



BULLETIN 1 | 2012

Vratká stabilita soudů – proměny stálých expozic

Rozhovor s profesorem Petrem Wittlichem

Recenze knihy Rožmberkové



Spolkové aktuality	3
Téma: Vratká stabilita soudů – proměny stálých expozic	
ÚVOD	
Martin Vaněk – Ondřej Chrobák	4
ČAS NA ZMĚNU	
Yvona Ferencová	5
STÁLÁ EXPOZICE – NEZBYTNOST, NEBO ANACHRONISMUS?	
Kaliopi Chamonikola	8
STÁLA EXPOZÍCIA ALEBO KOĽKO MUZEALIZÁCIE ZNESIE 20. STOROČIE?	
Dušan Buran	10
BYL JEDEN DOMEČEK... ROZHOVOR S PROFESOREM PETREM WITTLICHEM	
Otto M. Urban	12
RECENZE KNIHY ROŽMBERKOVÉ. ROD ČESKÝCH VELMOŽŮ A JEJICH CESTA DĚJINAMI	
Hynek Látal	16
Odborná setkání	
DOBROSLAV LÍBAL – VĚDEC, PEDAGOG A PAMÁTKÁŘ (1911–2002)	
Vojtěch Kašpar	19
MISCELLANEA SEPULCRALIA ET EPIGRAPHICA	
Jiří Roháček	20
ČESKÁ AVANTGARDA V HOUSTONU	
Lenka Bydžovská	21
SVATÁ ANEŽKA A VELKÉ ŽENY JEJÍ DOBY	
Tomáš Valeš	22
OBNOVA BUQUOYSKÉ KULTURNÍ KRAJINY	
Sylva Dobalová	23
TŘETÍ ZASEDÁNÍ K PROBLEMATICE PÍSEMNÝCH PRAMENŮ V DĚJINÁCH UMĚNÍ	
Kristýna Brožová	23
HABSBURSKÁ KONFERENCE VE VÍDNI	
Ivan P. Muchka	24
BALDASAR FONTANA DA CHIASSO 1661–1733. LA SUA ARTE IN EUROPA	
Martin Krummholz	25
ZNÁMÝ NEZNÁMÝ NICOLAUS PACASSI	
Martin Krummholz	26
ČLOVĚK A STROJ V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ	
Helena Gaudeková	27
SOUBĚŽNÁ ZKOUMÁNÍ – UMĚNÍ A VIZUÁLNÍ KULTURA STŘEDNÍ EVROPY V RANÉM NOVOVĚKU	
Radka Miltová	29
ZAHÁJENÍ PŘÍPRAV VÝSTAVY UMĚNÍ GOTIKY A RANÉ RENESANCE VE VÝCHODNÍCH ČECHÁCH	
Ivo Hlobil – Milan Dospěl	30
Obituaria	
VZPOMÍNKA NA JARMILU VACKOVOU	
Olga Kotková – Lubomír Slavíček	30
IN MEMORIAM MILANA TOGNERA	
Ladislav Daniel	32

Významná životní výročí

Na obálce: Bernhard Leitner, *Prostorová reflexe, zvukově-prostorová socha, 2010, a retábl sv. Ducha, Norimberk, 1448. Juxtapozice na výstavě „denken“, Kolumba, Kolín nad Rýnem, 2011–2012 (detail).*

© Kolumba, Köln / foto: Lothar Schnepf

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Zveme všechny členy Uměleckohistorické společnosti

na **Valnou hromadu UHS**, která se koná 1. června 2012 v posluchárně č. 200 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (Praha 1, nám. Jana Palacha 2) od 9.00 do 15.00.

9.00 registrace, platba příspěvků a prodloužení členství.

9.30–11.30 spolkový program: zprávy výboru, předání Ceny UHS, Ceny Josefa Krásky a Baderova stipendia, různé.

13.00–15.00 odborný program: diskusní odpoledne na téma Způsoby financování muzeí a galerií, věnující se fi-

nancování veřejných galerií a roli komerčního sektoru. Zatímco panelová diskuse, která v polovině ledna proběhla na VŠUP problém komercializace veřejných galerií pouze otevřela, setkání Uměleckohistorické společnosti se v návaznosti na ni pokusí hledat možná řešení. Tři tematické bloky si kladou za cíl popsat stávající situaci v České republice, ukázat na zahraniční modely fungování a na etickou stránku dotyčné problematiky. Diskusi budou moderovat Johana Lomová (VŠUP) a Marcel Fišer (za výbor UHS).

Umění a politika: IV. sjezd historiků umění

Brno, 13.–14. září 2012

Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
(Arna Nováka 1, budovy C, D)

Přihlášky

Prosíme zájemce o účast na sjezdu, aby se závazně přihlásili pomocí formuláře na webové adrese <http://www.dejinyumeni.cz/>, nebo poštou na adresu Uměleckohistorická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Husova 4, 110 00 Praha 1.

Ubytování

Pro účely IV. sjezdu UHS je zamluveno 100 ubytovacích míst v hotelu Garni, Vinařská 5, 603 00 Brno. Předběžně je objednáno 65 míst v levnější a 35 míst dražší kategorii (v ceně snídaně).

ceny:

– 1 020 Kč dvoulůžkový pokoj; 820 Kč jednolůžkový pokoj v levnější kategorii

– 1 220 Kč dvoulůžkový pokoj; 920 Kč jednolůžkový pokoj v dražší kategorii

Zájemce o ubytování prosíme o potvrzení do **15. 8. 2012** e-mailem na adresu klaskova@skm.muni.cz (paní Ilona Klašková)

Předběžný program:

I. SEKCE: UMĚNÍ, MOC A POLITIKA

Jiří Kroupa, Úvodní slovo

Ondřej Jakubec, Výzdoba rožmberské vily Kratochvíle jako výraz vladařské a manželské autority

Mariana Dufková, Pozdní výtvarné dílo Josefa Čapka a jeho poválečné reflexe

Marek Krejčí, Za nové umění? Boj o socialistický realismus jako pole vztahů mezi státem a umělci

Petr Vaňous – Iva Mladičová, Jan Kotík: Ano i Ne aneb Důležitost metody

Kateřina Horníčková, Paralely a výzvy humanitně-vědní a kulturní politiky v České republice a v Evropě 2000–2012 a dále

II. SEKCE: UMĚNÍ, LITURGIE A NÁBOŽENSKÉ AKCE VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Jan Klípa – Aleš Mudra, Úvod

Daniela Rywiková, „Oculostuos ad nos converte.“ Paraliturgie, obraz a vizuální komunikace jako prostředek spásy

Lucie Kodišová, Bylo, nebylo ve svatovítském pokladu. Identifikace zlatnických prací na základě jejich předpokládaného praktického využití

Klára Mezihoráková, Specifické funkční úpravy středověkých kostelů jeptišek na příkladu dvou našich dochovaných chrámů dominikánek

Pavel Suchánek – Tomáš Malý, Karel Škréta, barokní očištěc a percepce obrazu v liturgickém kontextu

Alena Řičánková, Stodola i chrám. Německé kostely v severních Čechách

III. SEKCE: UMĚNÍ A POLITIKA V MIMOEVROPSKÉ OBLASTI

Filip Suchomel, Úvod

Lenka Gyaltsso, Tibetští patroni

Helena Gaudeková, Politika a ženy v díle Cukioky Jošitošiho

Libor Jůn, Fotografie a Blízký východ ve 2. polovině 19. století. Fotografický obraz mezi politikou, uměním a vědou

Darina Zavadilová, Design jako politický nástroj. Produktový design druhé poloviny 20. století na Kubě

Johana Lomová, Zájem o východní filozofii v západním umění poválečné éry. Přisvojení si neznámého jako nástroj depolitizace

IV. SEKCE: UMĚNÍ JAKO PROSTŘEDEK NÁRODNÍ A STÁTNÍ REPREZENTACE

Jindřich Vybíral, Úvod

Vendula Hnídková, Národ a jeho styl

Marta Filipová, Výstava jako symbol národa a státu. Výstava soudobé kultury v Brně, 1928

Martina Pachmanová, Ženská umělecká emancipace a(nebo) státní propaganda? Mezinárodní výstavy českých umělkyní v masarykovském Československu (1930–1939)

Marie Klimešová, Neoficiálně oficiální reprezentace. Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart, Akademie der Künste, West Berlin 1966

Kaliopi Chamonikola, Rozmazané hranice (Mezi uměním, designem a politickým aktivismem)

V. SEKCE: UMĚNÍ VYSTAVOVAT. KURÁTOR JAKO INTERPRET A TVŮRCE

Milena Bartlová, Úvod

Zuzana Štefková, Příliš blízký východ. Pozice kurátora v kontextu blízkovýchodního konfliktu

Helena Musilová, Jiří Valoch. Pozice kurátora v období tzv. normalizace

Karel Císař, Za dějiny výstav. Retroperspektiva, archiv a migrace forem

Martin Vaněk, Náš středověk

Olga Kotková, Pro koho muzea dělají své stálé expozice?

VI. SEKCE: PAMÁTKOVÁ PÉČE V ROCE 2012. HODNOTY – SYSTÉM – ODPOVĚDNOST

Program kulatého stolu, připravovaného Janem Beránkem a Richardem Bieglem, bude upřesněn později.

Téma: VRATKÁ STABILITA SOUDŮ – PROMĚNY STÁLÝCH EXPOZIC

V minulém roce založené Centrum nových strategií muzejní prezentace, které působí při Moravské galerii v Brně, uspořádalo 21. listopadu 2011 kolokvium s názvem Vratká stabilita soudů, na němž vystoupili v první části s úvodem Martin Vaněk a s příspěvky Yvona Ferencová, Kaliopi Chamonikola, Marie Bergmanová a Dušan Buran.

V druhém, odpoledním bloku se pak rozvinula diskuse vedená Ondřejem Chrobákem, do níž se kromě dříve zmíněných řečníků zapojily zejména Alena Pomajzlová, Marcela Chmelařová, Alexandra Kusá a Simona Juračková. Kolokvium se stalo první vlaštovkou debaty nejen o konkrétní podobě stálé expozice umění druhé poloviny 20. století v Moravské galerii, ale také o problematice stále více stagnující akviziční činnosti, kolísající návštěvnosti nebo míře atraktivity a zapojení prvků pop kultury v expozici. Nekladlo si za cíl zmíněné problémy na místě vyřešit, nýbrž otevřít prostor debatě. Předkládáme proto úvod a příspěvky tří řečníků dopoledního bloku (Marie Bergmanová prezentovala svůj koncept expozice Sbírka 1, 2, 3 v Galerii Středočeského kraje, který byl již publikován).

Úvod

Martin Vaněk – Ondřej Chrobák

Kolokvium Vratká stabilita soudů, jehož titul bude v následném textu lépe objasněn jeho autorkou Yvonou Ferencovou, nevzniklo z pouhé potřeby naplnit činnost nově vzniklého metodického centra Moravské galerie, ale ani z naivní představy, že by zde mohly být během jednoho dne vyřešeny problémy prezentace umění, které se zatím do jisté míry podařilo nastínit během různých odborných setkání různého typu a na stránkách – v českém prostředí zatím dost vzácně se vyskytujících – publikací. Tyto pro-

blémy jsou specifické svou neuchopitelností, jež spočívá v mnoha aspektech – od ekonomických problémů společnosti až po personální potenciál samotných institucí. Navrhujeme proto chápat naše setkání jako pokračování odborné debaty na téma stálé expozice a odrazový můstek pro setkání další, která by měla přinést jasnější uchopení dané problematiky. Pohled na problematiku stálé expozice se mění a samozřejmě měnil v průběhu dějin sbírkotvorných institucí. Stručně shrnuto, tato forma prezentace

byla po dlouhou dobu zcela běžnou a samozřejmou komunikací veřejné instituce s divákem. Způsoby, jak probíhala v konkrétních prostorách, jsou již několikrát popsány. Stálá expozice reflektovala vždy to, co bylo obecně považováno za kánon dějin umění. Proměna tohoto oboru by však do jisté míry měla implikovat i změnu v chápání stálých expozic. V našem prostředí se však stále setkáváme s myšlenkovými modely plně ukotvenými v tradičně pojatých dějinách umění, a to i přesto, že nejpozději v souvislosti s otevřením Veletržního paláce v devadesátých letech minulého století se počala diskuse na toto téma, která vyústila například v kriticky laděné publikační činnosti Ladislava Kesnera či Kaliopi Chamonikoly. Je zcela logické, že v této souvislosti se objevila i speciální „muzeologická“ sekce na Prvním sjezdu dějin umění v roce 2003. V příspěvcích, jež zde zazněly, lze rozeznat reflexi situace, jež se do dnešní doby téměř nezměnila, možná spíše přirostla. Tehdejší řečníci se shodují v názoru, že muzea a galerie se ocitají v situaci, kdy musí čelit konkurenci jiných volnočasových aktivit a zájem o ně upadá. Na to je třeba reagovat vytvořením přitažlivého prostoru galerie, kde bude možno zažít něco neočekávaného a ojedinělého. Bohužel zůstalo pouze u proklamací. V praxi jsme se od té doby setkali s poměrně ojedinělými příklady, kde došlo ke konkrétním činům. Galerie Středočeského kraje byla otevřena v roce 2010. Zde byl vytvořen stálý prostor pro prezentaci vlastní sbírky, avšak formou častěji se obměňujících výstav. První výstava byla nazvána Sběrka 1, 2, 3 a její kurátorkou je Marie Bergmanová. V souvislosti s ní se v červnu téhož roku uskutečnil kulatý stůl s názvem Co dál s uměním ve veřejných sbírkách?, o němž podrobně referoval Bulletin UHS 2/2010. Toto odborné setkání problematizovalo hned několik okruhů muzejní činnosti, mimo jiné právě problém stálé expozice. Dagmar Jelínková z Národní galerie v Praze považuje tuto formu za povinnost galerie, jež vychází přímo ze zákona 122/2000 Sb. Naproti tomu zde z úst odborníků, kteří již prošli dlouholetou praxí (například Hana Rousová), zaznělo nekompromisně ostré odsouzení expozice simulující dějiny umění:

„Já si hlavně myslím, že bychom měli přestat se simulací dějin umění. Za každou cenu v každé instituci vnucit divákovi dějiny umění a sugerovat, za cenu zápůjček, že se mu podává správný deskriptivní význam [...] Takže já bych protestovala proti stálým expozicím tohoto druhu a proti stálým expozicím vůbec.“ Toto odborné setkání a vůbec dění v GASK inspirovalo kolokvia, která se konala v dalších regionálních institucích – v Plzni a Liberci – a byla podmíněna projekty nových muzejních budov, kde by měly vzniknout výstavy založené na nových strategických muzejní prezentace. Určitou výjimkou pak bylo setkání s názvem Muzeum umění v dnešní Evropě uspořádané ve spolupráci UHS s CEFRES a Francouzským institutem v Praze, jež reagovalo na diskusi o poslání Národní galerie (viz Bulletin UHS 1/2011). Tématem kolokvia byl primárně způsob řízení tohoto typu instituce. Vyskytly se zde ale zásadní zahraniční příspěvky od odborníků z různých zemí. Jistě velice přitažlivý model v našem kontextu bude projekt Národního muzea ve Varšavě, který zde prezentovala Katarzyna Murawska-Muthesius.

Vedle toho je třeba na závěr připomenout příspěvek Víta Vlnase, obhajujícího stálou expozici, jež pokud je „dobře uspořádaná, věcná, chronologicky a tematicky strukturovaná“, pak bude „nepochybně ještě dlouho pro většinu návštěvníků základním nástrojem k tomu, aby si mohli utvářet vlastní materiálově podloženou představu o vývoji výtvarného umění a nově získané poznatky zařazovat do relevantního kontextu.“

Moravská galerie nyní stojí před úkolem prezentovat české umění po roce 1945 z vlastních sbírek v prostorech prvního podlaží Pražákova paláce. Výsledku se dočkáme pravděpodobně v brzké době. Podobu této expozice bude jistě do velké míry určovat charakter budovy a sbírky. Obecně je možno říci, že se Moravská galerie bude snažit přiklonit k netradičně pojaté prezentaci, avšak jakým způsobem je limitována, do jakých obtíží se může dostat a jaký expoziční klíč nakonec najde, je předmětem tohoto jednání stejně tak jako budoucích, které zorganizujeme v dalších letech.

Čas na změnu

Yvona Ferencová

Ke zrušení Stálé expozice moderního a současného umění s názvem Gesto a výraz došlo v Moravské galerii v Brně závěrem roku 2007. Důvod byl zcela praktický: retrospektivní výstava František Foltýn (1891–1976). Košice–Paříž–Brno. Prázdné prostory po skončení výstavy se aktuálně staly a do současné doby zůstávají otevřenou výzvou, a to nejen k vytvoření expozice nové, ale především výzvou k řešení veřejnosti skryté potřeby instituce zásadním způsobem přehodnotit akviziční strategie. Okolnostmi vzniklé vychýlení ze zažitého normálu rozvířilo řadu otázek týkajících se koncepce a vůbec opodstatněnosti a významu stávajících stálých expozic Moravské galerie v Brně. Těmi krajními jsou: otázka



Pohled do výstavy Za 15, Uměleckoprůmyslové muzeum, Moravská galerie v Brně 2008. Foto: archiv MG

prospěšnosti, intervalů proměnlivosti či jinde chtěné stálé „stálosti“ expozic, s ohledem na status quo sbírek moderního a současného umění sbírkotvorných institucí galerijního typu vůbec. K mnohým okruhům problémů se vyjadřovali účastníci odborných kolokvií, diskusních stolů a konferencí pořádaných různými subjekty, a to opakovaně, protože co zůstává skutečně stálým, je diskutované téma samotné (zvláště pak zafixované devadesátými lety minulého století).



Pohled do výstavy Za 15, Uměleckoprůmyslové muzeum, Moravská galerie v Brně 2008. Foto: archiv MG

Časové rozpětí chybějící části expozice v Moravské galerii v Brně (její první část je trvalou konstantou již od roku 2001) počíná rokem 1942 a končí současností. A zde se dostáváme do centra signalizovaného problému. Moravská galerie v Brně patří k institucím, kde chronologické řazení děl, ilustrující příběh dějin umění, přechází z plynulého rytmu waltzu expozice první půle 20. století v arytmiický free style nechtěných pauz (jinými slovy velkých kvalitativních mezer) hypotetické přehlídky druhé poloviny století a století jednadvacátého. Důvodů roztržitosti a neucelenosti sbírky tohoto časového rozmezí je několik: 1) chybějící akviziční strategie a s tím spojená nesystematičnost nákupů, 2) individuální prosazování subjektivních preferencí kurátorů bez ohledu na komplexnost sbírky, 3) vratká stabilita soudů (vliv ideologie, nedostatečný časový odstup od vzniku díla, často těžko stanovitelná míra ukotvení díla v rámci tvorby umělce v době nákupu, existence poplatných dočasných přechýlení a remaků atd.), a v neposlední řadě 4) insolventnost instituce definitivně bořící možnost navázat na kolekci systematicky budovanou v minulých letech. Pro názornost uvádím shrnující sumář akvizic za minulých deset let (2001–2011, použité zkratky: N – nákup; D – dar; P – převod).

2001: malba/socha	N – 0/0	D – 9/31	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 4/0	D – 16/5	P – 0/0.
2002: malba/socha	N – 1/1	D – 24/8	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 45/2	P – 0/0.
2003: malba/socha	N – 7/9	D – 0/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 10/0	D – 0/0	P – 0/0.
2004: malba/socha	N – 0/1	D – 1/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 0/0	P – 0/0.
2005: malba/socha	N – 1/0	D – 6/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 1/1	D – 0/8	P – 0/0.
2006: malba/socha	N – 0/0	D – 1/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 0/0	P – 6/0.

2007: malba/socha	N – 1/1	D – 0/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 2/0	D – 3/0	P – 0/0.
2008: malba/socha	N – 0/0	D – 2/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 1/0	P – 0/0.
2009: malba/socha	N – 0/0	D – 1/0	P – 0/0;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 0/0	P – 0/0.
2010: malba/socha	N – 0/2	D – 0/0	P – 5/0;
kresba/grafika	N – 77/0	D – 32/0	P – 0/0.
2011: malba/socha	N – 0/0	D – 0/0	P – 18/2;
kresba/grafika	N – 0/0	D – 0/0	P – 0/0.

Ke zcela legitimnímu rozkrytí stavu věcí měla napomoci výstava Všechno...co jste kdy chtěli vidět ze sbírek Moravské galerie v Brně a my jsme vám to nemohli nebo nechtěli ukázat, ambiciózní projekt Marka Pokorného (koncept 2007), který přestože rozpracován a připraven do téměř finální fáze, nemohl být kvůli finančnímu deficitu realizován. Úmysl vystavit vše, co je skryto v depozitáři moderního a současného umění (malba, socha, včetně správce depozitáře), by mohl být právem označen za populistický. Skutečně se mělo jednat o vcelku snadnou výpomoc objasnit a zároveň omluvit stav, který je důvodem váhavého a pro veřejnost i nepochopitelného otálení s přípravou chybějící části stálé expozice. Galerie vystlaná díly řazenými chronologicky podle přírůstkových čísel akvizic s jasným členěním roky nákupů se tak ale zároveň měla stát otevřeným inventářem pro „znalé“ a zvláště pozorné diváky, souhrnem mapujícím zhruba sedmdesát let sbírkotvorné činnosti. Tedy kritika, ale i sebekritika instituce zevnitř s podtextem zviditelňujícím roli zřizovatele jakožto hlavního arbitra určujícího proměny zájmů a priorit státem dotované organizace (startujícím rokem byl zvolen rok 1939, cílem současnost).

Po čtyřech letech čekání na spuštění roky se oddalujícího projektu bylo téměř nezbytné hledat nová řešení, odrazem čehož je i odborné kolokvium Vratká stabilita soudů. Aktuální

interní diskuse k expozici ve výsledku rezignují na představu něčeho chtěně stálého. Čím dál zřetelněji se kloní k variantě proměnných výstav s jasným konceptem.

O tom, jak lze bez předsudků a pokřivených klíšé pohlížet na práci instituce a její akviziční politiku, měla vypovídat konfrontační výstava *Za 15* (2008). Dosavadní model reprezentativních přehlídek typu *Přirůstků XXXX–XXXX* nahradila polemicky formovaná varianta obnažující tvorbu a skladbu jednotlivých podsbírek posílených nákupy

a dary posledních patnácti let. Koncept byl stavěn na třech opěrných bodech:¹ na přísném kvalitativním výběru exponátů vystavených netradičním způsobem (staré umění, moderní a současné umění, fotografie), dále naopak na „ne výběru“ (sbírky kovu, skla, textilu, nábytku, grafický design, keramiky) a v neposlední řadě na komunikaci kurátorů, jejich ochotě spolupracovat, přistoupit na navržený koncept a z něj vyplývající předpoklady – opustit navyklé a naučené způsoby pohlížení nejen na prezentaci děl, hranice oborů, interpretační rámce, ale i hodnotící kritéria výběrů exponátů. Rozdílným záměrům odpovídala odlišná východiska vizuálního schématu výstavy. Jestliže první kopírovalo podobu známých obrazových atlasů *Mnemosyne* *Abyho Warburga*,² druhé se vztahovalo k deponování exponátů podle specifika sbírek (třídění,



Pohled do výstavy Za 15, Uměleckoprůmyslové muzeum, Moravská galerie v Brně 2008. Foto: archiv MG

různé způsoby archivace, katalogizace). Auditorium s malbami,³ oddíl moderního a současného umění, patrně nejkontroverznější část architektonického řešení *Zbyňka Baladrána*, rozkrylo základní princip stavby – jednopohledovost, již v závěsu kontrovala mnohost nestandardních konstelací vystavených předmětů vybízejících k novým interpretacím. Šaty zavěšené na štendrech se samy staly vykřičníky, mixy šperků, skla a keramiky rébusy – co určilo výběr akvizic? Oddíl věnovaný nábytku měl podle původního předpokladu simulovat starožitnictví či bazar se zbožím netříděným uměleckými styly. Cílem výstavního projektu *Za 15* nebylo podlomit stabilní pilíře „kamenné instituce“, ale záměrně otevřít diskusi o jejím fungování a oživit téměř století se táhnoucí rozpravy vedené uvnitř konsorcia historiků umění, a to bez obav z kritiky, které naopak vycházel vstříc.

Série autorských výstav čtyř posledních let dává tušit, jakým směrem se ubírají ve svých úvahách kurátoři jednotlivých sbírek. Projektům typu *Všechno a Za 15* sekundovaly v tomto období další výstavy, například *Příjemné závislosti* (2009), *Možnosti záznamu* (2010), ...a nezapomeňte na *květiny* (2010–2011), *The Best of...* (2011), *Moravská národní galerie* (2011). Znovu či nově otevřených témat nabízel mnoho: prověření funkcí instituce, její význam pro veřejnost, potenciál sbírek, možnosti interpretací, otázky spojené s uzavřeností stylů, revize žánrů, míra reflexe kulturní historie, metodologické rozšiřování hranic vědy o umění. Soustav rovnic s neznámými neubývá. Při koncipování připravované expozice znovu vyvstávají základní problémy. Nastolené otázky produkují další řetězce.



Pohled do výstavy Za 15, Uměleckoprůmyslové muzeum, Moravská galerie v Brně 2008. Foto: archiv MG

¹ Autory konceptu výstavy byli *Zbyňk Baladrán*, *Yvona Ferencová* a *Marek Pokorný*.

² Přestože z odkazu k dílu *Abyho Warburga* ve skutečnosti zůstala jen reflexe vizuální (černé poklady zdí s chaotickými shluky děl) bez dalších dovětek a vysvětlujících informací, byl částečně naplněn obsahem výstavy. Už vstupní knihovna s exponáty sbírek grafického designu a sbírky bibliofilii evokovala Warburgovu „knihovnu otázek“. Formální připomenutí projektu „ikonografie intervalu“ plnilo roli podprahového signálu. Nutno podotknout bohužel jen pro zasvěcené (k výstavě nebyly vydány žádné tiskoviny).

³ V metrové výšce postavená lávka u jedné z obvodových zdí místnosti byla jediným místem, z něhož bylo možné obrazy pozorovat jako obrazový „sumář“ – shrnující zprávu o stavu.

Stálá expozice – nezbytnost, nebo anachronismus?

Kaliopi Chamonikola

Konkrétní dobový společenský, kulturní i umělecko-historický kontext stálých expozic je veličinou, která sehrává v názorech na jejich důležitost, povahu i smysl velmi podstatnou roli. Z hlediska těchto specifických útvarů či forem zpřístupňování uměleckých hodnot návštěvníckému publiku se dnes zcela jistě nacházíme ve zcela odlišné situaci než před asi dvěma desetiletími. V relativně pestré nabídce kulturních výstavních počinů, jichž jsme (i přes chronickou nespokojenost ze strany české umělecké obce) svědky, nejsou dnes, zdá se, expozice právě v popředí veřejného zájmu. Otázkou ovšem je, nakolik to lze vidět jako důsledek stabilizace tohoto „žánru“, tedy projev skutečnosti, že nejnaléhavější potřeby předních institucí byly v tomto směru již uspokojeny a nabídka těchto forem je tedy v současnosti relativně naplněna, popřípadě že expozice jsou v programovém „portfoliu“ příslušných institucí již naprostou samozřejmostí.

Mám-li se pokusit vrátit pár let nazpátek do pionýrského období radikální proměny galerijních institucí, musím konstatovat, že úvahy a problémy, kterými jsme se zabývali v devadesátých letech 20. století, byly, podle mého soudu, diametrálně odlišné. Lapidárně řečeno, hlad po expozicích byl veliký a byly aktuální prioritou. Speciálně v případě Moravské galerie v Brně byla absence expozic – ve srovnání s jinými, šťastnějšími institucemi tohoto druhu – pocítována jako největší handicap jejího úspěšného působení v příslušném regionu. Galerie se, jak známo, několik desetiletí potýkala s vleklými dislokačními problémy. Nedostatečná infrastruktura – chybějící budovy a tedy prostory nezbytné jak pro bezpečné uložení sbírek, tak rovněž adekvátní výstavní a expoziční prostory – byla neuralgickým bodem a výrazně podvažovala rozvoj základních galerijních činností. Tyto skutečnosti byly odbornými pracovníky pocítovány jako nepřekonatelné překážky kulturně-vzdělávací činnosti: co do argumentace neexistovaly podmínky pro plnění standardních úloh muzea, jeho základních rolí (sbírat, ochraňovat a prezentovat), jak to definuje statut ICOM.

První vlaštovkou a příslibem lepší budoucnosti byl zisk budovy Místodržitelského paláce, který byl Moravské galerii do užívání předán těsně po revoluci v roce 1990. Galerie si v této souvislosti jednoznačně formulovala koncepci, v níž měl objekt sloužit jmenovitě pro sbírku starého umění – tedy k deponování a vystavování obrazů, soch, ale také pro sbírku staré kresby a grafiky, která v budově rovněž našla své zázemí. První expozici, výhradně věnovanou středověkému umění, jsme otevřeli v roce 1992. I když byla co do rozsahu poměrně omezená (zaujímal pouze plochu dnešní chodby 1. patra), nepovažuji ji jako její autorka za zbytečnou. V euforii porevoluční doby a v omezenosti kulturních podniků byla nejen

částečným naplněním touhy představit veřejnosti alespoň zlomek z uměleckých pokladů, které velmi dlouho skrývaly depozitáře galerie, ale současně také příležitostí ujasnit si „nanečisto“ výběr klíčových exponátů ve vztahu k nekonkrétnímu prostoru, stejně jako vyzkoušet si práci s prostorem a jeho expoziční možnosti.

Z perspektivy expozičních počinů byl v historii Moravské galerie zlomovým mezníkem až rok 2000/2001. Mluvíme-li o společenském kontextu, nelze pominout, že rok 2000 znamenal v celostátním měřítku vůbec největší „boom“ expozičních aktivit. Zejména mimořádně příznivým okolnostem, spojeným s velkorysým projektem Praha evropské město kultury, vděčí za svůj vznik nové expozice nejen Národní galerie, ale také Uměleckoprůmyslového musea a řady dalších, i když odlišně profilovaných muzejních institucí. V Brně znamenal rok 2000/2001 otevření hned tří expozičních celků: kolekce starého umění nazvaná Pohled Medúzy vznikla v roce 2000 víceméně jako náročnější výstava, protože se v té době počítalo se slibně se vyvíjejícími přípravami stavební rekonstrukce budovy Místodržitelského paláce na Moravském náměstí. Vzhledem k tomu, že se ji bohužel nakonec prosadit nepodařilo, teprve dodatečně – po několikerém prodloužení – přijala „výstava“ statut dlouhodobější expozice a ostatně doposud plní svou roli.

Vlídne přijetí a pozitivní reakci ze strany veřejnosti jistě do značné míry zajistil nápaditý způsob jejího čtení. Není třeba připomínat, že titul expozice byl inspirován obrazem Petra Pavla Rubense Hlava Medúzy, který patří k nejpozoruhodnějším uměleckým dílům ve sbírkách starého umění. Název expozice je nicméně rovněž metaforou výtvarného umění a především jeho schopnosti vyvolávat silné zážitky, budit úžas, dráždil divákovu fantazii. Jsou zde soustředěny nejcennější exponáty evropského umění ze sbírek Moravské galerie v Brně od 14. do 19. století. Svůj prostor zde dostal také kabinet kresby a grafiky, umožňující vystavování prací na papíře a vnášející současně do stabilního expozičního režimu prvek pohybu a změny.

Druhou expozicí, obdobně ideově koncipovanou, byl Prométheův oheň v Pražákově paláci (podle obrazu Antonína Procházky), zaměřující se na českou modernu první poloviny 20. století ze sbírek Moravské galerie v Brně. Rovněž tato „výstava“, plánovaná původně na období asi devíti měsíců (od 21. července 2001 do 28. dubna 2002), přerostla do režimu v podstatě odpovídajícímu „stálé“ expozici. Vzpomínám si, že jsme při propagaci tentokrát již záměrně kalkulovali se snahou nevybudit dojem něčeho stálého či dlouhodobého, ale naopak formátem výstavy stimulovat větší návštěvnícký zájem a časově omezený zážitek.



Expozice *Prométheův oheň*, Pražákův palác, Moravská galerie v Brně 2001. Foto: archiv MG

V listopadu 2001 následovala expozice *Místo paměti, prostor orientace*: expozice uměleckého řemesla, užitého umění a designu v proměnách historie, zahajující po zásadní rekonstrukci provoz Uměleckoprůmyslového muzea. Současně byla doprovázena výstavou *Místo činu*, jež se stala příležitostí kompenzovat v její struktuře chybějící a nesporně důležitý segment designu 20. století. Boj o podobu muzea, který se rozhořel v polovině roku 2000 uprostřed intenzivních stavebních prací, potvrdil původní a dlouho připravované libreto založené na chronologickém principu. Jedním z motivů bylo jednak kontinuální navázání na předchozí expozice Uměleckoprůmyslového muzea a současně jakási koncepční alternativa k materiálově koncipovanému řešení nové expozice Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (z roku 2000).

Pokud se dnes zamýšlím nad uvažováním a volbou strategických přístupů, nelze pominout atmosféru teoretických diskusí, které byly tématu expozic věnovány: v roce 1997 se na expoziční praxi muzeí umění zaměřilo speciální setkání připravené nadací Centra současného umění v Bratislavě. V květnu roku 2002 byla přímo na půdě Moravské galerie v Brně uspořádána konference *Architektura muzeí a koncepce stálých expozic*. Téměř paralelně organizovaly Košice pracovní setkání pod názvem *Účelové budovy muzeí včera, dnes a zítra*. V říjnu 2002 se odehrála mezinárodní konference na Chodovci v Praze *Muzeum a změna*. Doba plná kontroverzí vyžadovala zaujmout stanovisko a řešit paradigma muzea jako tradiční metafory trvanlivosti (konzervace historie, umění, kultury) a s tím spojený komplex otázek, nakolik

zůstává idea muzea generovaná v 19. století vůbec ještě platná. Diskutována byla introvertní a extrovertní představa muzejního světa (koncept elitní a demokratický), statická a dynamická podoba muzea, tedy problémy, jež nejsou zdaleka jen záležitostmi generační. V centru pozornosti byly rozmanité názory na ochranu sbírek versus veřejný aspekt muzea, či potřeby vyvážení konstantního a proměnného prvku muzejní práce atd.

Z tohoto úhlu pohledu nemůže ani zběžnému čtenáři uniknout fakt, že dvě ze tří nově budovaných expozic byly původně koncipovány spíše jako časově omezené výstavní prezentace. Domnívám se, že možná právě tento odlehčený a osvobozující přístup, který nebyl zatížen onou „traumatizující“ vahou zodpovědnosti vůči expozičnímu, ideově závaznému a dlouhodobě platnému řešení, mohl být tím rozhodujícím momentem, proč se expozicím podařilo vtisknout určitý nadhled a lehkost. Nehledě na další, zejména ekonomické záležitosti spojené zpravidla s nemalou finanční náročností – zmíněné „expozice“ opravdu nebyly realizovány s velkým rozpočtem.

Přestože jsem dnes již oddělena od běžných starostí galerijního světa, expozice nepovažuji za anachronismus, ale za životaschopný organismus a nezbytnou podmínku kulturně-výchovné práce muzea umění směrem k široké veřejnosti. Otázkou tedy není, zda expozice ano, či ne, ale jak a pro koho, jaký smysl a jakou podobu jim dát v současném nestabilním prostředí. Polemickým tématem doby je definovat či redefinovat jejich obsah, smysl, stejně jako specifické potřeby a očekávání konkrétního adresáta.

Stála expozícia alebo Koľko muzealizácie znesie 20. storočie?

Dušan Buran

Problém stálej expozície umenia 20. storočia ako „povinného žánru“ kurátora takmer v každej galérii či múzeu umenia bývalého Československa sa dá diskutovať z rozličných perspektív. Napokon, výrečne to dokladajú tu publikované príspevky pracovného stretnutia na pôde Moravskej galérie

v Brne. O niečo komplikovanejšej situácii čelí kurátor zbierky gotického umenia, od ktorého sa asi očakáva určitý odstup (minimálne niekoľkých storočí) od príliš „živého“ kultúrneho artefaktu, resp. jeho tvorcov. Už na úvod však musím poznamenať, že dilemy kurátorov pri príprave stálych expozícií starého umenia nie sú o nič menšie než ich kolegov zaoberajúcich sa klasickou modernou alebo súčasným umením. Tak, ako sa v rozpakoch pri konštrukcii historického naratívu 20. sto-

ročia zrkadlí problém diskontinuity jeho kultúry, podobná skepsa je prítomná pri snahe prezentovať umenie gotiky alebo baroka (už tieto pojmy!) na základe štýlových alebo chronologických kritérií. Dekonstruktúra ideálov lineárnej histórie umenia preniká aj do praxe veľkých slovenských múzeí a galérií. A aj napriek častej bezradnosti kolegov, ako s ňou vlastne naložiť – je dobre, že sa tak deje.

Skôr než prispejem niekoľkými skúsenosťami, ako s ňou momentálne nakladá Slovenská národná galéria, nedá mi nepodeliť sa s čitateľmi o jeden globálny exkurz, ktorý som nevdojak absolvoval pri príprave tohto referátu. Týka sa architektonického prostredia, na rámce ktorého stále expozície musia reagovať – či už rešpektom alebo jeho otvoreným popieraním. Zatracovaný koncept „white cube“ preukazuje aj napriek príkrej kritike 80.–90. rokov 20. storočia čoraz väčšiu životaschopnosť, a to najmä kvôli neutrálnemu (neutrálnemu?) prostrediu, ktoré vytvára per se; ale tiež kvôli jeho praktickej adaptabilnosti pre ďalšie architektonické členenie výstavným mobiliárom.

Dejiny architektúry múzeí však v druhej polovici 20. storočia prinášajú – minimálne pri chronicky známých

stavbách typu Guggenheim Museum v New Yorku (Frank Lloyd Wright 1959), Guggenheim Museum v Bilbau (Frank O. Gehry 1997) alebo MAXXI v Ríme (Zaha Hadid 2009) či Denver Art Museum (Daniel Libeskind 2006) skôr negáciu sledu „white cubes“, a teda aj lineárneho rozprávania.



SNG Bratislava: Stála expozícia Barokové umenie & intervencia: Karol Pichler, *Dulce amarum*, 1995.
Fotoarchív SNG – Juraj Bartoš

Zároveň treba dodať, že takmer žiadna z týchto ikonických stavieb nebola apriori koncipovaná na akomodáciu stálych expozícií. Naopak, pri adaptáciách veľkých muzeálnych komplexov typu Tate Modern London (Herzog & De Meuron 2001) alebo MoMa v New Yorku (Yoshio Taniguchi & Kohn Pedersen Fox 2004) stále prevláda „klasické“ členenie na jednotlivé sály, pričom očividnou snahou je ponechávať ich hranice čo najviac otvorené a vytvárať tak možnosti pre alternatívne cesty návštevníka – a teda motivovať jeho vlastné čítanie príbehu. Keď by sme si teda mali trúfnuť na prognózu ďalšieho vývoja stálej expozície v zrkadle súčasnej múzejnej architektúry, zrejme bude ešte dlho poznamenaná celkom nekonfliktnou paralelnou existenciou princípu „white cube“ a jeho negácie dekonštruktivistickými interiéromi. Pravdaže, medzi týmito pólmi sa nachádza hneď niekoľko stupňov či kompromisov – napr. adaptácia bielej kocky, jej revízia, kombinácie oboch princípov atď.

Pokiaľ ide o samotný obsah stálych expozícií, zväčša sa v podobných polaritách pripomína ich „statická“ povaha – v kontraste k „dynamike“ dočasných výstav súčasného

umenia a umenia 20. storočia. O tom, že táto polarizácia nie je celkom namieste, svedčí hneď niekoľko úspešných hybridov na pôde Moravskej galérie za ostatných 20 rokov, o ktorých hovorila Kaliopi Chamonikola, ktoré sa zároveň dajú rozšíriť radom zahraničných príkladov. (K pozícii Slovenskej národnej galérie sa v tejto súvislosti dostanem o chvíľu.) Ešte predtým by som však dvojicou príkladov rád pripomenul jednu alternatívnu stratégiu k lineárnej stálej expozícii. Ide o dlhodobú výstavu koncipovanú na základe tematických celkov, definovaných na rozličných kultúrnych (sociálnych, historických, antropologických apod.) princípoch, ktoré – vďaka zväčša otvoreným hraniciam a len voľnej vzájomnej nadväznosti – zároveň dovoľujú aj z prevádzkového hľadiska jednoduché zmeny a nové intervencie. Jedným z úspešných príkladov je „dynamická“ stála expozícia Tate Modern v Londýne s jej ťažiskovými binárnymi témami ako „poézia a sen“, „energia a proces“ alebo, zvlášť pre kultúru 2. polovice 20. storočia príznačnými aspektmi ako „nové dokumentárne formy“ či „stavy fluxu“ (2010). O tom, že takáto výstavná paradigma zase nebola ani pri otvorení Tate Modern nijako revolučná, svedčí pohľad do „susedovej záhrady“. Napríklad medicínsko-prírodovedná zbierka Deutsches Hygiene Museum v Drážďanoch, jednej z najprogresívnejších múzejných inštitúcií nielen v Nemecku, je v stálej expozícii členená do nasledovných kapitol: „život a smrť“, „jedlo a pitie“, „sexuality“, „myslenie“ a „pohyb“ (tiež 2010).

Niekoľko slov k stálým expozíciám Slovenskej národnej galérie v Bratislave (kvôli stručnosti sa nebudem venovať filiálkam vo Zvolene, v Strážkach alebo v Ružomberku, ani Esterházyho palácu v Bratislave určenému na prezentácie dočasných výstav). O nejakej dlhodobu presadzovanej stratégii tu nemôže byť reč už z toho dôvodu, že SNG vyše 10 rokov čaká na generálnu rekonštrukciu celého svojho areálu. Okrem množstva prevádzkových problémov to znamená, že nemá primeraný výstavný priestor na stálu expozíciu umenia 20. storočia a tak tiež, že stávajúce expozície umenia gotiky, baroka a 19. storočia sú desať rokov po ich inštalácii dávno materiálne i morálne opotrebované. Avšak v situácii, keď z roka na rok „hrozí“ deponovanie zbierok z dôvodu prestavby budov, nákladnejšia zmena expozície nemá opodstatnenie.

V priemete k rozhodnutiam vedenia galérie a kurátorov to ale neznamenalo odovzdané

čakanie (ako sa čoraz intenzívnejšie ukazuje: Čakanie na Godotu). Pokiaľ ide o 20. storočie, za jeden z kľúčových problémov považujeme fakt, že už celá jedna generácia takto vyrastá bez prístupu k najcennejším artefaktom klasickej moderny, ktoré bežne figurujú v školských učebniciach a kultúrnych či historických encyklopédiách. Z tohto dôvodu medzi dočasnými výstavami pomerne veľkorysý priestor zaujímajú prehliadky umenia 20. storočia (Slovenský mýtus, 2005; Nové Slovensko 2011). Vo forme tzv. „nestálych expozícií“ boli medzi 2006–2010 v dvoch sálach Vodných kasární dlhodobu prezentované ťažiskové dekády umenia 20. storočia (20. & 30. roky a 60. & 70. roky). Ich inštalácia síce pripomínala princíp otvoreného depozitára, kurátorkám Alexandre Kusej a Dagmar Polačkovej však zhustením a kombináciou artefaktov skôr išlo o (neraz prekvapivé) konfrontácie pozícií, ktoré v istých časových úsekoch fungovali paralelne vedľa seba. V rámci konvenčnej stálej expozície na väčšom priestore by boli zaradené do odlišných kontextov (podľa médií, osobností, hnutí atď.). Organickým dopovedaním týchto dvoch sál potom bola „expansion“ mladšieho (súčasného) umenia do stálych expozícií starého umenia, pričom však zväčša šlo iba o umiestnenie 2–3 diel do neraz provokatívneho vzťahu zoči-voči štýlovo kontrastným historickým zbierkam.

Princíp takejto intervencie v Slovenskej národnej galérii prežíva vlastne dodnes. Jeho východisko tvoria už spomínané staršie stále expozície v kombinácii s absenciou ďalších priestorov, príležitosť ponúkajú napríklad výpožičky na externé výstavy alebo potreba prezentovať práve zreštaurované dielo či novú akvizíciu. Naposledy sme takto v súvislosti so zapožičaním 15 kľúčových diel neskorej gotiky na výstavu v Musée de Cluny v Paríži riskovali príkrý kontrast. Uvoľnené miesta stálej expozície gotického umenia sa nezaplnili primeranými so-



SNG Bratislava: Stála expozícia Gotické umenie & intervencia: Igor Kalný, Kráčajúci, 1982. Foto: Dušan Buran



Bernhard Leitner, *Priestorová reflexia, zvukovo-priestorová socha*, 2010, a *retábulum* sv. Ducha, Norimberg, 1448. Juxtapozícia na výstave „denken“, Kolumba, Kolín nad Rýnom, 2011–2012. © Kolumba, Köln / foto: Lothar Schnepf

chami a tabuľami z depozitárov, naopak kurátorka Nad'a Kančevová v spolupráci so mnou do prostredia náboženského umenia stredoveku vstúpila so „spirituálnym“ umením neskorého 20. storočia – spirituálnym v radikálnom slova zmysle: ťažiskom sa totiž stali formálne asketické čiernobiely fotografie a kresby slovenského konceptualizmu 70. a 80. rokov.

čia alebo porcelánové devocionálie s abstraktnými partitúrami Johna Cagea.

Keď už nič iné, k položeniu radikálnejších otázok o zmysle historického naratívu v stálej expozícii umenia 20. storočia by nás mal vyprovokovať aspoň fakt, že v prípade múzea Kolumba je to katolícka cirkev, kto nám ukazuje ako pripraviť atraktívnu stálu expozíciu...¹

¹ Na žiadosť organizátorov stretnutia a tiež v záujme jeho stručnosti bol tento text ponechaný vo forme voľného rozprávania bez vedeckého aparátu. Súčasťou referátu v Brne bol početný obrazový materiál a jeho komentáre. Vynechaný ostal tiež exkurz k prezentácii súkromných zbierok v stálych expozíciách nemeckých verejných inštitúcií (Sammlung Flick v Hamburger Bahnhof v Berlíne, Museum Brandhorst v Mníchove).

Byl jeden domeček...

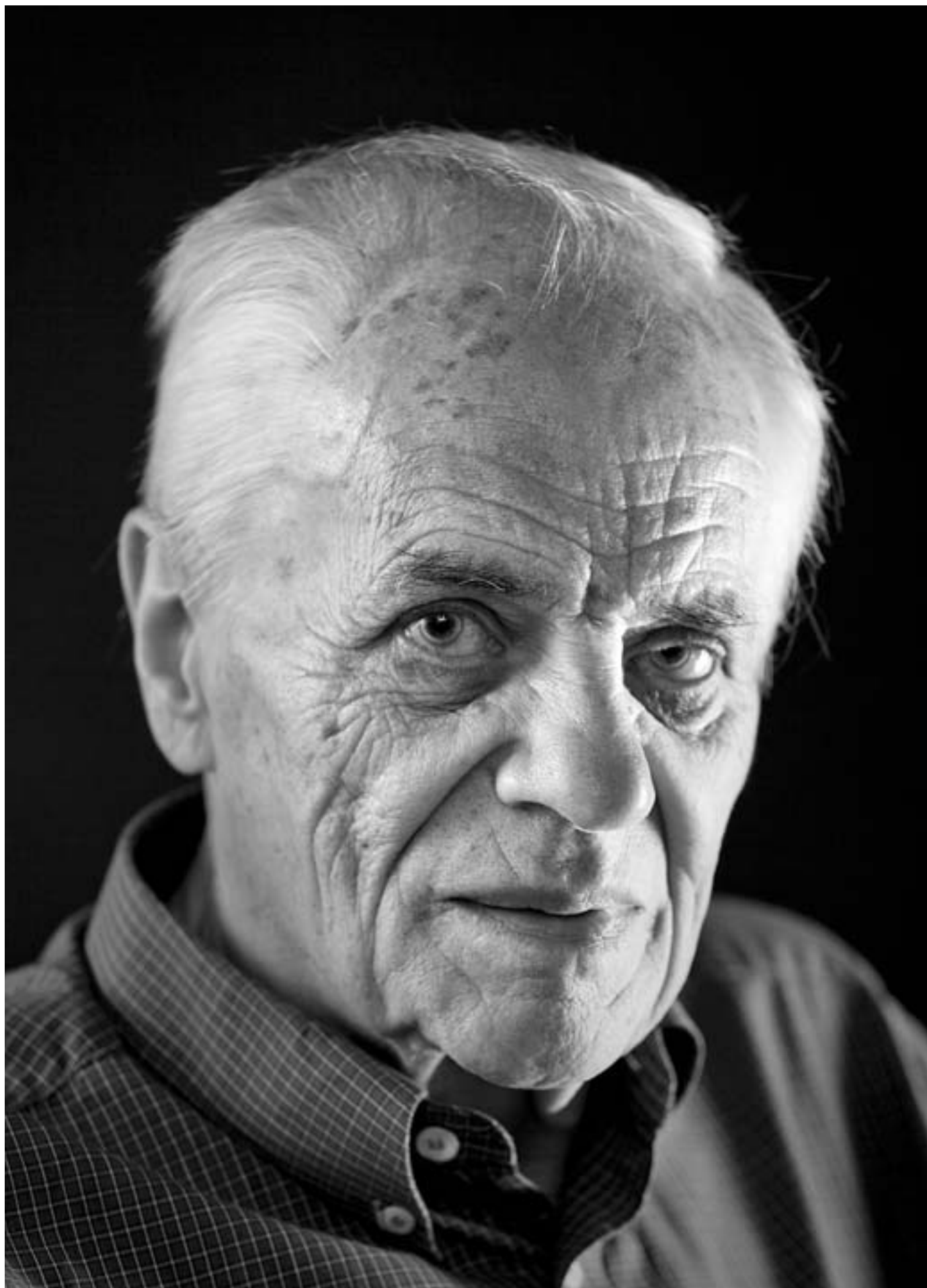
Rozhovor s profesorem Petrem Wittlichem

Otto M. Urban

S Petrem Wittlichem se znám, asi jako většina českých historiků umění, od svých studentských let, v mém případě od roku 1985. Wittlichův pohled na umění a způsob, jakým o umění referoval, mě záhy upoutal a následně se stal Petr Wittlich vedoucím mé diplomové práce. Za dobu, co se známe, jsme vedli bezpočet rozhovorů při nejrůznějších setkáních. Je mi ctí, že jsem s ním mohl i několikrát odborně spolupracovat. Forma psaného rozhovoru je však něco zcela jiného. Nejprve se vám nedostává otázek, respektive přesných formulací, aby se následně každá otázka zdála banální, a tedy nepoužitelná. To zcela zásadní je asi nepojmenovatelné. Přesto rozhovor s Petrem Wittlichem proběhl, a vlastně probíhá již téměř třicet let. Vše nejlepší k 80. narozeninám, pane profesore.

V letošním roce vychází Vaše nová kniha o českém malířství přelomu 19. a 20. století. Posunul nebo změnil se Váš pohled na tuto etapu od Vaší syntézy Česká secese?

Kniha, která vyjde v nakladatelství Karolinum, je o malířství, takže si neklade za cíl postihnout strukturálně celek umění z přelomu 19. a 20. století jako Česká secese. Soustřeďuje se víc na vztahy mezi generacemi a na jejich instituce, takže kromě individuálních charakteristik naznačuje i určitou vnitřní logiku secesního hnutí, které teprve postupně a za cenu generačních střetů mohlo realizovat myšlenku autonomie umění, jež byla obsažena už v jeho začátcích, ale úplně se naplnila až s „vynálezem“ abstrakce. Proto jsem mohl do tohoto přehledu zahrnout i český kubismus, protože konkrétní stylová morfologie je z tohoto hlediska jenom projevem obsáhlejší



Petr Wittlich. Foto: Václav Jirásek, 2012

intencionalitu, již lze potom připisovat charakter historického procesu.

V jednom rozhovoru jste mluvil o svém prvním setkání s dílem Jana Preislera, s jeho ilustracemi k básni Julia Zeyera Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče. Dílu tohoto autora jste se pak věnoval v řadě studií i knih. Co pro Vás znamená Jan Preisler dnes?

Preislerovy kresby z doby kolem roku 1900 jsou pro mne stále zdrojem jistoty, že výtvarné umění má smysl, protože je schopno názornou cestou otevřít cit diváka pro hluboký vztah mezi vizuální realitou a jeho psychikou. Jsou to šťastné dokumenty stavu, kdy je umění vskutku „otevřené“.

Jak chápete tuto „otevřenost“?

„Otevřené dílo“ je název zajímavé knihy Umberta Eca, pocházející již z roku 1962, jejíž četbu rozhodně doporučuji. Eco ovšem chápal tento pojem sémio-logicky, konkrétně ho použil při řešení dobového problému informelu, ve vztahu náhody a komunikace. Já ho chápu spíše psychologicky, asi v tom smyslu, že umělecké dílo je „otevřené“, pokud v něm umělec názornými prostředky otevírá divákovi přístup ke svým hlubším motivacím, jež jsou sice svým původem osobní, ale u silného



Jan Preisler, Studie k obrazu Žena a jezdec u jezera, 1905, olej, plátno, 35 x 43 cm, GAVU Cheb. Foto: GAVU Cheb

uměleckého díla i symptomatické pro obecnější a univerzálnější lidskou nebo historickou situaci.

Vedle českých umělců se také zabýváte tvorbou důležitých postav evropského umění, zvláštní postavení má v tomto kontextu dílo Augusta Rodina a Edvarda Muncha. Oba měli na počátku 20. století v Praze velké výstavy. Ovlivnily nejen samotné umělce, ale sehrály i důležitou roli v tehdejších teoretických diskusích. Měla ještě některá z tehdejších výstav na české umění tak zásadní vliv, třebaže ve skrytější a méně výrazné formě?

Myslím, že nikoliv, pokud nebudeme přeceňovat vliv výstavy Wopswedských na Antonína Slavíčka. Obě výstavy francouzského malířství z roku 1902 a 1907 byly dobře myšlené, ale slabé pokud šlo o vlastní exponáty. Teprve Derainovo Koupaní na výstavě Nezávislých v roce 1910 zase rozproudilo myšlení malířů. Ale neměli bychom za-

pomínat na Bourdellovu výstavu v roce 1909, která hodně ovlivnila sochaře.

Jedním z Vašich úhelných témat je sochařství, zejména pak dílo Jana Štursy. Před nedávnem jsem diskutoval se svými studenty na AVU o jeho plastice Puberta. Byl jsem až překvapený, jak moc je pro ně tato socha současná a aktuální. V čem je pro Vás tvorba tohoto autora výjimečná?

Štursa byl v mnoha směrech přímo prototypem českého moderního umělce. Obrovský talent vynikající citovou intuící a přirozenou výtvarností, a přitom bytost snadno zranitelná pokud jde o sebedůvěru. Jestliže studenti AVU reagují citlivě na Pubertu, tak je to dobrá zpráva, protože i u Štursy to byla první velká plastika jeho tolik slibného začátku.

V Ústavu pro dějiny umění na pražské Filozofické fakultě působíte již více než padesát let, jak hodnotíte

vývoj oboru, co je podle Vás v současnosti největším problémem nebo tématem oboru?

Největším současným problémem oboru jsou spíše institucionálně provozní otázky, spojené s tím, že se musí radikálně měnit charakter výuky. Nás bylo v ročníku sedm a později, v osmdesátých letech, kdy obor neměl vlastní přijímací kvóty, bylo studentů ještě

méně. Dnes se v nastavených podmínkách dotací musí přijímat do ročníku studentů čtyřicet a v seminářích je kolem dvaceti účastníků, což nutně omezuje kvalitu výuky. Ani rozdělení studia na bakalářské a magisterské se neosvědčilo, protože na diplomní práci je málo času. Kompenzuje se to nárůstem doktorandského studia, ale tam jsme zase nyní omezování kvótami pro školitele.

Jsou v něčem české dějiny umění specifické?

České dějiny umění jsou specifické tím, že jsou soustředěny na lokální materiál, což není nic špatného. Spíš jde o to, že ten se musí něčím poměřovat a protože původní nacionální podnět takového poměřování s uměním německým nebo i francouzským se už vyčerpal společně s nahrazením tradičního modelu centrum a periferie postkoloniálním diskursem, nastalo jisté axiologické vakuum, které není snadné smysluplně zaplnit.

Jakou roli hraje v této situaci konceptuální umění?

Konceptuální umění je hodně široký pojem a jeho smysl je spíš globalistický než nějak lokálně specifický. Je také asi dost nejasné, jak by mohl vlastní umělecký konceptualismus zasahovat do odborných dějin umění. Nelze to ale vyloučit, pokud to budeme projednávat na principu analogie.

Vedle umění přelomu 19. a 20. století jste kontinuálně sledoval i současné umění, co Vás v poslední době v této oblasti zaujalo?

Současné umění už tolik nesleduji, obávám se, že se vydalo cestou divadelního spektaklu, že jde o extenzi ruinující ideu originality. Je to stálý zápas s chapadly komercializace, ze kterého není úniku a který přitom nemůže přinést umělcům žádné opravdové zadostiučinění. To jistě neznamená, že by se nevyskytovali v současném umění také vážní a silní umělci, ale i ti mají problém vymanit se z dnešního uměleckého „provozu“.

Originalita a původnost jsou dnes často opakované pojmy, zejména v souvislosti s aktuálním termínem apropriace. Není celá diskuse spíše o vyprázdněnosti a neschopnosti hledání nových aktuálních témat?

Tohle je otázka spíš pro tvůrčího umělce nebo na něho reagujícího výtvarného kritika. Historik vnímá spíš moment recyklace, respektive toho, čemu Aby Warburg říkal *Nachleben*, tedy schopnosti (nebo neschopnosti) umělce oživit podstatná témata, zajišťující vnitřní kontinuitu kultury.

V posledních letech se intenzivně diskutuje o roli kurátora v kontextu současného umění. Uvažoval jste někdy o tom, že z fakulty odejdete a budete působit jako kurátor v galerii nebo muzeu?

Rád dělám občas výstavy a instaluji, ale od skutečných kurátorů působících v galeriích nebo muzeích jsem slyšel vždy tolik nářků na jejich úděl, že jsem po tom nikdy nezatoužil.

Co jsou dnes podstatná témata dějin umění (jsou-li nějaká)? Odlišují se v čase, nebo mají svou univerzální a konstantní hodnotu?

Odpověď na takovou otázku by vyžadovala mnohem větší erudici, než jakou momentálně disponuji. Nicméně snad lze říci, že pokud se publikují slogany jako „konec dějin umění“ (Hans Belting), tak je třeba na ně odpovědět snahou, která dějiny umění nerozpouští v obecné kulturní kontextualitě, ale chápe jejich určitou specifickou v kulturně-antropologickém diskursu. Už Max Dvořák říkal, že dějiny umění pojednávají

o tom, jak se lidství, vyjádřené formově, vyrovnalo se světem. A to je srozumitelně řečeno právě ta míra univerzální a konstantní hodnoty, o kterou mohou dějiny umění usilovat.

Dlouhá desetiletí bylo české umění násilně izolováno a s ním i české dějiny umění jako by vypadly z mezinárodního kontextu. Po roce 1989 se očekávalo, že se tento handicap rychle překoná. Nestalo se tak, proč?

Je pravda, že jsme museli a stále musíme hodně dohánět naše informační zpoždění, vynucené izolací za časů totality. Zamrzly nám také důležité instituce, jako třeba Národní galerie. Sám „mezinárodní kontext“ je ovšem veličina značně proměnlivá, takže možná není od věci se snažit spíš kultivovat vlastní představy.

Připravoval jste v zahraničních muzeích a galeriích mnoho výstav, Vaše knihy byly přeloženy do řady jazyků, v cizině jste také přednášel. Změnil se nějak pohled zahraničních badatelů na české umění za několik posledních desetiletí?

Problém tkví asi v tom, že pro zahraniční publikum i badatele je obtížné představit si české umění jako nějaký výraznější celek. Není to jako kupříkladu Vídeň, která má skvěle vyraženou mezinárodní značku pomocí dvojice Klimt – Schiele. Proto se z českého umění stále mezinárodně uplatňují spíše jména jako Mucha nebo Kupka spojená se silnějším, v našem případě pařížským prostředím.

Mucha i Kupka, stejně jako Schiele nebo Klimt, jsou silní i na trhu s uměním. Díky rekordním sumám se stávají předmětem mediálního zájmu, který je většinou povrchní a zavádějící. Neovlivňují obchodní zájmy celkový pohled na umění ještě více, než se zdá?

Stoupající ceny známých „ikon“ obchodu s uměním nás ovlivňují hlavně v tom směru, že potom také nestydatě vzrůstají pojistné ceny obrazů, což hodně znesnadňuje pořádání i významných výstav výtvarného umění. Skutečně odborné zájmy dějin umění to ale nijak zvlášť neovlivňuje už proto, že opravdového badatele zajímají spíše díla a osobnosti dosud málo nebo špatně hodnocené.

Národní galerie se dlouhodobě potýká s celou řadou problémů, na pozici ministra kultury se v posledních letech ocitla plejáda nekompetentních osob, historici umění jsou odvoláváni z pozic ředitelů oblastních galerií a nahrazováni manažery, umělci jsou za-



Jan Štursa, *Puberta*, 1905, bronz, v. 82 cm. Foto: Ústav dějin umění AV ČR – Jiří Hampl

vírání do vězení, vládne taková truchlivá nálada. Jak současnost vnímáte Vy?

Bohužel krize naší politické scény se silně podepsala a podepisuje i na stavu oblasti, která nás přímo zajímá. Politováníhodné kauzy v památkové péči a v práci a vedení galerií ukazují, jak je tato oblast snadno zranitelná a vznikající škody nedozírné. Přitom všechny naděje na zlepšení jsou marné. Vzpomínám si, jak jsme za Uměleckohistorickou společnost psali stížnosti ministru Tigridovi. Ani ten nám nepomohl, a to byl doposud nejkompetentnější ministr kultury.

V roce 1969 jste sestavil soubor teoretických textů významných a vlivných osobností dějin a teorie umění, skripta byla záhy rozebrána a bylo takřka nemožné je sehnat. Po roce 1989 vyšla tato kniha v doplněných verzích již dvakrát. Objevil se v posledních letech nějaký nový zásadní text, který byste do dalšího vydání zařadil?

Skripta z roku 1969 byla antologie textů, které jsem přeložil (myslím, že poprvé tak byly do češtiny přeloženy texty Panofského a Gombricha), kdežto druhá skripta, která pak vyšla knižně roku 2008 pod názvem Literatura k dějinám umění, jsou souvislý vlastní text jako přehled této literatury od antiky. Pokračování v jednom i druhém už rád přenechám mladší generaci.

Pro řadu Vašich studentů i čtenářů bylo a je inspirativní, jakým způsobem reflektujete vazby výtvarného umění s literaturou a dalšími uměními, ale také jak se odkazujete k otázkám spojeným s psychologii či sociologií. Co nebo kdo pro Vás byl v tomto ohledu inspirací?

Když se zabýváte secesí jako Gesamtkunstwerkem, tak vás to vede už samo nejenom k hledání vztahů mezi uměleckými druhy, ale také k dobové poezii, literatuře, filozofii, hudbě a tak dále. V šedesátých letech to byl u nás

nástup ikonologie, spojované s psychologickými, tehdy hlavně jungiánskými a religionistickými (Mircea Eliade) přístupy. Gustav René Hocke ukázal analogie mezi manýrismem a surrealismem, což nebylo těžké doplnit o symbolismus konce 19. století. Carl Emil Schorske poskytl příklad inspirativního kulturně-historického kontextualismu. A tak by se dalo pokračovat dále.

Pokračujte tedy, prosím.

Pokračování by se snadno mohlo změnit v říkanku typu: „Byl jeden domeček, v tom domečku stoleček atd.“ V podstatě jde stále o problém určitého „rámování“ vlastní uměleckohistorické interpretace a v tom směru je třeba také reagovat na současné výzvy tohoto druhu, to znamená na problematiku tzv. vizuálních studií, kulturní antropologie nebo kognitivní teorie mysli.

Vím, že máte rád básníka Rainera Maria Rilka nebo skladatele Gustava Mahlera. Kterí další umělci mimo výtvarné umění jsou Vám blízcí?

Tito dva jmenovaní umělci mně zcela vystačí, abych na nich regeneroval své čivy.

Před několika lety jsme společně hovořili o sochaři Augustu Rodinovi. Trochu jsem Vás tehdy tlačil k tomu, abyste připravil pro nakladatelství Arbor vitae jeho monografii. Je tato idea pasé, či nikoli?

Úmyslu napsat monografii Augusta Rodina spojenou se studií ohlasu jeho díla v českém umění se rozhodně nevzdávám, i když si dobře uvědomuji určité obtíže takového podniku. Ty spočívají hlavně v praktických otázkách, protože Arbor vitae dělá publikace v souvislosti s výstavami, a to jsme v případě výročí Rodinovy výstavy v Praze již prošli.

Litoval jste někdy svého rozhodnutí stát se historikem umění?

Toho jsem nikdy nelitoval už z toho důvodu, že mi to poskytlo možnost skutečné seberealizace.

Recenze knihy Rožmberkové. Rod českých velmožů a jejich cesta dějinami

(vědecký redaktor Jaroslav Pánek, editor Martin Gaží, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích 2011)

Hynek Látal

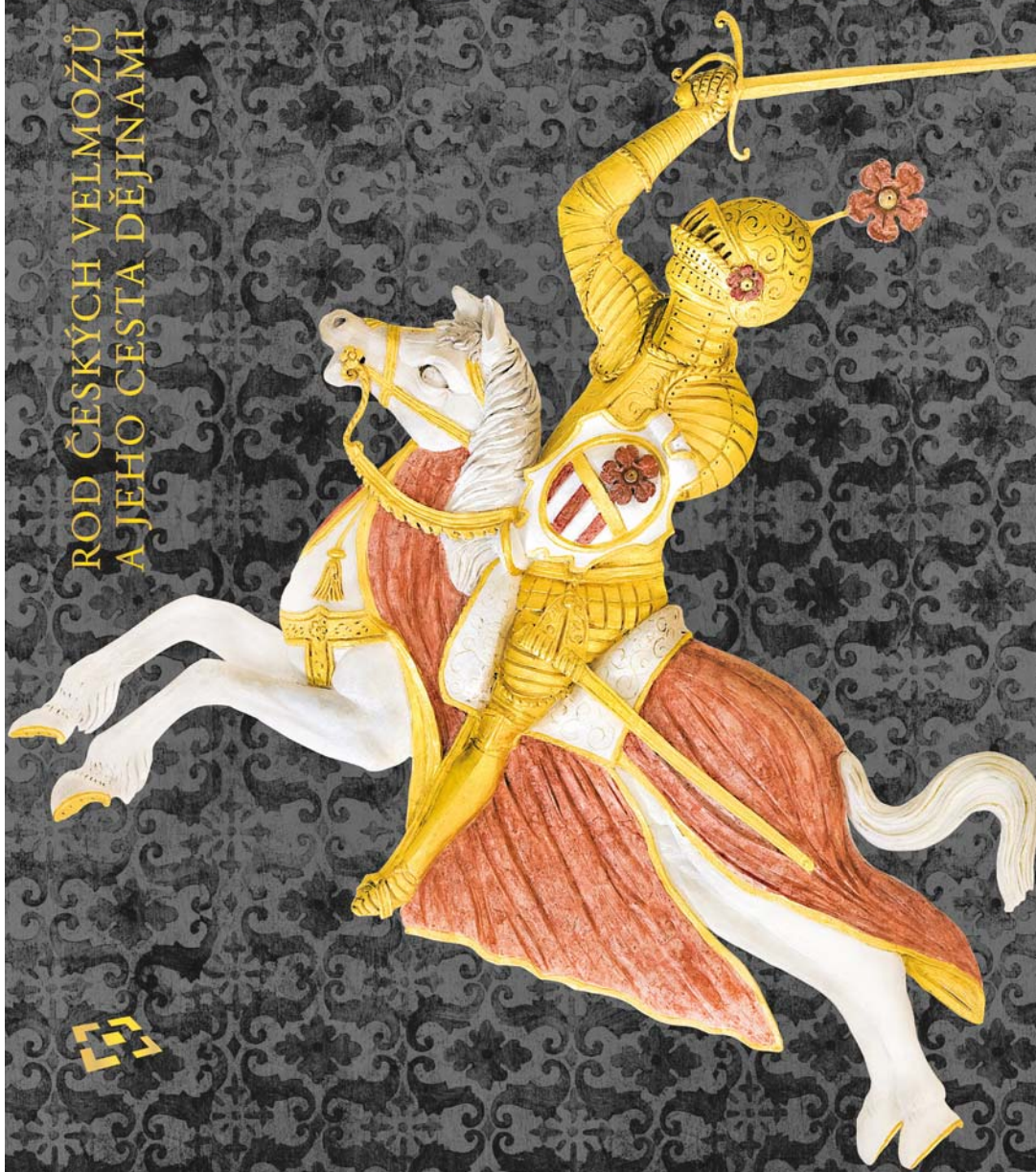
Všeobecně vstřícného nastavení české veřejnosti vůči tématu Rožmberků a všeho, co s ním souvisí, hojně využíval nejen v jižních Čechách projekt Rožmberský rok, v jehož rámci byla během letní turistické sezóny uspořádána v pražské Valdštejnské jízdárně výstava o velmožském rodu a k ní vydána monografie, zčásti plnící funkci výstavního katalogu. Výstavě věnoval krátkou recenzi Martin Vaněk v loňském letním dvojčísle časopisu Art & Antiques a mnohé z toho, co o akci napsal, lze vztáhnout i na doprovodnou publikaci.

Projekt rožmberské výstavy i publikace je možné považovat za zatímní vyvrcholení snah lokálního památkového

úřadu prezentovat se jako regionální badatelské centrum v oblasti historie i dějin umění. Úvodem je přirozeně nutné vyzdvihnout, že do knižního i výstavního projektu byla zapojena řada lidí, kteří odvedli obrovský kus práce nejrůznější povahy (editoři a autoři textů, restaurátoři, fotografové atp.). Oba dva editoři monografie, vědecký (Jaroslav Pánek) i „technický“ (Martin Gaží), však museli splnit nelehký úkol přehledného sjednocení a uspořádání textů, rozdílných svou délkou, metodickým přístupem i závažností. Některé z příspěvků by však jistě mohly samostatně fungovat jako objevné a kvalitní vědecké studie. Celkovou koncepci publikace i výstavy ovšem doprovázejí otázky

ROŽMBERKOVÉ

ROD ČESKÝCH VELMOŽŮ
A JEHO CESTA DĚJINAMI



a pochyby, které mnohdy záslužnou práci některých zúčastněných poněkud zastiňují a znejasňují tak kontury jejich plodů.

Rožmberská monografie je rozdělena do čtyř svým rozsahem sice nerovnoměrných, ale pochopitelně uspořádaných oddílů, přičemž obecné a kulturní historii je oproti umělecko-historické a „reflexivní“ části vyhrazen mírně nadpoloviční počet stran (cca 370 + 300). Za problematickou lze označit již samotnou grafickou úpravu monografie. Zatímco obálka knihy je navržena celkem vkusně a střizlivě, po otevření svazku může být čtenář zaskočen gejzírem pestrých pozadí stránek s nejrůznějšími vzory. Editorská poznámka na konci publikace sice vysvětluje, že zvolená grafická úprava je výsledkem promyšlené syntetické koncepce knihy, nicméně v průběhu jejího čtení může být zvolené uspořádání snadno matoucí. Obzvláště

Jak ukazují právě zkušenosti a realizované projekty některých zahraničních badatelských center, v dnešní době poměrně hojných dílčích poznatků a rozrůzněnosti metodických přístupů je nutné se k syntézám podobného druhu stavět nanejvýš obezřetně a s vědomím nevyhnutelnosti přísné selekce. Zdá se však, jako by roztržitost grafické koncepce rožmberského katalogu byla symptomem určité nejasnosti týkající se cílů a samotného smyslu celé publikace. Nelze se totiž nezbavit dojmu, že v jedné výstavě/ publikaci mělo být řečeno trochu překotně vždy alespoň něco k různým aspektům „rožmberské“ problematiky. Z výsledné monografie bohužel není příliš zřejmé, zda si autoři koncepce na počátku jejího vzniku vůbec ujasnili, co všechno vlastně jsou „Rožmberkové“. Je to jeden z českých šlechtických rodů a pozůstatky jeho každodenního fungování a reprezentace v profánním, případně sakrálním

v případě úvodních delších textů o historii rožmberského rodu není jasné, zda již text končí a pokud nikoliv, tak kde vlastně dále navazuje, neboť jsou do něj vloženy jak životopisné medailony, tak katalogová hesla. Autoři koncepce se totiž vložením krátkých medailonů snažili některé badatelsky a obecně čtenářsky atraktivní fenomény akcentovat, což se v podstatě povedlo. Nelze si ovšem v této souvislosti nevzpomenout – podle mého názoru – na metodicky naprosto vzorovou, graficky ukázněnou a přitom čtenářsky velmi přívětivou koncepci katalogu k obdobně kulturně-historicky laděné výstavě o burgundském vévodovi pozdního středověku Karlu Smělém, která se konala v rozmezí let 2008–2010 v Bruselu, Bruggách a ve Vídni. Samotné úžeji zaměřené téma i soustředěná koncepce výstavy a střizlivá úprava souvisejícího katalogu potvrzují rčení o tom, že méně je někdy více.

ním prostředí? Je to život na rožmberském panství bez ohledu na to, jak dalece do tohoto života vládnoucí rod skutečně a hmatatelně zasahoval? Jsou to umělecká díla s Rožmberky více či méně přímo spojená? Nebo je to líbivý, ale poněkud vágní regionální mýtus, s nímž lze velmi volně nakládat vždy podle toho, jak je naladěna současná společnost a její vládnoucí elity? Při čtení celé publikace pak neodbytně vyvstává ještě další otázka, neméně podstatná: Komu je tato kniha (monografie/katalog) vlastně určena? Před jejím vydáním totiž byl k výstavě připraven stručný průvodce, obvykle plnící funkci publikace pro nejširší návštěvnickou obec. Od katalogu se pak očekává zacílení spíše na poučenějšího a zainteresovanějšího diváka, ale hlavně na obec tzv. odbornou.

Za skutečně zdařilé lze v probírané publikaci považovat oba první kulturně-historické oddíly, na nichž pracovali ponejvíce akademičtí historici, případně pracovníci archivů, kteří se rožmberské problematice dlouhodobě věnují. Úvodní přehledová pasáž o historii rožmberského rodu je po dlouhé době uceleným moderním odborným zpracováním této problematiky, hojně využívajícím recentní dílčí badatelské výstupy. Text je proložen vhodně vybranými medailony o významných či kontroverzních osobnostech rodu a dále o speciálních aspektech reprezentace. Například medailon o velmi atraktivním tématu tzv. rožmberského jezdce však bohužel zdaleka neodpovídá na otázky, které si poučenější čtenář klade, a zůstává spíše u výčtu výskytu tohoto typu, než že by se snažil o vysvětlení jeho kořenů a zasazení do evropského kontextu. Ostatně, často chybějící zasazení rožmberské problematiky do evropského, středoevropského či alespoň regionálního/příhraničního kontextu, je – až na výjimky – asi nejzávažnější slabinou publikace. Veškerý materiál je sice velmi pečlivě shromážděn, datován, zdokumentován a popsán, ale čtenáři není nabídnuta jeho další, zajímavější interpretační a kontextuální rovina. Kulturně-historický oddíl ovšem chvályhodně obsahuje kapitoly, které zpracovávají obecně spíše neznámá a opomíjená rožmberská témata. Tak je to kupříkladu kapitola o vzdělanostním profilu rožmberského dvora, dále pasáž o genezi orsiniovské fikce, texty o alchymii, hudbě či rožmberském kulturním prostředí v raném novověku.

Zatímco z pohledu historika umění patří první, kulturně-historický oddíl k výrazně poučnějším částem knihy, vykazuje oddíl umělecko-historický mnohem závažnější trhliny v celkové koncepci i dílčích projevech. Podstatná část výstavy i publikace byla věnována středověkému sakrálnímu umění a v obou případech je potřeba se opakovaně ptát, proč byly tyto památky vlastně zařazeny v tak rozsáhlé míře a především, jak vůbec skutečně souvisejí s Rožmberky? Odpovídající oddíl publikace je nazván „Výtvarná umění v rožmberském dominiu“ a středověkému umění je v něm vyhrazeno asi 140 z celkových 250 stran. A zatímco v textech o architektuře a malířství raného novověku se pojednává o stavbách nejužší spjatých s velmožským rodem, autoři pasáží o středověkém umění se většinou přímou vazbou na Rožmberky nezabývají. Dlouhé výčty, popisy, více či méně jasné datace a občasná stylová zařazení středověkých architektur, soch a obrazů mohou

být pro laického čtenáře snadno nezábavná, pro odbornou veřejnost jsou však z hlediska interpretačních možností 21. století docela nepochopitelná. Především právě nad touto částí umělecko-historického oddílu monografie vyvstávají již pronesené otázky, tedy komu je vlastně určena a jaké mělo být její sdělení. Hojně a ve vysoké kvalitě dochovaná středověká umělecká díla z bývalého rožmberského dominia jsou samozřejmě badatelsky i divácky nejatraktivnější částí hmotného odkazu jihočeského rodu, avšak namísto snahy o prezentaci co největšího počtu památek by byla namísto spíše jejich výše naznačená přísná a kritická selekce. Poučenější čtenář se navíc z těchto extenzivně pojatých textů dozvídá docela nepodstatné informace, týkající se ponejvíce aktuálních dílčích objevů z restaurování některých památek, avšak k výraznější reflexi dosavadních odborných názorů či interpretací v zásadě vůbec nedochází. Příkladnou výjimkou jsou ovšem texty o raně novověkém umění, hlavně o architektuře, přičemž bravurně svůj úkol zvládl Ondřej Jakubec, jenž se na malém prostoru dokázal zabývat konkrétními rožmberskými objekty a zároveň je zasadit do potřebného širšího geografického i ideového kontextu. Ačkoliv by čtenář v posledním oddílu nazvaném „Od tradice k odkazu“ očekával skutečně současnou a alespoň v náznaku postmoderně pojatou reflexi rožmberské problematiky, jeho naděje jsou marné. Namísto kritické reflexe je závěrečná část katalogu věnována také prezentaci – jistě chvályhodných – pokroků lokálního památkového úřadu v oblasti instalací nábytku a restaurátorských prací ve spravovaných objektech.

Kniha o Rožmbercích je objemným svazkem, v němž je pečlivě shromážděna celá řada faktických informací jako výsledků dosavadního především historického bádání a výsledků restaurátorských prací posledních asi deseti let, její informační hodnota pro poučenějšího čtenáře je však diskutabilní. A to především, pokud se tématu Rožmberků pokusí klást minimálně dvě výše naznačené aktuální otázky: Jaké je místo Rožmberků v kontextu přinejmenším středoevropských dějin a mezi srovnatelnými rody a jak lze s jejich odkazem naložit v dnešním světě? V pojednáních historiků se často tento směr uvažování objeví a je škoda, že o jeho uplatňování neusilovali autoři koncepce knihy důsledněji. Pro umělecko-historické texty to až na některé výjimky z dějin raně novověkého umění a kultury (vedle Jakubcovy statě například texty Elišky Fučíkové, Ivana P. Muchky, případně dalších) neplatí. Z vyslovených výtek je zřejmé, že jedním z problematických a pro editory jistě skutečně obtížných momentů jejich práce muselo být skloubení příspěvků od autorů-akademiků s pracemi autorů-památkářů. Výrazně lépe z tohoto porovnání pak vycházejí spíše části a medailony kulturně-historické od autorů, kteří se danou problematikou zabývají soustavně, a měli tak možnost souvislosti pojednávaného materiálu důkladně promyslet. Aktuální, svými rozměry i rozsahem monumentální kniha o Rožmbercích mohla být jistě koncipována skromněji a zaměřena úžeji na ty aspekty dějin a ideového i hmotného odkazu slavného rodu, které osvětlují jeho význam v evropské politice i kultuře a zároveň napomáhají porozumění dnešnímu světu.

Dobroslav Líbal – vědec, pedagog a památkář (1911–2002)

Ve dnech 13.–14. října loňského roku proběhla dvoudenní odborná konference, která nám připomněla téměř na den (15. října) sté výročí narození mimořádné osobnosti naší památkové péče, stavební historie a poznání našeho architektonického i kulturního dědictví, doc. JUDr. et PhDr. Dobroslava Líbala, DrSc. Konference byla iniciována především z řad příslušníků rodiny Líbalových, jejich nejbližších přátel a českým národním komitétem ICOMOS, který byl zároveň hlavním pořadatelem tohoto setkání v čele s Josefem Štulcem a Janou Polákovou. Velmi zajímavé, vzpomínkové, ale zároveň inspirativní setkání se uskutečnilo v příjemném prostředí paláce Unitaria na Starém Městě pražském v Anenské ulici a na jeho hladkém průběhu se spolupodílely další významné vědecké a kulturní instituce: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Akademie výtvarných umění v Praze, obecně prospěšná společnost Archaia Praha o. p. s., Centrum teoretických studií, Archiv Jana Patočky a ústřední pracoviště Národního památkového ústavu.

Dvoudenní konference byla rozdělena do několika sekcí oddělených krátkými přestávkami, přičemž každý blok referátů byl

a možnosti statických výpočtů při rekonstrukcích procesů historických konstrukcí.

Na počátku druhého bloku, nazvaného Dobroslav Líbal – historik fortifikační architektury, připomněl Jiří Musil, že Líbal byl vzděláním též klasický archeolog. Zájem o moderní i nejmodernější vojenské dějiny a úlohu českých součástí nadnárodních vojsk v moderních válečných konfliktech připomněl syn Martin Líbal a následoval zajímavý pohled Tomáše Durdíka na Líbalovu knihu o evropských hradech a fortifikacích, doposud jediné shrnutí evropské pevnostní architektury z pera českého historika architektury.

Druhý den – v sekci nazvané Dobroslav Líbal – tvůrce stavebně historických průzkumů –, vzpomínal František Kašička na Líbalův význam pro metodiku stavebně historických průzkumů a na vzájemnou spolupráci ve Státním ústavu rekonstrukce památkových měst a objektů, a Hana Hanzlíková na obnovu kláštera minoritů ve Stříbře. Následný blok s názvem Dobroslav Líbal – památkář zahájil Pavel Kupka, který se zabýval obnovou památkového fondu na dvou příkladech z pražské městské památkové

rezervace. Následně Zdeněk Chudárek zajímavě připomněl úlohu Dobroslava Líbala při obnově a rekonstrukci části hradu Špilberk. Helga Turková zavzpomínala na jeho činnost v Klubu Za starou Prahu. Poslední příspěvek Václava Girsy v rámci tohoto bloku již byl předzvěstí závěrečného bloku referátů, které pojily především osobní vzpomínky na Dobroslava Líbala. Vedle odborné a pracovní stránky spolupráce s Dobroslavem Líbalem tak byla významně připomenuta i nesdílitelná, nepřenositelná a nepostradatelná zkušenost z osobních setkání s touto nesmírně charis-



Plénium konference při úvodním referátu Tomáše Durdíka. Foto: archiv autora

matickou osobností. O tom hovořili Aleš Krejčů, Jaroslav Svatoň či Dorotka Líbalová, která vedle osobních vzpomínek na svého otce připomněla i jeho právní vzdělání a povědomí, které znamenitým způsobem využíval při faktické záchraně našeho historického dědictví.

V rámci první sekce nazvané Dobroslav Líbal – umělecký historik, učitel a ochránce památek, pohovořil Zdeněk Dragoun o starších stavbách na místě pražských románských kostelů, Vojtěch Kašpar připomněl inspirační zdroje odkazu Dobroslava Líbala současné mediální archeologii a Jiří T. Kotalík se věnoval kulturní krajině jako součásti dějin architektury v pojetí Dobroslava Líbala. Zajímavý a málo známý pohled na chápání a pojetí moderní architektury Dobroslavem Líbalem připomněl jeho vnuk Patrik Líbal. Na závěr tohoto bloku Jan Vinař prezentoval současné přístupy

matickou osobností. O tom hovořili Aleš Krejčů, Jaroslav Svatoň či Dorotka Líbalová, která vedle osobních vzpomínek na svého otce připomněla i jeho právní vzdělání a povědomí, které znamenitým způsobem využíval při faktické záchraně našeho historického dědictví.

V rámci posledního bloku Dobroslav Líbal jako učitel vlastenectví pohovořil Jan Woletz o jeho evropanství a významné úloze při začleňování naší kultury do západoevropského křesťanského civilizizačního okruhu. Zcela na závěr potom shrnul dvoudenní sezení svým referátem Alexandr Matoušek, který na příkladu zazděného okénka v klášteře sv. Anežky brilantně shrnul význam celoživotního díla i osobních postojů Dobroslava Líbala pro naše kulturní dědictví i pro okruh lidí, kteří se jím zabývají.

Charismatická osobnost Dobroslava Líbala bezpochyby představuje ikonu naší památkové péče a stála u kolébky mnoha jejích



Josef Štulc a Jiří T. Kotalík při plamenné diskusi. Foto: archiv autora

současných moderních oborů a směrů. Jeho po mnoha stránkách průkopnické dílo navíc stále vyvolává tolik potřebné podněty k diskusím v širokém spektru otázek souvisejících se studiem, prezentací či záchranou našeho národního kulturního dědictví. Je do jisté míry velmi smutné, že osobnost Dobroslava Líbala nebyla ještě za jeho života výrazněji zapsána do povědomí evropských struktur zaměřených na ochranu celosvětového kulturního dědictví, pouze našich domácích, byť tato nespravedlnost byla alespoň částečně po roce 1989 zmírněna.

Konference věnovaná stému výročí narození Dobroslava Líbala důstojným a bezpochyby zajímavým způsobem připomněla tuto významnou osobnost nejen české, ale i evropské stavební historie a památkové péče. Organizátorům tohoto setkání i všem, kteří přišli zavzpomínat, patří nepochybně dík a přání, aby se pestrá a inspirativní skladba referátů brzy objevila ve sborníku, který pořadatelé konference připravují k vydání.

Vojtěch Kašpar

Miscellanea sepulcralia et epigraphica

Zájemci o danou problematiku jistě zaregistrovali, mj. i z předchozích zpráv v Bulletinu UHS, periodická zasedání k problematice sepulkrálních památek, které pořádá Ústav dějin umění AV ČR každoročně již od roku 2000. Svědčí o tom i tradičně mimořádně bohatá aktivní i pasivní účast širokého spektra badatelů ve spojení s kvalitou přednesených příspěvků. Z původních pracovních workshopů se rychle stalo mezinárodní dvoudenní konferenční fórum, které svou periodicitou a orientací nemá u nás ani v zahraničí obdobu. Zasedání jsou zaměřená především na téma sepulkrálních památek jako hmotných artefaktů sepulkrální kultury a umění v tradičním slova smyslu, s věcným či metodickým vztahem ke středoevropské problematice. Nevyhýbají se ovšem ani tématům šířeji osvětlujícím kontext, v němž tyto památky vznikaly a funkčně se uplatňovaly. Hlavním cílem je vyjít vstříc tradičnímu společenskému zájmu o sepulkrální památky a konfrontovat přístup různých historických i přírodovědných disciplín – v praxi pak zejména dějin umění, dějin obecných, archeologie, epigrafiky, heraldiky, památkové péče, restaurování, muzejnictví, geologie – petrografie apod. Úmyslně tedy vedle sebe staví příspěvky různého chronologického, tematického, disciplinárního a metodického záběru a příspěvky renomovaných českých a zahraničních badatelů společně s výběrem kvalitních referátů badatelů nastupující generace. Chce tak překonat nežádoucí tendenci k úzké specializaci ve prospěch ideje postupného budování interdisciplinární metodické a faktografické báze dalšího bádání.

Ve dnech 3.–4. listopadu 2011 se v pražském Akademickém konferenčním centru konalo jubilejní, již 10. zasedání pod názvem *Contra vim mortis non est medicamen in hortis*. První blok úvodního dne letošního zasedání se věnoval problematice starších českých dějin, ať již z hlediska memoriální funkce raně středověkých pohře-

bišť (K. Tomková), nejstaršího a solitérního dokladu zřejmě funerálního nápisového artefaktu – tzv. Libických stél (J. Mařík, J. Roháček) či problematiky tumby Břetislava II. v katedrále sv. Víta a zejména zde nalezených unikátních románských textilií (M. Bravermanová), včetně podrobné restaurátorské zprávy (V. Otavská). Tento blok ještě doplnil z technických důvodů až na následující den zařazený příspěvek k rovněž unikátnímu náhrobku neznámého mladého muže z areálu Vlašského dvora v Kutné Hoře (F. Velímský). Druhý blok přinesl několik průřezových referátů, představujících pozdně středověké a raně novověké sepulkrální památky v moravskoslovenském Podolí (P. Čehovský), na Šariši (M. Čovan) a ve vybraných oblastech jihozápadního Slovenska (F. Gahér), na které navázal systematizující a velkou diskusi vyvolavší příspěvek k sepulkrálním památkám jako prameni pro dějiny odívání (Z. Saftalová).

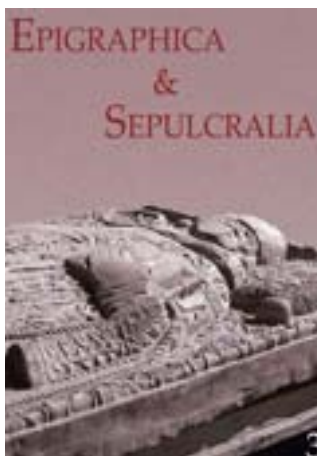
Těžiště druhého dne zasedání spočívalo v příspěvcích mapujících, ať již na základě jednotlivin či v širším pohledu, sepulkrální artefakty barokního období. Uvést lze rozbor dosud neznámého prvku ikonografie náhrobku Jana Václava hraběte Wratislawy z Mitrowitz v kostele sv. Jakuba Většího v Praze (M. Pavlíček), představení *caster doloris* 18. století na Moravě (T. Valeš, F. Komárek), představení fondu úmrtních medailí českého baroka ve sbírkách Národního muzea (T. Kleisner) a příspěvek Církevní náhrobky, náhrobníky a epitafy 17. a 18. století, koncentrující se zejména na náhrobek Slavka z Oseka (H. Hocková). Program doplnil rozbor sepulkrálií rodu Mariáši na Spiši (Z. Janošiková) a Golčovského pohřebiště v Golčově Jeníkově (J. Kilián) a konečně blok kratších zpráv.

Podstatné pro odborný dosah zasedání je publikační zpřístupnění výsledků, které poskytuje řada *Epigraphica et Sepulcralia* nakladatelství Artefactum, publikační platforma Pracoviště pro epigrafická a sepulkrální studia ÚDU AV ČR. Řada byla původně započata právě jako souborné sbor-



Náhrobní deska Dobroslava z Ronšperka (+1506), Poběžovice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: archiv autora

níky těchto zasedání. Stále se zvyšující zájem nejen o tato zasedání, nýbrž o publikační možnosti vůbec, vedl k neustálému nárůstu rozsahu sborníků až k hranici 600 stran. Tento fakt, společně s recepcí aktuálního systému hodnocení vědecké práce, vyústil v rozhodnutí, přeměnit řadu *Epigraphica et Sepulcralia* ve fórum epigrafických a sepulkrálních studií bez přímé vazanosti na výše zmíněné konference, s již periodickým vydáváním a s perspektivou zařazení do seznamu recenzovaných periodik. Řada chce být jediným specializovaným evropským fórem, které mapuje současný stav bádání obou v reálné praxi úzce souvisejících disciplín – sepulkrálního bádání a středověké a novověké epigrafiky. Kromě konferenčních příspěvků bude poskytovat prostor i příspěvkům volným, včetně epigrafických z jině, než primárně sepulkrální oblasti, materiálie, zpráv a recenzí. V době psaní této zprávy byly do ediční rady AV ČR odevzdány první dva svazky nové koncepce, tj. svazek IV. a V. Souběžně byla minulý rok prvním svazkem (J. Chlábek –



Obálka třetího svazku řady *Epigraphica et Sepulcralia*, Praha, Artefactum 2011

J. Roháček, Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách. Figura a písmo, Praha 2011) založena podřada *Epigraphica et Sepulcralia* – *Monographica*, cílená na práce knižní.

Výše uvedené svědčí o tom, že vhodně zvolené a prezentované téma si může udržet svou konstantní přitažlivost a plodně spojit v jednom početném fóru představitele akademického a univerzitního základního výzkumu s představiteli neméně důležitého výzkumu regionálního, a to v širokém interdisciplinárním rámci.

Závěrem je možné informovat zájemce o termínu 11. zasedání k problematice sepulkrálních

památek (31. října–1. listopadu 2012) a vyzvat jednak k přihláškám příspěvků na zasedání následně (30.–31. října 2013 a 2014), jednak k průběžným nabídkám článků, materiálie, zpráv a recenzí do dalších svazků fóra *Epigraphica et Sepulcralia* (kontaktní mail: rohacek@udu.cas.cz). Jiří Roháček

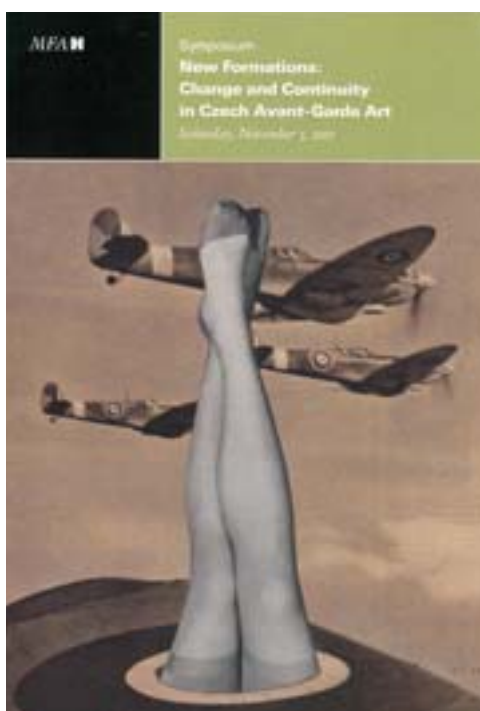
Česká avantgarda v Houstonu

Dne 5. listopadu 2011 uspořádalo The Museum of Fine Arts v Houstonu sympozium *New Formations: Change and Continuity in Czech Avant-Garde Art*, doprovázející zahájení výstavy s totožným názvem *New Formations* a s podtitulem *Czech Avant-Garde Art and Modern Glass from the Roy and Mary Cullen Collection*. Prehistorie této akce sahá k roku 1989, kdy houstonské Muzeum umění zásluhou tehdejšího ředitele Petera Marzia připravilo objevnu výstavu *Czech Modernism 1900–1945*, na níž spolupracovali čeští a američtí odborníci. Byla otevřena v říjnu 1989 a houstonské sběratelé Mary a Roye Cullenovy doslova nadchla. Jejich zájem o české prostředí vzápětí umocnily listopadové události v Československu, takže začali pravidelně navštěvovat Prahu a rozhodli se rozšířit své dosavadní zaměření na severoamerické a latinskoamerické umění druhé poloviny 20. století o české moderní umění. Během dvaceti let vybudovali pozoruhodnou českou sbírku, jejíž nejslavnější položky získali ve Francii a na americkém kontinentu. Nynější samostatnou výstavu této sbírky v houstonském Muzeu umění koordinovala historička umění Alison de Lima Greene, která patřila již k týmu z roku 1989. Byla to také ona, kdo z podnětu Cullenových připravil jednodenní sympozium věnované české avantgardě. Na mezinárodním setkání vystoupila fascinující osobnost francouzské kultury, básnířka a teoretička Annie Le Brun, známá i českému publiku z nedávné přednášky ve Francouzském institutu v Praze. Společně s básníkem Radovanem Ivšicem byla v šedesátých a sedmdesátých letech blízkou přítelkyní a spolupra-

covnicí Toyen. Ve svém eseji brilantně spojila osobní vzpomínku s filozofickou úvahou. Na sympozium byli pozváni badatelé žijící ve Spojených státech a zabývající se českým uměním – Matthew Witkovsky, šéfkurátor fotografické sbírky v Art Institute v Chicagu, a Jindřich Toman, profesor slavistiky na University of Michigan. Za českou stranu se svými referáty účastnili Karel Srp a pisatelka tohoto textu, kteří také měli na starosti koncepci výstavy a katalogu, do něhož svým dílem přispěl rovněž Jan Mergl. Alison de Lima Greene zároveň oslovila mladé historiky umění přednášející na místních univerzitách, o nichž předpokládala, že je dané téma bude zajímat: jednak Sandru Zalman z University of Houston, jež právě připravuje knihu o vnímání surrealismu ve Spojených státech jako jevu současně avantgardního i komerčního, jednak vycházející hvězdu amerických dějin umění, Grahama Badera z prestižní Rice University, jenž se mimo jiné soustřeďuje na meziválečnou avantgardu v Německu a usku. Oba dostali v potřeb-

ném předstihu všechny referáty, aby si mohli odpovědně připravit vlastní reakci a rozvinout diskusi. Takový přístup považuji za velice inspirativní, protože umožnil navázat hlubší dialog o místě českých autorů v mezinárodním avantgardním hnutí. V debatě řízené Grahamem Baderem se znovu potvrdil význam Karla Teiga, jehož teoretický přínos je srovnatelný s nyní všudypřítomným Walterem Benjaminem. Nejdůležitější poučení ze sympozia pro mě spočívá ve skutečnosti, že existují sběratelé, kteří svou zálibu dokáží povýšit na všeobecně prospěšnou kulturní činnost, vedoucí nejen ke zveřejňování uměleckých děl na výstavách, ale navíc k podpoře bádání, a v uvedeném případě dokonce účinně přispívající k procesu začleňování středoevropského umění do světového kontextu.

Lenka Bydžovská



Přední strana programu sympozia s koláží Karla Teiga

Svatá Anežka a velké ženy její doby

Mezinárodní vědecká konference Svata Anežka a velké ženy její doby uspořádaná ve dnech 22.–24. listopadu 2011 na půdě Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze byla integrální součástí programu sestaveného k příležitosti 800. výročí narození sv. Anežky České. V jeho rámci byla také v areálu Anežského kláštera uspořádána výstava Svata Anežka Česká – princezna a řeholnice (25. 11. 2011–25. 3. 2012), organizovaná Arcibiskupstvím pražským spolu s Národní galerií v Praze a dalšími institucemi. Bohatý program celého setkání byl rozvržen do tří dnů, během nichž vystoupilo přes dvacet badatelů z celé Evropy. Mimo účastníky z České Republiky to byli Dr. Christian-Frederik Felskau (Berlin), Univ. Prof. Maria Prokopp (Budapest), Prof. Dr. Eva Schlotheuber (Düsseldorf), Prálat Mons. Dr. Johannes Neuhardt (Salzburg) nebo Dr. hab. Romuald Kaczmarek (Wrocław). Jednotlivé příspěvky pokrýly široké spektrum témat spjatých s historickými, teologickými a umělecko-historickými okolnostmi života, kultu a ikonografie ne-



Tomáš Zima, děkan 1. lékařské fakulty UK v Praze, a Jan Royt, ředitel Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.

Foto: Helena Kodáliková

jen Anežky České, ale také dalších s ní spojených „ctihodných“ žen (např. sv. Hedviky, sv. Alžběty Uherské nebo Anny České). Mnohé z příspěvků reflektovaly i širší problematiku spojenou s ženskými řeholními komunitami v rámci středověké střední Evropy nebo s otázkami jejich specifické spirituality. Struktura přednesených referátů pokrývala všechny relevantní časové úseky od středověku po současnost.

K nabitému programu, který se organizátorům podařilo sestavit, je možno vznést jen málo připomínek. Jednotlivé sekce nebyly zřetelně tematicky vymezeny – promíchání mnohdy rozmanitých témat se však někdy zdálo být záměrem pořadatelů. A dále, že pravděpodobně z organizačních důvodů byly příspěvky zahraničních hostů zařazeny do jednolitého odpoledního bloku prvního dne konference, což narušilo možnost reflektovat některé nastíněné problémy s ohledem na podobná témata přednesená v dalších dnech. Výtvarnému umění bylo v průběhu konference věnováno několik referátů (např. Maria Prokopp, Romuald Kaczmarek, Jan Royt nebo Helena Soukupová). Příspěvky tematicky se vztahující k ohlasům kultu sv. Anežky ve výtvarném umění českých zemí byly většinou zařazeny na poslední den konference, což se bohužel odrazilo i na počtu posluchačů. Zazněla



Úvodní slovo Jiřího Kuthana. Foto: Helena Kodáliková

jak vystoupení sledující konkrétní umělecká díla (Marek Pučálík, Tomáš Valeš), tak přehledové referáty shrnující zájem o tuto světi v umění baroka (příspěvek Petry Oulíkové bohužel přednesen nebyl) nebo 19. století (Pavla Machalíkové). Právě poslední uvedené období bylo pro anežskou ikonografii velmi důležité a zatím jen zřídka reflektované. Umělecko-historické referáty vhodně doplnil například Miloš Sládek ve svém příspěvku věnovaném okolnostem vydání práce Jana Františka Beckovského Milá choť nebeského miláčka, čímž byl nastaven širší kulturně-historický rozměr celé sekce.

Dobře organizačně zvládnutá a moderovaná konference (problematické rozdělení jednotlivých vystoupení je spíše subjektivní záležitostí) ukázala možnost širší mezioborové reflexe tématu, které by se na první pohled mohlo zdát lokální záležitostí. Jednotlivé příspěvky však dobře prezentovaly význam nejen sv. Anežky České, ale i dalších velkých žen její doby v celém středoevropském prostoru. Referáty záslužně představily méně známé či nově objevené artefakty či umělecká díla veřejnosti, a to nejen její odborné části. Možná by lépe prezentované Call for Papers na jednotlivých institucích přitáhlo ještě další zájemce například ze Slovenska či Rakouska, ale i přesto bylo zastoupení řečníků bohaté a odpovídalo mu adekvátní publikum vyvolávající často podnětnou diskusi. Všechny příspěvky, a to i ty, které zazněly v omezené míře nebo z určitých důvodů nezazněly vůbec, by měly být obsaženy v konferenčním sborníku, jehož vydání KTF plánuje a který doplní katalog stejně zaměřené výstavy.

Tomáš Valeš



Prálat Mons. Johannes Neuhardt (Salzburg) a Romuald Kaczmarek (Wrocław). Foto: Helena Kodáliková

Obnova buquoyské kulturní krajiny

Na podzim minulého roku (25. 11. 2011) byla v Ústavu dějin umění AV ČR uspořádána konference Obnova buquoyské kulturní krajiny: Záchrana movitého kulturního dědictví jako báze pro obnovu paměti místa a kulturní identity. Prezentoval se jí stejnojmenný projekt, v jehož čele stojí pracovníci oddělení dokumentace ÚDU Martin Krummholz a Petra Trnková (program NAKI, Ministerstvo kultury ČR).

Obsahem setkání bylo šest příspěvků členů řešitelského týmu, z nichž každý představil oblast svého odborného zájmu. Do náhledu na celou problematiku zasvětil obecnost Martin Krummholz v přehledovém referátu Buquoyové a jejich krajina na konci 18. a 19. století, stavebním aktivitám Jana Jindřicha Buquoye v Rožmberku nad Vltavou se věnoval Jan Ivanega a výtvarnému díletování Buquoyů a jejich objednatelským aktivitám Petr Šámal. Druhý blok setkání byl věnován dokumentaci, zejména fotografickému materiálu recentně identifikovanému ve fondech pořádací instituce, jehož záchrana, prezentace a badatelské vytěžení je klíčovým bodem projektu (referovaly Petra Trnková, Kateřina Doležalová a Tereza Germanová; poslední dva uvedené příspěvky se týkaly konzervace a restaurování). Vystupující přesvědčivě doložili svá tvrzení, podle kterých byla proměna buquoyských sídel dokumentována systematicky a cíleně, a to různými způsoby. Vedle fotografií to byly právě kresby některých Buquoyů, ale i malířů, kteří působili jako jejich učitelé.

Vysloví-li se v jedné větě termíny „Buquoyové“ a „krajina“, vytane snad každému na mysl zejména Novohradsko s Tereziiným údolím a zámeckou zahradou; ostatně členové známého francouzského rodu tvořili malebnou jihočeskou oblast již od období jejího získání během třicetileté války. Nespočet bažantnic, obor a rybníčných soustav vzniklých ještě před Buquoyi bylo obohaceno barokními alejemi a jednotlivými menšími parky a všechny prvky byly postupně propojeny do parkové úpravy celé krajiny, ať vysazením dřevin v duchu anglické pastorální přírody, zřízením odpočinkových staveb nebo vykácením dalekých průhledů. Organizátoři však měli pro tentokrát „kulturní krajinou“ na mysli historii architektury, grafiku, kresby a fotografie související spíše s historií rodu a rezidenční sítí, nikoliv kultivovanou krajinu jako takovou. Uvažovali také nad sociálními vazbami, které mezi sebou měli buquoyští umělci a řemeslníci. Specialisté na historické zahrady a romantické duše v publiku tedy nutně museli zažít jisté zklamání. Nicméně vzhledem k tomu, že nešlo v pravém slova smyslu o konferenci, nýbrž o pracovní setkání u příležitosti zahájení projektu, lze doufat, že postupně bude i vlastní krajině věnována upřená pozornost. „Virtuální rekonstrukce“ původní krajiny je ostatně deklarována jako jeden z cílů projektu; příslí-



Vodopád na řece Stropnici v Tereziině údolí u Nových Hradů.
Foto: Ústav dějin umění AV ČR – Vlado Bohdan, 2012

beno je i putování inkriminovanou krajinou v rámci další připravované akce pracovního týmu. Zpřístupnění zpracovaného materiálu každopádně umožní objevovat zapomenuté stopy v krajině i dalším badatelům a památkářům.

V diskusi bylo odhaleno několik slibných závazků a nápadů, zejména, že prezentace výsledků projektu nezůstane uzavřena v odborném prostředí, ale bude dovedena až k nejširší veřejnosti. Těšíme se na výstavu a knihu; speciální aktivity by měly směřovat na Nové Hradky a Rožmberk nad Vltavou. Otázkou zatím zůstává míra spolupráce a vymezení kompetencí všech zúčastněných i potencionálních partnerů. Organizátorům nelze každopádně přát ke konání dalších akcí více než stejně početné, zvědavé a odborně diferencované publikum z Prahy i jižních Čech, které se nechalo pro tentokrát ukáznit připraveností a razancí mladého badatelského kolektivu.

Sylva Dobalová

Třetí zasedání k problematice písemných pramenů v dějinách umění

Veletržní palác se stal dne 28. listopadu 2011 dějištěm již tradiční konference, věnující se problematice písemných pramenů v dějinách umění. Záštitu nad loňským ročníkem převzal Archiv

Národní galerie v Praze, jehož ředitel Tomáš Sekyrka se ujal role moderátora. Program konference nabízel širokou škálu příspěvků, které ukázaly různé možnosti, jak lze přistupovat k písemným pramenům v dějinách umění.

Mezi příspěvky vynikl, nejen svým názvem, referát Jana Mohra Umění v plastovém kbelíku, aneb Když se tomu ještě neřikalo design, týkající se návrhářského oddělení někdejšího libereckého podniku Plastimat. Plastické hmoty se v druhé polovině 20. století staly synonymem moderní kultury, ale často svým designem zaostávaly za výrazovými možnostmi materiálu. Studie Jana



Moderátor konference Tomáš Sekyrka a referující Helena Musilová. Foto: David Stecker

Mohra ukázala, že v případě Plastimatu, který především v šedesátých letech zaměstnával vynikající průmyslové výtvarníky (např. Jiří Hofman), i předměty denní potřeby dostaly ušlechtilé tvary. Stejně tak Helena Sedláčková a Jakub Kunert prezentovali „malá umělecká díla“, a to v podobě cenných papírů bankovních úřadů. Objevila se přitom také práce od známých grafiků, která by si jistě zasloužila další zpracování a podrobnější ikonografický rozbor. Z kunsthistorického hlediska bylo náročnější vyznat se v ekonomicko-bankovní terminologii.

Velmi přínosné byly příspěvky dotýkající se role umělcovy rodiny. Svůj debut si na konferenci odbyla Eliška Charvátová, která zpracovávala dopisy Františka Kavána jeho manželce Pavle. Kavánova druhá manželka se z pohledu dosavadní literatury jevila spíše jako přísná manažerka, jíž záleželo především na výdělku a výstavní prezentaci malíře. Eliška Charvátová díky korespondenci dokázala, že mezi manželi panoval krásný vztah a sám umělec dal své ženě záminku k řízení „obchodních“ záležitostí. V rodině Joži Uprky se objevila schopná manažerka v osobě dcery, Boženy Uprkové-Novákové, která se podle Heleny Musilové snažila vytvořit obraz malíře-génia. Zachoval se rozsáhlý osobní archiv, kde Božena sestavila několik systémů evidence, kterou kromě svých poznámek rozšiřovala o fotografie a novinové výstřižky. Pokud se jí reakce na otcovo dílo nezdály adekvátní, neváhala dát najevo svůj názor. Helena Musilová, která byla kurátorkou výstavy Joža Uprka probíhající v době konference ve Valdštejnské jízdárně, také našla fotografii, podle níž Uprka maloval jeden ze svých slavných ob-

razů z raného období. Příjemné odlehčení připravila během konference Irena Veverková, která objevila „největší poklad Vojtěcha Hynaise“. Nejednalo se o neznámé mistrovské dílo, ale o umělcova syna Jiřího, jenž ve škole příliš neprospíval, několikrát opakoval ročník a měnil vzdělávací zařízení.

Známy malíř Václav Brožík by se mohl zdát jako vyčerpané téma, ale Roman Musil představil Brožíkův obraz Anežka Steinhäuserová a Zikmund ze Švamberka (Ve smrti spojení) nacházející se nyní ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, který pravděpodobně zobrazuje jinou scénu než literární předloha (kniha K. Š. Herloše o husitských válkách), podle níž je pojmenován. Také Karel Škréta patří díky velkolepému projektu samostatných konferencí a výstav k tématům již probíraným. Radka Tibitzlová však ve svém příspěvku Ztracený a znovu nalezený Škrétův obraz? podala upřesňující a velmi zajímavé informace týkající se osudu Škrétova obrazu sv. Antonína Paduánského a ukázala, jak důležitou roli hrají písemné prameny v dějinách umění.

Příspěvky věnující se písemným dokladům ve vztahu k sochařské problematice byly zastoupené referátem Tradicionalismus v českém sochařství první třetiny 20. století v Čechách od Sandry Baborovské, Václav Michael Volák a jeho soupisy moravských náhrobků od Vladislavy Říhové a Noticka k dílu sochaře Františka Pettricha od Václava Horáka. Právě málo známé dílo Františka Pettricha v podobě několika náhrobků, které vynikají svou ušlechtilou krásou, jistě stojí za další průzkum a podrobnější bádání.

Na závěr konference zazněly dva příspěvky, na které bohužel nezbyl již dostatek času. Tomáš Sekyrka se věnoval fenoménu tzv. stolířů, tedy malířů, kteří odmítali vstoupit do některého ze tří malířských cechů působících v barokní Praze. Legální možnost vyhnout se cechovní povinnosti představoval vstup do akademické obce, tedy zápis na pražskou Karlo-Ferdinandovu univerzitu, z jejíž záznamů se dozvídáme i o dnes neznámých umělcích. Martin Mádl vystoupil s vynikajícím příspěvkem Fundamenta eius in montibus sanctis, ve kterém se zaměřil na ikonografický rozbor výzdoby mariánského kostela na Svatém Kopečku.

Doufejme, že v brzké době vyjde slibovaný sborník, ve kterém se dočteme také o ekonomických aspektech státní podpory výtvarného umění, kde Marek Krejčí v přehledných grafech nastínil finanční stránku výtvarného umění, a pohledem Patrika Líbala se podíváme na rozpor funkcionalistických teorií v příspěvku nazvaném Duše modernisty versus duše romantika. Konference, na které panovala velmi příjemná atmosféra, potvrdila význam písemných pramenů v dějinách umění a ukázala řadu nových objevů a možností.

Kristýna Brožová

Habsburská konference ve Vídni

V létě roku 2010 byl zahájen v rámci European Science Foundation program Palatium 1400–1700, celým názvem Court Residences as Places of Exchange in Late Medieval and Early Modern Europe, který je plánován na pět let a zahrnuje celkem jedenáct evropských zemí. To je jistě velmi reprezentativní výběr, v němž ovšem z rezidenčních „velmocí“ chybí bohužel Itálie a Velká Británie. Druhým významným aspektem je určitá míra interdisciplinárního výzkumu, který se neomezuje na striktně umělecko-historický přístup, ale zahrnuje i přístup z hlediska oboru obecné historie. Program je rozdělen do několika skupin, v terminologii programu takzvaných „working parties“. Z hlediska naší geopolitické situace je nám jistě nejbližší

tzv. habsburská sféra (WP 2), na rozdíl od skupiny zaměřené na rody Valois a Tudorovce (WP 1).

První velkou akcí „habsburské“ skupiny (a prozatím největší i v rámci celého programu) bylo sympozium The Habsburgs and Their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitanism and Regionalism, konané ve dnech 7.–10. prosince 2011 ve Vídni. Organizátory byli dva členové řídicího komitétu programu – Ingrid Ciulisová ze Slovenské akademie věd a Herbert Karner z Rakouské akademie věd. Jejich činnost si zasluhuje absolutorium, zejména uvědomíme-li si, jak velkou organizační zátěž zvládli – z téměř stovky přihlášených referátů vybrali cca čtvrtinu a utřídili je do několika logických skupin, aniž by bylo třeba přistoupit k dělení do paralelních sekcí, které s sebou vždy nesou pocit, že nám něco zajímavého mohlo ujít.

Za určitý prolog lze označit vystoupení sedmi „early-career researchers“, seznamujících se svými disertacemi. Slavnostní

večer v Hofburgu se pak neomezil na často jen formální projev politických činitelů, jak se to někdy stává, ale naopak přinesl fundovaný, ikonograficky orientovaný referát Larryho Silvera z Penn University: Europe's Turkish Nemesis.

Hlavní tematické bloky se soustředily jednak na jednotlivé habsburské rezidence (pod názvem Repraesentatio maiestatis) a ohlas habsburské propagandy v sídlech vysoké šlechty – zde je třeba zaznamenat zajímavý referát Jana Bažanta věnovaný Valdštejnskému paláci v Praze. Dále pak na téma vztahu Habsburků k osmanské říši a na téma Religious Practices at the Court aneb Pietas austriaca. Pokoušet se resumovat jednotlivé řečníky by bylo jednak pošetilé, už jen vzhledem k rozsahu jednotlivých příspěvků, a jednak i zbytečné, protože na internetu jsou k dispozici poměrně rozsáhlá abstrakta všech referátů (na webu programu Palatium: www.courtresidences.eu, nebo na webech rakouské a slovenské akademie věd: www.oeaw.ac.at/kunst; www.dejum.sav.sk).

S vydáním sborníku se počítá v roce 2012, a to v elektronické verzi. Zbývá se zmínit o exkurzi, která byla vzhledem k velkému počtu lidí z různých částí Evropy dobře zvolena jako možnost seznámit se s areálem Neugebäude, tedy letohrádkem Maxmiliána II., který stále ještě je a patrně nadlouho bude uzavřen pro veřejnost. Jeho technický stav se sice nezhoršuje, ale ani nezlepšuje a generální rekonstrukce se stále odkládá. Bohužel před krátkou dobou došlo na území, kde původně byly partery a vodní díla rozsáhlé okrasné zahrady (jejíž volná replika by byla v zásadě možná vzhledem k rozsahu dochované historické ikonografie), k vytvoření dětského hřiště. Rehabilitace této prvořadě evropské památky se tak zase ještě více zproblematizovala – zatímco bádání o významu Habsburků pro dějiny Evropy úspěšně pokračuje, společnost a někteří populističtí politikové dokládají, že jim na tom vůbec nezáleží.

Ivan P. Muchka



Pohled na nové dětské hřiště u letohrádku Neugebäude, kde byla v 16. století rozsáhlá okrasná zahrada. Foto: Ivan P. Muchka

Baldasar Fontana da Chiasso 1661–1733. La sua arte in Europa

U příležitosti 350. jubilea významného evropského štukatéra a architekta Baldessara Fontany (1661–1730) se ve švýcarském Chiassu (Ticino) 17. prosince 2011 uskutečnila jednodenní konference věnovaná tomuto umělci, jehož dílo se ve směřu nalézá na území Moravy a Polska. Baldessare Fontana – příbuzný slavného římského architekta Carla Fontany – navázal na berniniovský projev a stal se předním exponentem berninismu střeoevropského prostoru. Výjimečná kvalita a nesporné mistrovství z něj činí jednoho z nejvýznamnějších

evropských barokních štukatérů. Byl bravurním tvůrcem monumentálních skulptur i mistrem reliéfní modelace, a to v široké plastické a měřítkové škále. V moravském prostředí Fontana působil od konce osmdesátých let 17. století až do své smrti, především ve službách církevních objednavatelů (olomoucký biskup, premonstráti v Hradisku, velehradští cisterciáci ad.). Nejdůležitější jeho profánní zakázkou zde byla výzdoba heisslerovského zámku v jihomoravských Uherčicích.



Baldessare Fontana, Štuková výzdoba refektáře kláštera Hradisko u Olomouce, 1702–1704. Foto: archiv autora

Spoluorganizátory konference, které předcházelo zahájení výstavy prezentující ve fotografiích Fontanovu středoevropskou tvorbu, byly Comune di Chiasso, místní Centro Culturale, varšavská univerzita a Università dell'Insubria. Nejednalo se pouze o poctu B. Fontanovi, ale zároveň i přednímu polskému badateli Mariuszovi Karpowiczovi, který zasvětil fontanovskému tématu podstatnou část svého profesního života a jehož lze označit za faktického „objevitele“ tohoto – jak během konference mnohokrát zaznělo – „nejvýznamnějšího chiassského rodáka“. Zcela po zásluze tak byl profesor Karpowicz jmenován i čestným občanem Chiassa. O Karpowiczovo bádání a jeho monografie Baldassara Fontany se dnes opírají četní další badatelé, z nichž někteří na konferenci přednesli své příspěvky.

Po Karpowiczově úvodu hovořil o stylovém kontextu umělecké tvorby Andrea Spiriti (Università Insubria); významu fontanovského klanu a jeho vazeb se pak věnovali Margherita Fratarcangeli (Villa Tatti) a Giuseppe Bonaccorso (Università Roma). Spolupráce Fontany s malířem Paolem Paganim byla předmětem zájmu Laury Facchin (Università Verona) a Giorgia Mollisiho (šéfredaktor Arte e Storia). Severoitalskými souvislostmi Fontanova projevu se zabývali Beatrice Bolandrini (Università Trento), Edoardo Agustoni (Cantone Ticino) a Nicoletta Ossana Cavadini (Università Milano), česko-moravskými pak Martin Krummholz (ÚDU AV ČR) a polskými Miroslaw Nowak (varšavská arcidiecéze), Mariusz Smolinski a Renata Sulewska (oba varšavská univerzita). Martin Krummholz

Známý neznámý Nicolaus Pacassi

Dne 27. ledna 2012 se v prostorách vídeňského Schönbrunnu uskutečnila jednodenní konference Nicolaus Pacassi – Architekt Marie Terezie. Tato akce byla 16. a posledním workshopem šestiletého projektu Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg věnujícího se stavební historii složitého komplexu hlavní císařské rezidence – vídeňského Hofburgu, na němž pod vedením Artura Rosenauera pracují týmy odborníků Centra pro výzkum kultury: Komise pro dějiny umění (Zentrum für Kulturforschung: Kommission für Kunstgeschichte) Rakouské akademie věd. V mezinárodní spolupráci jsou zkoumána jednotlivá období stavebního vývoje Hofburgu: počátky (13. století až 1519/1522), renesance a rané baroko (1519/1522–1705), velké projekty (1705–1835), Kaiserforum (1835–1918), od rezidence k Museumsquartieru (od 1918). Zpracováváno a kriticky vyhodnocováno je na osm tisíc plánů, kreseb a grafických vedut. Výstupem obdivuhodného úsilí rakouských kolegů bude pětidílná publikace shrnující jak relevantní obrazový materiál, tak šest století stavebních dějin císařského sídla, jehož historicky rostlá struktura nebyla – přes úsilí mnoha věhlasných architektů – nikdy architektonicky sjednocena.

Vídeňští kolegové přistupují k průzkumu Hofburgu komplexně; zajímají je kromě vlastní stavební historie a stylu též otázky typologie a především funkce. Předmětem zkoumání tak jsou jednotlivé budovy a prostory ve vztahu k provozu, ceremonielním pravidlům a z nich vyplývajícimu interiérovému vybavení. V tomto kontextu jsou pochopitelně relevantním srovnávacím materiálem další habsburské rezidence plnící role dočasných sídel dvora: Budín, Praha, Bratislava, Linec, Graz, Innsbruck.

V rámci stavebních aktivit tereziánského období náležel čelní místo rozsáhlé sjednocující přestavbě innsbruckého

Hofburgu (1754–1780) a především Pražskému hradu. Zde bylo (1753–1775) čerstvě jmenovaným císařským dvorním architektem Nicolausem Pacassim (1716–1790) unifikováno a monumentalizováno dnešní hradčanské panorama. Třebaže lze ztrátu původní hmotové členitosti (z hradní siluety mj. zmizely renesanční věže Rožmberského paláce) vnímat jako jisté ochuzení, podařilo se v Praze realizovat něco, oč se ve Vídni po dvě století neúspěšně usilovalo. Přestavba Pražského hradu je nota bene nejrozsáhlejší Pacassiho realizací vůbec. Největším jeho vídeňským úkolem pak byla přestavba Schönbrunnu (1743–1749). Již roku 1743 upravoval na vdovské sídlo císařovny Alžběty Kristýny zámek Hetzendorf. Poté, co nastoupil po Jeanu Nicolasi Jadotovi do funkce dvorního stavitele (1753), vedl přestavbu vídeňského Theresiana (1753), výstavbu Gardekirche na Rennwegu (1755), projekt Redoutensaal Hofburgu (1760) a adaptaci Rakouské dvorské kanceláře (1767). Pacassiho nástupcem na dvorském postu se pak stal Franz Anton Hillebrandt.

Lednový workshop zahájil přední znalec středoevropské barokní architektury Hellmut Lorenz, který informoval o finální etapě výše zmiňovaného projektu a stručně představil Pacassiho osobnost a sumarizoval stávající (ne)znalost jeho díla. Poté hovořila Anna Mader-Kratky, jež se zabývala Pacassiho nerealizovanými návrhy dostavby vídeňského Hofburgu a prezentovala množství dosud neznámé a v rámci projektu zpracovávané plánové dokumentace. Richard Biegel z pražské Univerzity Karlovy shrnul Pacassiho činnost na Pražském hradě, zejména jeho přestavbu původního Rožmberského paláce na Ústav šlechticů. Giuliana Ricci z milánské Polytechniky se pak soustředila na Pacassiho tvorbu v lombardských metropoli a jeho podíl na úpravách rezidence tamních habsburských místokráli; zmínila dále souvislosti s dílem architekta Giuseppa Piermariniho. Petra Kalousek z Rakouské akademie věd se věnovala interiérové tvorbě v kontextu pacassiovské architektury. Elfriede Iby (zámek Schönbrunn) a re-



Pohled na Schönbrunn. Foto: Ivan P. Muchka

staurátor Hannes Hoffmann na závěr seznámili přítomné s řadou pozoruhodných zjištění týkajících se stavební historie, funkční skladby a proměn interiérů i exteriérů Schönbrunnu,

vyplývajících z nedávno ukončené mnohaleté rekonstrukce. Následovala komentovaná prohlídka celého komplexu.

Martin Krummholz

Člověk a stroj v české kultuře 19. století

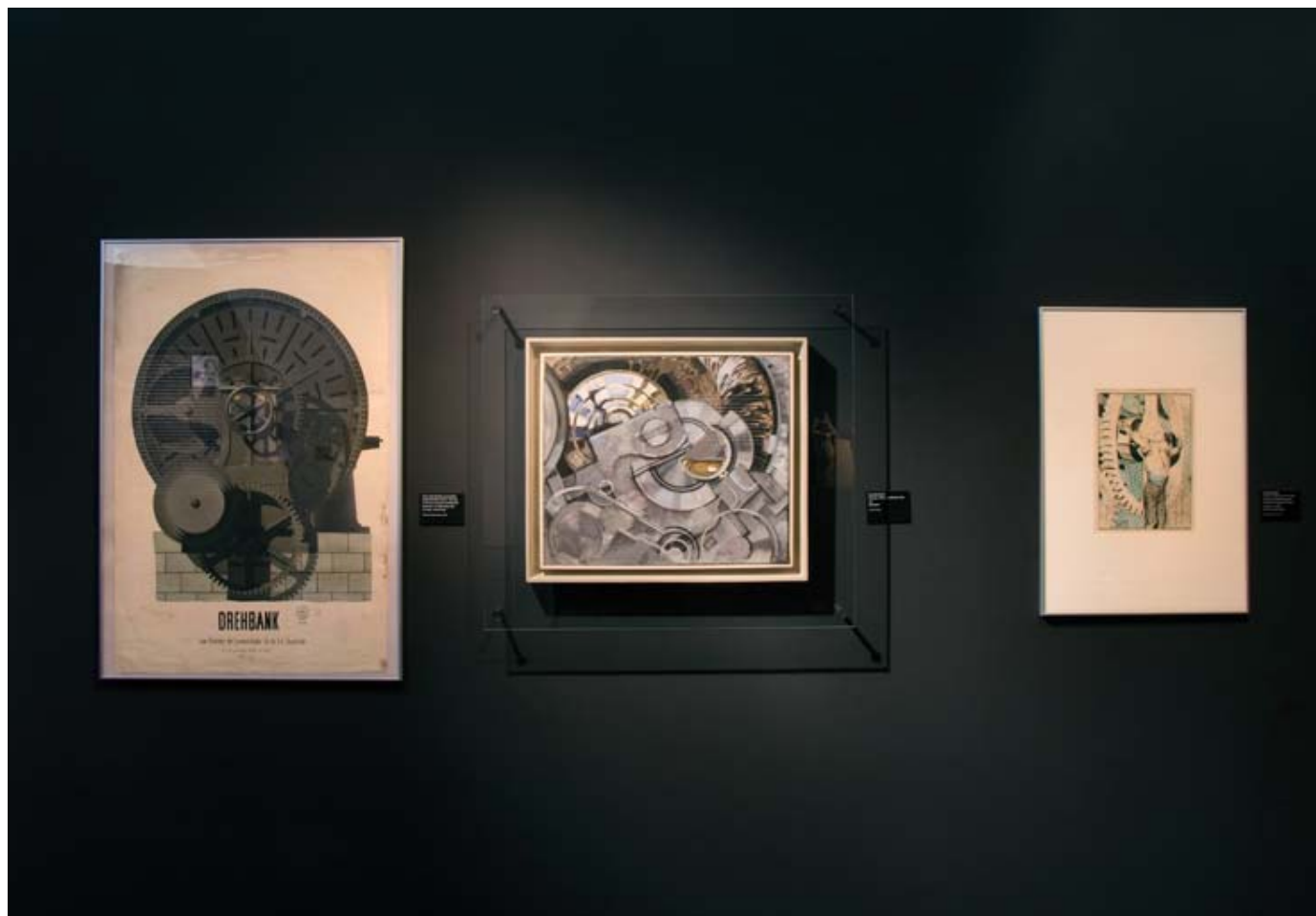
Ve dnech 23.–25. února proběhl v Plzni již třicátý druhý ročník Plzeňských sympozií k problematice 19. století, tentokrát na téma Člověk a stroj. V duchu interdisciplinarity, která je pro tato setkávání typická, byly prezentovány příspěvky pokrývající široké oblasti od dějin techniky a stojů samých po jejich reflexi ve výtvarném umění a literatuře či ve sféře dobové ekonomie. Věnujme se nyní příspěvkům, které se týkaly především výtvarného umění.

Celkový nástin problematiky člověka a stroje přednesl hned na úvod Jan Hozák. Markéta Theinhardtová se ve svém příspěvku Ocel pije věnovala třem variantám stejnojmenného obrazu Františka Kupky. Jedna z variant tohoto výjevu byla přítomna i na výstavě, kterou k sympoziu uspořádala Západočeská galerie v Plzni. Autorka shrnula Kupkův obecný postoj ke strojům a ukázala, jak ho reflektovala malířova výtvarná i teoretická díla; podrobněji se pak zabývala právě stěžejním obrazem Ocel pije. Opomenuty nezůstaly ani Kupkovy práce sociálně kritické, jejich příkladem byla taktéž v Západočeské galerii prezentovaná kompozice Ukřižovaný z roku 1901.

Nový úhel pohledu na strojovou estetiku skýtal blok věnovaný technické kresbě v kontextu školního vzdělávání a tovární výroby.

Strojírenskými výkresy v souvislosti s dobovou výukou se zabýval Hynek Stříteský, ostatně několik výtvarně pozoruhodných exemplářů bylo taktéž k vidění na výstavě. Obzvláště zajímavé pak bylo spojení těchto prací s díly Kupkovými. Technickou vzdělaností v rakouské monarchii se na postavě K. V. Zengera zabývala také Milada Sekyrková. K počátkům dnešního Náprstkova muzea se vrátila Milena Secká. Poukázala mimo jiné na Náprstkovy rané průmyslové výstavy, které vynikaly kombinací ryze spotřebních exponátů s předměty výtvarnými; v kontextu průmyslových výstav se také prezentovalo umění cizokrajné, například „čínské a žapánské“. Na způsob uplatnění žen-výtvarnic v kontextu strojní výroby upozornila Kateřina Kuthanová-Bednářová. Osvětlila tak zajímavý fakt, že průmyslové výstavy často hostily ženy umělkyně, které využívaly tuto platformu k vystavení nejen svých výrobků, ale též volnějších výtvarných počinů.

Pavla Machalíková představila problematiku dobově populárních panoramat jakožto technicky konstruované podívané, předcházející v jistém smyslu dnešní mediální masové zábavě. Upozornila, že panoramata obsahovala důležitý motiv pohybu diváka, doplněný o pečlivě promyšlenou scénografii. Moderní výtvarnou reflexi strojů poté nabídl Tomáš Winter, který představil několik karikatur a ilustračních cyklů převážně z třicátých let 20. století. Spojnicí všech těchto projevů bylo výtvarné pojetí automobilu a motorismu vůbec. Krom toho se také vrátil k počátkům Náprstkova průmyslového muzea a způsobu prezentace mimo-



Pohled do výstavy *Člověk a stroj: strojová estetika v českém výtvarném umění 19. století* v Západočeské galerii v Plzni (zleva: žakovská kresba studenta Českého polytechnického ústavu, obraz Františka Kupky *Ocel pije* a Kupkova kresba *Civilizace*). Foto: Karel Kocourek

evropského umění v rámci jeho koloniálních konotací.

Jan Mergl hledal odpověď na otázku, zda zavedení strojové výroby skutečně vedlo k úpadku řemeslné a rukodělné produkce v oblasti užitého umění. Soustředil se především na sklářství a výrobu porcelánu a na těchto odvětvích demonstroval překvapivě rozdílné důsledky působení strojové výroby. Dobovou diskusi o vztahu strojové a ruční produkce na příkladu pojetí „Kunst-industrie“ u Rudolfa von Eitelbergera představil Radim Vondráček. Pavel Pohlreich poté promluvil o rozličných tiskařských technologiích a možnostech jejich využití v druhé polovině 19. století. Navázal na něj Michael Wögerbauer nastíněním dobových možností uplatnění polních tiskáren. O Všeobecnou zemskou výstavu (1891) a Výstavou architektury a inženýrství (1898) se zajímala Kateřina Svatoňová; na příkladu těchto výstav poukázala na roli strojů a nových atraktivních technologií při vytváření veřejných podívaných. Upozornila také na snahu využít strojů k co největšímu zatraktivnění výstav a k vyrovnání se s obdobně koncipovanými počiny ze zahraničí. Na závěr představila Šárka Leubnerová Piepenhagenovy malířské vzorníky jako příklad sériové výroby krajinomalby za účelem obchodní nabídky.

Kromě uměnovědně orientovaných příspěvků byly také představeny referáty z oblasti literárních věd. Postavení stroje v literárním naturalismu se věnoval Aleš Haman; postoj českých spisovatelů k fenoménu psacího stroje poutavě nastínila Kateřina Piorecká. Nerudovy veršované fejetony a zejména Písně kosmické se staly středobodem pojednání Dagmar Mocné.

K příspěvkům z dalších oblastí bádání patřila promluva Jana Hájka o dobové proměně ekonomie. Strojům ve spojení s do-

pravou se věnovali Ivan Jakubec na příkladu vodních cest, Milan Hlavačka pohovořil o železnici a jejím vlivu na celé spektrum rysů dobového života a vnímání. Osudy plzeňské škodovky a její produkci děl se zabýval Vladislav Krátký. Železné a litinové prefabrikáty Ludwiga Förstera představila Jitka Sedlářová, na otázku vlivu strojové výroby na produkci varhan poukázal Petr Lyko. Svěbytnému využití strojové techniky v divadle se věnoval referát Aleny Jakubcové. Uplatnění mechaniky především v Tschugmallově loutkovém divadle zkoumala poté Alice Dubská. V neposlední řadě se také hovořilo o kinematografu a kinematoskopu, které přiblížil Ivan Klimeš. O důležité roli stroje v počátcích oboru etnomuzikologie pohovořil Matěj Kratochvíl. Rozvojem hracích strojů, jejich typologií a uplatněním se zabýval Antonín Švejda.

Symposium doprovázely tři zdařilé výstavy. První pořádala Studijní a vědecká knihovna plzeňského kraje, zde se představil především knižní fond související s tématem letošního symposia. Výstava v Západočeské galerii předvedla široké spektrum uměleckých děl spojených s tématy stroje a mechanizace výroby. Krom již zmíněného Kupky jsou k vidění i mnohé technické kresby, vzorníky, šablony apod. Součástí je také projekce dobového záznamu jízdy pražskou tramvají. Západočeské muzeum připravilo výstavu prezentující celou řadu strojů i jejich modelů a zasazující strojní výrobu do širšího kulturního kontextu zejména plzeňského kraje. Tématem příštího ročníku symposia bylo vyhlášeno *Mystifikace a falzum* – více naleznete na www.plzensymposium.cz/.

Helena Gaudeková

Souběžná zkoumání – umění a vizuální kultura střední Evropy v raném novověku

Ve dnech 23.–24. března 2012 se na půdě Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně konalo pracovní setkání s kolegy z Katedry umění a archeologie univerzity v Princetonu (Department of Art and Archaeology of the Princeton University). Princetonskou univerzitu zastupovala Skupina pěti doktorandů (Elizabeth J. Petcu, Jennifer Morris, Kjell Wangenstein, Mirka Fette, Sarah Lynch), vedená prof. Thomasem DaCosta Kaufmannem. Program byl zahájen dopolední exkurzí po brněnských památkách a hlavní náplní společného setkání se staly prezentace v rámci pátečního odpoledního workshopu. Předně zazněly přednášky prof. Thomase DaCosty Kaufmanna a prof. Jiřího Kroupy, věnující se obecně umění a kultuře kolem roku 1600, postavené na příkladech císařského Lince a moravského protobarokního umění. Poté byl prostor věnován prezentaci projektů doktorských disertačních prací. Blok zahajovaly dvě prezentace doktorandů z Princetonu, první Elizabeth J. Petcu, která svůj příspěvek zasvětila recepci a „druhému životu“ architektonického teoretického díla Wendela Dietterlina v rudolfínské Praze.

Jennifer Morris poté představila svůj doktorský projekt s širou rozkročením tématem vizualizace okultismu v poreformním Německu, zahrnujícím astrologickou tematiku a apokalyptické vize v umění. Doktorské studenty brněnského Semináře dějin umění zastupovali Tomáš Valeš, Filip Komárek a Michal Konečný. Tomáš Valeš ve svém příspěvku promluvil o umění a umělcích ve Znojmě a okolí v letech 1715–1815, Filip Komárek o malířských ceších a bratrstvech ve střední Evropě v 17. a 18. století a Michal Konečný o inženýrské architektuře a systému architektonického vzdělávání na Moravě ve druhé polovině 18. století. Obecněji zaměřené prezentace amerických kolegů tak byly obohaceny o přístupy, založené na důkladném archivním studiu, na jehož základě byly vystaveny konkrétněji zacílené prezentace brněnských doktorandů.

V sobotu program pokračoval celodenní exkurzí po zámcích (Slavkov u Brna, Bučovice, Rosice, Telč), což celé setkání obohatilo o příležitost méně formálních diskusí nad renesančním a barokním uměním ve střední Evropě.

Radka Miltová



Z exkurze konané v rámci pracovního setkání Semináře dějin umění MU v Brně a Katedry umění a archeologie Princetonské univerzity – Slavkov u Brna. Foto: Aleš Flídr

Zahájení příprav výstavy Umění gotiky a rané renesance ve východních Čechách

Na katedře dějin umění FF UP v Olomouci se 1. února 2012 uskutečnilo úvodní setkání, jehož záměrem bylo iniciovat přípravné práce a realizaci vědecky koncipované výstavy, představující výtvarnou kulturu východních Čech v období gotiky a rané renesance. Výstavní projekt tak ideově naváže na podniky podobného druhu uskutečněné v jižních (1965) a západních Čechách (1996), na Moravě a ve Slezsku (1999/2000) a v současné době na připravovanou výstavu gotického umění severozápadních Čech. K účasti byli vyzváni historici umění a odborní pracovníci, většinou z řad absolventů olomoucké katedry dějin umění, kteří jsou svým profesním či badatelským zájmem spjatí s problematikou středověkého a raně novověkého umění ve východočeském regionu. Iniciátor záměru Ivo Hlobil přítomné seznámil s širokým spektrem tematických otázek otvírajících například problematiku koncepce samotné výstavy

a jejího vědeckého katalogu, možnosti spolupráce s východočeskými institucemi, účasti zahraničních odborníků, otázky financování projektu či restaurování uměleckých děl a jejich přípravy pro výstavní účely. Vedoucí katedry Ladislav Daniel informoval o možnostech podpory projektu ze strany Univerzity Palackého a zajištění vědecké koncepce výstavy katedrou dějin umění v Olomouci. Diskusi mezi účastníky vyvolaly otázky časového rozpětí výstavy, územního vymezení sledované oblasti či přístupu k problematice teritoriálních přesahů. Uskutečnění výstavního záměru tak přinese nejen vědecký základ poznání památkového fondu dosud méně probádané oblasti našeho státu, ale výrazně přispěje k budoucímu syntetickému pohledu na výtvarnou kulturu v českých zemích v období gotiky a rané renesance.

Ivo Hlobil – Milan Dospěl

OBITUARIA

Vzpomínka na Jarmilu Vackovou

Svět Jarmily Vackové zásadním způsobem spoluvytvářeli staří nizozemští malíři, nežádka ti z nich, jejichž jména zůstávají i pro mnohé historiky umění téměř neznámá. Odborná, ale i laická veřejnost však náležitě pozorněla, když se věnovala Janu van Eyckovi, Pieteru Bruegelovi či Hieronymu Boschovi, mistrům, které zná každý, kdo se jen trochu zajímá o výtvarné umění. Velkou zásluhu na tom měla především její schopnost, s níž, podobně jako její někdejší manžel Jaromír Šíp, dokázala díla těchto slavných i méně známých nizozemských mistrů putavě přiblížit, respektive upozornit na reminiscence či paralely jejich tvorby s výtvarnými projevy moderní doby. Takovému „zpřítomnění“ příkladným způsobem věnovala pozornost v sérii kritických esejů, které na vyzvání Sergeje Machonina a Jiřího Cieslera pravidelně psala pro Literární noviny. V nich čtenáře mezi lety 1991–1998 seznamovala se svými postřehy, podnětnými interpretacemi a pronikavými úvahami nad díly starých nizozemských mistrů, shrnutými posléze v čtivé knize Odpovědi obrazů: Mistři starého Nizozemí (2001).

Vše, co bylo na předchozích řádcích o Jarmile Vackové napsáno, má však bolestný podtext, který se neúprosně projevuje v důsledném používání minulého času. Dne 13. listopadu loňského roku Jarmila Vacková po dlouhé nemoci, která oslabovala její tělo, nikoliv však ducha, zemřela. Jedna z nejvýraznějších uměleckých osobností, a to nejen své generace, se narodila 5. října 1930 ve slovenských Topolčanech. Na formování jejího odborného a lidského profilu mělo rozhodný vliv rodinné prostředí, zejména příklad její starší sestřence Růženy Vackové, potomní profesorky klasické archeologie Univerzity Karlovy, světytné historičky a teoretičky umění pronásledované fašistickou i komunistickou totalitou. Studium dějin umění absolvovala před rokem 1953 na Masarykově univerzitě v Brně a spolu se svými vrstevníky a blízkými přáteli Jaromírem Zeminou a jeho ženou

Milenou, rozenou Hanavskou byla žačkou profesora Alberta Kutala, který jí mj. přiblížil význam znalectví pro práci historika umění. Kromě příkladu obdivovaného učitele, k němuž se vždy s úctou a vděčností hlásila, se na metodologickém zakončení její badatelské činnosti dále výrazně podílela důkladná znalost ikonologicky zaměřených studií Erwina Panofského a Jana Białostockého, stejně jako prací kulturního historika Johanna Huizingy, zejména jeho Podzimu středověku. Na brněnské studijní léta navázalo působení v tehdejší pobočce pražské Národní galerie v Kroměříži, kde se v tamní zámecké obrazárně poprvé potkala s prvořadými obrazy nizozemských tvůrců. Po tomto krátkém, avšak podstatném intermezzu našla v roce 1959 své celoživotní odborné působiště v Praze, v tehdejší Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd, a jako jeho vědecká pracovnice se mj. podílela na zásadních kolektivních projektech typu Umělecké památky Čech (1977–1982), Kapitoly z dějin českého dějepisu umění (1987) a Dějiny českého výtvarného umění (1989). Při pozorném čtení jejich četných časopiseckých příspěvků o nizozemské malbě či studiu příslušného svazku korpusu Les Primitifs flamands II: Repertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, věnovaného dílům dochovaným v československých sbírkách (Brusel 1985; s Micheline de Comblen-Sonkes) vystupuje zřetelně do popředí autorčina důslednost, s níž se umělecký vývoj nizozemského malířství snažila sledovat v širším, historickém kontextu. Tento příznačný přístup pregnančně uplatnila zejména v úvodní kapitole své nejrozsáhlejší knihy Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky z roku 1989.

I když povaha této vzpomínky nedovoluje zastavit se detailněji u jednotlivých položek bohaté bibliografie Jarmily Vackové (tu zájemce může najít v Umění 43, 1995 a ve sborníku Artemis a dr. Faust: Žena v českých a slovenských dějinách umění z roku 2008), je na místě alespoň ve zkratce připomenout některé z jejích nejvýznamnějších badatelských počínů, které jí získaly zasloužené uznání všech, kteří na její práci navazují. Za průkopnický lze označit její systematický zájem o malířství v českých zemích 16. století, předznamená-



Jarmila Vacková při zahájení výstavy uspořádané k restaurování obrazu Dvanáctiletý Ježíš v chrámu od následovníka Hieronyma Bosche. Národní galerie v Praze, 1994 (zleva Jochen Sander, Zdena Paukrtová, Jarmila Vacková, Vlastimil Berger, Jaromír Šíp a Olga Kotková). Foto: archiv NG

naný již tématem její diplomové práce o renesančních malovaných epitafech na Moravě, respektive o fenomén jagellonského dvorského umění. U zahraničních kolegů nepochybně mimořádný ohlas vzbudil objev, kdy se Jarmile Vackové na sklonku šedesátých let 20. století v nepovšimnutých foliantech z fondů pražské Univerzitní knihovny podařilo identifikovat chybějící svazky Alb vévody z Croy (Neznámá alba vévody de Croy, *Umění* 14, 1966; *Some Additional Notes concerning the Charles de Croy-Manuscriptes at Prague*, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1976). I za tento objev byla později po zásluze jmenována členkou Académie Royale d'Archeologie de Belgique v Bruselu (1992). Závažné zjištění představuje i její nález pozapomenutého pokladu nizozemského malířství v uměleckých sbírkách litoměřického biskupství, drobného obrazu představujícího Madonu v Uzavřené zahradě, který spojila s tvorbou anonymního Mistra Tiburtinské Sibylly (*Hortus conclusus: Obraz od Mistra Tiburtinské Sibylly/?/ z roku 1494*, *Umění* 34, 1986). Do povědomí nejen odborné, ale i širší veřejnosti se ve druhé polovině devadesátých let zapsala v souvislosti s kritickým zhodnocením desky neznámého následovníka Hieronyma Bosche *Dvanáctiletý Ježíš z chrámu* chované v zámecké obrazárně v Opočně (katalog výstavy Národní galerie v Praze 1996),

u níž při hledání tvůrce bylo původně zvažováno jméno samotného Bosche. A konečně v roce 2005 vydala v nakladatelství Academia jako své opus magnum obsáhlou monografii věnovanou Janu van Eyckovi, kterou připravovala dlouhá desetiletí a jejímž předznamenáním bylo několik dílčích studií (mj. *Současné metodologické přístupy ke gentskému oltáři*, *Umění* 22, 1974; *Abstrakce a konkretizace v uměleckém díle: Poznámky k eyckovskému malířství*, *Umění* 25, 1977). Enigmatický autor gentského oltáře a jeho ještě tajemnější bratr Hubert autorku zcela fascinovali a ona svoje zaujetí jejich uměním dovedla bezezbytku přenést na čtenáře své knihy, koncipované „jako vzácné svědectví o moci lidského ducha“ (Jaromír Zemina). Plným právem za ni obdržela prestižní cenu F. X. Šaldy za rok 2005.

Určitě by bylo možno připomenout ještě řadu dalších přínosných objevů, jimiž Jarmila Vacková přispěla k hlubšímu poznání nizozemské malby 15. a 16. století, stejně jako umění v českých zemích na přelomu gotiky a renesance. Pro ty, kteří měli možnost ji poznat osobně, však zůstane v paměti uchována nejen jako osobitá reprezentantka českého dějepisného umění, ale také jako výjimečná a silná, a proto nezapomenutelná osobnost.

Olga Kotková – Lubomír Slaviček

In memoriam Milana Tognera

Zcela nečekaně jako tvrdý úder neúprosné skutečnosti nás zasáhla zpráva o náhlém úmrtí prof. PhDr. Milana Tognera, v letech 1992–2000 prvního nového vedoucího obnovené Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Tato katedra byla vyčleněna roku 1992 z předtím vzniklé Katedry věd o umění. Zčistajasna z plného zdraví ve svých třiasedmdesáti letech odešel 28. listopadu 2011 prof. Milan Togner ze své poklidné a usilovné práce. Několik z nás s ním ještě toho dne hovořilo a smálo se a ještě dva dny nato jsme očekávali spolu se studenty jeho přednášku o nových objevech středověkých nástěnných maleb na Špiši.

V době narození zasáhla Milana Tognera dramatická okupace Sudet nacisty. Novomanželé Tognerovi utíkali ze svého sudetského domova s ještě nenarozeným Milanem nejprve do Zlína, kde 29. září 1938 přišel na svět, a pak do Olomouce, kde pak prožil celý život. Vyrstl v rodinném prostředí uměnímilovného otce právníka a vystudoval dějiny umění na brněnské Filozofické fakultě u profesorů Václava Richtera a Alberta Kutala. V roce 1966 začal působit v tehdejším Uměleckohistorickém muzeu v Kroměříži a připravil zde řadu výstav starého umění. Studium absolvoval roku 1967 a po dvou letech je završil doktorátem filozofie. Již v roce 1970 musel Milan Togner z kroměřížského Uměleckohistorického muzea v důsledku okupace Československa tentokrát Sovětskou armádou a následkem normalizačních politických prověrek odejít k manuální práci a doslova do kotelny. Až roku 1977 mohl zásluhou slovenských kolegů znovu začít pracovat v oboru, který miloval. Jeho působiti na Slovensku se staly Slovenské národné múzeum s pracoviskom na hradě Červený Kameň a bratislavské Štátne reštaurátorské ateliéry (činné od Bratislavy po Levoču), v nichž se intenzivně zapojil do výzkumu neprobádaného slovenského středověkého nástěnného malířství v často odlehklých venkovských kostelích. Výsledky svých výzkumů zveřejnil v četných publikacích, jako jsou zejména Středověká nástěnná malba na Slovensku (1988) a Středověká nástěnná malba v Gemer (1989), předtím rovněž knihou Historický nábytok (1982, česky 1993, 1995, 1996).

Mezitím přibývaly jeho práce o umění na střední Moravě, např. stať Objev pozdně gotických nástěnných maleb v Olomouci (v časopise Umění, 1984) nebo podíl na monografii Olomouc (s I. Hlobilem a P. Michnou, 1984). Katalogem a olomouckou výstavou Středoevropské malířství 17. a 18. století (1986) započala jeho doživotní spolupráce s nynějším Muzeem umění Olomouc, v němž připravil několik výstav, především od roku 1990, kdy začíná pedagogicky působit na Filozofické fakultě Univerzity Palackého a přesouvá své odborné aktivity do Olomouce. Zaměřil se nově zejména na středoevropskou a italskou kresbu a malířství, ve výuce i na historiografii oboru a na teorii restaurování a postupně se zasloužil zejména o výstavy Italská kresba 16. století ze sbírek Arcibiskupství olomouckého (1992), Paolo Pagani – kresby (1997), Agostino Ciampelli, 1565–1630 – Kresby (2000) a Olomoucká obrazárna I – Italské malířství 14. až 18. století z olomouckých sbírek (čes.-angl. s L. Danielelem a O. Pujmanovou v redakci M. Soukupa, 1996) a vydal monografie Antonín Martin Lublinský (2004), Barokní malířství v Olomouci (2008) a Malířství 17. století na Moravě (2010). Podstatně se autorsky podílel na katalogu expozice Kroměřížská obrazárna (1998, angl. 1999), který editoval, a připravil také nové uspořádání Obrazárny v kroměřížském Arcibiskupském zámku. Vedl autorský kolektiv katalogu výstavy Olomoucká obrazárna III – Středoevropské malířství 16.



Milan Togner. Foto: Lukáš Bártl, 2011

až 18. století (2008) a na závěr svého života koncipoval ideu katalogů a rozsáhlé výstavy Olomoucké baroko (2010–2011) – kdo bychom si pomysleli, že to bude na závěr života!

Profesor Milan Togner se podílel na četných dalších projektech Katedry dějin umění FF UP, kde vstoupil do badatelského kolektivu Výzkumného záměru Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostoru. Spoluorganizoval konference Historická Olomouc, spolupracoval na dalších výstavách Muzea umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Moravské galerie Brno a dalších institucí, působil v četných vědeckých, akvizičních a redakčních radách a grémiích (UP, FF UP, ICOMOS, NG, MUO, MK ČR, GAČR, NPÚ aj.), účastnil se řady konferencí, mj. také Uměleckohistorické společnosti, obdržel ocenění a medaile u nás i na Slovensku a navázal a udržoval spolupráci se zahraničními kolegy, především slovenskými, polskými a italskými. Vychoval generace historiků umění, kteří působí po celé České republice na univerzitách, v galeriích, muzeích, na středních školách, na pracovištích Národního památkového ústavu, v Ústavu dějin umění AV ČR i v zahraničí, vedl doktorské studenty, účastnil se habilitačních a profesorských řízení a doslova do posledního dne svého života se podílel na životě Katedry dějin umění, Filozofické fakulty a Univerzity Palackého.

Všem nám jeho kolegům i studentům na katedře a mnohým na fakultě, na univerzitě a v uměleckohistorické obci bude jeho laskavá, usměvavá, skromná a přátelská osobnost nesmírně chybět. Stále se nám vynořují jeho pohyby, úsměvy, gesta a okřídlené výroky, které významně spoluutvářely atmosféru míst, kde jsme se pedagogové, badatelé, studentky a studenti setkávali a společně se věnovali široké oblasti umění, která nás spojuje navzájem a nás všechny i s profesorem Milanem Tognerem.

Ladislav Daniel

Zemřela Jarmila Brožová

V pátek 17. února zemřela v nedožitých osmdesáti devíti letech PhDr. Jarmila Brožová, CSc., vynikající historička umění, specialistka na oblast evropského užitého umění, zejm. historického skla.

Jarmila Brožová na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století vystudovala obor dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. K učitelům, kteří ji formovali, patřily takové osobnosti jako prof. Antonín Matějček či prof. Jan Květ. Její zájem o historické sklo se prvně projevil v diplomové práci, kde se věnovala osobě a dílu Friedricha Egermanna, sklářského technologa a rafinéra z (Nového) Boru. Po absolvování univerzity nastoupila do pražského Uměleckoprůmyslového musea, kde nejprve pracovala v knihovně, což jí umožnilo se velmi zevrubně seznámit s tímto knižním fondem a poté jej využít ve své práci. Následně přešla do oddělení historického skla. V šedesátých letech působila na postu ředitelky Uměleckoprůmyslového musea, jež bylo tehdy součástí Národní galerie.

Předmětem jejího odborného zájmu bylo především středoevropské sklo 19. století. Na tomto poli dosáhla významných úspěchů, což dokládají její, namnoze bazální texty o této problematice. Z prací Jarmily Brožové tohoto období si zvláštní připomenutí zaslouží katalog sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze České sklo 1800–1860 z roku 1977, českými i zahraničními odborníky dodnes považovaný za základní dílo, v němž byla poprvé fundovaně představena a popsána (včetně nových atribucí, datací atd.) nejdůležitější část kolekce skla období klasicismu, empíru, biedermeieru a druhého rokoka. Ve stejné době napsala i další katalog, kde jako první popsala problematiku historismu v českém uměleckém řemesle (Historismus, umělecké řemeslo, UPM v Praze, 1975–1976). V šedesátých a zejména sedmdesátých letech minulého věku se Jarmila Brožová systematicky věnovala zkoumání produkce Harrachovské sklárny v Novém Světě v Krkonoších, kdy jako vůbec první důkladně prostudovala archiv sklárny. Z umělekohistorického hlediska takto získané poznatky využila v množství textů (článků), z nichž většinu lze označit za průlomové. V této době se též důkladně zabírala problematikou dvoustěnného skla.



Jarmila Brožová v první polovině devadesátých let 20. století.

Foto: rodinný archiv

Její vědecká práce neustala ani po jejím odchodu z UPM v roce 1982, jak dokládají například její texty ve druhém svazku katalogu sbírky skla, který vydalo Glasmuseum Passau v roce 1995. Ve svých statích i katalogových heslech se věnovala broušenému, řezanému a barevnému sklu; dále pak sklu se zatavenými pastami a vенеzianizujícím rafinačním technikám. Velmi cenné jsou též její úvodní statě, ve kterých nastínila teoretická i estetická východiska české sklářské produkce období empíru a biedermeieru a včlenila je do kontextu vývoje soudobého umění. Tyto texty Jarmily Brožové jsou jejím nejobsáhlejším dílem a představují shrnutí jejího dosavadního bádání v této oblasti. Vzhledem k tomu, že kvintesenec passovské kolekce skla první poloviny 19. století je sklo novosvětské provenience, je tento katalog zároveň i hodnotným informačním pramenem o artefaktech vzniklých v této sklárně.

Výtvarnému vývoji českého uměleckého řemesla v první polovině 19. století se věnoval její příspěvek obsažený v třetím svazku

Dějiny českého výtvarného umění (Praha 2001), kde naši sklářskou produkci období biedermeieru po právu definovala jako nositele nového stylu, když uvedla: „Jestliže v rakouském uměleckém řemesle bylo výrazem nového stylu, biedermeieru, nábytkové umění, pak v Čechách nesla stylový vývoj podivuhodně rozvinutá, tvůrčím duchem proniknutá sklářská tvorba. Česká sklářská výroba jako téměř jediné odvětví české výtvarné výroby té doby byla tradičně orientována na export do blízké i daleké ciziny. Čeští výrobci skla museli pečlivě sledovat veškeré stylové proměny především západoevropského uměleckého řemesla a reagovat na ně tak, aby export byl úspěšný. Dokázali se vyrovnat s technickými novinkami i novou estetikou výtvarné výroby a dosáhli světového úspěchu.“ (s. 380) O čtyři roky později přispěla Jarmila Brožová do rozsáhlé syntézy Dějiny sklářské výroby v Českých zemích (Praha 2005) kapitolou

shrnující výtvarný vývoj dutého skla v první polovině 19. století, kde opětovně vyzdvihla význam novosvětské sklářské produkce.

Naposledy zpracovala dvě kapitoly do katalogu výstavy Z Nového Světa do celého světa: 300 let Harrachovské sklárny, která bude otevřena v květnu tohoto roku v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, bohužel již bez její přítomnosti... Jarmila Brožová byla nejen skvělou historičkou umění s úžasným citem pro materiál a schopností brilantní analýzy, ale i milým, čestným a upřímným člověkem, což osvědčuje autor tohoto textu.

Jan Schöttner

Velká ctitelka sv. Jana Nepomuckého odešla na věčnost

Dne 20. února 2012 odvolal Hospodin z tohoto světa historičku umění dr. Johannu Picot de Peccaduc Freiin von Herzogenberg. K věčnému spánku s nadějí na Vzkříšení byla uložena 3. března na starém hřbitově v bavorském Bergenu. Johanna von Herzogenberg se narodila 23. června 1921 na sychrovském zámku. Pocházela ze starého francouzského rodu Picot de Peccaduc, jehož příslušníci opustili vlast za francouzské revoluce a svůj nový domov našli v Rakouském soustátí. Zde také začali užívat nový přídomek von Herzogenberg. Početná rodina Herzogenbergů se usídlila v severních Čechách (Brná u Ústí nad Labem) a spřízněna byla s předními šlechtickými rody (Rohanové, Černínové z Chudenic). V roce 1938 se

stali občany Říše a z pramenů je zřejmé, že jako katolíci zaujali vůči nacistům rezervovaný postoj. Válka velmi krutě poznamenala i rodinu Herzogenbergů, když na ruské frontě padli dva její příslušníci. Johanna von Herzogenberg po gymnáziu začala v roce 1939 studovat na německé Karlově univerzitě jazyky, literaturu a zejména obor dějiny umění, a to u významného historika umění profesora Karl M. Swobody, o jehož politických názorech a pomoci českým kolegům za války vydal svědectví například katolický kněz profesor Josef Cibulka. Ve studiu pokračovala ještě v Tübingen a 13. března 1943 byla v Zrcadlové síni Klementina promována doktorkou filozofie. Po válce byla rodina odsunuta do Bavorska.

V Bavorsku působila dr. Johanna von Herzogenberg v řadě kulturních institucí. Zejména je nutné připomenout její dlouholetou činnost ve vedení Spolku Adalberta Stiftera. Tato významná kulturní instituce morálně i finančně podporovala rozvoj kulturních svazků Čech a Německa. Projevovalo se to jednak udělováním stipendií českým badatelům, a dále vydáním úctyhodného konvoluátu pěti svazků věnovaných vývoji dějin umění v Čechách, na niž participovala řada českých badatelů.

Johanna von Herzogenberg se odborně i organizačně podílela na výstavních projektech evropského významu. Za všechny bych chtěla připomenout výstavu Karla IV. v roce 1978 v Norimberku, výstavu Poutě neznají hranic (Mnichov 1984) či Svatý Jan Nepomucký 1393–1993, která se konala ve strahovském klášteře v Praze a Bavorském národním muzeu v Mnichově. Velkou zásluhu má také na vzniku Východoněmecké galerie v Řezně, vystavující díla německých umělců pocházejících z Čech. Svůj životní příběh a postoje vylíčila Johanna von Herzogenberg v autobiografii *Z mého života*, která vyšla v Ústí nad Labem v roce 2002. V úvodu knihy velmi pozitivně zhodnotil její činnost významný německý historik profesor Ferdinand Seibt. Mimo jiné podtrhl i to, že je „zemskou patriotkou“, která vždy zdůrazňovala, že jí nejde o sudetskou vlast, ale o vlast českou, jež je jejím domovem.

Johanna von Herzogenberg obdržela za svou činnost řadu ocenění. Byla Dámou papežského řádu sv. Silvestra, nositelkou Spolkového kříže za zásluhy, medaile České republiky za zásluhy, medaile Adalberta Stiftera, zlaté medaile Univerzity Karlovy, kulturní ceny města Řezna. Je nepochybné, že Johanna von Herzogenberg zanechala výraznou stopu na poli dějin umění a velmi podstatně se zasadila o sblížení Čechů a Němců. O jejím vztahu k rodné zemi svědčí i to, že před smrtí vyslovila přání, aby finanční prostředky vynaložené na květinové dary byly poukázány na rekonstrukci poutního kostela Panny Marie ve Strašíně na Šumavě. Jan Royt



Johanna von Herzogenberg na návštěvě zámku Sychrov v roce 2007. Foto: <http://www.herzogenberg.ch>

Dne 4. ledna 2012 zemřel historik umění, sinolog, publicista a překladatel PhDr. **Josef Hejzlar** (nar. 1927). Po absolutoriu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze studoval na Pekingské univerzitě, Ústřední akademii výtvarného umění v Pekingu a Univerzitě Karlově v Praze. Věnoval se teorii a praxi průmyslového designu a architektury a historii čínského umění. Jeho monografie malíře Čchi Paj-še získala v roce 1970 cenu nakladatelství Odeon.

Dne 30. března 2012 zemřela historička umění PhDr. **Marcela Mrázová**. Narodila se v roce 1935 v Hradci Králové a vystudovala dějiny umění a historii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Poté působila v Krajské galerii v Pardubicích, v Galerii hlavního města Prahy, na Ministerstvu kultury, v Památníku národního písemnictví a v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. Zprvu se věnovala raně barokní architektuře, později umění přelomu 19. a 20. století a českému modernímu malířství. red

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

V první polovině roku 2012 oslavují významná životní výročí mj.:

PhDr. **Olga Preisnerová** (15. 2. 1927 Praha)
Prof. PhDr. **Dušan Šindelář**, DrSc. (23. 3. 1927 Rejdice)
PhDr. **Miroslava Nováková-Skalická** (16. 4. 1927 Modřany)
Prof. PhDr. **Miroslav Klivar**, CSc. (14. 1. 1932 Košice)
Mgr. **Iloš Crhonek** (10. 1. 1932 Brno)
Prof. PhDr. **Petr Wittlich**, CSc. (23. 5. 1932 České Budějovice)
Mgr. **Olga Drahotová** (24. 6. 1932 Pardubice)
PhDr. **Jaroslav Pelikán** (21. 4. 1937 Brno)
Prof. PhDr. **Pavel Štěpánek**, CSc. (8. 1. 1942 Kladno)
Prof. PhDr. **Rostislav Švácha**, CSc. (16. 1. 1952 Praha)
Prof. PhDr. **Sylva Petrová** (26. 1. 1952 Praha)
PhDr. **Kateřina Svobodová** (1. 2. 1952 Pardubice)

Mgr. **Tomáš Fassati** (22. 2. 1952 Praha)
PhDr. **Hana Karkanová** (23. 2. 1952 Brno)
Doc. PhDr. **Marie Klimešová**, Ph.D. (1. 3. 1952 Praha)
PhDr. **Eva Kosáková**, roz. Medková (1. 4. 1952 Praha)
PhDr. **Rudolf Pošva**, CSc. (30. 4. 1952 Praha)
PhDr. **Jana Šálková** (1. 5. 1952 Brno)
Bc. **Anna Sochorová** (3. 5. 1952 Planá u Mariánských Lázní)
PhDr. **Jiří Machalický** (16. 5. 1952 Praha)

Jubilantům jménem celé Uměleckohistorické společnosti blahopřejeme!

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 24 / Volume 24

Vydává | Published by:

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editors:

Sylva Dobalová, Ivan P. Muchka, Michaela Ottová, 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 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Toto číslo vychází dne: 15. 5. 2012. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 10. 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 Pštrossová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

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

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

E-mail: uhs@dejinyumeni.cz.

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

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

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

UHS

