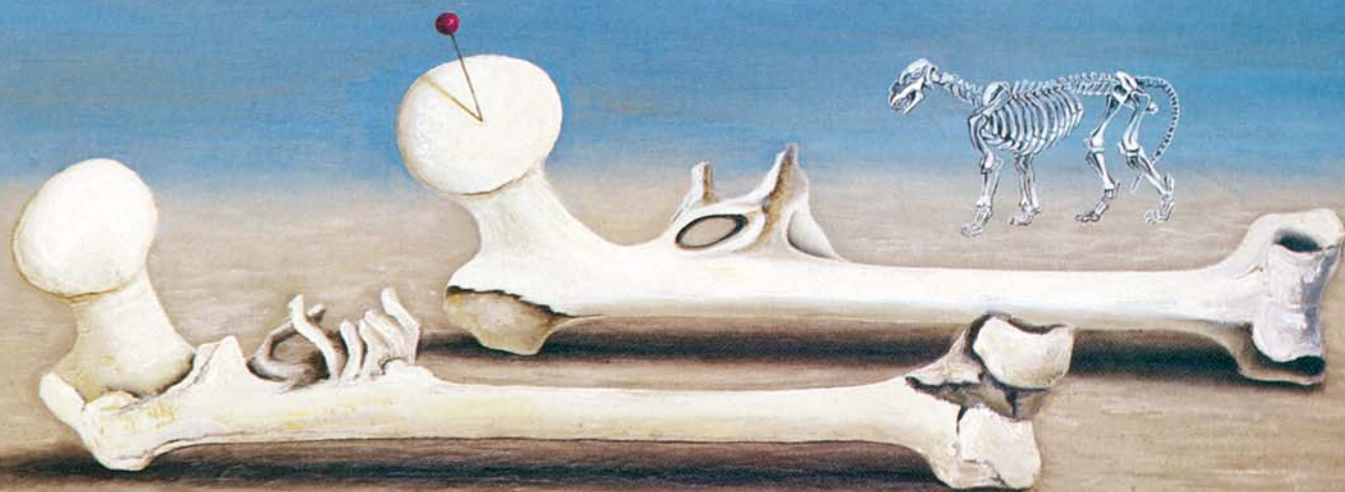


BULLETIN 2 | 2011

Hodnota umění v kontextu památkové péče
Rozhovor s Petrem Nedomou
Recenze knihy Konec avantgardy?



Spolkové aktuality	3
VÁŽNÁ PROHRA ČESKÉ KULTURY:	
PŘIPRAVOVANÁ DEMOLICE DOMU ČP. 1601/II NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ	
Martin Mádl – Beket Bukovinská – Kateřina Bečková	6
Téma: Hodnota umění v kontextu památkové péče	
POZNÁMKY K HISTORIKŮM UMĚNÍ A JEJICH HODNOCENÍ ARCHITEKTURY	
Martin Horáček	10
KOLIK PAMĚTI JE V UMĚLECKÉ PAMÁTKĚ?	
Milena Bartlová	12
NEMOVITÁ PAMÁTKA – VLASTNOSTI VERSUS HODNOTY	
Kateřina Bečková	15
NEVZDÁVEJTE TO A NENECHTE SE OTRÁVIT. ROZHOVOR S PETREM NEDOMOU	
Milena Bartlová	17
RECENZE KNIHY KONEC AVANTGARDY? OD MNICHOVSKÉ DOHODY KE KOMUNISTICKÉMU PŘEVRATU	
Josef Vojvodík	21
Odborná setkání	
SYMPOZIUM MUTUJÍCÍ MÉDIUM	
Johana Lomová	26
MEZINÁRODNÍ VĚDECKÁ KONFERENCE KAREL ŠKRÉTA (1610–1674): DOBA A DÍLO	
Jana Kunešová	26
TOPIČŮV SALON 1937–1949. KONFERENCE STUDENTŮ ÚSTAVU DĚJIN KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ	
KTF UK V PRAZE	
Milan Pech	28
MAX DVOŘÁK A AKTUÁLNÍ OTÁZKY (ČESKÉHO) DĚJEPISU UMĚNÍ. ODBORNÉ SETKÁNÍ	
V GALERII MODERNÍHO UMĚNÍ V ROUDNICI NAD LABEM	
Andrea Turjanicová	29
MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM ART AND ARCHITECTURE AROUND 1400:	
GLOBAL AND REGIONAL PERSPECTIVES V MARIBORU	
Jan Klípa	30
KRÁL, KTERÝ LÉTAL. MORAVSKO-SLEZSKÉ POMEZÍ V KONTEXTU STŘEDOEVRPSKÉHO	
PROSTORU DOBY JANA LUCEMBURSKÉHO	
Ivo Hlobil	32
BAROKNÍ ÚŘEDNÍK A JEHO ŠLECHTIC. TOBIÁŠ ANTONÍN SEEMAN, FRANTIŠEK ANTONÍN ŠPORK	
A JEHO DĚDICOVÉ V POLOVINĚ 18. STOLETÍ	
Jan Ivanega	33
DŮSLEDKY KONCEPTUALISMU: JAKÉ A PROČ?	
Johana Lomová	34
KONFERENCE O HISTORICKÝCH ZAHRADÁCH V KROMĚŘÍŽI	
Rozhovor Ivana P. Muchky se Zdeňkem Novákem	34
IMPORTY VE STŘEDOVĚKÉM UMĚNÍ	
Hynek Látal	36
BENEDIKTINI: ŽIVOT – HISTORIE – SOUČASNOST	
Andrea Čeplá	37

STUDENTSKÁ KONFERENCE V PONĚŠICÍCH	
Josef Ledvina	38
KOLOKVIUM ARS LINEARIS III	
Tereza Novotná	38
MEZINÁRODNÍ FÓRUM UMĚNÍ STŘEDOVĚKU V HALBERSTADTU	
Hynek Látaľ	39
SEMINÁŘ POUTNÍ BAZILIKA NAVŠTÍVENÍ PANNY MARIE NA SVATÉM KOPEČKU – TRANSFORMACE A SUBSTITUTE	
Jana Zapletalová	40
Nové technologie	
TABLETY, NOVÝ NÁSTROJ HISTORIKŮ UMĚNÍ	
Ivan P. Muchka	41
Zahraniční kontakty	
VÝZVA OBJEKTU: CIHA 2012 V NORIMBERKU	
red.	43
ČTETE RIHA JOURNAL ON-LINE?	
Pavla Machalíková	43
Personalia	
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UHS MOJMÍRU HORYNOVI IN MEMORIAM	
Richard Biegel	43
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY ONDŘEJI JAKUBCOVI	
Rostislav Švácha	45
VÝZNAMNÁ VÝROČÍ	
.....	46

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Může být UHS naším zrcadlem?

Působení nás všech v novém výboru Uměleckohistorické společnosti začalo velmi symptomaticky iniciativou Valné hromady, kde jsme byli členy vyzváni, abychom se vyjádřili ke dvěma aktuálně probíhajícím kauzám. Kauzy jsou to velmi složité, informačně spleťité a z tohoto důvodu na první pohled ne zcela jednoznačné. První odhaluje nepříjemná místa v rámci vnitřního fungování našeho oboru (GASK) a druhá ilustruje situaci, v níž se obor nalézá ve vztahu k současnému společenskému systému (připravovaná demolice domu na Václavském náměstí). V dopise reagujícím na naši žádost o nový nestranný posudek k projektu současné ředitelky GASK nás hejtman Středočeského kraje ubezpečil, že výběrové řízení proběhlo před odbornou komisí a onen inkriminovaný pro-

jekt byl pouze jednou částí jakýchsi „přijímacích zkoušek“, a proto jeho věrohodnost není zas tak důležitá. Kauza vypovídající o etické a profesní nedostatečnosti tak byla „zametena pod koberec“ a asi tam i zůstane. Pokud její otevření nemá u odpovědných politiků podporu a mohou se navíc zaštitit stanoviskem odborníků, nevidíme žádnou cestu k nápravě. Případ chystané demolice domu na Václavském náměstí má rovněž více vrstev, jež nejsou vždy zcela jasné. Primární společenské, památkové a odborné důsledky povolení demolice funkčního domu, který je součástí pražské památkové rezervace, stojí opět ze společenských a systémových důvodů poněkud v pozadí. Veřejnost přisuzuje odborníkům spíše roli nepřátel pokroku, kteří stanovením památkových hodnot objektu (až po návrh na prohlášení nemovitou kulturní památkou) problematizují možnost postavit něco nového a zajímavého. Na obou kauzách je pochopitelné, že zúčastnění používají všechny dostupné nástroje, které jim daná situ-

ace a legislativní rámec umožňují. Z obou plyne zjištění, že je velmi složité a časově náročné se v kauzách vyznat a zaujmout stanovisko dostatečně poučené a zároveň co nejúčinnější. Pokud jde o dům na Václavském náměstí, podal Výbor UHS v první polovině listopadu 2011 Odboru památkové péče Ministerstva kultury ČR návrh na prohlášení objektu kulturní památkou.

V čem mají tyto dvě kauzy až symbolický charakter? První z nich ukazuje na bolavý moment vnitřního stavu našeho oboru: příliš mnoho historiků umění na málo míst a zároveň obsazování řady odborných míst bývá politizováno či ovlivněno momentálními osobními zájmy či závazky zúčastněných. Požadavky na vysokou profesní erudici, zkušenosti a morální předpoklady jsou až druhotné. Netýká se to samozřejmě jen muzeí a galerií, ale i oblasti památkové péče a setkáváme se s tím i při obsazování akademických míst na univerzitách. Ruku v ruce s tím jde snižování odborného standardu a přijímání tohoto stavu napříč celým systémem, studentskými pracemi počínaje přes odborné časopisy, grantové projekty až po výstavy a konference. Tento problém si sice takřka všichni z nás uvědomují, ale na konstruktivní kritiku konkrétních případů většinou schází dostatečný odstup nebo odvaha riskovat konflikt s dotčeným jednotlivcem.

Druhá kauza ukazuje na místo našeho oboru ve společnosti jako celku. Zde je velmi pozitivní, že odborná veřej-

nost umí držet pohromadě a vystupovat jednotně v situacích, kdy jde o ohrožení památek a umění vinou ne zcela ideálně nastaveného či zneužitého systému a kdy špatná rozhodnutí mohou mít silně precedenční, až nebezpečný charakter. Dům na Václavském náměstí se podařilo silně medializovat, což je sice opět chvályhodné, ale dosud spíše výjimečné. Jinak naše zkušenosti svědčí více o tom, že prestiž našeho oboru je v současné společnosti velmi malá a pokud už historik umění vstoupí do veřejné debaty, je mu vyhrazena jen okrajová role.

Na všech případech, kterými se výbor UHS v posledním půlroce zabýval, se zdá pozitivní, že nás vedly k pojmenování stavu věcí a problémů, na něž ještě před pár lety „nebylo vidět“, i když se nepochybně děly také. Zároveň se v této souvislosti ukazuje, že zejména příslušníci mladších generací našeho oboru již začínají vystupovat z oné pomyslné slonovinové věže, přijímají odpovědnost za to, čeho jsou součástí a nepravostem nechtějí jen přihlížet. Myslím, že je to optimistická zpráva, i když podpora tendence k otevřenějšímu a slušnějšímu prostředí v rámci našeho oboru i k jeho důstojnějšímu společenskému postavení bude záležet na chování každého z nás. To je i odpovědí na otázku titulní: UHS zrcadlem být může, pokud se do něj chceme každý sám za sebe podívat.

Michaela Ottová
předsedkyně UHS

Valná hromada UHS

Dne 27. května se na půdě Vysoké školy uměleckoprůmyslové uskutečnila Valná hromada UHS. V rámci dopoledního spolkového programu byl zvolen nový výbor UHS na období let 2011–2013 ve složení: Jan Beránek, Marcel Fišer, Hynek Látal, Radka Miltová, Roman Musil, Michaela Ottová, Anna Pravdová, Zuzana Štefková, Alena Volrábová, Tomáš Winter a Jana Zapletalová. Na první schůzi výboru byla zvolena předsedkyně Michaela Ottová, místopředsedkyně Jana Zapletalová a tajemníci Anna Pravdová.

Do spolkového programu patřilo také udělení cen UHS za minulý rok. Cenu Josefa Krásy obdržel Ondřej Jakubec a Cenou Umělecko-historické společnosti byl in memoriam poctěn Mojmír Horyna. Baderovo stipendium obdržela Markéta Ježková na projekt „Rudolf II. a sbírky rodiny de Granvelle“.

V odpoledním čase byla přednesena řada příspěvků na téma „Hodnota umění v kontextu památkové péče“ (přípravené Martinem Mádlm a Taťanou Petrasovou). Jednotlivé texty si mohou čtenáři přečíst v tomto čísle. Obecně lze říci, že příspěvky se více či méně vztahovaly k živé a emoce vzbuzující kauze plánovaného zboření domu od architekta Bohumíra Kozáka na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice a výstavby nové budovy developerem Jamesem L. Woolfem. Ačkoli shoda panovala v nelibosti vůči počínání developera, ministra, i vůči pro-



Auditorium Valné hromady UHS. Foto: archiv redakce

jektu nové stavby, otázky, zda a jak je vhodné zasahovat do kontextu historického městského centra, zda je to přípustné za podmínky vytvoření větší architektonické kvality, nebo zda je třeba se zásahů zcela vyvarovat, zůstaly (překvapivě) bez jednoznačných odpovědí. FŠ

Call for Papers

Umění a politika: IV. sjezd historiků umění

Brno, 13.–14. září 2012

Historikové umění v poslední době řeší nejen výzkumné úkoly a vzdělávání budoucích generací, ale jsou nuceni vyjadřovat se k otázkám, které mají výhradně politické pozadí. Děje se tak nejen na poli památkové péče, ale rovněž v oblasti muzeí a galerií i v akademickém prostředí. Není to věc úplně nová, jelikož obor dějin umění byl od svých počátků vždy více či méně ovlivňován politickým zadáním, což se projevuje jak ve stylu jeho výuky, tak v koncepcích výstav či psaní knih. Nadcházející sjezd bude reflektovat zmíněný historický odkaz i příčiny dnešní situace. Současně se bude tázat, jaká skutečně je a bude úloha historika umění v zachování kulturních hodnot pro příští generace.

Návrhy vašich příspěvků do vybraných sekcí zasílejte spolu se stručnou anotací (max. 1 800 znaků), názvem příspěvku a názvem sekce nejpozději do 31. ledna 2012 na adresu sjezd@dejinyumeni.cz nebo poštou na adresu Uměleckohistorická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Husova 4, 110 00 Praha 1.

Sekce IV. sjezdu historiků umění

1/ UMĚNÍ, MOC A POLITIKA

Garanti sekce: Hynek Látal, Anna Pravdová, Jana Zapletalová a Tomáš Winter

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Sekce se bude zabývat problematikou vztahu umění, politiky a moci napříč dějinami a v širokém pojetí tohoto tématu. Bude řešit otázky spjaté s politickou angažovaností umělce (umělecká tvorba jako odraz a reflexe politiky či přímo jako nástroj mocenského boje, a to ať už proti totalitářským či dílčí politické zvlášti, nebo naopak jako podpora vládnoucího režimu, strany apod.). V rámci chápání umění jako propagandy se bude sekce věnovat vztahu výtvarného díla k určité ideologii a jeho využívání jako nástroje moci. Nemělo by přitom jít jen o hledání ikonografických souvislostí, ale i o využití přístupu, který chápe znázornění jako neoddelitelnou součást sociálních procesů nadvlády a kontroly. Sekce nastolí i další otázky: Jestliže umělec svým dílem vytváří „oficiální“ či naopak neoficiální obraz své doby, jaký vliv má jeho dílo na pozdější zpětné interpretace historických a politických událostí a jak se politika zmocňuje staršího i novějšího umění a zneužívá ho ve svůj prospěch.

2/ UMĚNÍ, LITURGIE A NÁBOŽENSKÉ AKCE VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Garanti sekce: Jan Klípa a Aleš Mudra

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Návrh vychází vstříc aktuálně oživenému zájmu o studium funkce obrazů a architektury v rámci bohoslužebných obřadů a obecněji o společenskou funkci náboženského umění. Příspěvky by se měly týkat následujících okruhů otázek:

- liturgie a prostor (formy a funkce architektury),
- liturgie jako politikum a jako umění,
- možnosti mezioborového výzkumu zařízení kostelů ve světle liturgických textů (praktické potřeby běžné liturgie, sváteční liturgické inscenace),
- prameny k dějinám liturgie – prameny k dějinám umění,
- role výtvarných děl v rámci veřejných liturgických i paraliturgických shromáždění a procesí, podíl na formulaci a propagaci náboženských a politických idejí,
- veřejné formy kultu obrazů a jeho negace,
- umění jako prostředek konfesionalizace,
- utrakvistická liturgie – umění utrakvismu.

Sekce se primárně zaměřuje na staré umění, vítány však budou i příspěvky týkající se 19. a 20. století.

3/ UMĚNÍ A POLITIKA V MIMOEVROPSKÉ OBLASTI

Garanti sekce: Markéta Hánová, Petra Polláková a Filip Suchomel

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Každé politické zřízení a oficiální ideologie dokázaly využít umění k vlastní propagaci a jako důležitý nástroj formování společnosti a nejenak je tomu i v případě většiny mimoevropských oblastí. Vzhledem k historickým okolnostem se zde střídaly místní a zahraniční vlivy často politického charakteru, které pronikly i do kulturní a umělecké sféry. Ve sledovaném období politické klima často ovlivňovalo budování kontaktů na poli umění a kulturní výměny, formovalo umělecké postoje tamní společnosti, zasahovalo do toho, jak byly tyto kultury vnímány a přijímány v Evropě. Problematika kulturní komunikace mimoevropských zemí s Evropou bývá často ovlivňována politickou situací také v současné době.

V rámci sekce věnované mimoevropskému umění a jeho vztahu k politice bychom se rádi zaměřili především na tyto základní tematické okruhy:

- jak lze charakterizovat vztah umění a politiky v mimoevropských zemích, tj. jakou měrou a jakým způsobem sloužilo umění vládnoucím vrstvám, jakým způsobem umění formovalo politické dění ve sledované oblasti, ale i v Evropě,
- v jakých případech dokázalo umění politickým tlakům vzdorovat či v jaké době bylo umělecké vyjádření zcela oproštěné od politických vlivů,
- jak jsou v moderním a současném asijském umění zachyceny ideje národní kulturní identity a genderové stereotypy,
- do jaké míry ovlivnily politické zájmy prezentaci a utváření sbírek mimoevropského umění ve světě.

4/ UMĚNÍ JAKO PROSTŘEDEK NÁRODNÍ A STÁTNÍ REPREZENTACE

Garant sekce: Jindřich Vybíral

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Umění jako prostředek politické reprezentace nepatří k oblíbeným tématům dnešního dějepisu umění. Mnozí badatelé nadále sdílejí přesvědčení moderních umělců, že tvůrce je vázán pouze měřítky umění, nikoliv ohledy na státní moc – ať již pozitivními, nebo negativními. Úkolem sekce je proto ukázat, jak zejména moderní umění, architektura a design v Čechách ve 20. století přispívaly k formování národní a kulturní identity: jak se umělecké instituce a média podílely na procesu integrace moderního národa; jaká úloha jim připadla při budování samostatného československého státu a jaké společenské funkce v jeho rámci měly naplňovat; jak „národní“ či „státní“ umění reflektovalo politické a sociální proměny v průběhu 20. století; jakou úlohu naplňuje „národní“ či „státní“ umění v současnosti a jak současné české umění, architektura a design artikuluje problém národní či kulturní identity.

5/ UMĚNÍ VYSTAVOVAT:

KURÁTOR JAKO INTERPRET A TVŮRCE

Garant sekce: Milena Bartlová

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Kurátoři výstav se v praxi setkávají s mnoha otázkami, jimž se u nás dosud věnuje jen malá teoretická pozornost. Vytvoření, instalace a prezentace výstavy jsou jednak interpretačním médiem, jednak svébytnou tvůrčí činností. Sekce se zaměří na činnost kurátora v muzeu umění, na specifiku tvorby stálých expozic, ale zároveň také na přípravu výstav a kurátorskou praxi v oblasti současného umění, kde se kurátor mění z interpreta v tvůrčího spolupracovníka umělců. Zvláštní pozornost by se mohla věnovat rovněž vztahu mezi vědeckou a kurátorskou prací, instalacím konceptuálního umění a pozici „kunsthistorika“ ve „světě umění“.

6/ PAMÁTKOVÁ PÉČE V ROCE 2012:

HODNOTY – SYSTÉM – ODPOVĚDNOST

Garanti sekce: Jan Beránek a Richard Biegel

Forma: kulatý stůl

Kauza domu čp. 1601/II, Václavské náměstí 47, jehož demolice byla schválena, odhalila všechny slabiny památkové péče v naší zemi. Jde pouze o špičku ledovce, protože obdobných případů, kdy navždy zmizí doklady kulturního dědictví zejména v intravilánu měst, existuje v současnosti celá řada. Během posledních dvaceti let se zásadním způsobem proměnila památková péče, změnili aktéři a především relativizoval systém hodnocení kulturního dědictví. Ukazuje se, že systém památkové péče v daném nastavení a zažitém způsobu fungování je na, či spíše za hranicí funkční způsobilosti a v dané podobě již nadále není schopen plnit své poslání ochrany památek.

Diskusní kulatý stůl si klade za cíl pojmenovat hodnoty kulturního dědictví, které by měly být chráněny, ujasnit místo a odpovědnost všech účastníků v rámci systému památkové péče a také specifikovat roli uměleckého historika v něm. Snahou je dobrat se podstaty problémů a nastínit možná řešení.

Navrženy jsou tři diskusní bloky, které by měly reprezentovat základní skupiny aktérů působících v procesu ochrany a nakládání s kulturním dědictvím. V prvním bloku vystoupí umělečtí historikové a teoretici památkové péče, ve druhém zástupci odborné a výkonné složky památkové péče, ve třetím pak praktikující architekti a zástupci investorů. Přesná specifikace témat bude určena na jaře příštího roku, aby byla zajištěna jejich aktuálnost. Garanti sekce následně vyzvou vybrané osobnosti k účasti v jednotlivých blocích diskuse.

Vážná prohra české kultury:

Připravovaná demolice domu čp. 1601/II na Václavském náměstí

Martin Mádl – Beket Bukovinská – Kateřina Bečková

Během posledních dvaceti let musela na území Pražské památkové rezervace, zapsané na Seznamu světového kulturního dědictví UNESCO, ustoupit podnikatelským zájmům řada hodnotných stavebních památek. Připravovaná likvidace domu čp. 1601/II, stojícího na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice, ovšem přesahuje dosavadní ničení nemovitého kulturního dědictví v Praze mírou kulturní, společenské i politické závažnosti. Oprávněně proto vyvolává protesty ze strany kulturní veřejnosti.

Uvedený dům byl do své aktuální podoby navržen významným českým architektem a urbanistou Bohumírem Kozákem (1885–1978), žákem Josefa Schulze a Jana Kouly. Podle recentních zjištění se na návrhu domu podílel také německý architekt Josef Zasche (1871–1957).¹ Jedná se o výraznou modernistickou adaptaci staršího neorenesančního domu, provedenou v letech 1920–1922. Nová úprava při-

tom do jisté míry tematizuje původní budovu v jejích starších proporcích. Výška staršího domu je nad třetím patrem vyznačena masivní kordonovou římsou, na níž obíhá balkon. Nad římsou se uplatňují další dvě oddělená patra, z nichž horní vytváří fiktivní mansardu. Dům tímto stupňovitým uspořádáním získává svou vertikální gradaci, která je výsledkem celistvé architektonické vize, a nikoli jen postupného utilitárního nastavování domu, jak se v dané souvislosti někdy uvádí. Stavba má důstojný klasicistní vzhled, přiměřený prostředí velkého pražského náměstí. Domu takový ráz dodávají elegantní vysoké pilastry, které rytmizují jeho fasády a spojují tři patra. Nejedná se však o pilastry skutečné, nýbrž o jejich rafinované náznaky v podobě rámců kubizujících tvarů, které umožňují modelaci a rytmizaci pláště světlem a stínem. Směrem k nároží je pak dům oživen dvojicí polygonálních arkýřů. Geometrické formy pláště jsou ozdo-



Ohrožený dům čp. 1601/II na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice, Praha 1 – Nové Město.
Foto: Martin Mádl

beny reliéfy stylizovaných váz na podokenních parapetech třetího patra. Jak připomněl profesor Švácha, „neoklasicismus se před první světovou válkou i brzy po ní prosazoval po celé Evropě, a to hlavně jako projev touhy po nadčasovém a obecně platném architektonickém jazyku“.² V daném případě je ovšem tradiční klasicistní tvarosloví redukováno a přetvořeno do jednoduchých tvarů a zcela aktuálních, moderních architektonických forem.

Bohumír Kozák je autorem řady staveb, které zahrnují různé typy stavebních zakázek – od soukromých a činžovních obytných domů, přes technické a komerční budovy, církevní sbory a modlitebny, až po komplexní urbanistická řešení. Ve svých stavbách reflektoval několik obecných slohových proměn – od kubismu, přes modernistický klasicismus až po funkcionalismus. Všechna jeho díla se vyznačují kultivovaností projevu, v němž architekt vždy dával přednost všeobecně citlivému řešení před vnější okázalostí. Důležité pro Kozáka zůstávalo včlenění staveb do širšího architektonického a urbanistického kontextu. Ve svých projektech – tam, kde to považoval za vhodné – často pracoval s motivy věžovitých dominant (srov. například dům Riva v Holešovicích, budova Telefonní a telegrafní ústředny na Žižkově, Českobratrský sbor ve Střešovicích či komplex Masarykova sociálního ústavu v Krči).³ Jeho dům na Václavském náměstí byl ovšem koncipován bez takovéto dominanty. Jak nedávno vysvětlil profesor Švácha, Kozákově řešení exponovaného nároží bez věže je třeba vnímat jako velmi kultivovaný urbanistický počín, který zcela záměrně eliminuje věžovou dominantu domu proto, aby dalo vyniknout hlavní dominantě Václavského náměstí, totiž Schulzově budově Národního muzea. Je zřejmé, že následné architektonické aktivity v horní části Václavského náměstí byly po Kozákovu vzoru koncipovány již bez věží a vy-

tvořily tak jedinečný promyšlený a ucelený urbanistický prostor.⁴

Do prostředí Václavského náměstí nyní s podporou politiků a úředníků vstupuje investor – společnost Flow East – s developerským projektem, který počítá s likvidací uvedeného domu čp. 1601/II, ačkoli se jedná o stavbu plně funkční, zachovanou v dobrém stavu. Na jeho místě a na několika dalších parcelách pak hodlá vybudovat monolitický komerční komplex, z něhož má do Václavského náměstí vystupovat věž. Investor svůj demoliční záměr obhajuje vizí (či spíše sloganem) „vy-

tvořit budovu na základě kombinace síly linií Svatovítské katedrály, světla hořící svíce a květiny v rozpuku“.⁵ Sám projekt novostavby přitom šokuje více svou komerční všedností než progresivním, neotřelým nápadem.

Neméně zarážející než vlastní projekt je ovšem i způsob, jakým odpovědné úřady rozhodovaly o jeho schválení a o likvidaci domu stávajícího. Návrh demolice této budovy a projekt novostavby posoudil Národní památkový ústav – Územní odborné pracoviště hl. m. Prahy (NPÚ), který ve svém odborném vyjádření z 1. února 2010 označil záměr demolice za jednoznačně nežádoucí. Dne 9. března 2010 posoudil projekt politický Výbor pro památkovou péči a cestovní ruch Magistrátu hl. m. Prahy (MHMP) – ten ovšem demolici podpořil. Projektem novostavby na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice se dále, dne 6. května 2010, zabýval Sbor expertů pražského Magistrátu. Došel k závěru, že novostavba polyfunkčního objektu čp. 1601/II je možná. Ve svém stanovisku se přitom odvolal na posudek ing. arch. Zdeňka Lukeše, který jej vypracoval na objednávku investora, a na vyjádření politického Výboru pro památkovou péči a cestovní ruch MHMP. Ze zápisu z jednání Sboru expertů vyplývá, že se jeho členové při projednávání zabývali pouze návrhem novostavby, nikoli demolicí stávající budovy, kterou prakticky nevzali na vědomí – neposuzovali její architektonické a urbanistické hodnoty ani její stav a nijak se k nim nevyjadřovali.⁶ Dne 24. června 2010 vydal v uvedené věci Závazné stanovisko Odbor kultury, památkové péče a cestovního ruchu MHMP a s odvoláním na vyjádření Sboru expertů vyslovil s demolicí nárožního objektu čp. 1601/II souhlas, a to přesto, že se nachází na území Pražské památkové rezervace a měl by tedy být chráněn. V závazném stanovisku je navíc vyjádřen souhlas i s demolicí dvorní části hotelu Jalta, čp. 818/II. Hotel

Jalta je přitom zapsán na Seznamu nemovitých kulturních památek MK ČR. O částečné sejmутí památkové ochrany nebylo ani požádáno, což příslušný odbor MHMP, zřejmě v rozporu se zákonem, pominul.

Na podnět Klubu Za starou Prahu ze dne 8. listopadu 2010 se případem připravované demolice zabývalo ve zkráceném řízení Ministerstvo kultury ČR (MK). Bylo přitom shledáno, že se MHMP dostatečně nevypořádal s argumenty NPÚ, ba dokonce je ani nezmínil. MK dále dospělo k závěru, že závazné stanovisko je nezákonné. Rozhodnutí MK z 5. ledna,⁷ kterým bylo zrušeno stanovisko MHMP, bylo ovšem napadeno účastníky řízení (tj. investory – firmami Realty IV a Hotel Jalta a. s.). Na základě jejich podnětu se případem zabývala rozkladová komise MK (tj. komise složená výhradně z právních poradců ministra). Na její doporučení pak ministr kultury MUDr. Jiří Besser vydal dne 23. května 2011 rozhodnutí,⁸ jímž předchází rozhodnutí svého ministerstva zrušil, potvrdil jím platnost původního stanoviska MHMP a de facto tak vyslovil souhlas s demolicí historického domu na nároží Václavského náměstí i části hotelu Jalta. Kulturními a uměleckohistorickými aspekty demolice stávajících domů se ministr, jak sám veřejně deklaroval, nezabýval. Jako hlavní důvod pro své rozhodnutí přitom uvedl, že předchozím rozhodnutím MK byla poškozena práva investora nabytá v dobré víře. Takové zdůvodnění je ovšem překvapivé, protože závazné stanovisko, které investor získal ze strany MHMP, není správním rozhodnutím a nezakládá tedy práva ani povinnosti.⁹ Konečné rozhodnutí ve věci demolice bylo ponecháno Městské části Praha 1 a jejímu odboru výstavby. Jak představitelé Prahy 1 (na schůzi dne 20. září 2011), tak i vedoucí uvedeného stavebního odboru ovšem následně veřejně deklarovali, že s demolicí na Václavském náměstí souhlasí.¹⁰

Proti připravované demolici, umožněné stanoviskem MHMP a rozhodnutím ministra kultury, protestovalo 7. června 2011 v Praze na Václavském náměstí v Praze několik set občanů při demonstraci svolané Klubem Za starou Prahu a společností Prague Watch. Vedle toho bylo podáno několik písemných protestů, které napadly jak kulturní, tak i společenské a právní aspekty demolice. Ve veřejném občanském protestu připraveném Klubem Za starou Prahu se proti demolici vyjádřilo více než 14 000 občanů, kteří se zároveň vyslovili pro odvolání stávajícího ředitele Odboru památkové péče MHMP Mgr. Jan Kněžínský a ministra kultury MUDr. Jiřího Bessera.

V uvedené věci se na ministra kultury MUDr. Jiřího Bessera s podnětem k obnově řízení a s protestem proti demolici dále obrátilo dopisem z 15. července 2011 třináct vysokoškolských profesorů, jmenovitě Milena Bartlová (VŠUP), Václav Gísa (ČVUT), Ivo Hlobil (ÚDU AV ČR), Pavel Kalina (ČVUT), Lubomír Konečný (ÚDU AV ČR), Ladislav Lábus (ČVUT), Vojtěch Lahoda (ÚDU AV ČR), Miroslav Masák (VUT v Brně), Jan Royt (ÚDU FF UK), Lubomír Slaviček (MU), Rostislav Švácha (ÚDU AV ČR), Jindřich Vybíral (VŠUP) a Petr Wittlich (ÚDU FF UK). Ministr kultury ovšem autory dopisu dne 26. září 2011 vyrozuměl, že jejich žádosti nevyhoví a řízení ve věci demolice neobnoví.

Mezitím věnoval uvedenou kauzu svou pozornost také Výbor pro vzdělávání, vědu, kulturu, lidská práva a pe-

tice Senátu Parlamentu ČR. Jeho předseda PhDr. Jaromír Jermář svolal v této věci Veřejné slyšení, které se uskutečnilo na půdě Senátu dne 23. září 2011.¹¹ Také zde zazněla celá řada protestů proti likvidaci uvedeného domu, ovšem bez dalšího právního dopadu.

Právní vývoj celé kauzy je poměrně spletitý. Výsledek je ovšem jednoznačný – historický dům na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice má být na základě stanoviska MHMP a rozhodnutí ministra kultury zbořen. Bude-li demolice skutečně, dojde k devastaci stavební památky, kterou považujeme za architektonicky i urbanisticky hodnotnou, a zároveň i k vážnému a nenávratnému poškození Pražské památkové rezervace, jejíž cena dosud tkvěla právě ve velké rozmanitosti a prolínání stavebních forem. Jedná se ovšem také o zcela necitlivý zásah do životního prostředí veřejného prostoru, který byl v minulosti dějištěm řady významných historických událostí, včetně tzv. Sametové revoluce v listopadu 1989. S tímto prostorem se dnes identifikují nejen Pražané, ale také obyvatelé České republiky i zahraniční návštěvníci Prahy. Považujeme za zcela nepřijatelné, aby tyto hodnoty byly nahrazeny průměrem a fádností komerce, které tu zjevně jde především o získání lukrativních pozemků a pronajmatelných ploch v atraktivním centru Prahy, na úkor prostředí, které má nová komerční budova okupovat. Přitom se tak děje ve zjevném rozporu s platnými právními normami, konkrétně s obsahem a smyslem Předpisu o památkové rezervaci v hlavním městě Praze č. 66/1971 Sb. § 3 odst. a), podle kterého „veškeré úpravy nemovitých kulturních památek i jejich souborů a objektů, které vykazují dílčí památkové nebo urbanistické hodnoty (objekty památkového zájmu), dotýkají se vnitřní i vnější architektury, musí být řešeny a prováděny se zřetelem k trvalému zabezpečení jejich hmotné podstaty, k jejich přiměřenému společenskému využití a dalšímu zhodnocování výtvarných a dokumentárních funkcí.“ Připravovanou demolicí se navíc vytváří nebezpečný precedens pro likvidaci dalších historických staveb na území Pražské památkové rezervace.

Za velmi znepokojující pak považujeme skutečnost, že výkonný orgán, zřízený na ochranu kulturního dědictví na území Prahy, tedy Odbor památkové péče MHMP jedná proti smyslu památkového zákona, a tím i proti veřejnému zájmu, jímž je ochrana kulturního dědictví. Bohužel se přitom nejedná o případ ojedinělý. Právě tak zarážející je skutečnost, že ministr kultury, jehož prioritou by měla být ochrana kulturních statků, posuzoval celou záležitost výhradně z právního hlediska a při svém rozhodování nevzal v potaz další, tedy kulturní, společenské a politické aspekty celého komplexního problému. Rozhodl se přitom upřednostnit ekonomické zájmy jednotlivců nad zájmy veřejnými. Konečně je alarmující i skutečnost, že v předstihu před odbornými a výkonnými úředními orgány demolici domu schválila politická reprezentace Magistrátu hl. m. Prahy i Městské části Prahy 1. To samo o sobě jasně ukazuje, že celá vážná záležitost má rozhodně více rovin než jen správní a právní. V každém případě zde v době, která si klade řadu otázek týkajících se kulturní identity a sebevědomí, stojíme před vážnou a zcela konkrétní a nejspíše i zbytečnou kulturní hrozbou.

- ¹ Rostislav Švácha, Prapodivná splátka dluhu, Právo, 18. 8. 2011, s. 7–8. Též přednáška Rostislava Šváchy a Venduly Hnídkové Dílo Bohumíra Kozáka v kontextu moderní architektury, proslovená v Akademii věd ČR dne 28. června 2011.
- ² Švácha, pozn. 1. Zde podaná charakteristika domu se zčásti opírá o názory Rostislava Šváchy a Venduly Hnídkové, přednesené během výše uvedeného vystoupení v Akademii věd ČR.
- ³ Ke Kozákovu dílu srov. Jiří Bláha (ed.), Bohumír Kozák, Praha 1985; Rostislav Švácha, Kozák, Bohumír, in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, Praha 1995, s. 394–395.
- ⁴ Srov. Švácha, pozn. 1.
- ⁵ Srov. MF Realit, <http://www.realit.cz/aktualita/vaclavske-namesti-ozivi-kvetinovy-dum>.
- ⁶ Zápis ze 105. jednání Sboru expertů MHMP ze 6. května 2010, s. 4–5.
- ⁷ Rozhodnutí MK ČR čj. 32/2011 ze dne 5. ledna 2011.
- ⁸ Rozhodnutí ministra kultury čj. MK 27601/2011 ze dne 23. května 2011.
- ⁹ Srov. právní interpretaci Mgr. Tomáše Erbáka, Prague Watch, v diskusním příspěvku předneseném na veřejném slyšení Výboru pro vzdělávání, vědu, kulturu, lidská práva a petice Senátu Parlamentu ČR Případ demolice domu č. p. 1601/II na Václavském náměstí, Praha 1 – systémové problémy památkové péče v Praze (petice č. 19/11), které se uskutečnilo dne 23. září 2011. Stenografický záznam na stránkách Senátu: <http://www.senat.cz/xqw/xervlet/psssenat/htmlhled?action=doc&value=61949>.
- ¹⁰ Srov. diskusní příspěvek Ing. Oldřicha Dajbycha, vedoucího odboru výstavby MČ Praha 1, na uvedeném veřejném slyšení. Dále viz například příspěvek ČT 24 Praha 1 odsouhlasila podobu novostavby na „Václaváku“ ze dne 20. září 2011: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/136949-praha-1-odsouhlasila-podobu-novostavby-na-vaclavaku/>.
- ¹¹ Viz pozn. 9 – odkaz na zápis z veřejného slyšení.

Téma : HODNOTA UMĚNÍ V KONTEXTU PAMÁTKOVÉ PÉČE

Diskusní blok Valné hromady UHS, 27. května 2011 připravili Taťána Petrasová a Martin Mádl

Ochrana památek patří k tématům, jimž členové UHS dlouhodobě věnují svou pozornost. Na toto téma UHS uspořádala i několik odborných setkání, do nichž se zapojili jak historikové umění, tak i památkáři a architekti. Přes nepochybný význam mezioborové diskuse je však ve zpětné reflexi nutno konstatovat některé zásadní názorové rozpory mezi jednotlivými stranami, ba dokonce napětí, jež mezi představiteli oborů podílejících se na ochraně památek vládne. Pohledy tvůrčích architektů, památkářů a historiků umění na podstatu uměleckých památek se v mnohém ohledu liší. Vztah společnosti k památkám je přitom do značné míry utvářen právě diskusí na toto téma. Širší veřejnost očekává, že historik umění – s ohledem na své vzdělání a obsah své práce – do uvedené diskuse přirozeně vstoupí svými názory na uměleckou hodnotu památky a vysloví v této věci svůj jasný a podložený soud.

Zde se však otevírá před umělekohistorickou interpretací zcela zásadní problém. Památkáři jsou obvykle bez váhání připraveni (více či méně přesvědčivě) obhajovat hodnotu nezastupitelné kulturně-historické výpovědi památky. Architekti toto hledisko buď přijímají, nebo jej kriticky poměřují svým vlastním tvůrčím potenciálem, objektivizovaným v kontextu nepřetržitého a nezadržitelného dějinného vývoje, jehož se sami stávají součástí („Současnost je součástí historie!“ je známým heslem architekta Romana Kouckého). Dějiny umění naproti tomu hodnotu uměleckého díla dlouhodobě relativizují: v kritickém pohledu není hodnota umění obvykle chápána jako vlastnost uměleckého předmětu, nýbrž jako produkt interpretujícího subjektu v rámci umělecké recepce: „Současné kritické studium umění většinou slouží kritice přesvědčení, že umění

má vnitřní hodnotu, nezávislou od konkrétních materiálních okolností svého vzniku a konzumace.“¹

Důraz na subjektivní povahu hodnotových soudů a upřednostnění originálního intelektuálního výkonu, podaného při interpretaci uměleckých děl, před rozpracováním a vymezením etických a dokonce i estetickým norem se zdá být pro postavení dějin umění zásadní: podtrhuje nenahraditelný význam hodnotícího subjektu a jeho intelektu, a tím také zvyšuje prestiž nikdy neuzavřené práce historika umění. Toto pojetí se však stává problematickým především ve vztahu k uměleckým památkám. V diskusi o památkách se historik umění – není-li ochoten přiznat památce její inherentní hodnotu a nechce-li se zároveň s tím přiznat ke své subjektivitě – mnohdy přiklání buď na stranu památkářského historicismu, nebo naopak na stranu modernistické tvůrčí euforie a progresu, kterou běžně reprezentují architekti. Svěbytnému soudu o umělecké hodnotě památky se pak historik umění nezdíká buď vyhýbá, nebo jej relativizuje, a mnohdy není schopen podložit jej přesvědčivými argumenty. Úloha historiků umění v diskusi o uměleckých památkách se zdá být nezastupitelná. Aby však tato úloha mohla být naplněna, je třeba, aby se historikové umění pokusili problém umělecké hodnoty památek přesněji vymezit a formulovat ještě před tím, než do takové diskuse vůbec vstoupí.

V diskusním bloku letošní Valné hromady UHS vystoupili na pozvání pořadatelů Milena Bartlová, Kateřina Bečková, Martin Horáček a Rostislav Švácha a přednesli zde své názory na hodnotu umění. **Martin Horáček** poukázal v příspěvku Adaptivní design jako recept na novostavby v tzv.

¹ Joseph Leo Koerner – Lisbet Rausingová, Hodnota, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (eds.), Kritické pojmy dějin umění, Bratislava 2004, s. 479.

historickém prostředí na příkladu athénské Nového muzea Akropole na sporné aspekty polemiky o novostavbách v tzv. historickém prostředí a pokusil se pojmenovat obecně přijatelné řešení. Doporučil přihlížet k poznatkům nehistorických věd a k praxi ochrany přírody, preferující péči o jevy s vysokým stupněm organizované komplexity (druhy, ekosystémy). Jejich hodnota je kvantifikovatelná a eticky univerzálně obhajitelná. Recept na bezkolizní intervenci představuje adaptivní design. **Milena Bartlová** vystoupila s příspěvkem Kolik paměti je v umělecké památce? Připomněla v něm, že tradici české památkové péče formují dodnes její východiska v konceptech Aloise Riegla a Maxe Dvořáka. Fenomenologicky založené přístupy Václava Richtera a Mojžíry Horyny se pokusily přelomenout rozpor mezi těmito východisky v secesním sentimentálním biologismu na jedné straně, a technologickým optimismem modernity na straně druhé. Ačkoli český jazyk k tomu přímo vybízí, chybí přesto v koncepci české památkové péče důraz na paměť jako společenskou sílu (toto téma rozpracovali Aleida a Jan Assmannovi). Milena Bartlová dále navrhla doplnit soud o umělecké hodnotě právě konceptem paměti a umožnit tím překlenutí rozporu mezi údajnou subjektivitou estetického soudu a tím, co sama raději než „objektivitou“ nazývá veřejnou politic-

kou zodpovědností památkové péče. **Kateřina Bečková** v příspěvku Nemovitá památka – vlastnosti versus hodnoty ukázala, jak jednoduchá logická úvaha vede pozorovatele k spontánní představě, že hodnotu získává dílo již při svém vzniku a dokud existuje, nelze mu ji vzít. Na druhé straně jsme však často zaskočení poznáním, jak se hodnota díla v čase, v prostoru a v procesu lidského vnímání může změnit. Autorka pak otevřela několik zásadních otázek: Je hodnota s dílem spojena nerozlučně? Může zaniknout hodnota, aniž zanikne dílo? A může hodnota existovat dál, i když dílo zaniklo? V posledním příspěvku Vážení architektonických hodnot v památkové péči jeho autor **Rostislav Švácha** deklaroval, že památková péče nemůže akceptovat zánik žádné hodnotné budovy. Přesto platí nepsané pravidlo, že ztrátu hodnotné památky může vyvážit vznik budovy ještě hodnotnější, zpravidla na tomtéž místě. Tím se ovšem dostáváme na půdu posuzování či vážení hodnoty architektonického díla. Takové vážení autor ukázal na vybraných konkrétních případech tohoto druhu z nedávné doby.

Plné znění příspěvků Martina Horáčka, Mileny Bartlové a Kateřiny Bečkové následuje. Všem jmenovaným i těm, kteří se zapojili do diskuse, patří za jejich aktivní vystoupení díky nejen organizátorů Valné hromady, ale i všech členů UHS.

Poznámky k historikům umění a jejich hodnocení architektury*

Martin Horáček

V debatě na téma hodnota umění v kontextu památkové péče jsem prezentoval názor, vycházející ze zkušenosti s architekturou. Její hodnotu lze poměrně neobjektivněji měřit kritérii převzatými z teorie systémů: podle toho hodnota stavby roste, čím vyšší stupeň organizované komplexity stavba jako systém vykazuje. Poměrování podle stupně organizované komplexity je obvyklé v ochraně přírody, v euroamerické teorii tradiční a tradicionalistické architektury zhruba posledních sta let a je blízké též běžnému hodnocení různých životních fenoménů, třebaže mu tam chybí náležitá odborná artikulace. Podrobněji se to vysvětluje na stránkách Zpráv památkové péče z poloviny roku 2011.¹ Stanovit přínos, respektive hodnotu vstupu historika umění do diskuse o hodnotách umění se ukazuje být obtížné; důraz na prioritu neuměleckohistorických, z jiných oborů převzatých kritérií věc ještě více komplikuje. Zde budiž jen naznačeno, jaké jsou vůbec možnosti historiků umění při vyslovování hodnotových soudů a co se staví do cesty tomu, aby bylo jejich hodnotící vyjádření ve vědecké i laické komunitě respektovanější. Důvěryhodnost historiků umění zpochybňuje již samotná historie a (dejme tomu) logika jejich oboru: dějepis umění byl svými zakladateli konstruován jako strategie k prosazování vlastních estetických preferencí. Historické vývojové schéma, od-



Lživé pseudotvary, nebo organizovaná komplexita? Pařížská třída, Praha. Foto: Martin Horáček, 2011



Nic pro historika umění? Fojtství z Velkých Karlovic, 1793, kopie ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm z roku 1932. Foto: Martin Horáček, 2008

vozené z životního cyklu organismů (zrod – zralost – úpadek – zánik – nový zrod) mělo zdánlivě vědecky dokázat, že je správné nahradit jeden módní sloh jiným. Tak podle Giorgia Vasariho má – musí – klasika vystřídat gotiku nebo podle Johanna Joachima Winckelmanna musí antický revival vystřídat rokoko. Údajně vypořádané zákony dějin umění měly dokázat legitimitu vybraného slohu nebo směru oproti jinému. Tak bylo z příběhu dějin umění vymazáváno ohromné množství nepohodlných fenoménů. Můžeme hovořit o strategii vylučování; její součástí bylo a je vymýšlení a šíření pejorativních pojmenování odmítnutých slohů (parukový sloh pro baroko, lživé pseudotvary pro dekorativní tradicionalismus, Bauhaus-Auschwitz Style pro geometrický modernismus), nebo lpění na hranici mezi vysokým a ostatním uměním, kde první značí zpravidla produkci akademií, určenou pro politickou či intelektuální nobilitu, a to druhé buď vágně definovanou komerční tvorbu, nebo vernakulár, případně obojí.

Strategie vylučování se praktikují také v českém umělecko-historickém prostředí: třeba Miroslav Tyrš se vymezoval proti baroku (které tudíž nemělo být vzorem pro umělce generace Národního divadla) nebo Max Dvořák proti slohovým revivalům obecně. Pro poznání domácí tzv. lidové architektury toho udělali badatelé z řad vystudovaných architektů či etnografů více než historikové umění. To není problém, dokud se nerozhoduje o bytí nebo nebytí příslušného objektu. Evropští historikové architektury (pochopitelně nikoli všichni) selhali přinejmenším v dekáдах po druhé světové válce, kdy svými znevažujícími soudy podpořili tzv. druhé zničení, plošné demolice historické zástavby a purizaci zdobených fasád.² Tenkrát způsobené

ztráty by bylo možné vyčíslit i finančně (nepřitažlivost devastovaných okrsků pro turistický průmysl nebo pro potenciální zámožné obyvatele, náklady na pozdější humanizaci a revitalizaci).

Dějepis umění vlastně představoval zbraň ve válce stylů. Vasari byl v první řadě výtvarník a Winckelmann muž, který chtěl reformovat vzhled světa kolem sebe. Obor se sice pokusil emancipovat od závislosti na aktuálních estetických zájmech, podařilo se mu to však jen zčásti. Určité umělecko-historické přístupy ke svému produktivnímu pěstování nevyžadují hodnotící soudy, třeba ikonografie nebo dějiny sběratelství. Jiné se bez nich neobejdou – topografie, syntézy dějin vybraných oborů (malířství, architektury), biografie – tedy všechny, kde se z množství příkladů musí vybrat ty lepší. Historika umění nutí k takovému výběru praktické důvody – například rozsah publikace a její smysl, užitek pro čtenáře. Na druhou stranu, historické vědy nesoudí dějiny a také dějepis umění přísně vzato vybírání mezi lepším a horším nepřísluší: měl by si coby historická věda všimnout všeho, co bylo kdy kýmoli označeno za umění, a o tom nezaujatě referovat.³ Toto dilema mezi „neměli bychom“, ale „musíme“ (soudit) přivádí často historiky umění do překérných situací – když se jich například laik zeptá, proč je tamto umění a něco jiného není, anebo když se po nich chce zdůvodnění výběru ceny pro tu nebo onu kontroverzní realizaci.

Pokud se od historika umění čeká, že se vyjádří k hodnotě uměleckého díla kompetentněji než příslušník jiné profese, je především nutno říci, jaké dovednosti by jej měly činit způsobilým k takovému vyjádření. Domnívám se, že historik architektury má tu výhodu, že v hlavě nosí



Vysoké umění? (Vpravo) RAW, rodinný dům, Brno – Mokrá Hora, 2001–2002. Foto: Martin Horáček, 2009

datbanku realizací a projektů, vzniklých v různých kontextech, zná jejich osud (příčiny, úspěch, neúspěch) a má pravidelným kontaktem s materiálem vytříbenější vkus a rychlejší úsudek. Tyto znalosti a schopnosti mohou jednak s úspěchem vést také ke korekci teorií nabízených tvrdými vědami, jednak mohou být aplikovány ve stavební praxi – jako poučky pro architekty a stavebníky. Přesná podoba těchto dovedností zůstává ovšem navýsost individuální. Formuje ji osobní příběh badatele, průnik biologických daností a životních příhod. Jsou specialisté na baroko, zároveň pozoruhodně vnímají k nejsyrovějšímu minimalismu, a jsou specialisté na minimalismus, naprosto neteční k výkonům klasického umění.

Není třeba zdůrazňovat, že faktický dopad odborné uměleckohistorické debaty o hodnotách umění na podobu světa nemůže být přeceňován. Památková péče je

primárně politickým aktem a odborník může ovlivnit její provádění, méně však to, zda se s ní vůbec v konkrétním případě začne. Totéž platí i pro novou tvorbu, tím více v zemi, kde neinstitutionální soukromé mecenášství vázne. Alespoň vnitřní odbornou diskusi usnadňuje fakt, že v případě péče o architektonické dědictví nemusí být základní rozhodování příliš sofistikované a lze vsadit na jednoduché a obtížně zpochybnitelné pravdy. Když už něco stojí, je obvykle levnější to průběžně udržovat než bourat a nahrazovat novostavbou, a co se týče výtvarných forem, vzácné (a tedy hodné ochrany) je prakticky vše, co se dochovalo z tzv. tradičních slohů nebo výsledků tradičních stavebních postupů. Shoda mezi odborníky dnes vcelku panuje také nad výběrem best of z modernistické produkce.

Jinou věc ovšem představuje přesvědčování majitelů nemovitostí a dalších odpovědných činitelů. Jde o zcela speciální umění: na odbornosti záleží méně, než by se slušelo. Jestliže ani odborník nedovede obvykle přesně vyjádřit, proč upřednostňuje jeden objekt oproti druhému, tím marnější zůstává snaha po verbalizaci preferencí laikových. Padají argumenty hrubé a triviální a zároveň je každá kauza nesmírně citlivá: lidé jsou hrdí na to, co vybudovali a co se jim líbí, a extrémně hákliví na kritiku svého tvoření a svého vkusu. Proč by měli věřit historikům umění? Obecná autorita profese není velká, což si historikové umění zčásti způsobili sami, tím, jak pilně podrývali kánony vybudované předchozími generacemi historiků umění a angažovali se ve stranických sporech různých živých uměleckých skupin. Dostáváme se obloukem na začátek: důraz na hodnotová kritéria odvozená ze závěrů uznávanějších oborů má nejen význam odborný (srozumitelnost v rámci mezioborové debaty), ale i politický. Už jen proto, že to dělá navenek lepší dojem – což v diskusi tak málo racionální, jako je diskuse o hodnotách, neznamená vůbec málo.

* Příspěvek vznikl s podporou Grantové agentury ČR (postdoktorský grant 408/08/P167).

¹ Martin Horáček, *Nové muzeum Akropole v Athénách a adaptivní design jako recept na novostavby v historickém prostředí*, Zprávy památkové péče LXXI, 2011, č. 3, s. 174–179.

² K tomu čerstvě Hans Georg Hiller von Gaertringen, *Schnörkellos: Die Umgestaltung von Bauten des Historismus im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2011.

³ Srov. Kitty Zijlman – Wilfried van Damme (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008.

Kolik paměti je v umělecké památce?

Milena Bartlová

„Samostatná teorie památkové péče je neuralgickým bodem dějin umění“, konstatoval v jednom ze svých posledních příspěvků k tématu Ivo Hlobil.¹ Neuralgický bod zabolí, ať se jej dotkneme jakkoli. Teorie památkové péče či prostě reflexe a rozvažování o ní vskutku stojí v průsečíku takových témat, jako je vztah mezi historickým průběhem dějin a nadčasovou hodnotou umění, mezi praxí a teorií, mezi politickou angažovaností a nezaujatým estetickým odstupem, mezi nároky držitelů finančních prostředků a veřejnou zodpovědností intelektuála, a v neposlední řadě také mezi normou a svobodou. Všechna zmí-

něná témata mohou být dilematy, tedy křižovatkami ve tvaru rozcestí, které si vynucuje jen dvě volby. Metafora komplikované a přitom frekventované křižovatky, na níž se nelze zastavit a je nutno radikálně volit další směr, snad pomůže objasnit bojovou atmosféru, která na tomto poli vládne. I když nepodléhám iluzi, že by se mi podařilo nikoho se nedotknout, chci se pokusit zaujmout na chvíli pozici vedle této nebezpečné křižovatky a podívat se na celou věc z perspektivy, která v naší diskusi o památkách podle mého mínění schází.

Výchozí příklad jsem si našla na podzim minulého



Ohrožený dům čp. 1601/II na nároží Václavského náměstí a Opletalovy ulice, Praha 1 – Nové Město. Foto: Martin Mádľ

roku a ještě při přípravě mého příspěvku byl akademicky chladný. Právě k datu konání Valné hromady, na níž jsem jej přednesla, se ale jako neuralgický bod akutně zanítíl a spor o něj vedl k veřejné demonstraci, dalším diskusím a (v době psaní této verze) marným snahám zabránit jeho zboření. Jde o dům čp. 1601/II na rohu Václavského náměstí (č. 47) a Opletalovy ulice v Praze, propojený s rozlehlou sousedící budovou bývalé tiskárny, a jeho nahrazení novostavbou tzv. komerční polyfunkční budovy. Ještě před rokem celkem neznámá stavba z roku 1880, upravená ve dvacátých letech Bohumírem Kozákem, byla mezitím lépe poznána a zasazena do dějin české architektury. Odpůrci zboření argumentují citlivě rozpoznávanými uměleckými a urbanistickými kvalitami stavby a zároveň se obávají, že by se zboření domu a jeho nahrazení novostavbou (dle dostupných vizualizací nevalné architektonické kvality) mohlo stát krajně nežádoucím precedenstem. Díky angažmá mnoha lidí nabyl občanský a politický rozměr. Mám přesto dojem, že můj příspěvek přes dynamiku dění neztratil svůj smysl. V souladu se záměry našeho diskusního setkání mi totiž šlo o teoretické zvážení otázky, jaké argumenty jsou v podobných případech přiměřené. Zdá se mi, že vývoj nevyvrátil, ale naopak spíše podpořil mé přesvědčení, že „umělecká hodnota“ není tím jediným důvodem proti necitlivým likvidacím starého.

Přes výše zmíněné nové zhodnocení pražského novoměstského domu čp. 1601/II se nedokážu připojit k názoru, že by byla zcela nově objevena a prokázána jeho absolutně vysoká umělecká hodnota. Nemohu se rovněž zbavit pocitu, že trvání právě na ní by mohlo celé vyjednávání ohrozit, protože neodborná veřejnost nebude schopna se na základě vlastního prožitku s takovým hodnocením ztotožnit. Navíc, pokud se diskuse povede v souřadnicích určování relativní umělecké hodnoty staveb, nebude možné se vyhnout diskusi o tom, zda je absolutně kvalitnějším dílem a lepším uměním starý objekt, nebo nový. Takto vymezená diskuse je vlastním terénem litého sporu mezi památkáři a architekty (jemuž se UHS věnovala například

v roce 2009). Ten dle mého mínění nelze na teoretické rovině rozhodnout, protože není možné zdůvodnit absolutní zákaz jakékoli nové tvorby ve zděděném prostředí. V důsledku toho, jak konstatuje zastávce provokativně vyhraněného stanoviska Roman Koucký: „se bojíme vložit do města svou vlastní kvalitní stavbu, a proto tam nakonec vkládáme jen ty průměrné.“⁴² Pokusím se ukázat, že existuje úhel pohledu, který by podle mého mínění mohl být zdrojem efektivnějších argumentů ve prospěch citlivého a zodpovědného zacházení s kulturním, konkrétně stavebním dědictvím: koncept absolutní umělecké hodnoty lze doplnit konceptem společenské paměti jako demokratické hodnoty.

Klasik památkové péče Alois Riegl, jak známo, rozčlenil hodnoty, jež si zasluhují pozornost a ochranu takto: na jedné straně je to aktuální umělecká hodnota (o níž byla právě řeč), na druhé straně tři paměťové hodnoty: 1. hodnota historická, 2. záměrně vytvořený památník, a 3. hodnota stárí.³ Pokud není dům čp. 1601/II vnímán jako aktuální umělecké dílo a pokud víme, že není svědkem významného historického dění ani nebyl vytvořen se záměrem stát se památkou, pak zbývá jako důvod ochrany jen hodnota stárí. Ta je ale sama o sobě značně problematická. Tak, jak ji formulovali Riegl a Dvořák, vychází z nostalgického antikapitalismu Johna Ruskina a je dobově příznačná pro sentimentální biologismus středoevropské secese. Samotnou hodnotu stárí dnes vůbec nelze použít jako plnohodnotný argument. Mezi oběma klasiky a námi totiž leží celé století moderní doby, jež přiznala zásadní hodnotu pokroku, a to zejména technickému. Naši vlastní dobu ovládá více, než si mnozí připouštíme, ideologie konzumní společnosti, pro niž je významnou hodnotou samotná „novost“, bez ohledu na kvalitu a další parametry.

Zkusme se ale nyní podívat, zda nenajdeme možnost, jak hodnotu stárí obhájit nikoli už nostalgicky sentimentálně, ale z důsledně dnešního hlediska. Jedním možným pohledem je ekologická hodnota památky. Tím nemyslím jen propočet energetické náročnosti nové stavby. Ohled

na ekologickou hodnotu připočte k rozvaze o tom, zda nahradit starou budovu tou novou, také to, zda není zbytečné odstraňovat dosud funkční věci. Takový postoj ostatně zazněl i z komentáře Richarda Biegela už na počátku celé kauzy: „dům má nezpochybnitelné architektonické kvality, je v dobrém stavu a nic nebrání jeho užívání. Je dochován včetně mnoha původních historických detailů.“⁴ Kdo zná Anglii, ten ví, že tento ohled je vlastní tamnímu konzervativnímu pohledu na svět. Odtud není daleko k úvaze, zda bychom nemohli zvážit jiné modely památkové péče, než je ten středoevropský, konkrétně řečeno rakousko-uherský, jež Margaret Olin kdysi výstižně shrnula pod záhlaví „kult památek jako státní náboženství“.⁵ Britský model „heritage“, dědictví, totiž otvírá jinou možnost zakotvení hodnot památkové péče, než jsou ty, jež formulovali citovaní rakouští klasici, nebo než je národně-vlastenecká hodnota, formulovaná po první světové válce Georgem Dehiem. Pro středoevropské a přitom aktuální promyšlení se lze orientovat na téma paměti. Pro Riegla byla „Erinnerungswert“, což se do češtiny překládá jako paměťová hodnota, jakýmkoli přístupem orientovaným na minulost v kontrastu s aktuálním uměleckým hodnocením. Mám zde naproti tomu na mysli důkladnou reflexi a docenění funkce společenské i individuální paměti, jak ji v rámci recentní německé kultury paměti rozvinula v posledních dvou desetiletích zejména Aleida Assmann.⁶ Navázala v tom na koncept míst paměti, jež pro historiografii zformuloval v osmdesátých letech Francouz Pierre Nora. Hledal totiž takovou historickou metodu, která by „byla citlivá k jedinečné přítomnosti, a přitom ji dokázala v souladu s Braudelovou představou ‚dlouhé vlny‘ spojit s minulostí.“⁷ Když se Nora tázal: Který přístup k historii by odpovídal požadavkům našeho historického vědomí?, našel jej v takové konstrukci dějinné souvislosti, která bere v úvahu osobní prožitky jednotlivců a jejich paměť.

Do diskuse o domě čp. 1601 na rohu Václavského náměstí a Opletalovy ulice se 25. listopadu minulého roku zapojil i novinář Libor Stejskal, který jinak edituje blogy na zpravodajském serveru aktuálně.cz. Napsal: „Mám k tomu baráku na rohu Opletalky (naproti němu býval Mléčný bar, kam jsme jako děti chodily na jahodový koktejl) o něco větší vztah, než je i v tomto městě obvyklé. Někdy do poloviny roku 1989 zde sídlily tehdejší Zemědělské noviny a opuštěné prostory dostala tehdy krátce po 17. listopadu 1989 vznikající redakce Lidových novin. [...] A hned se mi vybaví takové drobné ‚roztomilosti‘: tou jednou byla potrubní pošta, která spojovala řadu míst v Praze a kterou nám v tubusech chodily různé zprávy (pyšně jsme ji ukazovali nevěřícím americkým a japonským novinářům, kteří nás chodili okukovat).“⁸ Svou nezakrytě subjektivní vzpomínku zakončuje přiznaně neodbornou úvahou: „Něco přeci také muselo stát na místě – dle mého soudu pěkného a zajímavého – hotelu Juliš architekta Pavla Janáka (pokud si dobře vzpomínám, někde jsem četl, že nahradil barokní dům) či skleněného paláce Baťa architektů Kysely, Gahury a Gočára. A jsem v koncích. Upřímně nevím, i když si myslím, že toho baráku na rohu Opletalky by fakt byla škoda.“ Na místě dnešního domu čp. 1601/II stál na Koňském trhu, soudě podle veduty F. X. Sandmanna z poloviny 19. století, pat-

rový barokní dům s třemi vikýři.⁹ Jde mi tu ale hlavně o to, abychom zkusili pobavený úsměv odborníků nad takovou neodbornou naivitou přeměnit v rozpoznání, že máme před sebou dobrý příklad toho, jak funguje ona osobní paměť, jež je stavebním kamenem paměti společenské.

Není zde dostatek času pro podrobnější referát o konceptu společenské a individuální paměti jako historického a sociálně-politického činitele, natož pro rozbor jeho provázanosti s tradicí heideggerovské filozofie a s konceptem místa, případně s jejich zhodnocením v projektu obecné metodologie dějin umění, jež nedávno předložil David Summers.¹⁰ Snad má jen smysl poznamenat, že jde podle mého mínění o úspěšnější a plodnější rozvinutí těchto podnětů, než jaké navrhovali Václav Richter a Mojmir Horyna ve svých fenomenologických pokusech o nové zakotvení smyslu a hodnoty památkové péče.¹¹ Není jistě bez zajímavosti, že na rozdíl od jiných jazyků je paměť v češtině v samotném pojmu památky přímo přítomná, a že tedy máme předpoklady k tomu, abychom o jejich spojení dokázali uvažovat. Je pravda, že přiznat hodnotu lidské paměti jako společenské síle, zní na první pohled příliš obyčejně ve srovnání s pojmy, jakými jsou Horynův „prožitek včlenění do historického horizontu“ nebo Hlobilova „monumentita“. Ty vyhovovaly našemu návyku na to, že stabilitu a přesvědčivost si naše mínění a intuice mohou zjednat pouze tak, že se nám podaří je začlenit do nějaké velké, nadřazené, autoritativně objektivizované ideové konstrukce. Historikové umění a památkáři pak odvozují svůj nárok na rozhodování právě od obeznámenosti s takovou objektivně platnou pravdou a od schopnosti, nabyté s vysokoškolským diplomem, aplikovat ji na každodenní problémy, například odhalit „skutečnou“ uměleckou kvalitu – byť „mezi sebou“ přiznávají, že ji nedokážou definovat a na jejím vymezení se shodnout. Zdůraznění role paměti jako společenské hodnoty a síly naproti tomu pochází z prostředí, které považuje za zcela zásadní hodnotu demokratičnost – samozřejmě takovou, která nespočívá jen ve volebním aktu jednou za čtyři roky. Přiznání fundamentálního významu demokracie pro poznání, myšlení a intelektuální život znamená rovněž počítat s tím, že politika a věda nejsou navzájem odděleny bezpečnostní přepážkou, nýbrž že se stýkají v ohnisku individuální etické zodpovědnosti jednotlivce. Jinak řečeno z toho plyne, že lidé, kteří v prostorách vytvářených architekty a urbanisty skutečně žijí, mají nezadatelné právo mluvit do toho, jak se s nimi nakládá. Občanská participace však neznamená, že vyhraje názor, který získá nejvíce hlasů, nýbrž znamená trpělivé vyjednávání všech zúčastněných stran a takové nastavení právního rámce, aby nebylo možné pokračovat ve stavební činnosti, dokud vyjednávání nedospěje k nějakému funkčnímu konsensu. Velice často se přitom ukazuje, že odpor k nějakému řešení je především důsledkem neznalosti a nevzdělanosti. Princip občanské participace nelze suspendovat tvrzením, že naše společnost jí „ještě není schopná“. Jestliže již zmíněný Roman Koucký používá tento argument ve prospěch absolutní zodpovědnosti specializovaných architektů a urbanistů za rozvrh životních prostorů, pak jen prozrazuje, že hraje stejnou mocenskou hru, z jaké sám obviňuje památkáře.

Demokratický přístup ovšem přináší vážné problémy. Prvním je časová náročnost. Výstražným příkladem nám může být jeruzalémský chrám Božího Hrobu, kde se o jakémkoli zásahu na společné části musí shodnout všech pět církví, které jej spravují, což je nadlidský úkol – takže například žebřík na jedné z fasád prý je na tomto místě opřen již od první poloviny 19. století. Druhý problém spočívá v tom, že ohled na paměť může odkrývat takové vrstvy minulosti, které nejsou po chuti vládnoucímu establishmentu. A za třetí – a možná v této společnosti především – je třeba přiznat, že bychom se my sami museli vzdát nároku na to, že jsme oprávněni autoritativně rozhodovat, co se ještě smí a co už nikoli. Institucionální památková péče by pak měla věnovat svou energii spíše výchovným než úředním zásahům, jak to funguje například v již zmíněné Velké Británii nebo v Nizozemí. Požadovat, aby rozhodovací moc byla pouze v rukou „odborníků“, je totiž jen klamné řešení. Moc a peníze vždy dokážou najít takového odborníka, který podpoří jejich (destruktivní) zájmy, a pak už jim jen stačí odvolat se na to, že když se odbor-

níci neshodli, je možné všechny jejich expertízy smést ze stolu. Taková změna by ovšem vyžadovalo restrukturalizaci legislativy, a to by zas nešlo bez kvalifikovaných, zodpovědných a samozřejmě neúplatných lidí na Ministerstvu kultury i dalších státních, regionálních a komunálních úřadech. Tím vším se samozřejmě dostáváme od vědecké rozpravy rovnýma nohama do politiky. Památková péče je totiž věc veřejná. Sit venia verbo: nevolili mnozí z nás vloni strany, jejichž představitelé se nyní účastní zkorumpovaného rozhodování umožňujícího a podporujícího nekultivovaná a zhoubně nevratná řešení? Nepřenecháváme politiku, která by měla být rozpravou o věcech obce a jejích správou, také jen „odborníkům“?

Pokud naším cílem je debatovat o myšlenkách a hodnotách, navrhuji závěrem, abychom se pokusili zvážit, zda namísto strategických, avšak jen tříčtvrtečních pravd není lepší zavést do debaty zcela jiný úhel pohledu. A to i za cenu toho, že se namísto držitelů pravdy staneme jejich poradci, zastánci a obhájci v procesu demokratického vyjednávání.

¹ Ivo Hlobil, Samostatná teorie památkové péče – neuralgický bod dějin umění, in: Milena Bartlová (ed.), Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy, Praha 2004, s. 242–247.

² Bojíme se udělat krok dopředu, rozhovor s Romanem Kouckým, A2, 2011, č. 8.

³ Alois Riegl, Moderní památková péče, Praha 2003 (originál 1903); srov. Ivo Hlobil – Rostislav Švácha, Alois Riegl, „konzervace památek“ a rozklad ideje stylové jednoty, Umění XLII, 1994, s. 239–244; Ján Bakoš, Intelktuál & pamiatka, Bratislava 2004, s. 67–186.

⁴ <http://www.novinky.cz/domaci/216655-na-vaclavskem-namesti-chteji-zbourat-historicky-dum-kvuli-novostavbe.html> (9. 9. 2011).

⁵ Margaret Olin, The Cult of Monuments as a State Religion in Late 19th Century Austria, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII, 1985, s. 177–198.

⁶ Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999 a řada dalších publikací téže autorky.

⁷ Cituji z úvodu k anglickému překladu Pierre Nora (ed.), Rethinking France. I. The State, Chicago – London 2001, s. X.

⁸ Inzerát na dům, který chtějí zbourat. <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/libor-stejskal.php?itemid=11366> (9. 9. 2011).

⁹ Růžena Batková a kol., Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Praha 1998, s. 660; srov. F. X. Sandmann, Der Rossmarkt, litografie (tisk J. Rauh, Wien), 1850.

¹⁰ David Summers, Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London – New York 2003.

¹¹ Václav Richter, Památka a péče, Praha 1993; Mojmir Horyna, O smyslu památek a péče o ně, in: Alexandra Brabcová (ed.), Brána muzea otevřená, Praha – Náchod 2008, s. 42–51.

Nemovitá památka – vlastnosti versus hodnoty

Kateřina Bečková

Víceletá praxe ochránce památek mne nutí položit si otázku, jak je to možné, že tam, kde já nalézám v předmětu hodnotu a chci jej proto chránit a zachovat, někdo jiný nenalézá vůbec nic.

Kde je ta hodnota? Jakou má substanci? Je hmotná či nehmotná? Je ve mně nebo mimo mě? Je v předmětu či mimo něj?

Pracovní definice pojmu hodnota

Hodnota je souborem kladných významů (racionálních poznatků i emocionálních vjemů), které je schopen si hodnotitel uvědomit a pocítit v kontaktu s hodnoceným předmětem nebo jevem.

Další obecné charakteristiky hodnoty

Hodnota je nehmotná, není věcí (nekoupíme ji v obchodě, nenajdeme ji ztracenou ležet na ulici).

Hodnota neexistuje sama o sobě, existuje jen jako produkt hodnocení, tedy vztahu mezi hodnotitelem a hodnocenou věcí. Hodnotu nelze ukrást ani darovat, nelze ji konzervovat, nelze si ji schovat na horší časy (to lze udělat jen s hodnoceným předmětem – ale kdoví, jakou bude mít v těch horších časech hodnotu...).

Vlastnosti hodnoceného objektu

Jsou to nejčastěji historici umění, kteří tvrdí, že hodnotu vkládá do díla sám autor v rámci procesu tvorby v po-

době své tvůrčí invence a hodnota je v díle tudíž přítomna vždy, ať ji hodnotitel rozpozná či nerozpozná. Aniž bych chtěla komukoliv tuto myšlenkovou konstrukci vyvracet, domnívám se, že jde o záměnu pojmů hodnota a vlastnost předmětu, který je hodnocen.

Vlastnosti mohou být hmotné či nehmotné, jsou tím, co charakterizuje a identifikuje hodnocený objekt a tím, prostřednictvím čeho dílo vnímáme či konzumujeme. Jsou prostředníkem mezi tvůrcem a uživatelem díla. Na rozdíl od hodnoty, která není s hodnoceným objektem nerozlučně spojena, vlastnosti jsou neodnímatelné bez narušení či změny jeho podstaty nebo smyslu.

Vztah subjektu a objektu hodnocení k hodnotě

Proces konkrétního hodnocení, které podstoupíme, se nám ukládá do paměti jako do archivu, odkud se při opakované nebo obdobné hodnotící situaci samovolně vyvolá. Každý disponujeme hodnotící zkušeností, která může nabýt podoby stereotypů.

Své hodnocení a jeho výsledek – nalezenou hodnotu – můžeme také popsat a publikovat, takže na základě našeho hodnotícího procesu jako návodu, mohou hodnotu v objektu identifikovat – uvědomit si a pocítit – i další hodnotitelé (výchova, osvěta).

Právě proto, že hodnota není pevně spjata (spojena) ani s objektem, ani se subjektem hodnocení, není neměnná. Je třeba ji neustále obnovovat a potvrzovat novým a novým hodnocením, i když objekt se svými vlastnostmi zůstává stejný.

Na druhé straně můžeme hodnotu kvalifikovaně popsat a zdůvodnit, a přesto se obsah tohoto hodnocení vyprázdní v závislosti na tom, jak se změní postavení objektu v bezprostřední realitě (ztratí na obsahové či vizuální aktuálnosti), jak se změní vlastnosti objektu v čase (morálně či fyzicky zestárne), i na tom, jak se promění sám subjekt hodnocení (odlišné zkušenosti, životní a kulturní priority). Proces však funguje i opačně, objekt shledávaný nejprve jako nehodnotný, se může přirozenou změnou okolností zhodnotit.

Hodnoceným objektem, z něhož vyjde autentická hodnota, nemusí být vždy originál. Hodnota díla může existovat nezávisle na fyzické existenci díla a se zánikem díla sama nemusí hned nutně zaniknout, pokud existují a zůstávají dostupné věrohodné podklady pro hodnocení (dokumentace, kopie, reprodukce), případně paměť a zkušenost žijícího hodnotitele.

Naopak dílo, které nemá žádného hodnotitele (je nedostupné lidskému vědomí, vnímání, a tudíž i hodnocení), je vzdáleno jakékoliv hodnotě.



Karikatura úsilí Klubu Za starou Prahu při záchraně památek, kresba Vlastimila Rádý z časopisu Trn, 1924

Rozdílnost hodnocení kulturních objektů hmotného a nehmotného charakteru

Předměty, díla lidského umu, mohou být kladně hodnoceny jak pro své vlastnosti hmotné (užitkové předměty, technické vymoženosti), tak pro vlastnosti nehmotné (díla umělecké či duchovní povahy). Mezi těmito dvěma kategoriemi výdobytků lidské kultury je v procesu hodnocení podstatný rozdíl:

Díla, jejichž hodnota pro člověka je založena na hmotných vlastnostech a tkví v jejich fyzické užitnosti, se v průběhu vývoje lidstva vzájemně překonávají, přebíjejí (například výkonnější a dokonalejší stroj nahrazuje méně výkonný a méně dokonalý), takže nové dílo přirozeně nahradí staré. Naproti tomu díla, jejichž hodnota je identifikována z vlastností nehmotných, zejména umělecká díla (ale i vědecké objevy), se kupí v průběhu vývoje společnosti vedle sebe. V knihovnách stojí v regálu literatura antická i současná, na koncertech se provádí díla stará i nová, totéž se týká náplně galerií a muzeí...

Rovnováha užitku a „požitku“

Hybridem mezi oběma typy děl (tj. kulturními objekty hodnocenými kladně buď pro jejich hmotné, nebo pro jejich nehmotné významy) jsou zejména předměty užitého umění či architektura. Ideálním stavem pro tato díla a jejich hodnocení je situace, kdy jejich vlastnosti přinášející hodnotiteli užitek a vlastnosti přinášející mu „požitek“ jsou v rovnováze. Jestliže jedna z obou složek výrazně selže, druhá je tím poškozena rovněž. Architektonické dílo, jehož užitná hodnota nesplňuje očekávání a požadavky uživatele, je již automaticky ohroženo i ve svých nehmotných hodnotách,

teré budou přestavbou poškozeny či deformovány, v demolici pak mohou zcela zaniknout.

Jestliže nefunkčnímu předmětu užitého umění (prasklá sklenička, hrníček bez ucha...), který chceme zachovat, můžeme určit osud muzejního exponátu, u architektonické památky je takový postup problematický, její existence bez „užitečného“ využití je společensky nepřijatelná. Jde o dlouhodobě neudržitelnou situaci.

Památková péče: permanentní konflikt užité a památkové hodnoty

Současná společnost zvyšuje stále své nároky na užité vlastnosti nemovitostí (komfort, objem, výtěžnost, využití prostoru). Filozof Václav Bělohradský na přednášce v Městské knihovně dne 21. dubna 2011 vyslovil tuto tezi (parafrázuji): „Moderní společnost je institucionalizovaná změna. Není založena na rovnováze, stálosti, ale na vzestupu a růstu – permanentní změně. Nezastavitelný ekonomický růst vše, co ho brzdí, odhodí.“ V této myšlence je skryta odpověď na otázku, jaká je podstata střetu investorů a majitelů budov s památkáři.

Jde o konflikt užitných hodnot, které mají přirozenou tendenci vyvíjet se „za sebou“, vzájemně se překovávat a také neustále nahrazovat, s hodnotami památkovými, které se vyvíjejí „vedle sebe“ – hromadí se. Do vzniku památkové péče v 19. století byla dominující preference materiálních, užitných hodnot v případě architektury přirozeným jevem. Památková péče pak prosadila autonomii památkové, duchovní hodnoty architektonického díla a v souladu s vyvíjejícími se kulturními prioritami společnosti ji zákonem nadřadila hodnotě užité.

Na památky je však v rámci současné moderní společnosti, jejímiž celospolečenskými prioritami jsou ekonomický růst a „permanentní změna“, vyvíjen spontánní nátlak, aby jejich stará, z hlediska požadavků vývoje nedostatečná užitnost byla nahrazena novou užitností,

která se však dostává do přímého konfliktu s možností zachovat si památkovou hodnotu. Skutečnost, že u památkově hodnotných objektů je kodifikována preference památkové hodnoty, bývá výkonnými orgány státní památkové péče v zájmu celospolečenské preference „permanentní změny“ beztržně ignorována a obdobně deformované hodnotící přístupy a jejich zdůvodnění jsou svojí četností již téměř legitimizovány. Příklady tohoto jevu bychom našli zejména ve schvalovací praxi památkového odboru Magistrátu hl. m. Prahy. Jako by již došlo k situaci, kdy památková hodnota objektů se pro část společnosti „vyprázdnila“, ta totiž není schopna si ji uvědomit, vnímat ji, a tudíž nemá potřebu ji ani chránit a zachovat.

Pokud by se tento nátlak zvyšoval a nic by ho nezabrzdilo, znamená to pro památky jediný směr vývoje – postupný zánik (v podobě totální přestavby nebo demolice). Tato tendence je dnes zcela zřejmá, i když je těžké si ji po sto šedesáti letech existence institucionalizované památkové péče připustit, a směřuje k otevřené legalizaci jevů, které byly dosud na hraně přípustnosti či zcela za její hranou. Takové uvolnění či ztrátu pevných kritérií obsahovaly poslední ideové návrhy nového památkového zákona, které schvalovací procedurou sice neprošly, ale totéž se projeví nepochybně i v návrzích příštích.

Přesto se nacházíme v okamžiku, kdy není ještě všechno ztraceno a vývoj lze stále pozitivně ovlivňovat. K tomu však nemůže sloužit direktiva, zpřísnění zákonů, pokuty či jiné sankce. Památkovou péčí, kterou by většina současníků chápala jen jako nutné zlo a necítila by její smysl a oprávněnost, nelze udržet. Jedinou záchranou pro budoucnost památek je výchova, vzdělání a osvěta.

Památku totiž lépe než všechny zákony a všichni památkáři dohromady chrání jediné: současnou společnost a jejími jednotlivými členy plně pochopená, pocítená a uznaná hodnota.

Nevzdávejte to a nenechte se otrávit

Rozhovor s Petrem Nedomou

Milena Bartlová

Když jsme se domlouvali na rozhovoru, tak se ukázalo, že si své šedesátky doopravdy vůbec nevšímáš. Věřím ti to, protože ani nikoho jiného by nenapadlo, že by ti mohlo být opravdu šedesát.

Však už jsem bělovlasý...

Přesto si dovolím začít tenhle rozhovor vzpomínkově. Je to rozhovor pro Bulletin UHS a považuji za důležité, aby se podařilo přitáhnout mladou generaci k tomu, čemu se říká „náš obor“. Rubriku rozhovor jsme zavedli proto, že udržování oborové paměti, tvořené tím, že lidé mluví a vzpomínají, je podmínkou kontinuity. Takže se nejdříve ohlédneme nazpět, i když šedesátka sama tě k tomu nepřiměla. Pocházíš z generace stu-

dentů dějin umění, která studovala v letech hluboké normalizace na univerzitě v Brně.

Když jsem se na dějiny umění na osmý pokus dostal, byl jsem docela zavilý, a díky tomu jsem v sobě objevil některé vlastnosti, které jsem do té doby, v tom takzvaném „pohodovém Brně“, čili v té zahnívající nicotě normalizace nenalézal. Řekl jsem si: sice jste mne tu nechtěli, ale já jsem tady a nenechám se odstrčit. Zkrátka chtěl jsem studovat dějiny umění.

Kde se v člověku, který žije v provincii normalizačního Československa, vezme představa, že zrovna dějiny umění jsou tím, kudy cesta povede dál?

To je věc, která se dá dost těžko přesně vyjádřit, ale

pamatuji si, že ve čtrnácti jsem byl pevně přesvědčený, že chci studovat právě dějiny umění. Jistým způsobem k tomu přispěly pobyty o prázdninách v Telči a okolí. Chtěl jsem porozumět tomu, co jsou památky a proč je tohle gotické a tamto barokní. A navíc, teď už to mohu říkat nahlas, vyrostl jsem v rodině, kde jsme měli doma nejenom obrazy, ale také sochy, kvalitní porcelán, nábytek, pěstovala se hudba, měli jsme značně velkou knihovnu atd. A to vše na mě působilo. Prostě jsem vyrostl v prostředí, které bylo kultivované v porovnání s dobou, ve které se to celé odehrávalo.

Čili sebevědomá elita?

No, my jsme tenkrát moc sebevědomí nebyli. Pořád jsme se báli, co může ještě přijít.

Z dnešního pohledu sebevědomá elita?

Byla to rodina, kde ze strany matky bylo do čtvrtého kolena vysokoškolské vzdělání a ze strany otce dvě generace.

Čekala bych, že tohle prostředí vyústí spíš v sebevědomě provinciální linii, tedy že budeš hrdým Brňákem a Moravanem. Nezůstal ve vaší rodině pocit, že jsi tohle zradil?

Vůbec ne, v rodině totiž byla navíc naprosto přirozeně půlka Evropy: třeba bratr mého dědečka byl konzulem ČSR v Bonnu, manžel sestry mé babičky byl zas konzulem ve Spojených státech za První republiky. Oni to nebrali, jako že bydleli v provincii, třeba i dědeček, který byl univerzitním profesorem, klidně bydlel v Brně. A protože byl například také členem římské filozofické společnosti, tak pánové z té společnosti jezdili za ním do Brna. Mohl bych jmenovat i další.

Co se tedy změnilo, že ty jsi začal Brno pocítovat jako brzdu a přítěž?

Jeho malost.

Ale ono se mezitím nezmenšilo...

Byl propastný rozdíl mezi Brnem třicátých let a Brnem padesátých až sedmdesátých let. Na historii vlastní rodiny jsem zřetelně a jasně viděl, co všechno po válce nenávratně zmizelo, co všechno se zničilo.

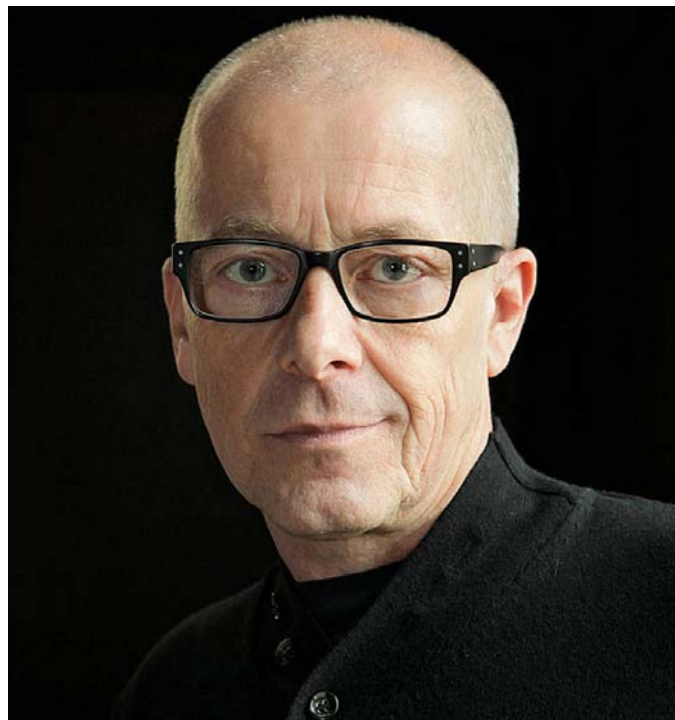
Do jaké míry naplnilo studium dějin umění, které nabízel tehdejší brněnská katedra, tu představu, se kterou jsi tam šel?

Rozhodně to nebyla škola, která by učila myslet. Nejlépe se uplatňovali studenti s mechanickou pamětí. Navíc její prioritou byla památková péče, nejlépe na Moravě. Mezi vyučujícími byl nulový zájem o 20. století, to se prostě nevyučovalo. Striktně se oddělovalo české umění od toho ostatního. O mimoevropském umění nevěděl nikdo nic. Metodologie téměř neexistovala. Takže do budoucna jsem si odnesl maximálně lokální faktografický kontext někde mezi ranně románskou dobou a doznívajícím barokem, což dnes při své práci opravdu nepotřebuji.

Ještě jednu studijní vzpomínku, kdo tě z tehdejších vyučujících nejvíce zaujal?

Asi profesor Krsek a profesor Kudělka.

To je zajímavé, totéž říká jiný letošní šedesátník Jiří Kroupa a další lidé. Přitom nám, kteří jsme je neměli možnost osobně poznat a známe jen jejich texty, se vůbec nejeví jako osobnosti zajímavé a přitažlivé.



Petr Nedoma. Foto: Václav Jirásek

A pak ještě profesor Homolka, který tam jako mladý zájížděl. Ten nám připadal jako oslnivý švihák...

...což taky byl!

Dívky mívaly takový zvláštní výraz ve tváři, připadal nám jako z jiné planety, třeba tím, že byl v Itálii. To si dnes málokdo umí představit. Cestovat jsme mohli tak maximálně do Polska nebo do Maďarska. Dějiny umění jsme se učili z černobílých reprodukcí. Ale dalo se najít řešení. Například prof. Krsek měl na celý semestr seminář renesanční malby, kdy rozebíral jeden jediný obraz! To bylo fascinující, protože tím říkal: Dobře, nemůžeme jezdit, ale je možné se dostat metodologicky neuvěřitelně hluboko. Na prof. Kudělkovi mne přitahovala spíš všeobecná kultivovanost a moje osobní sklony k architektuře. Měl jsem několik strýčků architektů, kteří ten brněnský funkcionalismus stavěli, a otec prakticky všechny brněnské architekty osobně znal.

Ještě je k tomu asi potřeba dodat, že jste bývali tak tři nebo čtyři studenti v ročníku.

Ale nás bylo dokonce pět! Jistě, výsledkem byly osobní vztahy, nikoliv ovšem familiární, žádné tykání. Ti páni profesori a docenti s námi jednali způsobem v té době velmi neobvyklým, oslovovali nás pane nebo paní, popřípadě slečno, a my jsme je oslovovali pane profesore nebo pane docente, což se zdá být zanedbatelné, ale v tehdejších soudruhování to bylo důležité. Tehdy se tomu říkalo „ostrůvek pozitivní deviace v Biafře ducha“. Zásadním momentem výuky byla ústní narace příběhu umění. Nebyly texty, maximálně Matějček z první republiky, nebyly téměř žádné barevné reprodukcce, nebyla teorie a hlavně zcela chyběl přímý kontakt s uměním. Všechno bylo za hranicemi, kam jsme nesměli, a i výlet do Prahy byl pocitově dál než dnes do Londýna.

Teprve v roce 1989 ses stal redaktorem v Ateliéru. Jakou kvalifikaci jsi v roce 1994 měl k založení a vedení výstavní síně v Rudolfinu?

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsem pracoval v galerii v Hodoníně, kde jsem si poprvé zkusil udělat několik výstav současného umění, což byla dobrá škola. V druhé půlce osmdesátých let jsem jako nezávislý kurátor připravil několik menších individuálních výstav a hned v roce 1990 jsem udělal první velkou výstavu v zahraničí, v Řezně, která se jmenovala Unoffiziell, Tschechische Kunst in der ČSFR. Výstava měla reprízu v Nassau County Museum poblíž New Yorku. V roce 1992 jsem jako kurátor organizoval velkou výstavu českého umění na světové výstavě v Seville.

Tím jsme se dostali k otázce, kde ses naučil to, co jsi skutečně potřeboval, když ve škole to nebylo?

Částečně za běhu. Četl jsem zahraniční časopisy a okamžitě, jak to šlo, jsem začal jezdit do zahraničí. Předtím jsem do zahraničí vůbec nesměl, já jsem poprvé v životě vyjel na Západ 1. ledna 1990. Pak jsem jezdil do Vídně na vernisáže, 120 km: večer tam a v noci zpátky.

Když se chce, tak Brno je takovým vzdálenějším předměstím Vídně.

Ale co se týče řízení instituce, to jsem se učil skutečně až za pochodu, tady v Rudolfinu.

To ale zřejmě platilo v devadesátých letech pro kde-koho. Ty jsi vyhrál nějakou soutěž, nebo jak ministra Kabátu napadlo, že Nedoma je ten správný?

Tehdejší správní rada České filharmonie, které předsedal Ivan Medek, vypsal soutěž na to, co by se mělo konat v nově zrekonstruovaných výstavních prostorách Rudolfinu. Od roku 1919 tam byly kanceláře a koupelny pánů poslanců parlamentu a po válce to bylo sídlo HAMU. Po rekonstrukci 1989–1992 byly výstavní prostory obnoveny do podoby před rokem 1919, ale nevědělo se, čím je naplnit. Protože naposled tu visely obrazy Společnosti vlasteneckých přátel umění a Krasoumná jednota tam pořádala výstavy. Přišel jsem s ideou Kunsthalle, o níž si myslím, že je nezbytnou součástí muzeálního a galerijního systému.

V první polovině devadesátých let doznívala revoluční doba v tom smyslu, že se věci děly tak, jak si to dnes nedovedeme představit: věcně, čistě, objektivně, rozumně... Budova Rudolfinu, která vypadá jako zmenšenina velkých slavných muzeí, jaká byla v módě v poslední třetině 19. století, je naplněna státní institucí Domu umění neboli Kunsthalle, vystavující především nejsoučasnější, aktuální umění. Máš to určitě dobře promyšlené, přesto se zeptám: nehodilo by se do těch kanonických lépe sálů přeci jen něco jiného?

Na okně v mé kanceláři leží hromada katalogů výstav, které se v Rudolfinu konaly v prvním desetiletí 20. století v rámci Moderní galerie. V budově Rudolfinu bylo od konce 19. století v galerijní části prezentováno vedle sbírky Společnosti vlasteneckých přátel umění především aktuální současné umění formou krátkodobých výstav. Od počátku 20. století do první světové války tato činnost kulminovala prezentací mnohdy velkých jmen tehdejšího umění, jako E. Schiele, O. Kokoschka, P. Picasso, A. Derain, G. Courbet, E. Manet, M. Chagall, H. Matisse, G. Braque, P. Klee a řada dalších, což dodnes tvoří historický základ mezinárodní orientace na špičkové projevy výtvarného umění současnosti. Tedy přímá paralela toho, co se i nyní děje v Rudolfinu. Živá

Kunsthalle, vystavující současné umění. Tato budova tedy nikdy nebyla zatížena tím historismem, o kterém se teď mluví v rámci podivného staromilství.

Rozpor mezi designem budovy Rudolfinu a současným uměním, které se v té budově vystavuje, samozřejmě s desetiletími postupně roste. Připadá ti, že ten rozpor funguje jako otvírák, tedy že lidem pomáhá nastavit mysl?

Na tuto otázku neexistuje jednoduchá odpověď. Myslím, že velkou roli hraje individuální nastavení jak diváka, tak i vystavujících umělců. Do toho vstupuje ještě i dobové nastavení a kontext, který může vyznění výrazně posunout. Jisté je, že dobře uchopený rozpor může otevřít nečekané perspektivy i nové způsoby čtení věcí, které se zdály být již pevně usazené. Doposud jsme prezentovali nesmírně širokou škálu uměleckých projevů a myslím, že většina v daných podmínkách uspěla, i když to mnohdy bylo velmi těžké.

Ano, jako návštěvník musím říct, že někdy je vidět, jak to je těžké.

Ale ještě pořád je to výzva a úžasná možnost: postavit prostor a díla buď do neutrálního vztahu, případně do kontrastu nebo do souznění. A to je něco, co nám tzv. white cube nenabídne a z podstaty své záměrné neutrální sterility nabídnout nemůže. Nemluvě o adaptovaných obytných budovách, barokních palácích a gotických klášterech, eventuálně skladištích pro komerční prezentaci vzorků zboží. Je třeba znovu a znovu připomínat, že Rudolfinum je jedna z mála budov, která byla od počátku důsledně a poučeně promyšlena, projektována a také postavena jako galerie umění se vším, co k tomu patří.

Osmdesát výstav, které tu máš za sebou, je opravdu hodně. O kvalitě tvojí práce svědčí nejlíp asi to, co vyvolal před dvěma lety útok Vladimíra Darjanina. To jsou podle mého mínění daleko lepší hodnocení než audity a podobné věci. O kvalitě a významu Rudolfinu v Česku není třeba mluvit, takže položím trochu agresivně jubilejní otázku: Dosáhl jsi toho, čeho jsi chtěl dosáhnout?

Zatím určitě. Jsem si vědom toho, že jsem dostal příležitost, jakou nedostal žádný jiný kunsthistorik v České republice. Totiž na zelené louce založit novou galerii a mít přitom úplně volnou ruku v tom, jak dělat to, co dělám. Navíc jsem měl téměř vždy nikoliv mimořádný, ale určitě dostatečný rozpočet, abych mohl realizovat to, co jsem chtěl. **Tys tu příležitost jen tak pasivně nedostal, ty sis ji vyjednal, zjednal.**

Já to беру tak, že jsem dostal příležitost, za kterou jsem vděčný. Taky musím zdůraznit, a to není pochlebování, že ministerstvo kultury se k nám chovalo jako kulturní instituce, v porovnání s tím zbytkem, co tady vidíme.

To je pochvala!

Ministerstvo se, přes všechny výkyvy, ke svým institucím chová extrémně kulturně, zvláště když to porovnám s chováním krajských úřadů ke krajským galeriím nebo městských úřadů vůči městským galeriím. V tomto ohledu je ministerstvo kultury vzorem. Jeho vládní konzervativismus má svůj půvab i výsledky.

Jaký smysl má provozovat náročnou kulturu, která nemá šanci vyhovět demokratickým měřítkům většiny?

Potřeba kultury není samozřejmá, není vrozenou výbavou každého. Demokratická měřítka většiny nelze tedy ve vysoké kultuře uplatňovat, což bychom po tom, co se u nás odehrávalo třeba v padesátých letech, měli vědět a pamatovat si to. Náročná kultura by naopak měla sloužit k větší stratifikaci společnosti, nikoliv být znivelizována na úroveň chabého průměru. Na svém postavení a hlavně úrovni pracuje každý sám, ale měl by mít příležitost si brát i z neobvyklé, mimořádné úrovně, měl by mít možnost se dostat i k hlubokým průnikům. Je samozřejmě otázka jak a co nabízet. A také kde. Pro řadu kolegů je nabídka výstavy v lifestylovém časopise zcela za hranicí přijatelného, ba představitelného. Ovšem co když to funguje a zmiňovaný průnik v pustině konzumu umožní někomu otevřít neutušené obzory? Nemluvě o edukaci pro školní mládež, jež je úhelným kamenem pro cokoli, co se bude odehrávat zítra. Myslím, že důsledky devastace vzešlé z doby tzv. socialismu jsou naprosto zřetelné a není důvod je prohlubovat, ne-li opakovat. Takže nezapomínejme se měřítkem většiny, ale pokoušejme se alespoň nabízet, ne-li prosazovat to nejlepší, co jsme schopni zvládnout, promyslet, zkoncepovat, vystavit, financovat.

Moje otázka směřovala právě k tomu: Jak vysvětlit politikům, že pouhých 1,49 % si zaslouží takové finanční výdaje?

Myslím, že problémem není umět teoreticky něco zdůvodnit, ale uměleckou, duchovní i intelektuální hloubku, tento mimořádný umělecký výkon nabídnout a smysluplně zprostředkovat co nejširšímu publiku, aby si samo vybralo, zda se chce zapojit, nebo ne. Neselektovat předem, nemít pocit vlastní výlučnosti dané dotykem s čímsi velkým, což je častý případ zvláště u kunsthistoriků, který vede k určité odtážitosti od prachu obyčejných cest. Chci-li tedy politiky přesvědčit, pak ale musím mít za sebou nějaký výkon, něco, co je přesvědčivé, fakta uchopitelná i na jejich úrovni. Tedy třeba počty návštěvníků, mediální ohlasy, živý ohlas na veřejnosti, vyvolat ve veřejnosti potřebu toho, co děláte. To vše je ovšem někdy u kolegů chápáno jako vpád nízké, nečisté ulice do skleněných věží jejich výlučného vědění. Při slově bankéř se většina mých kolegů otrásá hnusem. Je pozoruhodné, jak tato bolševická rétorika o kapitalistech z Wall Streetu hluboko zakořenila.

Chápu, ale vytrvale zopakuju otázku: Proč má stát dávat vůbec nějaké peníze na kulturu, jestliže je to pro tak málo lidí?

Protože v české společnosti v porovnání se západní Evropou stále ještě chybí několik pater, těch nejvyšších. Protože kulturní elity samy o sobě jsou důležité pro fungování společnosti, jsou kořením, byť by to byla jen tři zrnka, aby celá společnost fungovala. Pět mnichů se v klášteře modlí za lidstvo, a ono to funguje, a dokonce o těch mniších ani nikdo nemusí vědět.

Prakticky to pak jde přes lifestylovou rovinu...

To je docela efektivní cesta. Páni kunsthistorici, milí kolegové, je mně líto, ale pro mě je cennější krátká noticka v lifestylovém časopise než sáhodlouhý rozbor v odborném časopise.

Tvůj odstup od teoretiků a kunsthistoriků je známý a projevuje se to mimo jiné i v tvé distanci od UHS,

kteřá nás mrzí. Když tu teď tak voláš proti kunsthistorikům, tak mi připadá, jestli to není trochu víc rétoriky než skutečného obsahu, protože vím, že s řadou teoretiků spolupracuješ velmi dobře?

Osobně nevidím důvod být členem jakéhokoliv spolku. Vyjma církve nejsem členem ničeho. Ale k otázce. Považuji za důležité si vybírat spolupracovníky, o nichž se domnívám, že by mohli být přínosem pro naši práci. Skutečně přemýšlím, jak vtáhnout do práce v Rudolfinu víc teoretiků a myslím, že se mi to v posledních letech daří. A nemusí to být jen kurátoři, důležití jsou i ti, kteří jsou ochotni se zapojit do doprovodných programů. Byl jsem velmi zklamaný v prvních deseti letech. V koncepci, kterou jsem předložil výběrové komisi, byla představa práce zásadně jen s hostujícími kurátory. Protože když bude v Rudolfinu zaměstnán specialista na Picassa, tak může udělat dvě výstavy Picassa, ale co dál? Myslím s tím kunsthistorikem, ne s tím Picassem, ale s tím vlastně taky. Mnoho kolegů jsem vyzýval, mnohé opakovaně, aby přišli s nějakými projekty. Jenže jsem se setkával jen se zdvořilým mlčením. Nejdříve jsem se začal víc obracet na Západ, později se mi začalo dařit i doma. Opravdu netrvám na tom, že bych musel všechno kurátorovat sám, ve skutečnosti bych chtěl dělat tak jednu výstavu ročně.

Jedna akce ročně je rozumné množství, které se dá zvládnout do hloubky.

Tato otázka se dotýká hlubinného a prakticky skrytého problému galerijního provozu obecně. Žádná galerie nebo muzeum nemůže pořádat výstavy jen tehdy, když má připravený, zafinancovaný a do hloubky zpracovaný projekt, o němž se dá důvodně předpokládat, že bude přínosem po odborné stránce a zároveň i divácky přitažlivý. Většina galerií a muzeí si prakticky nemůže dovolit mít byt i jen krátkou dobu zavřeno jen proto, že odborně pracuje, ale ještě není s prací hotovo. Jistě, dá se říci, že výtvarného umění je v současné době tolik, že je spíše problém, co nevystavit, nehrát, nevydávat, že je stále kde brát, že všeho je nevyčerpatelný nadbytek. Základním problémem nutnosti stálého a poměrně vysokého tempa vystavování jsou ale finance. Zřizovatel, i ten nejosvícenější, ovšem peníze nenabízí, je třeba o ně poměrně tvrdě bojovat. Platí železné pravidlo, že pokud jednou o nějaké peníze přijdete, nemáte téměř šanci je už někdy v budoucnu dostat zpět. Je na vás stále vyvíjen tlak přinejmenším na udržení počtu návštěvníků, kteří jsou ale konec konců také zdrojem peněz – a velmi důležitým zdrojem. Diváci jsou samozřejmě tím nejdůležitějším článkem, vždyť pro koho jiného se výstavy dělají?! A eventuelní sponzoři se řídí především počtem „zasažených“, tj. opět počtem návštěvníků, a dále mediálními ohlasy, ovšem nikoliv články v odborných časopisech. Takže otázka nezní, jak přitáhnout diváka, ale jak přitáhnout finance, k čemuž je ale třeba důrazně dodat požadavek zachování vysoké odbornosti. Jedna z dalších cest, jak se dostat relativně hluboko za relativně levný peníz, je např. interdisciplinární komunikace, třeba pořádání přednášek směřujících k nastolování a vysvětlování kontextuálního rámce dané výstavy, která ale musí mít přece jen mimořádné parametry. Jinými slovy místo bombastického povrchu se ponořit více a hlavně hlouběji do

podstaty předkládané tvorby. Krátce: systém doprovodných programů, které považuji za velmi významnou součást galerijní práce.

Ale teď trochu drsnější otázku. Já vím, že ještě nekončíš, ale komu hodláš Rudolfinum předat?

To je otázka, která mě trápí už asi deset let. Minimálně pět let tedy o tom vážně přemýšlím, a odpověď neznám. Je jasné, že když tady něco osmnáctým rokem dělám, tak bych byl velmi nerad, aby mým odchodem to celé spadlo a zmizelo. Což se v určitém ohledu může stát.

Další téma, na které jsem opravdu zvědavá, je: a co Čína?

To už je pryč, myslím, že v této oblasti už máme prakticky odpracováno.

Tak o tom něco pověz. Ty jsi přeci nepřifukoval bublinu, ale dělal jsi tu něco podstatného?

To doufám, že jsem nepřifukoval bublinu, ale jde o to, že ta věc už je svým způsobem vyčerpaná. Pro evropského diváka a jeho ochotu se tím zabývat jsme vyčerpali téměř všechno. Prostá data: mezi lety 1997 až 2008 jsme uspořádali pět velkých výstav současného čínského umění, vystavili víc než 1000 děl od asi 60 čínských umělců. Myslím, že málokde v Evropě bylo k vidění víc. Kdybych byl opravdovým teoretikem, lépe řečeno specialistou, tak bych se možná ještě některými oblastmi zabýval.

Nedávno jsem četla v taz hodně skeptický článek na téma Aj Wej-Wej: jestliže je tu čínská čínská a čínská světová malba, co z nich západní svět vůbec dokáže vnímat? Není to nakonec jen hra na vzájemný kontakt?

Aj Wej-Wej je dnes už skutečně poněkud problematický. Ale k otázce. Zastávám názor, že skrze tu západní čínskou kulturu má Evropa, pokud bude ochotna vyvinout určité úsilí, naprosto jedinečnou příležitost a mož-

nost uvidět sebe sama skrze prizma jediné neevropské, autochtonní umělecké kultury. To je něco naprosto jedinečného a vzácného, ovšem Evropané se do této konfrontace moc nehrnou...

Takže ve chvíli, kdy nám tady Čína přímo klepe na dveře, ty už jsi s tím skončil?

Já jsem s tím skončil i proto, že se domnívám, že ani pro dramaturgický profil galerie není dobré, jestliže se tak intenzivně věnuje jednomu tématu. Pět výstav je opravdu hodně. Já se snažím prokousat se spíš současným světem západním a dostat se do jiných vrstev ve smyslu větší aktuálnosti. Mám připraveno několik projektů, které by se měly dotknout vysloveně živých věcí, jako třeba současná britská postkonceptuální malba v dotyku s hyperrealismem nebo vybraných pět lidí z lipské školy, což jsou všechno čtyřicátníci, maximálně padesátníci, to znamená něco, co opravdu žije.

Ty máš evidentně velmi přesnou představu o tom, jak vést takovou galerii, tedy pardon, dům umění. Kde bereš sílu pokračovat, když se pohybuješ v prostředí, které to ne vždy přijímá a chápe?

To je jednoduché, je to přece moje práce. Já přece nemůžu sedět doma, co bych tam dělal?

A co možnost učit?

Abych pravdu řekl, tak učení pro mě asi není, i když přednáškám o výstavách se nevyhýbám

I když nemáš pedagogické sklony, tak doufám, že většina čtenářů tohoto rozhovoru bude patřit k takzvané nastupující generaci českých kunsthistoriků. Co bys jim vzkázal?

Ať to nevzdávají a nenechají se otrávit.

(celý rozhovor naleznete na www.dejinyumeni.cz)

Recenze knihy Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu

(koncepte Hana Rousová, Praha – Řevnice: Arbor vitae 2011)

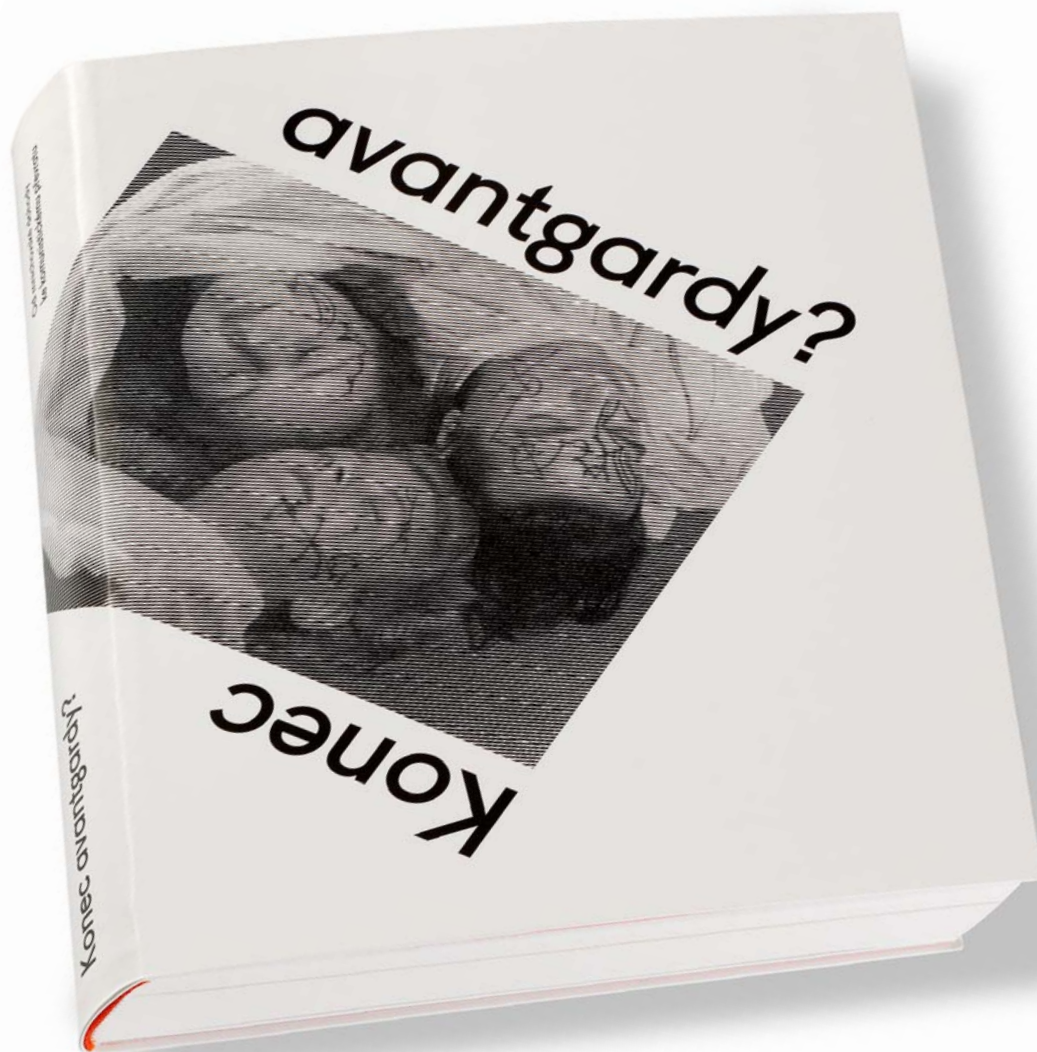
Josef Vojvodík

Od května do září tohoto roku probíhala v Městské knihovně výstava Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu, kterou s týmem historiků umění a kultury – Lenkou Bydžovskou, Vojtěchem Lahodou, Milanem Pechem, Annou Pravdovou a Lucií Zadražilovou – koncipovala a realizovala Hana Rousová. K výstavě vyšla obsáhlá stejnojmenná publikace, vydaná nakladatelstvím Martina Součka Arbor vitae v originální úpravě graficky Adély Svobodové a Pauline Kerleroux.

Konec avantgardy? považuji z několika zásadních důvodů, jimiž se zde budu zabývat, za jednu z nevýznamnějších výstav posledních let, mapující v mnohém dosud

neprozkoumané území českého moderního umění čtyřicátých let 20. století a zároveň kulturně-společenské i kulturně-politické prostředí a dění, v němž umění dramatických a pohnutých protektorátních a válečných let vznikalo. Kniha tento dojem nejen potvrzuje, ale také prohlubuje a umocňuje.

Ke koncepci výstavy Hana Rousová v úvodním textu píše: „Kladli jsme si otázky po určujících fenoménech doby a stejný význam přikládali i těm, které by se prvoplánově daly považovat za marginální. [...] Jde nám o otevřený přístup k minulosti. [...] Referenční pole je založeno na diferencovaných vztazích zvolených témat, která ne-



tých let byl také dobou, možno-li tak říci, generačního zlomu. Pro umělce a básníky, kteří začali vystavovat nebo publikovat na přelomu třicátých a čtyřicátých let byla avantgardní hnutí a programy let dvacátých a třicátých již předmětem (distancované) reflexe a zároveň východiskem k hledání nového nebo jiného přístupu ke skutečnosti světa. S tím souvisí také samotný název výstavy a knihy (jde o citát z programového textu Kamila Bednáře Slovo k mladým, 1940), jehož otazník naznačuje kritickou reflexi dosavadního vývoje avantgardních hnutí s jejich programy, manifesty a postuláty.

Díla umělců shromážděných na výstavě a v knižní publikaci, jejich témata a jejich výtvarné realizace, ale také – a to je podstatný a důležitý

organizují chronologická posloupnost ani kategorie jako styl, vliv, příslušnost k výtvarným skupinám apod.“ (s. 9). Konec avantgardy? spočívá (tak jako uplynulá výstava) na promyšlené a velmi invenční koncepci: „rámcovým“ fenoménem rekonstrukce proměn a vývoje českého moderního umění čtyřicátých let je, jak zmíněno, fenomén (ne)skutečnosti nebo „para-skutečnosti“ válečných let a protektorátní atmosféry. Téma „neskutečné skutečnosti“, „reality nadreálného“, „divadla světa“, „(ne)přirozeného světa“ je zcela určující zkušeností umělců i recipientů umění té doby.

Konec avantgardy? – výstava a kniha – tedy poprvé v tak širokém, zároveň však koncepčně velmi soustředěném a promyšleném záběru představuje a interpretuje výtvarné umění válečných a protektorátních let a umělecké a kulturní aktivity té doby. Ukazuje se, že podoba, témata, techniky, žánry umění čtyřicátých let (zejména jejich první poloviny) byly mnohem bohatší, podstatně diferencovanější, různorodější, než jak bylo dosud vnímáno a hodnoceno. Jako by vnější totalitní a totalizující tlak „uvnitř“ umělecko-výtvarných aktivit a uměleckého tvoření samotného působil estetickou a uměleckou diverzifikaci a disperzi jakýchkoliv totalizujících snah. Jak zdůrazňuje Hana Rousová v úvodním textu knihy (s. 9–10), přelom třicátých a čtyřicá-

aspekt – jejich osobní příběhy, „z nichž mnohé byly tragické“, jak Hana Rousová připomíná (s. 10), jsou pozoruhodným potvrzením skutečnosti, že v moderním umění neexistuje lineární vývoj, který by vedl, jako v modelu avantgardní eschatologie, ke „konci umění“, imaginovanému ať již jako syntéza umění a života nebo jako proměna života v „lyrickou báseň“ (Teige) v duchu (po)romantické univerzální poetizace světa. Konec avantgardy? ukazuje, že vývoj moderního umění může znamenat také zdánlivě retrogradní návraty určitých uměleckých fenoménů a jejich novou interpretaci jinými výrazovými prostředky. Návrat k nové nebo jiné expresi novozákonních námětů – zvláště k *passio Christi* – musel na protagonisty meziválečné avantgardy působit také ideologicko-politicky podezřele jako „konzervatismus“ na pravém křídle uměleckého i kulturně-politického spektra. Představa skepticko-tragické modernosti, jak se objevuje již v německém expresionismu, je radikálně vzdálená ideologii utopie a ludisticko-hedonistickému duchu progresivních avantgardních hnutí. Nicméně Konec avantgardy? zpřítomňuje, že určitý ludismus, téměř jako nostalgická vzpomínka na bezstarostnější časy předválečných her a experimentů, nezmizel ani z aktivit umělců válečných let, zejména těch, kteří nějak navazovali za před-

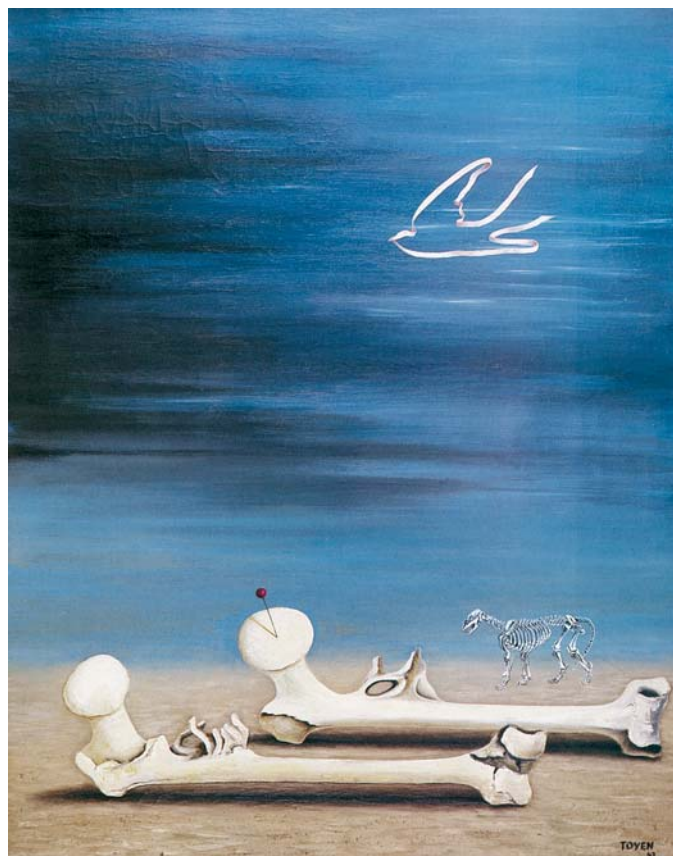
válečnou avantgardu (umělci skupiny Ra, Jindřich Heisler, Libor Fára a někteří další). Tomuto ludismu je ovšem vlastní specifická tragičnost (nebo bizarní tragikomičnost), které si všímá Lenka Bydžovská v kapitole Řádění (s. 182–197), kde výstižně píše o alternativních uměleckých projevech, v nichž umělci „sami pro sebe objevovali svobodné prostory. Předjímalí jimi tendence aktuální od druhé poloviny 20. století dodnes. [...] Tato tvorba se rodila z vnitřního nutkání a přetlaku, pro danou chvíli. Byla vyvázána z obvyklé praxe uměleckého trhu i umělecké kritiky: po tvůrčím činu nezůstalo prodejné dílo, ale většinou pouze fotografická zpráva“ (s. 182).

Nápadným rysem celého souboru výstavy a publikace *Konec avantgardy?* je zvláštní odstup od ideje pokroku, s níž se identifikovala evropská avantgardní hnutí desátých až třicátých let 20. století. Helmuth Plessner upozornil již v roce 1936 ve své úvaze *Die Entzauberung des Fortschritts* (Odkouzlení pokroku), na zásadní novum, s nímž byl člověk třicátých let 20. století konfrontován: morální kouzlo, kterým pokrok ve vědě, technice a industrializaci západního světa působil na celé 19. století, se začalo nejpozději po první světové válce velmi rychle vytrácet; s výjimkou, jak Plessner podotýká, primitivní fanatické víry v techniku a přírodní vědy v bolševickém Rusku, provázené drastickým zlomem s veškerou tradicí u obyvatelstva, z velké části negramotného: „Se zřeknutím se víry v přirozený pokrok v přírodě a lidském světě, se ztrátou důvěry v humánní kosmopolitní smysl intelektuálního a morálního úsilí, které lidstvo učinilo, vzdává se světský stát svého posledního humánního ospravedlnění.“ Skoncování antihumanistických diktatur „s veškerými formami eschatologie je posledním aktem velkého dramatu profanizace a zesvětštění křesťanského kulturního okruhu“.¹

Také avantgardní hnutí desátých až třicátých let 20. století spojovala, jak zmíněno, vývoj moderního umění s myšlenkou neustálého pokroku, což se jim nakonec stalo „osudným“ v tom smyslu, který prozíravě vystihl již v roce 1925 Hans Tietze v přednášce o krizi expresionismu.² Tietze si klade otázku, jak je možné, že umění, které se považovalo za nový styl budoucnosti, působí dnes (tj. kolem poloviny dvacátých let) nemoderně: nikoliv nová řeč umění, nýbrž (pouhý) dokument. Tietze píše o hektickém střídání stylů, směrů, tendencí, o hypertrofii teorie umění nad samotným uměleckým tvorbou, o podlehnutí iluzi evolučního historismu. S touto situací a tímto ideovým horizontem – v ještě vyhraněnější podobě a v situaci velmi dramatické a pro národ tragické, v době okupace a války, byli konfrontováni umělci, jejichž tvorbu *Konec avantgardy?* sleduje a interpretuje. Z tohoto hlediska je naznačeně polemický a provokativní název výstavy a knihy výstižný.

Koncepce *Konce avantgardy?* dokládá pozoruhodný posun od skupinového charakteru avantgardních hnutí k individuálním „příběhům“ aktérů pohnuté doby protektorátních a válečných let. Pochopitelně, také v této době se konstituují umělecké skupiny, kterým je v publikaci věnována pozornost v samostatných kapitolách (Hana Rousová: *Skupina Sedm* v říjnu, s. 81–82, *Skupina 42*, s. 198–200; Lenka Bydžovská: *Skupina Ra*, s. 254–256),

ale jejich „skupinovitost“ má na rozdíl od předválečných avantgardních skupin jiný charakter a podobu, což nespočívá pouze s omezeními veřejných aktivit za protektorátu. Jde o „skupinovitost“, postavenou na individuálních „příbězích“ výrazných tvůrčích osobností, které získaly, jak se zdá, význam a pozici, která v předválečných avantgardních skupinách náležela kolektivním manifestům a prohlášením. Doba, v níž se tyto „příběhy života“ odvíjejí, čtyřicátá léta 20. století, je dobou, jež vyžadovala – pochopitelně nejen v českém uměleckém a duchovním prostředí – extrémní nasazení a svým způsobem paradoxní odhodlání snášet tíži cizího, jiného s jeho násilím a zároveň této tíži a tomuto násilí vzdorovat. S těmito „příběhy života“ („Lebensgeschichte[n]“), které Wilhem Dilthey chápe jako spojení osobní identity, která je vyslovitelná, kterou možno „vyprávět“ (pouze) na horizontu lidského času a které jsou, právě jako „příběhy“, nejpráhlejším výrazem reflexe a „výkladu života v jeho tajemném svazku náhody, osudu a charakteru“,³ souvisejí další důležité aspekty jako osudová událost a to, co Emmanuel Lévinas nazývá „etickou promluvou (dire)“. Osudová událost zde neznamená „ránu osudu“, nýbrž konstituci nového smyslu „příběhu života“, podnět nového určení bytostného Já, které se děje v určité časové konstelaci a za určitých okolností. *Konec avantgardy?* velmi nápaditým způsobem připomíná tyto individuální „příběhy života“: kniha je zachycuje jako stopy v podobě lístků lososově červené barvy, vložených mezi stránky, s životními daty a krátkou biografickou poznámkou (umělců, publicistů, historiků umění ad.). Na druhé straně lístku je uveden ci-



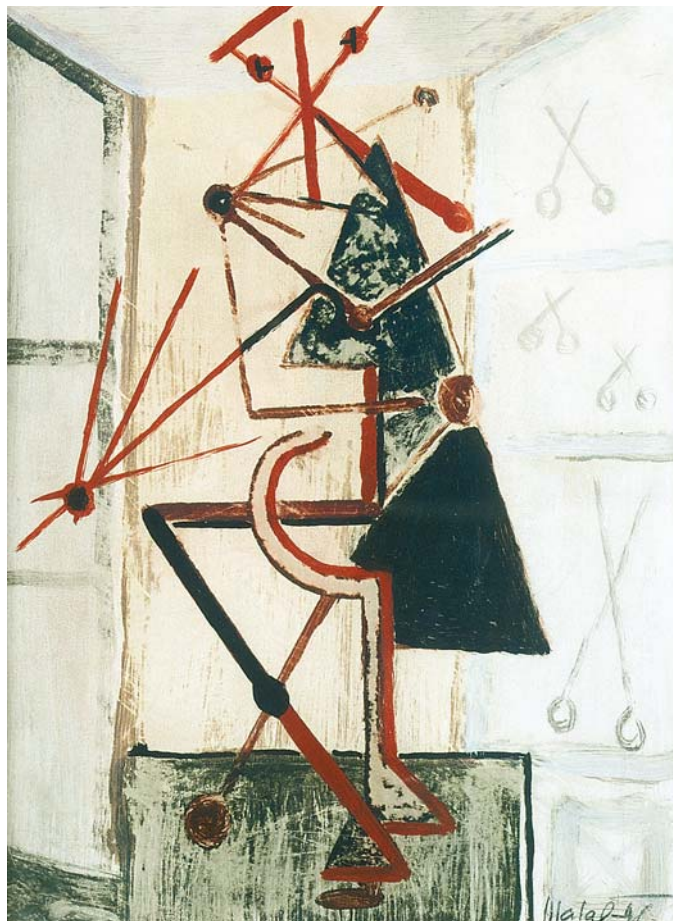
Toyen, *Přeji vám mnoho zdraví!*, 1943, olej, plátno, 87 x 66 cm, soukromá sbírka

tát, který patří buď osobnosti, o níž je na lístku řeč, nebo některému z dalších aktérů a svědků pohnuté doby a jejích událostí: osobní, jedinečný a nenahraditelný „příběh života“ barevně září z černobílé každodennosti (i černobílé stránky knihy).

Jestliže se mnozí umělci protektorátních let vracejí k biblickým námětům, k podobám tragičnosti a tragické monumentalitě, nejde jistě o „útěk“ k „akademistickému“ tradicionalismu a jistotám jako křesťanská tradice, víra nebo národ, jak byl dříve (nebo i dnes?) tento jev v českém výtvarném umění válečných let přezíravě posuzován nebo přímo diskreditován. V této souvislosti třeba uvažovat o možné reakci na fenomén, který Helmuth Plessner ve výše uvedeném citátu charakterizuje jako antihumanistické skoncování totalitních diktatur „s veškerými formami eschatologie“, v čem vidí „poslední akt velkého dramatu profanizace a zesvětštění křesťanského kulturního okruhu“.

Druhá světová válka tvoří totiž velmi specifický kulturně-společenský, myšlenkový, ale také emocionální a afektivní „prostor“, v němž byl člověk konfrontován s extrémními stavy a zkušenostmi, které jsou umělecky artikulovány a různými způsoby ztvárňovány, ale také umělecko-teoreticky a umělecko-filozoficky reflektovány. Tento podstatný moment vystihuje Vojtěch Lahoda v kapitole Tragédie: „Tragédie státu a národa, ale též Židů ve smyslu etnika, je konfrontována s osobní tragédií jednotlivce a jeho prožíváním situace“ (s. 114). „Tragédie je místem, v němž se projevuje tragický étos. Ten je založen na kategorii intenzity, tj. na výrazných a mohutných prvcích, ale také na konfliktu“ (s. 126). Okolnost, že v situaci, kdy je národní společenství právě jako společenství zbaveno v březnu 1939 okupací a protektorátem možnosti jednat a tím „odsouzeno“ k pasivitě, k *passio* a k *patosu*, stává se tato pasivita *patosu* základem a východiskem aktivity a jednání, jak dokládá materiálově bohatý a hutný text Hany Rousové Klub umělců a Národní revoluční výbor inteligence (s. 127–145). V tomto smyslu rozvíjí také Jan Patočka ve své úvaze Životní rovnováha a životní amplituda (1939) na počátku okupace a války myšlenku „života v amplitudě“ jako úsilí o překročení objektivit a věčnosti prostřednictvím sebe-uskutečňování tváří v tvář extrémním možnostem.⁴

Výtka eskapismu jako útěku před skutečností, jak ji ihned po válce formulovali například Teige a Mukařovský, do námětů všední každodennosti nebo k tzv. tradičním žánrům a námětům výtvarného umění (portrét, krajina/město, novozákonní náměty) nemůže obstát. Již při čtení obsahu publikace Konec avantgardy? si uvědomíme, že právě mnohovář reflexe skutečnosti, vycházející z vědomí (ne)skutečnosti „světa, v němž žijeme“, z vědomí téměř schizofrenně rozpolceného „pocitu světa“ válečných let a okupační (para)reality, je konstantou celého projektu. Publikace Konec avantgardy? ukazuje, že vedle divadla a filmu, které patřily k nejpobulárnějším médiím a kulturním institucím válečných let a zároveň k významným tématům výtvarného umění, literatury i teoretických úvah, to bylo na druhé straně téma všední každodennosti moderní civilizace, které tvoří dva dominantní tematické celky české kultury první poloviny čtyřicátých let. Odsutečnění světa válečné reality a jeho teatralizace a na druhé straně hy-



Bohumír Matal, *Postava* (k básni Josefa Kainara *Střihali dohola malého chlapečka*), 1946, monotyp, tempera, papír, 37,3 x 27,3 cm, Moravská galerie v Brně

perrealita všednosti v textech a výtvarném umění umělců Skupiny 42, kterou charakterizuje záměrná aranžovanost, jako například na obrazech Kamila Lhotáka nebo Františka Hudečka, je součástí tohoto problémového spektra.

Jako by se okupační realita odvíjela, přinejmenším do heydrichiády, na dvou rovinách: zatímco každodenní *quasi*-realita, která byla pouze zdánlivě „reálným“ obrazem na „povrchu“ žité skutečnosti, měla působit „přirozeně“ a „nenásilně“ – ve skutečnosti však aranžovaná –, mohl se autentický život a jeho realita odehrávat pouze v soukromé sféře. Lenka Bydžovská pojmenovala tento fenomén v kapitole jako Realita nadreality (s. 223–244) a Vojtěch Lahoda jako (Ne)přirozený svět (s. 201–222). Proto byla také ve výstavní praxi protektorátních let preferována témata „afektivně“ neutrální, která alespoň do jisté míry odpovídala požadavkům protektorátní kulturní politiky, zejména tedy požadavku „srozumitelnosti“ a „přirozeného citu“ lidu. Přesto byla tato zdánlivě „přirozená“ atmosféra veřejného života hluboce poznamenána strachem, napětím, vědomím ohroženosti a nebezpečí. Název kapitoly Lenky Bydžovské *Strach* napíná pavučiny (s. 257–274), v níž se zabývá tvorbou umělců a básníků Skupiny Ra, vyjadřuje velmi přesně tento životní pocit.

Prožívání každodenní skutečnosti v atmosféře protektorátu mělo navozovat iluzi, že válka se odehrává „tam venku“, za jeho hranicemi, zatímco v jeho „kulisách“ běží vše v zaběhnutém pořádku. Obrazy malířů a fotografů Skupiny 42,

ale také umělců jako Zdeněk Tůma ad. vizualizují toto napětí hraničního stavu mezi skutečností a strojeností, která skutečnost pouze předstírá. Podobně je tomu také u divadelních scén Františka Muziky nebo Josefa Lieslera, které sice působí divadelními „formulemi patosu“, ale vyvolávají podobné zneklidnění z pocitu derealizace a desorientace, neskutečnosti a nemožnosti poznat, „kde a kdy tedy vlastně ve skutečnosti jsem“, jak píše v roce 1941 psychiatr Svetožar Nevole ve své stati o experimentální otravě mezkalinem,⁵ nebo zda je člověk ještě smyslově-tělesnou bytostí či uskutečněním technické fikce. Téma člověka-automatu v umění, nad kterým se zamýšlí historik umění a teoretik umělecké skupiny Sedm v říjnu Pavel Kropáček ve stati z roku 1942, náleží také do tohoto kontextu.⁶ Napětí a asymetrie mezi vnějškem a vnitřkem, divadlem a skutečností souvisí, jak se zdá, na jedné straně se situací „ohraničení“, na druhé straně se situací „vylovení“ z určitých hranic, což navozuje intenzivní pocit cizosti světa a sebe sama. Na vlastním území, okupovaném cizí mocností, se člověk cítil jako cizinec, jak tento pocit vyjádřil také Pavel Kropáček ve stejnojmenné úvaze (kolem 1942), kde o „cizinectví“ a „cizosti“ uvažuje zároveň jako o existenciální situaci své doby: „Cizinec je stav, kterým procházíme.“⁷ „Odcizení společnosti i světu“, jak píše Hana Rousová v kapitole o Odcizení (s. 26–40), „respektive odcizená společnost i svět, samota, opuštěnost, to jsou pocity, jež tvorbu čtyřicátých let motivují zásadním způsobem“ (s. 31).

Rekonstrukce hlavních tematických celků ve výtvarném umění protektorátních let přesvědčivě dokládá, že jsou to právě různé formy afektivní zasaženosti, které jsou jejich společným jmenovatelem: patos ve vztahu k druhému, ale i k sobě samotnému jako forma sebeafekce, patos jako podmínka a „princip“ života vůbec: témata odcizení, lásky jako pokusu o komunikaci (v textech Hany Rousové, s. 44–54), zranění a brutality, tragédie a „divadla světa“ (v textech Vojtěcha Lahody, s. 55–66), pasivity, ustrnulosti a zastavenosti v čase a prostoru (jako na obrazech Toyen ad.), téma „člověka na kříži“ (v textu Hany Rousové, s. 67–80) jako obraz prapůvodní pasivity utrpení (passio) nebo téma odlidštěné a zdiskreditované (technické) civilizace (v textu Vojtěcha Lahody, s. 201–222). Krize odsoukutečněnosti a krize odlidštěného člověka je, jak Konec avantgardy? pozoruhodně soustředěným způsobem – i přes veškerou tematickou a problémovou rozmanitost – ukazuje, jádrem umění (první poloviny) čtyřicátých let.⁸

Je nápadné, jak se toto vědomí krize promítá do obrazu člověka, jehož tělesnost, kterou je ve světě, je ztvárňována jako deficitní, zraňovaná, fragmentární, parcializovaná a patologická, anebo je člověk ve své tělesnosti dehumanizován na stroj, automat, na technickou aparaturu jak ukazují Hana Rousová v kapitole Lásky – pokus o komunikaci (s. 44–54), Vojtěch Lahoda v kapitolách Archeologie brutality a „simatých emocí“ (s. 55–66) a (Ne)přirozený svět (s. 201–222) nebo Lenka Bydžovská v kapitole Realita nadreality (s. 223–244). Nejde pouze o reakci na válečné události, ale také na antihumanistickou „člověkotvorbu“ totalitních diktatur ve jménu třídních a rasových postulátů. Prototyp dokonalého těla měl svůj nepřátelský, a proto zavrženíhodný protiklad v rasově-biologicky „méněcenném“

semitském nebo úpadkově buržoazním (tedy třídně perhorskovaném) těle, které pro obě ideologie představovalo jeden prototyp „zvrhlého“ těla, jehož médiem bylo „zvrhlé“ umění. V estetických programech obou diktatur bylo lidské tělo totalizováno v duchu ideologických imperativů a jako nástroj politické indoktrinace. Z živého těla se v umění nacionálního (a třídního) socialismu stalo tělo ustrnulé do anatomicky idealizovaných, kvazi-heroických póz, připomínajících předimenzovaný ideál bodybuildingu. Tato nepřirozená ztvárnění těla měla nejčastěji alegorický význam („připravenost“, „boj“, „stranickost“, „němectví“ atp.), proměněný do toporné pózy, nepřipouštějící sebemenší výraz živé aktivity a duševní spontánnosti.⁹

Patrně také pod vlivem tohoto ideologicky a politicky indoktrinovaného velikášství v umění nacionálně-socialistického Německa uvažuje historik umění Pavel Kropáček ve své stati Budoucnost monumentálního umění (1941, publikováno 1947)¹⁰ o nové monumentalitě, kterou chápe jako návrat k původnosti, archaičnosti, k patosu „pevné skutečnosti“ jako výrazu elementární síly lidskosti. Je pozoruhodné, že kapitola Anny Pravdové Společný návrat ke kořenům: Jan Křížek a Václav Bošík (s. 275–282) tuto snahu o návrat k původní archaické monumentalitě naznačuje.

Neskutečnost, teatrální aranžovanost (spolu s oficiální nacionálně-socialistickou propagandou) a nepřirozenost ve známení odlidštěnosti člověka a jeho prožívané skutečnosti, vydané ovšem za jedinou možnou a pravou skutečnost, je originálním způsobem „dekonstruována“ a zároveň komentována dokumentárními „okny“ do protektorátní reality, připravené především historiky umění a kultury Lucií Zadražilovou, Milanem Pechem a Annou Pravdovou. Kapitoly o působení Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Spolku výtvarných umělců Mánes v letech 1938–1948 (texty Lucie Zadražilové a Milana Pecha, s. 83–98), o „zvrhlém umění“ v protektorátu (Milan Pech, s. 99–112), o propagandě za protektorátu (Lucie Zadražilová, s. 162–181), o poválečném umění a kýči (Milan Pech, s. 317–330) nebo rekonstrukce výstavy Art tchécoslovaque 1938–1946 v Paříži v roce 1946 (Anna Pravdová, s. 300–309, 310–316) a další, přinášejí množství dosud neznámých dokumentů, mezi nimi například iniciativní domácí soupis českých „zvrhlých umělců“ (v kapitole Milana Pecha Zvrhlé umění v protektorátu), který vznikl ve zvláštním oddělení Moravcova Ministerstva školství a lidové osvěty a byl zveřejněn v červnu 1944.

Závěrem třeba ještě jednou zdůraznit, že výstava a krásná publikace Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu je jednou z nejpozoruhodnějších a problémově nejbohatších kulturních událostí posledních let, jejíž záběr a význam nelze na tomto prostoru v co největší úplnosti postihnout. Vede nás mimo jiné k uvažování nad problémem, k němuž míří teze Hala Fostera v jeho známé knize *The Return of the Real* (1996).¹¹ V návaznosti na teorii traumatu Jacquese Lacana uvažuje o traumatickém realismu (a „traumatu“ reálného) v tom smyslu, že až šokujícíně převratné inovace historické avantgardy působí a jsou jako takové zjevné a pochopitelné teprve z odstupu „neo“- nebo „post-avantgardy“. Pokud bychom vztáhli Fosterovu tezi na české umění čtyřicátých let, mohli bychom říci, že téma „reality“ a „odsoukutečnění skutečnosti“

s traumatickými důsledky (a traumatickými událostmi a zkušenostmi spoluzpůsobené) v letech druhé světové války a okupace a v poválečném období je jedním z jeho

hlavních témat. Trauma (tj. rána) jako kód projektu Konec avantgardy? a jejího umění. Toto téma by však překračovalo rámec předkládané recenze.

- ¹ Helmuth Plessner, *Die Entzauberung des Fortschritts* [1936], in: tentýž, *Gesammelte Schriften*. Band 10, eds. Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströcker, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, s. 77–78.
- ² Hans Tietze, *Die Krise des Expressionismus*, in: tentýž, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien: Krystall-Verlag 1925, s. 35–44.
- ³ Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. *Gesammelte Schriften*. Band VII, ed. Bernhard Groethuysen, Stuttgart – Göttingen: Teubner Verlag – Vandenhoeck & Ruprecht 1965, s. 74.
- ⁴ Jan Patočka, *Životní rovnováha a životní amplituda*, in: tentýž, *Umění a čas I*, Praha: Oikúmené 2004, s. 59.
- ⁵ Svetozar Nevoľe, *Poznámky k derealisaci. Příspěvek k patologii vnímání a k psychopathologii otravy mezkalinové*, *Neurologie a psychiatrie česká IV*, 1941, s. 99.
- ⁶ Pavel Kropáček, *Lidské automaty v umění*, *Volné směry XXXVII*, 1941–1942, s. 209–210.
- ⁷ Pavel Kropáček, *Cizinec*. Nepsaný strojopis. Písemná pozůstalost Pavla Kropáčka, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík, přír. č. AA 3719. Dokumentace jednotlivců (částečně uspořádáno). Za poskytnutí písemné pozůstalosti Pavla Kropáčka děkuji dr. Haně Rousové.
- ⁸ Připomeňme, že v listopadu 1935 přednesl v Praze Edmund Husserl přednášku na téma „Die Krisis der Wissenschaften als Ausdruck der radikalen Lebenskrise des europäischen Menschentums“ (Krise věd jako výraz radikální krize života evropského lidstva), která tvoří součást jeho posledního publikovaného, ale nedokončeného díla *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936). Již na prvních stránkách *Krisis*-spisu mluví Husserl o „tragickém selhání“ současné psychologie, která selhala v důsledku svého přírodovědného naturalismu. Jako taková není schopna odpovědět na záhadu subjektivity („Rätsel der Subjektivität“). Životní postoje ztratily v situaci „krize evropských věd a evropského lidstva“ možnost opory o platné normy a staly se něčím libovolným. Za těchto okolností se musela věda dostat do krize a pozbyť význam pro náš život. Pro člověka současnosti z toho plyne nebezpečí, že upadne do rozkladného skepticismu. Lidský život je úkol, který má smysl, nikoliv, jak Husserl zdůrazňuje, domnělá faktičnost. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. *Husserliana VI.*, ed. Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1976, s. 11n.
- ⁹ Daniel Wildmann, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- ¹⁰ Pavel Kropáček, *Budoucnost monumentálního umění*, *Volné směry XL*, 1947–1948, s. 60–74.
- ¹¹ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge – London: The MIT Press 1996.

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Symposium Mutující médium

Na konci března letošního roku proběhlo v přízemním prostoru Galerie Rudolfinum symposium věnované fotografii. Z iniciativy studentek VŠUP (Markéty Kinterové, Hany Buddeus, Evy Řiebové, Terezy Špinkové, Veroniky Daňhelové) a v návaznosti na výstavu *Mutující médium* představili tuzemští i mezinárodní hosté proměňující se možnosti uvažování o tomto relativně mladém uměleckém odvětví. Role moderátorky se ujala Martina Pachmanová. Záznam celého symposia naleznete na www.foodlab.cz.

Hvězdou symposia byla bezesporu slovinská teoretička umění Marina Grzinic. V radikální a entuziasticky přednesené řeči se zamýšlela nad vztahem fotografie k revoluci, či lépe řečeno k možností revolucí v současném světě. Fotografie se v jejím podání stává nástrojem k pochopení a především zprostředkování touhy po změně stávajícího systému, stejně jako zrcadlem společenského dění v nejširším možném smyslu slova. Celým setkáním

se vinulo několik hlavních tematických linií, které se v jednotlivých příspěvcích vzájemně dotýkaly. Vedle zájmu o samotnou technologickou podstatu fotografie (Kai Uwe Schierz) komentovali účastníci obecnější problém studia na fotografických školách (Walter Keller) a proces demokratizace média (Jan Babník). Živou debatu vzbudily příspěvky o institucionálním rámci fotografie (Xavier Canonne), s níž svým způsobem souvisela také cílená kritika výstavy *Mutující médium* (Tomáš Pospiszył) i sonda do tvorby a výstavních strategií Wolfganga Tillmanse (Zuzana Flašková). V neposlední řadě pak početné publikum zaujala kritika mediální specifičnosti fotografie (Karel Císař).

Mezinárodní zastoupení nabídlo různé úhly pohledu, naznačilo rozlehlost toho, o čem v souvislosti s fotografií můžeme uvažovat a úspěšně destabilizovalo často zjednodušené chápání tohoto média. Uskutečněným cílem organizátorů bylo rozčeření jinak stojaté vody diskuse o fotografii, do které v České republice veřejně a vážně vstupuje překvapivě málo historiků a teoretiků umění.

(Text byl v upravené verzi publikován v časopisu Flash Art.)

Johana Lomová

Mezinárodní vědecká konference Karel Škréta (1610–1674): doba a dílo

Ve dnech 29.–31. března 2011 se v Národní galerii v Praze (konkrétně v klášteře sv. Anežky České) uskutečnila konference za-

bývající se problematikou života, díla a doby Karla Škréty a jeho uměleckých současníků a následovníků v českém i širším evropském kontextu. Přímo tak navázala na stejnojmenný výstavní projekt pořádaný Národní galerií, probíhající paralelně v prostorech Valdštejnské jízdárny a Jízdárny Pražského hradu.

Hned v úvodu se nabízí srovnání s odborným kolokviem s názvem „Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě“, které se konalo téměř před rokem (23.–24. dubna 2010) tamtéž. Obecně lze říci, že jednotlivé, poměrně jasně tematicky členěné



Záběr z jednání Mezinárodní vědecké konference Karel Škréta (1610–1674): doba a dílo, konané v klášteře sv. Anežky České v Praze

bloky tohoto komornějšího setkání v době před výstavou předznamenaly šíři a okruhy problematiky, které na ní budou řešeny a prezentovány. Letošní konference pak nabídla možnost rozšířit a doplnit poznatky, reflektovat další zjištění, interpretace a témata, jež vyvstala v průběhu výstavy a v katalogu pro ně nezbyl prostor. Třídenní program ve své různorodosti tak sice nepředstavil jasně vymezenou koncepci jednotlivých bloků jako loni, zato nabídl tematicky a mezioborově širší spektrum příspěvků s četnými přesahy do kultury raného baroka obecně. Největším obohacením byla zejména účast zahraničních referentů a samostatná restaurátorská sekce přibližující výsledky četných průzkumů a analýz, které významně přispěly k hlubšímu poznání jednotlivých děl i Škrétových uměleckých postupů obecně.

Předběžná bilance dosavadních „ztrát a nálezů“ škrétovského bádání, nastíněná s nadhledem i vtípem v úvodu programu Vítem Vlnasem, otevřela prostor pro mnohdy živě diskutovaná vystoupení, z nichž zmiňme několik nejzajímavějších. Obdobně jako loni nechybělo představení výsledků rozsáhlých archivních výzkumů osvětlujících umělcův osobní život, zázemí, okolnosti obdávání, majetkoprávních sporů a finančních transakcí, které na vybraných příkladech poukázalo na možnosti a meze výpovědi těchto dokumentů (Tomáš Sekyrka). Podstatné a zdaleka ne konečné osvětlení itineráře umělcovy vandrovní cesty přes Říši, Švýcarsko a zejména Itálii i dokreslení společenského a finančního zázemí mladého malíře přinesly nově nalezené střípky rodinné korespondence, dochované v pozůstalosti prof. teologie basilejské univerzity Ludwiga Lucia, tchána malířova nejstaršího bratra Jana (Lenka Stolárová). Zcela odlišnou problematiku nabídla detailní historiografická studie k dobovému Škrétovu životopisu Joachima von Sandrart v Teutsche Academie (Štěpán Vácha). Sylva Dobalová se ve svém referátu pokusila shrnout fenomén dobového „eklekticismu“ a přiblížila některé římské kauzy a spory o originalitu umění, v jejichž kontextu je třeba Škrétovy umělecké názory vnímat. Neméně přínosné bylo zasazení malíře do širšího středoevropského kontextu v komparaci a dobových souvislostech s tvorbou Michaela Leopolda Willmanna, přední osobnosti slezské barokní malby (Andrzej Koziel). V odpoledním bloku měli následně účastníci možnost přímé konfrontace se Škrétovými i mnohými dalšími díly při návštěvě obou výstavních sálů doplněné výkladem.

Program druhého dne přinesl opět velmi různorodé příspěvky, z nichž některé spíše doplňovaly, zpřesňovaly či relativizovaly již známé skutečnosti, zatímco jiné se postaraly o překvapení. Římský pobyt mladého tvůrce i dalších umělců z hlediska praktických každodenních existenčních starostí přiblížila poutavá historická sonda Evy Chodějovské. Škrétovi nově připsaná plátna

z jezuitského kostela sv. Ignáce v Jičíně, zejména pak na výstavě prezentované Zvěstování Panně Marii, přiblížily hned dva výstupy předkládající vedle uměleckohistorických analýz malby zajímavá zjištění archivního a restaurátorského průzkumu (Johana Bronková – Miroslav Herold, Andrea Rousová – Tomáš Záhoř). Archivní výzkum částečně poodhalil i osudy obrazového cyklu pro kostel hybernských františkánů na Novém Městě pražském (Radka Tibitanzlová). Vystoupení Stefana Bartilly o Škrétově vztahu k holandskému žánrovému malíři Andriesu Bothovi rozpoutalo nečekaně živou diskusi o autorství Škrétovi dosud připisované prvotiny s námětem Posmívání Kristu. Otevřely se i další možnosti interpretace malířovy portrétní tvorby (Radmila Pavlíčková). Za patrně nejpodněnější zahraniční referát lze označit představení souboru v našem prostředí převážně neznámých Škrétových prací, zejména kreseb pocházejících ze severoamerických veřejných sbírek, jež přednesly studentky Thomase daCosty Kaufmanna – Elizabeth J. Petcu a Sarah W. Lynch. Stranou zájmu nezůstaly ani ikonografické interpretace umělcových kreseb nastíněné v diskusních příspěvcích Aleny Volrábové a Lubomíra Konečného či osvětlení vztahu a spolupráce Škréty-inventora a augustiniánského řeholníka fratera Henrica (Petra Zelenková). Konference poskytla prostor i tématům širšího rázu, například analýze historizující architektury ze Škrétovi dobře známého prostředí augustiniánského kláštera na Zderaze na Novém Městě pražském (Tomáš Řepa). Závěr druhého dne byl obohacen zážitkem v podobě vlastenecké divadelní veselohry Václava Aloise Svobody „Karel Škréta, malíř“ z roku 1842 v Salesiánském divadle v Kobylisích.

Program třetího dne byl rozdělen do dvou tematických sekcí. Patrně nejzdařilejším příspěvkem restaurátorského bloku se stalo vystoupení Marcely Vondráčkové a Tomáše Bergera, kteří formou četných ukázek a komparací výsledků dlouhodobých technických a technologických průzkumů představili možnosti poznání, zhodnocení a interpretace Škrétova osobitého malířského rukopisu. Objevná byla i zjištění Radomila Klouzy k obrazu Svatý Václav mezi anděly, který sloužil původně jako oboustranně malovaná cechovní korouhev novoměstských sládků, či prezentace výsledků průzkumu a restaurování litoměřického plátna Ukamenování sv. Štěpána v podání Jiřího Brodského, které obraz plně rehabilitovaly jako jednu z umělcových nejpozoruhodnějších oltářních maleb. Druhý blok přednášek přiblížil v širším středoevropském záběru tvorbu a působení Škrétových současníků, nizozemského portrétisty Franse Luycxe von Leuxenstein (Friedrich Polleroß), vagantního malíře Jana de Herdt (Miroslav Kindl) či Němce Joachima von Sandrart (Hana Seifertová). Z domáckého okruhu představil i „menší“ autory, například v Hradci Králové působícího jezuitského malíře Kryštofa Reiffela (Klára Zárecká). Mnohé podněty nabídl i referát mapující kult servitského světce Filipa Benizia v habsburském prostředí (Veronika Čapská).

Obsáhlé téma Karla Škréty a jeho díla nebylo ani po ukončení konference a výstavy zdaleka vyčerpáno. Na základě dnes známých zjištění ho lze ve své komplexnosti pouze dočasně uzavřít a položit tak, v obdobném duchu jako Jaromír Neumann v roce 1974, stabilní základnu pro budoucí bádání. Rozmanitost konferenčních příspěvků výmluvně naznačila možné další cesty, jimiž se bude toto bádání – nezbytně v mezioborové spolupráci a širší evropské kontextualitě – ubírat. Zbývá dodat, že přednesené příspěvky budou začátkem příštího roku obdobně jako u loňského symposia publikovány formou sborníku. Doplní tak obsáhlý výstavní katalog a nedávno vydanou monografii „Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty“ (eds. Lenka Stolárová – Vít Vlnas, Národní galerie v Praze 2011, 410 s., vloženo CD s angl. verzí).

Jana Kunešová

Topičův salon 1937–1949

Konference studentů Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze

V pražském Topičově salonu na Národní třídě se 5. dubna uskutečnila konference nazvaná Topičův salon 1937–1949. Uspořádali ji studenti Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Úzké tematické zaměření pomohlo konferenci udržet soustředěnou pozornost na danou problematiku a podívat se na ni z mnoha stran. S ohledem na bohatou výstavní a kulturní činnost Topičova salonu byl program konference rozdělen do pěti bloků. První byl všeobecný a kromě celkového zamyšlení nad výstavními aktivitami salonu se věnoval Václavu Poláčkovi, prvotnímu hybateli veškerého dění ve známé výstavní síni. Druhý se soustředil na skupinové výstavy, které se v průběhu sledovaných let v galerii odehrály, např. Sedm v říjnu (1939, 1940, 1941) a Skupina 42 (1943). Třetí blok příspěvků patřil výstavám surrealistů: např. Toyen a Štyrský (1938) nebo Mezinárodní surrealismus (1947). V následujícím byla pozornost upřena k dílčím otázkám vyplývajícím z výstavního programu Topičova salonu: sochaři, krajináři, slovenští umělci nebo ženy-umělkyně. Pátý a poslední blok konference se skládal z referátů o tematických výstavách ve sledované době (např. keramika, krajky, bytové doplňky, fotografie Tomáše G. Masaryka nebo sovětské a čínské umění). Tři účastníci konference byli následně vyzváni ke spolupráci na vzniku knihy o Topičově salonu v období let 1937–1939, která vyjde na konci letošního roku.

Pořádání podobných studentských konferencí se ukazuje v několika ohledech jako výborný prostředek výuky dějin umění. Vede studenty k prohlubování znalostí o dané problematice a navíc díky veřejné prezentaci výsledků jejich práce zvyšuje povědomí o vybraných tématech jak v univerzitním prostředí, tak mezi zájemci z řad laické veřejnosti. Studenti také získávají zkušenosti s přípravou kvalitní

prezentace a veřejného projevu (včetně dodržování časových limitů, jejichž porušování je častým nešvarem vědeckých konferencí), s psaním odborného textu a organizací podobných akcí v budoucnosti. Snad nejdůležitější je, že studenti jsou jejich prostřednictvím silně motivováni. Jejich práce má totiž jasný smysl, cíl a výsledek.

S tímtož úmyslem vznikla v rámci Výběrového semináře umění 19. a 20. století ÚDKU KTF UK výstava CRASH TEST 2011, která probíhala od 1. do 16. listopadu rovněž v Topičově salonu. Po roční přípravě ji realizovaly čtyři studentské kurátorské týmy. Představily na ní tvorbu umělců studujících v současné době na vysokých školách uměleckého zaměření ve Slezsku a na Moravě.

Rozšířili jsme výstavní plochu svého uměleckého kabinetu

Vystavujeme a prodáváme oleje, kvaše, akvarely, grafiky a barevné tisky:

Beaudina, Borèse, Boudy, Brueghela, Cézanne-a, Čapka, Daumiera, Deraina, Dillingera, Duši, Van Gogha, Hofbauera, Holého, Knüpfera, Koblíhy, Kotfka, Laurencinové, Legera, Lenharta, Lurčata, Manesa, Maneta, Marolda, Masson, Miléna, Moneta, Moravce, Nováka, Picassa, Pirnera, Renoira, Rogera, Sedláčka, Slavíčka, Strettiho, Šimona, Špály, Štyrského, Toyen, Úprky, Vlamincka, Ženěška

Praha v grafice, sbírka 100 pražských motivů

TOPIČŮV SALON
PRAHA I. NÁRODNÍ TŘÍDA 11

Reklama na stálou výstavu Topičova salonu, 1939

V příštím roce se chystá studentská konference Topičův salon a soukromé galerie v Československu 1918–1938 a výstava CRASH TEST 2012 zaměřující se na tvorbu studentů regionálních vysokých uměleckých škol v Čechách. Milan Pech

Max Dvořák a aktuální otázky (českého) dějepisu umění

Odborné setkání v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem

V roce 2011 uplynulo devadesát let od smrti Maxe Dvořáka. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, jež od roku 1965 sídlí v barokní jízdárně vybudované Antoniem Portou, součástí lobkowiczského areálu, považovala za svou čestnou povinnost připomenout odkaz velkého roudnického rodáka. Ve spolupráci s Radou galerií ČR a Ústavem pro dějiny umění FF UK uspořádala odborné setkání Max Dvořák a aktuální otázky (českého) dějepisu umění. Jednodenní sympozium moderované Lenkou Bydžovskou proběhlo 2. května 2011 přímo ve výstavním sále galerie. Volně tak navázalo na předchozí roudnické setkání konané rovněž u příležitosti zasedání Senátu Rady galerií, inspirované stoletým jubileem galerie a jejím zakladatelem Augustem Švagrovským, které se věnovalo fenoménu sběratelství a mecenášství v Čechách a na Moravě ve 20. století (spoluřadatelem byla v roce 2010 Uměleckohistorická společnost).

Coby „československý historik umění“, jak sám sebe představil, vystoupil Ján Bakoš s příspěvkem na téma „Nachleben“ či „afterlife“ Maxe Dvořáka, tedy proměnlivých a rozporuplných otázek recepce jeho díla. Do metodologické problematiky ve středoevropském kontextu zavedl posluchače také Jiří Kroupa. Bakoš a Kroupa zhodnotili význam Dvořákova místa v dějinách oboru a zformulovali jeho odkaz dnešku. Opomenuty nezůstaly hodnoty jako profesní a osobní odpovědnost, neboť právě Max Dvořák dokázal překročit práh pozitivistického historismu a otevřít dějinám umění cestu k vyšším, humanisticky podloženým cílům.

S hlubokými znalostmi stavební historie roudnického zámku a rovněž druhého dílu Dvořákova a Matějkova roudnického Soupisu pracoval příspěvek Petra Macka, završený společnou prohlídkou zámku. Další části Soupisu a hlavně další oblasti Dvořákova zájmu se věnoval Pavel Štěpánek referátem o sbírce španělských portrétů, která vznikla díky šťastné rožmbersko-pernštejnsko-lobkowiczské konstelaci. Konečně Josef Vojvodík



Max Dvořák. Foto z publikace *Katechismus památkové péče od Maxe Dvořáka, znovu vydané Národním památkovým ústavem v roce 2004*

přednesl úvahu odvíjející se od Loosova návrhu, respektive modelu kenotafu pro náhle zesnulého Maxe Dvořáka, iniciovaného K. M. Swobodou a Oskarem Kokoschkou. Mnohovýznamový a působivý návrh kenotafu připomíná jak ztrátu, kterou nejbližší (profesní) okolí pociťovalo, tak také mimořádné lidské kvality Maxe Dvořáka.

Exkurze do jinak běžně uzavřeného lobkowiczského zámku, umožněná díky pochopení pana Williama Lobkowicze, směřovala do téměř intaktně dochovaných románských částí biskupského hradu a dále především do největší zámecké kaple ze 17. století v Čechách. Role zasvěcených průvodců se laskavě ujali Petr Macek a Martin Mádl, který přiblížil dílo „donekdávna prakticky neexistujícího“ Giacoma Tencally. Složitě dějiny rodu i roudnického zámku ve 20. století osvětlil JUDr. Miroslav Popelář, právník rodiny Lobkowiczů.

Jak v diskuzi formuloval Lubomír Konečný, ať už je na místě považovat texty Maxe Dvořáka za doklad ucelené metodologie nebo ne, to základní z jeho odkazu je nepochybnitelné: nadčasové výsledky práce v oblasti průzkumu movitého a nemovitého dědictví a nadčasové podněty pro směřování památkové péče a dějin umění.

Byl to on, kdo upozornil na aktuální životnost uměleckého díla, jehož výtvarná kvalita nejen svědčí o stáří a historických etapách, ale živě zasahuje do přítomnosti. Dvořákovi následovníci zvolili zjednodušení „dějiny umění jako projev ducha“. Dvořák však uvažoval o umění, které naopak „ducha doby“ spoluvytváří, a hlavně neexistuje jako předem daná abstraktní veličina, umění s velkým U (Jiří Kroupa). V dějinném procesu je totiž vytvářeno stále znovu, se zvraty a náhlými přerušeními, tedy diskontinuitou. K tomuto tématu Dvořáka podle Jána Bakoše dovedlo hlavně setkání s moderním uměním. Max Dvořák se tak na roudnickém sympoziu znovu ukázal jako mimořádný badatel, a to nejen historickým vzděláním a příkladnou znalostí a pochopením uměleckohistorického materiálu, ale především schopností rozpoznat hodnoty a otázky, jež jsou pro náš obor i dnes tak důležité.

Andrea Turjanicová



Pohled do výstavního sálu Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem během sympozia Max Dvořák a aktuální otázky (českého) dějepisu umění. Foto: Magdalena Deverová

Mezinárodní symposium Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives v Mariboru

V květnu tohoto roku uspořádala nově založená katedra dějin umění Univerzity v Mariboru ve spolupráci se Slovinskou uměleckohistorickou společností a pod záštitou oborového sdružení Comité International d'Histoire de l'Art konferenci Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives. Na programové přípravě se podílel i rozsáhlý mezinárodní výbor za účasti R. Suckaleho, E. Marósiho, M. V. Schwarze a dalších. Na konferenci zaznělo na padesát referátů a diskusních příspěvků. Tento rozsah na jedné straně svědčí o tom, že téma je stále aktuální i pro nastupující generaci badatelů, na druhé straně spolehlivě znemožňuje referentovi zabývat se každým z pronesených příspěvků samostatně. Zájemce o prostudování kompletního programu i s anotacemi jednotlivých referátů lze odkázat na webové stránky projektu: <http://www.artaround1400.si>.

Konferenci otevřela plenární přednáška doyena slovinské

uměleckohistorické medievistiky J. Höflera Kultovní obraz mezi formální a vizuální fascinací: O středoevropském sochařství kolem roku 1400. Název však sliboval více, než bylo obsahem vlastního vystoupení. Höfler se zabýval typologií krásných madon a vztahem či napětím mezi sdílenou tradicí a individuální inovací v procesu vývoje této specifické výtvarné formy. Hodné pozoru bylo jeho odmítnutí vědomých retrospektivních návratů k poklaské sochařské formě s tím, že původ těchto rysů je třeba hledat v oblasti nereflektovaných, kolektivně sdílených představ.

Pečlivě volená témata jednotlivých sekcí odrážejí širší přístupů k problematice umění kolem roku 1400 i klíčové otázky tohoto téměř samostatného oboru uměleckohistorické medievistiky. První se tak měla věnovat vztahu centra a periferie kolem roku 1400 na pozadí „kulturního kontextu a ekonomických a sociálních podmínek“. Je škoda, že zařazené referáty obecnější tem

matiku centra a periferie ponechaly spíše na okraji svého zájmu. V prvním z nich navrhl Z. Jékely hledat stylové východisko Tomáše z Kološváru v norimberské malbě počátku 15. století. Hypotéza si v našem prostředí zaslouží patřičnou pozornost. Odvozenost formální složky oltáře z Hronského Beňadiku od českého umění vrcholného krásného slohu je zřejmá. Domnívám se však, že tento vztah nebyl přímý a bezprostřední. Norimberk se svým napojením na pražské centrum by zde mohl hrát roli předpokládaného mezičlánku. M. Studničková se zaměřila na vliv pražského prostředí na širší středoevropské okolí zejména na poli knižní malby. Nabídla také dílčí odpověď na otázku po povaze a nositelích „uměleckého vlivu“ v případě jednoho z vrcholných sochařských děl krásného slohu – torza sv. Doroty s adorujícím kanovníkem z Brém. Poukázala na to, že v Brémách působil bratr Konráda z Vechty a že v dómu, z něž socha pochází, existovala již od sedmdesátých let 14. století rodinná oltářní nadace. Do této sekce byl poněkud neústrojně zařazen i příspěvek A. Mudry o eucharistických aspektech umění kolem roku 1400, který obrátil pozornost na otázky spojené s funkcí výtvarného díla a s jeho socio-religiózním kontextem. Tento pohled je významným korektivem mnohých soudů, posta-



Ivan Gerát, Polona Vidmar, Lothar Schultes, László Beke a Pál Lővei v Regionálním muzeu v Mariboru. Foto: archiv autora

vených na formalistickém pohledu na umělecké dílo, což je v daném kontextu o to důležitější, že vysoce kvalitní krásnoslohé práce svou nezpochybnitelnou schopností obstát autenticky i v jiném než originálním kontextu jako by si formalistický přístup přímo vynucovaly. Na sledování příbuzenských vazeb donátorů postavil svůj příspěvek P. Marković. Upozornil na nejjižnější enklávu výskytu krásnoslohé sochařství a architektonického modu, který vychází pravděpodobně přímo z pražského centra na konci 14. století. Je jí panství chorvatského rodu Frankopanů, kteří byli spřízněni jak se Zikmundem Lucemburským, tak s mocnými hrabaty z Celje.

Druhá sekce si vytkla za cíl zmapovat problematiku spojenou s donátory uměleckých děl a s jejich reprezentací a dobovou devoční praxí. Úvodní příspěvek ředitele GNM v Norimberku U. Großmanna se však týkal tématu, které s náplní sekce příliš nesouznělo – problematiky zobrazení architektury v malířství konce 14. a první půle 15. století. Dva přístupy ke studiu portrétu předvedli N. Golob a M. Grzęda. Zatímco profesorka Lublaňské univerzity představila portréty Zikmundovy druhé manželky Barbory Celské v takřka pozitivistickém přehledu a porovnávala výtvarné památky s dochovanými zprávami v psaných pramenech, Grzęda se s teoretickou výbavou založenou na nejnovějších studiích pustil do úvah o dichotomii realismu a naturalismu. Vyšel z tváře náhrobní figury Vladislava II. Jagella (+ 1434), kterou nelze bez pochybností přiřadit ani k jedné ze zmíněných tendencí, a s odkazem na Cenniniho aplikoval na portrétní tvorbu první půle 15. století termín *ritrare*, který zahrnuje jak studium podle přírody, tak i proces mentálního zpracování a přehodnocení takto získaného obrazu. Tento postup koresponduje se specifickou vlastností děl internacionálního slohu, kterou je jakýsi selektivní naturalismus, kombinující přesně odpozorované detaily do ideálního celku. Zrození moderního typu portrétní tvorby je tedy třeba podle Grzędy hledat v době kolem roku 1400. Příspěvek M. Ottové se dotkl tématu diskontinuity vývoje, v případě kopií krásnoslohlých madon devočně motivované. Na příkladu Madony z Plzně a jejích kopií z první čtvrtiny 15. století nastoluje otázku, zda lze po tak krátké době pracovat s výkladovým modelem kopie jako objektu, který má být ctěn stejně jako jeho originál. Pakliže by se model, aplikovaný převážně na barokní kopie středověkých milostných soch a obrazů, vztáhl i na dobu nepříliš vzdá-



Johannes Aquila, nástěnné malby v kostele sv. Martina v Martjanci, 1392. Foto: archiv autora

lenou od vzniku originálu, došlo by nutně k přehodnocení vývojových řad krásnoslohé sochařství, které byly postulovány stylově orientovanými dějinami umění v druhé půli 20. století

Sekce věnovaná migraci umělců a transferu modelů i idejí se ve své první části soustředila na architekturu, konkrétně na vliv pražské parléřovské huti na architektonickou tvorbu střední Evropy. K. Benešová nastínila širší uměleckých kontaktů, které pozdní parléřovskou tvorbu vázaly s okolními centry, a soustředila se na slavné projevy typického hutního architektonického sochařství v podobě zoomorfních konzol ve farním kostele v Hajdině u Ptuj. R. Peskar referoval o původu architektonických forem poutního kostela v Ptujské Goře. Ty lze podle něj hledat dílem v Rakousích a dílem v Praze. Vzhledem k tomu, že posunul první fázi stavby ještě před rok 1400, je zde nutné počítat s tvorbou samostatného mistra, který se orientoval v nejvyšších soudobých stavbách z parléřovského okruhu. Podobně jako architektura, i sochařská výzdoba zmíněného kostela je mnohými vazbami poutána ke středoevropské krásnoslohé produkci. P. Vidmar ukázala, že tyto vztahy jsou nejsilnější vůči tvorbě Mistra Toruňské madony. Je otázkou, zda ne-

byla umělecká migrace zprostředkována po linii Řádu německých rytířů, kteří v nedaleké Veliké Nedelji drželi od počátku 13. století řádový hrad. Dílenskou praxi pozdně středověkého umělce prozkoumával L. Schultes, který vyšel z (nikoli neobvyklého) rozporu, že zatímco v pramenech je Hans von Judenburg označován běžně jako malíř, jediné dílo, které mu můžeme na základě dochované smlouvy bezpečně připsat, je řezaný oltář Korunování P. Marie z Bolzana. Schultes proto neváhal rozšířit jeho oeuvre do sféry nástěnné malby. Je však otázkou, zda jsou kompoziční paralely mezi malbami v Judenburgu či v Murau a fragmenty bolzánského oltáře dostatečným argumentem pro předpoklad těsné autorské souvislosti. I. Gerát tematizoval migraci uměleckých idejí – konkrétně přenosu specifických kompozic, označujících určitá legendická topoi – mezi vybranými obrazovými hagiografickými cykly. A. Boreczky prohloubila monografické studium rukopisu *Concordantie caritatis* z budapeštské piaristické knihovny, který obsahuje na 1 200 iluminací od minimálně sedmi různých malířů. To umožňuje rekonstruovat praxi dobové dílny, zejména ve věci používání předloh, modelů či pauz, které byly kopírovány a skládány do nových celků, podle potřeby ilustrovaného textu. Poslední část jednání pak byla věnována recepci umění a architektury z doby kolem roku 1400 v pozdější tvorbě a v umělekohistorické literatuře.

Každá tematická sekce byla doplněna studentskými prezentacemi, jejichž úroveň někdy předčila i hlavní referáty (kupř. interpretace výzdoby mariánské kaple v Celje v podání studentky lublaňské univerzity A. Krevelj byla mnohem přesvědčivější než referát na totožné téma, který přednesl Z. Balog).

Konference *Art and Architecture around 1400* však nabídla nejen pohled na současný stav poznání fenoménu umění kolem roku 1400, ale byla i ukázkou úrovně umělekohistorické medievistiky ve střední a východní části Evropy. Za nejpřínosnější lze považovat příspěvky, které se věnovaly rozkrývání konkrétních mechanismů transferu témat, kompozic a formálních prvků, jejichž vzá-

jemná podobnost činí z umění kolem roku 1400 do značné míry jednotný slohový celek. Toto zkoumání je limitováno poznáním dílenské praxe, která podstatně ovlivňovala i formální vzhled výsledných produktů. Je nutné přiznat, že na tomto poli nepostoupily naše znalosti zásadně za 90 let starou práci Hanse Hutha. Zde se otevírá široké pole dalšímu studiu, které však musí být založeno důsledně interdisciplinárně – na spolupráci historiků umění, archivářů a zejména restaurátorů a badatelů v oblasti historických uměleckých technologií. Nové poznatky a podněty přinášejí také pokusy o nahlédnutí díla komplexně v jeho dobovém kontextu, což znamená v první řadě zkoumání primární funkce díla v liturgickém provozu, vymezení okruhu jeho původních recipientů a vyšetření socioekonomických souvislostí vzniku díla včetně snahy o identifikaci jeho objednavatele (zde jsou možnosti přirozeně limitovány dochovaným archivním materiálem). Na základě takto získaných údajů lze pak znovu přistoupit k interpretaci formální složky díla. Zatímco zejména německojazyčná historiografie tento postulát naplňuje již několik desetiletí, bylo v Mariboru zřejmé, že se střeoevropským národním „školám dějin umění“ doposud nepodařilo podstatně snížit deficit, který lze snad přičíst na vrub politické a kulturní izolaci v druhé polovině 20. století. Vzhledem k tomu, že většinou byli přednášející zástupci mladší a střední generace, svědčí tento fakt také o nevyrovnané úrovni vysokoškolské výuky oboru. V této souvislosti je třeba si položit otázku, zda existence dvou kateder dějin umění v sotva dvoumilionovém Slovinsku (což je mimochodem, ač se to zdá neuvěřitelné, zhruba stejný poměr jako v České republice) nepřispěje k rozevírání nůzek mezi počtem absolventů a jejich odbornými kvalitami.

Toto jistě subjektivně založené vyznění však nijak nesnižuje hodnotu jednotlivých příspěvků a prezentovaných poznatků. Lze tak očekávat, že proběhnuvší konference, stejně jako připravovaný sborník příspěvků, se stanou impulzem pro další studium krásných uměleckých děl, která zrodila epocha tak vnitřně rozporuplná.

Jan Klípa

Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu střeoevropského prostoru doby Jana Lucemburského

Konference (26.–27. května 2011) a stejnojmenná výstava (Ostravské muzeum, 15. prosince 2010–1. dubna 2011) byly v Ostravě mimořádnými událostmi. Záštitu nad výstavou převzali primátor města Petr Kajnar, arcibiskup olomoucký Jan Graubner, biskup ostravsko-opavský František V. Lobkowitz a Jean Faltz, velvyslanec Lucemburského vévodství v České republice. Projekt souvisel s posléze neúspěšnou kandidaturou Ostravy na titul „Evropské hlavní město kultury 2015“. Odtud převzaté logo: „OSTRAVA!!!“. Nekonvenční název projektu, o němž se nakonec kvůli nesouhlasu některých zainteresovaných historiků internetově hlasovalo, inspirovala Zbraslavská kronika (kniha 2, kap. XXIX), podle jejíhož záznamu se lidé podívovali nad tím, že Jan Lucemburský vykonával „tak dlouhé cesty..., ne jako by jel na koni, nýbrž spíše jako by lítal“. Michael Rittstein na toto téma namaloval dva obrazy, umístěné během výstavy na podestě muzea.

Výběr exponátů navrhli autoři katalogu, důvěrně seznámení s problematikou historie a umění doby Jana Lucemburského. Samozřejmě všechna požadovaná díla nebyla na výstavu zapůjčena. Přesto expozice návštěvníkům představila řadu skutečně mimořádných exponátů – mj. soubor fragmentů sochařské výzdoby klášterního kostela v Dolních Kounicích, sedm soch Mistra Michelské madony (poprvé byl vystaven tak početný sou-

bor prací tohoto anonyma a jeho dílny), sv. Kateřinu z Polné, rukopisy Elišky Rejčky, rukopisy kapitulní knihovny v Olomouci (CO 134, CO 141, CO 195 aj.), iluminace Zbraslavské kroniky, unikátní soubor originálních militarií a archeologických nálezů. Středem pozornosti návštěvníků se ale pochopitelně stala unikátní díla středověkého uměleckého řemesla – jmenovitě zlatnické práce ze zahraničních sbírek: Poklad ze Středy (předtím byl na pražské výstavě Královský sňatek v Domě U Kamenného zvonu), autentická kopie cášské koruny Karla IV., scénický Relikviář sv. Simeona a hedvábný obal relikvií z hrobu Karla Velikého (Domschatz, Aachen). O vzácné zápůjčky z Cách se zasloužila Věra Blažková (Kulturverein Aachen-Prag).

Odvážným autorem koncepce a hlavním kurátorem výstavy v Ostravě, první svého druhu a po mnoha složitých peripetiích nakonec velmi úspěšné, byl obětavý a neúnavný David Majer, historik umění orientovaný doposud převážně na problematiku českého umění 19. století. Projekt garantovala ředitelka ostravského muzea RNDr. Jiřina Kábrtová. Trvalou hodnotu představuje mohutný, dobře vytištěný a na vyobrazení bohatý výstavní katalog s mnoha badatelsky cennými příspěvky (1008 stran, 25 autorů, převážně z ostravské a olomoucké univerzity).

Po skončení výstavy Ostravská univerzita vstřícně uspořádala



Záběr z jednání Mezinárodní konference Král, který létal, pořádané Ostravskou univerzitou. Marek Zágora přednáší příspěvek věnovaný ikonografii Jana Lucemburského v dobových francouzských rukopisech

stejnojmennou mezinárodní konferenci, jejíž spiritus agens byla Daniela Rywиковá. Úvodem prorektorka Ostravské univerzity Iva Málková upozornila na význam a výjimečnost tohoto zasedání uskutečněného v rámci „Operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost – inovace studijních programů v blízkosti aktuálního vědeckého výzkumu“. Následně odezněly příspěvky celkem devatenácti aktivních účastníků konference (Miloslav Pojsl se omluvil), z toho dva z Polska (Wojciech Dominiak,

Uniwersytet Opolski, téma „Jak postrzegano Luksemburgów na ziemiach polskich“, Romuald Kaczmarek, Uniwersytet Wrocławski, hovořil o Madonách na lvu). Převažovaly referáty historiků umění vyučujících na univerzitách v Ostravě a Olomouci (Pavol Černý, Vývoj knižní malby na Moravě od románského ke gotickému stylu, Tomáš Knoflíček, Ke středověké výzdobě kaple sv. Dominika při kostele sv. Václava v Opavě, Dalibor Prix, Kaple sv. Maří Magdalény v Krnově, Ivo Hlobil, Unikátní polychromie Madony z Velkého Meziříčí, Hana Vorlová, K počátkům svatoanenského kultu a zobrazování sv. Anny Samětřetí v českých zemích, Daniela Rywиковá, Zapomenutá kresba v breviři svatojiřského kláštera v Praze a ženská monastická spiritualita 14. století), výjimkou byl příspěvek historičky umění zaměstnané v památkové péči (Andrea Čeplá, Trůnící madona ze Sv. Kopečku). Přislíbeno bylo vydání konferenčního sborníku. Zprostředkuje nespornou kvalitu konference širší umělecko-historické obci. Postrádal jsem přítomnost brněnských kolegů, z pražských do Ostravy přijela pouze Dana Stehlíková (s referátem Poklad ze Slezské Středy v kontextu českých korunovačních klenotů). Nedostatkem konference byla malá účast studentů – pořadatelům se nepodařilo přes veškerou snahu vyhnout termínové kolizi se zkouškovým obdobím.

Výstava, katalog i konference „Král, který létal“ svědčí o před několika lety ani netušeném rozvoji umělecko-historického bádání na severní Moravě a ve Slezsku. Jen tak dál!

Ivo Hlobil

Barokní úředník a jeho šlechtic. Tobiáš Antonín Seeman, František Antonín Špork a jeho dědicové v polovině 18. století

Ve dnech 26.–29. května 2011 proběhla v prostorách pardubického zámku konference Barokní úředník a jeho šlechtic. Akce pořádaná Ústavem historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice ve spolupráci s dalšími východočeskými institucemi byla zaměřena na prezentaci výsledků projektu podpořeného Grantovou agenturou AV ČR, jehož cílem je zpřístupnění zápisů Tobiáše Antonína Seemana, hofmistra hraběte Šporka, z let 1730–1747 formou kritické komentované edice. Ke zdánlivě ryze „šporkologickému“ tématu se v široce koncipovaném programu, který organizátoři kvůli hojnému zájmu referentů oproti původním předpokladům rozšířili o třetí den, připojila řada dalších témat.

Na úvodní slovo, které pronesl Stephan Sweerts-Sporck, navázal první blok příspěvků. V souladu s titulem konference byl zaměřen na rozličné aspekty Seemanových deníků. Po jejich obecném představení a zasazení do širších dobových souvislostí naznačili referující možnosti využití zápisů Šporkova hofmistra mimo jiné pro zkoumání reflexe (nemocného) těla, historickou farmakologii a klimatologii. Netřeba dodávat, že naznačené přístupy jsou inspirativní i pro práci s dalšími obdobnými prameny. Jednotlivá vystoupení zároveň přesvědčivě prokázala, že i zdánlivě podrobně prozkoumané šporkovské téma stále nabízí zajímavé problémy. Za mimořádně nosnou lze pokládat například dosavadním bádáním téměř opomíjenou problematiku vztahu Sweerts-Sporcků vůči Šporkově éře.

Druhý blok se věnoval obecnější problematice barokní šlechty a komunikace na jejích dvorech. Na rozsahu bloku, jehož polovina zasáhla do druhého dne jednání, a tematické šíři referátů lze jasně ukázat, že právě tato otázka patří v současné středoevropské historiografii k nejhojněji pěstovaným tématům. Řada vystupujících v souladu s podtitulem konference poukázala na klíčovou roli úředníků v rámci rozsáhlých komunikačních sítí a ostatně i při dorozumívání na samotných dvorech.

Právě úředníci se ocitli ve středu zájmu třetího bloku, jenž vyplnil zbytek druhého konferenčního dne. Zazněla řada případových studií, avšak někteří referenti se zamýšleli i nad obecněji platnými charakteristikami raně novověkého úřednictva. V rámci panelu pronesl Martin Krumholz i první ryze učenovědný příspěvek. Představil v něm osobnost Johanna Heinricha Dienebiera, zejména jeho působení v roli gallasovského hofmistra a mimo jiné diletujícího architekta, na jehož životě a působení názorně ilustroval procesy kulturního transferu v barokní Evropě.

Pro umělecko-historické referáty poskytl prostor zejména závěrečný blok poslední den konference. Byl zaměřen na problematiku šlechtických rezidencí a mecenátu. Ikonografickou koncepci výzdoby zámku v Lysé nad Labem přiblížil Pavel Panoch. Martin Pavlíček ve svém příspěvku shrnul nové objevy v oblasti výtvarného umění v Kuksu. Za připomenutí stojí zejména identifikace nedochovaného díla Matyáše Bernarda Brauna na Rentzově rytině šporkovské krypty. Pavlíček přesvědčivě vyložil ikonografii díla, jež znázorňovalo boha Saturna, a kromě možných grafických předloh skulptury poskytl i její porovnání s dochovanými sochami téhož motivu z dílen Braunových následovníků. Autor této zprávy svůj příspěvek zaměřil na zkoumání myšlenkového světa Adama Františka ze Schwarzenbergu a jeho odrazu v konkrétní stavební úloze loveckého zámku Ohrada. Výstavbou kostela sv. Václava ve Veliši a zejména rolí, kterou při jeho vzniku hrál vrchnostenský úředník Karel Říha, se zabývaly Vladislava Říhová a Jana Stráníková. Tomáš Janura představil architekturu rezidencí lipovských a oravských stoličnických úředníků jako pro-

středek reprezentace společenského postavení. Ingrid Štíbraná se následně zabývala shrnutím dějin pátých sbírek na hradě Červený Kameň, jehož části byly od počátku 18. století v držení členů různých větví rodu.

Ačkoliv byl třídní maratón referátů náročný, dokázali se pořadatelé vyhnout závažnějším časovým prodáváním a organizačním problémům. Odbornou část jednání prvního dne navíc doplnilo neformální večerní setkání, během kterého pokračovaly živé diskuse o problémech naznačených v rámci plenárního zasedání. Druhý večer bylo možné strávit na procházce centrem Pardubic

s Františkem Šebkem. In margine dodávám, že převážně historický program zpříjemnila i souběžně probíhající retrospektiva Václava Boštíka ve Východočeské galerii. Za největší klady konference lze pokládat nejen ohlášené vydání sborníku příspěvků, ale i sympaticky uvolněnou atmosféru. Lze jen doufat, že také další projekty pardubických kolegů poskytnou příležitost k podobně přátelskému setkání. Kompletní program konference a abstrakty jednotlivých příspěvků jsou dostupné na stránkách pořádajícího Ústavu historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice (<http://www.uhv.upce.cz>).
Jan Ivanega

Důsledky konceptualismu: jaké a proč?

Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění (VVP AVU) uspořádalo na konci května 2011 v pořadí již druhou konferenci teorie umění. Oproti loňskému setkání „Kulturní politika a vizuální umění“ se v letošním roce organizátoři Jakub Stejskal a Václav Magid obrátili k tématu výrazně kunsthistorickému. Na půdě umělecké školy, kde v nejednom ateliéru nalezneme studenty odkazující se k dnes již historické kategorii konceptuálního umění, tak proběhla veskrze aktuální diskuse propojující praxi umělců i úvahy teoretiků.

Ve dvou dnech na konferenci vystoupilo čtrnáct přednášejících z České a Slovenské republiky. Jako první přednesl svůj příspěvek Karel Císař, jenž představil podstatu konceptuální fotografie a ukázal možnosti fotografií po zkušenosti média fotografie s konceptuální fotografií (fotografie po konceptuální fotografii). Jasně ohraničený a historicky ukotvený obsah kategorie konceptuálního umění v příspěvku Karla Císaře byl během dne relativizován jeho kolegou z Filozofického ústavu. Petr Koťátko předvedl volnou práci s termínem konceptuální a ukázal, čím vším může být konceptuální literatura. V rovině filozofické se pohyboval také Václav Janoščík, když na konceptuální umění nahlížel skrze supplement.

Konference byla věnována důsledkům konceptuálního umění a většina přednášejících se proto zaměřila na umění mladší, ná-

sledující po experimentální vlně šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Možné podoby neo(post)konceptuálního umění v českém i světovém umění postupně zkoumal Michal Koleček (neokonceptuální škola v Ústí nad Labem), Jana Geržová (malba po konceptu), Nina Vrbánová (veřejné soukromí jako téma neo-konceptuálního umění) a Václav Krůček (dematerializace umění). Svým způsobem kriticky se vůči konceptuálnímu umění vymezil Kamil Nábělek (omezený jazyk konceptuálního umění). Zajímavé byly dva po sobě následující příspěvky Jána Zalesáka a Beaty Jablonské, které postupně představily v devadesátých letech se formující sociálně uvědomělé, respektive kritické umění v Čechách a na Slovensku.

V neposlední řadě pak zmiňme přednášky sledující konceptuální umění šedesátých a sedmdesátých let. Alexandra Tamasová se věnovala body artu, autorka této zprávy nabídla zařazení Olgy Karlíkové mezi konceptuální umělce, Vít Havránek uvedl historický exkurz českým konceptuálním uměním a Daniel Grůň (konference se nemohl osobně zúčastnit) popsal strukturu archivu Julia Kollera a ukázal možnosti práce s ním.

Konceptuální umění na konferenci postupně získávalo různé podoby, někdy ztrácelo jasné obrysy a jindy se proměňovalo v až rigidní soustavu vlastností. Důsledky konceptualismu pro současnost se ukázaly být dalekosáhlé, a přesto jen stěží uchopitelné. Konference rozhodně ukázala, že „konceptuální“ není adjektivem bez obsahu, a zároveň naznačila potřebu další debaty nad vztahem současného umění k šedesátým letům.

Johana Lomová

Konference o historických zahradách v Kroměříži

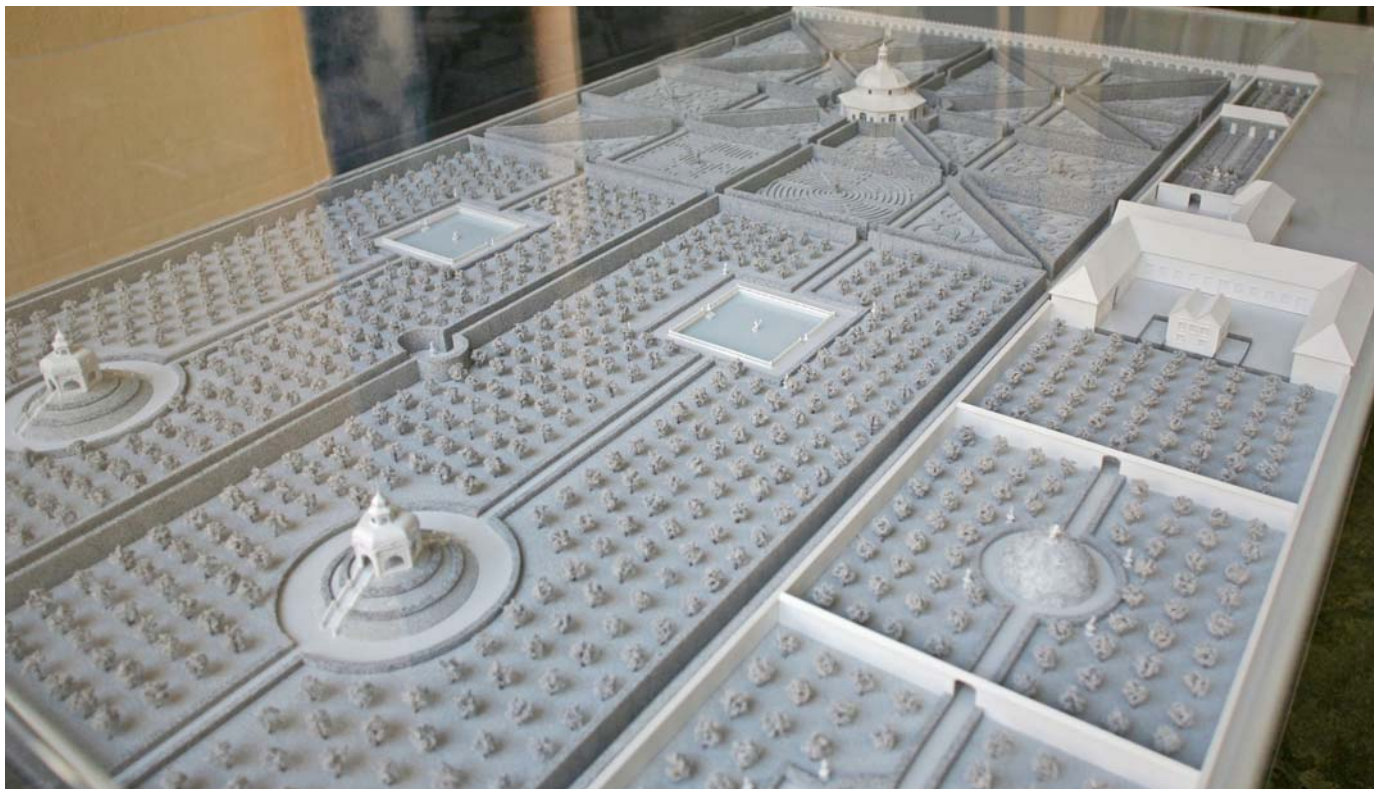
Informaci o konferenci Zahrada jakou umění – Umění v zahradě, konané 9. a 10. června 2011 v Kroměříži, pojala redakce trochu netypicky jako rozhovor s jedním z jejích protagonistů, ing. Zdeňkem Novákem, ředitelem Národního zemědělského muzea v Praze na Letné. Dotazy kladl Ivan P. Muchka.

Jak byste charakterizoval poslání a specifiku konferencí, které se v Kroměříži pořádají?

Specifické je přirozeně téma – péče o historické zahrady. V tomto ohledu je to jediné setkání odborníků, které v České republice dnes už vcelku pravidelně probíhá. Přitom setkání mají u nás dlouhou tradici, před listopadem 1989 je organizovaly vědeckotechnické společnosti a Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, po listopadu 1989 jsme pokračovali v Památkovém ústavu v Brně, pak Ing. Václav Weinfurter v Klatovech a teď se štafety ujala Kroměříž. Posláním takových setkání je zkvalitnit péči o specifický segment našeho národ-

ního kulturního pokladu, totiž o historické zahrady, z nichž některé jsou skutečnými díly zahradního umění. Je to podle mého soudu umění nejtěžší, neboť umělec pracuje s živými bytostmi, které mají na této planetě přirozeně své zájmy. Tyto zájmy usměrňuje zahradní umělec hrubším (například řezem) nebo jemnějším (například sesazováním květin z různých koutů světa, ale s podobnými nároky na stanoviště do působivých květinových záhonů) násilím, aby dosáhl naplnění zájmu člověka o krásu. Proto je skutečných zahradních umělců tak málo a zahrad jako uměleckých děl rovněž. Ostatní zahrady jsou lépe či hůře zorganizovaná uměleckořemeslná dekorativní díla. Je to jako v hudbě či architektuře. Zorganizovaný zvuk, který denně posloucháme z rádia, většinou nepředstavuje dílo hudebního umění.

Vedle umělecké hodnoty mají zahrady i hodnotu historickou i hodnotu stářích, reprezentovanou zpravidla úctyhodnými stromy, které dnes potkáváme nejčastěji právě v historických zahradách. Už z této letmé charakteristiky je zřejmé, že i péče o památky zahradní a krajinné architektury je mnohem složitější než o památky jiné. Navíc do zahrad vstupují i jiné veřejné zájmy, například ochrana přírody. Proto každé setkání, které umožní sdílet špatné i dobré zkušenosti, je užitečné.



Model ideální rekonstrukce Květné zahrady. Foto: archiv redakce

Protože jsem se zúčastnil, jak minulé konference v roce 2008, s tématem „Co ohrožuje historické zahrady“, tak i letošní, mám pocit, že jednání bylo tentokrát méně „slavnostní“ a více „pracovní“, což pokládám za pozitivní vývoj, i když nepodceňuji důležitost okolností, když se takové akce zúčastní také političtí představitelé, zástupci mezinárodních organizací apod.

Minulé setkání se neslo v duchu výročí zápisu kulturního statku „Zahrady a zámek v Kroměříži“ do Seznamu světového dědictví UNESCO, tím bylo logicky poznamenáno. Setkání, která probíhala v Kroměříži dříve, byla obdobně pracovní jako to letošní. **Domníváte se, že by v budoucnu mohlo docházet k větší „konvergenci“ mezi specialisty různých oborů – hortikulturálních, uměnovědných, urbanistických, sociálních věd, pedagogických apod.?**

Je to nezbytné z povahy díla, které je předmětem našeho zájmu. Už Hans Sedlmayr označil krajinářský park parafrází Wagnerova Gesamtkunstwerk jako Übergesamtkunstwerk. Takže pokud říkáme, že památková péče je multidisciplinární obor, je péče o památky zahradní a krajinářské architektury ještě „multidisciplinálnější“. Ještě složitější je pak péče o kulturní krajinu. V současnosti prožíváme jako významný střet zájmů v historických zahradách konflikt mezi zájmy památkové péče a zájmy ochrany přírody. Ochrana přírody často nechce vidět skutečnost, že nejdříve byla založena zahrada jako lidské dílo, pak zestárla a stala se útočištěm mnoha dnes vzácných organismů. Aby mohla zahrada sloužit i tomuto účelu, čemuž památková péče nebrání, protože by jinak přišla o hodnotu stárí, musí být udržována. To ochrana přírody zpravidla vylučuje se zdůvodněním, že se narušuje přirozené (sic!) prostředí nějakého organismu. Proto by se tato setkání měla v blízkém budoucnu orientovat na dialog obou důležitých společenských subsystémů – památkové péče a ochrany přírody – tak, aby se navzájem posilovaly, nikoliv oslabovaly.

Osobně na mě nejvíc zapůsobily prezentace ukazující často velmi podrobné, odborně zpracované průzkumy, obsahu-

jící i náročné archivní rešerše, historickou ikonografii, plány a další dobové materiály. Charakterizoval bych to oním okřídleným „ad fontes“.

To mě velice těší. Když jsem v roce 1987 vystoupil na mezinárodní konferenci o historických zahradách v Praze s příspěvkem „Kde začíná fantazie, končí památková péče“ a „Historická období a sortiment dřevin patří k sobě“, byl jsem řadou kolegů považován za enfant terrible, protože jsem tvrdil, že je nutné prezentovat věci prameny doložené, a nikoli fantazie, byť sebekrásnější (například zahrada zámku Kratochvíle obnovená podle návrhu Otakara Kuči je překrásnou oslavnou básní na téma renesanční zahrada, nikoli památkovou obnovou někdejší zahrady Viléma z Rožmberka; dnes, po reinstalaci Kratochvíle, je to ještě zřejmější). Specifickým pramenem je i autentický sortiment rostlin, zejména dlouhověkých dřevin, které „pamatují“ doby minulé. Když jsem měl ještě čas, jezdil jsem do Lednice učit na Zahradnickou fakultu Mendelovy univerzity a vysvětloval studentům význam pramenů. Tak mne těší, že metoda pocitová je pomalu nahrazována metodou vědeckou, i když, jak jste sám jistě zaznamenal, i na prezentacích občas zazněl argument: projektujeme to takto, protože to cítíme. Bohudík už jen občas.

Velký prostor dostaly i prezentace, ukazující současnou praxi na úseku historických zahrad v zahraničí, Vaše ex-pozé nevyjímaje.

Já tradičně vycházím z biblického „Doma není nikdo prorokem“. Od roku 1987 tvrdím stále totéž, tehdy jsem však nemohl použít argumenty z tzv. vyspělého zahraničí. Dnes to jde, tak proč to nevyužít ve prospěch efektivnější péče o historické zahrady? **Už řadu let existují snahy o vytvoření „Národního centra zahradní kultury v Kroměříži“. Jakou má tento projekt podle Vás perspektivu?**

Jako každý projekt má perspektivu takovou, jakou mu dají lidé. Tento projekt a projekt CEPA (Centrum péče o moderní architekturu v Brně) je torzem mého původního projektu, se kterým jsem vstupoval do Národního památkového ústavu, jak se pak uká-

zalo, jen na dva dny. Představoval jsem si totiž, že každé územní pracoviště ústavu vytvoří podle svých podmínek metodické centrum zaměřené na určitý segment památkového fondu (například ostravské se bude věnovat technickým památkám, pardubické restaurování, neboť na území v jeho působnosti sídlí jediná mimopražská restaurátorská škola, kroměřížské zahradním památkám, protože sídlí v místě světového kulturního statku, atd.). Tato pracoviště by jednak mohla dát novou funkci dosud nevyužitým částem národních kulturních památek ve správě ústavu (například konírna v Zákupích, jízdní v Lednici) a vytvořit konečně infrastrukturu pro metodickou práci ústavu (výzkum, diseminace výsledků, vzdělávání, osvěta), kterou ústav nemá, a já absenci metodiky považuji za jednu z největších hrozeb pro osud našeho památkového fondu. Pro projekt se mi složitým jednáním s Ministerstvem pro místní rozvoj, zejména Ing. Věrou Jourovou a Doc. Ing. Jiřím Patočkou, CSc., podařilo zajistit prostředky Evropské unie. Projekt jsem pro nepřízeň osudu bohužel realizovat nemohl, a tak jsem vděčný, že alespoň dva ředitelé územních pracovišť, Ing. Jan Slezák v Kroměříži a PhDr. Petr Kroupa v Brně, uchopili jeho dílčí části a dvě metodická centra vzniknou. Prostředky, které se mi podařilo zajistit z evropských fondů, odplynou do jiných, jistě užitečných projektů, které zachrání cenné součásti našeho památkového fondu, ale nebudou se zabývat metodickou podporou péče o památkový fond.

S ohledem na skutečnost, že například v zemích Visegrádské čtyřky neexistuje metodické pracoviště pečující o historické zahrady, může mít kroměřížské centrum i mezinárodní perspektivu. **Vaše činnost na úseku historické zeleně byla v Kroměříži oceněna i čestným členstvím v klubu UNESCO Kroměříž. Chcete se k tomu také vyjádřit?**

Je to trochu úsměvný příběh. Kdysi v roce 1994, když jsem byl ředitelem Památkového ústavu v Brně, přišli ke mně kroměřížští s přáním, aby Kroměříž byla jako historické město zapsána na Seznam světového dědictví UNESCO. Citlivě jsem jim vysvětlil, že v konkurenci Českého Krumlova a Telče nemají šanci,

protože na seznam nepřinesou žádnou novou hodnotu, neboť jsou stejně jako Český Krumlov a Telč příkladem typu poddanského města s vrchnostenským sídlem. Co je však na Kroměříži jedinečné, je kontrastní kombinace Květné a Podzámecké zahrady, jež dokládá dějiny zahradního umění v Evropě kontinuálně od 17. do fin de siècle, tedy počátku 20. století, přičemž autenticita některých částí Květné zahrady je vyšší než autenticita například parku ve Versailles. Cesta na seznam proto vedla přes zahrady. Pak se staly dva zázraky: první, že kroměřížští poslechli, a druhý, že nominace byla úspěšná, takže mohou od roku 1998 číst jméno svého milovaného města na mapě světového dědictví lidstva. Mně už se předtím podařilo iniciovat a prosadit do tohoto prestižního seznamu Lednicko-valtický areál (1996), pak brněnskou vilu Tugendhat se zahradou (2001). Loni se mi podařilo přidat Průhonický park k Praze. Tudíž tři naše nejceněnější památky zahradního umění – Lednický park a Lednicko-valtický areál, Kroměřížské zahrady a Průhonický park – jsou nejvyšší odbornou autoritou v oblasti kulturního dědictví uznány za světově výjimečné. Mimo to jsem se ani při své náročné dlouhodobé práci na ministerstvu kultury oboru neodcizil, publikoval jsem, přednášel a snažil se oboru vytvořit příznivější podmínky.

Na závěr bych se chtěl i za sebe vyjádřit k velmi dobré a obětavé organizaci setkání, na které má jistě hlavní zásluhu dr. Eva Nováková. Podrobné informace o programu je možné nalézt na adrese: <http://www.unesco-kromeriz.cz/konference.html>.

Paní MUDr. Eva Nováková je pro Kroměříž skutečným požeňmáním. Poznal jsem ji jako poslankyni a senátorku a i v této funkci vyvíjela nadstandardní aktivity ve prospěch svého města. Bez ní by asi nebyly kroměřížské zahrady zapsány do Seznamu světového dědictví, jedna věc je totiž něco vymyslet a druhá je něco udělat, a to je přirozeně mnohem složitější. Paní doktorka stojí i za tím, že Klub UNESCO Kroměříž pořádá konference na různá témata, včetně památkové péče o zahrady.

Importy ve středověkém umění

K tématu importů ve středověkém umění bylo 13. června 2011 uspořádáno setkání v podobě tzv. kulatého stolu, které proběhlo v prostorách Národní galerie ve Schwarzenberském paláci a vedle hostitelské instituce se na jeho organizaci podílel rovněž Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze. Iniciátorkami a moderátorkami diskuzí byly zástupkyně obou institucí, Olga Kotková a Michaela Ottová. Pozvání k otevřenému setkání nad složitou problematikou, s níž se potýkají zejména kolegové v muzejním a galerijním provozu, přijali zástupci především mladší a střední generace badatelů na poli středověkého umění. Všichni zúčastnění velmi ocenili, že setkání alespoň v jeho počátku navštívil nový generální ředitel Národní galerie Vladimír Rösler.

Cílem jednodenního jednání byl pokus o nalezení definice pojmu import pro zpracovávání sbírek starého umění v muzeích a galeriích tak, aby vyhovoval nejrozličnějším metodickým přístupům a přitom si zachoval svou logiku v třídění památek v katalogích a expozicích. Setkání proto bylo zahájeno příspěvkem Kaliopi Chamonikoly, která vystoupila především v návaznosti na svůj nedávný badatelský a výstavní projekt Zdaleka a zblízka. Publikace, která vznikla jako výstup tohoto projektu, zachycuje importy středověkého umění v moravských a slezských sbírkách a představuje aktuální pokus vyrovnat se s danou problematikou. Chamonikola se dotkla rovněž kritického místa svých

výsledků, přičemž hlavním problémem je odlišení „dobového“ a „novodobého“ importu. Důležitým bodem bylo zamyšlení nad tím, proč by měl být středověký objednatel nucen objednat „doma“, když přirozeně ani zdaleka nemyslel v současných umělecko-historických pojmech, jimiž starší umění dnes poměrujeme a klasifikujeme.

Olga Kotková navázala spíše materiálovým příspěvkem s otázkou nad klasifikací portréty od Lucase Cranacha ve sbírkách Národní galerie, přičemž je nutné dodat, že právě masivní přeshraniční produkce cranachovské dílny v období kolem roku 1500 a po něm obtížnost používání pojmu import pro středověké umění ukazuje obzvláště názorně. Jan Klípa se nad některými vybranými památkami středověkého malířství zamýšlel nad rozdílem mezi pohybem díla a pohybem umělce. V této souvislosti vyzdvihl pojem ideového importu jako důvodu pro volbu určitého stylu v případě jednotlivých uměleckých děl i kompletního vybavení kostelního interiéru. Aleš Mudra představil problematiku importů v sochařství 13. století, kdy v podstatě veškerá středoevropská produkce pocházela ze západních oblastí, protože zde neexistovaly dílny, které by byly schopné díla v odpovídající kvalitě vyrobit a dodat. Martin Vaněk ve své nápadité prezentaci upozornil hned na několik obecnějších problémů. Dotknul se například dost podstatné otázky, zda při dnešním stavu dějin umění vůbec musíme uvažovat o importu uměleckých děl pouze v rámci Evropy. Připomněl rovněž, že umělecká díla si nechávali importovat především příslušníci tehdejších elit, protože samotná vysoká cena transportu



Kolín nad Rýnem, arcibiskupské muzeum umění Kolumba, pohled do expozice se sochou Krista z výjevu *Ecce Homo* a obrazů Andyho Warhola. Foto: Martin Vaněk

přispívala k jejich reprezentaci. Michaela Ottová vyslovila otázku, jaké všechny složky uměleckého díla potřebujeme pro to, abychom ho označili jako import. Na příkladě několika děl z doby kolem roku 1500 pak došla k radikálnímu závěru, že pojmu import je možné se úplně zbavit. Jan Royt posunul téma importu zpět do starších epoch s poukazem na symbolický význam převozů celých částí architektury za účelem legitimizace politických myšlenek. Závěrečný příspěvek jednání byl vyhrazen Mileně Bartlové, která teoreticky pojmenovala otázky a okruhy, jimiž se diskutující více či méně skrytě zabývali. Připomněla přitom klíčovou problematiku nacionálního pojetí dějin umění, z nichž vůbec pojem importu také pochází.

I přes velmi protikladné názory v příspěvcích i navazujících diskuzích a otevírání stále nových rovin importu bylo možné po náročném celodenním jednání vyvodit některé závěry pro práci s tímto

pojmem. Michaela Ottová ve svém závěrečném vystoupení označila za klíčové geopolitické vymezení dějin středověkého umění v českých zemích. Pokud chtějí zdejší badatelé myslet a pracovat v kontextu evropských dějin umění, pak budou muset do okruhu „českého“ středověkého umění zahrnout i díla, která jinak byla poněkud degradujícím způsobem označena jako „pouhý“ import. Pro diváka z Ameriky či z Asie je totiž asi jen velmi těžko rozpoznatelný rozdíl mezi dílem z jižní Moravy a z Tyrolska. Přitom ale bude nutné rozlišovat mezi díly z období raného a pozdního středověku, protože i zde – jak ukázaly některé příspěvky – je situace přeci jen odlišná. Pojem importu v mnohem užším a praktičtějších použití pak zůstane zachován pro díla, která se do českých a moravských sbírek dostala v rámci novověkého sběratelství. I přes tyto dílčí závěry zůstává téma importů ve středověkém umění stále živé a dosti otevřené.

Hynek Láta

Benediktini: život – historie – současnost

V letošním roce bylo připomenuto 910. výročí založení mužského benediktinského kláštera moravskými údělnými knížaty Oldřichem a Litoldem uprostřed třebíčského lesa. Důstojnou oslavou této pamětihodné události byla konference s podtitulem Benediktini: život – historie – současnost, pořádaná ve dnech 15.–16. září 2011 Západomoravskou vysokou školou v Třebíči. Přislíbem kvalitního programu konference byla komentovaná prohlídka klášterní baziliky sv. Prokopa s brilantním předne-

sem Antonína Žamberského. Ten posluchače seznámil s nově zjištěnými poznatky právě probíhajícího stavebně-historického a archeologického výzkumu, jejichž zpracování vyplynulo z rozsáhlé rekonstrukce třebíčského zámeckého areálu (nyní Muzea Vysočiny), který do sebe pojal budovy někdejšího benediktinského kláštera. Závěr čtvrtletního programu tvořila mše svatá celebrovaná brněnským biskupem Vojtěchem Cikrlem a následný koncert gregoriánského chorálu.

Teoretická část konference zaplnila páteční program. Spektrum přednášejících bylo opravdu široké. Téma příspěvků bylo voleno tak, aby alespoň částečně postihlo problematiku benediktinské spirituality, mnišského života a uměleckého prostředí jak v širších souvislostech, tak na konkrétních příkladech

především z někdejšího třebíčského kláštera. Úvodní zamyšlení převora benediktinského kláštera v Břevnově Petra Prokopa Siostrzonka bylo směřováno především k početnému publiku mladých posluchačů a seznámilo je se základy benediktinské spirituality. Následoval příspěvek prvního ze zahraničních hostů, Gottfrieda Glassnera, knihovníka kláštera v Melku. Ten byl věnován spisu *Regula emblematica* Bonifáce Gallnera, který se snaží čtenáře přivést k smyslovému obsahu benediktinské řehole pomocí výrazových prostředků vyvinutých emblematickou. Nový pohled na raně středověké kláštery jakožto místa, kde byly vytvářeny a uchovávány světské normy, představil Václav Drška. K vzácným hostům patřil rovněž profesor spirituální teologie a liturgiky na vysoké škole v Heiligenkreuzu Wolfgang Gottfried Buchmüller, který ve svém hutném příspěvku posluchače seznámil se základy clunyjského mnišského hnutí, na což mohla navázat přednáška Drahomíra Suchánka věnující se reformě říšských benediktinských klášterů v 11. století. Teologickou a historickou část pak uzavřel příspěvek hlavního organizátora konference Marka Matějka na téma Obláti ve středověké mnišské komunitě.

Odpolední program byl zaměřen především na uměleckou produkci benediktinských klášterů. Latinské písemné prameny zachycující život slezských benediktinských řeholnic připo-

mněla Beata Gaj. Ostřejší diskuzi vyvolal referát Jiřího Hodiny zabývající se otázkou využitelnosti gregoriánského chorálu pro současnou liturgii. Se svým bytostným tématem, ikonografií sv. Jana Evangelisty, vystoupila historička umění Miriam Kolářová. Vzpomenut byl cyklus nástěnných maleb v tzv. Opatské kapli třebíčské baziliky jakožto odraz úcty ke sv. Janovi, který byl pro benediktiny pramenem pro hlubokou kontemplaci. Poslední dva příspěvky byly věnovány architektuře třebíčské baziliky. Andrea Čeplá naznačila novou ikonografickou interpretaci severního portálu někdejší klášterní baziliky a jeho vztah ke stavební huti působící v Horních Rakousích a západních Uhrách, užívající tzv. normanský dekor šířený v Evropě především díky iroskotským misionářům benediktinských mnichů. Závažné bylo zamyšlení Antonína Žamberského nad lokací původního klášterního kostela sv. Benedikta, který se mohl nacházet v místech stávajícího trojlodí.

Nezbývá než poděkovat Západomoravské vysoké škole, že využila příležitosti významného jubilea k uspořádání mezinárodní konferenci, jejíž pečlivě volený program si našel díky své interdisciplinárnosti široké obecnost z řad odborné i laické veřejnosti. Završením konference byla prezentace vydané kolektivní monografie *Benediktini ve středověku* s přednesenými příspěvky (Třebíč 2011, 285 s.).

Andrea Čeplá

Studentská konference v Poněšicích

Od 17. do 19. září probíhala v prostředí Učebního a výcvikového střediska Akademie múzických umění v jihočeských Poněšicích konference nazvaná *Dějiny umění v rozšířeném poli*. Úlohu iniciátorů a posléze i realizátorů celé akce sehráli postgraduální studenti/studentky Vysoké školy uměleckoprůmyslové Johana Lomová, Hana Buddeus, Mariana Dufková, Václav Janoščík, Kristýna Zajícová, Anna Liskovcová a Věra Laštovičková. Projekt vznikl díky finanční podpoře ze strany VŠUP v rámci soutěže na podporu projektů specifického vysokoškolského výzkumu. Záběr bezmála třiceti příspěvků, jež tu během tří dnů zazněly, byl skutečně široký. Jednotlivé panely tak byly věnovány vztahu „klasických avantgard“ k umění poválečnému, průmyslovému designu v socialistickém Československu, problematice výstavnictví, vztahu výtvarného umění k filozofii a estetice, problematice „historické avantgardy“, otázkám spojeným s fotografickým dokumentováním uměleckých děl a „architektuře uvnitř rozporů moderní doby“. Pestrost tematická se prolínala s pestrostí oborovou, klasický his-

torik umění se potkával s estetikem, literární vědec s filozofem. Navíc tu – přestože teoretické ambice měla naprostá většina příspěvků – právě díky této profesní různorodosti docházelo v míře větší než obvyklé k plodné konfrontaci mezi stoupenci rozmáchlých tezí velkých teorií a těmi, kdo nacházejí potěšení spíše v minuciózním rozboru konkrétní historické materie. Větší tematické sevřenosti by ostatně bylo možné docílit jedině na úkor nedeklarovaného, přesto však jasně vystávajícího poslání celé akce – totiž snahy svést do Poněšic studenty postgraduálních programů z co možná nejvíce českých, popřípadě slovenských institucí. Tato snaha byla jednoznačně úspěšná. Studenti Vysoké školy uměleckoprůmyslové se tu potkávali se studenty Trnavské univerzity, brněnské Masarykovy univerzity, pražské Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, olomoucké Univerzity Palackého nebo Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Vedle skvělé práce organizátorů/organizátorek právě to, že referující byli vystaveni přísnému soudu řady možná sice věkově blízkých, nicméně dosud blíže neznámých kolegů, navíc z „cizích“ vzdělávacích ústavů, pozvedlo celou akci o řád výše než mnohé „studentské konference“, jejichž jediným smyslem je dát studentům možnost odškrtnout si ve studijním programu kolonku „účast na konferenci“.

Josef Ledvína

Kolokvium *Ars linearis* III

Ve dnech 19. a 20. září 2011 se v malém přednáškovém sále Schwarzenberského paláce Národní galerie v Praze uskutečnilo již třetí neformální setkání pracovníků Sbírky grafiky a kresby a jejich kolegů, věnované pracím na papíře. Uspořádat kolokvium původně před šesti lety iniciovala Alena Volrábová. Nultý ročník byl věnován Anně Rollové k jejímu životnímu jubileu a teprve v roce 2008 byla znovu oživena myšlenka pravidelného komorního setkávání badatelů, jež se od té doby každoročně uskutečňuje.

Letošní kolokvium nebylo, stejně jako v minulých letech, nijak tematicky vymezeno. Příspěvky byly řazeny od středověku až po současnost. První blok se věnoval středověkému umění. Úvodní příspěvek „Moucha a brýle“ od Milady Studničkové se týkal iluzivní kresby na předešlé rukopisu ze sbírek Národní knihovny, který dříve patřil klášteru klarisek v Českém Krumlově. Následoval referát Jiřího Černého z olomoucké univerzity, ve kterém se autor zabýval dřevořezem Mše sv. Řehoře a Židovská lichva z Brna.

Další blok, věnovaný rudolfincům, začal pojednáním Anny Rollové. Ještě stále Pieter Stevens? o krajinářských kresbách a vedutách. V následujícím příspěvku, který se týkal kresby portrétu Kašpara z Warnsdorfu, otevřela Blanka Kubíková často kladenou otázku ohledně původnosti námětu, totiž zda předcházela kresba grafice, či naopak. Lubomír Konečný, poslední refe-

rent tohoto bloku, přednesl příspěvek o Sadelerovských adaptacích Alciatových emblémů.

V odpoledním pokračování kolokvia představil Lubomír Slaviček prostřednictvím dosud neznámé kresby Michaela Herra (1591–1661) z méně známého souboru kreseb uložených v Slezském zemském muzeu v Opavě. Alena Volrábová se věnovala Hollarovu náčrtníku z John Rylands Library v Manchesteru. Následoval Vít Mazač se srovnáním Česká barokní grafika jako zdroj inspirace nástěnných maleb, malbami též inspirovaná. Vyčerpávající příspěvek Kateřiny Mazačové pojednával o grafickém portrétu Johanna Buxtorfa ze sbírek Národní galerie. Nejmladší přednášející, Monika Benčová, rozebrala téma vycházející z její diplomové práce o grafických portrétech hraběte Šporka.

Druhý den odstartovala Petra Zelenková příspěvkem o objevu neznámé kresby a grafických listů Jana Bartoloměje Klose. Dalibor Lešovský vystoupil s novým ikonografickým určením kresby v příspěvku Panna Marie s Ježíškem se zjevuje sv. Martině – Neznámá kresba z okruhu Pietra da Cortony z majetku NG. Následoval příspěvek Martina Mádl „Pravda a láska vítězí nad lží a nenávistí“. Paranormální jev v recepci barokní nástěnné malby. Nekonvenčně spojil souvislosti této citace s nově objevenou barokní nástěnnou malbou téhož námětu v domě na Loretánském náměstí, kde se buduje knihovna Václava Havla. Štěpán Vácha seznámil účastníky kolokvia s kresbami valdštejnské kaple v Augustinerkirche ve Vídni od Salomona Kleinerja. V dalším referátu představil Tomáš Valeš soubor pozdně barokních kreseb Josefa Winterhalter ml.

Odpolední blok referátů začal příspěvkem Markéty Dlábkové o Petru Maixnerovi a jeho ilustracích Zapovy Česko-Moravské kroniky, který souvisel s autorčinou výstavou o ilustracích neoblíbenějšího čtiva o českých dějinách v polovině 19. století, probíhající v grafickém kabinetu Jiřského kláštera. Tomáš Winter svůj příspěvek Zbojníci Miloše Jiráňka: to nejlepší z moderní české grafiky odvíjel od tohoto grafického dvojlistu k dalším souvislostem vycházejícím z Jiráňkova díla. Následující a poslední blok zahájil Václav Hájek příspěvkem Symbolika prázdného papíru ve fotografiích Jana Svobody. Zde rozebral jednotlivé významové složky a sémiotické otázky v tvorbě tohoto konceptuálního fotografa. Kolokvium uzavřel příspěvek Zuzany Novotné a Anny Pravdové věnující se akvizicím Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze za poslední dva roky. Ve svém příspěvku obě kurátorky také naznačily budoucí akviziční kroky.

Nelze opominout moderátory, kteří uváděné příspěvky v rámci diskuze dále rozvíjeli. Referáty uváděli Lubomír Konečný, Eliška Fučíková, Martin Mádl, Anna Rollová, Alena Volrábová, Lubomír Slaviček a Ondřej Chrobák. Setkání historiků umění nad kresbou a grafikou znovu ukázalo důležitost těchto médií. Otevřela se témata pro všechny velmi zajímavá i podnětná, protože kolokvium ukázalo, co lze objevovat ve známém i neznámém materiálu.

Příspěvky budou publikovány ve sborníku *Ars linearis III* v české verzi i anglické mutaci. Publikace z minulých kolokvií jsou stále k dispozici v prodejnách Národní galerie v Praze.

Tereza Novotná

Mezinárodní fórum Umění středověku v Halberstadtu

Po více než dvouletých přípravách bylo ve dnech 21.–24. září 2011 skupinou německy mluvících badatelů střední generace v Halberstadtu uspořádáno první mezinárodní fórum k umění středověku. Cílem tohoto otevřeného setkání, v němž by se pravidelně měly střetávat nejrozličnější metodické přístupy v medievistickém bádání, je podle bývalého prezidenta Německého učenovědného spolku (*Deutsches Verein für Kunstwissenschaft*) Rainera Kahsmitze rovněž znovuoživení samotného zájmu o dějiny umění středověku. Celoevropský trend ve výuce dějin umění a zájmu posluchačů učenovědných kateder totiž podle jeho slov směřuje v posledních několika desetiletích spíše k umění 20. století. Halberstadt byl jako místo jednání vybrán mimo jiné proto, že se zde nachází unikátně zachovaný raně gotický dóm s pozoruhodným dómským pokladem. Sjednocujícím tématem prvního fóra se sice stalo umění 13. století, ale některé příspěvky toto vymezení překračovaly.

Z otevřené soutěže vzešlo celkem 16 sekcí dvoudenního jednání, jejichž témata se buď omezovala na některé teritoriálně formulované problémy (Byzanc a Západ; Anglie a kontinent; Přemyslovci; Dóm v Halberstadtu), nebo byla laděna monotematicky (Textilie vrcholného středověku; Architektura a liturgie; Malířství 13. století; Listina, pečeť, obraz; Význam nápisů; Relikviáře; Stavba a její průzkum), případně šla napříč obdobími, regiony i tématy (Středověké umění a příroda; Světlo v sakrální architektuře; Kostely jako místa paměti; Mezi pokladnicí a událostí).

Jediná plenární sekce se uskutečnila prvního jednání den v kostele Panny Marie (dnes reformovaném) a byla věnována vztahu architektury a liturgie. Témata jednotlivých příspěvků se proměňovala od problému umístění náhrobků ve francouzských ka-

tedralách, přes velikonoční liturgii v Akvileji až po otázku umístění trůnu při korunovaci francouzských králů či problematiku pozdně středověkého poutnického provozu. Již v této sekci se projevil charakter celého setkání, který byl jednak silně určován německým publikem a jednak pozitivně poznamenán poměrně velkým množstvím badatelů mladší generace. V dílčích sekcích byl poměr starších a mladších badatelů vyvážen velmi obdobně.

Celého setkání se aktivně i pasivně zúčastnilo rovněž několik kolegyn a kolegů z českých zemí. Sekci Středověké umění a příroda, jedinou, jež nebyla vedena výhradně německými rodilými mluvčími, vedla Milena Bartlová společně s autorem této zprávy. Vystoupila v ní Milada Studničková s příspěvkem o motivu divých mužů ve středověkém malířství. Dvě české kolegyně, Zuzana Všecká a Lenka Panušková, promluví v sekci věnované umění doby Přemyslovců, spoluvedené Jiřím Fajtem. Mladá ostravská badatelka Andrea Čepelá pronesla svůj příspěvek v sekci věnované vztahům kontinentální Evropy k Anglii.

Ačkoliv některé názvy sekcí i avizovaných příspěvků zněly velmi slibně, mnohdy velká očekávání nenaplnily. To se týká například velmi potřebné problematiky vystavování středověkého umění ve stálých expozicích a na výstavách. Protože autor této zprávy mohl být z pochopitelných důvodů fyzicky přítomen pouze na omezeném počtu sekcí, může se vyjádřit ještě k sekci o stavebních průzkumech. Jak bylo možné očekávat, nejvýraznějším řečníkem zde byl Norbert Nussbaum z kolínské univerzity, který společně s kolegou představil matematicko-geometrické modely, používané při projektování gotických sakrálních staveb. Především navazující diskuze byla z metodického hlediska velmi přínosná. V této sekci byly v příspěvku Davida Wendlanda z Drážďan rovněž představeny metody podrobného výzkumu skřípkových kleneb, fenoménu, který se v hojně míře objevuje také v české pozdně středověké architektuře.

Závěr setkání v Halberstadtu byl vyhrazen odborným exkurzím, z nichž asi největší pozornost poutala zemská výstava země

Sasko-Anhaltsko o díle tzv. Naumburského mistra. Její forma i obsah budou zřejmě zhodnoceny podrobněji na jiném místě, ale zde lze zdůraznit především vysokou kvalitu děl, zapůjčených z nejrůznějších francouzských institucí. Pro českého diváka byla jistě překvapivá vysoká návštěvnost poměrně specializované výstavy starého umění.

Celkově lze první otevřené evropské fórum ke středověkému umění hodnotit pozitivně, a to především z hlediska navázání a upevnění přátelských a kolegiálních kontaktů mezi českými a zahraničními badateli. Příští setkání by se mělo uskutečnit za dva roky ve Freiburgu a mělo by být věnováno umění pozdního středověku. Lze si jen přát, aby se jej aktivně zúčastnilo více kolegyn a kolegů z českých zemí, protože pouze v konfrontaci se zahraničním publikem je možné si skutečně ověřovat správnost a platnost domácích postupů i výsledků.

Hynek Látal



Halberstadt, katedrála s tzv. Zimním kostelem, kde sídlila kancelář Fóra pro umění středověku, a nová budova vstupu do Halberstadtského dómského pokladu.

Foto: Hynek Látal

Seminář Poutní bazilika Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku – Transformace a substituce

V letech 2007–2010 probíhaly rozsáhlé restaurátorské práce v interiérech poutní baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce. V průběhu několika let byly s podporou Finančního mechanismu EHP a Norska s příspěvím českého státního rozpočtu zrestaurovány nástěnné malby, štuková a sochařská výzdoba na klenbách baziliky, kupole, transeptu a bočních kaplí. Spolupráci investora, Královské kanonie premonstrátů na Strahově, s restaurátory a historiky umění lze považovat za velmi zdařilou.

Královská kanonie premonstrátů na Strahově byla díky svému dlouhodobému hlubokému zájmu o tuto stavbu, která je jedním z nejvýznamnějších raně barokních komplexů na Moravě, od zahájení prací nakloněna spolupráci s historiky umění. Umožňovala jim neomezený přístup na lešení za účelem studia malířské i štukové výzdoby a poskytla tak živnou půdu pro jejich bádání. Martin Mádl z Ústavu dějin umění AV ČR díky tomu identifikoval ve fragmentech nepřemalovaných maleb v prostoru za hlavním oltářem ruku ticinského malíře Giacoma Tencally, a určil tak autorství maleb pokrývajících většinu klenb baziliky.

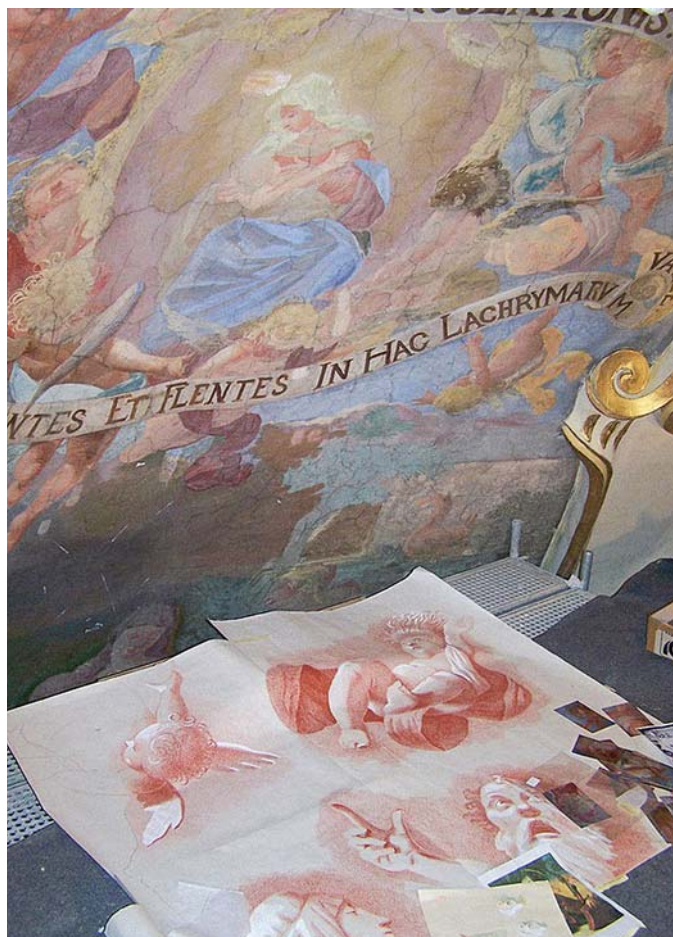
Odborný seminář, který 27. září 2011 připravili strahovští premonstráti ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, představoval završení několikaletého úsilí všech zúčastněných stran. Jeho spíše pracovní charakter lze pokládat za pozitivní, neboť na rozdíl od

mnoha větších konferencí poskytl platformu pro setkání odborníků zaměřených na úzce a jednoznačně vymezené téma a umožnil tak smysluplnou výměnu názorů v diskuzích. Dopolední blok byl vyhrazen především historikům umění, odpolední představil pohled restaurátorů, zástupců památkové péče a majitele. Po úvodním slovu Ondřeje Jakubce následoval stěžejní referát Martina Mádla, který shrnul problematiku nejnovějších poznatků v otázkách atribuce malířské výzdoby baziliky a zaměřil se především na ikonografický rozbor jednotlivých polí. Otázky jejich interpretace se pozitivně setkaly v diskuzi s názory přítomných teologů z řad premonstrátů. Otázky atribuce štukových dekorací, které realizovali rovněž umělci z oblasti Ticina, představila autorka tohoto textu. Originální pohled na význam soch v krajině v blízkosti svatokopecké baziliky a jejich soudobou recepci ze strany věřících podal velmi poutavým a energickým způsobem Pavel Suchánek z Masarykovy univerzity v Brně. Uměleckohistorický blok uzavřela přednáška Leoše Mičáka věnovaná Handkeho nástěnným malbám v prostorách Svatých schodů. Teologické pozadí poutního areálu na Sv. Kopečku a vůbec poutní problematiku připomněl na závěr dopolední části referát Filipa M. Suchána, O.Praem. Odpolední blok otevřel v zastoupení Evermoda Gejzy Šidlovského, O.Praem, Mgr. Libor Štunc, kurátor uměleckých sbírek premon-

*Přípravná práce na rekonstrukci chybějící části fresky
v kopuli, zničené bombardováním areálu v dubnu 1945.
Nevhodně provedená oprava byla v roce 2008 nahrazena no-
vou retuší, vycházející z dokumentace pořízené
před rokem 1945*

strátů, ředitel strahovské obrazárny a spiritus agens celé památkové obnovy svatokopecké baziliky i hlavního organizátora semináře. Přednáška poskytla historický vhled do minulosti oprav baziliky a otevřela prostor pro pohled památkové péče. Kamila Davidová se jako zástupce Národního památkového ústavu, ú. o. p. v Olomouci, v pozici odborného dohledu nad restaurátorskými pracemi, pokusila objasnit volbu některých přístupů, především přiblížení se podobě interiérů baziliky do roku 1731, a nikoliv k jejímu původnímu vzhledu ze sedmdesátých let 17. století. Větší pozornosti aktivních účastníků semináře i přítomné odborné veřejnosti mohl být podroben postup značně diskutabilního a problematického restaurátorského zásahu v presbytáři, především pokud se týká v minulosti výrazně poškozených nástěnných maleb. Za celý restaurátorský tým společnosti Gema Art Group a. s. prezentovali průběh prací Zuzana Kuřátková a ak. mal. Tomáš Rafl. Zuzana Kuřátková seznámila přítomné s problematikou restaurování nástěnných maleb Giacoma Tencally, Johanna Stegera a Jana Kryštofa Handkeho a sugestivním způsobem pomocí fotografií shrnula stav jednotlivých maleb před restaurováním a po něm. Obdobně prezentoval průběh několikaleté práce v oblasti restaurování štukových a sochařských dekorací baziliky Tomáš Rafl. Tečku za celodenním setkáním učinil krátký dokumentární film o procesu obnovy tohoto poutního místa.

Jana Zapletalová



NOVÉ TECHNOLOGIE

Tablety, nový nástroj historiků umění

Psát dnes o informačních technologiích je komplikovanější než v minulosti, kdy idea pokroku (počítač proti psacímu stroji nebo digitální fotografie proti chemické) byla téměř „krystalicky čistá“, zatímco dnešek bych charakterizoval pojmem „ubiquitous plurality“. Dovolte mi vysvětlit, co tím myslím – ukazuje se, že například obchodní, marketingové zájmy začínají převyšovat nad „ideálními“ představami, co by počítače měly umět a dělat. Výrobci samozřejmě nechťejí ohrozit prodej svých vlastních výrobků, a proto i neradi hovoří o tom, že by nový typ výrobku mohl nahradit nějaký jiný, již existující. Z hlediska dnešního tématu jde zhruba o vymezení toho, co by měly umět tablety a co ve skutečnosti zatím umějí.

Řekněme si nejdříve, co jsou. Před lety se objevily první čtečky knih a textů vůbec, které vymezily vzhled a váhovou kategorii. Velikost displeje po diagonále mezi 6–10 palci (max. s rámečkem do 24 x 18 cm, váha cca do 60 kg). Většina čteček se vyznačuje displejem, který vypadá jako bílý papír – počítač nastaví černé a bílé body na tomto „papíru“ a pak se vypne, ale text zůstane čitelný. Když chceme číst další stranu, zapne se, „přestaví“ pixely, ukáže novou stranu textu a znovu se vypne. Jde o dva efekty – můžeme číst i na plném slunci a baterie vydrží tři týdny. Technologie sice zvládá i polotóny

šedivé barvy, ale mimo pérovky neumí kvalitně reprodukovat fotografie.

Tvůrci tabletů se inspirovali rozměry čteček, ale chtěli čtenářům poskytnout i časopisy jako Vogue, protože u dámského oblečení to bez barvy nejde. Použili tedy klasické LCD (nebo chtějí-li odborníci: LED displeje). Jejich výdrž je tudíž podstatně menší – cca 10 hodin bez zapojení do sítě. Poněkud ironicky jsem naznačil základní rozdíl mezi čtečkami a tablety – tablet tedy má „plnohodnotný“ monitor jako počítač a klávesnici buď virtuální, haptickou v dolní části obrazovky, nebo můžeme pomocí bluetooth připojit vnější, „reálnou“.

Odvozovat tablety od čteček – readerů není zcela správné, protože jejich filiací jsou i „smart phones“, neboli telefony s „inteligentními“ funkcemi, jako je e-mail nebo prohlížení webových stránek. Minimálně dnes tablety s těmito telefony sdílí stejný operační systém, těch je sice hned několik (Android, Symbian, iOS), ale nevytvářejí tak silné antagonismy jako Windows a Mac v minulosti. Jinými slovy s koupí tabletu si již kupujete i příslušný operační systém. Na druhé straně – koupě tabletu iPad od firmy Apple neznamená, že byste doma a v práci nemohli mít PC, které s ním bude komunikovat.

Nyní trochu teorie: každý počítač se vyznačuje operační pamětí – ta je u tabletu Apple iPad, kterému se budu věnovat, ca 1 GB (stolní počítače a notebooky dnes mají typicky 4 GB) a úložnou paměť má 64 GB (počítače cca 500–1000 GB). Parametry jsou tedy řádově menší, ale ne nějak dramaticky. Nejde zde o „benchmark tests“, o to, abychom porovnávali

rychlosti, za kterou přístroj splní určitou úlohu – tak bychom mohli porovnávat jenom tablety různých značek navzájem, ale dnes (září 2011) není prakticky co porovnávat, protože většina tabletů, mimo výrobky Apple a Samsung, se nachází „in statu nascendi“. V čem se ale tablet „dramaticky“ liší od počítače, ať už stolního nebo notebooku či netbooku? Nemá klávesnici a myš a většina počítačů zatím nemá naopak dotykovou obrazovku. Jak jsme již řekli, na tabletu je možné psát na virtuální klávesnici, která se objeví v dolní části displeje v okamžiku, kdy chceme něco napsat. Myš bohužel ne. U tabletů se předpokládá, že pomocí dotyků obrazovky (říká se jim gesta) budeme v budoucnosti zadávat většinu povelů (computer commands). „Švihem“ posuneme text na další stranu, když roztáhneme dva prsty od sebe, záběr se zvětší atd.

Dostal jsem se poněkud do mrtvého bodu úvahy – rozhodně jsem nechtěl psát, co dělat dvěma prsty, třemi prsty nebo dokonce čtyřmi prsty (v budoucnu to bude „go home“). Ponechme teď ale stranou, jak se liší hardware, a věnujme se porovnání programů.

Známé programy, které dnes mají stovky megabajtů a více, se scvrkly na desítky megabajtů. Samozřejmě i s patřičnou redukcí funkcí, které zvládají. Mluvíme například o MS-Office, které Apple nahradil svými, více či méně kompatibilními, protějšky. Také počítačový gigant Adobe se odmítl přímo podílet na nových trpasličích programech, a tak v nabídce najdeme jen PDF-reader od jiných firem; Photoshop či InDesign nehledejme vůbec. Také konstrukčních programů CAD nebo GIS se asi hned tak nedočkáme. Vznikla ovšem celá nová kategorie programů, která souvisí se schopností tabletů určit GPS souřadnice – tedy programy navigační, která jsme si dříve kupovali jako zvláštní výrobek pro automobilisty a turisty. Kdo má tablet, tak ušetří i za kompas. Gyroskop zase umožňuje kuriózně používat tablet třeba jako vodováhu, existují programy na čtení čárových kódů apod. Vlastníci „inteligentních“ telefonů vědí dobře, o čem mluvím, protože tyto funkce již poměrně dlouho využívají.

Zmínil bych se trochu podrobněji o programu, který se na trhu drží dvacet let – od americké firmy FileMaker Inc. Firma, která již desetiletí vytváří databáze konfigurovatelné uživateli (tedy jinými slovy uživatelsky příjemné), zareagovala velmi vstřícně programem FileMaker Go. Všechny databáze v minulosti vytvořené je možné zkopírovat na tablet. Je také možné se připojit na internetový server, kde databáze provozujeme, a pracovat s nimi dálkově. Právě FileMaker ale velmi dobře vymezuje dnešní distinkci mezi počítačem a tabletem – tablet umí přečíst všechna data (přidávat nové záznamy, editovat

dosavadní apod.), ale neumí vytvářet nové databáze, definovat pole, přístupová práva a tak podobně. Vzniká nová kategorie otázek, do jaké míry je tablet nezávislý na počítači – výrobci by jednoznačně chtěli, aby nebyl.

Počítačovou budoucnost tabletů lze dle mého soudu odhadovat s dost velkou pravděpodobností. Jejich velikost je zhruba určena hapticko-optickými parametry uživatelů (náš zrak, hmat a sluch). Jistě nejsou jen reklamním trhákem, jak se to také můžeme někdy dočíst. Nebudou snad ani sdílet osud faxů, které jako technická novinka zazářily, ale jen na velmi krátkou dobu. Tablety splňují většinu funkcí, které očekáváme od počítačů. Řekl bych s nadsázkou, že jde o počítače, které prošly žádoucí odtučňovací kúrou – tím nemyslím jejich nízkou váhu, ale omezení programů na skutečně nezbytně nutné věci. Řekněme si to na příkladu: Microsoft Office – Word,

Excel a PowerPoint mají dohromady se svými Adds ca 1000 MB; jejich téměř plnohodnotné protějšky na iPadu: Pages, Numbers a Keynotes dohromady 300 MB. U jiných programů je to ale ještě mnohem více patrné – například FileMaker 9 má cca 500 MB, ale v tabletové verzi jen 17 MB!

Tablety se tak (snad) stanou budoucími počítači a ty dnešní se budou používat hlavně tehdy, když to budeme potřebovat v tzv. postprodukčních procesech – editace videa, fotografií, tiskovin, dále projektování velkých databází, CAD apod.

Co je tedy již dnes „silnou stránkou“ tabletů? Samozřejmě připojitelnost na síť, protože mají slot na vkládání sim karet. Kruh tohoto příspěvku se uzavře konstatováním, že ale vyhovují zejména pro čtení, tedy jako „čtečky“, ovšem s dokonalým obrazem a mnohonásobně větší pamětí, než má kterákoli „klasická“ čtečka. Počty jazykových, výkladových, encyklopedických a tematických slov-

níků, které je možné na tablety za velmi slušné ceny nainstalovat, jdou do stovek, počty knih do statisíců. Vznikly speciální noviny pro iPad, u řady deníků již existuje upravená verze pro tablety. Zajímavým zjištěním je skutečnost, že na rozdíl od velkoformátových novin lze maloformátové tiskoviny (časopisy do formátu A4) převést na tablet takřka beze změny, se stoprocentním zachováním původní typografické úpravy. Jde o psychologický faktor – lidé patrně raději budou akceptovat časopisy v podobě, jak je znají z „papírové“ verze. Redakce zase nebudou muset platit za druhou grafickou úpravu stejného materiálu. Profitovat bude čtenář – v půlkilové plechové konzervě bude sebou moci nosit stovky čísel časopisů (doufám, že i odborných), které by v papírové podobě odpovídaly objemu lodních kufrů.

Ivan P. Muchka



Snímek tabletu Apple iPad 2 (velikost 240 x 185 mm, váha 600 gr.) s bezdrátovou klávesnicí (váha 350 gr.).

Foto: Ivan P. Muchka

V ýzva objektu: CIHA 2012 v Norimberku

Ve dnech 15.–20. července 2012 se v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku uskuteční 33. kongres Mezinárodního komitétu dějin umění. Je to vůbec největší akce našeho oboru, organizovaná se čtyřletou periodicitou. Po delší době (1983 ve Vídni, 1992 v Berlíně) se zasedání bude opět konat v bezprostřední blízkosti našich hranic, ba vůbec v Evropě

(poslední dva kongresy byly v Montrealu a v Melbourne, následující má být v Johannesburgu).

Tématem setkání je vnímání a teorie objektu v rámci současných dějin umění, poznamenaných procesem globalizace a vzrůstající digitalizace. Zvláště muzea a galerie, jejichž náplň spočívá v získávání, uchovávání, výzkumu a prezentaci objektů, jsou předurčena k tomu, aby převzala v této diskuzi vedoucí úlohu. Konference bude zkoumat jak materiální předměty, tak téma objektu v širším slova smyslu. Témata jednotlivých sekcí kongresu chtějí mimo jiné reflektovat tradiční kategorie, se kterými dějiny umění standardně pracují, a jejich limity. Podrobné informace na www.ciha2012.de. red.

Čtete RIHA Journal on-line?

Ústav dějin umění se jako jeden z koeditorů již od roku 2010 podílí na vydávání internetového odborného periodika RIHA Journal (www.riha-journal.org). Jeho dalšími editory jsou ostatní instituce pro výzkum dějin umění sdružené v mezinárodní organizaci RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art).

Cílem časopisu je v první řadě umožnit autorům rychlé a pružné publikování nových textů. Kromě článků přinášejících aktuální výsledky uměleckohistorického bádání či metodologických studií chce časopis zpřístupňovat také texty

uveřejněné původně v národních jazycích jiným čtenářům, proto se zde objevují překlady textů, které byly v nedávné době publikovány v jiných než „RIHA jazycích“ (jimiž jsou: angličtina, němčina, francouzština, španělština a italština). V rámci editorského podílu ÚDU AV ČR byly zatím zařazeny texty Venduly Hnídkové, Rondocubism versus National Style a Lubomíra Konečného, Georg Franz Buquoy und „La famosissima Notte“.

Texty je možné nabídnout k publikování na adrese riha-journal@udu.cas.cz nebo machalikova@udu.cas.cz. Originální příspěvky poté procházejí dvojím recenzním čtením. Doba mezi zasláním textu a jeho publikováním na webu je (podle okolností) přibližně tři měsíce. Pavla Machalíková

Journal of the
International Association of Research
Institutes in the History of Art

RIHA JOURNAL

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Mojmíru Horynovi in memoriam

Shrnout lidský život na ploše několika stran či spíše odstavců je obtížné, ne-li nemožné. Jedná-li se navíc o život a dílo osobnosti, jakou byl profesor Mojmir Horyna, lze hovořit přímo o troublem. Postihnout jeho portrét v celku nelze a každé zjednodušení musí být nutně i zkreslení jeho obrazu. Nejlépe to shrnula Johana Bronková – dle mého soudu – v nejsilnějším textu, jaký byl Mojmiru Horynovi v posledních měsících věnován: „Když člověk odejde na věčnost, jeho pozemský život zvláštním způsobem zprůhlední. Nekrology přinesou data z matrik a zmíní pracovní smlouvy, a ta holá konstatování ještě zesílí pocit, že to přeci není

ten, jehož jméno čteme v černém rámečku, že to tak nemůže být. A vskutku tomu tak není. Není tomu tak nikdy, ale dvojnásob to platí u člověka, který byl učitelem, ba mistrem. Mistr totiž nejen zvládá materii svého předmětu, ale vidí ji v celku života, nepřestává se konfrontovat s otázkou po smyslu svého oboru, a právě tak vstupuje do bytostného vztahu s ním, stává se svědkem. Právě takovým byl a zůstává profesor Mojmir Horyna.“ Troufám si říct, že setkání s ním hluboce zasáhlo každého, kdo se s ním v životě potkal, a že každý z nás na něj tak má zcela specifické a silné osobní vzpomínky. Následující řádky proto prosím berte jen jako nesmělé poznámky na okraj nebo – ještě lépe – jako pozadí pro Vaše vlastní vzpomínky a úvahy.

Mojmir Horyna se narodil v Praze těsně před koncem druhé světové války, 23. března roku 1945. Vyrůstal na Královských Vinohradech a ve svých vzpomínkách zachytil jak jejich doznívající důstojnou měšťanskou atmosféru, tak poklidné prázdninové pobyty v malebné jihočeské Bechyni. Během studia na gymnáziu



Tomáš Horyna hovoří na Valné hromadě UHS po udělení ceny Mojžímu Horynovi *in memoriam*.
Foto: archiv redakce

se seznámil s profesorem Oldřichem Stefanem, jehož přednášky stály u zrodu jeho zájmu o dějiny architektury. Od roku 1963 studoval obor dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde mezi jeho učitele patřili Jaroslav Pešina, Jaromír Neumann či Jaromír Homolka, u nějž v roce 1970 obhájil diplomovou práci na téma Pražský barokový oltář mezi léty 1680–1730. Intenzivní zájem o filozofii, které se věnoval od gymnaziálních let, jej během studia přivedl do semináře profesora Jana Patočky a vytvořil zásadní osu jeho badatelského i životního směřování. Pro Horynovo umělecko-historické formování měly zásadní důležitost i studijní pobyty ve Vídni a Štýrském Hradci, kde měl možnost navštěvovat přednášky a semináře prof. Renate Wagner-Rieger a prof. Heinricha Gerharda Franze. Přátelské a profesní vazby, které si zde na sklonku šedesátých let vytvořil, pro něj byly tenkými, avšak velmi důležitými nitkami, které mu umožnily sledovat dění v evropských dějinách umění i v bezčasí normalizační izolace sedmdesátých a osmdesátých let.

Přitvrzení politické situace na počátku sedmdesátých let pro Mojžíra Horynu znamenalo nemožnost práce ve vysokoškolské či vědecké instituci. Po dvouletém střídání různých míst konečně v roce 1972 zakotvil na přímluvu prof. Jaromíra Homolky ve Státním ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů, kde pod vedením Dobroslava Líbala strávil následujících

15 let. Unikátní možnost detailního poznání jednotlivých historických objektů i cílená mezioborová spolupráce vytvořily mimořádně pevný základ jeho badatelského zájmu, který se napříště věnoval zejména barokní architektuře. Po dvouletém intermezzu v Národní galerii v Praze se v roce 1990 stal – opět na popud Jaromíra Homolky – pedagogem Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde jako docent (1993) a profesor (2001) působil až do konce života. Intenzivní zájem o dění na Univerzitě Karlově jej přivedl nejprve do funkce ředitele Ústavu pro dějiny umění (v letech 2000–2006) a posléze i do mimořádné odpovědné role prorektora pro vědu (2006–2010).

Hlavním badatelským zájmem Mojžíra Horyny bylo barokní umění, jeho dějiny, souvislosti a v neposlední řadě i jeho intenzivní prožitky. Již diplomová práce věnovaná barokním oltářům jako tématu na pomezí architektury a sochařství předznamenala Horynovu schopnost chápat umělecké dílo jako součást celku, jehož kvality i obsah dokáží diváka přímo oslovit i dnes. Vytréněná schopnost umělecko-historické analýzy spolu s detailním průzkumem pozadí vzniku uměleckého díla byly základem jeho zpracování jednotlivých staveb i následných velkých monografií, z nichž ta nejdůležitější, věnovaná životu a dílu Jana Blažeje Santiniho-Aichla (1998), patří bezesporu k vrcholným dílům českého dějepisu umění posledních let.

Během desetiletí své badatelské dráhy postupně věnoval pozornost všem nejvýznamnějším postavám barokní architektury v Čechách a lze říci, že zejména v oblasti vrcholně barokní tvorby dokázal v syntetických statích novým a velmi přesvědčivým způsobem zařadit českou architekturu do aktuálního evropského kontextu. Z metodologického hlediska jsou důležité nejen jeho portréty jednotlivých uměleckých osobností, ale i monografické práce věnované významným stavbám, které vznikaly – zcela v tradicích SÚRPMA – za intenzivní spolupráce historiků a umělecko-historických specialistů na jednotlivé aspekty daného problému. Pomyslným pandánem k těmto barokním architektonickým studiím je pozoruhodný a velmi komplexní pohled na historizující architekturu 19. století, který Horyna zpracoval pro třetí svazek akademických dějin českého výtvarného umění v roce 2001.

Od sklonku šedesátých let se Mojmir Horyna zabýval současným uměním a jeho kritikou. Setkání se soudobou sochařskou tvorbou jej – dle jeho vlastních slov – počátkem sedmdesátých let rovněž přivedlo k pochopení sochy jako uměleckého díla i ojedinělého existenciálního fenoménu, čímž se mu otevřelo pozoruhodné téma barokního sochařství. Výsledkem tohoto intenzivního zájmu byly opět studie o jednotlivých dílech a umělcích, které vyvrcholily zejména komplexním zpracováním sochařství v katalogu Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu v roce 1989.

Horynův zájem o umělecká díla nekončil u jejich charakteristiky či uměleckohistorického zařazení. Intenzivní zájem o filozofii mu umožňoval promýšlet jejich souvislosti a význam ve světě jako takovém. Silný vztah k uměleckým dílům a krajině, do níž jsou zasazena, jej pak přirozeně vedl k zájmu na jejich zachování a obnově. Zcela samozřejmá pro něj byla odpovědnost za osud ohrožených staveb i nutnost veřejně vystupovat na jejich obranu. Unikátní spojení erudovaného historika umění a odvážného ochránce památek z něj po odchodu Dobroslava Líbala přirozeně učinilo hlavní osobnost oboru, který se musel potýkat s čím dál větším cynismem společnosti a zejména její politické reprezentace. Legendární střet profesora Horyny s „pošetilcem na ministerském trůně“, jak nejmenovaného ministra kultury trefně charakterizoval Jan Royt, lze chápat jako čítankový střet dvou zcela odlišných světů a hodnotových měřítek. Opора, jakou Mojmir Horyna pro památkovou péči představoval, je bohužel nejcitelněji patrná právě po jeho odchodu.

Neméně silným dědictvím na poli památkové péče je však jeho zájem o konkrétní místa a stavby, který – v Horynově pojetí – vedl ke snaze o jejich rehabilitaci a někdy i k doslovnému vzkříšení. Jeho celoživotní vztah ke stavbám Jana Blažeje Santiniho-Aichla byl korunován úspěšným zaklenutím kupole poutního kostela v Mariánské Týnici, kterým – dle vlastních slov – splatil dluh za to, že se mohl jeho dílem zabývat. Jeho osobní starost o zachování a obnovu barokní architektury na Plasku či v okolí Žďáru nad Sázavou pomohla obnovit vztah místních ke stavbám, které byly po desetiletích devastace na pokraji zániku. Lze říci, že vědomím nutnosti provázání uměleckohistorického zájmu s konkrétní odpovědností za uchování staveb se Mojmir Horyna zařadil po bok takových osobností moderní památkové péče, jako byli Max Dvořák, Vojtěch Birnbaum či již mnohokrát zmiňovaný Dobroslav Líbal.

Přes vše výše řečené lze však říci, že hlavním Horynovým oborem byla činnost pedagogická. Jeho fascinující přednášky byly vždy hojně navštěvovány studenty všech stupňů studia. Každý, kdo v posledních dvaceti letech prošel jako student Ústavem pro dějiny umění FF UK, musel být – chtěl nechtěl – zasažen intenzitou jeho podání barokního umění a naléhavostí, která se prostřednictvím hlubokého a zároveň mimořádně erudovaného prožitku dotýkala samé podstaty vztahu člověka ke světu i k sobě samému. Generace Horynových žáků tak nespojuje jen zájem o umění baroka, ale také hluboký vnitřní vztah k umění jako takovému, lhostejno z které doby či oblasti tvorby. Jako pedagog byl přísným lakmusovým papírkem našeho zájmu i znalostí a mnozí z nás teprve díky němu začali brát obor s dostatečnou vážností. Poděkovat za vše, co pro své studenty učinil, vlastně ani nelze.

V roce 2005 vyšel nákladem Ústavu pro dějiny umění sborník „Album Amicorum“, sestavený nejbližšími přáteli a spolupracovníky prof. Mojmíra Horyny u příležitosti jeho 60. narozenin. Na místě obvyklého „laudatio“, které by představilo život a dílo poctěného, tehdy čtenář nečekaně nalezl rozhovor mezi oslavencem a jeho přítelem prof. Pavlem Preissem. Nejednalo se o životopisný výslech nebo pečlivě připravený dialog, ale o živý rozhovor, jehož osou sice byly Horynův život a dílo, avšak který se – ve vzácně radostné hře obou účastníků – rozbíhal do nečekaných zákutí a zákoutí. Nenabídl tak „encyklopedický“ život oslavenců, ale jen jeho výseky a střípky, které však poskytly mimořádně plastický pohled na jeho myšlení a chápání světa. Od první věty měl čtenář neodbytný pocit, že se rozhovor odehrává právě v ten moment a že je – byť jen jako užaslý posluchač – jeho přímým účastníkem. Tento pocit byl pak ještě zesílen tím, že tečka za poslední větou zde zjevně neznamenal konec pozoruhodného povídání, ale jen jeho nucené přerušení, dané snad rozsahem stran nebo délkou nahrávací pásky.

Netradiční úvod alba byl tehdy zcela na místě. Sborník neměl a nemohl mít charakter slavnostní pocty, jež někdy bývá historikům umění věnována v závěru kariéry. Jeho vydání zastihlo profesora Mojmíra Horynu v plné síle a patrně i nejpłodnější období jeho života. Myšlenky, témata a teze promyšlené pod desetiletí se v jeho nejnovějších pracích slévaly do ucelených syntéz, které zároveň otevíraly nečekané cesty dál. I proto přišla náhlá zpráva o jeho odchodu jako blesk z čistého nebe a ještě dnes je těžké jí uvěřit. Jako by jen odešel uprostřed rozhovoru, který byl náhle, nečekaně a nespravedlivě ukončen. Na nás zůstává, zda na něj dokážeme navázat.

Richard Biegler

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Ondřeji Jakubcovi

Jména svých olomouckých žáků si dobře zapamatuji jen v případě, kdy u mě píšou bakalářskou nebo magisterskou práci. K takovým žákům Ondřej Jakubec k mé lítosti nepatřil. Byl totiž na naší katedře diplomantem u Iva Hlobila. A přece jsem si jeho jméno vtiskl do paměti mnohem dřív, než Ondřej absolvoval. K epizodám, jež se o to zasloužily, patřila jeho prosba, abych mu zpřístupnil text amerického dekonstruktivistického architekta Petera Eisenmana. Úvahy této osobnosti se v dnešní teoretické debatě řadí k těm nejkompikovanějším. Věděl jsem už, že kolega Jakubec se ve své vlastní práci zaměří na něco jiného než na dekonstruktivismus, takže mě jeho žádost udivila. Ale vyro-

zuměl jsem zároveň, že v Eisenmanových výkladech Ondřeje zaujala pasáž o Leonu Battistovi Albertim a o fikci antické klasiky v renesanční architektuře. To všechno napovídalo, že kolega Jakubec se bude snažit stavět své bádání na pevnější teoretický základ a že se zároveň nebude vyhýbat podnětům z oblasti zdánlivě vzdálených jeho vlastnímu vědeckému programu. A to se potvrdilo. Dnes Ondřeje Jakubce známe jako historika umění, která snad ani neumí pracovat jinak než bez důkladné teoretické reflexe a sebereflexe a vstřebávat při tom inspirace ze všech možných zdrojů, které ho můžou obohatit.

Nepřekvapím vás, když řeknu, že obor nejbližší dějinám umění a současně obor pro něj nejinspirativnější nalezl Ondřej Jakubec v obecné historii a v metodologických debatách jejich dnešních aktérů. Historii také dále studoval po absolutoriu naší katedry. Novější badatelské programy historika, hlavně Heinze Schillinga a Wolfganga Reinharda, mu nabídly téma, které pak dokázal rozpracovat z pohledu historika umění a které například i mě svého díky jeho výkladům velice zaujalo, aniž bych chtěl přehlí-

žet jiná zajímavá témata v Ondřejových textech. Mám na mysli téma konfesionalizace, rozdělení raně novověké společnosti podle kritéria víry a používání víry v dobových politických zápasech. Ve svých velkých pracích, knize Kulturní prostředí a mecenáš olomouckých biskupů potridentské doby z roku 2003 a v katalogu výstavy o biskupu Stanislavu Pavlovském z roku 2009, nám kolega Jakubec ukázal nejen to, jak se konfesionalizace projevovala v dobovém umění a kultuře, ale i to, jak se umění pod jejím tlakem stávalo politickým nástrojem a jak se tedy měnila jeho funkce, role a volba jeho forem. Nový význam získávají v Ondřejových výkladech o konfesionalizaci tradiční uměleckohistorické pojmy označující formu a styl. Netýká se to jen pozdního 16. století, v němž se Ondřej asi nejraději pohybuje, ale i období mladšího, baroka. Nejsem určitě jediný, kdo se tady snaží vyslyšet Jakubcovy metodologické výzvy a lépe u baroka pochopit jeho formování a fungování. Vzpomínám si na přípravu výstavy Olomoucké baroko (2010–2011), na to, jak se Ondřej zamýšlel nad problémem, kdy v Olomouci umění baroka začíná a zda nám při vymezování těchto počátků vůbec můžou pomoci čistě vizuální nebo formální znaky. Ondřejův přemýšlivý přístup k věci nutí přemýšlet i druhé.

Monumentální výstava a zvláště katalog olomouckého baroka mě tak nenuceně přivádějí k podnikům, o něž se Ondřej Jakubec zasloužil nejenom jako autor zajímavých textů, ale i jako organizátor; organizátor nesmírně početných týmů svých kolegů mnoha různých specializací. Musím říct, že právě takové vedení velkých uměleckohistorických podniků mi na dnešní Ondřejově práci nejvíc imponuje. Sám jsem totiž něco takového několikrát zažil, byť v daleko menším měřítku. Víím tedy, jaké utrpení přináší historikovi umění tato práce pro vlast. Obdivuji se hlavně jeho klidu, a to i v situacích zcela neřešitelných. Olomoucké baroko přitom nebyl jediný Jakubcův velký kolektivní projekt. Do dějin našeho oboru se nicméně zapíše hlavně toto dílo, a to nejen kvalitou svých jednotlivých příspěvků, ale i jejich celkovou vahou, nebývalou nejen v našich poměrech. Ondřejovi Jakubcovi nemusím vysvětlovat, kdo byl Richard Buckminster Fuller, a ani k tomu dodávat, jak velký význam mělo pro Fullera kritérium váhy domu. Zkusme se teď všichni zamyslet, jak by se při pomyšlení na třísvazkový katalog Olomouckého baroka dala obměnit okřídlená Fullerova otázka, „madam, kolik váží váš dům?“. Jiná moje řeč na tomto setkání se dotkne problému posuzování kvality uměleckých děl. My však už začínáme tušit, jak posuzovat kvalitu práce historiků umění. Váhou!



Ondřej Jakubec přebírá Cenu Josefa Krásy na Valné hromadě UHS od Mileny Bartlové. Foto: archiv redakce

Myslím-li na kvalitu práce Jakubcovy, mám v tom směru ještě jeden nápad. Měl jsem to štěstí sledovat od počátku Ondřejovu dráhu učitele. Na ni samozřejmě nesmím zapomenout a můžu jen litovat, že ho zatím nepotkávám mezi členy naší olomoucké katedry. Brněnská je šťastnější. Vybavuji si, jak velký respekt Ondřej získával u svých jen o málo mladších spolužáků, když jim jako doktorand na exkurzích zpřístupňoval funkce a role památek raného novověku. Pozoruhodné na tom bylo, že tento respekt si Ondřej vydobýval, aniž by byl slyšet. Opravdu, své zajímavé výklady Ondřej pronášel velmi tiše a myslím, že to dělá doposud. Ani absolutní ticho by tu nepomohlo. Studenti se proto naučili odečítat Ondřejovi z úst. Myslím, že pro učitele průměrného by se tak neobtěžovali.

Rostislav Švácha

Významná výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

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

PhDr. Jiřina **Medková** (27. 12. 1921 Brno)
 PaedDr. Zdeněk **Sejček** (2. 12. 1926 Čáslav)
 PhDr. Jiří **Kohoutek** (21. 11. 1931 Zlín)
 PhDr. Nina **Dvořáková** (27. 11. 1931 Praha)
 Mgr. Jaroslav **Bureš**, CSc. (16. 7. 1936 Dačice)
 Mgr. Antonín **Langhamer** (24. 7. 1936 Semily)
 PhDr. Jan **Krampl** (19. 4. 1941 Zlín)
 Mgr. Ivana **Thomaschke** (29. 8. 1941 Praha)
 Dr. Ing. Pavel **Liška** (3. 9. 1941 Benešov)
 PhDr. Jaroslav **Bláha**, Ph.D. (19. 12. 1941 Praha)
 Prof. PhDr. Jiří **Kroupa**, CSc. (9. 10. 1951 Brno)
 PhDr. Pavel **Zahradník** (22. 10. 1951 Praha)

Mgr. Vlastimil **Tetiva** (15. 11. 1951 Černovice)
 Mgr. Helena **Kontová** (16. 11. 1951 Praha)
 PhDr. Marie **Platovská** (25. 12. 1951 Praha)

Jubilantům jménem celé Uměleckohistorické společnosti blahopřejeme!

V neděli 13. listopadu 2011 zemřela po dlouhé nemoci PhDr. **Jarmila Vacková**, CSc., dlouholetá odborná pracovnice Ústavu dějin umění AV ČR (narozena 5. října 1930 v Topolčanech). Jarní číslo Bulletinu UHS připomene osobnost této mimořádné badatelky, jež se zabývala především nizozemským malířstvím 15. a 16. století.

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, 110 00 Praha 1

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612-X

© Uměleckohistorická společnost

Toto číslo vychází dne: 15. 12. 2011. Uzávěrka následujícího čísla bude 15. 4. 2012. 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 Pštrosové, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1.

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 13.00–15.30 hod.

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

E-mail: 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.

Oznámení o vyhlášení veřejného výběrového řízení na obsazení funkce ŘEDITELE ÚSTAVU DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, v. v. i.

Rada Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, veřejné výzkumné instituce, vyhlašuje veřejné výběrové řízení na obsazení funkce ředitele pracoviště.

Požadavky: splnění zákonných podmínek podle ustanovení § 17, odst. (4)–(6) zákona č. 341/2005 Sb., o veřejných výzkumných institucích, v platném znění,

vysokoškolské vzdělání a vědecká nebo vědeckopedagogická kvalifikace v oboru dějin umění,

významné výsledky tvůrčí vědecké činnosti,

organizační schopnosti a zkušenosti,

jazykové znalosti,

morální bezúhonnost.

Přihlášky se stručným životopisem, doklady o dosažené kvalifikaci, přehledem dosavadní praxe a seznamem hlavních vědeckých prací zasílejte písemně na adresu:

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Husova 4, 110 00 Praha 1, nejpozději do **31. ledna 2012**.

Předpokládá se, že při osobním pohovoru přednesete též svou představu o funkci, o níž se ucházíte, a o záměrech, které byste v ní chtěl/a realizovat.

www.dejinyumeni.cz



SHU

Nevzdávejte to a nenechte se otrávit

Rozhovor s Petrem Nedomou

Milena Bartlová

Když jsme se domlouvali na rozhovoru, tak se ukázalo, že si své šedesátky doopravdy vůbec nevšímáš. Věřím ti to, protože ani nikoho jiného by nenapadlo, že by ti mohlo být opravdu šedesát.

Ale já už jsem bělovlasý... Nicméně si to opravdu neuvědomuji.

Přesto si dovolím začít tenhle rozhovor vzpomínkově. Je to rozhovor pro Bulletin UHS a považuji za důležité, aby se podařilo přitáhnout mladou generaci k tomu, čemu se říká „náš obor“. Rubriku rozhovor jsme zavedli proto, že udržování oborové paměti, tvořené tím, že lidé mluví a vzpomínají, je podmínkou kontinuity. Takže se nejdříve ohlédneme nazpět, i když šedesátka sama tě k tomu nepřiměla. Pocházíš z generace studentů dějin umění, která studovala v letech hluboké normalizace na univerzitě v Brně. Nebyl v sedmdesátých letech rozdíl mezi pražskou a brněnskou katedrou dějin umění poměrně velký?

Já vlastně nevím, jaký rozdíl to byl. V Brně jsem se narodil a poblíž prostě žádná jiná katedra nebyla. Kvůli rodinné historii jsem se dostal na dějiny umění až na osmý pokus, takže mi moc času na porovnávání nezbylo.

To jsi lepší než já, já jsem se dostala napočtvrté.

Ovšem když jsem se tam dostal, tak jsem byl docela zavilý, díky tomu jsem v sobě objevil některé vlastnosti, které jsem do té doby, v tom takzvaně „pohodovém Brně“, jinými slovy v té zahrávající nicotě normalizace nenalézal. Řekl jsem si: sice jste mne tu nechtěli, ale já jsem tady a nenechám se odstrčit.

To je dneska spíš kladná kvalifikace.

Moje motivace byla: chci studovat dějiny umění a udělám pro to maximum! A když už jsem se tam dostal, tak vystuduji, jak to je nejlíp možné. Nenastupoval jsem jako osmnáctiletý maturant, ale jako člověk, který měl za sebou dost tvrdou životní zkušenost. Měl jsem jasnou vizi, že chci mít vysokoškolské vzdělání, navzdory čemukoliv.

Kde se v člověku, který žije v provincii normalizačního Československa, vezme představa, že zrovna dějiny umění jsou tím, kudy cesta povede dál?

To je věc, která se dá dost těžko přesně vyjádřit, ale pamatuji si, že ve čtrnácti jsem byl pevně přesvědčený, že chci studovat právě dějiny umění. Jistým způsobem k tomu přispěly pobyty o prázdninách v Telči a okolí. Chtěl jsem porozumět tomu, co jsou památky a proč je tohle gotické a tamto barokní. A navíc, teď už to mohu říkat nahlas, vyrostl jsem v rodině, kde jsme měli doma

nejenom obrazy, ale také sochy, kvalitní porcelán, nábytek, pěstovala se hudba, měli jsme značně velkou knihovnu atd. A to vše na mě působilo. Prostě jsem vyrostl v prostředí, které bylo kultivované v porovnání s dobou, ve které se to celé odehrávalo. Otec ani matka vůbec nepochybovali, že by jejich jediný syn neměl mít vysokoškolské vzdělání, když jeho dědeček byl univerzitní profesor a tak dále. Tatínek byl technicky zaměřený, maminka byla právnička, v předchozích generacích ale byli i lidé, kteří s uměním zacházeli. Několik mých strýčků byli architekti, ale i fotografové, jeden z mých předků byl také vynálezce hlubotisku Karel Václav Klíč, dále také majitel továrny na chrámová barevná okna, pro něhož pracoval třeba i Alfons Mucha, a další a další.

Čili sebevědomá elita?

No, my jsme tenkrát moc sebevědomí nebyli. Stále nás znepokojovalo, co může přijít, zvláště když první rána přišla už na konci války, kdy Rusové zabili dědečka, a maminku komunisté zavřeli už v dubnu 1948.

Z dnešního pohledu sebevědomá elita?

Byla to rodina, kde ze strany matky bylo do čtvrtého kolena vysokoškolské vzdělání a ze strany otce dvě generace.

Co se tedy změnilo, že ty jsi začal Brno pociťovat jako brzdu a přítěž?

Jeho malost.

Ale ono se mezitím nezmenšilo...

Byl propastný rozdíl mezi Brnem třicátých let a Brnem padesátých až sedmdesátých let. Na historii vlastní rodiny jsem zřetelně a jasně viděl, co všechno po válce nenávratně zmizelo, co všechno se zničilo.

Do jaké míry naplnilo studium dějin umění, které nabízela tehdejší brněnská katedra, tu představu, se kterou jsi tam šel?

Rozhodně to nebyla škola, která by učila myslet. Nejlépe se uplatňovali studenti s mechanickou pamětí. Navíc její prioritou byla památková péče, nejlépe na Moravě. Mezi vyučujícími byl nulový zájem o 20. století, to se prostě nevyučovalo. Striktně se oddělovalo české umění od toho ostatního. O mimoevropském umění nevěděl nikdo nic. Metodologie téměř neexistovala. Takže do budoucna jsem si odnesl maximálně lokální faktografický kontext někde mezi ranně románskou dobou a doznívajícím barokem, což dnes při své práci opravdu nepotřebuji.

Ještě jednu studijní vzpomínku, kdo tě z tehdejších vyučujících nejvíc zaujal?

Asi profesor Krsek a profesor Kudělka.

To je zajímavé, totéž říká jiný letošní šedesátník Jiří Kroupa a další lidé. Přitom nám, kteří jsme je neměli možnost osobně poznat a známe jen jejich texty, se vůbec nejeví jako osobnosti zajímavé a přitažlivé.

A pak ještě profesor Homolka, který tam jako mladý zajížděl. Ten nám připadal jako oslnivý švihák...

...což taky byl!

Dívky mívaly takový zvláštní výraz ve tváři, připadal nám jako z jiné planety, třeba tím, že byl v Itálii. To si dnes málokdo umí představit. Cestovat jsme mohli tak maximálně do Polska nebo do Maďarska. Dějiny umění jsme se učili z černobílých reprodukcí. Ale dalo se najít řešení. Například prof. Krsek měl na celý semestr seminář renesanční malby, kdy rozebíral jeden jediný obraz! To bylo fascinující, protože tím říkal: Dobře, nemůžeme jezdit, ale je možné se dostat metodologicky neuvěřitelně hluboko. Na prof. Kudělkovi mne přitahovala spíš všeobecná kultivovanost a moje osobní sklony k architektuře. Měl jsem několik strýčků architektů, kteří ten brněnský funkcionalismus stavěli, a otec prakticky všechny brněnské architekty osobně znal.

Ještě je k tomu asi potřeba dodat, že jste bývali tak tři nebo čtyři studenti v ročníku.

Ale nás bylo dokonce pět! Jistě, výsledkem byly osobní vztahy, nikoliv ovšem familiární, žádné tykání. Ti páni profesori a docenti s námi jednali způsobem v té době velmi neobvyklým, oslovovali nás pane nebo paní, popřípadě slečno, a my jsme je oslovovali pane profesore nebo pane docente, což se zdá být zanedbatelné, ale v tehdejší soudruhováně to bylo důležité. Tehdy se tomu říkalo „ostrůvek pozitivní deviace v Biafře ducha“. Zásadním momentem výuky byla ústní narace příběhu umění. Nebyly texty, maximálně Matějček z první republiky, nebyly téměř žádné barevné reprodukcce, nebyla teorie a hlavně zcela chyběl přímý kontakt s uměním. Všechno bylo za hranicemi, kam jsme nesměli, a i výlet do Prahy byl pocitově dál než dnes do Londýna. Na druhé straně se tehdy nepraktikovaly dnešní objektivizující, ale zároveň odosobňující formalistní metody, jak měřit výkon a míru poznání, žádné bodování, kalibrace testů ani počty citací. Žádná sciometrie. Mám pocit, že jsme zažili poslední záchvěvy starobylého vztahu profesora a žáka.

Kdy jsi byl pověřen řízením Rudolfiny?

Ministr kultury Kabát mě jmenoval ředitelem k 1. 1. 1994, na základě předchozího výběrového dvoukolového řízení.

Teprve v listopadu 1989 ses stal redaktorem v Ateliéru. Jakou kvalifikaci jsi tedy v roce 1994 měl k založení a vedení výstavní síně?

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsem pracoval v galerii v Hodoníně, kde jsem si poprvé zkusil udělat několik výstav současného umění, což byla dobrá škola. Celá osmdesátá léta jsem byl nucen kvůli dalšímu politickému procesu pracovat mimo obor. Ovšem v druhé půlce osmdesátých let jsem jako nezávislý kurátor připravil několik menších individuálních výstav a hned v roce 1990 jsem udělal první velkou výstavu v zahraničí, v Řezně, která se jmenovala Unoffiziell, Tschechische Kunst in der ČSFR. Výstava měla reprízu v Nassau County Museum poblíž New Yorku. V roce 1992 jsem jako kurátor organizoval velkou výstavu českého umění na světové

výstavě v Seville.

Tím jsme se dostali k otázce, kde ses naučil to, co jsi skutečně potřeboval, když ve škole to nebylo?

Částečně za běhu.

Za běhu nepochybně, ale kde? Kde hledat takové informace?

Četl jsem hodně zahraniční časopisy a okamžitě, jak to šlo, jsem začal jezdit do zahraničí. Předtím jsem do zahraničí vůbec nesměl, ještě v říjnu 1989 se policie se mnou odmítla o nějakém pasu vůbec bavit. Takže poprvé v životě jsem vyjel na Západ 1. ledna 1990. Do Vídně. A hned jsme navštívili, pravda, bez smokingu, slavný novoroční koncert v Musikverein, který jsem doposud poslouchal jen z rozhlasu. Pak jsme jezdili do Vídně třeba na vernisáže, večer tam a v noci zpátky. Učil jsem se a navazoval kontakty.

Když se chce, tak Brno je takovým vzdálenějším předměstím Vídně.

Ve Vídni jsem neměl jazykovou bariéru, takže jsem do toho okamžitě vplul. Záhy přišly první zahraniční výstavy, kde jsem se toho také hodně naučil. Ale co se týče řízení instituce, to jsem se učil skutečně až za pochodu v Rudolfinu.

To ale zřejmě platilo v devadesátých letech pro kdekoho. Ty jsi vyhrál nějakou soutěž, nebo jak ministra Kabáta napadlo, že Nedoma je ten správný?

Tehdejší správní rada České filharmonie, které předsedal Ivan Medek, vypsala výběrové řízení na to, co by se mělo odehrávat v nově zrekonstruovaných výstavních prostorách Rudolfinu. Od roku 1919 tam byly kanceláře a koupelny pánů poslanců parlamentu, po válce to bylo sídlo HAMU. Po rekonstrukci 1989–1992 byly výstavní prostory obnoveny do podoby před rokem 1919, ale nevědělo se, čím je naplnit. Protože naposled tu visely obrazy Společnosti vlasteneckých přátel umění a Krasoumná jednota tam pořádala výstavy. Přišel jsem s ideou Kunsthalle, o níž si myslím, že je nezbytnou součástí muzeálního a galerijního systému.

V první polovině devadesátých let doznívala revoluční doba v tom smyslu, že se věci děly tak, jak si to dnes nedovedeme představit: věcně, čistě, objektivně, rozumně...

A ministerstvo kultury na to dalo dokonce poměrně značnou částku do rozpočtu České filharmonie. S filharmonií jsme se tehdy spojili z ryze praktického důvodu, kvůli budově, a aby mohl být využit společný správní management.

Budova Rudolfinu, která vypadá jako zmenšenina velkých slavných muzeí, jaká byla v módě v poslední třetině 19. století, je naplněna státní institucí Domu umění neboli Kunsthalle, vystavující především nejsoučasnější, aktuální umění. Máš to určitě dobře promyšlené, přesto se zeptám: nehodilo by se do těch kanonických lépe sálů přeci jen něco jiného?

Na okně v mé kanceláři leží hromada katalogů výstav, které se v Rudolfinu konaly v prvním desetiletí 20. století v rámci Moderní galerie. V budově Rudolfinu bylo od konce 19. století v

galerijní části prezentováno vedle sbírky Společnosti vlasteneckých přátel umění především aktuální současné umění formou krátkodobých výstav. Od počátku 20. století do první světové války tato činnost kulminovala prezentací mnohdy velkých jmen tehdejšího umění, jako E. Schiele, O. Kokoschka, P. Picasso, A. Derain, G. Courbet, E. Manet, M. Chagall, H. Matisse, G. Braque, P. Klee a řada dalších, což dodnes tvoří historický základ mezinárodní orientace na špičkové projevy výtvarného umění současnosti. Tedy přímá paralela toho, co se i nyní děje v Rudolfinu. Živá Kunsthalle, vystavující současné umění. Tato budova tedy nikdy nebyla zatížená tím historismem, o kterém se teď mluví v rámci podivného staromilství.

Ta budova má historismus vtělený v designu, ale od počátku byla naplněná něčím jiným.

Dokud tu bylo výtvarné umění, což bylo od postavení budovy v roce 1885 do roku 1919 (částečně až do roku 1929), tak to bylo umění současné.

Rozpor mezi designem budovy Rudolfinu a současným uměním, které se v té budově vystavuje, samozřejmě s desetiletími postupně roste – když tu měl pronajatý sál Chittussi, bylo to slohově přeci jen konzistentnější. Připadá ti, že ten rozpor funguje jako otvírák, tedy že lidem pomáhá nastavit mysl? Nebo si toho už dnes nikdo ani nevšimá?

Na tuto otázku neexistuje jednoduchá odpověď. Myslím, že velkou roli hraje individuální nastavení jak diváka, tak i vystavujících umělců. Do toho vstupuje ještě i dobové nastavení a kontext, který může vyznění výrazně posunout. Jisté je, že dobře uchopený rozpor může otevřít nečekané perspektivy i nové způsoby čtení věcí, které se zdály být již pevně usazené. Doposud jsme prezentovali nesmírně širokou škálu uměleckých projevů a myslím, že většina v daných podmínkách uspěla, i když to mnohdy bylo velmi těžké.

Ano, jako návštěvník musím říct, že někdy je vidět, jak to je těžké.

Ale ještě pořád je to výzva a úžasná možnost: postavit prostor a díla buď do neutrálního vztahu, případně do kontrastu nebo do souznění. A to je něco, co nám tzv. white cube nenabídne a z podstaty své záměrné neutrální sterility nabídnout nemůže. Nemluvě o adaptovaných obytných budovách, barokních palácích a gotických kláštorech, eventuálně skladištích pro komerční prezentaci vzorků zboží. Je třeba znovu a znovu připomínat, že Rudolfinum je jedna z mála budov, která byla od počátku důsledně a poučeně promyšlena, projektována a také postavena jako galerie umění se vším, co k tomu patří.

Doposud jsi uspořádal téměř osmdesát výstav. To je opravdu hodně. O kvalitě tvé práce svědčí nejlíp asi to, co vyvolal před dvěma lety útok Vladimíra Darjanina. To jsou podle mého mínění daleko lepší hodnocení než audity a podobné věci. O kvalitě a významu Rudolfinu v Česku není třeba mluvit, takže položím trochu agresivně jubilejní otázku: Dosáhl jsi toho, čeho jsi chtěl dosáhnout?

Já ještě nejsem na konci, takže chci jít dál.

Tak zatím?

Zatím určitě. Jsem si vědom toho, že jsem dostal příležitost, jakou nedostal žádný jiný kunsthistorik v České republice. Totiž na zelené louce založit novou galerii a mít přitom úplně volnou ruku v tom, jak dělat to, co dělám. Navíc jsem měl téměř vždy nikoliv mimořádný, ale určitě dostačující rozpočet, abych mohl realizovat to, co jsem chtěl.

Tys tu příležitost jen tak pasivně nedostal, ty sis ji vyjednal, zjednal.

Já to беру tak: tím, že jsem vyhrál konkurz, jsem dostal příležitost, za kterou jsem vděčný. Taký musím zdůraznit, a to není pochlebování, že ministerstvo kultury se k nám chovalo jako kulturní instituce, v porovnání s tím zbytkem, co tady vidíme.

To je pochvala!

Ministerstvo se, přes všechny výkyvy, ke svým institucím chová extrémně kulturně, zvláště když to porovná s chováním krajských úřadů ke krajským galeriím nebo městských úřadů vůči městským galeriím. V tomto ohledu je ministerstvo kultury vzorem. Jeho vládní konzervativismus má svůj půvab i výsledky.

Jaký smysl má provozovat náročnou kulturu, která nemá šanci vyhovět demokratickým měřítkům většiny?

Potřeba kultury není samozřejmá, není vrozenou výbavou každého. Demokratická měřítka většiny nelze tedy ve vysoké kultuře uplatňovat, což bychom po tom, co se u nás odehrávalo třeba v padesátých letech, měli vědět a pamatovat si to. Náročná kultura by naopak měla sloužit k větší stratifikaci společnosti, nikoliv být znivelizována na úroveň chabého průměru. Na svém postavení a hlavně úrovni pracuje každý sám, ale měl by mít příležitost si brát i z neobvyklé, mimořádné úrovně, měl by mít možnost se dostat i k hlubokým prŮnikům. Je samozřejmě otázka jak a co nabízet. A také kde. Pro řadu kolegů je nabídka výstavy v lifestylovém časopise zcela za hranicí přijatelného, ba představitelného. Ovšem, co když to funguje a zmiňovaný prŮnik v pustině konzumu umožní někomu otevřít netušené obzory? Nemluvě o edukaci pro školní mládež, jež je úhelným kamenem pro cokoliv, co se bude odehrávat zítra. Myslím, že důsledky devastace všešlé z doby tzv. socialismu jsou naprosto zřetelné a není důvod je prohlubovat, ne-li opakovat. Takže nezapomínejme se měřítkem většiny, ale pokoušejme se alespoň nabízet, ne-li prosazovat to nejlepší, co jsme schopni zvládnout, promyslet, zkoncipovat, vystavit, financovat.

Moje otázka směřovala právě k tomu: Jak vysvětlit politikům, že pouhých 1,49 % obyvatelstva, které se aktivně zabývá kulturou, si zaslouží takové finanční výdaje?

Myslím, že problémem není umět teoreticky něco zdůvodnit, ale uměleckou, duchovní i intelektuální hloubku, tento mimořádný umělecký výkon nabídnout a smysluplně zprostředkovat co nejširšímu publiku, aby si samo vybralo, zda se chce zapojit nebo ne. Neselektovat předem, nemít pocit vlastní výlučnosti dané dotykem s čímsi velkým, což je častý případ zvláště u kunsthistoriků,

který vede k určité odtažitosti od prachu obyčejných cest. Chci-li tedy politiky přesvědčit, pak ale musím mít za sebou nějaký výkon, něco, co je přesvědčí, fakta uchopitelná i na jejich úrovni. Tedy třeba počty návštěvníků, mediální ohlasy, živý ohlas na veřejnosti, vyvolat ve veřejnosti potřebu toho, co děláte. To vše je ovšem někdy u kolegů chápáno jako vpád nízké, nečisté ulice do skleněných věží jejich výlučného vědění. Při slově bankéř se většina mých kolegů otrásá (levicovým) hnusem. Je pozoruhodné, jak tato bolševická rétorika o kapitalistech z Wall Streetu hluboko zakořenila.

Chápu, ale vytrvale zopakuju otázku: Proč má stát dávat vůbec nějaké peníze na kulturu, jestliže je to pro tak málo lidí?

Protože v české společnosti v porovnání se západní Evropou stále ještě chybí několik pater, těch nejvyšších. Protože kulturní elity samy o sobě jsou důležité pro fungování společnosti, jsou kořením, byť by to byla jen tři zrnka, aby celá společnost fungovala. Pět mnichů se v klášteře modlí za lidstvo, a ono to funguje, a dokonce o těch mniších ani nikdo nemusí vědět.

Prakticky to pak jde přes lifestylovou rovinu...

Vůbec nemusí, ba ani by v normálně strukturované společnosti nemělo, ale upřímně v tuto chvíli a zde to je docela efektivní cesta, i když nikoliv jediná a rozhodně ne nejlepší. Ale vždyť jde o informaci o výstavě, a ta přece není konzumní ani lifestylová! Páni kunsthistorici, milí kolegové, je mně líto, ale pro je pro mě někdy cennější krátká noticka v lifestylovém časopise, ať si o něm myslím cokoli, než sáhodlouhý rozbor v odborném časopise, pokud ho čte zase jen tzv. odborná veřejnost. To je přesvědčování přesvědčených. Umění je dostat tento rozbor mezi širokou veřejnost. Ovšem pokud ho vůbec někdo napíše.

Tvůj odstup od teoretiků a kunsthistoriků je známý a projevuje se to mimo jiné i v tvé distanci od UHS, která nás mrzí. Když tu teď tak voláš proti kunsthistorikům, tak mi připadá, jestli to není trochu víc rétoriky než skutečného obsahu, protože vím, že s řadou teoretiků spolupracuješ velmi dobře?

Osobně nevidím důvod být členem jakéhokoliv spolku. Vyjma církve nejsem členem ničeho. Ale k otázce. Považuji za důležité si vybírat spolupracovníky, o nichž se domnívám, že by mohli být přínosem pro naši práci. Skutečně přemýšlím, jak vtáhnout do práce v Rudolfinu víc teoretiků, a myslím, že se mi to v posledních letech daří. A nemusí to být jen kurátoři, důležití jsou i ti, kteří jsou ochotni se zapojit do doprovodných programů. Byl jsem velmi zklamán v prvních deseti letech. V koncepci, kterou jsem předložil výběrové komisi, byla představa práce zásadně jen s hostujícími kurátory. Protože když bude v Rudolfinu zaměstnán specialista na Picassa, tak může udělat dvě výstavy Picassa, ale co dál? Myslím s tím kunsthistorikem, ne s tím Picassem, ale s tím vlastně taky. Mnoho kolegů jsem vyzýval, mnohé opakovaně, aby přišli s nějakými projekty. Jenže jsem se setkával jen se zdvořilým mlčením. Nejdříve jsem se začal víc obracet na Západ, později se

mi začalo dařit i doma. Opravdu netrvám na tom, že bych musel všechno kurátorovat sám, ve skutečnosti bych chtěl dělat tak jednu výstavu ročně.

Jedna akce ročně je rozumné množství, které se dá zvládnout do hloubky.

Tato otázka se dotýká hlubinného a prakticky skrytého problému galerijního provozu obecně. Žádná galerie nebo muzeum nemůže pořádat výstavy jen tehdy, když má připravený, zafinancovaný a do hloubky zpracovaný projekt, o němž se dá důvodně předpokládat, že bude přínosem po odborné stránce a zároveň i divácky přitažlivý. Většina galerií a muzeí si prakticky nemůže dovolit mít byt' i jen krátkou dobu zavřeno jen proto, že odborně pracuje, ale ještě není s prací hotovo. Jistě, dá se říci, že výtvarného umění je v současné době tolik, že je spíše problém, co nevystavit, nehrát, nevydávat, že je stále kde brát, že všeho je nevyčerpatelný nadbytek. Základním problémem nutnosti stálého a poměrně vysokého tempa vystavování jsou ale finance. Zřizovatel, i ten nejosvícenější, ovšem peníze nenabízí, je třeba o ně poměrně tvrdě bojovat. Platí železné pravidlo, že pokud jednou o nějaké peníze přijdete, nemáte téměř šanci je už někdy v budoucnu dostat zpět. Je na vás stále vyvíjen tlak přinejmenším na udržení počtu návštěvníků, kteří jsou ale konec konců také zdrojem peněz – a velmi důležitým zdrojem. Diváci jsou samozřejmě tím nejdůležitějším článkem, vždyť pro koho jiného se výstavy dělají?! A eventuální sponzoři se řídí především počtem „zasažených“, tj. opět počtem návštěvníků, a dále mediálními ohlasy, ovšem nikoliv články v odborných časopisech. K čemu tato situace vede? K velkému tlaku na stálou, nekolísající produkci vysoce kvalitních, ale také vnějškově atraktivních projektů s minimálními náklady a maximálními výnosy. Podívám-li se do dějin Galerie Rudolfinum, pak by takový ideální rok byl složen třeba z Hnízd her P. Nikla, výstavy F. Skály, Dekadence a filmů A. Warhola. K tomu doprovodné programy jako k Drtikolovi, Nan Goldin nebo v poslední době k výstavě Kontroverze. Jenže takhle svět výtvarného umění nevypadá, takový není, tak nefunguje. Rozhodně je třeba věnovat velkou pozornost také například subtilním otázkám kreativity, jako jsme měli možnost vidět například ve filmu Three Windows v malé galerii v roce 2001, nebo čemukoliv podobnému. A tady není otázka, jak přitáhnout diváka, neboť je z podstaty jasné, že se jedná o výrazně menšinový žánr, který je ale životně nutný, třeba jako lyrická poezie. Šel bych ještě dál. V Čechách existuje člověk, který je schopen přebásnit gaelská čtyřverší z 8. až 14. století do češtiny. V daném systému, který extrémně preferuje prakticky jen ekonomická kritéria, je tento člověk odsouzený k smrti hladem, pokud by se měl žít pouze tím, co umí. Takže otázka nezní jen, jak přitáhnout diváka, ale i jak přitáhnout finance, k čemuž je ale třeba důrazně dodat požadavek zachování vysoké odbornosti, ba citlivost k subtilnosti třeba oněch čtyřverší, jež mohou být v tomto případě obecnou paralelou něčeho, co nepotřebuje křičet, co svou hloubku projevuje svým způsobem. Jedna z dalších cest, jak se dostat relativně hluboko za relativně levný peníz, je například interdisciplinární komunikace, třeba pořádání přednášek směřujících k nastolování a vysvětlování kontextuálního

rámce dané výstavy, která ale musí mít přece jen mimořádné parametry. Jinými slovy místo bombastického povrchu se ponořit více a hlavně hlouběji do podstaty předkládané tvorby. Krátce: systém doprovodných programů, které považuji za velmi významnou součást galerijní práce.

Ale teď trochu drsnější otázku. Já vím, že ještě nekončíš, ale komu hodláš Rudolfinum předat?

To je otázka, o níž přemýšlím už asi deset let, ale odpověď neznám. Mám velký zájem i na tom, abych mohl někomu předat know-how, které mám, mraky kontaktů, které jsem si za ta léta vybudoval. Je jasné, že když se pokouším osmnáctým rokem vytvářet určité hodnoty, tak bych byl velmi nerad, aby mým odchodem to celé spadlo a zmizelo. Je třeba vědět, že Rudolfinum nefunguje jen tak samo od sebe, jeho existence není zase až tak úplně samozřejmá. Potřebuje stálou péči.

Další téma, na které jsem opravdu zvědavá, je: a co Čína?

To už je pryč, myslím, že v této oblasti už máme prakticky odpracováno.

Tak o tom něco pověz. Ty jsi přeci nepřifukoval bublinu, ale dělal jsi tu něco podstatného?

To doufám, že jsem nepřifukoval bublinu, ale jde o to, že ta věc už je svým způsobem vyčerpaná.

Pro evropského diváka a jeho ochotu se tím zabývat jsme vyčerpali téměř všechno. Prostá data: mezi lety 1997 až 2008 jsme uspořádali pět velkých výstav současného čínského umění, vystavili víc než 1000 děl od asi 60 čínských umělců. Myslím, že málokde v Evropě bylo k vidění víc.

Kdybych byl opravdovým teoretikem, lépe řečeno specialistou, tak bych se ještě některými oblastmi zabýval. Například současnou čínskou malbou. Schválně říkám čínská čínská, protože to je čínská malba pro Číňany. To je obrovská oblast, která je v Evropě sice prezentovatelná, ale obávám se, že by našla pouze minimum diváků. Rozumět jí totiž znamená akceptovat určitou tradici, specifické znaky, velmi složitý systém a specifický příběh uměleckého vyjadřování, jejich vlastní teorii, mentalitu, apod. Zkrátka zásadní kulturní, ale i jazyková bariéra. Mluvím o té části čínského umění, která přímo navazuje na pět tisíc let vývoje čínské malby, o pokračování nebo spíš vyústění tradiční čínské tušové malby. Průšvih je, že zrovna tato oblast je díky posledním přibližně padesáti letům neuvěřitelně kontaminovaná a penetrovaná takzvaným socialistickým realismem, navíc orientálního typu, jenž je lepkavý kýčem.

To je to, co vystavovala před několika lety Národní galerie?

Přesně tak. Ve výstavě bylo oportunisticky zamícháno pár autorů, kteří patří k uznávaným i na Západě. V našich výstavách jsem si naopak dával velký pozor, aby bylo naprosto jasné, kdo kam patří. Kdo se v tom ale nevyzná, je ztracen, a Národní galerie záruku neposkytla. Rozdíly jsou někdy velmi subtilní. Ve zmíněné výstavě byly ale i jiné chytáky, které bez interních informací nebyly rozpoznatelné. Jediný příklad: Ve výstavě byly zamíchány třeba i obrazy náměstka ředitele čínské národní galerie, jistého Ma Shu-lina. Pan ředitel byl samozřejmě hlavním kurátorem, ovšem zmíněný náměstek celou výstavu organizoval. Myslím ale, že v pořádající instituci to nebylo nic

neobvyklého.

Nedávno jsem četla v taz hodně skeptický článek na téma Aj Wej-Wej: jestliže je tu čínská čínská a čínská světová malba, co z nich západní svět vůbec dokáže vnímat? Není to nakonec jen hra na vzájemný kontakt?

Aj Wej-Wej je dnes už skutečně poněkud problematický. Ale k otázce. Zastávám názor, že skrze tu západní čínskou kulturu má Evropa, pokud bude ochotna vyvinout určité úsilí, naprosto jedinečnou příležitost a možnost uvidět sebe samu skrze prizma jediné neevropské, autochtonní umělecké kultury. To je něco naprosto jedinečného a vzácného, ovšem Evropané se do této konfrontace moc nehrnou.

Takže ve chvíli, kdy nám tady Čína přímo klepe na dveře, ty už jsi s tím skončil?

Nemám v současné době dojem, že klepe na dveře. Naopak. Spíše se zdá, že se stáhla zpět. Ovšem já jsem s tím skončil i proto, že se domnívám, že pro dramaturgický profil galerie není dobré, aby se tak intenzivně věnovala jednomu, poměrně vyhraněnému tématu. Pět výstav během deseti let je opravdu hodně. Snažím se stále prokousávat spíš současným světem západním a dostat se do jiných vrstev ve smyslu hlubších vazeb na problematiku čitelnou i z našich pozic. Mám připraveno několik projektů, které by se měly dotknout vysloveně živých věcí. Pro rok 2012 připravuji velkou výstavu současné britské postkonceptuální malby, kde dotyky s hyperrealismem, klasickou akademickou malbou 19. století, obecně s historií uměleckého vyjadřování tvoří podstatný proud. Myslím, že toto je zrovna téma, které by mohlo velmi dobře zarezonovat i v Čechách, kde je řada tvůrců jdoucích již delší dobu obdobnou cestou. Navíc britské umění tady řadu let nikdo v širším přehledu neprezentoval. Podobným projektem je určitý výsek z tzv. lipské školy, což jsou všechno – podobně jako Britové – čtyřicátníci, maximálně padesátníci, to znamená něco, co opravdu žije a co je už ale i dostatečně vyzrálé. V lipské škole bych se chtěl pokusit na dílech pěti umělců postihnout problém Východního Německa, který jsme schopni oproti Západní Evropě mimořádně dobře číst. To mně připadá podstatně zajímavější, než se dnes zabývat čínským uměním, i když mám i dnes v záloze několik malířů, kteří by podle mě pořád stáli za prezentaci. Myslím ale, že bude přínosnější, pokud svou pozornost upřu třeba pro změnu do Japonska. Téma neexistence pojmu kýč a důsledky tohoto amorfního stavu na japonské umění považuji za docela přínosné a mám v hlavě jeden projekt, který by tuto specifickou situaci mohl velmi dobře ilustrovat. Navíc by se dramaturgicky výborně spojil se současnou prezentací obdobného problému v díle Davida LaChapella, který sice přichází z opačné strany Tichého oceánu a hlavně čerpá z naší umělecké tradice, ovšem způsobem, který nemá k tomu japonskému příliš daleko.

Z tvých projektů z nedávné doby mám pocit, že sdílíš evropský posun od vystavování uměleckých děl k tomu, čemu můžeme souhrnně říct vizuální kultura?

Určitě, i když bych neviděl tak velký rozpor mezi uměleckým dílem a vizuální kulturou, mě zajímá

obsah, téma, sdělení. Pro mě je umělecké dílo převážně médium informace. Debaty o dotyku štětce – mimochodem třeba v Číně jsou toho celé knihovny – nebo u nás o konceptuálním umění nepovažuji za tolik důležité, protože je to pouze formální prostředek. Za daleko podstatnější považuji téma, které samo umění přináší a specifickým způsobem podává, interpretuje. A jak se toto téma mezioborově reflektuje, tedy jak překračuje hranice světa výtvarného umění. Protože sám svět umění je dost nudný, zvláště je-li egocentricky orientovaný. Chtěl bych vědět, co veřejnosti přináší pocitecky nějaké umělkyně, která se probudí a musí nás seznámit se svou postelí nebo si jde stoupnout s aktovkou před školu.

Ty máš evidentně velmi přesnou představu o tom, jak vést takovouto galerii, tedy pardon, dům umění. Kde bereš sílu pokračovat, když se pohybuješ v prostředí, které to ne vždy přijímá a chápe?

Spíše mám problém s nedostatkem času. Jsem poněkud neklidný člověk, i když teď už si připadám jako úplná mrtvola, proti tomu, co jsem byl dřív...

Že by přece jen ta šedesátka?

Snad. Ale já přece nemůžu sedět doma, co bych tam dělal?

A co možnost učit?

Abych pravdu řekl, tak učení pro mě asi není, i když přednáškám o výstavách se nevyhýbám.

A teď ještě jedna feministická otázka: Tvoje manželka je pro tebe zjevně důležitou osobností.

Proboha, na tom snad není nic feministického! Ona je samozřejmě můj, mimo jiné, intelektuální partner, jediný člověk na světě, s nímž diskutuji nejširší okruhy otázek, i odborných, jako s nikým jiným, což asi ale není nic výjimečného. I když není kunsthistorička, nebo právě proto, neboť odborně i pracovně patří do úplně jiného světa, což považuji za základ naší diskuse. Otázka je, jestli tomu tak je i naopak.

Předposlední otázka. Já mám posledních dvacet let čím dál víc pocit, že jsem sice v sedmdesátých a osmdesátých letech žila v této zemi, ale jakoby ne. Neznám televizní seriály, populární hudbu Michala Davida, a tak dále. Zkrátka jsme tehdy žili ve vlastním kulturním světě, i když kontakty se západem byly tak strašně omezené. Dalo se aspoň něco číst, poslouchali jsme desky, ale výtvarné umění se takhle zprostředkovat dá jen hodně omezeně.

V polovině osmdesátých let jsem v ateliéru svého přítele, kde jsem přespával, když jsem byl v Praze, objevil časopis Art in America, kde byla reprodukce díla, které nějakou dobu předtím vystavil jeden významný český umělec. Byla to poměrně přesná kopie toho díla, bohužel jenom z laminátu, to původní bylo z bronz. Prostě opisovalo se.... S vědomím, že se k originálu prakticky nikdo nemůže dostat. Ovšem důležitá otázka je, jak se opisovalo. Intence původního díla, nebo jen povrchní formální znaky? Bylo by zajímavé porovnat například osobní postoje německých Neue Wilde, často hodně levičácké generace Immendorfa, Lüppertze, Baselitze a dalších s intelektuálními

a politickými názory českých malířů, kteří na jejich tvorbu těsně navazovali, nechci-li přímo říct, že opisovali. Ti, co malovali prakticky stejným způsobem tady u nás, to byla šedá zóna, jež se ve své dobějevila většinou zdánlivě trochu doprava. A teprve s koncem roku 1989 a hlavně v letech následujících se ukázalo, že to, co je u nás zdálo tendovat doprava, je pořád ještě dost levice, protože skutečná pravice je někde úplně jinde. Krátce, velmi obdobnými formálními výtvarnými prostředky řešila každá skupina něco úplně jiného. Byl by to rozhodně velmi zajímavý námět na výstavu.

Tím se dostáváme k něčemu, co je podle mne v české společnosti jedno z vážně nejživějších témat: co jsme to vlastně za minulého režimu žili? Právě v konfrontaci s východním Německem by se dost otázek otevřelo. Zatím se toho dost bojíme, například knihy Ingo Schulze tu nemají ohlas. Je strašně těžké tu dobu správně popsat a pochopit, chce to nějakou míru insiderství, ale zároveň odstupu. Naše generace je toho s velkou opatrností trochu schopná, ale musí spolupracovat s mladými, aby se na nás dívali zvenčí – trochu jako ti Číňané.

Naopak, já bych to klidně otevřel, protože známe ještě osobní historie těch umělců, se kterými jsme se stýkali dvacet, třicet let, máme autentické zážitky a prožitky z té doby, což je velmi důležité. Otázka je, zda by to ještě někoho zajímalo. Dnes se velmi těžko vysvětlují například subtilní rozdíly v názorech lidí ze šedé zóny a disentu, ba ani mezi mainstreamem a disentem nebyly ani zdaleka tak velké rozdíly, jak si dnes mnohdy snažíme namlouvat. Dnes mám naopak pocit většího rozdílu mezi tím, co je mi/nám dnes předkládáno jako popis tehdejší situace, a tím, co jsem já sám žil, zvláště když si poctivě připustím skutečnou realitu tehdejšího konání, myšlení i činění. Zkrátka (dnešní) interpretace versus (tehdejší) realita, byť subjektivně žitá. Výborný příklad tohoto rozdílu je například hodnocení tzv. „Bruselu“ v souvislosti s nedávnou výstavou. Dnešní výkřiky o tehdejší světovosti a světobornosti našeho výkonu, který ohromil svět, mi připadají v nekonečném nesouladu s tím, jak se mi „Brusel“ jevil ve své době, i když jsem byl ještě hodně mladý. Dnešní interpretace mi nepřipadají o nic míň tendenčně (vlastně až ideologicky) zkreslené než ty tehdejší. A že to tehdy soudruzi uměli podat! Takže stručně: určitě jsme žili autentickou realitu a prakticky stejně bohatý života jako kdokoliv jiný a prakticky kdekoliv jinde. Oni měli jahody v únoru a my třeba Tuzex.

I když nemáš pedagogické sklony, tak doufám, že většina čtenářů tohoto rozhovoru bude patřit k takzvané nastupující generaci českých kunsthistoriků. Co bys jim vzkázal?

Ať to nevzdávají a nenechají se otrávit. Kunsthistorie nemusí být ezoterická katedrální věda pěstovaná ve skleněných věžích domnělé duchovní a intelektuální výlučnosti. Naopak. K jejímu výkonu je potřeba vysoké sociální inteligence a řady velmi praktických dovedností, znalostí, pokory a hlavně úpornosti. Je třeba si stále uvědomovat, že na nás nikdo nečeká, nikdo nás nepotřebuje a

naše projekty stojí spousty peněz, o nichž si většina myslí, že by se daly užít jinak a hlavně lépe.
Budujme ta vyšší patra.

(kratší verze vyšla v tištěné podobě Bulletinu UHS 2/2011)