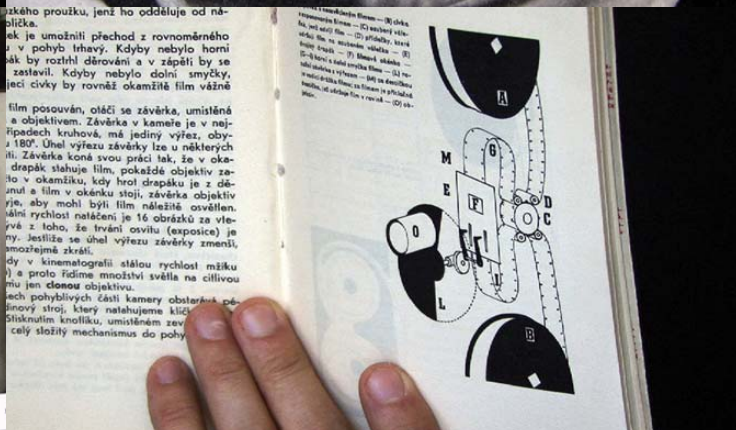
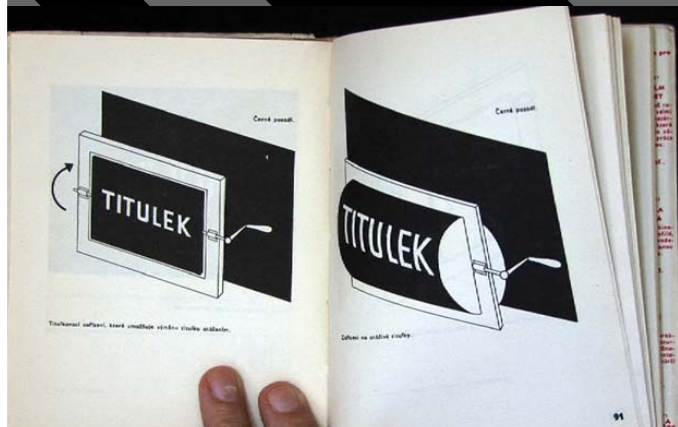


BULLETIN 2 | 2012



Financování veřejných galerií

Recenze knihy Mileny Bartlové Skutečná přítomnost

Rozhovor s Jiřím Fajtem



Spolkové aktuality	3
Téma: Financování veřejných galerií	
ÚVOD	
Marcel Fišer	5
NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE	
Vladimír Rösel	6
EUROPA JAGELLONICA	
Jiří Fajt	7
MUZEUM UMĚNÍ	
Marek Pokorný	9
DŮM UMĚNÍ MĚSTA BRNA	
Rostislav Koryčánek	10
INSTITUCE ZŘIZOVANÁ KRAJEM	
Marcel Fišer	10
VSTUP SOUKROMÝCH GALERIÍ DO PROSTORU VEŘEJNÝCH GALERIÍ	
Jan Skřivánek	11
VEŘEJNÁ SLUŽBA A DEGRADACE ROLE MUZEA UMĚNÍ – VÝŇATKY Z DISKUSE	
Johana Lomová	11
RECENZE KNIHY MILENY BARTLOVÉ SKUTEČNÁ PŘÍTOMNOST: STŘEDOVĚKÝ OBRAZ MEZI IKONOU A VIRTUÁLNÍ REALITOU	
Ladislav Kesner	12
NARUŠIT ROZTRŽISTĚNÉ VIDĚNÍ. ROZHOVOR S JIŘÍM FAJTEM O MEZINÁRODNÍM VÝSTAVNÍM PROJEKTU EUROPA JAGELLONICA	
Hynek Látal	17
Odborná setkání	
SEMINÁŘ NA TÉMA „BERNSKÉHO RYSU“ (BERNER RISS). ZPRÁVA Z JEDNÁNÍ A NAVRHOVANÝ PROJEKT „BERNER MÜNSTER“	
Richard Němec	21
STUDIJNÍ DEN MEZINÁRODNÍHO SDRUŽENÍ CODART (COUNCIL OF CURATORS FOR DUTCH AND FLEMISH ART) V PRAZE	
Hana Seifertová	23
KŘÍŽOVATKY A HLAVNÍ MĚSTA UMĚLECKÉ MIGRACE: CIZINCI V BOLONI A BOLOŇANÉ VE SVĚTĚ (18. STOLETÍ)	
Martin Mádl	24
VYTVÁŘENÍ DĚJIN VS. VYTVÁŘENÍ SOUČASNÉHO UMĚNÍ	
Zuzana Štefková	24
EAHN 2012 – KONFERENCE HISTORIKŮ ARCHITEKTURY V BRUSELU	
Petr Kratochvíl	26
TŘI DISKUSE O NÁRODNÍ GALERII V PRAZE	
red	27
CIHA 2012 V NORIMBERKU: 33. MEZINÁRODNÍ KONGRES HISTORIKŮ UMĚNÍ	
Pavla Machalíková	28
MUZEUM A KULTURNÍ IDENTITA	
Tomáš Winter	29
BRNĚNSKÉ SETKÁNÍ SKUPINY PRO BAROKNÍ NÁSTĚNNOU MALBU	
Martin Mádl	29
Personalia	
CENY PRO PETRA WITTLICHA	
red	30
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UHS JAROMÍRU HOMOLKOVI	
Jan Royt	30
LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY VÁCLAVU HÁJKOVI	
Lubomír Konečný	32

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Editorial

Otevíráte nové číslo Bulletinu a výbor uměleckohistorické společnosti má za sebou další půlrok svého trvání od valné hromady v červnu letošního roku. Za tu dobu se stalo mnoho událostí, které vstoupily do našich vědomí a začaly ovlivňovat naše konání. Dvě z nich mi dovolu komentovat.

Ve dnech 13. a 14. září proběhl 4. sjezd historiků umění pořádaný UHS společně s dalšími partnerskými organizacemi na půdě Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně. Bylo to poprvé, co sjezd nebyl v Praze a obavy z nízké účasti se naštěstí nenaplnily. Zastřešující téma Umění a politika přilákalo na 180 registrovaných účastníků a je tak snad možné říci, že výběr tématu i jednotlivých sekcí oslovil řadu historiků umění i přes jeho značnou specifickou. O specifikách sjezdu a jeho průběhu se ihned po jeho skončení začalo v odborných kruzích vážně diskutovat, což výbor UHS vítá, neboť konstruktivní kritika a otevřená diskuze jsou smysluplnými cestami pro náš obor.

Ponechme nyní stranou výčty, kdo všechno na sjezdu chyběl a jak početné měla jaká katedra studentské i pedagogické zastoupení a různá hodnocení, proč se tomu tak stalo. Otevřely se mnohem důležitější otázky, které probleskovaly již v jeho průběhu a na které reagoval přípravný výbor na svém posjezdovém jednání. Obraz právě proběhnuvšího sjezdu ukázal určité momenty v jeho přípravě, které by bylo možné zlepšit, nicméně se tím posune náročnost a způsob přípravy. Všechny tyto body budou navrženy ke schválení na valné hromadě. Mezi změny, které navrhuje přípravný výbor 4. sjezdu UHS, patří zejména délka jeho přípravy. Každý nově zvolený výbor měl doposud na přípravu sjezdu rok a čtvrt, což se ukazuje být málo. Jedno zastřešující sjezdové téma by mělo být zachováno, ale do jeho výběru by měla být zapojena celá UHS. Návrhy na příští společné téma, které mohou členové UHS již nyní zasílat výboru, by se měly objevit v příštím čísle Bulletinu. O konečném tématu by pak mohlo rozhodnout – bude-li to schváleno – hlasování na valné hromadě na jaře příštího roku. Call for sections i call for papers by postupně následovaly po schválení tématu valnou hromadou. Sjezdové sekce by stejně jako dosud vybíral výbor UHS. Vedoucí jednotlivých sekcí budou mít více času (o jeden celý rok) na výběr příspěvků, a měla by tak být posílena rozhodovací funkce vedoucích sekcí a též odpovědnost za kvalitu příspěvků. Od

příspěvatelů bude požadována celá psaná verze příspěvku nejméně 6 týdnů před konferencí, a pokud nebude příspěvek obsahově vyhovovat, bude vyzván náhradník. Během sjezdu, aby nedocházelo k překrývání sekcí, budou jejich začátky časově odstupňovány, aby se překrývaly co nejméně a byla možnost „přebíhat“ mezi sekcemi. Mělo by se též více dbát na dodržování standardní doby jednoho příspěvku 20 minut i proto, aby jej bylo možné stihnout v přesně stanovenou dobu.

V reakci na letošní průběh slavnostní přednášky navrhuje, aby byl do budoucna o ni požádán zahraniční host, a to i s případnou možností tlumočení příspěvku. Zároveň se přípravný výbor shodl, že by bylo ideální, aby šlo o osobnost z našeho oboru či z oboru velmi blízké příbuzného. S ohledem na velmi úspěšnou organizaci sjezdu v Brně navrhuje část přípravného výboru konání sjezdu střídavě v Praze a jiném (univerzitním) městě, což by bylo přínosné jednak pro starší generaci uměleckých historiků a také pro studenty té které univerzity s ohledem na možnosti jejich mobility. Do programu by napříště měla být zapojena i nabídka jedné exkurze. Všechny tyto změny máme možnost promýšlet do valné hromady na jaře 2013, kde budou nabídnuty ke schválení. Jejich smyslem je snaha zkvalitnit přípravu i průběh sjezdu UHS, abychom nezůstali jen u konstatování, že jde o jakési pomyslné „zrcadlo“ české historie umění, do jehož obrazu nemáme možnost zasáhnout, ale snažili se nastavením vyšších odborných standardů o posílení kvality oboru jako takového.

Tak jako v minulém editoriale Bulletinu považuji za nutné Vás informovat o reakci výboru UHS v kauze chystané demolice domu na Václavském náměstí, respektive reakci na zprávu o jeho neprohlášení za nemovitou kulturní památku. Výbor se rozhodl s ohledem na rozpory ve zdůvodnění o neprohlášení (viz [www.stranky Ministerstva kultury ČR](http://www.stranky.Ministerstva_kultury_CR)) znovu podat návrh na prohlášení nemovitou kulturní památkou, neboť věříme, že toto rozhodnutí ze strany ministerstva nemusí být definitivní. Je to ovšem další silný signál, že hlas odborné veřejnosti nemá pro státní úředníky žádnou váhu, a to je situace velmi alarmující a neměli bychom se s ní smířit.

Za přípravný výbor 4. sjezdu a za výbor UHS
Michaela Ottová, předsedkyně UHS

Valná hromada UHS

Dne 1. června 2012 se v prostorách Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze konala Valná hromada UHS. Předsedkyně UHS Michaela Ottová podala výroční Zprávu o činnosti výboru UHS za období červen 2011 – květen 2012. Informovala přítomné členy o důležitých událostech za dané období, přípravě sjezdu historiků umění (13.–14. září 2012, Brno) a o řešených kauzách (dům na Václavském náměstí, přenesení ostatků Františka Kupky do České republiky, GASK, pozastavení vývozu uměleckých děl z ČR v souvislosti s firmou Diag Human, volné vstupy do Národní galerie v Praze, rozšíření kontaktních míst UHS na Brno, Olomouc a České Budějovice ad.). Pokladní UHS Vendula Hnídková podala přítomným zprávu o hospodaření. Milena Bartlová vyhlásila letošního vítěze stipendia dr.

Alfreda Badera pro výzkum malířství 17. století. Držitelkou vysoce prestižního stipendia se stala Lucie Němečková z Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci s projektem Andreas Kindermann, zv. Tulipano: Život a dílo. Milena Bartlová informovala členy UHS o plánovaných změnách při udílení dalších stipendií, které by měl administrovat výbor UHS. Byly rovněž vyhlášeny a předány ceny UHS. Cenu Josefa Krásy pro badatele do 40 let za mimořádný výkon v uplynulém kalendářním roce obdržel Václav Hájek za knihu Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypech ve vizuální kultuře, laudatio pronesl Lubomír Konečný. Ocenění za celoživotní přínos v oboru získal Jaromír Homolka, laudatio na osobnost oceněného proslovil Jan Royt.

Odpolední odborný program Valné hromady byl zaměřen na způsoby financování veřejných muzeí a galerií a roli komerčního sektoru. Pronesené příspěvky a část diskuse přinášíme v tomto čísle Bulletinu. JZ

Téma: FINANCOVÁNÍ VEŘEJNÝCH GALERIÍ

(k publikování připravila Johana Lomová)

Na přelomu jara a léta letošního roku proběhl v prostorách Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze odpolední program Valné hromady Uměleckohistorické společnosti. Téma financování veřejných galerií a jeho přesahy ke komercializaci provozu přilákalo početné publikum a diskuse se protáhla až do pozdního odpoledne. Za Uměleckohistorickou společnost se organizace ujal Marcel Fišer, současný ředitel Galerie výtvarných umění v Chebu. Moderovala ji Johana Lomová, doktorka na Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Ve dvou blocích postupně vystoupili ředitel Národní galerie v Praze Vladimír Rösel, dnes již



Odpolední jednání Valné hromady UHS (u stolu v pozadí zleva: Johana Lomová, Marcel Fišer, Vladimír Rösel, Marek Pokorný a Jiří Fajt). Foto: Martin Mádl

bývalý ředitel Moravské galerie v Brně Marek Pokorný, kurátor výstavy Europa Jagellonica Jiří Fajt, ředitel brněnského Domu umění Rostislav Koryčánek, kurátor a zaměstnanec Centra nových strategií muzejní prezentace Moravské galerie v Brně Ondřej Chrobák a šéfredaktor Art+Antiques Jan Skřivánek. V následujícím textu přinášíme autorizovaný přepis jednotlivých příspěvků. Zájem přednášejících se soustřeďoval především na fungování veřejných galerií v českém prostředí, jejich současnou situaci a problémy, které přináší omezené finanční prostředky. Závažnou se ukázala být propustnost hranice mezi etickým chováním galerií a zájmy soukromých investorů, nejasná kulturní politika státu i nepochopení toho, co je veřejná zakázka.

K otázkám každý z diskutujících přistupoval po svém. Někteří zúčastnění obecně definovali principy, na základě kterých své instituce řídí, jiní se pouštěli do podrobnější obhajoby jednotlivých kroků, které v poslední době učinili, či nadnášeli možné vize dalšího fungování veřejných galerií. Různé postoje diskutujících jsou odrazem prostředí, ze kterého řečníci přicházejí, a nabízí plastický pohled na dalekosáhlý problém podfinancování veřejných galerií, jež Marek Pokorný označil za problém politický a celospolečenský.

Úvod

Marcel Fišer

Problematika muzeí je okrajovou součástí dějin umění a otázka jejich financování se týká spíše uměleckého provozu než jich samotných. Mohlo by se tedy zdát, že se v dnešním diskusním odpoledni budeme zabývat něčím, co je jen jedním nepatrným dílkem celé té široké problematiky našeho oboru. Ale opak je pravdou. Napjaté financování – samozřejmě nejen muzeí a galerií, ale třeba i výtvarných časopisů nebo škol – je problémem, kolem kterého se dnes vše točí, na kterém vše závisí a o kterém se proto také intenzivně diskutuje. Vše dohromady do značné míry odráží momentální společenskou situaci, tedy období krize, jež má především ekonomický rozměr. Když je něčeho dostatek, většinou to nestojí za téma rozhovoru – to ostatně platí nejen o penězích, ale i o zdraví nebo pěkném počasí, ale já bych se odvážil tvrdit, že naše situace není jen důsledkem ekonomické krize, která za delší či kratší čas pomine, nýbrž problémem zakotveným hlouběji. Nedávno navštívil Českou republiku jeden přední americký kulturní manažer. V rozhovoru, který vyšel v Hospodářských novinách pod titulkem Kulturu už nemůže dál platit stát, situaci popsal těmito slovy: „Tradiční modely financování kultury se hroutí v celé Evropě. O publikum i sponzory se živá kultura přetahuje se stále progresivnějšími druhy digitální zábavy. Stojíme tak před zcela zásadní výzvou, a pokud ji nezvládneme, počet organizací produkujících živou kulturu se drasticky propadne také v Česku...“ Jedná se jistě o pohled z Ameriky, kde je odlišná situace a kde existuje dlouhá tradice soukromého financování muzeí. Přesto mi vše připomnělo má vlastní slova z referátu, který jsem přednesl v muzejní sekci na prvním sjezdu historiků umění v roce 2004. Tehdy jsem napsal: „Provoz muzeí je drahý a návštěvnost nízká, přesto mají ve společnosti takový kredit, že jejich existence zatím není zpochybňována. Měli bychom si však položit otázku, co dělat, abychom byli více nepostradatelní než dosud, protože některá z budoucích ekonomických turbulencí, popřípadě plíživé společenské změny by mohly dopadnout i na nás muzejníky. A možná že ty dlouhodobé tendence jsou nebezpečnější než okamžité ekonomické výkyvy. Mimochodem: stabilita našich rozpočtů nemusí být zdaleka samozřejmou věcí, stejně jako není samozřejmou věcí, že jsme v Evropě už šedesát let neměli válku a že umění je aktivita, která se musí podporovat ze státní kasy. Možná, že bychom si tato specifika naší situace měli čas od času připomenout, protože na velké části zeměkoule tomu ani zdaleka tak není...“

Mám pocit, že teď právě nastala doba, kdy nás tato syrová realita nebezpečně dohání a začíná po nás zezadu

sahat svou mrazivou rukou. Občas jí ještě na chvilku utečeme, ale ve výsledku má poněkud větší dynamiku než ten uzavřený svět, v němž my muzejníci žijeme. Je sice hezké číst zprávy, jak ve světě padají návštěvnické rekordy a jak se investice do podpory umění a výstav vždy vyplácí, ovšem u nás to jaksi neplatí. V této návaznosti je na místě se ptát, proč nám chybí analýzy, které by takovou odlišnost vysvětlily.

Jak jsem již řekl, současná krize má rozměr ekonomický. Když se nad tím však zamyslíme, je to pravda jen napůl. Ano, veřejné rozpočty – a tedy i rozpočty veřejnoprávních muzeí – budou v dlouhodobém horizontu tlačeny k úsporám. Jsem ovšem přesvědčen, že ve světě umění dnes obíhá mnohem více peněz než kdy předtím, problém je, že proudí jinými kanály než dříve. Z pohledu muzeí je důležité, že se tu v posledním desetiletí konečně nevidaným způsobem rozrostla privátní sféra, a z aukčních výsledků je patrné, že této oblasti se ekonomická krize zatím vyhýbá. Přibývá bohatých lidí, kteří své peníze ukládají do umění; některé soukromé sbírky dnes konkurují těm veřejným, vznikají soukromá muzea. Poptávce odpovídá i strana nabídky, v současné době existuje tolik privátních galerií a aukčních síní jako nikdy předtím.

Oproti tomuto novému a dynamickému světu má ten náš (myšleno muzejníků i veřejných galerií), opřený o podporu státu, pořád ještě mnoho výhod, ať už to jsou pravidelné rozpočty, kvalitní odborníci, krásné výstavní prostory, tradiční značky apod. Jediné, co chybí, jsou však finance – na mzdy, na akvizice, na výstavy, na provoz. Finance jsou na pomyslné druhé straně, jak o tom svědčí i to, že stále více autorů 20. století se ocitá v prodejních hladinách, na která drtivá většina muzeí ve svých nákupech nedosáhne, a díla tak končí v privátních sbírkách. I soukromý segment však samozřejmě potřebuje, aby muzea fungovala, a to z mnoha zřejmých důvodů – počínaje tím, že jsou důležitým referenčním bodem a garantem kvality, až po banální fakt, že muzea vždy určité penzum uměleckých děl stáhnou z trhu, a tím zvyšují úspěšnost investice.

V současné době tak vzniká situace, která zakládá určitý druh pokušení. Objevuje se totiž poměrně velký prostor pro spolupráci privátní a veřejné sféry, která je zdánlivě výhodná pro obě strany: jedna poskytuje prostředky, druhá vše zbývající. Tato spolupráce je však nebezpečná. Postupuje proti základním principům, které jsou vtěleny do kodexů chování muzeí. Důsledkem je, že vznikají nejasné třetí plochy mezi privátní a veřejnou sférou, které mohou zásadním způsobem proměnit podstatu druhé zmíněné.

Národní galerie v Praze

Vladimír Rösel

Současná diskuse není nutně jen o financování výstav, ale jedná se o obecnější problém financování galerií jako takových. Národní galerie je možná nezasvěcenými či neodborníky na problematiku financování státních příspěvkových organizací vnímána jako relativně netransparentní instituce, která potřebuje spoustu peněz na údržbu státního majetku, který spravuje. My proto v tuto chvíli prosazujeme takový přístup, že v rámci nové koncepce NG budeme transparentně pracovat mimo jiné také se zdroji, především s příspěvkem na provoz od nadřízeného orgánu Ministerstva kultury ČR. Oproti stávající situaci to znamená rozdělit finanční výkaznictví NG na dvě části. Vznikne tzv. mandatorní část, která pokryje náklady vázané ke správě státního majetku (budovy, sbírkový fond) a na tzv. dramaturgickou či programovou část. Druhá se od té první liší tím, že ji NG může přímo ovlivňovat svým vlastním přičiněním, může ji formovat jak odborně, tak kvalitativně a samozřejmě i kvantitativně.

sledku NG. Vzniklou disproporci mezi zdroji a potřebami musí NG vykrývat vlastními výnosy (vstupné, programy, aktivity, pronájmy, eventy, obchod a další). Podle našeho názoru je zapotřebí, aby se tyto dvě části od sebe odlišovaly. Co patří státu (správa státního majetku), by měl zaplatit stát, a na to, co by instituce měla vytvářet jako veřejnou službu, by si mohla instituce sama najít zdroje, sama si je zajistit vlastními výnosy. Když říkám sama zajistit, mám na mysli práci s návštěvníky, sponzory a mecenáši podle atraktivity výstavních a doprovodných programů.

Tzv. programová část rozpočtu souvisí s pořádáním výstav. Ty jsou nejsilnějším reprezentantem toho, jak je možné dát dohromady vlastní aktivní program, aktivní dramaturgii. Výstavy se samozřejmě dají připravovat z různých zdrojů, vlastních výnosů, grantů, účelových dotací atd. Vzhledem k pozici NG jsou její výstavy relativně drahé (3–25 milionů korun) – musí mít odbornou kvalitu a od-



Pohled do výstavy Rembrandt & Co. – příběhy umění ve století blahobytu ve Šternberském paláci v Národní galerii v Praze. Foto: archiv NG

NG v současné době pracuje s celkovým rozpočtem 300–320 milionů korun. Náklady spojené se správou státního majetku se pohybují v částce 260–280 milionu korun a na tuto správu státního majetku získává NG roční příspěvek jen 220 milionů korun. NG ale prakticky ze státního příspěvku může použít jen 190 mil. korun, 30 mil. korun představuje odvod z odpisů nezachycený v hospodářském vý-

bornou náplň. Zároveň se očekává, že spravovaný státní sbírkový fond se bude využívat k mezinárodním projektům nebo přesněji že do expozičního prostoru NG přinese díla ze zahraničí, která bude prezentovat v kontextu svěšeného sbírkového fondu.

Získávání zdrojů je v případě NG komplikované. V rámci expozic NG je pouze Valdštejská jízdárna budovou, kde

je samostatné vstupné, tedy jiné než do stálých expozic. Jinými slovy: výstavy, které jsou v jiných budovách než jízdnárně, nemají samostatné vstupné, a „potencionální zdroj vlastního výnosu“ je součástí vstupného do stálé expozice. To znamená, že peníze, jež by samostatná výstava mohla přinést, v mnoha případech nemůžeme ve formě samostatného vstupného vybírat.

To je možná i důvod, proč jsme se rozhodli uspořádat výstavu Rembrandt & Co., na jejíž přípravu jsme našli vhodné zdroje financování. Výstava se povedla. Návštěvnost byla 34 000 návštěvníků za 3 měsíce, tedy více než v celém

Šternberském paláci za celý minulý rok. Číslo je důležité proto, že kdo zná Šternberský palác, ví, že se jedná o místo, které se běžnému návštěvníkovi nepodaří vždy najít. Propojení výstavy se stálou expozicí znamenalo, že se lidé mohli znovu naučit do naší stálé expozice chodit. Zároveň výstava pomohla revitalizovat část paláce. Došlo tak nejen k zviditelnění se, ale i k jasné změně prostředí, v němž se návštěvník nacházel, a do budoucna k obnově jednoho patra galerie. Financování této výstavy proběhlo tiskem a bylo do jisté míry nepochopeno, protože ne každý si – kromě jiného – udělal jasno v tom, co je sponzor a co mecenáš.

Europa Jagellonica

Jiří Fajt

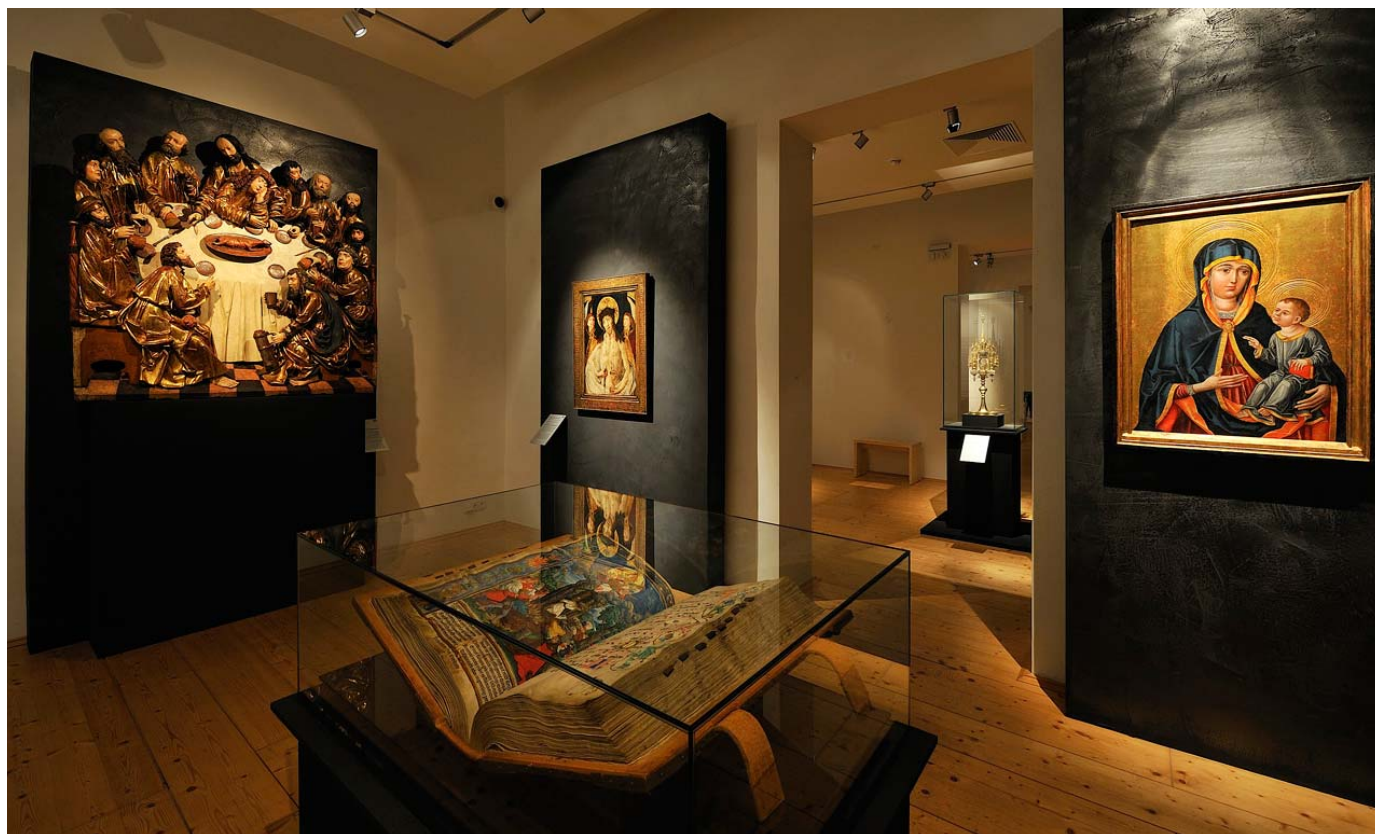
Mojí výhodou, či možná nevýhodou, je, že nejsem vázán k žádné české instituci a moje zkušenosti s financováním muzeí jsou tak v současnosti spojeny s přípravami velkých výstav. Pokusil bych se vám proto vyprávět krátký příběh, jehož vyvrcholení lze dnes vidět v kutnohorské Galerii Středočeského kraje. Jedná se o výstavu Europa Jagellonica, na které jsem pracoval přes deset let a která od samého začátku jednoznačně přesahovala finanční možnosti pořadatelské instituce. Celý projekt měl z hlediska organizační struktury poněkud dramatický vývoj. Poprvé jsem o ní začal jednat již v roce 2000 s muzei v hlavních jagellonských rezidenčních městech (Vilnius, Krakov, Praha a Budapešť), která jsem také měl v úmyslu výstavou propojit. To se nepodařilo. Nejdříve o projekt neprojevil zájem Budapešť, později od něj odstupovala i další muzea. Kritické okamžiky jsme zažívali v roce 2002, kdy dva týdny před podepsáním mezinárodní smlouvy o spolupráci s berlínským Staatliche Museen, Pražským hradem a litevským Národním muzeem umění, z výstavního projektu nečekaně odstoupil Krakov (Královský zámek). V důsledku toho krátce nato i Berlín. V Čechách zase byla výstava původně připravována pro Pražský hrad. Poté, co ji Václav Klaus odmítl, bylo i zde nutné hledat nového partnera. Do Kutné Hory jsem se kuriózně dostal v podstatě díky své mediální kritice způsobu nákupu miniatury pro GASK na londýnské aukci Sotheby's. Tehdy jsem se poprvé dostal do kontaktu s někdejší hejtmanem Davidem Rathem a bývalým ředitelem GASKu Janem Třeštíkem, kteří se rozhodli, že by zmíněná miniatura mohla naší výstavou získat širší mezinárodní kontext. Rád jsem tehdy s nabídkou souhlasil. Přesun z Prahy do Kutné Hory jsem také nikdy nevnímal jako pouhé náhradní řešení. Jasně se totiž ukázalo, že komornější prostředí Kutné Hory je mnohem efektivnější a město, které svou dnešní tvář získalo především za Jagellonců, celému projektu přesně vyhovuje.

Výstava byla náročná nejen organizačně, ale samozřejmě i finančně. Europa Jagellonica je sama o sobě klasickým příkladem vícezdrojového financování. S původními zaměstnanci GASKu jsme před zhruba třemi roky při-

pravili aplikaci na finanční podporu v rámci unijního programu Culture 2007–2013 s přesným položkovým rozpočtem. Výstava pak obdržela od Evropské komise finanční maximum pro dvouleté projekty, což představovalo 200 000 euro. V rozpočtu projektu o třech zastaveních (Kutná Hora, Varšava, Postupim) šlo sice zhruba jen o méně než 10 % celkových nákladů, nicméně získání dotace bylo důležité z několika hledisek. Vedle finančního základu to byl důležitý politický signál pro polskou stranu, která získáním evropské podpory podmiňovala svou další účast. Jako zásadní se však ukázala jedna z podmínek jejího poskytnutí – totiž podepsání vzájemně závazné smlouvy o spolupráci mezi zúčastněnými institucemi. Kdyby nebylo této smlouvy a z ní plynoucího finančního závazku, tak bychom byli bývali s největší pravděpodobností zažívali na české i polské straně, kde se během příprav kompletně vyměnil management, další nemilá překvapení v podobě lehkovážného odstupování od spolupráce.

Hlavní zodpovědnost za financování jednotlivých zastávek výstavy spočívala a spočívá na národních pořadatelích. Celkový rozpočet výstavního projektu byl v době podání aplikace na EU kolem 2,5 milionu euro: na 1 milion byly odhadovány náklady výstavy v Kutné Hoře, 800 000 ve Varšavě a 500 000 v Postupimi. Tyto kalkulace vycházely z původního zadání, poskytnuté výstavní plochy a tomu odpovídajícímu počtu vystavených exponátů. GASK tedy musel zajistit přibližně 25 milionů korun, což nebyla vůbec snadná věc.

Hned na počátku naší spolupráce padl příslib Středočeského kraje na poskytnutí účelové dotace ve výši 6 milionů korun. To byl sice důležitý základ, další nezbytné prostředky mimo krajský rozpočet se ale hledaly nadmíru obtížně. Hlavním problémem u sponzorů bylo k mému nemalému překvapení právě místo konání – krásné historické město, přesto však provinční, je zjevně nepřesvědčovalo a opakovaně se mě snažili přimět k tomu, abych výstavu přesunul do Prahy. Za té podmínky by patrně její financování ze soukromých zdrojů nebyl býval žádný problém. Tato zkušenost je ovšem zásadně špatnou zprávou pro mimopražské kulturní podniky.



Pohled do výstavy Europa Jagellonica v Galerii Středočeského kraje. Foto: Oto Palán

Dalším problémem, který byl zmiňován zpravidla mimo oficiální rozhovory, byla úzká politická vazba pořadatele (GASKu) na tehdejší Středočeský kraj, autokraticky řízený vášně vzbuzujícím hejtmanem Davidem Rathem. Jeho role v celém příběhu byla dvojjediná. Kdyby on na začátku jasně neřekl, že výstavu v Kutné Hoře chce, tak by prostě nebyla; z tohoto hlediska má o jagellonskou výstavu nepominutelné zásluhy. Na druhé straně však zcela neprofesionálně zasahoval do přípravy projektu, zvláště pár týdnů před jeho zahájením do PR výstavy, kdy bez ohledu na projektovými partnery dávno schválenou vizuální identitu projektu jí rozbil příkazem použít namísto pečlivě vybraných obrazových motivů nic neříkající fotografie chrámu sv. Barbory. A to ještě bylo kompromisní řešení! Jeho původní představa hlavního výstavního motivu byla architektonicky nudná fasáda kutnohorské jezuitské koleje. Vrcholem pak bylo vyškrtnutí záštit ministrů zahraničních věcí tří pořadatelských zemí z textu oficiální krajské pozvánky na vernisáž; na tuto situaci jsem byl nucen reagovat vytvořením jiné pozvánky v projektovém vizuálním stylu a se správným textem.

Od loňského léta jsem tedy intenzivně jednal s potenciálními finančními partnery, bohužel bez znatelných výsledků. A to i přes, dle mého soudu, nadmíru pozitivní zkušenosti se sponzoringem z devadesátých let, kdy jsme měli ve Sbírce starého umění Národní galerie úspěšný partnerský program. Jako ředitel Sbírky starého umění jsem tehdy čas od času dokonce neměl za co peníze utrácet (!). Tehdy se stačilo při večeri domluvit například s ředitelem Transgasu, zda nám stačí 12 nebo 15 milionů. Ty jsme také v zápětí měli na účtu a mohli s nimi ihned hospodařit. Dnes to zní jako hudba z jiné planety. Na vlastní kůži jsem se mohl přesvědčit, jak odlišná je současnost. Při četných rozhovorech s nejrůznějšími

řediteli jsme se občas ani nedostali k tomu, co vlastně připravujeme. Zdálo se mi, že moje protějšky často mnohem více zajímalo, kdo je za mnou, kterou zájmovou skupinu zastupuji. A protože nejsem s žádnou takovou spojený, byly moje žádosti vnímány spíše rozpačitě a povýtce formálně. Pro Jagellonce jsem tedy ani po usilovné snaze žádného silného partnera mezi velkými nadnárodními korporacemi nakonec nenašel a většinová tíha financování výstavy zůstala na kraji a jeho galerii. Slibné však byly vstřícné reakce středně velkých podniků a firem, u nichž se poskytnuté příspěvky pohybovaly v řádech statisíců, jednání s nimi ale bylo více než konstruktivní a mnohdy orientované na dlouhodobější spolupráci.

Příprava tak rozsáhlé výstavy je pochopitelně značně komplikovaná. Přesto věřím, že jsme i v Čechách výstavy typu „blockbuster“ schopni realizovat a že pro ně v republice máme dostatečné publikum. Ty finančně náročnější s předpokladem větších sponzorských prostředků se však budou moci patrně konat pouze v Praze. Proč by ale kraje nemohly následovat příkladu Středočechů? Institut krajských výstav konaných jednou za čtyři roky, po vzoru německých zemských výstav, by českému výstavnictví a kultuře obecně nesmírně prospěl. A z takového podniku profitují kraje a pořadatelská města samozřejmě také, a to jak z hlediska PR, tak i čistě monetárního. Vše záleží jen na připravenosti sbírkových institucí a jejich struktur a v neposlední řadě samozřejmě na osobnostech schopných kurátorů. Výstavy starého, moderního a současného umění mohou být v České republice bezesporu srovnatelné s velkými mezinárodními přehlídkami v Berlíně či Vídni, jak snad dobře ukazuje i současný jagellonský projekt.

Muzeum umění

Marek Pokorný

V následujícím příspěvku se budu věnovat několika bodům. Za prvé: krize, kterou prochází financování veřejných institucí a muzeí umění zvlášť, není krizí ekonomikou, ale krizí politickou a krizí identity této společnosti. Takový závěr činím na základě svého přesvědčení, že muzeum umění je specifickou institucí, která spolukonstituuje moderní, občanskou a liberální společnost, tak jak se vyvíjela od 19. století po současnost. Tato společnost prochází dnes krizí a svým předefinováním, které vyústilo v její problematický vztah mimo jiné také k muzeím umění.

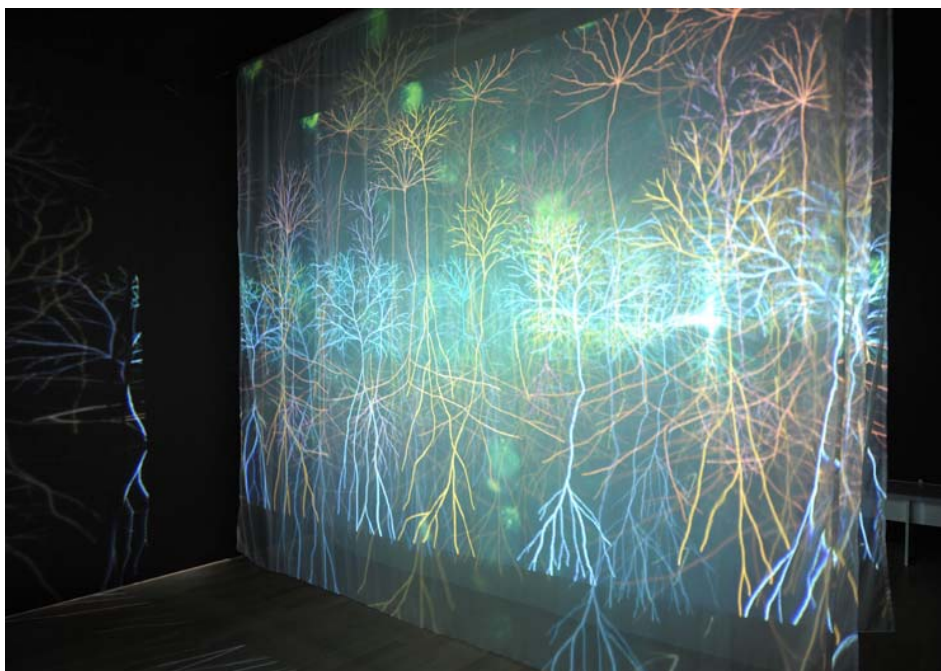
Za druhé: na post ředitele Moravské galerie v Brně jsem nastupoval s představou, že ekonomický aspekt fungování muzea umění, marketing, schopnost platit a financovat veřejnou službu i pomocí razantních marketingových postupů, je zcela legitimní, ale (a to je akcent, který zdůrazňuji v posledních letech) nesmí jít na úkor základní funkce muzea umění. Z pozice ředitele se proto snažím vrátet k původnímu étosu muzea umění z konce 18. a první poloviny 19. století a k tomu, co nám genetický kód muzea umění předává do dnešních časů. Myslím si, že stojí za to nikoli ad hoc vytvářet obranné strategie nebo být defétista, ale úplně jasně si uvědomovat a definovat, proč muzeum umění existuje, co je jeho poslání, jaké jsou jeho funkce.

Za třetí: považuji muzeum umění za komplexní instituci, která se samozřejmě pohybuje v jistém ekonomickém, legislativním a jiném rámci tak, jak ji společenská konstelace či forma zřízení vymezuje. Legislativní, majetkové a jiné záležitosti, které jsou spojeny s muzeem umění jako s institucí, nejsou absolutní, jsou proměnlivé a povinností lidí, kteří v muzeu umění pracují, není jen dbát všech legálních aspektů fungování muzea umění, ale především s nimi zacházet tak, aby se vztahovali (ať už negativně nebo pozitivně) k ideji muzea umění. Tato idea je zakořeněna v minulosti, v naší kulturní paměti, a z ní vychází také způsob rozhodování v rámci aktuálního ekonomické a politické situace. Existují dvě možnosti chování. Buď se budeme řídit podle toho, co vychází ze vztahové podstaty (či z „absolutní substancionalistické“ podstaty) muzea umění, a budeme především myslet na to, co máme dělat, proč to máme dělat a jaká je naše funkce, a až následně budeme hledat adekvátní prostředky pro uskutečnění našich plánů, anebo budeme nejprve hledat pe-

níze. Když to hodně zjednoduším, tak se můžeme rozhodnout hledat témata výstav, která nám zaplatí sponzor, nebo budeme hledat daleko složitější nástroje, jak financovat celou komplexitu programu, který vyplývá z toho, s čím muzeum umění zachází, tedy se sbírkami a s kumulovaným věděním.

Osobně jsem v poslední době velmi obezřetný v případě velkých výstav, které se dokážou identifikovat s určitými ekonomickými parametry. Nebezpečím je, že v křehké ekonomické rovnováze nebo až nerovnováze může muzeum umění přestat plnit své základní funkce. Nově by se pak mohlo orientovat vlastně na placení něčeho, co by třeba za jiných okolností samo nedělalo. Pro mě je tedy naprosto zásadní otázka rovnováhy a nastolení rovnováhy je klíčovým momentem toho, jak dnes máme dělat muzeum umění.

Případovou studií může být projekt *Obrazy mysli*, který Moravská galerie připravovala šest let. Podobné peripetie, jako zmiňoval kolega Fajt, a problém regionu je zásadní. Pokud regionální galerie nemají svého Světlíka, což s sebou zase nese jinou zátěž, mají problém se získáváním sponzorů nebo s udržením dlouhodobých partnerství, ať už proto, že centrály jsou spojené s Prahou, že místní firmy jsou napojeny na jiné typy aktivit či místní



Pohled do výstavy Obrazy mysli / Mysl v obrazech v Moravské galerii v Brně, dílo ze sekce Metafory mysli. Foto: archiv MG

politická garnitura se nedokáže zorientovat v přínosu kultury financované státem. Přestože na *Obrazech mysli* byl Leonardo da Vinci, velkého sponzora jsme nezískali a finance jsme museli sbírat z různých menších zdrojů. Vše se ale nakonec podařilo, což svědčí o tom, že víme, co dělat. Projekt jsme přizpůsobovat nikomu nemuseli.

Dům umění města Brna

Rostislav Koryčánek

Pozice Domu umění města Brna je oproti Národní galerii v Praze nebo Moravské galerii v Brně specifická především tím, že ve srovnání s muzei nenese žádné fyzické dědictví a v době, kdy dochází ke srovnávání priorit v nakládání s veřejnými prostředky, je proto jeho pozice mnohem křehčí. To, co se před dvěma lety zdálo jako jasný argumentační základ pro zachování stoleté tradice Domu umění, již v současné době neplatí. Důsledkem je, že dnes Dům umění hospodaří s omezeným rozpočtem (v letech 2010–2011 jsme měli peníze na udržení obou budov, které máme ve správě, v roce 2012 jsme programově ustoupili z Domu pánů z Kunštátu).

Zmíněná křehkost nemá vliv jen na lehkost fungování (žřizovatel muzea může například daleko jednodušeji obhájit vlastnictví budov), křehkost Domu umění vede také k tomu, abychom prostředky na provoz obstarávali různými způsoby, což může vyústit ve zpronevěru základní mise Domu umění. Příkladem může být situace již zmíněného Domu pánů z Kunštátu, kam se snažíme vlákat program připravený jinými institucemi jen proto, abychom pokryli náklady na provoz budovy. V letošním roce se nám podařilo do prostoru dostat projekt tzv. Školní galerie,

kde se setkávají umělecké školy z České republiky, ale co se odehraje v příštím roce, již jistě není. Hledání nových zdrojů financování znamená také to, že se mnohem intenzivněji než dříve snažíme využívat naše prostory pro komerční nájmy (promo akce firmy, ne však reklamní výstavní program, se kterým bychom se nemohli ztotožnit).

Třetím momentem křehkosti je nefunkčnost dialogu se žřizovatelem a zvyšující se byrokratická represe z jeho strany. Dům umění spadá pod Odbor kultury, který se snižujícím se objemem peněz zvyšuje svou míru kontroly nad žřizovanou institucí. Pomocí tabulek a dotazníků se snaží získávat další a další informace, které však není schopen jakkoli zpracovávat. V tuto chvíli je proto vhodné nazývat brněnský Odbor kultury Odborem kontrolované kultury. Takový název příliš mnoho optimismu pro příští rok nezakládá.

Důsledkem popsané křehkosti ve všech jejích polohách je, že naplnění mise muzea se ukazuje jako čím dál tím komplikovanější. Můžeme dokonce tvrdit, že problémem nejsou ani tak snižující se finance na provoz, ale mnohem nebezpečnější se ukazuje být samotná křehkost. S menším příspěvkem od města se dá pracovat, ale je k tomu zapotřebí partnera pro dialog.



Institute žřizovaná krajem

Marcel Fišer

Síť regionálních muzeí a galerií vznikla v Československu v 50. a 60. letech a charakterizují ji dva atributy: je velmi hustá a někdy až nelogicky rozmístěná. Galerie vznikly v hlavních sídelních městech, ale také tam, kde se náhodou objevila vhodná budova (např. zámek Klenová, pro který se v roce 1964 nenašlo jiné než galerijní využití). Za ukázkový příklad může posloužit Ústecký kraj s nejvyšším počtem krajských muzeí umění v republice (Roudnice nad Labem, Litoměřice, Most, Louny), kdežto v samotném Ústí je pouze nesbírková Galerie Emila Filly.

Muzea umění jsou do jisté míry exkluzivní instituce, které by se měly opírat o zázemí velkého centra, kde je publikum, které potřebují k životu, a kde sídlí sponzoři, které mohou čas od času využívat. U nás existuje mnoho muzeí umění, která sídlí v malých městech do 20 000 obyvatel,

což vytváří problém s jejich financováním – galerie v Plzni nebo Českých Budějovicích mohou oslovit například místní teplárenskou společnost a vždy nějaké peníze dostanou. Také banky, které počátkem devadesátých let finance regionálním galeriím dávaly a o přidělení peněz rozhodovaly jejich městské pobočky, nyní převedly rozhodování o sponzoringu na úroveň krajských či dokonce celostátních centrál, které již galerie příliš nezajímají. Důsledkem je, že dnes pro nás nemá ani smysl ucházet se o sponzorské peníze a je lepší se snažit získat granty.

Dalším palčivým problémem je absence vícezdrojového financování. Galerie v Chebu má rozpočet 8 milionů, k tomu získává přibližně 150 tisíc od města, a pokud jsme úspěšní, tak dalších 400 tisíc od Ministerstva kultury, což nelze považovat za vyrovnané vícezdrojové financování.

Vstup soukromých galerií do prostoru veřejných galerií

Jan Skřivánek

V zimě letošního roku proběhla na půdě VŠUP diskuse o komercializaci veřejných galerií, jejímž závěrem bylo, že v dnešní dynamické době nelze stanovit přesná pravidla pro spolupráci soukromých a veřejných galerií a jedinou cestou, kterou se můžeme vydat, je pojmenovávat existující problémy a upozorňovat na projekty, které jsou již zcela nepřijatelné, které se stávají zpronevěřením mise té které instituce.

Modelovým příkladem toho, kdy došlo k překročení hranice, je loňská výstava Natálie Gončarovové. V Alšově jihočeské galerii bylo tehdy vystaveno několik desítek obrazů a kreseb s nejasným původem a řekněme nepravděpodobným připsáním autorství. Zájem vystavovatele, toho kdo obrazy zapůjčil, byl zřejmý: jednalo se o způsob, jak soubor legitimizovat. K výstavě proto vyšel katalog se zmínkou o tom, že obrazy byly vystaveny ve veřejném muzeu umění v České republice. Tato zdánlivě nevinná a snad i úsměvná situace, tedy že se v Českých Budějovicích najednou objeví práce nejdražší světové autorky, má téměř kriminální pozadí. Co mě zarazí, je fakt, že se nic nestalo. Policie díla nezabavila, jen slíbila, že věc prověří. Ještě horší je však fakt, že UHS na situaci nereagovala a odborná veřejnost nebyla slyšet. Kurátor výstavy Vladimír Tetiva zůstal i po této výstavě v AJG a v letošním roce zde má například výstavu Františka Muziky, na kterou získal grant od Ministerstva kultury.

Podobně problematickou byla na počátku letošního roku výstava Tvář Leonarda da Vinci – příběh rytířského řádu templářů, na které se objevil obraz nepřesvědčivě připsaný Leonardovi da Vinci, a kurátorem problematického projektu se stal vedoucí Ústavu pro dějiny umění na FF UK, který sám později o pravosti malby zapochyboval.



Údajný autoportrét Leonarda da Vinci z výstavy Tvář Leonarda da Vinci – příběh rytířského řádu templářů na zámku Zbiroh

Reakce odborné veřejnosti byla opět řekněme minimální, stejně jako při nedávném otevření galerie GATE, která vystavila nedůvěryhodné kresby Francise Bacona. Nemyslím si, že by vyjádření UHS vše úplně změnilo a například donutilo Středočeský kraj, který je zřizovatelem GATE, aby do instituce přijal historika umění, ale fakt, že vše přecházíme mlčením, je v dlouhodobém horizontu nesmírně nebezpečný. Nedostatek financí a nepochopení funkce muzea umění ze strany státu pak může být chápáno i jako důsledek toho, že odborná veřejnost málo vstupuje do veřejného prostoru a málo kritizujeme nepřístojné projekty.

Veřejná služba a degradace role muzea umění – výňatky z diskuse

Johana Lomová

Během otevřené diskuse následující po příspěvcích se objevilo několik výrazných témat. Jedním z nich se stalo nejednotné pochopení podstaty veřejné služby. Zatímco Marek Pokorný tvrdí, že veřejná služba (poskytovaná veřejnými muzei umění) je státem objednanou službou, která je výsledkem společenského konsenzu, Vladimír Rösel ta-

kové pojetí odmítá. Podle ředitele Národní galerie je veřejná služba jakousi nadstavbou a činností, kterou vymýšlí vedení té které instituce.

Druhým závažným námětem diskuse bylo řešení podfinancování veřejných galerií. Marek Pokorný upřesňuje specifičnost současné situace: „Míra příspěvku od zřizo-

vatele je velmi problematická od devadesátých let. V posledních dvou, třech letech se pouze dostáváme na jakousi pomyslnou hranu funkčnosti institucí. V tento okamžik je potřeba se rozhodnout, zda tímto způsobem můžeme jít dál, zda to chceme, anebo zda se máme společně dohodnout (například na základě kulturní politiky státu), že by se stávající model měl radikálně změnit.“

Kulturní politika státu zůstává v našem prostředí popelkou a její nejasné směřování vede ke schizofrenní situaci, kdy ředitelé veřejných muzeí umění jsou sice reprezentanty státu, ten s nimi však nemluví a ani jim neříká, co od nich chce. „Jsem reprezentant státu a někdy jsem z toho zoufalý, protože nevím, jaký stát reprezentuji. S partnery, kteří mi mandát dali a poskytují mi finance, nemáme jasné společné pole. Stát vytváří instituce a já a moji kolegové (ve smyslu státních zaměstnanců) společně vytváříme stát. Jsme tedy všichni reprezentanti státu, zoufale se snažíme ten stát nějak reprezentovat a dělat za něj a pro něj práci, o které si myslíme, že ji máme dělat, ale jestli se jedná o práci, kterou společnost chce a objednává si ji, nevíme. Výsledkem je, že honíme tisíc zajců a nevíme, který je ten pravý, nebo dokonce ani nevíme, jestli dostaneme pušku, anebo budeme lícit oky,“ říká Pokorný.

V současné době však neexistuje ani mezi veřejnými muzei umění společná dohoda na tom, co vlastně od státu chtějí a co jsou ochotni udělat pro zlepšení situace. Jan Skřivánek se v návaznosti ptá: „Je rolí muzea, aby suploval roli státu a dokrýval podfinancování mandatorních výdajů? Do jaké míry se muzeum má snažit vše zachraňovat a kdy nastává okamžik radikálního kroku například uzavření expozice na půl roku?“ Ředitel NG katastrofický plán odmítá, naopak Marek Pokorný si popsanou situaci představit dokáže, a to i přesto, že české prostředí je v mnoha ohledech specifické. Hlavním rozdílem se zdá být již zmiňovaná absence dialogu mezi

muzei a jejich zřizovateli a uzavření toho kterého muzea by proto mohlo být definitivní. Pokorný pro ilustraci rozdílných kontextů připomněl případ Universalmuseum Joannea v Grazu, které je po 100 milionové investici zavřené pro nedostatek peněz na jeho provoz. „Podstatný rozdíl tkví v tom, že v Rakousku se vyjednává o tom, co se bude dít dál. Ředitel muzea má perspektivu, že se muzeum otevře například na jaře příštího roku. Pokud by se stejná situace řešila v České republice, tak by se jednoduše řeklo, že vše je problém ředitele a ať si pomůže sám, v Rakousku se jedná o společenské téma a zřizovatel se své role nezříká. Když se poměrně výrazně škrty státní výdaje na provoz britských muzejních institucí, tak je provázela setkání a diskuse ředitelů velkých muzeí s premiérem země. V českém prostředí je jen na morální integritě ředitele a managementu, jak dlouho hraniční situaci vydrží, jak dlouho to bude chtít dělat,“ říká Pokorný a pokračuje: „Nejedná se primárně o ekonomickou otázku (o otázku financování), ale je to otázka politická a celospolečenská.“

Zavřené galerie Jiří Fajt považuje za legitimní prostředek přihlášení se o životní prostor, zároveň však upozorňuje na to, že odborná veřejnost si za své problémy částečně může sama. „Mám pocit, že ve srovnání s Německem nebo Amerikou se kulturní scéna velice málo hlásí v médiích o prostor. Politiky, které v drtivé většině kultura vůbec nezajímá, nepřesvědčujeme o tom, že je kultura důležitá, a proto jsme také my sami vinni tohoto stavu. Uvedu příklad z Hamburku, kde byly problémy sbírkových institucí, zde se zvedla veliká vlna mediálních aktivit v těch nejpodstatnějších denících, kde se vše diskutovalo a nakonec se téma dostalo až na úroveň hamburského senátu, kde byla změna nakonec zvrácena. Takové mechanismy se musíme teprve naučit. My málo využíváme veřejného prostoru,“ shrnuje Jiří Fajt.

Recenze knihy Mileny Bartlové Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou

(Praha, Argo 2012)

Ladislav Kesner

Hned na úvod budiž konstatováno, že Milena Bartlová napsala odvážnou, ambiciózní a nekonvenční knihu, která patrně vyvolává řadu rozdílných reakcí. Jak v úvodu upozorňuje, není to ani tak kniha o umění, jako spíše o tom, jak se pokoušíme středověkému umění rozumět, jak k němu přistupujeme a co pro nás znamená: má „rozebrat způsoby, jakými se v moderní době zjednávalo porozumění středověkému obrazu, a hledat jejich revizi i nová řešení tam, kde tradiční řešení přestala odpovídat dnešním otázkám“ (s. 10). Prosycena nevidanou sebereflexí nad disciplínou

dějin umění, vlastní rolí autorky a způsobem jejího psaní, je kniha nepokrytě ambiciózní, hozená rukavice „tradičním historikům“ (s. 11), jejichž neopozitivistické řemeslo produkuje nudu. Nese všechny stopy autorčiny systematické angažovanosti, kterou naplňuje ve své činnosti publikační, pedagogické i v roli glosátorky soudobé vizuální kultury a kulturních institucí. Cíl knihy – přispět k tomu, aby středověký obraz žil i v dnešní době – se tu logicky stává součástí dlouhodobého úsilí propojovat akademický diskurz o umění s širšími společenskými problémy. Tento etický

imperativ je imponující a čtenář nemusí sdílet její (v úvodní kapitole probleskující) politické přesvědčení, aby dokázal ocenit tento postoj angažované intelektuální odpovědnosti. Je proto důležité zdůraznit, že veškeré kritické připomínky a výhrady, které tato recenze přináší, nikterak nediskvalifikují tento základní cíl Skutečné přítomnosti.

Podoba a rozvrh knihy se odvíjejí z autorčina přesvědčení, že „má smysl se i v metodologicky limitované míře pojmovými a teoretickými otázkami zabývat. Není totiž zřejmě jiná cesta, jak se lze pokusit o zasazení středověkého obrazu do dnešního myšlení“ (s. 38). Základní recenzentova otázka tedy směřuje k tomu, jakým způsobem se kniha pojmovými a teoretickými otázkami zabývá. Sama autorka jako by si nebyla úplně jista, když jednou zdůrazňuje originalitu prezentovaných myšlenek (s. 40), aby o kus dále uvedla, že kniha podává „souhrn teoretických debat posledních desetiletí“. Jak čtenář postupuje textem, stále neodbytněji se mu vnucuje otázka, zda úkol zpřítomnění středověkého obrazu v současnosti je slučitelný s cílem podat obsáhlou syntézu soudobého odborného diskurzu. Může být jeden svazek současně angažovanou apoteózou a aktualizací středověkého umění, obra-

cející se programově daleko mimo medievistickou obec, a současně vědeckou teorií středověkého obrazu? V následujícím textu se zaměřuji na to, jak kniha naplňuje svoji teoretickou ambici, dlužno však zdůraznit, že vymezené místo nedovoluje podrobnější diskusi, kterou by si některé z předkládaných tezí a vývodů zaslouhovaly.

Milena Bartlová úvodem své úsilí „vykládat středověký obraz z dnešního, nikoliv včerejšího hlediska“ explicitně situuje do myšlenkového rámce postmoderny. Takové vymezení možná překvapí i toho, kdo vůči tomuto pojmu netrpí averzí. Kromě svého nepochybného vymezujícího významu, označujícího určitý přístup či styl (zejména v ar-

chitektuře), je totiž postmoderna dnes podivuhodně vyčpělým a bezobsažným pojmem, rozhodně pak na poli společenskovední teorie. Jako myšlenkový obzor či teoretické východisko snad může označovat jen neo-marxistickou logorheu a la Slavoj Žižek, rozhodně však nepředstavuje konzistentní pojmový instrumentář. Je-li udávaným znakem postmoderního psaní mísení a překračování žánrů a stylů promluvy a eklektické kombinování nejrůznějších zdrojů, pak kniha Mileny Bartlové skutečně nese

znaky postmodernosti, naštěstí přitom ale zůstává erudovaným odborným textem.

Východiskem a základem, k němuž se text stále vrací, je teze o „zřetelné alteritě“ a „klíčovém rozdílu“ středověkého a novověkého obrazu. Bartlová přejímá známou Beltingovu formulaci o obrazu „před dobou umění“ a na řadě míst ji v leccems objevnými argumenty rozvíjí a potvrzuje. Současně je nepochybné, že v takto pojaté práci je určité retorické zdůraznění zvláštnosti středověkého obrazu legitimní. Přesto se i čtenáři, nedisponujícímu medievistickým rozhledem, neodbytně vnucují pochybnosti zda (1) plejádu zmiňovaných děl lze skutečně shrnout do



rámce takové kategorie a především (2) zda a do jaké míry je možné jednotlivé autorčiny vývody vztáhnout na všechny tyto různé typy a druhy zobrazení, vzniklých v intervalu nějakých šesti staletí. „Středověký obraz“, který se z textu vynořuje, se povážlivě podobá „čínskému obrazu“: je to abstraktní entita, charakterizovaná obecně definovanými rysy, které dávají smysl pouze v kontrastu s jinak, stejně esencialisticky definovanou kategorií (moderní či evropský obraz). Nejde ani tak o to, že by jednotlivé aspekty difference, jež kniha skládá, byly mylné. Zůstávají však na rovině abstrakce, která je i pro tento typ textu velmi vysoká. Postulovaná jinakost či cizost se

však netýká jen obrazu, ale také alterity celého středověku, středověkého mentálního světa či vizuality.

Takové chápání středověkého obrazu (z praktických důvodů budu dále uvádět tento pojem bez uvozovek, které vyjadřují určitou rezervovanost nad jeho užitečností) je pozoruhodně anachronistické (neméně než kategorie „národního umění“, k jejíž dekonstrukci právě Milena Bartlová tak výrazně přispěla), neboť v zájmu svého argumentu je nucena popřít či přehlížet skutečnost, které si je jako zkušená historička umění nepochybně vědoma, totiž, že umělecké dílo především povstává z konkrétních časoprostorově vymezených horizontů a kultur, které je třeba specifikovat na mnohem nižší úrovni než středověk (nebo Čína).¹ Kniha je programově ahistorická, jakkoliv v ní rezidua či pasáže historického zájmu a výkladu nalezneme; a právě problematický poměr „historie“ a „teorie“, jak dále uvidíme, představuje možná její klíčový problém a slabinu.

Každý, kdo se někdy pokoušel o syntetické pojednání obsáhlého tématu, si bude vědom obtížnosti úkolu rozčlenit a propojit jednotlivá témata a otázky do souvislé struktury výkladu. V tomto ohledu autorka nepochybně uspěla. Samotné vymezení dvanácti jasně definovaných kapitol, které v souhrnu pokrývají všechny podstatné aspekty, patří k silným stránkám Skutečné přítomnosti. Občasné překrývání a opakování témat je nevyhnutelnou daní komplexity úkolu. Text kombinuje výkladové pasáže, věnované historiografii umění, s krátkými polemickými vložkami – častým cílem je „falešná naturalizace“ kategorií a metafor tradičního dějepisu umění a kulturní historie – a parafráze širokého spektra prací. Kniha jako celek trpí značnou nevyrovnaností, střídají se v ní kapitoly, ale i pasáže v jejich rámci, kde je text čtivý a suverénní, s místy, v nichž evidentně skřípe, mj. i neúměrným kupením přímých citací. K nejlepším náleží části věnované problematice národního umění nebo kapitola věnovaná ikonoklasmu – nikoli náhodou se jedná o témata, vycházející z vlastního autorčina výzkumu, v nichž se projevuje její nezpochybnitelná umělecko-historická erudice. Mnohem povážlivější je to s vlastní teorií.

Seznam literatury a parafráze různých teorií dokládají účtyhodnou sumu znalostí a rozhled po soudobém bádání, který daleko přesahuje horizont medievistiky, bohužel také jistou bezradnost nad tím, jak s nabytými poznatky zacházet. Jak autorka přímo upozorňuje úvodem, v interdisciplinárně pojatém úsilí je každý badatel vždy zčásti trochu laikem a má nárok na přiměřenou míru omylů či zkreslení. Problém spočívá jinde: v mnohých pasážích se text mění z promyšlené syntézy v řetězec problematických tvrzení, zkratkovitých formulací či odkazů k autorům, dílům a myšlenkám, které jsou de facto jen zmiňovány, aniž by byla jasně formulována jejich relevance pro danou otázku. S ohledem na limitované místo se omezíme jen na několik příkladů. V druhé kapitole autorka poměrně přesvědčivě demontuje tradiční koncept autora a uměleckého díla ve vztahu ke středověké realitě a naopak vyzdvihuje metodické možnosti pojmu agence, agenta a rozptýleného autora, zejména s odkazem na teorii Alfreda Gella (s. 64–65), která prý umožňuje také uvažovat o aktivitě samotného obrazu. Píše: „V tomto smyslu je pak možné se tázat spíše

antropologicky: neklást středověkému obrazu naše vlastní otázky, ale ptát se po tom, jak středověký obraz existoval a působil....“ Zůstává však dlužna jakékoli vysvětlení toho, jak by Gellova (potažmo Bourdieova) koncepce agenta/agence/rozptýleného autora mohla prakticky fungovat i v netradičních výkladech středověkého umění. Nehledě na to, že mnozí autoři si úspěšně všimají otázek, jak obrazy existovaly a působil, aniž by k tomu jakkoliv potřebovali Gellovu teorii. Ta je příkladem módního artiklu, kterému se svého času dostalo (možná i vzhledem k vskutku heroickým okolnostem jeho vzniku) vlny zcela nekritického zájmu.² Je to však obecná antropologická teorie, jejíž aplikace na specifické umělecko-historické bádání, zaměřené na konkrétní umělce a díla, je v zásadě nemožná, jak mj. dokládají spíše rozpačitě působící pokusy o její přenos na specifický materiál.³ Jakým způsobem mohou takové „jiné modely a kategorie“ posloužit soudobému medievistovi, který si uvědomuje „metodologická rizika“ starých a nereflektovaných konceptů, se nedozvíme, což v posledku relativizuje samotný smysl jejich představování.

Syntéza tohoto typu nutně předpokládá určité zhuštění nebo komprimaci diskutovaných otázek a teorií. Bohužel na řadě míst této knihy dosahuje tato komprese neúnosných parametrů, když ústí v zkratkovité impresy, apriorní tvrzení a nekritické přejímání cizích tezí. Tak kupř. na s. 47 jsou „hlubší metodologické otázky“ dány do souvislosti s neurologickými teoriemi mysli. K podepření teze o alteritě středověku, zasahující až k psychologickému ustrojení člověka, autorka tvrdí, že „lidé, kteří se narodili a vyrůstali v radikálně odlišných hmotných podmínkách životního prostředí, museli totiž mít nastaveny neurologické spoje (sic!) v mozku jinak než člověk industriální a postindustriální doby“ (představa je pak poněkud rozvedena na s. 176). Na s. 77 pak jediná věta postuluje tezi o zrcadlových neuronech jako biologickém základu mimeze (chybné a neprokázané teze, kterou autorka bez dalšího přejímá od Barbary Stafford). Čtenáři, který se blíže nezajímá o tyto oblasti soudobého vědeckého výzkumu, mohou taková tvrzení znít plauzibilně a přejde je bez povšimnutí, ač ve skutečnosti neplatí buď vůbec, nebo nepříjemně zjednodušují komplikovanou problematiku, kterou prostě nelze odbýt jednou větou nebo odstavcem. Na s. 187–188 je na prostoru necelé tiskové strany nakupen Freud, Lacanův koncept imaginárna, kniha Marie Mondzain o ekonomice ikon a Hans-Georg Gadamer. Proč je ale „pro porozumění středověké i obecné roli obrazu důležitější /než freudovská teorie/ rozvinutí psychoanalytické filozofie Jacquese Lacana a jeho koncept imaginárna“, jak se zde tvrdí? Autor této recenze je přesvědčen o opaku, tedy, že Lacan (nezbytný to guru postmodernistů) je pro pochopení středověkého obrazu i obecnou teorií obrazu v zásadě irrelevantní, avšak není s čím polemizovat, protože svoje tvrzení autorka na šesti řádcích, jež mu věnuje, nijak argumentačně nepodpírá. Jiným kritickým místem je počátek 11. kapitoly věnované smrti a životu. Dát do smysluplného vztahu fotografie osvětivského Sonderkommanda pálícího zavražděné vězně s manuportem z Makapangsatu, považovaným za jedno z prvních možných zobrazení, vyžaduje mimořádně silnou a originální myšlenkovou kon-

strukci, nikoli útržkovitou koláž z Didi-Hubermana, francouzské filozofie obrazu (Jean-Luc Nancy, Michel Serres), Beltingovy *Bild Anthropologie*, biologických základů projektivního vidění. To, co by v daných okolnostech akutně zasloužilo pozornost a alespoň nástin řešení, chybí zcela: osvětlení historicky a kulturně podmíněné modifikace antropologicky postulovaného obecného vztahu mezi smrtí, pamětí a zobrazováním (jak o ní píše Nancy a Belting), tak jak se vyvíjela od pravěku, v různých starověkých kulturách (kupř. uváděné fajúmské portréty) a směrem ke středověkému křesťanskému obrazu. Bylo by možné pokračovat, ale uvedené příklady musí stačit. Nelze než souhlasit s postřehem Tomáše Pospiszyla, že kniha místy působí více než cokoliv jiného jako volně pospojované řeserše přečtených knih.⁴

Na zbývajícím prostoru se podrobněji zaměřím na otázky, které jsou pro knihu klíčové a jeví se neméně problematické. Stěžejní tezí Skutečné přítomnosti je představa o středověkém obraze jako o performativním rozhraní: skutečná přítomnost obrazu se naskytá jen v rámci ritualizované performativní akce (s. 227) a vyžaduje tedy speciální modus vnímání – uctívání, kdy divák v silném smyslu obraz teprve utváří. Tomuto vidění-uctívání je věnována 6. kapitola, na jejímž počátku se autorka táže, co můžeme vědět o tom, jak se ve středověku lidé dívali na obrazy. A začíná – podobně jako jiní badatelé, kteří se touto otázkou obírali – hledat odpověď odkazem na soudobé teorie vidění. Ty však přinášejí pouze svědectví o dobové reflexi problému vidění, o vlastním vidění nevypovídají prakticky nic; zůstává holou skutečností, že přiblížit se skutečným parametrům vizuálního vnímání obrazů lidmi minulých dob je nemožné. Domnělá středověká vizualita (povšimněme si, že jiní autoři zdůrazňují naopak zásadní rozdíly mezi raně a pozdně středověkou vizualitou⁵) je krajně problematický koncept: postuluje způsob či režim vidění odlišný od jiných režimů (kupř. „moderního vidění“),⁶ ten však zůstává po výtce chimérickou entitou. Bartlové formulace, že nezaujatý divák vidí jinak než primární recipienti středověkých obrazů, kteří se dívali zaujatým, aktivním pohledem (*gaze*) (s. 196–199), opakuje dříve vyslovené teze, kupř. tvrzení Roberta Nelsona, že v Byzanci bylo vidění „aktivní“ a podmíněné“ a lišilo se tak od „pasivního, pouze mechanického vidění“ současného diváka.⁷ To jsou ovšem (1) nepodložené apriorní spekulace, které (2) o vlastní povaze domnělého byzantského nebo středověkého vidění neříkají vůbec nic. Problém je v obou případech stejný. Jak takovou odlišnost prokázat? Jak by bylo možné tyto domněle odlišné vizuality charakterizovat v realitě percepčně-kognitivních procesů diváků jakékoliv kultury (tím spíše středověku)?

Ona středověká vizualita je v recenzované knize synonymem pro ještě fantomatovější pojem náboženské vizuality, která znamená, že vidět obraz není nezaujaté a distancované dívání, nýbrž že je to událost angažovaného, aktivního pohledu, kdy v ohnisku pohledu recipienta a zobrazené figury se obraz stává místem a médiem skutečné přítomnosti“ (s. 199–205). Taková náboženská vizualita je zjevně totožná s tím, co Jas Elsner nedávno označil jako „rituální vizualitu“, již specifikuje jako reciproční pohled

božské konfrontace mezi žijícím divákem a ikonou⁸ a která souvisí s pojmy vizuální zbožnosti či *Augencommunion*.⁹ Specifická povaha takové náboženské/rituální vizuality je tedy dána okolnostmi a parametry (ztělesněného) vidění. Historické prameny však v lepším případě přinášejí určité svědectví o druhu tělesné akce a emocionální reakce, které vidění (v některých situacích!) vyvolalo, avšak nic o parametrech vlastního vidění jako percepčně-kognitivního mentálního aktu. Především je však zjevné, že reciproční pohled diváka/účastníka a ikony/zobrazené postavy byl a je podkladem setkání s obrazem v celém spektru kontextů, kde si účastník veřejného rituálu či soukromé meditace vyměňuje pohledy se zobrazenou bytostí: od rituálů řecko-římského starověku, přes fajúmské portréty, ke katolické, pravoslavné, stejně jako buddhistické liturgii nebo čínským portrétům předků a mnoha dalším. Reciproční pohled, ústící v nějakou formu viditelné emocionální reakce, je tedy antropologickou konstantou, spíše než definujícím rysem specifické vizuality. Jak se kupř. postulovaný „středověký pohled“ liší od *darśan* (sanskrtský výraz pro pohled buddhistického věřícího na Buddhu/ikonu), nebo pohled do očí předka v rodinném chrámu předků v severní Číně 17. století? A jak bychom kupř. charakterizovali vidění současného příslušníka křesťanské náboženské kongregace, subjektu, který je zcela formován soudobými vizuálními technologiemi, kulturními formami a vzorci vnímání, tváří v tvář posvátnému obrazu? Disponuje moderní vizualitou, kterou ve chvílích své kontemplanace náboženské ikony „přepíná“ na vizualitu náboženskou? Tvrzení o existenci specifické středověké (či jakékoli jiné historické) vizuality jsou populární, stále dokola opakovanou, avšak nevysvětlenou a nepodloženou tezí, která v takto zjednodušujících formulacích dnes nemůže obstát. V každém případě se jedná o složitou otázku, jejíž řešení vyžaduje komplexní teorii kulturality vidění, opírající se mj. o nejsoučasnější poznatky kognitivní psychologie a neurovědy.¹⁰

Otázka vidění/uctívání přímo souvisí s ústřední tezí celé knihy, týkající se skutečné přítomnosti obrazu: „Obraz může reprezentovat zobrazené, zejména lidskou figuru, ve velmi silném smyslu, skutečně, a stát se tak v jistém smyslu médiem virtuální reality“ (s. 80); obraz je „implikátně svinutý“, emergentní a vynořuje se v události, jeho skutečná přítomnost se naskytá jen v rámci ritualizované performativní akce (s. 227) a ritualizované společnosti středověké církve bylo podmínkou oné emergence, toho, aby se obraz rozvinul a mohla nastat událost skutečné přítomnosti (s. 236). Milena Bartlová zde přejímá koncept přítomnosti formulovaný Hansem Beltingem v *Bild und Kult* a *Echte Bild*, i jinými autory. Intuitivně se takové pojetí jeví jako přijatelné, při bližším pohledu se však ukazuje jako velmi neúplně zdůvodněné. Předně je zřejmé, že se teze o performativní akci realizované v rámci hierotopie netýká zdaleka všech typů zobrazení – právě zde narážíme na výše zmíněné limity obecně postulované kategorie středověkého obrazu. Některé typy obrazů byly určeny především k intenzivní privátní osobní kontemplativní meditaci, probíhající mimo kontext liturgického obřadu; i zobrazení umístěná v sakrálním prostoru nebyla vždy a všemi diváky nutně vnímána jako součást performativní akce.

Podstatnější z hlediska filozofie či teorie obrazu je ovšem skutečnost, že jakékoliv zobrazení je vždy implikální, tedy svinuté a vynořuje se teprve v aktu vnímání a prožívání divákem. Husserlova fenomenologická koncepce obrazového vědomí, aktualizovaná současnou filozofií, případně kognitivní vědou, skýtá stále nejlepší model této události: řečeno s Husserlem, fyzický obraz probouzí mentální obraz, a ten prezentuje cosi dalšího – subjekt obrazu.¹¹ Emergence obrazu tedy není žádnou specifikou středověkého obrazu, ale týká se jakéhokoli zobrazení vnímaného lidským divákem. Je skutečností, že (zdaleka nejen v evropském středověku) tento akt často probíhal v rámci Bartlovou popisované hierotopie, zatímco dnes typicky v muzeu či galerii, a historické prameny přinášejí mnohá svědectví o pozorovatelných reakcích diváků.

Onen prožitek skutečné přítomnosti však zůstává mentálním, psychologickým jevem, jen velmi obtížně postižitelným. Paradoxně tak v knize, aspirující na příspěvek do teoretické diskuse, je tento klíčový a teoreticky komplikovaný pojem užíván velmi povšechně. Vše, co se zde o povaze skutečné přítomnosti uměleckého díla dozvídáme, již bylo v literatuře vysloveno a podrobněji zkoumáno.¹² Přirovnání středověké rituální hierotopie k technologicky generované virtuální realitě je pěknou metaforou, která by se dobře uplatnila v popularizující esejistice, v odborné monografii je však bezobsažná. Směšují se zde dvě polohy jevu „přítomnosti“ a virtuality: (1) přítomnost subjektu v konkrétním iluzivním časoprostoru rituální performance, která v něm má (2) indukovat pocit přítomnosti zobrazeného, fúzi obrazu s jeho prototypem. Tento vztah je postulován, ale blíže neobjasněn. Autorka zde měla v zásadě dvě možnosti: buď jít (pro historika umění přirozenější) cestou a pokusit se o podrobnější historickou spe-

cifikaci toho, čím se parametry hierotopie a vynořování se obrazu, jeho nabývání přítomnosti, ve středověku lišily kupř. od situace v baroku nebo jiných kulturních kontextech, případně provést historickou analýzu různých strategií vytváření oné skutečné přítomnosti, jimiž středověká společenství modulovala její základní, antropologicky daný modus.¹³ (Jiným zajímavým problémem by byla otázka, zda se prožitek skutečné přítomnosti týkal stejně kome-morativních obrazů a obrazů zjevujících nadpřirozenou autoritu, případně jak se v obou případech lišil.) Anebo se pokusit o hlubší filozofickou-teoretickou analýzu procesu emergence a „rozvinování“ středověkého obrazu v myslí soudobého věřícího diváka, opřenou o recentní fenomenologii, psychologii a neurovědy – v nich je kategorie přítomnosti studována mj. ve vztahu k fenoménu virtuální reality.¹⁴ Autorka se bohužel nevydala ani jednou z naznačených cest: historická dimenze problému je (v souladu s celou koncepcí knihy) anulována a hlubší ponor do teorie rovněž chybí. Výsledkem jsou ovšem kategorická tvrzení typu: „prožitek dnešního člověka se bude vždy zásadně lišit od prožitku lidí minulých staletí,“ pro jejichž potvrzení scházejí jakékoli argumenty.

Problémy, které zde mohly být jen výběrově a ve zkratce zmíněny, dostatečně jasně naznačují, že Skutečnou přítomnost lze stěží považovat za originální, ucelenou teorii středověkého obrazu, tím méně pak za příspěvek k obecné teorii obrazu. To však nezmenšuje nepochybný přínos této knihy, neboť jako široce rozkročená syntéza současných debat a názorů naplňuje cíl, který si autorka stanovila – zjednat středověkým obrazům prostor, v němž se budou moci samy ukázat jako cosi přitažlivého právě pro náš dnešek, a přispět k tomu, aby žily i v dnešní době. Proto je tato kniha potřebná a inspirující zdaleka nejen pro publikum medievistů.

¹Jak klasicky formuloval Michael Baxandall v *Patterns of Intention*, New Haven – London 1985.

²Ke kritice Gellovy teorie kupř. Howard Morphy, *Art As a Mode of Action. Some Problems with Gell's Art and Agency*, *Journal of Material Culture* 14, 2009, č. 1, s. 5–27.

³Michelle O'Malley, *Alterpieces and Agency. The Altarpiece of the Society of the Purification and Its 'Invisible Skein of Relations'*, *Art History* 28, 2005, č. 4, s. 417–441.

⁴Tomáš Pospiszyl, *Postmoderna pitvá středověk*, *Lidové noviny* 11. 5. 2012, s. 8.

⁵Cynthia Hahn, *VISIO DEI. Changes in Medieval Visuality*, in: Robert Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 1996, s. 169–196.

⁶Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990.

⁷Robert Nelson, *To Say and To See. Ekphrasis and Vision in Byzantium*, in: Nelson (ed.), (pozn. 5), s. 158–159.

⁸Jas Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007, zejm. s. 22–26.

⁹Autorka odkazuje k relevantní literatuře Thomase Lentese, Katheriny Tachau a dalších badatelů, nikoli však k vlivné práci, která formulovala mnohé dnes přejímané teze o „religiozních aktech vidění“, knize Davida Morgana, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley – Los Angeles 1998.

¹⁰Autorka nemohla mít k dispozici zásadní příspěvek k této problematice, kterým je kniha Whitney Davise *A General Theory of Visual Culture*, Princeton 2011. Svůj vlastní pohled na otázku historicko-kulturní podmíněnosti vidění jsem rozvedl jinde: Ladislav Kesner, *Gombrich and the Problem of Relativity of Vision*, *Human Affairs, A postdisciplinary Journal of Humanities & Social Sciences* 19, 2009, s. 266–273, a též, *Vidění nemá historii*, *Illuminace* 21, 2009, č. 1, s. 81–98.

¹¹Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texts aus dem Nachlass (1898–1925), ed. E. Marbach, Dordrecht 1980, zejm. §14.30; srov. také Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt 2005.

¹²Kupř. v knize, která etablovala tento pojem jako kategorii soudobého religionistického a antropologického diskurzu, hovoří Robert Armstrong o tom, jak je přítomnost určité entity v díle invokována prostřednictvím performance (*The Powers of Presence. Consciousness, Myth, and Affecting Presence*, Philadelphia 1981). Velmi podnětné jsou rovněž studie věnované metafyzice religiozní přítomnosti v buddhismu (kupř. Bernard Faure, *The Buddhist Icon and the Modern Gaze*, *Critical Inquiry* 24, 1998, č. 3, s. 768–813).

¹³To je důležité, protože efekt živé přítomnosti obrazu existoval i v renesančním a pozdějším období a v určitých situacích tvořil základ oné nezüčastněné, „pouze estetické“ reakce. Srov. Caroline van Eck, *Living Statues. Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime*, *Art History* 33, 2010, č. 4, s. 642–659.

¹⁴Maria Sanchez-Vives – Mel Slater, *From Presence to Consciousness through Virtual Reality*, *Nature Reviews Neuroscience* 6, 2005, č. 4, s. 332–339; Lutz Jäncke et al, *Virtual Reality and the Role of the Prefrontal Cortex in Adults and Children*, *Frontiers in Neuroscience* 3, 2009, č. 1, s. 52–59.

Narušit roztržštěné vidění.

Rozhovor s Jiřím Fajtem o mezinárodním výstavním projektu Europa Jagellonica

Hynek Látaľ

Kdy vznikla idea výstavy o jagellonském umění ve střední Evropě a proč vlastně zrovna výstava?

První úvahy o jagellonské výstavě jsou spojeny s rokem 1999, kdy jsme s Eliškou Fučíkovou, tehdejší ředitelkou památkového odboru Kanceláře prezidenta České republiky a autorkou první rozsáhlé výstavy postavené na zahraničních zápůjčkách o dvorském umění Rudolfa II., začali promýšlet navazující cyklus „dynastických“ výstav pro Pražský hrad. Do tohoto dramaturgického konceptu dobře zapadala i moje tehdy již probíhající

jednání s kolegy z Metropolitního muzea umění v New Yorku o výstavě zaměřené na umění doby posledních Lucemburků. Na počátku téhož roku jsem se navíc na jagellonské konferenci v Norimberku setkal s Robertem Suckalem, který tou dobou právě koncipoval vědecko-výzkumný projekt o kultuře a umění ve středovýchodní Evropě za vlády

Jagellonců pro Deutsche Forschungsgemeinschaft. Už tenkrát padla přirozeně řeč i na výstavu, neboť jsem tou dobou ještě působil jako ředitel Sbírký starého umění v pražské Národní galerii. A to jsem ani netušil, že rok nato po svém odchodu dostanu nabídku vést tento mezinárodní badatelský projekt, jehož nositelem se zatím stalo Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas při univerzitě v Lipsku (GWZO).

Není příliš běžné, když jsou výsledky vědecko-výzkumných projektů bezprostředně představovány výstavní formou, ačkoli právě tato náleží k nejefektivnějším nástrojům komunikace se širokou veřejností. Tato omezující zvyklost vychází z tradičního dělení oborového prostoru na muzea, která shromažďují a prezentují vlastní sbírkové fondy a samozřejmě připravují i krátkodobé výstavy, a akademicko-

kou sféru, která bádá a učí. V Německu nedávno přišlo Spolkové ministerstvo pro vzdělání a vědu s chválnou iniciativou směřující k propojení obou těchto do té doby vedle sebe existujících oblastí a vyhlásilo např. program systémové podpory, cílené na užší spolupráci akademických a muzejních institucí („bádání v muzeu“).

Navazuje EJ na nějaký Tvůj předchozí projekt a vychází přímo z Tvého bádání?

Europa Jagellonica svým způsobem navazuje na výstavu o umělecké reprezentaci posledních Lucemburků,

jejíž premiéra se uskutečnila v Metropolitním muzeu umění v New Yorku v letech 2005–2006 a v obohacené redakci potom byla reprizována na Pražském hradě. Obě výstavy byly organizačně i finančně značně náročné a jejich ambicí bylo shromáždit na jedno místo nejzajímavější umělecké památky dané doby z evropských i amerických muzeí,



Jiří Fajt s kardinálem Dominikem Dukou na výstavě Europa Jagellonica v Galerii Středočeského kraje. Foto: Oto Palán

památkových objektů, církevních institucí, jakož i od soukromých sběratelů. V prvním případě mi šlo o analýzu umělecké situace na dvoře Karla IV. a jeho synů, přičemž mě zajímaly otázky homogenity výtvarného prostředí na císařském dvoře a existence jednotného „císařského“ umění. Hlavním tématem druhé výstavy naproti tomu byl fenomén uměleckého mecenášství v jagellonských zemích, mobilita umělců a fenomény kulturní výměny mezi jednotlivými královskými dvory v Krakově, Praze a Budíně, mezi rezidencemi zemských magnátů a vysokého kléru, mezi královskými a panskými městy. Oba tematické okruhy samozřejmě vycházejí z mých letitých výzkumů.

V období příprav jsi pracoval také na svém habilitačním spise, jak bylo možné obojí skloubit?

To skutečně nebylo nejjednodušší. Dokončení habilitačního spisu by nebylo možné bez mimořádné ohledupl-

nosti mých spolupracovníků a kolegů na lipském GWZO. Stejně tak jsem počítal velkou podporu našeho vedení, které mi v závěrečných fázích umožnilo odejít na několik měsíců do jakési domácí „klauzury“ a dokončit tak rozsáhlou studii o norimberském malířství za vlády Karla IV. a jeho normotvorném vlivu na území Svaté Říše římské. Později jsem ještě habilitační téma rozšířil o sochařství v lucemburském Norimberku – analyzoval jsem původ tamních sochařů a sledoval i jejich exodus do střední Evropy. V příštím roce vyjde tato fotograficky bohatě vypravená dvousvazková publikace v mnichovském nakladatelství Deutscher Kunstverlag. A věřím, že se budu moci při jejím dokončování zase spolehnout na přátelsky inspirativní prostředí lipského institutu.

Lze říci, kolik vlastně lidí na projektu EJ přímo a dlouhodobě pracuje?

Výstavní projekt Europa Jagellonica je vedlejším produktem mezinárodního vědecko-výzkumného projektu, který byl v letech 2000–2005 financován Deutsche Forschungsgemeinschaft, tedy německou obdobou české Grantové agentury, a věnoval se nejrůznějším fasetám kultury a umění v jagellonské středovýchodní Evropě. Bezprostředně na něm pracovalo osm kolegů ze tří zemí. Velkorysý finanční zajištění nám však umožňovalo na střed-

Studia Jagellonica Lipsiensia ve spolupráci s Thorbecke Verlag Ostfildern. GWZO v Lipsku se tak postupně proměnilo v místo mezioborového setkávání specialistů na evropský pozdní středověk a raný novověk. Z této tvůrčí atmosféry jsem čerpal i při koncipování výstavního projektu. Na GWZO v současnosti vedu pět badatelských, publikačních a dalších projektů. Jedním z nich je také vědecká příprava a koordinační podpora velkých mezinárodních výstav, které chystáme v úzké spolupráci se sbírkovými institucemi; na tomto projektu jsou dnes zaměstnány dvě kolegyně.

Jednání s majiteli zapůjčených exponátů byla jistě mnohdy náročná. Jaké bývají nejčastější problémy?

Zapůjčování uměleckých děl z velkých muzejních sbírek je do značné míry standardizované a předpokládá osobní rozhovor s kurátorem příslušné sbírky, potažmo ředitelem, kteří musí být přesvědčeni o smysluplnosti výstavního projektu. Tato jednání mohou ulehčit osobní kontakty, i když nakonec nejsou jedinými faktory, které jsou při rozhodování zvažovány. Důležitým předpokladem je samozřejmě i odborný kredit autora.

Od samého začátku bylo mou snahou vystavit i umělecké památky, které dosud nebyly výstavní formou veřejně prezentovány. To se týkalo především děl z majetku nejrůznějších církevních institucí, těch bylo na výstavě možná



Pohled do výstavy Europa Jagellonica v Galerii Středočeského kraje. Foto: Oto Palán

nědobé stipendijní pobyty zvat další z Evropy i USA, takže během oněch pěti let se v Lipsku vystřídalo na padesát badatelů s nejrůznější specializací. Lipský institut se také stal organizátorem řady mezinárodních konferencí a seminářů. Příslušné tematické sborníky, ale i disertace a jiné monografie jsme začali vydávat v rámci nově založené ediční řady

více než polovina. V této situaci se však člověk dostane do zcela nestandardního prostředí nejrůznějších farních, proboštských a opatských úřadů, do biskupských a arcibiskupských rezidencí, kde své partnery mnohdy vůbec poprvé konfrontujete s otázkou, zda by si dokázali představit zapůjčit některý z pokladů v jejich kostelech.

Jde o dlouhodobý proces navazování vztahu vzájemné důvěry, a ta, jak známo, nepřichází samozřejmě a hned. Jedině opakované návštěvy mohou v tomto případě přesvědčit protistranu o tom, že právě tento projekt je hodný odpovídající podpory. Zde je tedy na místě zvláště trpělivá diplomacie.

Byl jsi v oblasti zápůjček podle svých původních představ úspěšný, nebo ne?

Z devadesáti procent bych řekl, že ano. Zájem a podpora zapůjčitelů byly obecně obrovské. S ohledem na poněkud „bobtnající“ rozpočet výstavního projektu jsem dokonce musel řadu důležitých zápůjček odmítnout. A přesto jsou dvě lokality, kde se mi nepodařilo prosadit. Tou první je hlavní městský kostel Panny Marie v Krakově, kde je v běžně nepřístupné pokladnici uloženo několik deskových maleb od Hanse Suess von Kulmbach, vynikajícího spolupracovníka norimberského Albrechta Dürera, které pocházejí z tamní pohřební kaple rodiny Bonerů, vlivných krakovských měšťanů a králových finančníků a dvořanů. Druhým místem pak byla arcibiskupská katedrála v maďarské Ostřihomi, v jejíž pokladnici je zachováno několik mimořádně atraktivních uměleckořemeslných památek, připomínajících exkluzivní bohatství dvora tamních arcibiskupů, jedněch z nejvlivnějších protagonistů jagellonských Uher.

Můžeš říci také něco o financování EJ?

Financování výstavy bylo klasicky vícezdrojové. Obecně existovaly dva rozpočty – jeden centrální, z něhož se hradily veškeré aktivity sdílené všemi třemi partnery mezinárodního projektu, jako např. jednotný vizuální styl výstavy, její architektonicko-výtvarné řešení, restaurování vypůjčovaných uměleckých děl, natáčení dokumentárního filmu o jagellonských rezidencích, transporty uměleckých děl apod. Vedle toho pak byly tři lokální rozpočty pro každou štaci výstavy, které obsahovaly náklady spojené s přípravou, marketingem, stavbou a likvidací každého jednotlivého zastavení. Lokální rozpočet pro Kutnou Horu se pak odvíjel od zadání, přesně formulovaného v žádosti na finanční podporu Evropské unie v letech 2009–2010: výstava zabere druhé patro Jezuitské koleje o výstavní ploše kolem 2 000 m², což předpokládalo vystavení cca 400–450 uměleckých děl. Lokální rozpočet byl tak od samého začátku odhadován pro Kutnou Horu na 25 milionů Kč.

EJ by svým zaměřením mohla dobře zapadnout do programů finanční podpory ze strany EU, žádali jste nějaké prostředky, nebo uvažovali jste o této možnosti?

Také tomu tak bylo. Jak jsem již zmínil, před zhruba dvěma roky jsme podali žádost na finanční podporu výstavy u Evropské komise v rámci programu Culture 2007–2013. Žádali jsme maximum v kategorii jedno- a dvouletých projektů, které jsme také získali – 200 000 EUR. Při celkovém rozpočtu výstavního projektu přesahujícím 2 miliony EUR to sice byla malá částka, její schválení však mělo dalekosáhlé politické důsledky. Pozitivním vyřízením této žádosti totiž polská strana podmiňovala svou účast na projektu. Pro Královský zámek a Národní muzeum ve Varšavě to byla vůbec první, a proto nesmírně důležitá, účast na kulturním projektu podporovaném Evropskou unií. Tato skutečnost však blokovala začátek přípravných prací

(např. i definitivní dojednávání zápůjček), které se mohly oficiálně rozjet až v srpnu 2011, kdy přišla z Bruselu podepsaná smlouva o finanční podpoře a polská strana se nato k výstavnímu projektu závazně přihlásila.

Zpracování aplikace na podporu EU bylo značně náročné. Její součástí byl nejen detailní položkový rozpočet celého projektu, ale i doložitelné smluvní závazky jednotlivých partnerů. Jakkoli byla tato fáze administrativně náročná, ukázala se existence písemně uzavřených smluv v dalším průběhu přípravných prací jako absolutně zásadní. Nebýt této pojistky, která ztěžovala jednotlivým partnerům od společného projektu lehkovážně odstoupit, nebyla by s největší pravděpodobností ani výstava. Během posledních dvou let totiž došlo k výměně vedení hned u dvou z celkově čtyř partnerů (Národní muzeum ve Varšavě a GASK).

Jaký byl vlastně podíl českých a moravských badatelů na projektu?

Na výstavě samé spíše zanedbatelný. Tematickou koncepci a soupis exponátů jsem připravoval především sám, případně ve spolupráci s některými kolegy v Německu (zvláště s Robertem Suckalem, Markusem Hörschem a Susanne Jaegerovou). Na české straně jsem občas některé spíše detailní otázky konzultoval s Janem Roytem a Milenou Bartlovou.

Můžeš prozradit něco o koncepci katalogu? Bude členěn stejně jako výstava a průvodce, tzn. podle osobností panovníků a podle kulturních center jednotlivých regionů?

Ke každé ze zastávek naší výstavy je plánován poměrně obsáhlý průvodce, který vždy obsahuje všechna umělecká díla vystavená na té či oné štaci. Kromě toho v závěru projektu ještě vyjde obsáhlá monografie, která přibližně kopíruje tematickou strukturu výstavního projektu. Na rozdíl od průvodce zde bude patnáct delších esejů, jejichž autoři se zaměřují na jednotlivé mecenášské vrstvy tehdejší společnosti. V katalogové části pak budou prezentována veškerá umělecká díla vystavená během celého projektu, což se bohužel ukazuje jako základní problém včasného dokončení, neboť do dnešního dne polští a němečtí partneři nemají ještě potvrzené všechny zápůjčky. Bez toho ale pochopitelně nelze uzavřít přípravu publikace, jejíž formát, rozsah i grafická úprava budou zcela odpovídat velké monografii Karel IV., císař z Boží milosti. Mou snahou je tak vytvořit formálně jednotně koncipovanou publikační řadu. Nakladatelem českého vydání jagellonské monografie je – podobně jako u „Karla“ – nakladatelství Academia, které knihu hodlá uvést na předvánoční trh v příštím roce.

Jistě stejně jako mnozí ostatní jsem ocenil představení uměleckých center, jejich osobností a významných památek právě ze zemí a regionů, které ve velkých přehledech dějin umění figurují spíše okrajově. Bylo snahou EJ „vrátit“ právě tato centra do „velkého příběhu“ dějin umění?

Každopádně jedním z hlavních cílů projektu bylo upozornit na města a kulturní regiony středovýchodní Evropy, které v dějinách evropského umění zaujímají pozornost spíše okrajově, pokud tedy vůbec. Kterému z našich zápa-

doevropských kolegů, nemluvě o amerických, něco řekne pojem Spiš nebo Sedmihradsko, kdo dnes zná uměleckou tvorbu jagellonského Záhřebu a Dubrovniku, Sandomierze nebo Wiślice? Nejenom zahraniční, ale i řada českých kolegů byla překvapena „objevem“ mimořádně kvalitních malovaných oltářních retáblů v kostele Panny Marie na Náměti v Kutné Hoře! Takže v poznání střední a středovýchodní Evropy máme my sami, kteří zde žijeme, značné rezervy. Výstava tak má iniciovat nový badatelský zájem o tyto kulturně bohaté a odborně „nevytěžené“ lokality.

Z EJ je zároveň zjevná snaha o oživení a připomenutí společného historického a kulturního dědictví zemí tzv. Visegrádské čtyřky. Tématem letošního sjezdu historiků umění byl vztah umění a politiky. Je to rovněž případ EJ, a pokud ano, proč vlastně?

Na začátku přípravy jagellonské výstavy nestála žádná primární představa o politickém rozměru tohoto tématu. Samozřejmě snahou bylo narušit národnostně roztržštěné vidění jagellonské Evropy a nabídnout jinou, nadnárodní perspektivu, z níž se leckteré fenomény mohou jevit méně lokálně specifické a naopak jiné o to silněji vystoupí ve své jedinečnosti. Politickou aktuálnost tématu jsme si zesíleně začali uvědomovat až při formulování žádosti o finanční podporu Evropské unie, kde je tento rozměr dokonce žádoucí. A patrně není tématu, které by se hodilo lépe na půdorys zemí Visegrádské čtyřky, než právě éra litevsko-polské dynastie a její vlády ve středovýchodní Evropě. Byl jsem potěšen zájmem řady českých i zahraničních politiků o kutnohorskou výstavu, v posledních týdnech zaznamenávám zvýšený zájem i o varšavskou část naší výstavy. Na závěr tohoto roku se dokonce chystá setkání premiérů zemí Visegrádské čtyřky s Angelou Merkelovou ve Varšavě a jedním z hlavních bodů oficiálního programu má být právě společná návštěva výstavy Europa Jagellonica.

Jaká byla spolupráce s GASKem a jaká je s ostatními výstavními institucemi v Německu a Polsku?

Odpověď na tuto otázku není jednoduchá a byla by hodně rozsáhlá, pokud bych měl snášet objektivní argumenty pozitivní nebo negativní spolupráce. Takže jen stručně. V době, kdy jsme začínali připravovat výstavu pro GASK v Kutné Hoře, bylo personální obsazení této instituce jiné než v okamžiku jejího otevření v květnu 2012. Pokud bych však měl výstavu začínat se stávajícím vedením, respektive ředitelkou, asi bych to nikdy neudělal. A to by asi platilo i oboustranně. Nemá cenu na tomto místě hovořit o limitech obsazování vedoucích postů v kulturních institucích nekvalifikovanými lidmi schovávajícími se za neprodyšným pláštěm „manažerů“ a „marketingových odborníků“, zvláště když jimi ani nejsou. Výstava pro Kutnou Horu byla produkována týmem osmi kvalitních externích spolupracovníků, které GASK platil, jinak jsme se každé dva týdny scházeli v pražském ateliéru architekta Jiřího Javůrka a de facto „pro GASK“ chystali výstavu. A to fungovalo velmi dobře! Účast GASKu na samotné přípravě výstavy byla marginální a nejlépe za ni hovoří skutečnost, že tehdejší umělecký garant této krajské sbírkové instituce se do kontaktu s výstavou poprvé dostal až na vernisáži. Během výstavy samé se pak iniciativně zapojilo kurátorské a lektorské oddělení, stejně bez-

problémová byla i provozně-technická součást výstavy, jakož i její dozor a ostraha. Jednoznačně se u takto logisticky náročného projektu osvědčilo jeho projektové řízení v čele s manažerem projektu-kurátorem. Limity klasického institucionálního řízení pak ukazuje právě probíhající příprava polské části. Královský zámek a Národní muzeum ve Varšavě totiž odmítly nabídky na dodání výstavy „na klíč“ a vydaly se svou obvyklou cestou, v důsledku čehož dochází ke komunikačním nepřesnostem a organizačním zmatkům.

Příjemně mě překvapila široká nabídka atraktivních suvenýrů k výstavě. Čí to byl nápad a jaký je ohlas?

Ke každé velké výstavě patří bohatý sortiment upomínkových předmětů. V Kutné Hoře jsem již nechtěl opakovat chyby lucemburské výstavy na Pražském hradě, kde právě tento sortiment v odpovídající míře chyběl, a to, co se dostalo na pulty, bylo tak kýčovitě, že jsem to tehdy zakázal při výstavě prodávat. Vývoj, výrobu a distribuci tohoto sortimentu pro jagellonskou výstavu nechtěl zajišťovat GASK sám, proto jsme se tentokrát rozhodli spolupracovat s česko-německou firmou AME, s. r. o. Ta na základě našich doporučení angažovala pražského grafika Pavla Lva (Studio Najbrt), autora vizuálního stylu výstavy, a navrhla a vyrobila esteticky nesmírně kultivovaný sortiment asi třiceti různých výrobků, od plakátů, pohlednic, záložek do knih, jagellonského rodokmene, magnetů, špendlíků, balicího papíru, pastelek a tužek, gum a bločků až po například v Kašmíru utkané šály. Základním naším požadavkem byla vysoká kvalita zpracování a estetická atraktivita, proto AME oslovovala primárně tradiční a osvědčené české výrobce, jako např. Koh-i-noor Hardtmuth České Budějovice. Tam, kde čeští výrobci nedosahovali požadované kvality, objednávala v zahraničí, jako třeba v Německu a Dánsku. Veškeré předměty vhodně korespondovaly s výtvarným řešením celé výstavy a staly se, zvláště v posledních týdnech konání kutnohorské výstavy, žádanými suvenýry. O prodej tohoto sortimentu již projevila velký zájem i muzea ve Varšavě a Postupimi.

Chystáš do budoucna už nějaký podobný velký projekt? Bude se týkat českých zemí?

V současné době spolupracuji na přípravě velké výstavy o umění tzv. podunajské školy, která bude zahájena na podzim 2014 ve Frankfurtu nad Mohanem, a to ve Städelu a Liebieghausu, její druhou zastávkou se na jaře 2015 stane vídeňské Uměleckohistorické muzeum. Přirozenou součástí zde vystavovaného souboru budou i umělecká díla českého původu, anebo z českých sbírek, především pak dílo pasovského biskupského sochaře Monogramisty IP. Dlouhodobě mě také zajímá Braniborsko a vůbec střední Německo za vlády Lucemburků. O případné výstavní prezentaci této pozoruhodné a málo známé doby se právě vedou diskuze v Berlíně a Postupimi; nesporně by bylo na místě tento projekt ukázat i v Praze. Kromě toho vedu jednání o menších výstavních projektech také s některými muzei ve Spojených státech (San Francisco, Washington D. C., New York), zde by však bylo přece jenom předčasné cokoliv bližšího prozrazovat.

Děkuji za rozhovor a přeji ve Tvých dalších aktivitách hodně síly a úspěchu!

Seminář na téma „Bernského rysu“ (Berner Riss). Zpráva z jednání a navrhovaný projekt „Berner Münster“

Díky iniciativě Bernda Nicolaie, ředitele Katedry dějin architektury a památkové péče Ústavu pro dějiny umění Bernské univerzity, a podpoře Historického muzea v Bernu proběhlo v této instituci ve dnech 17.–18. února 2012 sympozium o roli „bernského rysu“, restaurovaného v letech 2002–2003, v architektonickém dění 15. století a diskuze o jeho uměleckohistorickém zařazení. Účelem a smyslem workshopu bylo začlenit nové poznatky do předběžné syntézy o architektuře pozdní gotiky.

Bernský rys pochází z majetku městského stavebního úřadu a je jedním z objektů, které bernské muzeum převzalo v letech 1894–1895. Od té doby několikrát změnil místo i způsob muzeální prezentace. V historii jeho restaurování a vystavování se odpovídajícím způsobem odrážejí různé restaurátorské, stejně jako muzejní koncepce 20. století (obr. 1).

Plán se skládá ze sedmi pergamenů, které se liší materiálem, stylem, kresbným charakterem, stejně jako stavem zachování. Rozměry 4600 x 810 mm jej řadí mezi velké plány pozdního středověku. V dolní části s portálem, rozetou a středním stavebním segmentem a dosahující až k hraně platformy, znázorňuje stav severní části západní fasády štrasburského dómu před lety 1350–1365, zatímco oktagon s naznačeným mezipatrem odkazuje k neznámému plánu. Helmice věže, na plánu sice s rýhovanými rovnými hranami, přitom v konečné verzi nakreslená se zakřivenými nosníky, je pravděpodobně samostatným návrhem Matthäuse Ensingera. Z hlediska absolutní chronologie by pak spodní částí plánu byly vytvořeny mezi lety 1418–1420, a to za Matthäusevým štrasburským pobytem, když měl v dómské huti svého otce neomezený přístup k místním plánům a rys mohl vytvořit jako pracovní studii. Návrh helmice mohl být vypracovaný již v Bernu, po roce 1430, spolu s dalšími plány uvedenými roku 1370 („Visierungen“), a tak mohl tvořit předstupeň pro Ulmský náčrt A („alle die visierungen, die [...] maister Mattheus sälliger über das munster unnd thuren [...], zu Bernn und auch hie gemacht haut“; Stadtarchiv Ulm, A Urk. 2475). Souvislost mezi těmito dvěma náčrtky ukazuje na Ensingera jako autora (obr. 2–3). Byl to ctižádostivý, mezinárodně působící architekt s pravidelnými kontakty ve Štrasburku, Ulmu a Řezně. Právě toto zjištění může být považováno za jeden ze zásadních společných závěrů konference. Ensinger byl ambicióznější, než se doposud soudilo, jak dosvědčuje jeho odchod z Bernu a převzetí vedení vedoucích hutí pozdního středověku v Ulmu a ve Štrasburku.



Matthäus Ensinger, Bernský rys, pergamen 4600×810 mm, spodní část 1418–1420, oktagon a zakončení věže 1430, stav po rekonstrukci v roce 2002–2003, celkový pohled, Historisches Museum in Bern, inv. č. 1962. Foto: Yvonne Hurni

Bernský rys dokumentuje mimo jiné i napojení na českou architekturu pozdního středověku. Kromě uměleckého vlivu rodiny Parlérů, který lze na náčrtu doložit stejně jako ve štrasburském dómu v části s kýlovými oblouky a filigránní kružbou a přidruženým schodištěm (obr. 4–5), je nutné zvýšit také roli říšských měst, jako byly Reutlingen a Rottweil s jejich urbanisticky markantními kostelními věžemi. Trojdílné rozvržení spodní části bernské západní věže i stylový slovník bernské stavby mohou být spojovány s ulmským/pražským parlérovským okruhem (obr. 6). V této souvislosti může být předložen další odkaz na české město Kutnou Horu a vzestup kutnohorského patriciátu. Ten byl stejně jako patriciát v Bernu ve svém právním distriktu hlavní hybnou silou počátku 15. století a v kostele sv. Barbory přinesl vynikající architektonický výkon ve formách pozdní gotiky. Ta byla zde – stejně jako v případě bernského dómu – v době začínající renesance stále relevantní pro měšťanské vrstvy a přiměřeně naplňovala jejich požadavky na reprezentaci.

Díky množství detailních architektonických informací nápaditý pozdně gotický náčrt nejenže poskytuje důkaz o stavební historii štrasburské katedrály, především však umožňuje pochopit velké stavební projekty té doby a současně dovoluje v kontextu již po více let připravované a konečně v roce 1421 započaté stavby bernského dómu určit oblast působnosti místní hutě, vedené Matthäusem Ensingerem, kompilátorem a tvůrcem rysu v jedné osobě. Usnesením č. 49 Řezenského hutního řádu (Regensburger Hüttenordnung) dosáhla huť bernského dómu, vedená tehdy pasovským rodákem Stefanem Hurderem, konečně nejvyšší pozice mezi hutěmi staré švýcarské konfederace, do níž Bern vstoupil v roce 1353: „Item: meister Steffan Hurder, Buwemeister zu sant vincencien zu Bern sol allein das gebiet der Eytgenossen haben...“⁴¹ Hlavní mistr dómské

hutě v Bernu byl od roku 1459 jako její zástupce „sám“ s okamžitou platností zodpovědný za celou řadu záležitostí ve svém právním okrsku, podobně jako tomu bylo v případě stavebních hutí v Kolíně nad Rýnem a ve Vídni v oblastech Rýna a Dunaje. Taková institucionalizace do té doby nepraktikovaným „stavebním zákonem“ a ji doprovázející vzorová funkce bernské hutě mohla – tolik teze – kodifikovat styl a tvarosloví, které bylo již za Matthäusem Ensingerem přeneseno z oblasti jižního Německa, Čech a hornorýnské oblasti a poté zde bylo dále rozvíjeno (obr. 7). Ovšem také s ohledem na technologie a pracovní postupy, organizaci stavebního provozu, tvorbu plánů stejně jako praxi regulací ve švýcar-

2.



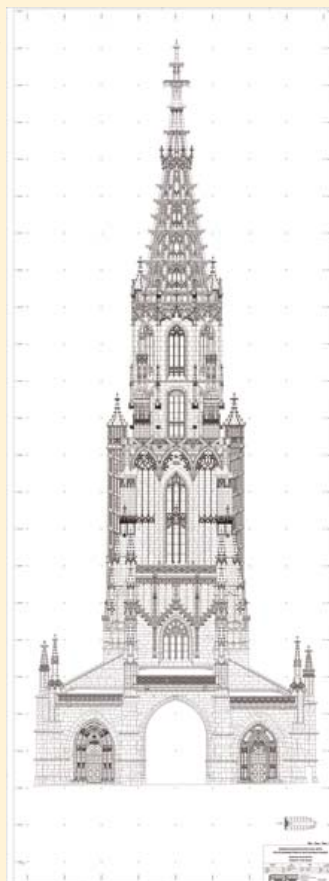
Bernský rys, oktagon se schodišťovou věží, kýlový oblouk s filigránní kružbou, střední část a náběh věžice, výřez, Historisches Museum in Bern, inv. č. 1962. Foto: Yvonne Hurni

3.



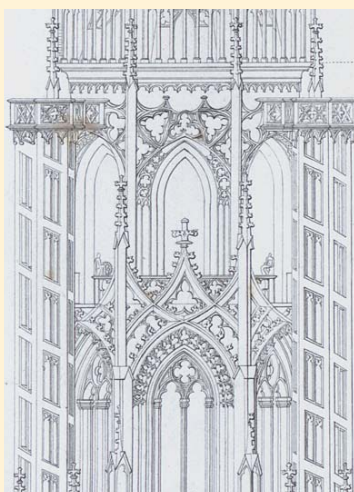
Ulmský rys, oktagon věže, výřez, Stadtarchiv Ulm, inv. č. 1

6.



Bernský dóm, fotogrammetrické zaměření západního průčelí, spodní část zakončení věže z 19. století, Berner Münster-Stiftung, fotogrammetrie vypracovaná Wolfgangem Fischerem, 2003–2004

4.



Štrasburská katedrála, nárys osmiúhelníku, stav v roce 1825. Heinrich Schreiber, Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Ober-Rhein, in lithographirten Abbildungen mit erläuterndem Texte 3. Das Münster zu Straßburg, Freiburg 1825, Taf. 4.

5.



Praha, Katedrála svatého Víta, jižní fasáda, detail kýlových oblouků s filigránní kružbou a schodištěm od Petra Parléře, kolem 1370–1371. Foto: Richard Němec, 2009

7.



Matthäus Ensinger, Bernský dóm, portrét hlavního mistra stavby na jižním portálu bernského dómu. Foto: Richard Němec, 2012

ských stavebních hutích (Lausanne, Fribourg a ostatní), lze bernskou dómskou huť vnímat jako vzor. Takové ustanovení bylo přirozeně zaměřeno na stávající předpisy, které byly zakotveny v Řezenském hutním řádu, přesto mohlo být v rámci působnosti bernské dómské huti podle jejich momentálně platných výsadních zákonných ustanovení pozměněno.

Na základě zde nastíněných historických souřadnic, spojení a pozoruhodného vlivu bernské dómské huti má Katedra dějin architektury a památkové péče Ústavu pro dějiny umění v Bernu v úmyslu prozkoumat bernský dóm v samostatném projektu. Tento projekt ve své koncepci a metodické struktuře

slibuje přesnější určení architektonicko-historických a umělecko-historických otázek a jejich zasazení do kontextu provozu hutí a struktury říšských měst 15. a 16. století. Na tomto základě bude ověřena pozice profesionálních architektonických skupin a jejich zakotvení u městských objednavatelů. Neboť teprve díky jejich monumentalizované architektuře v městském prostředí se objednavatelům zdařila odpovídající vizuální reprezentace v rámci převládajících společenských uspořádání (švýcarská konfederace kantonů), čímž byla zároveň uskutečňována péče o jejich vlastní památku – memoria. Jen z tohoto pohledu lze postihnout vztah mezi oběma odpovědnými, in-

vestorem a profesní skupinou architektů, v jeho potencionální dynamice a vlivu na další společenské vrstvy (domines, nobiles, familiares, ecclesia, civitas atd.) v dobovém kontextu. Konferenci o bernském plánu je proto třeba chápat jako zahá-

jení tohoto ambiciózního projektu vedeného společně prof. Dr. Berndem Nicolaiem a prof. Dr. Jorgem Schweizerem a koordinovaným autorem této zprávy.²

Richard Němec (překlad Filip Šenk)

¹Cit. podle: Janner Ferdinand, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876, s. 264, č. 49.

²Podrobnější diskusi o plánu a konferenci naleznete in: Richard Němec, Workshop zum Berner Riss, Historisches Museum Bern, 17. und 18. 2. 2012 Ein Tagungsbericht mit Ausblick auf das geplante Projekt »Berner Münster«, Architectura 44, 2012, č. 2, s. 31–50.

Studijní den mezinárodního sdružení CODART (Council of Curators for Dutch and Flemish Art) v Praze

V únoru 2012 vydala Národní galerie v Praze soupisový katalog holandského malířství 17. a 18. století a v návaznosti na to uspořádala ve Šternberském paláci výstavu Rembrandt & Co. – příběhy umění ve století blahobytu, doplněnou vybranými zápůjčkami ze zahraničí a tuzemských sbírek (Rijksmuseum Amsterdam; Amsterdam Museum; Gemäldegalerie Berlin; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Szépművészeti Múzeum Budapest; Oblastní galerie v Liberci; Lobkowiczské sbírky, zámeček Nelahozeves; soukromé sbírky, Praha).

K této příležitosti se v Praze uskutečnilo setkání členů mezinárodního sdružení kurátorů holandské a vlámské malby CODART. Zejména holandští kolegové sledovali už v průběhu minulých let pozorně několikaletou badatelskou práci na katalogu a následně i přípravu výstavy. Výbor sdružení CODART projevil zájem o odbornou diskusi o katalogu i výstavě. Využil pozvání editorky katalogu Anji Ševčíkové a zorganizoval studijní setkání v Praze na 14. května. Tak jako výstavu, i toto setkání významně podpořilo holandské velvyslanectví i generální partner výstavy ING.

Jednání se vedle členů předsednictva a rady CODART zúčastnili kurátoři z nejrozličnějších muzeí a galerií Evropy – z Dulwich Picture Gallery v Londýně, Muzeul Național v Bukurešti, Queen's University v Kanadě, Gemeentemuseum v Helmondě, Museum Amsterdam, ze Staatliches Museum ve Schwerinu, Herzog Anton Ulrich-Museum v Braunschweigu, ze Szépművészeti Múzea v Budapešti a přijela také kurátorka z Museu Nacional de Belas Artes z Ria de Janeiro. Pro autory katalogu byla velmi důležitá přítomnost ředitele Nizozemského institutu dějin umění v Haagu (RKD) Rudi Ekkarta a jeho pracovníků Charlese Dumase, Freda Meijera a Carly van de Puttelaer, s nimiž byli během celé práce v častém kontaktu a nyní se s nimi mohli setkat před obrazy přímo v galerii. CODART reprezentovala ředitelka Gerdien Verschoor a představenstvo zastoupil Arnout Weeda.

Většina hostů ze zahraničí se dostavila již v neděli 13. května. Pro ně a pro domácí účastníky nabídla Eliška Fučíková prohlídku několika rudolfinských obrazů ze soukromé sbírky, nyní vystavených v Obrazárně Pražského hradu, dále si mohli prohlédnout Lobkowiczské sbírky na Pražském hradě, kde je kolekce poutavě provedl William Lobkowicz. Působivým zakončením odpoledne byla společenská pauza na terase paláce s jedinečnou vyhlídkou na pražské panorama.

Studijní program byl určen na pondělí 14. května. Jeho cílem byla prohlídka výstavy a následně přednášky, týkající se sbírky, restaurování a výstavy. Po krátkém uvítání ředitelem sbírky starého umění Vitem Vlnasem seznámila Anja Ševčíková účastníky s his-

torií sbírky, s jejím nárůstem od založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1796 přes další často dramatické peripetie jejího vývoje až k současnosti. Zároveň mohla vysvětlit a zodpovědět kolegům časté otázky, jak došlo ke vzniku tak neobvykle početné kolekce holandských obrazů v jedné instituci, kdo byli dárci významných děl nebo celých souborů, jaké byly okolnosti poválečných konfiskací a následných restitucí některých děl. Poukázala také na specifický charakter sbírky, která se sice může pyšnit jen jedním Rembrandtem a jedním Halsem, jejíž zcela mimořádná hodnota však spočívá ve velmi kvalitních tematických celcích portrétní malby, krajinomalby, žánrů a zátiší, z nichž mnohá díla byla odhalena a doceněna teprve při badatelské práci na katalogu. V diskusi se konstatovalo, že katalog i výstava přispívají podstatně ke zdůraznění těchto kvalit a mohou zásadním způsobem změnit náhled na tuto, v zahraničí až dosud málo známou kolekci, která si však zaslouží, aby se postupně představila v plném světle a získala mezinárodní respekt. K tomu je ovšem třeba další systematické odborné i organizační práce, k níž patří především výměna zkušeností se zahraničními historiky umění a muzei. S ní je spojena také potřeba jednání o zápůjčkách na výstavy do zahraničí a naopak, na nichž by se zdejší obrazy představily v širších mezinárodních kontextech. Že to je možné, to dokazuje i pražská výstava, jak ve své přednášce poznamenal Norbert Middelkoop, kurátor Muzea Amsterdam, které do Prahy zapůjčilo nejrozměrnější obraz od Adriaena Backera z roku 1670, Anatomickou lekci Frederika Ruysche. K budoucím úkolům patří ovšem také pokračování v badatelské práci a v systematickém restaurování obrazů. K pozitivnímu náhledu na tuto problematiku přispěl restaurátor Adam Pokorný ve svém referátu o restaurování Halsova portrétu Jaspara Schade, kterému se recentně věnoval, a vysvětlil také rozdílnou malířskou metodu Franse Halse ve srovnání s Rembrandtovými postupy.

Odpolední program otevřela společná prohlídka výstavy Rembrandt & Co. Neobyčejně cennou součástí programu byla odborná diskuse nad několika obrazy, které byly pro tuto příležitost přivezeny z depozitáře a prezentovány ve Šternberském paláci. Šlo buď o nově určená díla, nebo o obrazy s problematickým autorstvím, jež vždy představili ti autoři, kteří obraz katalogizovali. Diskusi zasvěceně vedl ředitel RKD Rudi Ekkart, který se s pražskou kolekcí seznámil už během přípravy katalogu, ale živě do ní vstupovali také ostatní účastníci podle své odborné orientace.

Ředitelka CODART Gerdien Verschoor zakončila jednání v pozdním odpoledni. Poděkovala pořadatelům a svěřila se s tím, jak na ni pražské obrazy zapůsobily. Ocenila koncepci výstavy, její finisy, spočívající v dialogu domácích děl se zápůjčkami, a věnovala se významu a užitečnosti spolupráce s Národní galerií v Praze. Zdůraznila již osvědčenou zkušenost mnohaleté působnosti CODART s tím, jak je důležité pěstovat vzájemné osobní kontakty s kurátory jednotlivých muzeí, které upevňují mezinárodní síť těchto institucí a následně usnadňují vzájemnou odbornou spolupráci.

Hana Seifertová

Křižovatky a hlavní města umělecké migrace: Cizinci v Boloni a Boloňané ve světě (18. století)

Ve dnech 22.–24. května 2012 se v Boloni uskutečnila mezinárodní konference *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo* (Palazzo Fava / Casa Saraceni), která byla v pořadí již třetím setkáním věnovaným umělecké výměně mezi Boloňou a dalšími evropskými i mimoevropskými uměleckými centry, působení boloňských umělců v zahraničí a (ovšem v menším rozsahu) umělecké činnosti cizinců v Boloni. Celý cyklus konferencí připravený profesorkou Sabine Frommel (École Pratique des Hautes Études, Paříž) byl uspořádán chronologicky – předchozí dvě konference byly věnovány 16. a 17. století, ta letošní 18. století, ovšem s různými

přesahy do období předcházejících i následujících. Jednotlivé sekce konference byly věnovány kultuře v Boloni v daném období, cestování a sběratelství, architektuře, scénografii a dekorativním systémům, migraci uměleckých sbírek a kreseb a boloňskému malířství. Význam boloňského uměleckého centra pro kulturu ostatních evropských zemí nebyl zpochybňován ani dříve. Letošní konference, podobně jako předchozí setkání cyklu, nicméně přinesla nové, zcela konkrétní a detailní pohledy na některé podstatné příklady uměleckých aktivit a recepce boloňského umění, na nichž zároveň mohly být demonstrovány i některé obecnější principy uměleckého transferu. Konference se zúčastnili např. Walter Tega a Marinella Pigozzi (Università di Bologna), Ilaria Bianchi (EPHE), Gudrun Swoboda (KHM, Vídeň), Ulrike Seeger (Universität Stuttgart), Isabel Mayer Godinho Mendonça (Universidade Nova, Lisabon), Jérôme de La Gorce (CNRS), Martina Frank (Università Ca' Foscari, Benátky) a další. Příspěvky přednesené na konferenci budou zveřejněny v připravovaném sborníku. Sborníky příspěvků ze dvou předchozích setkání jsou již k dispozici.

Martin Mádl



Domenico Maria Canuti – Domenico Santi, zv. Il Mengazzino, dekorace velkého sálu v paláci Pepoli, Boloňa 1669–1671.

Foto: Martin Mádl

Vytváření dějin vs. vytváření současného umění

Symposium nazvané Vytváření dějin současného umění uspořádané Vědecko-výzkumným pracovištěm AVU ve spolupráci s Národní galerií sice proběhlo u příležitosti výstavy *Ostrov* odporu: mezi první a druhou moderností 1985–2012 a křtu stejno-

jmenného katalogu, ale jeho záběr byl nepochybně ambicióznější a rámcově korespondoval se zaměřením zároveň vydané antologie *České umění 1980–2010*, respektive s dlouhodobým výzkumným záměrem pracoviště.

Autoři konceptu a moderátoři symposia Václav Magid a Jakub Stejskal tematicky seřadili jednotlivé příspěvky a spojili je do dvou bloků, z nichž dopolední mapoval jednak obecné problémy situovanosti historika umění písničho o současné umělecké tvorbě a zároveň řešil podoby praktické kontextualizace uměleckého



Pohled do výstavy Ostrovy odporu: mezi první a druhou moderností 1985–2012, Veletržní palác, Národní galerie v Praze.

Foto: Martin Polák

díla prostřednictvím architektonického řešení výstavy na jedné straně a její diváckou recepci na straně druhé. Odpolední blok se úžeji vázal k problematice tvorby kánonu v kontextu české postmoderny a demonstroval „vytváření dějin současného umění“ v souvislosti s výstavou *Ostrovy odporu*.

Po úvodním slově, kterého se ujali ředitel Národní galerie v Praze Vladimír Rösel, kurátor výstavy Jiří Ševčík a kurátorka Sbírky moderního a současného umění NG Helena Musilová, nastínila Milena Bartlová ve svém příspěvku nazvaném *Co znamená psát dějiny umění?* okruh problémů charakterizující hlavní záměry symposia; tedy především vymezení vztahu „dějin“ a „současného umění“. Bartlová si kladla otázku, jakým způsobem ovlivňuje situovanost historika umění a nedostatek odstupu od popisovaných jevů naši schopnost konstruovat dějiny umění. Nutné splývání objektivních a subjektivních kritérií hodnocení u současného umění nás podle autorky nutí přijmout propoziční model psaní, přiznat situovanost pozorovatele a netázat se pouze, proč konkrétní dílo vypadá tak, jak vypadá, ale rozkrýt také naše vlastní stanovisko a z něj vyplývající metodologii, tedy reflektovat a zároveň produkovat rámec vlastního pozorování.

Podobné otázky řešil ve svém příspěvku *Mezi současností a dějinami* se Zdeňkem Vašíčkem také Václav Janoščík. Řečeno terminologií filozofa Vašíčka, subjektivní ukotvení historika je součástí ontologické struktury konstruování Historie. Proti zavedené metaforice dějin-příběhu však Vašíček klade metaforu obrazu. Ve srovnání s přístupem autorů sborníku *České umění 1980–2010*, vycházejících z diachronního paradigmatu, postmoderního strukturního hlediska a inventarizace pro účely nového archivu, Janoščík vyzdvihuje Vašíčkovo pojetí dějin coby výslednice synchronních přístupů (příkladem může být třeba výstava) a oproti modelu slovníku a struktury staví model syntézy. Základem tohoto modelu pak není struktura, ale subjekt.

Během čtení e-mailové korespondence Ondřeje Chrobáka a Tomáše Svobody pojednávající o „Autonomní řeči výstavní architektury“ v podání Svobody a Horáka se těžiště dopoledního bloku přesunulo od teorie k (výstavní) praxi. Oba autoři nezapřeli jednak praktickou zkušenost kurátora a architekta výstav, ale také nechuť ke konvenčnímu formátu konferenčního příspěvku. Jejich rozhovor o úskalích a možnostech současné české výstavní architektury byl místy nejen neobyčejně vtipný (zvláště pasáž, v níž se autoři pokoušejí o netradiční klasifikaci výstavní architektury prostřednictvím citoslovců užitých modelovým divákem na škále od „jé!“, přes „ty jo!“ a „hm“, až po „aha“), ale i provokativní (ideálem je podle autorů zbavit se historických budov a „chrámů“ a místo nich vybudovat neutrální „krabice“, které umožní vyniknout obsahu).

Na toto téma navázal příspěvek Karin Kottové *Faktory ovlivňující divákův prožitek současného umění v kontextu nových institucí*, prezentující výsledky autorčina kvalitativního výzkumu. Kottová vycházela ze strukturovaných rozhovorů, které vedla s pěti respondenty o jejich zážitcích z navštívených výstav současného umění. Právě malý vzorek respondentů představoval slabinu jinak velmi zajímavé studie.

Odpolední blok zahájil Josef Ledvina svým příspěvkem *O funkci teorie umění v umělecké praxi*, pojednávajícím především o roli, již sehrály texty manželů Ševčíkových v rámci produkce českého umění osmdesátých let. Na příkladech reflexe tvorby sester Válových a Jiřího Davida demonstroval Ledvina působení „postmoderního tažení“ Ševčíkových a kriticky zhodnotil způsob, jímž teorie „deformovala“ tvorbu některých tehdy začínajících autorů.

Jestliže se Ledvina vypořádával s úlohou Ševčíkových coby „nedostatečně distancovaných teoretiků“ Karel Císař se ve svém příspěvku *Dějiny současného umění v zúženém poli* kriticky za-



Pohled do výstavy Ostrovy odporu: mezi první a druhou moderností 1985–2012, Veletržní palác, Národní galerie v Praze. Foto: Martin Polák

měřil na jejich jednostrannou interpretaci postmoderny coby „loučení s modernismem“. Proti tomuto „evropskému“ pojetí postmoderny vycházejícímu z italské transavantgardy staví Císař „kritický postmodernismus“, jak jej definovala Rosalind Kraussová, jejíž klíčový text *Sochařství v rozšířeném poli* sice vyšel v českém překladu v roce 1991, ale v antologii *České umění 1980–2010* příznačně chybí.

Podobně polemicky byl zamýšlen i příspěvek Vlasty Čihákové-Noshiro *Od umění akce k multimedialní interakci*, v němž se autorka pokusila nastínit paralelní vývojovou linii odvozenou z tradice existencialismu a fenomenologie. Ve výsledku však tato ambice vyzněla spíše nepřesvědčivě, především díky nepřiliš trefně zvoleným příkladům, které měly tuto akční alternativní vývojovou linii ilustrovat.

Závěrečná prezentace Tomáše Pospiszyla *Zápasy o umění, boje o moc* se z uvedených příspěvků nejpřímějším způsobem vázala k výstavnímu projektu *Ostrovy odporu*. Autor v ní shrnul kritické mediální ohlasy na výstavu a závěrem konstatoval, že většina recenzentů kritizovala způsob, jímž kurátorský výběr formuje, respektive deformuje kánon. Pospiszyl nicméně odmítá tuto kritiku s tím, že vytváření kánonu podle něj nebylo cílem výstavy. Obloukem se tak vrací k otázce, co obnáší tvorba dějin

současného umění, respektive zda je výstava *Ostrovy odporu* bez ohledu na proklamativní záměr kurátorů autoritou, která vytváří dějiny současného umění. Zuzana Štefková



Pohled do výstavy Ostrovy odporu: mezi první a druhou moderností 1985–2012, Veletržní palác, Národní galerie v Praze. Foto: Martin Polák

EAHN 2012 – konference historiků architektury v Bruselu

Ve dnech 31. 5.–2. 6. 2012 se v bruselském Paláci akademii uskutečnila 2. mezinárodní konference organizace European Architectural History Network. Tato „Evropská síť dějin architektury“ byla ustavena poměrně nedávno, v roce 2005, a proto bude možná užitečné ji nejprve krátce představit. Chce sdružo-

vat historiky architektury se zájmem o evropskou architekturu všech historických období a podporovat jejich odborné kontakty několika způsoby. Vedle konferencí v dvouletých intervalech – první byla v roce 2010 v portugalském Guimarãesu – vydává v elektronické verzi čtvrtletník nejen s informacemi z oboru, ale i s tematickými články, před nedávnem uvedla do provozu zajímavé webové stránky (www.eahn.org) a chystá vydávání odborného recenzovaného časopisu *Architectural Histories*, rovněž volně dostupného na internetu. Prezidentem organizace je Adrian Forty z Bartlettovy školy architektury v Londýně, jednou z viceprezidentek je Hilde Heynenová z Iovaňské Katolické univerzity, která také předsedala konferenci v Bruselu.

Vzhledem k tomu, že zde vystoupilo celkem 150 řečníků v mnoha paralelně probíhajících sekcích, nelze se v krátkosti pokoušet o shrnutí obsahu přednášek, jejichž zaměření nebylo spoutáno nějakým dopředu stanoveným ústředním tématem. Také dílčí témata jednotlivých sekcí byla vygenerována až na základě návrhů v prvním kole výzvy k zaslání příspěvků. Nicméně právě tato volnost volby témat dávala při vlastní konferenci možnost nahlédnout, k čemu se dnes spontánně zaměřuje pozornost historiků architektury, jaká témata jsou považována za aktuální a jaké metodologie se při historickém zkoumání uplatňují. Nápadným rysem tak na konferenci bylo mj. výrazné zastoupení příspěvků zabývajících se moderní, a to i poválečnou architekturou. Nebo byl tento dojem vyvolán tím, že ze čtyř řečníků vyzvaných k hlavním přednáškám, jsou tři – Ákos Moravánszky, Beatriz Colomina, Mary McLeodová – právě takto zaměřeni? Oba první jmenovaní dokázali z parciálního tématu virtuózně rozvinout obecně zajímavé úvahy – Moravánszky se z výkladu o maďarském architektovi

Polónym, působícím v Africe, dobral hlubších závěrů o oboustranných přínosech kontaktů mezi centrem a periferií, zatímco Colomina pak drobnou Corbusierovu poznámku o jeho pocitech z letu nad oblaky interpretovala jako aktuální obraz hypermobility architekta v globalizované společnosti, který musí hledat svou novou lidskou roli. A Mary McLeodová v závěru udivila schopností vtipně glosovat téměř všechna odpřednášená témata. Ani přednášky v sekcích, včetně těch ze starších dějin architektury ovšem nebyly méně poutavé; a jistě i proto, že řečníci museli počítat s různorodým zájmem publika o jednotlivé etapy dějin, bylo hledání nadčasových témat nebo paralel a průniků mezi minulostí a současností dalším z nápadných rysů konference. Ostatně podněcování dialogu uvnitř oboru je hlavním smyslem EAHN.

Jistě bude zajímavé sledovat další aktivity této nové a velmi činné organizace historiků architektury, jejíž příští konference bude v roce 2014 v Turínu.

Petr Kratochvíl

Tři diskuse o Národní galerii v Praze

Po roce od nástupu Vladimíra Rösela do funkce generálního ředitele uspořádala Národní galerie v Praze tři veřejné debaty, týkající se jejího budoucího fungování. Každá z těchto akcí, probíhajících formou kulatého stolu, se zaměřila na konkrétní problémy, související s představami vedení NG o změnách, jež by se měly odehrát v příštích letech. Kromě jiného jde o otázku umístění a obsahu stálých expozic, která se řešila od konce minulého roku. Za tím účelem vznikla pracovní komise, složená jak z interních, tak externích odborníků (Vladimír Rösel, Vít Vlnas, Nikolaj Savický, Olga Kotková, Libor Šturm, Luboš Slaviček, Roman Musil, Tomáš Pospiszyl, Tomáš Winter). Její závěry o možných přesunech expozic a jejich náplni, formulované v březnu, zveřejnila NG na webu Artalk. Pro červnové debaty tak poskytly jasný rámec a zadání.

Přestože se Národní galerii nepodařilo zajistit včasnou a jasnou propagaci jednotlivých diskusí, byla na všech setkáních poměrně velká účast, což dokresluje, že odborná veřejnost není k fungování naší přední sbírkotvorné instituce lhostejná.

První kulatý stůl, nazvaný Středověké umění v Čechách: dilema rodinného stříbra, moderovala Michaela Ottová. V diskusním panelu vystoupili Klára Benešová, Dušan Buran, Jiří Fajt, Ivo Hlobil, Martin Vaněk a za NG Jan Klípa, kurátor Sbírký starého umění. Přestože hlavním tématem měla být podoba nové expozice středověkého umění NG, této problematice se detailněji věnoval pouze Jan Klípa ve svém úvodním referátu. Nastínil různé metodické a interpretační možnosti, které lze při instalování středověké sbírky použít. Jeho teoretický přístup a nastolení otázek a možností prezentace zůstal bohužel bez odezvy.

Pro celou diskusi to bylo příznačné, neboť pro další řečníky nejpalčivější otázkou nebylo „jak“, ale „kde“. Ostatní diskutéři se totiž téměř unisono vyjádřili nesouhlasně k rozhodnutí Národní galerie přesunout středověkou expozici z kláštera sv. Anežky České do Salmovského paláce, jak ji navrhla výše zmíněná komise. Na jedné straně zazněly argumenty o nevhodnosti Salmovského paláce pro prezentaci středověkého umění, na straně druhé poukazy na přirozený kontext, který sbírce poskytuje gotická architektura Anežského kláštera. Důvodů pro přesun má přitom vedení NG několik: nutnost rekonstrukce klášterního objektu, jeho situovanost v povodňové zóně a v neposlední řadě i snaha vytvořit na jednom místě trojlístek expozic

starého umění (Salmovský, Schwarzenberský a Šternberský palác). Po rekonstrukci Anežského kláštera zde NG plánuje otevření nové expozice umění 19. století, která zde již v minulosti sídlila.

Diskutéři se nevyjadřovali k plánovanému přesunu sbírky pouze negativně, ale hledali i vlastní řešení. V případě, že by středověká sbírka byla opravdu přestěhována, naznačil Ivo Hlobil možnost, že by se část sbírky, zahrnující 14. století, tedy ono „rodinné stříbro“, dala samostatně prezentovat v paláci Kinských na Staroměstském náměstí. Další variantou, kterou řečníci navrhli, bylo umístění sbírky středověkého umění ve Veletržním paláci, kde by se dalo pracovat s momentem kontrastu. V závěru se díky intervencím moderátorky aktéři debaty vyjádřili i k původně zamýšlenému tématu. Z diskuse bohužel žádné konkrétnější, propracovanější návrhy, jakým způsobem a jakými metodami dnes přistoupit k tvorbě nové středověké expozice, nevyplynuly. Je jistě pravdou, že vytváření dlouhodobé expozice není nic osudového, avšak jen stěží lze při jejím koncipování vystačit s tvrzením, že materiál si o způsob instalace „řekne sám“, jak prohlásil jeden z řečníků. V tomto smyslu čeká její budoucí realizátory ještě dlouhá cesta.

I když všichni zúčastnění řečníci, tedy potažmo odborná veřejnost, shodně vyjádřili nesouhlas s rozhodnutím přesunout sbírku středověkého umění do Salmovského paláce, nebyl tento názor ze strany Národní galerie nijak pozitivně reflektován či zvažován. Kulatý stůl tak své téma ani cíl nenaplnil, ale ukázal velmi důležitý moment, že je možné věcně a smysluplně diskutovat o citlivých tématech, a dokonce nalézat možná trochu i překvapivá řešení.

Náplň diskuse u druhého kulatého stolu jasně předurčoval její titul: Veletržní palác – znovu zapálit, nebo je i jiné řešení? Debatu moderoval Tomáš Pospiszyl, pozvání přijali Zbyněk Baladrán, Ondřej Brody, Vojtěch Lahoda, Martina Pachmanová, za NG vystoupila Helena Musilová. Všichni byli předem osloveni, aby formulovali nejvýraznější problémy Veletržního paláce a navrhli případná řešení. Shodli se, že jednou z nejvýznamnějších věcí je absence nového ředitele Sbírký moderního a současného umění. Zdůraznili rovněž skutečnost, že budova Veletržního paláce má přes svoji nespornou architektonickou kvalitu a jedinečnost celou řadu nevýhod, které se dotýkají jak samotného výstavního provozu, tak ekonomických aspektů, projevujících se ve výši provozních nákladů. Jedním z řešení je jeho revitalizace, která by šla

ruku v ruce s proměnou celkového konceptu fungování budovy.

Dalším „požadavkem“ diskutérů bylo, aby Sbírka moderního a současného umění nevytvářela jen regionální, ale i mezinárodní projekty včetně nové stálé expozice, která by měla mít rovněž internacionální, případně i interdisciplinární charakter.

Jelikož na setkání nebyl přítomen generální ředitel galerie z důvodu jeho pracovní cesty na veletrh Art Basel, dotazy směřované na vedení zodpovídali Vít Vlnas a Nikolaj Savický. Jednou z pozitivních věcí bylo Vlnasovo ujištění, že pracovní skupinou navržené přesunutí sbírky francouzského umění z Veletržního paláce do paláce Kinských zůstává nadále otevřeno pro další diskusi. Podobu prezentace této sbírky je totiž nutné definitivně řešit až v souvislosti se závazným konceptem nové expozice moderního umění. Z hlediska konkrétních kroků v budoucnosti a jasnější vize fungování Veletržního paláce bohužel zůstalo ve vzduchu více otázek než odpovědí. Výsledek setkání byl proto pro většinu účastníků zklamáním.

Třetí červnové veřejné diskuse na téma Jak financovat Národní galerii v Praze? se účastnili Vladimír Rösel, Marta Smolíková a Martin Zikmund. Zamýšleli se mimo jiné nad tím, co by Národní galerie mohla nabízet potenciálním sponzorům a jak by je měla oslovovat.

Přestože červnové diskuse nevnesly do současných problémů, které musí NG řešit, příliš jasno, bylo pozitivní, že došlo

k jejich veřejnému pojmenování (nebo znovu-pojmenování), což by v budoucnu mohlo přispět k vypořádání se s nimi. Odborný konsenzus, kterého bylo u některých otázek během debat dosaženo, by mělo vedení NG vzít při dalších úvahách v potaz, jinak by totiž veřejné rozpravy žádný smysl neměly.

Dodatek: Počátkem září vyhlásil generální ředitel NG výběrové řízení na obsazení místa ředitele Sbírky moderního a současného umění a připravovaného místa hlavního kurátora výstav současného umění. Na první z pozic se přihlásili čtyři uchazeči, z nichž splnili požadované formální náležitosti přihlášky dva: Karolina Dolanská a Richard Drury. Na pozici hlavního kurátora výstav současného umění se přihlásili dva kandidáti; požadavkům přihlášky vyhověla Noemi Smolíková. Výběrová komise, která se sešla počátkem listopadu ve složení Marcel Fišer, Hana Řeháková, Nikolaj Savický, Lubomír Slaviček a Alica Štefančíková, nevybrala žádného kandidáta ani na jednu z pozic. Neúspěch konkurzu komentoval generální ředitel NG tvrzením, že „na trhu“ nejsou dostatečně kvalitní odborníci. Realita však byla jiná, jak dokládá souběžně probíhající konkurz na ředitele Galerie hlavního města Prahy, do něhož se přihlásilo deset uchazečů. Nízký počet zájemců o zmíněná – za normálních okolností velice prestižní a přitažlivá – pracovní místa v Národní galerii lze bohužel chápat jako odraz aktuální nedůvěry odborné veřejnosti k vedení této instituce, respektive k jejímu generálnímu řediteli. red

CIHA 2012 v Norimberku: 33. mezinárodní kongres historiků umění

Na konci letošního července se na pozvání Germanisches Nationalmuseum sjeli do Norimberku účastníci 33. mezinárodního kongresu historiků umění (Comité international d'histoire de l'art). Kongres zasedal ve čtyřech dnech ve 20 dvoudenních sekcích, zaznělo zde na 400 referátů (Českou republiku zastupovaly čtyři příspěvky) a sjezd měl bezmála dva tisíce posluchačů. Celé zasedání doprovázela pečlivá organizace ze strany hostící instituce (ta mimo jiné při této příležitosti otevřela skvělou výstavu raného díla Albrechta Dürera) i podpora ze strany státních institucí (na slavnostním zahajovacím večeru promluvila také spolková ministryně pro vzdělání a výzkum).

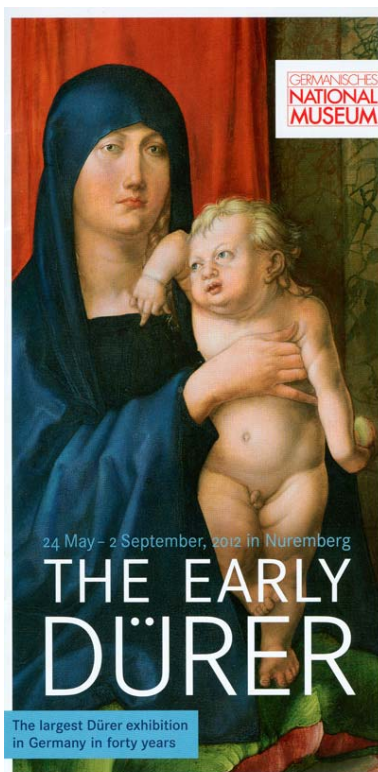
Ústředním tématem sjezdu bylo vyhlášeno téma objektu, a to nejen v tradičním smyslu předmětu zkoumání klasických dějin umění, ale také současných trendů zkoumání vztahů mezi objektem a subjektem a možnostmi jejich nahlížení z různých perspektiv (gender, postkolonialismus, interkulturalismus). Jednotlivé sekce (více viz na www.ciha2012.de) reflektovaly takto nastavenou širší záběru a od tradičněji formulovaných témat (architektura jako objekt, muzealizace objektů, Dürerovo dílo jako objekt a klíč k osobnosti umělce) zasahovala až po problematiku genderového objektu, „aury“ díla a její ztráty, multiplikace a sériovosti,

vztahů mezi evropským uměním a „world“ art, či tázání se po tom, co je vlastně oním „objektem“ dějin umění.

Výběr řečníků do jednotlivých sekcí probíhal již od loňského léta a cílem, který se však ne vždy podařilo naplnit, byla společná diskuse nad ústředním tématem sekce: vkladem jednotlivých účastníků sekcí bylo dotknout se dané problematiky z hlediska svého odborného zaměření, často byl přítom kladen důraz na multikulturní perspektivu (což se však v řadě případů ukázalo jako příliš široké a nesouměřitelné kritérium), a závěrečná diskuse po dvoudenním zasedání sekce měla v ideálním případě vést k vzájemnému dialogu o společné problematice, který by byl veden z různých perspektiv. Výraznou roli v tom hrály osobnosti vedoucích sekcí a současně moderátorů, na jejichž předchozím výběru skladba sekce závisela. Na místě moderátorů i účastníků se vystřídala řada předních představitelů dnešních euro-amerických dějin umění nejrůznějšího zaměření, jako například Hans Belting, Horst Bredekamp, Adrian von Butlar, Nicos Hadjinicolaou, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Piotr Piotrowski, Wolf Tegethoff, ale vedle nich také mnozí zástupci oboru z ostatních kontinentů.

V neposlední řadě je třeba poznamenat, že pečlivá časová organizace kongresu v tolika sekcích a s tolika účastníky posluchačům umožnila snadné přecházení mezi jednotlivými přednáškami, a pomohla tak k naplnění bezpochyby jednoho z cílů sjezdu – představit disciplínu dějin umění v její současné podobě a s velkou šíří zájmů a metodologií.

Pavla Machalíková



*Leták k výstavě raného díla Albrechta Dürera
v Germanisches Nationalmuseum*

Muzeum a kulturní identita

Jednou z významných akcí Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze byla spolupráce na přípravě a realizaci putovní výstavy *Fetish Modernity*. Přehlídka se stala výsledkem mezinárodního projektu RIME (Réseau international de musées d'ethnographie), do nějž se zapojilo dalších devět evropských muzeí. V červnu 2012 se výstava přesunula do Náprstkova muzea a byla tu k vidění do září. Ve dnech 8.–10. října byl v nové budově Národního muzea uspořádán mezinárodní workshop, který se stal součástí série obdobných setkání v rámci tohoto projektu.

Samotná výstava se pokusila odhalit určité stereotypy „západního“ pohledu na exotická teritoria. Nešlo jen o to kriticky poukázat na zacházení s pojmem modernity jako konstruktem, vztahovaným téměř výhradně k „západnímu“ umění a společnosti, ale i na další myšlenková klíče, kladoucí ostrý protiklad mezi „civilizovaným“ a „necivilizovaným“ světem. Do vlastní instalace, prokládané texty na samé hranici srozumitelnosti, se však podle mého názoru tyto ideje jasným a přehledným způsobem převést nepovedlo. Kritická reflexe výstavy ostatně byla i náplní pražského workshopu a dobře souzněla s jeho hlavním tématem, vztahujícím se k současné roli etnografického muzea při vytváření a uchovávání kulturní identity.

Celému jednání dala sjednocující rámec úvodní přednáška Josefa Kanderta. Ten poukázal na historii vzniku muzeální instituce jako takové a všiml si, jakými způsoby se muzea podílela na konstruování identity určitých skupin (v Čechách se zřejmě nejvýrazněji odrazila role muzeí v druhé polovině 19. století v procesu budování naší národní identity). Jak však naznačily příspěvky dalších řečníků, nelze národní ani kulturní identitu, ani to, co ji buduje, chápat jako něco stálého a neměnného. Naopak,

na příkladu detailních analýz nejrůznějších fenoménů v oblasti sbírání a vystavování nejen mimoevropského umění mohli posluchači dojít k závěru, že kulturní identita má heterogenní, proměnlivý a pulzující charakter a je neustále atakována a ovlivňována novými podměty. Vyplynulo to mj. z referátů Georga Noacka z Linden-Museum ve Stuttgartu, Héléne Joubert z Musée du quai Branly v Paříži i autora této zprávy. Nejdále přitom došel v teoretickém uvažování Robert Thornton (University of the



Witwatersrand, Johannesburg), který se od formálního rozboru specifických afrických léčebných chřestidel a náramků dostal až k dekonstrukci strukturalistického výkladu historie: ideu jasně vymezené struktury nahradil představou změní či motanice, odvozenou z charakteru zmiňovaných předmětů.

Kromě muzeologické a historické problematiky se v programu workshopu dostalo prostoru i debatám a projekcím věnovaným současným vietnamským a africkým minoritám v České republice a ve Francii. Setkání bezesporu potvrdilo důležitost mezinárodní, v tomto případě doslova multikulturní spolupráce, která otevřela celou škálu pohledů na vybranou problematiku z různých, nejednou i odlišných perspektiv. V tomto ohledu je škoda, že se jednání nezúčastnilo více českých zástupců. Je otázkou, zda to lze přičíst na vrub ne zcela vydařené propagaci, či jiným okolnostem.

Tomáš Winter

Brněnské setkání skupiny pro barokní nástěnnou malbu

Před sedmi lety založilo několik akademických a univerzitních ústavů pracovní skupinu, jejímž cílem je rozvoj spolupráce při výzkumu středoevropské nástěnné malby 17. a 18. století (The Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe). V současné době skupina sdružuje ústavy z Chorvatska, Itálie, Maďarska, Německa, Polska, Rakouska, Slovenska, Slovinska, USA a České republiky. Letošní výroční pracovní setkání se uskutečnilo ve dnech 12.–14. října v Brně, kde je uspořádal Seminář dějin umění Masarykovy univerzity. Zúčastnili se Barbara Balážová z Ústavu dějin umění Slovenské akademie věd, Petra Kalousek z Komise pro dějiny umění Rakouské akademie věd, János Jernyei Kiss z Pazmányho univerzity v Piliscabě, Szabolcs Serfőző z Muzea užitého umění v Budapešti, Michaela Šeferisová Loudová a Radka Miltová ze Semináře dějin umění MU a Štěpán

Vácha a Martin Mádl z Ústavu dějin umění AV ČR. Během zasedání se přítomní členové skupiny vzájemně informovali o svých realizovaných výzkumných projektech a záměrech výzkumu zacíleného na barokní nástěnné malířství a výtvarné a užité umění raného novověku obecně. V rámci bohatého programu pak účastníci mimo jiné společně navštívili poutní kostel Jména P. Marie ve Křtinách, premonstrátský kostel Nanebevzetí P. Marie v Brně-Zábřovicích, benediktinský chrám sv. Petra a Pavla v Rajhradě, brněnský kostel milosrdných bratří, zasvěcený sv. Leopoldu, klášter minoritů a letohrádek Mitrovských, kde se seznámili s malbami Františka Řehoře Ignáce Ecksteina (kol. 1689–1741), Jana Jiřího Etgense (1691–1757), Josefa Sterna (1716–1775), Jana Winterhaldera ml. (1743–1807) a dalších umělců.

Martin Mádl

Ceny pro Petra Wittlicha

Dne 24. října byly v Národním divadle v Praze slavnostně předány Státní cena za literaturu, Státní cena za překladatelské dílo a Ceny Ministerstva kultury za přínos v oblasti divadla, hudby, výtvarného umění a architektury pro rok 2012. Cena Ministerstva kultury za přínos v oblasti výtvarného umění byla udělena Petru Wittlichovi za dlouhodobou teoretickou a pedagogickou činnost v oblasti dějin výtvarného umění. V proslovu při převzetí ceny laureát mj. poděkoval svým studentům, kteří podle něj mají největší zásluhu na tom, že nezpychnul a ani nezpychne, jelikož mu to nedovolí...

O čtyři dny později v rámci oslav 94. výročí vzniku samostatného Československa převzal Petr Wittlich z rukou prezidenta

Václava Klause Medaili Za zásluhy o stát v oblasti umění a kultury. Při slavnostním ceremoniálu kancléř Jiří Weigl uvedl: „Prof. Petr Wittlich je významný český historik umění, profesor Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorem řady odborných publikací, které si získaly velký ohlas u odborné veřejnosti i širokého publika čtenářů. Předmětem jeho zájmu je moderní umění, především česká secese, české sochařství a díla některých velkých osobností českého a světového výtvarného umění. Své odborné práce využívá i k popularizaci výtvarného umění a kultury a vyslovuje se k ochraně památek a kulturního dědictví. Letos se dožil osmdesáti let.“

red



Petr Wittlich při převzetí Medaile Za zásluhy ve Vladislavském sále Pražského hradu. Foto: René Volfík

Laudatio k udělení Ceny UHS Jaromíru Homolkovi

Životní pout profesora PhDr. Jaromíra Homolky, CSc., je spjata s dějinami středověkého umění. Narodil se v roce 1926 na Slovensku a vztah k památkám této krásné země našel odezvu v jeho prvotinách věnovaných dějinám umění. Z jeho rukou vyšla první recentní monografie věnovaná dílu velké osobnosti pozdně gotického řezbářství, Mistru Pavlovi z Levoče. Již zde projevil Homolka smysl pro výtvarnou formu, stylové hodnoty a kvalitu uměleckého díla. A co je příznačné i pro jeho další práce, své výzkumy opřel o výsledky restaurátorského průzkumu.

Jaromír Homolka vždy zdůrazňoval, že vývoj středověkého umění v Čechách je nutné vidět v úzké vazbě s vývojem středověkého umění v Evropě. Evropských souvislostí středověkého umění v Čechách se Homolka dotkl v syntetické studii České země a Evropa, kterou zveřejnil společně s Jaroslavem Pešinou v katalogu České umění gotické 1350–1420. V roce 1978 byl jako přední odborník ve svém oboru přizván k mezinárodnímu výstavnímu projektu Petr Parler und Schöne Stil, který v Kolíně nad Rýnem organizoval Anton Legner. Zde i v následných příspěvcích značně přispěl do evropského diskursu o tvorbě par-

lérovské huti. Dalším meritem Homolkova uměleckohistorického zájmu se stal internacionální styl, respektive jeho česká varianta, krásný sloh. Zde mohl navázat na práce Kutalovy a Pešinovy. Některé své dílčí poznatky shrnul v roce 1974 v publikaci Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Zásadní význam pro poznání krásného slohu měla Homolkova přednáška ve Štýrském Hradci Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400, publikovaná v Kunsthistorisches Jahrbuch Graz v roce 1990. Podrobně se zde zaměřil na umělecké vztahy mezi Vídní a Prahou, dané mimo jiné politickými a příbuzenskými vztahy mezi rakouskými vévody a Lucemburky. Na podkladě důsledně provedené formální a stylové analýzy prokázal, že architektonické, sochařské a malířské památky krásného slohu v Čechách se vyvíjely paralelně s uměním internacionálního stylu v Evropě, ba některými inovacemi jeho vývoj podstatně ovlivnily. Přišel také s novou klasifikací krásnoslohových Piet, a to s přispěním metody akcentující jejich náboženské, výrazové a emotivní momenty. Do první skupiny zařadil Piety, u nichž Mariin pohled směřuje ke Kristově ráně v boku, jež je pramenem všech svátostí, do skupiny druhé pak Piety, u nichž Marie upřeně hledí do tváře Krista. Poznání krásného slohu rozšířil Homolka o duchovní rozměr. Učinil tak v metodicky i obsahově invenční studii Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění (Sborník Jenštejn, 1977). Poukazuje zde na to, že vedle Jindřicha Parléře a královského malíře Osvalda se na formulaci krásného stylu podílel především Mistr třeboňského oltáře. Homolka naznačuje, že myšlenkový svět Jana z Jenštejna souzní s díly Mistra třeboňského oltáře. Jde o jednu z prvních studií u nás, v níž je kladen důraz na podíl donátora při formulaci stylu a můžeme jen litovat, že nevyšla v cizím jazyce.

S citlivostí jemu vlastní, vycházející z fascinace krásou uměleckého díla a následného prožitku z něj, přistoupil Homolka k dílu Mistra třeboňského oltáře. Za jeden z nezasadnějších příspěvků věnovaných tvorbě tohoto umělce považují jeho články Poznámky k třeboňskému mistrovi, publikovaný ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity v roce 1980. Poukazuje zde především na optickou jednotu děje a prostoru v obrazech. V překonání lokální barevnosti a použití bohatství odstínů přibližuje podle Homolky malíř obraz dalšímu stylovému vývoji – realismu. Lze zcela souhlasit s Homolkou, že autor se vcítil do scén Kristova utrpení jako doposud žádný umělec v Čechách. Východisko tvorby Mistra třeboňského oltáře vidí v domácím prostředí, což ještě zdůraznil v roce 1997 v katalogu výstavy Mistra Theodorika.

Připomeňme si i Homolkův význam pro rozvoj nejprve Katedry a pak i Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze po roce 1989, kdy se mu dostalo plné pedagogické rehabilitace. Prezidentem republiky byl jmenován profesorem a v letech 1990–1991 se mu podařilo získat pro Katedru dějin umění celou řadu odborníků, z nichž za

všechny je třeba vzpomenout Mojžíře Horynu. V roce 1989 se ujal funkce proděkana FF UK pro vědu a zasloužil se o přiznání vědeckých i pedagogických hodností osobnostem perzekvovaným komunistickým režimem. Stal se také členem mnoha vědeckých grémií (např. vědecká rada Univerzity Karlovy či Rada Pražského hradu) a redakčních rad. V roce 1991 byl Homolka zvolen děkanem Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a po skončení tříletého funkčního období se vrátil do Ústavu pro dějiny umění, kde se ujal vedení Semináře středověkého umění. Díky jeho iniciativě vznikla řada náročných vědeckých projektů, jejichž plody sklízíme až nyní. Připomeňme si připravovanou výstavu Gotické umění v severozápadních Čechách. Jaromíru Homolkovi se podařilo vychovat celou řadu žáků: např. Zuzanu Všeckovou, Milenu Bartlovou, Jiřího Kuthana, Pavla Kalinu, Jana Chlívce, Jiřího Fajtu, z mladší generace pak Michaelu Ottovou, Magdalenu Hamsíkovou či Jana Klípu a mnohé další. Velmi si vážím toho, že se můžu počítat mezi žáky pana profesora. Po odchodu z FF UK Jaromír Homolka přednášel vybrané kapitoly z dějin středověkého umění v Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. V roli konzultanta zde působí dodnes.

Byl jsem vždy fascinován, když nám profesor Homolka ztichlým hlasem, soustředěně a s vcítěním při svých přednáškách rozkrýval složité předivo uměleckého díla. Formální prvky díla, jako například vztah jádra sochy a draperie, neviděl jenom jako estetizovanou hru linií a hmot, nýbrž je považoval za výslednici mnoha faktorů, včetně aspektů duchovních. Vždy také zdůrazňoval, že hluboké obsahové konotace uměleckého díla jdou ruku v ruce s jeho výtvarnou kvalitou.

Cena udělená uměleckohistorickou společností prof. Jaromíru Homolkovi za celoživotní dílo v roce 2012 je tedy v dobrých rukách...

Jan Royt



Jaromír Homolka při převzetí Ceny UHS. Foto: Martin Mádl

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Václavu Hájkovi

Jak je všeobecně známo, Cena Josefa Krásy je každoročně udělována historikům umění mladším čtyřiceti let za mimořádný odborný počín v předcházejícím kalendářním roce, letos tedy za rok 2011. V Hájkově případě však je třeba vzít v úvahu také jeho dlouhodobé publikační a pedagogické aktivity, jejichž výsledkem – nebo spíše souhrnem – je kniha, za kterou Krásovu cenu letos dostává: Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypu ve vizuální kultuře, vydaná nakladatelstvím Labyrint v nově založené edici Fresh Eye.

V letech 1994–2001 Václav Hájek studoval dějiny umění (a výtvarnou výchovu) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Sám sebe považuje za historika a teoretika umění, který se zabývá především vztahem moderního umění a masové vizuální kultury. První, magisterský stupeň svého studia ukončil v roce 2001 pozoruhodnou diplomovou prací o jednom jediném obraze – Politizujícím kovářem od Karla Purkyně. Již tehdy prokázal jak neobyčejnou schopnost precizní vizuální analýzy, tak zájem o vizuální tematizaci a reprezentaci tak „běžné“ činnosti, jako je čtení. V roce 2008 dokončil a obhájil disertační práci Obrazy a ruiny: viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře, jejíž část je dostupná v podobě rozsáhlé stati Kde končí obraz?, otištěné jako druhá kapitola knihy Výzva perspektivy, kterou v roce 2008 edičně připravila Petra Hanáková. Od roku 2003 Hájek vyučuje na Fakultě humanitních studií UK a zároveň na Filmové akademii múzických umění a některých dalších institucích. Je přispěvatelem řady periodik, jež většinou přesahují standardně vymezený prostor tradičních dějin umění, jako jsou například *Iluminace*, *Revue Labyrint*, *A 2*, *Dějiny a současnost*. Je příznačné, že texty otištěné v „Odpadkovém koši“ vznikly jako příspěvky ve dvou e-blozích, které Hájek provozuje (www.maly-teoretik.eblog.cz; www.vizualni-studia.eblog.cz) a nebylo by obtížné z nich sestavit další antologii.

„Blogovitý“ či „klipovitý“ charakter Hájkových esejů není mezi současnými texty o výtvarném umění a literatuře výjimečný. V domácím psaní o výtvarném umění a vizualitě vůbec však tento žánr nemá ani dlouhou tradici, ani dostatek pěstitelů. Podívat se je třeba spíše do Francie, kde v něm exceloval nedávno zesnulý Daniel Arasse, jehož soubor krátkých statí *Histoires de peintures* (Paris 2004) vznikl v roce 2003 na objednávku rozhlasové stanice France Culture a navázal na jeho dvě předcházející knihy obdobného charakteru: *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris 1996) a *On n'y voit rien: descriptions* (Paris 2000). Zatímco však Arasse objevoval opomenuté vizuální aspekty často velmi slavných uměleckých děl autorů jako Michelangelo, Raffael, Leonardo, Tizian a další, Václav Hájek se zabývá masovou vizuální kulturou, i když dílům starých mistrů se nevyhýbá – ba naopak prokazuje jejich důvěrnou znalost. Tyto standardní umělecko-historické vědomosti způsobují, že Hájkovy texty sahají chronologicky hluboko a geograficky daleko. Navíc jsou velmi sevěřeně koncipované a břitce formulované, takže ukázkově naplňují Poloniův výrok ze Shakespearova Hamleta, že „stručnost je duši vtipu“. Výsledkem je, že (jak uvádí nakladatelská anotace) „před sebou máme [...] text, který je stejnou měrou osvobozu-



Václav Hájek při převzetí Ceny Josefa Krásy. Foto: Martin Mádl

jící jako zábavný, spojující akt kulturní kritiky i čistě voyeurského potěšení z dívání se“.

Hájkovu způsobu psaní jsou blízké některé práce literárních historiků a teoretiků, kteří si při své argumentaci vypomáhají díly výtvarného umění. Připomenout můžeme recentní knihu Daniely Hodrové *Chvála schoulení: eseje z poetiky pomíjivosti* (Praha 2011), která kromě jiného obsahuje pozoruhodný text *Zátíší zvané „vanitas“*. A nelze si nevzpomenout na Vladimíra Macuru (1945–1999) a jeho bystré a výstižné rozbor ideologických ikon (masové) kultury socialismu v knihách *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha 1992) a *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (Praha 1993). Pro všechny tyto práce – a některé další, zde nejmenované – je charakteristické ono překračování hranic jednotlivých disciplín, o které se již na počátku minulého století zasazoval německý historik umění Aby M. Warburg.

Zatímco Hodrová a Macura překračují hranice směrem od literatury k vizuálnímu umění, Hájek směřuje k nejrůznějším projevům a žánrům vizuální, včetně komiksu, divadla, filmu, televize či reklamy. V českém prostředí se dnes relativně často mluví a píše o metodách, smyslu, užitečnosti či neužitečnosti vizuálních studií a konečně jsme se dočkali vydání několika základních prací teoretického ražení (naposledy: Nicholas Mirzoeff, *Úvod do vizuální kultury*, Praha 2012). Méně časté však jsou case studies, které ukazují jejich praxi. „Odpadkový koš“ Václava Hájka je v tomto žánru první a doufám, že nikoliv poslední vlašťovkou.

Lubomír Konečný

In memoriam Evy Petrové

Dne 27. února 2012 zesnula historička a teoretička umění i spisovatelka Eva Petrová, narozená v Praze 2. prosince 1928. Laskavé zázemí rodiny podporovalo její umělecké zájmy, které vyústily v rozhodnutí studovat dějiny umění a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1948–1953). Obhájila rigorózní práci Kresby Alšova mládí a v roce 1961 shrnula uměleckohistorický výzkum ve studii Figurální obraz v počátcích obrození, za který byla uznána kandidátkou věd. V letech 1953 až 1972 osvědčila svou vědeckou erudici v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV (její přínos vědeckému bádání byl roku 2006 zhodnocen cenou AV ČR). Od doby studií ji však umělecké sklony i ambice přiváděly souběžně ke sledování současného dění ve výtvarném umění, které poměřovala rozbořem tvorby zakladatelských osobností evropské avantgardy. Jako členka Svazu výtvarných umělců (též SČUG Hollar) se aktivně podílela na činnosti výstavních komisí a pořádání výstav. Ve středu jejího zájmu byli pochopitelně umělci její generace. Podnětné zázemí našla v tvůrčí skupině Trasa, kde působila jako teoretička spolu s historikem umění a estetikem Ludkem Novákem, s nímž žila ve šťastném partnerství.

Důvěrné znalosti tvůrčích kroků generačních přátel pokládala za podnět, aby pořádala individuální i skupinové výstavy; z těch si zaslouží připomenout Výstavu mladých ke kongresu AICA, jejímž byla členem (Brno, 1966) nebo Novou figuraci (1970). Když byl její osobní i odborný život ochuzen předčasným skonem Ludka Nováka, nacházela útěchu v literárních projevech, do nichž promítla svět svých představ. Vydala knihy novel a povídek Královská paštika (1981) a Jablko nesmrtelnosti (rudolfínské legendy a evokace, vydané až roku 1995). K próze se opět uchýlila v knihách Cesty oka a Týden cesty (vyšly v nakladatelství Pražská imaginace v letech 1992–1993) a k poezii sbírkou básní Na zelenou přecházím (1999), jež byla reflexí jejích uměleckých zážitků. K literárním projevům patří libreto k opeře Emila Viklického Faidra (2000) a nevydaný rukopis na drama Théseus. Pokračující uměleckohistorické bádání vyvažovala vlastní malbou, jež byla dlouho jejím tajemstvím. Zmíněné předpoklady ji po roce 1990 přivedly ke členství v obnovené Umělecké besedě, v níž se podílela na rozkvětu jejího výtvarného a literárního odboru. Činnost ve spolku vycházela vstříc její odborné a společenské ctižádosti. Proto uvítala, že na čas převzala funkci starostky spolku (k jehož jubileu připravila poučnou výstavu).

Bohatá bibliografie Evy Petrové dává nahlédnout do širě autorčina rozhledu a je zároveň svědectvím její nepřestávající pracovitosti. Autorčiny uměleckohistorické zájmy se postupně přesunuly od 19. k 20. století. Stati publikovala nejčastěji v akademickém Umění

nebo Svazem výtvarníků vydávaném Výtvarném umění a v dalších periodikách. Rovným dílem jsou vedle samostatných monografií cenným zdrojem autorčiny názorů a objevů její studie v katalozích. Pokud byla její první knížka Umenie Parížskej komuny (Bratislava 1960) poplatná levicovému nadšení doby, naznačila také, že neopomene sledovat evropské umělecké souvislosti. K výzkumu našeho umění 19. století přispěla základními uměleckohistorickými studiemi o Františku Tkadlíkovi (jeho monografii napsala v roce 1960), Františku Horčíčkovi, Čeňku Melkovi. Dané období souhrnně zhodnotila pro rumunskou odbornou publikaci (1961) nebo se jím zabývala dílčími příspěvky, například k ilustracím Quida Mánesa a Karla Purkyně. Do třetího dílu akademických Dějin českého výtvarného umění ostatně zpracovala kapitoly Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky a Sochařství klasicismu (2001) a do pátého dílu kapitolu o Skupině 42. Od šedesátých let se v jednotlivých statích dotýkala aktuálních otázek



Eva Petrová na výstavě Petra Hejného ve vysočanské radnici v Praze, březen 2007. Foto: archiv NG

zek teorie umění (K otázkám figurální malby, Realismus v diskusi, Výtvarná fantazie a fantastika apod.). Ke skupině Trasa se přihlásila úvodem ke katalogu její výstavy (1959), aby dále zpřístupňovala profily jejích členů, Jitky a Květy Válových, Vladimíra Jarcovjaka, Karla Vaci, Olbama Zoubka, Zdeny Fibichové, Olgy Čechové, Vladimíra Precíka (jemuž vydala v roce 1970 monografii). S programem Trasy souviselo její rozhodnutí napsat monografii Fernanda Légera (1966). I když Eva Petrová v závěru 60. let obhajovala program nové figurace, nebránilo jí to nadále objevovat osobnosti z okruhu nastupující generace. K jejich veřejnému představení spolupracovala s řadou galerijních institucí, pravidelně s galerií v Litoměřicích. O šíři jejího obzoru svědčí jména těch, které objevovala od padesátých let: Jiří Načeradský, Karel Machálek, Karel Pauzer, Rudolf Němec, Ivan Theimer, Eva Švankmajerová, Vladimír Fuka, František Hodonský ad. Mohla tak ukázněně přispět řadou hesel do Nové encyklopedie českého výtvarného umění (1995) i jejích Dodatků (2006).

Patří k jejím zásluhám, že obohatila naši odbornou literaturu pozorností k nosným zjevům moderního umění. Po úvahách

(Výtvarná fantazie a fantastika, J. H. Füssli, 1962, Hledání historické objektivnosti, Bilance surrealismu, 1965) se pustila do psaní monografií: Max Ernst (1965, 1993), Joan Miró (1986), aniž by pomíjela příležitost vyslovit se k osobnostem ze starších dějin: Nicolas Poussin (1987), Delacroix a romantická malba (1989). Zasloužila se o analytický soupis Picasso v Československu (1981, vydáný též německy). Předmětem jejího bádání se na dlouho stali představitelé Skupiny 42 jako předchůdci poválečné generace. Vyslovila se o nich jak v jednotlivých monografiích (František Hudeček, 1969, Jan Smetana, 1987, František Gross, 2005), tak souhrnně (Skupina 42, 1998, společně pak se Zdeňkem Pešatem v knize Skupina 42, 2000). Výstavou připomenula malíře Václava Chada, monografiemi malíře Dalibora Matouše (2003) a Karla Valtera (2009) i sochaře Zdeňka Šimka (2006).

Odchod Evy Petrové ochudil obec českých historiků umění a její přátele. Je citelnou ztrátou pro čtenáře jejích textů a publikum výstav. Zanechává však živý odkaz svými odbornými statěmi, jež ji nepřestanou připomínat. Jiří Šetlík

Dne 4. června 2012 zemřel v Darmstadtu historik umění a výtvarný kritik **Arsen Pohribný** (nar. 1928 v Prešově). Studoval v Praze na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy dějiny umění, národopis a estetiku. V roce 1952 získal místo asistenta Jaromíra Pečířky na VŠUP v Praze a začal psát kritiky do časopisů Výtvarné umění, Výtvarná práce, Zlatý máj, Plamen a Sešity. V roce 1967 spoluzaložil Klub konkretistů. O rok později odešel do emigrace. Šest let pobýval v Itálii a poté v Německu, kde dělal výstavního manažera, spolupracoval s Rádiem Svobodná Evropa a působil jako profesor dějin umění na Fachhochschule v Darmstadtu. Vedle malířství a sochařství 20. století se ve svých textech věnoval mj. českému sklu a naivnímu umění.

Dne 23. července 2012 zemřela v Třebíči-Ptáčově historička umění **Ludmila Kybalová** (nar. 1929 v Praze). Byla dcerou textilního výtvarníka a pedagoga Antonína Kybala. Vystudovala dějiny umění a etnografii na Univerzitě Karlově v Praze a poté získala aspiranturu na VŠUP. Věnovala se pedagogické činnosti a pracovala jako redaktorka v nakladatelstvích Odeon a Artia. V roce 1971 se stala kurátorkou sbírky synagogálního textilu ve Státním židovském muzeu v Praze. Z politických důvodů musela toto místo po šesti letech opustit a do muzea se vrátila až

po pádu komunistického režimu. V letech 1991–1994 byla ředitelkou této instituce. Celoživotně se věnovala historii textilního výtvarnictví. Mezi její neznámější publikace patří sedm svazků edice Dějiny odívání, sledujících vývoj evropského oděvu od starověku až do čtyřicátých let 20. století.

Dne 20. září zemřel v Praze historik umění a archeolog **Tomáš Durdík** (nar. 1951 v Praze). Vystudoval prehistorii a historii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (absolvoval v roce 1974). Poté pracoval v Archeologickém ústavu Akademie věd České republiky a přednášel na Filozofické fakultě UK, Fakultě architektury ČVUT a Západočeské univerzitě v Plzni, kde vedl od července 2012 katedru archeologie. Zabýval se výzkumem středověké hradní architektury a na tomto poli se stal mezinárodně uznávaným odborníkem. Zasloužil se rovněž o ochranu evropského kulturního dědictví, za niž obdržel v roce 2011 prestižní mezinárodní cenu Europa Nostra. Výsledky svého bádání publikoval ve velkém množství studií a publikací (k nejznámějším patří Ilustrovaná encyklopedie českých hradů). Byl i autorem scénářů televizních seriálů Hradů obývané i dobývané a Štíty království českého.

red

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

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

Mojmír Svatopluk Frinta (28. 7. 1922 Praha)
PhDr. Marie Hovorková (14. 7. 1927 Pelhřimov)
PhDr. Jan Dvořák (16. 8. 1927 Jindřichův Hradec)
PhDr. Věra Naňková, CSc. (4. 12. 1927 Praha)
PhDr. Jiřina Hořejší (17. 9. 1932 Praha)
PhDr. Miloš Pistorius (30. 10. 1932 Praha)
prof. PhDr. Bohumil Nůska, CSc. (2. 11. 1932 České Budějovice)
PhDr. Jana Wittlichová (2. 9. 1937 Praha)
PhDr. Alena Horynová (8. 8. 1942 Počenice)
PhDr. Jana Claverie (28. 8. 1942 Praha)
doc. PhDr. Alena Nádvorníková (12. 11. 1942 Lipník nad Bečvou)

Mgr. Naděžda Blažíčková-Horová (19. 12. 1942 Praha)
Ing. Mgr. Jan E. Svoboda (5. 12. 1942 Praha)
PhDr. Michal Šroněk, CSc. (8. 7. 1952 Praha)
PhDr. Martin Herda (27. 7. 1952 Benešov)
PhDr. Marie Šťastná, Ph.D. (8. 8. 1952 Bohumín)
Zdeněk Primus, M.A. (20. 8. 1952 Brno)
PhDr. Jan Müller (21. 8. 1952 Český Krumlov)
PhDr. Duňa Panenková, CSc. (9. 9. 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:

Ivan P. Muchka, Michaela Ottová, Filip Šenk, 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. 12. 2012. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 3. 2013. 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

