

BULLETIN 2 | 2013



Výtvarná a architektonická kritika
versus dějiny umění

Recenze knihy Palmy na Vltavě

Rozhovor s Ivo Hlobilem

OBSAH

Spolkové aktuality	3
Téma: Výtvarná a architektonická kritika versus dějiny umění	
ÚVOD	
Hynek Látal – Terezie Nekvindová	4
VÝTVARNÁ KRITIKA A DĚJINY UMĚNÍ	
Petr Wittlich	6
K DISKUZÍ O UMĚLECKÉ KRITICE DNES	
Lada Hubatová-Vacková	8
NĚKOLIK VOLNÝCH POZNÁMEK K VÝTVARNÉ KRITICE	
Filip Šenk	9
RECENZE KNIHY TOMÁŠE WINTERA PALMY NA VLTAVĚ.	
PRIMITIVISMUS, MIMOEVROPSKÉ KULTURY A ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ 1850–1950	
Mariana Dufková	10
O MINULOSTI A BUDOUCNOSTI OBORU A JEHO INSTITUCÍ. ROZHOVOR S IVO HLOBILEM	
Jan Klípa	14
Odborná setkání	
STRATEGIE UMĚLCE, VEŘEJNOST A TRH S UMĚNÍM	
Markéta Theinhardt	17
BAROCKE KUNST UND KULTUR IM DONAURAUM	
Radka Miltová	20
39. KONFERENCE ASOCIACE HISTORIKŮ UMĚNÍ	
Helena Čapková	20
BROUMOVSKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY OD STŘEDOVĚKU DO BAROKA	
Jan Dienstbier	21
KONFERENCE O JANU KOTĚROVI V HRADCI KRÁLOVÉ	
Irena Lehkoživová	23
O „JINÉ“ AVANTGARDĚ VE STOCKHOLMU	
Vojtěch Lahoda	24
FORUM KUNST DES MITTELALTERS	
Aleš Mudra – Filip Srovnal	24
AJG SLAVILA ŠEDESÁTINY	
Alžběta Vargová	26
PRÄZEDENZ, NETZWERKE UND TRANSFERS. INNERE UND ÄUSSERE KOMMUNIKATIONSSTRUKTUREN VON HERRSCHERHÖFEN UND ADELSRESIDENZEN (16.–19. JAHRHUNDERT)	
Martin Krummholz	27
HEILIGE, HELDEN, WÜTERICHE. VERFLOCHTENE HERRSCHAFTSSTILE IM LANGEN JAHRHUNDERT DER LUXEMBURGEM. NĚMECKO-ČESKÁ KONFERENCE V HEIDELBERGU	
Lenka Panušková	27
SPORTOVÁNÍ A CESTOVÁNÍ V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU	
Tomáš Winter	29
BAMBERSKÉ KOLOKVIUM O INSCENACI OBRAZU VLÁDCE V ARCHITEKTONICKÉM PROSTORU	
Jan Ivanega	30

Personalia

CENA PRO ROSTISLAVA ŠVÁCHU red	30
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UHS HANĚ SEIFERTOVÉ Olga Kotková	31
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY ALEŠI MUDROVI Karel Otavský	32

Obituaria

ČEST PAMÁTCE THOMASE MESSERA Jiří Šetlík	33
---	----

Významná životní výročí

.....	34
-------	----

Foto na obálce: Detail torza ženské figury bwete ze sbírky Karla Čapka, Gabon, Mitsoghové, konec 19.–1. třetina 20. století, barvené dřevo, drát, v. 36 cm, soukromá sbírka. Foto: © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Valná hromada UHS

Dne 24. května 2013 se v budově FF UK v Praze konala Valná hromada UHS. V rámci spolkového programu, kterému byla věnována dopolední část zasedání, byly přijaty již dříve navržené změny Jednacího a organizačního řádu UHS, které se týkají přípravy sjezdu historiků umění a role výboru UHS v tomto procesu. Ve smyslu přijatých změn přistoupilo plénium k hlasování o tématu sjezdu, který se bude konat na podzim 2015. Ve dvoukolové volbě bylo zvoleno téma „(Dějiny) umění a věda“. Vlastní příprava sjezdu bude svěřena novému výboru, který vzejde ze zasedání Valné hromady v roce 2014. Cena Josefa Krásky pro historiky umění do 40 let za významný oborový počín v uplynulém kalendářním roce byla udělena Alešovi Mudrovi za knihu *Ecce panis angelorum: Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)*.

Cenu Uměleckohistorické společnosti za mimořádný přínos oboru převzala Hana Seifertová.

Valná hromada přijala podnět zástupců studentů dějin umění a odsouhlasila vznik „sekce mladých“ při UHS. Dalším bodem diskuse se stala problematika obsazování vedoucích postů významných sbírkových institucí v gesci MK ČR. Valná hromada jednohlasným usnesením pověřila výbor UHS, aby na tehdejší ministryni kultury apeloval ve věci vypsání otevřeného výběrového řízení na pozici generálního ředitele NG v Praze a aby na stejném principu trval i v případě budoucího obsazování srovnatelných pozic. Ve smyslu tohoto pověření v následujících měsících výbor UHS také jednal.

Odpolední zasedání bylo věnováno otázce výtvarné a architektonické kritiky a jejího vztahu k dějinám umění. Příspěvky, které otiskujeme v tematické části tohoto čísla Bulletinu, vznikly na základě této diskuse. -jk-

Přijaté změny Jednacího a organizačního řádu UHS

BOD 5. SJEZD HISTORIKŮ UMĚNÍ

UHS v pravidelných, zpravidla tříletých intervalech pořádá sjezdy historiků umění, které jsou akcí celé odborné obce. Jejich přípravu, financování a organizaci zajišťuje výbor UHS ve spolupráci s přípravným a organizačním výborem sjezdu.

Výbor UHS

1. připravuje obsahovou koncepci sjezdu přibližně šest měsíců po uplynutí sjezdu předchozího tak, že v Bulletinu UHS a hromadným mailem vyzývá celou odbornou obec k zaslání návrhů na tematické zaměření sjezdu budoucího

2. na základě obdržených návrhů tématu sjezdu, povinně obsahujících název a krátkou zdůvodňující anotaci, nechává na Valné hromadě UHS, bezprostředně následující po uplynulém sjezdu, hlasovat přítomné členy o sjednocujícím tématu budoucího sjezdu
3. po volbě tématu sjezdu vyzývá členy odborné obce k zaslání návrhů na tematické zaměření jednotlivých sekcí sjezdu
4. na základě obdržených návrhů sekcí sjezdu, povinně obsahujících název, anotaci a personální vedení, ustanovuje jednotlivé sekce a jmenuje jejich vedoucí
5. jmenuje přípravný výbor sjezdu, jehož členy jsou: předseda, dále další člen výboru UHS, tři členové UHS a vedoucí jednotlivých sekcí

Přípravný výbor sjezdu

1. vyhlašuje názvy a anotace jednotlivých sekcí a vyzývá odbornou obec k přihlašování příspěvků
2. posuzuje a vybírá zaslané návrhy příspěvků, sestavuje definitivní program sekcí i celého sjezdu. V případě sporu se o zařazení příspěvků v přípravném výboru hlasuje podle stejných pravidel jako při jednání výboru
3. přijetí nebo odmítnutí příspěvků oznamuje na základě rozhodnutí celého přípravného výboru vedoucí jednotlivých sekcí, kteří však zároveň nesou hlavní odpovědnost za obsah sekcí a důsledně dbají na délku dodaných příspěvků. Vedoucí sekcí obdrží písemnou verzi příspěvků nejpozději šest týdnů před konáním sjezdu,
4. stanovuje na základě vybraných příspěvků podrobný časový harmonogram sjezdu. V něm by se jednotlivé sekce měly překrývat jen minimálně, aby bylo možné navštívit co největší část programu
5. určuje v závislosti na místě konání sjezdu obsah odborné exkurze jako součásti programu sjezdu
6. společně s výborem UHS jmenuje organizační výbor sjezdu, který zajišťuje praktickou organizaci. Ekonomická rozvaha a veškeré smluvní závazky jsou plně v pravomoci předsedy UHS a hospodáře.

CFP: Návrhy sekcí 5. sjezdu historiků umění

Milé kolegyně a kolegové,
vyzýváme vás k zasílání návrhů sekcí 5. sjezdu historiků umění, který proběhne v září 2015. Je zastřešen tématem (Dějiny) umění a věda.

Téma by mělo pojmout pohled jak na dějiny umění coby vědu a otázku jejich vztahů k jiným společenským

vědám, tak na samotné umění ve vztahu k vědám exaktním i společenským. V historické části se lze zabývat různými styčnými body se soudobými vědami (geometrie a matematika nebo historie, ale také např. alchymie), dále i vědeckým bádáním a jeho vlivem např. na architekturu, vědeckou ilustraci apod.

Návrhy by měly obsahovat název sekce, jméno vedoucího, případně vedoucích sekce a výstižnou anotaci. Můžete je zasílat do 28. 2. 2014 e-mailem na adresu vybor@dejinyumeni.cz, nebo poštou na adresu: Umělecko-historická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Husova 4, 110 00 Praha 1.

Téma: VÝTVARNÁ A ARCHITEKTONICKÁ KRITIKA VERSUS DĚJINY UMĚNÍ

Úvod

Hynek Látal – Terezie Nekvindová

V rámci oborového setkání na Valné hromadě UHS proběhla odpoledne 24. května 2013 debata o výtvarné kritice, které se zúčastnili historička umění Lada Hubatová-Vacková z VŠUP v Praze; Jiří Ptáček, nezávislý kurátor a kritik, který pravidelně píše do časopisu *Nový prostor*; Filip Šenk, příspěvatelem Lidových novin, který přednáší na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, a historik architektury a kritik Jakub Potůček z Národní galerie v Praze. Diskuzi moderovali Hynek Látal (Jihočeská univerzita České Budějovice) a Terezie Nekvindová (Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze).

Zadání debaty vyšlo z přesvědčení výboru UHS, že obecně klesla úroveň odborné diskuze v rámci oboru, a v souvislosti s tím také úroveň výtvarné kritiky. Aktuálnost potřeby diskutovat na toto téma podpořila také skutečnost, že se krátce předtím uskutečnily dvě podobné diskuze, iniciované nezávislou INI Gallery při příležitosti vyhlášení prvního ročníku *Ceny Věry Jirousové pro výtvarné kritiky*.¹

Diskuzi jsme rozdělili na tři hlavní bloky: Možnosti a limity výtvarné kritiky, Kritické myšlení, jeho výuka a profesní

uplatnění a poněkud idealistický oddíl Víze. Pozvali jsme jak aktivní kritiky současného umění a architektury, tak zástupkyni výchovy mladých psavců. Debatě předcházela přednáška Petra Wittlicha *Výtvarná kritika a dějiny umění*, která nastolila základní otázky: odkud se bere autorita výtvarného kritika a proč tento formát pěstovat v době, kdy jeho privilegiované místo zaujal kurátor výstav.

Začátek debaty se obrátil k vymezení předmětu výtvarné kritiky a k otázce, zda se liší psaní o volném umění a o architektuře. Podle Jakuba Potůčka kritika z architektonických časopisů v současnosti na rozdíl od devadesátých let 20. století téměř vymizela (s výjimkou časopisu *Stavba*). Problém podle něj spočívá jednak v tom, že jen minimum zdejších aktivních architektů je ochotných a schopných teoretizovat, a jednak v původním nastavení prostředí médií, která se krátce po roce 1989 snažila podpořit kvalitní architektonickou tvorbu, ne ji „kritizovat“. Filip Šenk, který se zabývá architektonickou i výtvarnou kritikou, naznačil, že hodnocení architektury je v určitém ohledu jednodušší než například u výstav současného výtvarného umění, protože

systém hodnot je v jejím případě jasnější – podobně, jako u klasických umělecko-historických výstav staršího umění.

Diskutována byla také otázka, o čem kritika v současnosti mlčí: Jakub Potůček vyzdvihl, že to se děje v případě architektů, kteří se stali uznávanými autoritami, takže se ve veřejné diskusi stávají prakticky nedotknutelnými. Podle něj navíc většina recenzentů architektury má humanitní vzdělání, a tak se špatně orientuje v jejích technických aspektech. Lada Hubatová-Vacková shrnula, že ze všech typů umělecké kritiky je hodnocení čerstvého individuálního díla bez souvislostí zdaleka nejobtížnější, neboť prozatím nejsou stanovena žádná kritéria. Záleží tak nejvíce na kritikově literárním talentu a jeho intuici, aby byl schopen rozpoznat a formulovat hodnoty, které dílo přináší. O něco snazší je kritika výstupů v oblasti užitého umění a architektury, v rámci nichž musí tvůrci respektovat jasná pravidla. Při psaní re-

Také zdůraznil, že je třeba uplatňovat čistě subjektivní kritéria, která jsou ovšem založena na znalostech daného problému. S tím souvisí i nutnost vysvětlení vyřčeného soudu čtenářskému publiku.

Otevřeno bylo také téma role kritika umění versus role historika umění. Hubatová-Vacková připomněla tradiční akademický přístup, v němž se kritik umění zabývá díly mladšími než padesát let, historik umění pak zkoumá všechny starší epochy. Důležité přitom je terminologicky utřídit jevy, které se objevují a jimiž se kritik zabývá, pokud chce diskutovat a podrobovat kritice současné dění na akademické půdě. Je však dobré, pokud si umělecká kritika udržuje čerstvost vyjadřování, s ní související charakter literárního žánru a intuici, jimiž „kodikovaná“, racionální věda není schopna v takové míře disponovat. S tím rovněž souvisí otázka, zda může v českém prostředí fungovat role „čistého“ kritika umění. Jiří Ptáček za-

stává názor, že nikoliv, neboť takto specializovaný autor se jednoduše nemůže uživit, a musí proto své role kombinovat.

Rozmlnění profese kritika souvisí dále s tím, že kritické psaní již jednoznačně nekategorizuje umělecké výkony. Jeho cílem se stává nastartování debaty, z níž pak může vzejít určitý kolektivně sdílený názor. Marcel Fišer z publika připomněl, že volání po „kritickém“ kritikovi vychází z toho, že v devadesátých letech 20. století do novin psali lidé, jejichž názor zněl jasně a kriticky, čímž diskusi podněcoval. Debatující se však shodli, že po postmoderní lekci už není možné, aby existoval kritik baudelairovského typu, jehož názory respektuje pasivní publikum. Názory na umělecké výstupy se mohou objevovat i jinde než v kdysi určujících tištěných médiích. Jiří Ptáček zmínil, že pozice autoritativního kritika, jenž by určoval obecný názor, nemůže existovat také proto, že tradiční formáty (noviny, rozhlas, příp. televize), v nichž se výrazné kritické osobnosti objevovaly, již neplní onu hlavní informační funkci. Navíc se zatím ne-



Honoré Daumier, *Milovníci umění*, 1860, kolorovaná litografie

cenzí výstav, které jsou výstupem dlouhodobějších badatelských záměrů, je třeba znát a nastudovat tento záměr. Další samostatnou kategorií je podle Hubatové-Vackové recenzování knih.

Diskutující byli požádáni, aby odtajnila svá kritéria, kterými se řídí při hodnocení umění. Podle slov Jiřího Ptáčka je vždy nutné o předmětu přemýšlet v souvislosti s daným mediálním rámcem, což může mít na konečné hodnocení určitý dopad. Ptáček ve své práci v zásadě postupuje podle toho, s jakou ambicí předmět kritiky do uměleckého prostředí vstupuje a jak tuto deklarovanou ambici naplňuje.

daří vytvořit nové formáty kritiky, odpovídající multimediálnímu prostředí, které začíná dominovat. Pouhé „překlopení“ textu z tištěných periodik na internet totiž nestačí. Mediální svět sám relativizuje názory, začíná platit, že stejně cenná je jakákoli zmínka, navzdory svému obsahu. V současnosti je navíc těžké odlišit PR texty od recenzí. Jakub Potůček se zastavil u problematické osobnosti kritika architektury Zdeňka Lukeše, v jehož výstupech se již dlouhou dobu spojuje úsudek nad stavbami s budováním čistě osobního mediálního obrazu. Jako opačný případ byly zmíněny mediální výstupy Adama Gebriana. Potůček ale zdůraznil, že by

bylo vhodné, aby podobných osobností bylo více a vznikla tak pluralita silných a srozumitelně formulovaných názorů.

Podle Jiřího Ptáčka je málo kritiků, kteří by mohli mladším umělcům poskytovat zpětnou vazbu, o kterou umělci stojí. A naopak, někteří tvůrci mají podle Hubatové-Vackové tendenci „nadbíhat“ kurátorům, kteří utvářejí diskurz současného českého umění. Kritika by přitom měla naopak reflektovat umělce, kteří současný diskurz překračují, čímž mohou celou scénou posunovat kupředu. Problémem může být také nedostatek odborné diskuze o kritice v rámci oboru, například Filip Šenk nadnesl otázku, zda by nebylo dobré, aby se teoretické reflexi kritiky pravidelně věnoval časopis Umění; Jiří Ptáček připomněl, že se o to již pokouší časopis Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, vydávaný VVP AVU.

Tomáš Winter se dotázal, jak diskutující chápou možnosti propojení kurátorské činnosti v oboru současného umění a hlubokých znalostí starších epoch, neboť podle něj jsou právě texty takových osobností v minulosti dodnes velmi přínosné. Lada Hubatová-Vacková reagovala příkladem Vincence Kramáře, který může sloužit jako model velmi poučeného historika umění a zároveň angažovaného kurátora, který udává směr určitému proudu soudobého umění. Diskutována byla rovněž otázka, jak nakládat s kritikou jako s často jediným zdrojem informací při kon-

struování dějin umění. Problémem může být, když historik umění vědomě upřednostní situace, které sám jako kritik konstituoval (zmněna byla výstava Ostrovy odporu manželů Ševčíkových, kteří zároveň formovali směřování části uměleckého vývoje českého umění posledních třiceti let).

Lada Hubatová-Vacková také přiblížila způsob výuky umělecké kritiky na VŠUP. Při něm je třeba vzít v potaz skutečnost, že se jedná o složitý útvar, stojící na pomezí dějin umění a literatury, a že je třeba nadání i vzdělání a nasazení pro věc. Autorka poznamenala, že mezi studenty nyní sleduje snahu proměnit způsob psaní, kdy se místo popisu a kritického vymezení snaží pomocí metafory přiblížit k poetice díla. Ačkoli se jedná zatím o experimenty, jsou zřejmě určitým příznakem proměny způsobu psaní. Psaní kritik bývá pro studenty a absolventy dějin umění startovním polem jejich kariéry, ale velmi často tuto oblast opouštějí ve prospěch „prestížnějších“, větších formátů (katalogy, knihy, výstavy atp.).

Vzhledem k nevelké české umělecké scéně může mít vyslovení názoru i velmi nepříjemné osobní konsekvence. Jiří Ptáček ovšem v této souvislosti zdůraznil, že nejcennější je odvážit se kriticky vyjádřit k práci svých přátel, a tím stimulovat debatu. Jedním ze závěrů může být zjištění, že kritika patří také k etickému rozměru samotného fungování v rámci oboru, a je tedy určitou povinností odborníka vůči své vědecké disciplíně.

¹Umělecká kritika očima kritiků, Praha, INI Gallery, 13. 5. 2013, diskutující: Jan Vítvar, Jan Skřivánek, Petr Fischer, Tereza Stejskalová, moderoval Marek Pokorný, a Umělecká kritika očima umělců, Praha, INI Gallery, 20. 5. 2013, diskutující: Vladimír Houdek, David Kořínek, Jiří Kovanda, Pavel Sterec, moderovala Silvie Šeborová. Udělení Ceny Věry Jirousové proběhlo večer v den konání Valné hromady UHS.

Výtvarná kritika a dějiny umění

Petr Wittlich

Litografie Honoré Daumiera s podtitulem Promenáda významného kritika pochází z dob, kdy ještě měla výtvarná kritika náležitý říz a respekt. Od té doby se mnoho změnilo – privilegované místo kritika zaujal výstavní kurátor, který dnes aktivně roztáčí koleso celého výtvarného provozu mezi umělcem a zhodnocením jeho výstavy. Ale tak jako v době televize nezaniklo klasické divadlo, tak ani výtvarná kritika není zbytečná, naopak bychom si přáli, aby prosperovala a plnila své kompetence jak vůči umělcům, tak vůči publiku.

Otázka zní, odkud se bere autorita výtvarného kritika. Částečně je to záležitost institucionální. Daumierův vlivný kritik působil za časů výročních Salonů, které pro většinu výtvarníků znamenaly prakticky jedinou možnost, jak předstoupit před veřejnost a uplatnit se v konkurenci narůstající v druhé polovině 19. století řadou geometrickou. Tady byla každá zmínka v tisku dobrá a pochlebování umělců na Daumierově kresbě dobře vystihuje korupčnost tohoto prostředí.¹ Tuto situaci výrazně změnila secesní spolky a hlavně soukromé galerie, které umožnily řadu nebývalých novot, jako kupříkladu individuální výstavy a retrospektivy. Secesní spolky začaly garantovat kvalitu i mladých nebo zapomenutých autorů a ještě efektivnější byly nové mar-

ketingové strategie odvážnějších podnikatelů na uměleckém trhu, kteří přišli s plánovanými aukcemi a smlouvami o exkluzivním zastupování jednotlivých umělců.²

To vše oslabovalo všemocnost výtvarné kritiky, proti jejímž dogmatům ještě roku 1902 marně protestoval Paul Gauguin svými Tlachy jednoho mazala. Kolegium kritiků v Mercure de France je odložilo jakožto „neaktuální“.³ Gauguinovi se dostalo satisfakce již jeho retrospektivou roku 1906 na Podzimním salonu, ale také výtvarná kritika se zmodernizovala, když se v ní prosadili programoví kritici spojení s avantgardou, jako byl třeba Apollinaire. Dodnes se dohadujeme, do jaké míry poškodil Františka Kupku jeho konflikt s Apollinaiem ohledně orfismu.

Zde se dostáváme už k důležité otázce po vztahu mezi výtvarnou kritikou a dějinami umění. Samotné oborové dějiny umění musejí mít k výtvarné kritice kritický postoj. Přesvědčují se o tom hlavně historici novodobého nebo moderního umění, pro které je dobová kritika cenným pramenem, se kterým ovšem musejí zacházet tak jako s každým jiným pramenem, to jest kriticky. Takový postoj ovšem vyžaduje, aby bylo zřetelné, co se vlastně kritizuje, tedy aby se objasnila specifická povaha kritizovaného.

Výtvarná kritika je literární žánr, a proto v ní hraje zá-

sadní roli její topika. Můžeme se zeptat, zda v ní tak nefunguje něco podobného, co konstatovali Ernst Kris a Otto Kurz v Legendě o umělci, totiž určitá schémata a strategie, která posilují význam výtvarné kritiky.⁴ Myslím, že v ní lze dost snadno detekovat topoi „úpadek společnosti a jejího umění“, které umožňovalo programovým kritikům vytvářet utopické projekty všech avantgardních -ismů a zatracovat všechny paséismus. Ale kupodivu totéž schéma umožňovalo zároveň konzervativním kritikům kázat morálku tradice všem modernistickým „deformátorům“. To je hluboce zakotveno v dějinách výtvarné kritiky, protože tyto postupy najdeme už v antice, u Plinia nebo Pausania.⁵

Takové rozdvojení morálního imperativu výtvarné kritiky, který už od Kanta spočívá v obhajobě umění jako reprezentace lidské svobody, bylo zpochybněno v postmoderním myšlení, ale je otázka, zda tak samotná kritika nepřišla o svůj *raison d'être*.

V této souvislosti se mi vybavuje břitká recenze, kterou uvítal Craig Owens, jeden z nejbystřejších amerických teoretiků, známou knihu Rosalindy Kraussové *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.⁶ Nešlo o nic menšího než o základní kritické zhodnocení modernismu. Owens ukazoval, že k tomu nestačí pochopit strukturální kód modernismu, jako to udělala Kraussová, když se zabývala tématy mřížky nebo koláže v moderním umění. Že je třeba jít ještě dál, od logické strukturální analýzy k analýze ideologické.

Ideologie tady ovšem neznamená jen obvyklé „falešné vědomí“, ale, podle Jeana Baudrillarda, je to základní prostředek extenze strukturálního kódu do všech úrovní sociální reality. Saussurova diferenciální hypotéza kódu jako vztahu Označující/Označované tak byla využita k revalorizaci modernistického mýtu duální jednoty ve prospěch difference, která je zároveň fundamentální artikulací každého ideologického procesu.

Jedině tak mohlo být nově poukázáno na problematiku fetišizace objektu, která i v moderním umění sehrála významnou roli. Fetišizace se projevila jako sociální funkce, jako doslova „vášeň pro kód“, tedy jako jeho emocionální nebo podvědomé přijetí.

Hlavně se ale objevila ideologie jako nástroj kritického vědomí, které je si vědomo svého omezení právě ideologií. Z toho mohl vzniknout jiný pohled na avantgardu, od dělující ji od modernismu.

Duální znak modernismu je difference, ale silně komprimovaná kódem, který zbavuje objekty a subjekty jejich materiálnosti a historie ve prospěch své diferenciální logiky. Ta jediné určuje, co bude mít hodnotu, protože je

to uvnitř kódu, který zevnitř zajišťuje homogenitu moderního kapitalistického prostředí, jehož je umění součástí, takže modernistické umění se potom také dobře prodává.

Avantgarda se oproti tomu vyznačuje svým utopismem, který je podle Louise Marina „ideologickou kritikou ideologie“.⁷ Tím, že vnáší do diskursu negaci, distanci a alternativní fabulaci, vytváří prostor nejenom pro ideová fantasmata, ale i pro kritiku ideologie.

Dnešní zájem o Slavojе Žižeka naznačuje, že se tady usilovně hledá další argument pro pochopení antagonismu, na kterém je celkově strukturována naše sociální realita. Představa ideologie jako „strašidelného doplňku“, skrývajícího mezeru v symbolickém řádu naší reality, naznačuje propast Reálna, která tolik přitahuje řadu současných kreativních umělců. Trasovat tuto stopu lze ale zase jenom analýzou a kritikou ideologie.⁸

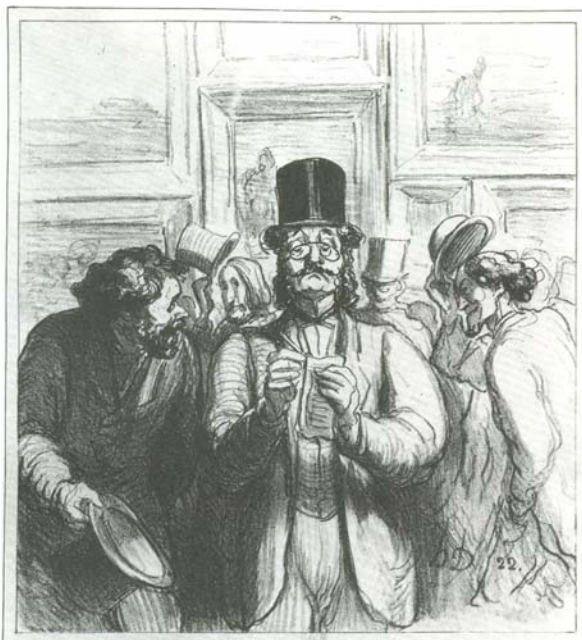
V souvislosti s tím se ukazuje význam rétoriky jako prostředku, kterým ideologie sděluje své kontradiktorní významy sociálnímu a kulturnímu prostředí. Kromě progra-

mové výtvarné kritiky, vyznačující hlavní intencionální linie dobového myšlení, má tak pro historika umění značnou hodnotu i kritika referenční, která spíše zaznamenává fakta a různé názory a je vítaným zdrojem údajů, významných pro mnohdy obtížnou rekonstrukci dobových událostí a situací.

O tom, že tento spíše podceňovaný druh výtvarné kritiky může být pro historika velmi cenný, se přesvědčil kupříkladu Michael Baxandall, když ve své práci *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* upozornil na charakteristiky umělců od Cristofora Landina, filologa florentské univerzity, který také do italštiny přeložil Plinia.⁹ Od

něho převzal Landino metodu metafory, která však není libovolná, ale propojuje termíny z uměleckého prostředí se slovy používanými v neuměleckých, sociálních a literárních kontextech. Landino tak dovedl vyhmátnout několik důležitých programových uměleckých termínů jako *disegno*, *rilievo*, *prospectivo* a spojit je s termíny, které Florentané znali ze svých řemeslnických zkušeností s barvením látek nebo z dobové rétoriky, a v jejich vzájemné kombinaci docela přesně popsat styly jednotlivých malířů, jako byli Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Fra Angelico a mnozí další.

Takové metafory postihují sociální zkušenost určité doby a jsou to slovní obrazy, podobně jako jsou výtvarné obrazy nebo hudební obrazy. Jsou to tedy také specifické ideje a pochyby o dnešní výtvarné kritice spočívající podle mého názoru právě v tom, že jí chybí ideologie a rétorika tohoto druhu.



Honoré Daumier, *Promenáda významného kritika*, 1865, litografie

¹La Promenade du Critique Influent. Anthologie de la Critique d'art en France 1850–1900, Paris 1990.

²Robert Jensen, Marketing Modernism in Fin-de Siècle Europe, Princeton – New Jersey 1994.

³Dario Gambroni, „Après le régime de sabre le régime de l'homme des lettres“. La critique d'art comme pouvoir et enjeu, in: La Critique d'art en France 1850–1900, Saint-Etienne 1989.

⁴Ernst Kris – Otto Kurz, Legenda o umělci. Historický pokus, Praha 2008.

⁵Petr Wittlich, Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Praha 2008.

⁶Craig Owens, Analysis Logical and Ideological, in: idem, Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, University of California Press 1992, s. 268–283.

⁷Louis Marin, Utopiques. Jeux d'Espaces, Paris 1973, s. 249–256.

⁸Slavoj Žižek, Podkova nade dveřmi. Výbor z textů, Praha 2008.

⁹Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, Oxford 1972.

K diskuzi o umělecké kritice dnes

Lada Hubatová-Vacková

Legendárně bouřlivá polarizace názorů, která se odehrála mezi kritiky kolem Munchovy pražské výstavy v roce 1905, je v dnešní době stěží představitelná. Na jedné straně pozice konzervativnějšího K. B. Mádl, který výstavu nepřijal a Munchovu „mazanici barevných skvrn“ chápal jako „posměch reálným pravzorům“; na druhé straně extatickou malbu přijímající Miloš Jiránek, F. X. Šalda, Miloš Marten a F. X. Jiřík. Názory uměleckých kritiků coby arbitráž uměleckého vkusu byly ukazatelem pro dezorientované veřejné mínění, které se přiklánělo k tomu či onomu táboru.

Nejenže jsme si na skandály a extrémní projevy umělcovy originality ve všech nuancích vlastně přivykli, ale také výlučná role uměleckého kritika coby skutečného navigačního „majáku“, který stanovuje přijetí či nepřijetí určitého postoje do sféry umění, už dnes není tak dominantní a přehledná. Doba elitního kritika, který situaci na uměleckém poli svými názory moderoval a formoval tak dobový kánon, do jisté míry minula (srov. Ronán McDonald, Death of the Critic, University of Reading 2007). Oproti modelovému příkladu s kritikou kolem Munchovy výstavy je situace dnes složitější, a to z několika důvodů, které naznačují níže uvedené problémové okruhy:

- 1. Kritérium kvality a umělecké hodnoty.** Ještě Mádl při svém soudu nad Munchem věřil v možnou oporu v konstantní umělecké hodnotě, opřené o jakýsi klasický „reálný pravzor“. Šalda už této opoře nevěřil a pohyblivá kritéria hledal v subjektivním prožitku a „impresionistické“, tj. dojemové kritice. Václav Černý později – přestože se kriticky vymezoval vůči Šaldově impresionistické metodě a hájil „vědeckou kritiku“ – uznával, že kritérium kvality se musí při každém hodnotícím soudu ustavovat ve vztahu k hodnocenému znovu. Pevné obrysy umělecké hodnoty stanovené a priori v umění neexistují, podle Černého rozhoduje vždy jednotlivý, zvláštní případ a jeho imanentní a neopakovatelné kvality. Nicméně v šedesátých letech Černý věřil, že je možné „objektivním“ erudovaným soudem rozlišit uměleckou hodnotu od marginálie, skutečnou kvalitu od průměrnosti.
- 2. Umění a neumění.** V roce 1968, kdy Černý publikoval knihu Co je kritika, co není a k čemu je na světě,

ještě umění nezasáhla vlna popkultury a uměleckého liberalismu, která později výrazně nabourala hranice mezi uměním a neuměním, mezi centrem a periferií, mezi elitním a okrajovým. Černý stále tyto hranice ctil. Vedle umělecké historie a umělecké kritiky se začínaly i v akademickém světě ustavovat nové hodnotové modely, které formulovala nově vzniklá „Cultural Studies“. Optikou kulturních studií kritérium prvořadé umělecké hodnoty ztratilo na významu. Václav Černý nepřijímal vážně míněný kritický zájem o věci druhé a třetí kategorie. Sféra vizuální kultury se ale otevřela i hlasům, které na uměleckém díle objevují kvality relevantní z hlediska politiky, sociologie, biologie – tedy nejen z hlediska estetiky. Černý by asi tento ústupek od umělecké kritiky chápal jako tendenční poklesek a zhroucení páteře oboru.

- 3. Médium umělecké kritiky.** Umělecká kritika se dnes nešíří pouze médii uměleckého časopisu nebo denního tisku. Není jeden výrazný medializovaný názor elitního kritika coby dominantního nositele vkusu. Obecně je publikum vzdělanější, je schopné určitého kritického soudu. Na rozdíl od Šaldovy doby existuje už několik generací vzdělaných a školených uměleckých historiků a absolventů vizuálních/kulturních studií. Existuje vyspělejší, ne tak manipulovatelné veřejné mínění a určitý – byť roztržitý „public feel“. Ten se přímo nepojí a neztotožňuje s názory slavných kritiků, ale vzniká ve složité návaznosti na různá diskuzní fóra, weby, blogy. Internetová kultura a obecně rozšířený „blogging“ určitě umožňuje demokratizaci debaty v oblasti umění, ale formálně médium internetu a sdílení tříští a radikálně podlamuje tradici stylistiky a argumentace výtvarné kritiky. Na současných studentech je tento zlom a příchod nové „internetové“ generace zřejmý. Bortí se hranice, bortí se kritéria, zbořila se oborová identita. Studenty to někdy navrací zpět k impresionistické kritice, ale ne velkolepého a patetického Šaldova literárního ražení. Naopak, jde jen o fragmentární záznamy dojmů na síti, které zcela nerespektují syntaktické a stylistické utváření textu jako celku. Je možné, že se časem forma umělecké kritiky promění v závislosti na proměně do-

minantního média. Jazyk kritiky nemůže být úplně antikvovaný a nereagovat na změnu média. Je dobře, že u nás není kritika na webu a blogu úplně ponechána diskuzní svévoli, ale její úroveň už zvedá řada odborníků, mj. i z akademického světa.

4. Program, manifest, rétorika. Umělecká kritika byla tradičně programová, a to jí také dodávalo potřebný říz. I to je dnes obtížné – jazyková forma manifestačních prohlášení, programových kritik v době „anything goes“ a plurality přístupů může vyznít dokonce směšně a anachronicky. Forma manifestu je propojená s ideologickou (resp. tendenční) rétorikou a dogmatismem. Skutečnost, že lze dnes stěží psát programovou kritiku, ovšem neznamená kritikovu beznázorovost a rozbledlost.

Vést seminář umělecké kritiky s vědomím této změněné dobové konfigurace není jednoduché. Umělecká kritika je navíc složitý žánr, který se pohybuje na hranici mezi uměním (tj. literaturou) a vědou. Ne každý má na ni vlohy (vizuální a muzický cit, plí, talent) a charakterové vlastnosti (odvahu, zdravou drzost, schopnost čelit protináзору).

Velkou část semestru věnujeme společně se studenty diskuzím nad aktuálními výstavami (na jejichž konkrétním výběru se shodneme), debatujeme s kurátory výstav. Domluvíme se předem na žánru kritiky (glosa, fejeton, recenze, atp.), na předpokládaném publikačním médiu (tisk, web) a na rozsahu. Texty si křížově mailem rozešleme a pak je společně rozebíráme. Některé ze seminárních kritik jsou publikovány.

Jednoznačný recept na „výuku“ umělecké kritiky nemám, nevnučuji studentům striktní pravidla. Vedu je ale k tomu, aby byli schopni co nejpřesněji popsat vizuální obraz (formální popis současného uměleckého díla podle vlastní volby je jedním z prvních úkolů), aby hodně četli beletrii, sledovali okolní dění (nejen umělecké), aby byli schopni sdělit svůj názor a aby se i na kritiku pečlivě připravovali dohledáváním přípravných materiálů v knihovnách, nejen na webu. Kritika by neměla být pouhou autorovou exhibicí osobního dojmu, přepisu tiskové zprávy, ale měla by vycházet z hlubšího, odborně vědeckého a věci znalého základu. Měla by zpřesňovat terminologii a připravovat ji tak pro dějiny umění. Jazyk umělecké kritiky si ale navzdory své odbornosti musí uchovat živý, nezkornatělý styl. Realizovat to není snadné a umí to málokdo.

Několik volných poznámek k výtvarné kritice

Filip Šenk

Poznámky o výtvarné kritice, které vycházejí z mé vlastní praxe, se točí kolem několika částečně se překrývajících okruhů otázek, přesněji snad pochybností. Některé se vážou přirozeně k předmětu samotnému a jiné k nástroji ohledávání předmětu, tedy k současnému umění a nazírání na něj. Pro pozorovatele současného umění s ambicí kriticky zvažovat, co je současné umění v nejširším slova smyslu, je podle mého soudu nezbytné neustále se vracet k základním určení umění, stejně jako k tomu, co je smyslem psaní o něm.

Jedním z nástrojů takového myšlení je možnost soustředit se na hodnoty, které se přímo odrážejí v jazyku používaném při popisu výtvarného díla a případném uvažování o něm. Je základní otázkou, jak zformulovat slovník, který by byl funkční a současně nebyl nesrozumitelný a nudný, i když třeba technicky správný. Pokud bych se měl pokusit poodstoupit od vlastního slovníku a nahlížet na jeho hlavní charakteristiky, ačkoli je to pokus předem odsouzený k neúplnosti, protože z myslí ani slovníku vystoupit nejde, nezbylo by mi než vytvořit alespoň pokus o ucelený hodnotový systém nazírání na výtvarné umění. A do toho se pouštět nehodlám z celé řady dobrých důvodů, omezím se proto na několik poznámek.

Vnímám zřetelnou pluralitu výtvarného vyjadřování a uměleckého záměru, která nemůže být redukována na jednoduchou definici pojmu „současné umění“, už jen pro

čistě statistické počty současných umělců a na ně navázaného galerijního průmyslu. Jednou ze základních charakteristik pojmu umění je podle mého jeho neukončenost a proměnlivost obsahu, která zmíněnou pluralitu podmiňuje. Toto konstatování by ale nemělo vést k rezignování na snahu určit blíže současný obsah.

Současné umění podléhá historicitě, nevznáší se v historickém vakuu a jako takové je nutné jej uvádět do širokého kontextu proměnlivosti obsahu pojmu umění a příslušných slovníků (funkční slovníky minulosti velmi dobře ukázali Umberto Eco a Michael Baxandall). Při pokusu o uvedení díla do kontextu, při uvádění okolností a vztahů jeho vzniku se nelze omezit na vytváření pseudopozitivistických map vlivů a vývoje předstírající neutrální pozici diváka. Smyslem uvádění těchto náležitostí je být nápomocen hlubšímu pochopení díla (včetně rozporů a ideologií), a s tím současně hlubšímu prožití díla ze současných pozic. Cílem je rozšiřování pole vidění. V tom se kritické uvažování o současném umění kryje s dějinami umění. Další shodu vidím také v důležitosti ekfráze (popisu uměleckých děl). Sebelepší slovník ovšem je vždy limitován přenosem vrstevnaté vizuální zkušenosti do slov, protože se nedíváme slovy, ale slova přitom jsou jediným nástrojem, jak zprostředkovat zážitek.

Řečeno co nejjednodušeji, jedním z pomocných vodítek praxe kritického pozorovatele současného umění je po-

rovnávání uměleckého záměru, toho, co je divákovi ve výsledku nabízeno a proč. Úvahy sledují, zda se umělci podařilo vyjádřit výtvarnou formou vlastní záměr, a současně je třeba se zabývat záměrem samotným. To považuji za opravdu zásadní, protože to plně odpovídá hledání sociální situace, pozice, hodnoty i smyslu současného uměleckého vyjadřování. Z mého pohledu se proto centrálním pojmem hodnocení stává podnětnost díla ve smyslu vybití k přemýšlení mimo stereotypy, k iniciování vyprá-

vění o prožívaném světě, které se neuchyluje k odhalování věčných pravd, nevede k banálním vyústěním a není pouhou fikcí. Současně by takový obsah měl být doprovázen odpovídajícím zpracováním výtvarné formy, aby ta sama byla součástí zmíněné podnětnosti. Nereflektovanou premisou tohoto vyjádření je považování umění za specifickou formu poznání skrze spoluprožitek, spoluprožití. Budoucí úvahy by proto měly podrobit zkoumání tento předpoklad. Snad na to někdy přijde vhodná chvíle.

Recenze knihy Tomáše Wintera Palmy na Vltavě. Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950

(Řevnice, *Arbor vitae* – Plzeň, *Západočeská galerie* – Praha, *Artefactum*, nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., 2013)

Mariana Dufková

Knihy Palmy na Vltavě byla vydána u příležitosti stejnojmenné výstavy, která proběhla od 30. 1. do 28. 4. 2013 ve výstavní síni Masné krámy Západočeské galerie v Plzni. Autor publikace i výstavy Tomáš Winter v ní mapuje vliv původních kultur subsaharské Afriky, Ameriky a Oceánie na české výtvarné prostředí: přibližuje zájem o „primitivní umění“ a jeho výtvarný ohlas u českých cestovatelů (mj. Vojty Náprstka, Emila Holuba, Alberta Vojtěcha Friče) a poté umělců i teoretiků (Mikoláše Alše, Jana Preislera, Jana Zrzavého, Josefa Čapka, Emila Filly, Františka Hudečka ad.), interpretuje konkrétní výtvarná díla, jejichž tvůrci v průběhu času bezprostředně navazovali na mimoevropské umělecké tendence, a představuje významné sbírky etnických předmětů zdejších výtvarníků-sběratelů, zejména Adolfa Hoffmeistera a Emila Filly. Soustřeďuje se na objasnění ideologické povahy dobových stereotypů primitivismu a snaží se ukázat, jak podstatnou roli primitivismus sehrál ve vývoji českého umění, třebaže Rakouské císařství, Rakousko-Uhersko ani samostatné Československo nebyly koloniálními mocnostmi.

Téma tzv. primitivního neboli etnického či kmenového umění – jak Winter těmito různými dobovými termíny „s vědomím jisté problematičnosti“ (s. 9) střídavě označuje tvorbu původních kultur Afriky, Oceánie a Ameriky – stálo v českých dějinách umění z různých důvodů dlouhou dobu stranou. Pomineme-li odbornou literaturu přelomu 20. a začátku 21. století, která se primitivismem zabývala v jednotlivých aspektech (za vše uvedme sborník z konference výstavy *Divočina – příroda, duše, jazyk* z roku 2002, katalog výstavy *Exotismy ve výtvarném umění XX. století v Čechách* a na Moravě z roku 2007, práce Jiřího Opelíka a Aleny Pomajzlové v souvislosti s tvorbou Josefa Čapka,¹ studie

Karla Srpa o raném Devětsilu a skupině Tvrdošíjných² či text Vojtěcha Lahody o primitivismu dvacátých a třicátých let 20. století v Československu³), jde o první českou publikaci věnující se této problematice souborně. Ta je v knize vymezena lety 1850–1950, čili na jedné straně obdobím vzniku souvislejšího diskursu o mimoevropských kulturách v českých zemích a na straně druhé skutečným koncem avantgardy, souběžným se slábnoucím zájmem o sledované projevy. Winter přitom vychází z několika vlastních studií z předešlých let, které v přepracované podobě do nynější knihy také zahrnuje.

Zatímco v českém prostředí jsou tedy Palmy na Vltavě prvním uceleným pohledem na zmíněné téma, v zahraničí se fenomén primitivismu zkoumá již delší čas. Winter reflektuje bibliografii známých západoevropských a amerických autorů 20. století od Roberta Goldwatera, Wenera Schmalenbacha přes Jeana Lauda až po Williama Rubina, Frances S. Connellyovou či Ernsta Gombricha. Poučen postkoloniálním myšlením, zabývá se primitivismem původních kultur v širokém kritickém záběru, včetně odkrývání starších myšlenkových stereotypů, jako je koloniální diskurs, rasové a genderové postoje nebo určitý vztah ke kanibalismu. „Moderní primitivismus“ pak vřazuje do kontextu archaismu i exotismu, vykládá jej v souvislostech soudobé etnografie a antropologie. Kniha tak usiluje primitivismus představit nejen jako estetickou kategorii, ale také jako diskurs – specifickou promluvu o politických, sociálních a morálních aspektech kultur mimoevropských i evropských.

Široce pojatému tématu, rozčleněnému do patnácti kapitol – případových studií, odpovídá i zdařilá vizuální podoba knihy, navržená Adélou Svobodovou a Terezou Hejmovou. Do jednotlivých kapitol jsou vkládány další krátké, barevně

odlišené texty. Jde o jakési rozšířené poznámky pod čarou, které zpravidla česká témata kapitol rozšiřují o zahraniční kontext. Takto vyznačené pasáže lze číst buď souběžně v rámci kapitoly, nebo až zpětně, jako samostatné exkurzy. Četbě to dodává zvláštní dynamiku.

V metodologicky zaměřené úvodní kapitole autor stručně seznamuje s genezí pojmu „primitivní“ a charakterizuje proměnu jeho pojetí od osvícenství po současnost, přičemž „moderní primitivismus“ datuje od Gauguinova „radikálního sloučení primitivního stylu s evropskou tradicí“ (s. 9). Za další klíčový moment považuje objevení a aktivní tvůrčí vstřebání sochařství subsaharské Afriky pařížskými umělci kolem roku 1905. Při vymezení vlastního tématu Winter výslovně podtrhuje důraz kladený „na primitivismus ve významu recepce původních kultur subsaharské Afriky, Oceánie a Ameriky, respektive jejich výtvarného umění. Ostatními primitivismy se text detailněji zabývá pouze tehdy, když s tématem úzce souvisí. Vedle programu novoprimativismu kolem roku 1910 jde o vztahy k dětské kresbě, lidovému umění či tvorbě choromyslných.“ (s. 12) Zmíněné další rozmanité formy nepochybně představují podstatnou součást moderního primitivismu v úzkém sepětí s odnoží etnického umění především v prostředí nekoloniálních států, jakými České země byly, a v budoucnosti by jistě zasloužily hlubší analýzu, aby byl obraz širokého pojetí primitivismu v Čechách kompletní.

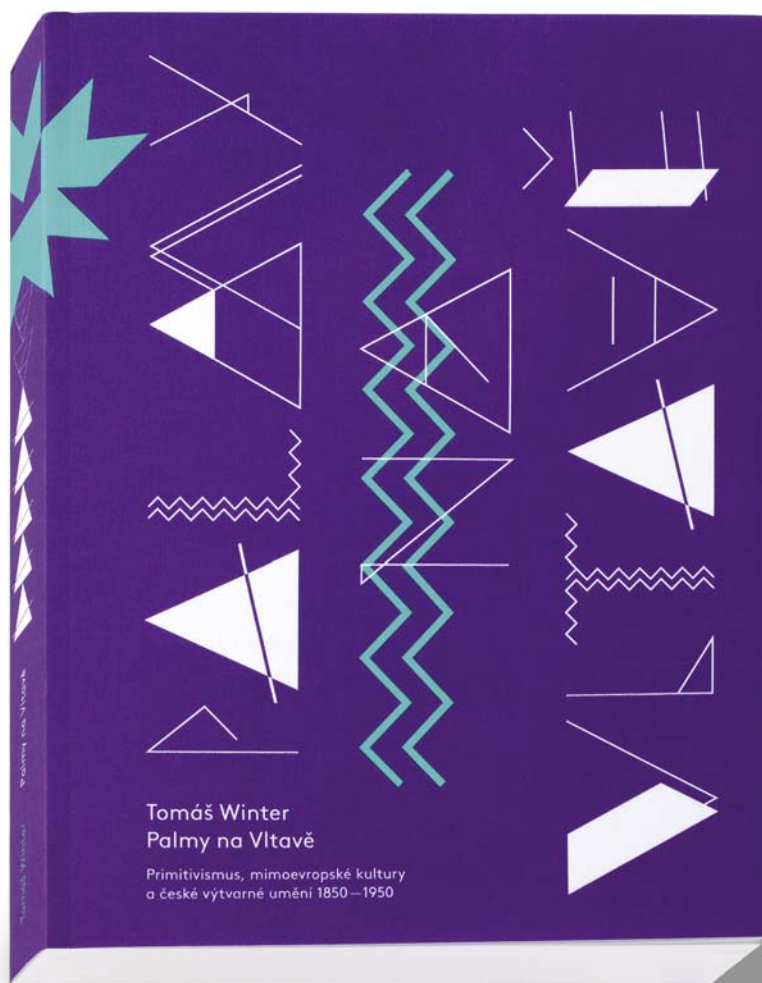
Následující dvě kapitoly se zaměřují na pohled českých cestovatelů a sběratelů 19. století (hlavně Vojty Náprstka, Emila Holuba, Enriqua Stanka Vráze a Josefa Kořenského) na domorodé kmeny, plný dobových stereotypů a předsudků. Ti v souladu s dobovým pojetím chápali původní africké, americké a oceánské národy jako kultury bez vývoje, jejichž snící, hraví obyvatelé mohou být probuzeni k (pravému) životu pouze příchodem evropské civilizace. Domorodce v zásadě považovali za instinktivní, neracionální bytosti, a navíc u nich postrádali přítomnost klasického ideálu krásy. I když však cestovatelé obdivovali kolonizační úsilí evropských mocností, Vráz s Holubem a Kořenským se stávali také jeho příležitostnými kritiky.

Winter přesvědčivě odkrývá myšlenkové i vizuální stereotypy, které vycházejí ze dvou protichůdných historických diskursů: na jedné straně poukazuje na rasové postoje a konkrétní způsoby participace na koloniálním diskursu, na straně druhé na pozitivní ideje vycházející z konceptu tzv. ušlechtilého divoštství. Tento dvojí postoj ke kolonizaci autor poměrně důsledně sleduje i v dalších kapitolách.

Zevrubných interpretací na tomto základě se dočkají rovněž výtvarná díla: Holubovy akvarely a tužkové kresby slou-

žící jako předlohy k ilustracím jeho cestopisů či fotografie Enriqua Stanka Vráze a Josefa Kořenského. Winter vede souvislost s jejich pojetím až do 16. století, k vlámské alegorické rytině pracující s vizuálními stereotypy, které znázorňují kolonizaci exotických území: osvícený, čínorodý mořeplavec překvapuje odpočívající nahou Ameriku, mimochodem vypodobněnou nikoli jako domorodkyni, ale jako „bělošku“. Způsob ztvárnění obou postav – aktivního Evropana a pasivní domorodkyně – naznačuje, že mezi osobami panuje nerovný vztah.

Vedle interpretace na základě koloniálního diskursu by jistě stálo za zmínku, proč Amerika vyhlíží takto „evropsky“, případně kdy a z jakého důvodu se tento způsob ztvárnění změnil. Obdobně „evropským“ způsobem renesančního charakteru jsou ostatně vyobrazeni domo-



rodí lidožrouti v obsáhlé kapitole Jak jsem našel kani-bala, věnované interpretaci v Čechách dosti frekventovaného psaní o kanibalismu v duchu charakteristických stereotypů primitivismu – „zdůrazňování barbarství, krvežíznivosti, divokosti a jinakosti primitivních kultur“ (s. 59) –, třebaže texty současně dokládají různorodost přístupů k lidožroutství.

V kapitole Mše za ušlechtilého divocha autor na dílech Mikoláše Alše a Františka Kupky blíže ilustruje koncept ušlechtilého divoštství, jehož kořeny sahají do 16. století, k hu-

manistické představě společného lidství všech národů, které se od sebe odlišují jedině tím, že spočívají v různých fázích téhož civilizačního procesu. Téma zastoupené idealizovanou postavou dobrého divocha a zpopularizované Jeanem-Jacquesem Rousseauem se časem stalo osvědčeným způsobem kritiky zkažené evropské společnosti. V tomto duchu Winterova publikace představuje Alšův cyklus *Živly* (1881) a Kupkovy ilustrace k Reclusově knize *L'Homme et la Terre* (1904–1907), v nichž malíři skládají poklonu statečnosti domorodých obyvatel a Evropany odsuzují za jejich zkázu. Jak ale Winter vzápětí dodává, přestože tato idea zakládala pozitivní přístup k „divoškému umění“, nikdy se zcela nevymanila z evropského, kolonialistického pohledu na „primitivní“ tvorbu.

Kapitola Krásná veledíla, šklebivé masky mapuje dobový evropský pohled na původní obyvatele Ameriky, Afriky či Oceánie v souvislosti s jejich uměleckými projevy a charakter vystavování těchto artefaktů v Praze na sklonku 19. století. Vzezření domorodců evropští cestovatelé často označovali za šeredné až hrozné a podobným způsobem hodnotili i jejich práce, které stály v ostrém protikladu k evropským klasickým dílům. Winter přesto upozorňuje i na momenty, kdy jsou díla domorodců vyzdvižována, například u příležitosti Holubovy výstavy etnografických a přírodovědných exponátů roku 1892 v Praze, nebo když si sám Holub nejvíce cenil skalních rytin Křováků (Sanů) pro jejich „jemnou a vyhlazenou kresbu a, přesné podoby nakresleného předmětu“ (s. 88). Pokud jde o vystavování „primitivního umění“ v Evropě, v 19. století převažoval tzv. etnografický způsob, kdy byly jednotlivé předměty prezentovány v rámci jejich původního společenského a náboženského kontextu, nikoli jako autonomní estetické objekty.

Příchod „moderního primitivismu“ na sklonku 19. století do českého prostředí je rovněž zde spojován s tvorbou Paula Gauguina. Námětem kapitoly Od středověku ke Gauguinovi se proto stává problematika vlivu primitivismu

tohoto francouzského malíře na české umělce. Po vzoru Gauguinových exotických motivů maluje Jan Preisler, Jan Zrzavý, Otakar Kubín či Otakar Nejedlý. Díky této recepci vzniká v českém modernismu specifický druh primitivismu a exotismu, založený na ideji ušlechtilého divocha.

Nejen v případě obrazů Otakara Kubína z let 1907–1910 by vedle srovnání s díly Paula Gauguina bylo zajímavé provést rovněž komparaci s plátny Paula Cézanna, který měl na tvorbu mladých českých umělců nesporný vliv. Jak sám autor knihy píše, právě na základě jeho a Gauguinových děl se v českém umělecko-historickém prostředí také vytvořila „širší teoretická základna“ (s. 103). Cézanne se stal určujícím „především pro koncepci tzv. novoprimativismu, s nímž vystoupili v letech 1909–1910 umělci bývalé skupiny Osma“ (s. 106), F. X. Šalda však o něm podle Winterova zjištění publikoval „důležitou stat“ (s. 118) už roku 1907 a Bohumil Kubišta se jím zabýval v letech 1909–1910. Bylo by tedy na čem stavět a co rozvíjet.

S nástupem mladé generace teoretiků a umělců (Antonín Matějček, Emil Filla, Bohumil Kubišta ad.) na českou výtvarnou scénu došlo kolem roku 1910 k „hlubšímu zasazení primitivismu do dějinného vývoje“ (s. 123). Tím se také zabývá kapitola Ctnostní novoprimativisté. Jejich tvorba i „rozsáhlá teoretická ofenziva k prosazení nového směru“ (s. 119) do značné míry vycházela – po vzoru zahraničních teoretiků, například Maurice Denise nebo Wilhelma Worringer – z předrenesančního umění či díla Paula Cézanna a Nezávislých (zejména André Deraina). Umění mimoevropských kultur ale čeští tvůrci po teoretické stránce nerefletovali: tento poznatek Winter v knize sice zmiňuje, dále jej však neanalyzuje, i když

právě tuto problematiku vážící se k „etnickému umění“ by stálo za to důkladněji rozvést.

Výrazný podíl na recepci umění Afriky, Oceánie a Ameriky měl český kubismus. V kapitole nazvané Zdroje kubismu



Torzo ženské figury bwete ze sbírky Karla Čapka, Gabon, Mitsoghové, konec 19.–1. třetina 20. století, barvené dřevo, drát, v. 36 cm, soukromá sbírka.

Foto: © Vlado Bohdan – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

to dokumentují jednak fotografie z Uměleckého měsíčníku, vydávaného v letech 1911–1914 Skupinou výtvarných umělců, jednak díla českých kubistů a členů této skupiny – Emila Filly, Bohumila Kubišty nebo Zdeňka Kratochvíla. Sami kubističtí umělci a teoretici africké, oceánské a indiánské skulptury nejčastěji studovali v Etnografickém muzeu Trocadéro v Paříži. Vedle toho se ale zajímali i o umění Egypta, Číny, Japonska nebo Indie a kubistické projevy dále konfrontovali s gotickým sochařstvím, lidovými obrázky na skle či keramikou. Jak dokládá jejich teoretická činnost, ve shodě s vlastním snažením v nich spatřovali autentický tvůrčí projev, formálně blízký novému umění.

Josef Čapek z řad českých kubistů zašel nejdále, když kolem roku 1915 dokončil první rukopisnou verzi knihy *Umění přírodních národů* (vydané až v roce 1938). V recenzované publikaci je mu proto věnována samostatná kapitola. Winter Čapkovu knihu interpretuje na pozadí dějinných událostí a jeho výtvarné tvorby a dokládá, že se ani ona přes autorovo velké vcítění do mimoevropských kultur nevyhnula stereotypům koloniálního diskursu. Čapkovu výtvarnou práci, ovlivněnou ornamentálními motivy domorodých kultur pak klade do souvislosti s díly Václava Špály, který byl podobně jako Čapek roku 1918 zakládajícím členem skupiny Tvrdošijných.

Autor v kapitole programově vytěsňuje Čapkův paralelní zájem o jiné neškolené projevy (vyjma dětské kresby), které roku 1920 vyústily ve vydání knihy *Nejskromnější umění*. I když se Winter o této publikaci okrajově zmíní v nadcházející kapitole v souvislosti s dílem Karla Teiga, domnívám se, že by tento okruh Čapkovy zájmu mohl být plným právem uveden právě zde vzhledem k tomu, že jednotlivé texty do *Nejskromnějšího umění* vznikaly v průběhu první světové války stejně jako první verze *Umění přírodních národů*. Toto vybočení ze striktně vymezeného tématu by rozhodně přispělo k prohloubení představy o širokém pojetí Čapkovy primitivismu.

Problematiku primitivismu Winter dále zkoumá u skupiny Devětsil. Tento fenomén představoval důležitou složku nového proletářského umění, propagovanou především hlavním mluvčím Devětsilu Karlem Teigem. V revolučním duchu avantgardy se takto pojaté umění mělo stát předobrazem budoucí společnosti. Exotické inspirace se v něm uplatňovaly od samého počátku a byly stavěny do protikladu ke kriticky nahlížené západní civilizaci.

Je jistě pravda, že Teigův program primitivismu měl přímou vazbu na avantgardní levicové smýšlení, které se ostře vymezovalo vůči „starým buržoazním směrům“, avšak geneze jeho zájmu o toto téma nepochybně pramenila z poměrně úzké spolupráce s Tvrdošijnými: někteří budoucí členové Devětsilu například vystavovali na třetí výstavě Tvrdošijných roku 1921 (Josef Chochol, Bedřich Feuerstein a Josef Šíma) nebo publikovali v časopisech spjatých s touto generací (*Musaion*, *Kmen*, *Červen*). Speciální čísla vyhradil Devětsilu mj. *Červen* (4, 1921, č. 12) a *Veraikon*

(7, 1921, č. 5–6). Roku 1921 vyšlo dokonce společné první (a také poslední) číslo časopisu *Orfeus*, na němž se vedle Karla Čapka, Václava Nebeského, Václava Špály nebo Jana Zrzavého podílel také Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert, Adolf Hoffmeister, Karel Teige ad. Tato raná spolupráce Devětsilu s Tvrdošijnými je v knize bohužel zcela pomínuta.

V kapitole *Nebezpečná sousedství* v čase surrealismu je problematika primitivismu rozebírána nejen z hlediska uměnovědného s odkazem na psychoanalýzu (v případě surrealistů), ale i z hlediska antropologického a etnografického (prostřednictvím soch Františka Vladimíra Foita a jeho fotografií z cesty po Africe roku 1931). Zároveň se zde reflektuje způsob vystavování a sbírání původních mimoevropských objektů. Mezi čelné české sběratele ve třicátých letech 20. století patřil Joe Hloucha a také Emil Filla. Ten se jako významný člen Spolku výtvarných umělců Mánes rovněž zasloužil o zorganizování dvou pražských výstav, na nichž došlo ke konfrontaci afrického a oceánského umění s modernismem. V této souvislosti by bylo jistě zajímavé podrobněji rozvést vliv surrealistů na takto zaměřenou Fillovu tvorbu, ať již výtvarnou, teoretickou nebo kurátorskou a také na jeho sběratelskou činnost, respektive se pokusit analyzovat, jaký vliv na něho mohl mít v roce 1930 příchod Adolfa Hoffmeistera, Aloise Wachsmanna, Františka Muziky ad. do SVU Mánes, kde Filla zastával významné postavení.

V kapitole *Bílí černoši* Winter interpretuje stejnojmenný obraz Františka Tichého z roku 1936 na základě inspirací primitivním uměním a dobrodružnou literaturou. Obsahem další kapitoly je pak důležitá prezentace sbírky mimoevropského umění, kterou shromažďoval od roku 1935 Adolf Hoffmeister a již autor srovnává se sbírkou Emila Filly. Závěrečný text *Konec primitivismu?* sleduje projevy této tendence na sklonku třicátých let a ve čtyřicátých letech 20. století, konkrétně u Aléna Diviše, Václava Zykunda, Františka Hudečka, Jana Křížka ad. Jde již pouze o zběžné nastínění problematiky, které teprve čeká na hlubší zpracování. Autor nicméně neopomene zmínit cestu do Afriky a Jižní Ameriky podniknutou Jiřím Hanzelkou a Miroslavem Zikmundem ani druhou africkou cestu sochaře Františka Vladimíra Foita (obě uskutečněné roku 1947), které tvoří důležitý protipól primitivizující umělecké tvorby českých výtvarníků.

Je přirozené, že kniha zvolené téma nezpracovává vyčerpávajícím způsobem. Zato však představuje vůbec první soustavný historický exkurz do dané problematiky. Přes vznesené drobné výhrady jsou *Palmy na Vltavě* hodnotná a čtivá publikace, navíc doplněná množstvím obrazového materiálu v podobě nejen výtvarných děl, ale i dobových dokumentů a fotografií. Tomáš Winter položil potřebný široký základ studiu „etnického primitivního“ umění v kontextu české výtvarné tvorby let 1850–1950. Je teď na dalších badatelích, zda předestřená témata prohloubí a rozvedou, případně doplní nová a vše vřadí do tak potřebných mezinárodních souvislostí.

¹Jiří Opelík, *Vznik a proměny „Umění přírodních národů“ Josefa Čapka*, Literární archiv 19–20, 1984–1985 (1987), s. 37–74. – Alena Pomajzlová, *Josef Čapek, Nejskromnější umění / The Humblest Art* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 2003. – Táž, *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka / Seeing the Book. The Book Design of Josef Čapek*, Praha 2010, s. 15–23.

²Karel Srp, *Tvrdošijní a Devětsil*, *Umění* 35, 1987, s. 54–68.

³Vojtěch Lahoda, *Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let*, in: *týž a kol. (eds.), Dějiny českého výtvarného umění (IV/2)*, 1890/1938, Praha 1998, s. 61–99.

O minulosti a budoucnosti oboru a jeho institucí

Rozhovor s Ivo Hlobilem

Jan Klípa

Pane profesore, dovoluji mi prosím začít otázkou, která se může jevit „žurnalisticky“, její obsah to ale snad neumenšuje: Jaký smysl má dnes studovat dějiny umění a na jaké pozitivní a negativní stránky takového rozhodnutí byste případného adepta chtěl upozornit.

Je-li ve Vaší otázce důraz na slovo „dnes“, pak je nutně odpověď zasadit do určitých časových souvislostí. Podstatné je asi to, že samotná disciplína dějin umění (dále DU) byla do roku 1989 něčím dosti jiným, než je dnes. DU za komunistické éry bývaly oborem, v němž si utvořili nějaké osobní hájemeství lidé kulturně orientovaní, kteří měli značný přehled i určitý profil již před nastoupením studia, v jehož průběhu své zájmy dále rozvíjeli. A to při plném vědomí skutečnosti, že zůstanou na okraji tehdejší společnosti a nebudou v ní hrát podstatnou roli. DU studovalo v té době minimum lidí, na katedrách v Brně a v Praze to bylo asi deset uchazečů ročně. Po roce 1989 došlo v první řadě k nárůstu kvantity. Vznikly další katedry, po olomoucké i v Českých Budějovicích, v Ostravě, na pražské VŠUP... Dějiny umění dnes studují v jednom ročníku celkem stovky studentů. Důsledky jsou zřejmé: Na jedné straně došlo k poklesu kvality studentů, na straně druhé posluchači již v podstatě nepočítají s tím, že by se po skončení studia v oboru realizovali. Chápu studium jako způsob rozvoje kulturní stránky své osobnosti bez budoucích profesních konsekvencí. Bereme-li to tak, že studium DU nikomu neškodí, pak se to dá chápat jako přínosné a důležité. Nicméně na úrovni studia se po roce 1989 udála jakási mentální proměna, protože z povahy věci jde dnes o jiný druh posluchačů. Je tedy zřejmé, že DU v dohledné době nezaniknou, o tom nepochybují, ale co se týče jejich vědecké složky, budou postupně koncentrovány do několika málo institucí, kam budou přicházet ti nejlepší a nejnadějnější.

Dalším zásadním rozdílem je, že před rokem 1989 zápolily DU s nedostatkem informací a nyní (a nejsou v tom jako obor samy) zápolí s jejich přebytkem. Kdo si v minulosti pořídil zhruba kompletní soubor fotografií pokrývající jeho oborovou specializaci, dosáhl – co se týče zdroje informací – vlastně maxima. Dnes díky digitálním médiím a informačním technologiím soukromé archivy historiků umění dosahují desetitisíců položek. Něco takového před rokem 1989 neexistovalo. Situace se samozřejmě změnila i co do odborné literatury. Dříve když historik umění psal studii, tak si mohl dovolit v poznámce uvést, že čerpá z dostupné literatury, která byla mnohdy i padesát let stará, a že ostatní a recentní literatura je mu nedostupná – a bylo to legitimní. Dnes má samozřejmě povinnost vyrovnat se i s těmi nejposlednějšími publikacemi z druhého konce planety. Ale musí jít o literaturu nějak relevantní a pomínuty musí být desítky titulů pro vlastní studium bezvýznamných.

Počet kateder dějin umění na českých vysokých školách tedy nepovažujete za problém, v případě, že jsou posluchači předem smířeni s tím, že se v oboru po absolutoriu pracovat nebudou. Kdybychom ale situaci vyhrotili, není to tak, že akademická sféra ve snaze najít uplatnění pro absolventy oboru dnešní střední generace rozšířila svoje nabídky v tomto směru natolik, že vlastně studenty zavádí do budoucí existenciální pasti?

Vysoké školy bývaly dříve jakési trvalé debatní kruhy, kantorů byli s posluchači v každodenním kontaktu. Například konzultace: ty se nevyhlašovaly, protože probíhaly permanentně. Při dnešním počtu studentů jsou konzultace vyžadované, a aby zůstal zachován jejich smysl, musí být ze strany kantorů regulovány. V základní míře jsou poskytovány všem studentům, ale v nadstandardním – dříve běžném – režimu je možné je poskytnout pouze posluchačům, kteří vážně uvažují o práci v oboru a mají pro ni předpoklady.

Situaci kolem omezeného počtu pracovních míst musí každý zvládnout a vyřešit individuálně. Já mám například řadu zkušeností s vynikajícími studenty, kteří v určitém okamžiku odešli do zcela jiných sfér. Měli jazykové znalosti, byli inteligentní a měli velký rozhled a uvědomili si, že oborový profesní standard pro ně prostě není dostačující. Tato do jisté míry přirozená selekce samotný obor sice nijak neposílí, ale také mu neškodí.

Musíme mít ale na paměti i obecnější hledisko a zde platí, že přemíra nezaměstnané inteligence může vést k velkým sociálním pohybům, které si dneska nedokážeme ani představit. Bouře univerzitních studentů v Paříži v roce 1968 je toho minulým, ale výmluvným příkladem. DU nejsou v popsané situaci jako obor samy, týká se to i dalších, a pokud by se adaptabilita absolventů vyčerpala a přiblížili bychom se určitému stropu, pak by to mohlo mít pro společnost skutečně velmi neblahé důsledky.

Jak podle Vás souvisí budoucnost výuky oboru na tradičních katedrách s tím, jak se na těchto pracovištích bude reflektovat posun, který sledujeme jak v angloamerickém, tak v německém prostředí – tedy od tradičních dějin umění k obecnější nauce o obraze (Visual Culture či Bildwissenschaft). Možná ostřeji: zda výuka tradičních DU bez reflexe tohoto posunu vůbec bude mít ještě smysl?

Zde budu značně subjektivní, ale začnu skutečností, kterou považuji za evidentní. Situaci lze srovnat s vývojem výuky estetiky od konce 19. století podnes. Obor, jehož rozvoj se za monarchie považoval za státní zájem a byl i patřičně podporován, dnes ve většině evropských zemí samostatně neexistuje. Vedle mizivé státní podpory po druhé světové válce k tomu přispěl i vývoj paradigmatický. Původně samo-

statný obor se pomalu začlenil do širšího rámce obecných věd o umění (Kunstwissenschaft), kde se mu zprvu „otevřely obzory“, ale posléze došlo ve zmíněném rámci k jeho faktickému rozpuštění. Takže dnes sice stále existuje Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, ale samostatné studium estetiky (vyjma Česka a několika dalších milých příkladů) již většinou zaniklo.

To je myslím pro DU v dnešní situaci precedens. Samozřejmě není na škodu, když je obor konfrontován se širšími pohledy na věc či je-li promyšlena jeho základní metodika. Můj názor však je, že pokud se historik umění odtrhne od materiálu, tedy od uměleckého díla, a zakotví ve sféře čistě teoretického uvažování, tak hrozí, že nakonec ztratí potřebu zabývat se tím, co je v DU z vývojového hlediska důležitější či méně důležité – tedy ztratí schopnost zabývat se kvalitou uměleckého díla. Pak dochází k zásadnímu poškození jeho odborného profilu jako historika umění. Může se přitom samozřejmě stát odborníkem v jiné oblasti, což není samo o sobě nic špatného. Zvážíme-li ale, že zde jsou a snad i nadále budou muzea a galerie, kde je posouzení uměleckého díla ve vztahu k vývoji, jeho popis a kategorizace každodenním chlebem, pak by taková výuka DU, která nebude školit odborníky pro tuto práci, ztratila svůj smysl. Z tohoto hlediska jsou, myslím si, univerzitní DU nesmrtelné.

Osobně těžce zápasím s recepcí zmiňovaných aktuálních anglosaských proudů. Nelze samozřejmě pochybovat, že v Americe vznikají skvělé práce o DU, ale jsou to práce ze své podstaty spíše teoretické. V řadě i základních otázek nemohou badatelé na amerických univerzitách dosáhnout úrovně znalectví evropských specialistů, kteří s dotýcnými díly a památkami doslova každodenně žijí.

Kromě přirozené geografické vzdálenosti zde asi – v případě studia umění ve vyhraněnějších teritoriálních či národnostních konturách – sehrává roli i znalost jazyka či jazyků.

Jistěže – stejně jako není možné stát se odborníkem bez důvěrné a bezprostřední znalosti materiálu, není to možné ani bez znalosti jazyka domovského prostoru díla a převážujícího jazyka speciální literatury, která je onomu dílu věnována. Dokonce si troufám říci, že to není zcela možné bez určité znalosti vývoje onoho jazyka. Samozřejmě že se například čeští badatelé musí zabývat zahraničními názory řekněme na umění doby lucemburské, ale tím základním a rozhodujícím zůstává znalost konkrétních děl a orientace v původní literatuře.

Zde bych se rád ještě vrátil k otázkám výuky DU. Za jeden z nejdůležitějších dosud nezmiňovaných problémů považuji to, že je postupně omezována znalost němčiny. Přestože znalost angličtiny je nutná, pro studium DU leckdy nepostačuje. Právě z výše řečeného důvodu nelze v Českých zemích a ve střední Evropě obecně studovat DU do roku 1918 bez znalosti němčiny, to je zcela vyloučené. Dnes tak narážíme na poněkud nepřirozenou, ale výraznou dělící linii mezi studenty zaměřenými na staré umění, ovládajícími němčinu, a těmi, kteří studují moderní umění a vystačí s angličtinou.

Vedle své dlouholeté pedagogické činnosti působíte také již více než tři desetiletí v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky (dále ÚDU), jehož existence a činnost však není v současném diskursu dostatečně re-

flektována. Jak byste prosím definoval postavení ÚDU v rámci AV ČR a ve vztahu k oboru jako celku?

Jako všechny akademické ústavy, vznikl i ÚDU na počátku padesátých let v rámci založení AV podle sovětského vzoru. Z tohoto hlediska bylo v devadesátých letech jistě legitimní zvažovat, zda má AV v budoucí struktuře české vědy svoje oprávnění. Tato otázka je však dávno překonaná, protože Akademie svoji existenci již dostatečně obhájila, čímž byla udržena nejenom právní, ale i badatelská kontinuita. Po roce 1989 zde byla snaha sloučit ÚDU s katedrou dějin umění na FF UK, kterýžto návrh se týkal i dalších oborů. Po bedlivém zvážení k tomu nedošlo. Jedním z objektivních důvodů bylo, že sloučení by přineslo takové komplikace majetkové, personální či ve způsobu výuky, že se to ukázalo jako prakticky neproveditelné. Tolik k formální či administrativní stránce prostého faktu, že ÚDU před nedávnem oslavil 60 let kontinuální existence.

Otázka po významu ÚDU v rámci oboru může být zodpovězena z různých úhlů pohledu. Začnu tím historickým. Ústav byl založen jako badatelská instituce, která měla dva hlavní úkoly: napsat dějiny českého výtvarného umění a vydávat uměleckou topografii (soupisy památek). Tyto úkoly byly (respektive v případě uměleckých památek vbrzku budou) splněny. U šesti dílů Dějin českého výtvarného umění byl však úkol splněn, domnívám se, pouze zdánlivě. Patřím totiž k zastáncům názoru, že ÚDU musí psané dějiny umění v generačním intervalu stále inovovat. Díl věnovaný středověku z roku 1984 se připravoval osm let. I ty nejnovější informace jsou tedy z roku 1980. Je přirozené, že údaje v určité míře zastaraly. Dnes by bylo třeba napsat nové dějiny umění středověku a rané renesance. Je otázkou dalšího vývoje ústavu, zda tento úkol přijme za svůj. Dnešní situace tomu ovšem nijak nenahrává. Takový úkol je možné zpracovat pouze s grantovou podporou, přičemž grantová agentura do budoucna údajně velké projekty, které nemohou být dokončeny do tří let, podporovat nehodlá...

Úloha sepsat uměleckou topografii byla na ÚDU vložena přičiněním akademika Zdeňka Wirtha (předsedy historické sekce AV), pro nějž bylo toto téma celoživotním programem – jeho dílem byla již dlouho před rokem 1948 například první koncepce památkových rezervací. Po roce 1989 se přirozeně objevila otázka, zda má ÚDU ve vydávání soupisů památek pokračovat, či zda má práci převzít tehdejší Státní ústav památkové péče. Památkáře ale záhy po převratu zahltila přemíra praktických úkolů a ukázalo se, že k udržení nastaveného formátu je třeba soustředění a odbornosti v míře, které se SUPPu nedostávalo. V současnosti se blíží vydání posledních svazků věnovaných Moravě a Praze a spolu s tím opět vyvstává otázka, zda tato kapitola bude uzavřena, nebo se bude nějak pokračovat. Dnešní koncepce počítá s tím, že by se mělo navázat na vydávání Soupisu památek Čech podle jednotlivých okresů, jehož původních 53 dílů vycházelo v letech 1898–1910. Kdyby k tomu skutečně došlo, považoval bych to za velmi šťastné rozhodnutí. Dokončit soupis nezpracovaných okresů a začít s revizí prvního, sto let starého vydání – to by byl program, který by práci v ÚDU v příštích letech výrazně a potřebně profiloval.

Jakkoli by se tedy mohlo zdát, že akademický ÚDU vznikl po vzoru a na pokyn Sovětů, obsahově – ve svých dvou

hlavních úkolech – vyrostl z autochtonní základny tvořené dlouhými a detailními debatami, jejichž počátky se datují do doby monarchie a jež pak probíhaly především za první republiky a během druhé světové války.

Z vaší odpovědi se zdá, jako by práce ÚDU nebyla nijak politicky ovlivňována a soustředila se na nadčasové a obecně akceptovatelné úkoly. Ústav však jistě nefungoval v nějakém ideologickém vakuu. Mohl byste podhalit strategie, jimiž se ÚDU jako celek či jeho jednotliví pracovníci vyrovnávali s vnějšími a vnitřními tlaky a mechanismy, díky nimž bylo možno například v době normalizace dosahovat výsledků mnohdy srovnatelných s evropskou vědou?

Téma, které se zde otevírá, by jistě vyžadovalo samostatnou pozornost. Po náběhu, učiněném v publikaci vydané k půlstoletému výročí vzniku ústavu, pomalu dozrává doba na důkladnou rekapitulaci.

Vztah ÚDU a státní moci v komunistickém období se vyvíjel v určitých fázích. V první etapě od vzniku ústavu do roku 1968 hrál z pohledu této problematiky, ale i obecně, v ÚDU významnou úlohu Jaromír Neumann. Tento v padesátých letech ryzí stalinista byl v následujícím desetiletí (od roku 1960 byl ředitelem) hybnou silou změn, které vyvrcholily postojem ÚDU (i jeho osobním) během let 1968/9. Krach, který přišel s normalizací, byl i důsledkem toho, že Neumann se odmítl veřejně ztotožnit s vývojem po 21. srpnu, a v roce 1970 musel z ústavu odejít.

V prvním desetiletí normalizace, za éry ředitele Sávy Šabouka, byl pak ústřední vědeckou postavou ÚDU Josef Krása, který, ač straník, zaručil kontinuitu dějin umění založených na faktech a nesených určitou snahou vyrovnat se s metodologickými změnami, probíhajícími na Západě. Ve srovnání s marginální postavou tehdejšího ředitele byl Krása přirozeným reprezentantem oboru na domácím i mezinárodním poli.

Co se týče konkrétních vnějších zásahů a ideologického ovlivňování vývoje ústavu v té době, o nich pochybovat nelze. Byli zde lidé – počínaje samozřejmě samotným ředitelem, jehož osobním tématem byla „kritika nemarxistických teorií DU“ –, kteří měli zájem na tom, aby byla ústavní činnost ideologicky navenek „nezávadná“. Tento stav pak trval v podstatě až do roku 1989, i když za posledního předpřevratového ředitele již jen s malou intenzitou. Pro mne osobně je zajímavé to, do jaké míry ideologický vliv formoval obor nereflexivně: To se projevovalo užívanou terminologií či ve způsobu psaní velkých a malých písmen apod. **Jak se například projevovала přímá či nepřímá cenzura? Setkávali se s ní odborní pracovníci ústavu? A měla případně stejnou intenzitu po celé normalizační období?**

S cenzurou se badatelé samozřejmě setkávali. Například ještě v roce 1967 zakázal orgán tiskového dohledu publikaci ústavního memoranda o stavu památkové péče v časopisu Umění – vyjít mohlo až v následujícím ročníku. V období normalizace bylo výraznou veličinou v publikační politice nakladatelství Odeon, které jediné bylo mocné vydávat významné neideologické práce z DU. Zde hrál opět roli Josef Krása, který měl díky svým kontaktům do nakladatelství nadstandardní přístup a ovlivňoval například i ediční plán. Díky němu pak mohly výjimečně vycházet dokonce



Ivo Hlobil při své přednášce Salcburské madony na lvu v Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., 12. 12. 2012. Foto: © Petr Zinke – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

knihy vyložené „reakční“. To jsem sám zažil, protože Krása osobně prosadil, aby v edici věnované významným českým historikům umění, vyšla kniha o Vojtěchu Birbaumovi, kterou jsem editoval. Birbaum byl přitom postavou ideologicky naprosto nepřijatelnou. Ideově skončil v podstatě jako novotomista na hony vzdálený názorům oné levicově laděné generace, do níž patřil například Vincenc Kramář. Díky Krásovi, a samozřejmě i dalším, mohla tedy v osmdesátých letech vyjít v Odeonu celá řada knih a překladů na naše poměry až fantasticky zajímavých a kvalitních.

Lze tedy Krásu v rámci ÚDU vnímat jako onu – pro dobu normalizace téměř emblematickou – postavu prověřeného straníka, který kryje neideologickou činnost ostatních, často vyložené protirežimně smýšlejících kolegů?

Máte pravdu, že toto „pokrývání“ bylo naprosto nezbytné ve všech tehdejších institucích. Pracovníky „problematické“ všude museli krýt lidé prověřeni, To samozřejmě nevyklučuje, že z toho sami měli určitý prospěch, který rozhodně nebyl zanedbatelný. Mohli například jezdit do zahraničí, zatímco ostatní nikoli. I v případě Josefa Krásy to bylo tak, že v určité fázi ze svého stranictví tento prospěch měl. Ale on byl, domnívám se, člověk skutečně levicově smýšlející a roli pokrývače sehrál brilantně. Pak ovšem přišlo období, kdy byl sám

politicky silně proskribován. Byl dokonce obviněn – bohužel na základě udání z ústavu – že na Západ vyváží státně citlivé informace a musel se na hranicích podrobit mimořádně důkladné a nedůstojné prohlídce...

Jeví se podle Vás z hlediska vývoje ÚDU rok 1989 spíše jako bod diskontinuity, nebo lze přechod do nové éry s odstupem považovat spíše za kontinuální?

Proměna ústavu byla po roce 1989 obrovská – a to nejen personálně, ale diskontinuitou ji nazvat asi nelze. V roce 1990 odstoupil poslední normalizační ředitel Jiří Dvorský. Do čela ústavu byl zvolen Tomáš Vlček a důležitý hlas měli Lubomír Konečný či Beket Bukovinská, tedy osoby v předlistopadovém období vesměs politicky problematické, nicméně v ústavu činné, ale hlavně lidé, kteří bývali všichni ve vyložené blízkém kontaktu s Josefem Krásou, zemřelým v roce 1985. Příslušníci starší generace – Rudolf Chadraba, Karel Stejskal, Anežka Merhautová-Livorová a další – v té době pozvolna odcházeli a minulost se nějakou dobu vůbec neřešila. Okamžitý nástup nových, nezkompromitovaných sil, bez něž by ÚDU v první půli devadesátých let pravděpodobně nepřežil, byl však nepochybně umožněn tím, že se zde tyto síly měly možnost soustřeďovat již v období normalizace. Ještě za Neumanna zde působil františkán Zdeněk Bonaventura Bouše, pracovaly zde Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší – obě samozřejmě z tehdejšího hlediska s dosti problematickým rodinným profilem. Do podpisu Charty 77 byl v ÚDU zaměstnán Ludvík Hlaváček. A pak tu přežívali i vyložené reakcionáři, například Klement Benda – aristokrat jedním i vzezřením, nebo silně spirituální typ Ivo Kořán, který měl a má ke komunistům skutečně velmi daleko.

Mluvil jste o úkolech, které byly dány do vínku akademickému ÚDU, i o těch, které před ním v budoucnu stojí. Jakým úkolům a tématům (zůstaneme asi v oblasti mediivistiky) by se měly věnovat tuzemské uměleckohistorické instituce obecněji?

Jeden z takových úkolů leží stále před Národní galerií, která dodnes nemá standardní vědecký katalog své nejdů-

ležitější sbírky – českého středověkého umění. To je úloha srovnatelná po všech stránkách například se zmiňovanými novými Dějinami.

Další záležitostí je jistě revize Matějčkovy České malby gotické. Korpus je nepochybně nejdůležitější uměleckohistorickou prací celého období první republiky. Od té doby se však nejen rozrostl katalog děl, ale mnohonásobně narostl počet titulů, které se danému tématu věnují – a to nejen v jeho vrcholech, jako je například krásný sloh, ale celkově. Zde se však objevuje otázka, kdo by se měl takového úkolu chopit, na kom dnes leží povinnost institucionálně se k tomu přihlásit.

Do značné míry osobní nádech má pro mě odkládaný úkol napsat zevrubnou monografii Petra Parlěře. V minulosti se pokusy o zpracování tohoto tématu periodicky objevovaly. Vedle realizovaného počínu Karla M. Swobody se na to mezi válkami připravoval Birnbaum, ale nakonec bez konečného výsledku. V další generaci nenapsal parlěřovskou monografii Kutal a Homolkova práce, v Odeonu již dokonce anoncovaná, rovněž nevyšla. Zejména po kolínské parlěřovské výstavě v roce 1978 se však jasně ukázalo, že tento úkol již nezmůže jednotlivec, že k tomu bude muset přistoupit širší autorský kolektiv. V jednu chvíli byl myslím takový kolektiv kompletně připraven právě v ÚDU, ale ani tehdy se nepodařilo výsledek realizovat.

Obecně to podle mého názoru ukazuje, že velké úlohy, o nichž mluvíme, dnes už musí dělat kolektivy. A jde pak o to, kde se takový kolektiv institucionálně usadí, aby získal minimálně oněch grantových pět let. Taková bude budoucí praxe. Ke standardu bude navíc patřit i to, že půjde o kolektivy mnohonárodnostní. Tak tomu bude asi i v případě českých DU. V tom vidím budoucnost oboru. S ohledem na stále do určité míry trvajících rozdílné pohledy českých, německých, polských a rakouských odborníků na české („böhmisch“) a středoevropské umění 14. a 15. století je v této budoucnosti zároveň skryt i jeden z velkých problémů, určených ke vzájemnému řešení.

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Strategie umělce, veřejnost a trh s uměním

Na závěr výstavy František Kupka Cesta k Amorfě. Kupkovy Salony 1899–1913 (Národní galerie v Praze, Salmovský palác, 30. 11. 2012–3. 3. 2013) byl 1. března 2013 z podnětu tehdejšího ředitele Národní galerie Vladimíra Rösela uspořádán seminář s mezinárodní účastí na téma Strategie umělce, veřejnost a trh s uměním. Jeho tematické zadání vypracovaly kurátorky výstavy Helena Musilová a Markéta Theinhardtová.

Bezprostředním podnětem k uspořádání Kupkovy výstavy bylo sté výročí prezentace prvních dvou programově nefigurativních obrazů českého umělce, Amorfy – Dvoubarevné fugy a Amorfy – Teplé chromatiky. Výstavní projekt se proto zaměřil na ty Kupkovy práce, kterými umělec sám obesílal pařížské Salony, hojně od roku 1906 a zcela systematicky v avantgardně klíčových letech 1910–1913. Kupka, individualista, jehož vrcholným krédem bylo Tvořit! (Créer!) umění absolutní („musíme

malovat, tvořit sochy a stavět, jako kdybychom znali umění od A až do Z – nebo, jako kdybychom ho neznali vůbec“), se vehementně bránil proti tomu, aby jeho umění bylo spojováno s jakýmikoli -ismy, nechtěl se integrovat do žádného zájmového seskupení a podíídit se skupinové logice avantgard. Teprve ve dvacátých letech byl krátce spjat se skupinou Vouloir, ve třicátých s Abstraction-Création, po druhé světové válce byl uctívaným členem, nakonec i čestným předsedou Salonu des Réalités Nouvelles. Teprve roku 1951 podepsal svou první smlouvu s galeristou, Louistem Carré. S veřejností tedy komunikoval podle svých vlastních představ, a proto na Podzimním salonu roku 1912 succès de scandale jeho skutečně originálních děl nestál na počátku trvalé avantgardistické proslulosti. Veřejnosti se ale Kupka nestránil, vystavoval relativně pravidelně a roku 1936 (společná výstava s Alfonsem Muchou v Musée des Écoles

étrangères contemporaines, Jeu de Paume) poprvé uplatnil systematické členění svých prací podle motivů (kruhovitě, svíslé, přímočaré...), jež se dlouhodobě stalo výstavním i publikačním kánonem jeho díla.

Na pozadí takto narýsovaného portréту umělce, komunikátora svého díla, se seminář v panelové diskusi zaměřil na otázky umělecké strategie, komunikace a trhu. První, historické části panelové diskuse moderované Markétou Theinhardtovou se účastnili: Pierre Brullé, znalec Kupkova díla a jeden z kurátorů Kupkovy pražské výstavy, Alexander Klee, kurátor Österreichische Galerie Belvedere, znalec díla Adolfa Hölzela, Vojtěch Lahoda, ředitel Ústavu dějin umění AV ČR, a Jean-Claude Marcadé, přední znalec ruské avantgardy, zvláště pak Malevičova díla. Bylo konstatováno (Pierre Brullé), že Kupka byl skutečně jiným typem umělce, než jak si žádala mezinárodní avantgardistická komunikace začátku 20. století. Do první světové války vystavil v pařížských Salonech vlastně velmi málo prací, ale pokaždé, když

Lze si položit otázku po slovanském avantgardním umění? Vojtěch Lahoda se pro srovnání zamyslel nad skupinovou logikou kubistů, nad jejich komplexní marketingovou strategií v prvním desetiletí 20. století. Uvedl příklad La Peau de l'ours, asociace mladých podnikatelů, kteří systematicky nakupovali díla moderních umělců (Matisse, Vlaminck, Picasso etc., ale též Cézanne), aby je posléze se značným prospěchem vydražili (slavná dražba v Hôtel Drouot, 1914). Pochopitelně zdůraznil strategii geniálního obchodníka s obrazy Daniela-Henry Kahnweilera, který se stal exkluzivním zástupcem Picassa a Braquea i Deraina a distribuoval jejich dílo po celém světě: nakupovali u něj Kramář, Ščukin, či Morozov. Kahnweiler se nestaral pouze o ekonomickou hodnotu obrazů ze své galerie, ale rozhodoval rovněž o tom, na kterou výstavu lze to či ono dílo zapůjčit. Rozděloval kvalitní fotografie jím zastupovaných děl a každou z těchto fotografií označil svou značkou. S Picassem uzavřel výhradní kupní smlouvu, celý rok u něj na-



Pohled do výstavy Františka Kupky v Salmovském paláci v Národní galerii v Praze. V popředí obrazy Amorfa – Dvoubarevná fuga a Amorfa – Teplá chromatika, v pozadí Vertikální plány I a Vertikální plány III. Foto: Národní galerie v Praze

k tomu došlo, šlo o přesné vyjádření daného uměleckého programu. Je třeba si uvědomit, že skutečně narážel na nepochopení. Tak například když vystavoval své Žigoletky, srovnávali ho někteří z kritiků s pracemi Van Dongena, což, jak víme, Kupka nesl velmi těžce. Vskutku, když srovnáme díla obou umělců, po určitou dobu na první pohled zdánlivě příbuzná, vystane rozdíl mezi nimi velmi zřetelně. Kupka byl velmi náročným umělcem, samotářem, byl kritický především k sobě samému a byl také myslitelem. Stejně kritický a náročný byl i k dílu svých současníků, odmítal jejich povrchnost, nepřesnost a nedůslednost. Proto také nechtěl vstoupit do žádného ze zájmových kruhů či skupiny, nechtěl pracovat pod hlavičkou jakéhokoli -ismu. Z toho důvodu odmítl účast na pražské výstavě kubismu roku 1914, organizovanou SVU Mánes a francouzským kritikem Alexandrem Mercereauem, jak připomněl Jean-Claude Marcadé. Individualistický způsob, jakým Kupka představoval (či nepředstavoval) svá díla veřejnosti, se skutečně zásadně lišil od způsobu komunikace ruských průkopníků nfigurativního umění, např. Kandinského. Byl prostě jiným typem umělce, byl hrdý a samotářský, i když bedlivě sledoval díla svých současníků.

kupoval podle daného ceníku veškeré obrazy, koláže, kresby... Díky Kahnweilerovi se z Picassa a Braquea záhy stali umělci, do nichž bylo výhodné investovat. Postavení Vincence Kramáře bylo jedinečné. Byl snad jediným historikem umění mezi sběrateli kubismu. Nejprve sbíral umění 19. století a posléze se v Paříži orientoval na kubismus. Svou sbírku nechápal pouze jako soukromou záležitost, ale jako zdroj nového myšlení i pro současné české umělce. Půjčoval díla z ní na výstavy Skupiny výtvarných umělců a Skupinu v nejtěžších dobách před první světovou válkou podporoval i ekonomicky.

Nabízí se tak otázka po trhu s uměním v Čechách. Byl zde systém asociací, jako například SVU Mánes, ale vlastně žádné významné galerie, avšak přesto se české avantgardě podařilo podílet se na mezinárodní výstavní síti. Prodejem svých prací se však tito umělci zpočátku žít nemohli – Špála se věnoval restaurování, Procházka učil, Fillu podporovala rodina, Otakar Nejedlý a Vincenc Beneš založili soukromou Moderní školu malířskou, která ale vzala za své s počátkem války. Jak vyplynulo z diskuse, i velká většina pařížských avantgardistů koneckonců čerpala peníze na živobytí z jiných zdrojů než z prodeje svých

obrazů. Je rovněž třeba si znovu položit otázku po Kupkově postavení v českém prostředí umělecké avantgardy, které o něj vlastně projevovalo ostentativní nezájem.

Rozhodně bude třeba všechny tyto otázky podrobit důkladnější rešerši. To konstatoval rovněž Alexander Klee, který se soustředil na vídeňský umělecký trh koncem 19. a začátkem 20. století. Hovořil o pařížském obchodníkovi rakouského původu Charlesi Sedelmeyerovi, o exkluzivně vídeňském Künstlerhausu, o internacionální otevřenosti vídeňské Secese, o programu Galerie Miethke. Mnoho umělců se snažilo prosadit jako portrétisté slavných osobností – Kokoschka, Schiele, Oppenheimer. V Berlíně však Kokoschkovi tato strategie nakonec nevyšla. Jak je vidět, nevycházely určité umělecké strategie všude stejně. Na rozdíl od všech těchto umělců neměl Kupka žádného mentora, žádného promotora, který by mu mohl pomoci proniknout na trh. Svou první monografickou výstavu v Paříži si uspořádal sám. Je záhadou, proč se více neprosadil ve Vídni, když k tomu měl všechny předpoklady. Pokud jde o jeho recepci v Praze: zřejmě zde neměl nikoho, kdo by o jeho práci systematicky informoval. To se stalo také v případě pražské výstavy Neukunstgruppe roku 1911, která naprosto zapadla.

Diskuse naznačila, že zde možná hrála roli Kupkova činnost známého kreslíře, ilustrátora a přispěvatele do satirických časopisů. Veřejnost byla prostě překvapena novým Kupkovým směřováním a nerozuměla tomuto náhlému přechodu. Jako většina představitelů „abstrakce“, byl kritizován pro svůj „mysticismus a muzikálnost“, pro nedostatek řádu, který byl pro kubisty tolik důležitý. Je možné, že česká scéna nebyla připravena na tento typ „absolutního umění“ (Vojtěch Lahoda). Jean-Claude Marcadé poznamenal, že se Kupka třeba cítil spíše jako univerzální umělec, ne jako umělec český, protože ve své rodné zemi nebyl akceptován a protože ho české prostředí dusilo.

První polovina odpolední panelové diskuse, kterou moderoval Otto Urban, vedoucí katedry dějin a teorie umění AVU, úspěšný výstavní kurátor, byla věnována otázkám zviditelnění českého moderního umění na zahraničních výstavách. Za kulatým stolem zasedli dále Marie Rakušanová, kurátorka a docentka dějin umění na FF UK a KTF UK, Reinhard Spieler, ředitel Wilhelm Hack-Muzea v Ludwigshafenu a Petr Wittlich, profesor FF UK.

Marie Rakušanová referovala z hlediska dané problematiky o připravované výstavě Bohumila Kubišty a o snaze představit ji po Praze rovněž v Německu a ve Francii. Vyjádřila přesvědčení, že je Kubištovo dílo dost silné na to, aby bylo prezentováno v zahraničí. Je však třeba najít způsob, jak jej ukázat co nejpřitažlivěji, nejlépe v odpovídajícím mezinárodním kontextu. K tomu poznamenal Otto Urban, že takovýto kontext někdy vskutku může přispět ke zviditelnění určitých umělců, a uvedl příklad kombinace Váchala a Kubina, avšak není to pravidlem.

Marie Rakušanová také upozornila na problematiku osobních vztahů a mezinárodní přátelské sítě, kterou příkladně české umění kolem roku v Paříži 1910 postráдалo. Měli ji však madderší umělci – ve vztahu k Matissovi (někteří z nich byli jeho žáky). Jiným příkladem je vazba mezi Apollinaiem a Der Blaue Reiter, mezi Delaunayem a Kandinským... Takováto mezinárodní síť byla velmi užitečná pro německé, ruské, francouzské umělce – čeští umělci ji však zřejmě podcenili.

Reinhard Spieler upozornil na to, že od šedesátých let se trh s uměním stal opravdu obrovským zdrojem zisku, ale „východní“ Evropa z něj byla po dlouhých dvacet let vyloučena. Ke zvratu došlo po roce 1989, kdy stoupl i počet například Kupkových výstav. Vlna však opět upadla a toto umění se dostává takřka do tržně-výstavní normality. Překážkou větší vizibility českého umění je mj. i skutečnost relativně nízkého zastoupení českého umění v zahraničních sbírkách, což má pochopitelně různé his-

torické příčiny – v neposlední řadě třeba i to, že zde neexistovalo nutné napojení na mezinárodní síť, jak již bylo zmíněno. Například Toyen, která žila v Paříži a jejíž dílo je zde, stejně jako dílo Kupkovo, silně zastoupeno (MNAM), je stále vnímána především jako česká umělkyně a ne jako významná představitelka surrealismu, což by jí jistě dopomohlo k většímu mezinárodnímu uznání. Existuje zde ještě jiný problém, typický pro malé země – omezenější trh. Tržní transakce se dnes odvíjejí v Číně, Brazílii, Indii, kde jde o velké peníze a kde je také možnost, aby určití umělci pronikli. Chybí rovněž cizojazyčné publikace o českém umění. K tomuto poslednímu bodu poznamenal Otto Urban, že se čeští editoři sice snaží o publikace v cizích jazycích, ale neproniknou do zahraniční distribuční sítě.

Poslední blok panelové diskuse se týkal současného uměleckého trhu a Kupkovy pozice v této souvislosti. Moderoval jej Vladimír Rösler za účasti Filipa Marco, Sotheby's Prague, a Benoíta Sapira, ředitele známé pařížské galerie Le Minotaure. Rösler zde položil zásadní otázku, jaký je poměr mezi Kupkovými díly na trhu a v institucích a jak z tohoto hlediska trh Kupkovo dílo vnímá. Filip Marco konstatoval, že za posledních osmadvacet let se Kupkovo dílo vyskytovalo na asi sto aukcích. Celkový trend je pozitivní a trh je dynamický, nejen vzhledem ke Kupkovi, ale týká se asi dvaceti či třiceti dalších umělců. Vysokých cen trh dosahoval především v devadesátých letech, kdy nakupovali zejména japonští podnikatelé. Další desetiletí již nebylo tak úspěšné, ceny se snižovaly a dnes jsou považovány za přemrštěně nízké. Nabídky k prodeji vycházejí především ze Spojených států, kupující se většinou nacházejí v Evropě a v Rusku (zde je však zájem zejména o Kandinského a ruskou avantgardu).

Čeští sběratelé by rádi nakupovali Kupku, ale je těžké najít díla, především ta malířská. V malbě existuje mnoho falz, zájem o grafická díla je podstatně nižší. Jak dnešní nabízející, tak kupující jsou především soukromí sběratelé. Tyto soukromé nákupy jsou většinou podstatně nákladnější než nákupy realizované v aukcích. Aukce jsou flexibilnější a rychleji reagují na situaci trhu, zatímco soukromý prodej nutně přihlíží k jiným, hlubším aspektům transakce.

Benoit Sapiro zdůraznil, že galerijní ceny jsou obecně podstatně vyšší než aukční, protože aukcím chybí hluboká znalost a osobní vklad. Položil si otázku po důvodech Kupkova podcenění v tržních relacích. Vidí je například v nedostatku Kupkových prodejních obrazů (olejů) a v tom, že zájem o papírová díla, studie apod. je nepoměrně nižší. Tato disproporce se týká abstraktního umění obecně.

Na abstraktní umění východní Evropy se dlouho buď zapomínalo, nebo bylo zakazováno. V padesátých letech byly uspořádány zásadní výstavy abstraktního umění, české a ruské umění zde ovšem chybělo, bylo skrýváno i před publikem v zemích původu jeho představitelů. Kupka ale měl jednu výhodu: nesměl chybět nikde, kde šlo o zrod abstraktního umění. A je s ním spjata ještě další výhoda: budete-li chtít uspořádat Kupkovu výstavu kdekoli na světě, jistě najdete podporu. Dále existuje tržní trend, typický pro menší země (Maďarsko, Rumunsko) a týká se i českého umění a Kupky: sběratelé z těchto zemí nakupují to, co pokládají za své kulturní dědictví. Čeští sběratelé kupují české umění, chtějí však především obrazy. Zároveň jsou ale ochotni platit odpovídající cenu.

Na otázku Vladimíra Röslera, zda je Kupku možné pokládat za „značkového“ umělce, Sapiro odpověděl, že za „značkového“ umělce pokládá Picassa, který je tvůrcem obrovské žánrové škály prací, zahrnujících i keramiku a kolem nějž se odehrává obrovský trh. Od Kupky se liší ještě v jednom ohledu: dosud od něj lze ukázat vždy něco nového, zatímco od „značkových“ umělců sotva. Na otázku z publika, zda je Kupka tedy „značko-

vým“ českým umělcem, poznamenal Sapiro, že pro něj Kupka není českým, ale světovým umělcem. Určitě nebudou problémy s návštěvností jeho výstavy roku 2017 a kdekoli na světě.

Závěrem bych však chtěla citovat zásadní slova Petra Wittliche, pronesena sice byla již na závěr druhé části panelové diskuse, ale svou shrnující ambicí se hodí právě sem: „Problém ocenění Františka Kupky souvisí jak s komplikovanou strukturou jeho díla, tak s jeho silně kritickým postojem vůči společnosti a uměleckému světu jeho doby, v silné rezistenci umělce vůči strategiím institucionálního uměleckého marketingu. Ten je

přítom normální operací sociální funkce umění a spočívá ovšem hlavně na vybudování Jména umělce, které je vlastně důležitější než jeho díla. Tato úspěšná nebo neúspěšná progresse umělce v sociální praxi je silně arbitrární, a proto neřeší důležitou otázku vlastní identity jeho díla. Kupka tak unikl schématům marketingové apropriace a byl znovuobjevován historiky umění, kteří nemají rádi nezařazené ‚černé ovce‘. Zákon retrospektivy a stoupající ceny jeho děl na aukcích dokládají, že ale rozhodně neunikne svému osudu stát se nakonec slavným umělcem.“

Markéta Theinhardt

Barocke Kunst und Kultur im Donauraum

Ve dnech 9.–13. dubna 2013 se v Pasově a Linci konal mezinárodní kongres Barocke Kunst und Kultur im Donauraum, koncentrující se na problematiku barokní kultury v podunajském prostoru. Byl pořádán v rámci stejnojmenného společného projektu města Pasova a zemských muzeí Horního Rakouska.

Bohatý program, rozprostřený do pěti konferenčních dnů, byl rozdělen do tří hlavních okruhů, které se pak dělily na další speciální sekce. Prvním zastřešujícím tématem se stalo konstituování dunajského prostoru coby umělecké a kulturní krajiny v baroku. Cílem tohoto oddílu byl pohled na vznik dunajského prostoru s ohledem na jeho zeměpisná, historická, kulturní a náboženská specifika ve vztahu k národnostní různosti regionu. Celek byl následně členěn na tři sekce: prehistorie regionu, terminologické otázky spojené s interpretací fenoménu dunajského prostoru a historicko-politicko-kulturní utváření této oblasti v 17. a 18. století.

Druhý blok byl zasvěcen problematice kulturního transferu a umělecké výměny jako specifikum baroka v dunajském prostoru. Měl pokrýt například otázky vztahu národních dějin umění k perspektivám, které nabízí koncept kulturní výměny, problematiku teoretického vymezení kulturního transferu, vazby mezi Itálií a zaalpými regiony či vztah mezi centry a periferiemi. Tento okruh se posléze dělil na tři podsekce, nazvané transalpínský kulturní transfer a migrace umělců, recepce a transformace umění a kultury v rámci dunajského prostoru (na obecněji evropské ose „západ-východ“) a nové formy sakrální a profánní reprezentace a jejich média.

Posledním zastřešujícím tématem, bez dalšího dělení na paralelní sekce, se stala problematika objednavatelů a transferu děl,

otázky sítě vztahů šlechtických rodin, umělecké výměny mezi evropskými dvory a kláštery apod.

Celý program byl koncipován interdisciplinárně a různorodé příspěvky přednesli odborníci z několika zemí (Německo, Rakousko, Česká republika, Maďarsko, Švýcarsko, Itálie, Rumunsko, Chorvatsko). Některé z příspěvků měly spíše sumární charakter a přestavily obecné rysy barokního umění v jednotlivých regionech dunajského prostoru, jiné byly zacíleny na užší problematiku. Velkým přínosem pečlivě připraveného kongresu byl celistvější pohled na zvolené téma, a to díky interakci různých oborů, metodologických přístupů a prezentace bádání v jednotlivých zemích. Konference se i proto zdaleka neomezila pouze na dunajský prostor – a v jeho rámci tradičně vnímaný přednostní vliv Itálie –, ale naopak v několika příspěvcích akcentovala širší vrstvy kulturní výměny, především silící roli Francie v barokním umění dunajského regionu.

Jednací bloky dvou konferenčních dní byly podtrženy večerními slavnostními přednáškami: První přednesl Karl Möseneder na téma pasovský dóm a jeho vliv v dunajském prostoru, druhé se zhostil Rudolf Preimesberger, který se věnoval problematice obnovy klášterního kostela v Kremsmünsteru v letech 1679–1717. Celá konference byla doprovázena bohatým společenským programem, čítajícím slavnostní akce, koncert v pasovském dómu, speciální prohlídku některých památek či plavbu lodí po Dunaji z Pasova do Lince. Velkolepý projekt počítá v rámci vymezeného tématu s dalším pokračováním a s budoucí spoluprací všech zúčastněných stran. Zájemce o bližší informací k projektu lze odkázat na webovou adresu: <http://www.barockimdonauraum.eu>.

Radka Miltová

39. konference Asociace historiků umění

Asi čtyři sta historiků umění se v polovině dubna 2013 sešlo v anglickém Readingu na každoroční mezinárodní konferenci Association of Art Historians (AAH, <http://www.aah.org.uk/>). Třídenní konference nabídla třicet tři paralelních sekcí, dvě večerní přednášky, exkurze a v neposlední řadě knižní trh.

AAH byla založena v roce 1974, kromě konference organizuje odborná setkání a debaty se zvláštní sekcí pro studenty dějin umění. Na webových stránkách členové AAH najdou profesní inzerci, nabídku menších grantů a vstup do rozličných databází. Asociace rovněž vydává renomovaný časopis Art History. Oficiálním cílem konference je adekvátně prezentovat bádání stále se rozšiřující obce historiků umění a pokrýt všechna odvětví zmíněné vědní disciplíny. Organizátoři konference, kteří působí ve vzdělávacích či výzkumných ústavech ve Velké Británii, chtějí

nejen zachytit nejnovější poznatky a objevy v daném oboru, ale rovněž poskytnout podmínky k debatám o budoucnosti jednotlivých specializací či oboru jako celku. Pečlivě vybrané sekce pokrývají co možná nejširší časové období dosahující až do současnosti a pojednávají širokou škálu geografických oblastí. Témata jednotlivých sekcí, večerních přednášek i živých debat při přestávkách jsou metodologického, historiografického i interdisciplinárního charakteru.

Letošní konference představila kratší (půldenní) i celodenní sekce, které byly přehledně uvedeny v konferenčním programu. Dvě večerní přednášky upoutaly mimořádnou pozornost. První byla vlastně konverzací dvou historiků architektury, Adriana Fortyho (Bartlett, UCL) a Maartena Delbeka (Ghent and Leiden Universities), na téma minulost, přítomnost a budoucnost his-



Hans Scharoun, Haus Schminke v Löbau, 1932–1933. Foto: Vendula Hnídková

torie architektury. Druhou přednášku pronesl renomovaný kurátor a současný ředitel mnichovské galerie Haus der Kunst Okwui Enwezor, který se zabýval svým dlouholetým tématem: současnou africkou uměleckou scénou a její rolí v budoucím vývoji dějin umění. Jednu z hlavních tezí, že africká umělecká produkce neexistuje a nikdy neexistovala ve vakuu, Enwezor dokumentoval například na dílech Bena Enwonwua a Uche Okekeho.

Mezinárodní zastoupení na konferenci bylo tradičně početné a podnětně doplnilo britské vědce v sekcích, výběrově: Ceremoniály a město, „Zavřete oči! – Ikonofobie v moderní době, Stálost pomíjivého – Nejistota v umění, Gladiátorky v obrazech – Ženy, umění a společenská aréna 18. století.

Dvě české historičky umění – Vendula Hnídková a autorka tohoto příspěvku – se zúčastnily celodenní sekce na téma Velká

válka a moderní architektura – po sto letech. Program sekce formulovaný Volkerem M. Welterem (University of California at Santa Barbara) a Iainem Boydem Whytem (University of Edinburgh), představil osm příspěvků odborníků ze čtyř kontinentů. Jednotlivé referáty se zabývaly první světovou válkou a historií prestižní londýnské architektonické školy Architecture Association, vztahem mezi leteckým a moderním bytovým designem Wellse Coatese, poválečnou tvorbou Hanse Scharouna, moderním izraelským urbanismem Richarda Kauffmanna, tvorbou Erica Arthura a George Howea. Česká sekce participovala příspěvky o válečném poli jako zdroji československé vizuální identity a o válečné zkušenosti a jejím vlivu na dílo architekta Bedřicha Feuersteina. Doufejme, že v budoucnu bude českých historiků umění na konferenci AAH přibývat. Helena Čapková

Broumovské nástěnné malby od středověku do baroka

Na konci letních prázdnin se ve dnech 22. až 23. srpna 2013 uskutečnil v Broumově odborný seminář spojený s exkurzemi, který byl věnován nástěnným malbám ve zdejší regionu. Společného pořadatelství se ujaly tři instituce: Broumovské děkanství, NPÚ OP v Josefově a občanské sdružení Omnium, které dlouhodobě bojuje za záchranu broumovských kostelů. Právě spolupráce těchto tří subjektů poskytla semináři ideální zástitu a zároveň z něj učinila místo, kde bylo možno a záhodno překračovat hranice jednotlivých oborů i institucí.

Vlastnímu odbornému programu semináře byl věnován jeden den a příspěvky chronologicky pokryly jednotlivé památky nástěnného malířství na Broumovsku od začátku 14. století po doznívání baroka v 19. století. Seminář zahájil Jan Royt (FF UK Praha) referátem o malbě, která se v nedávné době dostala

i na stránky denního tisku. Již v šedesátých letech objeveným, od té doby však poněkud pozapomenutým malbám v objektu fary v Broumově se v poslední době dostalo – právě díky spolupráci zmíněných pořadatelských institucí – zasloužené péče a konečně proběhlo i jejich restaurování. Jan Royt se věnoval jejich umělecko-historickým souvislostem. Určil ikonografii poškozených výjevů a její vztah k funkci prostoru, který snad dříve sloužil jako karner. Původní význam maleb doložil analogiemi, které nacházíme ve výzdobě některých německých a rakouských karnerů (Tulln an der Donau, Bad Doberan aj.). Umělecko-historický přístup byl poté doplněn přístupem restaurátorským. Vystoupení restaurátorů Pavla Padevěta a Miroslava Křížka poukázalo na technologické aspekty výmalby a v krátkosti představilo základní problém: jak vůbec fragmentárně do-



Jan Royt při výkladu o nástěnné malbě Klanění tří králů v broumovském klášteře. Foto: Stanislav Děd

chovanou památku restaurovat, aby mohla být prezentována veřejnosti a zároveň neutrpěla její autenticita? Poznatky restaurátorů doplnila velmi podnětná prezentace Petra Gläsera a Zdeňka Marka, kteří na malbách demonstrovali současné možnosti počítačové dokumentace pomocí technik 3D skenování v různých spektrech světla. Doufejme, že se jejich inovativní přístup stane v nejbližší době standardem v rámci dokumentace nástěnných maleb. Výhody 3D skenování jsou vzhledem k přijatelným nákladům skutečně značné – podrobná a detailní fotodokumentace je totiž nejenom vítanou pomůckou pro práci restaurátora, ale i pro historika umění, kterému věrně zprostředkovává autentický stav malby ještě před provedením restaurátorských zásahů.

Další dva příspěvky se věnovaly poměrně známé středověké nástěnné malbě Klanění tří králů přímo v broumovském klášteře. Nejprve se slova znovu ujal Jan Royt a ukázal na poměrně těsné souvislosti malby se soudobou kolínskou produkcí. Jiří Matějček, který tuto malbu v osmdesátých letech s úspěchem restauroval, poukázal na posun možností, které přinesl vývoj oboru. Rozhodující přitom nejsou pouze technické prostředky, které jsou dnes dostupnější, ale i postupná proměna našich názorů na cíle restaurátorské práce.

Odpoledne bylo zasvěceno malbám barokním. Mnohé z nich jsou na Broumovsku spojeny se jménem původně bavorského malíře Felixe Antona Schefflera. Jeho dílo se v obsáhlé přednášce pokusila přiblížit Marcela Vondráčková (Národní galerie v Praze). Recepce velmi fundovaného putování Schefflerovým dílem bohužel poněkud ztížila délka přednášky. Následkem ne-

úměrného natahování programu byl bohužel nedostatek času pro přednášku Martina Mádlu (Ústav dějin umění AV ČR), která musela být vzhledem k neúčasti autora přečtena v zastoupení. Omezení zde byla na škodu o to více, že se Mádlův text věnoval těm aspektům barokního malířství na Broumovsku, které byly jistě důležitější než individuální vývoj jednoho z malířů – vztahům umělců a opatů broumovského klášteře, vazbám námětů maleb na lokální kultury i vztahům malířů mezi sebou navzájem. Odbornou část semináře pak uzavřeli opět Pavel Padevět a Martin Křížek tentokrát referátem o technologických zvláštностech a restaurování Schefflerových maleb v kostele Panny Marie, sv. Jiří a sv. Martina v Martínkovicích.

Nedílnou součástí semináře byly také exkurze, které zavedly účastníky ke všem malbám, o kterých byla řeč – na broumovskou faru, do vlastního klášteře i do barokních kostelů v Martínkovicích, Heřmánkovicích a Vižňově. Ve všech objektech proběhly živé diskuse účastníků kolokvia s přítomnými památkáři, historiky umění a restaurátory. Právě fungující mezinárodní spolupráce byla přitom největší devízou broumovského semináře. Ten se tak stal vítanou platformou, kde se odborníci potkali s vlastníky objektů i širší veřejností. Setkání ukázala, nakolik je důležitá dokumentace památek a vzájemná spolupráce všech oborů, jež je nezbytným předpokladem kvalitní ochrany památek a jejich následné prezentace. Broumovský seminář lze tak chápat i jako drobný komentář k diskusi o roli historika umění v současné společnosti – ta je totiž nerozlučně spojena nejen s uměleckými díly samotnými, ale i se všemi, kdo se podílejí na jejich záchraně a ochraně pro příští generace. Jan Dienstbier

Konference o Janu Kotěrovi v Hradci Králové

Ve dnech 4. a 5. září 2013 se jako součást výstavy Jan Kotěra: Po stopách moderny konala v Muzeu východních Čech konference Jan Kotěra s podtitulem Jeho učitelé, doba a žáci. Vystoupilo na ní celkem 12 badatelů z České republiky a jeden z Rakouska. Na závěr pak byly představeny také některé další projekty, související s Janem Kotěrou a architekturou tohoto období.

Na úvod nutno říci, že královéhradecká konference bohužel očekávání do ní vložená příliš nenaplnila. Většina příspěvků nepřinesla téměř žádné nové poznatky a zjištění a velká část účastníků, mezi nimiž najdeme jak „ostřílené“ historiky umění, ale i mladé studenty, se spokojila pouze s „přeříkáním“ již známých skutečností a faktů. Značná kvalitativní nevyváženost jednotlivých příspěvků vedla k tomu, že konference proto působila poněkud rozpačitým dojmem. Množství referátů působilo zdáním „rozpracovaných“ prací, navíc často bez ucelených konceptů, myšlenek a závěrů. Kotěrovské téma nově obohatilo (a za zmínku stojí) vlastně jen několik příspěvků, a to přednesených většinou hned v první den sympozia. Několik delších vět proto věnuji pouze vybraným vystoupením.

Po úvodním slovu ředitelky muzea Nadi Machkové Prajzové a moderátora setkání Jakuba Potůčka se slova ujal profesor Vysoké školy uměleckoprůmyslové Jindřich Vybíral se svým referátem Historismus v moderně. Vybíral se v široce pojatém vystoupení – na příkladu J. Kotěry, A. Loose, J. Hoffmanna, J. M. Olbricha, F. Schumachera, P. Behrense nebo H. Muthesia – zaměřil na vztah architektonické moderny (s důrazem na středoevropské území) k historismu, historickým souvislostem a vývoji a k tradici jako „zděděné moudrosti“ minulosti a poukázal tak na rozmanitost v chápání konceptu moderny a kontinuity uvnitř stavitelské profese. Helena Doudová analyzovala rané kritické a teoretické texty Adolfa Loose věnované Otto Wagnerovi a okruhu tzv. Wagnerschule a jejich vlivu. Zároveň nastolila obecnou otázku po povaze modernismu, tato část referátu ale nebyla zdaleka tak přesvědčivá jako část první. Zástupkyně Ústavu dějin umění AV ČR Vendula Hnídková (Janák – Wagner – Kotěra: Dekonstrukce mýtu) se na příkladu uvedených tvůrců pokusila o „dekonstrukci“ tradičního vztahu/dichotomie učitel (= mistr) a žák s přihlédnutím k situaci architektonického vzdělávání na pražské technice přelomu století a spolupráci učitele a jeho žáka. Kurátor vídeňského Muzea užitého umění (Museum für angewandte Kunst) Rainald Franz srovnal vzájemné vztahy, společná východiska a vlivy v díle Jana Kotěry a Josefa Hoffmanna od studií u Wagnera přes otázky klasicismu, vernakulární architektury a moderny. Následovaly životopisné přehledové referáty Marty Lehmannové z Muzea hlavního města Prahy (Gottfried Czermak/Bohumír Čermák) a Martina Strakoše z Národního památkového ústavu v Ostravě (Bohumil Hübschmann 1878–1961: Wagnerův žák ve službě Libušině). Z dalšího bloku vypadl příspěvek Kláry Brůhové (FA ČVUT) věnovaný urbanistickému vývoji pod pražskými Emauzy. Jakub Synecký (Pedagogická fakulta UK) se ve své plamenně přednesené řeči zabíral především interpretací Kotěry u Otakara Novotného, jenž dále prosazoval heroický motiv Jana Kotěry nastolený K. B. Mádlem. Závěr patřil Martinu Krummholzovi (ÚDU AV ČR) a spolupráci Jana Kotěry se sochařem Stanislavem Suchardou. První den konference byl ukončen procházkou po moderní architektuře Hradce Králové pod vedením Jakuba Potůčka. Následující den na návštěvníka nečekal již tak nabitý program. Ladislav Zikmund-Lender (Národní památkový ústav Praha) se věnoval interiéru budovy královéhradeckého muzea a otázce autorství Kotěry designéra a autora mobiliáře muzea, zmínil také prvky nepůvodní či navržené dodatečně na kotěrovský způsob. Dvě zástupkyně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze svými příspěvky (alespoň mne osobně) nijak zvláště neo-

slovlily. Referát Daniely Karasové (Kotěrovy interiéry a nábytek a jejich klientelistické vazby) známe vlastně již téměř celý z monografie Jana Kotěry z roku 2001, Anna Oplatková pak představila grafickou tvorbu Jana Kotěry ze sbírek UPM, v níž je uloženo množství kreseb, grafik, početný soubor exlibris a jiných návrhů. Škoda, že se pozornost Oplatkové nesoustředila více na kresby architektury Jana Kotěry z období první světové války ze sbírek muzea a jejich interpretaci a zařazení do kontextu Kotěrova díla, což by jistě vydalo na samostatný výklad. Blok byl zakončen vystoupením dvou studentek dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Vendula Jurášová podala zprávu o známém článku Kotěra napadán jako „lovec řádů a titulů“ a jako člověk jdoucí si jen za svým a ničící svou konkurenci v čele s Josipem Plečnikem. Jurášová na základě dostupných a známých materiálů (většinou dle vydané korespondence obou umělců) částečně rekonstruovala vztah Kotěry a Plečnika po vydání tohoto článku, který jejich přátelství neohrozil. Anna Šubrtová se věnovala Kotěrovi návrhu sokolovny pro Dobrušku z roku 1917 – zmínila také několik dalších Kotěrových realizací a návrhů pro toto městečko – a pozdější realizaci stavby již podle projektu Ladislava Machoně z let 1925–1926. Po promítnutí filmu Herbenův dům z cyklu České televize Příběhy domů o vile pro Jana Herbena v Hostiřově z let 1901–1902 byla konference ukončena prezentací multimediálního katalogu o budově muzea v Hradci Králové (a několika dalších projektů) pro tabule a dlouhým a přespříliš analytickým seznámením s vývojem projektu kulturní stezky Po stopách moderny, na němž spolupracuje Museum für angewandte Kunst Wien a Moravská galerie v Brně.

Jak již bylo naznačeno, konference o „zakladateli moderní české architektury“ se ukázala jako poněkud promarněná šance podívat se na Kotěru a jeho dobu novým, neotřelým pohledem ze širší perspektivy současné historie a teorie architektury, případně dalších vědeckých disciplín. Nezbývá než doufat, že příští setkání (a takováto setkání obecně) nad touto problematikou přinese více nových podnětů a otevře více nových otázek, na něž badatelé budou hledat odpovědi.

Irena Lehkoživová



Jan Kotěra, Vstupní průčelí Městského muzea (Muzea východních Čech) v Hradci Králové, 1909–1913. Foto: © Zdeněk Matyáško – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

O „jiné“ avantgardě ve Stockholmu

Ve dnech 11.–13. září 2013 organizovala Södertörn University ve Stockholmu třídenní interdisciplinární sympozium *The European Artistic Avant-Garde c. 1910–30: Formations, Networks and Transnational Strategies*. Byli pozváni dva key-note speakers, David Cottington z Kingston University a Piotr Piotrowski z Adam Mickiewicz University v Poznani. Sympozium bylo zaměřeno na revizi pařížského centra jako jediného uzlu, vyznařujícího vliv na umělce zejména ze střední a východní Evropy a ze Skandinávie. Současně byla snaha vyzvat účastníky, zhodnotit teoretické nástroje studia avantgardy a jejich transnacionálních strategií a ukázat výzkum avantgardy v jiných, „odlehých“ nebo „periferních“ regionech. Zatímco Cottington se v úvodním projevu soustředil na vztah Paříže a Londýna v rámci avantgardy před první světovou válkou a během ní, Piotrowski se zabýval možnostmi postkoloniální teorie pro výzkum „jiného“ v rámci Evropy. Na příkladu českého kubismu v kontextu rakousko-uherské monarchie ukázal na složitost výkladu, kdo je kolonizátor a kdo kolonizovaný, a naznačil, že pro studia avantgardy mimo centra (Paříž) je vhodný geo-historický kontext, tedy jiným pojmem charakterizované „horizontální“ dějiny umění. Ten tentokrát označil jako „kritická umělecká geografie“. Namísto zdůrazňování postkoloniálních studií Homiho Bhabhy Piotrowski vycházel z textů a hlavně knihy indického historika umění Partha Mittera¹ a také z myšlenek Rasheeda Araeena,² pakistánského umělce, působícího v Londýně, který založil časopis *Third Text* a významně se zasadil o oslabení eurocentrické dominance zejména v britském kulturním prostoru.

Vlastní jednání bylo soustředěno na dvojici přednášek, které vždy moderoval vybraný specialista. V prvním se představila nedávno v Praze přednášející Eva Forgács, působící v Pasadeně, a Benedikt Hjatanson z Rejkjavíku se strhujícím proslavem o vztahu esperanta a avantgardy v letech 1909–1938. Následovala Nina Gurianova (Northwestern University)³ s důrazem na ruskou avantgardu a Michal Wenderski z Polska o vztahu vybraných avantgardních časopisů v Holandsku, Belgii a Polsku. Lars Kleber z domácí Södertörn University představil roli Vasilije Aksjonova, autora první monografie o Picassovi vůbec (vydaná v roce 1917), Lydia Gluchowska z Univerzity v Zelené Hoře a Bamberku se zabývala „lokálními impulzy“ z Rakouska, Čech a Německa na polský „idiom“

kubismu. Následovala přednáška o Tristanu Tzarovi v Bukurešti v letech 1912–1915 (Erwin Kessler) a o „provazu“ reprodukcí v avantgardních časopisech s ohledem na Bulharsko (Irina Genova). Joana Cunha Leal z Lisabonu sledovala „místní strategie“ portugalské a španělské avantgardy vzhledem k Francii, Emilio Quintana z Instituto Cervantes ve Stockholmu se zabýval prvním významným -ismem španělské avantgardy, ultraismem. Mezinárodní síť avantgardy ve vztahu k lotyšskému modernímu umění představila Aija Braslina z Lotyšského národního muzea v Rize, jinak autorka skvělého článku o vztahu řížské skupiny umělců a Berlína v časopise *Centropa* ze září 2012. Laura Gutman uvedla finské umělce následující příklad Maurice Denise, který, jak víme, byl silný i ve střední Evropě. Pokračovali Seveřané: case study týkající se ženské umělkyně a designérky Tyry Lundgrenové (1879–1979) od Mariky Bogren (Uppsala University) a referát o nacionalistické debatě a internacionálním prostředí v rámci avantgardy ve Finsku, odkazující na průkopnickou práci francouzské literární vědkyně Pascale Casanova⁴, od Stefana Nygårdar z Helsinek. Další dvojice byla věnována skandinávskému umění: výstavy *Unuionalen* ve Stockholmu, Oslo a Kodani v referátu Kari Brandtzæg z Oslo University; přednáška o Otto G. Carslundovi a stockholmské výstavě 1930 od Andrey Kollnitzové z domácí univerzity. Na závěr byla česká „sekce“: autor této zprávy přednesl přednášku *Cubism as a Worldview: Emil Filla's appropriation of Picasso a Nicholas Sawicki (Lehigh University) sledoval „pražský příběh“ cézannismu, který vyústil v kubismus (From Cézanne to Cubism: A Prague Tale, 1908)*. Moderovala Naomi Humeová.

Netradiční bylo vyústění semináře. Je známo, že podobné akce končí většinou do „ztracena“, nic se nedohodne, není konsensus téměř na ničem, vše necháváme otevřené, zdůrazní se pluralita názorů a jednotliví účastníci odjedou domů. Ne tak zde: organizátoři po konferenci soustředili účastníky v Moderna Museet na tzv. *Research directions session*, kde se měli vyjádřit, jakým směrem by se měl výzkum avantgardy v „jiných“ regionech (slovo periferie, na semináři často používané, ovšem zavání jistou degradací) orientovat. Ukázalo se, že většina považuje za stěžejní vztah transnacionální/nacionální a internacionální/kosmopolitní v rámci lokálních avantgard. Autor těchto řádků nabídl pokračování workshopu v roce 2014 v Praze. Důsledné lpění na konkrétním výstupu a uvažování o dalších krocích, využívajících zkušenosti z konference, má svůj význam. Setkání nevyzní do ztracena a má šanci se proměnit v pracovní skupinu, jejímž zájmem je dlouhodobé sledování protikladů avantgardy v místech, které dosud nebyly ve středu zájmu západních dějin umění. Vojtěch Lahoda

¹Srov. dnes již slavnou knihu Partha Mitter, *The Triumph of Modernism, India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, New Delhi 2007, a také článek stejného autora, *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, *Art Bulletin* 90, 2008, s. 531–548.

²Rasheed Araeen, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994.

³V roce 2012 vydala knihu *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley 2012.

⁴*The World Republic of Letters*, Cambridge 2007.

Forum Kunst des Mittelalters

Ve dnech 18.–21. září 2013 se uskutečnil mezinárodní kongres *Forum Kunst des Mittelalters*, organizovaný již podruhé německým profesním sdružením *der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft*. Spolupořádajícími organizacemi kongresu, který tentokrát hostilo hornorýnské město Freiburg im Breisgau, byla místní univerzita a GWZO v Lipsku. Velký díl pořadatelské práce připadl přirozeně místnímu Uměleckohistorickému institutu, který se může pochlubit slavnou medievistickou minu-

Pohled do expozice v Augustinermuseum ve Freiburgu im Breisgau. Foto: Aleš Mudra



lostí (působily zde takové osobnosti jako Wilhelm Vöge, Hans Jantzen nebo Willibald Sauerländer). Rozsáhlá akce s téměř 90 přednesenými příspěvky a řadou doprovodných recepcí, prohlídek a exkurzí byla organizačně velmi náročná. Jednání, jehož se zúčastnilo asi 400 badatelů zaměřených na středověké umění, bylo rozděleno do 16 sekcí, běžících po třech až čtyřech souběžně. Výjimkou byla plenární sekce Nové badání ke štrasburskému minstru, v níž byly paritně zastoupeny příspěvky německých a francouzských badatelů. Slibný název skrýval příspěvky řešící vesměs klasické otázky stavebního vývoje, ikonografie a analýzy stavebních plánů. První dva přednášející (Sabine Bengel a Jean-Philippe Meyer) se omezili na podrobný popis jednotlivých stavebních fází štrasburského transeptu, což se u metodologicky široce založeného auditoria nesetkalo s valným zájmem. O to víc však posluchače nadchl Daniel Parello (Corpus vitrearum Deutschland), který sledoval přesuny starších vitrají v průběhu stavby lodi štrasburské katedrály a z toho plynoucí proměny ikonografických programů. Mimo jiné přesvědčivě rekonstruoval původní námět jednoho z oken severní lodi (Šalamounův trůn), které na začátku 16. století ustoupilo přístavbě kaple sv. Martina. Poslední dva referáty štrasburské sekce přednesli Jean Wirth (Ženeva) a Peter Kurmann (Freiburg), významné osobnosti evropské medievalistiky. Jednalo se o dataci štrasburské chórové přepážky. Oproti všeobecně přijímané dataci do šedesátých let 13. století, obhajované Peterem

Kurmannem, navrhl Jean Wirth posunout začátek stavby letneru o deset let dříve. Pokud by tomu tak bylo, sochaři letneru by nepřišli do Štrasburku přes Remeš, nýbrž přímo z Paříže (apoštolovali ze Sainte-Chapelle). Nejvíce sledovaná témata nabídly sekce o městských stavbách 14. století (Transfer, formy organizace a programy), o rané recepci nizozemského realismu v Německu, o vztazích mezi uměleckými centry v Porýní, Norimberku a Praze (Mobilita, kulturní transfer a komunikační funkce umění), o umělecké stránce kultu eucharistie nebo o geometrických konceptech gotické architektury. Ve všech sekcích jednoznačně převažovaly standardní osvědčené metody, jen v některých případech zaštitěné více či méně módními hesly jako kulturní transfer, inscenace nebo reprezentace. Pokud bychom soubor přednesených příspěvků považovali za reprezentativní vzorek současné německé medievalistiky, lze z něho usuzovat na ústup konceptu umění jako nástroje vlády a přimknutí se zpět k materiálu a k otázkám kolem vzniku a podoby jednotlivých artefaktů. Ukázkový byl v tomto směru referát Evy Marie Breisig o sochařské výzdobě západní fasády kostela sv. Theobalda v alsaském Thannu. Ačkoli město patřilo Habsburkům (narodila se zde Johanna z Pfirtu, matka Rudolfa IV.), nenalezneme zde žádné výtvarné spojitosti se současným vídeňským sochařstvím. Badatelka zároveň přesvěd-

čivě datovala skulpturu západních portálů (cca 1365 až sedmdesátá léta 14. století). Podobně Michael Viktor Schwarz na čtyřech příkladech recepcí jižní věže vídeňského dómu představil malou „Turmlandschaft“, jež nebrala ohled na říšské či církevní hranice. Za pozornost také stojí fakt, že hned v několika příspěvcích profesorů zralého věku se objevilo wölflinovské uvažování o formě v polaritě dvou protikladných pojmů. Menší zá-

jem posluchačů vzbuzovaly sekce metodicky, druhově či teritoriálně úzce vymezené, ať už šlo o korpusy, textilie, restaurování nebo Avignon. Naopak s velkým ohlasem se setkal příspěvek Stephana Kemperdicka, který sofistikované zručnosti využil k odkrytí různých módů přejímání inovací nizozemských primitivů německými malíři kolem roku 1430. Tomuto období se věnoval rovněž Ulrich Söding, jenž upozornil na dosud nepovšimnutý motiv květináče s cimbuřím, odkazujícím na mariánskou ikonografii uzavřené zahrady. Výjimečný aplaus sklidil i Rainer Kahsnitz, který u příležitosti přípravy dodatku ke korpusu románských slovninových řezeb poukázal na některé možnosti, jak odhalit falzum pouhým pozorováním a srovnáváním. V průběhu sekce představující jednotlivé soupisové projekty se stále vracela diskuse, zda preferovat formu korpusu (soupis věcí určitého typu a provenience bez ohledu na současné umístění) či inventáře (soupis věcí v rámci určitého regionu či instituce bez



Interiér minstru ve Freiburgu im Breisgau. Foto: Aleš Mudra

ohledu na provenienci). Sekce věnovaná liturgickým funkcím vybavení kostela, jmenovitě artefaktům souvisejícím s kultem eucharistie, potvrdila – společně se dvěma letošními výstavami v Kolíně nad Rýnem a New Yorku – rostoucí přitažlivost tohoto tématu, ať už šlo o fenomén středověkých kánonových destiček (objevný příspěvek Petera Schmidta), světelné aranžmá při mši, chórové přepážky, sanktuaria nebo eucharistické náměty v sochařství a malířství.

O přijetí akce širší kulturní veřejností a také o vážnosti oboru dějin umění v zemi našich západních sousedů svědčí pozornost věnovaná jí nejčtenějším deníkem Horního Porýní, Badische Zeitung. Před začátkem kongresu uveřejnil interview s vedoucím jedné ze sekcí a ředitelem Umělecko-historického institutu freiburské univerzity, Hansem W. Hubertem, a po prvním dni další stať v kulturní rubrice, poskytující zúčastněným akademikům zpětnou vazbu zvenčí. Rozhovor tematizuje například otázky otažitosti středověku pro dnešního člověka, objevování přírody nebo mobility ve středověku. V zasvěceném článku redaktor reflektuje značnou specializaci příspěvků a poměrně obsáhle komentuje některé z nich. Například faktograficky nabitá přednáška Richarda Němce o bernském minstru se podle něj „příliš ztrácela v jednotlivostech stavebního vývoje a institucionali-

zace provozu“, což se jistě může stát podnětem k zamyšlení nejen pro něho. Čeští badatelé byli ve Freiburgu vedle Švýcarů nejpočetnější zahraniční skupinou. Kromě Richarda Němce se na konferenci aktivně účastnili Jiří Fajt, Aleš Mudra, Jan Royt, Filip Srovnal a Milada Studničková. Relativně vysoká a vyrovnaná úro-

veň přednesených referátů, následné inspirující diskuse a vysoký počet účastníků dávají tušit, že studium umění středověku není (přínejmenším v Německu) na ústupu. Třetí Fórum umění středověku by se mělo konat opět za dva roky, nejspíše v Hildesheimu.
Aleš Mudra – Filip Srovnal

AJG slavila šedesátiny

Při příležitosti šedesáti let existence Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou se na půdě Krajského úřadu Jihočeského kraje v Českých Budějovicích uskutečnila ve dnech 24. a 25. září 2013 konference s názvem Podoba a smysl prezentace uměleckých sbírek (minulost, současnost, budoucnost). Během dvoudenního setkání zazněly jak příspěvky týkající se AJG a jejich sbírek, tak i příspěvky obecnější povahy.

První část konference byla věnována převážně středověkému umění. Hynek Látal se zabýval možností připsání některých děl ze sbírek AJG do okruhu Mistra Kefermarktského oltáře. Upozornil tak na potřebu aktualizací připsání ve sbírce gotického umění. Jan Klípa, který hovořil o Madoně z kostela Sv. Trojice v Českých Budějovicích, zasadil toto dílo do kontextu mariánských obrazů přelomu 14. a 15. století a pokusil se o zpřesnění definice mariánského devočního obrazu.

Zuzana Všetečková představila několik jihočeských nástěnných maleb ze 14. a 15. století, a to přesahem na Moravu a do Rakouska. Eva Houdová se zabývala malovanými rámy středověkých deskových obrazů, které se rovněž nacházejí v AJG, přičemž těžiště jejího výstupu nespočívalo ani tak v otázkách funkce či typologie malovaných rámců, jako spíše v ikonografickém výkladu na podkladě kvalitní fotodokumentace.

Příspěvek Michaely Ottové se týkal jihozápadních Čech s užším zaměřením na osobnost a mecenát Púty Švihovského z Rýzemberka. Mluví v něm v souvislosti s významem objednavatele nastínila některé možnosti vazeb na dosud spíše opomíjené umělecké prostředí Dolního Bavorska.

Jan Ivanega ve svém poutavém příspěvku o barokních sochách v depozitáři AJG naznačil možné důvody, díky nimž díla nejsou po roce 1989 bohužel téměř vůbec vystavována. Vyzdvihl ovšem zdařilou expozici výjimečných kusů ze souboru barokních soch v bývalém augustiniánském klášteře v Borovanech. V souvislosti se svým detailním archivním průzkumem zároveň nastínil možnosti zkoumání původu a funkce některých těchto soch, jež jsou často dílem málo známých autorů či naopak špičkových střeoevropských tvůrců.

O problematice proměnlivých podmínek, v nichž se během uplynulých desetiletí nacházely sbírky krajských galerií, hovořil ve svém

poeticky laděném příspěvku Richard Drury. Důrazně se v něm přitom zastal především zcela tradičních konceptů stálých expozic, neboť místní prostředí podle něj obecně příliš nepřeje divákovi, a proto je nutné myslet na určitou kontinuitu, která divákovi může pomoci v orientaci v uměleckém vývoji. Na závěr vyslovil obavu, aby se v případě nelineárních prezentací stálých expozic neopakoval „Podivuhodný případ Benjamina Buttona“, který se stoupajícím věkem paradoxně mládnul.

Martin Vaněk ve svém příspěvku Tradice vs. inovace zastával naopak pozici inovátora. Tradiční strategie podle něj diváka uklidňují tím, co zná. Nové postupy oproti tomu vyžadují jeho aktivní spoluúčast, na což leckdy není připraven. Jako pozitivní příklad jmenoval arcidiecézní muzeum Kolumba v Kolíně nad Rýnem, kde je na velkém prostoru vystaveno jen malé množství děl. Následná diskuse

však připomněla, že v případě úspěchu Kolumby hraje velkou roli architektura muzea. Diecézní muzeum je ovšem i v samotném Kolíně stále ještě hodnoceno rozpačitě.

Činnost své sbírky představil Patrik Šimon, který vyzdvihl roli soukromého subjektu nejen na poli výstavnictví. Vystoupil také Vít Pavlík z Asociace jihočeských výtvarníků. Ondřej Chrobák poutavě hovořil o Hanuši Schwaigerovi, jehož dílem se dlouhodobě zabývá. Mária

Gmitrová z Východoslovenské galerie představila novou, velkoryse koncipovanou publikaci Košická moderna.

Přehledově byla rovněž představena minulá i současná činnost AJG mimo hlavní sbírky a expozice. O Mezinárodním muzeu keramiky Bechyně promluvil Dita Hálková, činnost bechyňské střední uměleckoprůmyslové školy zajímavě představil její ředitel Jiří Novotný. Vystoupili také bývalí i současní zaměstnanci galerie. Jaromír Schel vzpomínal na některé výstavní počiny z dob minulého režimu. Bohuslava Maříková připomněla záslužnou mimo-výstavní činnost Otakara Bílka, o edukační činnosti a přeshraniční spolupráci hovořili Jiřina Zimová a Hynek Rulišek.

Celou konferenci provázela příjemná atmosféra, završená v prvním dnu velkoryse pojatým společenským večerem, druhý den byl zakončen společnou návštěvou výstavních prostor na Hluboké. Jednotlivé příspěvky budou publikovány v připravovaném sborníku.
Alžběta Vargová



Pohled do expozice gotického malířství a sochařství v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou. Foto: Hynek Látal

Präzedenz, Netzwerke und Transfers. Innere und äussere Kommunikationsstrukturen von Herrscherhöfen und Adelsresidenzen (16.–19. Jahrhundert)



Záběr z jednání konference v Lannově vile. Foto: archiv autora

Ve dnech 26.–28. září 2013 se v pražské Lannově vile uskutečnila mezinárodní multioborová konference *Präzedenz, Netzwerke und Transfers. Innere und äussere Kommunikationsstrukturen von Herrscherhöfen und Adelsresidenzen (16.–19. Jahrhundert)*, jejímiž spoluorganizátory byly Universität Salzburg a Historický ústav AV ČR. Po úvodním slovu Ingondy Hanneschläger a Milana Hlavačky následovaly jednotlivé příspěvky strukturované do čtyř sekcí, jejichž společnými jmenovateli byly reprezentace, šlechta, umělci a personál. Petr Kozák (Opava) hovořil o sídlech a reprezentaci prince Zikmunda Jagellonského, Jaroslava Hausenblasová (Praha) o dvorských umělcích a řemeslnících Ferdinanda I., Jutta Baumgartner s Ingondou Hanneschläger (Salzburg) o kavalířské cestě Jakoba Hannibala II. z Hohenemsu, Zdeněk Hojda (Praha) pak o kavalířských cestách českých šlechticů v 17. století. Jiří Hrbek (Praha) se věnoval dvorským karié-

rám rodu Valdštejnů v 17. století, Ulrike Seeger (Stuttgart) mecenátu habsburských vojevůdců období vrcholného baroka a uměleckému transferu v prostředí vojenských táborů, Anna Mader Kratky (Wien) vídeňským dvorním architektům 18. století. Martin Holý (Praha) představil raně novověké holdy českým králům ve Vratislavi, Gerhard Ammerer (Salzburg) personál dvora salcburských arcibiskupů, Martine Boiteux (Paris) římskou efemérní architekturu 16. století, Martin Krummholz (Praha) genezi dispozičního schématu a funkční skladby barokních šlechtických rezidencí v Čechách, Lenka Martínková (České Budějovice) kontext vzniku a počátky existence českobudějovické diecéze. Vera Grund (Salzburg) promluvila o proměnách evropské opery v 18. století, Elisabeth Fritz Hilscher (Wien) o vídeňských dvorních komponistech éry Karla VI., Daniel Brandenburg (Salzburg) o pramenech dokládajících činnost putujících hudebníků v 18. století, Michael Maul (Leipzig) o kariérách a migraci středoněmeckých kantorů a kapelníků v 18. století.

Daná témata odrážela vzájemně se doplňující a prolínající úhly pohledu historiků, historiků umění, muzikologů a teatrologů. Rozmanitější postřehy v konkrétních i obecněji nazíraných tématech regionálního i nadregionálního významu upozornily na důležitou úlohu společenských vazeb a interakcí. V případě aristokratických vrstev sehrála důležitou roli sociální iniciace tzv. kavalířská cesta. Struktury jednotlivých dvorů, světské, církevní a další společenské hierarchie potom tvořily rámec, resp. síť jednotlivých šlechtických, uměleckých či úřednických kariér. Ty ovšem rozhodující měrou ovlivňovaly vzájemné interakce, jejichž rekonstruování umožňuje komplexnější a vrstevnatější vylíčení lidského příběhu, konkrétního události, jakož i kontextu umělecké zakázky.

Součástí programu byla též komentovaná prohlídka prostorami Pražského hradu. Na příští rok je plánováno vydání konferenčního sborníku.

Martin Krummholz

Heilige, Helden, Wüteriche. Verflochtene Herrschaftsstile im langen Jahrhundert der Luxemburger. Německo-česká konference v Heidelbergu

Konference, která se konala ve dnech 30. září–2. října 2013 v Heidelbergu, se zaměřila na dynastii Lucemburků, jejíž představitelé spoluurčovali politické dění ve středověké Evropě po dobu delší než jedno století. Počínaje Janem Lucemburským, který jako král-cizinec usedl po boku Elišky Přemyslovny na český trůn (1308), přidali Lucemburkové za vlády jeho syna Karla IV. k české koruně titul římského krále a císaře a Karlův druhorozený syn Zikmund se konečně po smrti Václava IV. stává králem uherským, císařem římským a také králem českým. Čtyři panovníci, čtyři výrazně odlišné charakterly rozličně opěvované či zatracované svými současníky. Různorodost jejich charakteru se pokusil postihnout i název konference – Heilige, Helden, Wüteriche. Z podtitulu *Verflochtene Herrschaftsstile im langen Jahrhundert der Luxemburger* pak vyplývá, že základním východícím bodem jednotlivých příspěvků byl pojem *Herrschaftsstil*

a jeho proměny v pojetí jednotlivých panovníků lucemburské dynastie. Autoři této koncepce – Martin Bauch, Julia Burkhardt, Tomáš Gaudek, Paul Töbelmann, Václav Žůrek – se rozhodli sledovat, jestli lze zřejmou politickou diskontinuitu pozorovat i ve způsobech prezentace lucemburských králů v jejich různých podobách. Nebo naopak, je možné přece jen vystopovat jednotný model a vzor panovnického stylu, a to i přes všechny společensko-politické změny? Příspěvky, pojednávající o zásadních aspektech „panovnického stylu“, jako jsou umělecká reprezentace, reprezentace prostřednictvím inscenace, dvorská kultura, vzdělávání nebo umění vládnout, byly rozděleny do čtyř sekcí. Poslední, pátá sekce, byla následně zaměřena na problematiku syntézy případných vlivů v rámci *Herrschaftsstil* jako takového. Toto závěrečné shrnutí konference, která byla záměrně koncipována jako setkání mladých badatelů, bylo svěřeno respekto-

vaným badatelům a řečníkům: Berndu Schneidmüllerovi, Mileně Bartlové a Gerritu Schenkovi.

In medias res konference zaměřil svým příspěvkem první řečník Tomáš Gaudek. Věnoval se umělecké reprezentaci na příkladu krásného slohu, přičemž sledoval linii historiografickou od vytvoření pojmu přes jeho problematiku interpretace až k dnešnímu chápání krásného slohu jako výrazu nábožensko-duchovních tendencí doby. O konkrétních příkladech reprezentace v podobě architektonických realizací a jejich ikonografického programu pojednávaly další referáty první sekce. Zatímco Romana Petráková se věnovala otázkám hypotetických fundací Karla IV. ve Vratislavi, Jana Gajdošová analyzovala ikonografii sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže

z hlediska absence sv. Václava přímo na staroměstské straně její fasády. Problematice stylu se věnoval Richard Němec. Ve svém příspěvku sledoval konkrétní rody stavitelů a kameníků, kteří se podíleli na dokončení bernského minstru, a zaměřil se na jejich vztah k parlérovské architektonické tradici. Ve druhé sekci vystupovala architektonická díla, resp. urbanistické celky v roli kulisy pro inscenování moci církevní (uvádění vratislavských biskupů do úřadu analyzovala Ewa Wólkiewicz) nebo moci světské. Ve druhém případě se – na rozdíl od korunovační cesty českých králů z Vyšehradu na Hradčany, která figurovala jako jeden z nosných argumentů pro sochařský program Staroměstské mostecké věže – Martin Bauch zamýšlel nad průvodem funerálním a nad funkcí tzv. černého jezdce v pohřebním rituálu, inscenovaném po smrti Karla IV. Na problematiku městského urbanismu se zaměřila Zoë Opačić, která srovnávala topografii svatých měst Říma, Konstantinopole a Jeruzaléma s francouzskými a italskými městy, aby následně ukázala analogické prvky v Karlově založení Nového Města pražského s ústředním Dobyčím trhem a s kaplí Božího hrobu. Inscenaci světské moci Lucemburků a konkurenčních Wittelsbachů prostřednictvím moci duchovní, konkrétně na příkladu panovníkovi zcela loajálních řezenských biskupů, analyzovala ve svém referátu Veronika Csikós. Výchozím bodem jejího bádání byla stavba řezenského dómu a s ním související nábožensko-umělecký vliv biskupa, zastupujícího jednu ze soupeřících stran.

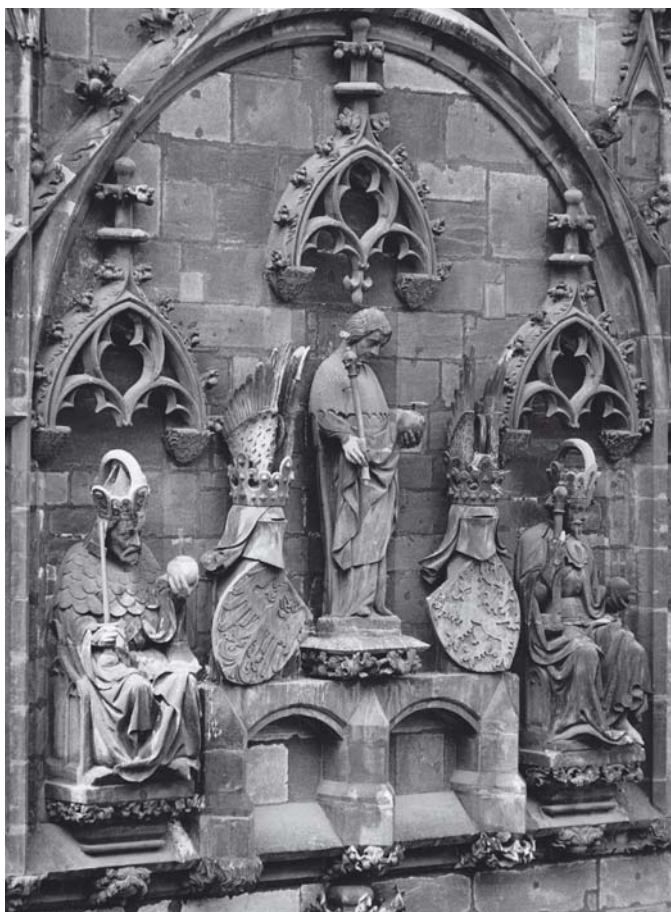
Program druhého dne konference byl zaměřen na dvorskou kulturu a úlohu vzdělání v lucemburské královské rodině. V rámci této sekce jsem přednesla příspěvek k postavení astrologie a astronomie na dvoře Václava IV., jehož záliba v prognostické astrologii nebyla důsledkem královny slabomyslnosti. Jak ukazují oba astronomicko-astrologické sborníky v Národní knihovně ve Vídni a v Státní knihovně v Mnichově, sloužila naopak promyšleně k potvrzení jeho královského i císařského majestátu. Dvě následující přednášky

Paula Töbelmanna a Václava Žúrka nezávisle na sobě komparovaly písemné zmínky o výuce Karla IV. na francouzském královském dvoře s obvyklým dobovým topoi souvisejícím s ideální představou moudrého panovníka. Posun od této ideální teorie k praktické stránce vládnutí představovala odpolední sekce. První referát Johanna Abdullahiho poukázal na výhody a nevýhody finanční politiky Jana Lucemburského. Příspěvek Roberta Novotného znovu otevřel otázku postavení nižší šlechty na dvoře Václava IV. a jejího politického vlivu v této době, který se však ve srovnání s jinými dvory nijak výrazně neprojevoval. Novotný přesvědčivě ukázal, že role tzv. Václavových milců z radů nižší šlechty byla statisticky hluboko pod běžným dobovým průměrem. Velmi živým přednesem a zanícením pro osobnost Zikmunda coby milovníka

štrasburských žen zaujal publikum Mark Whelan, který pomocí dosud nevydaných listin představil Zikmundův zájem o zkušeného stavitele mostů pro jeho protiturecké válečné výpravy. Ve válečné tematice pokračoval i referát Alexandry Kaar, která interpretovala kontinentální blokádu v letech 1412–1413 a zákaz obchodu s přívrženci husitismu jako příklady Zikmundovy exekutivní strategie ve prospěch vlastních politických cílů – tedy v boji proti Turkům i husitům jako úhlavním nepřátelům křesťanské Svaté říše římské.

Druhý den konference uzavřela německá historička Eva Schlotheuber. Ve svém příspěvku s názvem Die Kaiserkrönung Karls IV. oder des widerspenstigen Legaten Zähmung představila vyobrazení císaře Karla IV. ve vatikánském rukopisu Registrum recognitionum et iuramentum fidelitatis a shrnula jeho interpretaci ve vztahu ke Karlově císařské korunovaci v roce 1355, jakož i v kontextu konfliktu císaře s papežským legátem Egidiem Albornozem.

Třetí den konference zahájil Nils Bock, který se zamýšlel nad vznikem a vývojem funkce herolda u představitelů lucemburské dynastie. Po něm vystoupil Jan Hrdina s příspěvkem k poutním odznakům pražského původu, jejichž produkce souvisela jednak se svátkem Sv. kopí a hřebů Páně (1354), jednak s milostivými léty, která papež v závěru 14. století vyhlásil pro jednotlivé diecéze. Ikonografie těchto odznaků navazovala na programovou prezentaci zbožného panovníka a jeho hlubokou úctu ke svatým relikviím. Závěrečné dva příspěvky byly věnovány přesahům k habsburské dynastii. Zatímco Lukas Wolfinger se zabýval politickými ambicemi Albrechta II. a Rudolfa IV. Rakouského a poukázal na kontinuitu mocenské strategie otce i syna, Julia Burkhardt se zaměřila na osobu Alžběty Lucemburské a její dcery Alžběty Habsburské. Referát aktualizoval i poměrně čerstvé vítězství Angely Merkelové v německých parlamentních volbách, přičemž poukázal na několik významných topoi, objevujících se v souvis-



Sochy Karla IV., sv. Víta a Václava IV. na Staroměstské věži Karlova mostu v Praze, kolem 1380.

Foto: © Jiří Hampel – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

losti s ženou-královnou a političkou, kterými se jakási „femininní“ podoba Herrschaftsstillu (autorkou nazvaná „prolévání slz“) liší od svého „maskulinního“ protějšku.

I když byla avizovaná závěrečná diskuse z časových důvodů značně zredukována, zmíněná trojice badatelů – Schneidmüller, Bartlová a Schenke – přesto shrnula několik základních tezí, které vyplynuly z přednesených referátů. Zde se však ukázal zásadní rozdíl v chápání „panovnického stylu“ v metodickém přístupu obecně historie a dějin umění. Milena Bartlová totiž velmi správně upozornila na problematičnost termínu styl jako takového. Zdůraznila

současně, že tzv. císařský styl Karla IV. – v podobě, jak jej definuje Jiří Fajt – je velmi specifickým příkladem takovéto záměrné prezentace konkrétního panovníka. Zatímco historikové mohou ve svém pramenném materiálu sledovat jistý kontinuální vývoj a vědomou návaznost v rámci jedné dynastie, v umění se sice také setkáváme s kontinuitou a návazností, nicméně tato není přímo závislá na osobě panovníka a nemusí nevyhnutně souviset s jeho sebeprezentací. Vyplývá totiž z celého spektra jak obecných vývojových tendencí, tak z konkrétního kontextu určeného časem, prostorem a socioekonomickými vazbami. Lenka Panušková

Sportování a cestování v meziválečném Československu

Konference, pořádaná ve dnech 3. a 4. října 2013 v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur v Praze, navazovala na loňské setkání mapující počátky sportu v českých zemích. Stejně téma bylo tentokrát sledováno v meziválečné době a rozšířeno o fenomén cestování. Tuto skutečnost podnítila povaha kolekcí pořadatelské instituce: součástí Národního muzea je nejen Sběrka dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea, ale rovněž Náprstkovo muzeum s obsáhlými sbírkovými i archivními fondy českých cestovatelů do exotických oblastí.

Příspěvky zaměřené na cestování, které zaznely v prvním dni jednání, lze v zásadě rozdělit do dvou či tří kategorií. Vedle přiblížení obsahu archivu Náprstkova muzea Martinem Šámalem, otevírajícím metodickou debatu o roztržitém stavu fondů vlivem jejich uložení v různých archívech a o možnostech vypořádání se s tímto stavem, se vystupující věnovali cestovatelům ze dvou základních, metodologicky odlišných úhlů pohledu. Na jedné straně řečníci rekonstruovali s využitím textových i obrazových pramenů cesty vybraných osobností (A. V. Nováka, A. R. Nykla, Bedřicha Machulky ad.), přibližovali jejich záměry a zhodnocovali naplnění vytyčených cílů. Vesměs šlo o poutavé příběhy, pro jejichž dokreslení by bylo snad užitečné zařazení alespoň jednoho referátu, který by se zabýval cestováním z hlediska technického pokroku, proměňujícího mobilitu obyvatelstva i vnímání času.

V úvodním jednání dne se kromě toho objevily příspěvky více se soustřeďující na určitou kontextuální interpretaci. Vedle politických momentů, které se promítaly do přírodovědeckých expedic Národního muzea a na něž upozornil Libor Jůn, upoutalo zvýšenou pozornost vystoupení Lucie Storchové. Autorka se zaměřila na diskurzivní tlaky přítomné v cestopisném psaní a tuto problematiku názorně ilustrovala prostřednictvím srovnání paralelně vznikajících deníků Růženy a Jiřího Baumových z cest po cizokrajných územích. Právě zkoumání cestopisného diskurzu a rétorických figur používaných konkrétními cestovateli je stále ote-

vřeno řadě možností a představuje v našem prostředí ne zcela zmapovanou kapitolu.

Příspěvky druhého dne konference byly věnovány sportu a až na dvě výjimky se zabývaly dějinami vybraných sportovních odvětví. Bylo zajímavé sledovat, jak se do historie ženských světových her, tenisu, bezmotorového létání, lyžování, golfu, ragby a turistiky promítaly politické, národnostní, genderové i další sociální aspekty. Je otázkou, zda by větší atraktivitě některých příspěvků nepomohl prvotní důraz na sledování a interpretaci právě těchto problémových fenoménů, při jejichž řešení by bylo možné přiblížit i sportovní historii (většina badatelů postupovala opačně).

Tematicky vybočujícími referáty byly dva uměleckohistorické příspěvky. Autor této zprávy sledoval roli sportu v avantgardním programu Uměleckého svazu Devětsil. Sport hrál podstatnou úlohu nejen v Teigově pojetí proletářského umění v roce 1922, ale i v pozdější koncepci poezie pro všechny smysly, kde se mu dostalo ve srovnání s jinými programy českých umělců vůbec nejvýznamnějšího postavení. Rostislav Švácha se oproti tomu zaměřil na jev, který se projevil ve dvacátých a třicátých letech při stavbě sokoloven: na jejich „desakralizaci“. Jak přesvědčivě ukázal, byly sokolovny již v 19. století záměrně přirovnávány ke chrámové archi-



Karel Holan, *Nedělní odpoledne (Fotbalové hřiště)*, 1920, olej, plátno, 70×100 cm, GAVU Cheb. Foto: Jiří Gordon – GAVU Cheb

tektuře, již se současně inspirovaly. Úzce to souviselo se sokolskými aktivitami Miroslava Tyrše, které Švácha vykládá mj. jako pokus o založení nového náboženství. V meziválečné době sokolové rétoriku asociování tělocvičen se svatostánky opouštějí a ani samotné stavby již tento charakter nemají: začínají se podobat spíše architektuře moderních továren. Švácha položil důležitou, zatím ještě ne zcela zodpovězenou otázku: proč tomu tak bylo?

Z výše uvedeného vyplývá, že konference nesledovala témata cestování a sportu z příliš mnoha úhlů pohledu, ale měla poměrně úzký záběr. To jí zaručilo konzistentnost programu, nerozpadajícího se do příliš širokého spektra. Přesto bych si dovedl představit zapojení většího množství badatelů z jiných oborů, aby byl výsledný tvar přeci jen plastičtější. Pokračování konference je v plánu v příštím roce, zaměřené bude na léta 1938–1958. Tomáš Winter

Bamberské kolokvium o inscenaci obrazu vládce v architektonickém prostoru

Ve dnech 4.–6. října 2013 proběhlo v Bamberku odborné setkání *The Interior as an Embodiment of Power: The Image of the Prince and its Spatial Setting, 1400–1700*, organizované v rámci výzkumného programu ESF Palatium (zastoupeného předsedkyní Kristou de Jonge) ve spolupráci s mnichovskou Ludwig-Maximilians-Universität (Stephan Hoppe) a Otto-Friedrich-Universität v Bamberku (Stephan Breitling). Kolokvium se profilovalo jako platforma výměny poznatků badatelů o architektuře napříč obory i obdobími. Komorní jednání probíhalo v plénu. Předmětem zájmu většiny referujících byly apartmány, vnímané jako prostory sociální interakce, spoluutvářené symbolickou řečí výzdoby – a to v širokém geografickém i časovém rozmezí. Zazněla řada metodologicky podnětných referátů. Leah R. Clark (Open University) se zabývala inventářem garderoby Eleonory Aragonské nejen coby seznamem jiných předmětů, ale i jako objektem sui generis, který sám o sobě odráží dobové společenské normy a žije vlastním životem. Katherine Ann Wilson (University of Chester) přiblížila symbolický význam textilní výzdoby apartmánů burgundských vévodů. Způsobům utváření sociálně hierarchizovaného prostoru se na příkladě apartmánu Jindřicha VIII. ve Whitehallu věnovala také Astrid Lang (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf). Rozbor výzdoby apartmánů rezidencí Jana III. Sobieského představil Franciszek Skibinski (Universytet Mikołaja Kopernika, Toruń). Tematicky souzně i příspěvek Damiana Brilla (Université de Bourgogne) o dekoracích pokojů francouzské regentky Anny Rakouské v Louvru, Jevgenije Smotky (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid) o proměně reprezentačních prostor Romanovců v 17. století, respektive referát Kristy de Jonge (Katholieke Universiteit Leuven), věnovaný podobám ceremoniálních prostor habsburských dvorů pozdního středověku.

Řada referátů se dotýkala i umění v českých zemích. Výzdoba apartmánu Karla IV. na Karlštejně stála ve středu zájmu Annemarie Ersek (Université Paris-Sorbonne). Pozoruhodný pohled na architektonické traktáty rudolfinského okruhu jako nástroj šíření politické propagandy Rudolfa II. nabídla Elisabeth Petcu (Princeton University). Na podíl v Praze působících italských štukatérů na výzdobě vévodské rezidence Ludwigsburg, kde pracovali podle vlivných francouzských vzorníků, poukázala Ulrike Seeger (Universität Stuttgart). Jan Ivanega (ÚDU AV ČR) se věnoval stavebnímu podnikání prvních knížat ze Schwarzenbergu v Čechách a ve Vídni. Habsburské monarchie se týkal také příspěvek Ingrid Štibrané (Trnavská univerzita v Trnavě) zaměřený na analýzu výzdoby pálfyovských sídel. Objevný byl pohled Alexandra Denchera (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) na symbolickou roli schodišť paláců oranžských vévodů v 17. století. Pozoruhodné interpre-



Účastníci kolokvia při exkurzi na Heldburgu. Foto: Martin Krummholz

tační perspektivy unikátní kolekce domů pro panenky vévodkyně Augusty Dorothee ze Schwarzburgu, vnímané jako model společenské hierarchie a dvorského života, nabídla Annette Cremer (Justus-Liebig-Universität Gießen).

Živé diskuse svědčily o hlubokém zájmu účastníků kolokvia o projednávané problémy a opakovaně dokazovaly, že nejde jen o setkání „z povinnosti“. Vysokou úroveň pronesených příspěvků ocenili i organizátoři, kteří přislíbili, že se zasadí o jejich publikaci. Odborný program doplnily exkurze do Nové rezidence bamberského biskupského knížectví a na šlechtické sídlo v Heldburgu. Samozřejmě součástí kolokvia byly kuloární diskuse, z nichž si účastníci setkání odnesli cenné kontakty. Formát workshopů a kolokvií, jichž v rámci projektu Palatium proběhlo již dvanáct (podrobně www.courtresidences.eu), se v tomto ohledu plně osvědčuje. Uvítat lze také podporu doktorandů a postdoktorandů, kterým organizátoři poskytují cennou možnost prezentovat aktuální poznatky a konfrontovat je s přístupy zahraničních kolegů. Z mého pohledu je dobře patrná vysoká úroveň teoretické přípravy mladých amerických, francouzských a německých badatelů a badatelek, jejich schopnost nahlédnout klasické problémy z čerstvé perspektivy i objevit zcela nová pole výzkumu. V tomto ohledu si lze jen přát, aby se na kolokviu o evropských letohrádkách, které proběhne 5.–7. června 2014 v Praze, podobně „blýskli“ i zástupci českých, moravských a slezských institucí.

Jan Ivanega

PERSONALIA

Cena pro Rostislava Šváchu

Na slavnostním večeru v Národním divadle v Praze byla 24. října 2013 udělena Cena Ministerstva kultury za přínos v oblasti architektury Rostislavu Šváchovi. Vyzdvižen byl jeho jedinečný přínos k poznání a popularizaci moderní a současné architektury a intenzivní obrana kulturního dědictví. Ministerstvo tím ocenilo Šváchu nejen jako vynikajícího historika a teoretika architektury, ale i jako výraz-

nou osobnost dnešní památkářské praxe. Laureát ostatně poukázal na to, že je pro něho důležité psát kvalitní texty o architektuře, učit ostatní se na ni dívat a rovněž být schopen architektonické památky bránit. Architektka Alena Šrámková vyzdvihla i Šváchovu kritickou činnost: podle Šrámkové byl po roce 1989 jediným člověkem, „který se pustil do kritizování architektury“, což zejména v případě negativních kritik bylo posléze samotným architektům prospěšné.

red

Laudatio k udělení Ceny UHS Haně Seifertové

Začnu obligátní větou většiny laudatií a životopisů ze stránek Bulletinu UHS: PhDr. Hana Seifertová absolvovala dějiny a dějiny umění na FF UK v Praze v roce 1958 s tématem Kašpar Jan Hirschely a počátky malby zátiší v Čechách na přelomu 17. a 18. století. Nutno podotknout, že volba tématu práce byla pro Hanu takřka osudová: svět zátiší ji natolik pohltit, že se mu v podstatě věnuje dodnes. Po ukončení studií se její pracovní kariéra rozvinula zcela nečekaně: ze školních lavic zasedla rovnou do ředitelské židle – stala se ředitelkou Oblastní galerie výtvarného umění v Liberci. Zde se věnovala nejen dílům starých mistrů, ale organizovala i celou řadu inovátorsky pojatých výstav současného umění, například výstavu Fritze Wotruby a rakouských sochařů, připravenou ve spolupráci s Ludmilou Vachtovou. Výstavy zde realizované přinesly první prezentace nefigurativního sochařství u nás – například Socha 64. Jedním z projektů, za kterým stála laureátka, byla i instalace soch současných výtvarníků v otevřeném veřejném prostoru nazvaná Socha a město (viz též: Ivona Raimanová – Hana Seifertová – Jiří Šetlík, Socha a město Liberec 1969, Liberec 2008).

Zásluhou Hany Seifertové se z oblastní, polozapomenuté galerie stalo živé centrum současného umění, kam se za uměním, poučením, oborovou debatou, ale také za zábavou jezdilo i z Prahy. Podporou byl Haně její manžel, sochař Jiří Seifert. Možná v této souvislosti mohu nadhodit několik momentů, jež vystihnou umělecké a intelektuální prostředí tehdejšího života v Liberci: na večírku, který se konal během historicky nechvalně proslulé noci z 20. na 21. srpna 1968, pobývali mj. také Václav Havel a Jan Tříska. Netřeba ani dodávat, že plynoucí zábavu ukončila lakonická



Hana Seifertová (vpravo) přebírá Cenu UHS od Michaely Ottové.
Foto: Ivan P. Muchka

zpráva „jsou tady Rusáci“ a že tato zpráva pak ve svém důsledku ukončila i dvanáctileté Hanino ředitelování v Liberci. K tomu přispěl i fakt, že k řadě prohlášení formulovaných Václavem Havlem v Liberci se Seifertovi hned připojili.

Hana se vrátila zpět do Prahy. Po krátkém působení v tehdejší Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd získala v roce 1971 místo v Národní galerii v Praze, a to ve sbírce starého evropského umění a s touto, podle mého názoru skvělou a inspirativní kolekcí, zůstala spjata až do dnešních dnů (a na jejích odborných aktivitách se ani loňský odchod do důchodu nikterak neprojevil). V galerii Hana celou dobu v zásadě nenápadně

(zprvu za cenu nejrůznějších ústrků) systematicky pracovala, často v tematických oblastech, jež leží mimo „mainstream“ domácí uměnovědy. Pro odborníky, ale i pro širší veřejnost objevila například frankfurtského malíře zátiší Georga Flegela, jehož specifickou tvorbu prezentovala nejprve na výstavě ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1993 a následně v Konírně na Pražském hradě (Kurt Wettengel – Hana Seifertová et al., Georg Flegel: Stilleben, Frankfurt am Main 1993; Hana Seifertová ed., Georg Flegel: Zátíší, Praha 1994). Jejím dalším velkým objevem pro evropské dějiny umění byla výstava S ozvěnou starých mistrů, která proběhla nejprve v pražské Národní galerii roku 1997 a poté se pod názvem Dialog mit alten Meistern konala v Braunschweigu. Hana Seifertová zde mj. představila do té doby zcela opomíjený jev: malíři činní v 18. století převážně v Praze (Jan Vojtěch Angermayer, Kašpar Jan Hirschely, Hartmannové) dokonale znali malby starých nizozemských mistrů (zejména práce Jana I. Brueghela či Roelandta Saveryho) a často z nich přímo vycházeli, anebo k jejich malbám, jež se v té době nacházely v českých aristokratických kolekcích, domalovávali pro objednavatele protějšky, pandány.

Při této příležitosti není nutné připomínat všechny publikované práce laureátky, ostatně bibliografii Hany Seifertové z let 1958–2008 sepsal Lubomír Slavíček (in: Anja K. Ševčík ed., Haně Seifertové k 75. narozeninám, Praha 2009, s. 93–102). Zastavila bych se však u její knihy Malba na kameni (2007). V době všemožných postmoderních přístupů a oblíbených „ismů“ se Hana zaměřila na „pouhou materii“: všímá si a vysvětluje, jak se volba podložky, respektive kamene, projevuje u funkce obrazu, proč a za jakých okolností umělci volili netradiční materiál. Jeden příklad za všechny, který Hana zaujatě líčí: peripetie kolem Rubensovy zakázky pro kongregaci oratoriánů, kteří se v rámci interpretace tridentských dekretů nemohli domluvit na koncepci výzdoby oltářů římského kostela Sancta Maria della Vallicella. Spory vyřešil svým invenčním přístupem Peter Paul Rubens, který při realizaci maleb pro oltář využil nezvyklé materiály – břidlici v kombinaci s mědí. Rubensův nápad spočíval v tom, že do vlastního oltářního obrazu namalovaného na břidlici vyřízl kruhový otvor, pod nímž se skrýval původní milostný obraz ze 14. století. Tento otvor překryl vlastním zobrazením Madony s dítětem, provedeným na mědi. Rubens počítal s tím, že jeho kompozice bude snímátná v den velkých svátků, kdy zázračnému obrazu ze 14. století přísluší projev úcty podle zásad tridentského koncilu (Malba na kameni, s. 61–65). Z knihy vyplývá mj. ještě jeden, podle mě zcela zásadní postoj: historik umění se při práci musí dívat na originál, jedině tak může dílu správně porozumět a interpretovat ho. Diskutovaná kniha dala ostatně i podnět k přípravě výstavy Painting on Stone, na níž v současné době pracuje Judith W. Mann z Art Musea v Saint Louis.

Haniny práce si pochopitelně dlouhodobě všímali domácí a zahraniční kolegové a její významná jubilea nezůstala nepovšimnuta (www.codart.nl/news/25/; Lubomír Slavíček, Haně Seifertové k 12. květnu 2009, in: Haně Seifertové k 75. narozeninám, Praha 2009, s. 7–11). Dále je na místě zmínit, že velká odborná pozornost se dostala katalogu Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries, The National Gallery in Prague, který vydala v roce 2012 Národní galerie a na kterém Hana léta pracovala s Anjou Ševčík a Stefanem Bartillou. Předání ceny UHS zastihuje laureátku, jak jinak, v plném pracovním nasazení: v létě 2013 otevřela výstavu děl Jiřího Seiferta v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, dále spolu s Liborem Štuncem připravuje výstavu zátiší ze sbírek Královské kanonie premonstrátů na Strahově a píše monografii o Janu Vojtěchu Angermayerovi. Co říci závěrem? Jenom tolik: mimořádná cena pro mimořádnou osobnost. Olga Kotková

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky Aleši Mudrovi

Vyznamenaná kniha Aleše Mudry *Ecce panis angelorum: Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)* je pozoruhodné dílo, které u nás sotva nalézá obdoby. Jako jistá možnost srovnání se tu nabízí nejspíše velké zpracování Svatovítského chrámového pokladu od Antonína Podlahy a Eduarda Šittlera. Obě práce spojuje jejich zaměření na církevní umění, to jest na oblast, kde obsahovosti a funkčnosti je automaticky věnována stejná pozornost jako uměleckosti. Další podobnosti souvisejí s velmi širokou, komplexní zkoumanou problematikou, která v obou případech vyžadovala neobyčejně intenzivní badatelskou práci, stejně jako erudici v řadě oblastí sousedních historických oborů: Aleš Mudra pojednává kutnohorské a další památky stejně zevrubně jako umělecká díla i jako doklady středověké religiozity či jako historická svědectví. Podlaha a Šittler, od vydání jejichž díla nás v tomto roce dělí 110 let, zpracovali – v neposlední řadě díky šťastně zachovanému kapitulnímu archivu – obdobně komplexně historii svatovítského pokladu a jeho součástí, jak zachovaných, tak i pouze doložených. Při srovnávání obou děl ovšem nelze nepřehlédnout, že metodicky kořeny ve zcela rozdílných badatelských tradicích.

Antonín Podlaha vycházel z křesťanské archeologie, kterou vyučoval v arcibiskupském semináři, tedy vědní disciplíny zaměřené již ve druhé polovině 16. století na kritické studium římských bazilik a katakomb. V barokní době ji dílčím způsobem rozvíjela mimo jiné francouzská benediktinská kongregace sv. Maura v rámci systematického sbírání a zpracovávání středověkých historických pramenů a dalších dokladů. Byli to tehdy erudovaní členové řádu, kteří za účelem doplňování materiálů pro nové velké dějiny křesťanské Francie (*Gallia christiana*, 1715–1785) stačili prozkoumat kolem osmi set opatství a kolem jednoho sta biskupství ve Francii a v Porýní s jejich archivy, knihovnami, kostelní výbavou, náhrobkou, relikviemi, chrámovými poklady a dalšími pamětihodnostmi. Svě cestu popsal Edmond Martène (1654–1739) a Ursin Durand (1682–1771) pouťavě v dvojdílném díle *Voyage litteraire de deux religieux benedictins de la Congregation de Saint Maur*, vydaném pro širší vzdělanou veřejnost v Paříži v letech 1717 a 1724. Téměř tři staletí starý text je dnes vzácným svědectvím dávno minulé situace, kdy historici nalézali písemné i materiální prameny v původním kontextu dosud fungujících středověkých fundací, vědomých si své historicity. Pouze o jedno století později byla již velká většina těchto „historických nik“ nenávratně ztracena v důsledku rušení řádů, francouzské revoluce, napoleonských válek a později sekularizace. Novou náplní křesťanské archeologie se tak od druhé čtvrtiny 19. století stalo – nejprve opět ve Francii – sbírání a zkoumání náhodně zachovaných zbytků materiální výbavy těchto zaniklých institucí, spojené s restaurováním a s průzkumem poničených památek středověké architektury. Bohatá badatelská a publikační činnost skupiny znalců středověku, jejímž nejznámějším členem byl architekt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc,¹ záhy podnítila tento druh „církevní archeologie“ i v dalších zemích. Roku 1852 se v Krefeldu konala první veřejná výstava středověkých paramentů a církevního náčiní, jejímž organizátorem byl pozdější císařský kanovník a autor mnoha odborných textů, Franz Bock. V roce 1863 se církevní archeologie stala v Praze povinným předmětem na arcibiskupském semináři. Velkými postavami tohoto oboru jsou u nás již zmíněný Antonín Podlaha a Josef Cibulka, ve světě jezuita Joseph Braun. Samostatnou vědní disciplínou se ve 20. století nově stala křesťanská archeologie zaměřená na křesťanskou antiku, ovšem s rozšířeným pohledem na celé Středomoří.



Aleš Mudra (vpravo) přebírá Cenu Josefa Krásky od Tomáše Wintera. Foto: Ivan P. Muchka

Kniha Aleše Mudry je oproti Podlahovým a Šittlerovým Dějinám a popisu Svatovítského pokladu svrchovaně kunsthistorická, i když ne zcela tradičním způsobem: Užité, tedy i církevní umění zůstávala dlouho mimo zájem hlavního proudu historie umění ovlivněné ve svých začátcích spekulativní osvícenskou estetikou, vyžadující pro zkoumání vlastností „umění jako takového“ jeho maximální očištění od funkčních závislostí.² Umělecké řemeslo se do jejího zorného pole začalo dostávat teprve od období historických slohů, když středověké reálie nabývaly obecně nového významu jako vzory pro rozvíjející se uměleckoprůmyslovou produkci a začaly být ve velkém sbírány teprve tehdy zakládána uměleckoprůmyslová a velká uměleckohistorická muzea. Již během třetí čtvrtiny století se jejich problematikou začali teoreticky zabývat Gottfried Semper a William Morris a v roce 1901 vydal Alois Riegl první díl svého nedokončeného díla *Spätromische Kunstindustrie*. Ještě v roce 1913 Berlínské Kunstgewerbemuseum dokončilo monumentální, původně pro návrháře určenou edici chromolitografických reprodukcí textilních vzorů ze své sbírky; její současně vydaný textový doprovod však již vyšel jako samostatná dvojdílná publikace s hrdým titulem *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. Její autor, Otto von Falke (1862–1942), byl jedním z prvních historiků umění, kteří začali systematicky zpracovávat fondy středověkého užitého umění nashromážděné během předcházejícího období v muzejních a soukromých sbírkách či vzácně zachované v dodnes existujících chrámových pokladech.³

Novým druhem odborné literatury se staly objemné korpusy věnované různým druhům předmětů sloužící k podchycení množství rozptýleného materiálu zpracovávaného kom-

parativními metodami, jež při ztrátě informací o původu jednotlivých kusů dávají jako jediné možnost přibližného datování a bližšího zařazení. Novější generace těchto korpusů se vyznačují užším vymezením a celkově větším zájmem věnovaným obecnějším otázkám.⁴

Prostor pro téma jako právě „výtvarné umění středověku v kontextu eucharistické devocí“ se ovšem začal otevírat zhruba až od poloviny minulého století, kdy odpověď na otázku po významu a smyslu středověkého uměleckého díla – jmenovitě architektury – začala být hledána ne v něm samotném, ale v jeho původním funkčním začlenění do souvislostí přesahujících „oblast čisté uměleckosti“, a tedy i oblast striktně pojímaných tradičních dějin umění.⁵ Tento nový přístup, zohledňující původní funkčnost a dnes ztracený historický kontext uměleckého díla, vtiskl dějinám umění za poslední půlstoletí značnou mezioborovou otevřenost. Zejména v oblasti religiózního umění, kde jde například o bohoslužebné náčiní, liturgické funkce, klášterní zvyklosti, dobové formy zbožnosti, úmysly zadavatelů a další historické aspekty, je nutnost „nadoborového“ přístupu již dlouho prokázána v řadě děl, mezioborových kolokvií a velkých výstav.

Pozdně středověké umění v Kutné Hoře v kontextu široce pojaté dobové eucharistické zbožnosti je výjimečně náročné téma, které si aplikaci zmíněného postupu přímo vynutilo. Problematika města, které se během krátké doby stalo druhým nejdůležitějším v království, sledovaná v časovém rozmezí tří staletí, členěném nepředstavitelnými náboženskými a kulturními zlomy, ovšem co do komplexnosti výrazně přesahuje většinu srovnatelných prací. Metoda hledání původního kontextu umělecké tvorby se tak zde nutně ukazuje jako pragmatický přístup umožňující autorovi široké možnosti spojení různých postupů, volených podle povahy konkrétních otázek.

Dílo spočívá na autorově dokonalé znalosti jak umělecko-historické problematiky, včetně uměleckého řemesla a církevních reálií, tak písemných pramenů, s jejichž pomocí se dobírá k novým interpretacím a doplňuje mezery vzniklé obrovskými ztrátami materiálu, jmenovitě na poli zlatnického umění. Výsledky svého rozsáhlého bádání Aleš Mudra vhodně rozmístil do hlavního textu, poznámek a zejména pak do osmdva-

ceti tematických příloh obsahujících detailní informace k jednotlivým dílčím otázkám. Pro obecnější problematiku děl jako monstrance a nečetná sanktuária či pastoforia, která dosud nemají své místo v obecně představě o českém pozdně gotickém umění, vhodně zvolil formu tematicky rozvinutých kapitol či podkapitol. Sem patří i obsáhlá stať o sedlecké monstranci, kterou na základě odpustkové listiny Jana z Jenštejna z roku 1389 nově spojuje s kaplí Božího hrobu v kostele svatých Filipa a Jakuba v areálu sedleckého kláštera.

Výsledkem Mudrovy minuciózní práce s písemnými, materiálními a v neposlední řadě uměleckými prameny je realistický pohled na genezi uměleckého díla od mimoumělecké potřeby přes různé náboženské praktiky a úkony až, řekněme, k ambiciózní stavbě farního kostela svaté Barbory, kterou se nejbohatší město království pokusilo vyrovnat Praze. Tímto způsobem se mu podařilo i vystopovat a popsat řadu jemných obecně historických nuancí, tak jak se projevovaly v horním městě, k jehož specifikům patřila jednak zbožnost žitá v bohatství pramenícím z života nebezpečně důlní práce, jednak zajímavá církevně-organizační dvojpolárnost, daná příslušností městského území dílem pod sedlecký klášter, dílem pod svatovítskou kapitolu: protoreformačního pnutí za Václava IV. se dotýká v souvislosti s krátce existujícím bratrstvem založeným Janem z Jenštejna při sedlecké kapli Božího hrobu a později podpořeným i Jenštejnovým odpůrcem Václavem Králíkem z Buřenic. Historie dostavby kostela sv. Barbory po roce 1483, jeho bohaté vybavení a výzdoba včetně zohledněných a interpretovaných nápisů dávají naopak možnost pochopit umírněný kutnohorský utrakvismus usilující o znovuzачlenění do univerzální církve. Od druhého desetiletí 16. století se na základě autorem sebraného materiálu obdobně živě ukazuje zatlačování utrakvismu Lutherovou reformací, příchod jezuitů roku 1623 a zavedení tridentských reform, znamenající ztrátu řady utrakvistických památek a definitivní konec středověku.

Obsahově bohatá kniha prostá simplifikací skýtá zainteresovanému čtenáři fundovaný prožitek kontaktu s dávno minulou realitou, jejímž němým dokladem jsou obdivované památky Kutné Hory.

Karel Otavský

¹Adolphe-Napoléon Didron, Charles de Linna, Arthur Martin, Charles Cahier, Victor Gay.

²Připomeňme si vyhrocený požadavek Gotholfa Ephraima Lessinga (Laokoon, kap. IX), podle něž jako „umělecká“ by měla platit pouze ta díla, v nichž je – na rozdíl od „antikvit“ – krása jediným a posledním cílem: „Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier ... ein blosses Hilfsmittel der Religion war, die ... mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe.“

³Otto von Falke – Heinrich Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt am Mein 1904. – Otto von Falke – Erich Meyer, Bronzegeräte des Mittelalters, Berlin 1935. Falkeho současníkem byl berlínský univerzitní profesor Adolph Goldschmidt (1863–1944), autor základních děl Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolinischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914–1923, a Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhunderts, Berlin 1930, 1934.

⁴Sem patří např. Alešem Mudrou citované soupisy monstrancí (Lotte Perpeet-Frech 1964, Holger Guster aus Bratten 2009), pastoforií (Hans Jörg Weidenhoffer 1992, Timmermann 2009) nebo středoevropského gotického zlatnictví (Johann Michael Fritz 1982).

⁵Srov. Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951, s. 11.

OBITUARIA

Čest památce Thomase Messera

Nevyřčený smutek vyvolala u pražských přátel (hrstky někdejších kolegů z chemické průmyslovky a hlavně českých uměleckých historiků) tísnivá zpráva z New Yorku, že 15. května 2013 zesnul Thomas M. Messer. I když se narodil v Bratislavě, cítil se původem Pražanem, pro vztah k milovanému městu, v němž studoval a dozrál. Roku 1939 mu otec zařídil únik před rasovým pronásledováním pokračováním studia chemie v USA, kam dospěl po zachrá-

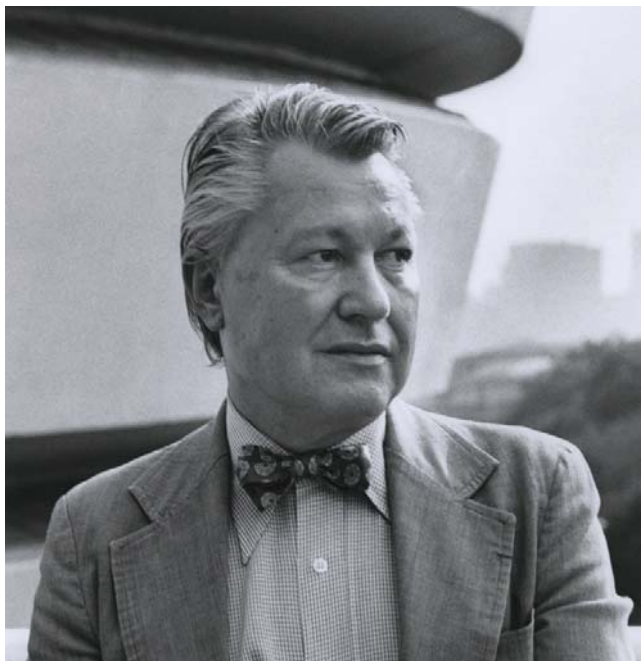
nění z lodi, torpédované nacistickou Kriegsmarine. Ve Spojených státech však zaměnil chemii za studium dějin umění. Vstup USA do války ho přivedl do řad americké armády. Po konci války pokračoval ve studiu dějin umění v Paříži na Sorbonně a absolvoval je na Harvardské univerzitě. Jeho úspěšná činnost v Institutu současného umění v Bostonu zaujala Harry Guggenheima, aby ho vyzval k převzetí sbírek od G. Sweeneyho a k vedení rodinné nadace v New Yorku. Jejím jádrem bylo nefigurativní umění, které shromáždila Hilla von Rebay. Guggenheimové nechali pro ně postavit novou budovu na tzv. „muzejní třídě“ podle projektu F. L. Wrighta

(1956–1959). Messer se chopil příležitosti, jež se stala osudovou. Dal muzeu osobitou tvář, v níž uměl spojit poukazy k zakladatelům evropské avantgardy s dynamikou rozvoje moderního umění v Americe.

Detaily z jeho života jsme se dozvídali až po jeho poválečných cestách do Československa. Hned po skončení války sem přijel jako důstojník americké armády, aby se pídil po svých rodičích a mohl se setkat se sestrou. Při další cestě kolem roku 1960 zacítil do odboru moderního a současného umění Národní galerie, kde jsem pracoval. Ohlásil se nenápadně, jak bylo jeho zvykem, s přáním, zda by nemohl shlédnout soubor obrazů Františka Kupky. Bylo mu vyhověno a poté jsme rozpředli rozhovor, který nás do budoucna sblížil; navázané přátelství trvalo až do jeho skonu. Nebyl jsem jediným jeho pražským přítelem: na mezinárodních setkáních se spřátelil s Jiřím Kotálkem, s nímž připravil výměnnou výstavu mezi pražskou Národní galerií a Guggenheimovým muzeem. V Praze poznal jako člen poradního orgánu Národní galerie Jaromíra Zeminu a ke své radosti též Jana Sekeru, Jiřího Mašína a další kolegy. Sám rád bloudil po uličkách Malé strany či Starého města, aby se zastavil na doušek piva v některé z hospod. Kromě pravidelných cest za sestrou do Olomouce zajížděl za příbuznými do Bratislavy, většinou hudebníky. Hudba byla nedílnou součástí jeho života, sám hrál dobře na klavír. Jeho pravým domovem byl ale New York, kde měl kromě bytu i soukromou pracovnu. Po skonu choti se přestěhoval do příjemného prostoru s nádherným výhledem na Hudson. V průběhu let pravidelně pobýval v Paříži a zajížděl do Španělska. V rámci nadace Caixa byl poradcem její sponzorky, královny Sofie. Po ukončení působnosti v Guggenheimově muzeu se podílel na výstavách Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu (De Staela, Dubuffeta, Evropa po potopě, umění z let 1945–1965 a jiné); přijal též nabídku Goethe Universität k profesorské činnosti v oboru muzeologie.

Život Toma Messera je především spjat s Guggenheimovým muzeem. Když se ujal jeho řízení, osvědčil své znalosti výběrem

výstavního programu i akvizic i korekcí sbírek stejně jako schopností diplomatického jednání s dozorčí radou a sponzory. Stal se uznávanou autoritou v mezinárodní organizaci ředitelů sbírek moderního umění. Podařilo se mu uspořádat z historického i estetického stanoviska soubor nefigurativního umění se speciálním zřetelem ke Kandinského tvorbě (kterou si ověřoval i cestami do SSSR). Z českého hlediska připomenul i význam Kupkův a ve spolupráci s Nadací Jana a Medy Mládkových uskutečnil



Thomas Messer u Guggenheimova muzea v New Yorku v roce 1985. Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

výstavu Jiřího Koláře, s nímž se spřátelil. Newyorskému publiku představil řadu vůdčích osobností evropské avantgardy (Kleea, Ernsta, Brancusiho i další příslušníky pařížské školy). Vedle toho položil důraz na seznámení s novými zjevy umění jak ze starého kontinentu (Dubuffet, Bacon, Tapies, Chillida, Beuys ad.), tak ze severoamerické (Calder, De Kooning, Gorky, Rothko ad.) a pomíjené jihoamerické líhně. Využil náznaků mezinárodního uvolnění, aby uspořádal výstavu ruské avantgardy ze sbírky Costakisovy a podobně výstavu současného sochařství, v níž byli zastoupení Kolíbal (k jehož výstavě v Německu napsal úvod) a Malich. Pro muzeum získal výjimečný soubor moderního umění Justina Thannhausera a po nesnadných jednáních do správy muzea začlenil též soubor Peggy Guggenheimové z Benátek. Jelikož přírůstkům ne-

stačily dosavadní expoziční prostory, rozšířil je přístavbou severního křídla budovy (1979).

Většinu výsledků své badatelské práce publikoval v katalogích výstav. Ke svým středoevropským kořenům se přihlásil ve studiích o Klimtovi, Schiele, Kupkovi i komorní monografii Edvarda Muncha. Jeho texty měly charakter vědecké interpretace (platí to zvláště o Kandinském) v poukazech k umělecko-historickým souvislostem a osobitosti individuálních rysů umělců, takže si jeho jiskrné postřehy podržují svou platnost. Díky iniciativě galeristy Zdeňka Sklenáře vznikl o Messerovi film pro Českou televizi (J. Chytilová – M. Beňová). Co naplat, Tomáš nám bude chybět.

Jiří Šetlík

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

Ve druhé polovině roku 2013 oslavují významná životní výročí mj.:

prof. PhDr. **Miloš Stehlík** (14. 11. 1923 Brno)
PhDr. **Marie Schenková**, CSc. (18. 12. 1938 Kylešovice, dnes Opava-Kylešovice)
doc. PhDr. **Věra Ptáčková** (6. 11. 1933 Ostrava)
PhDr. **Slavka Sverakova** (Svěráková)
(9. 11. 1933 Němčice na Hané)
PhDr. **Ludmila Vachtová** (24. 9. 1933 Beroun)
Dr. Phil.-Hist. **Karel Otavský** (11. 6. 1938 Praha)

PhDr. **Dagmar Šefčíková** (2. 7. 1943 Praha)
PhDr. **Miloslav Paulík** (26. 8. 1943 Kamenice nad Lipou)
PhDr. **Eva Matyášová** (2. 9. 1943 Praha)
PhDr. **Antonín Dufek**, Ph.D. (30. 11. 1943 Brno)
PhDr. **Jan Chlíbec**, Ph.D. (11. 7. 1953 Praha)
PhDr. **Jiří Zemánek** (14. 9. 1953 Rychnov nad Kněžnou)
doc. PhDr. **Zdeněk Hojda**, CSc. (17. 10. 1953 Praha)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 25 / Volume 25

Vydává | Published by:
Výbor Uměleckohistorické společnosti (UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editors:
Vendula Hnídková, Jan Klípa, Hynek Látal, Ivan P. Muchka, Michaela Ottová, Filip Šenk, Tomáš Winter

Jazyková redakce | Copy Editor: Stanislava Fedrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

Adresa redakce | Editorial Address:
UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

Písemné materiály zasílejte pokud možno jako přílohy el. pošty | manuscripts should be sent as e-mail attachment, reprodukce z digit. kopírek nebo digit. záznamy | reproductions from digital copiers or scanned images

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Toto číslo vychází dne: 15. 12. 2013. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 3. 2014. Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: bulletin@dejinyumeni.cz.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):
Mgr. Václava Pštrossová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 13.00–15.30 hod.
(také po předchozí domluvě na tel. č. 221 222 144 nebo el. poštou).
E-mail: uhs@dejinyumeni.cz.

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku. Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč. Členské příspěvky je možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Hotově lze rovněž platit v sekretariátu UHS a na valné hromadě. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně: potvrzení o zaplacení lze zaslat poštou na adresu sekretariátu UHS. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána na Vaši adresu. Korespondenčně lze zjednat jen prodloužení již vydané legitimace a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

UHS 

www.dejinyumeni.cz