

BULLETIN 2/2003



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

O jednotném setkání různého

Paměťhodný první sjezd českých historiků umění! Samotná dlouhá řada účastníků domáhajících se (alespoň většinou) registrace a poté i zaplněná velká posluchárna byly jistě satisfakcí pořadatelům za veškerou námahu s pečlivou přípravou této v českém prostředí zatím ojedinělé akce. Tím, že se do Prahy sjelo na čtyři sta uměnovědců, se však především rozptýlily obavy, zda se sjezd vůbec setká s dostatečným zájmem odborné veřejnosti a umožní tak navenek deklarovat životaschopnost domácí uměnovědy. Zdá se přitom, že hlavním důvodem až překvapivě vysoké účasti (kulminující ovšem v době večerní galapřednášky Jána Bakoše, jediného zahraničního hosta, a během následujícího koktejlu, a přeci jen citelně pokleslé během druhého dne sjezdu) nakonec nebyl nabádavý tón odborných garantů, kteří před sjezdem zcela oprávněně upozorňovali na nebezpečí diskreditace oboru v případě účasti nedostatečné. Vedle dostředivého pocitu oborové sounáležitosti se jistě stal pro účastníky přitažlivým pohotově a nápaditě sestavený program, kterým se jeho autoři snažili obsáhnout podstatné oblasti problémů, s nimiž se obor během posledních let setkával a potýkal. Pořadatelé navíc, jak se zdá při pohledu zpět, vyšli programem vstříc i nejrůznějším obecným uměnovědným zájmům a letorám i náladám jednotlivých účastníků. V různých sekcích (a v kuloárech) tak mohli nalézt útočiště a prostor jak akademičtí vědci, tak i praktikové, zarytí introvertní individualisté a inspirovaní, někdy dokonce hyperkritičtí senzibilové i ostřílení zájemci o obecné dění a týmovou práci, překračující hranice oboru, sebereflektující příslušníci oboru a dokonce snad i vnější glosátoři. Vedle sebe stanuli aktivní i pasivní, zástupci nejrůznějších názorů a škol, „staří“ i „mladí“, zkrátka všichni ti, o nichž výstižně psal Roman Prahl v úvodním sloupku posledního, předsjezdového vydání tohoto periodika. Na hodnocení obsahu jednotlivých vystoupení



OBSAH

První sjezd historiků umění

Abstrakta referátů

Odborná setkání

Edukativní sekce UHS a její první setkání

Plzeňské sympozium k biedermeieru

Mezinárodní konference o českém modernismu

Diskusní setkání k osudu pražského kostela sv. Michala a dalších sakrálních staveb

Konference o jagellonském umění

Personalia

Jan Tomeš

Miloš Stehlík

Lída Vachtová

Josef Krása

Varia

Slučování galerií umění a novela zákona o vývozu předmětů kulturní hodnoty

Oznámení

je před jejich písemným zveřejněním brzy a rovněž hlubší smysl sjezdu budeme moci postihnout zřejmě až s větším odstupem. Leccos si však uvědomujeme už nyní. Za pozornost tak např. stojí, že přes veškerou rozdílnost postojů a přístupů k dějinám umění a zdánlivě bytostnou neslučitelnost názorů, které sjezdem zaznívaly v umírněných projevech rozvážných konzervativců na straně jedné a v někdy výbojně znějících deklaracích radikálnějších, často mladých zastánců nových metod na straně druhé, nedocházelo mezi zúčastněnými k excesům a až na nepříliš nápadné výjimky k zásadním polemickým roztržkám, jakoby tu skutečně šlo o „cosi vlastně přirozeného, ... v jistém smyslu slova dokonce i hravého a zábavného“. Můžeme se nyní tázat, zda je to důsledkem vzájemné ohleduplnosti a shovívavosti, nebo tím, že starší metody (u nás) dosud neztratily svou platnost, či snad proto, že k nám různé nové uměnovědné metody dorazily ze zahraničí s jistým zpožděním, (opět) v již hotové, ozkoušené a zaběhnuté podobě, a nevyžadují tudíž dalšího náročného zdůvodňování a obrany. Právě tak se můžeme ptát, jak se sice nenásilný, avšak nezadržitelný metodologický přerod oboru odrazí na jeho komunikaci s širší veřejností, v kontaktu se zahraničními partnery, v reakci na latentní společenské problémy, apod. Každopádně je nutné význam a přínos sjezdu ocenit právě proto, že byl jeho prostřednictvím představen značně přehledný, aktuální obraz vlastního oboru a otevřena nová, zajímavá pole pro další diskusi. Organizátorům sjezdu a zvláště pak předsedovi UHS za to patří vřelý dík.

Martin Mádl

Výroční zprava za správní rok 2002 – 2003

Podat tuto zprávu v co možná stručné podobě obvykle bývá vítáno. I když, jak všichni víme, rok uplynulý od našeho minulého výročního setkání byl událostmi dosti nabitý.

Sluší se zřejmě začít informací o činnosti výboru naší společnosti, který jste si před rokem zvolili. Výbor se sešel celkem osmkrát, v pravidelném rytmu, k čemuž nás nutily naše poměrně bohaté agendy. Výbor si nejprve zvolil předsednictvo a rozdělil si práci. Řada členů výboru se přihlásila k činnosti v sekci muzeí a galerií. Naopak chyběla osoba, která by se ve výboru ujala koordinace činnosti památkové

PRVNÍ SJEZD HISTORIKŮ UMĚNÍ

25. – 26. září roku 2003

Sjezd uspořádala Uměleckohistorická společnost v českých zemích pod záštitou Národního komitétu při mezinárodní organizaci dějin umění. Slavnostní večer a tisková konference byly pořádány ve spolupráci s Umělecko-průmyslovým museem v Praze.

Výbor kongresu: Milena Bartlová, Anděla Horová, Lubomír Konečný, Milan Kreuzzieger, Vojtěch Lahoda, Pavla Machalíková, Roman Prah, Lubomír Slavíček. Organizační výbor: Jana Husáková, Pavla Machalíková, Ivana Panochová, Roman Prah, Petr Šámal, Kristýna Uhlíková, Lucie Vlčková.

Poděkování náleží především Filozofické fakultě Univerzity Karlovy za poskytnutí jednacích místností. Sjezd podpořily Antikva Nova Kodl, Dorotheum Praha a Papilio Antique. Díky za další pomoc patří Galerii Rudolfinum. Snímky pořídili Hynek Látal a Petr Šámal.

Sjezdu se účastnilo přes 330 účastníků (!). Na sjezdu se zúčastnili i zahraniční hosté, včetně představitelů organizací historiků umění ze Slovenska a z Rakouska.

V současné době probíhá jednání o vydání sborníku s plnými texty referátů, k němuž by mělo dojít do jednoho roku od konání kongresu. Následující materiály zahrnují i abstrakta některých ohlášených, avšak neproslovených příspěvků; chybí v nich abstrakta, která se do uzávěrky Bulletinu nepodařilo od mluvčích získat.

ABSTRAKTA REFERÁTŮ

Editor: Roman Prah

DĚJINY UMĚNÍ A KRITICKÁ TEORIE V NAŠICH PODMÍNKÁCH

Moderovali Jiří Kroupa a Lubomír Konečný

Předešlých pět desetiletí bylo, nejdříve především v "západních" dějinách umění dobou metodologických inovací a revizí, které často kráčely/kráčeli ruku v ruce buďto s nárokem na titul "kritické" nebo s požadavkem kritického přístupu i k těm metodám, které se již staly standardními (např. tzv. "kritická ikonologie"). Ačkoliv domácí situace byla navíc v podstatné míře komplikována ideologickými požadavky "marxistické teorie a praxe dějin umění", více než deset let po osvobození se od nich je namístě se zeptat, jaký je na domácí půdě osud toho, co dnes bývá souhrnně nazýváno "nové dějiny umění" (new art history). Cílem této sekce není popisovat tyto teorie a metody (ačkoliv podání alespoň základních informací o nich se jeví jako nezbytné), nýbrž reflektovat jejich osud v české historii umění a pokusit se pojmenovat příčiny a okolnosti dnešního stavu naší disciplíny.

(LK)

Co je obraz?

Petr Wittlich

V diskusi o současné metodologii dějin umění je u nás stále pociťován určitý deficit ve vztahu k názorovému vývoji, prosadivšímu se v západních, zejména angloamerických

uměnovědách již od sedmdesátých let minulého století. Často jsou ovšem tyto názory znovu kanonizovány, kdežto důležitou skutečností je, že i u předních představitelů nové kritické teorie dochází k zajímavým korekturám, takže otázka aktuality je dosti složitou a proměnlivou záležitostí.

Pro ilustraci uvádím posun v názorech Normana Brysona, který v osmdesátých letech svým spisem *Vision and Painting – The Logic of the Gaze* patřil k předním rebelům proti umělecko-historickému tradicionalismu. Bryson tehdy kritizoval zejména E. H. Gombricha, jako dominantní figuru, za jeho perceptualismus, a použil aktuální pojmy diskurz a kontext k tomu, aby přesunul pozornost na chápání umění jako sociálního textu a dal tak podnět k multidisciplinárním interpretacím. Avšak v roce 2001 se v předmluvě k německé reedici vrátil k této problematice, aby vyznačil dvě základní chyby v jejím zpracování, vyžadující „radikálně novou formulaci“. Obě se týkají topologie vizuálního objektu. První chybou bylo vytěsnění všeho psychologismu. Bryson znovu diskutuje roli psychoanalýzy a i když ji stále chápe jako jen jeden z diskurzů, který vstupuje do širších dějin subjektivity v moderní době, uznává, že se jejím opominutím zbavil řady nástrojů, umožňujících přístup k otázce sexuální diference, které dnes přisuzuje „centrální roli“. Za druhou svou chybu opominutí tak zvané „němé praxe“ při recepci uměleckých děl. Bryson si nyní uvědomuje, že naprostá většina takové recepce a vizuální aktivity není zaznamenávána, i když představuje obrovskou „rezervu“ celého diskurzu. Programové věty jako „To, co se v diskurzu nemanifestuje, neexistuje“, považuje dnes Bryson za nejvážnější chybu své knihy, protože se tak prohlašuje za reálné jenom to, co je plně společensky a mocensky potvrzeno.

Dnešní Bryson otevírá otázku, kterou jiní autoři označují jako otázku po „vizuálním nevědomí“. Rosalind Kraussová tak ve stejnojmenné knize z roku 1993 probírá tvorbu těch umělců, kteří jako Marcel Duchamp tvořili mimo oficiální modernistickou estetiku. Teprve ona může plně reagovat na nové pojmy francouzského poststrukturalismu jako jsou „matrice“ J. F. Lyotarda, „différance“ J. Derridy nebo slavné „schéma“ L. J. Lacana. V antropologicky orientovaném záběru pak zkoumá tuto internalizovanou tělesnost jiný rebel let osmdesátých, H. Belting ve svém projektu nové *Bildwissenschaft*, situující se mezi vědu o umění a vědu o komunikačních médiích. Je to imponující pokus překlenout zdánlivou propast mezi tradičním obrazem a dnešními produkty mechanické reprodukce a digitální technologie, které úplně zrelativizovaly význam tradiční mizeze.

Pozornost se stále více soustřeďuje na skutečný zdroj obrazotvornosti a to se dotýká životního zájmu naší disciplíny, protože obraz je jejím základním pojmem.

Fotografie svlékaná svými mládenci, nikoli až do konce. Dějiny vztahu fotografie a tradičního obrazu

Milena Slavická

Pro fotografii pořízenou samospouštěm budu požívat termín technický foto snímek. Do této množiny spadají fotografie pořízené s minimální účastí člověka, může to být například tzv. technická dokumentární fotografie.

Snímek, který je výsledkem součinnosti člověka a aparátu budeme označovat jako fotografie. Jde o množinu od amatérských snímků až po uměleckou fotografii. Z nedostatku jiných slov v češtině pro ručně zhotovený, například malovaný obraz, budeme užívat termín tradiční obraz. Dalším pojmem je mentální obraz, je to představa věci, nehmotný obraz v mysli člověka. Samo slovo obraz bude použité v nejširším významu.

Tradiční obraz a fotografický obraz jsou odlišná média. Malíř přenáší své uvědomování si a porozumění viděnému do obrazu. Zobrazování je konstrukcí reality. Vzniká vždy v součinnosti s mentálním obrazem umělce. Tradiční obraz je autonomním

sekcí, proto výbor kooptoval Mgr. Radku Kreuzziegerovou, jež tuto funkci převzala. Rovněž dovádíme k praktickému výsledku starší diskusi o potřebě založení sekce edukativní. O činnosti sekcí UHS bude ještě později podrobnější zmínka, absence edukativní sekce však patřila k „historickým“ nerovnoměrnostem UHS. Jiná disproporce se týká věkové skladby výboru, v němž patřím ke trojici nejstarších, což zřejmě není reprezentativní vzhledem k věkové skladbě našeho členstva. Výbor se dohodl na získání dalšího zástupce seniorů kooptací a hledáme tedy zkušenou a obětavou osobu, která by se společně práce s námi podjala. Totéž však platí i o studentech dějin umění, kteří stále nejsou ve výboru zastoupeni. Co se týče stávajících členů výboru, účastnili se schůzí vesměs pravidelně, a na práci se podíleli, souhrnně řečeno, podle svých možností. Odchod tajemnice našeho výboru na mateřskou dovolenou vloni na podzim sice dočasně oslabil naše řady, ale díky příkladné kolegiálnosti jsme našli řešení a pomoc i v této situaci.

Značné množství energie spotřebovala příprava naší hlavní letošní akce, prvního sjezdu historiků umění. Nepůjdu zde do podrobností, protože jsme si dali záležet na tom, aby podoba a mechanismus našeho nadcházejícího prestižního setkání byly zcela zřejmé, a v tomto duchu jsme také o něm v Bulletinu UHS už informovali. Připomenu zde jenom, že část výboru UHS se spolu s dalšími kolegy a kolegyněmi scházela mimo schůze výboru na dalších zvláštních schůzkách, které nám umožnily rozřešit odhadem asi polovinu problémů, které nás od úspěšného uskutečnění této akce ještě dělily.

Ostatní naše akce pro odbornou veřejnost jsme připravili v rámci sekcí UHS, o nichž je tu třeba pohovořit. Muzejní a galerijní sekce připravila zejména po loňských povodních kolokvium ke sbírkám středověkého umění a k umístění sbírek Národní galerie. Památková sekce UHS chystá dvě podobná kolokvia, z nichž jedno se týká osudu pražské historické čtvrti Karlína po loňských povodních, zatímco druhé kolokvium je věnováno problematice pražské Kampy. Spolupřádáme kolokvium o osudu pražského kostela sv. Michala a dalších sakrálních staveb. Nově zakládána sekce UHS, edukativní, se představuje v odpoledním odborném programu tohoto setkání. Všeobecně lze jen opakovat, že činnost sekcí UHS je z určitého hlediska ještě důležitější nežli činnost výboru,



celkem. Jeho vztah k zobrazovanému je pouze jednou z jeho funkcí. Tradiční obraz je kompozicí obrazových prvků. Obrazová kompozice souvisí s estetickými kánony doby, tradiční obraz vždy souvisí s kulturní tradicí. Fotografie simuluje pouze lidské oko. Nepřenáší celý mentální proces vzniku obrazu. FOTOSNÍMEK je pouze fragmentem reality, neobsahujícím žádné vědomí celku. Nekonstruuje realitu, pouze ji odráží.

Fotografie a moderní obraz vznikají ve 30. a 40. letech 19. století a od této doby kráčí bok po boku v konfrontaci, konkurenci i ve vzájemné inspiraci. Umělecký vývoj určoval tradiční obraz.

Závěr 19. století a první polovina 20. století přinesl odklon tradičního obrazu od fotografie. Moderní tradiční obraz první poloviny 20. století fotografii čelil, definoval se proti ní. Byla to spíše fotografie, která se moderním obrazem inspirovala a přejímala jeho postupy.

Díky rozpoznání „výhod“ fotografie vznikl kanál, kterým mohla fotografie ovládnout celé poválečné umění. Osobitost fotografie rozpoznal Duchamp. „Mystérium náhody“ se stalo jedním z principů jeho tvorby. Fotograf vybírá svůj záběr z již existující reality a sám novou netvoří. Tuto specifickou vlastnost fotografie aplikoval Duchamp na své ready-made. Fotografie dokáže měnit významy a vytváří nové kontexty. Posunutý významy a nové kontexty se staly součástí Duchampova kréda. Fotografie není originál, je to re-make, může vytvořit bezpočet kopií, které mají stejnou hodnotu. Duchamp své ready-made prodával jako číslované re-maky.

Z počátku 20. století pochází tendence ustavit fotografii jako svébytnou uměleckou formu s vlastní estetikou vycházející ze specifik fotografického média. Později umění přebírá všechny strategie umělecké fotografie: kontextuální syndrom, odstup od objektu, hru s posunutými významy, fragmentárnost, zamítnutí originálu. Fotografie nezvítězila pouze nad malířstvím, ale nad celým uměním.

Hyperrealistický obraz ukázal „záhadnou hyperrealitu fotografiické vizuality“ a demonstroval rozdílnost obou obrazových medií, fotografie a klasického obrazu. Tyto malířské vstupy do světa fotografie nastartovaly proces dekonstrukce fotografie. Jestliže dříve fotografie dekonstruovala obraz, nyní začal opačný proces. Důležitou roli sehrála newyorská škola osmdesátých let. Dekonstruovala a demytizovala i fotografii jako uměleckou formu. A umělecká fotografie 80. a 90. let z velké části simuluje tradiční obraz.

Návrat tradičního obrazu lze chápat jako ekologické gesto sebezáchovy současného umění. Má dvě podoby: přímou (řada mladých umělců se věnuje klasické malbě) a nepřímou (fotografie přebírá estetiku tradičního obrazu).

Kritická teorie, „vědecké,, dějiny umění a prožitek uměleckého díla

Ladislav Kesner ml.

Tváří v tvář pokračující expanzi vizuální sféry, relativizaci hodnot a oslabování důrazu na kvalitu by prvořadým posláním umělecké historie v dnešní době měla být přesvědčivá demonstrace výjimečnosti uměleckých zobrazení. Ona aktualizace rozdílu mezi uměleckými díly a kaleidoskopem vizuální kultury nemůže probíhat cestou moralizující indoktrinace, ale musí se odehrát v mysli jednoho každého diváka. Jedinou cestou k naplnění takového cíle je vyzbrojit co nejvíce diváků tak, aby v okamžiku svého kontaktu s uměleckým dílem našli svoji podobu co nejhlubšího prožitku.

Jednoznačný důraz na prožitek diváka stojí mimo sféru zájmů nových dějin umění, ale stejně tak je v diametrálním rozporu s hluboce vžitou sebekoncepcí dějepisu umění jako „vědecké,, disciplíny. Představa o neslučitelnosti vědeckých dějin umění se starostí o subjektivní prožitek diváka je posilována obecně rozšířeným přesvědčením o povaze vizuálního vnímání, zvláště vírou v možnost oddělit příjem surové vizuální informace

od interpretace takto viděného. Revoluce poznání v oblasti výzkumů mozku a myslí a jejich projevů, jakými jsou lidské vědomí a vnímání, odehrávající se v posledních letech, ovšem ukazuje na neudržitelnost koncepce oddělující vizuální a estetický prožitek. Není tomu tak, že obraz je nejprve poskládán jako koherentní vizuální objekt v mozku vnímatele a následně může vyvolat určitý prožitek. Ve stejné časové sekvenci, kdy mozek a tělo konstruuje obraz, sochu, architektonický prostor jako smysluplnou perceptuální entitu se utváří naše porozumění a reakce. Ty se postupně mohou stávat hlubšími a plastičtějšími, nicméně ve chvíli, kdy byl obraz zpřístupněn vědomí (a tedy možnosti i jen nejzákladnějšího popisu) si již divák vytvořil velmi plastickou zkušenost takového obrazu.

Koncepce odlišující minimální (čistě vizuální) prožitek od hlubšího (estetického) prožitku a z ní vyplývající víra v možnost exaktního popisu uměleckého díla je zvláště neproduktivní v kontextu úvah o tom, jak by praxe uměleckého dějepisu mohla přispívat k hlubšímu zaujetí diváků díly, jak by jim mohla pomoci dosáhnout co nejhlubšího prožitku viděného uměleckého díla. K tomu je zapotřebí přesně opačného přístupu: pochopit, že estetický prožitek není nadstavbou nad přecházející, ryze fyziologickou vizuální zkušeností, ale je s ní neoddělitelně svázán. Logicky prvním stupněm je zvýraznit, jak se umělecké dílo v procesu vidění otevíralo svému interpretovi, tedy zpřítomnění divácké situace historika umění v celé její plastičnosti. Různé odstíny takové vizuální hermeneutiky charakterizují mnohé z nejzajímavějších příkladů uměnovědné produkce posledních dekád. Spojuje je pojetí interpretace jako odkrývání díla v samotném procesu vidění, způsob, jakým autoři do svého příběhu vetkávají reflexi nad vlastním procesem vidění a tím mu poskytují subtilní návod pro jeho vlastní aktivní vnímání.

Akceptování, že subjektivní vizuální, estetický prožitek diváka by měl být prvořadým zájmem umělecké historie, tedy vůbec neznamená rezignovat na status vědecké disciplíny, mj. proto, že zmiňovaná revoluce v biologii a lékařských vědách učinila z výzkumů vědomí, vnímání, prožitku, emocí a jiných donedávna „měkkých„ jevů, které nebyly považovány za hodné zájmu vědecké medicíny, zcela legitimní oblast bádání. Budou-li se však dějiny umění i nadále uzavírat do bezpečného útočiště své vědeckosti a bránit zájmu o subjektivní prožitek diváků, riskují postupnou proměnu v pomocnou historickou disciplínu, vzdálenou humanistických ideálů svých zakladatelů.

„Ve skleněném hrbu zpívá sladký hlas ...“. Alternativy po konci dějin umění

Milan Kreuzzieger

Tématem mého příspěvku je stav dějin umění (v českých zemích), zvláště ve vztahu k některým severoamerickým a západoevropským univerzitním centrům. Tam došlo od 80. a 90. letech 20. století k radikální proměně metod a důležitým pokusům založit studium vizuální kultury nebo aktualizované dějiny umění včlenit do interdisciplinárního rámce kulturní analýzy (Amsterodamská škola pro kulturní analýzu). Jak lze charakterizovat zmíněný posun? O čem mluvíme, když vyslovíme slova „dějiny“ a „umění“? Nejsme nuceni se znovu ptát na mnoho samozřejmých pojmů, které se zdají být „přirozené“? Nejsme nuceni denaturalizovat naše pojetí dějin a dějinnosti? Můžeme chápat dějiny jako soubor hierarchicky uspořádaných a objektivních fakt, které dokážeme rekonstruovat? Mohou být dějiny (umění) vyprávěny nezaujatým vypravěčem, který hovoří „objektivně“? Nebo jsou vždy jednou z možných verzí „příběhu“ vyprávěnou způsobem vklíněným do své doby a někým, koho lze charakterizovat rodem, národností, rasou, postavením, vyznáním či politickým přesvědčením ap.? S proměnou „pozice“ historičky/historika umění se problematizuje nárok na autoritativní (správný) výklad a hodnocení uměleckých děl. To nevede k interpretační bezbřehosti a neurčitosti, ale naopak k přihlášení se k osobnímu postoji a nutnosti společenského vyjednávání.

protože dává prostor aktivitám stávajících i budoucích členů našeho spolku.

Od loňského roku jsme se snažili zpřehlednit a „zčitelnit“ náš Bulletin. Rovněž byla oživena naše webová stránka. Ta umožňuje plynulejší informovanost nežli Bulletin: je přístupná jen části našich členů, ale dává o nás vědět i širší veřejnosti. Do budoucna o webové stránce přitom platí totéž, co o sekcích UHS: jejich podoba a obsah závisí koneckonců na iniciativě našich členů.

Od sekcí, Bulletinu a webové stránky přejdeme ke korespondenci výboru UHS, v posledním roce dost obsáhlé. Psali jsme generálnímu řediteli Národní galerie ohledně expozice středověkého umění po záplavách, ministři kultury stran jeho stanoviska vůči památkářům a poté ohledně vyřazování předmětů ze sbírkotvorných institucí, primátorovi Prahy a příslušnému starostovi ve věci Karlína, primátorovi hlavního města stran Kamy, ministerstvu ve věci konkurzu na ředitelské místo v Moravské galerii a o několika jiných problémech na řadu dalších míst. Ministerstvo kultury nás požádalo o vyslání našeho zástupce do jedné stálé a dvou ad hoc komisí. Byli jsme i z dalších stran žádáni o vyjádření nebo podporu.

Také v našem Bulletinu se k publikování příspěvků hlásí i ti, kdo nejsou členy UHS. S touto otevřeností navenek souvisí předposlední zmínka výročního přehledu našich aktivit, týkající se spoluprací. Spolupracujeme, jak jen a pokud lze, s institucemi i spolky, a to také chceme zdůraznit konáním nynějšího setkání na půdě Vysoké umělecko-průmyslové školy nebo zařazením Umělecko-průmyslového muzea do programu podzimního sjezdu. Tradičně úzká spolupráce kvete s Ústavem dějin umění Akademie věd a nové vztahy rozvíjíme s Klubem Za starou Prahu, s českou sekcí AICA i se sdružením teoretiků a kritiků umění. S našimi slovenskými partnery připravujeme na konec příštího roku setkání a formulujeme téma pro přípravu ještě o něco pozdějšího setkání s německým klubem historiků umění.

Na závěr zmínka o vývoji naší členské základny a našich financí. Podle aktuální statistiky máme na 150 platících členů, mnoho dalších se skluzem v placení a samozřejmě ještě více potenciálních členů. Výbor soustavně zvažoval akce na rozšíření členské základny UHS. Toto rozšíření je vzhledem k počtu historiků umění u nás činných možné a navíc má

svůj smysl. Zvýšení počtu členů UHS má význam kvůli reprezentativnosti spolku, zastupujícího odbornou veřejnost a má i svůj půvab finanční. I když jsme totiž pro tento správní rok úspěšně zažádali o účelovou dotaci u Rady vědeckých společností při AV ČR, je zřejmé, že peníze od členů zůstávají základem našich financí. Výbor UHS nechce letos valné hromadě navrhnout zvýšení členského příspěvku. Pokud ale máme být schopni financovat naše nové projekty, je zřejmé třeba shromáždit také z členských příspěvků řádově větší prostředky. Doufáme, že letošní činnost UHS oživí dosavadní členy a přiláká další. Proto jsme také letos Bulletin výjimečně zasílali na více adres, nežli je našich aktuálně platících členů. Po sjezdu se však výbor chce k určitému pořádku vrátit, protože se domnívá, že to, co UHS nabízí, za členský příspěvek nebo za případné poskytnutí změněné adresy bohatě stojí.

A úplně nakonec: srdečný dík všem kolegyním a kolegům, kteří se neviditelně podíleli na viditelných výsledcích UHS za uplynulé období a samozřejmě také partnerským institucím, které naši činnost různými způsoby podpořily, včetně našich dnešních hostitelů z Vysoké školy uměleckopřemyslové!

RP

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Dějiny umění a vzdělávání. Kolokvium při výročním zasedání UHS

Setkání představilo nyní zakládanou edukační sekci UHS a vyzvalo k účasti dalších zájemců na formulování jejího programu do budoucna. Kolokvium zahájil Roman Prahel. Studium dějin umění by se mělo dostat výslovně pozornosti UHS. V poslední době zaznamenává vysokoškolská výuka dějin umění v ČR kvantitativní a snad i kvalitativní rozvoj. Dějiny umění a vzdělání je strategické téma, a to také proto, že se od něj odvíjí administrativní a finanční rámec působení oboru. Vysokoškolská i další výuka dějin umění navíc sdílí obecnější problematiku přesahující vlastní obor, podobně jako oblast památkové péče nebo sféra muzeí a galerií. Je naším právem i povinností formulovat názor na obecnější problematiku školství.

Vstupní příspěvek přednesla Martina Pachmanová. Je zapotřebí přizpůsobit

Jestliže je jedním z hlavních rysů uplynulých dvou století neobyčejný rozmach vizuálních médií spojený s radikálními proměnami způsobu vnímání, která disciplína se věnuje jejímu studiu? Jak reagují dějiny umění? Neizolují se tím, že se věnují kánonu – studiu „mistrovských děl světové kultury“? Kánon je založen na přesvědčení, že existují univerzálně platné a neměnné hodnoty, esteticky privilegované, nezávislé na místě a době svého vzniku. Kánon vždy obhajuje určitou ideologii a usiluje o dominanci dané kultury.

Pozastavíme-li se u analýz dvou obrazů – Velásquezova obrazu Dvorní dámy a obrazu Ateliér od M. Švabinského, ukáže se nám zřetelně polarita tradičních a současných přístupů (rozbory obou obrazů jsou součástí plné verze příspěvku). Foucaultova analýza Velásquezova obrazu Dvorní dámy vyvolala ostré polemiky, naznačila meze úzce vymezeného umělecko-historického přístupu a zároveň odhalila zobrazování jako neoddelitelnou součást „sociálních procesů nadvlády a kontroly“. Na rozboru obrazu Ateliér od M. Švabinského lze ukázat, jak dosavadní interpretace, tak nabídnout kritický přístup k mýtu o geniálním umělci i alternativní interpretace.

Přestože byly vydány knihy jako Beltingův Konec dějin umění nebo Kesnerova Vizuální teorie a v posledním období několik důležitých knih z oblasti rodových studií, dosavadní praxe dějin umění se v porevolučním období výrazně nezměnila. Pedagogika se zaměřuje na chronologické studium kanonických děl, což je příčinou opozice „starého“ umění vůči současnému umění. Jestliže se v období socialismu musely mnohé humanitní obory, včetně historie umění, maskovat pozitivismem, tento stav se do značné míry udržel až do současnosti. Katalogy uměleckých děl nejsou jedním z kroků k analýze díla, ale často výsledkem umělecko-historické práce. Jak se dějiny umění zapojily do interdisciplinárního výzkumu? Nejde mnohdy jen o metodologicky separovaný vícedisciplinární výzkum, který potvrzuje rozštěpení intelektuální činnosti na jednotlivé obory? Jaká je komunikace uvnitř oboru? Nežijí historici umění příliš spokojeně ve svých úzce oborově a chronologicky vymezených klíčcích? Nezabraňuje ostré odlišení „starého“ versus „moderního a současného“ umění lepšímu chápání jednoho i druhého a porozumění charakteristickým rysům naší doby?

Pohádka o Clio a Narcisovi: Obraz dějin umění v zrcadle vizuálních studií

Martina Pachmanová

Příspěvek se věnoval problému vizuálních studií. Tato oblast se v poslední době dostává do centra zájmu historiků a teoretiků umění i kurátorů a je jedním z nejpozoruhodnějších příspěvků k revizi historie a současnosti disciplíny dějin umění. Na pozadí analýzy vybraných metodologických a teoretických problémů vizuálních studií, které propojují studium výtvarného umění se studiem fotografie, filmu, populární kultury, masových médií a samotné vizuální percepce a které současně věnují velkou pozornost kulturní, společenské, genderové či etnické „jinakosti“, bylo cílem příspěvku ukázat jejich relevanci pro soudobou kunsthistorii, té české nevyjímaje.

Metaforickým rámcem příspěvku se stala bohyně historického psaní múza Clio a Narcis, mladý muž, jenž se zamiloval do odrazu své tváře. Jejich spojenectví bylo autorkou pojato jako alegorie „potřeby nastavit dějinám umění zrcadlo“, nebo-li nutnosti ukázat, že samy dějiny umění jsou disciplínou mýtotvornou, která se v jistém dějinném okamžiku vzhledla v krásné a ideální podobě sebe sama. Na základě stručného shrnutí argumentu Hanse Beltinga o „konci dějin umění“, příspěvek ukázal, jak zásadně se proměnilo paradigma našeho oboru a jak podstatné je dnes ptát se, jak se s vývojem společenského, kulturního a politického klimatu proměňuje nejen kánon zobrazení či styl, ale také dějiny, které o nich pojednávají. Vyzdvihl přitom skutečnost, že kritéria

hodnocení umění a interpretační dovednosti se mění nejen v čase, ale i v prostoru a že dějiny umění nikdy nemohou aspirovat na absolutní objektivitu.

Autorka poukázala na to, že krize zobrazování se neprojevuje jen v oblasti formálního a stylového jazyka umění, tedy v oblasti vizuálního ztvárnění, ale také v oblasti diskurzivní, čili v oblasti jazyka, kterým se vizualita „zobrazuje“, v dějinách. V „pohádce“, o dvou řeckých božích problém vizuality a její dějinné proměnlivosti sehrál klíčovou roli. M. Pachmanová podotkla, že „s novými vizuálními poselstvími se mění i vnímání a výklad obrazů“, a že vizuální zobrazení je třeba chápat také na pozadí oblastí mimouměleckých, třeba i všednodenního života společnosti a ideologických a mocenských zájmů některých skupin. Argumentovala, že lepšímu porozumění všech těchto problémů dnes přispívají také vizuální studia, jelikož přesouvají svou pozornost z pouhého hodnocení artefaktu k samotnému procesu vizualizace a překračují otázky umělcovy intence či záměru také směrem k divákovi (nejen k historiku umění, ale ke každému, kdo se kdy s dílem střetne). I díky nim, jak se zdůraznilo v příspěvku, se dnes před dějinami umění otevírá široké pole nových interpretačních a metodologických možností. Vizuální studia navíc mohou plnit roli „mostu“ mezi minulostí a přítomností, jelikož berou v potaz skutečnost, že naše vnímání dějin umění je ovlivněno dobou, v níž žijeme, a našimi kognitivními zkušenostmi, do nichž jistě patří třeba kontakt se současným uměním (nebo se soudobou reklamou). Jak to v kontextu své bratislavské přednášky „Melancholické umění: Vídeňská škola dějin umění“, vyjádřila Michael Ann Holly (kterou autorka příspěvku citovala a která je jednou z těch, kteří pro „sňatek“ dějin umění a vizuálních studií učinili mnohé): „...historickou ztrátu je možné aktivně a kontinuálně nacházet v oduševnění se přítomností... Jestli je význam absolutní ztrátou, je třeba vytvořit nové významy.“

„Your Body is a Battleground“: Tělesnost a „gender“ v současném českém a slovenském umění

Zuzana Štefková

Tělesnost a politika těla představují důležité východisko metodologických přístupů a kurátorských strategií, s nimiž pracuje současná teorie dějin umění. Tento zájem vrcholící na Západě v devadesátých letech je diktován důsledným pojetím těla jako těla sociálního. Právě díky své názornosti a smysluplnosti může tělo, pokud není vnímáno jako pouhý pasivní objekt, ukázat ideologický rozměr naší vtělené existence daleko pregnančněji a s větší lehkostí než teoretický spis nebo sociologická studie. Především díky izolaci česko-slovenského umění v druhé polovině dvacátého století však představuje společensko-politický rozměr těla v současném českém výtvarném umění cosi opomíjeného.

Koncept těla jako prostoru pro kritiku myšlenkových schémat je dnes zdůrazňován především přístupy zaměřenými na téma rodu. Zvláště v diskurzu iniciovaném feminismem má totiž tělo funkci klíčového argumentu. Zároveň se objevuje představa, že v díle žen hraje tělesnost důležitější roli než v díle mužů. U nás byl tento názor formulován Věrou Jirousovou v anketě časopisu Výtvarné umění a objevil se i v koncepci ženské výstavy Tělo jako důkaz (Olomouc, 1998) kurátorky Štěpánky Šimlové. Témata spojená s tělesností, ať už se jedná o potrat, antikoncepci, mateřství, rozmnožování, zobrazení těla, sebeobranu či sexualitu, jsou sice opravdu spojována s feministickou či femininní uměleckou tvorbou, ale v dnešní podobě se tak děje v kontextu, který se neomezuje výlučně na biologicky funkční podstatu těla. Využívání motivů tělesnosti současnými umělkyněmi nelze chápat jako výsledek vrozeného předurčení, ale spíše jako strategii.

Zobrazení těla tematizující rodové aspekty, je ovšem velmi široké téma, a proto se ve svém příspěvku koncentruji na otázku: Jak se lze z pozice ženy zabývat představou ženského těla coby objektu a zároveň se nově vyjádřit k problému ženy jako umělec-

MLUVČÍ



vysokoškolskou výuku dějin umění současným trendům a také potřebám studentů z hlediska jejich odborného uplatnění. Větší pozornosti by se ve výuce na všech třech tradičních univerzitních pracovištích (Praha, Brno, Olomouc) mělo dostávat umění 20. století a také současné tvorbě. Diskuse o moderním a současném umění má zásadní metodologický význam i důsledky pro dějiny umění a měla by být reflektována v jejich univerzitním studiu. Toto stanovisko zastávala většina diskutujících účastníků setkání, mezi nimiž převládali učitelé na vysokých uměleckých školách.

„Kamenné dějiny umění“ lze oživit novými směry bádání, příbuznými dějinám umění, jako jsou např. visual studies (Lubomír Konečný). Problematika nových médií, ale i dějiny fotografie chybí v programu univerzitních pracovišť dějin umění (Vladimír Birgus). Na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové probíhá akreditace studijního oboru dějin a teorie designu (Jindřich Vybíral). Lze pomýšlet nejen na obohacování programu tradičních pracovišť, ale i na zakládání nových programů. Projektu vysokoškolského studia kurátorství (ÚJEP) ovšem akreditace nebyla udělena (Michal Koleček). Českým historikům umění z hlediska jejich uplatnění schází zázemí muzeologie. Měla by se také zvýšit kompatibilita jednotlivých pracovišť univerzitních dějin umění mezi stupněm bakaláře a magistra (Dagmar Jelínková). Rozmanitost programů vysokoškolských pracovišť je však sama o sobě užitečná (Roman Prah).

Další rozsáhlejší diskusní vstup měl Rostislav Švácha. Ve studijních programech dějin umění na evropských univerzitách jsou tvorba 20. století a současné tendence všeobecně méně zastoupeny, nežli na školách uměleckého směru. Teorie nebo kritika současné tvorby ani v Evropě nepatří k univerzitním dějinám umění. Přesto by tuto výuku bylo třeba rozšířit i o studium současné architektonické tvorby, protože absolventi dějin umění působící v památkové péči často postrádají spolehlivou orientaci v této sféře.

Je ovšem otázkou, zda se z hlediska kvalifikace pro památkovou péči dostatek pozornosti věnuje dějinám umění a architektury u stavařů. Základem výbavy památkáře je důkladné studium historické architektury a umění, a tento program by nebylo vhodné rozměňovat (Martin Strakoš). Studium moderního umění na univerzitách lze podle některých západních

kého subjektu. Vzhledem k tomu, že jednou z nejradiálnějších forem popření ženské subjektivity je zobrazení ženy v roli sexuálního objektu, jsem se pokusila na vybraných příkladech zdokumentovat, jak se české a slovenské umělkyně vyrovnávají s námětem pornografie, a zároveň nastínit způsob, jakým lze tyto reakce chápat z hlediska studií rodu s přihlédnutím k místním specifikům.

Zvolila jsem případy, demonstrující různé možnosti vztahování se k tématu i k interpretacím klíčům běžně používaným feministickou kritikou, na níž studia rodu navazují. Díla Veroniky Bromové, Lenky Klodové, Terezy Janečkové, Anety Chišy a Lucie Tkáčové a jejich autorské interpretace ukazují relevanci rodového výkladu jejich prací, ale zároveň i problematičnost feministicky orientovaných přístupů. Zvláště vyniká rezervovaný vztah umělkyň k explicitně ideologickému stanovisku, daný na jedné straně nezájmem a neznalostí feministicky zaměřeného diskurzu, který je v našem prostředí pořád ještě importem, a na druhé straně odporem k jednoduše aplikovaným schémátům a klišé.

Je-li řeč o místních specifikách a z nich vyplývající sebereflexi pozice historika umění pracujícího s pojmovým aparátem rodových studií, je třeba vycházet ze situace, v níž neexistuje tradice autentického feministického diskurzu. Přesto však vznikají díla, která se přímo dovolávají rodové interpretace, a výše zmíněné příklady mezi ně patří. Jen místo konfrontace volí raději volnou hru na téma, případně kritické nebo ironické přehodnocení. České a slovenské umělkyně totiž o tělo nebo tělem většinou nebojují, ale proto ještě není jejich tvorba apolitická nebo rodově neutrální.

HERMENEUTIKA A HORIZONTY UMĚNÍ

Moderovali Petr Wittlich a Martin Mádl

Sekce shromáždila příspěvky zabývající se obsahovým výkladem umění v interdisciplinárním přesahu směrem k filozofii, teologii a literární vědě. Jejím jádrem je otázka po uplatnění hermeneutiky v dějinách a teorii umění ve vztahu k ideologii. Celkový rozvrh filozofického tázání je konkretizován z hlediska jednotlivých uměleckých druhů a vzhledem k historickým modalitám obrazové interpretace.

(PW)

Umělecké dílo jako rozvrh?

Mojmír Horyna

Běžný jazykový úzus používá při popisu děl výtvarného umění často slov „rozvrh“ či „rozvržení“. Označují tyto pojmy pouze práci s formálními prostředky díla jako kupř. rozvržení tvarů na ploše, skladba objemů atd., tedy interní organizaci díla, nebo odkazují ke konstitutivní síle děl výtvarného umění, kterými tato přesahují sebe sama? Je pak dílo jako celek také rozvrhem? Jak je takové dílo rozvrhem a čeho je rozvrhem?

Snadno si vybavíme takovou sebezpřesahující sílu výtvarného díla v případě architektury. „Stavební dílo přesahuje sebe sama dvojnásobně. Je zrovna tak silně určeno účelem, kterému má sloužit, jako místem, které zaujalo v prostorové souvislosti“, říká H. G. Gadamer. Právě jako aktivní artikulační akt vkládání prahů a tak stanovení míst a prostorových souvislostí přivádí architektura ke zjevnosti prostor světa s jeho vzájemností sjednocení a individuace a jeho bytostnou časovostí (Ch. Illera). Architektura je tak vlastně klíčem k otevření světovosti skutečnosti jako hry vzájemného „obchvacování“ prostoru a času (analogicky krajině u Eugena Finka).

Totéž platí i o sochařském díle, ať už samostatné plastice ve volném prostoru nebo realizaci, spojené s architekturou. Ve hře objemu a tvaru v prostoru a čase, kterou je sochařství, je preferovaným tématem lidská postava. Je-li architektura zjevováním prostoru světa a klíčem uvádějícím člověka do světa, který je jeho údělem, pak so-

chařství zpřítomňuje nad to další a trvalou dimenzi i kvalitu naší existence, kterou je spolubytí s lidmi.

Existuje-li realita stavby i sochy reálně, hmotno-prostorově v „prostředí“ našeho života, pak realita obrazu je strukturována odlišně. Čistě hmotně je obraz plochou, která uzavírá výhled a zároveň jiný výhled nabízí. Ve vizuálním poli obrazu jsou rozvrženy tvary (ať již identifikovatelné s mimoobrazovou skutečností či nikoli). Toto rozvržení může i nemusí mít vizuálně prostorovou strukturu. Prostorová strukturace obrazu zná ovšem v dějinách řadu modů, které samotnou prostorovost velmi rozličně tematizují, jak z hlediska jejich ontických tak kupř. symbolických kvalit, jak ukázal již Erwin Panofsky. Obraz je rovněž děním individuace a sjednocení, tedy onoho světového dění ve smyslu zmíněném již výše. Nosným pojmem pro tuto potenci obrazu může být termín „heterotopie“. Heterotopie jako umístující zjevování jsoucna (v reálném i nereálném prostoru a čase) je pro Michela Foucaulta jedním z principů kultury vůbec. Skrze vytváření heterotopií vystupuje realita jako cosi otevřeného rozumění a tak příkloněného životu.

Ono společné, co charakterizuje „rozvrhující sílu“ architektury, sochařství a malířství vystihuje věta z díla Ernsta Grassiho Moc obrazů: „Umění proráží bédnou každodennost světa a vynáší na světlo prapůvodní situaci člověka...“ Tato síla je dána schopností umění zjevovat jsoucí a nikdy není něčím dodatečným, nýbrž absolutním zprostředkováním, skrze něž jsoucí je jako bytostně zjevné. A prapůvodní místo člověka je uprostřed tohoto zjevování (E. Fink). Z toho vyplývá, že umělecké dílo jako „rozvrh“ není primárně ani sdělením ani šifrou, ale péčí o podoby světa a autentické postavení člověka ve světě. Ve vztahu k významům díla vykonává divák akty rozumění té či oné, blízké nebo cizí situaci, ve vztahu k vlastní realitě díla jako rozvrhujícího umístování jsme vtahováni do proudu porozumění situovanosti samé, tedy tomu, co bytostně určuje výměr našeho života i podobu našeho světa. V této podstatné dimenzi své existence dílo není reflexí nebo nadstavbou, ale naopak: je „protopraxí“, zjevující i ochraňující podoby a rozestřenost pole praxe života, a tedy silou každou praxi umožňující a zakládající.

Umění jako komunikativní prostor. Příspěvek k současné hermeneutice umění

Dalibor Veselý

Dnešní stav dějin umění je stále v podstatě určován tradicí, která má svůj hlavní zdroj v muzeální praxi 19. století. Tato praxe definovaná osvícenským a romantickým pojetím umění se ustálila v uměle vytvořeném světě historismu a estetismu, formální interpretace a uměle definovaných hranic mezi architekturou, sochařstvím, malířstvím a uměleckým řemeslem. Krize této tradice se poprvé objevila v obnoveném zájmu o ikonografii, která se vyvinula do interpretativní ikonografie a ikonologie. Především ikonologie posunula hranice formální interpretace směrem k obsahu a realitě díla. To oslabilo umělé hranice mezi textem a výtvarným dílem i mezi výtvarnými obory. Nicméně ikonologie byla a je předmětem kritiky, zaměřené na problematický vztah mezi obsahem textu a jeho výtvarnou manifestací.

Posun od ikonologie k fenomenologicky založené hermeneutice představuje novou fázi ontologického chápání uměleckého díla a jeho významu. Hermeneutika umění vychází z univerzality jazyka, který není chápán jen jako slovní komunikace, ale jako artikulace reality v nejširším slova smyslu (H. G. Gadamer, H. Blumenberg a mnozí další). Problém obsahu a jeho zviditelnění se v hermeneutice mění na hierarchii artikulací a jejich ztělesnění v rozdílném, specificky určeném prostředí (hmotnosti) architektury, sochy, obrazu, textu atd., protože i idea a slovo mají v křesťanské tradici svou tělesnost. Jednota slova se odkrývá v množství slov a poukazuje ke schopnosti vytvářet koncept, jíž nelze postihnout logicky, ale která patří k podstatě jazyka. Proto

DIALOGY





i každé historicky situované umělecké dílo reprezentuje svět, komunikativní prostor, v němž jednotlivé vrstvy jako architektura atd. spolu vzájemně souvisí.

Možnosti hermeneutiky jsou v hlavní části tohoto referátu uplatněny při výkladu utváření interiéru pozdně barokního benediktinského chrámu ve Zwiefalten. Jeho hlavními součástmi jsou alegorický program fresky, rokaj ve vysoce vyvinuté podobě, šířící význam do prostoru díky své komunikativní schopnosti; různé úrovně reality integruje rovněž světlo.

Vizuální jednota prostoru, obsahující množství heterogenních prvků a přesto se jeví jako přesvědčivá kontinuita architektury, štuky a malby, bývá často interpretována jako barokní Gesamtkunstwerk. Ten ovšem jako pojem závisí na vzniku moderní estetické kultury, která v baroku ještě neexistuje. Vizuální jednota je jen manifestací jednoty obsahu, která je zachována v jednotlivých interpretacích, jež se mohou sejít v jednom místě, jako v Zwiefalten, ale také nemusí.

Přesto i v případě zdánlivě izolovaných děl, staveb, soch nebo maleb významový prostor, který lze označit jako kulturní nebo komunikativní prostor, je přímo či nepřímo vždy přítomen. To je také jednou z hlavních charakteristik současné hermeneutiky, obsažené v metodickém vztahu části a celku.

Vztah části a celku je základní podmínkou porozumění a určení možného významu (uměleckého) díla, které neexistuje ani v období moderní muzeální kultury jako úplně izolované. I v nejabstraktnější muzeální instalaci díla poukazují k určitému kontextu (světu), který se snažíme často velmi uměle rekonstruovat. Na rozdíl od tohoto muzeálního přístupu současná hermeneutika kontext (svět) nerekonstruuje, nýbrž odkrývá jako součást kulturní tradice a daných historických podmínek.

Maximy:

Význam uměním nevzniká, ale je jen odkrýván, v podstatě je už vždy potenciálně přítomen v artikulovaném světě našeho každodenního života.

Symbolická reprezentace a alegorie předpokládá existenci metaforicky, analogicky artikulovaného světa, v němž se všichni nacházíme a jež je nám k dispozici bez ohledu na to, jestli jsme schopni nebo ne jej vyjádřit a zviditelnit.

Hermeneutika na rozdíl od tradiční ikonologie nevidí dílo jako objekt, ale jako manifestaci a reprezentaci určité sféry (segmentu) světa.

Dějiny děláme sami jen do určité, omezené míry, v podstatě dějiny dělají spíše nás.

Křesťanský humanismus na přelomu 16. a 17. století a umění

Johana Bronková

Přísné pojetí reformy výtvarného umění ztrácí koncem 16. století půdu pod nohama. Dokládají to reakce na list, který kardinál Gabriele Paleotti roku 1596 dal kolovat po římské kurii a v němž vyjádřil nespokojenost s průběhem reformy. Podle úředníka paapežského dvora S. Antoniana dává příliš široké chápání škodlivých obrazů zbraň do rukou heretiků a odsuzuje celou církevní tradici. Odkaz na tradici má dobově aktuální význam, přesahující církevní konzervatismus. Proti protestantskému odvolání k původnímu křesťanství hájí katoličtí autoři představu kontinuity a formují představu historie jako cesty k porozumění skrze otázky kladené v čase. V duchu humanistů objevujících antickou kulturu se začíná rozvíjet křesťanská archeologie a historiografie. Nová „víra v historii“ se odráží v teorii i praxi výtvarného umění.

Tridentským koncilem vydaný Dekret o Posvátných zobrazeních a o úctě k relikviím je především kodifikací předkoncilních stanovisek, z nichž klade důraz na ty, které jsou pro západní tradici nejpříznačnější: na názornost a srozumitelnost, pochopené jako prostředky, jež „pohnou“ diváka ke zbožnosti. V traktátech rozvíjejících koncilní dekret formulují autoři spisů o sakrálním umění požadavek „historické pravdy.“ Zejména

u Paleottiho překračuje míra oné „víry v historii“ dřívější koncepty a často i praktické možnosti. Malíř má postupovat jako historik, pít se po prokazatelném a kde chybí, znázorňovat pravděpodobné. Na rozdíl od řady jiných předpisů, měl Paleottiho důraz na historickou věrnost či důvěryhodnost značný ohlas.

Požadavek „historické pravdy“ se stal dobovou odpovědí na výrok sv. Řehoře Velikého (*pictura – laicorum scriptura*). Zároveň představuje radikalizaci a posun od srovnání malířství s rétorikou či básnictvím směrem k novověké představě vědeckosti a exaktnosti. Obtíže, jaké s sebou takový koncept přináší, postřehl Paleottiho předchůdce Jan Molanus: malíř historie musí být často konkrétnější než literární předloha. Zachycení „historické pravdy“ ukládá malířům posvátných historií také Raffaello Borghini. Kritizuje technicistní přístup, který představují některé manýristické obrazy a proti stylizaci zdůrazňuje realistickou tendenci. Také G. P. Lomazzo zdůraznil, že malíř sakrálních obrazů musí být subtilním hledačem pravdy. Malíř má studovat Písmo, medítovat nad tématem, ale také se má vyvarovat snadného přejímání motivů z antiky i tištěných předloh. Nároky kladené na malíře se blíží konceptu umělce jako génia, který na základě studia antiky obnovila renesance. K záchraně autonomie umělce byla roku 1593 obnovena v Římě akademie sv. Lukáše. Její obnovitel Federico Zuccari mnohde následuje Paleottiho.

Mezi teorií a praxí vyvstává s požadavkem „pravdivosti“ otázka vizuální formy a jejího vztahu k realitě. V tom smyslu může zkoumání efektů spontánního naturalismu vést k velmi různým pozicím, jak dokládá např. srovnání Annibale Carracciho a Caravaggia, dvou osobností přelomu 16. a 17. století. S reflexí tohoto problému přichází už mezi léty 1607–15 G. B. Agucchi (G. A. Massani), průkopník klasicistické teorie umění. *Natura e arte* jsou nohama, na nichž malíři kráčí k dokonalosti. V traktátu, jehož spoluautorem byl pravděpodobně Domenichino, je představen koncept plurality stylů – jednotlivým žánrům jsou přiřazeny styly, které jim přísluší, tj. vyhovují požadavku dekora. Proto je také Annibalovo umění ceněno nad Caravaggiovo.

Požadavek „stylové“ plurality přesahuje akademickou diskusi. Vedle klasické antiky se zkoumá antika křesťanská a rehabilituje se i středověk. Příklady malířských historismů, dokumentace nálezů v katakombách či přesné nákresy a popisy monumentů přenesených ze staré baziliky sv. Petra dokládají šíři ideových východisek na prahu barokní doby. Víru v historii a požadavek její věrnosti lze považovat za projev téhož patosu, s nímž se zastánci racionalismu pouštěli do úkolu porozumět člověku na základě čisté vědy.

Druhý den Stvoření

Hana Hlaváčková

In principio creavit deus... začíná text Vulgáty, často a bohatě iluminovaný sedmi medailony s činností Stvořitele v příslušných dnech. Podobně je tomu i v Bibli Václava IV., která je překladem Vulgáty do němčiny a začíná slovy: In Anfange schuf Gott... Od rozšíření tzv. Pařížského exemplu počátkem 13. století obsahovala iniciála I většinou medailony ilustrující sedm dní stvoření světa. Podoba druhého dne obsahovala často barevnou symboliku čtyř elementů, vyobrazených v kruhu světa. Zpočátku bývá schéma geometrické: jednotlivé barvy jsou ohraničené a kruh rozdělen křížem do čtyř pravidelných polí, v Bibli Václava IV. se prvky částečně prolínají. Nad nimi stojí dvě enigmatické postavy, které by sice mohly být anděly, ale absence křídel, které nechybějí andělům v bordurách téhož folia, napovídá, že jde spíše o personifikace. Podobné personifikace jsou u nás známy např. z Velislavovy bible (kolem 1340), kde právě v procesu stvoření světa jsou personifikovány světlo a temnota, den a noc, vodstva ad.

U dvojice postav ve Václavově bibli je důležité, že se vyskytují ve druhém dni stvoření. Personifikace jednotlivých dnů stvoření známe např. z kopií Cottonovy genese a z mozaik v nartexu chrámu S. Marco v Benátkách. K událostem každého dne stvoření

příkladů prohlubovat uplatněním soustředěnějšího, analytického stylu bádání, které jsou charakteristické pro studium starého umění (Lubomír Konečný).

K otázce poznání z pozic umění a vědy se vrátil závěrečným vstupem kolokvia Jiří Ševčík. Dějiny umění v rámci vysokoškolského uměleckého studia zřejmě budou vždy mít svá specifika.

Současné snahy etablovat badatelské programy a hodnosti na vysokých uměleckých školách jsou v pořádku, pokud to nevede ke zneuznávání svébytnosti vědy ze strany umělců. Za tohoto předpokladu nejsou vysoké umělecké školy o nic méně vhodným prostředím pro vědecký výzkum nežli univerzity.

Plné znění úvodního příspěvku Martiny Pachmanové najdete na webové stránce UHS.

RP

Mezioborové sympozium „Kultura biedermeieru v českých zemích“

Sympozium uspořádal Ústav dějin umění AV ČR (Helena Lorenzová a Taťána Petrasová) ve spolupráci s Archivem města Plzně a Studijní a vědeckou knihovnou v Plzni, kde se také jednání ve dnech 6. – 8. března t. r. uskutečnilo.

Výsadou mezioborového sympozia a naopak nevýhodou jeho stručné recenze je bohatství různých aspektů biedermeieru, které zde lze pojednat jen v perspektivě uměleckých historiků a navíc jen zcela povšechně. Historici a kritici výtvarného umění začali jako první ve společenskovědní sféře užívat pojem biedermeier, nesoucí sebou historii svých různých výkladů (R. Vondráček). Biedermeier, původně pejorativní označení životního stylu a omezených kulturních ambicí měšťanstva předbřeznové doby, byl před sto lety rehabilitován jeho uznáním za označení stylu, nově oceňovaného z hlediska snah o překonání elitářského pojetí umění a o harmonickou estetizaci široké sféry předmětů, jimiž se člověk obklopuje. Pojem se ustálil v němčince mluvících oblastech a zejména pro sféru podunajské monarchie, a začal být přijímán za označení charakteristické tendence v kultuře předbřeznové doby. Pozdější pokusy o kritické rozvinutí pojmu a o jeho včlenění do pojmového systému uměnověd se odehrály převážně ve sféře literární vědy, teatrologie a estetiky, a hlavně z této oblasti ožil v posledních letech pro české vědní



je připojen počet postav odpovídající příslušnému dni. Nabízí se tedy možnost, že postavy ve druhém dni stvoření jsou onou personifikací dní. Tvoření následných dnů je nejen snadněji smyslově vnímatelné, ale i dějově zobrazitelné. Atributy, symboly a personifikace se proto stěhují do bordur, které pak zabydlují nejen na tomto foliu, ale v celé bibli. Těmito symbolickými prvky bordurové výzdoby se zabývám jinde. Zde jen stručně: stvoření ptáků je provázáno ledňáčkem, který je ve středověkých komentářích ke Stvoření jmenován jako první stvořený tvor. Obvykle stojí na točnici, symbolu celku, univerza (v Rotschildových Canticles obkružuje i Sv. Trojici). V rovině stvoření člověka se objevují dvě lidské postavy, mužská a ženská. Muž, znamenající člověka vůbec, je snad i narážkou na krále Václava (nikoliv jeho podobiznou), ženská postava, lazebnice, je personifikací země a její plodnosti, s vědrem a věníkem jako vodou a rostlinami v rukou, (věník ve tvaru piniové šišky je obvyklý symbol plodnosti). Ve spojení s uvězněným člověkem (v písmenech W a e – World, Erde?) je současně symbolem svodů pozemského života (ženskou postavu v této roli známe např. z vyobrazení Pokušení sv. Antonína).

Personifikace vycházející z pozdní antiky nejsou ve středověku mrtvé. Ani antičtí bohové nejsou mrtví: ženská postava v Bibli Václava IV., zvaná lazebnice, je zřejmě současně Venuší, ovšem Venuší Genitrix, mateřskou Venuší, která byla uctívána ve 4. – 5. století v Římě obřadní koupelí žen k zajištění jejich plodnosti, takže lazebnice je zde na místě.

V užití těchto personifikací je zřejmý posun od Velislavy bible (která reprodukuje pojetí podstatně starší předlohy) k Václavově bibli. Velislavy personifikace staví na tradici pozdní antiky, Václavova bible přebírá princip personifikace, ne však ve svém původním významu učinit viditelnými nezobrazitelná abstrakta, ale posunuje je na hranici srozumitelnosti a činí z těchto obecných principů osobní záležitost, srozumitelnou jen zasvěceným (to bylo také zřejmě důvodem existence dvorských řádů, jejichž obsah se týkal vesměs vysoce duchovních a morálních hodnot, které však nevystavují na odív, ale činí je předmětem utajení). Proto tyto enigmatické personifikace a symboly nejsou provázány vysvětlujícími nápisy, jak tomu často bývá v raném středověku, jejich obsah se však mění jen v tom, že nabývají současně morální aspekty.

Funkce obrazu v umění jezuitského řádu

Petra Nevimová

Pro umění jezuitského řádu byla závazná, stejně jako pro celou katolickou církev, nařízení tridentského koncilu, a to jeho 25. zasedání z roku 1563 pojednávající o úctě obrazů a ostatků. Úcta obrazům náleží ne proto, že je v nich obsaženo něco božského, ale protože poukazují na vyobrazenou osobu, na prototyp – honos refertur ad prototypa. Autoři koncilních dekretů však přesně rozlišovali způsob uctívání, které náleželo pouze Bohu (adorare), svatým (venerare) a obrazům (honos). Obrazy byly rovněž v návaznosti na středověké Libri Carolini považovány za písmo nevzdělaných. Měly věřícímu skrze vyobrazení událostí ze života Ježíše Krista a svatých přiblížit obsah křesťanského učení. Obrazy mohly také člověka intelektuálně a emočně oslovit. Právě ono docere et movere se v tridentských dekretech objevuje jako jeden z nejdůležitějších argumentů, které obhajují používání obrazů. Autoři dekretů a potom i další teoretici církevního umění (např. Gabriel Paleotti, Joannes Molanus) tak subtilně rozlišovali tzv. historický obraz (Istoria), tedy obraz, který má didaktickou a dekorativně-liturgickou funkci, od obrazu devočního (Icona, či Andachtsbild).

Vedle závěrů tridentského koncilu byly pro Tovaryšstvo Ježíšovo směrodatné také představy sv. Ignáce z Loyoly a jeho nástupců ve funkci generála řádu. Pojetí obrazu se u jezuitů vytvořilo na základě praktického používání obrazů. Bylo ovlivněno konkrétními požadavky duchovní péče, pedagogické a misijní činnosti. Pilířem jezuitské spirituality jsou Duchovní cvičení sv. Ignáce z Loyoly. Autor v nich vybízí k tomu,

aby meditující při rozjímání na dané téma používal všechny smysly a aby silou vnitřní představitivosti zakoušel Boží přítomnost. Jestliže sv. Ignác hovoří ještě o jakýchsi „vnitřních obrazech“, jeho blízký spolupracovník Jerónimo Nadal použil ve své knize „*Evangelicae Historicae Imagines*“ ilustrace, které narativním způsobem rozvíjejí ústřední motiv biblické scény. Právě tyto didakticky založené meditační obrázky inspirovaly jezuitu při navrhování oltářních obrazů, freskových cyklů. Vedle historických obrazů používali jezuité i obrazy devoční. Teoretickými problémy zobrazení se zabývali i někteří členové řádu (např. Antonio Possevino starší, Louis Richeome, Jacob Gretser), kteří v mnohém navázali na starší traktáty. Pro Richeoma je však v duchu ignaciánských meditací devoční i historický obraz spíše prostředkem k dosažení cíle, tedy k setkání s Bohem.

Spiritualita Tovaryšstva Ježíšova se promítla do výzdobných programů řádových kostelů. Didakticky laděné meditační obrázky nezůstaly pouze na drobných grafikách, ale uplatnily se i na nástěnných malbách.

Tento příspěvek má na konkrétních příkladech přiblížit představu jezuitského řádu o funkci obrazu a o celkové koncepci sakrálního prostoru.

Tvary spirituality. K interpretaci náboženského výtvarného umění epochy fin de siècle

Aleš Filip – Roman Musil

Název příspěvku v sobě obsahuje zjevný rozpor mezi konkrétním a jasně definovaným tvarem a těžko uchopitelným pojmem, jakým je spiritualita. Určité napětí vyvolává také vztah mezi výtvarným dílem a jeho obsahy, neboť spiritualita nevyplývá z pouhého tvaru. Přesto v tradici křesťanského umění je zakódováno spojení mezi výtvarnou formou a jasně daným obsahem. Příspěvek je zaměřen na vyjádření spirituality výtvarného díla pomocí interpretačního klíče, který spojuje hlediska vizuální formy, autorovy intence, dobového chápání a přijetí díla a obecnějších kulturně historických souvislostí.

Jako náboženské výtvarné umění je chápáno: 1/ sakrální umění (spojené s liturgickou funkcí), 2/ volná tvorba zobrazující náboženské náměty, 3/ pomníky a náhrobky stejného tématického vymezení. Ve srovnání s širším pojmem spirituálního (duchovního) umění je náboženské umění vcelku jasně definováno funkčními a ikonografickými hledisky. Pojem náboženského umění není však pouhým obsahovým kritériem, nýbrž umožňuje hermeneutický přístup zohledňující vizuální typologii.

Pro vyjádření hlavních směrů v náboženském výtvarném umění fin de siècle byly zvoleny tři základní pojmy: civilismus, nový idealismus a hieratismus, jejichž použitelnost je objasněna na konkrétních příkladech interpretací uměleckých děl. Civilismus, nový idealismus a hieratismus reprezentují ve ztvárnění Ukřižovaného příkladně Amortova, Bílkova a Fantova (Anýžova) práce, v Pietách pak tytéž směry Bílkova Golgota, Lerchova a Lenzovy známé práce, a konečně témata charakterizující výše jmenované směry Valašská Madona A. Liebschera, Sv. Julie G. Maxe a P. Maria V. Foerster.

Tato trojice pojmů je odvozena ze vztahu mezi uměleckou inovací a sakrální dimenzí umění. Pro civilismus je charakteristická profanace posvátného buď naturalismem nebo impresionistickým a secesním folklorismem. Zatímco naturalismus byl rozvíjen především v prostředí německého protestantismu, výpravny folklorismus byl blízký katolické tradici, o čemž svědčí již před rokem 1900 sakrální díla zakopanského stylu v Polsku. Nový idealismus se vyznačuje snahou o spiritualizaci sakrální sféry, která byla považována za „zprofanovanou“: podléhající kritizovaným dobovým tendencím, jakými byly materialismus, racionalismus, pozitivismus, scientismus a náboženský indiferentismus. Jedním z výrazových zdrojů nového idealismu byl styl preraphaelistů, rozvíjený mnichovskou školou a aktualizovaný secesním

prostředím. Impuls k uměleckohistorickému vyrovnávání se s výsledky německých i ruských výstav a publikací o *biedermeieru* posledních patnácti let poskytla výstava pražského Uměleckoprůmyslového muzea a Národní galerie pro Padovu (2000).

Pojem *biedermeieru* zůstává vícevrstevný a také ambivalentní i po sympoziu. Na jedné straně bylo často slyšet odmítání snahy vydávat *biedermeier* za samostatnou kulturní epochu. Na druhé straně zde byly z hlediska *biedermeieru* promyšleny některé nové rysy architektury období běžně zahrnovaného pod označení pozdního klasicismu (T. Petrasová). Jednak se tu často připomínalo, že *biedermeier* nebyl omezen na měšťanstvo, nýbrž týkal se občanské společnosti a byl přijímán i v nejvyšších kruzích (obecní historici zase poukazují na to, že b. se sice vázal k měšťanstvu, ale ne k liberalismu). Jednak si širší souhlas získalo tvrzení, že jde o tendenci, spjatou spíše se středními nežli s vyššími vrstvami společnosti či s „elitami“, v opačném poměru s romantismem (L. Sršeň nad dobovými malovanými portréty).

Vztah *biedermeier* – romantismus byl diskutován na různých úrovních. Pokusy objasňovat *biedermeier* jeho vymezením vůči romantismu narážejí na problém, že jde o podobně mnohoznačný, a navíc v jiných systémových souvislostech utvářený pojem. Diskuze literárních vědců a teatrologů (zvl. D. Tureček, J. Pelán) přesto ukázala, že tyto pojmy při odpovědném přístupu badatele k jeho materiálu nemusí ztrácet smysl. Jde zejména o to, že v *biedermeieru* bývají prvky a prostředky romantismu použity v jiném smyslu a s jiným obsahem. V podobném smyslu řada studií konkrétních případů prokázala, že *biedermeierská* díla se vyznačují tvořivým synkretismem (zvl. V. Vlnas nad panovníckým cyklem od Machka či P. Zatloukal nad stavebním typem městské střelnice).

Několikrát zazněl na sympoziu názor, že projevy „*biedermeieru*“ existují i před rokem 1815 a zejména pak po roce 1848. To by odpovídalo představě určitého proudu nebo postoje, který se v dějinách vícekrát vrací. Z tohoto hlediska dostává klíčový význam neo-*biedermeier* kolem roku 1900. A to zejména, neomezují-li se na dekorativní styl, nýbrž jsou-li s ním spojovány jednoduchost a účelnost předmětů denního užívání, kvalita materiálu předmětů, tedy hodnoty a cíle, připisované častěji secesi a moderně (J. Vybíral). V jiném smyslu lze pak „atributy“ *biedermeieru* shledat i ve vzdálených a pro-

tichůdných oblastech, jako u Vincence Kramáře a tvorbě kubistů (V. Lahoda).

Přes kritické a skeptické přístupy k "biedermeieru" vyjádřené řadou účastníků sympozia se mnozí důvody pro respekt k této tendenci kultury 19. století. Biedermeier především nelze ztotožňovat s kulturní produkcí bez vyšších ambicí. Lze jej nopak spojovat s inspirujícími projekty široce dostupného "krásného" a harmonického způsobu života (H. Lorenzová) a ve filozofii s Herbartovou kritikou idealismu a jeho pokusem o vypracování alternativy romantickému rozdělení na člověka (já, subjekt) a svět (M. Havelka). Biedermeier obsahuje typické překlenují chaosu a nezřízené subjektivity. Vyznačuje se přijetím vyššího řádu, úctou k hodnotám z něj plynoucím a jako takový má právě dnes co říci.

rp

Diskusní setkání k ochraně a zachování sakrálních staveb

Setkání se uskutečnilo 19. května v prostorách Nadace Collegium Marianum v knihovně sálu bývalého servitského kláštera na Starém Městě. Místo nebylo zvoleno náhodně: součástí kláštera staroměstských servitů byl i kostel sv. Archanděla Michaela, jehož razantní a bezohledná přestavba na kýčovitou turistickou atrakci vyvolala před lety silnou reakci kulturní i odborné veřejnosti.

Příspěvky setkání lze rozdělit do dvou skupin. První se zabývala případem kostela svatého Michala a vystoupili v ní: ředitel Národní knihovny ČR PhDr. Vojtěch Balík (který případ popsal z pohledu instituce, která kostel vlastní a dále pronajímá), ing. Petr Macek z Ústavu pro dějiny umění FF UK (s poznámkou k některým technickým aspektům nekulturní přestavby kostela), Doc. Ing. Jan Royt z téhož ústavu (jenž nahlédl sporný termín „odsvěcení“ sakrální stavby z hlediska kanonického práva) a prof. Ing. arch. Milan Pavlík z Ústavu dějin architektury ČVUT (který připomněl svůj projekt rekonstrukce kostela a vyslovil se i k některým obecnějším aspektům problému).

Druhá skupina příspěvků se pak dotýkala vysoce aktuálního problému fyzického ohrožení stovek sakrálních staveb v České republice, na jejichž údržbu nemá církev jakožto vlastník dostatek prostředků a u nichž se v současné době vážně uvažuje o prodeji do soukromých rukou. Tomuto tématu

uměním. S estetismem byl spojen rovněž psychologismus, transformující narativní tradici umění 19. století. Pro vyjádření těžko uchopitelných transcendentních obsahů (v rozpětí od křesťanských mystérií po nové náboženské alternativy) se jako další z výrazových prostředků nového idealismu kolem roku 1900 etabloval směr, pro nějž Hans Hofstätter použil pojem „křesťanský symbolismus“. Hieratismus vychází především ze dvou velkých tradic duchovního umění, které přesahovaly horizont západoevropského historismu 19. století, totiž egyptského a raně křesťanského umění (jež bylo dále rozvíjeno v Byzanci). Snaha o nadčasové duchovní umění odpovídající sakrálním archetypům navazovala na odkaz nazarénů a kolem roku 1900 byla aktualizována některými tendencemi secesního umění. Navržený interpretační klíč je schematizující a při výkladu konkrétního díla má pouze pomocnou funkci, avšak vystihuje tendence směrodatných inovací náboženského výtvarného umění ve sledovaném období.

Arthur Schopenhauer a české dějiny umění

Marie Rakušanová

Význam Schopenhauerovy filozofie pro české dějiny umění byl již v minulosti několikrát konstatován, nebyla mu však doposud věnována komplexnější pozornost. Schopenhauerovy nesmírně vlivné myšlenky zapůsobily na českou uměleckou kritiku a teorii, výrazným způsobem poznamenaly tvorbu několika generací českých umělců.

Příspěvek nejprve pojednává několik myšlenkových okruhů Schopenhauerovy filozofie a zdůrazňuje jejich relevanci pro dynamický ideový a formální proces, probíhající v evropském umění na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jedná se 1) o Schopenhauerovo pojetí umělecké tvorby a její ohodnocení jako jednoho z prostředků vyvážení se z moci vůle, 2) o jeho koncepci geniality a dále 3) o stěžejní moment Schopenhauerovy filozofie, totiž o jeho teorii poznání, ze které vyplynula konstrukce světa jako představy a vůle. Všechny tyto myšlenkové oblasti jsou nahlíženy z perspektivy umělecké činnosti a je zdůrazněn význam, který měly pro její transformaci.

Druhá půle referátu analyzuje vliv, kterým Schopenhauer zapůsobil na generaci Osmy a Skupiny v období formování a definování jejich názorů, postojů a cílů. Tragický pocit života v područí všeovládající vůle, zdůraznění instinktivnosti umělecké tvorby, která musí být věrná ideji jako objektivaci vůle k životu a nikdy nesmí vycházet z pojmu, z tohoto názoru plynoucí kritika alegorie jako způsobu vyjádření, který přivádí dílo do oblasti nesouvisející s uměním, tyto všechny Schopenhauerovy teze jen utvrzovaly Kubištu, Filly a další v jejich snaze nalézt znovu pravé hodnoty v umění, vrátit se k jeho vnitřním zdrojům.

Právě v generaci Kubišty a Filly došlo ke komplexnějšímu uchopení Schopenhauerovy myšlenky uměleckého aktu, který díky genialitě svého původce navozuje celkové umlčení vůle, přivádí do hlubokého duševního klidu, ve kterém dochází k jasnému zření původní ideje, která je vlastní objektivaci vůle. Už Schopenhauerova koncepce tvůrčího génia, jehož intelekt převyšuje potřeby, které jsou na něj kladeny vůlí a umožňuje jasnější, objektivnější pohled, který nezprostředkovává jednotlivosti, ale podstatu zobrazovaného, musela členy Osmy utvrzovat v jejich intelektuálním přístupu k tvorbě a Kubištu možná i inspirovala k myšlence penetrismu. Ztotožňovat se musely také s Schopenhauerovým odhalením možnosti zobjektivnění pudu pomocí abnormálně převažujícího intelektu tvůrčího génia, jeho vyvážení ze služby vůle k životu a transformaci v tvůrčí akt.

Závěr příspěvku sleduje pozdější odklon od Schopenhauerových idejí a dokonce kritiku vlivu, kterým na členy generace Osmy zapůsobily nejen v jejich volné tvorbě, ale i v jejich teoretizování.

KONFLIKTNÍ PARTNERSTVÍ – DĚJINY UMĚNÍ, HISTORIE A KULTURNÍ ANTROPOLOGIE

Moderovala Milena Bartlová

Dějiny umění se jako vědecký obor ustavily oddělením od znaectví a kritiky na jedné straně a od "čisté" historie na straně druhé. Jejich stoletý rozvoj, v němž dominovaly formálně analytické a ikonologické metody, je přivedl k pocitu krize a "konce dějin umění", jenž otevírá řadu dlouho nereflektovaných otázek. Jsou dějiny umění historickou vědou? Pokud ano, jaké požadavky to klade na jejich metody? Co tvoří předmět dějin umění jako vědeckého oboru – umění nebo dějiny? Ohrožuje "čistá" historie jejich autonomii? Mohou dostat požadavkům, jež od nich očekává studium dějin "mentalit"? Potřebují i dějiny umění svůj "antropologický" a "lingvistický" obrat?

Potřebuje umění historii?

Vít Vlnas

1) Je interdisciplinarita ve vztahu dějin umění a příbuzných „rozumějících“, vědeckých disciplin pouze módním zaklínadlem pro grantové agentury, nebo reálnou potřebou? Pokud dáme za pravdu optimistům a rozhodneme se pro druhou variantu, pramení tato vůle k mezioborovosti z touhy po metodologickém obohacení vlastního oboru, nebo spíše z vědomí krizového stavu, napravitelného(?) podněty zvenčí?

2) Jsou jednotlivé obory ještě dnes vůbec schopny vzájemné komunikace, respektive: nedochází ke vskutku vzorovému mezioborovému prolínání na stále marginálnějších segmentech, což ztěžuje komunikaci nejen mezi partnerskými disciplinami, nýbrž i v rámci jednoho oboru?

3) Dějiny umění ve své podstatě tíhnou k ahistoričnosti, neboť jejich specifické metody je vedou ke zkoumání nejvlastnějšího předmětu jejich zájmu – uměleckých děl – mimo čas a prostor a v rámci vyabstrahovaných souvislostí slohového vývoje. Tendence učinit si z poznatků „čisté“, historie pouze výběrový arzenál podpůrných argumentů pro vlastní vývody je pochopitelná; jde ale vskutku o interdisciplinaritu?

4) Pohled z druhé strany: jestliže pro uměnovědce je historie asistenční disciplinou, pro historika jsou dějiny umění – v nejlepším případě – opět jen „pomocnou vědou historickou“. Výhody a úskalí tohoto přístupu (srov. dějiny sběratelství, patronátu a mecenátu, institucí z oblasti umění).

5) Zkoumání výtvarného díla v jiných než uměnovědných kontextech: od kulturněhistorické ilustrace přes nástroj komunikace a sociologický fenomén až k teorii znaku. Pokus o střízlivě optimistickou prognózu.

Dějiny umění a historie: „nemohou být bez sebe, ale ani pospolu“?

Jiří Kroupa

Současná kritická teorie nově promýšlí základní status disciplíny „dějiny umění“ a vyhledává vztah uměleckého díla k antropologii, estetice, gender studies, apod. Přitom se opomíjí původní umělecko-historická zakotvenost v historické metodě. Kritická teorie má pravdu, jestliže vidí v dějinách umění prvky evropocentrismu, nacionalismu apod., spjaté s historismem 19. století. Přesto bychom se měli pokoušet obnovit, nově promyslet vztah historie a dějin umění. Jestliže se v soudobé kritické teorii umělecko-historické metody hovoří o „lingvistickém (resp. o antropologickém) obratu“, nemělo by dojít obdobně také k „historiografickému obratu“?

MLUVČÍ



PŘEDSEDNICKÉ STOLY



1) Počátky historismu. V průběhu 19. století byl jako základ pro dějiny umění zvolen „historismus“. Byl budován idealistický, historický systém pochopení vývoje uměleckých forem. Tento způsob nazírání vycházel z představy, že umění se rodí z umění, a že lze chápat nová umělecká díla jako důsledek vlivů děl předchozích. I když dnes víme, že se jedná o zjednodušení, důsledek takového přístupu byl důležitý a podstatný. Jen tak se dějiny umění staly samostatnou a současně humanistickou disciplínou. Odmítání historismu dějin umění (Donald Preziosi, Keith Moxey) hrozí ztrátou dosavadního oborového zakotvení v klasickém humanismu.

2) Dokumentární a dialogické. Historismus přinesl do historie i do dějin umění „dokumentární model“ vědění. Neproměňujeme úhel pohledu, neužíváme nové metodické přístupy, ale odkrýváme „bílá místa“ dosavadních interpretací, dosavadní teze dokládáme nově objevenými fakty. Pro „dokumentární“ model jsou nejdůležitější „informativní prameny“. Avšak Hayden White odhalil v klasické historiografii rétorické principy a LaCapra ukázal na to, že oproti monologickému historizujícímu „čtení dokumentů“ lze užít také jiný (zdánlivě starší, „předhistorizující“) způsob rétorický, „dialogický“. V dialogu s minulostí se empirická realita našeho výzkumu rozšiřuje – opíráme se o něco více než pouze o dokumenty, které musíme jednodimenzionálním způsobem přiřadit k sobě do logické řady – naopak nyní jde spíše o interpretaci, fantazii, pocit, o objasnění uměleckého díla jako něco více než jen dokument z minulosti.

3) Vztah jednotlivého uměleckého díla k historii. Hyppolite Taine kdysi řekl, že umělecké dílo představuje základní dokument, neboť „historie dokáže použít pro svůj výklad mnohem více z obrazů, než z archivních dokumentů“. Naopak oblíbeným tvrzením dějin umění je, že umění dokonale prostředkuje stav dobového ducha, myšlení, společnosti. Podobné úvahy však zjednodušují. Nereflektují funkci uměleckého díla, roli objednavatele, umělecké invence, resp. kontexty, „v nichž a za nichž umělecká díla vznikají“ (C. F. Rumohr).

4) Umělecké dílo a jeho zařazení do kánonu. Otázka kánonu uměleckých děl je v současné kritické teorii hodně diskutována. Kánon je zpochybňován pro konotace elitářské, nacionální či stavovsko-feudální a estetické. Na druhé straně se však často volá po revidování kánonu. Jak je to tedy s „velkými“ uměleckými díly v současné historiografii? Mohou být využívána v rámci duchovních či intelektuálních dějin? Podle mého názoru je to i dnes možné. A to pokud spolupráce mezi historií a dějinami umění bude založena na uznání vzájemných diferencí a nikoli na předpokladu, že tyto přístupy jsou vlastně stejné.

Vztah historie a dějin umění by v budoucnu neměl zůstat vztahem všeobecného historického úvodu a závěrečného kulturního přehledu. Historikové i historikové umění musí přemýšlet, co vlastně od druhého oboru chtějí: proč chceme psát např. o uměleckých dílech uprostřed historického textu, resp. proč chceme psát o historii uprostřed textu uměleko-historického? Dialogem změníme svůj přístup k příbuznému oboru a můžeme jeho výsledky skutečně využít. V myšlenkovém a badatelském postoji uměleckého historika by se mohl uskutečnit produktivní vnitřní dialog – dialog mezi kritickým, historizujícím intelektuálem a antikvářským, rétorickým eruditou. Obojí je nutné, i když se často zdá být toto soužití velmi obtížné. Obojí spojit je sice obtížné, ale bylo by chybné je od sebe oddělovat.

Sociální dějiny umění a „nová historie“

Martin Nodl

Moderní úvahy o smyslu sociálních dějin umění mají své kořeny v poválečné debatě o možnostech marxistického pojmání vztahu společnosti a umění. Podnět k diskusi zavedl práci Sozialgeschichte der Kunst und Literatur Arnold Hauser. Oproti klasické uměleko-historické literatuře se Hauser nevěnoval jednotlivým uměleckým dílům, nýbrž kolektivním stylům, často v podobě ideálních typů sociologie Maxe Webera. Do dějin

umění Hauser jako jeden z prvních vnesl marxistickou terminologii a formuloval teze o vlivu materiálních podmínek a ekonomického vývoje na umění.

Hauserova práce je dnes známa především prostřednictvím kritiky, jíž se jí dostalo od Ernsta H. Gombricha. Gombrich sociální dějiny umění jako takové sice neodmítal, avšak jejich jediný přínos spatřoval ve sledování sociální existence a změn materiálních podmínek, v nichž byla umělecká díla objednáвана a tvořena. Tento přístup, analyticky zaměřený především na italské renesanční umění 14. a 15. století, měl svoji předválečnou tradici především ve studiích Martina Wackernagela, Hanny Lerner-Lehmkuhlové či Alfreda von Martina, kteří věnovali pozornost především organizační stránce umění. Naopak Hauserovu snahu odhalit, jak jsou sociální dějiny západního světa reflektovány měnícími se trendy a způsoby uměleckého vyjádření vizuálním či literárním způsobem, Gombrich odmítá a kriticky se vyslovil i vůči interpretacím vycházejícím z tzv. ducha doby.

Gombrichův kritický přístup vůči sociálním dějinám umění má samozřejmě do určité míry své opodstatnění možné demonstrovat na rozboru Florentského malířství a jeho sociální pozadí Frederika Antala. Antal se v této ve své době průkopnické práci pokusil odhalit dopad sociálního vzestupu florentských středních vrstev 14. a 15. století na sociálně podmíněné rozrůznění výtvarných slohů. I když se mu analytickým způsobem nepodařilo tyto teze prokázat, přesto měl jeho způsob uvažování velký vliv na sociální dějiny či sociologii umění 60. a 70. let, které se formují v dialogu s „novou historií“. Snad nejvýrazněji se onen mezioborový diskurz projevuje v pracích Michaela Baxandalla (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, *Patterns of Intention*), a to jak z hlediska pozadí vývoje stylu, tak v úvahách o privátní a veřejné sféře či sociální lingvistice malířských textů 15. století. V souvislosti s husitským ikonoklasmem mají velký význam i Baxandallovy postřehy o proměnách vztahu italských objednavatelů obrazů k jejich nákladnosti a o prosazování se antiluxusního uvažování, které můžeme považovat za jeden z projevů pozdně středověké sociální disciplinace.

Druhá část mého referátu byla věnována několika podnětům kulturních dějin pro sociální dějiny umění na příkladu prací Carlo Ginzburga (*Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*), Petera Burka (*Culture and Society in Italy, The Historical Anthropology of Early Modern Italy, The Fabrication of Louis XIV*) a Svetlany Alpersové (*The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Rembrants' Enterprise*), a to především s důrazem na otázky sociální reprezentace, umělecké svobody, obchodu s uměním a sběratelství a uměním jako popisem historické skutečnosti, resp. uměním jako prostředkem k vytváření určitých sociálních a společenských představ. Prostřednictvím těchto konkrétních příkladů jsem se snažil ukázat, že průsečíků mezi dějinami umění a socio-kulturně pojímanou historií existuje velmi mnoho a že by na ně domácí historici umění měli klást mnohem větší důraz, než se v praxi prozatím děje.

Umění pro každodenní život a možnosti jeho interpretace

Radim Vondráček

Pohled na dějiny užitého umění je poznamenán nepříliš širokým rejstříkem přístupů a kladených otázek. Ze stínu umění tzv. „vysokého“, vystupují uměleckoprůmyslové sbírky dnes nejvíce díky spolupráci s kulturní historií, jíž dávají řadu podnětů, například pro zkoumání masové vizuální kultury a jiných sfér každodennosti, odkrývajících subjektivitu „obyčejných“, lidí, tedy oněch aktérů, o jejichž návrat do dějin usiluje historická antropologie a stoupenci kritického obratu v historiografii.

Stranou těchto přístupů někdy zůstává významová interpretace užitého umění,

se věnoval v úvodním příspěvku generální ředitel Národního památkového ústavu Doc. PhDr. Jiří T. Kotalík, ředitel Ústavu pro dějiny umění FF UK Prof. PhDr. Mojmír Horyna (v příspěvku *Problém zachování sakrálních památek na počátku třetího tisíciletí*) a v diskusních vstupech i Prof. PhDr. Ivo Kořán, Prof. PhDr. Josef Petráň, CSc. (ředitel Ústavu dějin UK) a PhDr. Josef Štulc (hlavní konzervátor NPÚ).

Výsledkem semináře byl otevřený dopis, který byl zaslán Ministru kultury ČR, Ministru ochrany přírody ČR, Ministru pro místní rozvoj ČR a hejtmanům jednotlivých krajů a jehož hlavním účelem bylo upozornění jmenovaných politiků na ohrožení stovek sakrálních památek. V závěru dopisu vyzvali signatáři ke „spojení sil i prostředků, motivaci nejen církví, ale i obcí a regionů“ a zejména k „započetí otevřené a široké diskuse“. Reakce na otevřený dopis, který postihl skutečně závažný problém, jehož ignorování by ohrozilo naši kulturu v samé její podstatě, však o započetí široké diskuse nesevědí. Z oslovených politiků se neozval nikdo, přes poměrně slušný mediální zájem téměř nereagovala ani veřejnost a jediným fórem, kde lze o problému zasvěceně diskutovat, se tak stávají akce typu sjezdu uměleckých historiků.

I přes to, že tento seminář nebyl první akcí na téma ohrožení kostelů či jejich vybavení, stojíme z hlediska sdělení problému politikům a veřejnosti stále na začátku. Základní podmínka odvrácení katastrofických vizí je přitom stále stejná: z problému oborového se musí stát problém veřejný. Dokud nebudeme schopni vysvětlit dosah zdánlivě okrajového problému širší veřejnosti, nebudeme moci ani nic zásadního změnit. Je mimořádně chvályhodné, že dopis se obracel na širší okruh politiků než jen na obvyklou adresu ministerstva kultury. Je to však jen první krok, který se může opět změnit v pouhé přešlapování na místě. Čas i okolnosti přitom hrají výrazně proti nám a dokonce ani sám vlastník většiny kostelů – tedy katolická církev – nechce problém řešit a zvažuje prodej kostelů. Po tomto semináři proto musí následovat další, otevřený dopis by se měl změnit ve veřejnou iniciativu a dialog by měl zahrnout nejen odborníky a politiky, ale i města a občany, jejichž kulturní identita je degradací či zánikem sakrálních staveb ohrožena především.

Richard Biegel



zaměřená nikoli jen na významy obrazových námětů, ale na symbolické hodnoty forem, materiálů, technik zpracování apod. Jedním z možných východisek takového pohledu (sémiologického, imagokulturního či jiného) je zkoumání dobového jazyka a jeho dějinnosti. Bez ohledu ke známé tezi Otto Pächta, že „na počátku bylo oko a nikoli slovo“, se sféře jazykových významů v dějinách umění nevyhneme (ostatně rozlišení domény oka a slova je z dnešního pohledu velmi problematické). Na významu proto nabývá úzká spolupráce dějin umění s humanitní disciplinou německy označovanou jako Begriffsgeschichte, tedy s oborem zabývajícím se dějinami pojmů, k jehož rozvoji přispěla od 60. let řada filozofů, teoretiků a historiků (H. Lübbe, R. Koselleck).

Využívání písemných pramenů v uměnovědě je vcelku samozřejmostí, problém spočívá v tom, co od těchto pramenů očekáváme: většinou je považujeme za vítaný zdroj věcných „údajů“. Převažuje hledání „informací“, a „dokumentů“, v nichž lze hotové údaje snadno najít. Tento dokumentaristický či objektivistický přístup, od 80. let kritizovaný stoupenci „lingvistického obratu“, v historiografii (Dominick LaCapra a jiní), předurčuje výběr pramenů a podstatně ovlivňuje i práci s textem. Nepřihlíží k literárním, rétorickým postupům, kterými text svůj smysl utváří, a podobně pracuje i s jazykovými výrazy – jako s hotovými a neproblematickými nástroji výkladu či popisu. Nevidí jejich proměny a nevědomým přenášením pozdějších či zcela současných konceptů do minulosti si uzavírá cestu k jejímu porozumění. Historicko-sémantická analýza pojmů přitom může ukázat nové cesty interpretace. Příklad za jiné: máme-li porozumět drobné užití grafice přelomu 18. a 19. století, např. novoročenkám, nepostačuje sledovat jejich formy, obrazové náměty či sociokulturní vazby (na městské prostředí), aniž bychom zároveň s pomocí dalších pramenů nezkoumali sémantiku historického „času“, včetně dobového vnímání novoročního přelomu starého a nového (v jeho tehdy pochopené nevratnosti a linearitě).

Stejně podstatná je dějinná konstituce smyslu i u odborných termínů čerpaných z uměnovědné tradice. Zdánlivě popisný jazyk vědy není tak nevinný, jak se tváří – je stejně jako jazyk pramenů zatížen řadou hodnotových, ideologických a jiných konotací. Užívané pojmy nám předem určují směr pohledu. Jsou to jakési rastry, které něco zvýrazňují a něco zároveň zakrývají (příkladem mohou být pojmy stylů). Navíc mnohé z nich byly původně převzaty z textů, které nebyly nezúčastněnou výpovědí, ale performativními akty, spojenými s jistými nároky a očekáváními (to se týká zvláště „moderny“, „avantgardy“, a jejich proklamací). Cílem historickosémantického tázání není však učinit z těchto výrazů neproblematické nástroje výkladu, naopak – jejich zkoumání je samo výkladem, aktem interpretace.

Objevíme konečně Ameriku? Od centro-eurocentrismu či (středo)-eurocentrismu ke globalismu

Pavel Štěpánek

Tento příspěvek chce převést směr myšlení ze vžitě osy Západ – Východ na osu Sever – Jih, resp. jihozápad, s důrazem na tuto koncovku. Zabývá se jižní oblastí Ameriky, zejména s ohledem na termíny konec dějin umění, vztah centra a provincie, pluralismus, vícehlasost, multikulturalismus a nakonec i globalizace.

S postmoderním myšlením se objevil také pluralismus a hlasy tzv. „jiných“ a nároky „jiného“ než západního, tj. především bílého umění. Jestliže se hovoří o dvojhlasných dějinách umění, připusťme možnost vícehlasých dějin umění. Geograficky „střední“ a politicky „východní“ Evropa je heterogenní oblast ve smyslu kulturním a civilizačním. V případě Ameriky je naopak pozoruhodná soudržnost jazyková i kulturní, přibývají ovšem příměsi rasové a tudivž i kulturní, zejména z Afriky a Asie.

Nesprávnost chápání vztahu centra a periferie byla už nejednou projednávána kon-

gresy dějin umění. Proti chápání periferie jako oblasti neschopné vytvořit vlastní nový styl se kdysi vynořila mj. i představa osobitého přínosu periferie. Např. Jan Bialostocki přinesl k této diskusi konkrétní podnět knihou o španělské Americe, v níž ukázal na konkrétních příkladech periferie jako funkční a právoplatné jevy.

A právě Amerika 16. a 17. století, Amerika španělská i portugalská, je místem, které by mělo historiky umění zajímat. Na novou půdu se přenášela evropská tradice a soudobé styly a do této tradice se zapojovaly předkolumbovské tradice. Španělé totiž využívali kvalifikovanou domorodou sílu. Evropské slohy z Iberského poloostrova byly i „kontaminovány“ nebo „obohaceny“ muslimskými zkušenostmi, aby mnohdy vytvořily vysoce originální, byť „provinční“ syntézu.

Druhý důvod: existují přímé kontakty se španělskou a portugalskou Amerikou díky misionářům, jezuitům, vyškoleným i jako architekti či jevcím umělecké sklony, jejich život a dílo byly zatím středem pozornosti jen u našich historiků či hispanistů. Přes Mexiko také vedla druhá cesta výrobků z Japonska a Číny přes Tchajvan, Filipíny, mexické Acapulco, přes kontinent do Havany a odtud do Španělska a pak dále např. do Prahy k rudolfinskému dvoru.

Jestliže se problematika a postavení necentrálních oblastí v dějinách umění měřilo ideou univerzálního vývoje, který se odvozoval od západní Evropy, pak se i středo-evropský vývoj jevil jako okrajový či opoždující se. Tak jako padla nadvláda němčiny ve střední Evropě, padla i nadvláda „středo-evropskosti“ (Mitteleuropa), tak jako padly španělské a portugalské „kolonie“, padlo i chápání umění oněch oblastí jako pouhého prodloužení evropských stylů.

Nynější multikulturalismus (Václav Bělohradský), v němž fungují vedle sebe různé kultury, jazyky, světy bez hranic, bez center a periferií, kde jako nejpřirozenější způsob života se ukazuje nomádismus, není tak úplně nová – byl už předveden hispano-lusitánským dobýváním světa v 16. století. V této souvislosti můžeme také připomenout otázku: proč by mělo být baroko takové oblasti jako je indická Goa, o němž existují vědecké monografie, kladeno až za baroko např. moravské nebo polské? Tím spíše, že student jezuitské koleje v Olomouci měl na očích obraz J. K. Handkeho se založením koleje v Goy.

Změna paradigmatu nespočívá v napojení se na jeden určitý model či metodu dějin umění, nýbrž v lepším používání už vypracovaných metod a způsobů, při současném vnímavějším rozhledu po světě, jenž zahrne i dosud opomíjené zóny. V euroamerickém prostoru existují zóny, do nichž noha i mysl českého historika umění zatím vstoupila jen zcela výjimečně. Doufejme, že český odstup od euroamerického prostoru nebude dlouho trvat.

Cesta českého historika umění k branám Orientu. Chápání neevropského umění ve středo-evropském uměleckém prostoru 20. století

Filip Suchomel

Chápání asijského umění se potýká s celou řadou problémů, které odráží obecné představy o umění Asie v České republice. Jejich kořeny nutno hledat i v určitém despektu a neporozumění tomuto tématu mezi odbornou veřejností.

Rovněž v Evropě nebyl vztah k mimoevropským předmětům lineární. První, kdo rozpoznal novou kvalitu, kterou mimoevropské kultury mohou nabídnout, byli umělci následovaní skupinou osvícených obchodníků. Jejich klasifikace uměleckého vyjádření však postrádala jakoukoli vědeckou metodu a stavěla pouze na znalectví. Rovněž první badatelé, jako byl například Rutherford Alcock, nevyužívali při klasifikaci asijského umění metodu uměnovědnou, ale zpracovávali materiál na etnografickém principu. S prvními kritickými hodnoceními japonského a čínského umění se v Evropě setkáváme

Doba jagellonská v zemích České koruny

Ve dnech 2. – 4.10. 2003 se konala na nově otevřeném Ústavu dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě UK konference o jagellonském umění v Čechách. Jejimi garanty byly Ústav dějin umění AV ČR a Ústav pro dějiny umění UK, které se podílely na grantovém úkolu pod vedením Prof. Dr. Jiřího Kuthana, DrSc. Záměrem konference, na níž vystoupilo 30 účastníků, bylo znovu otevřít otázku dvorského umění jagellonských panovníků v Českých zemích. Referující výstižně charakterizovali dobu delší než půl století a její problematiku. Přizváni byli zejména historici s novým výkladem pramenů, vážících se k panovníkům, k otázkám synod, konajících se v období jejich vlády, upozornili na význam Pražské univerzity a zejména na problematiku trojí konfese v českých zemích.

Historikové umění si kladli otázky zejména v postižení umění na dvoře Matyáše Korvína a jeho ohlasem především na Moravě. Úlohu Vladislava Jagellonského interpretovali na předních památkách architektury, sochařství, všech odvětví malířství a uměleckého řemesla. Nově byla zhodnocena úloha mladičkého Ludvíka Jagellonského a jemu blízkého rodu Šliků, působících v severozápadních Čechách. Badatelé především analyzovali konkrétní umělecká díla, upozornili na řadu nových aspektů v otázkách slohových, ikonografických, v interpretaci pramenů a v otázce objednavatelů. Vědomě se pokusili jednotlivé památky zařadit nejen do kontextu umění v Čechách a na Moravě, ale i do souvislostí se středo-evropským uměním.

Velmi dobře bylo ukázáno, že vedle dynastických fundací, kdy se například v monumentální malbě znovu otevřela otázka výzdoby Svatováclavské kaple Pražské katedrály a její interpretace, objednavateli uměleckých děl byli především přední představitelé mocných šlechtických dvorů, kteří zastávali významné zemské úřady. Vyzdvížena byla i úloha řádů, kteří v nové atmosféře náboženské tolerance patřili rovněž k předním donátorům uměleckých děl. Zhodnocen byl přínos i utrakvistických a luteránských smýšlejících především patri-cijských rodů.

Za přínos konference lze považovat široké spektrum přednášejících českých a moravských historiků umění a mladých badatelů, jejichž diplomové a disertační

práce jsou orientovány právě na tematiku jagellonského umění. Ze zahraničí dobře doplnili problematiku zemí České koruny hosté ze Slovenska a z Polska.

Závěrem lze konstatovat, že po dvaceti letech je téma „jagellonského dvorského umění“ opět aktuální a stalo se předmětem studia našich i zahraničních badatelů. Byly nově formulovány otázky, které výrazně rozšířily starší bádání. Přednesené referáty smysluplně obohatily naše poznatky o historii, náboženské problematice a výtvarném umění významného úseku českých dějin na přelomu 15. a 16. století.

Zuzana Všetečková

Dilema střední Evropy. (K pražské konferenci *Local strategies, international ambitions: modern art and Central Europe 1918 – 1968*)

Moderní umění ve střední Evropě patří v posledních desetiletích k oblíbeným tématům intelektuální diskuse. Pro anglo-americké badatele představuje teritorium, které na rozdíl od značně „vytěžené“ univerzální avantgardy dosud nabízí nečekané objevy. Ještě lákavější jsou metodologické důsledky, protože výzkum zaměřený na střední Evropu přispívá ke změně principů, na nichž byly současné dějiny umění založeny: narušuje dichotomický model inspirativního tvůrčího centra v západní Evropě a epigonských periferií, čímž zpochybňuje předurčení priorit podle míst umělecké aktivity. Nelze pominout ani pragmatické důvody, proč se pojem střední Evropy tak často objevuje v názvech výstav, publikací a konferencí – pro západní svět je celková představa střeoevropského kulturního regionu s probleskujícími „magickými“ městy mnohem přijatelnější než úkol rozlišovat jednotlivé země, jejichž hranice se každou chvílí posouvaly.

Tuto situaci si realisticky uvědomují místní historici umění, třebaže k leckterým z nadhozených témat přistupují z jiných pozic. Pojem střední Evropy mnohdy vnímají jako umělý konstrukt, který příliš nerespektuje rozrůznění individuálních kultur, z nichž každá hledala vlastní vztah k mezinárodnímu (rozumějme západnímu) uměleckému dění. Posuzují, do jaké míry lze akceptovat západní interpretaci „střeoevropského“ umění, případně jsou-li sami schopni nabídnout jinou alternativu. Zároveň zvažují, zda v současné etapě vývoje

až v polovině 80. let 19. století, kdy vyšly obsáhlé publikace o umění Japonska a Číny zpracované Luisem Gonsem a Mauricem Peleologuem.

Situace u nás byla ještě obtížnější, neboť zájem o Orient byl, s výjimkou sběratelů a umělců, velmi povrchní, teoretici tuto oblast zpočátku zcela ignorovali. První ucelenější práce mapující umění Japonska a Číny vyšla u nás přes 50 let po té, co byla podobná práce vydána v západní Evropě. Zažité ahistorické přístupy chápání umění neevropské provenience bohužel v řadě případů přetrvávají v našem prostoru do současnosti, kdy je mimoevropské výtvarné umění stále dominantně vnímáno jako určité exotikum, a to dokonce i odbornou veřejností. Základní informace o historii, kultuře, filozofii a estetice mimoevropských civilizací nejsou předmětem studia základního a středního školství, a tak obecné představy o tomto tématu jsou zkreslené a neúplné. Nadměrně jsou zdůrazňovány kulturní a jazykové bariéry, které nás od díla neevropských kultur domněle oddělují. Při prezentaci tohoto materiálu u nás je proto nutné vycházet z určitých principů, které by umožnily zdůraznit vnitřní heterogenitu asijského umění a výtvarných tradic a tím přispět k překonání určitých, u nás stále živých stereotypů a ahistorických konstrukcí, zejména binární opozice „Západ-Východ„. Navíc snad nejsložitějším problémem prezentace asijského umění u nás je ta skutečnost, že je všeobecně vnímáno jako etnografický materiál, což je ještě umocňováno odlišností asijské metodologie od naší západní tradice, neboť hranice chápání uměleckého díla je v ní posunuta a často jen velmi těžko nalézáme rozhraní mezi etnografikem a uměleckým dílem. Významová i výrazová složka mimoevropských uměleckých děl je naší veřejnosti, která nemá základní znalosti tamních estetických představ, často zcela nesrozumitelná.

Při prezentování díla v jakékoli umělecké expozici musí být přístup k dílu pokaždé stejný, vycházející především z jeho estetických hodnot. Nutno zohlednit, že asijské umělecké práce včetně tzv. užitého umění byly často vytvářeny umělci jako svébytná umělecká díla, jejichž postavení, chápání a vnímání se v asijské společnosti nelišilo od vnímání evropského vysokého umění.

Proti zažitým přístupům je nutno bojovat novými formami prezentace, kdy je divákovi zprostředkován pohled na původní, kulturně specifickou funkci, význam a kontext v němž dílo vznikalo a bylo používáno. Jiným problémem prezentace uměleckých sbírek mimoevropských kultur u nás je také ta skutečnost, že sbírky jsou do značné míry torzní a není proto možné expozici pojmut jako průvodce historickým vývojem asijského umění. V této otázce by pomohla lepší spolupráce institucí, které tomuto materiálu věnují, která by vyústila ve vznik jednotné úzce specializované profesionální instituce světové úrovně.

ŠTATÚT HISTORIKA UMENIA. POKUS O TYPOLOGIU

Ján Bakoš

I. Historická typológia

1/ Historik umenia ako sublimovaný umelec

a/ Dvoran – poradca patrona (Vasari)

2/ Historik umenia – diletant – učelec – erudita

a/ Poradca patrona (Baldinucci)

b/ Poradca – (utajený) ideológ (Winckelman)

c/ Antikvár – znalec na volnej nohe (Rumohr)

3/ Historik umenia ako zamestnanec štátu – univerzitný profesor

a/ Filozof ako supľujúci historik umenia – štátny ideológ (Hegel)

- b/ Historik umenia ako filozof (vychovávateľ národa – kňaz) (Schnaase – Sedlmayr)
- c/ Historik umenia – muzejník (kustód) (Waagen – Bode)
- d/ Historik umenia ako ministerský úradník – kultúrny politik (Kugler)

- 4/ Historik umenia ako slobodný podnikateľ
- a/ Žurnalista – revolucionár (mladý Springer)
- b/ Expert na umeleckom trhu (Morelli – Berenson)
- c/ Slobodný bádateľ (Warburg)

II. Spory historika umenia

- 1/ Historik umenia versus umelec / diletant (spor o múzeá a pamiatkovú ochranu)
- 2/ Historik umenia versus estetik / teoretik umenia (spor o univerzitný dejepis umenia: historik versus teoretik)
- 3/ Dva dejepisy umenia: Kustód versus univerzitný profesor (znalec versus ideológ)
- 4/ Slobodný bádateľ / podnikateľ versus štátny zamestnanec (Štatút historika umenia v ideologickej societe v kontraste s postavením historika umenia v tržnej societe: Meta-morfózy Warburgovho inštitútu a situácia historiografie umenia na britských ostrovoch v porovnaní s kontinentálnym dejepisom umenia).

* Prednáška bude v definitívnej podobe uverejnená v časopise Umění.

ČESKÉ UMĚNÍ VERSUS UMĚNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH

Moderovala Taťána Petrasová

Součástí české kulturní tradice jsou umělecká díla a osobnosti vstupující do jazykově české oblasti odjinud (původem, jazykem). S výjimkou rudolfínskému umění, kde se poměr mezinárodního společenství a domácího prostředí považuje za vyrovnaný a vzájemně obohacující, prošla všechna ostatní stylová období v české uměnovědě "zkouškou pravosti" ve vztahu k domácí tj. české kultuře. Nepřímo se k ní vyjadřuje i většina dnešních badatelů. Nejpatrnější je to v tématech, považovaných od konstituování oboru v 19. století za normotvorné: ve středověku a tehdejšímu soudobému umění. Zvláštní postavení si v rámci českého umění uchovala Moravě. Sekce má zodpovědět na otázku vztahu kulturních regionů a regionálních stylů, jejich metodologické využitelnosti a pojmu tzv. národních škol.

Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění

Milena Bartlová

Dnes většinou platí, že staré památky se zařazují do příběhu dějin umění toho moderního státu, v jehož momentálních hranicích leží místo jejich provenience. V kontextu vzniku moderních národů, jejich emancipace a ustavování moderních národních států v období zhruba od poloviny 19. do poloviny 20. století se zdánlivě specializovaná metodologická otázka dějin umění stala pro Čechy politikem prvního řádu. Dominantní hegelianská představa považovala výtvarné umění za zvláště výrazný projev ducha jednotlivých národů, takže formulace vlastního příběhu dějin umění se stala jedním z nezbytných předpokladů možnosti prohlásit svůj národ za svébytný po všech stránkách. V českých podmínkách byl v polovině 19. století zahájen ostrý spor o to, zda středověké památky na českém území patří do německého nebo českého příběhu

DIALOGY





dějin umění. Jak rozpoznat, která anonymní středověká stavba, socha či malba jsou německé a které jsou české? Je-li výtvarné umění projevem ducha národů, bude stačit jedině: nalézt tvarové konstanty, do kterých se promítá duch obou národů, a pak je identifikovat v uměleckých dílech. Charakteristiky německé a české povahy ovšem byly už v první polovině 19. století hotově k dispozici v dobře známém klíše: proti měkkosti a pověstné holubičí povaze Slovanů stojí síla a tvrdost Germánů. Na přelomu století dlouho užívanou polaritu české měkkosti a německé hranatosti ve středověkém umění vystřídaly pojmy převzaté z literární teorie a zavedl protiklad mezi lyrickou formou Slovanů a dramatickou formou Germánů. Tyto charakteristiky vyhovovaly už nikoli jen popisnému, nýbrž komplexnějšímu pojmání formy a výrazu v moderních dějinách umění a zůstaly základem, na němž česky i německy píšící historikové umění konstruovali národní příslušnost středověkých artefaktů ještě hluboko do druhé poloviny 20. století.

V 30. letech 20. století se otázka identifikace národních forem starého umění dostala na novou úroveň. Středoevropská situace po vzniku následnických států Rakousko-Uherska vyžadovala konstrukci nových příběhů dějin umění podle nových státních hranic. Nemalé části jednání světových kongresů dějin umění v letech 1933 a 1936 se věnovaly metodickým otázkám tohoto druhu. Tento úkol se však v československém případě dostával do konfliktu se stále intenzivnějším požadavkem na etnické zakotvení uměleckého projevu. Českým příspěvkem do této diskuse se stala stať Václava V. Štecha „Rustikalizace jako činitel slohového vývoje“. Štech zde zavedl nový pojem rustikalizace, který však mimo češtinu a slovenštinu zůstal neznámý, a jímž označil proces, kterým se mění slohové formy v domácí projev. Ačkoli sám Štech minil, že románské umění v Čechách je pouze import, dosud neprošlý rustikalizací, byla jeho koncepce využita poválečnými autory k vyjádření českého národního charakteru románské architektury a skulptury. Podněty Birnbaumova „zákona transgrese“ spojil se Štechovou koncepcí rustikalizace a s tradiční kategorií „slovanské měkkosti“ teprve po II. světové válce Václav Mencl v novém metodologickém rámci tvarové psychologie umění, když předložil systematicky promyšlenou koncepci o smyslové povaze české gotiky. Jejím poznávacím znakem je měkkost, případně „melodičnost“ forem.

Jaký smysl má obírat se těmito speciálními otázkami z dějin metodologie? Tvrdím, že proto, že jsou jen zdánlivě překonané a zapomenuté. Nereflektovány totiž leží v základech nejedné koncepce, která pak jako myšlenkový model ovlivňuje předpokládané „objektivní“ vědecké uvažování a argumentaci. Domnívám se rovněž, že bez významu není ani vliv podobných teoretických koncepcí na uměleckou praxi.

Národnost nebo konfese: Morava v baroku

Milan Togner

Podle základní anotace našeho zasedání: Zvláštní postavení si v rámci českého umění uchovala Morava. Patrně nejvýrazněji se toto „zvláštní postavení“, projevuje v období raného novověku, tedy v baroku. Příčiny odlišného vývoje jsou většinou zdůvodňovány neexistencí jednotícího centra jakým byla Praha pro Čechy, jistým roztržštěním tvůrčích sil do řady více či méně izolovaných městských celků – Brno, Olomouc, Jihlava apod. a především výrazným vlivem Vídně ke které inklinovala převážná většina objednavatelů a která naopak svůj vlastní přebytek tvůrčích sil exportovala do širšího okolí, tedy i na Moravu. Zároveň je si ovšem nutno uvědomit, že pojem „rámeček českého umění“, s oblibou používaný v kompediích hodnotících vývoj umění na dnešním území České republiky, je ryze novodobý.

K charakteristice „zvláštního postavení“, Moravy v období baroka musíme použít jinou optiku pohledu. Především: „národnost“, a jmenovitě národnost umělce téměř neexistuje. Po skončení třicetileté války, jejíž ničivé důsledky znamenají pro Moravu další odlišnost od Čech, se prosazuje němčina jako hlavní jednacím jazyk, která na

počátku 18. století převažuje na celém území; „moravská řeč“, tedy čeština, se sporadicky udržuje na venkově a výjimečné pokusy o její uplatnění nejsou úspěšné. To se týká prostředí jezuitské univerzity a jezuitských komunit, udržující výraznější vztahy k Čechům a zejména k Praze (Jan a Matěj Tannerové, Pešina z Čechorodu a v jejich okruhu J. J. Heinsch a zřejmě i A. M. Lublinský). Hlavní proud, zvláště od počátku 18. století, je téměř jednoznačně orientován na Vídeň a – z hlediska širšího území – spíše na Dolní Rakousy než na Čechy.

Společná řeč stírá národnostní rozdíly a původ umělce se většinou vymezuje úzce lokálně. Označení původu nad označením národnosti umělců jednoznačně dominuje např. v známé autobiografii malíře J. K. Handkeho. Zajímavé je, že podobné označení se neobjevuje u šlechty a církevních osob, kde je zdůrazněna buď funkce nebo příslušnost ke komunitě. Dobrý původ i s předpokladem jistého internacionalismu byl v těchto případech samozřejmostí. Také při hodnocení umělce hraje roli především dobrý původ, tedy původ z manželského lože a z konkrétní lokality, která v podstatě určuje i sociální postavení. Umělci a umělečtí řemeslníci vystupují ve čtyřech kategoriích: 1) svobodný umělec (většinou cizinec pracující pro šlechtu nebo církevního objednavatele), 2) domácí umělec měšťanského původu (sám měšťan a většinou příslušník cechu) nebo 3) domácí umělec vyvázaný z poddanství s nabytým městským právem (to je i případ Handkeho) a 4) umělci – příslušníci církevních řádů. Výjimečný je domácí umělec působící bez cechovního omezení, převážně díky císařskému povolení (Václav Render). Přitom pojem „domácí umělec“, je značně široký a zahrnuje celou monarchii či německy mluvící oblast. Moravští umělci chápali svou národnost ve smyslu „vlastí Rakušan, rodem Moravan“.

V prostředí Moravy raného novověku byl „dobrý původ“, umělce určen příslušností ke katolickému vyznání. Po období první poloviny 17. století nastala nekompromisní rekatolizace, trvající po celé období baroka. Zásada „cuius regio, eius religio“, platila zcela jednoznačně a potenciální objednavatelé uměleckých realizací ji dodržovali velmi nekompromisně. To do jisté prohlubovalo i narůstající izolaci od českého prostředí. Zvýšená opatrnost se projevovala hlavně vůči umělcům z prostředí „heretických“, měst ve Slezsku, Uhersku a zvláště z Německa. Také preference italských umělců na Moravě, především 2. poloviny 17. století, byla podmíněna i vědomím o jejich jednoznačném katolicismu. Podobně tomu bylo s několika původem severskými umělci, kteří prošli Itálií, a s řadou rakouských umělců, od počátku 18. století stále více působících při velkých realizacích na Moravě.

Co je českého na umění v Čechách?

Jindřich Vybíral

Historik umění Alfred Woltmann ve vystoupení na téma „Německé umění v Praze“, jež se událo 25. listopadu 1876 ve spolku Concordia, dokazoval velmi provokativní mínění: Umělecký ráz Prahy je téměř výlučně dílem německých tvůrců a výsledkem německých vlivů, jež byly pramenem a oporou zdejší slovanské kultury. Jeho akademická přednáška způsobila sročení lidu a výtržnosti, k jejichž zkracení bylo nutno povolát policejní jednotky. Woltmann vytvořil či alespoň inicioval problémovou situaci, jejíž řešení se na řadu desetiletí stalo jedním z ústředních témat našeho dějepisu umění. V dobách vyostřených národnostních třenic měla česká uměnověda shromáždit důkazy slavné minulosti národa. Vývody dokazující méněcennost slovanského kmene, jež nemohla jednoduše vyvrátit, však jejímu úsilí postavily nepřekonatelnou překážku. Psychologie používá pro takový stav pojem „frustrace“. Reakcí na frustrace jsou tzv. obranné či ego-defenzivní mechanismy, jejichž funkci objevil už Sigmund Freud a jež pak systematicky popsala jeho dcera Anna Freudová.

Příspěvek s pomocí psychologické systematiky podal přehled nevědomých obranných mechanismů, jak se dají vystopovat v české historiografii umění od Woltman-

oboru mohou převážit společné střeoevropské zájmy nad ostatními hledisky.

Vítanou příležitostí k potřebné mnohostranné výměně názorů se v letošním roce stala mezinárodní konference „Local strategies, international ambitions: modern art and Central Europe 1918 – 1968“, kterou od 11. do 14. června uspořádal v Praze u příležitosti padesáti let své existence Ústav dějin umění AV ČR za významné podpory University of New York in Prague. Autorem koncepce a hlavním organizátorem byl Vojtěch Lahoda. Rozhodl se pro velmi otevřené pojetí střední Evropy, zahrnující na severu pobaltské země (netradičně bylo zapojeno dokonce Finsko) a na jihu Bulharsko. Mezi čtyřmi desítkami aktivních účastníků z různých zemí byly nejpočetněji zastoupeny Spojené státy (včetně badatelů střeoevropského původu, působících na amerických univerzitách), následovali referenti z Maďarska, Velké Británie, Polska, Chorvatska, Litvy, Lotyšska, Slovinska, Izraele, Německa, Finska, Itálie, Bulharska. V pražském Domě U kamenného zvonu po tři dny (čtvrtý byl věnován exkurzím) živě debatovalo pestré společenství badatelů s různě odstupňovanou vazbou na zkoumané prostředí, mezi nimiž nechyběla uznávaná expertka na ruský konstruktivismus Christina Lodder nebo odborník na německý dadaismus Timothy Benson, který v roce 2002 připravil s týmem střeoevropských kolegů velkou výstavu „Central European avant-gardes: exchange and transformation, 1910 – 1930“ v Los Angeles s reprízami v Mnichově a Berlíně. Podle zadání Vojtěcha Lahody se vlastní jednání soustředilo na okruhy aktuálních otázek, jež se umění ve střeoevropském prostoru podstatně týkají a mají obecnější platnost. Náležel k nim vztah mezi kritickým regionalismem a modernismem, mezi národními tradicemi a kosmopolitními utopiemi, porovnání avantgardních center v decentralizované Evropě, interpretace a význam lokálních uměleckých směrů, komparace střeoevropských projevů tradicionalismu, zkoumání dualismu hodnot u uměleckých osobností ve smyslu protikladu avantgardisty a místního génia, sledování nepolevujícího napětí mezi kulturou a ideologií. Přednesené příspěvky shrne sborník, který vyjde v příštím roce. Hlavní účel konference byl již splněn: podařilo se navázat zajímavé kontakty, které povedou k dalším projektům.

Lenka Bydžovská

PERSONALIA

Gratulujeme k udělení Ceny gloria muralis, která byla letos přičena Moravské galerii v Brně za výstavu barokního umění a k udělení prestižní výroční ceny za knihu roku, Magnesia litera, jíž obdržel náš kolega Pavel Zaloukal za titul Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku.

K životnímu jubileu

Jana M. Tomeše

Doyen českých historiků umění doc. PhDr. Jan Marius Tomeš, kterého česká kulturní veřejnost zná i jako osobitého básníka-lyrika a vynikajícího překladatele francouzské poezie, oslavil 20. září své jen stěží uvěřitelné devadesátiny. Svou profesní dráhu spojil nejprve s pražskou Národní galerií, kde v éře Vladimíra Novotného působil v letech 1951 až 1958 jako přednosta oddělení moderního umění a podílel se na opětovném vystavování českého a francouzského moderního umění, aby se posléze dlouhá léta věnoval jako odborný asistent a docent dějin umění pedagogické činnosti na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Téma Tomešovy disertační práce, kterou obhájil na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, věnované českému krajináři 19. století Aloisu Bubákovi, předznamenalo jeho celoživotní odborný zájem. V četných knižních monografiích, nespočetných časopiseckých studiích a textech výstavních katalogů citlivě a se zaujetím přiblížil tvorbu mnoha nejen českých, ale také světových tvůrců 19. a 20. století, např. sochařů Jana Laudy a Josefa Wagnera, malířů Aloise Bubáka, Antonína Chittussiho, Antonína Slavíčka a jeho syna Jana, Jindřicha Pruchy, Aloise Wachsmanna, Bohumíra Dvorského, Josefa Brože, Františka Tichého, Oty Janečka, Jana Součka, Aleše Krejčí, ale také Augusta Renoira, Paula Gaugina, Piera Luiga Nerviho, Marca Chagalla či Oskara Kokoschky. Významné životní jubileum Jana M. Tomeše připomnělo pražské nakladatelství Torst vydáním rozsáhlého a reprezentativního souboru studií, katalogových textů, esejů a přednášek z oblasti výtvarného umění, ale také z české a francouzské poezie, který vyšel pod názvem Slovo a tvar.

sla

Octoginta Miloše Stehlíka

Vyslovení jména prof. PhDr. Miloše Stehlíka vzbuzuje v zasvěceném hned trojí asociaci: Brno – památková péče

nových dob. Klíčovou úlohu zauímají zejména kompenzační vyprávění, snažící se vyvážit nedostatek původnosti jinými vlastnostmi, v nichž by se vyjevil svéráz českého umění: zdůrazňují sílu prostředí a místní tradice, která podstatným způsobem modifikuje vnější vlivy.

„Francouzský model“ a střeoevropské malířství 19. století

Markéta Theinhardtová – Geneviève Lacambre

Když Richard Muther v Berlíně roku 1901 publikoval své dějiny novodobého francouzského malířství, modelové pro střední Evropu, nesetkal se ihned s jednoznačně pozitivním ohlasem. Tento významný kritik umění a profesor dějin umění ve Vratislavi, jehož práce dnes německá historiografie charakterizuje jako „vědeckost spojenou s brilantním stylem“ a řadí jej do tradice Hyppolita Taina i bratří Goncourtů, pokládal za nutné se hájit článkem pod názvem Francouzské malířství. Zde citoval námitku svého nejvehementnějšího kritika, Hanse Rosenhagena: „Muther příliš často dosazuje osobní pocity tam, kde by bylo zapotřebí objektivního pozorování, požadovaného vědou. Ví, že jednoduchý výčet jmen, osudů, letopočtů a děl může nudit. Proto mezi holými fakty hledá dramatické vrcholy, kolem nichž lze seskupit vše ostatní. Konstruuje děje, zápletky a katastrofy, z pozice vlastní moci věnuje vůdce, jimž přiděluje podle své libovůle větší či menší počet následovníků.“ A odpovídal: „Nechci-li se omezit na holé seznamy a chci-li z chaosu vytvořit kosmos, musím to, co se v životě zdá nezřetelně proplétat, včlenit do ostře vyznačených dějství pěkně skloubeného dramatu“.

Muther líčil vývoj francouzského umění od dob rokoka do své současnosti z perspektivy umělecké inovace a všeobecného pokroku. I když uznával, že jeho líčení je napadnutelné, dodal: „Byl-li tento vývoj takový, jaký předpokládám, tím lépe. Pak by totiž má kniha obsahovala celkový náčrt dějin umění 19. století vůbec“. A tato poznámka nám, větrem ošlehaným badatelům nad uměním 19. století, naznačuje, odkud jsme vzešli. Mutherovy dějiny francouzského umění obsahovaly i návod k použití pro střeoevropské poměry. Jeho vývojový model se uplatnil, ať už v přímé reakci na zmíněnou knihu, v jeho odvozeninách nebo i v myšlenkovém souznění. O tom svědčí i první náčrtu tzv. národních škol malířství 19. století vzniklé v Mutherově době.

Pozdější aplikace „francouzského modelu“ ve střední Evropě nahrávaly interpretacím až absurdním a vytrženým z odlišného historického kontextu. Nás však zajímají dobové paralely i zdroje „Mutherova modelu“, tkvící ve francouzském komentáři umění druhé poloviny 19. století. Francouzská kritika umění té doby reagovala i na zahraniční účast, rostoucí na pařížských Salonech a zejména u příležitosti Světových výstav. Tento komentář reagoval na vlastní francouzskou produkci z okruhu „idealistů“, „juste milieu“ a „realistů“. Historicky se prosadila poslední ze zmíněných vrstev, ztělesňovaná v Gazette des Beaux-Arts pod vedením Paula Mantze, autora systematických dějin francouzského umění. Toto periodikum, čtené i ve střední Evropě, se soustavně věnovalo i zahraniční tvorbě. Zatímco francouzská kritika umění z okruhu idealistů ještě při Světové výstavě roku 1867 litovala vymírání filozofické malby nazarěnu jakožto bytostného výrazu germánského (čti německo-rakouského) ducha, „realistický“ francouzský komentář shledával své argumenty nejvíc na severu, u moderních pokračovatelů starých Nizozemců.

Střeoevropské umění ocenila Gazette des Beaux-Arts až při Světové výstavě v Paříži roku 1878. Přitom se tato vrstva francouzské kritiky umění nevzpírala představě originálních, samostatných přínosů střední Evropy. Její komentář plynul z předchozí zdejší rezonance realisticko-plenéristické tvorby moderní Francie a spojoval tento trend s perspektivou nových národních škol umění, ve zřejmé polemice s francouzskou kritikou umění, psanou z konzervativně nacionalistických pozic. I když z vlastního

českého umění nekomentoval skoro nic kromě pařížského Jaroslava Čermáka, svými důsledky nutně poznamenal uvažování nejen německé a rakousko-uherské, nýbrž také české.

Obraz „našeho“ umění 19. století

Roman Prahel

České dějiny umění posledního období reflektovaly i předjímalý změny kontextů. Ale řádná diskuse nad problémy, jako je problém národního umění, zde (na rozdíl od některých jiných oborů vědy a kultury) zatím neproběhla a vlastně ani nezačala. Příznačným motivem českého psaní o umění se stal přivlastňovací plurál, tedy: „naše umění“. Toto klíší vyjadřuje kolektivní sebeidentifikaci, aniž by se narazilo na potíže s adjektivem „české“.

Téma národního umění lze sotva uchopit v akademické diskusi: je třeba studovat jeho „obraz“, za který historici umění zodpovídají jen zčásti, ale jenž naopak vytváří rámec jejich činnosti. Nejprve je třeba zjistit, že a jak se české dějiny umění na přelomu 19. a 20. století utvářely v souvislosti s česko-národní prezentací dobového umění. Tehdejší „syntézy“ navazovaly na starší výtvarnou kritiku, která českému prostředí anektovala maximum umělců a přitom už cenzurovala tvorbu, vymykající se představám o „českosti“. Česko-národní ideologie výtvarného umění se vyhranila v polovině 19. století. Přejímala postoj německého prostředí, a hlavně proti němu se bránila, také zdůrazněním rasových příbuzností a rozdílů. Tyto ideologické motivy jsou ovšem od vlastní umělecké tvořivosti stěží oddělitelné.

Obraz českého novodobého umění historici umění pěstovali, aniž zůstal v jejich kompetenci. Etablování mezinárodní umělecké scény i rozmach české národní společnosti oslabily možnosti i potřebu jednoznačné vizuální národní distinkce. Střet původně německého impulsu k nacionalizaci umění s tradičním rakouským formalismem měl nicméně během pokračujícího národnostního zápasu příznačný výsledek v tom, že Moderní galerie prezentovala novější české a německo-české umění tak, jakoby mohly mít své navzájem oddělené dějiny. Mezi válkami se německo-český přívěsek zmenšoval, až se po obnovení Československa stal neviditelný, neboť daný národnostní ohled odpadl. Totalitní pojetí národa i národnostní politika měly pro české umění 19. století dalekosáhlé důsledky. K zahraničním prezentacím Československa se toto umění hodilo ještě méně, nežli soudobá česko-slovenská tvorba. Tím se utvrdil jeho statut pokladu vyhrazeného domácí veřejnosti, odlišně od situace v Polsku nebo Maďarsku.

Účelové prezentace českého umění 19. století byly spjaty už s 30. lety a pak i s rokem 1968, a v tomto smyslu se podílely i na současné dezintegraci jeho obrazu. Ze všech součástí dnešního širšího obrazu českého umění 19. století je nejpříznačnější situace na trhu uměním. Pozice umění 19. století, na všech národních trzích uměním tradičně silná, zde zůstává poměrně chabá, na rozdíl klasické moderny 20. století, která si už osvojila pozici „národní klasiky“.

Může výzkum, jehož trendem během posledního dvacetiletí byla revize dosavadních klíší, změnit tento matný obraz české výtvarné kultury 19. století? Dnes sice v podstatě už neexistuje „versus“ (řečeno s názvem této části nynějšího kongresu). „České umění“ už znovu pokrývá umění v českých zemích, s vědomím, že „české“ znamená mj. i „německo-české“. Tím se však ještě problém národního umění neřeší. Nelze jen tak převzít výsledky výzkumu obecných historiků 19. století o vícevrstevnosti pojmu národ. A návrat k pojmu „národní škola umění“ je sotva možný. Tato ideová kreace 19. století odkazuje k etablované instituci, zejména prosperující škole vysokého umění a předpokládá kontinuitu uměleckého projevu a výrazu, od jiných prostředí zřetelně odlišného. Přesto je načase změnit strategii výzkumu. Nemůže už jít jen o revizi česko-národního klíší. Národní princip v umění je třeba resuscitovat v současném evropském kontextu.



– barokní sochařství. Současně však také nesmírné zaujetí, maximální obětavost, velkou lásku a také pokoru k předmětu svého celoživotního zájmu. Brněnský rodák (*14. 11. 1923), patřící k silné generaci prvních poválečných absolventů, kteří jako odchovanci profesorů Alberta Kutala a Václava Richtera vyšli v roce 1949 z brněnského semináře dějin umění, si hned na začátku programově vybral dráhu „terénního“ historika umění. Nastoupil na tehdejší Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko (později Krajské středisko státní památkové péče) v Brně, kterému zůstal věrný až do současnosti, aby se záhy stal všeobecně uznávaným nástupcem výrazných osobností památkové péče působících v Brně, arch. Stanislava Sochora, PhDr. Vladimíra Dufky a PhDr. Karla Svobody, kterého považoval za svého učitele. Značný respekt si vydobyl zejména v oblasti restaurování a zámeckých instalací (např. Pernštejn, Valdice, Boskovice, nebo Slavkov), kde se jeho postupy staly nezřídka závazným měřítkem pro ostatní kolegy. Nicméně záslužnou a nanejvýš obětavou památkářskou praxí Miloš Stehlík vždy důsledně a úspěšně propojoval rovněž se soustavnou badatelskou činností v terénu a v archivech, a od roku 1956 také s pedagogickým působením v Seminárii dějin umění brněnské Masarykovy univerzity. Osobní předpoklady, umocněné každodenním stykem mj. s málo zpracovaným fondem barokního sochařství na Moravě přispěly také k neustálému prohlubování jeho odborné specializace, kterou si zvolil již za doby studií, a přispěly ke zrození předního znalce středoevropského barokního sochařství. Toto vytříbené znalectví našlo svůj výraz nejen v řadě monografických časopiseckých studií i materiálově zaměřených příspěvků, ale i v pracích syntetického povahy, jak o tom svědčí např. kapitoly v příslušném svazku akademických dějinách českého výtvar-

ného umění (1989), v monografii Umění baroka na Moravě a ve Slezsku (1995), či v reprezentativním katalogu barokního umění na Moravě pro Rennes (2002). Soustředěnou pozornost věnoval také umělecké činnosti plejády významných sochařů, kteří spoluurčovali podobu barokního sochařství zejména na Moravě, mj. Ignáci Lengelacherovi, Giovanni Giulianimu, Georgu Antonu Heinzovi, Janu Františku Pacákovi, Matěji Václavu Jäcklovi, Gottfriedu Fritschovi, Václavu Böhmovi, Janu Adamovi Nesmannovi, Andreasi Zahnerovi, Josefu Winterhalderovi st. nebo Ondřeji Schweiglovi. O tom, že badatelské výsledky Miloše Stehlíka našly ohlas a uznání nejen u české, ale u zahraniční odborné komunity, svědčí mj. jeho vyžádaný podíl na významných výstavních akcích v zahraničí, jakými byly výstavy věnované Franzi Antonu Maulbertschovi (1974) a Georgu Raffaelu Donnerovi (1993). Za své odborné zásluhy, zejména za přínos v oblasti památkové péči a při zpracování barokního umění získal Miloš Stehlík řadu dalších, oficiálních ocenění, mj. státní cenu za památkovou péči udělovanou ministerstvem kultury (2001) nebo Cenu města Brna (2002). V předvečer svých narozenin se pak dočkal také naplnění svého dávného snu, otevření stálé expozice v oranžérii státního zámku v Miloticích věnované baroknímu sochařství na Moravě, o niž usiloval od sedmdesátých let minulého století. Kromě toho připomene jeho mateřský ústav životní výročí svého zaslužilého pracovníka také vydáním souboru Stehlíkových studií o barokním sochařství na Moravě, a ve spolupráci se Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity sborníkem příspěvků jeho spolupracovníků a žáků. Příslovecná skromnost však Miloši Stehlíkovi zabraňuje, aby se jen ohlížel k již vykonané práci. Jeho životní elán, který by mu mohl závidět mnohý mladší kolega, stejně jako pracovní plány spolu s množstvím materiálu, jenž teprve čeká na své zpracování, vzbuzují oprávněnou naději, že i v budoucnosti se dočkáme ještě mnoha závažných výkonů, zejména při dalším poznání sochařství baroka na Moravě.

sla

ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

18. října se 85 let dožil duchem nestárnoucí PhDr. Jaromír Šíp, CSc., přední evropský znalec holandského a flámského malířství 17. století, dlouholetý pracovník

KRIZE MUZEÍ A VÝSTAVNÍ SHOW

Moderoval Ivan Neumann

Je třeba právě dnes hovořit o krizi muzeí, v našem případě muzeí umění? A máme rozumět slovu krize ve smyslu soudu, rozsudku? Nebo je situace, která může být vnímána jako krize spíše "přechodným stadiem mezi dvěma rozlišitelnými fázemi, kdy nějaká proměna spěje k rozhodnutí, není však ještě rozhodnuto"? I z letmého pohledu na dosavadní proměny interpretací funkce muzea umění se nabízí také to, že by krize mohla být dokonce "podmínkou pro možnost jeho fungování." A jestliže ještě "není rozhodnuto", jaké tradiční funkce si muzeum zachová a jaké k tomu shledá důvody? Jak se dnes vymezí v proudu nepřehledného toku informací, jehož rychlosti se poddává i mimomuzejní "výstavní provoz"? Najde v současném mediálním hluku vlastní způsob oslovení rozkolísané společnosti?

Muzeum – hospoda na mýtince nebo společenské centrum?

Helena Koenigsmarková

Název mého příspěvku cituje z díla známého všem Jára Cimermana. Pro ty, kdo nejsou obeznámeni s jeho dílem: hospoda na mýtince je místo, kde hostinský chtěl, aby tam nechodili lidé. Společenské centrum je místo, které chce, aby tam chodilo co nejvíce lidí za různým účelem.

Muzeum nesmí být ani hospodou na mýtince, ani jenom společenským centrem.

Muzeum je veřejná instituce se svým specifickým posláním pečovat o historickou paměť formou ochrany movitého kulturního dědictví, jeho uchovávání, ale i interpretací. Toto vše se děje v permanentním vztahu současnosti k minulosti a zároveň k budoucnosti.

V minulé éře dělala z muzeí hospody na mýtince izolace od vývoje muzejnictví v Evropě a nezáměr režimu na veřejnosti. O společenských centrech se nedalo mluvit.

Světová muzea mezitím zažila širokou podporu politických a finančních kruhů, byla uznána jako nezbytné generátory kultury. Následně rychlému vývoji začala měnit i svůj právní status, měnit se na veřejnoprávní instituce, systém nadace, která může využívat více finančních zdrojů. Tento systém však umožňuje pořádat v muzeích i akce, které s posláním muzeí nesouvisí přímo, ale navyšují finance: večírky, pronájem filmářům a firmám na různé prezentace. Přijímají se výstavy, které s obsahem muzea samotného nemají nic společného, ale snaží se nalákat návštěvníka za každou cenu, v rámci boje o vysoká čísla návštěvnosti a postavení ve statistikách. Ale to již je i situace našich muzeí, která se tímto způsobem snaží domoci příspěvku u svých zřizovatelů, pokud se nedaří je přesvědčit o oprávněnosti své existence. Muzea se tedy začínají návštěvníkům podbízet, někdy zcela zapomínají na vlastní sbírky, vytvářejí a přijímají akce až po stav, který nedávno jeden americký kolega nazval „velkou show pro idioty“.

A to je myslím ten moment, do jehož řešení se můžeme zapojit i my. Muzea dnes mohou mimo jiné i výrazně přispět ke kvalitě výchovy, nejenom dětí a mládeže, jako budoucích, doufejme, uživatelů nejenom muzeí, ale i tvůrců kultury.

Aby muzeum mohlo přispět v tomto procesu celoživotního vzdělávání, musí dobře znát a definovat si svoje poslání, svoji pozici v komunitě, kterou oslovuje a tuto koncepcí rozvíjet. S touto definicí se lze lépe ucházet i o ty kontakty ve společnosti, které přinášejí i ty věčně potřebné finance.

Základním bodem je pak stálá expozice, která by toto poslání měla reflektovat a stanovená výstavní politika, která ji doplňuje, a vztah otevřenosti k dalším potenciálním partnerům a uživatelům. Účast na výstavních projektech v zahraničí je významná, neboť je oknem k nahlédnutí do kultury naší společnosti a často i dveřmi k dalším projektům.

Vztah k návštěvníkům pak nejlépe vystihl program Open Society Fund, Brána muzea otevřená, kde soukromé finance pomohly těm muzeím, které se pro tuto cestu rozhodly, budovat si síť svých budoucích uživatelů, ale možná i kurátorů.

Všude tam, kde tento projekt probíhá, zaznamenávají pozitivní změny ve vztahu k veřejnosti a ve svém postavení k ní, zejména v regionálních muzeích. Vzrostla jejich společenská prestiž. Okolí se na ně přestává dívat jako na oprašovače vycpaných ptáků. Děti tam nechodí na povinný výklad, ale těší se na zážitek objevování, starší generace na doplnění vědomostí či přispění vlastní zkušeností. Muzea se musí stále zabývat současností, reflektovat potřeby návštěvníka.

Vždy závidím britským státním muzeím, že nemají vstupné. Jsou financovány státem, tj. z daní obyvatel, spravují státní majetek, mimořádné akce se snaží financovat velmi bohatá národní loterie atd. Návštěvníci proudí do muzeí dle libosti a je jich hodně.

Myslím, že to vše je představitelné i u nás. Musíme však potvrdit své místo ve společnosti a ukázat, že se jí vyplatí do nás investovat.

Krise v komunikaci a komunikace v krizi

Simona Juračková

Český muzejní svět prochází zásadní změnou. Ať už ji nazveme krizí, restrukturalizací, nebo jinak, nachází se v období, které může vyvrcholit katastrofou, nebo naopak, a tudíž zároveň nabízí jedinečné šance.

Muzeum stojí před úkolem obhájit svou potřebnost ve společnosti a najít relevantní pozici. Zjistit, v čem je pro své návštěvníky nenahraditelné, co jedinečného může nabídnout ve srovnání s ostatními volnočasovými aktivitami. Při zachování kvality projektů bude zároveň nuceno reflektovat trendy společnosti a přizpůsobovat se jim. Komerční, tj. dobře prodejné a divácky oblíbené projekty nemusí nutně znamenat banalizaci tématu nebo ústupky nevkusu. Muzea se zabývají vlastními problémy, místo aby sledovala potřeby komunit, pro které vznikla a kterým mají sloužit.

Krise a komunikace

Komunikace je výměna informací. Před předáváním informace je vždy nutné stanovit komu, co, kdy a jakým způsobem sdělovat. Informace má být co nejpřesněji zacílená, jediné tak ji adresát rozpozná a optimálně využije. Smyslem komunikace v muzeu je přitáhnout zájem návštěvníků.

Krise v komunikaci

Krise v komunikaci je stav, kdy muzeum nezvládá jednu ze svých základních funkcí. Stagnuje, nehledá nové, netradiční cesty a omezuje výstupy pouze na stávající komunikační kanály. Nekomunikuje s potenciálními návštěvníky, se zaměstnanci či jinými muzei, neumí relevantně oslovovat regionální politiky a sponzory. Nezbytností pro rozvoj muzea je zdokonalení jeho komunikačních dovedností. Začátek kvalitní komunikace tkví v profesionalizaci týmu muzea. Ideální jsou pracovníci schopní týmové spolupráce a vzájemné komunikace. Postavit schopný tým je na práci šéfa tím nejobtížnějším úkolem. Pokud jsou všechny posty obsazeny nevhodnějšími osobami a jsou naprosto jasně stanovené kompetence, hierarchie, rozdělena zodpovědnost a existuje-li možnost profesního růstu, nedochází ke tření a řevnivosti. Teprve tato situace vytváří optimální podmínky pro činnost instituce. Za úvahu stojí i výkonnost muzejních zaměstnanců. Je zamyšlení hodné, zda by většina zaměstnanců muzea obstála jinde než právě ve státní sféře.

Vnější komunikace

Muzeum sestává většinou ze tří součástí – oddělení kurátorů sbírek a dalších odborných pracovníků, ekonomicko-provozní části a komunikačního oddělení. Navenek však musí působit celistvě. Posledně jmenovaný úsek je proto jako jediný odpovědný za veškeré výstupy, které z muzea proudí, tedy za vnější komunikaci. Dohlíží také nad dodržováním jednotného vizuálního stylu muzea. Do práce s veřejností vedle vztahů s médii spadá i muzeopedagogické



Národní galerie v Praze a jeden z osobitých představitelů českého dějepisu umění 2. poloviny 20. století.

29. září dovršil 65 let prof. PhDr. Milan Togner, CSc., který se po roce 1989 zásadním způsobem zasloužil o obnovení samostatné katedry dějin umění na Univerzitě Palackého v Olomouci. Historik umění, vyznačující se mimořádným rozsahem odborných i organizačních aktivit ve prospěch našeho oboru, se v poslední době soustředil především na zevrubné zhodnocení fondu kreseb italských umělců 17. století v moravských sbírkách (Agostino Ciampelli, Paolo Pagani, Guiseppe Diamantini) a na uměleckou rehabilitaci malířské a kreslířské tvorby předního olomouckého barokního malíře Antonína Martina Lublinského, jehož monografii připravuje k vydání.

4. září by se šedesátilet dožil PhDr. Antonín Jirka († 1. 10. 1998), absolvent brněnského Semináře dějin umění, pracovník státní památkové péče, vysokoškolský pedagog a posléze odborný pracovník Ústavu dějin umění AV ČR. Pod vlivem svých učitelů, profesorů Václava Richtera, Alberta Kutala a Ivo Krška, zaměřil svou odbornou a publikační činnost především k barokní architektuře v českých zemích a k tvorbě jejich představitelů (J. B. Mathey, K. I. Dienzenhofer, G. Santini-Aichel, I. J. Cyrani z Bolleshausu, Ch. A. Oedtl), ke středověké knižní malbě a v neposlední řadě k dějinám sběratelství na Moravě 17. – 19. století. Zatímco závěry, k nimž dospěl ve svých studiích o barokní architektuře se ne vždy setkaly s příznivým ohlasem odborné veřejnosti, Jirkova múzičnost a znalectví se uplatnily zejména při objevném zpracování výsledků sběratelské činnosti olomouckých biskupů na zámku v Kroměříži, premonstrátů v Nové Říši, či aristokratických rodin Blümegenů, Ditrichštejnů či Lichtenštejnů. Kromě toho se Jirka zasloužil také o lepší poznání obrazového fondu nizozemského

a střeoevropského barokního malířství ve sbírkách zámků a galerií na Moravě.

sla

Sedmdesátka Lídy Vachtové

Čas pracuje proti nám, plyne si a roky přibývají. Někteří čelí této jediné spravedlnosti s úspěchem, vlastním svému založení. Lída Vachtová k nim jistě patří. Životní jubileum neubralo nic z její původní energie, zaostřeného vidění a nabroušeného pera. Pro ty, kteří už nepamatují začátky tohoto „enfant terrible“ české výtvarné kritiky šedesátých let, rekapituluji: studovala na pedagogické fakultě KU (Dr. paed. 1954), posléze vystudovala dějiny umění na filozofické fakultě KU (PhDr. 1968). Od konce padesátých a v šedesátých letech působila jako redaktorka v časopisech Výtvarné umění a Knižní kultura, věnovala se současnému výtvarnému dění a přispívala do dalších časopisů, např. do Výtvarné práce, Tvaru, Divadla, Domova a Uměleckých řemesel. Její kritický pohled záhy vzbudil pozornost – veskrze kladnou mezi mladými umělci, těžko stravitelnou pro oficiální představitele tehdy unifikovaného Svazu výtvarných umělců a už vůbec nestravitelnou pro ty, kteří zasedli do úřednických postů ministerstev. Bylo zřejmé, že zde vyrůstá svébytná osobnost, jakých tehdy bylo na české scéně jako šafránu. V letech 1963 – 1969 vedla galerii na Karlově náměstí a představila zde tvorbu umělců střední a mladé generace – Malicha, Istlera, Fáru, Demartinioho, Nepraše a dalších a také otevřela první výstavu avantgardního umění ze zahraničí – tvorbu moskevských kinetistů. Vedle toho spolupracovala s mimopražskými galeriemi, zejména s Oblastní galerií v Liberci. Od roku 1966 vedla obchodní galerii Platýz na Národní třídě. Se samozřejmostí sobě vlastní překračovala hranice dovoleného: své pohledy na avantgardu publikovala bez povolení v zahraničí, v bruselském časopise *Quadrum*, na benátském Biennale, v římském časopise *Europa letteraria*, ve vídeňském *Alte und moderne Kunst*. Stěžejní a vskutku objevnou prací byla monografie Františka Kupky, kterou ukončila už v roce 1963. Kniha byla vydána bohužel s pětiletým zpožděním, nicméně v roce 1968 získala cenu nakladatelství Odeon. V následujícím roce vyšla její anglická verze v nakladatelství McGraw Hill v New Yorku. Ve stejném roce byla její autorce udělena cena Antonína Matějčka za dosavadní činnost. S novou politickou situ-

působení, ediční činnost, marketing a třeba i vnitřní komunikace. Muzeum usiluje o to působit pozitivně a důvěryhodně a na tom se podílí všichni zaměstnanci.

Vnitřní komunikace

Zůstává podceňovaná i v řadě komerčních firem. Je založena na vymezení komunikačních kanálů a účelné distribuci informací. Pozice v hierarchii neurčuje, kdo má poslední slovo, a přes koho proudí informace mezi vedením a řadovými zaměstnanci. U větších institucí má personalista zastávat i funkci podobnou podnikovému psychologovi. Tedy podílet mj. spolu s oddělením komunikace připravovat akce pro zaměstnance a podobně.

Krizová komunikace

Jedná se o náhlý stav, ve kterém může být ohrožena pověst instituce. Za příklad může sloužit havárie nebo vnitřní spory končící odchodem zaměstnanců nebo ředitele. V takovém případě je nutné okamžitě a naprosto uzavřít informační kanály, koordinovat výstupy a včas a pravdivě o situaci informovat veřejnost. Pro tyto situace jsou vypracovány postupy a každá instituce by měla mít plán krizové komunikace. A dělat vše pro to, aby jej nemusela použít.

Muzea umění, místa neopakovatelných zážitků

Helena Rišlinková

Tento příspěvek rozvádí jednu z možností, jak přiblížit výtvarné umění veřejnosti a zároveň zachovat specifičnost muzeí.

Muzea jsou pro společnost potřebná – kromě primární funkce sbírkotvorné je podstatná i jejich role vzdělávací a společenská. Předpokladem obecně chápané smysluplnosti nynější existence muzeí umění je vytvořit takové prostředí a programy, které umožňují přístup a zaujetí všech zájemců – bez ohledu na věk, vzdělání, schopnosti, ale i třeba výšku návštěvníků. Prvořadým zájmem každého muzea musí být kvalita návštěvníkova pobytu v expozicích a celém prostoru muzea.

V rámci programu Brána muzea otevřená pořádaného nadací Open Society Fund Praha vzniklo množství aktivit, programů i teoretických úvah, řešící zapojení muzeí umění a jejich specifických sbírek do volnočasových aktivit návštěvníků, zejména do procesu celoživotního vzdělávání. Je snadno představitelné, že Při přípravě doprovodných programů k výstavám a expozicím lze sklouznout do lacině popularizační roviny. Zde je možné definovat jednu z nových rolí historiků umění – cíleně spolupracovat na vytváření vzdělávacích programů pro veřejnost. Bez jejich aktivní účasti a zapojení všech znalostí oboru mohou být doprovodné programy skutečně jen výtahem zábavných či jinak atraktivních fakt a historek bez většího efektu na rozvoj vnímání a vzdělání návštěvníka.

Každé muzeum jako ideální prostředí k učení nabízí spektrum vzdělávacích příležitostí. V souvislosti s tím hovoříme o tzv. výchově uměním, která umožňuje rozvoj kreativity a prohlubování poznatků z nejrůznějších oborů a která dovoluje zohlednit požadavky návštěvníků, umělců i muzejních pracovníků. Výchovu uměním odlišuje od výtvarné výchovy zejména to, že za svůj základ užívá autentické sbírkové předměty a specifické vědomosti muzea. Výchova uměním a obecně muzejní pedagogika usnadňuje návštěvníkovi vnímání a interpretaci uměleckého díla i v interakci s prekoncepty, se kterými do muzea přichází, a otevírá, usnadňuje a stimuluje možnost a způsob komunikace mezi dílem a divákem.

Při „otevírání muzeí veřejnosti,“ je potřeba si uvědomit nutnost začlenit muzea i do vzdělávacího systému a nalezení oboustranně vyhovujícího vztahu mezi muzei a školami. Muzea mohou, při správně koncipovaných programech, logicky propojit různé vyučovací předměty v atraktivním prostředí výstav a expozic. Díky nízké celospolečenské prestiži výtvarného umění bývá často i výtvarná výchova, či výchova uměním (a proto i rozvoj kreativity, uměleckého vnímání, zájmu o kulturní dědictví aj.) odsouvány na vedlejší kolej. Řešení je v přímém zakončení návštěvy muzeí a podobných institucí do školních osnov; pro muzea to zároveň znamená povinnost připravovat vzdělávací a jiné doprovodné

programy (workshopy, výtvarné kurzy, pracovní listy, artefietické dílny, muzejní divadlo, dotykové výstavy pro nevidomé, multimediální pomůcky aj.) zakotvené v jejich statutu.

Takto pochopená a do vzdělávacího systému zahrnutá muzejní pedagogika je ideálním cílem, realita v České republice je výrazně jiná. V roce 2002 byly programem Brána muzea otevřena iniciována a podpořena projekty se systémovým charakterem, tzv. Metodická centra pro muzejní vzdělávání, které pracují jako školící a konzultační střediska, organizují výchovně vzdělávací programy, a hledají způsob, jak zakotvit vzdělávací úlohy muzeí do státních, krajských i místních politik. Tato centra jsou důležitá i proto, že na většině našich pedagogických škol dosud nebyly konstituovány samostatné obory muzejní či galerijní pedagogiky. Centra nabízejí studentům středních i vysokých pedagogických škol účast na dílnách i seminářích a spolupráci při vytváření seminárních prací, praxi studentů v muzeu aj.

Muzeum? Muzeum!

Olaf Hanel

Ikonologie, umělecko-historická metoda významového výkladu uměleckého díla z hledisek světového názoru, který jeho vznik podnítil, nabízí odpověď na otázku, jakou roli mají muzea moderního umění v postkomunistických zemích při reflexi, dokumentaci, popularizaci a hodnocení relativně nedávné minulosti. Z takového úhlu stojí po desetiletém období demokracie a na prahu nového milénia před zdejšími muzejními institucemi, zabývajícími se moderním uměním, velké dilema, a to hned z několika důvodů. Ekonomická situace nedovoluje adekvátní akviziční politiku, která by umožnila doplnění sbírkových fondů díly protagonistů „autentického“ umění lokálního, natož internacionálního rázu. Tomu do jisté míry odpomáhají výměnné výstavy. Zároveň se ujišťujeme o odborné i etické povinnosti zabývat se i oním tendenčním uměním, vzniklým v intencích socialistického realismu, povinováni právě pojetím ikonologie. Již pro snahy provázející změny režimů, zahladit stopy předchozí dobové hmotné a duchovní kultury. Situaci muzeí moderního umění také komplikuje střet oprávněných požadavků na odborné hodnocení, eventuálně zařazování současného umění do sbírek s potřebou, získat spolehlivější základ takového hodnocení náležitým časovým odstupem.

Absence průběžného seznamování veřejnosti s vývojem výtvarného umění měla mj. za následek ztrátu zájmu o současné projevy a doklady hmotné a duchovní kultury. Důvodů této ztráty zájmu je více. V neposlední řadě veřejnost odrazovalo spojení muzeí moderního umění, jakkoliv nezbytné a svým způsobem žádoucí, s mechanismy komercializace umění, s elitářstvím umělců, historiků umění a koneckonců i se strukturou příslušné oblasti školství. Na druhé straně také kulturně politický tlak ekonomických gigantů planety, utvářejících mezinárodní scénu, zasahuje už vždy nějak i místní scénu a přispívá k jejímu podléhání dočasně aklamovaným trendům.

Každé muzeum moderního a současného umění se snaží především o výstavy, které by přilákaly co nejvíce návštěvníků. Takto spoluutváří jistou hierarchii autorů, jejichž díla putují ze země do země, pokud se neoctnou v muzejních sbírkách za sumy, které jsou pro většinu muzeí bývalého sovětského bloku nedostupné. Pokud čas od času některé takto renomované dílo uvízne v těchto sbírkách, jde spíše o náhodu. Stejně tak vzácně se objevují ve sbírkách světově proslulých muzejních institucí díla autorů ze zmíněných enkláv: jsou spíše ignorována, většinou neprávem.

V zájmu „uměnovědné hygieny“ a zvýšení popularity umění i prestiže oboru je demýtizace některých, dosud nadhodnocovaných vzorů umění 20. století, která by umožnila v muzeích uváženiěji diferencovat mezi novátorstvím a akademismem. Novátorský počin a eklektický odvar jsou od sebe u řady současných autorů, ujišťovaných kurátory o jejich originalitě a autentičnosti, takřka k nerozeznání.

Kategorie kvality u předmětu sběratelského zájmu muzeí umění je zpochybněna a ztrácí smysl. Výstavní politika sleduje daleko více mechanismus současné muzejní



aci v roce 1970 přišel zlom – ztráta všech pracovních možností a zákaz publikační činnosti. V roce 1972 Lída Vachtová odešla za svým švýcarským mužem, sochařem Florinem Granwehrem natrvalo do Curychu. Existence v curyšském prostředí pro ni nebyla procházka růžovým sadem. Nicméně, navzdory všem obtížím se obdivuhodně záhy prosadila jako kritička v prestižních denících Neue Zürcher Zeitung, Tages-Anzeiger a v týdeníku Weltwoche, vyučovala dějiny moderního umění na Umělecko-průmyslové škole v Curychu a později na tamní univerzitě. Připravovala výstavy soudobých umělců pro galerie v Curychu i v jiných městech ve Švýcarsku. Po roce 1989 některé osvícené hlavy v Čechách vyhledaly ztracený kontakt s touto legendou české výtvarné kritiky: Lída Vachtová byla pozvána do redakční rady časopisu Atelier, přispívala do Revolver Revue a připravila publikaci „Kupka – Waldes, umělec a jeho sběratel“, kterou vydal v r. 2001 Petr Meissner. V roce 2002 získala po zásluze prestižní cenu Revolver Revue. Vskutku po zásluze: její psané texty jsou živé, neotřelé, košatý slovník využívá nečekaných spojení, svědčících o bohatství představivosti, jež provází sledování uměleckých děl. Její oko je stále bystré, kritické zásahy jsou přesné a nezůstávají na povrchu. Osobitý smysl pro humor, často prosakující mezi řádky, je darem, který ocení čtenáři, ale ještě více její přátelé a blízcí.

Vzhledem k tomu, že jsem s Lídou Vachtovou spolupracovala v době svého působení v liberecké Oblastní galerii v šedesátých letech, připojuji několik žánrových obrázků z našich vzájemných vztahů z té doby. Zejména ve svých začátcích jsem velmi vítala, když mne někdo povzbudil tím, že mne vyzval k nějaké práci. Lída Vachtová si mne vyhledala v roce 1961 a požádala mne o článek o zátiší pro

Výtvarné umění v souvislosti s výstavou „Zátiší, obraz a skutečnost“, kterou připravili Jana Kybalová a Jaromír Šíp v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze a velmi originálně ji nainstaloval architekt Otto Rothmayer (který v té době o práci také sotva zavádil). Vzpomínám si, že Lída mne tehdy oslnila kouřením dlouhých dámských cigaret. Zkoušela jsem to také, ale brzy jsem poznala, že „mimesis“ není vždy tou pravou cestou. První společnou výstavou, kterou jsme spolu uspořádaly, byla „Socha 64“, což byla prezentace nekonformního, avantgardního sochařství. Poté, co jsme se dohodli na výběru autorů (z klasiků pouze Stefan a Wicherlová a k tomu plejáda sochařů střední a mladé generace) a na podobě malého katalogu, pochopila jsem, že v Lídě dřímá také básnické nadání. Verše „Deukalion a Pyrrha“, kterými katalog uvedla, se mi líbí i dnes. Tíše jsem se obávala, jak bude liberecké publikum reagovat na „zvláštní“, neznámé tvary prezentovaných soch. Avšak tehdejší kulturní atmosféra se zlepšovala. Mladá, zvědavá generace libereckých umělců, architektů, divadelníků, pedagogů, hudebníků a studentů ji přijala s dávkou nenasytnosti po umění nevidaném a nedovolovaném. Houfně přijížděli zájemci z Prahy a jiných míst. Ledy byly prolomeny. Vzájemná spolupráce se nám po mnoha stránkách líbila. Hned v následujícím roce jsme se pustily do téměř nemožného: rozhodly jsme se uspořádat výstavu současných rakouských sochařů – prezentace zahraničního umění „z kapitalistického západu“ nebyla tehdy možná ani v Praze. Cesta do Vídně byla uskutečnitelná jen na základě pozvání. Ještě dnes vidím v duchu naši společnou cestu na hlavní poštu v Jindřišské ulici: ve vídeňském telefonním seznamu, který tam byl k dispozici, jsme náhodně otevřely stránky a ukázaly prstem – vybrané jméno a adresa nám posloužily pro fingované pozvání. S jeho pomocí jsme získaly výjezdní doložku k pasu, doklad, který dnes mladá generace nezná, který však jedině umožnil naši cestu na tzv. západ, v našem případě směrem k jihovýchodu. Ve Vídni jsme s pomocí sochaře Karla Prantla obešly ateliéry, navštívily jsme Fritze Wotrubu, Joanise Avramidise a další umělce, také rakouské ministerstvo kultury (jaký neslýchaný přečin v očích našich úřadů!) a výstava byla na světě. Měla úspěch nejen v interiéru a v zahradě Oblastní galerie a v Botanické zahradě v Liberci,

praxe, než snahu o posouzení kvality. Rozdíl mezi výstavními programy nekomerčních a komerčních prezentací současného umění se stírá, snahy o dobytí úspěchu a získání moci ze strany kurátorů a umělců se propojují. Tyto snahy zachvátily i muzejní kolosy ve světě a jejich ambice rozhodovat o kritériích současné výtvarné scény nachází podporu bohatých států nebo nadnárodních finančních korporací. Zaznamenat takové projevy globalizace ve sféře muzeí moderního a současného umění jistě není samo o sobě objevné: objevné by bylo zjistit, jak lze za těchto poměrů v prostředí postkomunistických zemí uchovat podstatu muzea umění.

Změna paradigmatu – muzeum v reálném čase

Marcel Fišer

Z nejobecnějšího pohledu lze současnou situaci českých muzeí umění shrnout takto: jejich provoz je drahý a návštěvnost nízká, přesto mají ve společnosti takový kredit, že jejich existence zatím není zpochybňována. Stále bychom se však měli ptát, co dělat, abychom byli více nepostradatelní než dosud. Tuto otázku si v západní Evropě kladou už zhruba od poloviny 20. století, nové pojetí muzea pak dorazilo v 90. letech i k nám. Muzeum už není chápáno jako důstojná a monumentální budova, zosobněný trezor, v němž jsou ukryty historické poklady, nýbrž jako generátor mnoha dalších činností, které mu dříve nepříslušely. Využívá při tom potenciál sbírek, budov, financí a také lidí, kteří zde pracují. Těmto novým rolím se musí přizpůsobovat jak vnitřně a zavádět pružnější manažerské způsoby řízení, ale i navenek, tj. nacházet pro ně nové symboly a komunikační strategie, stavět moderní budovy atd. Muzeum vidím jako flexibilní, nebyrokratickou organizaci, zakotvenou v tom, co je stálé, tedy ve sbírkách, budovách, které ovšem animuje reálným životem, neboť bez kontaktu s lidmi jde jen o mrtvé věci. Je otázka, zda v tomto případě jde o nové paradigma, popřípadě jak ho formulovat. K tomu se již před lety vyslovila dr. Chamonikolasová. „Stěží lze nalézt či formulovat ideální a univerzální model muzea a galerie budoucnosti. Jeho obraz bude vždy determinován řadou specifických faktorů. /.../ Možná se takovému modelu blíží vize spojení několika různých funkcí současně – muzea, centra lokálních dějin, knihovny, výzkumného pracoviště, informačního střediska pro turisty, kavárny, restaurace apod.“ Plně se s tímto otevřeným modelem ztotožňuji. Zároveň dodávám, že jej nelze považovat za závazný, neboť muzea dnes nelze převést na jednoho společného jmenovatele. Neexistují dvě, která by vycházela ze stejných podmínek.

Muzea si mohou – ba dokonce musí – zvolit svou vlastní koncepci, která odpovídá jejich specifikům a cílové skupině, kterou chtějí oslovit. Tato koncepce se může třeba blížit tradiční podobě muzea, nebo se od ní radikálně odpoutávat. Důležité je, aby byla formulována v silné podobě, aby vycházela z komplexní analýzy potenciálu, kterým muzeum disponuje, aby ji muzeum bylo schopno obhájit a realizovat a aby přinášela zamýšlené výsledky. Když si uvědomíme toto anything goes, mnohé problémy, které se tu v devadesátých letech diskutovaly, ztrácí smysl. Mám na mysli otázky typu čím se má zabývat muzeum a čím „kunsthalle“, nakolik se muzeum smí věnovat současnému mladému umění (v případě GHMP), zda se její aktivity mají vyčerpávat starostí o sbírky a jejich prezentací (současná Národní galerie), nebo třeba do jaké míry může architektura jako samostatné dílo omezovat provoz muzea (u Příkrylovy rekonstrukce v Lounech). Ve všech případech jde o situaci, kdy neexistují žádná závazná kritéria, která by řekla, co je správné. Pokud však existuje silná strategie a výsledky, mohou v různých muzeích existovat diametrálně různé koncepty souběžně. Důležité je, aby určitý program byl realizován systematicky a dlouhodobě a aby byl modifikován, pokud nefunguje. Jen tak bude v naší muzeální krajině existovat patřičná rozmanitost, která se tu prosazuje zhruba od poloviny 90. let. Fascinující vzestup hned několika regionálních muzeí s jejich výstavními a publikačními počiny představuje nový, velmi důležitý a dosud nereflexovaný fenomén, který do značné míry určoval podobu české umělecké scény posledního desetiletí.

PAMÁTKOVÁ PÉČE MEZI ERÁREM A KOMUNITOU

Moderoval Mojmir Horyna

Základní otázky a problémy týkající se v současnosti památkové péče jsou dvojího druhu. Jednak jde o otázky vnitrooborové, které souvisí s rozvojem historického poznání i metodiky výkonu památkové péče, jednak o problémy "vnějšího postavení" a "společenského smyslu oboru" v době prudkých politických a společenských změn. Právě tento druhý okruh otázek je vyvolán záměrným zpochybňováním smyslu památkové péče pro člověka a společnost počátku třetího tisíciletí, i neoprávněnou interpretací památkové péče jako "rezidua totality" omezujícího svobodu současného vlastníka a podnikatele... Argumentace památkářů musí najít základ v propracování památky nikoli jako věci, ale jako dynamické síly; památky v jejím nejen "historickém" ale i "nadčasovém" významu. Další komplex otázek představuje zmapování současné situace památkové péče jako interdisciplinární aktivity, kvalitně zajišťující existenci památek.

Čas a autenticita památky

Petr Kroupa

1) Problém „autenticity“

Mezinárodní diskurs o autenticitě, kategorie autenticity a termín autenticita: V češtině není přesný význam slova autenticita kodifikován: viz ekvivalenty hodnověrný, původní, pravý, které nelze chápat jako synonyma v terminologickém smyslu. Také v mezinárodním měřítku nejde o termín s jasným obsahem, nicméně užívaným v základních dokumentech, např. v Benátské chartě. V 90. letech 20. století proběhl široký mezinárodní diskurs na půdě ICOMOS o problému a termínu „autenticita“.

2) Různé úhly pohledu na vztah času a díla (památky)

Dokument v čase ("puristický" pohled), monument v čase (1 – „naturalistický" pohled A. Riegla), monument v čase (2 – fenomenologický pohled C. Brandiho a P. Philippota), nadčasový monument („syntetický" pohled V. Wagnera), monument v čase (3 – „existenciální" pohled Heideggerova Bytí a času, V. Richter), monument vytržený z času („postmoderní" pohled): Vztah času a díla (díla v čase, času v díle) podmiňuje základní koncepce ochrany památek od 19. století dosud (mají se stopy času v díle respektovat, přiznat, negovat, retušovat atd.?). Je památka primárně dokument (historický doklad) nebo monument (umělecké dílo) – co z různých pojetí vyplývá?

3) Existuje jediný správný závěr?

Teoretický problém (strategické cíle), praktický problém (koncepce nového zásahu do stavební památky z hlediska autenticity): Formulace strategického cíle památkové péče ve vztahu času a díla a jaké praktické důsledky z této formulace vyplývají při aktualizaci (novém stavebním zásahu do) památky.

„Neholme se sami,,. Odpovědnost v přístupu ke kulturnímu dědictví

Daniela Vokolková

„Holíme se sami,, zněl na počátku šedesátých let politický dvojsmysl ve hře Král Vávra od Milana Uhde, za jehož nedávného působení v roli ministra kultury se paradoxně a dramaticky urychlil proces „dobrovolného,, rozchvácení našeho kulturního dědictví. Z žádné civilizované evropské země neplynou za hranice kamiony problematiky nabytých artefaktů. Velká část českého vývozu předmětů kulturní hodnoty pochází



ale následně i v Praze, ve Špálovce a ve Vojanových sadech. Požár, který tehdy na úředních místech vzplál, uhasil svým úsilím Jiří Mašín, doba také spěla k zdánlivému lepšímu. I v následujících letech se nám dařilo: výstava slovenského avantgardního sochařství seznámila českou veřejnost poprvé s tím, oč se pokoušeli slovenští nekonformní umělci. Vynesla nám uznání, ale též truchlivou korespondenci odmítnutých slovenských oficiálních sochařů. Také další výstavy jsem s Lídou připravovala s potěšením. Ovšem jen do roku 1969. Pak jsme se musely obě připravit na hledání „new ways“, ovšem trochu jinak, než se to chápe dnes – nových cest, které by nám zajistily základní možnou existenci.

Těší mne neobyčejně, že po desetiletích pauzy je pro mne každé setkání s Lídou Vachtovou spojeno s radostí. A tak ti, milá Lído, za sebe a všechny tvé četné sympatizanty v Česku Ti přeju, aby ti jako dosud sloužil bystrozrak a čilý duch, provázený neúnavnou aktivitou. Doufám, žes oslavila to trudné jubileum jako dřív, zvesela!

Hana Seifertová

Josef Krása,

jeden z nejvýznamnějších českých historiků a teoretiků umění, by byl letos v srpnu oslavil své 70. narozeniny. Narodil se 9. 8. 1933 v Čáslavi, zemřel předčasně 20. 2. 1985, nedočkal se příznivých politických změn, které by mu teprve umožnily rozvinout své veškeré vědecké a zejména i organizační schopnosti. Se svou autoritou spojenou s velkorysou tolerancí a širokými zájmy by se mohl stát jednou z vůdčích osobností oboru, kterých bylo po r. 1989 pro náš obor tak zapotřebí.

Od r. 1957 až do své předčasné smrti v r. 1985 pracoval v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. Jako vědecký tajemník Ústavu, vedoucí redaktor časopisu Umění, člen vědeckého kolegia věd o umění ČSAV, mezinárodního komitétu CIHA

a řady dalších vědeckých a redakčních rad se zasloužil zásadním způsobem o zachování a rozvoj oboru v letech normalizace a o udržení jeho odborného a, to je třeba zdůraznit, i morálního profilu. Nejen že neustopil nikdy ideologickému nátlaku ve své vlastní práci, ale podařilo se mu udržet v Ústavu řadu kvalitních pracovníků, kteří by jinak neměli možnost odborného uplatnění. I těm, které se mu – při jeho hluboké odpovědnosti za obor – udržet nebo do Ústavu získat z politických důvodů nepodařilo, dodával odvahu oceněním jejich práce. Jeho zásluhou bylo, že mnozí z nich mohli alespoň publikovat v základním oborovém časopisu Umění, jehož byl redaktorem.

Přestože se zajímal o veškeré dění související s uměním, ve své aktivní publikační činnosti se specializoval převážně na umění středověku. V padesátých letech, kdy studoval dějiny umění na pražské filozofické fakultě Karlovy Univerzity, měl štěstí být žákem erudovaných profesorů Jana Květa a Jaroslava Pešiny, jejichž hluboké znalosti a metodologický přínos, byť omezený dobou, dokázal plně využít. I když disertační práci napsal o renesančních nástěnných malbách ve Svatováclavské kapli pražské katedrály – studie byla publikována v Umění v r. 1961 – ponořil se v následujících letech hlouběji do studia umění doby, které renesanci předcházelo: malířství středověku od 13. do 16. století. Pole nástěnné malby však nikdy zcela neopustil (napsal studie o pozdně gotických nástěnných malbách Zelené světnice hradu Žirovnice z r. 1964, účastnil se na „Oxfordském“ vydání středověké nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1300 – 1378, vydané v Londýně 1964 i na publikaci o středověkých nástěnných malbách na Slovensku z r. 1978. V katalogu Umění posledních Přemyslovců (pro výstavu v Roztokách u Prahy v r. 1982), publikoval statě i obsáhlá katalogová hesla o nástěnné a knižní malbě 13. stol. v Čechách. Těžištěm jeho materiálově i metodicky přínosného díla jsou především práce o knižní malbě, jimiž získal mezinárodní renomé. Po několika dílčích studiích nabyta světové proslulosti zejména jeho knižní monografie „Iluminované rukopisy Václava IV.“, vydaná 1971 a znovu 1974, kdy vyšla i německy. Tato publikace zůstává jedním ze základních textů nejen ke knižní

z krádeží, jejichž závratné rozměry si lze představit podle toho, že promítnout snímky z dosavadní dokumentace jednotlivých ukradených předmětů, i kdybychom každý z nich viděli jen po jedinou vteřinu, by trvalo asi dvanáct hodin. Přitom po radikálním poklesu s přijetím zákona o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty dokumentuje policejní statistika od počátku roku 2000 nový trvalý vzestup krádeží. Novinku z přelomu obou tisíciletí představují po vydrancovaných kostelech nyní hřbitovy a sochy z exteriérů. Ještě znepokojivější však je, že právě na tento „sortiment“, vydávají pověřené organizace osvědčení k vývozu. Těchto organizací je přes šedesát. V sousedním Rakousku je osvědčujícím místem jediný památkový ústav a činí tak zdarma. A jestliže za rok 2002 bylo v celém Rakousku podáno 742 žádostí o vývoz, z nichž 22 předmětů bylo prohlášeno za kulturní památku, v Čechách se za rok 2001 vyvezlo s osvědčením na 19 000 předmětů.

Civilizované evropské země povolují vývozy předmětů kulturní hodnoty centrálně, z jediného místa. Agenda je proto zanedbatelná, korupce méně pravděpodobná. Svěřit povolování vývozu dlouhé řadě institucí je zcestnou českou raritou. Na druhé straně finanční prostředky vynakládané státem na ochranu kulturního dědictví, ať již efektivně či neefektivně, činí vývoz starožitností jedním z nejvíce dotovaných typů exportu. S ohledem na nevratnost ztrát jde o absurdní dotace.

V současnosti čeká na druhé čtení v parlamentu novela zákona 71/94 Sb. Její podoba značně redukuje většinu pozitivních prvků oproti nepřijatému poslanceckému návrhu novely z loňského roku. Přijetí současného znění návrhu novely by bylo hazardem. Do doby přizpůsobení příslušené legislativy podmínkám v Evropské unii je nutné využívat možnosti ochrany, které skýtá dosavadní zákon 71/94 Sb. i program ISO. Je například zcela v moci ministra kultury donutit své podřízené k tomu, aby plnili usnesení o centrální evidenci osvědčení o vývozu. Náklady na scanování jednoho osvědčení nepřevyšují náklady jedné xerokopie a jejich vložení do finančně nenáročného programu nespotebuje více času, než vložení do desek. (Alternativou je navrhované kolování již vydaných osvědčení v monstrózním programu mezi zúčastněnými, kteří by však na faktu legalizace vývozu nemohli již nic změnit).

Kromě toho dává dosavadní podoba osvědčení k vývozu žadateli možnost prohlásit, že mu o původu předmětu není nic známo a zároveň, že předmět není kulturní památkou. To je sice absurdní, avšak umožňuje úředníku vystavujícímu osvědčení v jedné z asi 60 pověřených organizací, nyní už navíc ani ne státních, nezabývat se otázkou, zda dotyčný předmět je nebo není zahrnut v seznamu kulturních památek, nebo zda nepochází z trestné činnosti. Vcelku by se o dosavadním osvědčení k vývozu dalo asi říci, že za poplatek 500 Kč pro organizaci vystavující osvědčení si žadatelé o vývoz kupují právo, neuvádět původ vyváženého předmětu.

Obec historiků umění, širší kulturní veřejnost a okradení vlastníci by u pana ministra kultury měly žádat přizpůsobení návrhu novely zákona 71/94 Sb., zejména vzhledem ke vstupu do EU. Totéž se týká letos nevhodně novelizovaného zákona 101/01Sb. o navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků.

Edice Katalogů odcizených a nezvěstných uměleckých děl

Petr Bašta – Michaela Ottová

Většina badatelů se shodne na tom, že umělecké dílo zůstává nenahraditelným pramenem. Proto bychom se jako historici umění a badatelé zajímat o to, co se děje s památkovým fondem. Na druhé straně bychom měli zvážit nebezpečí, publikujeme-li s uměleckými díly přesné informace o jejich současném umístění či uložení (údaj jako „depozitář plzeňské diecéze“, a pod. by mohl být dostatečný).

Je třeba konstatovat současný stav: více než třetina (!) předmětů zejména sakrální povahy byla již odcizena a většinou zřejmě vyvezena do západní Evropy. Brutálně vykrádány jsou nejen kostely, kaple a fary. V posledních třech letech se zájem soustřeďuje též na exteriérové sochařství. Boží muka, Kalvárie či statue – trojiční, mariánské a jiné, jsou napřed olupovány o drobnější díla (povětšinou andílky) a poté i o hlavní sochy v životní i nadživotní velikosti. Po sejmutí soch z čepů – často velmi odborném – následuje rychlý vývoz, a to převážně do Rakouska. Toto zlo poslední doby deformuje a mrzačí tvář našich měst, obcí i volné krajiny, kde má pískovcová skulptura více než tři století své nezastupitelné místo. Velmi časté je též drancování hřbitovů, které je dokladem bezmezného hyenismu lidí, nemajících v úctě již vůbec nic – pouze peníze.

K péči o existující i odcizené památky jsou zřízena speciální oddělení na centrálním i územních pracovištích Národního památkového ústavu a Diecézní konzervátorská centra. Tyto instituce a též policie ČR spolupracují v takzvaném ISO – Integrovaném systému ochrany, jehož cílem je „prevence“, která vychází z koordinované dokumentace všech ohrožených mobiliárních fondů.

Na preventivní evidenci je téměř pozdě, ale má stále význam vyrazit do terénu a fotograficky dokumentovat co nejvíce existujících artefaktů. Podobu těch ztracených lze dohledávat ve starších fototékách a v Ústředním seznamu movitých i nemovitých památek. Relativně účinným v boji proti popsáním zvěrstvům se ukazuje být využití digitálních technologií, jejichž pomocí lze tzv. prolustrovat předměty určené k prodeji a vývozu z republiky či publikované v katalozích zahraničních aukcí. K zacházení s počítačem a databázemi je ovšem nutné určité vzdělání, které v našich kruzích stále není samozřejmostí.

Národní památkový ústav, podporován grantem Ministerstva kultury ČR, již šest let vydává Katalogy odcizených a nezvěstných uměleckých děl. Každoročně je publikováno asi 200 artefaktů, především z recentních krádeží. Kritériem výběrového zveřejnění zmizelých artefaktů je jejich kvalita, použitelná dokumentace a naděje na případné ztotožnění. K úspěchům odborných pracovišť patří, že byla ztotožněna již řada odcizených děl, publikovaných v Katalozích. Soubor je ovšem mnohem menší, počítáme-li díla vrácená původním majitelům. Případů se šťastným koncem, jako byla „bamberská aféra“, po léta při každé příležitosti mediálně prezentovaná jako velký úspěch západočeské policie, je bohužel málo.

Navrácení se nepodařilo prosadit u mnoha odcizených soch nabízených vídeňskými obchody umění, neboť dle rakouských zákonů kupujícího chrání bona fide. V takových případech nezbyvá, než aby původní majitel vyvolal soudní řízení, a římskokatolické církvi se nelze divit, že nemá o takovéto kauzy přílišný zájem, uvážíme-li jejich počet. A tak zatím hlavní cesta vede důsledným dodržováním stávajícího zákona č. 71/1994 sb. o prodeji a vývozu uměleckých předmětů, o jehož novelizaci či případné budoucí zrušení se již řadu let určité zájmové skupiny snaží. Dále je nezbytná úprava právních vztahů a předpisů s našimi sousedy, především s Rakouskem a Německem, kde mizí většina odcizených předmětů.

Úspěchy a prohry památkové péče v obnovené demokracii

Josef Štulc

Obnovená demokracie a práva jedince, důsledné odstátnění a privatizace majetku a rychlý přechod k tržní ekonomice působí na památky jak v pozitivním tak i záporném směru. K zásadním pozitivům patří konec ideologického poručnictví. Po desetiletích ne vždy úspěšného zápasu odborníků s ideologií umožnil objektivizaci výběrového fondu registrovaných památek (cca 40 tisíc objektů). Dalším nesporným přínosem



malbě, ale i veškerému českému umění a kultuře kolem r. 1400. Řada Krásových drobnějších studií byla uveřejněna v odborných časopisech a sbornících, mnohé z nich v cizích, v Čechách tehdy – a bohužel někdy dosud – těžko dostupných zahraničních periodikách, katalozích a sbornících. Za všechny jmenujme katalog výstavy *Die Parler und der schöne Stil*, vyd. v Kolíně n. R. v r. 1978. Výbor z těchto prací byl v českém jazyce publikován posmrtně v r. 1990 v objemném svazku *České iluminované rukopisy 13. – 16. století*, který však bohužel postrádá rejstřík rukopisů s jejich uložením a signaturami. V posledních letech života se v Krásově díle zřetelně rýsoval nový směr zájmu: kromě výše zmíněného umění doby posledních Přemyslovců a jeho úlohy při formování vrcholně středověkého českého malířství byl zejména pozoruhodný soubor cizích středověkých rukopisů v našich sbírkách. Z rozsáhlého materiálu, který měl shromážděn ve své fototéce (viz článek Z. Vsetečkové v *Umění* 1990) stačil však publikovat jen anglický žaltář z křivoklátské sbírky (*Umění* 1972).

S rostoucí zkušeností s materiálem se však neprohlubovalo jen Krásovo znalcetví, ale zejména i šíře jeho metodologického přístupu. Jeho vlastní potřeba širší kulturně historické orientace, neomezující se pouze na stylově kritickou analýzu, našla v posledních letech oporu zejména v díle E. H. Gombricha, edici jehož stěžejní práce *Umění a iluze* (Odeon 1985) doprovodil doslovem. Z jeho názorů mu imponoval zejména zájem o dějiny kultury v jejich nejširším smyslu.

Ke Krásovým pozoruhodným vlastnostem patřila zdrženlivost při vyslovování jednoznačných soudů a nejen tolerance, ale i upřímný zájem o odlišné názory a interpretace. Teprve postupně se ukazuje, že jeho často nenápadné



poukazy na možnost jiných výkladů ukazovaly vesměs správným směrem. Jeho předčasně uzavřené dílo směřovalo, při zachování přísně odborného přístupu, k humanistické šíři, kulturní mnohostrannosti a morální odpovědnosti.

Je jednou z tragedií našeho oboru, že Josefu Krásovi, člověku spravedlivému a objektivnímu, s jeho otevřeností i k odlišným metodám a přístupům, než sám zastával, nebylo dáno podílet se přímo na výchově mladých historiků umění na Karlově univerzitě. Tím více jej oceňují ti, kterým se dostalo možnosti, byť i jen přechodné, s ním spolupracovat a debatovat.

Hana Hlaváčková

Vzpomínku na jubileum narození Dr. Emanuela Poche uveřejníme v příštím čísle Bulletinu.

VARIA

Slučování galerií umění a novela zákona o vývozu předmětů kulturní hodnoty

Dopisem hejtmanovi Ústeckého kraje a společným stanoviskem pro ČTK vyjádřila vedení UHS, české sekce AICA, Sdružení teoretiků a kritiků umění i Rady galerií vehementní nesouhlas odborné veřejnosti s ohlášeným sloučením čtyř galerií Ústeckého kraje. V době přípravy tohoto čísla Bulletinu rozhoduje o tomto kroku zastupitelstvo kraje. Věříme, že přihlédne k našemu hlasu i argumentům, stejně jako negativní odezvě zamýšleného sloučení v obecných médiích.

byla privatizace stavební výroby, která zakončila éru „diktátu dodavatele“. Velkopodniky vystřídalo množství nových soukromých firem. Konkurenční prostředí prospělo i restaurování uměleckých děl na základě příslušné licence ministerstva kultury. Zesílil i vědecký výzkum se zapojením externistů a rozšířily se možnosti postgraduálního a pomaturitního studia památkové péče. Památkáři se intenzivněji zapojili do činnosti mezinárodních institucí.

To vše přináší výsledky v kvalitě obnovy a restaurování vybraných památek celostátního významu. Řada těchto akcí dostala prestižní cenu Europa Nostra a vysoké je dnes i zastoupení českých památek na Listině světového dědictví UNESCO (celkem již 12 zapsaných statků).

Jestliže špičkové výkony péče o památky přinesly jedny z největších úspěchů kultury v porevolučním vývoji, pak tento vývoj sebou nesl i mimořádně závažné problémy a již i těžké, nevratné ztráty. Stabilitě a prestiži památkové péče nesvědčí, že přes kvalitní podklady připravené na počátku 90. let nebyl dodnes vydán nový památkový zákon. Hrozí, že pokud parlament tento zákon vůbec kdy schválí, bude v něm silně omezen veřejný zájem ochrany kulturních statků ve prospěch individuálních vlastnických práv. Akcent na práva, neprovázený vědomím povinností, přináší jedovaté ovoce. Nevratným důsledkem extrémního liberalismu se stalo vydrancování více než tisíce kostelů a pašování kořisti do zahraničí. Pět let trvalo přehlížení ve své autoritě oslabených úřadů, hluchých k apélům památkářů. Přes opatření z roku 1995 tento proces pokračuje. Jeho počáteční masový ráz vystřídalo zaměření na díla předem vytipovaná kvalifikovanými experty.

Hůře pojmenovatelná a méně viditelná jsou rizika a ztráty na nemovitých památkách, často pomalu narůstající. Ke zjevným ztrátám dochází především v ekonomicky významných, případně turisticky přitažlivých intravilánech velkých měst. Seznam nejohroženějších a nevyužívaných nemovitých památek České republiky udává již hrozivé číslo ca 700 objektů.

Státní památková péče není se svými stávajícími nástroji schopna těmto trendům účinně čelit. Tím spíše památkáři vnímají to, co považují za „zradu“, kolegů z příbuzných profesí. Sentence o „fundamentalismu“, památkářů, svým konzervativismem údajně bránících vzniku kvalitní soudobé architektury v centrech měst najdeme i v expertizách tzv. „nezávislých“, (!) odborníků, jimiž obratní investoři „přebíjejí“, ve správních řízeních stanoviska památkových ústavů. Zhoubná je roztržka mezi památkáři a Komorou i širší obcí architektů. Draví investoři považují za zbytečnost nejen omezení památkovou péčí, ale většinou i samotnou účast architekta. Architekti volající po omezení pravomoci památkářů či dokonce po zrušení památkových rezervací a zón usilují zrušit jediný nástroj, z jehož titulu lze v demokratickém systému účast architekta u nově vznikajících staveb požadovat.



V obnovené demokracii nachází památková péče nového, často obdivuhodně silného spojence. Je jím veřejné mínění, síla medializace pochybných kauz a účinná pomoc dobrovolných sdružení a spolků. Síla této podpory a možnost uspět v zápase o mínění veřejnosti dávají šance na přežití nejen památkářům, ale především těžce zkoušenému památkovému fondu.

Lze se poučit z minulých úspěchů i neúspěchů památkové péče?

Jiří Kropáček

Tuto kardinální otázku možno dovést k důkladné a kladné odpovědi za řady předpokladů. Uvedme alespoň následující předpoklady: 1) jasnost v úloze památkové péče, 2) srovnání někdejších stanovisek a úkolů s přihlédnutím k dobové situaci a k vývoji humanitních věd, 3) detailní prozkoumání cílů akcí a zobecnění poznatků, 4) kritika metod a teorií zobecnění.

Cesty k poznatkům a k interpretacím, jež srovnávají minulost a současnost památkové péče, se řídí nejen osvědčenými metodami a metodologiemi dějin umění v rámci humanitních věd, ale i dalšími hledisky, například antropologie a sociální psychologie, která vylepšují studium zájmů jednotlivců i skupin a příslušných ideových i společenských souvislostí.

Kladnost odpovědi na otázku položenou v tomto příspěvku posiluje srovnání některých aspektů nepřízně k památkám, ke kulturnímu dědictví a k životnímu prostředí vůbec, jež známe dnes, s těmi, o nichž psal např. Max Dvořák v Katechismu památkové péče (1916).

Památková péče v období „konce dějin umění“, O vztahu teorie umění k praxi památkové péče

Martin Mádl

Vztah historiků umění a památkářů se na první pohled nejeví problematickým. Jestliže památkáři a architekti tvoří leckdy znepřátelené tábory, pak historikové umění a památkáři by měli hájit tytéž kulturní hodnoty. Bližší pohled však ukazuje, že v posledních desetiletích se začal postoj historiků umění a památkářů k předmětu jejich zájmu odlišovat.

Předseda UHS spolu s ředitelem Ústavu dějin umění AVČR i vedoucími pracovišť oboru v Praze a Brně se dopisem obrátili na parlament ČR s kritikou znění návrhu novely zákona o vývozu předmětů kulturní hodnoty. Návrh nicméně prošel v parlamentu druhým čtením a třetí čtení má proběhnout nyní, v době přípravy tohoto čísla Bulletinu.

Ústav dějin umění AV ČR

pořádá cyklus veřejných přednášek

Collegium historiae artium

10.12. Michaela Loudová (Masarykova univerzita, Brno), Hortus episcopi debet essere sacra biblia: Knihovni sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna

14. 1. 2004 Lubomír Slavíček (Masarykova univerzita, Brno), Thunové: barokní sběratelé a mecenáši umění

1. 1. 2004 Ivo Hlobil (Ústav dějin umění AV ČR), Jistě ne naposledy k interpretaci Svatováclavské kaple

Vysoká škola umělecko-průmyslová

pořádá cyklus veřejných přednášek

nám. J. Palacha 80, Praha 1, v 1. patře, místnost 115, v 19 hodin

z cyklu uvádíme pro historiky umění:

21. 10. Iva Janáková, Ladislav Sutnar – co výstava neřekne

18. 11. Ladislav Kesner, Porozumění obrazu

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI V ČESKÝCH ZEMÍCH

Ročník 15 / Volume 15

Vydává / Published by: Výbor Umělecko-historické společnosti v českých zemích (UHS) / Czech Association of Art History (CAAH)

Vychází 2x ročně / Published twice a year

Redakce / Editors: R. Prahel, L. Konečný, L. Slavíček, A. Horová, I. Mucha

Grafická úprava / Layout: Ivo Purš

Adresa redakce / Editorial Address: UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1

Tel. 222 220 120 Fax 222 221 654, E-mail: arthist@site.cas.cz

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

ISSN 0862-612

© Umělecko-historická společnost v českých zemích

Příští číslo má uzávěrku 15. dubna 2004 a vyjde před valnou hromadou UHS v květnu. Toto číslo vychází dne 2. prosince 2003.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti): PhDr. Anděla Horová, ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1. E-mail: horovaa@seznam.cz. Úřední hodiny: středa 13-17 hod. (také po předchozí domluvě na tel. č. 221 183 504 nebo el. poštou).

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (viz www.udu.cas.cz/uhs), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku. Sazby: senioři a studenti 100 Kč (bez zápisného), ostatní 250 Kč. Členské příspěvky je možno zasílat bezhotovostním převodem na nový (!) účet 000000-1946994389, sp. s. 0000, 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. Proloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně (legitimaci s přiloženým potvrzením o zaplacení příspěvku lze bez obav zaslat poštou na adresu sekretariátu UHS). Legitimace bude opatřena příslušným razítkem a neodkladně zaslána zpět. Korespondenční forma je určena zejména mimopražským členům.

ČTĚTE PROSÍM WEBOVOU STRÁNKU:

www.udu.cas.cz/uhs

PIŠTE NÁM TAKÉ NA E-MAILOVOU ADRESU:

uhs@post.cz

Za jedno z nejpodstatnějších východisek dějepisu umění 19. a 1. poloviny 20. století se považuje německá klasická filozofie. V Hegelově pojetí se dějinný posun odrážel v uměleckých formách. Skrze ně se pak staly uchopitelné kulturní dějiny lidstva. Tím byl položen základ dějepisu uměleckých forem a stylů. Rozpor mezi dějinností a lidskou identitou mohl být překonán díky Kantově obhajobě transcendentální estetické soudnosti a konceptu génia, jehož schopnost estetické soudnosti je mírou hodnoty umění.

Kantova kritika a Hegelova estetika umožňovaly vysvětlit smysl umění a vytvářely východiska pro obecné zdůvodnění jeho významu, ať již jako produktu individuálního génia nebo jako zhmotnělého dokladu kulturní historie lidstva. Přispěly tak k rozvoji památkové péče a k formulování jejích primárních zásad. V oblasti ochrany památek je působení filozofického idealismu zřejmější, než u ostatních uměnovědných teorií. Ohlas hegelíánského pojetí cítíme ještě v prvních slovech tzv. Benátské charty (1964): „Památky jako nositelé duchovního odkazu minulosti představují v přítomném životě národů živé svědectví jejich staletých tradic...“

Jedním z témat minulého období, nazývaného někdy „koncem dějin umění“, se stala kritika vlivu německé idealistické filozofie na teorii umění. Lineární pojetí dějin umění, formální analýza, dějiny stylů, „dějiny umění jako dějiny ducha“, a ikonologie začaly být kritizovány jako irelevantní metody, jejichž narativní schémata byla předem determinována hegelíánskou a kantovskou metafyzikou. Proti velkým systémům povstala metodologická kritika, preferující přímější, nenormativní vztah k umění. Zároveň lze pozorovat přesun zájmu historiků umění směrem od obecně platné definice umění k formulování povahy subjektu. Jakoby zde platil Kuttalův výrok: „Jak se člověk začne ptát po smyslu umění, je zle...“ (cit. podle Jána Bakoše, Štyri trasy metodológie dejín umenia).

V době nedůvěry ke statickým definicím a k obecně platným normám přítom historikové umění požadují na památkářích, aby co nejuvěstičněji definovali pojem uměleckého díla, objasnili společností jeho smysl a hodnotu, případně zdůvodnili nadřazenost duchovních hodnot nad hodnotami materiálními. Ve zcela konkrétních situacích mají památkáři investorům, architektům i zástupcům státní a lokální správy jasně, jednoznačně a přesvědčivě vysvětlit, v čem spočívá kvalita uměleckých památek. Od oboru, který u nás nemá samostatnou akademickou platformu, specializované formování adeptů ani dostačující společenskou podporu, se žádá, aby našel odpověď na otázky, k jejichž řešení akademickým historikům a teoretikům umění leckdy chybí prostředky, zájem a odvaha.

Ochránci památek se ve své praxi bez odpovědi na tázání po smyslu umění neobejdou. Tuto otázku jim klade veřejnost citlivá na projevy povrchnosti a nepřipravenosti. Odpověď památkářů je mnohdy vyhybavá. Může jí být exemplum nebo odvolání na autoritu (vyvrátitelné jiným exemplum či autoritou), či odvolání na zákon, jemuž však památkáři nedůvěřují. Formulace obecně platných konvencí, které by měly památkářům sloužit jako nejstabilnější opora jejich odborné činnosti, vycházejí z dogmat, jejichž zastarání historikové umění připustili, aby je v nedávné době sami devalvovali kritikou jejich vnitřního obsahu. Poslední nadějí památkářů tak zůstává erudovaný, avšak do značné míry subjektivní přístup ke konkrétním problémům a prostá víra v nezákladnější lidské hodnoty.

Sjezd historiků umění podpořily firmy:



DOROTHEUM
ZALOŽENO 1707

