

INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA V ZÁPADNÍM A ČESKOSLOVENSKÉM UMĚNÍ 60. A 70. LET 20. STOLETÍ*

ANNA REMEŠOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

E-mail: Anna.Remesova@seznam.cz

ABSTRACT

Institutional Critique in Western and Czechoslovakian Art in the 1960s and 1970s

The text examines the works of the representatives of the institutional critique, in particular the works of Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren. It starts with the discussion on the institutional definitions of art and continues with the analysis of the concrete events. The situation in West in 60s and 70s is compared to the institutional conditions of the Czechoslovakian art scene in 70s and 80s. In the end the text demonstrates the idea of considering the notion of institutional critique from a broader point of view that challenges the prevailing narrative of the Western art history.

Keywords: Institutional Critique; art world; Critical Art; Eastern Art; Czechoslovakian unofficial art in 1980s

Institucionální definice umění

Před tím, než přistoupím k samotnému tématu institucionální kritiky, dovoluji si krátce zmínit diskuzi týkající se institucionální definice umění. Tuto diskuzi zahájili v 60. letech angloameričtí teoretici umění Arthur Danto, George Dickie a Richard Wollheim, jejichž teze jsou důležité pro pochopení termínu *svět umění* a jeho zásadního vlivu na vnímání uměleckého díla. Právě struktury a pohyby v pozadí uměleckého světa hrály zásadní roli ve vzniku institucionální kritiky. Problematiku, kterou poprvé obšírněji rozepsal Arthur Danto, se později budou snažit umělci institucionální kritiky ilustrovat svými díly. Jejich intervence jsou proto podstatnými příspěvky do diskuze o samotném statutu uměleckého díla a o jeho vztahu k příslušné instituci a k percipientovi umění.

Jedním z prvních teoretiků zabývajících se kriticky statutem uměleckého díla, jenž je definován institucionálními podmínkami, byl Arthur Danto. Jeho příspěvek k teorii samotné podstaty uměleckého díla vyvolal v poválečné teorii umění zásadní obrat. Spočíval v tvrzení, že při rozhodování se o tom, zda dané dílo je či není uměním, nerozhoduje jeho funkce, ani vzhled, nýbrž kontextuální podmínky jeho existence. Nejedná se o samotnou výrobu, ale o to, kde a v jakém rámci je dílo prezentováno veřejnosti. Ve svém slavném článku *The Artworld* (Svět umění) z roku 1964 popisuje instalaci Andyho Warhola ze stejné doby, vytvořenou z překližkových kvádrů imitujících krabice s práškem na praní Brillo. Aby mohly být tyto krabice označené za umění, a tak odlišeny od běžných před-

* Text vznikl jako bakalářské diplomová práce v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty v Praze pod vedením prof. Vojtěcha Lahody.

mětů, je třeba, aby za nimi stála určitá teorie umění. „*Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo.*“¹ Na základě rozhodnutí autora a vystavení objektů v galerii se tak krabice staly uměleckým dílem, vstoupily do světa umění. Nezáleží tedy na ničem, co jsme schopni na předmětu perceptuálně vypořadovat. Podle Danta vše zcela spočívá v moci, již disponuje svět umění, který stojí na pilířích teorie umění. Tak dává Danto v polovině 60. let v době rozkvětu minimalismu a napjatých politických situací po celém světě základní podněty k institucionální kritice.

Podobnou myšlenku jako Arthur Danto rozvíjí ve své studii o vzniku a struktuře literárního pole francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Tzv. *pole* je prostor, v jehož rámci se pohybují aktéři na různých pozicích. Pozice aktivního účastníka je proměnlivá a je výsledkem interakce mezi specifickými pravidly pole, jeho habitem a kapitálem (sociálním, kulturním či ekonomickým). Jednotlivá pole (umělecké, náboženské, politické) fungují v rámci jednoho společenského prostoru. Každé pole „*se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu.*“² V takovém prostoru se předmět stává uměleckým dílem ne na základě nějaké esenciální vlastnosti, nýbrž tím, že se ocitá v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení.

Institucionální podstatu uměleckého díla však poprvé popíše George Dickie v roce 1969. O pět let později se jí obšírněji zabýval v textu nazvaném *What is Art? An Institutional Analysis* (Co je umění? Institucionální analýza). Stejně jako Danto i Dickie tvrdí, že prohlášení určitého artefaktu za umělecké dílo nestojí na esenciální vlastnosti dotyčného předmětu, nýbrž na jeho existenci v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení. Dickieho tvrzení o společensko-institucionálním rozměru je dokázáno dvěma podmínkami postačujícími k prohlášení předmětu za umělecké dílo, tedy: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem určité společenské instituce (světa umění).*“³ Přičemž svět umění je velmi široký pojem, do něž spadají jak umělci, tak historici, teoretici a filozofové umění, kurátoři, kritici, zaměstnanci galerií a další osoby.

George Dickie používá Dantův termín *svět umění* k označení pestré společenské instituce, která tvoří základ uměleckých děl. Instituce je podle Dickieho výsledkem dlouhotrvající tradice a ustálené konvence. Dickie za příklad sice dává divadlo a divadelní hry, stejnou tezi lze ale vztáhnout také na svět výtvarného umění. Umělecká díla jsou vytvářena umělci a existují právě díky rámci, jenž tvoří systém světa umění. Instituce hraje v tomto systému zásadní roli. Pro Dickieho je institucí určitá zaběhnutá praxe,⁴ nejde proto pouze o společenství pracovníků galerie nebo korporaci pod názvem národní galerie. Jde především o naplňování zavedených konvencí, které byly utvářeny po dlouhá staletí. Duchamp a jeho dadaistické druhy instituce nebourali, jak by se mohlo na první pohled zdát, nýbrž velmi precizně obnažovali institucionální esenci umění. Tím, že Duchamp

¹ Arthur Danto: Svět umění. In: Tomáš Kulka / Denis Ciporanov (ed.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec 2010, 107.

² Pierre Bourdieu: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010, 282.

³ George Dickie: Co je umění? Institucionální analýza. In: Kulka/Ciporanov 2010, 122.

⁴ Dickie 2010, 120.

nazval své ready-mades uměleckými předměty, upozorňoval na proces udělování statusu umění, který do té doby „dřímá ve stínu“.

Teze angloamerických teoretiků umění byly později podrobeny kritickému zhodnocení z pera Richarda Wollheima, který se tématu institucionální definice umění věnoval ve své knize *Art and Its Objects* (1968; 2. doplněné vydání 1980).⁵ Wollheim analyzoval Dickieho teorii z hlediska vztahu mezi procedurou udělování statusu uměleckého díla a těmi, kdo tento status udělují. Zatímco Dickie se zabývá především oním aktem, kdy se artefakt stává uměleckým dílem, Wollheim jednoduše upozorňuje na jeho vratkou, z lidských jedinců složenou základnu. Poukazuje na fakt, že zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody, avšak taková podmínka není zmíněna v původní Dickieho definici a bez ní ztrácí status na své relevanci.⁶ Na cirkularitu Dickieho definice, která zároveň stojí na kompetencích zástupců světa umění a s nimi i padá, poukazoval ve svém komentáři také Denis Ciporanov,⁷ který v současné době vyučuje estetiku na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

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

Co je institucionální kritika

Institucionální kritika je – zjednodušeně řečeno – kritika obsažená v dílech, jejichž hlavním cílem je přezkoumání a zviditelnění struktur a nástrojů, které používají instituce ke svému fungování a působení. Je úzce spojena s prvotní myšlenkou vzniku muzeí a s institucionální definicí umění, jež byla aktuální především v 60. a 70. letech na Západě. Ačkoliv je instituce většinou spjata s konkrétním fyzickým umístěním, tedy s nějakou budovou – v našem případě s muzeem či galerií –, v rozšířeném významu se institucí stávají všichni aktéři světa umění. Samotnou institucí tak může být umělecké dílo, umělec či umělkyně, teoretik či teoretička nebo historik či historička umění, může jím být kurátor či kurátorka expozice, nakladatelství vydávající knihy o umění, sběratel či sběratelka, tedy vše, co se světem umění úzce souvisí a má potenciální moc rozhodovat, co umění je a není. Protože je však takové rozdělení příliš obecné a v podstatě jej nelze definovat, umělci pracující v rámci institucionální kritiky se zaměřují převážně na struktury moci a vlivu, které stojí v pozadí fungování veřejných institucí typu muzea či galerie nebo jsou přímo ovládaný konkrétními osobami, jakými je například ředitel nebo ředitelka

⁵ Denis Ciporanov: Reakce na institucionalismus. In: Kulka/Ciporanov 2010, 163.

⁶ Richard Wollheim: Institucionální definice umění. In: Kulka/Ciporanov 2010, 167–174.

⁷ Více viz Denis Ciporanov: Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze* 2, 2008, 71–80. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf, vyhledáno 8. 4. 2014.

či správná rada muzea. Díla institucionální kritiky se neprojevují vždy přímo a otevřeně kriticky, často spíše odhalují neviditelné podpěry a upozorňují na ně.

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

Duchampovy ready-mades určitě změnilы povahu samotného umění a nastínily řadu otázek, jež vyzývají k posouzení tradičních měřítek hodnocení uměleckých děl. Odmítnutí konvencí bylo však mnohem obecnější (a také radikálnější), než jak tomu bylo o padesát let později. Dadaismus v podstatě cílil na vše, co bylo spojeno se starším uměním, ať už na konvenční společenský vkus, na instituce, tradice či na obvyklé techniky zobrazování. Pokud dadaisté poukazovali na institucionalizaci umění, situacionisté na to odpovíděli radikalizací avantgardní představy o spojení umění a života. Návody na vytváření nezvyklých situací poukazovaly vždy na prostor mimo instituce, zároveň podobně jako dadaisté usilovali i situacionisté o vychýlení převládajících estetických prvků. Svě akce však většinou neadresovali konkrétně a nezabývali se skrytými strukturami uměleckých institucí.

Na jednu stranu tedy institucionální kritika vyrostla bytostně z avantgardy, na druhou stranu odpovídá na požadavky své doby. A to právě tím, že již předznamenává postmodernu. Jak o tom píše Nicolas Bourriaud v úvodu ke své knize *Vztahová estetika*,⁸ kde parafrázuje myšlenky Jeana-Francoise Lyotarda, postmoderna se soustředí více na přítomný svět, který obývá, než na budování idejí. „*Jinými slovy, díla si již nekladou za cíl vytvářet imaginární či utopickou realitu, ale konstituovat způsoby existence či modely chování uvnitř existující reality, bez ohledu na umělcovo měřítko.*“⁹ Jednoduše řečeno, institucionální kritika se soustředí na to, co je teď a tady.

Počátek institucionální kritiky je tedy spíše spleť cest vedoucí napříč celým 20. stoletím, jež více než o samostatném hnutí vypovídá o vytváření podkapitol jednotlivých avantgard. Tuto situaci poměrně dobře ilustruje úzká spojitost s konceptuálním uměním a s minimalismem. Institucionální kritika se v širším kontextu řadí do proudu neoavantgardních návratů, jak o tom Hal Foster referuje ve svém známém textu *Co je nového na neoavantgardě?*¹⁰ Návratů proto, že institucionální kritika, jak jsem již zmínila, v některých tradicích navazuje na avantgardní hnutí, jakými byly dadaismus, konstruktivismus a surrealismus. Jejich představitelé usilovali o negaci autonomie umění, která byla chápána jako znak buržoazní společnosti. Umělci institucionální kritiky, jako Haacke, Asher, Buren a Broodthaers, rozvinuli kritiku konvencí tradičních médií (jak ji revoluční hnutí prováděla) „*do podoby zkoumání instituce umění, jejich percepčních, poznávacích, strukturálních a diskursivních parametrů.*“¹¹

Cestu od Duchampova vlivu přes minimalismus nastiňuje Benjamin H. D. Buchloh ve svém textu *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the*

⁸ Kniha vyšla poprvé ve Francii v roce 1998. Viz Nicolas Bourriaud: *L'esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

⁹ Nicolas Bourriaud: *Vztahová estetika*. *Umělec* 4, 2002, 86–91. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1>, vyhledáno 31. 3. 2014.

¹⁰ Hal Foster: *Co je nového na neoavantgardě? Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010, 58–84.

¹¹ Foster 2010, 76.

Critique of Institutions, který byl původně napsán v roce 1989 pro katalog výstavy „*L'art conceptuel: une perspective*“ v Musée d'art moderne v Paříži a později otištěn ve vlivném časopise *October*.¹² Počátky konceptuálního umění, které tvoří podhoubí pro institucionální kritiku, vztahuje Buchloh ke kubismu a jeho práci s prvky jazyka ve vizuálním umění. Napjaté vztahy a prolínání strukturalistické analýzy jazyka a formalistního zkoumání reprezentace jsou konceptuálnímu umění vlastní. Zároveň mu v extrémní formě pomáhají zcela nahradit materiální objekt a perceptuální zkušenost lingvistickou definicí, a tím napadnout konvenční vlastnosti uměleckého objektu: jeho vizualitu, komodifikační funkci a tradiční podoby jeho distribuce.¹³ Důležité je, že konceptuální umění, kubismus a dadaismus otevřely dveře uměleckým dílům, která již neodpovídají tradičním funkcím umění, jako byla reprezentace skrz ikonický, indexikální či symbolický vztah mezi označovaným a označujícím (Arthur Danto mluví o teorii *umění jako imitace*), ale které naopak vytvářejí zcela nové objekty, které k žádným situacím neodkazují, nýbrž nové situace podněčují. Nejedná se tedy o nápodobu, ale o novou skutečnost (podle Danta jde zde o teorii *umění coby reality*). Nejlepším příkladem jsou právě díla tzv. minimalistů.

Minimalisté se kromě samotné ontologie uměleckého díla začali zabývat také fenomenologickým vztahem mezi divákem a dílem a jeho pohybem v prostoru. S postupným odhmotňováním a konceptualizací umění již začínalo být patrné, že samotná existence uměleckého díla nezávisí ani tolik na materiálu, procesu, textuře, ale především na vztahu k divákovi a na kontextu, ve kterém se dílo a divák nachází.

Co se týče vztahu mezi dílem a divákem, tradičně je s minimalistickými instalacemi spojován text francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání* z roku 1945. Jedna z jeho klíčových tezí je, že předmět je neoddělitelný od osoby, která jej vnímá, a dílo nikdy není jen samo sebou, jelikož stojí na druhé straně našeho pohledu, jenž mu „propůjčuje lidskost“ („*gaze ... which invests it with humanity*“).¹⁴ Obojí, vnímající subjekt a vnímaný objekt, jsou dva na sobě závislé systémy. Merleau-Ponty ale nepodporuje hegemonii zraku a zahrnuje do fenomenologie vnímání zkušenost celého těla. Naše vnímání světa je závislé na našem bytí a zároveň naše bytí je determinováno tím, jak vnímáme. Protože nejsme schopni vystoupit ze světa, ale jsme do něj plně vnořeni, nemůže být ani naše vnímání nezávislé na kontextu, ve kterém se nacházíme.

U Merleau-Pontyho hraje velkou roli primární vjem. Nejdříve svět vnímáme a později jej analyzujeme. „*Jak jsme viděli, být tělem znamená být svázán s určitým světem. Naše tělo zprvu není v prostoru, je bytím k prostoru.*“¹⁵ Zásadní je právě onen důraz na tělo, které zkušenost zakouší. Právě tělo a s ním spojené tělesné vnímání jsou motivy, které jsou v Merleau-Pontyho filozofii silně akcentovány.

Merleau-Pontyho kniha *Fenomenologie vnímání* byla do angličtiny přeložena v roce 1962; záhy byla přijata umělci a teoretiky ve snaze popsat nové estetické zkušenosti plynoucí z vnímání minimalistických děl. Překližkové trámy Roberta Morrisse, kostky Carla Andreho, železné desky Richarda Serry, plexisklové boxy Donalda Judda: to jsou díla

¹² Julia Bryan-Wilson: A curriculum of Institutional Critique. In: Jonas Ekeberg (ed.): *New Institutionalism*. Oslo 2003, 97.

¹³ Benjamin H. D. Buchloh: Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, 107.

¹⁴ Claire Bishop: *Installation Art. A Critical History*. London 2005, 50.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologie vnímání*. Praha 2013, 193.

většinou velmi jednoduchá, postavená přímo na podlahu galerie, neobsahující žádný děj. Návštěvník prochází mezi nimi, případně na ně může i stoupnout (Carl Andre), fyzický kontakt je vysloveně vyžadován. Divák, vnímatel, je postaven před otázky o vztazích mezi uměleckými objekty a prostorem, ve kterém se nachází, a do tohoto uskupení vstupuje jako neméně důležitá třetí entita. Hal Foster nazývá tento posun novým zájmem o tělesnost, o snahu nově analyzovat percepce uměleckého díla.¹⁶ To, co minimalismus zčásti rozpracoval, dovedli ještě dále ve své analýze podmínek divákovy percepce umělci institucionální kritiky.

Umělecké dílo je vždy již dopředu orámováno konvencemi jazyka, diskurzu, tedy se nachází uvnitř již existující institucionální moci a aparátu ideologie a ekonomie. Dílo bude vždy mít poněkud jiný význam, pokud jej budeme mít doma nad krbem, nebo se vypravíme na tematickou výstavu do národní galerie, či jej spatříme na veletrhu umění, kde bude zařazeno do zástupu značně odlišných předmětů. To všechno jsou poměrně zjevná fakta, jež však před šedesátými lety minulého století nebyla příliš reflektována.

Institucionální kritika na Západě

Institucionální kritika nabývala během 70. let minulého století na Západě mnoha podob. Souhrnně by se dalo říct, že prozkoumávala ideologické, sociální a ekonomické funkce uměleckého trhu, muzejních institucí, jejich patronů a dalších mechanismů prodeje a vystavování umění. Umělci institucionální kritiky se zabývali specifickým architektonickým prostorem (Michael Asher), akviziční politikou a normotvornou funkcí muzejních institucí (Marcel Broodthaers) a jejich financováním (Hans Haacke). Pozdější generace institucionální kritiky ironizovala a tematizovala standardizované a konvenční sítě interpretací (Andrea Fraser)¹⁷ a dlouhotrvající systémy rasových nesrovnalostí, které muzejní a galerijní instituce podporují a produkují (Fred Wilson)^{18,19}

Díla institucionální kritiky se nesnaží jen upozornit na konzervativní roli muzeí jako opatrovníků umění, ale spíše povzbuzují diváka v jeho uvědomění si institucionální autority v otázce samotné podstaty uměleckého díla a její moci měnit významy a smysly. Zároveň umělci tohoto proudu usilují o vtažení procesů a praktik vystavování a sbírání exponátů do mnohem širšího sociokulturního kontextu. Nikdy si ale nekladou za cíl podobné radikální celospolečenské proměny jako situacionisté. Jejich projevy a přání jsou umírněnější. Nejlépe to bude vidět na konkrétních počinech umělců řazených do institucionální kritiky.

¹⁶ Hal Foster: *Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge 1996, 43.

¹⁷ Andrea Fraser se institucionální kritikou zabývala nejen ve své vlastní umělecké praxi, ale také teoreticky. V roce 2005 publikovala v časopise *Artforum* zásadní stať pod názvem *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: *Artforum* 44, 2005, 278–283. Zde se zabývá především vznikem termínu institucionální kritika a postupnou institucionalizací tohoto uměleckého proudu. Přezkoumání tohoto posledního aspektu se věnoval již dříve James Meyer, který v roce 1993 uspořádal pro American Fine Arts gallery v newyorském SoHo výstavu „*What Happened to the Institutional Critique?*“.

¹⁸ Je vhodné zde zmínit alespoň nejslavnější Wilsonovu intervenci do galerijních praktik, tedy jeho projekt *Mining the Museum*, který se konal v letech 1992–1993 v expozici Maryland Historical Society v Baltimoru. Wilson zde uchopil samotný aspekt výběru vystavených děl a podrídil je kritice vyplývající z postkoloniální teorie.

¹⁹ Bryan-Wilson 2003, 91.

Jedním z iniciačních umělců pracujících s myšlenkou institucionální kritiky v 60. letech byl Hans Haacke, jehož *Kondenzační kostka*, pocházející z rozmezí let 1963–1965, vycházela nejen z estetiky minimalismu, ale zároveň svou metaforičností poukazovala na vnější předpoklady umění, tedy na fakt, že úspěch kondenzace uvnitř kostky je závislý na teplotních podmínkách, které muzejní prostory poskytují. Haackeho stěžejní díla však úzce souvisela především s politickou a společenskou situací v Evropě a USA na konci 60. let. V galeriích jako MoMA „vystavil“ interaktivní dotazník, nabádající návštěvníky k vyslovení svého názoru k volbě Nelsona Rockefellera guvernérem státu New York. Na počátku 70. let chystal výstavu *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* do Guggenheimova muzea, která však neprošla cenzurou. Haacke těmito projekty explicitně upozorňoval na zdánlivou neutralitu muzeí a galerií a na úzké vztahy mezi vlivnými členy správní rad, soukromníky a politiky.

Dalším neméně důležitým umělcem institucionální kritiky byl zajisté Marcel Broodthaers, jehož touha pochopit mocenské struktury muzea vedla k založení vlastního fiktivního muzea. Na podzim roku 1968 otevřel vlastní *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle* v přízemí svého domu. Hosté pozvaní na otevření muzea mohli spatřit expozici sestavenou z mnoha prázdných dřevěných beden určených pro přepravu křehkých objektů, pohledů slavných francouzských maleb přilepených na stěnu a venku stojící prázdnou dodávku, jež blokovala výhled z okna pokoje. Není snad třeba podotýkat, že muzeum žádné skutečné sbírky nemělo. Během čtyř let změnilo několikrát místo, a v roce 1970 se jej z důvodu údajného bankrotu snažil Broodthaers dokonce prodat. Právě fakt fiktivnosti vznáší podle Broodthaerse širší otázky na umění jako klam, podvod, a zároveň se snaží vnést světlo do mechanismů umění, uměleckého života a společnosti.

Stručně je třeba zmínit také Daniela Burena, který svými barevnými a geometricky jednoduše pojatými tisky, často tvořenými černobílými pruhy nebo barevnými obdélníky, do dneška nabourává tradiční vystavování obrazového materiálu v galeriích a muzeích. V roce 1971 umístil do atria Guggenheimova muzea v New Yorku obří pruhované plátno, které prostor mezi jednotlivými patry rozdělovalo na dvě části. Plátno mělo být součástí velké výstavy minimalismu, na žádost některých vystavujících však muselo být odstraněno, neboť příliš narušovalo vnímání ostatních děl. V roce 2014 zase připravil pro Muzeum moderního a současného umění ve Štrasburku výraznou barevnou intervenci, která pracovala s monumentální prosklenou fasádou budovy.

Posledním umělcem, který pracuje nejvýrazněji se samotným galerijním prostorem, je Michael Asher, jenž se do výtvarného provozu zapojil na sklonku 60. let, kdy začal přestavovat prostory malých galerií. Jeho specifickou činností nebylo vytváření nových objektů, jako to dělali Buren, Haacke nebo Broodthaers, nýbrž vyvíjel strategii situationistické estetiky, která odmítala participovat na praktikách galerijního aparátu, ale spíše odhalovala fyzické podmínky jeho existence. Jeho tvorba byla radikální ve smyslu naprosté pomíjivosti a vytrvalé kritiky, která analyzovala podmínky estetické produkce a recepce při každém vstoupení do galerijního prostoru.²⁰

První instalace, kdy Asher do galerie nic nepřinesl, nýbrž pracoval s hmotou místnosti, se udála na podzim roku 1969 v Seattle Art Museum Pavilion. Hlavním prvkem výstavy

²⁰ Benjamin H. D. Buchloh: Editor's Note. In: Michael Asher: *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax/Los Angeles, 1983, vii.

byl samotný prostor muzea. Asher dostal jednu místnost, kterou rozdělil přídavnými zdmi a prostor tak výrazně zmenšil. Položil tak návštěvníkovi otázku, zda se prostor sám o sobě může stát objektem pozorování. Vytvořil uzavřený prostor uprostřed jiného uzavřeného prostoru, aby tak na tento aspekt galerijní instituce poukázal. Pro Ashera nejsou zdi jen neviditelnou podporou, ale jsou objektem samy o sobě stejně jako díla na ně pověšená. Asher analyzuje samotnou specifičnost sochařského média tím, že vytváří prostory jako sochy. Vyzývá konvenční kategorie umění a zároveň vrací divákovi jeho vlastní tělo a prožívání, které se snaží galerijní instituce normalizovat.

Dalo by se tedy říci, že Michael Asher pracuje na podobném principu jako situacionisté v padesátých letech. Ti si všimli, že ideální myšlenka osvícenství nedovedla člověka k vytoužené emancipaci, ale naopak vytvořila nástroje (instituce), těmi jej svázala a normalizovala jeho vnímání, chování, touhy, pohyb a estetický prožitek. Situacionisté usilovali o revoluci každodenního života a aby se vyhnuli pojetí kultury, která sice „*reflektuje, ale zároveň předznamenává možnosti organizace života v dané společnosti*“,²¹ ustanovili vlastní strategie, které se zaměřovaly na vytváření specifických situací.²² Zůstává otázkou, zda Asher znal situacionistickou strategii *détournement*. Pravdou však je, že její definice o odkrývání ideologického statutu umělecké formy a přeměna její funkce pro politické použití²³ se velmi blíží vlastnostem Asherových instalací. „*Situacionistická internacionála hlásá odklání existujících uměleckých děl s cílem vrátit do ‚každodenního života vášně‘ a upřednostňuje vytváření žitých situací na úkor výroby děl, která jen podporují rozdělení lidstva na aktivní aktéry a pouhé diváky existence.*“²⁴ Stejný postup lze aplikovat i na Asherovy strategie přeměňování galerijního prostoru.

V roce 1974 v Claire Copley Gallery v Los Angeles zašel Asher v odkrývání skrytých podpor galerijních institucí nejdál.²⁵ Galerii nechal víceméně nezměněnu, jen dal odstranit stěnu, které oddělovala výstavní prostor od provozní kanceláře. V podstatě tak „vystavil“ samotné pracovníky, kteří i nadále v kanceláři vykonávali své funkce. Galerijní personál si tak uvědomoval vlastní práci galerie a divák si byl mnohem více vědom svého statutu diváka. Asher zde nejen „odhalil“ jádro fungování galerijní instituce, ale také objektivizoval samotnou ekonomickou podstatu uměleckého díla. Dovedl tak snažení Marcela Broodthaerse, ale také Hanse Haackeho, k dokonalosti (a zároveň celý institucionální systém trefně ironizoval).

Institucionální kritika v československém výtvarném kontextu

Revoluční napětí, které zčásti stojí za vznikem institucionální kritiky a jež rozpohybovalo uměleckou reflexi galerijního prostoru ve světě, bylo na konci 60. let přítom-

²¹ Větu napsal v roce 1957 Guy Debord. In: Hal Foster (ed.): *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha 2007, 394.

²² Nejznámějšími situacionistickými kulturními strategiemi jsou tzv. *dérive*, unášení proudem či kolísání, a *détournement*, vychýlení již existujících estetických prvků či jednoduše odklání, jak o tom píše Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*.

²³ Foster 2007, 395.

²⁴ Nicolas Bourriaud: *Postprodukce. Kultura jako scénář. Jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004, 28.

²⁵ Asher 1983, 95–100.

no i v Československu. Roky předcházející sovětské invazi v srpnu 1968 znamenaly pro mnoho umělců dobu tvůrčí svobody a rozvoje, ačkoliv pro samotný oficiální výstavní systém v Československu se toho příliš nezměnilo.

O umělecké situaci v poválečném Československu píše Marie Klimešová v katalogu k výstavě *Spící město*, kterou pro 54. ročník benátského bienále v roce 2011 připravil Dominik Lang. Marie Klimešová do popředí klade především ideologický nátlak a kulturní úpadek se ztrátou kontextu, který vedl k dlouhým letům nehybnosti na domácí scéně.²⁶ K určitému rozpohybování sice došlo v roce 1958 díky úspěchu československého pavilónu v Bruselu, dobu tvůrčí euforie však záhy překvapila tuhá normalizační léta po srpnové invazi v roce 1968.

Na jednu stranu lze s Klimešovou souhlasit, jelikož pro oficiální produkci znamenala normalizační léta postupný útlum, nebyla by však pravda, pokud bychom z toho vyvodili, že vývoj současného a progresivního umění se odehrával pouze na Západě. Záleží totiž, z jakého pohledu na umění Východu hledíme. To, že se konceptuální umění a jemu podobné formy výtvarné tvorby rozvíjely pouze na Západě, je pouhým výsledkem západních dějin umění. Abychom však byli schopni vytvořit úplný obraz vývojových linií dějin umění (což samozřejmě není v ideální podobě nikdy možné), je třeba odhlédnout od monocentrálního pohledu, který často převažuje, a přiznat si, že se vývoj „*odohráva nielen plurálne viacerými vývojovými prúdmi, ale aj cez viaceré regionálne centrá, navyše samotná identita jednotlivých regiónov sa historicky mení a centrá se neustále presúvajú,*“²⁷ jak píše Ján Bakoš.

O určité historiografické kolonializaci Východu se zmiňuje i Hans Belting: „*Prerušená moderna v zemích jako Rusko, o jejíž avantgardě se nějaký čas mluvilo i na Západě, podporovala omyl, že se moderna konala pouze na Západě, jako by nebyla na Východě ustavičně potlačována, přičemž v jednotlivých východoevropských zemích byl časový průběh zpravidla velice rozdílný. V této oblasti se moderna vždy záhy stala neoficiální kulturou, a proto byla jako ilegální hnutí oloupena jak o příslušné instituce, tak i o veřejnost. (...) Vůbec nevíme, jak moc jsme Východ zaštiťovali západoevropským obrazem dějin, v němž i staré umění je ryze západní a v němž existují pouze jen jedny dějiny umění, jež Východ vylučují.*“²⁸

Důkazem Beltingova tvrzení můžou být právě publikace a články, které vycházely od počátku 90. let a byly zaměřeny na konceptuální umění. Jak již podotýká v kapitole „Konceptuální umění mezi teorií umění a kritikou systému“ ve své knize *Ve stínu Jalty* Piotr Piotrowski, v Buchlohově textu *Conceptual Art 1962–1969* nenajdeme jediný odkaz k umění vytvořenému v regionu. Stejně tak antologie textů o konceptuálním umění, kterou editovali Alexander Alberro a Blake Stimson (2000),²⁹ neobsahuje žádný text od východoevropského konceptuálního umělce. Částečně tento fakt nahradila o devět let později antologie od stejných autorů, která cílila přímo na institucionální kritiku a již se

²⁶ Karel Císař / Yvona Ferencová / Marie Klimešová / Tomáš Pospiszyl: *Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city* (kat. výst.). Praha 2011.

²⁷ Ján Bakoš: *Región, periféria a umeleckohistorický vývoj*. In: Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*. Praha 2011, 272.

²⁸ Hans Belting: *Evropa. Západ a Východ v rozštěpení dějin umění*. In: Ševčík 2011, 285.

²⁹ Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge 2000.

věnovala i nezápadním autorům.³⁰ V knize najdeme odkazy také na počiny jihoamerických i východoevropských umělců.

V 70. letech byl v Československu samozřejmě přístup k mezinárodnímu kontextu a obecnější společenské diskuzi z velké části uzavřen. Nelze však tvrdit, že by umění na domácí scéně bylo nějakým způsobem pozadu za Západem, spíše nabývalo jiných podob. Umělecký systém sice prakticky neexistoval, nebo jen ve velmi roztráštěné formě, tím pádem ale pozbyl funkci vůdčí autority, která by rozhodovala o tom, co je umění a co ne. Svět umění se zcela stáhl do sebe a vytvářel vlastní instituce s vlastními pravidly. Zmíněné instituce se vůči oficiální kultuře vymezovaly především formou. Co se týče akčního umění a performance, následovala domácí scéna úspěšně celosvětovou orientaci k procesu a dematerializaci umění. To, co však ve světě tíhlo k dekomodifikaci umění, se u nás vyznačovalo „de-oficialitou“. Bylo nesmyslné bojovat proti trhu s uměním a ekonomickému vlivu na vznik uměleckých děl (jako o to usiloval Marcel Broodthaers či Michael Asher), protože tato díla se již ze své podstaty nemohla stát předměty obchodu, v Československu trh s uměním prakticky neexistoval.

Neoficiální kulturu pěstoval na domácí půdě především underground, jehož ideologii vytvářel v 70. letech do značné míry Ivan Martin Jirous. Druhá kultura byla rozporuplná, duchovní, a rozvíjela existenciální a groteskní formu výtvarného umění. „*Hnutí undergroundu, stejně jako celá neoficiální scéna, nezaujímal otevřeně politické postoje. Svoji funkci spatřovalo ve vytváření kultury určené ke změně života, tj. kultury jako nástroje existenciální revoluce.*“³¹

V antologii *České umění 1938–1989* se její autoři Jiří Ševčík, Pavlína Morganová a Dagmar Dušková v rámci popisu situace sedmdesátých let obrací na osobnost Jindřicha Chalupeckého a jeho text *Umění a transcendence*. Autoři parafrázuji Chalupeckého „*skepsi z moderního světa a jeho zkaženého umění, které není schopné jít za obzor praktického života a otevřít se svému metafyzickému cíli, transcendenci*“.³² Podle Chalupeckého je svobodný jen ten umělec, který se plně vzdal systému, prostředí galerie a vyjde ven do přírody, krajiny, do městského prostoru. To, co se dělo na Západě na konci 60. let, se později začalo vyskytovat i v Československu. Umělci opouštěli galerijní instituce a vytvářeli site-specific instalace. Za všechny jmenujme alespoň mutějovickou chmelnici a Malostranské dvorky ze začátku 80. let. Tyto akce však nevypovídaly ani tak o skrytých a normalizujících strukturách galerijních institucí, jako spíše o nesvobodných pravidlech ve vystavování a kurátorování. Myšlení o umění se stalo polem pro morální a revoluční činy, jak o tom svědčí Jirousovy a Havlovy texty. Umělecká forma byla zatížena existenciálními významy a jakékoliv konceptuální projevy byly z velké části vytlačeny ze scény. Kritika, kterou razili Haacke, Broodthaers, Buren a Asher, zaměřená na institucionalizaci umění, by se v československém prostředí minula účinkem. Hugo Demartini tuto skutečnost trefně glosoval tím, že prohlásil: „*Bylo dobře, že Rusové přišli. Jinak by se z nás všech stali*

³⁰ Alexander Alberro / Blake Stimson (ed.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge/London 2009.

³¹ Pavlína Morganová / Dagmar Svatošová / Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, 339.

³² Ibidem.

*profesoři umění a oficiální umělci.*³³ V Československu vznikla kuriózní situace, o které si Západ mohl nechat leda tak zdát. Umělci tvořili na základě vnitřní potřeby, mimo jakékoliv struktury uměleckého světa, mimo trh a jeho tíhnutí k trendům. Paradoxně tak vznikala díla mnohem svobodnější a nezávislejší na vnějších politických podmínkách. Umění bylo silně socializováno, vznikalo v intencích toho, co později francouzský kritik Nicolas Bourriaud nazval *vztahovou estetikou*. Díla tohoto proudu vytvářela sociální prostředí, kde se diváci potkávali v rámci sdílené zkušenosti a mohli participovat na celkové akci. Akční umění 70. let vyzývalo diváky právě ke společnému prožívání a intersubjektivním zážitkům, stávali se tak z nich spíše participanti než návštěvníci.

Existenciální a humanistickou formu československého umění lze vysvětlit také pomocí tezí Borise Groyse o moskevském konceptualismu. Podle něj neoficiální umělci bojovali proti oficiálnímu sovětskému umění návratem k prožívané přítomnosti a k realismu (v tom pravém slova smyslu). Společnost v Sovětském svazu byla orientována směrem k budoucnosti, kompletně vnořena do vizí o šťastné a společně sdílené budoucnosti, jež by završila vše-sjednocující komunistický projekt. Prožívaná přítomnost byla zapomenuta a podřízena budování budoucnosti. Právě proto moskevští umělci (a patrně je to především v dílech představitelů soc-artu) usilovali o obrácení se k naší současnosti. Poháněla je snaha vzdorovat utopistickým představám o budoucnosti, ke kterým komunistický systém tolik tíhl.³⁴

Groysova kniha nám pomáhá osvětlit také postavení umělce, jež se značně lišilo na Západě a v zemích sovětského bloku. Zájem konceptuálního umění na Západě v 60. a 70. letech se točil kolem otázky „Co je umělecké dílo?“ Tím se umělci dostávali k přezkoumávání samotného statutu uměleckého díla a k potřebám jej dematerializovat a dekomodifikovat. Moskevští konceptualisté se podle Groyse, jenž se v jejich kruzích pohyboval, mnohem více zabývali otázkou „Kdo je umělec?“³⁵ V západním světě umění je umělec vystudovaný profesionál, který si na živobytí vydělává prodejem a prezentací svých děl. Tito umělci jsou závislí na systému světa umění a jejich strukturách a vztazích mezi kurátory, sběrateli a teoretiky. Ale všechny tyto prvky a vlivy byly na Východě irrelevantní. Sovětský neoficiální umělec nemohl vystavovat v oficiálních galeriích a muzeích a neměl přístup k uměleckému trhu a k médiím. Pokud chtěl výtvarník v Československu vystavovat a oficiálně svá díla prodávat, musel být registrován v Ústředním svazu československých výtvarných umělců (50. léta), později přejmenovaném na Svaz československých výtvarných umělců (60. léta) a ještě později na Svaz českých výtvarných umělců (70. a 80. léta). Takovému členství však bylo samozřejmě zapotřebí přizpůsobit i formu své tvorby. Nemělo proto příliš význam ironizovat systém mecenášství, jako to dělala Andrea Fraser, nebo kritizovat instituce podobným způsobem jako Marcel Broodthaers.

Zatímco na Západě měla institucionální kritika podobu děl Haackeho, Burena, Broodthaerse, Ashera a dalších, v československém výtvarném kontextu lze mluvit o jiných formách, které se kriticky obracely na instituce a vládnoucí autority. Právě akce, které probíhaly mimo centra: na poli (Mutějovice), ve stodole (Galerie H bratří Hůlů), na chalupě (Malechov), v opukovém lomu (Přední Kopanina) či ve františkánském klášteře

³³ Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 248.

³⁴ Boris Groys: *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge/London 2010, 1–2.

³⁵ *Ibidem* 11.

(Hostinné) a jinde, lze vnímat jako intervence otevřeně kritizující nefungující a represivní režim. Nástrojem kritiky nemusela být příliš ani samotná díla, která se často obracela k vnitřnímu prožívání autora, jako spíše fakt zrodu svobodného ostrova uprostřed skomírajícího institucionálního systému. Takové akce musely být vždy tajné a po prozrazení byly zpravidla okamžitě zrušeny a zničeny. Tak tomu bylo v případech chmelnice u Mutěovic nebo Malostranských dvorků. Dostáváme se tak k paralele s díly Daniela Burena nebo Hanse Haackeho, jejichž projekty byly často zakázány dřív, než se vůbec mohly uskutečnit.

Akce s určitým progresivním a subverzivním podtextem však probíhaly také v oficiálních institucích. Příkladem můžou být například výstavy v Městském kulturním středisku v Dobříši nebo v Letohrádku v Ostrově u Karlových Varů.³⁶ V Dobříši proběhlo několik výstav neoficiálních umělců, jejichž vystavená díla akcentovala probouzející se odpor výtvarníků proti režimu. Významná role dobříšské výstavní síně však musela skončit v září 1982 s výstavou Jiřího Sozanského, který zde prezentoval dokumentace z akcí v Mostě.³⁷ Podobně tomu bylo v Letohrádku Ostrov, kde byla po výstavě Olbrama Zoubka propuštěna její kurátorka Zdena Čepeláková.³⁸ Důležitý je právě fakt, že nešlo o „undergroundové“ akce, nýbrž o výstavy schválené krajem. Přesto se zde často vystavovala díla, jež svou formou neodpovídala oficiálnímu proudu a dokonce skrytě kritizovala režim.

Je proto na závěr třeba říci, že institucionální kritiku lze vnímat v daleko širších souvislostech, než je často prezentováno. V různých prostředích nabývá různých podob, což ji právě umožňuje čelit na rozličná paradigmatu. Zároveň jsem chtěla touto statí demonstrovat, že nelze západní umění považovat za pouhého tažného koně, ale spíše za konstrukt západních dějin umění, které napomohly k propasti mezi uměním Východu a Západu.

LITERATURA

Knihy, katalogy a sborníky

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

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

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

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

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

Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004.

Bryan-Wilson, Julia: A curriculum of Institutional Critique. In: *New Institutionalism*, ed. Jonas Ekeberg. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

³⁶ Institucí v regionech, které vystavovaly neoficiální či polooficiální umění, bylo samozřejmě více. Námátkou zmíním po Dobříši a Letohrádku Ostrov ještě Galerii 55 v Kladně, Muzeum dělnického hnutí v Semilech, dále galerie v Líberci, Rychnově nad Kněžnou, Karlových Varech, Plzni, Hodoníně, Mohelnici, Kolíně, Mělníku, Táboře či v Roudnici nad Labem.

³⁷ Jaroslav Vančát: Dobříš, začátek 80. let. In: Marcela Pánková / Milena Slavická (ed.): *Zakázané umění II. Výtvarné umění 1–2*. Praha 1996, 228.

³⁸ Zdena Čepeláková: Letohrádek Ostrov. In: Pánková/Slavická 1996, 227.

- Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, s. 105–143.
- Císař, Karel: Dominik Lang. In: *Cena Jindřicha Chalupeckého finále*. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého 2011.
- Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty. Ed. Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová a Jiří Ševčík. Praha: Academia, 2001.
- Dominik Lang – Spící město = Dominik Lang – The sleeping city* (texty Karel Císař, Yvona Ferencová, Marie Klimešová; rozhovor s Dominikem Langem Tomáš Pospiszl). Praha: Tranzit, 2011.
- Dominik Lang: místo pro diváka = a place for the viewer* (katalog výstavy). Brno: Moravská galerie, 2009.
- Foster, Hal: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 4, 2010, s. 58–84.
- Foster, Hal: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London: MIT Press, 1996.
- Groys, Boris: *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Haidu, Rachel: *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Hopkins, David: *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 166.
- Horyna, Mojmír: Architektura přísného a pozdního historismu. In: *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia, 2001, s. 152.
- Chalupecký, Jindřich: Umění 1967. In: *Cestou necestou*, ed. Zina Trochová a Jan Rous. Jinočany: H & H, 1999.
- Mansfield, Elisabeth (ed.): *Art History and Its Institutions. Foundations of a discipline*. London & New York: Routledge, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenth, 2013, s. 193.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press, 1986.
- Ottáv slovník naučný*, Sedmáctý díl. Praha 1901, s. 890.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd., 2009.
- Roman Ondák, Určitě jsem tady byl = Roman Ondák, I've definitely been here before* (katalog výstavy, text Karel Srp). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998.
- Sandler, Irving: *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*. New York: Westview Press, 1996, s. 94.
- Sklenář, Karel: *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*. Praha: Paseka, 2001.
- Svoboda, Jan E., Jindřich Noll a Ester Havlová: *Praha 1919–1940. Kapitoly o meziválečné architektuře*. Praha: Libri, 2000, s. 91.
- Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, ed. Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster a Rosalind Kraussová. Praha: Slovart, 2007.
- Vlnas, Vít: „Znovuvydvížení umění a vkusu“. Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884. In: *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy, uspořádaný Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Č. Praha: Národní galerie, 1996.
- Zálešák, Jan: *Umění spolupráce*. Praha: VVP AVU, 2011.

Internetové zdroje

- Bourriaud, Nicolas: *Vztahová estetika*. Zdroj: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-1>.
- Ciporanov, Denis: *Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho*. Zdroj: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.pdf.
- Cumming, Laura: Roman Ondák – review. *Guardian online*, 20. 3. 2011. Zdroj: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/20/roman-ondak-oxford-chilean-miners>.

- Čechlovská, Magdalena: Politické umění v Česku zatím chodí málo ven. *Hospodářské noviny*, 15. 12. 2006. Zdroj: [http://ihned.cz/?&p=000000_d&article\[id\]=19984840](http://ihned.cz/?&p=000000_d&article[id]=19984840).
- Chalupecký, Jindřich: *Umění a transcendence*. Zdroj: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>.
- Lang, Dominik: Profese architekta mě láká. Rozhovor v časopise *Stavba* 2, 2010. Zdroj: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/234/19.pdf>.
- Rehberg, Vivian: Roman Ondak, Subterfuge. *Art Press* 363, 2010. Zdroj: http://www.gbagency.fr/docs/RO_ArtPress2010_web-1271950768.pdf.
- Stejskal, Jakub: Mimetické inverzní vzpomínání. *A2* 4, 2009. Zdroj: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/4/mimeticke-inverzni-vzpominani>.
- Verwoert, Jan: Taking a Line for a Walk. *Frieze* 90, 2005, s. 85. Zdroj: http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Downloadable-press-articles/site_textes/237.
- Vlnas, Vít: *Národní galerie v Praze. Úkol pro dnešek i pro budoucí generace: Projekt pro výběrové řízení na místo generálního ředitele Národní galerie v Praze, březen 2010*. Zdroj: <http://www.dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf>.
- Vossoughian, Nader: The Language of the World Museum: Otto Neurath, Paul Otlet, Le Corbusier. *Transnational Associations* 1–2, 2003, s. 82–93. Zdroj: http://www.academia.edu/3127404/The_Language_of_the_World_Museum_Otto_Neurath_Paul_Otlet_Le_Corbusier.

INSTITUTIONAL CRITIQUE IN WESTERN AND CZECHOSLOVAKIAN ART IN THE 1960S AND 1970S

Summary

The text examines the notion of institutional critique and its various forms during the selected period. The primary focus is on the essence of institutional critique, i.e. what formed it, and its manifestations. The first part is a philosophical discourse on institutional definitions of art. This discussion was started in the 1960s by Anglo-American art theoreticians Arthur Danto, George Dickie and Richard Wollheim. Their ideas were important for an understanding of the expression *art world* and the conditions that determine the existence of the artwork itself. The structures and motions in the background of the art world played a crucial role in the emergence of institutional critique.

There follows an examination of the origin and development of specific art works. Works by Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Daniel Buren are set in the flow of artistic movements of the 20th Century. These artists developed a critique of the conventional forms of traditional media into the exploring art institutions, their perceptual, cognitive, structural and discursive parameters. Specifically, they were engaged in critique of the architectural space (Michael Asher), in the acquisition policy and normalizing function of art institutions (Marcel Broodthaers) and their funding (Hans Haacke). Later generations of institutional critics ironized and thematised the conventional and standardized forms of interpretation (Andrea Fraser) and long-lasting systems of racial discrepancies promoted and produced by museums and gallery institutions (Fred Wilson).

The revolutionary tension which partly motivated the emergence of institutional critique and the reflection of gallery space in the art world, also existed in Czechoslovakia in the late 1960s. The text seeks to demonstrate that it is not true that contemporary and progressive art forms occurred exclusively in the West. We need to jettison the mono-central viewpoint of Western art history in order to understand the various and different forms of critical art in the regions.

The next part analyses the difference between the status of the artist in the Western and Eastern art worlds. Artists in Eastern Europe were unable to exhibit their works, many having little or no access to the art market and the media. Hence in these circumstances, it makes no sense to criticize the system of the art world because the artist could not participate in it. While art in the West strived for de-commodification, artists in Eastern Europe tried to avoid official institutions and to *de-officialize* art itself. That is why in the 1970s and 1980s, so many events in Czechoslovakia took place outside the centres. These events were not critical in their external forms, rather in their location. They took place outside the city – in fields (Mutějovice), in a barn (Gallery H in Kostelec nad Černými lesy), in cottages (Malechov), in

a marlstone quarry (Přední Kopanina), in a Franciscan monastery (Hostinné) and elsewhere. The tool of criticism would not be the artwork itself, since this often reflected the inner experience of the author, so much as the birth of a free island in the middle of a languishing institutional system. Such events always had to be kept secret and, upon discovery, immediately cancelled and destroyed.

In conclusion these matters serve to demonstrate the importance of considering the notion of institutional critique from a broader point of view and the dangers of entrapment in a narrowly-defined and limited concept of Western art history.