



BULLETIN 1 | 2011



Muzeum umění v dnešní Evropě
Rozhovor s Martinou Pachmanovou
Recenze knihy Genius loci



Spolkové aktuality	3
Téma: Muzeum umění v dnešní Evropě – problémy, řízení, orientace	
KRITICKÉ MUZEUM UMĚNÍ: POKUS O TRANSFORMACI NÁRODNÍHO MUZEA VE VARŠAVĚ Katarzyna Murawska-Muthesius	4
CENTRÁLNÍ MUZEUM UMĚNÍ DNES A TADY: DVĚ Z MNOHA OTÁZEK Vít Vlnas	7
NĚKOLIK BANALIT NA TÉMA ŘÍZENÍ MUZEA (UMĚNÍ) Marek Pokorný	12
O MEZERÁCH, KTERÉ JE POTŘEBA ZAPLNIT. ROZHOVOR S MARTINOU PACHMANOVOU	
Veronika Šubrtová – Zuzana Štefková – Lucie Šmardová	13
RECENZE KNIHY CHRISTIANA NORBERGA-SCHULZE	
GENIUS LOCI: KRAJINA, MÍSTO, ARCHITEKTURA	
Filip Šenk	15
MALÁ VZPOMÍNKA INSPIROVANÁ VELKOU VÝSTAVOU (U PŘÍLEŽITOSTI 100. VÝROČÍ NAROZENÍ ANNY MASARYKOVÉ)	
Charlotta Kotiková	17
Odborná setkání	
CESTA DO HLUBIN SBĚRATELOVY DUŠE – SBĚRATELÉ A MECENÁŠI 20. STOLETÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ Jakub Hauser	18
RESURRECTED TREASURE Jiří Roháček	18
MEZINÁRODNÍ KOLOKVIUM KRÁLOVSKÝ DVŮR A MĚSTO Klára Benešová	19
SEMINÁŘ C-MAP V MUZEU MODERNÍHO UMĚNÍ V NEW YORKU Vojtěch Lahoda	21
31. ROČNÍK PLZEŇSKÉHO SYMPOZIA: NAŠE ITÁLIE. STARÁ I MLADÁ ITÁLIE V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ Pavla Machalíková – Taťána Petrasová	22
SETKÁNÍ DOKTORANDŮ MEDIEVISTICKÝCH STUDIÍ V PRAZE Martina Kudlíková	23
KONFERENCE HISTORICKÁ OLOMOUC XVIII. MĚSTO V BAROKU. BAROKO VE MĚSTĚ Ondřej Jakubec	24
Obituaria	
ZA MOJMÍREM HORYNOU Vít Vlnas	25
VĚRA JIROUSOVÁ Johana Lomová	25
RUDOLF CHADRABA Ivo Hlobil	26
Personalía	
.....	26

Obrázek na titulu:

Neznámý fotograf, Šlechtická společnost v lázních Libverda, šedesátá léta 19. století, albuminový papír. Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

Zveme všechny členy Uměleckohistorické společnosti

na **Valnou hromadu UHS**, která se koná v **pátek 27. května 2011** ve velké posluchárně (č. 115) Vysoké školy uměleckoprůmyslové, Praha 1, nám. Jana Palacha 80.

10.00–12.00 spolkový program: zprávy výboru, volba nového výboru, předání Ceny UHS, Ceny Josefa Krásky a Baderova stipendia, různé.

14.00–16.30 odborný program: diskusní odpoledne „Hodnota umění v kontextu památkové péče“ připravili Martin Mádl a Taťána Petrasová. Na téma možností a limitů historiků umění při formulaci hodnotových soudů ve vztahu k uměleckým památkám, a důsledků, které z toho plynou pro památkovou péči, vystoupí mj. Kateřina Bečková, Milena Bartlová, Martin Horáček a Rostislav Švácha. Na odpolední program jsou zváni všichni zájemci!

V souladu se zněním Jednacího a organizačního řádu UHS zveřejňujeme zde kandidátku k volbám do nového výboru.

Jeho členů bude 11, takže na platném volebním lístku budou muset být nejméně čtyři jména škrtnuta.

Kandidátka k volbám nového výboru UHS

1. Milena Bartlová (AVU Praha)
2. Jan Beránek (NPÚ Praha)
3. Marcel Fišer (GVU Cheb)
4. Jan Klípa (NG Praha)
5. Hynek Láta (JČU České Budějovice)
6. Radka Miltová (MU Brno)
7. Roman Musil (ZG Plzeň)
8. Michaela Ottová (UK Praha)
9. Michal Patrný (NPÚ Praha)
10. Anna Pravdová (NG Praha)
11. Zuzana Štefková (VŠUP Praha)
12. Alena Volrábová (NG Praha)
13. Tomáš Winter (ÚDU AV ČR Praha)
14. Veronika Wolf (Lobkowiczské sbírky, Praha-Nelahozeves)
15. Jana Zapletalová (UP a Muzeum umění Olomouc)

Nové členské průkazy UHS



Na Valné hromadě 27. května 2011 budou vydávány objednané nové členské průkazy. Prosíme, počítejte při příchodu s časovou rezervou na vyřízení této transakce.

Cena 40,- Kč se připočítává k platbě členského příspěvku. Nejlépe je uhradit ji hotově na místě. Nové průkazy bohužel nemůžeme zasílat poštou! Pokud se nemůžete dostavit na tuto Valnou hromadu, bude karta uložena na sekretariátě, kde si ji můžete vyzvednout později; můžete také požádat někoho z kolegů, aby ji vyzvedl a zaplatil za vás. Letos na podzim budou

objednány dodatečně průkazy pro ty, kdo si je neobjednali nyní. Platbu bude v tomto případě možné provést předběžně rovněž v hotovosti na Valné hromadě 2011.

Nové průkazy mají podobu plastových karet s embosovaným jménem. Jejich platnost bude vyznačovat přelapka s datem a bude vždy od jedné valné hromady k další, tj. od května do května běžného roku. Pro ty, kdo vstoupí do UHS v mezidobí, budou vydávány jako dočasně platné dosavadní papírové průkazky s fotografií.



Téma: MUZEUM UMĚNÍ V DNEŠNÍ EVROPĚ – PROBLÉMY, ŘÍZENÍ, ORIENTACE

Uměleckohistorická společnost (UHS) se dlouhodobě zabývá nejen otázkami, které se týkají odborného provozu muzeí (galerií) umění, ale také problémy jejich řízení a organizace. V souvislosti s aktivitou Ministerstva kultury ČR, jež měla být původně cílena k nově koncipovanému zadání pro výběrové řízení na generálního ředitele Národní galerie v Praze, jsme se rozhodli uspořádat kolokvium, jež by se věnovalo výměně zkušeností s řízením, organizací a také s posláním velkých muzeí umění. Díky osobním kontaktům členů výboru UHS jsme navázali spolupráci s CEFRES Praha. Jeho ředitelka, prof. Françoise Mayer uvítala naši iniciativu a poskytla jí pevný a zároveň široký rámec nabídkou, abychom kolokvium uskutečnili ve spolupráci s jejím dlouhodobým záměrem věnovat pozornost českým institucím paměti.

Díky této spolupráci a díky osobnímu zaujetí Markéty Theinhardt nabylo kolokvium na rozsahu i významu, který by jinak zůstal pro malou odbornou společnost, jakou je UHS, nedostupný. CEFRES a Francouzský institut v Praze především pozvaly zahraniční hosty, kteří mohli významným způsobem přispět k diskusi svými zkušenostmi jak z prostředí západní Evropy (E. Starcky, ředitel Musées-châteaux Compiègne et Blérancourt; M. Theinhardt, studijní program muzeologie, Université de Paris-Sorbonne/Paris IV; J. Sillevius, board of trustees Rijksmuseum den

Haag), tak i ze zemí sdílejících postkomunistickou zkušenost (K. Murawska-Muthesius, zástupkyně ředitele Muzeum Narodowe Warszawa; A. Kusá, generální ředitelka Slovenské národní galerie Bratislava). Druhým příspěvkem francouzské strany bylo poskytnutí konferenčního sálu s technikou a především tlumočnického servisu, což umožnilo skutečně živou výměnu názorů mezi zahraničními hosty a českou zainteresovanou veřejností. Ta dominovala i druhé části programu – panelové diskusi různých osobností české muzejní scény (J. Anděl, V. Havránek, M. Koleček, M. Pokorný, V. Vlnas, A. Volrábová, V. Wolf), již moderovala předsedkyně UHS M. Bartlová. Publikum, jež se rovněž aktivně do diskuse zapojilo, čítalo asi 100 osob z celé republiky, přičemž výrazně převažovali představitelé mladší generace. Přítomni byli i pracovníci Ministerstva kultury ČR (náměstkyně ministra A. Matoušková, ředitel odboru muzeí a galerií T. Wiesner).

I když nelze přínos kolokvia zformulovat jako přehledně formulovaný text, je nesporné, že otevřená a soustředěná diskuse, obohacená zasvěcenými pohledy do situace v zahraničí, jedinečným způsobem přispěla k vyjasnění řady problémů spojených s praxí i posláním českých muzeí umění. Otiskujeme nejzajímavější příspěvky z první části jednání.

MB

Kritické muzeum umění: pokus o transformaci Národního muzea ve Varšavě

Katarzyna Murawska-Muthesius

Národní muzeum ve Varšavě v roce 2012 oslaví 150. výročí založení. Za tu dobu změnilo mnohokrát svou identitu. Při založení v roce 1862, tedy v době, kdy Varšava byla okupována carským Ruskem, to bylo skromné Muzeum umění s hrstkou starých mistrů, spojené s uměleckou školou. Postrádalo stálé sídlo a svým současníkům bylo téměř neznámé. Když v roce 1918 Polsko získalo samostatnost, rychle se proměnilo ve velké Národní muzeum, v „pokladnici“ Polska a bylo nově financováno městem. Sbíraly se veškeré umělecké předměty od archeologie k užitému umění, polské i zahraniční, až po orientální sbírky, tisky a kresby, mince a medaile, ale také fotografie, a to vše v časovém rozpětí od antiky po začátek 20. století. Instituce se vyvinula v plnohodnotné univerzální přehledové muzeum, které začlenilo polské umění pevně do rámce civilizačního pokroku.¹ Doba prosperity muzea přišla pod vedením ředitele Stanisława Lorentze,

kteří nastoupil v roce 1935 a v úřadu zůstal až do roku 1982. Ten našel prostředky na dokončení nové budovy muzea v roce 1938 a instituci radikálně modernizoval snížením počtu oddělení a zaměstnáním profesionálních historiků umění jako kurátorů sbírek. Také se mu povedlo přilákat pozornost mnohem širšího publika díky tomu, že zrušil vstupné a kladl náležitý důraz na vzdělávání a propagaci, a především ustanovil velmi dobré vztahy s městem. I přes změnu politické moci po roce 1945 se muzeum pod Lorentzovým vedením dále rozvíjelo. Byl schopen pro dobro instituce využít nový politický systém. Muzeum převzal stát a dostalo se mu vedoucího postavení mezi polskými muzejními institucemi. Nařízené znárodnění soukromého vlastnictví bylo využito k rozšiřování sbírek a k získávání nových prostor ve znárodněných palácích. Konec Lorentzovy vlády přišel se stanným právem v roce 1982, když už mu bylo přes osmdesát let. Od té doby se řada

ředitelů a jejich náměstků snažila v monolitické struktuře instituce zavést změny, přičemž pracovali odlišnou rychlostí a měli různé názory.

Tento text se zaměřuje na nedávné plány, jak restrukturalizovat a přetvořit Národní muzeum ve Varšavě, vzniklé pod vedením prof. Piotra Piotrowského a mne samotné během našeho působení na pozici ředitele a náměstkyně po relativně krátkou dobu, od léta 2009 do podzimu 2010. Text nenabízí jasný výčet toho, co dělat a co nedělat při transformaci postkomunistických muzejních institucí v Evropě v době pozdního kapitalismu. Naopak, je napsán z pozice „zúčastněného pozorovatele,“ jen několik měsíců poté, co jsem opustila ředitelský tým, a jako takový tudíž nabízí spíše řadu úvah než vyvážený seznam úspěchů a chyb. Navíc se zaměřuje na vybraná témata nastiňující koncept kritického muzea, zatímco stranou nechává řadu souvisejících témat, jako je třeba rozvoj prostor a hlavní budovy, získávání financí, nové organizační členění nebo digitalizaci sbírek.

Krátká autobiografická poznámka je zde na místě. Pracovala jsem v muzeu mezi lety 1980–1990 jako kurátorka italského malířství a na konci roku 1990 jsem se přestěhovala do Velké Británie. Do muzea jsem se vrátila v roce 1992, kdy mi bylo nabídnuto místo hlavní kurátorky. Měla jsem pomoci novému řediteli Włodzimierzowi Godlewskému zavádět reformy cílené na dohnání „Západu“.² V roce 2009 mě přizval Piotr Piotrowski, nově jmenovaný ředitelem, abych převzala pozici náměstkyně odpovědné za vědecký výzkum, publikace a výstavy. Vyhlídka na radikální přetvoření muzea, vyrovnávajícího se s kritikou a názory nové muzeologie, spolu s uplatňováním mých zkušeností s výstavami a publikacemi v Britském muzeu, byla velmi lákavá. Ta nabídka byla příliš dobrá, aby jí šlo odolat.

Když jsem přišla zpět po 16 letech ve Spojeném království, budova, galerie a zaměstnanci se zdáli téměř nezměnění. Vypadalo to, že hlavní problém instituce spočívá v kritickém podfinancování a přezaměstnanosti, protože většina peněz od Ministerstva kultury a Národní památkové péče byla vynakládána na platy zaměstnanců. V důsledku toho každá další aktivita, jako výstavy nebo publikace, musela mít externího sponzora, který na oplátku očekával značně viditelné velké logo a svou dávku slávy. Co se změnilo, byl vzhled výstav, které vytvářeli nejlepší designéři, a velikost katalogů, které se proměnily v luxusní předměty, marnotratně ilustrované, a na nichž se nešetřilo. Ovšem chybějící distribuční síť, vyjma muzejního obchodu, lpění na starém modelu catalogue raisonné, a nedostatek publikací v cizích jazycích nemohly rozšiřovat množinu potenciálních kupců a množství publikací tak zůstalo neprodáno. Navíc přes zvyšující se náklady byla velká většina výstav vymyšlená kurátory muzea připravovaná pro lokální varšavské publikum, v nejlepším případě bylo možné je nabídnout jako putovní dalším polským muzeím. Byl zde výslovný odpor přemýšlet o mezinárodních

výstavních projektech v partnerské spolupráci se zahraničními muzei a financovaných evropskými granty.

Další okruh problémů je spojen s absencí jasně dané identity muzea, která by odpovídala současným výzvám. Přes značné investice do výstav a publikací, obraz běžně spojovaný s muzeem v médiích měl daleko k přitažlivosti. Buď byl redukován na záběry lidí stojících frontu před hlavním vchodem, aby se setkali s mistrovskými díly dovezenými ze zahraničí (implikující úspěch), nebo na obraz prázdných muzejních sálů pokrytých příslovečným „prachem“ (naznačující pochybení). Narůstající opomíjení muzea na kulturní mapě Varšavy a klesající počty návštěvníků byly také spojeny s rozrůstající se konkurencí v podobě nově zakládaných zdejších muzeí, jakými jsou např. Muzeum varšavského povstání nebo Muzeum moderního umění. Obě tato muzea jsou velmi aktivní a inovativní v hledání kontaktu s návštěvníky. Navíc vzal za své monopol představovat vysoké umění a mistrovská díla ze zahraničí, což bylo výhradní právo muzea od třicátých let 20. století. Toto právo bylo narušeno dalšími varšavskými uměleckými institucemi, např. Královským hradem nebo Palácem Wilanów, které rozvinuly podobnou výstavní politiku tvrdě bojující o přízeň veřejnosti. Bylo nám, Piotru Piotrowskému a mně, zřejmé, že Národní muzeum ve Varšavě jasně potřebuje nejen celkovou rekonstrukci, ale zásadní přetvoření. Potřebovalo podle našeho názoru zcela novou strategii, která by otevřela možnosti nabízené různorodými sbírkami, pověstí a také odborností zaměstnanců, aby bylo možné vytvořit nové propojení se společností, a také znovu umístit muzeum na mapu Varšavy, Polska i Evropy. Nelze soupeřit s největšími světovými muzei v počtu „mistrovských děl“, jediná možnost byla navrhnout nový originální koncept muzejní instituce, která by se neomezovala na opakování existujících západních modelů, ale naopak by získávala sílu ze specifčnosti své zeměpisné polohy na okraji Evropy, a tak by podněcovala a rozšiřovala kánon světového kulturního dědictví.

Piotr Piotrowski navrhl ideu kritického muzea, to znamená, že muzeum využívá své zdroje k účasti na veřejných debatách o zásadních tématech současné společnosti. Jeho teorie kritického muzea jako fóra byla vytvořena v protikladu k jiným modelům muzejních institucí a ve shodě s novými koncepty vzešlými z muzeálních studií. Vzpírá se modelu chrámu umění, mauzolea, ale i současnému modelu „macdonaldizovaného“ muzea redukováného na nabízení zábavy. Nezapomeňme, že všechny tyto koncepty muzea ochraňují zájmy vládnoucí elity při výchově a vzdělávání ve společnosti a vylučují oslabené a minoritní třídy. Piotrowski naopak převzal model umělecké instituce, která se manifestačně hlásí ke svému podílu na aktuálních tématech současného světa. Prototypy kritického muzea lze vidět mezi muzei současného umění, jako je Museum of Contemporary Art v Los Angeles, které, jak tvrdí Hans Belting, má za svůj hlavní objekt zájmu současný svět spíše než samotné umění. Dalším zdrojem inspi-

¹ Carol Duncan – Allan Wallach, *The Universal Survey Museum*, *Art History* 3, 1980, č. 4, s. 448–469.

² Mezi úspěchy této krátké doby patří první Newsletter muzea, první vydaná Výroční zpráva zaznamenávající aktivity a zaměřená na potenciální sponzory z utvářejícího se soukromého průmyslu. Dále kapesní průvodce sbírek. Po roce jsem se vrátila do Spojeného království, abych rozvíjela své bádání a učení v Britské akademii. O necelé dva roky později byl Włodzimierz Godlewski donucen odstoupit na základě požadavku odborového svazu muzea.



hovaných „novými dějinami umění“, jež problematizují neutralitu estetických hodnot, objektivitu umělecko-historických režimů, propojení s mocí a nadvládu jednoho autoritativního hlasu kurátora. Navíc univerzální kánon umění a představu „mistrovského díla“, jak byla vytvořena hlavním proudem západních dějin umění, lze zpochybnit právě v instituci, která se pohybuje na okraji „Západu“, a tak sama na sobě zažívá mechanismus vyloučení z kánonu „Západem“ stanoveného světového dědictví. Národní muzeum ve Varšavě se svými 800 000 uměleckými objekty, z nichž jen malá část je široce brána na vědomí mezinárodní komunitou historiků umění a archeologů, bylo ideální arénou, skutečným fórem pro projekt, který poodkrývá vykonstruovanou povahu „mistrovského díla“. Bylo fórem pro šíření nových způsobů uvažování o umění a vizuální kultuře mezi návštěvníky muzeí, jež by měly posílit roli veřejnosti v tomto procesu. V této době se v nových společnostech východní střední Evropy začalo zřetelně a veřejně diskutovat o tématech společenské a národnostní nerovnosti, xenofobie a homofobie, stejně jako na „Západě“. Bohaté sbírky muzea nabídlý zdánlivě nekonečné pole působnosti. Pečlivě naslouchat mnoha

race bylo pojetí post-muzea, vytvořené Stuartem Hallen a Eilean Hooper Greenhill i dalšími. To se snaží posílit postavení diváka, zpochybňuje nedělitelnou autoritu kurátora, ukazuje konflikty a napравuje sociální nerovnosti.³

Novým a nejvíce troulfálním úkolem byla aplikace takového modelu „angažované umělecké instituce“ na typ muzea obecně přehledového, které upřednostňuje umění minulosti, je vnímáno jako „přirozené“ konzervativní a soustřeďuje se na uchování kulturního bohatství a na reprodukování existujícího kánonu spíše než na jeho rozvracení. Dále bylo jasné, že projekt proměny muzea umění v době globalizace nemůže být omezen pouze na celosvětový okruh zájemců o muzea současného umění, ale musí také dosáhnout postavení největších muzeí umění a jejich sbírek světového kulturního dědictví, které jsou většinou shromážděny na „Západě“. To jsme považovali za svou šanci.

Použití modelu kritického muzea, který je téměř nemožné dnes zavést pro ředitele a správní rady nejbohatších sbírek na světě, jež jsou zatíženy „ekonomií nehmotného“, se nám zdálo být snáze představitelné v naší části Evropy. Zde by mohl být takový koncept zaveden do praxe na půdě umělecké instituce, která byla postavena na modelu obecně přehledového muzea. Zároveň měl být tento koncept také znovu promyšlen, a to za pomoci pojmů navr-

hlasům starých artefaktů z různých částí světa, a přitom mít na mysli palčivé otázky současnosti, neodřezávat tato díla od obav a tužeb současného světa – to by mohlo umožnit, aby kritické muzeum oslovovalo širší průřez společnosti. Nesloužilo by již jen milovníkům umění ze středních vrstev, ale, slovy Andrese Huyssena, nabízelo by prostor, „kde se kultury světa mohou střetávat a ukazovat svou různorodost, dokonce nesmiřitelnost, kde se mohou spojovat, křížit se a žít spolu v pohledu a paměti diváka.“⁴

Za všechny příklady uplatnění takového projektu, odmítnutého mnoha našimi kritiky, ať už proto, že jej považovali za příliš teoretický, nebo příliš rouhavý, zmíním pouze dva. Prvním byla akce nazvaná *Interventions/Zásahy*, představující některá neočekávaná střetnutí v prostoru stálých galerií. Druhým byla výstava *Ars Homo Erotica*. Je jasné, že *Interventions/Zásahy*, které se snažily zpochybnit linearity uměleckohistorického vyprávění, zrušit hranice mezi stálými galeriemi muzea a napomoci divákovi, aby si zformoval své vlastní vysvětlení těchto střetnutí, nebyly novou myšlenkou. Odkazovaly na jiné projekty provedené dalšími světovými muzei, stačí zmínit jen *The Ashmolean Museum* v Oxfordu nebo *Drážďanskou galerii*. Úkolem bylo rozhodnout o přestavění galerie bez nákladů, zrušit okouzující designované výstavy a vše založit pouze na síle vzájem-

ného srovnávání. Kurátoři a opravdu všichni zaměstnanci muzea přijali tento úkol s nadšením, navrhovali a připravovali řadu „zásahů“, jen aby za pár týdnů přišli o vlastní tvořivé myšlenky kvůli chybějícímu „cíli“. Akce nicméně měla dobrou odezvu v médiích, zatímco reakce diváků byly smíšené, aniž by je usměrňovaly vzdělávací programy nebo propagační strategie.

Naopak výstava *Ars Homo Erotica* přilákala enormní pozornost od chvíle, kdy byla ohlášena v programu nadcházejících výstav. Také se jí dostalo velmi různorodých reakcí publika, stejně jako od médií různé politické orientace, a to nejen v Polsku, ale i ve světě, od Kanady po Rusko. Využili jsme jak bohaté sbírky umění minulosti, tak díla umělců východní a střední Evropy. Výstava se opírala o tvrzení, že homoerotická představivost a homoerotická estetika hrají důležitou roli ve vysokém umění všech dob a kultur. Díla v galerii i v depozitářích Národního muzea ve

Varšavě byla vystavena homosexuálnímu pohledu, který odkryl širokou paletu homoerotických témat a vnímání, jež byly v umění vždy přítomné, od antiky po současnost. Vizualizací důležitosti a kontinuity homoerotické reprezentace v dějinách umění výstava vtáhla největší uměleckou instituci v Polsku do veřejné debaty o právech gayů a leseb. Dostala tak úkolu napsat scénář možné proměny obecně přehledového muzea na kritické muzeum, které je schopné vzít na sebe aktivní účast při veřejných debatách o základních tématech občanské společnosti.

Odpor proti projektu kritického muzea ze strany většiny zaměstnanců muzea a správní rady, zplnomocněné jmenovat a odvolat ředitele, vedly k naší rezignaci. Koncept kritického muzea, formulovaný a ověřený na tradičním muzeu umění, tu zůstává jako inspirace a možnost, jíž je možné se chopit.

Překlad Filip Šenk

³ Pro další informace o diskuzi o modelech muzea, viz Janet Marstine (ed.), *New Museum: Theory and Practice*, Malden MA: Blackwell Publishing, 2006.

⁴ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York and London: Routledge, 1994, s. 35.

Centrální muzeum umění dnes a tady: dvě z mnoha otázek

Vít Vlnas

Zklamal všechny, kteří očekávají, že budu hovořit o Národní galerii. Myslím si, že je dnes mnoho věcí, které nás trápí společně a které dobře zapadají do tématu současného setkání. Z těch, jež pokládám za závažné, se pokusím pojmenovat alespoň dvě.

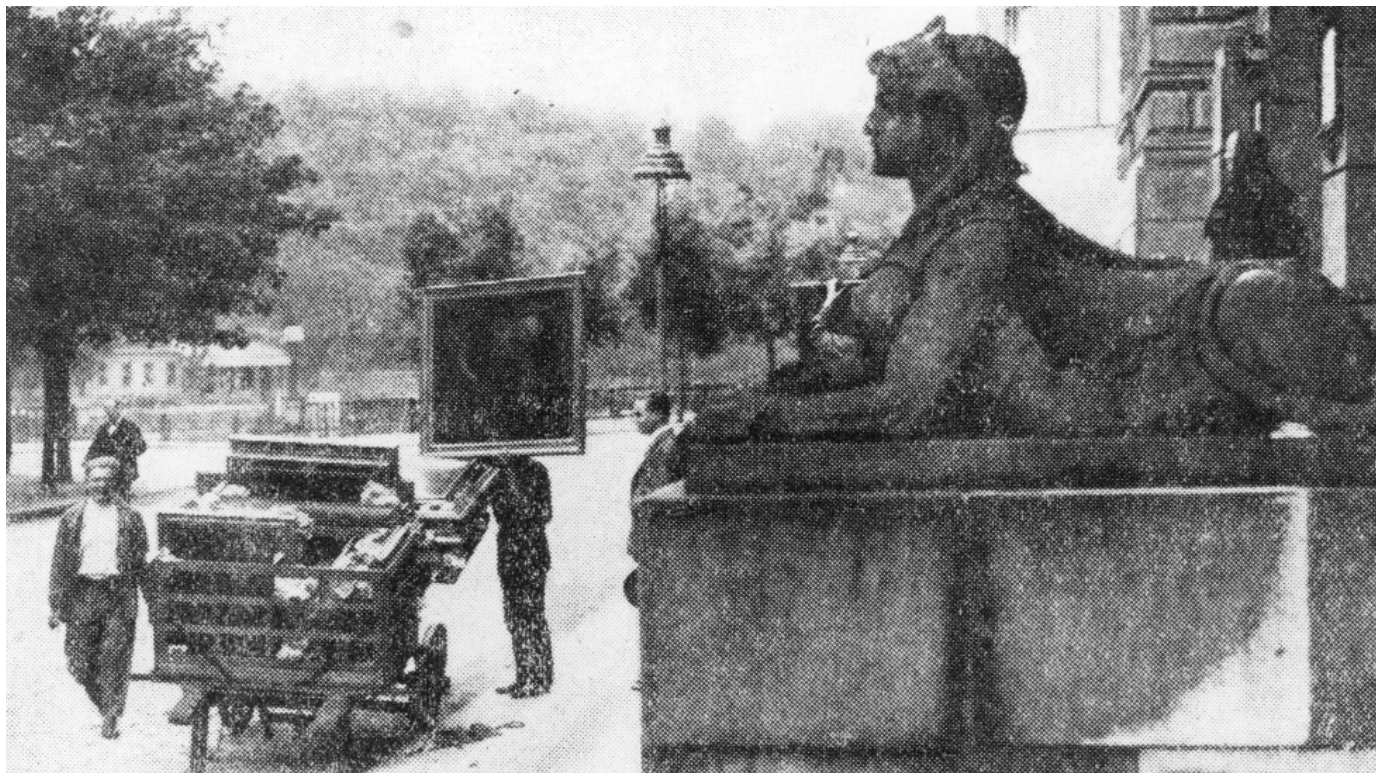
Jak se stavíme ke stálým expozicím uměleckých muzeí a galerií?

Byl bych nerad obviněn z toho, že jsem snad nepřítelem velkých, návštěvnický atraktivních výstav provázených důkladně zpracovanými vědeckými katalogy, dostupnými všem zájemcům ode dne vernisáže. Přesto se přiznám, že mi jako muzejníkovi i pedagogovi velice leží na srdci osud stálých expozic výtvarného umění. Víím, že například kolegyně Bergmannová vyjádřila v souvislosti se stálou expozicí GASK názor, že doba chronologicky a didakticky koncipovaných stálých expozic již minula. Pánové Pauer, Bellan a Yurkovic, autoři oficiálního auditu Alšovy jihočeské galerie na Hluboké (objednaného a zřejmě i zaplaceného krajskou vládou), se dokonce bezelstně ptají, zda mají v galerii co dělat stálé expozice gotického umění a raně novověkého nizozemského malířství, když přece jednotlivá vystavená díla nespojuje nic jiného než chronologická a provenienční příbuznost. „Proč se výstavní dramaturgie orientuje jen na výtvarné umění?“, táží se doslova, aniž by jim docházelo, že tato otázka v případě muzea výtvarného umění může být chápána jako absurdní. Dovolím si oponovat. Dobře uspořádané, věcně, chronologicky a tematicky strukturované stálé expozice jsou a nepochybně ještě dlouho bu-

dou pro většinu návštěvníků základním nástrojem k tomu, aby si mohli utvářet vlastní materiálově podloženou představu o vývoji výtvarného umění a nově získané poznatky zařazovat do relevantního kontextu. V tomto smyslu je role stálých expozic nezastupitelná. Nemohou ji nahradit žádné příručky ani internetové prezentace, neboť jim chybí to nejdůležitější – moment osobního kontaktu s originálem díla, který – přinejmenším v případě starého umění a tzv. klasické moderny – nedokáže nikdy zastoupit sebelepší reprodukce.

V české odborné publicistice řadu let převládá názor, že jediné, co stojí za pozornost, jsou příležitostné výstavy. Smrtelně vážně se diskutuje o tom, proč na ně chodí v Praze méně lidí než např. ve Vídni nebo v Berlíně, v poslední době jsme dokonce svědky absurdního trendu spočívajícího v poměrování významu krátkodobých výstav výší prémie vyplacených komerčním pojišťovnám v rámci zápůjček expozitů. Pak se ovšem nemůžeme divit, že si roli stálých expozic zvykla podceňovat i laická veřejnost. Stálá expozice je v očích této veřejnosti něčím šedým, nudným a neměnným, na co sedá prach. Za těchto okolností se nemůžeme divit ani názoru, že odborník – kurátor se v okamžiku, kdy je stálá expozice dobudována, stává nadbytečným a lze na něm nakonec i ušetřit.

Smějeme se – poněkud hořce vzhledem k následkům – názoru radního Jihočeského kraje Františka Štangla, který v souvislosti s případem kurátora Alšovy jihočeské galerie Martina Vaňka řekl doslova: „V této chvíli, kdy jsou expozice dokončené, není se sbírkami tolik práce.“ Měli bychom si v této souvislosti přiznat, že tento výrok není pouze svě-



Evakuace Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z budovy Rudolfiny v důsledku prostorové expanze Poslanecké sněmovny v roce 1929. Archiv Národní galerie v Praze

dectvím o nekulturnosti či nevzdělanosti mluvčího. Je to, milé kolegyně a milí kolegové, také logický výsledek permanentního podceňování významu stálých expozic v českém odborném diskursu. Nikdo totiž laické veřejnosti neřekl, že dobře vedená stálá expozice představuje živý organismus, neustále doplňovaný, obměňovaný a rozvíjený.

Nikdo z nás neprozradil radním Jihočeského kraje, že když zajdou po krátké době znovu do dobře spravované stálé expozice, naleznou tam vždy něco nového, něco, kvůli čemu má pro kulturního člověka smysl se do muzea opakovaně vracet. Byli jsme to mimoděk my sami, kdo vzbudil dojem, že stálé expozice jsou cosi jednou provždy hotového a nehybného, něco, co stačí nechat stát a jenom oprašovat. Nedivme se proto radnímu Štanglovi, který jenom laicky a z našeho pohledu směšně formuloval něco, co mu svým dlouhodobě zastávaným postojem vnucuje velká část české odborné publicistiky. Je to důsledek prezíravosti ke každodenní práci a neustálému úsilí kurátorů, spravujících stálé expozice veřejných muzeí a galerií. Nicméně aby takové expozice mohly být skutečně přitažlivé nejen pro laické publikum, ale také pro odborníky, a abychom nenechávali významné artefakty na dlouhá léta mizet beze stopy, než se znovu a za mnohem vyšší cenu objeví v uměleckém obchodě kdekoli ve světě, musíme také disponovat takovými finančními prostředky, abychom byli schopni zajistit pro státní a další veřejné sbírky získání alespoň těch nejvýznamnějších bohemik či uměleckých děl, která s českými zeměmi a zdejšími sbírkovými celky blíže souvisejí. Tím se dostávám k druhému tématu.

Jak zajistit prostředky pro nákup sbírkových předmětů na uměleckém trhu?

Kdysi bývalo ve slušné společnosti zvykem, že o penězích

se nehovoří. Bohužel, dnešní pragmatická doba mě vede k tomu, abych toto pravidlo porušil. Zárukou organického budování stálých expozic musí být samozřejmě také systematické a plánovitě rozšiřování sbírek. V nedávné minulosti však státní umělecké sbírky v České republice zažily vývoj zcela opačný. Všichni si ještě pamatujeme, co pro veřejné umělecké sbírky v tomto státě znamenaly restituce v devadesátých letech. Jejich důsledky musíme postupně odstraňovat.

Nehodlám zde přitom ani v nejmenším zpochybňovat skutečnost, že od roku 1938 až do roku 1989 byly české veřejné sbírky často rozšiřovány v rozporu s právem i etikou. Bylo povinností demokratického státu přijmout zákony, jež umožnily navrátit alespoň část takto získaných předmětů původním majitelům a jejich dědicům. Nám nyní nezbyvá, než postupně a zcela legálně získávat zpět alespoň ta nejdůležitější a nejcennější umělecká díla. To znamená trpělivě čekat, než se ocitnou na trhu, a pak rychle reagovat, abychom využili všechny instrumenty, které k těmto účelům máme, zejména časově omezené předkupní právo. Právě v časovém omezení mnohdy bývá kámen úrazu.

V současnosti jsme namnoze trpnými svědky toho, že na uměleckém trhu se postupně rozprodávají kvalitní restituovaná díla z tradičních rodových sbírek, vyvíjejících se mnohdy po staletí. Důvody jsou různé: od insolvence majitelů přes vypořádávání dědických nároků až po generační obměnu. Nový moment představují konkurzy vyhlášené na právní subjekty římskokatolické církve, jež vrhají na trh umělecká díla, jaká zde byla naposledy k mání snad někdy za Josefa II. Nejde ale jen o postupný výkup restituovaných uměleckých památek. Na trhu se opakovaně objevují mimo jiné nová, dosud neznámá bohemika, z nichž některá by rozhodně neměla chybět v domácích veřejných

sbírkách. Totéž se týká některých uměleckých děl cizí provenience, jež ale v případě akvizice významně zhodnocují tuzemské sbírkové celky. Měli bychom je umět získat pro muzea v této zemi. Všichni však víme, jak je to obtížné. V této chvíli přinejmenším ve státním rozpočtu peníze na tento účel spíše nejsou a zdá se, že hodnou chvíli ani nebudou. Jak na to? Rád bych se s vámi podělil o ideu, kterou v této souvislosti zastávám.

Bez operativního přístupu k finančním prostředkům na akvizice nemohou ani ústřední státní sbírky umění plnit svou základní funkci, která spočívá v péči o národní kulturní dědictví. Logickým závěrem je, že kompetentní ochrana národního kulturního dědictví nemůže být nadále závislá pouze na státním rozpočtu (se všemi požadavky na něj kladenými a s výkyvy, jimž z podstaty hospodářského cyklu podléhá). Jako perspektivní řešení se jeví ustavení vícezdrojového akvizičního fondu odděleného od rozpočtu státu. Říkejme té myšlence třeba Národní akviziční fond.

V této chvíli ministr kultury veřejně hovoří o zrušení Státního fondu kultury České republiky. Řadu let nebyla doplněna rada tohoto fondu tak, aby vůbec mohla být funkční. Podle veřejně dostupných informací neplní fond své finanční závazky a na druhou stranu na jeho účtu v této chvíli zůstává asi 40 mil. Kč, jimiž ale bez rekonstrukce rady nelze disponovat. Ano, Státní fond kultury České republiky v této chvíli představuje vzornou ukázkou cimrmanovské slepé uličky. Na druhou stranu byl zřízen zákonem v roce 1992. Vzpomeňme si, prosím, na svoje vlastní představy z roku 1992! Dnes jsme v diametrálně odlišné situaci. Máme o osmnáct let více zkušeností s fungováním demokratického státu a kulturních institucí v něm. A konec konců i zkušenost se Státním fondem kultury je cenná, neboť se můžeme dobře poučit z chyb, které se kolem něj od samého začátku devadesátých let nakupily – verdikt Nejvyššího kon-

trolního úřadu z roku 1994(!) je sám o sobě dostatečně výmluvným mementem. Jsem přesvědčen, že dnes už můžeme navrhnout podobnou instituci nesrovnatelně lépe a od prvního okamžiku jí dát takové vlastnosti, aby dlouhodobě a úspěšně plnila svůj účel. A nebojte se, nezapomínám ani na to, že se nacházíme v zemi, kde se může dostat do insolvence i monopolní loterijní společnost, založená s maximální podporou státu.

Dotknu se jen letmo těch nejpodstatnějších náležitostí, které by musel podobný fond splnit, aby byl životaschopný. Musí mít reálné zdroje, musí mít kvalifikovanou správu, která bude vykonávána kontinuálně, tj. nesmí se stát, že kvůli nevolení rady nebo její části prostě fond nebude schopen plnit své poslání, a musí mít přesně definovaný účel a přesně stanovený výčet právnických osob oprávněných k čerpání jeho prostředků. Zřízení takového fondu je možné pouze zákonem a je to jistě během na dlouhou trať, ale možná, že právě v těchto týdnech a měsících je nejlepší čas, kdy bychom se měli na tuto trať vydat. Svě tvrzení hned doložím.

První podmínkou životaschopnosti takového fondu je **zabezpečení jeho stabilních zdrojů**. Po zkušenostech s Českou lotynkou a nejnověji též se Sazkou asi všichni tušíme, že loterie to nebude. Za nezbytnou podmínku úspěchu považuji kombinované financování fondu z veřejných i soukromých zdrojů.

Jako jeden ze zdrojů finančních prostředků se nabízí odvod procentuálně nebo taxativně stanovené části příjmů ze vstupného a z prodeje určitých produktů, které utrží instituce, jejichž zástupci budou z velké části tvořit radu fondu. Nedělám si však iluze, že by tyto výnosy mohly představovat hlavní zdroj příjmů fondu, pokud má Národní akviziční fond dobře plnit avizovaný účel.

Druhým přirozeným zdrojem mohou být dary soukromníků, a to buď poukázané fondu bez dalšího určení, nebo



Vincenc Kramář se svým týmem při instalaci Státní sbírky starého umění v roce 1937. Archiv Národní galerie v Praze

účelově vázané. Dovedu si představit, že když se mi naskytne příležitost koupit pro Národní galerii nějaké unikátní dílo, které zcela jistě bude tvořit jeden z pilířů některé stálé expozice, seženu i sponzory, kteří budou ochotni na jeho koupi přispět. Bylo by dobré stanovit, že tak budou moci učinit jenom prostřednictvím tohoto fondu, ovšem s tím, že bronzová tabulka s příslušným jménem donátora či jeho firmy samozřejmě nebude v expozici chybět.

Možnost nyní získat pro tento účel třetí zdroj mne přivedla k tomu, že tuto myšlenku prezentuji právě dnes. V současnosti projednává Poslanecká sněmovna návrh, který řeší otázku financování Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Na rozdíl od Státního fondu kultury Fond kinematografie v posledních letech funguje velice dobře. Přinejmenším na počet vyrobených titulů se Česká republika stala filmovou velmocí. Od roku 2008 totiž do tohoto fondu proudí peníze z výnosů reklamy v České televizi, asi 150 milionů Kč ročně. Kromě fondu kinematografie byla z téhož zdroje financována, pokud vím, digitalizace televizního vysílání, která letos končí. Zákonnodárci proto navrhli, aby dalších cca 150 milionů Kč šlo do Státního fondu kultury. Ministr Besser k tomuto návrhu zaujal nesouhlasné stanovisko a upozornil, že v takovém případě tyto

peníze budou dlouho proudit pouze na pokrytí dluhů zmíněného fondu a nikoliv „do kultury“. Nepochybuji, že ministr kultury má v této věci pravdu. Myslím si, že je to optimální okamžik na to, abychom poukázali na obrovský deficit, který máme při ochraně národního kulturního dědictví v akvizicích, a navrhli zákonodárcům, aby byl tento zdroj využit právě pro zmíněný účel. Je to mnohem konkrétnější specifikace účelu, než jakou má Státní fond kultury, a pokud by Národní akviziční fond plnil svou roli, pak by ministerstvo kultury mohlo mnohem větší část svých rozpočtových prostředků využít na podporu živého umění – samozřejmě včetně aktivit na poli soudobého výtvarného dění.

Druhou podmínkou úspěchu takového fondu je jeho **racionální, efektivní a transparentní správa**. Domnívám se, že radu fondu by měli tvořit zástupce ministerstva kultury (tam není o čem diskutovat), zástupce ministerstva financí (neboť chce-li fond přijímat finanční dary, nepochybuji o tom, že ministerstvo financí do toho bude chtít mluvit) a ředitelé či statutární zástupci sbírkotvorných národních kulturních institucí, vesměs příspěvkových organizací ministerstva kultury. Radu by tedy tvořili vlastně sami virilisté, čímž automaticky odpadá nebezpečí, že by fond v některou chvíli neměl správní radu. Zároveň tento klíč znamená, že rada

bude sestavena prakticky výhradně na kompetenčním principu, což omezuje na minimum riziko, že bude rozhodovat nekvalifikovaně a bude nedostatečně hájit veřejný zájem při správě a využívání prostředků fondu.

Třetí podmínkou úspěchu je **přesná definice účelu**, na které může fond vynakládat prostředky, a výčet oprávněných příjemců těchto prostředků. Vyjmenuji teď namátkou Národní muzeum, Moravské zemské muzeum v Brně, Národní technické muzeum, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Technické muzeum a Moravskou galerii v Brně a pochopitelně Národní galerii v Praze. Určitě jsem na některé významné muzeum nebo na některou důležitou galerii zapomněl, ale je jasné, jaký typ institucí mám na mysli. To jsou národní sbírkotvorné instituce, jejichž statutární zástupci – určitě raději respektovaní odborníci než instantní manažeři – mohou společně nejlépe a nejspravedlivěji rozhodovat o rozdělení a využívání prostředků fondu. K účelu musím podotknout jednu věc: tento fond by neměl sloužit k nákupu děl současného, tzv. živého umění.

To musím vysvětlit. Centrální umělecká sbírka státu, jejíž těžiště nutně tkví ve starém umění a tzv. klasické moderně první (a dnes už i druhé) poloviny 20. století, by prostě neměla nést odpovědnost za akvizici umění vytvářeného žijícími tvůrci. Tu musí zajišťovat jiný druh specialistů, kurátoři, kritici, teoretici a možná i umělci samotní, prostě lidé, kteří se tímto současným uměním zabývají. Na tento účel lze také mnohem lépe využívat rozpočtové prostředky, neboť je možné si je dopředu rozvrhnout a alokovat. Bohužel my, kteří nakupujeme díla tvůrců spolehlivě mrtvých, jsme naopak často den ze dne postaveni před



Plakát Státní sbírky starého umění, 1938. Archiv Národní galerie v Praze



Pohled do instalace Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Rudolfinu v roce 1911. Archiv Národní galerie v Praze

situaci, kdy se do prodeje dostane nějaká významná soukromá sbírka nebo solitér, a máme před sebou náhle a neplánovaně úkol – mnohdy bohužel nesplnitelný – sehnat obrovské finanční částky, které jsme nemohli plánovat. Ale běda, kdybyste nám je dali do rozpočtu! Pak se může stát, že je naopak v poslední čtvrtině roku zbytečně utratíme za druhořadá díla, která bychom jinak nekoupili. Uděláme to prostě v obavě, že pokud rozpočtové prostředky nevyužijeme, dostaneme příští rok o to méně. Z těchto důvodů se mi myšlenka Národního akvizičního fondu, určeného k nákupu movitých kulturních a uměleckých památek, jeví jako nejvýše racionální.

Závěr

Avizoval jsem, že nebudu hovořit o Národní galerii. Dovolte mi na závěr malou, ale důležitou výjimku. Ústřední muzeum výtvarného umění bylo od svého založení před rovnými 215 lety nejprve atributem autonomie českého stavovského státu, potom zemské, respektive národní svébytnosti a ještě později se stalo také vizitkou české (respektive československé) moderní státnosti. Stejně jako obdobné instituce v jiných evropských zemích, také Národní galerie v Praze je jedním z důležitých symbolů státu, nezastupitelným a respektovaným nástrojem symbolické manifestace jeho svrchovanosti a suverenity. Tento stav je dán historickým vývojem, nelze tudíž vyloučit že současná funkce ústředního muzea umění se časem změní,

například s možným rozvojem evropské integrace, zatím však zůstává neměnná přinejmenším od osvětských dob. Stejně jako ostatní národní kulturní instituce musí být i ústřední státní muzeum výtvarného umění spravováno odborně a odpovědně.

Je naší profesionální a stavovskou povinností a odpovědností trvat na odborné správě těchto institucí. Musíme důsledně trvat na tom, že v jejich čele budou stát odborníci, nikoliv univerzálně použitelní manažeři bez kvalifikace, nutné k zajištění kontinuity hlavních činností těchto institucí. Že dokonce ani druhá nejvýznamnější sbírka gotického umění v Česku nemusí být spravována odborně, respektive že si to někteří političtí reprezentanti mohou myslet, to jsme už viděli v praxi. Poukázal jsem na začátku svého vystoupení, že je to částečně i naše vina. Jsem přesvědčen, že je nyní na odborných a profesních sdruženích, na Uměleckohistorické společnosti, na Asociaci muzeí a galerií a na dalších, aby se s větší energií než dosud, cílevědoměji a systematictěji pustily do obhajoby našich profesních a stavovských zájmů. Je na čase, abychom se pokusili opustit politikaření a začali prosazovat skutečně politickou agendu. Je na čase, abychom si uvědomili, že činnost našich institucí neovlivníme, nebudeme-li hovořit o legislativě a o rozpočtech. Jedině tudy vede cesta k posílení prestiže uměleckohistorických profesí a k podstatnému zlepšení péče o naše národní kulturní dědictví, která je a musí být naším společným zájmem.

Několik banalit na téma řízení muzea (umění)

Marek Pokorný

Předešleme, že řízení je ryze praktická činnost, která sice může být nahlížena i z teoretického hlediska, avšak pro potřeby tohoto příspěvku jsou zásadní především její zkušenostní, tedy nepřenositelné aspekty.

Samotný výkon řídicí praxe souvisí samozřejmě s obecným stavem příslušné oblasti, v našem případě neziskového kulturního sektoru, kde jsou hlavními zřizovateli muzeí umění stát, města a samosprávné územní celky a uživatelem jimi poskytovaných služeb veřejnost. Zcela jednoznačně však hlavní roli hrají konkrétní rozhodnutí vedení těchto institucí či styly řízení, které jsou jaksi singulární, i ve své opakovatelnosti neopakovatelné. Jakkoli mohou taková rozhodnutí (či rozhodnutí ke stylu řízení) mít i strategickou povahu, nejsou u nás vlastně regulována nějak fixovaným konsenzem, vědomými či dokonce snad verbalizovanými pravidly a konkrétními, jasně definovanými cíli. Mám tím na mysli žádoucí cílový stav institucí, rozsah a kvalitu služeb, normy vztahů mezi organizací a jejím okolím nebo popsaná očekávání klientů (ba dokonce nemáme často popsané ani skupiny oněch klientů). Odhlížím samozřejmě od vágních dokumentů typu státní kulturní politika či naopak od jednoznačných mantinelů vymezených příslušnými zákony. V tomto smyslu je řízení kulturních organizací bezprecedentně voluntaristické, či naopak konzervující a status quo zachovávající praxe.

S výjimkou dvou téměř mytologických postav – mám na mysli Vincence Kramáře a Jiřího Kotalíka – navíc nemáme skoro žádný předobraz dlouhodobě výrazně působícího ředitele muzea umění. A co hůř, nemáme žádný vzor. Nemyslím tím vzor, jež lze slepě následovat, ale který by před námi stál jako obraz konsekventně postupujícího ředitele, který řeší problémy alespoň trochu podobné těm našim, aniž by – třebaže se mýlí – mohl být obviněn z oportunismu. A už vůbec nikdo z nás nemá příklad, od něž by se mohl bezprostředně učit umění řídit muzeum tak, aby muzeum umění řídil po svém. Odstrašující příklady pomineme.

Těchto několik vět velmi zhruba popisuje současný stav okruhů, o nichž tato konference pojednává: tedy „problémy – řízení – orientace“. Nemáme přesně definovány problémy, respektive teprve se o nich začíná vést věcná diskuse, řízení je ponecháno zkušenosti a orientace jsou dány většinou formou pozičních bojů o zdroje (veřejné i privátní), o přízeň (většinou stávajícího) publika či médií a formou bojů o prestiž, které se týkají především odborné obce (kolegů historiků umění, kurátorů a umělců). Stranou zůstává to, co tvoří muzeum muzeem – jeho institucionální základna, která má svou historickou paměť a ryze pragmatický půdorys, z jejichž pochopení a uchopení se teprve může odvíjet jeho budoucnost.

Takže po tomto „chmurném“ úvodu si dovolím pronést několik dalších banálních poznámek. Řízení muzea (umění) dnes provází celá řada aporií, takže se jeho ředitel (či ředi-

telka) – pokud má dostát své roli – nutně časem mění ve schizofrenika. Pohybuje se mezi pochopitelnými, ale protichůdnými a neslučitelnými nároky, které na sebe a instituci klade v optimálním případě on sám, obvykle však pouze jejich tenze jaksi dodatečně vyrovnává. Načrtněme alespoň některé z nich. Potenciál konkrétního muzea versus dlouhodobý deficit rozvojových zdrojů. Péče o infrastrukturu versus hlavní činnost. Nezbytnost dlouhodobého projektování versus krátkodobé rozpočtové výhledy. Pobídky k vícezdrojovému financování versus legislativní omezení jeho možností. Nutnost pořádat krátkodobé výstavy a zvětšující se mobilita sbírkových předmětů versus péče o sbírky a jejich udržování v intaktním stavu. Vědecký výzkum versus zprostředkování. Bezpečnost versus vstřícnost vůči klientům. Region versus globální zkušenost. Inovace versus udržení standardů. Zájem konkrétních skupin působících v uměleckém poli versus vlastní zájmy instituce. Výkon versus omezená kapacita zaměstnanců. Tlak na produkování tzv. událostí versus dlouhodobá systematická práce a institucionální rozvoj. Sny versus realita. Finále: frustrace a zhroucení.

Nicméně, jak už jsem kdysi před lety poznamenal, tato schizofrenie může být i produktivní, pokud pochopíme, oč by mohlo jít. Vzhledem k tomu, že i po více než dvaceti letech se nám stále zdá, jako by umění a jeho instituce byly u nás v krizi, pak je to nejen důsledek promeškané transformace shora a vnějších okolností či daností, ale především neschopnosti soustředit se na budování standardních institucionálních pravidel hry uvnitř konkrétní organizace při jejich souběžném zpochybňování a podvracení. Reflektované přijetí podmínek a jejich reflektovaná změna. Čili pochopení a subverzivní potvrzení muzea jako historicky vzniklé instituce vázané na pojmy jako veřejnost, subjekt, vědění. Každé zjevné vychýlení těžiště k jednomu pólu, tedy petrifikace někdejších pravidel fungování muzea a pokusy muzeum nahradit jiným typem aktivit souvisejících se zprostředkováním a uchováním umění, pro mne v současné situaci znamená ohrožení potenciál společenských funkcí muzea.

Mluvíme-li o extréměch, pak je to právě ředitel, který je vždycky bodem, na nějž je ze všech směrů vyvíjen největší tlak (od zřizovatele, od kurátorů, od veřejnosti, z médií, od dodavatelů, od účetní) a ve vypjatých okamžicích bude jako reprezentant konkrétní instituce činěn zodpovědným i za to, co nemohl ovlivnit. Jeho úlohou je v každém případě nepovolit, vydržet a zároveň nepodlehnout pokušení vyvinout nepřiměřený protitlak, který by uškodil instituci. Radikální a vychylující gesta se dobře vyjímají a mají šanci být recipována u té zájmové skupiny, které jsou určena, ale jejich dlouhodobý pozitivní dopad na fungování instituce je spíše výjimkou a shodou okolností.

Takže zásadní otázka při řízení muzea, na kterou zřejmě existuje pouze velmi banální odpověď, ale kterou si má ředitel muzea pokládat každý den, zní: k čemu je muzeum,

jaká je jeho funkce, k čemu je nám dobré. Je jasné, že pokud muzeum řídíme, pak asi nepochybujeme o tom, že jeho existence má nějaký smysl. Já jsem přesvědčen o tom, že jeho smysl leží vně jeho zdí, a dokonce umělecká díla, o něž se tento smysl opírá, jsou v tomto směru paradoxně něčím arbitrárním. Nicméně bez toho, co a jak je konkrétně uvnitř, bychom ani nemohli vznést takový nárok na jeho funkci. Jako každá instituce upravuje totiž muzeum vztahy mezi lidmi, vztahy zprostředkované právě specifickým vztahem k předmětům a operacím s nimi. Habitus každého konkrétního muzea pak zvětčuje, upevňuje, vyjadřuje a reprodukuje tyto – věcmi a operacemi s nimi zprostředkované – vztahy mezi lidmi. Nejsem si jist, zda jsme si vždy vědomi toho, jak hluboce reprodukuje a akceptuje muzeum umění to, co se odehrává před jeho zdmi (třeba i

v dlouhém dozvuku), a zároveň zda jsme si ochotni připustit, jak výrazně (byť třeba podprahově) mohou interní způsoby jednání a interně nastavené vztahy (k věcem a mezi lidmi) působit na okolí – návštěvníky, instituce, politiku, morálku. U každého rozhodnutí by si vedení muzea proto vždy mělo být jisto tím, zda instituce vnitřně unese jeho důsledky a jaký dopad mají taková rozhodnutí na vztahy mezi lidmi. Nepodceňuji sílu očekávání (okolí) ani ambicí (jednotlivých aktérů), natož výši příspěvku od zřizovatele. Ale vždy bychom měli své cíle alespoň pomocně poměřovat tím, zda kromě jejich naplnění můžeme vztahy mezi lidmi, které instituci tvoří, změnit k lepšímu. A – abych ještě jednou užil svůj oblíbený odkaz na Jana Lopatku – ruku na srdce kardiaka, opravdu jsme s to alespoň čas od času muzeum umění vnímat jako místo, kde jde o život?

O mezerách, které je potřeba zaplnit. Rozhovor s Martinou Pachmanovou

Veronika Šubrtová – Zuzana Štefková – Lucie Šmardová

Veronika Šubrtová: Proč jste si vlastně vybrala dějiny umění?

Vždycky jsem tíhla k humanitním vědám a chvíli jsem si myslela, že budu studovat literaturu, ale pak mě v dobách těsně před revolucí začal velice zajímat film a divadlo a potom jsem se skrze kontakt s lidmi okolo Pražské pětky dostala do společnosti výtvarných umělců. V té době jsem ale nevěděla, že se dějiny umění vůbec dají studovat. Tento obor totiž tehdy nesl podivný název Věda o výtvarném umění a studovat se dal jen v kombinaci s estetikou, která zas měla přízvisko „marxisticko-leninská“, neb jiná před revolucí neexistovala. Katedra dějin umění ale byla v okamžiku, kdy jsem v roce 1988 na Filozofickou fakultu nastoupila, na rozdíl od katedry estetiky málo zideologizovaná. Přednášely tam osobnosti, kterých jsme si za jejich odbornou práci velice vážili a kteří se před režimem nesehnuli, včetně například Petra Wittlichea.

VŠ: Jak probíhala výuka dějin umění v devadesátých letech? Pomohla Vám škola nějak otevírat obzory ohledně současného dění?

Skoro ne. Pamatuji si pár návštěv výstav současného umění s profesorem Wittlichem, ale jinak naše výuka končila secesí. Ani k meziválečné avantgardě jsme se tehdy nedostali, takže je vcelku paradoxní, že ze sedmi lidí v našem kruhu se s jedinou výjimkou všichni zaměřovali na poválečné nebo současné umění.

VŠ: Vy jste v roce 1998 publikovala článek Čeho se bojí dějiny umění. Kdy jste přišla na to, že dějiny umění se něčeho bojí?

Nedlouho předtím. Velice jsem si totiž vážila toho, že jsem vůbec kunsthistorii mohla vystudovat a k tomuto oboru jsem dlouho přistupovala poměrně devótně, tedy nekriticky. Teprve skrze kurátorskou zkušenost se současným uměním jsem si začala uvědomovat, že tuzem-



*Martina Pachmanová s mladší dcerou Anežkou, 2011.
Foto: rodinný archiv*

ská uměnověda je zatížená petrifikovaným kánonem a že nebere v potaz spoustu věcí, které mě v uměleckém provozu začaly zajímat. Nebyla to jenom otázka genderu, ale také sociálních, ideologických, politických a mezioborových souvislostí. Možná to bylo dílem proto, že za komu-

nismu byly dějiny umění sice akademickou nomenklaturou považované za buržoazní pavědu, ale díky tomu získaly auru jisté výlučnosti – výlučnosti oboru, který je nedotknutý ideologickými nánosy a vši tou špínou ve společnosti. To je ale podle mého soudu mýtus, který je třeba bourat.

VŠ: Myslíte, že dneska se dějiny umění stále něčeho bojí?

Myslím, že uměnověda pořád příliš moc vychází z kanonizovaného pojetí umění jako aktu transcendence, aniž by brala v potaz otázky imanence, tedy i nánosů ideologie a každodenního provozu umění. Tuzemské dějiny umění se rozhodně obávají teorie a nových kritických metodologických postupů. V neposlední řadě mám také za to, že zde pořád existuje velká cézura mezi dějinami umění zabývajících se starším uměním a dějinami umění 20. století a samozřejmě především současností. Přitom právě z dialogu mezi současností a minulostí vznikají podle mého ty nejzajímavější interpretace.

VŠ: Absolvovala jste několik studijních a výzkumných pobytů ve Spojených státech. Jak na to vzpomínáte?

Můj první pobyt byla cesta za poznáním světa a sebe sama, zcela mimo akademický svět. První pořádná profesní zkušenost přišla vlastně až v roce 1999, kdy jsem se zúčastnila Letního institutu dějin umění a vizuálních studií na Rochesterské univerzitě podporovaného Gettyho nadací. Takto intenzivní intelektuální zkušenost jsem nikdy předtím, ale ani nikdy potom nezažila a svým způsobem z těch šesti týdnů strávených ve společnosti předních odborníků v našem oboru a dalších účastníků z celého světa žiju dodnes.

Zuzana Štefková: Mohla bys říct něco o tom, jak vznikaly rozhovory o feminismu a vizuálním umění, které potom vyšly v knize Věrnost v pohybu?

Jejich počátky jsou právě v Rochesteru, kde jsem se potkala s několika předními teoretičkami a historičkami umění a vizuální kultury, pro jejichž práci byly právě otázky genderu a feminismu klíčové, včetně Kaji Silverman nebo Janet Wolff. Chtěla jsem zachytit něco z jejich názorů na umění a právě forma rozhovoru mi přišla nejzajímavější – byla živá a autentická a vycházela nikoli z monologu, ale z dialogu, nadto dialogu, v němž se odrážela zcela jiná životní i profesní zkušenost; v jistém ohledu to totiž nebyly jen rozhovory o genderu a feminismu v umění, ale také o různých politických a společenských kontextech na Západě a ve východní Evropě. Jedna z věcí, která pro mě byla důležitá v okamžiku, kdy jsem žila v obou světech, tedy na takzvaném Západě a takzvaném Východě, bylo právě zjištění, jak silně je myšlení situované, a že „hlas od nikud“, abych použila pojem Janet Wolff, prostě neexistuje; jinými slovy, že naše uměnovědné interpretace jsou podmíněné mnoha faktory a neměli bychom si činit nárok na objektivitu. Když jste se ptali na to, co dnes chybí dějinám umění, myslím, že také nedostatečné vědomí situovanosti. Nejenže historie má spousta různých paralel a zamlčovaných historií, ale také jejich interpretace je vždy velkou měrou subjektivní.

Lucie Šmardová: Jaké bylo přijetí Vaší knihy Věrnost v pohybu?

Vcelku dobře zarezonovala v kruzích lidí z mimouměleckých disciplín, kteří se zabývají sociologií a genderovými

studii. Ale úplně jinak to fungovalo mezi uměnovědci. Bylo mi často dáváno najevo, že sem jednak přináším importované myšlenky, které s našimi podmínkami nemají nic společného, a že vlastně myšlenky feminismu a genderu nepotřebujeme, protože „ženskou otázku“ máme dávno vyřešenou. Kniha Věrnost v pohybu byla ale také hodně o teorii umění a to byl, myslím, další problém, jelikož – jak jsem již řekla – mezi českými uměnovědci vůči teorii existuje stále velká nedůvěra. Šlo mi tedy nejenom o gender, ale také o to ukázat, že teorie nemusí být hermetická a sebestředná, ale že má kritický a politický potenciál a že hlavně dokáže plodit nové, originální významy a odkrývat to, co se často v dějinách umění zatahuje pod koberec. Zajímavé je, že teprve v okamžiku, kdy jsem publikovala svou disertaci věnovanou českému modernímu umění z genderové perspektivy, tedy knihu vycházející z analýzy konkrétních artefaktů, textů a historických souvislostí, začala být moje práce – alespoň myslím – brána trochu vážněji.

VŠ: Chtěla bych se Vás zeptat právě na knihu Pod lupou genderu a na výstavu Milady Marešové, kterou jste kurátorsky koncipovala. Kdy jste se rozhodla objevovat zapomenuté umělkyně a proč zrovna z období první republiky?

Vždycky jsem se zajímala o meziválečnou avantgardu a meziválečné umění. Diplomovou práci jsem psala o Štyrském, takže volba první poloviny 20. století nebyla vůbec náhodná. Chtěla jsem přenést svůj zájem o genderovou problematiku ze současnosti do minulosti a položit si také bazální otázku, zda vedle Zdenky Braunerové a Toyen v době formování moderního českého umění existovaly i jiné ženské osobnosti, které by si zasloužily odbornou pozornost. Volba moderní doby se nadto v této souvislosti nabízela o to víc, že právě tehdy se o takzvané ženské otázce začalo diskutovat, a to nejenom na poli politiky, ale také na poli kultury a umění. Od konce 19. století byla v českých zemích stejně jako jinde v Evropě ženská otázka nedílnou součástí uměleckého diskurzu a je fascinující, jak silně genderově podmíněná byla dobová umělecká kritika a teorie.

LŠ: Vybrala jste si malířky, které spadají nebo jsou zařazeny do směru nové věčnosti, takže žádnou avantgardu.

Není to úplně tak, že bych si je vybrala, protože – snad jen s výjimkou Hany Wichterlové a Toyen – v meziválečné době k avantgardě žádná žena nepatřila. Nejenže byla avantgarda velice maskulinní a ženy se v jejím rámci mohly etablovat spíše v užitém umění, ale samy umělkyně v této době neinklinovaly k experimentu. Nebylo to proto, že byly ženy (méně výbojná povaha tehdejšího ženského umění se často vysvětlovala pohlavním determinismem). Důležitou, avšak často zapomínanou skutečností je, že teprve se založením první republiky se ženám otevřely brány akademického vzdělání a že si tedy zprvu logicky osvojovaly základní výtvarné prostředky. Ačkoli ale moderní umělkyně nebyly z velké části avantgardní experimentátorky, není pochyb, že řada z nich se prosadila osobitým moderním výtvarným projevem. Ostatně ani mezi umělci-muži nebyli všichni avantgardisté, jen se to nevykládá jednostranně jako důsledek jejich pohlavní predesti-

nace... Nadto třeba v oblasti sochařství, kde se ženy nemusely vyrovnávat s rezidui uměleckého diletantství, protože sochařina byla zkrátka ženám v podstatě zapovězena až do roku 1918, je rozdíl mezi prací tehdejších umělců mužského a ženského pohlaví daleko menší a mezi prvo-republikovými sochařkami najdeme mnoho velice silných osobností – vezměme si třeba Karlu Vobišovou, Martu Jiráskovou, Mary Durasovou nebo Marii Kulhánkovou... I jejich dílo však v této době nadále doprovázel údiv nad tím, že žena je schopna udělat velkou a těžkou sochu.

LŠ: Nemáte někdy pocit, že i u feministických teoretiků existují stereotypy? Že například otázky, které jsou kladeny umělkyním, jsou pořád ty samé?

Dogma a názorová stagnace je vždy problém a feminismu a genderovým studiím se samozřejmě také nevyhýbá. Být neustále ve střehu a podrobovat kritice i své

vlastní názory je přirozeně těžké. A týká se to také samotného umění, kde mnoho umělkyň pasivně přejímá jisté genderové vzory. Ale to, co bylo radikální před deseti lety, se dnes lehko stává rétorickou figurou, která postrádá kritický hrot. Možná právě z potřeby neuzavřít se v jediné perspektivě – tedy perspektivě genderové a feministické – pramení moje občasně profesní odskoky, tu k fotografii, tu k designu. Ale tyto obory mají vlastně s ženami v umění také něco společného: fotografie stejně jako design byly dlouhá léta v rámci dějin umění marginalizované a jejich sériovost a reprodukovatelnost je přede-
dem vykazovala mimo svět „vysokého umění“. Byly stigmatizované stejně jako bylo stigmatizované také ženské umění – i to bylo v moderní době často odsuzované jako nepůvodní a imitativní a tvůrčí role žen spatřovaná v užitém a dekorativním, tedy „nízkém“ umění.

Recenze knihy Christiana Norberga-Schulze *Genius loci: Krajina, místo, architektura*

(Dokořán, Praha 2010,
přel. Petr Kratochvíl a Pavel Halík)

Filip Šenk

Psát o knize, která se objevila poprvé před více než třiceti lety a do češtiny byla kvalitně převezena Petrem Kratochvílem a Pavlem Halíkem před více než patnácti lety, se může jevit značně neaktuální. Není třeba zpochybňovat skutečnost, že kniha byla dávno rozebrána a druhé vydání je při poptávce na místě. Oprávněné je se ptát, zda je druhé vydání zapříčiněno kvalitou textu, případně jeho aktuálností, anebo třeba jen propojením textu s Prahou slibujícím komerční úspěch. Širším pohledem: chyběla právě tato kniha na českém trhu do té míry, že si zasloužila opětovné vydání? Copak není jiných knih, které by bylo vhodné převést do českého jazyka, aby zčeřily intelektuální vody v oblasti dějin a teorie architektury?

Potřebnost a zásadnost nebývá často kritériem vydávání knih, trh má svá vlastní pravidla. Jinak by přece nebylo možné, aby například z Baxandallova díla vyšla zrovna kniha *Stíny a světlo*. Není zde na místě lamentovat nad výčtem vydaných knih. Kdo se zajímá, čte v cizím jazyce. Právě proto by smysluplné bylo, kdyby v českém překladu vycházely texty zásadní. Texty, které kromě odborné komunity mohou oslovit i širší čtenářskou obec.

Aby nedošlo k mýlce. *Genius loci* je zásadní knihou Christiana Norberga-Schulze a je jen dobře, že ji můžeme číst v našem jazyce. V případě druhého vydání podle mého určující otázka zní, zda ji číst jako ukázkový příklad způsobu myšlení doby svého vzniku, jako předního reprezentanta jisté formy uvažování, anebo zda v ní ještě hledat odpovědi na živé otázky.

Omezím se na vyzdvížení několika málo motivů. Norský architekt a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz (1926–2000) velmi úzce navazuje na myšlení Martina Heideggera. Souhlasím s Petrem Kratochvílem, který v doslovu k prvnímu vydání tvrdí, že by sice bylo možné sledovat, nakolik adekvátně Norberg-Schulz Heideggera pochopil, ale taková úvaha by nesměřovala k jádru věci. Důležité je, „jak tyto impulsy zužitkoval pro rozvoj architektury“ (s. 213).

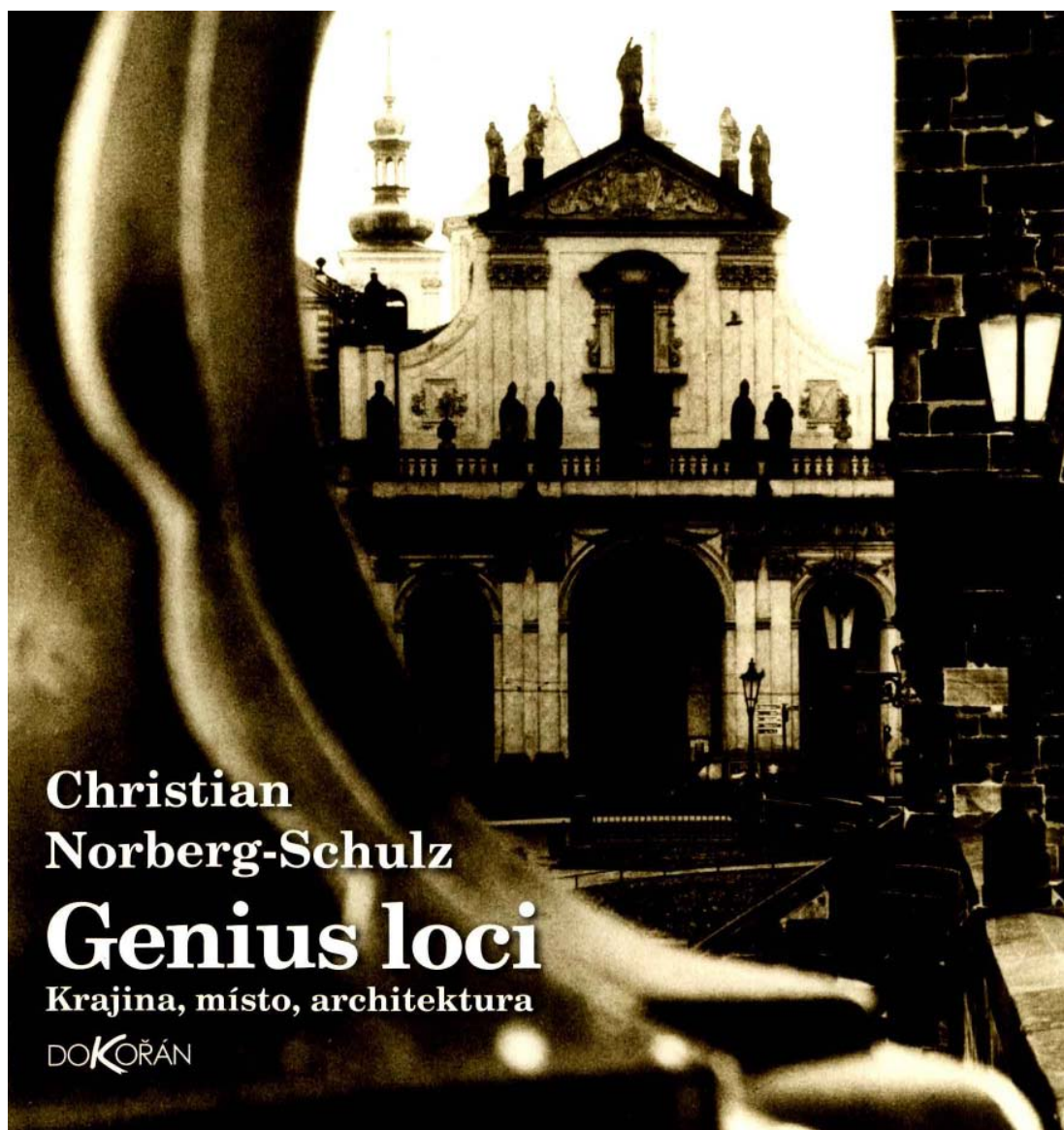
Hlavní přednost této knihy spočívá právě ve snaze postihnout termíny nejednoznačné a špatně definovatelné. Vystihnout obsah pojmu *genius loci* spojeného s konkrétním místem je značně obtížné, protože nestačí popsat definující charakteristiky. *Genius loci* spočívá v přidáné hodnotě, Norberg-Schulz se ji snaží postihnout na případech Prahy, Chartúmu a Říma. Postupuje v několika vzestupných krocích: obraz – prostor (orientace) – charakter (identifikace) – *genius loci*. Striktně posuzováno, všechny kategorie se prolínají, aby gradovaly v posledním kroku popisu *genia loci*.

Čtenář může snadno podlehnout dojmu, že popisovaná místa jsou ideálními příklady respektování *genia loci*. Avšak hrozí, že se takové fenomenologické hledání vycházející od obrazu ve výsledku stane snůškou příliš obecných tvrzení, příliš rozostřeným pohledem. Jako příklad lze uvést popis přírodního charakteru Prahy. Na tento popis „sjednocené dichotomie“ horizontálních a vertikálních sil“ (s. 101) by se dělo nejedno město; ještě více však to platí o násilných spojení Santiniho Aichela s Kafkou (s. 108). Příliš se podle mého

nedá opřít ani o určování genia loci spojením „německého“, „slovanského“ a dalších vlivů. Bylo by samozřejmě hloupé popírat, že množství vlivů se v Praze či v českých zemích mísilo a prolínalo. Ovšem jak specifikovat národnostní architektury tak, aby ještě měla tato definice vypovídací hodnotu? Lze samozřejmě hovořit o okruzích, skupinách formálně souvisejících staveb (či jiných uměleckých děl), ale jak najít smysluplně formálně shodné prvky například rotundy sv. Kateřiny ve Znojmě a vysíláče s hotelem Ještěd Karla Hubáčka nebo s česko-budějovickou radnicí, je mi záhadou. Na druhou stranu je však čtenáři dostatečně zřejmé, kudy se ubírají autorovy myšlenkové pochody. Nevedou

k naivnímu nacionalismu, ale právě při snaze postihnout nepostižitelné (nebo jen těžko postižitelné) dochází k nepřesným a příliš zobecňujícím vyjádřením. Dovolím si proto tvrdit, že nejde o problém obsahu myšlenky, ale problém formulace.

„Předmětem fenomenologie architektury jsou místa, kde přírodní a umělé prvky tvoří syntézu“ (s. 170). Samozřejmě, že smyslem autorovy práce není předložit samoučelný teoretický systém. Jde mu o kvalitu života, kvalitu místa. Na historických příkladech měst-syntéz představuje čtenáři kladné příklady s opravdu početným obrazovým doprovodem, který je téměř shodně důležitý jako autorova slova. Celá kniha je jak obrazovým, tak literárním esejem. Záporné příklady obdobně důkladně analyzovány, ani zobrazovány nejsou. Zřejmě proto, že jsou blízko kolem nás, pohybujeme se v nich denně. Kritika, která zahrnuje (ačkoli není jmenována přímo) i Prahu, je cílena na výsledky modernistických architektonických a urbanistických přístupů. Jde o sídla „vykazující nějaký celkový řád, patrný zejména při pohledu z letadla, ten však obvykle nenabízí žádný prožitek místa“ (s. 189). Maně se v mysli objeví obrazy rozlehlých sídlišť obemkajících Prahu. Avšak proč není právě taková architektura skvělým „sjednocením dichotomie“ horizontálních a vertikálních sil“? Norberg-Schulz odpovídá: postrádají místo v přírodě,



nabízejí málo překvapení a podnětů, jsou celkově monotónní. V takovém prostředí dochází k odcizení člověka, nelze v něm opravdu „být“.

Je tedy nutné obrátit svůj pohled zpět k tradici, sledovat její postupy a uvědomit si její vnímavost. Nekopírovat ji, ale nově rozvíjet soudobými prostředky, jak to dělají architekti Alvar Aalto, pozdní Le Corbusier nebo Louis Kahn. Místo musí být znovu nalezeno, přesněji snad uvědoměno a respektováno, pseudoanalytické myšlení umírněno, pak může být navržena identita místa a v něm životní smysl.

Jak bylo uvedeno výše, kniha vznikala na konci sedmdesátých let minulého století, tedy v době, kdy eklekticismus postmoderny byl ještě v kurzu a přitom se rodila nová nekompromisní kritika modernistů – dekonstruktivismus. Je to kritika protichůdná optice Norberga-Schulze, jde o radikální jinakost, která nebere žádné ohledy na místo a kontext. Kniha zapadá do kontextu kritického pohledu zpět, který současně nabízí lepší a poučený přístup k architektuře (a životu).

Christian Norberg-Schulz bohužel už nemůže reflektovat současnou situaci. Architekti, urbanisté a teoretici, kteří sdílejí řadu východisek s norským architektem a teoretikem, jsou dnes na výsluní. Stačí jmenovat vlivného Juhaniho Pallasmau, široce respektovaného Petera Zumthora či poušt-

ního architekta Ricka Joye. Bezpochyby lze tvrdit, že právě knihy Christiana Norberga-Schulze na tom mají nemalý podíl.

Mám-li tedy odpovědět na otázky položené v úvodu, pak soudím, že druhé vydání je opodstatněné z obou hledisek. Kniha je vynikajícím dokladem uvědomělého a na respektu k tradici založeného architektonického myšlení a současně ještě není jen historickou položkou, stále pobízí k přístupům, které jsou zcela aktuální v době rozrostlých „ne-místních“ satelitů.

Pro historiky umění je přínosná v metodologické inspi-

raci. Norberg-Schulz využívá heideggerovskou fenomenologii k tomu, aby našel základní vlastnosti, které je třeba respektovat při tvoření existenciálního prostoru, místa smyslného života. Závěrečná otázka zní: je něco podobného možné pro vizuální umění? Stojí někdo vůbec o takové poznání? Pokud jsem si vědom, snad jedině David Summers se v *Real Spaces* o to pokusil (za upozornění děkuji Mileně Bartlové), avšak, což je zarážející, bez větší odezvy. A přitom výsledky takového bádání mohou přinést hodnotný příspěvek k diskusi o smyslu umění v dnešní společnosti.

Malá vzpomínka inspirovaná velkou výstavou

(U příležitosti 100. výročí narození Anny Masarykové)

Charlotta Kotiková

Ke konci druhé světové války začala Anna Masaryková připravovat monografii o díle svého bratra Jana Slavička. Aby mohla principy jeho tvorby lépe čtenářům přiblížit, rozhodla se načrtnout krátkou historii uměleckých směrů počátku 20. století, z nichž některé byly Slavičkovi základní inspirací. „V historii umění XX. věku zaujme mnoho místa výčet a rozbor takzvaných -ismů,“ psala. „Bylo jich několik kolem roku 1920. Přežívá latentně v několika formách impresionismus, ozývá se ještě expresionismus, mluví se o fauvismu, žije v té době Picassův a Braquův kubismus a zároveň [...] se objevují náměty sociální, ale také neo-realismus a klasicismus. Vedle toho připomíná se několik [...] výtvarných skupin s orfismem nebo dadaismem a artificialismem a není tak daleko doba, kdy se začne vyslovovat po celé Evropě název surrealismus. Rozlišení a výkyvy mezi všemi těmito směry byly dány stupněm malířovy závislosti na světě jevů. Každý malíř maluje vždycky to, co existuje, záleží na tom, jak to, co je, vidí – záleží na tom, do jaké míry respektuje nebo naopak rozrušuje normální optickou jednotu a celistvost předmětu, prostoru a také času.“

Právě teď, na jaře 2011 probíhá v Guggenheimově Museu v New Yorku výstava *The Great Upheaval: Modern Art from the Guggenheim Collection, 1910–1918* (Velké vzepětí: Moderní umění z Guggenheimovy sbírky, 1910–1918). Expozice představuje vynikající příklady všech výše jmenovaných -ismů, a také mnoho komplikovaně poučujícího materiálu a mnoho vysvětlování. Právě při čtení této „nástěnné literatury“ jsem se rozpomněla na krátký text, který jsem kdysi dávno četla a který jasně a bez okras vystihl komplexitu uměleckého myšlení, jež se odehrávalo před sto lety. Našla jsem Anninu monografii Jana Slavička, která vyšla v roce 1946 ve Vilímkově nakladatelství v Praze. Na straně 23 jsou dva odstavce, které jsem citovala na začátku. Anna zde přesně odůvodnila nekonečnou rozmanitost v umění začátku 20. století právě tím, že se soustředila na individualitu jednotlivého umělce

a jeho přístup k nazírání a zobrazení reality. A tak tomu bylo v její uměnovědné práci vždy. Nehledala složité teorie, soustředila se na vizi jednotlivce, v níž viděla základ všeho uměleckého dění. Umělec byl pro ni primární, protože v každém uměleckém díle je plně obsazena a manifestovaná jeho umělecká a lidská filozofie.

Lidské osudy Annu bytostně zajímaly odevždy, a to nejen ty umělecké. Byla velice společenská a měla mnoho přátel. S entuziasmem až vyčerpávajícím dovedla mluvit o všem a s každým. Chtěla věci poznávat a chápat, věřila, že slova mohou objasnit všechny odstíny skutečnosti. Když mluvila o umění, její poetický slovník byl nevyčerpatelný. Procházet s ní výstavou či muzeem bylo něčím výjimečným. Milovala obrazy Goyovy a Munchovy. Ke konci osmdesátých let jsme spolu jely do Španělska. V Prahu jsem s Annou – a obklopena důstojnou krásou Velázqueze – teprve pochopila dynamiku černé barvy a při studiu Goyových děl pak odkryla tragiku Španělska. Anna totiž dokázala vidět věci částečně utajené, které odkrývala s požitkem a s požitkem se dělila s ostatními o svá nová poznání. Dovedla upozornit na detaily lehce pominutelné, které však zcela měnily význam daného obrazu; dovedla z jediného díla vyvodit celý myšlenkový cyklus, který objasnil výtvarnou bohatost celoživotní umělcovy tvorby.

Do Norska, kam jela na začátku devadesátých let minulého století, kdy jí bylo už víc než osmdesát, jsem ji nemohla doprovázet. Zemřela v roce 1996 a já se už nikdy nedozvěděla, co nového objevila v méně známých Munchových obrazech a také v podivně prosvětlené krajině červnového Norska. Jen těžko je mi dnes uvěřit, že Anna, sestra mé mámy, tedy moje teta, s níž jsme žily mnoho let pohromadě, se narodila před sto lety. Byla totiž z těch, kdo neustále udivují originalností a neotřelostí myšlenek a u nichž přibývajících léta obohacují hloubku poznání. Anna Masaryková pro mě nikdy nestárla. A i když s námi již není, vitalita jejího přístupu zůstává stálou inspirací.

Cesta do hlubin sběratelovy duše – sběratelé a mecenáši 20. století v Čechách a na Moravě

V posledním týdnu loňského května (24. května 2010) se v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem uskutečnilo neformální setkání nad tématem uměleckého sběratelství. Kromě hostící instituce byli spoluorganizátoři Rada galerií ČR a Uměleckohistorická společnost; kolokvium plnilo zároveň roli úvodního setkání v předvečer zasedání Senátu Rady galerií. V samotném pracovním setkání nešlo ani tak o sběratelovu duši, jako spíše o výsledky sběratelské vášně, která položila v prezentovaných příkladech základy trvale platným sbírkám výtvarného umění. Díky účasti Lubomíra Slavička a dalších odborníků, schopných proniknout hluboko k jádru sledovaného problému, přesáhlo kolokvium formát jednotlivých case-studies a otevřelo jen vzácně kladenou otázku po kořenech dnešních sbírek výtvarného umění mimo hlavní centra kulturního dění. Setkání bylo zařazeno do celoročního programu oslav stého výročí založení roudnické galerie. Díky tomu si návštěvníci kolokvia měli možnost prohlédnout výstavu Antonína Slavička, kterou vedle mnoha dalších akcí galerie v Roudnici v rámci oslav organizovala. Se sympoziem byla slavičkovská výstava ve vzácné symbióze, neboť se zakládala především na místní sbírce, u jejíhož zrodu stál roudnický sběratel August Švagrovský. Právě jemu a dalším roudnickým sběratelům věnovala svůj referát dlouholetá ředitelka tamní galerie Miroslava Hlaváčková. Po dalším přehledovém příspěvku zástupkyň Oblastní galerie v Liberci o původu tamních sbírek dospěl k tematickému rozšíření referát Petra Tomáška o fotografické dokumentaci dvou brněnských sbírek ze začátku minulého století. Do meziválečného období se přenesl autor těchto řádků v příspěvku o umělcích ruské a ukrajinské emigrace ve sbírkách Jiřího Karáska ze Lvovic. Podle očekávání patřily k nejzajímavějším příspěvkům vystoupení Lubomíra Slavička o soukromé ostravské sbírce Vladimíra Kouřila a referát Romana Musila



*Budova Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.
Foto: Magda Deverová*

o Oldřichu Kubovi, poválečném řediteli Západočeské galerie v Plzni, který pro tuto instituci dokázal svým osobním nasazením vybudovat rozsáhlou kolekci meziválečného českého umění. Bez účasti Lubomíra Slavička by zřejmě podobné kolokvium postrádalo smysl, neboť právě on svou prací, která vyústila před časem v zásadní monografii „Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939“, otevřel cestu ke studiu této specifické oblasti dějin umění, jež si teprve vytváří svůj ustálený okruh badatelů. Kolokvium uzavřela netematická, ale profesionálně vedená prezentace Registru sbírek výtvarného umění, společného projektu brněnského CITeMu a Rady galerií, který usiluje o posílení role široce dostupných webových prezentací uměleckých sbírek. Příspěvky ze sympozia budou publikovány během letošního jara na CD.

Jakub Hauser

Resurrected Treasure

Dne 31. prosince 2010 byl ukončen grantový projekt Resurrected Treasure (Instrumentarium for the Historical Photography Fund Processing). Konečným příjemcem grantu byl Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., spolupracujícími institucemi pak norské národní muzeum pro fotografii Preus museum v Hortenu a Seminář dějin umění Masarykovy univerzity v Brně.

Cílem jedenapůlročního projektu, dotovaného částkou 156 000 €, bylo vytvoření modelového věcného a metodického instrumentaria – komplexního technického řešení, obecně aplikovatelného na plošné zpracování sbírek historické fotografie. Význam fenoménu historické fotografie je v principu odborné veřejnosti samozřejmě znám a určitou alespoň dílčí představu o něm má i velká část veřejnosti laické. Nepopíratelná je nejen jedinečná hodnota fotografie jako historického a vlastně i technického pramene, ale i hodnota jako vlastního primárního objektu uměleckohistorického zájmu. O to více překvapuje, že kritický vědecký zájem o problematiku historické fotografie nad rámec jejího dílčího dokumentárního využití je u nás i ve velké části evropských zemí teprve v plenkách. V posledních letech sice regis-

trujeme zvýšený zájem o české fotografické sbírky a jejich zpřístupnění, chybí ovšem právě obecnější metodologická a věcná platforma, o kterou by se zmíněné iniciativy mohly opřít.

Projekt se sestával z několika na sebe navazujících a vzájemně se doplňujících aktivit, které pokryly celé spektrum problematiky, základním fyzickým zpřístupněním formou konzervace, digitalizace a archivace počínaje a kontextuální všestrannou interpretací konče. Nedílnou součástí projektu bylo sdílení informací – vytváření komunikačního prostoru v oblasti ochrany fotografických sbírek a péče o ně, k čemuž přispěly mj. celkem čtyři zčásti mezinárodní workshopy. Poznatky projektu byly, kromě dalších publikačních počínů, shrnuty zejména v kolektivní reprezentativní publikaci: Petra Trnková (ed.), *Oudadate Pix. Revealing a photographic archive*, Praha: Artefactum 2010. Trvalým výsledkem je rovněž veřejně přístupná databáze zpracovaného fondu (viz web projektu <http://treasure.udu.cas.cz>, kde je možné získat i další doplňující informace).

Materiálovou základnou výzkumu byl i v evropském měřítku jedinečný fond fotografie a reprodukcí vytvořených na bázi fotografického procesu z období druhé poloviny 19. a první poloviny 20. století, který spravuje oddělení dokumentace ÚDU AV ČR. Sbírka obsahuje více než 60 000 snímků a jejím těžištěm jsou fo-

tografie z pozůstalosti akademika Zdeňka Wirtha, včetně materiálů, které byly snad původně určeny pro zamýšlený prvorepublikový Památkový archiv Státního fotoměřického ústavu. Dále se zde nacházejí fotografie původem z fondu Archeologické komise a vídeňské Ústřední komise pro ochranu památek. Významné soubory pocházejí například i z pozůstalosti Josefa Cibulky či Viktora Kotrby. Tematicky představují značnou část fotografie architektury, interiérů a fotografické portréty. Mezi početněji zastoupené lokality patří Kutná Hora, Plzeň či pražské obvody. Z fotografů a fotografických ateliérů je silně zastoupen například František Fridrich, Štencův grafický závod, Wenzel F. Jantsch či Andreas Groll. Součástí sbírky je také větší množství fotografií německé, francouzské a italské provenience. Technicky pak

sbírka zastupuje všechny známé fotografické procesy. Pro účel projektu byl modelově zpracován vybraný vzorek materiálu v počtu 22 000 kusů.

Výsledky projektu vyústily ve zcela konkrétní diskusi o budoucnosti a možné koordinaci péče o historickou fotografii a jejího vědecké zpřístupnění. Jednou z možností by bylo i malé metodické centrum na půdě ÚDU AV ČR.

Projekt byl podporován Finančním mechanismem EHP a Norska, s příspěvím českého státního rozpočtu, jako subprojekt reg. č.: A/CZ0046/2/0016 Fondu pro podporu výzkumu NVF o.p.s. Úhradu spoluúčasti pak poskytlo Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, reg. č. 7F09107.

Jiří Roháček

Mezinárodní kolokvium Královský dvůr a město

Kolokvium uspořádané na samotný závěr výstavy Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský 1310 organizoval Ústav dějin umění AV ČR za podpory Polského institutu v Praze – jeho cílem bylo dát prostor diskusi nad exponáty představenými na výstavě a rovněž architektuře, do níž byla výstava proponována.

První blok referátů se proto soustředil na samotný Dům U Kamenného zvonu, na prostředí, jehož součástí dům byl – tedy na Prahu první třetiny 14. století a na komparace s podobným materiálem v zahraničí.

Michael Rykl z FA ČVUT, který připravil pro výstavu podklady pro náznakovou rekonstrukci (v 3D) vnitřních dispozic prostor v nárožní věži a jejich vazeb na přilehlé části rezidence, ale nebyl zastoupen statí ve výstavním katalogu, dostal zde příležitost k obhajobě svých nových názorů. Ty se týkají jednak podoby suterénů pod věží k roku 1310, dále nové interpretace zazděných severních vstupů v šnekovém schodišti (přístup k přístavku s prevéty) a konečně již dříve diskutované otázky dřevěné komnaty s otopným zařízením, vložené do velkého sálu druhého patra věže.

Tento názor, který publikoval spolu s Jiřím Škabradou před čtrnácti lety, podpořil nyní řadou analogií z českého a německého prostředí 14.–16. století. Zdeněk Dragoun doložil rozsah kamenných suterénů a předpokládané kamenné zástavby ve Větším Městě pražském v druhé polovině 13. století na základě archeologických nálezů. Historické souvislosti rozmachu výstavby v této lokalitě osvětlil referát Václava Ledvinky, který poukázal na výjimečnou roli pražského patriciátu v prvních dvou desetiletích 14. století vzhledem k jeho hmotné zainteresovanosti na životě a politice královského dvora a na vývoji městské samosprávy v této době. Cenným příspěvkem do diskuse o původním vzhledu a dispozici Domu U Kamenného zvonu (čp. 605/I) byl příklad nedochované, ale částečně v kresebné dokumentaci zachycené městské rezidence pánů z Harcourt v Paříži v sousedství Hotelu

de Cluny (Hotel des seigneurs de Harcourt) z konce 13. století, kterou předvedl a interpretoval přední francouzský historik středověké profánní architektury, Pierre Garrigou-Grandchamp. Rezidence, kde bylo možné před zbořením zachytit část vnitřního uspořádání a uliční fasády včetně polychromie, může sloužit jako zajímavý komparační příklad pro rezidenci pražskou, pokud jde o zbytky architektonické plastiky, kružby, pojednání fasády, rozsah parcely. Současně ale tato komparace potvrdila výjimečnost situace, funkce a vybavení pražské rezidence v její vazbě na hlavní prostor města. Doplnění obrazu mohuškého arcibiskupa Petra z Aspeltu jako stavebníka po návratu z Čech do arcidiecéze, tři roky před smrtí, bylo námětem referátu Kláry Benešové, zatímco Romuald Kaczmarek z univerzity ve Vratislavi se navrátil znovu k současnému stavu poznání sepulkrálních památek ve Slezsku v první třetině 14. století, což je samozřejmě provázáno s datací a vzájemnými vztahy soch pěších rytířů z fasády Domu U Kamenného zvonu a náhrobku Jindřicha IV. Probuse z kolegiálního kostela sv. Kříže.

Druhý den byl věnován nástěnné malbě a rukopisným iluminacím, zlatnictví, astronomii a astrologii. Hana J. Hlaváčková se zaměřila na miniatury Strahovského plenáře v souvislostech současné malby: věnovala pozornost jejich ikonografii (Smrt Panny Marie a Trůn Boží milosti s dvěma stojícími světlicemi, které přesvědčivě interpretovala jako sv. Ludmilu a bl. Mladu-Marii) a také



Pohled do výstavy Královský sňatek v Domě U Kamenného zvonu v Praze.

Foto: Petr Zinke, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

jejich kvalitě a dataci, která je s největší pravděpodobností vymezena působením Kunhuty Přemyslovny ve funkci abatyše kláštera benediktinek na Pražském hradě, kam byl plenář objednan. Zuzana Všetěčková poté prezentovala nový příspěvek ke své obsáhlé katalogové studii o nástěnných malbách, soustředěný na ikonografická témata Smrt Panny Marie a Alegorie církve/Trůnu Boží milosti, zachovaná v kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. Milena Bravermanová vysvětlila původ, výskyt a technologii speciální ženské pokrývky hlavy – „kruseleru“, kterou lze spatřit například na bustě sv. Ludmily nebo konzole s ženskou hlavou ze Zbraslavi (obojí zastoupeno v katalogu výstavy) a která se – postupně v bohatší formě – stala jednou z nejoblíbenějších ozdob ženských oděvů, což doložil nedávno též správně rozpoznaný fragment textilie z hrobek českých královen ve svato-vítské katedrále.

Karel Otavský se svou tradiční precizností a detailní analýzou pramenů ukázal na příkladu účtů, vedených na francouzském královském dvoře v době krátkého působení královny Marie Lucemburské po boku Karla IV. Sličného, posledního Kapetovce, jak vysoce žádaným „artiklem“ byly ženské koruny, objednávané u nejvýznamnějších pařížských zlatníků pro nejrůznější příležitosti. Jeho referát se tak stal zajímavým úvodem k následnému příspěvku Dany Stehlíkové, v němž se pokusila vytyčit chronologii vzniku korunovačních klenotů před Karlem IV. Šlo zejména o zasazení pokladu ze slezské Středy (včetně ženské korunky) do kontextu dochovaných českých klenotů a votivních předmětů z období posledních Přemyslovců. Jak výstava ukázala, budeme muset mezi ně napříště počítat i výjimečný relikvíř kosti z paže sv. Blažeje, objednaný Václavem III. v prvním roce jeho panování, tedy mezi létem 1305 až létem 1306, který kvalitou zlatnické práce a zobrazením figur svěťce a mladého krále v technice niello překonává všechna dosud známá díla pražského zlatnictví kolem roku 1300 a po něm. Přispěl mi neočekávaně k potvrzení datace a (již dříve autorkou této stati předpokládaného) propojení architektury a sochařské výzdoby Domu U Kamenného zvonu s tvorbou nejlepších umělců-zlatníků. Marius Winzeler, ředitel muzeí v Žitavě, představil v kontextu soudobého zlatnictví nádherný relikvíř z kláštera cisterciáček v Mariensternu, který nemohl být zapůjčen na výstavu, ačkoli náležel podle autora k mistrovským dílům pražských zlatníků doby Václava II. – relikvířovou bustu sv. Jana Křtitele.

Další blok se soustředil na astronomii a astrologii, která byla na výstavě zastoupena vzácnými exponáty hvězdného globu a dvěma astronomickými rukopisy, zakoupenými spolu s dalšími 15 astronomickými rukopisy a třemi astronomickými přístroji roku 1444 Mikulášem Kusánským v Norimberku pro jeho novou fundaci, špitál v Bernkastel-Kues, kde jsou chovány dodnes. Všechny tři exponáty byly dosud nahlíženy jako díla náležející do prostředí dvora Přemysla Otakara II. a jeho následovníků na českém trůnu. Autoři příslušných hesel v katalogu zde přednesli výsledky svých dalších navazujících studií, které jim umožnila jednak příprava na výstavu, jednak přítomnost globu v Praze: Alena Hadravová se vrátila k textovým předlohám rukopisů a typologii vyobrazení souhvězdí od antiky po 13. století, Petr Hadrava poukázal na způsoby praktického použití globu v astrologii a astronomii 13. století a demonstroval je na fotogrametrických zaměřeních. Podle obou autorů jsou rukopisy společně s globem skvělým dokladem přenosu arabských a antických řeckých vědomostí do středověké latinské Evropy, a tím narůstá jejich přitažlivost pro badatele z různých oborů i zemí. Lenka Panušková již v katalogové stati naznačila pochyby o zavedeném datování rukopisů Codex Cusanus 207 a 208 a o jejich vzniku a užívání na českém přemyslovském a poté lucemburském dvoře. Nyní se soustředila na traktát Michaela Scota Liber de signis et imaginibus celi, který je součástí jednoho ze

zmíněných rukopisů (Codex Cusanus 207), a analýzu ikonografie jeho kreseb. Předešlé referáty výborně doplnil Zdeněk Žalud, který pojednal spis Secretum Secretorum a moc drahých kamenů na základě komentářů k tradovanému zájmu o divinaturní umění (astrologii, fyziognomii) a magii na dvoře Václava II. Oba první dva dny zakončila společná prohlídka výstavy, kde pokračovala diskuse nad jednotlivými exponáty.

Poslední den na závěr kolokvia vystoupil numismatik Jiří Militký, aby detailněji než v katalogu poukázal na množství variant mincovních typů v rámci pražského groše Václava II. a ražeb Jana Lucemburského a porovnal je s ražbami Jindřicha VII. a jeho syna Jana Lucemburského v Lucemburku a Itálii. Z uměleckohistorického hlediska je pozoruhodná zejména vysoká kvalita a variabilita mincovních obrazů, například typů českého lva na reversu pražských grošů. Pavel Štěpánek se tradičně zaměřil na vztahy Čech a Španělska za posledních Přemyslovců a za Jana Lucemburského. Připomněl mj. důležitost hlavního města Aragonie, Perpignan, při cestách do papežského Avignonu nebo plánované, ale neuskutečněné spojení Alfonse IV. s Janem v boji proti muslimům.

Lucemburský badatel Jean-Claude Muller se věnoval náhrobku hraběte Jindřicha zv. le Blondel z opatství v Clairefontaine (lev a část desky z náhrobku byly k vidění na výstavě). Jako jediný dochovaný fragment figurálního náhrobku z rodových pohřebišť lucemburských hrabat konce 13. století je předmětem zájmu zejména pro galerii znaků vytesaných na okraji desky kolem gisanta a pro heraldicky přesné zachycení polychromie na jeho překresbě ze 17. století. Po závěrečné diskusi bylo kolokvium zakončeno návštěvou výstavy, připravené Danou Stehlíkovou v Lapidariu Národního muzea ve spolupráci se Společností italsko-lucemburského přátelství.

Přednesené referáty a příspěvky autorů, kteří se nemohli osobně zúčastnit, budou publikovány v cizojazyčném sborníku kolokvia.

Kolokvium v propracovanější odborné rovině navázalo do určité míry na cyklus přednášek, směřovaný k široké veřejnosti, který nabízel po čas výstavy každý čtvrtek (krom svátků) bližší pohled na některá hlavní témata spojená s vystavenými exponáty, a který je zpřístupněn na www.rozhlas.cz/leonardo/historie/.

Na závěr si dovoluji ještě jednu poznámku. Je až s podivem, že ačkoli ve všech tiskových materiálech k výstavě (tiskové konference, novinové články, rozhlasové pořady, webové stránky apod.) včetně úvodu ke katalogu bylo opakovaně zdůrazňováno, že 700. výročí sňatku Elišky s Janem bylo pro autory výjimečnou příležitostí k zaměření pozornosti na určitý segment pramenné základny „vizuální kultury“ v Praze kolem roku 1300 a po něm, a že nikdy nebylo záměrem výstavy a katalogu přinášet syntézu doby Jana Lucemburského, je nenaplnění této (mylné) premisy opakovaně kritizováno. Nezbyvá než tedy znovu zopakovat, že nejdůležitějším momentem pro uskutečnění výstavy byl:

- a) výběr a význam místa jejího konání (Dům U Kamenného zvonu jakožto možná dočasná královská rezidence uprostřed města),
- b) s ohledem na historický kontext tohoto místa a na jeho měřítko sestavený výběr exponátů,
- c) v neposlední řadě konfrontace dvorského prostředí, do něhož nový panovník přišel, s prostředím, z něhož odešel (aby se do něj později opakovaně vracel).

Proto autoři pražské výstavy nikdy nechápali její konání jako soutěž či konflikt se současně probíhající výstavou v Ostravě („Král, který létal“), která měla zcela jiné ambice a zaměření.

Konference „Královský dvůr a město“ naznačila, že výstava se dotkla řady nových badatelských témat, která nabídla k řešení.

Klára Benešová

Seminář C-MAP v Muzeu moderního umění v New Yorku

Vedení Muzea moderního umění (MoMA) v New Yorku přišlo v roce 2010 s globální výzkumnou iniciativou, která by měla prohloubit expertní kvalitu muzea a jeho kurátorů a rozšířit kritéria, jejichž prostřednictvím je definována kvalita uměleckého díla. Byl vytvořen projekt, který má umožnit kurátorům muzea jasněji pochopit měnící se podmínky a historické okolnosti stále vlivnějšího globálního uměleckého provozu a umění. Současně by měl pomoci odborným pracovníkům muzea pochopit cesty uměleckého provozu v budoucnosti prostřednictvím různorodých zkušeností a znalostí vědců, kurátorů, umělců a historiků umění z různých koutů světa.

Projekt je reakcí na rostoucí globalizaci uměleckého provozu a distribuci umění i na zřejmou decentralizaci klasických center, doslova na rozrušení tradiční polarity centrum/periferie, což je dokumentováno silným nárůstem zájmu o taková umělecká teritoria, která donedávna do globálního diskursu nevstupovala (Čína, Indie, Blízký východ ad.).

Projekt byl nazván Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP) in a Global Age: A Program for Research at the Museum of Modern Art. Je výsledkem přesvědčení, že doba kanonického západního modernismu, ustanovená prvním ředitelem muzea Alfredem H. Barrem jr., je již dávno pryč, a že muzeum by se mělo zaměřit také na oblasti umělecké tvorby mimo Severní Ameriku a Západní Evropu. Co je podstatné, celá iniciativa vznikla na základě přesvědčení kurátorů, že výzkum je klíčovou složkou jejich práce jako základu budoucích akvizic, výstav a vzdělávacích programů. Projekt byl iniciován také proto, že kurátoři měli obavu, že nemají dostatečné možnosti, jak věnovat svůj čas tomu, co nazývají „čistý“ nebo konkrétnímu dílu věnovaný výzkum (my bychom pod vlivem aktuální vědní terminologie řekli „základní“ a „aplikovaný“ výzkum).

Témata výzkumu, soustředěného do tří skupin, vyvstávají z příprav výstav, z významných akvizic a formování sbírek. Skupina s názvem Abstrakce/Lygia Clark navazuje na tradici abstrakce, rozvíjené od založení muzea, a soustředí se na příklad brazilské umělkyně Lygie Clarkové, jejíž výstavu MoMA chystá na rok 2013. Skupina si v rámci projektu pozvala na diskuse o abstrakci Yvonne-Alaina Bois, Huberta Damische, a brazilského



Diskuse na C-MAP Seminar v depozitáři kresby a grafiky v MoMA. Stojící ředitel mezinárodních programů MoMA Jay A. Levinson, sedící na stole zády Doryun Chong, kurátor malby, a Homi K. Bhabha. Foto: MoMA

umělce Waltercio Caldase. Je tedy zřejmé, že projekt je základem setkávání s naprostými intelektuálními a oborovými špičkami a že je otevřen teoretickému rámci diskusí. Svědčí o tom i bohatá finanční podpora projektu – jak jinak si představit pozvání takových osobností –, která, jak sdělil ředitel Glenn D. Lowry, i přes finanční škrt v jiných oblastech byla speciálně schválena muzejní radou (Board of Trustees).

Další skupina Fluxus Group byla vytvořena na základě kolekce, kterou Muzeum získalo od Gilberta a Lily Silvermanových. Charakter sbírky asi osmi tisíc děl vedl k rozhodnutí ustavení skupiny v rámci C-MAP: řada objektů byla ze střední a východní Evropy a z Japonska. Diskusní semináře skupiny navštívili László Beke, ředitel Ústavu dějin umění maďarské Akademie věd a specialista na Fluxus v našem regionu, Astrit Schmidt-Burkhardtová, kurátorka a autorka výstavy o George Maciunasovi, a umělec Ben Vautier.

Zatím poslední skupinou je C-MAP Performativity Group, zabývající se performancemi a performativními strategiemi. Na diskusní seminář byli pozváni Kristine Stilesová, s Peterem Selzem autorka a editorka antologie textů současných vizuálních umělců Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings (1996, rozšířená verze vydána v edici autorky 2010), a současně autorka knihy o věhlasné performerce Carolee Schneemannové Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle (2010). Diskusí se zúčastnil Geo Britto, člen Teatro de Oprimido (Divadlo utlačovaných) z Rio de Janeiro, Lucio Agra, specialista na dějiny performancí v Brazílii, a Midori Yoshimori, zabývající se performancemi v Japonsku.

Ve dnech 22.–23. února se konal další ze seminářů projektu C-MAP, tentokrát věnovaný pozici kubismu z mezinárodní perspektivy: Multiple Modernities through the Lens of International Cubism. Termín „multiple modernities“, někdy překládán jako „rozmanitost modernity“ – osobně bych volil cosi jako „rozmanité (různé) modernity“ – pochází z textu izraelského sociologa Shmuela N. Eisenstadta v časopise Daedalus z roku 2000. Eisenstadt si klade otázku, jaký modernizační potenciál je zakotven ve vývoji mimoevropských civilizací. Teorie „různých modernit“ jej vede k popření totalizačních nároků představ o jedné, dominantní západní modernizaci. Jak píše ve svém stěžejním článku: „Myšlenka ‚rozmanitých modernit‘ předpokládá, že nejlepší cestou, jak pochopit současný svět – a vskutku vysvětlit dějiny modernity –, je chápat jej jako příběh kontinuální konstituce a rekonstituce mnohosti kulturních programů“ (S. N. Eisenstadt,



Diskuse na C-MAP Seminar v galeriích MoMA. Zleva stojící: Michio Hayashi, Vojtěch Lahoda, Kuiyi Shen a zástupce ředitele MoMA Kathy Halbreichová. Foto: MoMA

Multiple Modernities, Daedalus, vol. 129, no. 1, Winter 2000, s. 2). Eisenstadt se vymezil vůči zkratkovité tezi modernizace = westernizace, ale také proti esencialistickému chápání civilizací a kultur. Teze o „rozmanitých modernitách“ pak pochopitelně přivádí k otázce, zda existuje jeden model modernismu/avantgardy, či zda lze rovněž hovořit o „rozmanitých“ modernismech/avantgardách. To byl výchozí bod newyorského semináře.

Na setkání byli pozváni Michio Hayashi, autor a kurátor výstavy Cubism in Asia, která putovala v letech 2005–2007 z Tokia přes Soul do Singapuru, Nada Shaboutová, zabývající se zejména moderním iráckým uměním, Kuiyi Shen z University of California v San Diegu, autor řady knih a katalogů o čínském moderním umění, a konečně autor příspěvku. Každý pozvaný diskutující měl deset minut na prezentaci vyzvaného příspěvku: Michio Hayashi o Japonsku a kubismu, Nada Shaboutová o ohlasech kubismu v umění Blízkého východu včetně Iráku, Kuiyi Shen o čínské reflexi kubismu a Vojtěch Lahoda o kubismu v českých zemích.

Seminář byl zahájen diskusí přímo v expozici muzea nad díly kubismu a těmi, které podle výběru kurátorky Leah Dickermanové jeho rámec překračují. Následovaly desetiminutové prezentace pozvaných specialistů, moderované profesorem Homi K. Bhabhou, ředitelem Humanities Center na Harvardské univerzitě a jednou z nejvýraznějších osobností současných post-koloniálních studií, a Mieke Balovou, známou kulturní teoretičkou a kritičkou, autorkou knih jako *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985) a *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999). Zatímco vstupní příspěvky trvaly 10–15 minut dle disciplinovanosti referentů, diskuse, jíž se zúčastnil i ředitel muzea Glen Lowry, byla velmi živá, skvěle řízená oběma moderátory, a trvala takřka tři hodiny. Následující den pokračovala přímo v oddělení kresby a grafiky, kde kurátoři opět předložili vybraná díla k diskusi.

Ačkoliv pisatel příspěvku se účastnil řady mezinárodních konferencí v zahraničí, nevybavuje si, kdy byl naposledy svědkem

tak živé, neformální diskuse, a současně jak sám materiál – obrazy a umělecká díla v galerii, před nimiž se také hovořilo – vytvořil pro komunikaci zcela jinou platformu, než je standardní a běžná power-pointová prezentace. Poučení z této skvělé zkušenosti je jednoduché: 1) Nepředstavujme si, že k úzce vymezenému problému, jímž se zabýváme, mohou něco říci jen úzce vymezení specialisté. Naopak, schopnost zevšeobecnění a pohledu z jiného referenčního pole či jiné disciplíny je pro vlastní bádání velmi obrozující. To ostatně ukázali jak Homi Bhabha, tak Mieke Balová. 2) Seminář a workshop tohoto typu přímo před výtvarnými díly je komunikací v jiné dimenzi, než na jakou jsme zvyklí, tedy ukazovat barevné, někdy dokonce ještě černobílé reprodukce děl ve filmovém pásu za sebou s jakýmsi komentářem či výkladem. Jsme stále ve věku technické reprodukovatelnosti, a proto každé narušení takového statutu quo je zejména v oblasti dějin umění oblažující. 3) Jak kurátoři, tak pozvaní specialisté a moderátoři Bhabha a Balová, které MoMA označuje v C-MAP projektu jako poradce (konzultanty), byli po dva dny v těsném kontaktu. Je známo, že takové konference bez možností „úniku“ jsou vydatnější a výživnější než ty, kde se postupně osazenstvo vytrácí. Navíc kurátoři MoMA tam byli v rámci svých pracovních povinností.

MoMA je špičkové muzeum s ohromnou světovou reputací a jistě s finančním zajištěním neskutečným pro naše podmínky. Přesto i takové muzeum, které by se mohlo vyhřívat na výsluní slávy, přichází s kritickou sebereflexí vztahu k uměleckému světu, a především tomu mimo západní kánon dějin umění. Nakonec na semináři zaznělo, že muzeum se chce vedle tradičních sfér zájmu o západní umění soustředit více na Latinskou Ameriku, na Střední Evropu a na Čínu a Japonsko. C-MAP Seminar je vlastně otevřením se globálním tendencím uměleckého provozu a pokusem vyjít z tradiční modernistické západní umělecké orientace a narušit jednostranně budovaný západní kánon dějin umění.

Vojtěch Lahoda

31. ročník plzeňského sympozia: Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století

Jen málokteré téma v historii plzeňských symposií slibovalo historikům umění tolik jako to, které vybrali letošní organizátoři Zdeněk Hojda, Marta Ottlová a Roman Prahel z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Volba tématu ovšem nebyla vedena snahou prosadit zájmy jednoho z oborů na úkor jiných, protože symposium zůstává mezioborové. Dobrou příležitostí k hledání česko-italských kulturních souvislostí a historických vazeb poskytlo 150. výročí sjednocení Itálie, a tak se letošní ročník konal pod záštitou Italského kulturního institutu v Praze. Češi sdílejí s Itálií kus neklidné historie, kterou představuje připojení Lombardie, Toskánska, Parmy, Modeny a Benátska k rakouské monarchii (1814–1866). A také červené košile českých sokolů se prý inspirovaly barvou košil Garibaldiho přívrženců.

K tématu spoluzakladatele českého Sokola, Miroslava Tyrše, zazněly dva příspěvky. Jan Bažant (Česká cesta k antice. Winckelmann, Tyrš a Itálie) se klonil k názoru, že Tyršovo úsilí o formulování kánonu novodobého českého umění na základě diskuse archeologů skončilo pro svého autora porážkou. A to i

přesto, že si na závěr svého života dokázal přiznat podobnost mezi údajně římským Laokoontem a helénským Pergamonským oltářem (cca 180 př. n. l.), který shlédl na své berlínské cestě roku 1880. Vliv Tyršova příkladu na teze Vojtěcha Birnbauma sledovala ve svém příspěvku Petra Hečková (Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma), která v diskusi zpochybnila tradiční výklad Tyršova vztahu k římské plastice.

Římské sochařství hrálo po celou dobu 19. století roli ideálu, ať už zatracovaného nebo obdivovaného, jak ukazují studijní cesty českých umělců. Kateřina Kuthanová se jimi zabývala na příkladu stipendistů (Klarova nadace. Sochaři z Čech a Itálie), Hana Svatošová (Na jih za peníze hlavního města) připomněla zásluhy hlavního města Prahy o udržení evropského standardu, který studijní cesta do Říma představovala.

Většina umělecko-historických příspěvků zazněla až na samotný závěr konference, v sobotním dopoledním bloku Osvojování umělecké Itálie: výtvarné umění. Blok otvíral již uvedený příspěvek Petry Hečkové. Pavla Machalíková se věnovala zhodnocení významu, jaký měl římský pobyt pro umělecký vývoj dvou vůdčích představitelů nazarenismu, kteří přišli ve 20. letech 19. století do Říma z Čech – Františka Tkadlíka a Josefa Führicha („Čeští“ nazareni v Itálii 20. let). Lucie Vlčková se soustředila na výsek ze svého systematického bádání o krajinomalbě 19. století v Čechách a věnovala se otázce formulování tématu „italské krajiny“ v českém krajinářství 19. století z hlediska jeho kulturně specifických konotací a jeho uchopení v konkrétních dílech českých tvůrců (Krajina Itálie a její malba v Praze 19. století).

Příspěvek Šárky Leubnerové o italiích na pražských výročních výstavách kolem poloviny století se omezil na krajinářskou produkci a prezentoval díla ze sbírky Národní galerie v Praze, která lze identifikovat jako italskou krajinu (Malovaná italika na pražských výstavách kolem poloviny století). Na závěr bloku vystoupil Jan Mergl s referátem k problematice „benátského“ v českém skle, kde na základě přesvědčivých příkladů demonstroval způsoby recepcce vynálezů benátských mistrů v pracích českých sklářů z konce 19. století (Benátské v českém skle). Snad jen na okraj lze vyjádřit pochybnost, zda oddělení většiny uměleckohistorických příspěvků do jednoho bloku prospělo diskusi nad tématem osvojování umělecké Itálie: o řadě problémů by se patrně důkladněji – a také z perspektivy konfrontace více oborů – diskutovalo v tematicky vymezených blocích, které převažovaly v prvních dvou konferenčních dnech a kam byl zařazen již zmíněný příspěvek Kateřiny Kuthanové (blok Za Itálií do Itálie) či Taťány Petrasové (Dvojí italské dědictví: architekt Pietro Nobile, v bloku Italové v Čechách).

Důležitou součástí třídního sympozia je odborný doprovodný program, který formou výstav, filmové projekce nebo divadelních představení zpřítomní jména a díla, o nichž se na sympoziu mluví. Letos to byla zejména tato část sympozia, již se podařilo uchopit téma reflexe našeho vztahu k Itálii. Autorem výstavy *Ach! Italia, cara mia!* uspořádané Západočeskou galerií v Plzni byl Roman Prahel. Určitě si ji nenechte ujít, trvá až do 22. května v Masných krámech. Díky výborné spolupráci se sbírkou 19. století Národní galerie v Praze se podařilo vytvořit reprezentativní soubor – počínaje nejstaršími kresbami z pražské Akademie, přes obrazy českých nazarénů, sádrové modely Václava Levého k soše *Madonna in trono* pro biskupa Strossmayera, sochařské studie Václava Myslbeka až po obrazy Beneše Knüpfera a Hanuše Knöchela – který zachytil díla, jež se váží k Itálii buď svými předlohami, nebo dobou a místem vzniku. K výstavě vyšel katalog Romana Prahela s vyobrazením všech vystavených děl a množstvím srovnávacího materiálu, do něhož Iva Jonáková připravila užitečný přehled pobytů českých výtvarných umělců 19. století v Itálii. Katalog využijí i ti, kteří si před lety zakoupili publikaci *Cesta na jih*, připravenou Jiřím Kroutvorem. Téma architektury, pro niž se od doby *Académie française à Rome* stala cesta do Říma synonymem předpokladu i završení akademického vzdělání, zůstalo na výstavě stranou.

Výborně se podařilo předvést důležitost italských předloh pro muzejní instituce 19. století Janu Merglovi na výstavě Západočeského muzea „Itálie a Italské v Plzni“ (otevřeno do 22. května 2011), zejména na zajímavém materiálu dobových velkoformátových reprodukcí nebo na kopiích renesančního skla a majoliky, zakoupených do sbírek muzea na světové výstavě v Paříži roku 1887.

Jako ikonu italské kultury a zároveň určitý mentální stereotyp zpracoval město Benátky film *Cikáni* režiséra Karla Adama z roku 1921 na námět stejnojmenné povídky Karla Hynka Máchy. Tato večerní filmová projekce v interiéru secesního sálu Západočeského muzea, stylově podbarvená skvělou klavírní improvizací, byla uvedena zasvěceným komentářem filmového historika Ivana Klimeše. A přestože soudobému laickému divákovi chvíli trvá, než uvykne patosu gest, zprostředkoval film, i ve své stylizované podobě naprosto autenticky, ráz italských měst, jež neodmyslitelně patřila a patří na mapu „Naší Itálie“.

Pavla Machalíková – Taťána Petrasová



Roman Prahel při zahájení výstavy Ach! Italia, cara mia! v Masných krámech v Západočeské galerii v Plzni.

Foto: Karel Kocourek

Setkání doktorandů medievistických studií v Praze

První březnový den zorganizovalo Centrum medievistických studií již 19. setkání doktorandů zabývajících se studiem středověku. Po zahájení Františka Šmahela (k Bibli Václava IV.) a úvodní přednášce Jindřicha Marka (Husitské „sermões ad populum“: Poznámky k metodice výzkumu pozdně středověkých kazatelských sbírek) následovaly doktorandské prezentace. Vedle příspěvků muzikologických (Veronika Mráčková, Jan Ciglbaauer) a historických (Eva Svobodová, Markéta Vladyslavová) zazněly také příspěvky na pomezí historie a dějin umění. Historik Lukáš Reitingger se věnoval nekrologii kláštera Pegau, včetně pokusu interpretovat iluminátorskou výzdobu, což bylo rozvedeno v následné diskusi. Jan Dienstbier obohatil program příspěvkem na téma erotických dopisů Jindřicha

z Isernie a jejich vizuálních analogií. Dva uměleckohistorické referáty zazněly z úst Ondřeje Faktora a Filipa Srovnala. Příspěvek O. Faktora (K opomenutým malířským památkám doby Jana Lucemburského) reagoval na nedávno ukončenou výstavu Královský sňatek. Referent však nereflektoval záměr autorského kolektivu výstavy, který je formulován v úvodu odborného katalogu, tudíž se posluchači setkali na místo příspěvku prezentujícího nové poznatky spíše s neopodstatněnou kritikou. Filip Srovnal se zabýval kultem sv. Václava v norimberské Frauenkirche a ukázal tak, nakolik může být pro historika umění přínosná práce s písemnými prameny, zde konkrétně se Stephans Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. Celodenní setkání bylo zakončeno neformálním posezením. Cílem těchto akcí je nejen příležitost prezentovat poznatky z jednotlivých oborů, ale především navázat vzájemné kontakty mezi jejich studenty. Právě interdisciplinární charakter a možnosti korigování výsledků bádání představuje největší přínos setkání. Úplný program lze jako vždy nalézt na webu CMS, sekce „Doktorandi“ (<http://cms.flu.cas.cz/>).

Martina Kudlíková

Konference Historická Olomouc XVIII.

Město v baroku. Baroko ve městě

Komu se zdálo, že fenomén a atmosféru „Historických Olomoucí“, počínající rokem 1977, již dávno zaval čas, mohl být v nedávné době přesvědčen o opaku. Na dlouhou dobu bylo sice posledním ročníkem s vydaným sborníkem pořadové číslo 13 v roce 2002, a i když se od té doby uskutečnila tři další sympozia, neprovázely je bohužel příslušné publikační výstupy. Až v roce 2009 navázalo na kontinuitu vydání sborníku 17. ročníku, který postihoval setkání věnované na konci roku 2008 přechodovému umění pozdní gotiky a renesance na Moravě. Další svazek na sebe snad nenechá dlouho čekat, neboť v březnu tohoto roku (16.–17. 3.) logicky následovala konference věnovaná barokní éře. Nikoliv náhodou, neboť sympozium pořádalo Vlastivědné muzeum Olomouc spolu s olomouckou Katedrou dějin umění a zdejším Muzeem umění jako součást a de facto vyvrcholení komplexní přehlídky Olomoucké baroko: Výtvarná kultura let 1620–1780, kterou na přelomu minulého a tohoto roku iniciovala a organizovala poslední ze jmenovaných institucí. Cílem setkání bylo na pozadí a příkladu Olomouce jako

Zapletalová vysoce erudovanou a pramenně podloženou sondou připomněla činnost severoitalských raně barokních štukatérů na Olomoucku. Malířství se věnovali Ladislav Daniel na příkladu rekonstrukce fragmentů obrazu Guida Reniho ze zdejší biskupské sbírky a Martin Mádl v široce založeném pohledu na dílo Giuseppe Bragaglia. Martina Miláčková připomněla osobnost Josefa Sadlera, bezesporu nejvýznamnějšího malíře zdejšího pozdního baroka, jeho římský pobyt a „triumf“. Ryze „lokální“ problematice se potom věnovali Leoš Mlčák a Filip Hradil sledující dílo zdejších malířů Jana Kryštofa Handkeho a Antonína Richtera. Architekturu zastupovaly tři příspěvky – Tomáš Řepa analyzoval svébytně historizující kapli Božího hrobu v Olomouci a Rostislav Švácha podal suverénní analýzu konstrukce a typologie klíčové stavby zdejšího baroka – trojkopulového kostela sv. Michala, zamyslel se i nad tradičně problematickým autorstvím této stavby. Zatímco zde precizoval podíl Giovannioho Pietra Tencally a Domenica Martinelliho, Jiří Kroupa ve svém

navazujícím příspěvku o stavitelské praxi v Olomouci naznačoval ošidnost jednoznačných autorských připsání a v úvaze o strukturovanějším podílu na navrhování a realizaci staveb představil vysokou úroveň olomoucké architektury v polovině 18. století.

Velmi silně byla zastoupena historická část, již dominovaly aspekty náboženské a konfesní kultury. Vladimír Maňas a Zdeněk Orlita se zabývali svými bytostnými tématy – činností náboženských bratrstev a „nábožensko-ekonomickými“ strategiemi církevních institucí v moravských městech (tentokrát ve Fulneku a Brně). Tomáš Malý přednesl na příkladu očištcové ikonografie kaple sv. Josefa u brněnských minoritů inspirativní úvahu o potridentské náboženské imaginaci. Svou znalost problematiky zdejšího kláštera premonstrátů na Hradisku opět zužitkovala Jana Oppeltová detailní analýzou poutního provozu při jejich chrámu na Svatém Kopečku. Prostředím barokních měst se zabýval Jan Kilián, referující o pramenné problematice kronik Krupky, a olomoucký historik

Tomáš Parma, který díky svým římským studiím objevil v jezuitských pramenech jeden zcela nový, popisující situaci v Olomouci za švédské okupace. Poněkud odvrácenou tvář „olomouckého baroka“ připomněl Lubor Kysučan příspěvkem o zdejším vampyrickém spise Karla Schertze Magia posthuma. Přesvědčivé bylo vystoupení mladého historika Miroslava Myšáka, který na příkladu olomouckého tiskaře Víta Jindřicha Ettela ukázal, že naše dosavadní poznání olomouckého knihtisku může stát na hliněných nohou. Tradičně „španělskou problematiku“ ve vztahu ke zdejšímu baroku zastupovali historik Ivo Barteček a historik umění Pavel Štěpánek.

Zatím poslední Historická Olomouc prokázala bezesporu životaschopnost těchto sympozií. Jakkoliv koncentrovaný program neohromoval počtem referátů a zahraničních hostů, ukázal, že je schopen poskytovat prostor pro tradičně zajímavou interdisciplinární kooperaci historických oborů, kterým se na bázi olomouckého prostředí daří zamýšlet i nad obecnějšími a region přesahujícími problémy.

Ondřej Jakubec



Rostislav Švácha a Ladislav Daniel na konferenci Historická Olomouc.
Foto: Lukáš Bártl

barokní metropole přiblížit kulturu a další problémové aspekty měst českých zemí v raném novověku. I když se původně strukturovaná koncepce, zahrnující například i problematiku sociální, správní a vojenskou, spíše redukovala, i tak přítomní specialisté předložili řadu příspěvků, které přiblížily zdejší městská prostředí 17.–18. století.

Tradičně konferenci dominovaly referáty historiků umění, které tvořily nadpoloviční většinu a zaměřovaly se spíše na olomoucká témata, přičemž doplňovaly a rozšiřovaly poznatky probíhající výstavy a k ní vydaných publikací. Jejich spektrum bylo bohaté, jak naznačí prostý výčet – Ivo Hlobil v duchu svého zájmu o historizující plastiky připomněl emblematické dílo „olomouckého baroka“ – reliéf s milostným obrazem P. Marie Svatokopecké – a naznačil její formální vazby k Itálii. Sochařským dílům se věnovali i Simona Jemelková zprávou o dosud neznámé barokní kašně v zahradě arcibiskupské rezidence a Martin Pavlíček zamyšlením nad činností významného pozdně barokního sochaře Ignaze Günthera v Olomouci. Jana

Za Mojmírem Horynou (23. 3. 1945–26. 1. 2011)

Laskavý čtenář promine, ale tenhle text bude osobní. Fundované životopisy Mojmíra Horyny jistě napíší jiní. Budou hovořit o jeho úctyhodné erudici, o významu vědeckého díla, o zralé moudrosti, nadhledu a empatii, s nimiž dokázal předávat znalosti svým studentům. Všechno to bude pravda. Se skutečností, že odešel významný představitel oboru a nenahraditelná vědecká osobnost, je člověk schopen se po nějaké době vyrovnat. Koneckonců, zní to možná cynicky, ale bývá už specifikem významných představitelů oboru, že o většině z nich hovoříme v minulém čase. Mojmír Horyna, jehož nesmyslně náhlá smrt nás zasáhla koncem letošního ledna, však byl nejen vážený kolega, ale i přítel z nejbližších. Jsem již ve věku, kdy člověk nové přátele získává nelehko a kdy tím více pociťuje prázdnotu po těch, kteří odešli. Čas zde hraje minimální roli, možná jen ještě násobí hloubku ztráty. Tkví zřejmě v povaze věci, že cenu vzácného člověka si v plné míře uvědomujeme teprve ve chvíli, kdy už tu s námi není. Na stole mám recenzní rukopis druhého vydání Mirkovy monografie o Santinim (dorazil tři dny před pisatelovým skolem) a když si v něm po večerech listuji, propadám útěšnému klamu, že s autorem nadále rozmlouvám, že rozvíjíme úvahy, jež jsme započali někde pod Zelenou horou, u svaté Voršily v Praze či před Škrétovy plátny. Skutečnost je však jiná. Není více Mojmíra Horyny, zato s námi věrně zůstává ta, která je zde vždy a již v časech Jana Blažeje Santiniho zobrazovali nejčastěji jako smrtiholku, kostro s kosou v ruce. Nedostalo se mi, na rozdíl od Mirka, daru hluboké a nepochybující víry, a proto jen mohu spolu s Horáciem doufat, že non omnis moriar, že po dobrém a vznešeném člověku zde zůstává nehynoucí památka v podobě jeho díla a vzpomínek na něj.

Ale to už se ocitám v zajetí patosu, který Mojmír tolik neměl rád a jehož projevy dokázal shazovat sterými ironickými glosami. Zřejmě napořád si budu pamatovat poslední anekdoty, které mi



Mojmír Horyna (vlevo) jako Rudolf II. při inscenování živých obrazů z dějin habsburského rodu v květnu 2006 ve Ctěnicích.
Foto: Oto Palán

vyprávěl (kolik já jich jenom předtím zapomněl!) se svým potutelně usměvavým výrazem a lehce přimhouřenýma chytrýma očima, fyziognomií stále podobnější Rudolfovi II. z Heintzových portrétů. Nám, kteří jsme s ním každé druhé pondělí v měsíci sedávali na pravidelné táflrundě ve vinohradských hospůdkách, se asi už napořád budou do četby Mirkových vzosně klenutých a plasticky formulovaných textů mísit vzpomínky na ony nesčetné vtípky a historky. Snad i na něho samotného povždy bude vzpomínáno s vřelostí a láskou, s jakou on vzpomínal na ty, kteří ho cestou všeho živého předešli: na Dobroslava „Bródu“ Líbala, Jana Muka, Miladu Vilímkovou, ale třeba i na svého vlastního tatínka, houževnatého živnostníka, jenž kdysi vážně vysvětloval svému přemoudřelému synkovi, že Podbaba, Baba a Nadbaba jsou domovnícké hodnosti.

Určitě by nechtěl, abychom truchlili přespříliš. Jenomže, co je to platné? Václav Tesárek, živoucí legenda Národní galerie, kdysi v podobné souvislosti o někom takřka zlostně řekl: „On si jen tak umřel a ani nám nic neřekl!“ Myslím, že tato výtku postihuje podstatu skutečnosti. S Mojmírem Horynou bylo na světě lépe. Ale to víme teprve teď.

Vít Vlnas

Věra Jirousová (25. 2. 1944–27. 2. 2011)

**„V studeném jaru znovu
se dlouze dívají vzhůru
užaslé tváře z temné zeleně“**

(Věra Jirousová, *Co je tu, co tu není*, Praha, Torst 1995)

Ve věku 67 let nás na konci února opustila vážená a milá kolegyně Věra Jirousová. Stále plná ideálů a touhy žít svůj život po svém, se do poslední chvíle věnovala výtvarnému umění, literatuře i přírodě a ve své křehké osobě vše spojovala v jedno.

Věra se narodila v Praze roku 1944. Absolvovala střední průmyslovou školu elektrotechnickou, specializaci silnoproud, na což byla náležitě pyšná a ráda zdůrazňovala, že si umí věci opravovat sama. Na počátku šedesátých let, v podobné době jako se stala tajemnicí Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, začala studovat dějiny umění na FF UK. Od šedesátých let až do konce života také psala básně. Studium zakončila v roce 1970 diplomovou prací věnovanou Bohuslavu Reynkovi, kterého tak objevila pro uměnovědnou veřejnost. Ne náhodou se



Věra Jirousová na fotografii z roku 2010. *Deník Referendum*

Věra od počátku věnovala právě umělci, v jehož tvorbě se spojují všechny tři důležité momenty jejího vlastního života – výtvarné umění, literatura a příroda.

V době, kdy Věra dokončovala studium na FF UK, již pracovala v časopise Výtvarná práce pod redaktorským dohledem Jiřího Padrtý. Věnovala se především zprávám ze zahraničí a zvláštní podíl měla na informování o konceptuálním umění. Tehdy začala získávat cenné informace o výtvarném umění v mezinárodním měřítku a také se seznámila s novinářskou praxí, ke které

se po roce 1989 plná energie vrátila. Na začátku sedmdesátých let Věra krátce působila v Ústavu dějin umění ČSAV.

V roce 1971 vyšlo poslední číslo Výtvarné práce a následovala doba, kdy Věra neměla stálé zaměstnání. Přátelila se tehdy s kapelou The Plastic People of the Universe, účastnila se jejich koncertů i různých akcí s nimi spřátelených umělců (například Zorky Ságlové). Zlom do jejího života vnesla Charta 77, v níž byla aktivní. Po komplikovaném období opustila Věra v roce 1984 Prahu. Přestěhovala se s dvěma dětmi do Kostelního Vydří, odkud pravidelně dojížděla do metropole, aby „neztratila přehled“ o současné umělecké scéně.

Po roce 1989 se vrátila zpět. Postupně zde vystřídala řadu zaměstnání, ale nakonec působila na volné noze. V devadesátých letech pracovala na Ministerstvu kultury, v Národní galerii, byla redaktorkou výtvarné rubriky v Lidových novinách, psala recenze pro Výtvarné umění i do Ateliéru. Na počátku nového tisíciletí se pak podílela na dvou výstavách pro Památník národního písemnictví (Holan ve spolupráci s A. Petruželkovou, Reynek). V po-

sledním roce života spojila své jméno s internetovým Deníkem Referendum, kde s neúnavnou pílí a jedinečným osobním vhlédem systematicky referovala o nejlepších počinech českého umění. Poslední recenzi napsala na brněnskou výstavu ...a nezapomeňte na květiny. Vztah výtvarného umění a přírody tak byl jejím posledním rozloučením s naším světem.

Věra byla především kritičkou umění a kurátorkou. Po roce 1989 připravila několik tematických výstav věnovaných nejen přátelům z Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu (1991) či Šmidrům (2005), ale také Sigmundu Freudovi (spolupráce s A. Petruželkovou, 2006), tématu Země (1993) nebo principu cesty Tao (2009). Zásadním počinem pak byl její podíl na knize Pieta v loďce (2002) věnované jejímu milovanému Bohuslavu Reynkovi.

V souvislosti s Věrou nelze opomenout její vztah k mladým umělcům, kterým se vždy s upřímným zájmem věnovala. Bez předsudků přistupovala k umění jako fascinujícímu a neustále se proměňujícímu světu, který nelze než trpělivě objevovat.

Johana Lomová

Rudolf Chadraba (12. 5. 1922–27. 2. 2011)

Rudolf Chadraba se narodil v Košicích. Maturoval na reálném gymnáziu v Praze-Dejvicích. Poté absolvoval dvouletý kurz kresby a malby Františka V. Mokrého na Grafické škole v Praze. Po dalším studiu na FF UK v Praze přešel na olomouckou univerzitu, kde se stal v roce 1949 odborným asistentem estetiky a spisovatele Bohumila Markalouse-Johna. Současně studoval dějiny umění u Václava Richtera působícího tehdy v Olomouci. V roce 1960 ukončil studium germanistiky na brněnské univerzitě. Rozhodující zlom ve vědeckém životě Rudolfa Chadraby nastal v roce 1961, kdy se na výzvu ředitele Jaromíra Neumanna stal spolupracovníkem Ústavu dějin umění ČSAV v Praze. K přechodu do instituce základního výzkumu jej kvalifikovala jeho předchozí významná publikační činnost zaměřená na studium Apokalypsy Albrechta Dürera. Jako první v našem dějepise umění se plodně zabýval olomouckým humanismem kolem roku 1500 v čele s Augustinem Käsensbrotem, pod ideologickým vlivem Konráda Celtise. Následně dokončil a vydal velkou monografii Dürers Apokalypse: Eine ikonologische Deutung (Academia 1964). Z roku 1971 pochází jeho známá kniha Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV. Trvale pozoruhodné jsou Chadrabovy „dvůřákovské studie“. V kritických letech normalizace se stal editorem prvního dílu Dějin českého výtvarného umění: Od počátku do konce



Rudolf Chadraba na fotografii Taťány Billerové ze sedmdesátých let 20. století. Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

středověku (Academia 1984) a spolueditorem Kapitoly z českého dějepisu umění (Academia 1986). Společně s Josefem Krásou zastítil vznik a konání především uměleckohistoricky zaměřených symposií Historická Olomouc a její současné problémy (od roku 1977 dodnes). Vedle Jaromíra Neumanna, Josefa Krásky a Karla Stejskala osobitě profileoval tzv. českou ikonologii konce patnáctých až počátku sedmdesátých let minulého století, jež bohužel dosud nebyla zevrubněji zhodnocena. Po odchodu do důchodu byl Rudolf Chadraba jmenován prvním emeritním profesorem Katedry dějin umění FF UP v Olomouci. Do posledních dnů publikoval a nepřestal být odborně činný.

Ivo Hlobil

PERSONALIA

V první polovině roku 2011 oslavují významná životní výročí mj.:

prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc. (16. 5. 1926 Zvolen)
prof. PhDr. Pavel Preiss, DrSc. (21. 5. 1926 Praha)
PhDr. Jaroslav Kačer (20. 4. 1931 Brno-Židenice)
PhDr. Karel Stejskal, CSc. (20. 1. 1931 Praha)
doc. PhDr. Jaroslav Sedlář, CSc. (17. 1. 1936 Březolupy)
PhDr. Jiří Paukert, alias Kuběna (31. 1. 1936 Prostějov)
prof. PhDr. Tomáš Vlček, CSc. (9. 1. 1941 České Budějovice)
doc. PhDr. Jana Ševčíková, rozená Fidorová (13. 4. 1941 Praha)

doc. PhDr. Jiří Tomáš Kotalík, CSc. (14. 2. 1951 Praha)
PhDr. Pavla Pečinková, CSc. (17. 2. 1951 Brno)
prof. Dr. Miroslav Petříček (21. 2. 1951 Praha)
PhDr. Petr Nedoma (5. 4. 1951 Brno)

Jubilantům jménem celé Uměleckohistorické společnosti blahopřeje!

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 23 / Volume 23

Vydává | Published by:

Výbor Uměleckohistorické společnosti (UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editors:

Milena Bartlová, Sylva Dobalová, Ivan P. Muchka, Filip Šenk, Zuzana Štefková, Tomáš Winter

Jazyková redakce | Copy Editor: Stanislava Fedrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

Adresa redakce | Editorial Address:

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

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612-X

© Uměleckohistorická společnost

Toto číslo vychází dne: 15. 5. 2011. Uzávěrka následujícího čísla bude 15. 11. 2011. Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: bulletin@dejinyumeni.cz.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Mgr. Václava Pštrossová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1.

Úřední hodiny: středa 8.30–11.30, 12.30–15.30 hod.

(také po předchozí domluvě na tel. č. 221 222 144 nebo el. poštou).

E-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku. Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč.

Členské příspěvky je možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Hotově lze rovněž platit v sekretariátu UHS a na valné hromadě. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně: potvrzení o zaplacení lze zaslat poštou na adresu sekretariátu UHS. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána na Vaši adresu. Korespondenčně lze zjednat jen prodloužení již vydané legitimace a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy.

ČTĚTE PROSÍM NAŠI AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU:

www.dejinyumeni.cz

PIŠTE NÁM TAKÉ NA E-MAILOVOU ADRESU:

uhs@dejinyumeni.cz



Galerie Antikva Nova Kodl podporuje UHS

www.dejinyumeni.cz



UHS