

BULLETIN 2/2006



UMĚLECKO HISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

EDITORIAL

Kdo očekává, že ho editorial delikátně a svižně provede novým číslem Bulletinu, nechť laskavě přesměruje svůj školený zrak do pravého sloupku této úvodní stránky. Obsah zde upozorňuje na příspěvky přednesené na v pořadí druhém sjezdu historiků umění, který proběhl na konci září letošního roku. Jeho konání, jak doufám, nikomu neuniklo. Anotace jednotlivých referátů doporučuji podrobit hlubšímu studiu a tepat dodatečnými dotazy a připomínkami. Mně dovolte malé zamyšlení nad průběhem sjezdu, které shrnuje některé podněty, jak se objevily v debatách po jeho ukončení.

Základní téma sjezdu vyjádřili organizátoři již názvem: „Proměny dějin umění“. Z něj je zřejmé, že setkání bylo zaměřeno dovnitř do vlastního oboru, soustředěno na interní diskusi. Oproti tomu první sjezd v roce 2003 byl koncipován jako prezentace oboru a kladení si otázek směřujících navenek, ke komunikaci s veřejností.

Před třemi lety bylo cítit jistý stres z novosti, který se posléze rozpustil ve velkém ohlasu. O tom svědčila již jeho velká návštěvnost, a dnes jej potvrzuje publikovaný sborník s přednesenými příspěvky. Jistou daní za rozhodnutí přitáhnout co největší množství posluchačů a diskutujících a nespolehat se jen na „stavovskou příslušnost“ bylo rozdělení příspěvků do paralelně probíhajících sekcí, takže u posluchačů muselo dojít k jistému střetu zájmů. Jednalo se o řešení běžné, protože zájmy odborníků i laiků jsou rozrůzněné, ale o dějinách umění lze snad ve srovnání s jinými vědami, zejména přírodními, tvrdit, že až tolik diferencované nejsou. O tom lze jistě debatovat, ale ve zmíněné konkurenci (na

Z OBSAHU TOHOTO ČÍSLA

Odborné zasedání při Valné hromadě UHS: k legislativě památkové péče
Vratislav Nejedlý, Dějiny umění a památková péče. Dějiny umění a restaurování
Druhý sjezd historiků umění (anotace referátů)

Fotografie ze sjezdu

Odborná setkání

Personalia

Letošní valná hromada a odborné zasedání UHS

Valná hromada UHS se uskutečnila dne 2. června podle programu ohlášeného v minulém čísle tohoto Bulletinu. Výbor UHS na základě nominací a tajného hlasování rozhodl o následujících cenách, které byly o valné hromadě laureátům předány: Cenu UHS za dlouholetý přínos oboru získala letos Mahulena Nešlehová. Cena Josefa Krásky pro historiky umění ve věku do čtyřiceti let byla udělena Martině Pachmanové. Kromě toho bylo při valné hromadě oznámeno též udělení stipendia Dr. Alfreda Badera pro mladé badatele nad uměním 17. století, které obdrželi: Sylva Dobalová / Praha („Mytologické obrazy Bartholomea Sprangera: život figur 'před' a 'po' Sprangerovi“), Martin Krummholz / Praha („Sacco di Mantova“) a Jana Zapletalová / Olomouc („Andrea Lanzani“).

Odpolední část Valné hromady se týkala legislativy památkové péče a proběhla rovněž podle programu uveřejněného v minulém čísle Bulletinu UHS.

Otiskujeme zde pro zasedání připravený, avšak nepronosený příspěvek.

Snímky ze sjezdu: Petr Šámal



akademické půdě bych si dovolila zapochybovat o vhodnosti ustáleného spojení konkurence s pojmem zdravá) je vhodnější podporovat v dějinách umění jistotu míru jednoty a spolupráce, nežli diferenciace a soupeření. I v takovém kontextu lze poukázat na specifika předmětu.

Záměrem letošního setkání bylo dát historiky umění s různými specializacemi dohromady. Byla zvolena koncepce bez simultánních sekcí. Všechna vystoupení se tedy odehrávala ve velké aule FF UK. Výsledkem bylo méně příspěvků a jistý počet nepřijatých referátů (tomu by šlo zabránit jedině prodloužením konference do více dnů).



Ve srovnání s minulým sjezdem je třeba vyzdvihnout a vítat zájem mladší střední generace historiků umění. Posteskl si po něm Lubomír Slavíček v po-sjezdovém editoriale Bulletinu 1/2004. Uvedl v něm, že je načase, aby se „mládež“ zbavila přílišného ostychu před autoritou starších. Dnes bych si dovolila poznamenat, že na letošním sjezdu chyběla takřka úplně generace střední (nechť si prosím sáhne do svědomí či do diáře každý, koho se to týká). Ostatně na překvapující převahu mladých tváří v kuloárech upozornili nejdříve sami organizátoři. Jsou snad ony starší autority příliš vyčerpány? Tento faktor hraje jistě svou roli. Případná je i otázka, zda nehledat souvislost se zvolenými tématy, která se na sjezdu objevila. Provokující nebo naopak pro někoho nezajímavá mohla být úvodní sekce mající za cíl mapovat

Dějiny umění a památková péče, Dějiny umění a restaurování

Vratislav Nejedly

Situace, ve které se v současnosti nachází česká památková péče se zásadním způsobem dotýká oboru dějin umění jako součásti historických věd.

Nebývalé rozšíření předmětu zájmu památkové péče, ke kterému došlo v průběhu 20. století, především v jeho druhé polovině, sebou přineslo mimo jiné také rozšíření množství kritérií relevantních pro zjišťování a určování hodnot památek.

Otázky spojené s určováním hodnot a významů jsou nedílnou součástí péče o kulturní památky. Nejde totiž o to pečovat pouze o hmotnou podstatu památky, ale je nezbytné uchovat významy a sdělení, která hmota památky pronáší časem.

Přitom určení-identifikace hodnot konkrétní kulturní památky představuje pouhé východisko pro hodnocení jejího významu, tedy pro určení hierarchie jejích hodnot.

Uměleckohistorická hodnota, která je zjišťována vědeckými metodami historických věd, je od počátků organizované památkové péče jednou ze základních hodnot památek.

Počet hodnot památek při tom nepředstavuje uzavřený systém. Navíc případ od případu může mít památka rozdílné množství a hierarchii hodnot. Může jít například o hodnoty emocionální, kulturní nebo užité.

Uměleckohistorická hodnota může být pro budoucí uměleckohistorické bádání zachována udržováním uměleckého díla jako pravého-autentického dokumentu (Riegl). To se týká i dosud nevyužitých informací, které může památka poskytnout.

Znamená to například, že „stárnutí“ může být vnímáno jako samostatná kvalita. „Patina“ památky je zřejmou známkou „stárnutí“ a obsahuje tedy informace o minulých časech, je svědectvím, které přináší „informace“ o chátření v běhu (proudu) času.

Alois Riegl definoval na počátku 20. století tuto hodnotu jako „hodnotu stárání“. Zdá se, že měl pochopení pro toto „chátření“ a odhalil, že degradace památky sama o sobě může také být kulturní hodnotou.

Pro současné aktuální dění v české památkové péči, kterou je třeba považovat za dílčí společenský systém je charakteristické, že se zabývá všemi možnými problémy, ne však tím problémem z nejpodstatnějších. Za ten považuji neustálé nové hledání a určování uměleckohistorických hodnot kulturních památek. I když se může zdát, že jde o nošení dříví do lesa, je třeba neustále opakovat, že většinu našich kulturních památek tvoří výtvarná umělecká díla v pestré škále od velkých architektonických souborů po drobné předměty denní potřeby.

Pozice dějin umění v současné české památkové péči není záviděníhodná. Nikoho nezajímá, že u většiny českých památek je nezbytné průběžně obnovovat a doplňovat uměleckohistorické poznání, jako východisko pro určování jejich hodnot. Teprve na základě těchto informací je možné památky seriózně opravovat a restaurovat.

V současnosti, kdy je česká památková péče porcována různými zájmovými skupinami, je třeba ze strany dějin umění důrazně připomenout a prosadit model, ve kterém východiskem jakékoli činnosti dotýkající se kulturní památky, která je dílem výtvarného umění nebo uměleckořemeslným předmětem, bude důkladné uměleckohistorické poznání a posouzení jejích hodnot.

To znamená posílení podílu dějin umění na rozhodování o osudech památek, realizaci nových badatelských projektů zaměřených na poznávání českého památkového fondu a jeho dějin, provádění důkladných heuristicky podložených soupisů památek a jejich důsledné zveřejňování atd.

Památková péče se nemůže těchto aktivit tak jako dosud zříkat. To vše bude stát peníze. Také dějiny umění se tedy musejí přihlásit a svůj podíl na státních finančních dotacích, které jsou určovány na státní památkovou péči. Ty totiž zatím v převážné míře směřují k subjektům, které mají komerční zájmy, a které uměleckohistorické hodnoty kulturních památek mnohdy jen málo zajímají a respektují.

Uměleckohistorická společnost, která reprezentuje vědeckou disciplínu – profesi dějiny umění, musí prosadit, aby se požadavky směřující k záchraně a zachování uměleckohistorických hodnot památek staly součástí každodenní praxe státní památkové péče.

Závěrem pouze malou poznámku, která by snad mohla být úsměvnou, kdyby nešlo o vážně míněnou záležitost.

Na webových stránkách NPU se objevila informace, že 4. května 2006 bylo podepsáno rektorem VŠE a ministrem kultury ČR memorandum, podle kterého bude MK ČR podporovat akreditaci studia památkové péče na VŠE. Zahájení prvního ročníku studia se plánuje na rok 2007.

V textu zprávy se mimo jiné uvádí: „Péče o památky se stává veřejným zájmem a pro nový pohled na smysl památkové péče je potřeba vychovat novou generaci odborníků se specializovaným vysokoškolským vzděláním, jež zahrne soubor komplexních znalostí kunsthistorických, památkářských, historických, technologických, sociálně psychologických, právních a samozřejmě také ekonomických. Pracovníci v památkové péči by měli umět památkové hodnoty nejen chránit, ale také je oživovat a ekonomicky zhodnocovat.“

O tom, že je potřeba „památkové hodnoty“ v první řadě rozeznat, aby mohly být chráněny, není zmínka. Zřejmě stačí dosavadní míra poznání.

Součástí studia nového vysokoškolského oboru památkové péče má být také „kunsthistorie“.

Absolventi by získali titul inženýr – zřejmě inženýr památkové péče a nebo také oně „kunsthistorie“. Mohlo by pak dojít k tomu, že pro památkovou péči by již nebyly potřebné dějiny umění jako vědecký obor, vystačila by si se svými „kunsthistoriky“.

Proměny dějin umění. 2. sjezd historiků umění

Ve dnech 21.-22. září se konal již druhý sjezd historiků umění.

Vzhledem ke všeobecné odezvě referátů se výbor UHS rozhodl jednat o vydání sborníku ze sjezdu s nakladatelem a grantovou agenturou. Předpokládá se, že za optimální součinnosti všech zúčastněných by sborník z 2. kongresu historiků umění mohl vyjít už během první poloviny příštího roku. Mezitím předkládáme anotace programu sjezdu a jednotlivých referátů.

I) Dějiny umění mimo kánon

Moderátorky – Milena Bartlová (FF MU) a Zuzana Štefková (FF UK)

Úvodní slovo

Sekce mapuje recentní tendence ve vývoji disciplíny, které směřují za hranice tradičního chápání předmětu dějin umění, ať už prostřednictvím reflexe stále širší množiny námětů, či v rámci nových metodologických přístupů zaměřených na (nejen) sociální situovanost umělecké tvorby i dějepis umění. Tento kritický přístup, přehodnocující klasické hranice a vlastní definici oboru, už sice není žádnou novinkou, ale v českém umělecko-historickém prostředí dosud zdaleka nebyl kriticky zhodnocen. V rámci této sekce jsou tedy zahrnuty příspěvky, jejichž témata i úhel pohledu spojuje polemický vztah k instituci kánonu, který narušují, aby jej vzápětí opět nově utvářely.

Marta Filipová (doktorandka FF MU / University of Glasgow) – Prehistorie vizuálních studií

Ačkoliv vizuální studia mohou působit jako další módní vlna ve studiu vizuálních zobrazení, jejich historie je daleko delší a náplň složitější. Již z podstaty nejsou samostatnou disciplínou, ale souborem teorií o jednotlivých aspektech vizuální

recentní tendence ve vývoji disciplíny, ze které sebevědomě čněla nová média a problematika genderu, nebo na závěr konference otevřená, nicméně ještě snad příliš živá problematika ideologických východisek oboru. Metodické implikace byly ale zvoleny právě proto, že jsou vhodným mediátorem působícím skrze užší specializace.



Neměla bych opominout ještě jeden nápadný rys sjezdu, který s výše řečeným úzce souvisí. Po jednotlivých příspěvcích tentokrát nenásledovala takřka žádná diskuse, přestože jí nebránily časové důvody. Na širokém plénu se bezpochyby diskutuje hůře a samotný vznik takové diskuse je obtížný. Určitou roli v tom mohla hrát heterogenost skupiny, jejíž členy tentokrát nespojoval úzký odborný zájem. Zde se však naopak mohla mladší generace historiků umění prosadit, ukázat širší své-



ho vzdělání a zájmů. To však neučinila (zřejmě z ostychu před sebou samými).

Mé krátké zamyšlení je psáno z pozice sice nepřímou, ale přesto zainteresované osoby. Zhodnocení akce a další ohlasy jsou už na Vás. Velký dík za úspěšný průběh sjezdu historiků umění patří organizátorům, ale i všem účastníkům. Díky nim se konference stala skutečnou společenskou událostí. Přesto však, na závěr, si musím jako pokladník UHS povzdechnout (odpusťte). Přestože byla účast opticky velká a přednášková aula FF UK plná, v řeči čísel to znamená jen

akademické půdě bych si dovolila zapochybovat o vhodnosti ustáleného spojení konkurence s pojmem zdravá) je vhodnější podporovat v dějinách umění jistotu míru jednoty a spolupráce, nežli diferenciace a soupeření. I v takovém kontextu lze poukázat na specifika předmětu.

Záměrem letošního setkání bylo dát historiky umění s různými specializacemi dohromady. Byla zvolena koncepce bez simultánních sekcí. Všechna vystoupení se tedy odehrávala ve velké aule FF UK. Výsledkem bylo méně příspěvků a jistý počet nepřijatých referátů (tomu by šlo zabránit jedině prodloužením konference do více dnů).



Ve srovnání s minulým sjezdem je třeba vyzdvihnout a vítat zájem mladší střední generace historiků umění. Posteskl si po něm Lubomír Slavíček v po-sjezdovém editoriale Bulletinu 1/2004. Uvedl v něm, že je načase, aby se „mládež“ zbavila přílišného ostychu před autoritou starších. Dnes bych si dovolila poznamenat, že na letošním sjezdu chyběla takřka úplně generace střední (nechť si prosím sáhne do svědomí či do diáře každý, koho se to týká). Ostatně na překvapující převahu mladých tváří v kuloárech upozornili nejdříve sami organizátoři. Jsou snad ony starší autority příliš vyčerpány? Tento faktor hraje jistě svou roli. Případná je i otázka, zda nehledat souvislost se zvolenými tématy, která se na sjezdu objevila. Provokující nebo naopak pro někoho nezajímavá mohla být úvodní sekce mající za cíl mapovat

Dějiny umění a památková péče, Dějiny umění a restaurování

Vratislav Nejedly

Situace, ve které se v současnosti nachází česká památková péče se zásadním způsobem dotýká oboru dějin umění jako součásti historických věd.

Nebývalé rozšíření předmětu zájmu památkové péče, ke kterému došlo v průběhu 20. století, především v jeho druhé polovině, sebou přineslo mimo jiné také rozšíření množství kritérií relevantních pro zjišťování a určování hodnot památek.

Otázky spojené s určováním hodnot a významů jsou nedílnou součástí péče o kulturní památky. Nejde totiž o to pečovat pouze o hmotnou podstatu památky, ale je nezbytné uchovat významy a sdělení, která hmota památky pronáší časem.

Přitom určení-identifikace hodnot konkrétní kulturní památky představuje pouhé východisko pro hodnocení jejího významu, tedy pro určení hierarchie jejích hodnot.

Uměleckohistorická hodnota, která je zjišťována vědeckými metodami historických věd, je od počátků organizované památkové péče jednou ze základních hodnot památek.

Počet hodnot památek při tom nepředstavuje uzavřený systém. Navíc případ od případu může mít památka rozdílné množství a hierarchii hodnot. Může jít například o hodnoty emocionální, kulturní nebo užité.

Uměleckohistorická hodnota může být pro budoucí uměleckohistorické bádání zachována udržováním uměleckého díla jako pravého-autentického dokumentu (Riegl). To se týká i dosud nevyužitých informací, které může památka poskytnout.

Znamená to například, že „stárnutí“ může být vnímáno jako samostatná kvalita. „Patina“ památky je zřejmou známkou „stárnutí“ a obsahuje tedy informace o minulých časech, je svědectvím, které přináší „informace“ o chátrání v běhu (proudu) času.

Alois Riegl definoval na počátku 20. století tuto hodnotu jako „hodnotu stárání“. Zdá se, že měl pochopení pro toto „chátrání“ a odhalil, že degradace památky sama o sobě může také být kulturní hodnotou.

Pro současné aktuální dění v české památkové péči, kterou je třeba považovat za dílčí společenský systém je charakteristické, že se zabývá všemi možnými problémy, ne však tím problémem z nejpodstatnějších. Za ten považuji neustálé nové hledání a určování uměleckohistorických hodnot kulturních památek. I když se může zdát, že jde o nošení dříví do lesa, je třeba neustále opakovat, že většinu našich kulturních památek tvoří výtvarná umělecká díla v pestré škále od velkých architektonických souborů po drobné předměty denní potřeby.

Pozice dějin umění v současné české památkové péči není záviděníhodná. Nikoho nezajímá, že u většiny českých památek je nezbytné průběžně obnovovat a doplňovat uměleckohistorické poznání, jako východisko pro určování jejich hodnot. Teprve na základě těchto informací je možné památky seriózně opravovat a restaurovat.

V současnosti, kdy je česká památková péče porcována různými zájmovými skupinami, je třeba ze strany dějin umění důrazně připomenout a prosadit model, ve kterém východiskem jakékoli činnosti dotýkající se kulturní památky, která je dílem výtvarného umění nebo uměleckořemeslným předmětem, bude důkladné uměleckohistorické poznání a posouzení jejích hodnot.

To znamená posílení podílu dějin umění na rozhodování o osudech památek, realizaci nových badatelských projektů zaměřených na poznávání českého památkového fondu a jeho dějin, provádění důkladných heuristicky podložených soupisů památek a jejich důsledné zveřejňování atd.

Památková péče se nemůže těchto aktivit tak jako dosud zříkat. To vše bude stát peníze. Také dějiny umění se tedy musejí přihlásit a svůj podíl na státních finančních dotacích, které jsou určovány na státní památkovou péči. Ty totiž zatím v převážné míře směřují k subjektům, které mají komerční zájmy, a které uměleckohistorické hodnoty kulturních památek mnohdy jen málo zajímají a respektují.

lehce přes 200 platících účastníků, což je nakonec o třetinu méně nežli v případě sjezdu prvního.

Sylva Dobalová

ODBORNÁ SETKÁNÍ Vědecké sympozium o Josefu Váchalovi

Dílo Josefa Váchala má v dějinách českého výtvarného umění svébytnou pozici. Umělec, který významně zasáhl do celé škály uměleckých odvětví, je na jedné straně chápán jako originální solitér.



Jeho tvorba a osobnost jsou nezářka pod dojmem Váchalových vlastních výkladů mytizovány, čímž vzniká jakýsi zvláštní svět sám pro sebe. Na straně druhé jsou umělcovy práce již od poloviny osmdesátých let interpretovány a vykládány v širším kontextu českého symbolismu a secese. Nejdůležitější roli přitom sehrála jedna z vůbec nejvlivnějších knih domácí kunsthistorie druhé poloviny 20. století: Česká secese od Petra Wittlicha.

Ačkoli po roce 1989 zájem o Váchala výrazně zesílil, což se promítlo v nárůstu



váchalovské literatury, na vskutku kritické zpracování jeho celoživotní dílo zatím čeká. Tento moment způsobuje spolu s dalšími okolnostmi, že se v umělcově tvorbě stále nalezne řada míst, které je třeba přehodnotit a vyložit. Je nutné připomenout, že jde o rozlehlý prostor,

reprezentace, jenž nelze bezproblémově zařadit do dějin umění ani do jiného oboru. Odtud také pramení množství nejrůznějších teorií a přístupů, které vizuální studia zdánlivě komplikují.

Než však vizuální studia získala v devadesátých letech ucelenější teoretickou formu a příznak vědy, jejími projevy se zabývala řada osobností, které s touto oblastí výzkumu většinou nespojujeme. V tomto příspěvku se zaměřuji na některé názory o vizualitě vycházející z oboru dějin umění, které lze vnímat jako precedens pro dnešní vizuální teorie. Široký záběr vizuálních teorií zároveň zužuji na projevy tzv. populární či lidové kultury.

Jedním z těch, ke kterým se v poslední době obrací pozornost, je Aby Warburg a jeho názory na kulturu mechanického věku, vizuální projevy neevropských kultur a podobně. Upozorňuji však také na teorie Karla Teigehe či Josefa Čapka o projevech, které dnes nazýváme populární kulturou. Na jejich základě se pokouším dokázat, že při kritickém přehodnocení nejsou vizuální studia jen dalším výstřelkem postmoderní doby, ale že jejich prazáklad můžeme nalézt již v stanoviscích některých starších teoretiků umění. Z pohledu historika umění se také kriticky zamýšlím nad použitelností těchto názorů o projevech populární kultury pro dnešní studium vizuality, které populární vizuální projevy zařadilo do sociologického a ideologického kontextu.

Milan Kreuzzieger (Centrum globálních studií) – Vizuální kultura: mezi lokálním a globálním pohledem

Nutnost studovat a konfrontovat kultury se snahou uznat jejich variabilitu, odlišnost bez předem stanovené hierarchie a upřednostnění jedné před druhou vzrůstá a má své důsledky i pro dějiny umění. Běžně užívané koncepty a pojmy jsou kulturně specifické a je třeba jejich nového kritického studia, což vede i ke zvolení hlavního tématu mezinárodního kongresu historiků umění na rok 2008: Crossing-Cultures.

Tento příspěvek informuje o současných studiích vizuální kultury v kontextu globálních studií a zabývá se zvláště kulturními aspekty globalizace. Studium vizuální kultury v současné době zdůrazňuje tři rysy: dematerializaci, demokratizaci a globalizaci (James D. Herbert). Globální studia charakterizují tři základní přístupy, nevyhraněné vzhledem k tradičním ideologiím (liberálové-konzervativci-marxisté): hyperglobalisté, skeptikové či internacionalisté, transformacionalisté.

Globální proces výměny lze charakterizovat tokem obrazů. Rejstřík médií se koncem 20. století a na počátku 21. století změnil a prosadily se světově propojené komunikační infrastruktury. Objevily se nové lokální a globální kulturní formy. Dosud oddělená média, jejich průmysl a technologie se začaly plynuleji propojovat a integrovat do životů lidí. Vizuální kultura překračující hranice států a národů, kultur a jazyků je v procesu globalizace klíčová. Nová média umožňují vytváření nových globálních trhů, jsou nástrojem komerční expanze. Globální výměna zboží, kulturních produktů zahrnuje mocenské zájmy, které jsou vždy součástí produkce, distribuce a cirkulace obrazů. Zde vyvstává potřeba spojit studium vizuální kultury nejen s tématy kulturní antropologie a etnologie, ale i sociálních a politických věd a filosofie. Studium vizuální kultury se dostává do nových souvislostí a spojení, nevyhýbá se transdisciplinárnímu využití disciplín (otázky univerzalizmu, kulturní diverzity, spravedlnosti, přerozdělování, uznání ad.). Tato nová situace si vynucuje přehodnocení tradičních kulturních kategorií a pojmů.

Pavel Štěpánek (FF PU) – Serlio v rukou Indiánů. Syntéza a synkretismus domácích (aztéckých) a evropských uměleckých forem

Přestože řada historiků, přiklánějící se k eurocentrickému nebo anglosaskému pohledu na historii, soudí, že oblast na jih od USA je jinou civilizací, skutečnost ukazuje, že je pevně zapojena do euroamerického kontextu, nikoliv ovšem „bílých anglosaských protestantů“, ale katolického, a v žádném případě není izolována od evropské tvorby. Stačí připomenout, že už od 30. let 16. století pracuje v Novém Španělsku – Mexiku kameník či sochař Andrés Morab čili Ondřej Morava z Brna, o něco později např. Flám Simon Peyrens, a františkáni i příslušníci ostatních řádů nejsou jen Španělé, ale střídají se tu národnosti italská, flámská, německá atd. Při budování klášterů a kostelů spolupracují indiáni vycvičení ještě v duchu aztéckých či jiných tradic, takže nejednou naplňují evropské předlohy formálními postupy zděděnými od předků. Vzniká tak osobitá tvorba, již se v posledních desetiletích dostává ve světovém kontextu stále větší pozornosti, neboť představují syntézu a synkretismus domácích a evropských uměleckých forem.

Tomáš Winter (ÚDU AV ČR) – Meteor v tmavé noci. Karikatura a dějiny českého výtvarného umění

Príspevek vychází z kritiky zastoupení karikatury v akademických „Dějínách českého výtvarného umění 19. a 20. století“ i v jiných tematicky zaměřených publikacích (např. monografií o českém kubismu, expresionismu, surrealismu). Ukazuje, že čeští autoři se až na některé výjimky zabývali karikaturou víceméně odděleně od „vysokého umění“ – od jeho programu i praktických výkonů, případně pouze v jednosměrném vztahu k němu.

Vysvětlení tohoto stavu hledá ve specifických historických okolnostech, díky nimž se utvářely názory na tento žánr, i v nedostatečném uvědomení si definice karikatury v pravém slova smyslu.

Stávající separace a potlačení významu karikatury oproti ostatním výtvarným projevům jsou považovány za neobhájitelný krok zpět, vzhledem k tomu, že již modernistická tradice se snažila rozbít tradiční umístění karikatury do oblasti „nizkého“ umění a avantgarda na tyto snahy programově navázala.

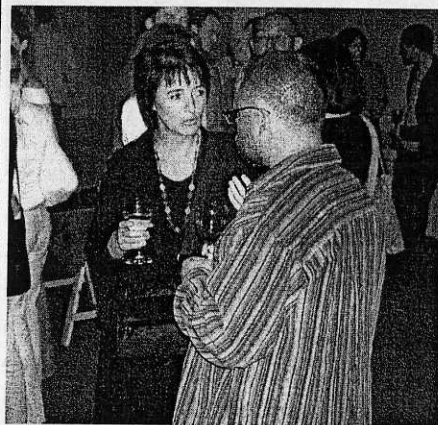
Ačkoli v české prostředí zřejmě nenalezneme případ typu kresby „Hřích, ďábel a smrt“ od anglického karikaturisty Jamese Gillraye, která se stala inspiračním zdrojem obrazu Aninek od Jacquese-Louise Davida, i zde se objevují momenty, které dokumentují vzájemné, obousměrné vztahy mezi karikaturou a jinými žánry. Přesvědčení, že je nutné se zabývat domácí karikaturou ve stejné míře jako ostatními uměleckými odvětvími dokumentuje příspěvek dvěma konkrétními příklady. První poukazuje na práce Zdeňka Kratochvíla a jeho teoretické vymezení karikatury s českým kubismem a primitivismem. Druhý příklad interpretuje válečné karikatury Antonína Pelce z New Yorku jako jeden z podstatných projevů, který ovlivnil pozdní dílo Emila Filly.

Zuzana Štefková (doktorandka FF UK) – Rodové aspekty „odporného“

V roce 1993 uspořádalo Whitney Museum of American Art výstavu „Abject Art: Repulsion and Desire in American Art“. Výstava se objevila v době silícího zájmu o tělesnost, kterou však prezentovala jako zdroj obav, tabuizace a fyzického hnusu. Samotný termín pochází z psychoanalytických zkoumání francouzské teoretičky Julii Kristevy, která postulovala koncept abjectu, jakožto zážitku odporu, vyvolaného pohledem na špínu, výkaly nebo krvácející ránu. Tento pocit se nás zvláště silně zmocňuje v kontaktu se substancemi opouštějícími naše tělo (exkrementy, ostříhané vlasy a nehty, tělesné tekutiny atd.) nebo do těla vstupujícími, a ocitajícími se tak mezi vnějškem

pojímající vedle Váchalova malířství, ilustrací, grafiky a literatury též řezbářství, knihvazačství, fotografii a další tvůrčí aktivity.

Zmíněný rozsah Váchalova působení dobře dokumentovalo zatím poslední vědecké sympozium, které uspořádala ve dnech 27.–28. října 2006 Galerie Klavoty / Klenová v rámci druhého ročníku festivalu Podzim grafiky. Příspěvky, které zde zazněly, se odvíjely od obecnějších problémů Váchalovy osobnosti a tvorby až k popisu konkrétních děl a druhů umělcovy činnosti. Převažovaly přitom

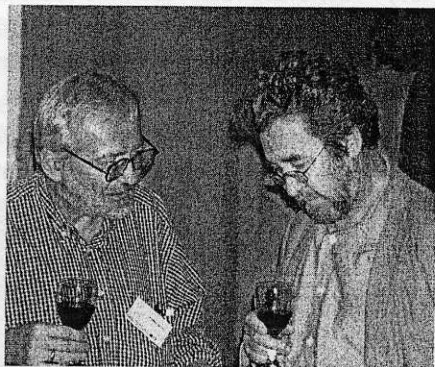


úžeji specializované referáty, zaměřené mimo jiné na Váchalovy ex libris (Jan Langhammer), knižní vazby (Jiří H. Kocman) nebo na jeho cestu na výstavu Pressy v Kolíně nad Rýnem v roce 1928 (Hana Klínková).

Hned v několika příspěvcích se vrátila jedna ze základních otázek, na níž každý váchalovský badatel narazí. Jde o problém ambivalentního obrazu, který o sobě sám umělec vytvářel. Tuto skutečnost asi nejvíce zdůraznil Vladimír



Just, který se skvělým způsobem dotkl Váchalova vztahu k faustovskému mýtu a současně s využitím myšlenek Jana Patočky podstaty jeho bytí, respektive nebytí. Obdobnou složitost uchopení Váchalovy osobnosti přiblížil Viktor Viktora na tématu umělcových prožitků první světové války na jižní frontě.



S Váchalovými dvojnásobnými a mnohdy i protikladnými výroky se pokoušel vyrovnat i autor této zprávy, když se zabýval grafickým cyklem Rudé periferie a s ním souvisejícím přítomněním halucinačního šílenství a poměru jejich tvůrce k sociálně demokratické straně.

Váchalův postoj, neustále střídající vážnost a ironii, popírající jedno či druhé, v podstatě jen zřídka nabízí jednoznačný klíč k interpretaci. Je více než patrný i ve Váchalově poměru k náboženství či jeho vztahu k ženám a erotice. Zatímco prvním motivu se na sympoziu věnovali Antonín K. K. Kudláč (Josef Váchal a Volná myšlenka) a Blanka Stehlíková, která



mimo jiné sledovala Váchalův vztah ke knězi Františku Kašparovi, druhého námětu se zhostila Martina Vítková při prezentaci dopisu Věře Bouchnerové z roku 1967 ze sbírek Galerie moderního umění v Hradci Králové.

Pro některé badatele, nekriticky pracující s Váchalovými citacemi, může představovat zmíněný moment dvojakosti urči-

a vnitřkem (rozžvýkané vyplivnuté jídlo). Kristeva vysvětluje, že specifikem odporného je jeho zvláštní pozice mezi subjektem a objektem. Základní charakteristikou „abjectu“ je jeho vztah k tomu, co souvisí s hranicí a jejím překročením.

„Abject art“ ukazuje tělo jako poskvřněné tělesnými tekutinami, obrácené naruby, tělo vyměšující a rozkládající se, tělo, jehož soudržnost a hranice mezi vnitřkem a vnějškem jsou ohroženy, a využívá nelibost, jež v divákovi takto prezentované tělo probouzí. Tato strategie má také svoje rodové aspekty. Velmi kriticky se vztahuje například k mýtu ženské krásy a neposkvřněnosti a na druhou stranu nabourává komplementární předsudek o znečištění, které ženské tělo produkuje. V těchto souvislostech je systematicky využívána současnými „západními“ umělkyněmi (například Cindy Sherman, Helen Chadwick, Kiki Smith). Existují však i díla tematizující abjekt spojený s mužským tělem a jeho specifickou fyziologií (například Paul McCarthy, Rudolf Schwarzkogler, Otis Laubert).

Ve svém příspěvku diskutuji rodové aspekty těla chápaného jako zdroje tělesných výměšků. Všímám si rovněž posunu od zdůrazňování subjektivního vtěleného prožitku abjektu charakteristického pro umění vycházející z fenomenologických pozic (Petr Štembera, Lubica Vanovičová-Sajkalová), k obecným společenským otázkám (Ilona Németh, Alena Kupčíková) a konečně k jeho využití v rámci kritické reflexe umění (Anetta Mona Chişa, Lucia Tkáčová, Lukáš Haruštiak).

Denisa Kera (Centrum globálních studií) – Kyberfeminismus v kontextu digitálního umění

Nové informační technologie hrají důležitou roli v současné feministické filosofii a umění. Umožňují přehodnotit pojem rodu v kontextu posthumanistických konceptů, jakým je metafora kyborgu. Cílem příspěvku je zmapovat, jak se umělkyně vyrovnávají s tématem těla v prostředí nových technologií, jako i s často uváděným znakem mužské dominance v tomto prostředí: počítačovými hrami a pornografií.

V příspěvku se soustřeďuji hlavně na příklady českých a slovenských umělekyní, které tuto kyberfeministickou tradici odlehčují svými často parodickými pohledy na svět nových technologií.

Lenka Dolanová (doktorandka FF UK / The Art Institute of Chicago) – Aspekty elektronické avantgardy: Steina a Woody Vasulkovi

Steina a Woody Vasulkovi již od 60. let významně přispívají k utváření teoretického a institucionálního rámce elektronického umění. Pokoušejí se objevit takový přístup k technologii, který by propojil technologickou a kulturní sféru přenášením interpretace z nitra technologie do oblasti kulturního zhodnocení. Touha přispět k „akulturaci“ mediálních systémů vyžaduje účast umělců nikoliv pouze na zacházení s technologií, ale také na jejím samotném zrodu/přetváření. Na jejich komplexním díle lze výborně sledovat proměny, kterými umění videa procházelo. Proto používám jejich tvorbu pro předvedení klíčových aspektů rané historie videoartu coby určitého specifického období, které je na jedné straně pouze určitou krátce trvající „vymknutou“ periodou elektronické avantgardní tvorby (ve svých neopakovatelných komunitních techno-utopických aspektech přístupu k nové technologii), na druhé straně však předjímá současný vývoj v oblasti elektronických médií (ať již v oblasti hudebně-vizuálních performancí či například v internetovém hnutí „open software“).

Jejich dílo se pokouším zhodnotit ve vztahu k současným filozofickým konceptům pohybu, s přihlédnutím ke zkoumání forem intermediality, a v souvislosti s rozšiřováním možností pohyblivého obrazu, souvisejících s konceptem „expanded cinema“. Jednou z klíčových oblastí, na něž se chci soustředit, je téma „archivnictví“. Zdánlivé popření narativy se v díle Vasulkových vrací v tom

smyslu, že jako celek jej lze vnímat jako vytváření příběhu o soužití se strojem. Od raných dokumentů avantgardního dění plynule přecházejí k dokumentování média a vlastního zacházení s ním, ať již v samotných videopáskách, tak také prostřednictvím soustavného sběru materiálu, vztahujícího se k historii elektronického umění. Vasulkovské vytváření příběhu o spolupráci se stroji ve spojení se snahou o precizní definování vlastností média tvoří komplexní model, propojující dokumentárně-reflexivní a analyticko-formalistický přístup k technologii. Fenomenologii elektronické obraznosti vznikající z neustále se proměňujícího elektronického materiálu nelze fixovat, je možné ji pouze různými způsoby dočasně zviditelňovat. V průběhu dialogu se strojem se však také subjektivita tvůrce stává entitou v pohybu, v důsledku čehož je samotný tvůrčí proces podmíněn paralelně probíhajícím přetvářením vlastní subjektivity.

II/ UMĚNÍ, PAMÁTKA A TRH

Moderátoři – Karel Ksandr (NM), Roman Prah (FF UK)

Úvodní slovo

Univerzální směnné vztahy ztělesněné penězi jsou jedním z rámců, v nichž se umělecká tvorba pohybuje nejpozději od konce 18. století. Tato sekce sjezdu se zabývá jednak finančními a ekonomickými aspekty umění a architektury, jednak „trhem“ v širším a přeneseném slova smyslu, tedy prostorem „volné soutěže“ tvůrců i finančních subjektů. Zahrnuje rovněž diskurz o významu „peněz“ pro umění a památky z aktuálního hlediska. Není však platformou k rozvíjení dnešních polemik, nýbrž ke zkoumání zmíněného diskurzu v širším, historickém měřítku. Hlavním otázkou zasedání je, nakolik „trh“ či „peníze“ spolurozhodují (mohou nebo nemají spolurozhodovat) o chápání „autenticity“ či „originality“ umělecké tvorby.

(RP)

Lubomír Slavíček (FF MU) – Umělecké dražby mezi komercí a prestiží

Jednu z oblastí, v níž je umělecká tvorba nepokrytě konfrontována s mocí, nezřídka dokonce s diktátem peněz, a její výsledky se stávají zbožím, představuje nepochybně umělecký obchod. Jeho specifickou formu tvoří nejpozději od 17. století aukce, které zejména v moderní době byly považovány za „moderní umělecká tržiště“, stávající se nejrůznějším zájemcům, obzvláště „uměleckým vášnivcům“ a sběratelům „skvělým lovištím“ (Jarmil Krecar 1931), respektive „místem, kde je možná směna uměleckého majetku nejrůznějšího původu, kde je možnost výběru a koupě“ (Antonín Matějček 1940). I když se české země a zejména Praha nezískaly nikdy – na rozdíl od jiných evropských měst, např. Haagu, Amsterdamu, Londýna, Paříže, Frankfurtu nad Mohanem, Lipska a později Vídně, Berlína, či Mnichova – postavení význačnějšího střediska uměleckého trhu, těšil se nicméně tento způsob pohybu uměleckých děl v určitých obdobích (kolem 1800, 1918-1938 a znovu po roce 1990) i zde zjevnému rozkvětu a jisté oblíbenosti.

Příspěvek na vybraných příkladech:

osvětluje typologii a mechanismy aukčního prodeje v českých zemích od konce 18. století do poloviny minulého století;

odkrývá podíl uměleckých dražeb na rozvoji soukromého i veřejného sběratelství (např. v případě licitací soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění jako zdroje kvalitních akvizic sbírek jejich členů v letech 1796-1835; aukce jako doprovodné akce výstavy starých mistrů z brněnských sbírek v Brně 1925; nákupy na zahraničních aukcích), a na výtvarný život obecně, mj. i v kontextu představ o úloze obchodu s uměním jako „významného kulturního činitele“;

mapuje v základních obrysech postupný rozvoj aukcí po roce 1900 (pokus Krausounné jednoty o konání pravidelných aukcí, 1912), a zejména mezi lety 1918 až

tou past. Nejbližší se na její okraj (a snad možná i za něj) dostal D. Ž. Bor neboli Vladislav Zadrobílek ve večerní přednášce o Váchalově nepublikované knize Cesta Slovenskem s Calmetem aneb Theorie wampyrismu. Na ní navázalo promítání filmu Josefa Císařovského Po stopách wampyrismu, který s informačního hle-



diska již bohužel pouze zopakoval to, co bylo řečeno v předešlé promluvě.

Kromě ryze teoreticky koncipovaného vystoupení Martina Koláře, pokoušejícího se o definování charakteru Váchalova obrazového prostoru, jenž srovnával s organickým bujením, souvisely poslední tři příspěvky zasedání s trhem a médiemi. Poté, co Josef Kábele představil některá domnělá falsa umělcových děl (bohužel bez obrazového doprovodu), ukázal Milan Baják na několika příkladech, jakým způsobem je Váchal prezentován v rozhlase. Celé sympozium uzavřel Karel Šimek s představením internetových stránek www.vachal.cz, které se díky průběžně zvyšujícímu se objemu dat stávají stále



vyhledávanějším, a dodejme, že v oblasti českých dějin umění ještě dosti výjimečným informačním zdrojem.

Vzhledem k místu konání sympozia přirozeně nechyběl ani referát, který se bezprostředně dotýkal Váchalova půso-

bení v klatovském kraji. Obstaral ho na úvod Marcel Fišer (Doktor z Bouillonu aneb Jaroslav Polívka a Josef Váchal na zámku Týnec), kterému jakožto řediteli pořádající instituce náleží hlavní zásluha na zdárném průběhu celé akce.



Jejím příjemnou součástí byla exkurze k Váchalovu rodnému domu v Milavčích, na vernisáž výstavy Josefa Váchala a Anny Mackové ve Špillarově galerii v Domažlicích a v Bezděkově ke hrobu Ch. H. Spiesse, spisovatele „krvavých románů“, který Váchala inspiroval. Příslibem do budoucna je nejen chystané vydání sborníku, ale i uspořádání dalších symposií, které galerie Klatovy / Klenová připravuje.

Tomáš Winter



Odborná setkání, o nichž Bulletin UHS přinese podrobnější informace v příštím čísle:

Śląsk i Czechy: Wspólne drogi sztuki (26.–30. 4., Wrocław – Legnica)

Fulget Caesaris Astrum: Studenttag zur Rudolfinischen Hofkunst (4. 5., Drážďany)

Kunst als Herrschaftsinstrument unter den Luxemburgern: Böhmen und das Heilige Römische Reich im europäischen

1938, a přiblížit úsilí tehdy vznikajících a zanikajících aukčních síní získat přízeň a podporu klientely, a nepříliš úspěšnou snahu, aby se Praha vzhledem dražebních místností a především kvalitou nabízeného zboží stala „dražebním městem prvního řádu“;

ukazuje v neposlední řadě aukce jako zrcadlo, a v některých případech i jako nástroj politických zvratů (josefínské církevní reformy, 1782-1790, arizace židovského a následná zabavení německého majetku, 1939-1945, či konfiskace sbírek po Únoru 1948), a také ekonomických změn (mj. přesun kapitálu v průběhu 1. světové války a po jejím skončení, spekulativní ukládání kapitálu).

Roman Prah (FF UK) – Masové publikum, hromadná podívaná a širší trh umění

Smyslem příspěvku je přispět k rehabilitaci fenoménu uvedených jeho názvem v nynějším českém uměleckohistorickém prostředí.

Utváření masového publika umění v nové době proběhlo nejzřetelněji na velkých neprofitních výstavách, provozovaných převážně ze vstupného. Masové publikum sestává z nižších středních i zcela nemajetných vrstev. I když toto publikum bylo v 19. století stavěno dobovými autoritami moci a vkusu většinou do protikladu s krásným uměním, jeho morální potenciál spočíval v tom, že na veřejnosti zvyšovalo prestiž „velkých peněz“ – publika kupujícího umění. Diskurs o nivelizaci vkusu a komercializaci umění (v pejorativním slova smyslu) započal dobovou polemikou, avšak tyto kritizované trendy ve skutečnosti nelze spojovat s masovým, nýbrž spíše s kupujícím publikem jakožto tzv. velkým publikem umění.

Masové publikum spolu s formami hromadné podívané spoluvytvářelo „trh umění“ v širším slova smyslu. Provoz hromadných podívaných jako bylo panorama i diorama poskytl model provozu takových forem ve vyšší sféře umění, jako byly putovní mnohofigurální velkoobrazy s historickými a jinými látkami. Během 2. poloviny 19. století docházelo ke vzájemné fúzi „vysokého“ a „nízkého“ v hromadné podívaně.

Příspěvek charakterizuje vědeckotechnické inovace znázornění a jejich komerční využití včetně zábavního jako rámec vlastní umělecké scény, a v souvislosti s tím zdůrazňuje i skryté zpoplatnění umění v širším slova smyslu.

Obdobou hromadných podívaných se stala průmyslová výroba tisků a odlitků a hlavním adresátem těchto a dalších multiplikátů pak masové publikum, vnímající a oceňující umění hlavně četbou a prohlížením ilustrovaných časopisů anebo výzdobou svých příbytků. Masové publikum je svou vlastní povahou rozptýlené a skryté je i onen skutečný trh umění, vznikající hlavně kvůli němu jako hromadná výroba reprodukcí, která ve 20. století přešla na globální a virtuální rovinu.

Jan Michl (Arkitektur– og designhog skolen i Oslo) – Fikce objednavatele a realita trhu: meziválečná modernistická architektura a americký automobilový design 20. a 30. let

Okolo poloviny 20. let 20. století došlo ve vývoji amerického automobilového průmyslu ke zvratu, jehož význam, jak se zdá, evropské architektonické avantgardě unikl. Henry Ford, v Americe i v Evropě známý jako veleúspěšný autor myšlenky univerzálního automobilu, byl nucen ve 20. letech, pod tlakem konkurence ze strany firmy General Motors, svůj koncept opustit. General Motors (GM) se pod vedením nového prezidenta Alfreda Sloana podařilo snížit Fordův podíl na americkém trhu z 57% okolo roku 1920 na 20-30% o pět let později. Klíčem k úspěchu GM byla myšlenka každoroční změny modelů aut svých značek, navíc systematicky vyráběných v řadě různých cenových kategorií. Jádrem Sloanovy myšlenky byla

teze, že vizuální, módní stránka masově vyráběných automobilů – tj. myšlenka, kterou Ford explicitně odmítal, zčásti s poukazem na to, že módní změny zdražují výrobu, zčásti v důsledku svého extrémně praktického založení – je ve skutečnosti stejně důležitá jako výkonnost a spolehlivost automobilů. Tato myšlenka je od poloviny 20. let známá a přijímaná jako styling. Od této doby je tedy Fordův koncept univerzálního automobilu, deklarovaný v jeho autobiografii „Můj život a dílo“, napsané v r. 1922 na vrcholu jeho úspěchu, opuštěn jako nerealistický. Od začátku 30. let se navíc etabluje v Americe nový obor průmyslového designu, kde je myšlenka klíčového významu estetiky a módnosti výrobku přijímaná jako samozřejmé východisko.

Evropská avantgarda nicméně trvala na fordistické představě univerzálního výrobku po celé meziválečné období, a do značné míry i po 2. světové válce. Chápání evropského funkcionalismu jako estetického hnutí, tak jak jej začátkem 30. let realisticky interpretovali představitelé Muzea moderního umění v New Yorku v pojmu „International Style“, je možno vidět v souvislosti s koncem fordistické vize. V Evropě však přetrvávala s fordismem spřízněná iluze funkční estetiky, tzn. představa, že výtvarná řeč modernistické architektury není výsledkem „stylingu“, ale historicky nutným slohem, který si „objednal“ duch doby. Přitom je zajímavé, že výtvarná ikonografie GM je v podstatě stejně technicistní jako u evropské avantgardy – s tím rozdílem, že americké technicistní reference se vědomě obracely ke konkrétnímu trhu, zatímco evropská avantgarda se obracela k duchu doby. Z toho zřejmě pramení i příkré rozdíly mezi americkou a evropskou popularitou těchto referencí.

Marek Krejčí (doktorand FF UK) – Hrady a zámky v Čechách: k prehistorii turistického průmyslu

V českém prostředí dosud nebyly souhrnně zpracovány ani dějiny ochrany památek ani dějiny cestovního ruchu a chybí soustavné uvažování o jejich vzájemném vztahu a působení.

V prvních fázích dějin turistiky převažoval zájem o historické a kulturní památky, na jejichž zpřístupnění a popularizaci některé jiné státy budovaly svou kulturní identitu. V českém národním prostředí se uplatňovala výrazně domácí turistika, spjatá s nacionalistickou interpretací minulosti vlasti.

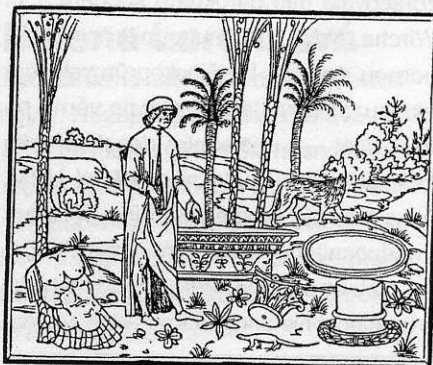
Příspěvek analyzuje údaje z archivního fondu Klubu českých turistů a Svazu pro povznesení cizineckého ruchu v Čechách, včetně údajů o organizačních formách návštěvnosti, propagaci, infrastruktuře a podílu na ochraně památek (akce KČT na záchranu zřícenin hradů). Organizátoři turistiky přistupovali k památkám vcelku spíše utilitárně, o čemž svědčí i komparace údajů turistických bedekrů s odbornými údaji souběžné edice soupisu památek.

Těžištěm kulturní turistiky byly vždy hrady a zámky, které již od konce 19. století jejich vlastníci po dobu své nepřítomnosti za režijní poplatek zpřístupňovali širší veřejnosti. Praxe povolování přístupu svědčí o elitním pojmání turistiky akcentujícím historické a umělecké hodnoty šlechtických sbírek. V dvacátých letech bylo zpřístupnění památek mnoha vlastníkům uloženo československým státem v rámci tehdejší pozemkové reformy, což umožnilo rozvoj masové a sociální turistiky. Od padesátých let státní památková péče spravuje státem převzaté památkové objekty s pravidelnou návštěvní dobou, vstupným a průvodcovskou službou, která je na rozdíl od dřívější praxe odborně i metodicky řízena.

Kulturní památky se však od 2. světové války v souladu se světovým trendem dostávaly často do role kulisy turistiky jako masové potřeby a způsobu trávení volného času. Také u nás začaly už od 60. let být masově navštěvované památky využívány často jen jako efektní pozadí zábavních a kulturních akcí a hledisko návštěvnosti se

Kontext / Art and Power under the Luxembourgs: Bohemia and the Holy Roman Empire in the European Context (9.–13. 5, Praha)

Mors immortalis: 5. zasedání k problematice sepulkrálních památek pořádané



Ústavem dějin umění AV ČR (25.–26. 5., Praha)

British Archaeological Association, Annual Conference 2006: Medieval Art and Architecture in Prague and Bohemia (7.–12. 7., Praha)

Musical Culture of the Czech Lands and Central Europe before 1620 (23.–26. 8., Praha)

Prostředky a působení veřejné komunikace v čase evropských reformací (30. 11. – 2. 12., Praha).

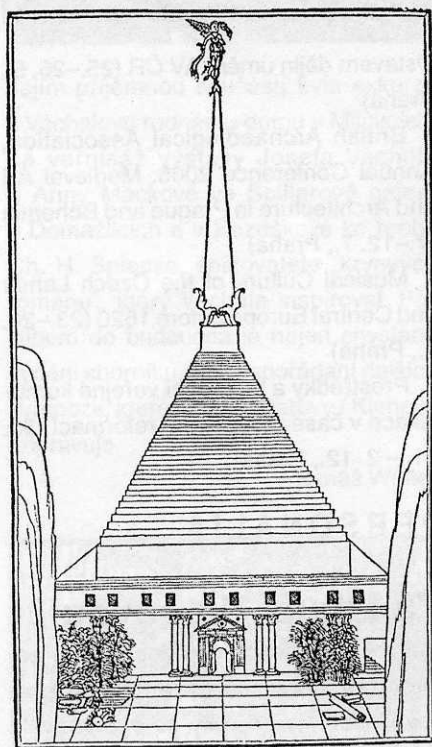
PERSONALIA

Za Libuší Uřešovou

Půl roku po svých osmdesátinách zemřela 19. července PhDr. Libuše Uřešová, CSc. Po tři roky se vyrovnávala s vědomím prohry vůči těžko léčitelné chorobě s obdivuhodným nadhledem, často až s humorem jí vlastním. Významná historička umění, manželka Emanuela Pocheho, matka dvou synů, později stádečka vnuků. Komplexnost osobnosti Libuše Uřešové se projevovala neokázale: sloučením vědecké pracovníce a povolání znalkyně všech odvětví uměleckého řemesla se stoprocentně angažovanou hlavou široce rozvětvené rodiny, kterou v době, kdy o feminismu ještě nikdo nepsal, zajišťovala duchovně, organizačně, existenčně.

Bezprostředně po druhé světové válce absolvovala řadu zahraničních studijních pobytů a získala všestranné jazykové znalosti. Poté zahájila studium dějin umě-

ní a archeologie na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. V záběru úspěšného studia, ovlivněného osobností profesora Josefa Cibulky, byla pro příští vědeckou kariéru vyzbrojena exaktní metodičností i kritickou erudicí. Její disertační práce zpracovala dílo barokního sochaře J. J. Wircha. Když pak nastoupila svou odbornou dráhu v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, jemně zůstala věrná po celý život – v posledním desetiletí jako čestná členka Společnosti přátel UPM, čekala ji zde kromě životního partnera i nedocenitelná škola Emanuela Pocheho. Nebylo snadné vedle této dynamické a uměleckohistoricky mimořádně zaslou-



žilé osobnosti prosadit vlastní hodnoty a osobní přínos oboru.

Bibliografie Libuše Urešové obsahuje objevné horizontální studie o středověkém, renesančním i mladším uměleckém řemesle, dosvědčuje vytříbenou znalost nábytku, skla, prostých i drahých kovů. Zahrnuje řadu dodnes platných katalogů cenných výstav 60. a 70. let 20. století. Mezinárodně oceněnými jsou původní práce z oboru zlatnictví liturgického i profánního, zejména v souvislosti se známým „karštejským pokladem“. Nepřekonané zůstávají knižní cizojazyčné publikace o historii evropských hodin, dodnes citovaný zdroj domácí i zahraniční literatury. Toto povolané znaectví

prosazovalo někdy na úkor specifických potřeb památek a jejich zachování. Památková péče turistiku neviděla jako problém, dokud rychle rostoucí návštěvnost nezačala vyvolávat alarmující degenerativní jevy na památkách i na jejich bezprostředním okolí. Památková péče u nás se snažila těmto problémům už od 60. let čelit, ale současnou situaci vyznačuje rozklad někdejších pravidel a tak roste potřeba aktuální koncepce vztahu turistiky a kulturních památek, na níž by se měli podílet také historici umění.

Kateřina Bečková (NPÚ, Klub Za starou Prahu) – Autenticita památky, architekti a podnikatelé: modernizace a asanace v Praze

Myšlenka provedení asanace v Praze koncem 19. století byla produktem souhrnu palčivě pociťovaných objektivních příčin a snahy o jejich řešení dobově adekvátním způsobem. S tím souvisí politickou reprezentací města veřejně deklarovaná podpora stavebně-podnikatelské motivace, která byla tehdy přirozeně vnímána (a to nejen v rámci asanačního obvodu) jako nezbytný krok k dalšímu žádoucímu rozvoji Prahy.

Rozborem dobových textů (denní tisk, úřední dokumenty, prohlášení korporací a vyjádření jednotlivců) lze velmi přesně sledovat, z jakého zorného úhlu byly vnímány a hodnoceny historické objekty zahrnuté do asanace. Na základě toho lze položit a zodpovědět otázky: 1) jakými argumenty byla hájena jejich existence formující se hnutím milovníků památek a zda byla hájena paušálně či jen výběrově, 2) jak se lišila názorová argumentace různých skupiny zastánců a odpůrců asanace (politici, podnikatelé, architekti, literáti atd.) a 3) jaké postavení mělo v tomto názorovém souboji povědomí o autenticitě v dnešním chápání tohoto pojmu a jaké vůbec byly hodnotové priority v posuzování historického města u jednotlivých skupin sporu.

Odpovědi na předchozí otázky a zobecnění, které tento příspěvek nabízí, mohou být klíčem k charakteristice postavení stavební památky v tržním prostředí, a to jednak se stručnou reflexí vývoje sta let po asanaci a jednak v konfrontaci s bezprostřední realitou dnešní doby.

Vojtěch Lahoda (ÚDU AV ČR) – „Fillologie“: falzum a dějiny umění dnes

Příspěvek se zabývá otázkou, jakou metodou postupovat při studiu díla Emila Filly v situaci, kdy se zhruba od roku 1989 výrazně změnil půdorys Fillova díla. Jinak řečeno, kdy se nejen na umělecký trh, ale také do vědeckého uměleckohistorického diskursu dostávají díla Fillovi připisovaná, nicméně z hlediska autenticity jsou přinejmenším velmi podezřelá a původnost je neprokázaná. Tento jev byl umožněn nejen otevřením trhu s uměleckými předměty pro roce 1989, ale také rychle stoupajícím zájmem o několik autorů českého meziválečného modernismu a avantgardy. Je obecnějšího rázu, i když nejspíše u Filly nabyl až obludných rozměrů.

Příspěvek ukazuje na vybraných příkladech z uměleckohistorického diskursu, nebo na příkladech některých nabízených či prodaných uměleckých děl, jak se vytváří jakási virtuální skupina Fillova díla, která by dnes stačila na samostatný katalog. Překvapivě velké množství velmi pochybných obrazů, signovaných Filla, se prodalo v zahraničních galeriích a aukčních síních. V takovém virtuálním katalogu Filly existují jak příklady nejhorší, až diletantsky provedené a tedy na první pohled jasné, tak také příklady daleko delikátnější. Konkrétní historická analýza obrazu a jeho kontextu může nastolit některé otázky, týkající se interpretace a její adekvátnosti pro Fillovu tvorbu.

Příspěvek tak má povahu dotazu, jak dnes aplikovat některé současné přístupy k Fillovi, když v mnohých případech nejsme schopni jednoznačně říci, že obraz, na něž má být metoda aplikována, je vskutku Fillův. Tedy návrat k Morellimu?

V závěru příspěvku je konkrétní problém autenticity Fillových prací zasazen do širších otázek chápání autenticity jako sociálního konstruktů a naznačena je jistá sémantická vratkost pojmů jako „falzifikátorství“, „kopírování“, „plagiátorství“, „replika“ a „apropriace“. Některé z těchto postupů jsou dnes legitimně využívány současným uměním (příklad Američanů Bena Pattersona a Mike Bidla).

PŘEDNÁŠKA ZAHRANIČNÍHO HOSTA

Jan Michl (Arkitektur– og designhog skolen i Oslo) – Dějiny kulinářství versus kuchařka: Funguje dějepis umění jako návod?

Předmětem této úvahy je otázka dopadu vyučování dějin umění, architektury a designu na studenty výtvarných škol a na jejich následnou výtvarnou produkci. Příspěvek se tedy obrací především k těm, kteří přednášejí dějepis umění pro výtvarníky.

Autor má za to, že doposud neexistuje typ vyučování dějepis umění, který by bral explicitně v úvahu rozdíl mezi akademickým a praktickým typem posluchačů, přestože posluchači z řad budoucích výtvarníků jsou jako celek pravděpodobně početnější než posluchači akademičtí. Studenti výtvarných oborů mají přirozený sklon chápat historické informace o vzniku uměleckých děl prakticky: nikoliv jako dějiny kulinářství, nýbrž jako kuchařku. Problém nastává tam, kde dějepis umění tvrdí, či naznačuje, že artefakty jsou výsledkem nutnosti, funkční, materiálové, konstrukční, a v poslední řadě historické. Vyučování dějin umění z hlediska historické nutnosti tak vnukalo budoucím umělcům, architektům, a designérům, že jejich úkolem je tvořit „historicky nutně“. To byl však úkol podobně frustrující, jako příprava pokrmů na základě knihy o dějinách kulinářství.

Jádrem úvahy je autorovo přesvědčení, že pro posluchače výtvarných škol je třeba přednášet dějepis umění, architektury a designu jinak než pro posluchače akademické, jejichž úkolem je bádát o už existujících artefaktech. Pro výtvarníky je třeba přednášet s ohledem na to, že jejich budoucím úkolem je artefakty tvořit. Svět minulého umění je jinými slovy třeba vidět a prezentovat především skrze problémy tvorby, ve smyslu záměrů, rozhodování, a volby, jak ze strany výtvarníků tak objednavatelů a jiných aktérů.

Uměleckohistorická fascinace různými představami historické nutnosti vedla v minulosti k tomu, že otázce záměrů byla věnována minimální pozornost. Pokud šlo např. o moderní architekturu a design, byla intencionální stránka tvorby většinou redukována na to, co si „přejí“ funkce, materiály, konstrukce či „duch doby“. Jako výraz takových údajně určujících faktorů je meziválečná funkcionalistická architektura často interpretována dodnes – přesto, že je zřejmé, že tato architektura byla výsledkem explicitního záměru vyhovět představě nové, historicky autentické architektury moderní epochy, tedy představě, inspirované dějepisem umění z 19. století, zaujatého právě myšlenkou historické nutnosti.

Autor argumentuje pro definitivní opuštění stále ještě vágně existující představy, že vývoj společnosti i umění probíhá jako sled historicky nutných epoch (Hegel, Comte, Spencer, Marx), jaksi analogicky k nutným, už dopředu zakódovaným či zavinitým fázím vývoje rostliny a živočicha od semene či embrya až k dospělému jedinci. Alternativu vidí autor v koncepci otevřeného vývoje, kterou nejvýrazněji postuloval Charles Darwin a na němž stojí dnešní neo-darwinismus, a kde vznik funkčních i estetických jevů v přírodě je vysvětlován na základě procesu přírodní-

se uplatnilo dokonce i v loňském roce, v textové části nově otevřené expozice UPM: Stroje času. Zde se uzavřela padesátiletá odborná, publikační a výchovná činnost Libuše Uřešové.

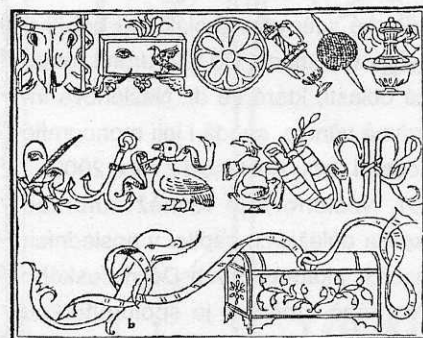
Jana Kybalová

† Helena Lorenzová

Vzpomínáme na naši předčasně zesnulou kolegyni. Nezapomenutelné zůstává její kurážné působení ve zvláště nesnadných dobách a také její činnost od roku 1990, kdy mj. působila ve institucích Akademie věd ve prospěch estetiky, dějin umění i dalších příbuzných oborů. Její nekrolog přineseme v příštím čísle.

Laudatio při udělení Ceny UHS Mahuleně Nešlehové

PhDr. Mahulena Nešlehová, vědecká pracovnice Ústavu dějin umění Akademie věd, je významnou odbornicí na dějiny umění 20. století. Kromě řady odborných studií a výstavních projektů jsou to hlavně čtyři velké výstavní publikace, jimiž přispěla k hlubšímu poznání vývoje a charakteru českého moderního umění. V jejich tematické se také projevuje specifický úhel pohledu, činící z dr. Nešlehové vyhraněnou vědeckou osobnost. Již v roce 1984 publikovala dr. Nešlehová mono-

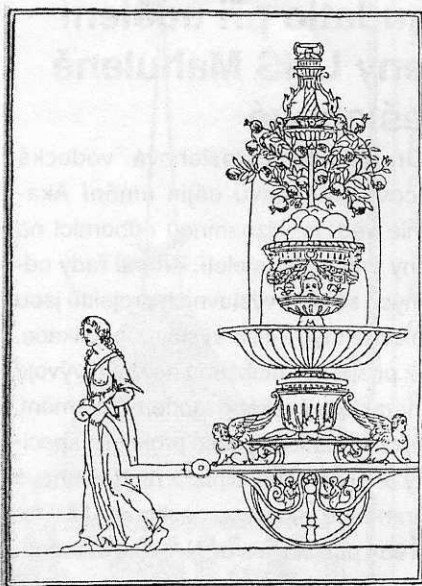


grafii o Bohumilu Kubišovi, kde poprvé shromáždila v úplnosti Kubišovo dílo a zejména objevným studiem kompoziční infrastruktury obrazů ozřejmila Kubišovu jedinečnou osobnost a její přínos k rozvoji českého moderního názoru.

Objevitelským činem bylo také její působení jako hlavní kurátorky výstavy Vlastislava Hofmana v obecním domě v roce 2004 a autorky většiny textů v ob-

sáhlé publikaci, doprovázející tuto výstavu. Teprve tímto počinem byl náležitě uměleckohistoricky oceněn Hofman jako vynikající osobnost české avantgardy.

Kromě umění majícího těžiště ve specifické české reakci na problém kubismu v heroické době na začátku 20. století, zaujalo dr. Nešlehovou i umělecké úsilí jejích současníků. Zde je třeba jmenovat hlavně knihu „Poselství jiného výrazu. Pojetí informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let z roku 1997, navazující na obdobně tematizovanou výstavu z roku 1991. Tady podala dr. Nešlehová široce založený obraz výtvarného a kulturního hnutí, které ve zmíněné době hluboce poznamenalo povahu české neoficiální



umělecké scény a vyvolalo její bouřlivý rozvoj v 60. letech. Do této druhé tématické oblasti, které se dr. Nešlehová intenzivně věnuje, spadá i její monografie o sochaři Janu Koblasovi z roku 2002.

Dr. Nešlehová je rovněž autorkou několika důležitých kapitol v posledních svazcích akademických Dějin českého výtvarného umění a je spoluautorkou monografie o malíři Robertu Piesenovi (Praha 2001). K pochopení českého umění v zahraničí přispěla v publikaci „International Futurism in Arts and Literature“ (ed. G. Berghaus, New York – Berlin 2000) a při dalších příležitostech.

Dr. Mahulena Nešlehová se významně zasloužila o uměleckohistorické poznání důležitých zjevů dějin českého moderního umění a proto jí náleží ocenění Uměleckohistorickou společností.

Petr Wittlich

ho vyberu. Darwinisté v podstatě tvrdí, že vše, co se v přírodě jeví jako výsledek plánovité koncepce, tj. designu, je ve skutečnosti výsledkem redesignu. Podle přesvědčení autora lze totéž říci i o lidských artefaktech, včetně uměleckých děl. Autor se domnívá, že teprve radikálním odhozením pojmu dějinné nutnosti dostává vyučování dějepisu umění, architektury a designu pro výtvarníky skutečný smysl. Nejde už o panorama historicky nutných, autentických, avšak pro dnešek nepoužitelných výtvarných výrazů minulých epoch. Z hlediska koncepce otevřeného vývoje neobsahují funkce, materiály, konstrukce či „duch doby“ pravdivá a tudíž jediné správná řešení. Není tedy důvodu, aby výtvarníci chápali sami sebe jako media, instrumenty, zprostředkovatele či porodníky takových už napřed existujících řešení. Koncepce vývoje, zbařená pojmu historické nutnosti, zbavuje umělce, designéra i architekta sžíravé starosti o to, zda stojí na správné straně historického vývoje, protože taková otázka má smysl pouze ve vztahu k botanicko-embryologickému konceptu vývoje jako odvíjení zavinutého. Koncept otevřeného vývoje také implikuje, že umělec svou dobu nevyjadřuje, nýbrž ve skutečnosti tvoří, – což na rozdíl od představy nutného vývoje otevírá prostor pro umělcovu osobní odpovědnost za to, jak svou dobu tvoří.

Dějepis umění, architektury a designu bez pojmu historické nutnosti má tudíž možnost otevřít svět výtvarných děl minulosti jako svět přítomný, tj. svět, který je k dispozici dnešnímu re-designujícímu výtvarníkovi jako soubor legitimních východisek pro řešení současná. Aby se ale svět minulých řešení stal součástí výtvarníkovy přítomného světa i mentálně a ne jenom fyzicky (pražské budovy jako např. malostranský sv. Mikuláš, Klementinum či Staroměstský Orloj, ač mentálně klasifikované jako „minulost“, jsou fyzicky součástí dnešní přítomnosti), je třeba věnovat pozornost zanedbanému světu výtvarných záměrů, rozhodnutí, konfliktu a logiky situací, tedy důsledkům faktu, že žádný problém nemá pouze jedno správné výtvarné řešení.

III) TRADICE A SOUČASNOST SOCHAŘSTVÍ

Moderátoři – Michaela Ottová (FF UK) a Petr Wittlich (FF UK)

Úvodní slovo

Odpovědí historiků umění na dnešní zpochybňování identity tradičních uměleckých druhů může být v případě sochařství jejich pohled na rozličné naplňování kulturní nebo kulturotvorné funkce, které vyznačovalo sochařství od středověku až po současnost.

Přitom se může ukázat, že kromě elitního vyhraňování hierarchie uměleckých druhů, jak je pěstovalo renesanční paragone a akademický systém krásných umění, existovala totálnější vazba sochařství ve společnosti, realizovaná specifickými organizačními formami (hutě, dílny, ateliéry, sympozia atd.), kde sochařství zajišťovalo svým plastickým principem živý dotyk dobového člověka se světem.

Tato druhá perspektiva sochařství není ani dnes ztracena.

(PW)

Aleš Mudra (doktorand FF UK), Michaela Ottová (FF UK) – Způsoby organizace sochařské práce v rámci hutě, cechu a mimo ně v průběhu gotiky

Pokud lze soudit z nepřímých písemných pramenů a analýzy samotných sochařských památek, ve střední Evropě 13. století neexistovaly patrně žádné standardní modely spolupráce a sochaři putující od stavby ke stavbě se museli vypořádávat flexibilně s různorodými vnějšími okolnostmi. Šlo zejména o problé-

my spojené s měnicími se požadavky stavebníků a s kooperací sochařů a kameníků zcela odlišného původu a školení. Dynamickému charakteru organizace práce odpovídá i stylový synkretismus mnohých dotyčných památek.

Ve 14. století se české země seznamují s organizací hutě, od 50. let 15. století máme pak doloženy v oblasti stavebních řemesel regule cechovní. Mezi prvotní motivy vzniku cechů patřila asi snaha čelit konkurenci ze strany cestujících kameníků organizovaných v hutí. Provozování živnosti ve městě bylo podmíněno vstupem do cechu po předchozím získání měšťanství. Na oba tyto kroky se vázala řada podmínek, což regulovalo a omezovalo trh a působení „cizích“ mistrů. Velká omezení se týkala i výchovy dorostu. Míra provázanosti cechů a městské rady byla při tom značná – všechny cechovní regule bylo možné obejít, pokud to bylo pro městskou radu finančně výhodné nebo pokud šlo o vynikajícího umělce, o jehož služby radní stáli (např. Briccii Gauske v Kutné Hoře).

K nejprivilegovanějším umělcům patřil v tomto ohledu Mikuláš Gerhaert z Leydeny, který ve Štrasburku v roce 1463 zhotovil portál kanceláře městské rady, aniž by měl statut měšťana a aniž by byl cechovně organizován. Později asi do malířského cechu vstoupil, ale cechovního života se spíše účastnil jen aby mohl požívat jeho výhod – tj. kontaktů na řezbáře, malíře polychromií a jiné potřebné profese, zjednodušení provozu dílny z hlediska přísunu materiálu a pod. Ve štrasburských pramelech malířského cechu se objevuje Gerhaert ještě po své smrti, jednou v seznamu příslušníků cechu a jednou jako „mistr svobodného umění sochařského“. Mohlo jít o vědomé rozlišení Gerhaerta řezbáře a kameníka, které hypoteticky svědčí o existenci stylové plurality, založené na typu organizace sochařské práce: na jedné straně řezbářská dílna spadající pod kontrolu cechu a na straně druhé svobodný, takřka renesanční projev v odvětví kamenosochařství. Opět tedy připouštíme možnost přímé souvislosti stylu a organizace sochařské práce jako u středoevropských kameníků 13. století.

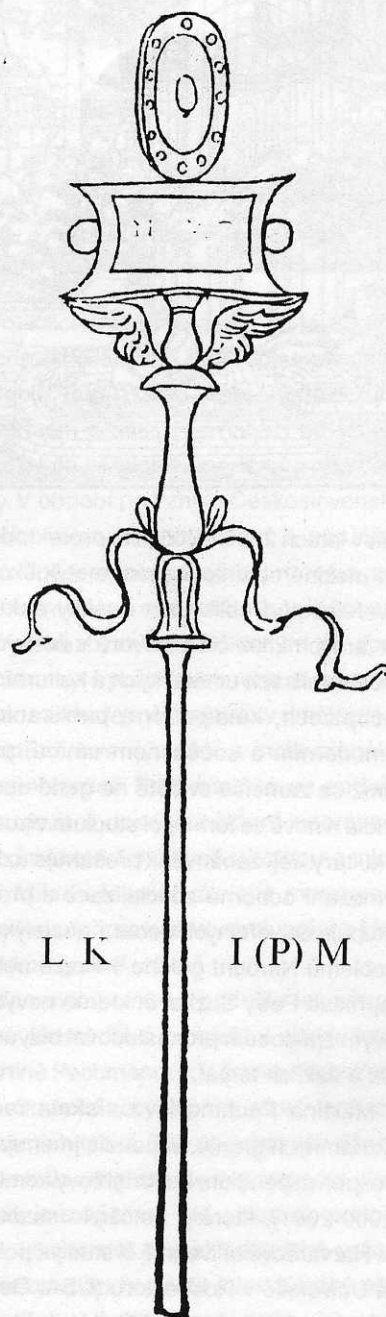
Jaromír Homolka (KTF UK) – K hodnocení a datování skupiny Ukřižování v kostele P. Marie před Týnem v Praze

Referát se vzhledem k vymezenému času omezil jenom na hodnocení a datování skupiny Ukřižování v Týnském kostele v Praze – a je (pars pro toto) vědomou reakcí na pokusy o nové datování a tím přirozeně i hodnocení (Bartlová, Fajt). Vyšli jsme z formální analýzy díla samotného, z jeho vynikající kvality (nikoli menší, než je kvalita vrcholných sochařských děl svatovítské hutě) a pozoruhodné míry slohové čistoty: nenacházíme tu nic, co by neodpovídalo možnostem velké umělecké osobnosti (před 1420) – tedy osobnosti, kterou nelze v žádném případě redukovat jenom na to, co jí bezprostředně předcházelo nebo na to co případně převzala z tvorby časově vzdálenější. Zvláště jsme se zastavili u dvou věcí, příznačných pro monografii M. Bartlové: u zdůraznění velkého realismu, jak se projevil zvláště na Ukřižovaném, a u toho, že Bartlová celý svůj výklad směřuje od 20. let 15. století k době kolem 1440 (1435–1440). Zcela tedy pominula pražskou tvorbu poslední čtvrtiny 14. století a kolem 1400 (mimo jiné: nová plasticita a realismus – když nic jiného, tedy portrét! – svatovítská huť jako jeden ze silných pramenů pozdně gotického realismu). Dále jsme se co nejstručněji zabývali vztahem Ukřižování k vynikajícímu cyklu kapucínského a k tzv. ambrasskému náčrtníku.

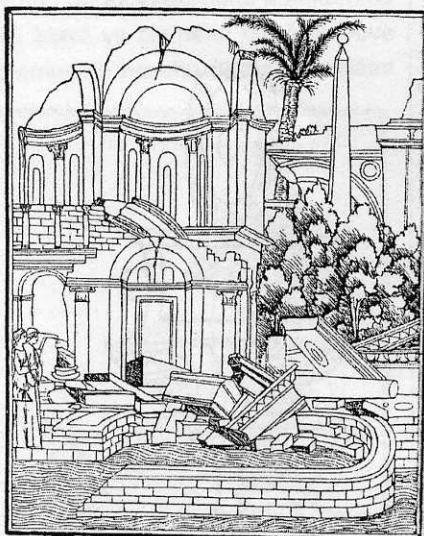
Vzhledem k významu a kvalitě Ukřižování jde ovšem jak o problém českého, tak také středoevropského (snad i evropského) dějepisu umění. Navrženým novým datováním vznikl v dosavadní literatuře české i zahraniční citelný rozpor, neboť Ukřižování představuje po našem soudu ohnisko velkého a vynikajícího řezbářského okruhu, rozestřeného od Frank přes Branibory, Sasko, Slezsko, Slovensko a Rakousko, jehož nejstarší články jsou kladeny vesměs do doby před nebo kolem 1420. Při nejmenším

Kunstštyk aneb genderový obrat v českých zemích. Laudatio Martině Pachmanové k udělení ceny Josefa Krásy

Připadla mi příjemná role laudátora, tedy toho, kdo pronáší pochvalné svědectví a zároveň velmi nesnadný úkol – alespoň v hrubých rysech postihnout a charakterizovat odbornou činnost Martině Pachmanové. Martina Pachmanová vystudovala dějiny umění a estetiku na Filosofické fakultě Karlovy university v Praze v letech 1988–1993 a v roce



2002 zde obhájila doktorskou práci. Je kurátorkou, která v posledních patnácti letech organizovala a koncipovala téměř 40 výstav a to nejen v českých zemích a na Slovensku, ale i v Německu, Velké Británii, USA. Připravila řadu přednášek, účastnila se desítek konferencí a kolokvií. Připomeňme alespoň kolokvium a diskusní fórum nazvané „Ženy ve 'službách' dějin umění“, které se konalo v loňském roce v Praze. Působí jako pedagožka na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde přednáší dějiny a teorii výtvarného umění. Souběžně vedla kursy na New York University v Praze. Na VŠUP pracovala



vala v letech 2003-2005 jako prorektorka pro mezinárodní spolupráci a styk školy s veřejností. Publikovala desítky studií, výtvarných kritik či rozhovorů v českých i v zahraničních uměleckých a kulturních časopisech, katalogích a publikacích o moderním a současném umění, přičemž se zaměřila zvláště na genderová studia a nově se formující studium vizuální kultury. Její záběr však přesahuje úzké vymezení odborné specializace a proto vstupuje do veřejných debat – ať se týkají problémů Národní galerie v Praze nebo například Petry Buzkové, kterou nevybíravým způsobem pronásledoval bulvární tisk a dalších témat.

Martina Pachmanová získala řadu významných grantů, stipendií, jmenujme alespoň stipendium Fullbrightovy komise (2000-2001), které jí umožnilo studium na Harvardově universitě či studijní pobyt na Universitě v Rochesteru (USA, Getty Summer Institute, 1999). Výsledkem studijního pobytu ve Spojených státech

tu tedy stojíme před obrovským uměleckohistorickým úkolem, který Bartlová svou kapitolou o zahraničních souvislostech nevyřešila.

Druhou část referátu jsme věnovali problémům metodologickým, v nichž vidíme podstatnou příčinu pokusů o nové datování. Dva jsou zvláště důležité: povrchně chápaná formální analýza a upřílišněná snaha spojit data uměleckohistorická s daty historickými. První z nich lze snad v největší stručnosti ilustrovat datováním a autorským zařazením konsoly s andělem, na níž stojí bolestný Kristus Staroměstské radnice v Praze. A druhý fascinací léty 1436-1437, tedy dobou prvního pobytu císaře Zikmunda, do které Bartlová klade vznik Týnského Ukřižování (1435-1439). Obojí se spojuje v nepřesvědčivém předpokladu, podle kterého byl Týnský mistr ovlivněn budínskou tvorbou pro císaře Zikmunda.

Po našem soudu mluví za dnešního stavu poznání mnohem více prokazatelných důvodů pro „tradiční“ hodnocení a datování, než pro nové (nebyl dostatečně vysvětlen ani nebývale „doslovný“ historismus a pod.).

Helena Zápalková (doktorandka FF PU) – Poznámky k charakteru barokního sochařství na Moravě

Umění baroka na Moravě se i díky příznivé geografické poloze rozvíjelo na pomezí vlivů Itálie, Podunají, Čech a Slezska. K jeho základní charakteristice, která je dána zřejmě i pozdějším nástupem slohu, patří pluralita forem a stylová různorodost.

Jedním z hlavních rysů barokního sochařství je bezpochyby jeho reprodukční charakter, který vycházel nejen z modelové praxe provozu dílny, ale také z odlišného chápání originality uměleckého díla. Osvědčené sochařské kompozice a ikonografické vzorce vlastní i cizí, fungovaly a byly více či méně osobitým způsobem používány či dále transformovány nejen v dalším provozu dílny, ale také v dílnách osamostatněných tovaryšů.

Základy svého řemesla získávali sochaři ve velmi mladém věku. Na utváření individuálního rukopisu měla proto často mnohem větší vliv jejich tovaryšská léta spojená obvykle s vandrem do ciziny. Ve svém příspěvku bych se chtěla pomoci příklady několika osobností moravské barokní plastiky pokusit o zobecnění procesu utváření individuálního rukopisu barokního sochaře. Zamyslet se nad příčinami často kontrastních, protikladných výtvarných koncepcí a tendencí projevujících se v jediné dílně v jedné časové periodě. Do jaké míry je tedy výsledné umělecké dílo ovlivněno osobností mistra, provozem dílny, osobností a požadavky objednavatele, materiálem atp.

(neproslovený příspěvek, vyjde ve sborníku ze sjezdu)

Lubomír Konečný (ÚDU AV ČR) – Velmi krátká historie „paragone“: sochařství v systému krásných umění

Termín „paragone“ (srovnání, zkouška nebo soud) patřil od 15. století ke klíčovými termínům tehdy se formující teorie umění, ačkoliv součástí uměleckohistorického diskursu se stal až ve století devatenáctém. Předmětem kritického srovnávání za účelem zjištění, který druh umění je náročnější a tedy chválehodnější než jiný, se staly všechny druhy umělecké tvorby (malířství, sochařství, poezie a hudba), ale debata se postupně soustředila na porovnávání malířství a sochařství. Představy a pojmy, které byly v této diskusi koncipovány a upřesňovány, zásadně přispěly ke slovníku nejen „předmoderních“, ale také „moderních“ dějin umění. Referát rekapituluje 1. vývoj diskuse o „paragone“ v teoretických textech renesance a baroka, 2. její vizualizaci v uměleckých dílech. Součástí (písemné verze) referátu bude obsáhlá bibliografie sekundární literatury k otázce „paragone“.

(neproslovený příspěvek, vyjde ve sborníku ze sjezdu)

Petr Wittlich (FF UK) – Kulturní podmínky novodobého sochařství

Pohlížíme-li na novodobé umění 19. a 20. století jako na samostatnou kulturní epochu, potom v ní také sochařství nabylo specifického charakteru. V kontextu této „moderní doby“, dosáhlo sochařství jak nového sebeuvědomění, tak pocítilo hrozbu ztráty své identity a v určitém ohledu dospělo na práh své „smrti“.

Zpočátku, na přelomu 18. a 19. století se zdálo, že sochařství díky vysoké autoritě antiky, nastolené teoretiky (Winckelmann) získá vůdčí postavení v systému krásných umění a do jisté míry se tak i stalo (David a jeho reforma Akademie). Spíše však došlo jen k teoretickému zrovnoprávnění sochařství s malířstvím (Quizot po příkladu Lessinga) a brzy se ukázalo, že sochařství chápáné jako „umění pro filozofy“ nemůže vzdorovat obrovské popularitě, kterou dosáhla v 19. století malba (Daumierova karikatura „Smutné vzezření Sochařství umístěného mezi Malířstvím“ ze Salonu 1857). Baudelaire se ptal už u příležitosti Salonu 1846: proč je sochařství tak nudné?

Teprve skandál okolo Carpeauxovy skupiny Tance na pařížské Opeře ukázal, že sochařství může využít stejný arzenál jako malba a navíc se mu nabízí v demokratizující se společnosti velké uplatnění ve veřejném prostoru velkoměst. „Pomníková horečka“ konce 19. a začátku 20. století a zakázky architektonické plastiky změnily dosavadní poměry v hodnocení práce sochaře. Auguste Rodin, který byl z uměleckého hlediska nejvýraznější postavou tohoto období, se stal, alespoň na čas, prototypem vítězího moderního umělce.

Názorová reakce na začátku 20. století jednak vrátila sochařství k otázce identity (Maillol) a „sochařského zákona“, jednak k avantgardní transformaci, ústící do nové estetiky sochařského objektu (Brancusi, Picasso a další zástupci avantgardních směrů). Odmítnutím figurálního mimetismu sledovala avantgarda důsledně myšlenku o autonomii umění a chápala to i jako novou etickou hodnotu.

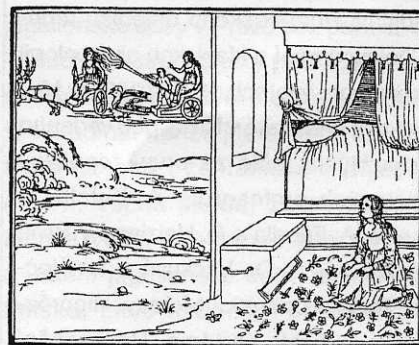
Tyto ideály vzaly za své s oficiálním postavením a komercializací modernismu v západním světě po druhé světové válce. Reakce mladých umělců vedla od let šedesátých k vytvoření nové propozice pro sochařství v obratu k divákovi formou prostorové instalace, chápáné ovšem nikoli jako souhlasná dekorace dnešního spotřebitelského životního prostředí, ale naopak jako výzva k nekonvenčnímu estetickému pojetí reality.

Tento historický vývoj je současnou odbornou literaturou (Alex Potts, 2000) trasován jako vývoj sochařské imaginace od figurativní k modernistické (objekt) a minimalistické (instalace). Přihlédneme-li k celé šíři projevu novodobého sochařství, pak toto schéma můžeme doplnit v tom smyslu, že se zde setkáváme jednak s tendencí zdůraznit obsahovou a výtvarnou identitu plastiky (v novoklasicistické soše a modernistickém objektu), jednak s tendencí pojmout sochařství podle R. Kraussově „v rozšířeném poli“ (plastika konce 19. století, současná plastika). Tato symetrie, rozložená do dvou století, připomíná dýchání, ovšem s tou poznámkou, že každé takové nadechnutí reaguje na jinak zkažený vzduch.

Petr Šámal (doktorand FF UK) – Soukromé poselství veřejnosti: sochařství na průčelí pražské soukromé budovy v pozdním historismu

Problematika výzdoby soukromých staveb v 19. století v Čechách nepatří ke klíčovým oblastem dějepisu umění. Jisté podceňování tématu souvisí s tím, že množství příkladů, zejména těch s rysy sériové produkce, má pouze dekorativní význam a zároveň často spornou uměleckou kvalitu. Jednotlivé elementy i celky této výzdoby tak bývají často chápány jako pouhý projev dobového ornamentálního i v případech, že jde o prvky s konkrétním ikonografickým významem. Nezřídka jsou však hodnotné i po výtvarné stránce a zajímavé z hlediska autorství – jejich výzkum mimo jiné rozšiřuje znalosti o díle řady málo známých i významnějších sochařů a štukatérů. Pohled na

amerických se stala dvojice knih zaměřených na studium vztahu feminismu a vizuální kultury. Na knihu rozhovorů s jedenácti ženami různých profesí, převážně však historičkami umění, kurátorkami a umělkyněmi žijícími ve Spojených státech amerických, nazvanou „Věrnost v pohybu“ (Nakladatelství One Woman Press, Praha 2001) navázala více než čtyřsetstránkovou antologií „současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě“, kterou nazvala Neviditelná žena (One Woman Press, Praha 2002). K této dvojici knih přidala



publikaci „Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu“ (Argo, Praha 2004), která vychází z její disertační práce. Zde nahlíží na umění v českých zemích z genderové perspektivy. V období po vzniku Československa došlo nejen k vyvrcholení a naplnění národně-emancipačního procesu, ale i k formování občanské společnosti, jejímž nezbytným a důležitým předpokladem byl i požadavek rodové rovnosti. To se samozřejmě projevilo v uměleckém prostředí i ve výstavní a institucionální praxi. Martině Pachmanové se podařilo objevit a docenit některé neprávem zapomenuté umělkyně. Jednou z nich je i Milada Marešová, jejíž monografii a výstavu připravuje ve spolupráci s Moravskou galerií v Brně.

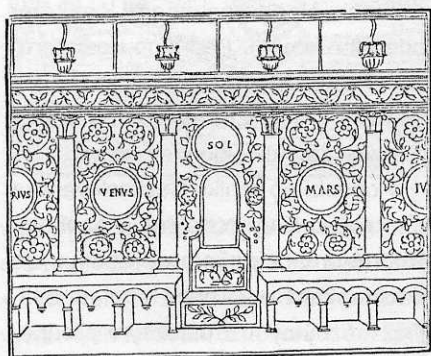
Jen málokomu se podařilo tak výrazně a přesvědčivě prosadit v oboru, jako Martině Pachmanové. V českém prostředí je průkopnicí nových přístupů a interdisciplinárních teorií. Zdá se velmi pravděpodobné, že až s časovým odstupem více doceníme význam její autorské, editor-ské, kurátorské a překladatelské práce a budeme ho hodnotit jako důležitý příspěvek a podnět k „genderovému obratu“

v uměnovědě v českých zemích. Jménem nás všech bych rád Martině poblahopřál nejen k udělení Ceny Josefa Krásy, ale i k nové a náročné roli matky, protože se jí letos lednu narodila dcera Alžběta.

Milan Kreuzzieger

Laudatio u předání Ceny F. X. Šaldy Jarmile Vackové

U příležitosti předání výroční ceny Františka Xavera Šaldy mám čest krátce promluvit o paní doktorce Jarmile Vackové. Nemusím zdůrazňovat, že má vážená a milá kolegyně patří k čelným představitelům českého dějepisu umění. Dějiny umění a klasickou archeologii vystudovala v letech 1949-1953 na Masarykově univerzitě v Brně, pod vedením zasloužilých, ještě za první republiky vzdělaných profesorů – A. Kutala, V. Richtra, A. Friedla a G. Hejzlara. V Brně započal zájem Dr. Vackové o umělecko-historické památky Moravy. Rigorózní práci napsala na téma „Renesanční



malované epitafy na Moravě“ (1953), později se podílela na vypracování dějin renesančního malířství v Brně (1969). V letech 1954-1956 pracovala v pobočce Národní galerie v Kroměříži, zasvěceně psala o tomto historickém městě, začala se intenzivně zabývat zdejší zámeckou sbírkou olomouckých biskupů a arcibiskupů. Od roku 1959 až do penzionování v roce 1991 působila jako vědecká pracovnice v Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd, dnes ÚDU AV ČR. Badatelský záběr Dr. Vackové se přirozeně rozšířil do Čech a záhy také – za tehdejší politické situace to nebyla snadná záležitost – do relativně vzdáleného Nizozemí a Belgie.

Podílela se na vypracování soupisu „Uměleckých památek Čech“. V ro-

tuto problematiku přináší v mnohém směru poučení o dobové tvorbě již proto, že průčelí soukromého domu se stalo koncem 19. století vlastně kvantitativně největším odbytištěm výtvarného umění.

Na pražských soukromých budovách lze od sedmdesátých let 19. století sledovat, jakým způsobem se vyvíjely ikonografické koncepce jejich výzdoby a jak vzrůstal význam průčelí jako platformy pro prezentaci zjevných i skrytých obsahů. U domovních průčelí se setkáváme s postupným prorůstáním významové složky do jejich výzdoby; prvky základního figurálního repertoáru (atlant, figura v michelangelovské pozici, maskaron, reliéfní medailon) zůstávají zpočátku bez atributů a dalších věcných prvků nebo jimi vyjadřují obecnější význam, záhy však také získávají obsah specifický, ikonograficky individuální. Významové prvky se zpočátku nejčastěji omezují na výzdobu portálu a jeho okolí; do počátku 20. století se pak vytvoří také koncepce výzdoby, rozvinuté po vzoru reprezentativních budov až po atiku s jednotným i vícevýznamovým programem a zahrnující celou škálu druhů figurálních složek. Do té doby se také ustálí několik základních tematických okruhů této výzdoby. Kromě vyjádření obecně relativně srozumitelné myšlenky nebo děje (alegorie vlastností, zobrazení osobnosti nebo historického či bájeného výjevu) je jedním z nejpodstatnějších reprezentace osoby majitele – stavebníka. Zejména tyto programy jsou pozoruhodné svou rozvinutostí a škálou vyjadřovacího rejstříku, mezi nimiž nechybí ani prvek portrétního a kryptoportrétního. Dalším méně známým tematickým okruhem je vztah se k místu, na němž stavba stojí, ukazující na potřebu vyjádření historické tradice i zachování génia loci.

Ivana Mladičová (nezávislý kurátor) – Figurální socha a modernistický objekt

Vymezením principů sochy a objektu se zevrubně zabýval sochař Zdeněk Palcr (1927-1996), své konzistentní úvahy, doprovázející soustředěnou sochařskou tvorbu, shrnul do několika textů (zvl. Giacomettiho postřeh a Záhadný výskyt skutečnosti a význam obrazu a sochy). Figurální sochu charakterizoval jako významově svébytnou, schopnou skrze téma stání sdělit filozofické poselství o lidské podstatě. U modernistického objektu, u něhož je jakýkoliv prožívaný postoj (včetně estetického) vyloučen, a jehož význam je odkázan na pravdu skutečnosti, postrádal životnost. Princip objektu Palcr považoval za mocnější, nejen kvůli jeho výraznému vlivu na umění druhé poloviny dvacátého století zdůrazňoval svou věrnost sochařství. Již od tvůrčích počátků (studoval v ateliéru Josefa Wagnera – VŠUP, 1945-1950) se zabíral tématem lidské postavy; vědom si významu odkazu díla Otty Gutfreunda, kladl v kompozici sochy důraz na prostorové vystavění plných kubizovaných objemů. V průběhu prvé poloviny šedesátých let původní plastičnost potlačil, čímž sochu otevřel plochou světlu – jeho význam spolu s významem hmoty tehdy upřednostňoval významu zobrazení. Stojící figuru, převažující téma následujících let, pojímal jako konfiguraci elementárních tvarů. Dospěl k vysoce zobečtné formě charakterizované vertikality, frontalitou a statuárností. Ač se kolem přelomu šedesátých a sedmdesátých let velmi těsně přiblížil tvorbě objektové, postupně svůj zájem opětovně zaměřil výlučně na sochu lidské figury, ve snaze přivést její výraz k maximální dokonalosti. Své tvůrčí směřování nepostrádající vnitřní napětí uzavřel návratem k figurám plných objemů a reálných tvarů, aby tak dostal konečnému přesvědčení o nezastupitelnosti původního významu sochy a obrazu, ač již nestihl vypracovat tato pozdní díla do finální podoby.

Marcel Fišer (Galerie Klatovy/Klenová) – Sochařská symposia 60. let 20. století a jejich rezonance v tehdejší Československu

Příspěvek je zaměřen na první desetiletí existence symposií, nové kolektivní formy vytváření a prezentace výtvarného umění, která se rozvíjela do roku 1959, kdy Karl Prantl v rakouském St. Margarethen uspořádal první akci s tímto jménem. Autor se

zabývá základními charakteristikami symposií a jejich ohlasy na výtvarné scéně tehdejšího Československa. Jedná se o významnou kapitolu i z pohledu zapojení českého prostředí do mezinárodních souvislostí v 60. letech a dočasného otevření zdejší výtvarné scény kontaktům ze zahraničí, což však bylo záhy násilně přerušeno normalizací. Kamenosochařská symposia v Hořicích a Vyšných Ružbachách, dvě symposia kovové plastiky (Košice, Ostrava), dvě symposia ve Vyšných Moravanech (dřevo, malba), symposium v umělohmotných materiálech ARTCHEMO v Pardubicích, grafické symposium v Banské Bystrici nebo bechyňská keramická symposia totiž na konci této dekády zařadila tehdejší Československo na samé čelo pomyslného žebříčku symposiálních aktivit. Za tímto fenoménem stála jak blízkost prvotního ohniska v sousedním Rakousku, relativně příznivá vnitropolitická situace, ale i tehdejší velice kvalitní a široká scéna, a to zejména sochařská, v níž idea symposií silně rezonovala.

Jiří Zemánek (nezávislý kurátor) – Přesahy v českém sochařství 1950-2000

Pro modernistické sochařství jsou příznačné různé podoby přesahů, které klasický status sochařství problematizují či překračují. Americká historička umění Rosalinda Krausová označila v této souvislosti modernistické sochařství za nomádké, za „sochařství v rozšířeném poli“.

Autor připomíná momenty charakteristické pro zmíněnou situaci modernistického sochařství. Předně je to citlivost pro prostor, který se často stává vlastním tématem sochařského díla; modernistický sochař nezřídka utváří prvotně prostor, nikoli tvar. V kontextu českého sochařství 2. poloviny 20. století jsou toho dokladem například díla K. Malicha a k obdobné specializaci došlo také u S. Zippeho a V. Ciglera. Dynamický náhled na realitu se pak v 60. a 70. letech dále rozvinul v kinetickém umění (M. Dobeš, A. Mlynářčík, S. Zippe) a v 90. letech jej pak v multimediálních interaktivních instalacích dále rozvíjeli mladí umělci jako F. Díaz a P. Svárovský (Silver).

Nejvíce se autor příspěvku zabývá přesahy, spojenými s novými vztahy sochařství ke krajině. Takzvaný land art, který změnil rámec, v němž se dosud krajina v umění vnímala, se rozvinul v široké spektrum projevů. Autor poukazuje na jeho historickou spojitost s krajinářskou architekturou, jež vyznačila i počátky poválečné české obdoby land artu, které se projeví především v teorii a praxi architekta L. Žáka. Na tento impuls navázali v 70. a 80. letech mladší sochaři v krajinářských projektech pro urbánní prostředí – M. Jetelová, K. Gebauer a J. Šimek. Některé vizionářské představy z konce 60. a počátku 70. let jsou rozvíjeny na tématu krajiny u V. Ciglera, H. Demartiniho a D. Chatrného, jež se nacházejí na pomezí radikální architektury a otevírají otázky soužití technické civilizace s přírodou. Ve tvorbě J. Beránka, I. Kafky a J. Ambrúze ze 70.-80. let se odráží mnoho z hlavního proudu zemního umění a v níž různými způsoby usiluje o hlubší sepětí s krajinou.

IV) VE STÍNU IDEOLOGÍ: DĚJINY UMĚNÍ A VÝTVARNÁ KRITIKA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Moderátoři – Marie Klimešová (FF UK) a Lubomír Slavíček (FF MU)

Úvodní slovo

Jedním z neuralgických bodů českého dějepisu umění zůstává stále nedostatečné poznání vlastní historie oboru, zejména oněch období, která byla výrazně poznamenána změnami ideologických východisek. Krátce trvající demokratické klima 1. republiky, vytvářející příznivé předpoklady pro nezávislé myšlení, bylo na dlouhou dobu vystřídáno totalitními doktrínami fašismu, nacismu a marxismu. Kromě dílčích,

ce 1961 obhájila disertaci „Malířství druhé poloviny 16. století v Čechách a na Moravě“. V kritickém roce 1968 na stránkách časopisu Umění publikovala objevnou stať o nástěnných malbách ve Svatováclavské kapli na Pražském hradě, o rok později přednášela se svou dlouholetou spolupracovnicí Dr. Jiřinou Hořejší na světovém kongresu dějin umění v Budapešti o „Jagellonském dvorském umění v Praze“. O tomto tématu pojednala také ve velké knižní monografii „Die Kunst der Renaissance in Böhmen“. Zde a v dalších studiích nově nahlížela spleť otázky dvorské kultury jagellonské doby v Praze bez panovníka – Vladislav Jagellonský poté, co se stal v roce 1490 uherským králem, sídlil trvale v Budíně. I dnes jde o velmi aktuální téma našeho i zahraničního dějepisu umění. Věčná škoda, že se neuskutečnila velká středoevropská výstava o umění jagellonské doby v Čechách, Polsku, Litvě a Uhrách připravovaná



ÚDU AV ČR po listopadu 1989, podporovaná prezidentem Václavem Havlem a iniciovaná též polskými kolegy. Pro akademické „Dějiny českého výtvarného umění“ Dr. Vacková napsala kapitolu „Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620“.

Od konce 60. let Dr. Vacková stále hlouběji pronikala do problematiky nizozemského a vlámského malířství 15. a 16. století. V časopise Umění psala o obrazech vlámských primitivů v československých sbírkách, v roce vyšla její velká kniha „Nizozemské malířství 15. a 16. století v československých sbírkách“ – ještě dlouho základní práce tohoto tematického zaměření pro zainteresované specialisty u nás i v zahraničí. V renomovaném nizozemském umělec-

kém čtvrtletníku Simiolus vyšla obsáhlá recenze od Ilji Veldmana (Free University Amsterdam).

Vzhledem k dnešnímu slavnostnímu setkání nejzajímavější etapu badatelské činnosti Dr. Vackové představují autorčiny práce zabývající se malířským uměním van Eycků, především světoznámým křídlovým oltářem v nizozemském Gentu. Zájem Dr. Vackové o umění van Eycků předurčily daleko do minulosti sahající souvislosti. Albert Kutal, který na brněnské fakultě přednášel o nizozemském umění, byl žákem profesora Eugena Dostála, odchovance vídeňské školy dějin umění. Eugen Dostál byl přítelem a obdivovatelem Maxe Dvořáka, který v roce 1904 publikoval slavnou, škoda že dodnes do češtiny nepřeloženou studii o umění bratří Eycků (*Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, 1904*).

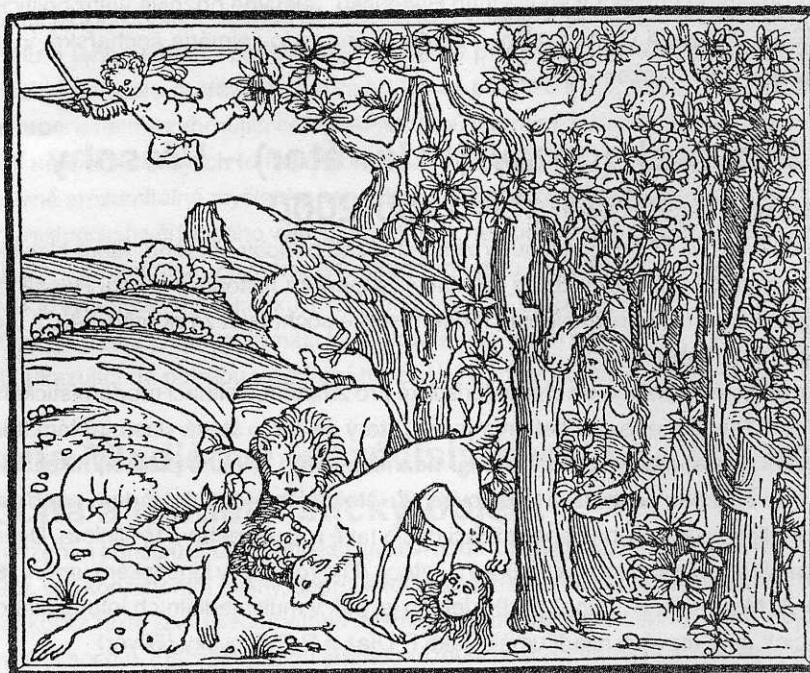
Kniha Dr. Vackové „Van Eyck“, vydaná v nakladatelství Academia v minulém roce, za níž dnes obdrží cenu F. X. Šaldy, vznikala velmi dlouho. Autorka publikovala už v roce 1974 stať o aktuálních metodologických přístupech ke gentskému oltáři. Sledovala případný ohlas husitských Čech v nizozemském malířství. Stalo se tak ve spolupráci s Dr. Františkem Šmahelem, pro tehdejší normalizátory nepřijatelnou osobností. Připomínám, že paní Dr. Vacková je neteří prof. Růženy Vackové, po únoru 1948 dlouhodobě vězněné, teprve po listopadu 1989 rehabilitované profesorky Karlovy univerzity, autorky významných prací z klasické archeologie a dějin umění (*Římské historické reliéfy, 1936; Věda o slohu 1, 1993*).

Ač k velkému úkolu připravena jako nikdo jiný u nás, Dr. Vacková přistoupila k napsání eyckovské monografie se značným zdráháním. Gentský oltář představuje jedinečný obrat evropského malířství na cestě k novodobému realismu, počátek hvězdné éry nizozemského malířství, ale také uměleckohistorickou záhadu nad záhadou. Téma patří v evropském dějepise umění k neobtížnějším, eyckovská literatura je nepřehledně početná a rozsáhlá.

Dnes paní Dr. Vackové děkujeme, že překonala tyto a další velké, osobní překážky a velmi obtížnou práci s vynaložením nezměrného úsilí tak úspěšně

většinou monograficky zaměřených studií o jednotlivých představitelích oboru nedošlo prozatím ke kritickému zpracování, které by se „sine ira et studio“ vyrovnalo s tím, jak hluboce a zásadně tyto ideologie poznamenaly náš obor.

Programový blok zaměřený na aktivitu historiků a kritiků výtvarného umění na našem území v letech 1918 – 1970 by měl naznačit především pluralitu osobních metodických přístupů a programů a míru jejich souvislosti jak s podmínkami centra a regionu a odlišnou národní příslušností, tak s dobovými uměleckohistorickými postoji a kulturně politickými programy a ideologiemi, ale také „napětí“ mezi dějinami umění a výtvarnou kritikou.



Vít Vlnas (NG) – Od Šestky ke trojkám

Příspěvek se zabývá úlohou neformálních společenstev českých uměleckých historiků (přátelské a žakovské okruhy) ve 20. – 40. letech 20. století při budování úředních kariér a obsazování klíčových míst v rámci oborových institucí (univerzitní stolice, muzea). Předmětem hlavního zájmu je stolní společnost Šestka (Vojtěch Birnbaum, Josef Cibulka, František Žákavec, Zdeněk Wirth, Jaromír Pečírka, Antonín Matějček), jejíž neoficiální působení se projevovalo na různých úrovních, mj. marginalizací vlivu Karla Chytila (a některých jeho žáků), později i Vincence Kramáře, dále péčí o „korektní“ výklad vlivu Maxe Dvořáka a vídeňské školy na český dějepis umění atd. Paradoxně, právě někteří členové Šestky a jejího širšího okruhu museli kolem roku 1948 čelit tlaku vlastních žáků, kteří si budovali své rané akademické kariéry na bázi příklonu ke stalinismu (Jaromír Neumann versus Oldřich J. Blažíček, účelové vstupy Jana Květa a Antonína Matějčka do KSČ). Akční „trojky“ v poúnorovém období, ovládané těmito arivisty, měly neskonale větší možnosti manipulace a přirozeně i anihilace nepohodlných jedinců, než jakými kdy disponovaly neformální kroužky typu Šestky. Personální čistky, které postihly obor na přelomu čtyřicátých a padesátých let, však byly v některých aspektech pouze vyvrcholením předchozího vývoje a opakováním známých scénářů.

Milena Bartlová (FF MU) – Popelčiny bílé ruce

Dějiny staršího umění (do konce baroka) v Československu jsou v etapě od 30. do 80. let 20. století často popisovány jako oblast, která se dokázala vyhnout neblahému vlivu totalitních ideologií, jemuž se studium moderního a současného umění ubránit nemohlo a také nedokázalo. Takovému obrazu ale odporuje nejen teoretický

předpoklad nutné situovanosti badatelů a jejich činnosti v jakémkoli oboru, ale také publikované texty. Jejich studium je však ztíženo metodickými limity, které před dnešního čtenáře kladou specifika veřejné a neveřejné komunikace v době vlády totalitních režimů. Zvláště zřetelně se tyto problémy jeví ze strany mladé generace, která postrádá předporozumění vyplývající z životní praxe v totalitním režimu, takže by mohla být dokonce ohrožena kontinuita diskursu českých dějin umění. Příspěvek se soustředil především na popis a charakteristiku metodických obtíží studia tématu s cílem naznačit možné budoucí cesty jeho zpracování.

Pavel Šopák (FPF SLU) – Meze možnosti: dějepis umění a výtvarná kritika ve Slezsku a na Ostravsku 1918-1938

Region českého Slezska a Ostravska se v meziválečném dvacetiletí jeví jako laboratoř různých přístupů k výtvarnému dílu, k jeho studiu, způsobu poznání, interpretaci a prezentaci v omezených možnostech periferie československého státu. Titulní „meze možnosti“ zároveň signalizují složitosti prosazení moderního díla v prezentaci publiku vzhledem k jeho poučenosti, vkusu, intelektuálním možnostem, intervencím politiky do nepolitické sféry výtvarné kultury apod., a zároveň avizují měnící se společenskou prestiž historika umění a výtvarného kritika, jeho profesionalizaci nad rámec jiných pracovních a společenských aktivit. Jeho nároky na multiplikaci soudů a poznatků v publicistice a státem garantované a prosazované osvětové činnosti se střetávají se snahou zvyšovat odbornost přístupu ke studovanému materiálu a s úsilím o dobově podmíněný vědecký charakter činnosti.

Marie Rakušanová (GHMP) – Od křesťanského chrámu k pětícípé hvězdě. Od Fillova Čtenáře Dostojevského k Foltýnovu Dostojevskému

Tento příspěvek směřuje od srovnání dvou expresivně akcentovaných děl s příbuzným námětem, Fillova „Čtenáře Dostojevského“ z roku 1907 a Foltýnova „Dostojevského“ z roku 1922, k všeobecnějším úvahám na téma postupného promítání různých ideologických modelů do uměleckých programů, či záměrů expresionismem poznamenaných tvůrců. V zahraniční literatuře byla problematika politických a ideologických konotací expresionismu v minulosti zpracovávána již řadou badatelů a teoretiků. Mnozí z nich nezůstali v oblasti bádání o německém expresionismu pouze u zkoumání jeho angažovanosti v socialistických hnutích výmarského Německa, ale dospěli k vytyčení paralely mezi expresionismem a nacistickou ideologií.

Jako jeden z prvních upozornil na propojení expresionismu a jeho kulturní politiky s nástupem nacistů k moci maďarský spisovatel a filozof György Lukács. Podle něj expresionisté vzestup nacismu umožnili svým ignorováním ekonomických a ideologických souvislostí umění. S fašismem dali do souvislosti expresionismus Alfred Kurella a Klaus Mann ve svých článcích z roku 1938.

V českém prostředí byla situace zcela odlišná a právě posun, ke kterému došlo ve Foltýnově díle ve srovnání s obrazem Fillovým, má napomoci formulovat otázky, které by mohly otevřít diskusi na toto téma. Jakým způsobem se Foltýnovo dílo, vzniklé rok po jeho vstupu do KSČ, hlásí k předválečnému českému expresionismu a kuboexpresionismu? S jakými symboly Filla a Foltýn pracují a co jimi tlumočí? V jakém vztahu k dílům byly momentální životní postoje obou tvůrců? Jakým způsobem lze vyhodnotit zásadní rozdílnost celkového ideového ladění obou námětově příbuzných obrazů?

Zkoumání vztahu těchto dvou obrazů, které v tvorbě obou tvůrců zaujímají ojedinělé postavení, má upozornit na zvláštní a ne úplně typický doklad pohybu na české umělecké scéně před a po první světové válce.

dokončila. Přiřadila se tak k několika málo českým historikům umění, kteří na vysoké úrovni knižně pojednali velké téma evropských dějin umění. Z posledních mnoha desetiletí lze uvést snad jen práci Rudolfa Chadrabý o Apokalypse Albrechta Dürera.

Především je ovšem třeba vyzvednout vzácnou osobnost paní Dr. Vackové, pro niž ani odchod do důchodu, ani neobyčejně těžké onemocnění neznamenal konec odborné činnosti. Jako účastník tehdejší aféry jsem byl svědkem, jak statečně Dr. Vacková odporovala komerčnímu zneužití boschovského obrazu v opočenské sbírce. Všichni známe autorčiny krásně napsané články o obrazech starých nizozemských mistrů, publikované v 90. letech minulého století v Literárních novinách (souborně vyšly v roce 2001 zásluhou Martina Nodla).

Jsme rádi, že paní Dr. Jarmila Vacková je dnes mezi námi a že jí můžeme osobně blahopřát k udělení desáté výroční Ceny F. X. Šaldy.

Ivo Hlobil

Profesor Petr Wittlich obdržel v říjnu stříbrnou medaili Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a v listopadu zlatou medaili Univerzity Karlovy.

Profesor Pavel Štěpánek převzal dne 12. prosince řád komtura Isabely Kastilské, udělený mu španělským králem Juanem Carlosem I.

Profesory byli dne 6. listopadu jmenováni Petr Fiedler (Universita Innsbruck, JČÚ) a Roman Prahla (UK).

Redakční rada tohoto Bulletinu, vycházejícího pouze dvakrát ročně, se těší na to, že zde brzy bude možné zaznamenat ustálené obsazení odborných funkcí v NPÚ, případně na MK ČR, k nimž došlo v poslední době.

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI V ČESKÝCH ZEMÍCH

Ročník 18 / Volume 18

Vydává / Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti v českých zemích (UHS) / Czech Association of Art History (CAAH)
Vychází 2x ročně / Published twice a year
Redakce / Editors: S. Dobalová, A. Horová, M. Klimešová, L. Konečný, I. Muchka, R. Pahl, L. Slaviček

Grafická úprava / Layout: Ivo Purš

Adresa redakce / Editorial Address:

UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1

Tel. 222 183 504, 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

© Uměleckohistorická společnost v českých zemích

Toto číslo vychází dne 23. prosince 2006.

Příští číslo má uzávěrku 9. března 2007.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti): Mgr. Václava Pštrosova, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1. Úřední hodiny: středa 8.30-11.30, 12.30-15.30 hod. (také po předchozí domluvě na tel. č. 221 183 504 nebo el. poštou). E-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na 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 účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytiřská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Hotově lze rovněž platit v sekretariátu UHS a na valné hromadě. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně (legitimaci s příloženým 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 pro mimopražské členy, ale mohou ji využít i ostatní.

ČTĚTE PROSÍM NAŠI AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU:
www.dejinyumeni.cz

**PIŠTE NÁM TAKÉ NA E-MAILOVOU
ADRESU: uhs@post.cz**

Lada Hubatová-Vacková (CTS/VŠUP) – Z izolace do otevřených mezinárodních souvislostí: Pierre Restany a české umění v letech 1960-1970

Francouz Pierre Restany (1930-2003) byl předním západoevropským uměleckým kritikem, pohybujícím se již od padesátých let mezi kontinenty. Svou osobní angažovaností v mezinárodní asociaci kritiků, publikační činností a živým vztahem s umělci mnoha národností výrazně spoluutvářel diskurz a kategorie umění druhé poloviny 20. století.

Restany od poloviny padesátých let vnímal informel jako výrazově vyčerpaný anachronický jev. Od roku 1955 prosazoval čistou senzitivitu a přístup Yvese Kleina, v roce 1960 založil skupinu Nových realistů, plédoval pro happening, mec-art, sociologii umění. Od konce šedesátých let nacházel východisko z estetické krize v hlubším vztahu technologie a umění, které prozíravě stopoval skrze masová média a design. Nedůvěřoval optice majoritního západoevropského výkladu dějin umění, svůj zájem obracel na americký pop-art a určité obrodné tvůrčí síly vyhledával také v oblastech izolovaného komunistického bloku, zejména v Polsku a bývalém Československu. Do Československa – a především do Prahy – se opakovaně počínaje rokem 1960 vracel a navázal zde osobní kontakty s místními umělci a teoretiky. Příspěvek se zaměřuje na Restanyho výklad českého umění šedesátých let v kontextu jeho kritické reflexe evropského, potažmo amerického umění.

V letech 1960-1970 se Restanyho interpretace českého umění vyvíjely, byly korigovány českými teoretiky, zejména Jiřím Padrtou a Jindřichem Chalupěckým. V první vlně po roce 1960 ho zaujali Aleš Veselý a Jiří Balcar. Ve druhé polovině šedesátých let byl nakloněn tvorbě Jiřího a Běly Kolářových, a Milana Knížíka. Tyto umělce Pierre Restany včlenil do dominantního, nadnárodního, jím formulovaného uměleckého proudu nového realismu.

05 -02- 2007



ČTRNÁCTIDENÍK SOUČASNEHO VYTVARNEHO UMĚNÍ | FORTNIGHTLY JOURNAL OF CONTEMPORARY ART



Asociace starožitníků, člen mezinárodní konfederace obchodníků s uměleckými díly C.I.N.O.A.
www.asociace.com