje postupný osobnostní rozvoj různých vyspělých skupin společnosti.

Galerie mohou sloužit také **prezentaci místního umění**, což však je základní funkcí různých menších komerčních či k větším institucím přidružených výstavních síní. Finanční podpora místních umělců je pak jednoznačně povinností místní samosprávy, která k tomu má řadu ověřených mechanismů.

Galerie umění jsou ve vzdělávacím působení povinny komplexně pokrývat všechna společensky přínosná témata a málo přínosná (povrchní apod.) odborně identifikovat a podrobit komentáři **kritického myšlení**. **Vzdělávací koncepti** mají galerie definovány ve svém „**Prohlášení společenské odpovědnosti**“. Z hlediska **vývoje společnosti** má v koncepcích 21. století **dominovat pozornost ke společensky přínosnému obsahu umění** nad tradiční pozorností orientovanou obecně k **fenoménu umění** samotnému.



Aktuálnější, soudobý přístup k práci galerií umění stanovuje jednotlivé specifické vzdělávací cíle aktivit, umění je prostředkem (ne cílem) k jejich dosažení, výstava je pak součástí specifické aktivity, kde se nevyčleňují doprovodné části, neboť jsou všechny rovnocenné.

Přes snahu o nabídku pro všechny sociální skupiny musí galerie i její zřizovatel umět vzít na vědomí, že podle statistik vizuální umění představuje nejnižší procento zájmu veřejnosti a nesnažit se naivně, formálně nebo násilně uměle zvyšovat návštěvnost pro přímé krátkozraké zdůvodnění prostředků do instituce vložených. Před každým zřizovatelem i galerií vždy stojí dvě možnosti přístupu. Buď se ze snahy podpořit rozvoj nejméně populárního druhu umění pokusí promyšleně investovat vyšší prostředky do zatraktivnění doplňkových činností (kavárna, kino, koncerty, relax-centrum, ekocentrum, bohatá knihovna, atraktivní interaktivní expozice a výukové laboratoře) a jejich intenzivního PR, nebo se opřou o známou sociálně-ekonomickou analýzu, která říká, že galerie slouží především malé vzdělanostní elitě, ta že však je následně **zásadním katalyzátorem rozvoje společnosti** včetně ekonomického.

Součástí společenské odpovědnosti je tzv. **otevřenost galerií veřejnosti**, která nespočívá v líbivých formálních prvcích, ale v propojení činnosti galerie se všemi problémy života komunity, v níž působí, což se projevuje mj. v aktivitách mimo samotný objekt galerie, např. v různých institucích, veřejném prostoru a v úzké spolupráci s místní samosprávou.

Při dělbě práce se sousedícími muzei umění galeriím přísluší důraz na **soudobou tvorbu**, muzeím na **historickou**.

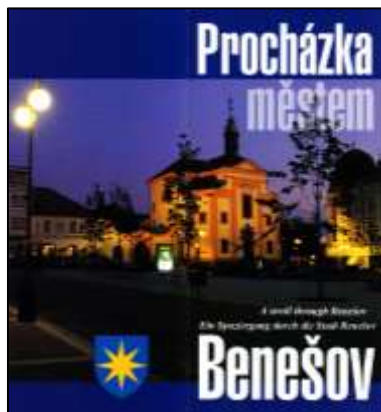
Galerie umění zřizují pro podporu objektivitu svého zaměření a hodnocení své činnosti **odborné rady** složené ze sociologů, psychologů, pedagogů a teoretiků umění a **veřejné rady** složené ze zástupců významných sociálních skupin komunity. Tyto rady, zejména veřejná, mají také sloužit jako mezičlánek mezi institucí a zřizovatelem, aby se zabránilo tradiční svévoli českých politiků ovlivněných posttotalitní morálkou.

KRITÉRIUM OTEVŘENOSTI INSTITUCE VŮČI VEŘEJNOSTI (kritéria nejsou tematicky seskupena)
U vchodu muzea je recepce pro návštěvníky
Z ulice možno nahlédnout skleněnými dveřmi nebo výklady
Bezplatné vstupné (trend podle metodického centra MK)
Otevírací doba v pracovní dny nejméně do 18 hodin
Otevírací doba v sobotu i v neděli
Časté večerní akce pro veřejnost
Víkendové akce pro děti s rodiči
Místo k občerstvení (káva, čaj)
Čítárna, studovna
Periodika v čítárně orientovaná na společenské civilizační souvislosti
Edukační pracovník
Akce pro školy každý týden
Pravidelné diferencované průzkumy názorů veřejnosti
Akce připravené na objednávku veřejnosti
Interaktivní exponáty
Zástupci laické veřejnosti v muzejní radě
Expozice s průběžně otevřenými vstupy
Aktivity muzea mimo budovu ve veřejném prostoru
MuseumShop/DesignShop s naučnými předměty
Muzejní Facebook, případně další sociální sítě
Kruh přátel muzea s více než 400 příznivci
Aktivity dobrovolných spolupracovníků v muzeu
Běžný a elektronický informační servis pro návštěvníky a přátele muzea
Trvalé reklamní poutače ve veřejném prostoru města, v dopravních terminálech a na přístupových komunikacích
Bezplatné vzdělávací letáky pro veřejnost
Provázení expozicemi v angličtině
Muzeum odborně se podílející na městských aktivitách (architektura, umění, design, grafický design)
Vzdělávací akce tematicky sepnuté se soudobými problémy společnosti
Zastoupení muzea v celostátních informačních médiích

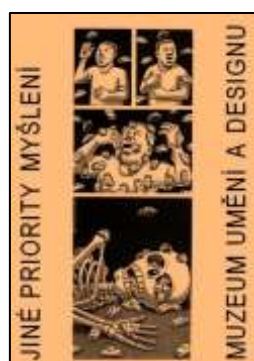
(Zdroj: <https://rgcr.cz/o-rade-galerii-cr/muzeum-umeni-a-spolecnost/studijni-a-diskuzni-prostor/>)

PRÍSTUPNOST MUZEJ A KUNSTHALLE	Národní galerie	Národní muzeum	Galerie Rudolfinum	Národní zemědělské	Národní technické	Umělecko-průmyslové	Muzeum literatury	Moravská galerie	Muzeum Kampa (soukromé)	Kunsthalle Praha (soukromá)	DOX Praha (soukromý)
Vstupné celkové	220 do jednoho objektu	250	0	180	280	250	100	0	350	260	250
Vstupné na 1 výstavu	220	-	0	180	280	150	-	0	140-220	-	-
Dětské vstupné	0	Do 15 let	0	Do 18 let	Pouze snížené	0	Včetně studentů do 26 let	0	jen do 6 let	0	jen do 6 let
Senioři nad 65 let	Pouze snížené	Pouze snížené	0	Pouze sleva nad 70 let	Pouze snížené	Pouze snížené	0	0	Pouze snížené	Pouze snížené	Pouze snížené
ZTP/ZTPP invalidé	0	0	0	0	Pouze vozíčkáři	0	0	0	0	0	0
Novináři bez kladených podmínek	Žádná sleva	Žádná sleva	0	Žádná sleva	Žádná sleva	Pouze snížené	0	0	Žádná sleva	Žádná sleva	0
Reklamní hrnek /tričko	450	170 a 370 /200	trička	neprodávají	???	neprodávají	neprodávají	Jako reklamní MG nemá	neprodávají	450?	neprodávají

Příklad finanční dostupnosti vybraných českých muzeí a galerií podle průzkumu v roce 2022



Otevřenost instituce spočívá ve spolupráci s místní samosprávou, např. na zorganizování natáčení odborného dokumentu o místní architektuře, vydání naučného letáku, nebo odborné přípravě veřejné diskuse o nové výstavbě či ekologii regionu. Veřejně aktivní galerie umění se má předbíhat s místními eko-sdruženími v pořádání akcí typu „Den Země“.



Otevřenost galerií, stejně jako muzeí umění se zásadně projeví v komunikující propagaci ve veřejném prostoru.



*Otevřená galerie nebo muzeum jsou ve městě cítit téměř na každém kroku a fungují dlouho do večera, září do tmy města jako **symbol poznání** a jejich aktivita je vnímatelná pro chodce i po zavírací době v osvětlených výkladech nebo oknech.*

3. Typy výstavního prostoru galerie – příklady

Některé z typů jsou naivně vnímány jako jediné správné nebo vhodné pro jakékoliv výstavní projekty. Zapomíná se při tom, že základní a nejrozšířenější dlouhodobé (trvalé) určení uměleckého díla je pro bytový prostor. Občasné pro krátkodobé pro výstavy. Výjimečné dlouhodobé pro stálé expozice.

- Minimalistický prostor – bílá kostka – účelem je izolace od většiny kontextů. Osvětlení speciální umělé – možnost směrové nebo rozptýlené, intenzita uměle přizpůsobena konzervačním podmínkám, mnohdy je přirozené světlo omezeno.
- Prostor respektující odlišné původní poslání, např. industriální. Osvětlení speciální umělé nebo původní doplněné galerijním.
- Užitný prostor – byt, komplexní soustava interiérů kulturní památky. Osvětlení původní s užitnými funkcemi.
- Přizpůsobovaný prostor – např. barevně, tvarově (mobiliářem), nebo i na způsob obytného prostoru (sedadla, květiny, což je naivně mechanicky chybně vnímáno jako špatné nebo překonané). Osvětlení podle stylu záměru.

Doplňkové vybavení pro návštěvníky (sezení, informační pomůcky), jen výjimečně bez nich a s omluvou, nebo v těsném sousedství (odpočinkový prostor).

4. Ediční činnost galerií

Základem ediční činnosti je vydávání tiskovin k výstavám. V historii, kdy byla kvalitní polygrafie k reprodukci výtvarných děl nedostupná, byly katalogy především textovými soupisy vystavených prací. Vývoj umožnil publikování stále kvalitnějších reprodukcí až se katalogy při větším objemu staly díky ambicím autorů či historiků jakýmisi monografiemi. Katalogy věnované jednotlivým výstavám slouží především k **propagaci umělců**, jejich sloučení do větších skupin, např. celoročního programu slouží lépe **vzdělávání návštěvníků** a **propagaci galerie**.

Vzhledem k vývoji společnosti a požadavkům na edukaci je ve 21. století nezbytné vydávat k výstavám především **naučné textové bezplatně poskytované brožury**, kde mohou být nenásilné komentáře interpretující jednotlivá díla nebo i rozhovory s autory o jejich životě a osobní filosofii. Edukátoři doporučí, co číst před výstavou, co na ní a co opakovaně doma, kde si návštěvník může díla připomenout pomocí internetu. Je-li tato základní poinnost splněna, může být, třeba i s podporou sponzora, vydán k výstavě i katalog.

Vedle katalogů je nezbytné připravovat také **naučné texty o umění obecně**, o kýči, nevkusu, povrchnosti, folklóru, problematickém vztahu mezi hodnotou a finanční cenou díla atd. Případně také o jednotlivých tématech, kterými se umění zabývá, neboť umění je **především komunikace** a až **potom exhibice**. Přesto, že jsou

k dispozici digitální média, u vizuálního umění vycházíme psychologického poznatku, že reprodukce na papíře je vnímána člověkem přirozeněji.

Galerie, které tento základní ediční program zvládají, mohou také vydávat reprezentační publikace, kterými si získávají uznání úzkého okruhu odborné veřejnosti.

5. Pracovníci galerií

Ve 21. století vzhledem k vývoji společnosti doznaly požadavky na galerijní profese potřebných změn. Pracovník schopný plnit náročnou společensky odpovědnou práci nemůže být zahleděný do své instituce a oboru umění, do své kariéry, je **odborníkem typu T**, nebere tradiční pracovní postupy jako neměnné, ale vnímavě chápe nezbytnost kontinuity vývoje, nebere soudobé postupy jako vrchol vývoje, ale kriticky jako módu, ke které umí akceptovat hodnoty alternativ, zejména mezi koncepcí zaměřenou na samotné umění a koncepcí instituce zaměřenou na obecný osobnostní rozvoj společnosti. **Propojuje vědu a laickou veřejnost** a respektuje při tom LaTourovskou nezbytnost „vyjednávání“ odborníků s laiky o smyslu a poslání nabízených odborných poznatků.

6. Profesní sdružení

Galerie, výstavní sítě, domy umění a kunsthalle své profesní sdružení v ČR nemají. Některé proto využívají možnost členství v široce pojaté Asociaci muzeí a galerií, jejímž základním dokumentem je nicméně profesní kodex ICOM. Vzhledem k tomu, že si své profesní sdružení v tuzemsku dokázali již založit i science parky, lze předpokládat také vznik sdružení galerií bez sbírkotvorné činnosti.

7. Sponzoři, mecenáši a další finanční přispěvatelé

V českém prostředí je běžné **sponzorství**, které je určitým druhem nákupu reklamní služby. Sponzoři přispívají těm institucím, jejichž postavení a činnost jim přinese reklamní efekt. Příkladem je třeba dlouholetá podpora České spořitelny akci Czech Grand Design. Spořitelna nemá žádný zvláštní vztah k designu, a kdyby ho měla, nemůže podle něj rozhodovat o sponzoringu, o něm rozhoduje jen reklamní efekt. Doprovodný marketing samozřejmě uměle vztah spořitelny k designu vytváří.

Podobně vzájemně výhodný vztah může tvořit vztah galerie a jejího **mediálního partnera**. Oznamit, která média informují o jejich akcích, může být pro galerii dobrou propagací. Nejde ale o placenou inzerci. Uvádět média, kde si galerie zaplatila propagaci je pokrytecké.

Méně běžné je v českém prostředí **mecenášství**, nakonec i proto, že nepatří k jeho principu jej příliš veřejně prezentovat. Je to nezištný dar vycházející oproti sponzoringu ze skutečného vztahu. Ten ale, jak je zvykem v systémech fungujících s vyšší hodnotou není třeba, nebo mnohdy ani není vhodné veřejně prezentovat. Za mecenášstvím stojí spíše jednotlivé osobnosti než instituce. Příkladem novějšího mecenášství v českém prostředí je dlouhodobá podpora známého historika umění Jiřího Šetlíka směřovaná sbírce Muzea umění a designu Benešov. Šetlík postupně předával sbírce kolekce prací na papíře tuzemských umělců, aby pak na závěr nabídl bohatý soubor obrazů a doporučil předání i významné pozůstalosti českého umělce tvořícího ve Francii. Dohromady šlo hodnoty v řádu milionů korun, ale on o nich téměř nikde nemluvil.

Zvláštní kategorii představují **finanční příspěvky veřejných institucí**, k jejichž povinností patří také podpora veřejné kultury. Kromě přímé tvorby rozpočtů galerií a muzeí používají tyto instituce i další formy rozdělování veřejných financí. Zde je střetem zájmů a politickým zneužitím, když požadují od galerií zveřejnění zdroje příspěvků (podobně jako sponzoři). Jde o podobné zneužití postavení politiků, jako jejich tzv. záštity nad kulturními akcemi.

8. Profesní etika

Základem profesní etiky galerií je **komplexní společenská odpovědnost**, kterou každá instituce deklaruje v Prohlášení. Jeho součástí jsou různé dílčí dokumenty popisující mj. i **vztahy mezi zřizovatelem a institucí**.

8.1. Profesní kodex

České galerie a muzea umění mají optimálně zpracovaný profesní kodex, zveřejněný na webu Rady galerií ČR. Jeho základem je **profesní kodex Mezinárodní rady muzeí (ICOM)**, který je doplněn o specifika vztahů mezi muzei a jejich zřizovateli, jež jsou důležitá pro praxi českého prostředí.

8.2. Etika vztahů zřizovatel – galerie

V problematice těchto vztahů figuruje často opomíjená nevyváženost ovlivněná společenským vývojem, zdůrazňují se práva a **marginalizují povinnosti zřizovatele**. K základním povinnostem zřizovatele patří vytváření podmínek, zejména organizačních a finančních pro kvalitní chod galerie. Vzhledem k tomu, že galerie jsou kulturní instituce, nemůže zřizovatel přímo zasahovat do jejich činnosti, ale musí umět odborně posoudit, zda činnost odpovídá optimálnímu **společenskému poslání**, které musí být čitelně formulováno ve zřizovacích listinách a průběžně pomocí odborníků vyhodnocováno. V případě neplnění je zřizovatel povinen zadat konkrétní instrukce k nápravě vedení galerie. Teprve při opakovaném neuspokojení z výsledků činnosti má zřizovatel důvod vypsát výběrové řízení na místo ředitele. Běžně jsou však výběrová řízení bezhlavě alibisticky vypisována bez analýzy koncepce a navazující diskuse s vedením institucí.

Ukázkovým příkladem neplnění povinností jsou např. chybné organizační formy výběrových řízení na ředitele galerií. Jejich nedostatkem je buď lhostejnost spojená s neznalostí nebo podjatost pro dosažení žádaných politických cílů. V prvním případě jsou výběrové komise sestaveny z náhodných odborníků, kterým není upřesněna koncepce činnosti galerie a komise pak vybírá podle vágních kritérií. Ve druhé případě jde o snahy odstranit nepohodlného ředitele nebo dosadit na jeho místo politicky spřízněného kandidáta.

8.2.1. Vztah k celkové hospodárnosti činnosti muzea

Hospodárnost činnosti galerie nebo muzea spočívá v optimálním nakládání s prostory, sbírkou a lidským kapitálem, jak interních pracovníků, tak spolupracovníků. Tuto hospodárnost je nezbytné umět vyhodnotit, k čemuž si zřizovatel většinou musí zvat odborníky. Způsob užití rozpočtových prostředků tvoří v celkové hospodárnosti jen méně podstatný detail, který však bývá při neschopnosti celkové analýzy zveličován.

Nejnáročnější analýzou hospodárnosti využití celkového potenciálu muzea je **vzdělávací přínos a dále celkově ekonomický přínos** pro veřejnost, místní i vzdálenou. Vzhledem k tomu, že v procesu je integrován princip fungování elit, znamená to, že v parametrech hodnocení v podstatě **nelze kalkulovat s vyšší návštěvností**. Nejvýše jen doplňkově a velmi relativně.

Respekt k odborným analýzám hospodárnosti je potřebný nejen k hodnocení muzea odbornými komisiemi pro potřeby zřizovatele, ale i pro zvažování kroků zřizovatele ve vztahu ke galerii nebo muzeu. Neznalost principů hospodárnosti totiž vede nesmírně často k nesmírně **nehospodárným zásahům zřizovatelů**, které významně znehodnocují vložené finanční prostředky. Jde o škody takové výše, za něž by v opačném případě zřizovatel trestal management instituce, ale v těchto případech zůstávají nejen bez postihu zodpovědného úředníka nebo politika, ale i bez možnosti kritického zhodnocení.

8.3. Etika propagace

Profesní kodex Rady galerií ČR neobsahuje problematiku **vnějších vztahů galerií a muzeí v oblasti propagace**. Vzhledem k postavení zejména veřejně právních muzeí a galerií (státu, regionu či obce) je projevem etiky, když vlastníci médií pro ně realizují propagaci **bezplatně**, nebo s maximální slevou. Naopak profesní etika požaduje od galerií a muzeí, aby nežádaly od svých návštěvníků poplatky za to, že jim budou dělat reklamu. Prodej předražených reklamních produktů galerie (suvénýrů, plakátů apod.) je proto považován za neetický. Adekvátní je bezplatné rozdávání nebo prodej za režijskou cenu doplněný poděkováním za pomoc při propagaci. Bezmyšlenkovitě provozovaná mezinárodní praxe prodeje předražených reklamních předmětů je omylem charakteristickým obecně pro **styl hrubého praktikizmu**.

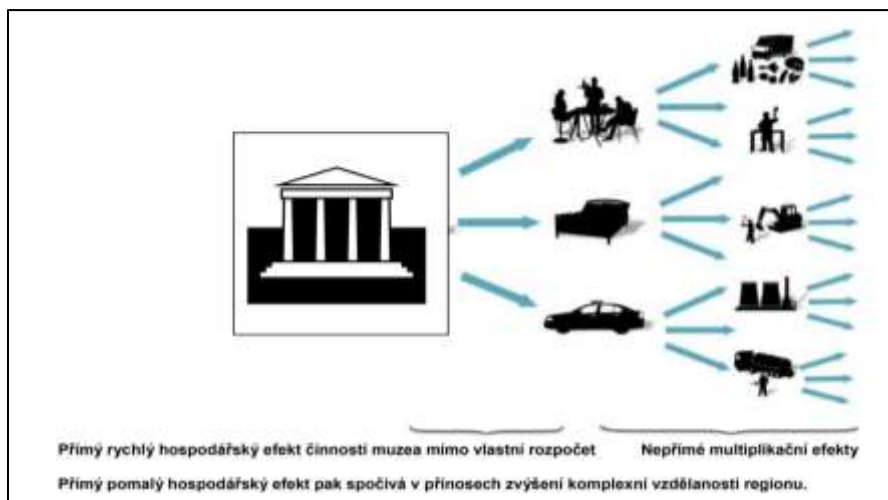
8.4. Etika finančních vztahů s umělci

Základem vztahů s autory vizuální tvorby je **výhodnost vzájemné spolupráce**. V ní nemá smysl zkoumat, pro kterou z obou stran je výhodnější. Negativním dopadem pokusů o vyčíslení jednostranné výhodnosti by logicky byly nejen odměny pro autory za vystavení díla, ale stejně tak poplatky pro jiné autory za totéž. Souvisí to také s trendem vztahů k návštěvníkům galerií a muzeí, který funguje nebo směřuje k **bezplatnosti**. Existenční zajištění umělců patří do oblasti obchodu s uměním, společensky prospěšných zakázek, grantových programů, mediální komerční činnosti a politické diskuse o veřejné podpoře umělecké tvorby a sociální podpoře umělců. Jde o principy platné pro muzea a galerie zřizované územními celky, obcemi, nekomerčními sdruženími (nadacemi apod.). Muzea zřizovaná podnikatelskými subjekty mohou do své činnosti vložit prvky sponzoringu a mecenášství.

9. Doporučené metody hodnocení galerií

9.1. Nástroj výročních zpráv

Základním nástrojem sloužícím jako podklad k hodnocení jsou výroční zprávy. Je nezbytné, aby dokumentovaly **podstatné roviny** činnosti a nebyly **formální**. Data výroční zprávy hodnotí tým odborníků složený z teoretiků umění, sociologů, ekonomů a úředníků znalých předpisů, každý část podle své specializace. Znamená to, že hodnocení výročních zpráv je věcí správní rady obsahující odborníky, nebo musí probíhat ve spolupráci s ní. Laici z řad politiků nebo veřejnosti mohou připojit nezávazné připomínky. **Zveřejňování** výročních zpráv, aby nebylo **kontraproduktivní**, musí být spojeno s odbornými komentáři hodnotitelů včetně textu jejich hodnocení.



Návrh certifikované metodiky pro výpočet ekonomických dopadů kulturní organizace pro obec a region dle zpracování Institutu umění Ministerstva kultury ČR.

9.2. Celkové hodnocení

Celkové hodnocení je vždy podřízeno jasně formulované filosofii činnosti, která je dokumentována i ve zřizovací listině instituce. Je aktuální nejen pro oficiální hodnotitele, ale také pro odbornou kritiku a běžnou publicistiku. Přehled základních přístupů:

- **Nejběžnější, povrchní metoda** – podle slávy a odborného uznání umělců vystavovaných galerií. K tomu to přístupu bývá povrchně přiřazováno: atraktivní architektonické řešení interiéru, existence běžných doplňků bez hodnocení jejich vzdělávacího přínosu (kavárna, čítárna, design-shop, prodej knih, dětská herna ad.).
- **Tradiční, konzervativní metoda** – jak systematicky a odborně pracuje s uměním pro jeho přiblížení veřejnosti
- **Nejnáročnější metoda** preferující společenskou odpovědnost – jak galerie využívá umění pro podporu celkového osobnostního růstu veřejnosti, nejen vlastních návštěvníků ale i obyvatel prostřednictvím působení ve veřejném prostoru. Tento přístup charakterizuje také pojetí plánování programu, je důležité, aby v něm dominovaly obecné vzdělávací cíle a podíleli se na něm pedagogičtí a andragogičtí odborníci, resp. členové odborné rady – psychologové, sociologové a filosofové.

Do hodnocení je užitečné zahrnout pozorně všechna **kritéria otevřenosti instituce**. Není profesionální a etické zahrnovat **samotnou kvantitu návštěvnosti**, je pouze možné **použít čísla návštěvnosti pro systematickou odbornou analýzu společenského a ekonomického přínosu dané komunity (regionu)** zadanou odborníkům certifikovaným např. ministerstvem kultury.

9.3. Dílčí hodnocení edukační činnosti

Vzhledem k tomu, že vzdělávací činnost je hlavním posláním galerií, je třeba věnovat nepovrchní odbornou pozornost hodnocení edukační činnosti.

Při **náročnému hodnocení edukační činnosti** má v práci s volnou tvorbou dominovat podpora hledání obsahu sdělení uměleckého díla, kritická diskuse nad jeho hodnotami pro osobnostní rozvoj různých typů lidí, nad hlubšími rozměry sdělení, nad přínosem společenským a ekosystémovým. Až následně nad hodnotami vztažujícími se k vývoji a specifiku umění.

Nejvyšší ocenění si zaslouží tiché, spíše než kolektivu, tak individu u nabídnuté programy, pokud slovní, tak spíše psané, pokud mluvené, tak spíše mimo prostor prezentace uměleckého díla. Jde o užití stejného

prostředí, v jakém dílo v individuálním tichém kontaktu s autorem vzniká. Důležitý je důraz na prezentaci autora myšlenkového světa a jak se vztahoval k jeho životu ve společnosti dané doby a místa.

Vzhledem k tomu, že náročnější myšlenky se dají sdělovat především nebo jen prostřednictvím sekundárních významů, je velmi důležitá **podpora rozvoje vyššího typu vizuální gramotnosti** v koordinaci se školní výukou **vyššího typu verbální gramotnosti**. Oba typy vyšší gramotnosti představují společensky potřebnou podporu obranyschopnosti při politické nebo komerční manipulaci veřejností.

Za **běžnou, nenáročnou** a z hlediska vývoje společnosti ne příliš přínosnou formu edukační činnosti je třeba považovat tradiční kolektivní hlasité aktivity v prostoru prezentace uměleckého díla.

Nabídka získání **osobní zkušenosti s danou technikou tvorby** (kreslení, malování, tvarování, fotografování) je hodnotná zejména tehdy, když je spojena nejen se smyslovým napodobováním reality, ale zejména se sdělením myšlenek, které nemají vizuální podobu.

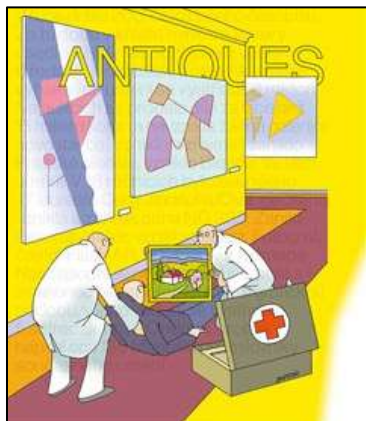
Za **kontraverzní** je třeba považovat zejména přednášky a komentované prohlídky s užitím množství odborných termínů ve formě cizích slov, stejně jako zdůrazňování slávy nebo komerční úspěšnosti umělce bez analýzy souvislostí společenského ad přínosu jeho díla.

9.3.1. Kritéria edukační činnosti pro užitou tvorbu.

Při **náročnějším hodnocení** je třeba klást důraz na **aplikaci klasických galerijních animací pro obor užité tvorby**. Nesmí být formálně jen vizuální, ale **všesmyslová**: osahat, použít, rozebrat, opravit, recyklovat... Pokud to výjimečně není reálné, je třeba náhrada adekvátně připraveným videem.

Při edukaci designu nestačí nikdy jen slovní diskuse, je třeba komplexní srovnávání a testování známých „**pěti e**“ v galerijní naučné laboratoři (efektivita, ekologie, ergonomie, ekonomie, etika) ve vztahu k estetice (šesté „**e**“). Náročnější speciální akce mohou být přiměřeně zpoplatněny (např. přímé zážitky s užitím mimořádných produktů užité tvorby, prožitkové pobyty v interiérech architektury naplněných designem) a tím i kvantitativně regulovány podle kapacity galerie. Ukázky testování vybraných kvalit architektury na komentovaných vycházkách však mají být samozřejmou součástí.

Za **nenáročnou formu** je třeba považovat běžné odborně komentované procházky výstavami, expozicemi i reálnou architekturou.



Reakce kreslířů (Barták, Jiránek) připomínají: soudobá tvorba má v galeriích jen doplňovat převažující klasickou.

9.4. Souhrn konvenčních požadavků na kvalitu galerie umění

Souhrn konvenčních požadavků na kvalitu galerie umění je důležité formulovat i proto, že jeho zastánci jsou velmi netolerantní, do sebe uzavřenou sociální skupinou, která ke svému tradičnímu pojetí **nepřipouští žádné alternativy**. Je potom přínosné sledovat, jaký to má vliv na alternativy, jejich vnímání společností i samotnou činnost. K typickým příkladům alternativ patří třeba pražské centrum umění DOX, nebo benešovské Muzeum umění a designu. Prvá z institucí je např. znevýhodňována v konvenčně obsazených grantových komisích se závadčícím odůvodněním, že odlišný přístup je odborně nekvalitní přístup, druhá je kritizována za odlišnou koncepci své hlavní sbírky – designu, která se odchyľuje od jednotných zvyklostí muzeí. Nejde jen o **neochotu**, ale také o **neschopnost pochopit** odlišné přístupy, což prozrazuje např. zjednodušená charakteristika DOXu, jako instituce věnující se politickému umění. To je jen velmi chabá náhražka za odbornou a důslednou charakteristiku jejich postoje k výběru vystavované tvorby.

Souhrn konvenčních požadavků (charakteristický mj. i tím, co neobsahuje – viz v tomto hesle uvedené kvality):

- galerie vystavuje uznávané soudobé autory
- má nově architektonicky nákladně zrenovované interiéry v jednom ze tří respektovaných stylů
- má design-shop s drahými suvenýry
- má obchod s knihami o umění libovolného obsahu
- má kavárnu
- má atelier pro děti
- provádí běžnou edukaci, zejména kolektivní, hlasitou
- hlavním vzdělávacím cílem je umění
- výstavy doplňuje přednáškami, exkursemi za architekturou, tvůrčími dílnami, koncerty a divadlem
- vydává katalogy a publikace o umění
- má pestrý web včetně virtuální prohlídky a digitalizované sbírky

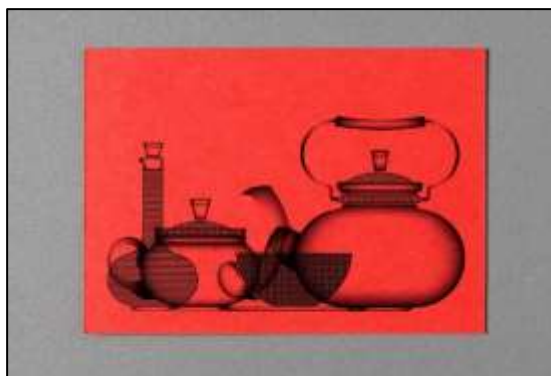
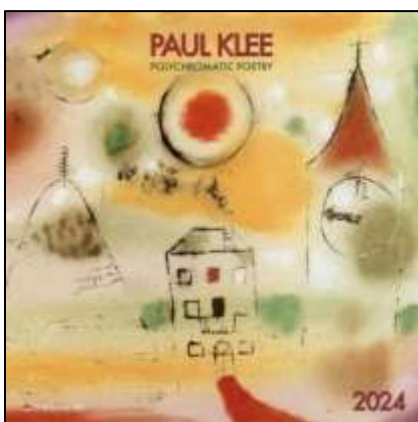
Vypadá přesvědčivě, když kdokoliv prohlásí, že to vše není málo, a je to proto (velmi) chvályhodné. Nakonec však i ti, co s takovou charakteristikou souhlasí, nedokážou, nebo jsou pohodlní konkrétně kvalitativně posoudit uvedené body a vyžadují hlavně čísla návštěvnosti, která přes všechnu výše uvedenou „bohatou“ nabídku nemusí být vyšší, než jinde, kde nabídka je jiného typu. Důležité je uvědomit si, že většina výše popsanych bodů je samozřejmostí již desítky let, doba se intenzívně mění, a je třeba jí přizpůsobit nejen formu, ale i obsah, o čem se zmiňuje text tohoto hesla.

10. Nabídka galerijních obchodů

Galerijní obchody slouží k prodeji předmětů dalšího vzdělávání – knih, videofilmů a interaktivních pomůcek. Některé neziskové instituce si je ale pletou s přidruženou výrobou za účelem zvýšení příjmů (viz propagační hrnky na několik set korun). Vzdělávání a finanční podpora veřejnosti se nemohou mísit, jde o střet zájmů.



Přínosná nabídka interaktivních pomůcek (Metropolitan Museum of Art, New York a Nár. galerie, Washington).



Reprodukce představuje další život uměleckého díla. Také jednu z mála možností návštěvníků galerií odnést si oblíbené dílo domů. Proto pohlednice (UPM Praha), kalendáře a samozřejmě knihy představují základní nabídku galerijních obchodů. Jde současně o účinné propagační prostředky, proto je etické je prodávat za režijní cenu.



Nejkvalitnější výtvarné pomůcky pro všechny generace lze pro galerijní obchody zajistit od firmy NAEF, část její produkce vychází z návrhů Bauhausu.



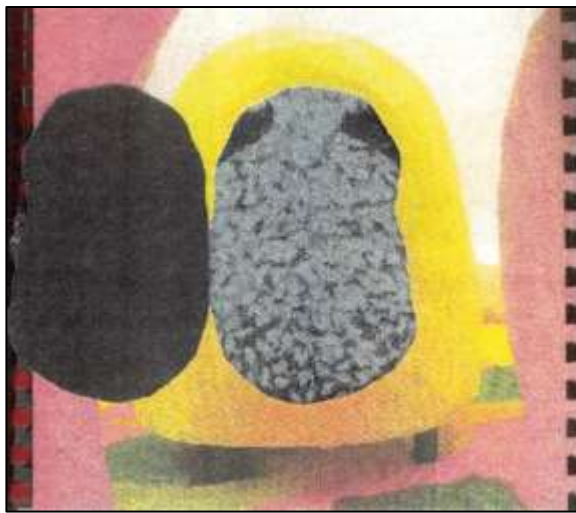
Cena 50 Kč
NGP děkuje za
vaši ochotu ji
propagovat.



Kromě levných propagačních předmětů lze v galerijním obchodě nabízet produkty podporující zájem o vizuální vnímání (vpravo hrnek ze série nabídky barevných odstínů známého vzorníku PANTONE).



Každá galerie má snadnou a levnou možnost vydat skládačku puzzle (nejen pro děti) s výraznými díly své sbírky. Skládačky podporují vnímání detailní skladby vizuálního díla. (Vpravo puzzle z produkce Národní galerie v Praze)



Jednoduchá papírová interaktivní pomůcka vydaná Moravskou galerií (2001) k výstavě Pohled medúzy. Vtipná interaktivní knížka nakladatelství Divus přibližující tvorbu Kateřiny Vincourové.



Modely jsou vlastně 3D reprodukce prostorových objektů. Patří proto ke smysluplné nabídce galerijních obchodů. Jejich výrobu je ovšem nutné zadávat u běžných firem, aby se z nich nestal kontraproduktivní snobský luxus jako u modelů Vitra.



Pro vzdělávání jsou přínosné stavebnice a vystřihovánky příkladných výtvarů architektury, které může galerie produkovat sama na kopírkách. (Stavebnice Haus am Horn, Weimar, Bauhaus, 1923; budova pražského Metrostavu podle návrhu architekta Josefa Pleskota)



Užitečné pomůcky pro ověření působení vizuálního díla – baterka s barevnými světly a lupa. Slavný Goethův hranol se vtipně prodává společně s jeho knihou o barvách a sérií testovacích pohlednic.



Podobně užitečné jsou kolekce barevných fólií, lze s nimi zkoumat odečítání barev, barevnou adaptaci zrakového systému i vyzkoušet rozdíl mezi denním studeným a umělým teplým světlem.



Ukázka vzdělávacích pomůcek, jež obsahovala legendární „vzdělávací taška“ Muzea umění a designu, kterou si především muzejní edukátoři, ale i učitelé škol a rodiče navštěvující Benešov odváželi z galerijní prodejny.

Obsahovala zejména pomůcky k rozvoji druhé gramotnosti, vyššího typu vizuální gramotnosti a také filosofie potřebné ke kritickému myšlení při vnímání a interpretaci umění.

11. Zdroje a výběr z literatury

Obsah hesla se z velké části opírá o texty Studijního a diskusního prostoru webu Rady galerií ČR
<https://rgcr.cz/o-rade-galerii-cr/muzeum-umeni-a-spolecnost/studijni-a-diskuzni-prostor/>
<https://rgcr.cz/milniky-profesionalizace-rg-cr-2004-2018/>

Fassati, Tomáš: Muzea designu v digitální době – artalk.cz

Fassati, Tomáš: Muzea umění v síti sociálních vztahů. Chrámy umění a misijní stanice (In: Atelier č. 25-26, Praha, 2015, s. 8-9)

Fassati, Tomáš: Skupinové a individuální aktivity učí návštěvníka muzea interpretaci umění, Rada galerií ČR, Praha, 2005

Horáček, Radek: Umění hrou, In: Atelier č. 14, Praha, 1994

Kesner, Ladislav: Marketink a management muzeí a památek, Grada, Praha, 2004

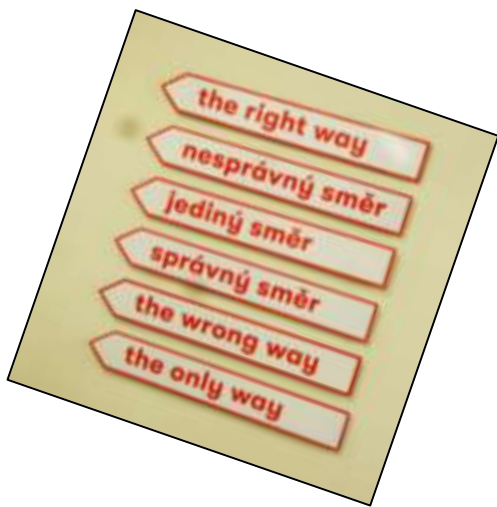
Pachmanová, Martina (ed.): (Ex)pozice. O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury, UMPRUM, Praha, 2018

Piotrowski, Piotr: Muzeum krytyczne. *Culture.pl* [online]. [cit. 2022-02-19]. Dostupné online. (polsky)

Resch, Magnus: Management od Art Galleries, Phaidon, 2018



Kolem roku 2000 v Muzeu umění a designu Benešov a kolem roku 2010 v centru současného umění DOX se začaly objevovat netypické nápisy, kterých si tradiční příznivci umění moc nevšíмали, nebo jim byly divné. V ČR začaly působit společensky odpovědné galerií, kde poznání umění není hlavním cílem činnosti.



Na rozdíl od galerií, jejichž základní činností je vzdělávání prostřednictvím výstav, přednášek a ediční činnosti, je **posláním muzeí sbírkotvorná aktivita charakterizovaná zejména odborným výzkumem tvorby, získávání sbírkových předmětů, jejich odborné zpracování a konzervování a tvorba stálých expozic**. Je zásadním prvkem **profesní způsobilosti managementu muzea, pracovníků i zřizovatele**, aby tato základní činnost dlouhodobého charakteru zaměřená do budoucnosti nebyla jakkoli omezována dalšími typy činností muzea. Jde také o součást **profesní etiky**.

Muzeum obecně patří k institucím, které mají identitu svého vymezeného prostoru poznávat a znakově určovat; dokumentovat výběrem autentik do sbírek jako složky kulturního dědictví i reprezentace; uplatňovat pro formování vědomí občanů ve smyslu humanisticky pojatého vlastenectví a evropanství. V prvním případě jde o aspekt vědy, v druhém o aspekt kultury a ve třetím o aspekt výchovy.



Mezinárodní grafický symbol pro muzea

1. Klíčová slova

sbírkotvorná aktivita – odborný výzkum sbírané tvorby – kritická muzea – získávání sbírkových předmětů – odborné zpracování a konzervování – tvorba stálých expozic
dokumentaci tvorby volné i užití územních celků – komplexnost pro vytvoření zdrojů vzdělávací činnosti
ekonomicky nouzový stav muzea – jiné nouzové stavy – krizový plán

2. Sbírkotvorná činnost

2.1. Dva typy koncepcí

Základní, společensky odpovědná koncepce bere v úvahu potřebu komplexní dokumentace tvorby volné i užití v rámci **koordinace územních celků státní správou** (ministerstvem kultury). Pokud tato koordinace neexistuje, snaží se muzea o koordinaci v rámci svých **profesních sdružení**.

K doplňkové koncepci patří snaha o vytváření dostatečně komplexních zdrojů pro vlastní vzdělávací činnost ve sbírce daného muzea.

Jiný typ koncepce sbírkotvorné činnosti formuje snaha o **vytváření vybraných propracovaných sbírkových kolekcí**. Je charakteristická pro **soukromé subjekty** bez obecných dokumentačních a vzdělávacích povinností. Mnohá veřejně-právní muzea tuto koncepci zpočátku mechanicky přebrala díky tradici a dodnes se snaží o prestiž prostřednictvím soustředění na propracovanost svých vybraných kolekcí.

Setrvávání nesoukromých muzeí u těchto koncepcí podporuje i nezodpovědnost politiky nedostatečně kompetentních zřizovatelů, kteří základy společensky odpovědné činnosti muzeí nedokážou kontrolovat, motivovat ani regulovat prostřednictvím rozpočtů.

2.2 Základem je výzkum

Kvalitní sbírkotvornou činnost lze realizovat **jen za podpory** odborného výzkumu. Jeho výsledky je třeba průběžně publikovat, neboť slouží odborné i laické ke srovnání s výsledky samotné akvizice. Je to důležité i proto,

že veřejnost považuje akviziční činnost za mechanickou, nebo podrobenou jen jedinému tradičnímu přístupu, zejména všeobecně uznávanému přístupu soukromých sběratelů. Publikování a odborná diskuse o různých možných koncepcích je důležitá i dovnitř odborné komunity, kde stále škodlivě přežívá preference soukromosběratelských principů.

2.2.1. Kritická muzea

Pojem kritické muzeum je specificky vymezen, ale je užitečné jej užívat v obecnější rovině. Odborně kritické kontrole je třeba podvolit většinu činnosti veřejných institucí, aby byla skutečně společensky přínosná a neskrývala se za dlouholetými formami tradičních návyků.

2.3 Získávání sbírkových předmětů

Muzea nemají k dispozici jedinou metodu získávání předmětů do sbírky, proto i při nedostatku financí může schopný management dosahovat dobrých výsledků zejména v oblasti užitě tvorby kombinací různých postupů:

Sběrem v terénu. Sběr v terénu je sice nejběžnější pro přírodniny, ale nakonec mnohem funkčnější může být v oboru designu. Množství vyřazovaných předmětů, kterým skončila funkčnost nebo byly nahrazeny stylově aktuálnějšími je velké. Využívají toho samozřejmě starožitníci, kteří dokážou odhadnout budoucí finanční hodnoty předmětů na trhu. Základní povinností muzejních pracovníků je převyšovat odborně i aktivitou soukromé podnikatele, mj. proto, že později muzea nemohou soutěžit finančně s komerčními subjekty a pokud tak činí, utrácejí finanční prostředky, které by byly nezbytné jinde.

Dary autorů a majitelů. Kromě stoupající mecenášské aktivity je známo, že např. nabídky pozůstalostí užitého umění darem mnohdy i převažují kapacitní možnosti muzejních institucí. Z hlediska vztahu k darům autorů jde o přirozenou směnu hodnot mezi umělcem a muzeem, nikoliv o jednostranný akt.

Nákupy do sbírky tradiční metodou, kde u veřejného muzea opět musí převažovat včasné odborné rozhodnutí v době ještě nižší finanční hodnoty daného díla.

2.3.1. Etika získávání sbírkových předmětů

Jak již bylo uvedeno, citlivá je zejména **etika přijímání darů přímo od autorů**. V diskusích je poukazováno jednak na povinnost muzea za hodnotné dílo platit, jednak na možné zneužívání darů k osobní veřejné prezentaci.

První argument zpochybňuje skutečnost, že muzea a jejich sbírky jsou veřejným majetkem a komunita se rozhoduje o podpoře živého umění speciálními mechanismy. K realizaci podpory má osvědčené postupy, např. vypisované granty, stipendia ad. Pokud se komunita rozhodne podpořit živé umění prostřednictvím nákupu do sbírek muzeí, musí tomu dát jasná pravidla, která vyloučí nátlaky z obou stran. Podpora živého umění není v kompetenci managementu samotného muzea a nelze ji zaměňovat s cílenou vědeckou tvorbou sbírky. Proto i nabídky darů umělců do sbírky musí odpovídat sbírkotvorné koncepci a musí být odborně posouzeny.

Odborné posouzení může souviset s činností **tradičních nákupních komisí**, které je ovšem v rámci české legislativy nezbytné vnímat jako nepovinné poradní orgány. O přijetí předmětů do sbírky může rozhodnout i její odborný kurátor, zejména z důvodů rizika časového prodlení a převážně u všech bezplatně, případně za minimalizované poplatky bazarů získávaných předmětů.

2.4. Etika udržení kontinuity akviziční činnosti

Akviziční činnost vyžaduje kontinuitu, neboť sbírkové programy se naplňují velmi dlouhodobě. Znamená to, že nový kurátor sbírky se musí nezbytně potřebnou dobu zaučovat v přítomnosti původního. Dobrým příkladem takového postupu v českém prostředí bylo předání sbírky fotografie v Moravské galerii Antonínem Dufkem Jiřímu Pátkovi, nebo předání sbírky designu v NTM Janou Pauly Jiřímu Hulákovi. Ukázkovou ignorancí potřebné kontinuity byl svévolné politický zásah do muzea designu v Benešově u Prahy, který mj. vedl k ohrožení sbírky samotné a ukončení akviziční činnosti.

3. Stálé expozice

Stálá expozice umění představuje srovnávací hodnotový model. Nepostradatelnost stálých expozic

spočívá v tradiční **povinnosti muzea umění** poskytnout veřejnosti **průběžnou možnost kvalitativního srovnávání se současnou tvorbou včetně místní a s exponáty dočasných výstav**. Efekt (kouzlo) stálých expozic spočívá v možnosti (v jistotě) srovnávání trvalého (historického) a proměnného (nového).

Dalším zásadním argumentem pro stálé expozice je reprezentace sbírky a reprezentace města nebo regionu prostřednictvím sbírky. **Sbírka musí být vidět, aby přesvědčovala veřejnost** o smyslu činnosti muzea a potřebě investic do ní. Současně může reprezentovat společensky potřebné aktivity dárců.

Stálé expozice mohou být koncipovány jako trvalé nebo častěji průběžně proměnné, zejména u sbírkových předmětů, kterým neschází dlouhodobé vystavení jiným podmínkám, než v mají v depozitáři. Přitom většinou není problém vytvořit v expozicích stejné podmínky jako v depozitáři, včetně regulace návštěvnosti.

V případě nedostatku vhodného prostoru nebo potřebě komplexněji prezentovat sbírkový fond je k dispozici forma tzv. **otevřených depozitářů**, které představují zhuštěnou formu vystavování. Jejich hlavním problémem mohou být nevhodné úhly pohledu na sbírkové předměty, které lze však více či méně eliminovat vhodnými pomůckami.

3.1. Didaktické expozice

Didaktické expozice, zejména ty s interaktivními pomůckami, podporují funkčnější individuální tichou didaktiku, proto mají v muzeu výsadní postavení. Je možné je koncipovat různě, podle metod pedagogiky. Mohou být orientovány např. na psychologii vnímání, skladbu obrazu, problematiku světla nebo výtvarných stylů apod. Benešovské muzeum umění dlouhodobě vyzkoušelo interaktivní expozice

- Barva a tvar
- Skladba obrazu
- Práce s typografií a grafickou úpravou
- Fotografie portrétu
- Fotografie zátiší
- Fotochemická technika fotografie

4. Společensky odpovědné muzeum umění

Společensky odpovědné veřejné muzeum umění upřednostňuje **komplexní typ akvizice vázaný k celostátní, příp. i globální koordinaci** před nezávislou akviziční koncepcí charakteristickou pro tradiční soukromé sbírky. Akviziční činnost propojuje s **vědeckým výzkumem** a nabídkou **stálých expozic** veřejnosti. Odpovědné muzeum v nouzových situacích **udrží především činnost související s rozvojem a správou sbírky** na úkor všech dalších.

5. Nouzový stav muzea

Pokud se muzeum dostane z finančních, personálních nebo prostorových důvodů do nouzového stavu, je nezbytné zaměřit stávající prostředky na **udržení základní činnosti**. Vzdělávací činnost muzea je na rozdíl od základní dočasně částečně nahraditelná jinými institucemi komunity, např. školami, médii ad.

Na nouzové okolnosti typu živelních událostí, black-outu nebo válečného ohrožení mají společensky odpovědná muzea vypracován krizový plán.

6. Metody hodnocení

Vzhledem k důležitosti a charakteru základní činnosti muzeí je smysluplné jejich hodnocení vždy jen v delších časových úsecích, což se týká i samotného posuzování managementu muzea. Ten může být podrobován opakované povinnosti obhájit svou práci ve výběrovém řízení jen v časovém dvojnásobku platném pro galerie. Základními hodnocenými prvky jsou

- Kvalitativní rozvoj sbírky
- Přiměřené pokrývání dokumentační povinnosti (regionu a oborů tvorby)
- Kvantitativní rozvoj sbírky ve vztahu k velikosti rozpočtu stanoveného zřizovatelem
- Kvalita technické a organizační správy sbírky
- Reprezentace sbírky a její vzdělávací užití formou stálých expozic muzea, zpřístupnění on-line a ediční činnosti
- Další doplňkové aktivity
-

7. Literatura a další zdroje

- Obsah hesla se z velké části opírá o texty Studijního a diskusního prostoru webu Rady galerií ČR – <https://rgcr.cz/o-rade-galerii-cr/muzeum-umeni-a-spolecnost/studijni-a-diskuzni-prostor/>
- Aronsson, Peter., and Gabriella Elgenius: *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2015.
- Beneš, J.: *Základy muzeologie*. Ústav historie a muzeologie. Filozoficko-přírodovědecká fakulta. Slezská univerzita, Opava, 1997
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. 1995 ISBN 978-0-415-05387-7. OCLC 30624669.
- Centrální evidence sbírek muzejní povahy (vyhledávání) [online]. CES online [cit. 2023-10-10]. Dostupné online.
- Cuno, James: *Museums Matter: In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago: The University of Chicago Press. 2013 ISBN 978-0-226-10091-3.
- Etický kodex | Rada galerií České republiky / rgcr.cz [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné online.
- Fassati, Tomáš: *Muzea designu v digitální době – artalk.cz*
- Fassati, Tomáš: *Muzea umění v síti sociálních vztahů. Chrám umění a misijní stanice* (In: *Atelier* č. 25-26, Praha, 2015, s. 8-9)
- Fassati, Tomáš: *Skupinové a individuální aktivity učí návštěvníka muzea interpretaci umění*, Rada galerií ČR, Praha, 2005
- Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press. 1996, ISBN 0-520-20508-1.
- Kesner, Ladislav: *Marketink a management muzeí a památek*, Grada, Praha, 2004
- Muzeum, umění & společnost, sborníky 2004-2009*, Rada galerií, Praha
- Pachmanová, Martina (ed.): *(Ex)pozice. O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*, UMPRUM, Praha, 2018
- Piotrowski, Piotr: *Muzeum krytyczne. Culture.pl* [online]. [cit. 2022-02-19]. Dostupné online. (polsky)
- Redman, Samuel: *The Museum: A Short History of Crisis and Resilience*. New York: New York University Press. 2022, ISBN 978-1-4798-0933-2.
- Rentzhog, Sten: *Open air museums: The history and future of a visionary idea*. Stockholm and Östersund: Carlsons Förlag / Jamtli. 2007, ISBN 978-91-7948-208-4
- Simon, Nina K.: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museums 2.0, 2010
- van Uffelen, Chris: *Museumsarchitektur* (in German). Potsdam: Ullmann. ISBN 978-3-8331-6033-2. – also available in English: *Contemporary Museums – Architecture History Collections*. Braun Publishing. 2010. ISBN 978-3-03768-067-4.
- Yerkovich, Sally: *A Practical Guide to Museum Ethics*. Lanham: Rowman & Littlefield. 2016 ISBN 978-1-4422-3164-1.



Stálá expozice Národního muzea v Praze (archeologická expozice keramického ad. užitého umění) se stala délkou svého trvání sama o sobě exponátem, který v přemíře nabídek moderních muzejních instalací působí mimořádně atraktivně a je ze vzdělávacího hlediska plně funkční.

Muzejní a galerijní pedagogika, resp. andragogika je obor, který zásadně souvisí se vzdělávacím posláním těchto institucí. Edukační činnost galerií je hlavní aktivitou, která proměňuje prostředky vložené do instituce ve společenský prospěch. Vzhledem k tomu, že společenský efekt práce galerií je v podstatě neměřitelný (a jeho spojování s číslem návštěvnosti je arogancí nekvalifikovanosti zřizovatele), je nezbytné dbát na skutečně funkční soudobé pedagogické a andragogické metody **zpřístupňování** a zejména **využití kvalit umění pro celkový osobnostní rozvoj**, které se značně liší od dlouho tolerovaných, ale ve 21. století již nedostatečných metod tradičních. Kvalitní vzdělávací činnost charakterizuje věta: **Umění není cílem vzdělávání, ale je používáno jako prostředek k podpoře komplexního rozvoje osobnosti.**

1. Klíčová slova

Postdigitální pedagogika – vyšší verbální gramotnost – vyšší obrazová gramotnost

Vývoj a potřeby společnosti

Tichý mimoslovní model tvorby díla autorem a jeho vnímání divákem

Vizuální a hmatová animace produktů užité tvorby

2. Vzdělávání a koncepce činnosti muzea (galerie)

U muzeí a galerií tradičně zaměřených především na fenomén umění samotného vytváří pedagogická aktivita jen podpůrný obor. Dramaturgii vzdělávacího programu formují teoretici umění v tradičním zaměření na problematiku umění. U institucí **aktuálně reflektujících vývoj a potřeby společnosti** vytvářejí koncepci celkového vzdělávacího působení **pedagogové** a jí ve spolupráci s teoretiky umění podřizují dramaturgii programu.

3. Pedagogika (andragogika) a volné umění, vyšší gramotnost

V rámci vývoje společnosti a samotné metodiky vzdělávání uměním mají ve 21. století v oblasti volné tvorby dominovat cíle podložené kvalitní filosofií vztahující se k sociologii, ekologii a využívající tyto vědy společně s psychologií.

Psychologie vnímání preferuje metody podpory tichého, mimoslovního individuálního (neskupinového) kontaktu návštěvníka s autorským sdělením, které odborně reagují na **tichý mimoslovní model samotné tvorby díla autorem**. Stavějí na vhodném typu přípravy ke vnímání mimo výstavní sál. K přípravě edukátorem připojují instituce i různé podněty podporující zklidnění po příchodu z rušného prostředí a soustředění, např. jen klidnou konzumaci šálku čaje nebo kávy v tichém prostředí galerijní kavárny, nebo i technologii psychowalkmanů apod. Hlasité kolektivní aktivity v prostředí instalovaných uměleckých děl, které přispívají ke zkrácenému vnímání uměleckého díla zejména u dospělé populace a jsou již považovány za překonané, mají být výjimkou.

Pro vzdělávací činnost využívající umění k **podpoře osobnostního rozvoje** je neopomenutelná problematika **vyšší gramotnosti**. Školy se snaží působit na žáky ve směru rozvoje **čtenářské gramotnosti**, která umožňuje porozumění náročnějším, mj. symbolickým rovinám slovní komunikace. To je důležitou obranou proti politické a komerční manipulaci masami. Není to snadný úkol, a proto je nezbytné jej propojit s podporou růstu obdobně fungujících principů **vyšší vizuální gramotnosti**, která je také potřebná pro pochopení obsahů soudobého umění.

K podpoře edukace jsou nezbytné názorně sloužící výukové laboratoře světla a barev, stejně jako interaktivní objekty (a celé expozice) umožňující vyzkoušení skladebných principů vizuální tvorby.

V galeriích umění se zbytečně prvoplánově např. při populárních workshopech zneužívá heslo „Každý může být umělcem“. Mnohem více se sem hodí heslo „Každý dospělý může být filosofem, a každé dítě jím je.“

Scott Hershovitz, Michigan University



Pro návštěvníky je velmi přínosné, když si ověří, jak barevné umělecké dílo působí odlišně při osvětlení různými typy světelných zdrojů.

4. Pedagogika (andragogika) a užité umění

Zcela odlišná od edukce volné tvorby i tradičních zvyklostí galerií je pak podpora vnímání kvalit tvorby užité. Zde jsou **skupinové, slovy podpořené aktivity oproti volné tvorbě přínosné**, základem je však možnost vnímat design a umělecké řemeslo způsobem, pro který byly stvořeny. Tedy **hmatově** doplněnou možností osobního ověření všech praktických funkcí prezentovaných produktů. To, že dnešní úřední předpisy takový kontakt návštěvníka s uměním komplikují, neznamená, že progresivní galerie nedokázaly najít mnohé způsoby, jak alespoň částečně veřejnosti potřebný kontakt umožnit a v náročných situacích co nejlépe nahradit např. zvukovým videem nebo použitím ve druhém desetiletí 21. století již velmi rozšířených brýlí virtuální reality.

K podpoře takové edukace jsou **nezbytné výukové laboratoře** funkčnosti, ekologie a ergonomie designu, které umožní návštěvníkovi srovnat jeho subjektivní vizuální a hmatový prožitek produktů užité tvorby s objektivním testováním jejich kvalit.



Galerijní výuková laboratoř. Návštěvník zkouší kvality designové ikony – slavného lehátka LC3 od LeCorbusiera a současně relaxuje před vstupem na výstavu volné tvorby pomocí psychowalkmanu značky Orion. Může si také vyzkoušet působení různých barevných kombinací Na interaktivním objektu. Na třetí fotografii návštěvnice sama potichu prochází výstavou a pomocí rámečku si hledá pro sebe inspirativní výřezy – detaily vystavených prací.



Interaktivní exponáty vyžadují samostatný prostor mimo výstavní síně s uměním (Národní galerie Praha). Na druhé fotografii pracovnice muzea předvádí objektivní testování čitelnosti grafického designu, který je součástí praktické vizuální komunikace.



Proč nenechat návštěvníky vyzkoušet design prakticky?



*Mít možnost si na židli slavného autora přímo sednout nebo ji dokonce zkusit z jednotlivých dílů sám složit.
(Výuková laboratoř Muzea umění a designu Benešov)*





Interaktivní exponáty. Zrcadlo prozradí asymetrii těla i tváře. Kinetické objekty doloží kouzlo míchání barev.



Interaktivní exponáty. Pomůcky pro skladbu obrazu lze vyrobit např. z reprodukcí, v nichž „vystříhneme“ jednotlivé skladebné prvky. Velmi důležitou zkušenost tvoří porovnávání vizuálního účinku různých typů rámu.

5. Literatura a další zdroje

<https://www.designcabinet.cz/vizualni-gramotnost-se-tezko-prosazuje-do-vyuky>

<https://www.designcabinet.cz/malokdo-umi-pripravit-vnimani-divaka-pred-vstupem-na-vystavu>

Fassati, Tomáš: Výukové laboratoře designu, In: Designum č. 4, Bratislava, 2022

Hershovitz, Scott: Malí filozofové, Jota, Praha, 2023

Horáček, Radek: Galerijní animace a zprostředkování umění. Brno, CERM, 1998.

Interaktivní expozice umění, Rada galerií ČR, Praha, 2004

Kolektiv: Psychologie umění, Svoboda, Praha, 1968

Stehlíková; Babyrádová: Trasy. Výzkum historických a inovativních aspektů umění a edukace, Brno, 2014

RADA GALERIÍ ČR

Rada galerií České republiky (RG ČR) je profesní sdružení tuzemských sbírkotvorných institucí – muzeí umění, fungující jako zapsaný spolek. Byla založena jako specializované sdružení muzeí umění mj. proto, že historie potvrdila malou funkčnost jejich propojování s muzei obecně zaměřenými, která jsou sdružena v Asociaci muzeí a galerií.^[1]



1. Klíčová slova

Rada galerií – Asociace muzeí a galerií

Komora ředitelů – komora odborných pracovníků – komora edukátorů

2. Poslání



PhDr. J. Vykoukal, zakladatelská osobnost RG, první předseda po roce 1990

RG ČR slouží k podpoře postavení muzeí umění ve společnosti, k podpoře vzájemné spolupráce sdružených institucí, vzdělávání jejich pracovníků, podpoře profesní etiky, propagace umění na veřejnosti a ke společné ediční činnosti.^{[2][3]}

3. Historie

RG ČR byla založena roku 1992 pro řešení existenčních problémů muzeí pod názvem Rada státních galerií a v první etapě sdružovala pouze muzea umění zřizovaná Ministerstvem kultury ČR. Vedle Národní galerie, krajských galerií šlo také o menší instituce.

K zakladatelským osobnostem RG ČR patří PhDr. Jiří Vykoukal, někdejší ředitel Galerie výtvarného umění v Chebu, který se stal prvním předsedou profesního sdružení. Dalšími předsedy byli PhDr. Hana Nováková, ředitelka GVU Havlíčkův Brod, PhDr. Ivan Neumann, ředitel Českého muzea výtvarných umění Praha a Mgr. Jiří Jůza, ředitel Galerie výtvarného umění Ostrava.



Výstava přírůstků českých galerií, společná prezentace institucí RG ČR v Jízdárně Pražského hradu v polovině 90. let 20. stol.

Po roce 2000 se změnou struktury tuzemských zřizovatelů se RG ČR otevřela také institucím s krajskými, městskými a soukromými zřizovateli. Došlo proto ke změně názvu na Rada galerií ČR.^[4]

4. Struktura Rady galerií

RG ČR má několik profesně odlišných komor. Komora ředitelů spojuje statutární zástupce institucí, Komora odborných pracovníků kurátory sbírek a výstavního programu, Komora edukačních pracovníků zaměstnance, kteří se zabývají vzdělávací činností. Členy RG ČR mohou být vedle institucí i jednotlivé osoby.



Propagační předmět RG – polštář pro sezení ve výstavních prostorách zvýrazňuje hodnotu pobytu v galerii.

5. Ocenění Rady galerií

Rada galerií uděluje mimořádná ocenění významným osobnostem českých muzeí za celoživotní odbornou a organizační činnost. Prvním oceněným se stal roku 2008 dlouholetý ředitel Českého muzea výtvarných umění pan PhDr. Ivan Neumann. Ocenění bylo uděleno jako vyjádření podpory při svévolném politickém útoku na jím vedené muzeum. Ze stejných důvodů byla oceněna Radou galerií kvalitní práce ředitelů Marcela Fišera (Galerie Klatovy/Klenová) a Tomáše Fassatiho (Muzeum umění a designu Benešov u Prahy). V období třicetileté historie RG ČR byla také oceněna osobnost jejího zakladatele Jiřího Vykoukala a dlouholetí ředitelé dvou mimořádně úspěšných institucí - Ludvík Ševeček (Krajská galerie ve Zlíně) a Pavel Zatloukal (Muzeum umění Olomouc).^[5]

6. Výběr z ediční činnosti

Kolektiv: Záznam nejrozmanitějších faktorů, Praha, 1994, 168 s.

Fassati, Tomáš: Interaktivní didaktické expozice v muzeích umění, Praha, 2002

Kolektiv: Kresba, kresba..., Praha, 2004, 175 s.

Kolektiv: Soustředěný pohled, Praha, 2008, 180 s.

Neumannová, Eva (ed.): Rada galerií České republiky. 25 let činnosti. Praha, 2017, ISBN 978-80-903422-5-5

7. Odkazy

7.1. Reference

1. ↑ Instrukce a místa | abart. *cs.isabart.org* [online]. [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
2. ↑ *Rada galerií České republiky / rgcr.cz | Rada galerií České republiky* [online]. [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
3. ↑ Výsledky hledání | mkcr.cz. *www.mkcr.cz* [online]. [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
4. ↑ NEUMANNOVÁ, Eva. *25 let činnosti Rady galerií ČR*. 1. vyd. Praha: Rada galerií ČR, 2017. ISBN 978-80-903422-5-5.
5. ↑ KOLEKTIV. Z historie. Ocenění RG.. *Rada galerií ČR* [online]. Rada galerií ČR, 2020-01-01 [cit. 2023-02-25]. Dostupné online.

7.2. Externí odkazy

- Obrázky, zvuky či videa k tématu **Rada galerií České republiky** na Wikimedia Commons
- *Rada galerií ČR* [online]. AbArt [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
- *oficiální webová stránka* [online]. Rada galerií ČR [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
- *Historie vzniku a budování regionálních galerií* [online]. Rada galerií ČR [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.
- Rada galerií ČR podporuje odvolaného ředitele MUO Soukupa. *ArtAlk* [online]. artalk.cz, 2019-05-25. Dostupné online.
- JŮZA, Jiří: *Aktuální vývoj víceletého projektu RG ČR „Standardizace práce se sbírkami v galeriích ČR a způsoby jejího měření.“* [online]. Rada galerií ČR, 2014 [cit. 2023-01-20]. Dostupné v archivu pořízeném dne 2023-01-20.
- NEUMANN, Ivan: *Progresivní rada galerií České republiky* [online]. Reprezentace národa [cit. 2023-01-20]. Dostupné online.

Mezinárodní rada muzeí (International Council of Museums, zkratka ICOM) je mezinárodní nevládní nezisková organizace – společenství muzeí a muzejních pracovníků. Byla založena v roce 1946 a sídlí v Paříži.

Má status konzultanta UNESCO. ICOM je partnerem organizací jako je Ekonomická a sociální rada OSN, WIPO (Světová organizace duševního dědictví), INTERPOL, WCO (Světová organizace zákazníků). Jednou ze čtrnácti zakládajících zemí bylo i Československo, které v témže roce založilo svůj národní výbor. Nástupci Československého výboru ICOM jsou Český výbor ICOM a Slovenský komitét ICOM.

ICOM

1. Klíčová slova

Mezinárodní rada muzeí – International Council of Museums – ICOM – národní výbor ICOM
UNESCO – OSN – WIPO – INTERPOL
Profesní a morální rozvoj – Etický kodex ICOM

2. Poslání

ICOM vykonává veřejnou službu v oblasti kultury na mezinárodním poli. Sdružuje muzejní pracovníky s cílem přispívat k jejich **profesnímu i morálnímu rozvoji**. ICOM spolupracuje na boji proti kupčení s kradenými uměleckými předměty či přírodninami, dále spolupracuje na ochraně světového kulturního dědictví ohroženého přírodními katastrofami nebo lidským jednáním (válečné konflikty apod.). V roce 1986 vypracoval ICOM **Etický kodex** pro pracovníky muzeí a galerií. Svým členstvím v ICOM se pracovníci zavazují k dodržování tohoto Etického kodexu. V roce 2013 vypracoval ICOM Etický kodex pro přírodovědná muzea, který je vodítkem k tomu, jak zacházet s lidskými a zvířecími ostatky v muzejních sbírkách, minerály, horninami apod.

3. Organizace ICOM

ICOM zastupuje všechny druhy muzeí – vědy a techniky, umění, archeologie a historie, etnografie, přírodních věd atd., jakož i instituce podobného zaměření, např. zoologické zahrady, akvária, botanické zahrady. V roce 2013 se v ICOM sdružoval kolem 30 000 členů z 20 000 muzeí – individuálních (muzejní pracovníci a spolupracovníci) nebo institucionálních (muzea a příbuzné instituce).

ICOM je organizován na úrovni národní a mezinárodní. Ve 137 státech a oblastech působí 115 národních výborů. Národní výbory zajišťují základní organizaci členů ICOMu. Členové ICOMu mají nadále možnost přihlásit se do mezinárodních výborů. Existuje 31 mezinárodních komisí, 5 regionálních aliancí, 18 přidružených organizací, 7 technických komisí a další pracovní skupiny.

Nejvyššími orgány ICOM jsou poradní sbor, výkonná rada v čele s prezidentem a valné shromáždění. Koordinaci činnosti ICOM zajišťuje sekretariát se sídlem v Paříži.

Představitelé národních i mezinárodních výborů se scházejí jednou v roce na plenárním zasedání v Paříži. Jednou za tři roky se koná valná hromada v některém z členských států (2001 Barcelona, 2004 Soul, Jižní Korea; 2007 Vídeň, Rakousko; 2010 Šanghaj, Čína; 2013 Rio de Janeiro, Brazílie; 2016 Miláno, Itálie; 2019 Kjóto, Japonsko). V roce 2022 v České republice.

V letech 1971–1977 byl prezidentem ICOM ředitel Moravského muzea v Brně Prof. RNDr. Jan Jelínek, DrSc., který významným způsobem ovlivnil budoucí směřování ICOMu k rozvoji mezinárodních výborů.



ICOM Paris

4. Červené seznamy ICOM (Red Lists)



Příklad z Červeného seznamu pro jihovýchodní Evropu, kategorie Psané texty a mapy (Writing and Maps), tzv. Kozlerova mapa

Od roku 2000 zveřejňuje ICOM tzv. **červené seznamy** (plným názvem *Nouzové červené seznamy rizikových kulturních předmětů/Emergency Red Lists of Cultural Objects at Risk*), jejichž cílem je napomoci boji proti nezákonnému obchodu s kulturními statky. Seznamy jsou zveřejňovány zejména pro ty oblasti světa, ve kterých jsou kulturní statky nejvíce **náchylné stát se obětí krádeží, případně rabování** a jejich tvorba patří mezi priority ICOMu.^[1] Podpora boje proti nezákonnému obchodu s kulturními statky patří mezi nejvyšší priority ICOM. Červené seznamy ICOM jsou nástroje, které mají pomoci policii a celním úředníkům, odborníkům na kulturní dědictví a obchodníkům s uměním a starožitnostmi identifikovat typy předmětů, které jsou nejvíce náchylné k nezákonnému obchodování.

Červené seznamy nejsou seznamy odcizených předmětů, ale nástroje, které identifikují kategorie ohrožených kulturních předmětů. Předměty zobrazené na seznamech jsou inventarizované předměty ve sbírkách uznávaných institucí. Slouží k ilustraci výše uvedených kategorií, které jsou nezákonným obchodem nejzranitelnější. Jsou připravovány s vědeckou spoluprací národních a mezinárodních odborníků a za podpory sponzorů. Jsou publikovány v různých jazycích, podle kontextu každého seznamu. Tyto seznamy mezi jiným přispěly k identifikaci a navrácení tisíců kulturních předmětů z Iráku, Afghánistánu a Mali.

5. Definice Muzea

„Muzeum je stálá nezisková instituce ve **službách společnosti**, která **odborně zpracovává, sbírá, konzervuje, interpretuje a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví**. Muzea jsou **otevřená veřejnosti, přístupná a inkluzivní**. Podporují a rozvíjejí **rozmanitost a udržitelnost**, fungují a komunikují **eticky, profesionálně** a za **účasti různých komunit**. Nabízejí rozličné podněty pro vzdělávání, potěšení, reflexi a sdílení vědomostí.“ (Schváleno 24. 8. 2022 na 26. generální konferenci ICOM Praha 2022.)

Definice muzea je základním textem, který vysvětluje pojem muzeum. Spojením pojmu muzea s definicí objasňujeme, o jaký význam slova muzeum se jedná. Samotné slovo muzeum může být totiž používáno v nejrůznějších významových spojení. Na definici pojmu muzeum, tak jak ji schválila a používá Mezinárodní rada muzeí ICOM (dále jen ICOM), se odkazuje celá řada dokumentů, počínaje mezinárodně platným Doporučením UNESCO na ochranu a podporu muzeí a sbírek, jejich rozmanitosti a jejich úlohy ve společnosti (2015) až po nejrůznější národní a regionální legislativy po celém světě.

5. Reference

V tomto článku byl použit překlad textu z článku *International Council of Museums* na anglické Wikipedii.

1. ↑ *ICOM's actions in Fighting Illicit Traffic* [online]. Dostupné online. (anglicky)
2. ↑ ^{a b} *Red Lists Database* [online]. ICOM [cit. 2022-08-23]. Dostupné online.

Jako nová média jsou označovány sdělovací systémy nebo jejich techniky, které používají technologie, jež transformují fyzický charakter klasických svalově ovládaných sdělovacích prostředků do další roviny. Termín je zvykem používat bez ohledu na to, zda dané médium je čerstvě nové, nebo od jeho uvedení na scény uplynuly desítky let. Mj. proto, že klasické historii umění se tato média vymkla ze zavedených kategorií, a proto je teoretici umění neumějí objektivně popsat. Dobře naopak si s nimi poradí obecná teorie komunikace.

1. Klíčová slova

Multimédia – intermedia – supermédia

Digitalita – interaktivita – hypertextualita – disperze – virtualita – hypertextualita – multimedialita

numerická prezentace – modularita – automatizace – variabilita – kulturní transkódování

Fotografie – Zvukový záznam – Elektronické generování obrazu – Elektronické generování zvuku – Holografie

Sdělení – adopce sdělení – sdělovací systém – sdělovací kombinace – sdělovací prostředek – distribuční prostředek – adopcí technika

2. Vlastnosti nových médií

Významný mediální teoretik *Martin Lister*^[5] ve své práci *New Media: A Critical Introduction* (2003) definuje pět principů nových médií, které vymezují jejich charakter:

1. *digitalita*: počítačové technologie založené na digitálním kódu
2. *interaktivita*: inovativní schopnost zasahovat a manipulovat s médii; role diváka se transformuje na uživatele
3. *hypertextualita*: dílo je vytvořeno z jednotlivých navzájem propojitelných dílů, jejichž pořadí si každý uživatel určuje podle osobních myšlenkových asociací
4. *disperze*: rozptýl; nová média jsou více rozptýlená oproti masovým na úrovni spotřeby – uživatelé mohou aktivně interpretovat, stírá se hranice mezi producenty a konzumenty, centrální autorita je potlačena
5. *virtualita*: virtuální realita jako prostor vzniklý mezi digitálními sítěmi; metaforické místo, kde se odehrávají interakce diváka

Dalším z teoretiků, kteří definovali principy nových médií je *Lev Manovich*^[6], který ve své publikaci *The Language of New Media* (2001) určil následujících pět vlastností:

1. *numerická prezentace*: médium je programovatelné a algoritmicky manipulovatelné
2. *modularita*: jednotlivé části nových médií (např. webové stránky) si udržují svoji oddělenou identitu, se kterými lze manipulovat, stejně jako vyšší struktury (World Wide Web)
3. *automatizace*: automatizace různých operací, čímž se člověk částečně vyřazuje z tvůrčího procesu
4. *variabilita*: novomediální objekt může existovat v téměř nekonečném množství verzí, je nestálý a proměnlivý
5. *kulturní transkódování*: poslední a podle Manoviche nejzásadnější vlastností nových médií je tzv. komputeri-zace kultury – převod informací do jiného formátu

2.1. Systematika, taxonomie

Optimálně, jak bylo výše uvedeno, se s vymezením nových médií vypořádávají některé verze teorie komunikace, v českém i mezinárodním prostoru např. angematika, s níž v českém prostředí pracovali zejména teoretici Ján Šmok, Miroslav Vojtěchovský nebo Tomáš Fassati, v zahraničí pak např. Robert Buchar.^{[7][8][9][10][11]}

Většina novomediální tvorby pracuje se systémy

- Fotografie
- Zvukového záznamu
- Elektronického generování obrazu
- Elektronického generování zvuku
- Holografie

kteří vzájemně kombinuje (systémové kombinace, např. zvuková kinematografie) a kombinuje i s klasickými vizuálními, zvukovými, případně haptickými nebo čichovými systémy. Ty jsou převážně originálového charakteru, čím ovlivní celkový charakter kombinace na originálový.

U fotografie dominující v nových médiích jsou používány různé systémové mutace, např.

- Fotografie statická či kinetická
- Fotografie barevná, monochromatická, černobílá
- Plošná (2D) a prostorová (3D)

U fotografie rozlišujeme techniky

- Fotochemickou (analogovou)
- Fotoelektrickou (analogovou i digitální)
- Fotoelektrikomagnetickou (analogovou i digitální)
- Termoplastickou
- ad.

Techniky fotografie mohou být originálové (vzniká jen jediný produkt)

- Daguerrotypie
- Ferrotypie
- Inverzní fotochemická technika (diapozitiv)
- Polaroid (fotochemický)

a kopiové (z matrice vzniká množství autorských či distribučních kopií)

- Technika negativ-pozitiv
- Fotoelektrické ad. navazující techniky

Převažujícím distribučním prostředkem pro originálové techniky jsou výstavy.

Multiplikační a translační (přenosové) distribuční prostředky, které pracují jak s autorskými kopiemi, tak s kopiemi distribučními, reprodukcemi a komunikáty:

- Polygrafické prostředky
- Kina
- Televize
- Internetové aplikace

Podobně jako u fotografie rozlišuje teorie komunikace jednotlivé kategorie také u zvukové nebo haptické tvorby i klasických systémů vizuální tvorby.

Rozlišování jednotlivých kategorií je potřebné jak pro analýzu možností působení díla na adresáta, tak pro konzervaci a restaurování díla ve sbírkách.

2.2. Výhody nových médií

- *Interaktivita* – uživatel může aktivně zasahovat do komunikace, reagovat na informace nebo ovlivňovat jejich obsah
- *Finanční nenáročnost* – náklady pro přístup k novým médiím jsou minimální vzhledem k širokému objemu dat a to jak z pohledu uživatele, tak i ze strany vydavatele (online časopis není tak finančně náročný jako jeho tištěná verze)
- *Svoboda projevu* – každý může být autorem nebo vydavatelem a veřejně propagovat své názory nebo reálnou tvorbu, s tím je úzce spojena právě finanční nenáročnost (např. [blogy](#))
- *Aktuálnost* – vyhledávání informací v reálném čase, rychle dosažitelné informace o aktuálním dění (internetové zpravodaje)
- *Multimedialita* – snadné propojení textu, obrazu, zvuku i videa oproti starým médiím (tisk může obsahovat pouze text nebo obrázky, rozhlas zprostředkovává pouze zvuk)

- *Dostupnost* – informace nejsou vázané časem ani prostorem (např. mobilní internet v telefonu) a oproti starým médiím je jejich obsah dostupný v libovolném počtu opakování po dlouhou dobu
- *Virtuální svět* – počítačem vytvořené umělé prostředí, kde jsou člověku dostupné nové identity (hry), nebo virtuální prostor nahrazující reálnou komunikaci mezi lidmi (chat, email), zároveň umožňuje snadné vytváření komunit, které by v reálném světě nebyly možné – odstranění bariér (komunikace lidí různých jazyků, kultur nebo společenského postavení)
- *Hypertextualita* – jednoduché odkazy na další a další zdroje, snadné rozšíření a propojení informací

2.3. Nevýhody a rizika nových médií

S většinou výhod nových médií se však neodmyslitelně pojí i jejich nevýhody a rizika.

- *Dostupnost* – zneužití volného přístupu k informacím (teroristické a hackerské útoky). Se snadnou dostupností se pojí i finanční nenáročnost, protože se objevuje množství nekvalitních, nepravdivých či nežádoucích informací (Fake news), které může vytvářet v podstatě kdokoliv (spamy, riziko otevřenosti encyklopedií).
- *Nesnadná dostupnost* – velké procento tvorby užívající nových médií je při prezentaci závislé na speciální technice, která je mnohdy dostupná kromě samotných autorů jen specializovaným institucím. V případě, že není pro prezentaci použita vhodná technologie, ale náhradní technika, dochází k většímu či menšímu zkrácení adopce sdělení.
- *Ztráta soukromí* – současná všudypřítomnost nových médií (mobilní telefony, počítače a především internet) a snadné získání osobních údajů skrze nová média, které jsou většinou zveřejňovány dobrovolně, lze jich však snadno zneužít (adresa nebo telefonní číslo na sociální síti).
- *Omezená životnost* – nejen prezentace, ale mnohdy i jen samotné uložení díla používající některou z technologií nových médií jsou často závislé na životnosti a funkčnosti hardware a software, jehož udržení v činnosti po morálním zastarání může být náročné až nemožné technicky nebo finančně.
- *Kognitivní nepřirozenost* – díla používající reprodukováný či uměle vytvořený obraz či zvuk fungují na principech, které nejsou z hlediska vnímání lidským organismem přirozené. Organismus na to reaguje mnohdy neadekvátním vyhodnocením a také rychlejší únavou, která snižuje potřebu soustředění. Proto je vhodné pro prezentaci děl nových médií profesionálně zajistit přiměřené adopční podmínky.

3. Terminologie

V komunikaci o médiích, resp. nových médiích je používána terminologie značně živelně, vágně, tedy nesytemově, neodborně. Masová komunikace má tendenci vztahovat termín „médií“ příliš obecně jak na problematiku tvorby, tak na distribuci, případně adopci sdělení. Umělecko-historická komunikace vztahuje termín spíše k problematice tvorby. Pro zvýšení funkčnosti komunikace je proto vhodné respektovat následující vymezení.

Problematiku médií (obecných i uměleckých) systematicky zpracovávají některé verze teorie komunikace, např. angematika. Ta vymezuje základní pojmy, např.:

- sdělení – smyslově vnímatelná struktura (výtvar, úkon, dílo...)
- adopce sdělení – proces směřující k možnosti smyslově vnímat sdělení
- sdělovací systém – systém specifických (odlišně definovaných) prvků, jehož strukturování umožňuje komunikaci (kresba, malba, fotografie, holografie ad.)
- sdělovací kombinace
- sdělovací prostředek – činnost autora, který vytváření sdělení (kreslení, fotografování ad.)
- distribuční prostředek – technologie a její produkty, které umožňují zejména přenos, případně rozmnožení sdělení (polygrafie, televize, internetová síť ad.)
- adopční technika – technologie umožňující smyslové vnímání některých nových médií, která jsou vytvořena nebo distribuována ve smyslu nevnímatelné podoby

Termíny užívané v komunikaci o nových médiích je potom vhodné vymezit takto:

- multimédia – kombinace dvou nebo více sdělovacích systémů (zvuková kinematografie, objekty obsahující videozáznam ad.)
- intermedia – užití sdělovacího systému v přechodové poloze k jinému systému (softwarově upravovaná fotografie ad.)

- supermédiá – nová sdělení, která jejichž součástí je již existující sdělení, případně sdělení vytvářená ve vazbě (např. elektronické vazbě) na jiná existující sdělení

4. Literatura

- BUCHAR, Robert. *Design of the Cinematographic Image*. 1. vyd. Chicago: Columbia College, 1993.
- FASSATI, Tomáš. *Co není fotografie a co není digitální fotografie*. *Atelier*. 2006, čís. 6, s. 2.
- FASSATI, Tomáš. *Manuál pro počítačovou dokumentaci sbírek*. 1. vyd. Praha: Asociace muzeí a galerií, 1997.
- FLAŠAR, Martin; HORÁKOVÁ, Jana; MACEK, Petr a kol. *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- LISTER, Martin a spol. (ed.) *New Media: A Critical Introduction*. 2003. New York: Routledge.
- McLUHAN, Marshal. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. 1991. Praha: Odeon.
- McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla..* 1. vyd. Brno: JOTA, 2000.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. 2001. Cambridge: MIT Press.
- MACEK, Jakub. *Poznámky ke studiím nových médií*. Brno: Masarykova univerzita, 2013.
- MACEK, Jakub. *Úvod do nových médií*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011.
- Multimédia*. www.vyznam-slova.com [online]. [cit. 2023-06-14]. [Dostupné online](#).
- PAVLÍČEK, Antonín. *Nová média a sociální sítě*. Praha: Oeconomica, 2010.
- PAVLÍČEK, Antonín. *Nová média a web 2.0*. Praha: Oeconomica, 2007.
- RUHRBERG, Karl a Ingo F WALTHER. *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. V Praze: Slovart, 2011.
- SANDSTRÖM, Sven. *Klasifikace umění se musí vymanit z 19. století*. *Artsystem (AV ČR)*. 1990, roč. 1, čís. 3, s. 1–30.
- Supermédiá*. www.hnn.cz [online]. [cit. 2023-06-14]. [Dostupné online](#).
- ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie sdělování*. 1. vyd. Praha: FAMU, 1972.
- ŠMOK. *Úvod do teorie sdělování*. 1. vyd. Praha: FAMU, 1970.
- ŠMOK, Ján. *Obecné základy teorie televize*. 1. vyd. Praha: Československá televize, 1969.
- ŠMOK, Ján. *Composition d'image cinematographique*. 1. vyd. Praha: FAMU, 1984.
- VOLEK, Jaromír – JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. 2006. „Mediální studia: Východiska a výzvy.“ Pp. 8-19 in *Mediální studia*, 1.

MÍSTNĚ SPECIFICKÉ UMĚNÍ – IN SITE INSTALACE

Za **in-site instalace** jsou považovány umělecké (nebo lépe komunikační) vizuální, příp. systémově kombinované instalace, jejichž obsah je vztažen ke konkrétnímu prostředí. In site instalace mají předpoklad navazovat souvislosti volné tvorby s designem a architekturou, resp. lidskou kulturou a přírodou, pokud jsou smysluplně vytvářeny v běžném prostředí. Jejich vytváření v izolovaném galerijním prostoru je většinou značně formální a podporuje uzavření umění do sebe samého.

1. Klíčová slova

Místně specifické umění – in-site instalace – umělecká intervence – land art
Krajina – architektura – design – společnost

2. Upřesnění specifik

Místně specifické umění neboli **instalace in situ** je instalace navržená pro konkrétní prostor, se kterým se dále pracuje. K novějším pojmenováním patří slovní spojení „**umělecká intervence**“. V daném místě jsou vytvářeny nové souvislosti, prostor je propojován, či naopak rozdělován, může vznikat také architektura v architektuře. Autoři se soustřeďují na specifikum určitého místa, na jeho svébytné vlastnosti a vazby takovým způsobem, že vzniklou instalaci není možné bez zásadních změn znovu reprodukovat. „Přesunout dílo znamená dílo zničit.“

Díla místně specifického umění bývají jedinečná, nepřenosná, často také neprodejná, což popírá tradiční význam výtvarného díla. In-site instalace by měla působit adekvátně k danému prostoru, brát v úvahu souvislosti architektonické, historické, kulturní, ale i sociální, psychologické i politické, ideálně harmonicky splynout s prostorem v jeden celek, vytvořit místo s novou funkcí a kvalitou. Instalace bývají umístěny ve volné krajině (land art), veřejném městském prostoru či v nevyužívaných technických, užitkových a průmyslových architektonických objektech. Konkrétně to bývají například obchodní výlohy, ulice, sakrální objekty, jako jsou staré kostely a kláštery, továrny, nádraží, sklady, trafostanice. Tedy stavby, které často již neplní svojí funkci a kterým umělecká intervence pomůže vdechnout nový život.

Modernistické umělecké předměty byly přenosné, nomádké, mohly existovat pouze v muzejním prostoru a byly předmětem trhu a komodifikace. Od roku 1960 se ale umělci snažili najít východisko z této situace a upozornili tak na místo a kontext související s muzejní prezentací umění. Umění začalo opouštět prostor muzeí a umělci tak kritizovali muzeum jako instituci, která stanovuje pravidla pro umělce a diváky.

3. Historie

Termín „**site-specific art**“ propagoval a zdokonaloval kalifornský umělec Robert Irwin, ale poprvé jej použili v polovině 70. let mladí sochaři, jako Patricia Johansonová, Dennis Oppenheim a Athena Tachaová, kteří začali vykonávat veřejné zakázky pro velké městské lokality. Pro *Two Jumps for Dead Dog Creek* (1970) se Oppenheim pokusil o sérii skoků ve stoje na vybraném místě v Idahu, kde se „šířka potoka stala specifickým cílem, na který zaměřil tělesnou aktivitu“. Místně specifické environmentální umění bylo nejprve popsáno jako hnutí architektonickou kritičkou Catherine Howettovou a kritičkou Lucy Lippardovou.



Robert Smithson: *Spiral Jetty* z vrcholu Rozel Point, 2005 (wikipedia)



Vodopády Olafura Eliassona pod Brooklynským mostem, 2008 (wikipedia)



Velikonoční instalace kyvadla architekta Josefa Pleskota v chrámu Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu (2022).

4. Literatura

- TACO, L. A. (2013-11-13). "Interview with Rafael Schacter, Author of the Amazing New Book: The World Atlas of Street Art and Graffiti". *L.A. TACO*. Retrieved 2022-07-22.
- Brooks, Raïlan (2013-12-06). "Aerosol Art". *The New York Times*. ISSN 0362-4331. Retrieved 2022-07-22.
- Rafael Schacter, "The World Atlas of Street Art and Graffiti", September, 2013; ISBN 9780300199420.
- Butterfield, Jan (1993). *The art of light + space*. New York: Abbeville. ISBN 1558592725.
- Hankins, Evelyn (2016). *Robert Irwin: All the Rules Will Change*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. ISBN 978-3791355146.
- Kaye, Nick (2000). "Embodying Site: Dennis Oppenheim and Vito Acconci". *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. New York: Routledge. pp. 154. ISBN 0-203-13829-5.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge (Massachusetts), London: MIT. p. 3. ISBN 0-203-13829-5.
- "Abecedário — AR.CO — Centro de Arte e Comunicação Visual". *www.arcoabecedario.pt*. Retrieved 2018-10-26.
- "Missions | Fonds d'art contemporain | Ville de Genève : Sites des institutions". *institutions.ville-geneve.ch (in French)*. Retrieved 2018-01-05.
- "NEON PARALLAX - Département de la culture et du sport - Ville de Genève". *www.ville-ge.ch*. Retrieved 2022-07-22.
- *V heslu použity části textu z anglické a české wikipedie.*

Umění pro umění je slovním spojením z oboru teorie a historie umění jednak s širším, obecnějším významem a také s významy užšími. V první rovině představuje polohu umělecké tvorby, která je při svém vzniku, distribuci i vnímání divákem zaměřena především nebo jen na své specifické umělecké kvality, které souvisí zejména s atraktivitou inovací formy, atraktivitou silně až extrémně působících obsahů, kariérou autorů nebo výškou finančního ocenění.^[1] V tomto smyslu provází umění po jeho dlouhou historii. V uvedeném smyslu bývá užíván také termín *estheticismus*.^[2]

V rámci užšího významu slovní spojení (z francouzského *l'art pour l'art*, v počeštěné verzi *lartpourtartismus*) pojmenovává umělecký trend literatury, hudby či výtvarného umění 19. století spojený s parnasisty, symbolisty a představiteli dekadence.

Slovním spojením „umění pro umění“ se později zaštitili také umělci 21. století sdružení v mezinárodním projektu navazujícím na ideje lartpourtartismu po roce 2015.^{[3][4][5]}

1. Klíčová slova

Umění pro umění – l'art pour l'art – lartpourtartismus – estheticismus – dekadence – art-design
věda pro vědu – učení pro učení – stavění pro stavění – design pro design

2. Obecný význam

Diskuse o nezávislosti umělců a jejich tvorby na společnosti, tedy morálce, politice nebo i ekonomice provázely umění přinejmenším od 19. století. Vztahuje se k němu od té doby charakteristika, že se zavírá do „věže ze slonoviny“. Zastánci autonomie přitom mnohdy jednostranně vztahují svou ideu na celou oblast tvorby. Je však přirozené, že umění vytváří produkty závislé i nezávislé, bohatost jeho funkcí je přirozená a potřebná.^[6]

2.1. Zneužití termínu

Slovní spojení „umění pro umění“ je přirozeně také účelově využíváno i zneužíváno. Příkladem byli počátkem 20. století kritici některých méně společensky komunikativních směrů – uměleckých koncepcí, kterých obsah divákovi mnohdy unikal nebo jej vnímal jako málo důležitý, nesympatický, např. dadaismu nebo surrealismu. Podobně z populistických důvodů argumentovali totalitní političtí vůdci. Problém souvisí s mírou komunikativnosti díla. Mnohá jistě mohou být sdílná jen vůči malým vymezeným sociálním skupinám – elitám. Pokud ale nekomunikativnost v dobovém umění převládá, je vhodným předmětem diskuse a kritiky.^[5]

2.2. Aplikace termínu na jiné oblasti aktivit

Během 20. století se termín „*umění pro umění*“ začal aplikovat i v dalších oblastech lidské intelektuální, ekonomické či materiální činnosti. Samoučelnost existuje např. ve vědě „věda pro vědu“, ve školství „učení pro učení“, ve stavebnictví a architektuře „stavění pro stavění“ aj., přičemž nemusí být snadné je odhalit pod mnohdy klamným povrchem.^[7] Dále uvedeme také příklad „design pro design“.

Každý tvůrce stojí před možností volby, zda velký potenciál vlivu umění na společnost odpovědně využije pro rozvoj druhých, nebo se s potěšením soustředí jen svou osobní zálibu, aniž by sledoval její pozitivní nebo negativní sociální efekt.^[5]

2.3. Charakteristika vyvíjející se ke 21. století

V historii umění se střídala období, kdy umění převážně sloužilo dobrým sociálním idejím s jinými, kdy bylo zaměřeno převážně do sebe. Druhá rovina je charakteristická pro moderní dobu a jejím negativním efektem je, že i společnost očekává od umění především atraktivní inovace, nezvyklé formy a zajímavou kariéru autorů spojenou se slávou a vysokými cenami jejich prací. Přitom zůstávají stranou pozornosti mnohé přínosnější kvality. Forma je ceněna více než obsah, diváci zapomínají, že umění je především komunikace myšlenek, jejichž kvalitu je nezbytné hodnotit prvořadě.^[8] Na situaci mají negativní podíl i mnozí umělci, kteří obsah svých sdělení kódují zbytečně komplikovaně a podporují tak pocity divákovy méněcennosti. K negativním příkladům uměleckých produktů tak vedle tradičních děl s mimořádnou formou a nicotným obsahem přibývají také díla s mimořádně složitě

kódovaným podřadným nebo nicotným obsahem. Za těchto okolností je paradoxem, že mnozí vizuální umělci mechanicky vyžadují zlepšení svého sociálního postavení vč. finančního s naivním postojem, že „přeci veškeré umění je pro společnost přínosem“. Argumentují pomocí obecně rozšířeného klišé, že většina výtvorů podporuje rozvoj vnímavosti, kreativity a představivosti.^[9] Civilizace se však ve 21. století rozvíjí takovým způsobem, že tento běžný přínos umění již nestačí požadavkům doby a potřebně umět využívat celý velký potenciál umělecké tvorby. Je to závislé také na kvalitě edukační činnosti muzeí umění a galerií, která jen v menšině nejlepších institucí dokáže komplexně překračovat hranice umění pro umění a podporovat např. významnou školní výuku vyšší verbální gramotnosti souběžnou výukou vyšší gramotnosti vizuální.^{[10][8][11][12]}

2.4. Umění pro umění jako program instituce

Umění je samo o sobě tak výrazným fenoménem, že filozofie „umění pro umění“ má přirozené právo na existenci. Současně s ní však je ve 21. století nejvyšším standardem např. v muzeích umění a galeriích především dostatečné užívání metody soustřeďující pozornost kurátorů, kritiků i edukátorů na umění, které emočně působivě, komunikativně sděluje výrazně smysluplný obsah podněcující osobností růst návštěvníků těchto institucí, kdy formální kvality nemusejí být rozhodující. Jde o tabu v rámci společenské odpovědnosti instituce.^[zdroj?]

Příkladem českých institucí, pro které představuje filozofie „umění pro umění“ jediný program jsou třeba Galerie umění v Hradci Králové nebo Středočeská galerie v Kutné Hoře. Příkladem ústavů, kde dominuje vize opírající se o filosofii zaměřenou na společnost nebo duchovní život jedince jsou pražské centrum umění DOX nebo v minulosti benešovské Muzeum umění a designu. Z jiných typů institucí lze vybrat příklad konvenčního zaměření na „umění pro umění“ Katedru dějin umění FF UK Praha nebo webový projekt Art List, jako nekonvenční příklad zaměření na univerzální vztahy užitého umění k realitě Institut inteligentního designu.^{[13][14][15][16]} ISBN 0-00-6331696

3. Obecný význam v oboru užité tvorby

Problematika „umění pro umění“ se obecně týká také užité tvorby, kde je vhodné užití termínu "design pro design". Nefunkční nebo neestetický atraktivně estetický produkt je často chybně se samozřejmostí tolerován, neestetický výrobek splňující ukázkově všechny ostatní kvality je zbytečně mechanicky vylučován. Podobně jako ve volné tvorbě zde umělci, kritici, ale i mnozí uživatelé přeceňují estetiku formy a podceňují všechny ostatní vlastnosti, např. praktickou funkci, etiku, ekologii, ergonomii, mnohdy i ekonomii výroby. Proto se zde také hodí užívat výše uvedený termín "esteticismus", užíván bývá také výraz "artdesign".

Nevhodný přístup je podporován i praxí výstav užitého umění, jehož produkty bývají bez ohledu na praktickou funkci prezentovány pasívně v mnohdy nepřírodných polohách na soklech jako sochy, které jen obdivujeme pro jejich krásu. Přirozená podmínka laboratorního testování mimoestetických kvalit není plněna ani v soutěžích, ani při hodnocení prací studentů na školách designu.

Formální stav je fixován i jednostranným vzděláním odborníků, kteří v muzeích s užitou tvorbou pracují a nic je nemotivuje k potřebné týmové spolupráci s řadou dalších specialistů.

O funkčnost designu se zajímal funkcionalismus, ale mnohdy bez testování, jen formálně, výrazně se na ni soustředil Dieter Rams^[17] v 60. letech 20. století, Victor Papanek a další se zabývali etikou, ekologií a sociologií užité tvorby, ale teprve počátkem 21. století byla formulována dostatečně komplexní pravidla objektivního testování uměleckého řemesla a designu pod označením „inteligentní design“, což představuje kvalitní produkt realizovaný s maximálním (týmovým) využitím všech devíti typů lidské inteligence v rovině praktického efektu, ekonomiky, ekologie, ergonomie, ekonomiky a estetiky.^{[18][19]}

„Umění pro umění“ neznamena „umění pro dílo“. Znamená absurdnost – domnělou nutnost pro umělce, aby byl pouze umělcem, nikoli člověkem, a pro umění, aby se zbavilo své vlastní munice a veškeré potravy, paliva a energie, jež dostává od lidského života. (Jacques Maritain)^[20]

4. Lartpouarlartismus 19. století

Byl postaven na kultu tzv. čistého umění, oproštěného od společenských funkcí, na přesvědčení, že umění má být samo sobě cílem. Je dobovou reakcí na požadavky angažovaného umění (užitečného umění – art util), které formulovali ve 30. letech 19. století sociální reformátoři. Nechtělo sloužit bezvýhradně společnosti a civilizaci, vyhlášovalo lhostejnost k morálce i politice. Chtělo jen vytvářet krásu, působit radost a tím vítězit nad časem a smrtí. V navazujícím vývoji přijalo umění pro umění naopak ideje dekadentního typu, ve kterém dominovaly myšlenky zmaru, smutku, prázdnoty a nudy doprovázené mnohdy nevázaným sexem a drogami. To vše ve vazbě

na vytváření a konzumaci nejrafinovanějšího umění. Z toho přirozeně vyplýval pocit zklamání jedince pasivně přijímajícího úděl beznaděje, jak je ve svých filozofických textech tehdy popisovali Arthur Schopenhauer, nebo i Friedrich Nietzsche a Søren Kierkegaard.

Sekundárním projevem lartpouurlartizmu je spojování tohoto označení jen s problematikou historie umění 19. století, nikoliv průběžně s celkovým fenoménem umění.^{[21][5]}



Myšlenková mapa vztahující se k pojům lartpouurlartismus a dekadence

5. Art for art 21. století

Mezinárodní hnutí současného umění navazující na myšlenky „umění pro umění“ se prezentovalo poprvé roku 2016 výstavou v Monaku. Následovaly expozice v Bruselu (2017), Lucemburku (2017) a v Moskvě (2018). K hnutí patřili zejména američtí, čínští a ruští umělci Harry Carlson, John Atwood, Bertha Delisi, Alice Zimmermann, Patrick Duchamp, Max Rey, Jing Wu, Otto Wagner, Ursula Larsen, Sofia Rossi a Sofia Delano.^[22]

Autory, kteří tvořili různými technikami, spojovaly myšlenky typu: Umělecké dílo, pro něž je rozhodující estetická a dekorativní funkce, je po svém vzniku autonomním produktem nezávislým na osobnosti svého tvůrce. Proto je vhodné, aby autor skrýval svou identitu pod přezdívkami stejně jako údaje o své osobě, aby tak nedošlo k ovlivnění při jeho hodnocení kritikou.^{[23][24]}

6. Reference

- ↑ PROKOP, Dušan. *Obecná uměnověda*. 1. vyd. Praha: Gryf, 1994. ISBN 80-85829-04-5. S. 81, 82.
- ↑ Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad: *Lexikon der Ästhetik*, München, 1992, s. 36, 190
- ↑ *lartpouurlartismus, lartpouurlartismus, l'art pour l'art - ABZ.cz: slovník cizích slov.slovník-cizich-slov.abz.cz [online]. [cit. 2023-09-23]. Dostupné online.*
- ↑ Akademický slovník cizích slov, Academia, Praha, 2006
- ↑ ^{a b c d} <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Lartpouurlartismus>
- ↑ Maritain, Jacques: *Odpovědnost umělce, Triáda*, Praha, 2011, s. 34
- ↑ JANEČKOVÁ, Michaela. *Bienále architektury v Benátkách*. *Art + Antiques*. 2023-07, čís. 7, s. 36.
- ↑ ^{a b} Šmok, Ján: *Úvod do teorie sdělování*, AMU, Praha, 1972
- ↑ <https://spolekskutek.cz/app/uploads/2022/08/brozura-soc-04-B.pdf>
- ↑ Maritain, Jacques: *Odpovědnost umělce, Triáda*, Praha, 2011, s. 33-50
- ↑ *Estetika*. Encyklopedie Britannica, 2020.
- ↑ Nietzsche: *Soumrak idolů, Šarvátky předčasného muže*, § 24
- ↑ <https://www.dox.cz/>
- ↑ <https://historie-muzea-umeni-a-designu-benesov.webnode.cz/>
- ↑ <https://www.artlist.cz/>
- ↑ Benjamin, Walter: *Illuminations*. Fontana Press, London, 1973. ISBN 0-00-686248-9, s. 23

17. ↑ *Good design | About us | Vitsæ. www.vitsoe.com [online]. [cit. 2023-09-24].* Dostupné online.
18. ↑ Fassati, Tomáš: *Inteligentní je více než chytrý, České vysoké učení technické, Praha, 2018, s. 55 – 180*
19. ↑ Lidwell, W.: *Deconstructing product design, Beverly, 2009*
20. ↑ Maritain, Jacques: *Odpovědnost umělce, Triáda, Praha, 2011, s. 34*
21. ↑ Barzun, Jacques: *Od úsvitu k dekadenci: 500 let západního kulturního života . HarperCollins , New York 2000. Získáno 2021-02-10*
22. ↑ Lasocka, Alexandra, *Galerie Košík, Art for art, ISBN 978-83-950417-0-9*
23. ↑ Rusko, *The Art Newspaper Russia, "В октябре в ЦДХ покажут работы сторонников идеи "чистого искусства" (2018-10-20). Staženo 20.12.2018*
24. ↑ *Nový veletrh umění, Russian Art + Antique Fair, Moskva, Umělecké noviny Rusko. 2. února 2018*

7. Literatura

- Adorno, T. W.: *Ästhetische theorie, Frankfurt am Main, 1973*
- Auge, Marc: *Antropologie současných světů, Atlantis, Praha, 1999*
- Fassati, Tomáš: *Inteligentní je více než chytrý, České vysoké učení technické, Praha, 2018*
- Gombrich, E.: *Umění a iluze, Praha, 1985*
- Guardini, Romano: *O podstatě uměleckého díla, Triáda, Praha, 2008*
- Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad: *Lexikon der Ästhetik, München, 1992*
- Maritain, Jacques: *Odpovědnost umělce, Triáda, Praha, 2011*
- Morpurgo-Tagliabue, Guido: *Současná estetika, Odeon, Praha, 1985*
- Prokop, Dušan: *Obecná uměnověda, Gryf, Praha, 1994, 94 s.*
- Šmok, Ján: *Úvod do teorie sdělování, AMU, Praha, 1972*

Kýč (z německého *Kitsch*^[1]) je druh tvorby, která se snaží **sentimentálně** zapůsobit pomocí **jednoduchých, přehnaných emocí**. Ty se pokouší prezentovat jako velkolepější, než ve skutečnosti jsou. Používá prostředky jako je **naivní imitace**, velká výstřednost, bezdůvodnost obsahu nebo banálnost. Často je kýč označován za nízké umění.

Kýč má velký prostor v oblasti designu. Mj. vzniká při necitlivém či účelově podbízivém navrhování produktů v tzv. **retrostylu**. Novější tvorba jej však dokáže také s nadsázkou a humorem využít, čím ale komplikuje jeho identifikaci nezkušenou částí veřejnosti.

Obecně je označení „kýč“ chápáno pejorativně, jelikož naznačuje, že se bude jednat o **nevkusné, okázalé a pokleslé dílo**.



Kýč a design

1. Klíčová slova

Kýč – sentiment – melodrama – pokleslé umění – přehnané emoce – masová kultura – umělecký klam – nástroje kýče – falšování – náhražka – nepravdivé sdělení

Umberto Eco – Tomáš Kulka – Gabrielle Thullerová – Tomáš Vlček – Milan Kundera

2. Původ názvu

Označení se začalo používat v 19. století jako odpověď na zájem o přehnaně sentimentální a melodramatické umění. Kýč v umění je tedy značně spjat se **sentimentalismem** v umění.

Na etymologii samotného výrazu existuje více názorů. Slovo může pocházet z druhé poloviny 19. století, kdy bylo odvozeno od slova *sketch* (anglicky skica).^[2] Tu si údajně žádali američtí turisté v Mnichově místo originálního obrazu, aby ušetřili peníze.^[3] V meklenburském nářečí existuje ovšem daleko starší výraz *kitschen*, který znamená „sbírat bláto na ulici“ nebo „falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný“.^[3]

3. Kýč v pohledu Umberta Eca

Italský filozof a spisovatel Umberto Eco charakterizuje kýč jako prostředek, který vyvolává psychologický efekt, **předstírá uměleckost** a estetičnost a působí v adresátovi dojemem, že tyto emoce jsou správné a žádoucí, protože posilují jeho estetické citění a výsledný umělecký prožitek.^[4]

Problematice kýče se Eco věnuje ve svém díle *Skeptikové a těšitelé*. Zejména v esejích *Stylistika kýče, Kýč a masová kultura* a *Kýč jako „boldinismus“* zkoumá fenomén pomocí lingvistické, estetické i literární reflexe. Vychází z předpokladu, že i věci **nehodnotné (a kýčovitě) je potřeba důkladně vědecky zkoumat**, protože nejlépe odráží žitou realitu (povinnost muzeí umění, pozn. red.). Výsledné poznání má být podle něj měřeno **kvalitou použitých metod** a ne kvalitou zkoumaného objektu.^[5] Tímto způsobem pracují kvalitní muzea umění, která sbírají celou kvalitativní škálu tvorby včetně produkce masové kultury a kýče.

Masová kultura podle Eca funguje jako jeden z nositelů kýče. Kýč a *nevkus* je podle něj odlehčenou, nejjednodušší stravitelnou formou umění. Projevuje se tak, že adresáta nutí podlehnout určitému *efektu*, nejčastěji emočnímu.



Nástrojem kýče je *zaměření na citovou stránku* cílové skupiny – např. nadbytečnost slov mající poetický význam (něžný noční vánek). Spočívá tedy v umělém vytvoření známé *poetické* atmosféry pomocí vrstvení falešných poetických významů a symbolů, které jsou ve výsledku nadbytečné.

Otázkou zůstává, zda lze kýč řadit mezi umění. Usiluje-li nějaké dílo o efekt, pak to podle Eca nemusí nutně znamenat, že je automaticky vyloučeno z umění.^[1] V případě kýče ovšem změna uměleckých forem neslouží k důkladnějšímu proniknutí do děje a k jeho lepšímu uchopení, ale funguje jako prostředek, který konzumenta nevybíravě nutí, aby podlehl celkové citové atmosféře díla. Čtenář tedy nepodléhá dobrovolně, ale nemá na výběr, což kýč staví do pozice *uměleckého klamu*.^[8]



Portrét kněžny Bibesco (Giovanni Boldini)

V eseji *Kýč jako „boldinismus“* (podle italského malíře Giovanniho Boldiniho) Umberto Eco uvádí, že za kýč lze považovat také vytržení informace z kontextu a její následné zasazení do kontextu zcela nového (není divu, že kýč používá podobné metody jako populismus. – pozn. red.). Jako příklad lze uvést malíře Boldiniho. V jeho portrétech žen můžeme sledovat dvě disproporční roviny – konzumní a uměleckou. Hlava a tělo žen působí na první pohled lákavě, aby malíř uspokojil zadavatelku i diváka, zatímco při malbě šatů malíř prezentuje vlastní umělecký záměr.^[16]

4. Kýč v pohledu estetika Tomáše Kulky

Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná, nebo která mají silný emocionální náboj. Např. děj kýčovitého románu má silný emocionální náboj. Literární kýč využívá standardních emocionálních situací, které vyvolávají spontánní nereflektivní emocionální odezvu. Je podřízen morálním standardům a společenským ideálům dané doby. Obdobně jako vizuální kýč zpravidla zobrazuje to, co je všeobecně považováno za krásné, typický kýčovitý román popisuje to, co je všeobecně považováno za dobré, mravné či správné v daném společensko-historickém milieu.

Téma zobrazované kýčem musí být okamžitě identifikovatelné, srozumitelné. Jazyk literárního kýče musí být dostatečně jednoduchý a styl vyprávění se nesmí vymykat dobovým konvencím. **Kýč nepotřebuje výklad.** Stejně jako v umění vizuálním je literární kýč zpravidla explicitní: nic není ponecháno fantazii.

Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným tématem. Čtení literárního kýče příliš nerozšíří obzory a neobohatí naši zkušenost o nové aspekty reality. Na rozdíl od skutečné literatury kýč nezintenzivňuje senzibilitu, ani nepomáhá provádět jemnější rozlišení.

5. Kýč v pohledu Milana Kundery



Milan Kundera v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* předkládá definici kýče jako *druhé slzy*: objekt sám o sobě se kýčovitým stává pouze tehdy, nestavíme-li se k němu s pomyšlením „To je krásné!“, ale s úvahou „To je tak krásné, že nás to dojíká!“

6. Kýč v pohledu publicistky Gabriele Thullerové

Kýč primárně působí na city. Vyvolává sentimentální náladu, která je jedním z charakteristických znaků kýče. Kýč usiluje, aby představoval vyšší kvalitu, než jakou ve skutečnosti má. Často se jedná o **náhrazku**: umělá hmota místo dřeva, napodobenina místo originálu. Kýč je spíše zdání než bytí, není **autentický**. Kýč je to, co je masově vyráběné a masami přijímané.

7. Kýč podle teoretika umění Tomáše Vlčka

Kýč najdeme v díle, kde přebývá citovosti a chybí v něm to, co se dá velmi těžko definovat jinak než jako hodnota, která umožňuje překročit sama sebe. Kýč není pravdivé sdělení. Kýč je nemoc neodpovědného snění, náhražka, sebeuspokojení v iluzích a slasti. Kýč selhává ve výpovědi, podbízí se, usiluje o **zmocnění se vašeho srdce na úkor odpovědnosti vůči světu**, ve kterém máme naději přežít, jen pokud budeme **zároveň citliví i odpovědní**.

8. Reference

1. ↑ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. [s.l.]: Torst ISBN 80-7215-128-2.
2. ↑ Wikipedia [online]. [cit. 2002-10-02]. Dostupné online.
3. ↑ ^{a b c} Eco (1995), s. 76
4. ↑ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4. S. 70.
5. ↑ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4. S. 29.
6. ↑ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4. S. 11.
7. ↑ Eco (1995), s. 80
8. ↑ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4. S. 68.
9. ↑ Eco (1995), s. 82
10. ↑ Eco (1995), s. 84
11. ↑ Eco (1995), s. 83

12. ↑ Eco (1995), s. 87
13. ↑ Eco (1995), s. 75
14. ↑ Eco (1995), s. 21
15. ↑ Eco (1995), s. 13
16. ↑ *ECO, Umberto. Skeptikové a těšitelé. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995. 417 s., S. 121–127.*
17. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kitsch>

9. Literatura

- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1995. ISBN 80-205-0472-9
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2006. ISBN 80-7203-706-4
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Torst, Praha 2000. ISBN 80-7215-128-2
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Praha 2013. ISBN 978-80-7108-281-1
- THULLEROVÁ, Gabriela. *Jak je poznáme? Umění a kýč*. Knižní klub, Praha 2007. ISBN 978-80-242-1998-1
- HEJDÁNEK, Ladislav. Ideologie a kýč, in: *Plamen* 10, 1968 — červen, č. 6, s. 12–21, elektronicky zde.
- Co se kýče týče Pořad České televize
- Tomáš Vlček: Kýč je nemoc nezodpovědného snění
- Petr Maglia: Kitsch – vznik; vývoj; definice a metafory
- Šárka Syslová: Sociologická analýza fenoménu kýče (bakalářská diplomová práce, 2006)



Obraz *Psi hrají poker* z roku 1903 od Cassia Marcelluse Coolidge, je běžným příkladem moderního kýče.



Kýč a architektura



Ukradněte ve stálé expozici MeMu motiv z keramické misky ze 16. století pocházející z tureckého města Iznik, zmnožte jej svévolně do dekorativního vzoru, vytiskněte sériově na obyčejnou zástěru, která neviděla designéra a máte suvenýr na propagaci slavného newyorského muzea, který můžete prodávat za cenu přes tisíc korun. Přejeme vám rychlé zbohatnutí!

TO JE HRÚZAI
A ZA TO CHTĚJÍ
PENÍZE?
ZA TO BY MĚLI
PLATIT POKUTU!

JÉ, TO SE KRÁSNE
TRPYTI!

ČERT A KÝČ
SE BOJÍ KRÍŽE

NO, CO BYSTE
CHTĚLI?
TO JE FOLKLÓRI!

TO JE ZNESVĚCENÍ
SVÁTKU, TO BY SI
KŘESŤANÉ NEMĚLI
NECHAT I ÍRIT!

