

UHS  UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 2 | 2014



Minulost a současnost
české restaurátorské školy

OBSAH

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Spolkové aktuality | 3 |
| Call for Papers | 3 |
| Téma: Minulost a přítomnost české restaurátorské školy | |
| ÚVOD | |
| Michaela Ottová, Jan Klípa | 5 |
| K VÝTVARNÉMU ASPEKTU ČESKOSLOVENSKÉ RESTAURÁTORSKÉ ŠKOLY | |
| Ivo Hlobil | 5 |
| SOUČASNOST ČESKÉ RESTAURÁTORSKÉ ŠKOLY – DISKUSNÍ TÉMA VALNÉ HROMADY UHS K RESTAUROVÁNÍ UMĚLECKÝCH DĚL Z POHLEDU PRAKTIKUJÍCÍCH RESTAURÁTORŮ I TEORETIKŮ OBORU DĚJIN UMĚNÍ | |
| Karel Stretti | 12 |
| SOUČASNOST ČESKÉ RESTAURÁTORSKÉ ŠKOLY – ODPOVĚĎ NA DISKUSNÍ OTÁZKY | |
| Radomír Surma | 15 |
| NA OKRAJ DISKUSE K PROBLEMATICE VZTAHU FENOMÉNU ČESKÉ RESTAURÁTORSKÉ ŠKOLY AKTUÁLNÍ UMĚLECKOHISTORICKÉ PROBLEMATIKY Z POHLEDU ODBORNÉHO PRACOVNÍKA PAMÁTKOVÉ PÉČE ZAMĚŘENÉHO NA PROBLEMATIKU RESTAUROVÁNÍ | |
| Vít Honys | 18 |
| RECENZE KNIHY PAVLY MACHALÍKOVÉ A PETRA TOMÁŠKA JOSEF FÜHRICH (1800–1876) Z CHRASTAVY DO VÍDNĚ | |
| Aneta Klouzová | 20 |
| O PANENKÁCH A JUDAISANTECH ITEM O TOM, ŽE HISTORIK UMĚNÍ MÁ BÝT CHUDOBNÝ A PRAVDU MÍT NEMÁ. ROZHOVOR S IVO KOŘÁNEM | |
| Jan Klípa | 23 |
| Odborná setkání | |
| CIRCULATION AS A FACTOR OF CULTURAL AGGREGATION. RELICS, IDEAS AND CITIES IN THE MIDDLE AGES | |
| Ivan Folletti | 27 |
| MEZINÁRODNÍ KONFERENCE MAKING ROOM FOR ORDER. COURT ORDINANCES AS A SOURCE FOR UNDERSTANDING SPACE AT EARLY MODERN PRINCELY RESIDENCES | |
| Martin Krummholz | 28 |
| THE DISCOVERY OF CENTRAL-PLAN FORMS. ARCHITECTURE IN FRANCE AND THE CZECH LANDS BETWEEN 1500 AND 1800 | |
| Martin Krummholz | 29 |
| DOMÁCI KOŘENY – EVROPSKÉ SOUVISLOSTI. POZICE NAZARENISMU V EVROPSKÉM UMĚNÍ 19. STOLETÍ | |
| Petr Tomášek | 29 |
| ADMIRER AS WELL AS OVERLOOKED BEAUTY – KONFERENCE O ARCHITEKTUŘE A URBANISMU HISTORISMU, RANÉ MODERNY A TRADICIONALISMU | |
| Jan Galeta | 30 |
| PRVNÍ ROČNÍK INTERNATIONALES DOKTORANDENFORUM KUNSTGESCHICHTE DES ÖSTLICHEN EUROPAS V BERLÍNĚ | |
| Veronika Tobiášová | 32 |
| MEZERY V HISTORII | |
| Tomáš Winter | 33 |
| DĚJINY UMĚNÍ ZA STUDENÉ VÁLKY | |
| Jan Ivanega | 34 |
| VITRÍNA A SOK/E/L. KOLOKVIUM O ARCHITEKTUŘE VÝSTAV V BRNĚ A BRATISLAVĚ | |
| Hynek Látal | 35 |
| Personalia | |
| LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UHS ELIŠCE FUČÍKOVÉ | |
| Blanka Kubíková | 36 |
| LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY TOMÁŠI WINTEROVI | |
| Vojtěch Lahoda | 37 |
| Významná životní výročí | |
| | 38 |

Foto na obálce: Pieta z Chebu (kol. 1350), stálá expozice GAVU Cheb „Gotika“, foto Jiří Gordon.

Valná hromada UHS

Dne 30. května 2014 se konalo v budově FF UK v Praze zasedání Valné hromady UHS. Dopolední část věnovanou spolkovému programu zahájila dosavadní předsedkyně Michaela Ottová, která plénu předložila zprávu o činnosti a hospodaření výboru UHS za období od června 2013 do května 2014. Obě části zprávy byly plénum bez připomínek jednohlasně přijaty. Krátkou prezentací své činnosti se poté představil olomoucký spolek studentů dějin umění StuArt, který by se rád zapojil do budoucích aktivit „sekce mladých“, ustavené při výboru UHS na valné hromadě v roce 2013.

Dalším bodem programu bylo vystoupení Mileny Hauserové, která informovala o přípravě nového památkového zákona, upozornila na možné problémy a objasnila schvalovací proces. Z následující diskuse vyplynulo stanovisko, v němž valná hromada zavázala výbor UHS ke zřízení pracovní skupiny, která by k dané problematice zformulovala odborné stanovisko, a k uspořádání veřejně přístupného kulatého stolu s předpokládaným přímým vlivem na tvorbu zákona. V tomto smyslu výbor UHS v následujících měsících postupoval a o výsledcích své činnosti na tomto poli informuje na webových stránkách UHS.

Dalším bodem spolkového programu byla volba nového výboru UHS pro funkční období do valné hromady v roce 2016. Zvoleni byli tito kandidáti (v abecedním pořadí): Marcel Fišer, Petr Jindra, Jan Klípa, Martin Krummholz, Blanka Kubíková, Michaela Ottová, Libor Štunc, Petr Tomášek, Kristina Uhlíková, Radim Vondráček a Helena Zápalková.

Na první schůzi nového výboru pak byla staronovou předsedkyní UHS zvolena Michaela Ottová.

Cena Josefa Krásky za významný oborový počín pro historiky umění do 40 let byla udělena Tomáši Winterovi za monografii Palmy na Vltavě. Primitivismus, mimoevropské kultury a české umění 1850–1950 (Arbor vitae / Artefactum / Západočeská galerie v Plzni), v níž synteticky zpracoval výsledky svého dlouhodobého bádání na téma recepce mimoevropských kultur v českém umění. Cenu Uměleckohistorické společnosti za mimořádný celoživotní přínos oboru převzala Eliška Fučíková. Laudatia proslovili Vojtěch Lahoda a Blanka Kubíková.

Odpolední veřejné zasedání bylo věnováno tématu „Současnost ‚české restaurátorské školy‘“. Program, jehož garanty a moderátory byli Michaela Ottová, Helena Zápalková a Jan Klípa, zahájil vstupní úvahou prof. Ivo Hlobil. Ve svém příspěvku vytyčil hlavní rysy fenoménu „české restaurátorské školy“ a naznačil rovněž jisté limity a úskalí příliš obecného užívání tohoto pojmu. Následující panelové diskuse se v roli mluvčích účastnili: Igor Fogaš, Ivo Hlobil, Petr Kuthan, Jan Royt, Karel Stretti, Radomír Surma, Libor Štunc a Helena Zápalková. Z přítomného publika pak do rozpravy výrazně zasahoval Josef Štulc. Hlavním diskutovaným bodem se dle očekávání stala otázka autenticity restaurované památky starého umění na pozadí dobového kontextu jejího vzniku, historického vývoje a jejich estetických kvalit, nahlížených nutně pohledem dnešního recipienta. Některé z dílčích odpovědí na diskutované otázky přetiskujeme níže v rámci tématu aktuálního čísla Bulletinu UHS.

-jk-

Call for Papers

**Věda a umění: V. sjezd historiků umění
Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci,
Filozofická fakulta, Katedra dějin umění,
16.–18. září 2015**

Obor dějin umění se od svého ustavení coby samostatné univerzitní disciplíny profiluje jako obor vědecký a z této perspektivy se také definuje a reflektuje. Jakožto humanitní disciplína, jež se nezabývá obecně platnými univerzálními zákony, nýbrž reflektovanou existencí lidského subjektu a společnosti, však pracuje v rámci svého vědeckého konceptu nutně i interpretačně a jako takový je teoreticky a metodologicky otevřený. Současně reaguje na kulturní a společenský historický vývoj včetně vývoje exaktních věd, které zasahují i vlastní oblast jeho zájmu.

K oblasti vědy se vztahuje i historický vývoj samotného umění ať již na základě vlastní podstaty uměleckého díla jakožto myšlenky – konceptu svého druhu, či na základě schopnosti umění vstřebávat a následně interpretovat a transformovat vědecký, případně kvazivědecký obraz světa, respektive využívat vědecké objevy a exploatovat

vědecké přístupy svým vlastním způsobem a zaměřením. Z těchto hledisek byly k tématu věda a umění formulovány otázky jednotlivých sekcí.

Návrhy svých příspěvků do vybraných sekcí zasílejte spolu se stručnou anotací (max. 1 800 znaků), názvem příspěvku a názvem sekce nejpozději do 31. března 2015 na adresu vybor@dejinyumeni.cz nebo poštou na adresu Uměleckohistorická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Husova 4, 110 00 Praha 1. Příspěvek je možno zaslat současně i přímo na adresu garanta sekce, do níž je podáván.

Sekce V. sjezdu historiků umění:

1/ Dějiny umění jako věda, „ne-věda“ i „kvazi-věda“

Garant: Jindřich Vybíral

Kontakt: vybiral@vsup.cz

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Od svého ustavení coby samostatné univerzitní disciplíny usiluje dějepis umění o vědeckou jasnost a pojmovou uchopitelnost zkoumaných fenoménů a problémů, jakož i o jednoznačnost svých interpretací. Jako humanitní disciplína se však neopírá o systematickou, nýbrž dějinnou logiku, a také v dalších směrech se svými přístupy odlišuje od metod „exaktních“, tj. přírodních věd. Na rozdíl od jejich

explanačního modelu nepostupuje od klasifikace k obecnému zákonu, nýbrž se snaží interpretativními metodami zkoumané jevy uchopit v jejich individuálnosti, jedinečnosti a neopakovatelnosti.

Dějiny umění jako věda mají prostředkovat signifikantní pravdy, avšak které to jsou, nelze stanovit na výlučně objektivních základech. Trvalým rizikem oboru je, že od vědeckých interpretací uměleckých děl bude sklouzávat k hermeneutickému interpretačnímu umění, které získává respekt spíše mimo vědeckou komunitu. Dějiny naší disciplíny právě proto provázejí opakované pokusy o její zvědečtění, o precizování pojmového aparátu, teoretických modelů i metodologických přístupů. Zásadní podněty, které při tom dějepis umění přijímá, vycházejí často z kritických diskurzů mimo rámec humanitních oborů.

Příspěvky v navržené sekci se budou zabývat ambiciózními pokusy o přiblížení dějepisu umění exaktním vědám, a to v historické perspektivě i v aktuálních diskusích. Pozornost bude věnována úspěšným vědeckým projektům, ale i těm, které v soutěži neuspěly, nevědeckým postupům, „nemetodickým předebrám“ a idejím alternativních myslitelů.

2/ Dějiny umění a vědy o mysli dnes

Garant: Ladislav Kesner

Kontakt: lknesner@cultropa.cz

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Právě před sto lety shrnul Max Dvořák ve své stati *O nejnáléhavějších metodických problémech ve výchově k uměleckohistorickému bádání* ideu dějin umění jako objektivní historické vědy. Toto pojetí, které dodnes zůstává v jádru sebedefinice dějin umění, předurčilo jejich problematický vztah k disciplínám, jež se zabývají psychickými a mentálními jevy. Navzdory individuálním příkladům plodného transferu mezi psaním o umění a psychologií, psychiatrií či psychoanalýzou zůstávaly dějiny umění v průběhu 20. století pozoruhodně rezistentní a uzavřené vůči těmto oborům. K obtížím vzájemného dialogu přispěla i dlouhá dominance behaviorismu ve vědecké psychologii a naopak silný vliv poststrukturálních teorií orientovaných na sociální konstrukci subjektu a jazyk v umělecké teorii po roce 1970. Předpoklady pro změnu této situace přicházejí v posledních dvaceti letech s radikální proměnou věd o mozků a mysli: vznikem nových disciplín, jako jsou kognitivní a sociální neurovědy, nejnověji i neuroestetika či dokonce neurokunsthistorie, vznikem nových modelů a teorií mysli, emocí, utváření subjektivity apod., s rozmachem filozofie mysli.

Navrhovaná sekce se proto zaměří na několik klíčových otázek: Jaký je význam nových výzkumů, paradigmat a modelů psychiky pro teorii a dějiny umění? Jaké jsou možnosti a perspektivy kooperace mezi uměleckou historií, teorií a kritikou na straně jedné a vědami o mysli a mozků na straně druhé? Jak nové poznatky aktualizují ideje badatelů jako Aby Warburg, kteří usilovali o určitou formu psychohistorie umění? A především: jak lze tuto novou situaci využít ve vztahu k stále aktuálnímu Dvořákovu axiomu, že v dějinách umění jde o to, „vyvoditi subjektivní a časově podmíněný účín (uměleckého díla) z jeho historické příčiny a proměnití jej tak v historický poznatek“?

Sekce bude otevřena příspěvkům, které se zabývají (i) teoretickými, konceptuálními a filozofickými aspekty této problematiky a vztahují je k reflexím o metodách a cílech disciplíny dějin umění, stejně jako (i) případovými studii, jež prezentují konkrétní výzkumné projekty, dokládají možnosti využití modelů, teorií a postupů věd o mysli a mozků při interpretaci výtvarných děl, nebo využití výtvarných děl a/nebo umělecko-historické erudice ve výzkumech mysli a mozků.

3/ Dějiny umění a tajné vědy

Garant: Marie Rakušanová

Kontakt: marie.rakusanova@gmail.com

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Sekce by se měla zabývat vztahem dějin umění a tajných věd – esoterických nauk, jako byly hermetismus (alchymie, astrologie, magie), kabala, později teozofie a antropozofie. Téma nabízí širokou škálu námětů pro umělecko-historické, ikonografické příkladové studie, ale umožňuje také formulaci širěji pojatých teoretických konceptů, propojujících umělecko-historické úvahy s dalšími obory, s filozofií, sémantikou, sémiologií a jazykovědou s antropologií a religionistikou. Na problematiku výtvarných znaků a forem lze zajímavě aplikovat například okultní teze o magické potenci znaku zpřítomňovat nadpřirozené prototypy, nebo hermetické, novoplatonismem ovlivněné ideje o vztahu makrokosmu a mikrokosmu. Z hlediska rituálního a kultického lze zkoumat celou řadu uměleckých projevů, kladoucích důraz na tvůrčí akt, na mysteriózní roli hybatelského gesta v procesu vzniku díla.

4/ Vědecké objevy a staré umění

Garant: Alena Volrábová

Kontakt: a.volrabetova@gmail.com

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Sekce se zaměří na poznatky zejména exaktních věd, které nějakým způsobem umění ovlivnily, nebo je umění reflektovalo, tedy objevy v oboru geometrie, matematiky, fyziky, astronomie, optiky, medicíny aj. Všechny tyto a ještě další vědní obory ovlivnily vývoj umění jak po jeho technologické stránce, tak po stránce obsahové a ikonografické. Jistým souvislostem už byla dříve věnována pozornost, například vlivu eukleidovské geometrie na utváření perspektivních konstrukcí nebo významu optiky pro rozvoj zobrazování a dalším. V některých případech je vliv vědeckého objevu přímý, mnohdy je však méně zjevný a zprostředkovaný. Na umění měly nepopíratelný vliv i některé historické vědní směry, například alchymie, které dnes již za vědu nejsou pokládány.

V této sekci se očekávají příspěvky zaměřené na umění raného novověku až do konce 18. století, ale vítána jsou i témata ze starších období.

5/ Umělecký výzkum

Garant: Zuzana Štefková

Kontakt: z.stefkova@gmail.com

Forma: konferenční (moderovaný sled příspěvků)

Umění jako výzkum nebo kreativní výzkum patří mezi často skloňované postupy současné umělecké praxe. Umělecké aktivity sdružené tímto pojmem jsou značně různorodé, ale všem je společná transdisciplinarita a rozkročení v prostoru mezi uměním a vědou, respektive vědami,

ať už společenskými, nebo exaktními. Tato expanze umění do sféry vědeckého poznávání světa nezůstala bez vlivu na podobu umělecké produkce, ale zároveň otevřela pole pro kritické zhodnocení nároků samotné vědy.

Téma uměleckého výzkumu otvírá řadu dílčích otázek a podtémat: Jak se změnil status umění v rámci umělec-

kého výzkumu? Kde jsou kořeny jeho dnešní podoby? Jaké metodologické postupy využívají umělci ve svých výzkumech a jaký je jejich přínos? A konečně, co tyto tvůrčí způsoby poznávání světa znamenají pro diskurz vědy jakožto dominantního producenta a držitele „pravdy“ o světě v naší společnosti?

Téma: MINULOST A PŘÍTOMNOST ČESKÉ RESTAURÁTORSKÉ ŠKOLY

Úvod

Impulzem pro diskusní panel v rámci Valné hromady UHS se stala obecně sdílená pluralita přístupů k procesu restaurování uměleckých děl na různých pracovištích v ČR. Záměrem pak bylo iniciovat teoretickou reflexi této plurality v praxi s ohledem na živé dědictví fenoménu české restaurátorské školy. Organizátoři požádali o účast v panelu řadu odborníků, teoretiků restaurování, praktikujících restaurátorů, památkářů či kurátorů sbírkotvorných institucí z rozdílných generací (viz zprávu z VH na str. 3) a předložili k diskusi pět tematických okruhů. Diskutující byli vyzváni k rozpracování svých stanovisek pro publikování v Bulletinu UHS. Předkládané texty reflektují současné pozice teoretiků i restaurátorů a mohou se tak stát výchozím bodem pro další přemýšlení a rozhodování nejen při konkrétních zásazích, ale i v rámci budoucího uvažování nejen o minulosti a současnosti české restaurátorské školy, ale zejména o její budoucnosti.

Michaela Ottová - Jan Klípa

Okruhy otázek k diskusi *Minulost a současnost „české restaurátorské školy“*

1) Tradice – kontinuita

Změnila se náplň ČRŠ po roce 1989? Co je inspirující a stále platné z pohledu restaurátora? Je třeba dnes něco z tradice ČRŠ odmítnout a proč? Jak se do vnímání odkazu ČRŠ promítá technologický pokrok?

2) Vzdělávání restaurátorů

Kde se odkaz ČRŠ pěstuje v nejpůvodnější podobě a proč? Existují také jiné přístupy a tradice, které by u nás měly institucionální zakotvení v podobě školy? Čím se od sebe liší?

3) Změna zadání

Došlo po roce 1989 s ohledem na změnu politického systému k odlišným požadavkům na podobu restaurovaného díla? Jak se do procesu restaurování promítají požadavky římskokatolické církve jako majoritního majitele kulturních památek? Uvažuje se v procesu restaurování o díle také jako o objektu kultury? Je reflektován a prioritován jeho původní, či jeho sekundární prostorový kontext?

4) Estetické hodnocení

Jak se dnes hodnotí výtvarný a estetický vstup restaurátora do uměleckého díla? Jak jsou vymezeny rozhodovací a odborné kompetence restaurátora, historika umění, památkáře a majitele v procesu restaurování díla? Je problémem absence Komory restaurátorů jako odborné autority a konzultační profesní platformy.

5) Autenticita versus historicita

Je možné formulovat požadavek původnosti a historicity stavu zachování uměleckého díla a jaká je optimální míra (relevance) vstupu retuší a doplňků? Je dnes stále aktuální spor mezi syntetickým a analytickým přístupem? Kde v tomto „sporu“ stojí ČRŠ ve své aktuální podobě? Existují k současnému stavu u nás analogie v zahraničí?

K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy (1982)

Ivo Hlobil

Vincenc Kramář a vědecká teorie restaurování

Na počátku vědecké teorie a organizace restaurování u nás stojí – ač se na to zapomíná – Vincenc Kramář (1877–1960), odchovanec vídeňské školy dějin umění, přední znalec českého středověku i evropské avantgardní moderny.¹ Restaurátorský ateliér, který vybudo-

val při Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze jako její dlouholetý ředitel, byl první, byť zprvu jen skromnou pokrokovou institucí tohoto druhu v našich zemích. Působnost ateliéru nezůstala omezena na vlastní ústav² a časem se stala příkladem progresivního restaurování v Čechách i na Slovensku. Tento význam restau-

rátorský ateliér Národní galerie přes všechny dobové peripetie neztratil do dnešních dnů.

Zásluhy Vincence Kramáře o rozvoj našeho restaurátorství bohužel nebyly až dosud monograficky shrnuty.³ Můžeme proto pouze na základě porůznu roztroušených autorových statí⁴ uvést některé z nejzávažnějších skutečností. Na veřejnosti se k restaurování (obrazů) Kramář teoreticky vyjadřoval od roku 1931.⁵ Pozoruhodné je, že již tehdy hájil nejen vědecký způsob restaurování, respektující bezvýhradně autentičnost díla, jak tomu ani jinak u odchovance vídeňské školy nemohlo být,⁶ ale i jeho moderní estetickou koncepci, která jej průkazně odlišuje od ortodoxních zastánců konzervační metody. Vedlo jej přesvědčení, že maximum zážitku nám může poskytnout pouze původní tvarová struktura (*tvorná struktura*) uměleckého díla, kterou je proto třeba pokud možno divákovi představit v její původní podobě (*celosti*). Proto Kramář odmítl ponechávat na obrazech zkrslující dojem ze zestárých laků (*galerijní tón*), poškozující barevnost díla a znejasňující jeho individuální, záměrný charakter.⁷ „*Cena stář*“, tak důležitá pro žáky Aloise Riegla, neměla pro Vincence Kramáře – ač to explicitně nevyjádřil – v porovnání s uměleckou intencí podstatný význam. Odstraňování žlutého tónu starých obrazů je pro něj zároveň programovou negací nepříznivě poctovaného předešlého mezi soudobým a minulým uměním. Přitom mu nešlo o romantickou iluzi prožívat dílo starého umění jako v době jeho vzniku (nebo v pojetí autora), což považoval za chimérický ideál, ale o obnovení výtvarného vnímání (*tvorné vnímání*), stírajícího dojem časové distance mezi uměním různých epoch. „Tvarová mluva je koneckonců všemu umění společná – k podstatě staršího uměleckého díla pronikáme téměř výlučně jeho tvarovou strukturou.“⁸ V duchu tohoto názoru, který nezapře znalce estetiky moderního umění (kubismus) a dotek se strukturalismem, motivuje Kramář záměr restaurátorského zásahu výtvarnou senzibilitou. „Je zřejmo, že rozhodnutí zbavit staré obrazy [...] falešných laků [...] má spojitost se současnou tvorbou a že nevyplulo z nějakých suchých historických úvah. Zvyklí na svěží barvy a živelnost podání, těžko jsme snášeli mrtvolný žlutý příkrov uměleckých památek, po jichž plném zažívání jsme toužili, a sám rozpínavý život naší doby nemohl trpěti předmětů neprávem vysunutých z jeho oblasti.“⁹

Zájem o zachování autentického díla i jeho výtvarného působení limitovaly Kramářovy představy z konce dvacátých a počátku třicátých let o odpovídajícím restaurování obrazů a podmínily zájem na experimentování – u nás vůbec první – s lokálními retušemi (restaurátor Adolf Bělohoubek).¹⁰ Reakce na předchozí pozitivismus neutrálních retuší byla i zde zcela vědomá: „[...] vědecké období [restaurování] scházející místa krylo jedním neutrálním tónem, čímž byla sice uchována přesná hranice mezi originálem a doplňkem, ale barevný účinek zlomků byl porušen a jejich plastické záření znemožněno.“¹¹ Souběžně s uplatňováním lokálních retuší Vincenc Kramář využíval – také jako první – možnosti rentgenu,¹² vyslovil požadavek snadné odstranitelnosti a stálosti retuší a rozhodl se pro pokusné využití včelího vosku jako pojidla jejich barevných pigmentů.¹³

Vědecký přístup k restaurování a přesvědčení o jeho výtvarném poslání formovaly Kramářův pokrokový názor na

povahu restaurátorské práce a strukturu restaurátorovy osobnosti: „Restaurování uměleckých děl vyžaduje uměleckého školení a především citění, rozsáhlé znalosti staršího umění, zvláště po stránce technické, a především mnoho vědění z oboru chemie a částečně fyziky. Z toho všeho je patrné, že jen ze zvláště vnitřně organizovaných jedinců mohou vyrůst dobří restaurátoři.“¹⁴ Přesvědčení o nezbytnosti uměleckého citění restaurátora, „vědeckým obdobím“ restaurování odmítané, zřejmě Kramářovi mimo jiné vyplynulo právě z experimentování s lokálními retušemi, o němž říká: „Brzy se [...] ukázalo, že lze mluvit o určité metodě jen povšechně a že téměř každý případ je jiný. Této metodě schází prostě mechanická obou starších metod (mysleno domalování chybějících částí obrazů nebo jejich retušování neutrálními tóny). Je obtížnější, vyžaduje větší míru inteligence, a čeho ještě zvláště, jemného barevného smyslu. Je to snad stinná stránka, posuzujeme-li metodu z hlediska všeobecné použitelnosti, ale je to také její veliký půvab.“¹⁵

Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze a Bohuslav Slánský

Bohuslav Slánský (1900–1980) během svého uměleckého vzdělávání a odborného školení získal všechny potřebné vědomosti a dovednosti požadované od restaurátora na úrovni tehdejší doby. Po absolvování pražské Akademie u profesorů Maxe Pirnera a Maxe Švabinského v roce 1924 se zabýval problematikou malířských technik. V roce 1930 se v Mnichově zúčastnil praktických kurzů restaurování a navštěvoval přednášky Maxe Doernera o technologii malby. Předchozí studium a praktické poznatky si doplnil ještě v roce 1931 za svého pobytu ve Vídni (prof. Serafin Maurer) a Drážďanech (prof. Klause). V Muzeu Franse Halse v Haarlemu poznal moderní přírodovědecké metody průzkumu, použití rentgenových a ultrafialových paprsků.¹⁶ Od roku 1931 byl činný také teoreticky. Ve stati *O restaurování obrazů* podle Jaroslava Pešiny „vytyčil poprvé v naší odborné literatuře požadavek konzervace uměleckého díla, a to takovým způsobem, aby originál zůstal neporušen“.¹⁷

V roce 1931 Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění získala *Jindřichohradeckou madonu*. Restaurování tohoto kvalitního obrazu české gotické malby Vincenc Kramář svěřil – zřejmě na zkoušku¹⁸ – Bohuslavu Slánskému. Při něm Bohuslav Slánský využil rentgenu a mikroanalýzy nanesené vrstvy, uplatnil citlivé lokální retuše a o zásahu referoval v roce 1932 statí v Štencově *Umění*.¹⁹ Postup práce a její výsledky musely Kramáře zcela uspokojit, neboť v roce 1934 byl Slánský přijat jako restaurátor do Národní galerie (tehdy Státní sbírka starého umění).

Od roku 1934 pak dochází k bezprostřední spolupráci Vincence Kramáře a Bohuslava Slánského, historika umění s restaurátorem, která přinesla vynikající výsledky, i když zřejmě nebyla prosta ani osobních rozepří. O situaci po příchodu Slánského do Národní galerie píše zasvěceně Jaroslav Pešina: „V čele ústavu stál tehdy Vincenc Kramář, který právě soustavně doplňoval soubor českého gotického deskového malířství a budoval zároveň restaurátorskou dílnu [...], jež [...] byla zaměřena na průzkum uměleckých děl a konzervaci podle moderních [...] zásad. Kramář [...] vycházel proto dalekosáhle vstříc Slánského vlastním představám. Po ně-

kolik let se tu pak rozvíjela těsná spolupráce historika umění a restaurátora, která třeba že nebyla pro Kramářovu autoritativní povahu zcela harmonická, byla oběma stranám prospěšná a znamenala především významné vědecké zisky pro sbírku samu.²⁰ Jak Vincenc Kramář, tak i Bohuslav Slánský mají velké zásluhy nejen o zachování, ale i vědecké poznání naší gotické deskové malby.

Bohaté zkušenosti restaurátora naší nejvýznamnější sbírky starého umění²¹ Bohuslav Slánský od roku 1946, kdy se stal profesorem na pražské Akademii výtvarných umění, předával žákům a následovníkům. Své profesionální krédo tehdy shrnul do dokumentu *O koncepci speciální školy restaurátorských a malířských technik*, tj. nového oboru vysokoškolského studia uměleckého směru. Rozsah znalostí a dovedností absolventa–restaurátora zde určují jasně formulované požadavky:

1. důkladně znát malířský a konzervační materiál,
2. ovládat restaurační a konzervační postupy do všech detailů,
3. ovládat fyzikální a chemický průzkum malby,
4. být obeznámen s metodami vědecké fotografie,
5. znát historický vývoj malířských technik,
6. mít prohloubené znalosti z dějin umění,
7. kromě toho být umělcem, jenž plně chápe umělecký význam opravdového díla.²²

Výtvarné zaměření teorie restaurování Bohuslava Slánského

Rozsáhlé vědomosti a praktické zkušenosti z restaurátorské činnosti i odborné pedagogické praxe Slánský počátkem padesátých let uložil do objemné příručky nazvané *Technika malby*. První díl s označením *Malířský konzervační materiál* vyšel v roce 1953, druhý – *Průzkum a restaurování obrazů* – o tři léta později. Tento spis prokazuje nejen – jak bývá povětšinou zdůrazňováno – vědeckou exaktnost a technologickou erudici autora, ale je také svědectvím o jeho naprostém respektování uměleckého díla a přesvědčení o umělecké podstatě poslání restaurátora. Stejně jako již kdysi Vincenc Kramář, je také Bohuslav Slánský přesvědčen, že jedním z hlavních cílů restaurátorského zásahu musí být „obnovení“ výtvarně-estetického účinku obrazu. Na základě dlouhodobého poznání však navíc konstatuje, že tohoto cíle mnohdy nelze dosáhnout jen s pomocí neutrálních nebo lokálních retuší,²³ ale je nezbytné použít také retuší napodobivých (pochopitelně je zde předpokladem jejich odstranitelnost). Mimoto pochybuje (implicitně) o tom, zda je správné, aby restaurátor vycházel z autorem ztvárněné podoby díla (jak je tomu v teorii Vincence Kramáře) a nebral v úvahu také estetickou kvalitu „zestárlé“ matérie artefaktu: „V posledních letech se věnuje pozornost problému nejdělitelnějšímu – patině. Odklon od galeriového tónu, který byl výrazem snahy o navrácení původního vzhledu obrazu, zašel často až příliš daleko. Obrazy podrobené ‚totálnímu čištění‘ ztratily mnoho ze svého kouzla.“²⁴ Slánský si je vědom, že rekonstrukční doplňky nemohou nikdy usilovat o totální obnovu, ale jen esteticky přijatelný stav podmíněný dobou estetikou. „Restaurátor, jsa výtvarníkem, který sleduje problémy současné výtvarné tvorby, může a má vycítit požadavky, jež na ochranu uměleckých památek klade

přítomná doba.“²⁵ Na druhé straně je mu také ale zřejmé, že takováto interpretační úloha restaurátora má své meze, které nelze překročit, nemá-li se projevit nežádoucí ahistoričností. „V období mezi oběma válkami [...] byly činěny pokusy použít lokální retuše k jakémusi uměleckému dokončování porušeného díla. Restaurátor volil odstíny retušovaných ploch i nezávisle na lokálních tónech, aby se s původní částí obrazu pojily v nový, barevně harmonický celek. Takové pokusy se přirozeně nesetkaly s úspěchem, neboť restaurátorovi má především jít o původnost a dokumentární cenu uměleckého díla, byť jenom ve fragmentu.“²⁶

Vhodné uplatnění lokálních retuší bylo pro Vincence Kramáře záležitostí uměleckého školení a výtvarné senzibility restaurátora. Obdobně je aplikace výtvarně náročnějších doplňků pozdější praxe Bohuslavu Slánskému argumentem pro uměleckou podstatu restaurátorovy činnosti. „Restaurátor musí být nejen řemeslně zručným a vědecky poučeným pracovníkem, nýbrž i umělcem, který k opravám uměleckých děl přistupuje s výtvarným porozuměním a taktem, jež mu napomáhají určit povahu a meze restaurátorského zásahu v souladu s esteticko-stylovými hodnotami opravovaného díla [...]. Toho je zapotřebí zejména při řešení otázek doplňků [...] Vzhledem k různosti uměleckých děl neexistuje žádný teoretický návod všeobecné platnosti. Restaurátor musí pokaždé vycházet z jedinečnosti díla, z jeho slohu estetického a technického a podle toho volit opravné prostředky a postupy [...]“²⁷

Od konstatovaných teoretických názorů Slánský²⁸ nikdy neustoupil, naopak je ještě postupem let příležitostně domýšlel, precizoval a obhajoval. Snad jedinou závažnou změnu lze zaznamenat v tom, že později již nepřipomněl závislost úspěšného řešení doplňku na vývoji soudobého umění, jak se k tomu vyjádřil v *Technice malby* (stalo se tak patrně ještě pod vlivem myšlenek Vincence Kramáře, žáka Aloise Riegla, a Rieglovy teorie „*Kunstwollen*“). Za podstatnou má nadále pouze zákonitost obrazové výstavby díla: „[...] protože souhrnný teoretický základ retušování nebyl dosud prohlouben a zevšeobecněn natolik, aby mohla být stanovena závazná pravidla pro použití jednotlivých druhů retušů na obrazech různých slohů a jejich období, panuje ve volbě [...] naprostá volnost. Záleží především na názorovém zaměření restaurátorovy osobnosti a míře jeho smyslu pro formální a technické složky malby, z nichž každá po svém ovlivňuje výběr retuše.“²⁹ „Není snadné nalézt směrnice, jimiž by se měly rekonstrukční doplňky řídit, aby odpovídaly zákonitostem obrazové výstavby. Jen tak lze vysvětlit, proč jednotlivé způsoby rekonstrukční retuše byly tak často po nějaké době nahrazovány retuší jiné orientace [...]“³⁰ Přesvědčení o nezbytnosti uměleckého charakteru práce restaurátora Bohuslav Slánský obsáhle vyjádřil v precizované podobě roku 1971,³¹ aby zpochybnil pronikající zahraniční názory protežující v restaurování stále větší měrou striktní přírodovědecké a umělekohistorické postupy.³² „Emotivní vnímání a umělecká citlivost“ restaurátora, který „je v přímém fyzickém styku s jednotlivými složkami hmotné výstavby obrazu a jejich prostřednictvím zároveň [...] s oněmi nehmotnými výtvarnými vztahy a duchovními významy, k jejichž hlubšímu chápání nelze dospět jen vědeckým rozbořením,“ jsou považovány za zcela nepostradatelné.

Umělecký charakter práce restaurátora Bohuslav Slánský hájil i z jiné strany – proti prosazování důsledné konzervace dochovaného stavu původního díla nejen se stopami stárnutí, ale i poškozeními, odmítající jakýkoliv dodatečný výtvarný zásah. „V poslední době se na různých místech Evropy setkáváme s tendencemi silně poškozený obraz jenom konzervovat, nerestaurovat, ponechat ho v jeho fragmentárním stavu bez jakýchkoliv doplňků. Tyto krajní tendence jsou výrazem bezvýchodnosti řešení dilemat vyplývajících z požadavků nejrůznějších názorových přístupů k restaurování obrazu. Opomíjejí takové možnosti restaurování, jaké skýtá například obnovení celistvosti podkladu malby a s ním optické roviny obrazu jakožto apriorního elementu obrazové výstavby. Doplnění odpadlých částí podkladu pro malbu nejenže nenaruší původnost obrazu, ale je naopak předpokladem pro to, aby malbě mohla být alespoň částečně navrácena její výtvarná jednota.“³³ Oproti rigorózní konzervaci (estetika stáří, estetika fragmentu)³⁴ Bohuslav Slánský³⁵ uvažuje o možnostech rekonstrukční retuše na snímatelné, podložce, umožňující navození uměleckého vnímání i u rozsáhle destruovaných obrazů³⁶ (vyžaduje-li to jejich společenské uplatnění).³⁷

Výtvarná teorie Bohuslava Slánského v teoretickém myšlení jeho žáků

Jako profesor speciální školy restaurátorských a malířských technik na pražské Akademii Slánský vychoval v duchu svých teoretických a odborných zásad značný počet dnešních restaurátorů³⁸ a ovlivnil i vývoj restaurování na Slovensku; v roce 1950 byla v Bratislavě na Vysoké škole výtvarných umění založena výuka restaurátorů a profesorem byl jmenován Karel Veselý, bývalý Slánského spolupracovník v Národní galerii.³⁹ Žákům Bohuslava Slánského je vedle řemeslné a vědecké stránky oboru vlastní také výtvarná organizace restaurátorského zásahu. Přesvědčují nás o tom nejen restaurovaná díla, ale i publikovaná teoretická zdůvodnění. Jan Horký (absolvent pražské Akademie v roce 1959) v roce 1963 napsal stať s příznačným názvem *Rekonstrukce není zločin*.⁴⁰ Obhajuje v ní uplatňování „dojmových rekonstrukcí“ a upozorňuje na interpretační poslání restaurátora. Restaurátor vzhledem k dlouhodobému styku s opravovaným dílem „dovede nejlépe rozpoznat nejen technologické postupy malby, ale i estetické předpoklady, z nichž vznikla, a výtvarné důsledky, ke kterým směřovala [...], akomoduje svůj pohled jejím tvaroslovím a začíná automaticky spojovat přerušené nebo chybějící články a doplňovat je do nejpravděpodobnější celistvé představy. A tak z fragmentů reálného materiálu i z materiálu vlastně již hmatatelně neexistujícího vytváří se mu komplexní estetický zážitek, který pak nejspíš odpovídá původnímu stavu. Tento zážitek může pak na základě svých zkušeností fixovat [...] V tom je právě těžiště tvůrčí, umělecké činnosti restaurátora [...]“.⁴¹

Složitost výtvarného hodnocení dochovaného původního stavu díla, dotčeného poškozeními a stárnutím, ukazuje restaurátorská zpráva Františka Sysla (absolvoval v roce 1954) o postupu opravy kroměřížského Tizianova obrazu *Apollón a Marsyas* (zadáno k restaurování v roce 1962).⁴² Konkrétně se rozhoduje o uplatnění retuší. V konečné fázi

dospěl restaurátor k závěru, že retuše musí být při celkovém vnímání obrazu zcela nenápadné (zvýšení „míry napodobivosti“), ale také že nezbytně musí „v maximální možné míře respektovat všechny přirozené, charakteristické rysy stářím změněného materiálu a do určité míry defekty“ (myšleno „sedření a promytí“ barevné vrstvy). „Obojí nejenom již neodmyslitelně k malbě patří, ale dokonce jakoby svým způsobem dotváří a pomáhá mluvit obrazu vyjádřit jeho nejhlubší, čistě výtvarnými prostředky vyslovitelný výraz [...]“.

Nezbytnost výtvarného zhodnocení autorské podoby díla včetně časem dotčené matérie artefaktu, které bylo vůdčí ideou rozhodování Františka Sysla při restauraci kroměřížského obrazu, vyzvedl již předtím jako obecnou zásadu restaurátorského postupu explicitně Mojmir Hamsík (absolvoval roku 1949) v polemice s rigorózním konzervačním programem či snahou rekonstruovat důsledně původní stav: „[...] není cílem [...] zastírat stopy času, jehož zásluhou často vzniklo nenapodobitelné odhmotnění barvy, dodávající i průměrnému starému obrazu výtvarné kouzlo, nýbrž zajistit uměleckému dílu další trvání a zbavit je všech nepůvodních, zkreslujících přídavků. Poslední požadavek klade ovšem velké nároky na výtvarné citění restaurátora [...]“ Záměr obnovit výchozí stav artefaktu nelze ospravedlnit, neboť „naráží jednak na otázku, zda náš předpoklad o autorově záměru je správný, jednak na praktickou nemožnost uvést obraz jakýmkoli restaurátorským zásahem zpět do podoby, v jaké byl dokončen“.⁴³

Výtvarná teorie Bohuslava Slánského v obecném povědomí našeho restaurování

Esteticko-výtvarná kvalita restaurátorského zásahu se během doby dostala do širokého povědomí laické i odborné veřejnosti. Nebudeme jistě daleko od pravdy, když řekneme, že restaurátorské zásahy Bohuslava Slánského a nejvýznamnějších absolventů jeho školy jsou normou kvality práce restaurátora, zejména co se týká výtvarného zvládnutí úkolu. Radiační vliv této normy je natolik silný, že se často zapomíná na její vznik i autora,⁴⁴ přestože mu nelze upřít zásluhu o její prosazení na našem území. I Miloš Suchomel, který se v českých zemích nejvíce a nejdůsledněji zabývá kritikou a teorií restaurování, ve svých studiích přejímá teoretické názory Bohuslava Slánského a jeho školy bez odvolání jako postuláty vlastních úvah. Pro ilustraci uvedme dvě citace:

„Často se mluví a píše o restaurování z hlediska technologie [...], ale poměrně malá pozornost je věnována konceptům restaurátorských prací a ještě menší zájem se až dosud projevoval v literatuře o uměleckou (výtvarnou) prezentaci restaurovaného díla (o estetickou stránku restaurátorské činnosti). Výtvarný aspekt je v restaurování nemálo důležitým faktorem.“⁴⁵

„S přibýváním dalších a dalších řádků o restaurátorské problematice je snad více a více nabíledni, že výtvarné řešení (výtvarná prezentace) restaurovaného historického uměleckého díla je vlastně rébusem číslo 1, protože na výtvarné úpravě poškozeného fragmentárního původního uměleckého díla v průběhu restaurátorských prací závisí [...], do jaké míry zůstane zachována estetická vizuální působivost originální umělecké práce [...]“.⁴⁶

Přejímání výtvarné teorie restaurování Bohuslava Slánského bez citování jejího autora lze pochopit pohledem na situaci, která se v našem restaurování vytvořila. Na jedné straně máme před očima úspěšné restaurátorské akce Slánského a jeho žáků, jsme dosti informováni o jejich programové vědecké exaktnosti, na druhé straně ale poměrně málo obecně víme o výtvarné teorii, jež je jejím nedílným doplňkem (viz deduktivní postup, který by bylo třeba uplatnit, abychom se k ní mohli šířeji přiblížit).

Miloš Suchomel u nás poprvé volí, aniž si to uvědomuje (?),⁴⁷ odborný termín pro označení výtvarně-estetického úsilí restaurátora v intencích Slánského školy. Ta část restaurátorského úkolu, kterou představuje „konečná vizuální úprava, na niž má zásadní vliv provedení tmelů, volba vhodného způsobu retušování a lakových nátěrů (u malířských děl), volba doplňků a jejich umělecké zvládnutí, stanovení materiálů (k doplňkům a tmelům), volba vizuální jednotící barevné fixáže, její provedení atd. (u sochařských prací)“, je označena pojmem „pasivní výtvarná akce“ a odlišena od „aktivní výtvarné činnosti“, tj. nežádoucího přemalování, přeřezávání atd.

Nepřímá kritika Slánského teorie:

spor Bohuslav Slánský – František Petr

Pokud lze přehlédnout, byla teorie restaurování Bohuslava Slánského až dosud pouze jedenkrát kritizována, a to ještě nepřímo, v souvislosti s praktickými otázkami restaurování. Máme na mysli dnes téměř zapomenutý spor Bohuslav Slánský – František Petr z poloviny padesátých let. Ostrou diskusí, jak byla publikována na stránkách *Zpráv památkové péče*, se později již nikdo nezabýval.⁴⁸ To však neznamená, že může být přehlížena; její výsledek totiž ovlivnil – pokusíme se to ukázat – vývoj teoretického myšlení i organizaci restaurování v následujících letech a není bez významu ani pro dnešní stav.

František Petr⁴⁹ se narodil v roce 1884 v rodině prodchnuté obrozeneckou a slovanskou ideou, což je třeba připomenout, neboť spor s Bohuslavem Slánským spadal ještě do doby historizující fáze socialistického realismu, jemuž národní tradice byly opět velmi vzácné. Po maturitě se na dva roky stal posluchačem krakovské Akademie, aby vzápětí zbytek studia v oboru malby dokončil v Praze u profesora Vojtěcha Hynaise. Během cesty po Balkáně se pak seznámil s klasickými malířskými technikami. Restaurátorskou praxi poznal v závodě bratří Ricciardiů v Římě, kde se zabýval i teorií a historií restaurování. V roce 1912 byl patrně na doporučení Maxe Dvořáka přijat do vídeňského ateliéru Hanse Rietschla. Podílel se v něm na restaurátorských akcích všeho druhu. Od roku 1931 přednášel jako docent na pražské Akademii malířské techniky a školil budoucí profesory kreslení. Po uzavření českého vysokého učení působil na výtvarné škole ve Zlíně (ve sporu Slánský – Petr šlo také o otázku organizace restaurátorské činnosti!). V roce 1947 přešel do opavského muzea, při němž vytvořil a vedl restaurátorskou dílnu. V lednu roku 1952 byl jmenován ředitelem nově vytvořeného Státního památkového ústavu.

Vysoká funkce v památkové péči Petrovi umožnila promluvit do organizace, metodiky a praxe našeho restaurování;⁵⁰ přeměna Státního památkového úřadu v památkový

ústav, vyplývající z vládního nařízení č. 112/51 Sb. z 11. prosince 1951, znamenala pro tuto instituci mimo jiné povinnost studovat a rozvíjet konzervační metody restaurování. Od roku 1954 Státní památková správa plánovala i financovala většinu restaurátorských akcí na záchranu ohrožených výtvarných památek.⁵¹

Sporným bodem mezi Slánským a Petrem se na první pohled staly především odborné technologické problémy restaurování nástěnných maleb. Bohuslav Slánský se těmito otázkami intenzivněji zabýval od roku 1949, kdy podal – zřejmě veden potřebami doby a odpovědností svého postavení – Ministerstvu školství, věd a umění zprávu o stavu nástěnných gotických maleb v Čechách a na Moravě, včetně doporučení způsobu jejich záchrany.⁵² Na pozdější realizaci záchranné akce se spolu se svými žáky osobně podílel.⁵³ A právě výsledky, jichž bylo dosaženo v této oblasti zaměřením restaurátorské činnosti, František Petr v roce 1954 publikováním stati s provokujícím názvem *O výchově restaurátorských kádrů* obsáhle napadl.⁵⁴ Slánský a jeho žáci byli i nepřímo obviňováni, že nemají dostatečné znalosti o malířských materiálech a potřebné zkušenosti z restaurování nástěnných maleb.

Během polemiky⁵⁵ se ukázalo, že odlišné názory nejsou jen technologického rázu (v tomto smyslu vyzněl spor jednoznačně ve prospěch Slánského), ale že se bezprostředně týkají vůbec základního smyslu restaurátorské akce, charakteru práce restaurátora, organizace restaurování, jeho kontroly, vztahu restaurátora a historika umění.⁵⁶ Přitom nedošlo k jednoznačnému vyjasnění rozdílných teoretických stanovisek. Podle našeho soudu zásadní teoretický rozdíl mezi Bohuslavem Slánským a Františkem Petrem je dán odlišnou intencí ve společné snaze zachovat umělecký charakter výtvarné památky. Petr neměl za podstatné estetické působení dochovaného stavu původní malby, jak k němu směřoval Slánský. V roce 1954 Slánský v časopise *Umění* uveřejnil stať *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*, v níž u nás poprvé upozornil na význam šrafované retuše, obnovující „čitelnost“ silně poškozeného díla bez uplatnění totálního rekonstrukčního záměru. Petr naopak zamýšlel obnovovat původní podobu díla s pomocí rekonstrukčních a stálých (nerozpustitelných) retušů – pokud zůstávají evidentní a nepoškozují dochovanou malbu. Konkretizaci původní podoby díla a rozsahu rekonstrukce František Petr svěřoval historiku umění, případně kompetentní komisi. Těmto také přisvojoval právo kontroly restaurátorského zásahu i odpovídající míru spoluzodpovědnosti. V tomto postupu spatřoval nezvratnou objektivitu, zdůvodňující použití fixních retušů. „Při odpovídající spolupráci s historikem umění, případně komisí, a dále při náležitě dokumentaci všech etap pracovního postupu a při podání zevrubné restaurátorské zprávy o použitých prostředcích odpadá jakákoliv obava, že by v budoucnu mohla být umělecká historie zmýlena retušemi co do původnosti a neporušenosti stylového výrazu toho kterého díla. Je-li tomu tak, odpadá jakákoli obava z použití stálé fixáže.“⁵⁷

Je pochopitelné, že takto vymezená dimenze restaurátorské činnosti ukazovala restaurátora spíše jako zručného a náročného pracujícího řemeslníka než tvůrčího umělce. Jako

takový byl také posuzován a kvalifikován. „Restaurování a konzervování uměleckých děl je zaměstnání, které je sice slušně placeno, ale nemůže být při něm honorován za jakousi (ostatně neexistující) duchovní uměleckou tvorbu. Zde se honoruje skutečná práce, pilná, takřka mravenčí práce [...] To je úkol hlavně technický, správněji – umělecko-technický. Konzervátor a restaurátor neloví inspirace v duchovnu. Jeho pracovní doba se přesně projevuje ve výsledku práce [...], který se může kontrolovat a přijde-li na to, [...] jako každá jiná rukodílná práce do jisté míry předem plánovat.“⁵⁸ Památková péče měla podle Františka Petra v oblasti restaurování výtvarných památek rozvinout nejen vědecko-výzkumnou a kontrolní činnost,⁵⁹ ale také vychovávat odborně školené historiky umění odpovídajícího zaměření, vybírat vhodné restaurátory a zabezpečit jejich náležité doškolování (!) ve státních restaurátorských dílnách. Bohuslav Slánský pochopitelně nemohl přijmout důsledky vyplývající z Petrových teoretických názorů – a už vůbec ne tyto názory samotné. Vždyť měl naprosto rozdílné představy o vztahu restaurátora a historika umění (komise), objektivnosti retuší i výuce restaurátorů. Také zdůrazňování řemeslného charakteru práce mu přímo protiřečilo. V diskusi se však o těchto teoretických diferencích konkrétně vyjádřil jen velmi málo. Bylo tomu tak pro již zmíněnou nesystematičnost polemiky, navíc zdánlivě zaměřené jen na technologické otázky, ale také proto, že teprve o něco později (snad mj. z podnětu této kontroverze) spolu se svými žáky jasně definoval působnost, v níž je podle výtvarné teorie zásah restaurátora svrchovaným tvůrčím uměleckým činem a jako takový nemůže být bez újmy na konečném výsledku (estetické a umělecké působení díla) direktivně řízen historikem umění nebo komisí. „Za výsledný stav restaurovaného artefaktu zodpovídá jedině restaurátor. Proto mu má být přiznáno i právo nezávislého rozhodování při volbě technických postupů. Nemůže pasivně přijímat pokyny týkající se restaurátorských metod od představitelů jiných oborů, především ne pokyny direktivní [...] To ovšem neznamená, že by se restaurátor neměl radit s experty styčných oborů – nezávislost jeho rozhodování je sice nezbytná, předpokládá ovšem, že je výtvarníkem, jenž je obeznámen s metodami vědeckého průzkumu a který je schopen využít vědeckých poznatků ve spolupráci s odborníky příslušných vědních a uměnovědných oborů.“⁶⁰ Mojmír Hamsík: „[...] domníváme se, že restaurátor skutečně musí mít možnost vlastního rozhodování, a to nejen o tom, co je proveditelné, ale i o tom, co je žádoucí provést ve smyslu konečného estetického působení obrazu. K tomu nám ovšem nepomohou žádné objektivní metody samy o sobě a byla by marná snaha obhájit výsledky, jež by byly sice hodnoceny těmito metodami správně, ale jež by nesnesly výtvarná měřítka.“⁶¹

Spor Slánský – Petr v roce 1956 ukončila redakce *Zpráva památkové péče*. Připojeným komentářem⁶² mělo být zároveň tlumočeno oficiální stanovisko Státní památkové správy k diskutovaným problémům. Snad můžeme bez nadsázky říci, že je to stanovisko teoreticky neujasněné a kompromisní. Teoreticky neujasněné především proto, že se jeho autoři (autor?) nepokusili nalézt a konfrontovat závažné teoretické difference obou zúčastněných; teorie restaurování Bohuslava Slánského nebyla nahlížena v jejím esteticko-vý-

tvárném zaměření. Redakce se spokojila s prostým porovnáním zastávaných teoretických názorů s neotřesitelnou zásadou nedotknutelnosti památky. Přitom použitý definující termín „*původní stav*“ nepostihuje závažný rozdíl mezi „*výchozím stavem díla*“ a jeho „*podobou poznamenanou stárnutím materie*“, to je rozdíl, z kterého vyšlo moderní restaurátorské pojetí Slánského a jeho školy (tento rozdíl je pochopitelně podstatný i pro nástěnnou malbu!). Tak mohla být s uspokojením paradoxně konstatována základní shoda názoru Bohuslava Slánského a Františka Petra, neboť v obou případech nebyla uvedena zásada dotčena (?). Stalo se, že závažná teoretická rozpornost byla nahlížena jako pouhý technologický problém: „[...] rozdíl tkví v tom, že B. Slánský vyvozuje další požadavek snadné odstranitelnosti na malbě provedených retuší. Takový požadavek však F. Petr všeobecně nepřijímá, což je způsobeno úvahami rázu technologického [...]“. Otázka, zda je možné aplikovat stálé retuše – požadované Františkem Petrem – aniž musí nezbytně dojít také k – byť jen dílčímu – přemalování památky, zůstala stranou.

Kompromisní bylo stanovisko Státní památkové správy především v odpovědi na rozdílné pojetí kompetence při rozhodování o postupu restaurace. Proti názoru Františka Petra byla přiznána závažnost tvůrčího přístupu restaurátora při „*výtvarně-ideovém řešení*“, ale současně byla i striktně vyloučena jeho umělecká svrchovanost „[...] zejména [...] tam, kde okolnosti vyžadují dosti rozsáhlé doplňky, musí restaurátor uplatnit daleko více tvůrčího nadání, než by se dalo usuzovat z formulací Františka Petra – jinak bude výsledek výtvarně necitlivý a mrtvý. Rozhodující slovo o vhodnosti všech zvolených výtvarných prostředků musí však vyslovit nikoli restaurátor, ale odborně vzdělaný historik umění, popř. – k zajištění objektivnějšího uvažování – celá komise znalců.“ Technologické otázky restaurování měli přímo zodpovídat pracovníci Státní památkové správy.

Pozn. IH: Stať vznikla za normalizačních podmínek. Jde o část mé disertace, sepsané v sedmdesátých letech minulého století. V Praze nemohla vyjít kvůli tehdy triumfujícím odpůrcům Bohuslava Slánského. Vyšla tedy ve sborníku Muzea v Rožňavě, které ji vydalo díky přímělu Milana Tognera, působícího tehdy ve Státních restaurátorských ateliérech v Levoči. Byl jsem mu za to vděčný. Učinil tak, byť byl zapříisáhlým odpůrcem pojmenování „Československá restaurátorská škola“. Trval na tom, že restaurování je pouze dobré, nebo špatné, a to jak u nás, tak v celé Evropě. Historické a taktické důvody, proč toto označení vzniklo, nepovažoval za relevantní. Osobně se znal se všemi žáky Bohuslava Slánského, ale respektoval i jinak vyškolený restaurátorský dorost. Pokud tento dosáhl požadované profesní úrovně, pak byl školen jistě správně. Praxe například ukázala, že vynikající restaurátoři vzešli i z ateliéru Raimunda Ondráčka.

Stať byla poprvé publikována ve Zborníku OSPSOP Rožňava II, Krajský ústav štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (Prešov) 1982, Prešov 1982, s. 119–131. Otištěna byla také v antologii Ivo Hlobil, Na základech konzervatívnej teórie české památkové péče. Výbor z textů, Praha 2008, s. 29–42

- ¹ Luboš Hlaváček, Uměnovědný odkaz Vincence Kramáře. Ke stému výročí narození, *Umění* 25, 1977, s. 377n (zde citována předchozí literatura o Vincenci Kramářovi – k zásluhám o naše restaurátorství se nepřihlíží).
- ² Vincenc Kramář, Výstava nových prací restaurátorské dílny obrazárny Společnosti V. P. U., *Národní osvobození*, č. 223, 24. 9. 1935, s. 183.
- ³ O potřebě zhodnocení této Kramářovy činnosti psal již Jaromír Neumann, Vincenc Kramář – historik a teoretik umění, *Život* 21, 1948, s. 4.
- ⁴ Viz bibliografie: *ibid.*, s. 16, 18, 21. – J. Š., *Umění* 9, 1961, s. 97–98.
- ⁵ Vincenc Kramář, Konservace a restaurování uměleckých památek v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní osvobození*, 27. 10. 1931, s. 1–2. – Týž, Významné objevy v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní listy*, příloha k č. 327, 29. 11. 1931, s. 9. – Týž, Nová metoda restaurátorská. K činnosti obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní listy*, příloha k č. 334, 6. 12. 1931, s. 9. – Týž, O galerijním tónu, *Národní listy*, č. 272, 14. 2. 1932, s. 10. – Týž, Neue Methoden der Bildrestaurierung, *Prager Presse*, 16. 4. 1933, s. 5–6.
- ⁶ „Významným mezníkem pro restaurování byl rok 1930, kdy se konala v Římě mezinárodní konference na téma Studium vědeckých metod, průzkumu a udržování uměleckých děl. Od té doby se i u nás začaly při zjišťování starých obrazů a plastik důsledněji prosazovat přírodovědecké postupy průzkumu.“ – B. Slánský, *O restaurování malířských a sochařských děl*, in: Bohuslav Slánský. *Výstava restaurátorských prací 1930–70*. Katalog výstavy Národní galerie, Praha 1971, nestr.
- ⁷ Kramář, O galerijním tónu (pozn. 5), s. 10.
- ^{8, 9} *Ibid.*
- ¹⁰ Adolf Bělohoubek (1882–1942), žák Hanuše Schweigra na pražské Akademii, restaurátor obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. – Kramář, Nová metoda restaurátorská (pozn. 5), s. 9.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Vincenc Kramář, Významné objevy (pozn. 5), s. 9. – Rentgenu bylo tehdy použito při průzkumu pražského obrazu Hanse Baldunga Griena díky pomoci rentgenologa MUDr. Jaroslava Novotného. V katalogu *Bohuslav Slánský* (pozn. 6) spojuje Jaroslav Pešina prioritu použití rentgenu s restaurováním Madony jindřichohradecké B. Slánským v letech 1931–1932.
- ¹³ Kramář, Neue Methoden der Bildrestaurierung (pozn. 5), s. 5–6. – V roce 1932 byl do Prahy pozván restaurátor Arthur Klausner, aby novou metodu prakticky předvedl.
- ¹⁴ Vincenc Kramář, Konservace a restaurování (pozn. 5), s. 1–2.
- ¹⁵ Kramář, Nová metoda restaurátorská (pozn. 5), s. 9. – Je snad třeba při této příležitosti připomenout pokus s neutrálními a lokálními retušemi, jemuž byl před léty přítomen Max Dvořák: M. D., Proberestaurierung der Apsisgemälde des Domes von Aquileja, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Central-Commission für Denkmalpflege* 1, Wien 1907, Beiblatt für Denkmalpflege, seš. 2, sl. 86–87.
- ¹⁶ Údaje převzaty z: Jiří Mašín, 65 let Bohuslava Slánského, *Umění* 13, 1965, s. 430–432. – Týž, In memoriam Bohuslava Slánského, *Umění* 29, 1981, s. 266–269.
- ¹⁷ Jaroslav Pešina, Bohuslav Slánský a české gotické umění, in: *Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970*. Katalog výstavy Národní galerie, Praha 1971, nestr.
- ¹⁸ O tom *ibid.*
- ¹⁹ Bohuslav Slánský, Konservace tabulového obrazu „Madony na trůně“ z počátku XV. století, *Umění* 5, 1932, s. 433–435.
- ²⁰ Pešina, Bohuslav Slánský (pozn. 17).
- ²¹ Připomeňme prezentaci výsledků restaurování Madony zbraslavské, Madony roudnické a Votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi na *Výstavě tří obrazů*, Národní galerie Praha, březen–duben 1946.
- ²² Citováno podle: Mašín, 65 let Bohuslava Slánského (pozn. 16), 430–432.
- ²³ Bohuslav Slánský, *Technika malby* 2, Praha 1956, s. 241.
- ²⁴ *Ibid.*, s. 149. – Dříve publikovaná posouzení radikálního restaurování Rembrandtovy *Noční hlídky* vyzněla ještě kladně: František Dvořák, Rembrandtova Noční hlídka a její restaurování, *Volné směry* 40, 1947–1948, s. 132n. – Jaromír Neumann, Restaurování Rembrandtovy Noční hlídky, *Život* 21, 1948, s. 47n.
- ²⁵ Slánský, *Technika malby* 2 (pozn. 23), s. 154.
- ²⁶ *Ibid.*, s. 241.
- ²⁷ *Ibid.*, s. 154.
- ²⁸ Teorii restaurování B. Slánského lze porovnávat se soudobým pohybem teorie restaurování v Itálii, viz názory Cesara Brandiho (o nich: M. Cagiano de Azevedo, Restaurierung und Konservierung von Kunstwerken, in: *Das Atlantische Buch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, Zürich 1952, s. 708n).
- ²⁹ V katalogu *Výstava restaurátorské skupiny „R 64“*, Praha, Galerie Vincence Kramáře, říjen–prosinec 1985, nestr.
- ³⁰ Bohuslav Slánský, Rekonstrukční retuš na snímání podložce, *Památková péče* 6, 1967, s. 231n.
- ³¹ *Bohuslav Slánský. Výstava* (pozn. 6).
- ³² Proti přeceňování přírodovědců a historiků v restaurátorské praxi psal B. Slánský také v katalogu *Umění restaurátorské. Výstava restaurátorské skupiny „R 64“*, Kroměříž, Uměleckohistorické muzeum, červenec–září 1969, nestr.
- ³³ Slánský, Rekonstrukční retuš (pozn. 30), s. 233.
- ³⁴ Těmito otázkami se přehledně zabývá Albert Knoepfli, Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen, in: *Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz* 1, Zürich 1972, s. 56n, v kapitole „Ergänzung und Retusche – Ganzheit und Fragment“ (zde citována také obšírná literatura k tématu retuší a výtvarným otázkám restaurování).
- ³⁵ Slánský, Rekonstrukční retuš (pozn. 30).
- ³⁶ Souběžně u nás vyšel článek Heinze Althöfera, K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů, *Památková péče* 27, 1987, s. 227–230 (zde také o fragmentech).
- ³⁷ Složitě otázky společenské funkce díla Slánský připomíná již dříve: *Technika malby* 2 (pozn. 23), s. 150.
- ³⁸ Seznam absolutně uvádí katalog *Bohuslav Slánský. Výstava* (pozn. 6).
- ³⁹ Jiří Josefík, *K vývoji československé restaurátorské školy mezi léty 1945–1965*. Strojopis.
- ⁴⁰ *Výtvarná práce* 11, 1963, č. 13–14, s. 10.
- ⁴¹ Srovnej s obdobným názorem na poslání restaurátora u B. Slánského (pozn. 32).
- ⁴² Za poskytnutí restaurátorské zprávy děkuji Františku Syslovi.
- ⁴³ Mojmír Hamsík, Kontroverze o restaurování obrazů, *Umění* 11, 1963, s. 396n, citace ze s. 398.
- ⁴⁴ Pochopitelně to neplatí pro žáky B. Slánského (srovnej Mojmír Hamsík, 70 let Bohuslava Slánského, *Umění* 18, 1970, s. 90).
- ⁴⁵ Miloš Suchomel, Umělecké aspekty a výtvarné zásahy v restaurátorských pracích, *Památková péče* 10, 1971, s. 225n, citace ze s. 225.
- ⁴⁶ Idem, Problematika výtvarných zásahů v malířských a sochařských restaurátorských pracích, *Památková péče* 13, 1974, s. 227n, citace ze s. 227 (viz totéž v katalogu výstavy *Restaurování uměleckých děl na území Středočeského kraje*, Roudnice nad Labem, Galerie výtvarného umění, srpen–září 1971, s. 5).
- ⁴⁷ Suchomel, Umělecké aspekty (pozn. 45).
- ⁴⁸ Pešina, Bohuslav Slánský (pozn. 17). – Konstatováno, že ve sporu se prokázala „naprostá odborná a morální převaha Bohuslava Slánského“.
- ⁴⁹ Životopisné údaje převzaty od Karla Dvořáka, K sedmdesátinám docenta Františka Petra, *Zprávy památkové péče* 14, 1954, s. 213n.
- ⁵⁰ V těchto letech vyšly také autorovy publikace *O starých malbách a jejich restaurování*, Praha 1954, a *Umělecké dřevorezby a jejich restaurování*, Praha 1953.
- ⁵¹ Josef Hobzek, Státní památková péče v roce 1952, *Zprávy památkové péče* 13, 1953, s. 2. – Helena Hanšová – Oliva Pechová, Výsledky péče o památky malířství a sochařství v osvobozeném Československu, *Zprávy památkové péče* 20, 1960, s. 76–77.
- ⁵² O tom Jakub Pavel, Nad dílem prof. Bohuslava Slánského, *Zprávy památkové péče* 21, 1961, s. 194–195.
- ⁵³ Také teoreticky: Bohuslav Slánský, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, *Umění* 2, 1954, s. 304n (zhodnocení vhodnosti a uplatnění šrafované retuše – *trateggio*).

⁵⁴ František Petr, O výchově restaurátorských kádřů, *Zprávy památkové péče* 14, 1954, s. 235n.

⁵⁵ Bohuslav Slánský, K článku „O výchově restaurátorských kádřů“, *Zprávy památkové péče* 15, 1955, s. 154n. – František Petr, Sporné otázky nástěnných maleb, *ibid.*, s. 185–186. – Bohuslav Slánský, K článku Fr. Petra „Sporné otázky nástěnných maleb“, *Zprávy památkové péče* 16, 1956, s. 94–96.

⁵⁶ Upozornil již Pešina, *Bohuslav Slánský* (pozn. 17), když napsal, že polemika „nebyla jen osobním sporem dvou restaurátorů o speciální problémy oboru. Byla v pravdě střetnutím dvou generací a dvou odlišných názorů, pokrokového a konzervativního, správného a pochybeného, ve kterém šlo o objasnění zásadních otázek a základního postoje v oblasti restaurace a konzervace.“

⁵⁷ Petr, Sporné otázky (pozn. 55), s. 186.

⁵⁸ Petr, O výchově (pozn. 54), s. 236.

⁵⁹ O realizaci záměru Vlasta Dvořáková, Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955, *Zprávy památkové péče* 16, 1956, s. 97n.

⁶⁰ *Bohuslav Slánský. Výstava* (pozn. 6).

⁶¹ Hamsík, Kontroverse o restaurování obrazů (pozn. 43), s. 398.

⁶² Poznámka redakce, *Zprávy památkové péče* 16, 1956, s. 96.

Současnost české restaurátorské školy

Diskusní téma valné hromady UHS k restaurování uměleckých děl z pohledu praktikujících restaurátorů i teoretiků oboru dějin umění

Karel Stretti

Diskusi o tzv. české restaurátorské škole na půdě UHS považují po pětadvaceti letech nezájmu o zajištění kvalifikovaného restaurování uměleckých děl a ustavení funkční Komory restaurátorů za velmi důležitou. Památková péče nemá pro tuto oblast vyhrazené úřady a organizace restaurování v terénu je problematizována dvoukolejností byrokracie. Současná společnost je řízena převážně ekonomickými a technokratickými principy. Význam kulturního dědictví a umění je nepochybný, ale většina politiků vnímá problém jeho ochrany jako druhotný a přehlíží tak i otázky finančního zajištění této ochrany. Spoléhají se na administrativní organizační řešení právní úpravou zákona. Věcný záměr nového památkového zákona však připravilo Ministerstvo kultury bez přihlídnutí k mnoha připomínkám a požadavkům restaurátorské školy na AVU, Asociace restaurátorů i dalších odborníků.

Hlavním odborným, opakovaně vznášeným požadavkem je přitom ustavení Komory restaurátorů. Návrh *Zákona o komoře restaurátorů* jsme v paragrafovaném znění předložili do poslanecké sněmovny Federálního shromáždění již roku 1992, kde prošel. Po volbách nová garnitura politiků v čele s Václavem Klausem odborné komory obecně marginalizovala jako překážky „volného trhu“. Český návrh zákona o komoře převzali kolegové na Slovensku a od té doby tam tento orgán spolehlivě funguje. Je vyžadován všemi profesionály s nadosobním přístupem k péči o památkový fond i odbornou veřejností, pro které není kulturní dědictví národa pouze komerčním artiklem a zdrojem zisku.

Předesílám tento aktuální problém, protože podle mého názoru výrazně ohrožuje zachování tradice české restaurátorské školy a výtvarné kvality kulturního dědictví, ohrožované nekvalifikovanou restaurátorskou prací v terénu. Diskuse je proto důležitá zvláště nyní, v době finalizace přípravy nového *Zákona o památkovém fondu*. V jeho poslední verzi totiž opět není zahrnuto zřízení profesní České komory restaurátorů, která by zajistila garanci profesionality v praxi a při kolaudování restaurátorských prací. Komory jsou přitom

běžným systémem regulace odborných povolání s vysokou mírou odpovědnosti.

Malířská umělecká díla jsou nejchoulostivější a nejzranitelnější částí kulturního dědictví. Pečovat zodpovědně o jejich přežití pro další generace je povinností kulturní civilizované společnosti, a to bez ohledu na legislativní chaos a tlaky zastánců tržní liberalizace.

Předmětem příspěvku je rekapitulace vývoje restaurování, zásad a moderních principů Slánského školy, kvalitních výsledků jeho absolventů, označovaných jako česká restaurátorská škola a pokračování tradice školy restaurování na AVU po roce 1990.

Historie – kořeny restaurování v Rakousku a českých zemích

Základní teoretická východiska rakousko-uherské památkové péče formulovali dva vídeňští historici umění: Alois Riegl ve spisu *Der Moderne Denkmalkultus* (1903) kladl důraz na hodnotu historickou i hodnotu stáří (a preferoval konzervaci). Výraznější byl vliv jeho žáka Maxe Dvořáka, autora díla *Katechismus der Denkmalpflege* (1916), který vyzdvihl nejen konzervaci materiální struktury díla a hodnotu stáří, ale především původní výtvarnou kvalitu, estetickou působivost a duchovní hodnoty památky. Jeho teze se staly východiskem základních principů restaurování.

Ve Společnosti vlasteneckých přátel umění upřesňoval tyto zásady v letech 1934–1946 akademický malíř a odborný restaurátor Bohuslav Slánský v diskusích s Vincencem Kramářem, historikem umění a ředitelem Obrazárny SVPU. Jejich spolupráce přinesla budoucí Národní galerii restaurování a odborné zhodnocení sbírky gotických děl krásného slohu. Svým důrazem na originální výtvarnou hodnotu díla, na odhalení jeho původní estetické působivosti při plném respektování malířské kvality i rysů stáří a přirozeně i původní malířské a materiální struktury, formulovali principy, stojící v základech moderního restaurování v Českých zemích.

Základní principy moderní tradice restaurování

Pojmem *česká restaurátorská škola* (ČŘŠ) bývá označována výtvarně citlivá práce generace absolventů Restaurátorské školy AVU prof. Bohuslava Slánského. Je výjimečná důrazem na respektování autenticity obou složek díla: umělecké kvality, původní autorské *výtvarné koncepce* i jeho *materiální struktury*, včetně historické patiny a rysů stář. Kvalita ČŘŠ je založena na vysokoškolském studiu kombinujícím výtvarnou a speciální odbornost s metodou exaktních přírodovědných průzkumů.

Prioritní hodnotou uměleckého díla je podle jejích principů především *výtvarná složka* díla, jež je *materializací duchovního významu*. Jejím nosičem je materiální struktura. Myšlenkové sdělení předává autor v individuální výtvarné koncepci tvůrčím uměleckým procesem zpracování „krásné hmoty“ ve složitém vytváření barevných tónů vrstvením, místy i impulzivním malířským postupem s výraznou dávkou intuice. Struktura díla je vytvořena ze směsi různorodých materiálů s odlišnými vlastnostmi. Umělecké dílo je velmi citlivý a choulostivý organismus, ve kterém je od jeho vzniku zakódováno riziko postupné degradace materiální podstaty. Je ohrožováno působením atmosférických vlivů i lidským faktorem při neodborném restaurování. Ohrožení materiální struktury díla se přímo dotýká jeho podstaty, úplnosti a celistvosti uměleckého výrazu, autenticity díla, a tudíž úplnosti záznamu autorem sdělované myšlenky. Neodborný zásah do původní materiální struktury a její celistvosti je velmi nebezpečný. Je nevratný a může výrazně ochudit a degradovat uměleckou kvalitu díla. Je proto bezpodmínečně nutné plně porozumění dílu v obou jeho aspektech. Výtvarné hodnoty nelze měřit přístroji. Techniku malby plně přečte pouze restaurátor s vlastní zkušeností s historickými technikami malby a právě on ji pak také zachovává v průběhu každé fáze restaurování. Kvalifikovaný odborný restaurátor musí proto absolvovat úplné umělecké i odborné magisterské vzdělání, které mu vedle odborných znalostí poskytne schopnost (po komplexním průzkumu) plně rozpoznat autorův výtvarný záměr i tektonické funkce všech materiálních složek díla. Obojí pak plně respektuje při restaurování.

Přírodovědecké metody průzkumu se začaly využívat od třicátých let. Restaurátorská škola AVU pak již od svého založení pracovala se širokou škálou těchto metod, které poskytovaly potřebné údaje pro bezpečný profesionální výkon restaurátorského zásahu. Techniku malby a intuitivní tvůrčí postup umělce však nelze dešifrovat pouze vědeckými technickými postupy, proto je nutné i malířské vzdělání. Technologický pokrok vědy využíváme, ale neovlivní základní výtvarné principy povolání. Dokonalejší přístroje přinášejí pouze další detaily, nové materiály ke snazší aplikaci variantních metod ošetření a širší možnosti zachování původní materiální strukturu podložky originálu.

Školu restaurování založil Bohuslav Slánský roku 1946 prozíravě na obou aspektech restaurování. Kombinace umělecké a odborné fáze vysokoškolské výuky umožňuje plné pochopení obou složek autora díla: uměleckého záměru i technologie tvůrčího postupu a systému výstavby vrstvené malby, který je při restaurátorském průzkumu ověřován optickými a laboratorními přírodovědeckými metodami. Cílem je odkrytí původní malby autora a přiblížení umělecké kvality díla divákovi

scelením defektů úspornou lokalizovanou retuší, bez zasahování do původní malby, při používání reverzibilních postupů a materiálů. Slánský kladl důraz na výběr výtvarně nadaných a intelektuálně schopných studentů, na profesionální etiku, restaurátorský průzkum díla přírodovědeckými optickými metodami s laboratorním vyhodnocením složení malby a pigmentů na mikrořezu, reverzibilní postupy a materiály, respektování autenticity a výtvarné kvality i materiální struktury díla.

Změna společenského uspořádání či politického systému by na metodiku a kvalitu restaurování a podobu zrestaurovaného díla neměla mít nikdy vliv, odehrává-li se v civilizovaném prostředí, které oceňuje základní umělecké kvality díla a profesionalitu restaurátorského zásahu. Zásadní ohrožení oboru ovšem přinesl po odchodu prof. Slánského z AVU v roce 1970 normalizační projekt Státních restaurátorských atelierů (SRA), zřízených k tzv. „socializaci“ oboru, tj. zaměstnání odborných restaurátorů, doposud vykonávajících svobodné povolání v rámci Svazu českých výtvarných umělců. V dílenské manufakturní praxi byly ateliéry řízeny technologií a historiky–památkáři. V roce 1988 musely být SRA zrušeny v důsledku nekompetence svých zaměstnanců a po bojkotu ze strany profesionálních restaurátorů. Další výrazné ohrožení úrovně oboru přišlo po rozpadu SČVU a Výtvarné služby ČFVU a po zrušení kolaudací restaurování odbornou restaurátorskou komisí, a převedení evidence licencí pod MK ČR.

Tradice ČŘŠ v její kontinuitě trvá, její principy jsou stále platné a v evropském kontextu progresivní.

Tendenčně bývá zneužíván účelový překlad anglického termínu *conservation – restoration* a multidisciplinární charakter restaurování k akcentování konzervace a k bagatelizaci významu výtvarného vzdělání pro restaurování uměleckých děl, tedy ke zpochybnování důležitosti výtvarného principu pro odborné restaurování, který je základem tradice ČŘŠ. Někteří techničtí specialisté výuku restaurování tendenčně mylně označovali jako převážně uměleckou. Přestože exaktní přírodovědecké metody průzkumu jsou využívány už od založení Slánského školy na AVU, dochází i dnes k jakési „osvětě“ oboru zdůrazňováním podílu exaktních postupů na průzkumu díla. Z profesionálního zaujetí detaily materiální struktury a z nespokojenosti se servisní rolí specializovaných laboratoří na komplexním restaurátorském průzkumu vzniklo nepochopení role přírodovědců v již šedesát let existující „multidisciplinární spolupráci“. Argumentace vědeckým pokrokem v poznání detailů materiální struktury novými citlivějšími přístroji a metodami slouží také ke zdůrazňování jejich podílu na komplexním restaurátorském průzkumu, kterému poskytují nedocenitelný servis.

Stále platným principem je i požadavek autenticity, jemuž rozumíme takto: Východiskem je poznání autorského výtvarného projevu a dochovaný stav díla. Odborný restaurátor objevuje, odkrývá a úspornou retuší defektů zprostředkuje uměleckou kvalitu díla v původních intencích autora. Historický vývoj podoby díla v čase je nutné zachytit podrobnou fotodokumentací postupu snímání vrstev.

Kontinuita

Tradice ČŘŠ přirozeně trvá, její principy jsou stále platné a v evropském kontextu progresivní. Základem je komplexní přístup k uměleckému dílu s plným pochopením

umělecké výstavby i materiální struktury na základě detailního průzkumu, následně pak precizní odborné restaurování originálu s výtvarným citem a respektováním autentické struktury díla.

Restaurátorská škola malířská (RŠM) po roce 1990 navázala na Slánského koncepci. V systému výuky restaurování na AVU (řeč je především o Ateliéru restaurování malířských děl) jsou akcentovány stále stejné principy, které jsou kořenem tradice ČRŠ. Usiluje se o zachování umělecké i technologické autenticity autorova díla včetně rysů stáří. Důsledné respektování umělecké jedinečnosti i materiální struktury každého díla vyžaduje kombinované umělecké a odborné školení, které dává restaurátorovi schopnost rozpoznat autorovu techniku malby a zachovat její kvality při ošetření s využitím exaktního průzkumu a variantních moderních technik i reverzibilních materiálů při restaurování. Bylo nutné výuku aktualizovat o současné poznatky oboru v oblasti nových technologických postupů a materiálů a rovněž v přístrojovém vybavení pro nové způsoby strukturální konsolidace a přírodovědecké, fyzikální i laboratorní metody průzkumu uměleckého díla. Byl vytvořen tým kvalitních pedagogů, kteří navazovali na tradici ČRŠ a předávali ji dále. Tato linie zůstává na AVU zachována. V roce 2002–2004 proběhla celková rekonstrukce budovy Moderní galerie AVU. Restaurátorská škola malířská i sochařská mají moderně vybavené prostorné ateliéry včetně plně zabezpečeného a klimatizovaného trezorového ateliéru a depozitáře, technologické dílny a laboratoře.

Magisterské šestileté restaurátorské vzdělání vychází z kombinace výtvarné a odborné fáze studia. Klade důraz na výtvarné nadání a úvodní rozvíjení výtvarných schopností, na znalosti široké odborné problematiky, exaktní systematický postup, vycházející z komplexního průzkumu, i na etické vlastnosti absolventů. Student je na AVU přijímán na základě náročných talentových zkoušek. V úvodní výtvarné fázi studia se nejprve zdokonaluje v oblasti umělecké tvorby – ve figurální kresbě a malbě podle modelu v klasických i historických malířských technikách a malbě technologických kopií (zpravidla v Národní galerii). Navazuje odborná fáze studia teoretické i praktické problematiky restaurování závěsných obrazů, nástěnných malířských děl a polychromovaných plastik. Výuka probíhá na reálných dílech v ateliéru a na pracích v terénu. Zohledněna je současná úroveň oboru v zahraničí, včetně nejmodernějších postupů, materiálů a metod.

Systém kombinovaného studia školy Bohuslava Slánského byl vzorem pro založení dalších restaurátorských škol na Akademiiích v mnoha státech Evropy. Je dobré také zmínit, že např. v Německu byl požadavek magisterského vysokoškolského vzdělání s titulem Diplomovaný restaurátor zaveden až 1968, jednadvacet let po založení Školy restaurování na AVU.

Vedle restaurátorského vzdělání na AVU, které autenticky navazuje na odkaz ČRŠ, vznikla v tuzemsku i další učiliště. Tyto nové soukromé vyšší odborné školy (dříve i Restaurátorská škola v Litomyšli – dnes již Fakulta restaurování při státní Univerzitě Pardubice) mají redukované talentové nároky, a vycházejí tudíž spíše ze zvládnutí řemeslného přístupu a konzervátorského či technologického chápání díla převážně jako materiální struktury – tedy v rozporu s tradicí ČRŠ.

Rozdělení kompetencí

Současný chaos, který panuje v restaurování v terénu, je způsoben byrokratickou památkovou péčí a nekvalifikovanou organizací výběrových řízení, jejichž rozhodujícím kritériem je nejnižší (zpravidla dumpingová) cena. Tato praxe generuje nekontrolovanou terénní práci nekvalifikovaných laiků. Dalším problémem je pouze formální, až formalistní posuzování restaurátorských záměrů, které hodnotí nezavěšení laici, zaměstnaní na památkových odborech obecních úřadů podle principů dvoukolejné památkové péče. Vydávají závazná stanoviska a formálně kontrolují a schvalují ukončené restaurování, aniž by k tomu měli patřičné kompetence. Je proto nutné vyžadovat odbornou kvalifikaci každého, kdo vstupuje do procesu restaurování v terénu.

Nedostatečně kompetentní soukromé školy nerespektují tradici ČRŠ v požadavku výtvarných schopností uchazeče o studium povolání a školí neúměrné množství „pomocníků“, kteří – za přispění nedostatku profesní etiky některých kolegů – degradují úroveň restaurování v terénu. I zde je nutné trvat na odborné kvalifikaci každého jednotlivce na pracovišti a na nepřenositelnosti „licence“.

Rozhodovací a odborné kompetence restaurátora vycházejí z odborného vysokoškolského studia a projevují se v oblasti volby postupu, techniky, materiálu i volby výtvarné prezentace fragmentárního díla retuší. Přístup v míře dotažení retuší může být rozdílný ve vztahu k prezentaci uměleckého díla v muzeální expozici, pro galerii nebo jako reliquiálního objektu a předmětu kultu. Finální retuš při restaurátorském ošetření se vždy omezuje na scelení defektů, ale výsledná estetická kvalita je vždy výrazně závislá na výtvarném školení, citu a invenci i vynalézavosti konkrétního restaurátora. Nalezení a stanovení minimální nutné míry retuše ke scelení a prezentaci původní autorské koncepce fragmentárního díla je kompetencí restaurátora. Koncepce zásahu a míry retuší je přirozeně ovlivněna dochovaným stavem originální malby, jejím rozměrem a v neposlední řadě vzdáleností instalace od pozorovatele. U nástěnné malby preferujeme původní umístění a prostorový kontext in situ, když je zachován (tak tomu nemusí být vždy, jak dokládají příklady transferů ze zaniklých kostelů v severních Čechách). Výtvarný a estetický vstup restaurátora do uměleckého díla by tedy měl být limitován omezením retuší na defekty. Zásadně je však ovlivněn schopností restaurátora tvůrčím způsobem vytvořit koncepci odlišných retuší tak, aby zachoval a podpořil celkovou čitelnost autorského výtvarného záměru při vnímání díla. V posledku zde rozhoduje výtvarný cit a schopnosti restaurátora a na druhé straně dochovaná struktura díla.

Rozhodovací a odborné kompetence historika umění spočívají pak ve znalosti pramenného fondu, archiválií, umělecko-historického kontextu a především ve volbě profesionálního restaurátora, s nímž konzultuje a účastní se kolaudace prací. Ze strany muzejních a galerijních pracovníků se předpokládá obhajoba zachování materiálové podstaty svěřených děl.

Rozhodovací a odborné kompetence památkáře (Ize poznamenat, že např. v Německu je pro dosažení tohoto postavení nutné šestileté VŠ studium) jsou následující: měl by organizovat a řešit právní otázky ošetření, poskytnout data z archivů, umět sdělit a vysvětlit záměry ohledně budoucího využití díla. Památkář by se měl snažit zjednodušit byrokra-

tické formální nedostatky zákona a dohlížet na řádné nakládání s kvalifikačními licencemi v terénní praxi.

Všechny zmíněné složky pak mají dohromady komunikovat, a to kolegiálně a v zájmu jediného cíle: ochrany a zachování svěřeného kulturního dědictví.

Závěr

Současnou situaci lze hodnotit stručně takto: V době organizování restaurátorské péče SČVU-ČFVU nám zahraniční kolegové záviděli a gratulovali ke kvalitě ČRŠ i k překonání normalizační snahy o likvidaci oboru prostřednictvím projektu SRA. V roce 1990 říkali: hlídejte si systém ČRŠ. V roce 1992 náš návrh Komory restaurátorů zamítla garnitura „protržních“ politiků v čele s Václavem Klausem

– a stále nefunguje ani v roce 2014, po dlouhých a intenzivních snahách. Analýza restaurátorské práce v terénu, stejně jako zprávy z institucionalizované památkové péče signalizují, že degradace oboru restaurování laickou prací povážlivě stoupá. Zdá se, že poslední verze návrhu *Zákona o památkovém fondu* potvrzují vítězství chaosu a dlouhodobých následků projektu SRA. V osmdesátých letech 20. století byla zamýšlená „obnova“ profese podle představení stranických plánovačů sdružených v SRA vtělena do dokumentu *Projekt památkové péče do roku 2005*. V nejbližší době bude tento proces bohužel definitivně dokončen. Snad jenom ideologickou selekci památkového fondu nahradila důsledná selekce na základě potenciálního tržního využití jednotlivých památek a výtvarných děl.

Současnost české restaurátorské školy

Odpovědi na diskutované otázky

Radomír Surma

Tradice – kontinuita

Změnila se tradice české restaurátorské školy po roce 1989? Co je inspirující a stále platné z pohledu restaurátora? Co je třeba dnes odmítnout a proč? Jak se do vnímání odkazu české restaurátorské školy promítá technologický pokrok?

Tradice české restaurátorské školy po roce 1989 se víceméně mění, nebo spíše se vyvíjí a posouvá v kontaktu s jinými evropskými restaurátorskými proudy. Záleží na generaci restaurátorů, kteří na různé úrovni a podle délky své praxe tradici české restaurátorské školy rozvíjejí či nikoli.

Dá se říci, že si restaurování v České republice udržuje svou tradici, která však někdy až příliš lpí na technologiích vyvinutých v průběhu 20. století. Je logické, že každý restaurátor si najde a zapracuje svou vlastní „tradici“ přístupu k restaurování, z velké části ovlivněnou jeho studiem a pedagogickým vedením na restaurátorské škole AVU.

Do tohoto kontextu ale v současnosti nastupují další restaurátorské školy, které nejprve po roce 1989 začaly jako soukromé instituce a posléze se zařadily do státního segmentu (např. Litomyšl – Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, či Brno, Písek – Vyšší odborná restaurátorská škola atd); jsou velmi mladé, svou tradici zatím nemají a na tradici české restaurátorské školy často ani nenavazují. Obecně se dá říci, že současní mladí restaurátoři, kteří absolvovali po roce 1989 – a to platí i pro restaurátorskou školu AVU –, jsou progresivní ve smyslu snahy uplatnit se, a to často jakkoli, na současném „trhu restaurátorské práce“. Nastavení ekonomického systému v ČR je k tomu v podstatě nutí. Kvalita je však bohužel poněkud nevyvážená a ne všichni restaurátoři splňují ta nejnáročnější kritéria znalostí, umění, píle, zručnosti a restaurátorské etiky.

Je to také dáno jistou inflací studentů restaurování, kterých je v současnosti v českém akademickém prostředí celé České republiky daleko více než před rokem 1989, ale jejich kvalita se oproti dřívějšímu větším počtem absolventů

nezvýšila. Tato situace vede k tomu, že každý rok přichází do praxe nejen absolventi s vysokým kreditem znalostí a restaurátorské etiky, ale mimo to snad ještě více „restaurátorů“ disponujících příslušnou licenci, jejichž restaurátorské znalosti, etika, umění, ale i řemeslo jsou na velmi nízké úrovni.

Tuto situaci ještě více znehodnocují restaurátoři, kteří dospěli k restaurátorské licenci bez kvalitního školního akademického vedení pouze na základě praxe a garance restaurátorských firem v České republice, „posvěcené“ na úřední bázi Ministerstvem kultury podle požadovaných kritérií. Takoví restaurátoři žádnou tradici české restaurátorské školy neznají, ale přesto bez jakékoli restaurátorské etiky, s omezenými znalostmi a nízkou úrovní schopností mohou na základě přidělené licence MK ČR restaurovat i ta nejspíckovější díla, která nám jako památky svého umu zanechaly generace našich předků. Tato díla pak neodbornými zákroky trpí a je otázka, do jaké míry je zde naplněna maxima předat umělecké památky budoucím generacím v co nelepším stavu.

Když se vrátíme k restaurátorům vzešlým z kvalitního kontinuitního akademického prostředí, tím nejdůležitějším rysem jejich formování je právě kontinuita tradice, kterou nesou především absolventi z doby před rokem 1989, ve spojení s aplikováním nových technologií a poznatků, jež má k dispozici nová generace restaurátorů – absolventů po roce 1989. Bez kontinuity se mohou mladí restaurátoři ztrácet v přemíře počítačových technologií, přičemž jim může unikat samotná podstata „restaurátorského umění jako řemesla“. Mnohdy je totiž nutné umět si poradit i bez nejmodernějších technologií, analýz a přístrojového vybavení, které se mění a vylepšuje rok co rok. Pokud by se měl restaurátor – výtvarně proškolený umělec v oblasti restaurování malířství či sochařství – obracet časem jen na třetí osoby vzdělané pouze v metodikách současných analýz a technologických postupů, bude toto vnikání nových technologií do tradice české restaurátorské

školy spíše na škodu. Mezioborová kontinuita a návaznost na současné technologie a analýzy restaurovaných děl je velmi důležitá, ale restaurátor má i v současné době zůstat restaurátorem s vysokým stupněm etického kodexu, kdy je restaurované dílo vždy na prvním místě a mělo by na něm zůstat i pro budoucí generace restaurátorů, kteří budou s odstupem hodnotit naši práci. Velkým problémem období po roce 1989 je absence, respektive nefunkčnost Komory restaurátorů, která dodnes nebyla ustanovena kvůli vnitřním rozporům mezi samotnými restaurátory a jejich školami.

Vzdělávání restaurátorů

Kde se odkaz české restaurátorské školy pěstuje v nejpůvodnější podobě a proč? Existují také jiné přístupy a tradice, jež by u nás měly institucionální zakotvení v podobě školy? Čím se od sebe liší?

Odkaz české restaurátorské školy se v nejpůvodnější podobě pěstuje právě na AVU v Praze, v živé tradici navazující na dílo Bohuslava Slánského (působil zde od roku 1947), který dosud jako jediný ve svých publikacích pojednal pojem restaurování v ucelené formě (ačkoli některé technologie jsou ze současného pohledu již poněkud zastaralé). Ostatní školské systémy, založené jako soukromé školy po roce 1989, původně s nejryzejšími etickými vizemi prospěšnými české restaurátorské škole, tuto tradici příliš nechtí, respektive samotný výukový systém tuto návaznost neumožňuje (Litomyšl, Brno...). I tyto školy samozřejmě produkují absolventy na vysoké úrovni vzdělání i restaurátorské praxe, často jsou to však ti, kdo se ještě navíc sami za sebe zasadí o svou nadstandardní úroveň a dovzdělávají se nad základní program těchto škol. V nadsázce lze říci, že všechny restaurátorské školy v ČR mimo AVU jsou jakousi sběrnou neúspěšných kandidátů na studium na restaurátorské škole AVU, kde logicky zůstává nejvyšší procento těch nejschopnějších, vybraných ve výběrovém talentovém řízení.

Se změnou systému po roce 1989 souvisí jednoznačně pozitivní otevření hranic do Evropy a do světa obecně, kdy je možné českou restaurátorskou tradici konfrontovat se světovým standardem. Současní absolventi oboru restaurování mají oproti starší generaci výhodu znalosti světových jazyků, jimiž je psána drtivá většina odborné literatury v oblasti restaurování, a tak mohou lépe a snadněji sami konfrontovat svá studia a znalosti na české restaurátorské škole se situací v zahraničí. Tato forma konfrontace je zintenzivněna možností studia v zahraničí, ať již formou semestrální stáže, či několikaletým pobytem.

Proč je vlastně důležitá pro dnešní adepty restaurování tradice české restaurátorské školy? Je to proto, že přístup k restaurování památek, postupně vyvinutý zejména v druhé polovině 20. století, byl formován na bázi citlivého etického přístupu, podpořeného uměleckým nadáním a zručností každého jednotlivce. Inflace studentů je však v současnosti tak vysoká, že ono pomyslné jablko padá velice daleko od stromu české restaurátorské školy. To je dáno až přespřílišnou svobodou a možností výběru. Přirozenost pak vede člověka k výběru toho jednoduššího a snazšího a pod vlivem současných zákonů a ekonomického trendu princip české restaurátorské školy téměř zcela zaniká či jednoduše v praxi restaurátora není mnohdy uskutečnitelný.

Při studiu restaurování na AVU je od začátku vnímáno a požadováno umělecké nadání jednotlivce, jsou posuzovány jeho vlohy pro tento velmi široký obor. Takzvané „umělecké restaurování“ je však v současnosti bráno jako jakési „umělé“ klišé a mnohdy je marginalizováno jako nepotřebné pro výkon tohoto povolání. Kvality restaurátora lze údajně nahradit technikou, přístrojovým vybavením, počítačovými systémy a dalšími pomůckami. To vše by sice mělo restaurátorovi pomáhat při jeho práci, ale nemělo by se to stát dominantní formou při skutečném restaurátorském procesu. V tomto případě bych se přiklonil ke slovu pomyslného zakladatele české restaurátorské školy Bohuslava Slánského, že „restaurátor by měl být obzvláště nadaný jedinec“. Tento jakýsi vstupní požadavek při velkém množství studentů na všech restaurátorských školách v České republice velmi často chybí. Není to však chyba škol, ale spíše „politicko-ekonomického“ nastavení školského systému. Velmi cenná byla pro pojetí restaurování v naší zemi inspirace aktivním působením Bohuslava Slánského a jeho tehdejší kontakty na restaurátorskou tradici v Itálii, což je dle mého názoru přístup, který se nejvíce podobá české restaurátorské škole. Tato tradice v českém akademickém prostředí pokračuje i v současnosti a je podpořena četnými semináři prezentujícími restaurování uměleckých památek v Itálii.

Změna zadání

Došlo po roce 1989 s ohledem na změnu politického systému k odlišným požadavkům na podobu restaurovaného díla? Jak se do procesu restaurování promítají požadavky římskokatolické církve jako majoritního majitele kulturních památek? Bývá v procesu restaurování uvažováno o díle jako objektu kultury? Je reflektován a priorizován jeho původní, či sekundární prostorový kontext?

Jelikož jsem před rokem 1989 ještě nerestauroval, mohu požadavky a výslednou podobu restaurovaného díla popsat podle zkušeností s výsledky práce, s nimiž přicházím do styku. Stejně jako restaurátorská praxe, neustále se vyvíjí také pojetí památkové péče a s ním spojené požadavky na restaurování movitých i nemovitých památek. Po roce 1989 nastala patrná změna zejména v požadavku na rychlejší realizace, často na úkor kvality. V základu je však přístup k restaurování stále stejný, pomineme-li tlaky ze stran investorů, správců či majitelů uměleckých děl, kteří mají svou konkrétní představu o podobě restaurovaného díla a především o plnění termínů podle úředně stanovených či přidělených dotací.

Za podobu restaurovaného díla nicméně odpovídá licencovaný restaurátor a je na něm, jak majitelům, investorům a správcům uměleckých děl podá svůj záměr. Nejde jen o to předložit velice přesné výsledky exaktních analýz, které pomáhají při metodice práce, ale restaurátor musí do díla vložit svůj výtvarně-esteticko-historický kodex a znalosti. Každý restaurátor vkládá jakýsi svůj rukopis, u každého jiný, i když vychází ze stejných požadavků, stejného akademického školení a stejné (české) restaurátorské školy. Role restaurátora v procesu přijetí výsledku restaurování – zejména u komplikovaných případů s mnoha umělecky a historicky nevhodnými sekundárními vrstvami, kdy je nutno zvažovat, co odstranit a co ponechat jako doklad

života daného díla v průběhu jeho celé historie a jeho kontextů – je klíčová. To je faktor, který se oproti praxi před rokem 1989, opřené o odborné komise, výrazně změnil.

Zejména v galerijním a muzejním prostředí se dříve vnímal čistý dochovaný originál bez sekundárních zásahů, tmelů a retuší za jediný možný přístup k restaurování. Mnohdy ale tento požadavek vedl k tomu, že nám ze vzácných originálů zůstala jen torzální díla bez rukou, nohou či dokonce hlav. Dnes se citlivěji zvažuje otázka případného odstraňování všeho druhotného a častěji se prezentuje kontext uměleckého díla ve vztahu ke své původní lokaci a funkci než odtržení díla od jeho života v průběhu uplynulých staletí. Právě ohled na funkci díla hraje v současnosti při restaurování výraznou roli. Velké množství uměleckých artefaktů odtržených od své původní lokace ztrácí na vnitřním významu zejména u církevních památek, na druhé straně je možné v muzejním prostoru lépe vnímat umělecké kvality a virtuozní detaily toho či onoho díla. Vždy záleží na konkrétních případech, jak se k této otázce postavit a poté nastavit podmínky zákroku. Obecně lze říci, že pro živý sakrální prostor se podoba restaurovaného díla více „dotahuje“, retušuje a rekonstruuje a pro muzeální účely se díla ponechávají více v „autentickém“ stavu.

Co se týče poznatku o uměleckém díle jako objektu kultu, nic zásadního se pro restaurátora v podstatě nemění, opět je to otázka nastavení restaurátorského záměru, kdy zákrok musí respektovat samotné kultovní předměty a požadavky majitele či správce takového díla ve smyslu požadavků na použité materiály, které svou povahou tento kultovní rozměr nesmí narušit. Není to příliš časté, ale občas je třeba restaurovat i poutní sochy či obrazy, které mají svou kultovní hodnotu právě ve své aktuální podobě, včetně dílčího „opotrebení díla“ při manipulacích, a tuto podobu pak nelze měnit standardními postupy, naopak – restaurování se musí přizpůsobit původní funkci. Ve většině případů se však v České republice kultovní díla stávají součástí muzejních sbírek, a jsou tak od své kultovní funkce izolována.

Estetické hodnocení

Jak se dnes hodnotí výtvarný a estetický vstup restaurátora do uměleckého díla? Jak jsou vymezeny rozhodovací a odborné kompetence restaurátora, historika umění, památkáře a majitele v procesu restaurování díla? Problém absence Komory restaurátorů jako odborné autority a konzultační profesní platformy.

Často je dnes restaurátor hodnocen spíše jako technik a podle oficiální formulace úřadů jako podnikatel, dodavatel či zhotovitel díla. Už toto pojmosloví určitým způsobem degraduje restaurátorskou práci na běžnou opravářskou profesi. Také zájmové skupiny (památkáři, historici, majitelé, správci, přírodovědci a zejména úředníci), které k restaurování přistupují ze svých specifických pozic a mluví o mezioborové spolupráci, mnohdy vytvářejí spíše umělé prostředí prezentované tzv. „komisemi“ hodnotícími restaurování díla.

Podle mého názoru by každé restaurování měly provázet emoce, které dílo samotné vyvolává a samo sebe tak diferencuje na pomyslném „uměleckém a historickém trhu“. Tak jako je každé umělecké dílo a zejména špičková práce unikát, mělo by být unikátní i jeho restaurování. Nejde zde pouze o autodidaktické řemeslo běžného zhotovitele

díla – restaurátora. Vždyť jakkoli získané živnostenské oprávnění pro restaurování umožňuje za současných kritérií v České republice i bez akademického vzdělání restaurovat v podstatě cokoli. S takto restaurovanými díly se setkávám velmi často.

V této situaci velmi chybí platforma v podobě fungující Komory restaurátorů. Majitelé a správci nejsou mnohdy dostatečně vzdělaní a akreditovaní pro rozhodování o podobě restaurování jejich vlastních uměleckých děl. S nízkou podporou ze strany památkové péče, která je často nuceně a pro nedostatek odborných kapacit ponížena na obyčejnou úřednickou úroveň, se tak umělecká díla stávají bezbrannými a snadno poškoditelnými necitlivým restaurátorským procesem, namísto toho, aby zákrok umělecké dílo chránil a prezentoval. Často se do restaurování památek ze strany majitelů či investorů dostává direktivní požadavek na postupy a výsledný vzhled uměleckého díla s odkazem na princip nejnižší ceny jako jediného akceptovaného kritéria pro výběr restaurátorského postupu v rámci veřejných zakázek.

Autenticita versus historicita

Je možné dnes stanovit požadavek na původnost a historicitu stavu zachování uměleckého díla – jaká je optimální míra (relevance) vstupu retuší a doplňků? Je dnes stále aktuální spor mezi syntetickým a analytickým přístupem? Kde v tomto „sporu“ stojí česká restaurátorská škola ve své aktuální podobě? Existují k současnému stavu u nás analogie v zahraničí? Můžeme naši současnou situaci hodnotit?

Odpověď na otázku po vzájemném poměru autenticity a historicity je již naznačena v předchozích komentářích. Oblast posuzování je tak široká, že není možné stanovit nějaká konkrétní kritéria. V podstatě se jedná o problematiku prezentace díla po restaurování, přičemž v otázce samotné je poněkud pominuto konkrétní dílo jako součást nemovitého komplexu (ať již primárně, či sekundárně) a jeho umělecký odkaz pro budoucnost ve smyslu zachování historických, uměleckých a materiálních hodnot tohoto díla v maximální možné míře.

V tomto směru není nepodstatná otázka, co je restaurovatelné umění a jakou má dílo funkci po restaurování. Má smysl to či ono dílo restaurovat, konzervovat či replikovat? Často se setkávám s lakonickou odpovědí ze strany majitelů, investorů, památkářů, ale také restaurátorů na možnost restaurování poškozených artefaktů či uměleckých děl: nemá cenu se tím zabývat a je lepší vytvořit repliku, originál je již natolik poškozený, že nemá smysl jej restaurovat (oblíbené je úsloví „to nejde“), nebo že by se to „nevyplatilo“ či „prodražilo“. Často se stává, že cena za restaurování přesáhne potenciální uměleckou a historickou hodnotu díla po zásahu. Tento přístup směřuje k replikování historicity, nebo ještě spíše k jednoduchému nanášení nových vrstev na prokazatelně dochovaný originál, který se tak stává sám coby pouhý podklad spíše replikou než originálem. Řeč je v první řadě o architektuře a uměleckých dílech nevyhnutelně s ní spjatých (sochy, fresky, dekorativní malby, dřevěné prvky – dveře, okna, podlahy, dlažby atd.), ale dotčena jsou i movitá umělecká díla, jejichž restaurování se velmi často podřizuje požadavku „historicity“.

Lze říci, že česká restaurátorská škola byla vystavěna na principech autenticity díla po restaurování, ale současné restaurování obecně a ve velkých formách směřuje k historicitě, respektive výhradně k jedné historické podobě díla po restaurování. V tomto směru není rozpor v hodnocení míry retuší a doplňků, které korespondují s autenticitou, tedy originálem díla. Toto je individuální záležitost každého uměleckého díla, stavu jeho dochování a návaznosti na funkci a vypovídající uměleckou a historickou hodnotu v kontextu domovské nemovitosti. Takto mohou být i díla velmi poškozená značně doplňována a retušována, a přitom nezůstane narušena jejich autenticita. V tomto smyslu je pak respektována částečně i historicita. Podle mého názoru není možné stanovit hranici, kde končí autenticita a začíná historicita. Je to věc tak individuální, jak individuální jsou umělecká díla obecně. Dílo po restaurování by v ideální podobě mělo vypadat nerestaurovaně, aby ani laik, ani odborník na první pohled restaurátorský zákrok nevnímal a soustředil se na vnímání vlastního uměleckého charakteru toho kterého díla. A proto oceňuji kolegy restaurátory, kteří dokáží vystoupit z vlastního stínu kvalitou svého přístupu, a přitom „zůstat v dokonalé anonymitě“, což je pro restaurátorský proces ideální forma prezentace. Ať se bude polemika o autenticity a historicitě ubíhat kamkoli, vždy by měla být na prvním místě zásada, že restaurátorský zákrok musí být – nehledě na míru retuší – v každém případě anonymní a nenápadný. V tomto bodě z mého pohledu převažuje požadavek na autenticitu nad historicitou. Velmi často jsou totiž restaurovaná díla a objekty s požadavkem historicity velmi nápadné a zákroky značně viditelné, až do očí bijící.

I když autenticita restaurovaného díla je odborně i laicky vysoce hodnocena jako umělecky působivá a cenná („autentické dílo s patinou“), historicita „obnoveného“

restaurovaného díla je rovněž vnímána laicky a často i odborníky jako žádaná a jediná možná. Pro tyto požadavky na historicitu je možné srovnání s velmi silnými vlivy z německy mluvících zemí, kdežto požadavek na autenticitu je tradičně prezentován italskou restaurátorskou školou, k níž se však i mnozí restaurátoři v České republice staví poněkud odmítavě pro její exaktnost v respektování originálu a požadavek odlišitelnosti doplňků a retuší, a to jak na movitých, tak nemovitých památkách. Jde opět do značné míry o problém generační, kdy starší restaurátoři preferují autenticitu s retušemi a doplňky v co nejjednodušší neodlišené míře a mladší restaurátoři, kteří na úkol mnohdy svou kvalitou nestačí, si práci zjednodušují na jakási schémata, která však často bijí do očí.

Jak zhodnotit situaci restaurování uměleckých děl a obecně památek v České republice? Velice nesnadno. Tato specifická sféra umělecké činnosti je silně ovlivněna ekonomickými faktory a snahou majitelů a investorů dostat „za málo peněz hodně muziky“. Dokonce se v uplynulých deseti letech tento fakt stal požadavkem nejen při výběrových řízeních na restaurování uměleckých děl a objektů, ale i na státní úrovni v požadavcích Ministerstva kultury, což vede k tomu, že než by se památkám pomáhalo, mnohdy se jim při „restaurování-opravách-revitalizacích-obnovách-rehabilitacích...“ za pomoci dotací, fondů či příspěvků a nadací spíše škodí. A tak fenomén české restaurátorské školy jako kvalitativní profesní značky nemá v současném prostředí a politicko-ekonomickém nastavení v České republice (v prostředí enormních snah o mimooborové korekce a směrnice pro restaurování památek) příliš šancí na přežití. Pokud se sami restaurátoři více nezasadí o svůj obor jako uměleckou disciplínu s odkazem na naši skutečnou tradici, mohou se časem stát pouhými řemeslnými zhotoviteli požadovaných restaurátorských prací.

Na okraj diskuse k problematice vztahu fenoménu české restaurátorské školy a aktuální umělecko-historické problematiky z pohledu odborného pracovníka památkové péče zaměřeného na problematiku restaurování

Vít Honys

V době Bohuslava Slánského byl pojem restaurování spojován především s reprezentativními okruhy památek výtvarného umění a uměleckého řemesla (závěsná a nástěnná malba, sochařská díla apod.), podceňována byla sféra na pomezí umění a uměleckého řemesla (např. problematika štukatérství či sgrafita – z dnešního pohledu s často obtížně napravitelnými následky dobových zásahů) a dalších uměleckořemeslných disciplín. Rezidua tohoto přístupu bylo možno pozorovat i v praxi, kterou vykonávaly komise ČFVU před rokem 1990: Vysoce profesionální přístup komise pro malířská

díla už zdaleka nebyl vlastní komisi pro díla z oborů uměleckého řemesla. (Pro dokreslení připojuji malou vzpomínku z mých oborových počátků, kdy jsem byl s kolegyní vyslán na zasedání této komise pro přidělování restaurátorských prací. Šlo tehdy o restaurování cenného souboru chladných zbraní. Komise napřed vážně pokývala hlavou a zdůraznila, že je třeba doporučit opravdu kvalifikovaného restaurátora, načež se jeden z jejích členů začal dotazovat, co to vlastně ty chladné zbraně jsou...) Od té doby došlo v oboru péče o památky k výrazným názorovým posunům. Ku prospěchu

věci je především snaha metodický restaurátorský přístup (v rovině evropsky uznávaného pojmu *restauration – conservation*) s různými úspěchy aplikovat ve všech podstatných segmentech památkového fondu (vč. technických památek, mechanických přístrojů, omítek apod.). Úspěch je přitom nepřímo úměrně závislý mimo jiné na úpadku klasických řemesel. Přesto se i dnes někdy setkáváme s jejich podceňováním. Modelovým příkladem je situace, kdy restaurátor s velkou pečlivostí řeší problematiku spojenou s obrazy, reliéfy či sochařskými prvky u rozměrného dřevěného barokního řezaného baldachýnového oltářního nástavce, ale není schopen se sám vypořádat s rozsáhlejšími řezbářskými doplňky, o truhlářské konstrukci celku díla nemluvě. Navíc nedokáže odhadnout reálné nároky a náklady a vposledku je odkázán na subdodavatele, což zpravidla implikuje problémy zejména v závěrečné fázi prací. Akademičtí restaurátoři jsou pak ze strany uměleckých řemeslníků cílem ironických poznámek, že nezvládají řemeslo... Bylo by tedy žádoucí v rámci odborné přípravy restaurátorů rozšířit praktické i teoretické zkušenosti v tomto směru, neboť v praxi musí být připraveni na komplexní restaurování mezi jinými například rozměrných těžce poškozených oltářních architektur, často s kombinací různých materiálů a technik.

Je třeba se rozloučit s dosud částečně přežívající představou tzv. galerijního restaurátorského přístupu jako obecného metodického úzu restaurování, aplikovaného šablonovitě na všechna díla výtvarného umění (charakteristickým rysem je především apriorní snímání všech přemaléb a odstraňování doplňků na „kýženou“ nejstarší původní vrstvu, která však nemusí být dochována v očekávaném rozsahu). V památkové péči se – snad i pod vlivem některých diskutabilních výsledků a zkresleného chápání Rieglových teorií o relativitě umělecké hodnoty jednotlivých slohových období – v posledních letech bohužel objevuje i opačné „dogma“, spatřující ideální řešení v zachování a prezentaci posledního dochovaného stavu (např. šablonové malby z počátku 20. století, zatímco starší, mnohdy torzální, ale hodnotnější vrstvy mají být pouze podrobeny detekčnímu průzkumu s následným zakrytím průzkumových sond). Oba extrémy dokládají především myšlenkovou pohodlnost. U památek, které tvoří součást souborného uměleckého celku, vzniklého v různých historických obdobích, je třeba respektovat bohatství vícevrstevnosti (obvykle se zde nabízí dvě či více možných variant řešení v závislosti na výsledcích průzkumu, přičemž každá z nich má své specifické přednosti i zápory). Nikde jinde se lépe neuplatní definice Cesara Brandiho o uznání procesu restaurování jako metodologického momentu v jeho bipolaritě historické i umělecké s individuálním posuzováním konkrétních situací na základě poznání díla ve všech jeho příslušných souvislostech.

Liturgické a kultovní souvislosti vnímají restaurátoři pouze někdy, a to spíše mladší generace. Stále přetrvává názor, získaný v průběhu výuky, snímat vše druhotné až na původní vrstvu a odstranit doplňky. Ovšem například sejmutí dochované barokní polychromie na uctívané milostné soše středověkého původu, doprovázené i odejmutím barokní korunky, znamená nevratně zničit doklady důležité historické etapy v životě díla. Ta bývá spojena s fenoménem barokního kultu, podstatně formuje duchovní obsah díla a často

bezprostředně souvisí s dalším původním vybavením prostoru, do něhož je dílo zasazeno. Odvolávat se zde na formulace z klasického Slánského díla je do jisté míry jeho nepochopení: i on totiž trval na tom, že předpokladem snímání polychromií na původní vrstvu je dostatečná míra dochování vrstvy původní. Tak tomu ale ve skutečnosti mnohdy není. Je třeba rovněž vzít v úvahu, že v některých oblastech bývaly s německou důkladností staré polychromie drasticky a téměř beze stop odstraňovány. U oltářních architektur a některých varhanních skříní jsou zase pod novější polychromií často skryty rozsáhlé a skutečně zdařilé „stylové“ doplňky z mladších období, někdy tvořící až polovinu hmotné podstaty díla, na nichž pochopitelně „původní“ polychromii není možno nalézt.

Úlohou specializovaného památkáře není pouze korigovat výtvarné doplňky a poskytovat informace významné pro proces restaurování z hlediska umělekohistorického, ikonografického, vč. dokumentačních podkladů. Naopak by se měl spolehlivě orientovat právě i v problematice technologii a užívaných konzervačních prostředků a korigovat – po případné konzultaci s laboratoří – objektivně problematické technologie, materiály či postupy. Na druhou stranu by však neměl závazné materiály předepisovat, neboť za jejich aplikaci neručí památkář, ale restaurátor. (Příkladem může být šablonovitě formulovaný záměr závěrečné celoplošné hydrofobizace od půdní vlhkosti neizolovaného exteriérového kamenosochařského či umělekořemeslného díla, přestože aktuální poznatky dokládají, že v takovémto případě byť jen částečné celoplošné snížení paropropustnosti může přispět k další degradaci restaurovaného díla.)

K problematice doplňků u památkově chráněných uměleckých děl lze říci, že v zájmu ucelenosti jsou v různé míře nutné (byť jde mnohdy o odvozeniny per analogiam, případně o čisté hypotézy) a zpravidla jsou požadovány investorem – ať již laickým, nebo z církevní sféry. Zejména u kamenosochařských a dalších plastických děl bývají mnohdy problémem i samotné výtvarné schopnosti konkrétního restaurátora: například úroveň modelace doplňků bývá v závislosti na schopnostech provádějícího restaurátora velmi nevyrovnaná. Jiným případem, opět u sochařských děl z kamene, je šablonovitě uplatňování klasického proporčního kánonu u rekonstruovaného doplňku hlavy vůči korpusu, ač v době pozdního baroka a rokoka dochází společně s objemovými deformacemi u řady soch k provedení hlavy v poněkud menším měřítku.

V oblasti restaurování uměleckých památek je naprosto devastační aktuální požadavek zákona o veřejných zakázkách, kdy vedle kvalifikace zůstává při výběrových řízeních jediným kritériem cena, zahrnující i tzv. měřitelná kritéria (doba záruky) – a to i v případě po etapách kontinuálně restaurovaných cyklů a souborů (nástěnné malby, mobiliáře). Není pak výjimkou, že na jednom cyklu se v průběhu let vystřídá několik restaurátorských kolektivů, každý s poněkud jiným přístupem a zkušenostmi... Výslovnou degradací problematiky restaurování je současně nutnost zadávání těchto prací přes tzv. elektronické tržiště – systém, který není na individuální posuzování restaurátorských prací uzpůsoben. Dalším neblahým trendem je svěřování restaurování děl mnohdy střeoevropského významu stavebním

firmám. V posledních letech začínají být problémem i závazná stanoviska k restaurování, kdy v důsledku aktuálního právního výkladu nejsou z odborných vyjádření NPÚ do těchto stanovisek přejímány požadavky na zadání práce restaurátorovi s příslušným povolením MK ČR (protože je to údajně podmínka nadbytečná, když to uvádí zákon o státní památkové péči, byť jej ovšem málokdo z laických investorů dokonale zná), stejně tak nebývají akceptovány požadavky na uskutečnění kontrolních dnů (důvodem je, že zákon neuvádí, kdo je má vlastně svolávat, a tudíž nelze in-

vestorovi ukládat další zatěžující povinnost, prý je možno, aby se odborný pracovník NPÚ dohodl přímo s restaurátorem) a závěrečných převzetí atd. Z připomínek, které NPÚ napíše do svého vyjádření, se většina do závazného stanoviska k restaurování ani nedostane. Zůstává pak otázkou, jak má NPÚ, ale i výkonný orgán státní památkové péče naplňovat zákonem formulovanou povinnost odborně metodického dohledu nad průběhem a výsledkem konkrétní akce, když v případě sporu s investorem či restaurátorem nelze její uplatňování zákonně vymoci.

Recenze knihy Pavly Machalíkové a Petra Tomáška Josef Führich (1800–1876) Z Chrastavy do Vídně

(Národní galerie v Praze, Praha 2014)

Aneta Klouzová

Monografie Josef Führich (1800–1876). Z Chrastavy do Vídně byla vydána u příležitosti stejnojmenné výstavy, která se konala od 19. června do 14. září 2014 v Oblastní galerii Liberec a od 16. října 2014 do 25. ledna 2015 je reprízována v Národní galerii v Praze. Rozsáhlá výstavní publikace je dosud největší českou psanou monografií tohoto umělce, jež si sice – jak Machalíková na začátku knihy uvádí – „neklade za cíl komplexně zdokumentovat Führichovo dílo“, ale dle mého názoru doposledku naplňuje autorčiny snahy „odpovědět na otázku, jaké místo mu příslušelo ve vývoji umění 19. století v českých zemích a v čem lze spatřovat dnes jeho význam“ (s. 19). Kniha je nedílnou součástí veskrze ambiciózního výstavního projektu, který v dosud nebyvalé míře seznamuje české obecnost s tvorbou tohoto, v rodných Čechách neprávem pozapomenutého, byť v druhé domovině – Rakousku 19. století – oceňovaného a žádaného umělce. Na výstavě prezentovaný a v katalogu zevrubně pojednaný konvolut děl také mapuje zejména Führichovu ranou tvorbu spjatou s Čechami a předcházející jeho definitivnímu odchodu do Vídně. Zapojeny ovšem byly i obrazy ze zahraničních sbírek. Projekt tak představuje v plné síle Führichovu ranou tvorbu, jež ve dvacátých letech 19. století nabyla na skutečné progresivité, a to proto, že vedle tradiční nábožensko-monumentální malby reflektovala i moderní kreslířské tendence a inspirace čerpala z mýtů a romantických literárních předloh.

Projekt tohoto charakteru je přirozeně výsledkem kolektivní práce. Vedle autorky knihy i výstavy Pavly Machalíkové je namístě zmínit spoluautora publikace Petra Tomáška a obě kurátorky výstavy, Markétu Kroupovou (Oblastní galerie Liberec) a Kateřinu Kuthanovou (Národní galerie v Praze).

Publikace vychází vzhledem k jazykové příslušnosti a životní i umělecké dráze jejího protagonisty zcela logicky v německé mutaci, přičemž část v češtině zaujímá při nápaditěm horizontálním dělení knihy doslova její horní půli. Kdo

by soudě podle tématu čekal cokoli jiného než provokativně atraktivní design knihy, bude – příjemně – překvapen. Grafické úpravy se ujal renomovaný český grafik Štěpán Malovec, který ji pojednal hravě, přitom ukázněně a čtenářsky vstřícně. Za zajímavé považuji řešení obálky knihy, po-
tažmo uchopení obrazové části titulních dvojstran jednotlivých kapitol, kde je vizuálně brilantně vystižen Führichův život a dílo jako syntéza dvou „světů“: českého a německého.

Obsáhlá kniha (368 s.) sestává z deseti kapitol, chronologicky pojednávajících jednotlivá vývojová období Führichovy tvorby. Každá je svým způsobem objevná, zejména pokud jde o zasazení jeho díla do dějin českého výtvarného umění a jejich vzájemného vlivu. V souhrnu tak vyplňují bílé místo v dějinách malířství 19. století v Čechách. Řečené samozřejmě neplatí absolutně: na Führichův význam pro formování malířství raného 19. století v Čechách upozornila Eva Petrová, tématu se v dílčích studiích vícekrát věnoval Roman Prahel i sama autorka publikace.

Úvodní kapitola má charakter hlubší teoretické sondy do kontextuálně spletité doby 19. století a sumarizuje klíčová témata kapitol následujících. Machalíková zde vystihuje status osobnosti a díla Josefa Führicha v českém umění, včetně jeho přehlížení ze strany české historie umění 20. století. Otevírá otázku hranic, zcela zásadní pro umění 19. století, stojící na geografickém, časovém i stylově formálním rozcestí, a naznačuje související proměnu recepce Führichovy tvorby v českých zemích: zatímco v mládí zaujímal vlastenecko-patriotickou pozici a v Čechách byl považován za vysoce nadaného a perspektivního umělce, jeho potomní anacionální postoj v kontextu národního obrození udal směr jeho následné vídeňské kariéry, jež se odvíjela již mimo později psané dějiny umění v českých zemích. A právě tento dluh našeho dějepisu umění vůči všestrannému a malířsky daleko spíše než ideologicky orientovanému umělci autorka svou syntézou zaplňuje. Odhaluje, že dřívější opomíjení ze

strany českých dějin umění (založené na umělcově etnickém původu) bylo nesprávné nejen z hlediska jeho vlivu na utváření koncepce naší „národní klasiky“, ale i z hlediska jeho významu pro vývoj uměleckých směrů hluboko do 19. století. Autorka Führicha nadto doceňuje a představuje jako jednoho z mála domácích umělců 19. století, který již svou ranou tvorbou získal renomé i za hranicemi vlasti, a posunul tak umělecké dění v Čechách do mezinárodních souvislostí. Jeho dlouhá umělecká kariéra, zasahující značnou část 19. století, umožňuje navíc sledovat souvislosti „moderních“ proměn, k nimž ve (středně) evropském prostoru došlo. Führichovu tvorbu, jež souvisela s romantickým hnutím a nazarenismem, pak Machalíková nahlíží s vědomím primárně ideologického formování těchto směrů raného 19. století, implikujících řadu mimouměleckých momentů – a ty zde také podrobuje analýze.

Počínaje druhou kapitolou kniha systematicky sleduje životní a uměleckou dráhu Josefa Führicha. Načrtává historii malířova rodného kraje Chrastavska, úzce spjatou s německými zeměmi, a detailně vykresluje umělecky orientované rodinné zázemí, zejména pak činnost otce Wenzela Ambrose Führicha, místního (pololidového, nikoli však neobratného) malíře-řemeslníka. Osvětluje dále kreslířské a malířské počátky mimořádného přirozeného talentu Josefa Führicha, tolik podmíněné právě prostředím

německy mluvící hluboce zbožné (katolické) komunity, citlivým vnímáním domovské krajiny a její symboliky a usměrňované školou otcovy řemeslně-malířské praxe, spojené mimo jiné se sférou náboženství a prostředkující mladému adeptu umění zejména barokizující inspirace. Führichův odchod na pražskou Akademii za podpory hraběte Clam-Galasse pak naznačuje jeho budoucí vývoj. Autenticitu výpovědi o běhu uměleckého života Machalíková napříč celou publikací podkládá citacemi z dobových pramenů (rodinná kronika sepsaná Josefovým otcem po roce 1828, Josefova autobio-

grafie z roku 1875), které oživují tok příjemně čtivého textu.

V následujících čtyřech kapitolách se Machalíková zevrubně věnuje Führichově výtvarné kariéře před jeho návštěvou Itálie. Nejprve podrobně vykresluje počátky Führichova studia na pražské kreslířské Akademii (studoval zde v letech 1819–1826), kde v souladu s probouzejícími se pokrokovými tendencemi (z velké části pod vlivem ředitele Akademie Josefa Berglera) vedle nezbytné recepce aka-



demického klasicismu záhy inklinoval k domácímu středověkému umění, k historizující národní tematice a moderním hnutím v malbě (inspirace staroněmeckými středověkými vzory, četba moderní německé literatury, cesty za uměním, objevování Albrechta Dürera včetně přímého poznávání jeho díla apod.).

V kapitole Cesty k „ultra-romance“ Machalíková nahlíží z různých úhlů pohledu proměnu Führichova díla pod vlivem silné dürerovské inspirace, a to mimo jiné v kontextu tvorby umělců nazarénského okruhu, jehož plnohodnotným

„článkem“ se Führich stal. Přesvědčivě interpretuje vyhrčené momenty kritiky stávajících institucionálních akademických poměrů v Praze a hledání a nalézání alternativ k akademickému stylu, včetně prudké reakce vzbuzujícího vystoupení romantické generace v Praze roku 1824, v němž právě Führich jakožto stoupenec staroněmeckého stylu sehrával prim. Führicha představuje jako excelentního žáka Akademie, který citlivě reagoval na posuny myšlenkových a vizuálních preferencí v evropské malbě (temná romantika, snové vidění, tajemství zjevení, pohádkovost) a který – přestože se v otázce národního umění poněkud začal vymykat narativu domácích představ o českém umění – byl jedním z nejnadanějších umělců v Čechách. Autorka v obou kapitolách zároveň bravurně osvětluje, jak Führich – v Praze dvacátých let 19. století respektovaný jako jeden z nejnadanějších vlasteneckých malířů a na druhé straně diskutovaný jako odvážný představitel romantických a moderních tendencí v malbě – dokázal své tvorbě uchovat její nezaměnitelné rysy (smysl pro zachycení atmosféry výjevu, „lidovost“ prací, bytostný zájem o fantastiku, bezbřehá imaginace apod.).

Vedle vlastní volné („ultraromantické“) tvorby se Führich do svého odjezdu do Říma přirozeně souběžně věnoval malbě náboženských obrazů, a to v intencích tradičních představ o této disciplíně. Zúročoval však všechny dosud nabyté inspirace a zkušenosti a posouval tak tuto oblast své činnosti do nových poloh. To autorka shrnuje v kapitole Náboženská malba pro (severní) Čechy. Zabývá se upevněním malířova vztahu k nazarénským kruhům, jeho obdivem ke středověkému umění (zejm. z hlediska významu fantazie), představami o významu víry a osobní zbožnosti pro obnovu umění i rezonancí osobních náboženských postojů ve Führichově inovativní náboženské malbě.

V kapitole Inspirace literaturou a ilustrace se Machalíková zaměřuje na další Führichovu devízu, totiž umění kresby. Detailně se věnuje vývoji kreseb, ilustrací a kresebných cyklů (z velké části inspirovaných současnou literaturou), časově souběžnému se zmiňovanou výtvarnickovou malířskou činností po jeho příchodu do Prahy, a představuje tak v mnohém doposud netušenou fasetu všestranného talentu. Na základě obšírné znalosti výtvarnickovy osobnosti i uměleckých dispozic autorka prokazuje, že to byl opět on, kdo tímto dobově aktuálním výtvarným projevem (ilustrační kresba, grafické cykly apod.), reflektujícím dobově aktuální „problémy“ (technika obrysové kresby, stylizace obrysové linie, uvažování o vztahu slova a obrazu apod.), zařadil umění raného 19. století v Čechách do kontextu umění evropského a sám sobě tak vlastně „otevřel“ cestu do Itálie.

Kapitolou lapidárně nazvanou „Itálie...“ autorka zevrubně přibližuje okolnosti Führichovy návštěvy dobového evropského ohniska umění – Říma (zde pobýval od ledna 1827 do července 1829) a jeho těsné vazby na tamní nazarénskou uměleckou kolonii, do jejíž různorodé činnosti (tu poznal již dříve – nazaréni měli tehdy již za sebou svou zlatou éru) se aktivně zapojil. Recepce nazarénských principů pak Führich dosáhl i další mety své tvorby – práce ve fresce. Opírajíc se o tvrzení samotného umělce i o dobové reakce na proměnu Führichova díla po jeho návratu z Říma do Prahy, dospívá Machalíková k vyhodnocení italského pobytu jako významného milníku: na základě vstřebaných pod-

nětů (včetně přímého kontaktu s díly mistrů vrcholné italské renesance) opustil Führich raně romantickou pohádkovou polohu tvorby a definitivně se uchýlil k nábožensko-vlastenecké a symbolické malbě spojené s nazarenismem.

Autorem následujících dvou kapitol je Petr Tomášek. V kapitole Přestupní stanice Praha: Josef Führich v Čechách na počátku třicátých let 19. století pokračuje v „linii“ života a díla Josefa Führicha, a to zcela v duchu kapitol předcházejících. Se stejnou lehkostí a věcným odborným přístupem líčí druhý umělcův pražský pobyt, dobu po jeho návratu z italské cesty (1829). Přibližuje rozporuplnou situaci, v níž se navrátilší se Führich v Praze ocitl: na jedné straně nejistota pravidelného příjmu, na straně druhé obdiv k jeho osobnosti a zejména dílu, vycizelovanému italským pobytem a styky s předními nazarény. Führichův pražský kroužek a jeho aktivity měly tak značný význam pro nově se utvářející status nastupující generace výtvarníků v Čechách. Na příkladu prestižní zakázky z oblasti grafiky (jedno z Führichových *magnum opus*) Tomášek obratně poukazuje na umělcovo pěstované komplexní kreslířské mistrovství. Rovněž vyhodnocuje Führichovu tvorbu náboženských obrazů z první poloviny třicátých let 19. století, reflektující umělcovy zkušenosti z Říma a dosahující nebývalých kvalit. Nenechává stranou ani ostatní umělecké aktivity z té doby: mimo jiné coby odborník na šlechtický rod Salm-Reifferscheidt obohacuje o nové poznatky, (progresivně pojatý skupinový portrét, s ovacemi přijatý kresebný cyklus představující jak po technické, tak po ideové stránce bravurní syntézu Führichových znalostí a schopností širokého rozponu) a sondou do dobového uměleckého diskurzu (provinčních) Čech podává svědectví o Führichově stále stoupající hvězdě.

Následující kapitola je již věnována uměleckému a pedagogickému působení Josefa Führicha ve Vídni. Autor detailně vykresluje – pro pochopení Führichova uměleckého vývoje i jeho významu pro formování dobového uměleckého dění v Čechách zásadní – okolnosti výtvarníkovy odcestování z Prahy do Vídně (1834), kam se jako čelní představitel dříve haněného a konečně plně doceněného nazarénského umění (revoluční alternativy k oficiálnímu akademickému klasicismu) odebral, aby se zde – ve službách „trůnu a oltáře“ – vedle církevní malby věnoval s plným nasazením a v duchu svých „zásad“ pedagogické činnosti na Akademii. I přes pozdější pokusy provinčních Čech získat svého rodáka zpět, Führich ve Vídni zakotvil natrvalo. V kontextu Führichova pokračujícího kariérního vzestupu, vytrvalé výtvarné činnosti (již částečně alespoň ve formě návrhů a předloh pro grafiky saturoval svou domovinu) až do sklonku života a na pozadí dějinných událostí Tomášek velmi prozíravě interpretuje umělcovo vrcholné a pozdní dílo. Analyzuje umělcovy zásadní závěsné obrazy z třicátých a čtyřicátých let 19. století a poznamenává, že Führichova největší síla tkví „v líbezně oduševnělých scénách, prostoupených někdy až dětsky naivní a čistou poezií“ (s. 260).

V závěrečné kapitole oba autoři dotvářejí obraz o umělcově tvůrčí a konzervativním katolictvím prodchnuté osobnosti a o jejím významu z hlediska vývoje moderní malby raného 19. století v Čechách. Věnují se podrobněji Führichovi kreslíři a grafikovi: na příkladu autorské grafiky, početně převládajících kresebných předloh pro grafiky a především gra-

fických listů vzniklých podle jeho maleb – tedy reprodukční technikou – vystihují vzrůstající popularitu umělcova díla, jež se z Vídně šířila do Čech i po jeho smrti právě prostřednictvím tohoto dobově aktuálního média. Explicitně zde také formulují zcela přirozenou kolísavost kvality Führichovy tvorby, a to v rámci distinkce jednotlivých oborů: ve stínu svěžích kreseb a poetických závěsných obrazů zůstávají mnohé umělce monumentální oltářní obrazy a fresky zhotovované často rutinně, zcela v souladu s dobovou praxí (zastoupenou u nás např. Josefem Vojtěchem Hellichem). Lze shrnout, že v době vrcholícího národního obrození „Führichovo dílo vypadlo z kontextu ‚českého‘ umění 19. století“ (s. 314) a že lpěním na obsahové stránce své tvorby umělec vlastně ztratil krok i s aktuálním vývojem malířství druhé poloviny 19. století. Právě pro oblast ideového umění 19. století – s inovativními přístupy k novým obrazovým typům a s darem pro balancování mezi zdánlivě neslučitelnými protipóly – však znamenal mnoho. V tom nelze s autory než souhlasit.

Po všech stránkách náročný projekt, jehož výstupem je vedle výstavy i předkládaný obsáhlý dvojjazyčný kata-

log, je první soubornou prezentací tvorby tohoto výjimečného a neprávem opomíjeného představitele náboženské malby 19. století u nás, který se zde ukazuje v novém světle. Předmětná monografie je vynikající syntézou jasně zvolené látky, jejíž interpretační a kontextuální rovina se ideálně doplňují. Bibliografie sestává z veškerých dostupných dobových dokumentů i z kompletní recentní a starší literatury k tématu. Přílohy knihy obsahují standardní vědecký aparát včetně seznamu děl Josefa Führicha vystavených na výročních uměleckých výstavách v Praze za jeho života. Výsledkem zevrubné rešerše a nezpochybnitelným přínosem pro dané téma jsou četné sporné „body“ Führichovy kariéry zpřesňující hypotézy obou autorů. Kniha svědčí o mimořádné vědecké akribii autorského týmu, stejně jako o jejich dlouholetém zaujetí tématem. Pokud jde o otázku recepce středověkého umění v Čechách 19. století, na níž téma knihy z velké části stojí, je Pavla Machalíková „osobou nejpovolanější“. Kniha je ve své – troufám si tvrdit – smysly dráždící, byť k tématu citlivě přístupující, grafické úpravě skvělou upomínkou na obě výstavy. Je vizuálně krásná a obsahově nanejvýš hodnotná.

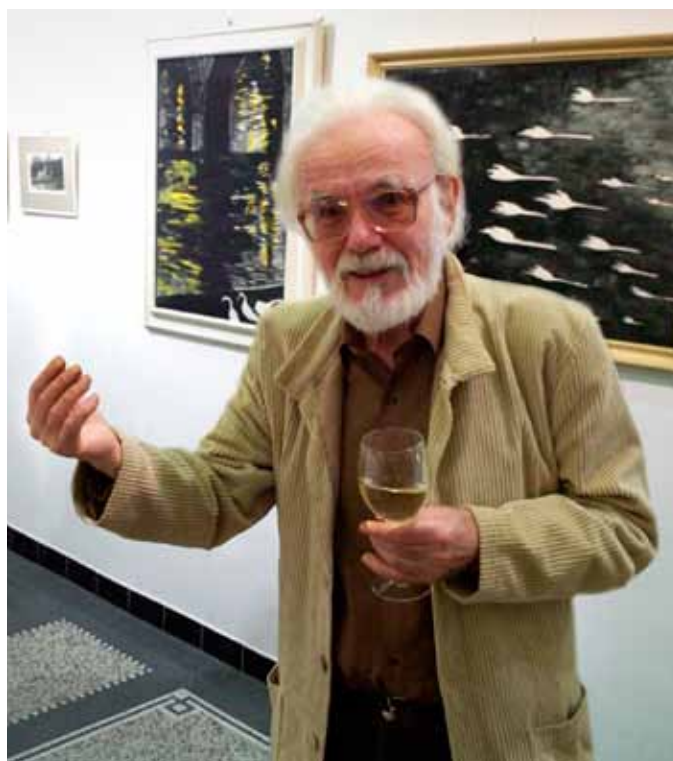
O panenkách a judaisantech item o tom, že historik umění má být chudobný a pravdu mít nemá

Rozhovor s Ivo Kořánem

Jan Klípa

Vážený pane profesore, chtěl bych se na úvod zeptat, jaká byla Vaše cesta ke studiu dějin umění?

Pane kolego, to bylo snadné. Mě toto řemeslo přitahovalo tak od čtrnácti let. Tehdy, krátce po válce, studoval můj bratr v Praze medicínu a objevil neuvěřitelný kšeft, kde kupoval knihy, které nebyly k mání – pro sebe například Freuda. Knížky pro mě posílal otcí, tehdy jsme bydleli v Chlumci nad Cidlinou. No, jako dneska si pamatuji, jak jsem přišel k otcí do kanceláře a on se usmívá a povídá: „Tak, tohle ti přišlo,“ a pro pána krále: mezi jinými knihami byla Matějčkova *Česká malba gotická*, tehdy naprosto nedostupná. Ten obrovský svátek! Já byl vpravdě jako namazaný namol, když jsem jí listoval a do dneška ji umím zpaměti. To bylo náhlé záření, vyložené sluneční záření a exploze světla, jinak se to nedá charakterizovat. V roce 1949 pak vyšel k Matějčkovým šedesátinám sborník *Cestami umění*, a díky němu, myslím, jsem se dostal na vysokou školu. Tenkrát jsme museli podávat přehled četby. A já jsem tam měl mezi jiným citovaného Baltrušaitise *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, půjčil jsem si to z univerzity. A pan profesor Květ při přijímačce povídá: „Odkud jste to vzal, tohleto?“ A já tak rozmyšlím a povídám: „Pane profesore, a nebylo to od Vás? Bylo to tuším v tom



článku, kde jste psal o reliéfu na Malostranské mostecké věži a tam jste to, myslím, uvedl.“ A to, že jsem to četl, tak to už se vůbec divil. A konto toho mě pak vzali.

Jakou jste prošel odbornou formací? Kdo byli Vaši tehdejší učitelé?

Profesora Květa jsem si považoval, samozřejmě. I když já jsem ho již zažil v padesátých letech, tedy takového utlačeneho. On měl z komunistů neustálý, velký strach. Byla to pro něj špatná doba. Já jsem studoval v letech 1952 až 1957, a to byla doba vůbec problematická. Tehdy pan docent Pešina vymyslel „laicizaci“. V podstatě to byla úlitba režimu, nijak zvlášť chytrá: pokrok že je v tom, že celé raně středověké umění lze sledovat, kterak vychází klášterů a dostává se do světského prostředí. Na tom on velmi urputně bazíroval, věnoval tomu při přednáškách celý rok, ale nemělo to solidnější filozofický fundament... Vedle Pešiny přednášel Jaromír Neumann, tehdy úplně mladý. Toho já nikdy neměl rád. Myslím, že už tehdy se projevila ta jeho, řekněme, ne dobrá vlastnost, která ho potom provázela celým životem. Ten urputný, utilitární, kariérní marxismus. Tehdy by byli všichni chtěli dělat marxistickou uměnovědu, ale nikdo se nikdy nedozvěděl, jak marxistická uměnověda vypadá. Dalším takovým „marxistou“ byl Fiala, řečený Volod'a, tuším syn malíře Fialy, ilustrátora. Nás učil Byzanc. Ale neučil ji dobře. Já bych se byl Byzanc sám rád naučil, ale darmo mluvit. Skutečný marxista, to byl kdysi Pavel Kropáček, a kdo ví, kam by se zdejší dějiny umění dopracovaly, kdyby ho Němci neutratili. Toho byla věčná škoda.

Na historii jsem měl pana profesora Polišenského. Chytrý jak ta opice, všechny jazyky znal. Do dneška si vzpomínám, jednou v prosemináři – já jsem netušil, že je třeba si pamatovat předchozí přednášky, to u nás na kunsthistorii nebylo – najednou: „Kořáne, co jsou to urbáře?“ No, já tak chvíli koukám a povídám: „Urbáře, urbáře, urbs – město... městské knihy, pane docente.“ „Ještě že mám dobré nervy, kdybyste byl u docenta Grause, tak ten omdlí.“ S Polišenským jsme potom ještě dlouho byli v hezkých kontaktech. No a na antické dějiny jsme měli Frela. Zase: absolutně chytrý chlap, tehdy docela mladý... a celá jeho další kariéra se vyznačovala naprostou bezcharakterností. Ale ten nás opravdu naučil. Například jaký je rozdíl mezi klasickým Řeckem a helénismem, že se to prostě pozná na těch figurách. Rád na něj vzpomínám, vzdor všemu. Tak, to by byla ta léta školní.

Co ovlivnilo Vaše budoucí nasměrování, to, že jste se začal věnovat hlavně – jestli mě neopravíte – umění baroku ve východních Čechách a umění 14. století?

To je snadné a je to dáno fakty. Když jsem nastoupil do Ústavu dějin umění, tak tam byla pevně ustanovená skupina těch, kteří se zabývali gotikou. A sice Karel Stejskal, Josef Krása, Vlasta Dvořáková a Jan Krofta. Karel Stejskal byl takový bouřlivý komunista. Osobně, myslím, moc hodný člověk, v osmašedesátém se těžce provinil (tuším, že snad roztrhal stranickou legitimaci) a byl sesazen z pozice vědeckého na odborného pracovníka. Pepíka Krásů jeden starý pan profesor charakterizoval jako „presidiální typ“. Předurčený za šéfa nějaké velké instituce. Jan Krofta, ten byl mezi nimi aristokrat. Syn Kamila Krofty, prvorepublikového

ministra zahraničí, sám komunista již předválečný (pan ministr prý říkal: „Já nevím, co na tom ten chlapec vidí? Přece je tady v Plzni ten právovarečný dům [Kroftové pocházeli z Plzně, Janův děd Josef byl plzeňským starostou], tak co na těch komunistech probůh má?“), manžel Lídy Špačkové, třetí životní družky S. K. Neumanna, básníka. Jisto jest, že se odíval vysloveně nuzně a jisto též jest, že po nástupu na místo šéfa Národní galerie nedával vědeckým pracovníkům příspěvky – asi 300 Kčs, které jim náležely za CSc. Že prý kunsthistorik má být chudobný, a ne rozhazovat peníze.

Oddělení středověku bylo tedy plně obsazené a já jsem jim nechtěl ujídat chleba...

Začínal jste tedy na tématech barokních.

Když jsem přišel do Ústavu, tak se rozbíhal velký úkol – soupis uměleckých památek. Do této skupiny mě vytáhl Viktor Kotrba, ten tomu vládnul, a já mu to dodnes nezapomněl. Bylo to od něj moc laskavé. Pracovalo se podle okresů a já dostal na starost velkou část okresů královéhradeckého kraje včetně Hradce Králové. A tehdy mě začaly napadat otázky po souvislostech gotického a barokního umění, zda spolu nějak vnitřně nesouvisí jejich dynamismus. A také jak souvisí dramatismus barokní epochy s dramatismem soudobého výtvarného umění?

K tomu se volně váže jedna moje práce, na kterou vůbec nejraději vzpomínám. Asi týden jsem strávil v královéhradeckém konzistorním archivu. To byl archiv do té doby pevně zapečetěný. Jenže za mých časů, na počátku šedesátých let, panovalo v Hradci biskupské interregnum. A tím pádem vstup do archivu nikdo nestřežil (tak jak to například v předcházejícím období činil biskup Doubrava), a já tak byl prvním světským badatelem, který se tam dostal. Nikdy jsem si tak neužil jako tam. Byl jsem tam zavřený, všechno v balících, málo popsané, prachu po kolena... – a tam jsem našel údaje o opočenské rebelii: To v roce 1732 najednou poddaní odněkud z Černilova od Hradce Králové, zasílají vrchnosti Colloredovi manifest: „Milostivý pane hrabě, tak my bychom potřebovali svobodu náboženství a vzali bychom si kostel tady v Jeníkovcích.“ Tři roky po svatořečení sv. Jana Nepomuckého! No, abych to vzal stručně: povolali na ně tři kompanie vojáků, ti „bili, až maso lítalo a košile se třepila,“ takhle doslova to tam je. Tedy najednou se v tom údobí temna (v jistém smyslu to skutečně temno bylo) doslova rozzáří takováhle rebelie. Co to je, já nevím. Tu práci mám do dneška rád, takřka nejraději, protože je svým způsobem povedená, slušně udělaná i myslím slušně citovaná.

A druhý materiál, na který jsem v archivu natrefil, to byla sekta judaisantů v Novém Bydžově. Kolem 1750 začali lidé chodit k jednomu vrchnostenskému šafáři s tím, že ta křesťanská víra není k ničemu. Samozřejmě že ti vrchnostenští úředníci, správci, šafáři, hajní, byli ještě otřesení opočen-skou rebelií, která tak spektakulárně škaredě skončila, a po ani ne dvaceti letech najednou v Novém Bydžově doslova vybuchne sekta křesťanů, kteří se chtějí hlásit k židovství. Nebylo tehdy opovrženějších lidí než Židů! Tedy zase taková jasná jiskra, která se samozřejmě nerozhořela, tresty zase strašné. Tady šlo o pár desítek, nejvýš stovek lidí.

Tato dobová dramata mě přivedla k názoru, že je třeba psát dějiny umění jakožto dějiny společnosti či lidstva.

Prostřednictvím umění lze poznat, co se ve společnosti děje. V umění se sice píše o panáčcích, ale nikoliv o tom, co je za tím. Ale za tím jsou přeci ty kardinální ctnosti – láska, víra, touha, to prozařuje skrze umění. Skrze umění, které není jedno konkrétní umělecké dílo, je to dění, jehož prostřednictvím se člověk i celá společnost uskutečňují. Dění společenské a dění umělecké spolu navzájem souvisí, jedno bez druhého nejde. Odpusťte ta vzletná slova, neužívám jich rád, ale neumím to jinak povědět.

A Váš druhý stěžejní zájem, české umění 14. století?

No, dělal jsem tedy barok, protože mi z té soupisové práce vyplynula jména, osobnosti, soubory děl a podobně... ale potajmu jsem přeci jenom stále toužil po panenkách. Nicméně připadal jsem si takového vznešeného tématu nehoden, ostatně dodnes si připadám nehoden panenek, opravdu.

Ale přátelil jsem se tehdy se Zbygniewem Jakubowským, řeholníkem v klášteře Božího Těla na Kazimierzi v Krakově. A tam oni mají, jak víte, panenku, kterou publikovali již Myslivec s Matějčkem. A tu jsem dostal do rukou. Protože bylo zřejmé, že je přemalovaná, tak jsme se rozhodli vzít ji na rentgen. K tomu se váže hezká historka: jak jsme jí totiž u restaurátorky sundávali tu stříbrnou zlacenou řízu, tak jak jsme byli pitomí, tak jsme to táhli přes ty trny, na kterých byla, respektive je, spousta drahokamů. Ty se samozřejmě rozletěly po celé pracovně a restaurátorka je sbírala smetáčkem na lopatku. Podstatné ale je, že panence se vrátilo stáří, protože pod tou přemalbou, nepochybně krakovskou po 1420 (tu zaplať Pánbůh nikdo nesundá), jsme uviděli původní českou malbu, kterou jsem, a to se pochvám, správně datoval do sedmdesátých let 14. století. No, a tehdy povídá Zbyšek, že to musíme napsat. A takhle počaly panenky, v roce 1976. A pak už to jaksi běželo samo, jednotlivé mariánské typy, rozlišení těch dvou typů základních a hledání jejich geneze a prototypu, té Ur- podoby. Zkoušel jsem, co dá to sledování jednotlivých typů do minulosti – a nakonec nedalo, potvora. Ten Ur- jsem nenašel. Takže panenky vlastně dodnes nejsou udělané, tu genezi nemají.

Váš vřelý vztah k Polsku tedy také původně souvisí s tématem českých gotických madon?

Bylo to trochu jinak... to bylo snadné: Polsko byla jediná země, kam se dalo jezdit a jaksi odborně fruktifikovat. NDR byla také dobrá, na Západě jsem byl dvakrát na měsíc ve Frankreihu. Jezdilo se na takové školení do Poitiers. Polsko nicméně opravdu otevíralo pohledy pro nás, jakožto malou zemi, nezvyklé. Například ten křížácký sever...

Já tam ale začal jezdit skrze kapli Božího Těla, co stávala na Karlově náměstí, zbořená a plán není a není. Tak jsem si říkal: Boží Tělo, to by o něm měli něco vědět v Krakově – a tím jsem se dostal k Bożeciolkům, jak tam říkají řeholním kanovníkům sv. Augustina. A tam jsem se tedy spřátelil se Zbyškem Jakubowským. Seznámil jsem se také s páterem Hrilkem, to byl už starší řeholník, který tehdy potřeboval zde v Praze najít nějaké doklady ke svatořečení Stanisława Kazimierczyka. Povídám mu: „Ctihodnosti, to v Praze věru nebude.“ Ale on stejně přijel a tady u nás bydl

lel. Skrz to se pak dcera nedostala na univerzitu, si myslím. Protože oni tady vedle v pokoji sloužili mši, ještě s jedním knězem – a nezatáhli si záclony. Takže pak všichni odnaproti psali udání, počítám.

Eva Kořánová: Oni jsou tedy hrozně společenští, Poláci, a každý má příbuzné a všechny je sem posílali. Jednou jsme s Ivm počítali, kolik Poláků u nás bydlelo a došli jsme k číslu 54.

IK: Zbyšek Jakubowský pak učil v Čenstochové na Vysoké škole pedagogické a přitáhl si mě tam na katedru. A nakonec jsem ještě asi necelý rok přednášel ve Vratislavi.

V Čechách jste nikdy pedagogicky nepůsobil, ani v devadesátých letech?

Ne, tady mě nevzali. Já jsem nebyl v partaji ani jsem nebyl katolík. To máte těžké...

Kdybich se ještě vrátil k Ústavu dějin umění, Vy jste v této instituci (ať už se jmenovala jakkoli) strávil téměř celý svůj profesní život. Mohl bych se Vás jako pamětníka zeptat, jak se Ústav vyrovnával s normalizačními podmínkami, ideologickými úkoly, cenzurou a podobně?

Budu o tom, pane kolego, mluvit zlehčivě, protože mě se to asi tak nedotklo, ale vím, že někteří to prožívali do slova úkorně. Symbolem této doby byl tehdejší ředitel Šáva Šabouk. A cenzura vypadala asi takto: Měl jsem tehdy v tisku stať o barokním umění v Hradci Králové, a tam byla pasáž o Brandlově obrazu Madony. Najednou si mě Šabouk povolal a vece: „Musím Vám dát vodku..., protože Vy píšete...“ – a tedka nevím přesně, ale tak docela pěkně to povídal – zkrátka „blbě a ne v duchu, v jakém se má psát“. Já povídám: „Pane řediteli, to aby ty vodky byly aspoň dvě.“ A on se mě pak jakoby pokoušel vést k dobrému, proč že má ta Madona modrý plášť a červený roucho, a tak. Takže jsem hned viděl, že sám dohromady neví nic, a tak jsem to s ním vyjednal, při těch dvou vodkách – jeden každý z nás... Ale jisto jest, že úplně rozbourali oddělení zabývající se 19. stoletím, ti chytří museli odejít: Eva Petrová, Luděk Novák. Na oddělení středověku Pepík Krása pokryl Karla Stejskala, že ho nevyhodili vůbec a jenom – jak jsem již vzpomenu – ho přesadili do odborných, což bylo samozřejmě citelné i finančně. Na okraj: kolega Zdeněk Horský, historik astronomie, ten vždy, když mě potkal, tak hlásil: „Víš, na kolik mě přišel do dneška obrodný proces?“ On to měl spočítané, o kolik méně peněz bral po prověrkách...

Takže mohu-li soudit podle sebe, tak ten útlak byl mírumilovný. Když někoho museli vyhodit, tak to se pak moc zasloužil Kotalík, on je přebíral do Národní galerie – to byl třeba případ Honzy Kříže. Ale ti postižení – Věra Naňková, Eva Petrová... – ti by to jistě viděli jinak.

Za Jiřího Dvorského se předpokládám poměry dále spíš uvolňovaly?

Za Dvorského již panovaly poměry velmi benevolentní. On Šabouk přestal direktorovat, protože se provinil – ale to byl exemplární případ nedostatečného vzdělání. On tehdy k někomu přišel, vlezl do knihovny, otevřel Halase a sepsal traktát, jaký že je Halas veliký básník. Jenže tehdy ještě pa-

noval Ladislav Štoll, který ve svém direktivním referátu z padesátých let *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* Halase tvrdě odsoudil, že je to poezie zmaru a nevím čeho ještě škodlivého. A vyzdvihl proti tomu S. K. Neumanna. A to Šabouk asi nevěděl. No, a Štoll si přečetl, co Šabouk napsal, strašně se rozčlil a okamžitě nechal Šabouka sesadit.

Za Dvorského už to bylo jinak. On byl benevolentní a za jeho podpory mohl vyjít ve Vyšehradu i ten Rakův a Kučerův Balbín /*Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, 1983/. Josef Haubelt, historik z univerzity – on byl chudák estébák a byl za to potom moc hanobený, za to své estébáctví –, tak ten napsal na toho Balbína do ČČH takový krátký leč vražedný referát – Dvorský to už tenkrát nicméně přežil bez nehody.

Výše jste okrajově zmínil ožehavou otázku restaurátorských zásahů na dílech staršího umění. S dovolením bych se Vás zeptal – a souvisí to také s tématem tohoto čísla *Bulletinu UHS* – na Váš pohled na problematiku autenticity a historicity děl staršího umění (nejmē kultovních) ve vztahu k procesu restaurování.

Celý život, a není to žádným tajemstvím, vedu s restaurátory boj – protože zkušenosti mám opravdu i ty nejhorší (neplatí to absolutně, samozřejmě). Přesvědčení, že lze restaurátorským procesem dojít ad integrum, je po mém soudu s prominutím naprostá blbost. Jiná věc je, když je restaurátora zapotřebí, aby zachránil něco, co se už takřikající sype. Ale servat polychromii, i když je těch polychromií šest, a jít až na dřevo, to je opravdu surovost. V Národní galerii je například vystavená sv. Dobrotivá, úplně skrzna-skrz vykuchaná. Co je to za výmysl, vždyť takto nikdy nevypadala! Já ji ještě pamatuji s relikvií i s polychromií – tak jsem ji viděl ve Sv. Dobrotivé v klášteře a takto do galerie i přišla.

Lze zde zvažovat otázku kvality? Když je středověké dílo opatřeno, a to je poměrně typický případ, kostelní polychromií, které se hezky říkalo „znešvařující“...

I tam bych byl moc moc opatrný. Alespoň dokud nebude možné jednotlivé polychromie zachovat. Zvláště u výjimečných věcí by bylo možno udělat několik kopií, na něž by se přenesly jednotlivé vrstvy polychromie, klidně pět, šest, a nic by se nestalo. Ale ničit jednu vrstvu za druhou až na dřevo, to rozhodně ne. Smutným případem byly například sochy u voršilek. Ty měly krásnou Barvitiovu polychromii z 19. století. Seděli to všechno a dnes je to bílé – naprosto zbytečně. Zlatým pravidlem restaurátora by mělo být ono lékařské: non nocere! – neškodit!

Kdybychom se ještě vrátili k počátkům odborné kariéry, Vaším prvním zaměstnavatelem bylo Národní muzeum...

Ano, než jsem přišel do ústavu, tak jsem pracoval necelý rok u paní doktorky Drobné – fantastická ženská, chytrá a ostrá jako meč. Bylo to v roce 1958 a připravovala se tenkrát výstava *Jiří z Poděbrad a jeho doba*. Dělal to historické oddělení Národního muzea a já jsem na tom spolupracoval. Z toho také vyrostla moje studie o podobiznách českých králů. Drobná říkala: „lvo, napište,“ tak jsem napsal. Nechala mi volnou ruku.

To byla svým zacílením – na kryptoportréty v pokročilém 15. století – na svoji dobu studie dosti ojedinělá.

Ne docela, tehdy už se s tím začínalo. Zpětně nicméně soudím, že zatímco toho Ladislava jsem trefil, ten Jiřík ovšem trefený není. To jsem zhřešil. On se toho tenkrát chopil pan profesor Urbánek, protože by byl moc rád, kdyby se našla podoba Jiříka z Poděbrad, ale nemyslím si, že by to byla pravda.

V poslední době lze v odborných textech narazit častěji na jev, že se kryptoportréty – více či méně pravděpodobné, nicméně téměř vždy hypotetické – stávají de facto hlavním datačním argumentem. Jak je pro Vás taková argumentace přesvědčivá?

Zde bych byl moc opatrný. Vymyslet a odůvodnit lze koneckonců leccos. Jsou historici umění (a historiček se to týká rovnou měrou), kteří s uměním zacházejí jako pruský feldvébl s vojáky: „Zastrčte to břicho, stůjte rovně a chci vidět tu řadu!“ Ale tak to není. Umění nejde v řadě, není ve svém vývoji spořádané. Zdá se, že vždycky doběhne – věru, že nemusím mít pravdu – takového neuvěřitelného, nadlidského vrcholu (vezměte si El Greca, tam jenom vztáhnout ruku, tak už jste v nebi), ale pak už neběží pěkně dál, nýbrž zlomí se. To je teze, kterou bych držel za správnou. Že dochází čas od času v dějinách každé společnosti, v dějinách národů k takovému hroznému prnutí, které vyvolá i umělecký výbuch, ale pak následuje revoluce, která pro jistotu to velké umění zničí – a to, co přijde potom, už není k ničemu. To je případ naší gotiky a potom časů husitských a zejména pohusitských. Naše pozdní gotika u mě nestojí za fajfku tabáku. Ale platí to pro velkou část epoch. Platí to pro Rus, například pro celých sto let ruské literatury od Puškina ke Gorkému. A najednou se to po té revoluci sesype a nic. Respektive něco úplně jiného, ale dál to nejde.

Pozorujete v současné umělecko-historické medievistice nějaký rys, který by Vás zaujal či provokoval?

Ano, ale to povím obecně, není to specifikum dnešní doby: Pokládám za hrubou chybu, že mládí – pod dojmem, že si potřebuje vysloužit ostruhy – koná objevy nikdy nevidané, byť by byly jen velmi hrubě a nedostatečně podloženy fakty. Takřka vesměs ovšem tyto objevy vyplývají z malé gramotnosti, z malé vzdělanosti. Tohleto vytýkám. A zároveň jsem si vědom toho, že jsme se toho dopouštěli všichni. A zejména v těch letech padesátých bylo, a stále tomu tak je, jaksi charakteristické pro mladou generaci, že potřebuje zavrhnout to staré a sama vynalézt, jak je to jedině správně. A kdo mocí mermo nějakou svoji jedinou pravou teorii potřebuje, tak si ji vydupe. Ale takhle snadné to není. Jsou jistě věci, které člověk i sám zkouší, ale nakonec vidí, že zažil příliš mnoho těch, kteří vylašovali, že mají pravdu. Dnes vím, že tak to není – historik umění je od toho, aby pravdu neměl, musí si vždycky znovu rozbít hubu a vždycky znovu zjistit, že (a proč) si ji rozbil. No a zkoušet, jestli by to nebylo uchopitelné nějak jinak. Takže tam můžete uvést: „Celý život si nešikovně rozbíjel hubu a zjišťoval, že se s tím nakonec nedá nic dělat.“ **To je myslím hezká a zejména pro „mládí“ poučná tečka. Děkuji mnohokrát za rozhovor.**

Circulation as a Factor of Cultural Aggregation. Relics, Ideas and Cities in the Middle Ages

Od 7. do 11. května se v Telči konala mezinárodní konference *Circulation as a Factor of Cultural Aggregation. Relics, Ideas and Cities in the Middle Ages*. Toto vědecké setkání, organizované třemi institucemi (Seminářem dějin umění FF MU, Section d'histoire de l'art Univerzity v Lausanne a Ústavem dějin umění AV ČR) a stejným počtem badatelů (Serenou Romano, Klárou Benešovou a autorem těchto řádek, Ivanem Foletti, s hodnotnou spoluprací Zuzany Frantové a Alžběty Ž. Filipové) shromáždilo v tomto malém moravském městě vědce devíti národností.

Výchozím bodem této kolektivní reflexe bylo uvažování o středověku jako o době pohybu. Vzhledem k uplynulým desetiletím, ve kterých bylo mnohé napsáno a řečeno ohledně přesunů dílen, umělců a vzorů, zde bylo cílem organizátorů zaměřit se na jiný aspekt středověké dynamiky, totiž na výměnu sakrálních předmětů a idejí.

Kromě těchto dvou kategorií byla přidána ještě třetí: cirkulace svatých míst. V tomto procesu je přenášena idea svatého města v jeho první, zcela imaginární etapě. Poté ale dostává zcela konkrétní a materiální rozměr a svaté místo se stává „produktem“. Použité přístupy tak spojují různé etapy zkoumané na této konferenci: jedná se nejprve o cirkulaci architektonických modelů, které mají za úkol realizovat viditelnou podobu nového svatého místa. Z výchozího bodu mohou tedy putovat relikvie velmi různých typů, které posvěcují a autentizují transfer přeneseného místa. Migrace místa se odehrává skrze cirkulaci jeho ideje, skutečné či imaginární, která se konkretizuje ve výstavbě místa nového, a to díky posvátným předmětům, například relikviím, uchovává hlubokou identitu původního místa.

Ke stále ještě rozšířené percepci statického středověku se tak staví do protikladu prostor pro výměnu, kde se základním paradigmatem stává pohyb.

Pro zdůraznění historiografického rozměru koncepce středověku jako místa nehybnosti, ale také aby bylo poukázáno, nakolik může být pohyb zároveň výsledkem stejné historiografické konstrukce, byla konference otevřena přednáškou Xaviera Barrala y Altet, emeritního profesora na Univerzitě de Rennes a aktuálně hostujícího profesora na Università di Ca'Foscari v Benátkách. Barral ve svém příspěvku zkoumal způsob, jakým je středověký objekt – zde konkrétně velmi známá tapisérie z Bayeux – tvořen právě plodnou kulturní výměnou mezi Britskými ostrovy a kontinentální Normandií. Ve svých závěrech Barral také naznačil, jak se podobný předmět, možná ten nejstudovanější z celého středověku, může stát „francouzským“, či „anglickým“ podle historického kontextu, ve kterém je studován. Kromě pohybu idejí, osob a obrazů, o němž tato výšivka svědčí, se i její vlastní historiografie stává modelem virtuální cirkulace objektu na základě národnostních kritérií.

Po této mistrné přednášce pokračovala konference příspěvkem věnovaným cirkulaci „míst“. První se ujal slova Alessandro Taddei, hostující profesor na univerzitě v Ravenně. Prezentoval příklad Konstantinopole, kde se v prvních křesťanských stoletích značně rozvinul kult uzdravujících světců Kosmy a Damiána. Taddei dokázal, jak z města na Bosporu migrují nejen jméno a symbol, ale možná také forma Kosmidionu do dalších velkých měst Středomoří pozdní antiky a raného

středověku – obzvláště do Říma, Ravenny a Neapole. Je to tedy řecká kultura, která je základem pohybů idejí, obrazů a funkcí napříč středomořskou Evropou. Tento příspěvek byl následován přednáškou autora těchto řádek, Ivana Folettiho. Jeho záměrem bylo zamyslet se nad stavbou a dekorací palácové kaple Germigny-des-Prés. Centrální tezí byla úvaha nad soukromou objednávkou Teodulfa, biskupa orleánského, která odpovídá přesnému racionálnímu konceptu. Tato kaple, dnes ztracená uprostřed francouzského venkova, měla, dle názoru přednášejícího, reflektovat prestižní konstantinopolské, karolinské a snad i jeruzalémské modely. Obraz v apsidě, zachycující prázdnou archu, by mohl být považován za důkaz promyšlené konstrukce: odkazuje pravděpodobně k pojmu prázdného Kristova „hrobu“. Celá budova by pak mohla být interpretována jako jedno z konceptuálních přenesení Svatých hrobů konce 8. a počátku 9. století, a to napříč křesťanským světem. První část konference byla zakončena příspěvkem Kláry Benešové, vedoucí středověké sekce Ústavu dějin umění AV ČR, který byl věnován mentální replice hory Sion v Praze, dnešnímu klášteru na Strahově. Navržený biskupem Zdíkem, měl být tento klášter s velkou pravděpodobností znovuvyvořením duchovního centra, ale i zhmotněním osobní jeruzalémské zkušenosti biskupa.

Druhá část konference byla věnována pohybu relikvií, pravděpodobně nejvíce mobilním a mnohotvárným předmětům celého středověku. Toto téma zpracovali ve svých příspěvcích Alžběta Filipová (Univerzita de Lausanne – Masarykova univerzita), María Jesús Fuente (Universidad Carlos III de Madrid), Georg Geml (The Katholieke Universiteit Leuven), Vinni Lucherini (Università degli studi di Napoli Federico II), Dragoş Gh. Năstăsioiu (Central European University Budapest) a Denise Zaru (Univerzita de Lausanne). Tyto různé výstupy představily case-studies v různých kontextech: milánském, ligurijském, francouzském, lombardském a středoevropském. Dokazují, jak se pohyb relikvií může stát kulturním vektorem, skrze něj migrují obrazy a myšlenky z jednoho místa do jiného. Zároveň také reflektují rozdělení a pohyb svatého těla jako aktéra v konstrukci politického prostoru. Nebo poukazují na to, jak se relikvie a jejich kult mohou přemísťovat pouze ve figurativním diskurzu, a obraz tak potvrzuje přítomnost nepřítomného předmětu a přispívá k pouhé virtuální cirkulaci. Nakonec také prokazují, že v některých případech může jen samotný obraz relikvie přejmout její funkci. Tak vzniká paradoxní příklad, ve kterém rozšiřování obrazu přispívá k rozšiřování kultu nepřítomné relikvie.

Třetí část konference byla věnována skutečně i imaginární cirkulaci rukopisů a jejich modelů. V této sekci se slova chopila Kateřina Kubínová ze středověké sekce ÚDU AVČR. Ve svém příspěvku se zabývala pohybem karolinského manuskriptu Cim 2, který se do Prahy dostal jako znak společenství a obecně politických vztahů. Francesco Lovino z Università degli studi di Padova se ze zcela nového úhlu pohledu zabýval normanskou Sicílií, kde se mísily kultury a vizuální zkušenosti, jak můžeme vidět právě na produkci rukopisů. Julia Exarchos z univerzity v Gentu se pozastavila nad biskupskými manuskripty a poukázala na fakt, že cirkulace liturgických rukopisů koresponduje s rozšiřováním liturgické kultury,

skutečné i myšlenkové. Na závěr této části vystoupila Ilaria Molteni z univerzity v Lausanne s příspěvkem, ve kterém načrtla trasy hojně putující literatury a ilustrace rytířských románů v Lombardii.

Konzistentní skupina příspěvků, jež tvořily poslední sekci konference, byla věnována příkladům cirkulace předmětů, idejí a obrazů. Valentine Giesser (Université de Lausanne) se zamýšlela nad přítomností vyobrazení dalmatských papežů a mučedníků v kapli San Venanzio v Lateránském baptisteriu v Římě. Clario di Fabio (Università degli studi di Genova) zase příchodem rozmanitých relikviářů do Janova v průběhu středověku. Michele Bacci (Université de Fribourg) předložil ve své mistrné přednášce reflexi na téma Kréty v době benátské nadvlády a ukázal, jak typicky západní ideje – jako například Kristův monogram Bernardina ze Sieny – mohou být včleněny do ortodoxní výrazovosti a praxe. Manlio Mezzacasa (Università degli studi di Padova) přemýšlel nad pohybem zlatníků a jejich prací v oblasti Jaderského moře. Alexandra Dodson (Duke University) věnovala svůj příspěvek cirkulaci obrazů v prostředí karmelitánů v Itálii. Nakonec příspěvek Moniky Brenišínové (Univerzita Karlova) umožnil konferenci překonat Atlantik a pozastavit se nad atrii františkánských kostelů v Novém světě. Jako opravdové liminární zóny byly tyto prostory zamýšleny a stavěny jako místa iniciace a setkání mezi původním obyvatelstvem, náboženstvím a kulturou nově příchozích obyvatel.

Konference v Telči nabídla velmi zajímavé paradigma pohybu jako jednoho z faktorů identity evropského a středomořského prostoru ve středověku. Jednotlivé příspěvky mimo jiné

umožnily si uvědomit, nakolik byl takový pohyb charakteristický nejen pro hmatatelnou či konceptuální realitu, ale také pro realitu, kterou bychom skrze chtěný anachronismus mohli definovat jako virtuální. Jedná se o svět, kde Řím či Jeruzalém mohou „cestovat“ napříč časem a prostorem a měnit tak svou vlastní percepci i kulturu a tradice místa, do kterých se transponují.

Sborník konference byl publikován na konci září v prvním tematickém čísle nového periodika *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. Seminarium Kondakovianum Series Nova*, které je vydáváno ve spolupráci institucí organizujících tuto konferenci. Tento svazek je distribuován a prodáván významným nakladatelstvím na poli vědeckých publikací zabývajících se pozdní antikou a středověkem: Brepols Publishers.

V neposlední řadě je nutné upozornit na důležitý prvek konference: účast dvanácti stipendistů z řad studentů univerzit v Lausanne a v Brně, kteří byli aktivními posluchači po celou dobu trvání konference. Skrze setkání s některými z největších evropských specialistů měli možnost zažít nejen prostředí mezinárodní vědecké konference, ale také se osobně setkat s důležitými badateli oboru, který studují. Jedná se o praxi osvědčenou například při týdnech studia raného středověku ve Spoletu, která nesla velmi dobré plody i v případě konference v Telči.

Na závěr by autor těchto řádek rád vyjádřil naději v budoucnost tradice, která by z Telče mohla vybudovat důležité místo mediévistických setkání, snad započatých právě touto konferencí.

Ivan Foletti

Mezinárodní konference Making Room for Order. Court Ordinances as a Source for Understanding Space at Early Modern Princely Residences

Ve dnech 2.–3. října 2014 se ve švédském Kalmaru uskutečnilo předposlední z odborných setkání v rámci pětiletého projektu PALATIUM (<http://www.courtresidences.eu>) financovaného European Science Foundation, jehož pořadatelem byla kalmarská Linné Universitetet. Tématem mezinárodní konference konající se přímo v prostorách kalmarského hradu – jednoho z nejvýznamnějších švédských královských sídel 16. století – byly dvorské instrukce a jejich souvislost s utvářením a využíváním prostor raně novověkých rezidencí. V rámci dvoudenního programu zazněla řada příspěvků konfrontujících jednotlivé instrukce s konkrétními panovnickými sídly. Dílčí studie se zaměřovaly (v období od druhé poloviny 15. do konce 17. století) na příklady z Uher, Čech a Moravy, Anglie, Holandska, Španělska, Portugalska, Itálie a Švédska.

V úvodním příspěvku shrnul Mark Hengerer (Ludwig-Maximilians Universität München) dobový i současný diskurz na téma prostorového uspořádání a funkce klíčových partií panovnických rezidencí z pozice historika a badatele raně-novověkých mentalit. Krista DeJonge (University of Leuven), jež se zabývala uspořádáním bruselského paláce Coudenberg a Prinsenhofu v Bruggách, mj. vyslovila provokativní tezi postihující do značné míry „mytický“ charakter tzv. „burgundského ceremonielu“. Orsolya Rétheleyi (Eötvös Loránd University, Budapest) se věnovala pozoruhodnému dobovému popisu habsbursko-jagellonských jednání z roku 1523, William Hepburn (University of Glasgow) pak personálu skotského krále Jamese IV. Ale-

xander Dencher (Université Paris I) analyzoval dispozice oranžských rezidencí v 17. století, Brian Weisser (Metropolitan State University of Denver) potom dvorské instrukce anglického krále Karla II. José Eloy Hortal Muñoz (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid) se soustředil na proměny dvorských instrukcí španělských Habsburků v 16. a první polovině 17. století, Fabian Persson (Linnaeus University) na švédské královské instrukce z téže doby. Nuno Senos (CHAM, Universidade Nova de Lisboa) konfrontoval instrukce s dispozicí vévodského paláce rodu Braganza, Martin Krummholz (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.) analyzoval dispoziční skladbu několika liechtensteinských knížecích rezidencí, Bart van Eekelen (Utrecht University) pak Markenzienhof v Bergenu a Cátia Teles e Marquez (IHA, Universidade Nova de Lisboa) arcibiskupský palác v Évoře. Marina Porri (Università di Firenze, Pisa e Siena) a Panagiotis Doudesis (National Technical University of Athens) se zabývali anglickými královskými instrukcemi a tamním rezidenčním ceremonielem v 17. století. Široký geografický i chronologický záběr přednesených příspěvků, jakož i spektrum rozmanitých metodologických přístupů k dvorským instrukcím jako archivnímu prameni a východisku dalšího badatelského postupu stvrdily význam (dvorských) instrukcí nejen coby nezastupitelného zdroje poznání dobových mentalit a konkrétního ceremonielu, ale též jako pomůcky umožňující rekonstruovat podobu dané, fyzicky často již neexistující rezidence.

Martin Krummholz

The Discovery of Central-Plan Forms. Architecture in France and the Czech Lands between 1500 and 1800

Ve dnech 16.–18. dubna se v Praze pod záštitou francouzského velvyslanectví uskutečnila česko-francouzská konference The Discovery of Central-Plan Forms. Architecture in France and the Czech Lands between 1500 and 1800, jejímiž spoluorganizátory byly pařížská l'École pratique des hautes études – Sorbonne, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., a Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

Třídenní program zahájilo v podvečer 16. dubna společné setkání v prostorách Francouzského velvyslanectví na Malé Straně, během něhož byl prezentován jak připravovaný česko-francouzský projekt, tak i několik klíčových výzkumných programů Ústavu dějin umění AV ČR. Ve čtvrtek 17. dubna navazovala vlastní konference v Akademickém konferenčním centru v Husově ulici. Po úvodním slovu Sabine Frommel, která se věnovala italským centrálním stavbám 16. století, následovala sekce prezentující badatelské výstupy mladých francouzských doktorandů. Micheal Simonsen hovořil o tendencích k centralizaci v dispozici renesančních loveckých revírů a obor, jež mají východiska v rozvoji dobové vědy a projevují se hvězdicovitými schémata lesních průseků. Raphaël

Tassin pak analyzoval projekt lotrinského loveckého zámku La Malgrange Germaina Boffranda a jeho typologická východiska. Agnieszka Wiatrzyk se věnovala kresebným návrhům architekta Giovanniho Antonia Dosia a recepci půdorysu římského Pantheonu, Simone Sirocchi potom efemernímu aparátu katafalku vévody Francesca I. Este. V odpoledním bloku čeští badatelé (Ivan Prokop Muchka, Martin Krummholz, Richard Biegel, Taťána Petrasová) průřezově prezentovali téma profánních centrál na českém území v intervalu 16.–18. století. Během následující závěrečné diskuse zazněly mj. návrhy vhodných podtémat, jež by se měla stát oboustranně nosnými body projektu připravované budoucí spolupráce. Poslední den byl věnován společné exkurzi do letohrádku Hvězda a na zámky v Chlumci nad Cidlinou a Kačíně, během které byla četná odborná témata předmětem živého dialogu zkušených badatelů a přítomných doktorandů. Celá akce byla úvodem budoucího společného česko-francouzského projektu Constancy/change of architectural forms. The Czech Lands and France in the early modern era, který spoluorganizující strany připravují.

Martin Krummholz

Domácí kořeny – evropské souvislosti.

Pozice nazarenismu v evropském umění 19. století

Na závěr liberecké premiéry výstavy Josef Führiach (1800–1876). Z Chrastavy do Vídně, kde se konala od 20. června do 14. září 2014, před jejím přesunutím do Prahy (NG, Salmovský palác) uspořádal Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i., spolu s Oblastní galerií Liberec mezinárodní odborné kolokvium nazvané Domácí kořeny – evropské souvislosti. Pozice nazarenismu v evropském umění 19. století. Jednání proběhlo ve dnech 10.–11. 9. v nově zrekonstruovaných prostorách Oblastní galerie Liberec v bývalých Lázních, konkrétně v dřívější kotelně, využívané dnes lektorským oddělením jako ateliér. Prostředí působivě zrekonstruované secesní budovy, postavené u příležitosti jubilea nástupu císaře Františka Josefa I. na trůn a zpřístupněné v roce 1902, dodalo setkání sympatický rakousko-uherský rozměr, blízkost Führiachova rodiště Chrastavy zase punc lokální autenticity. Domnívám se, že většina účastníků, kteří do Liberce přicestovali právě ze zemí někdejšího habsburského soustátí (Čechy, Morava, Slovensko a Rakousko), neformální, téměř rodinnou atmosféru kolokvia ocenila.

První den jednání zahájila odborný program Isabelle Saint Martin z École pratique des Hautes Études v Paříži, která se intenzivně věnuje religioznímu, respektive katolickému umění ve Francii 19. a 20. století. Jako jediná účastnice ze země mimo hranice někdejší rakousko-uherské monarchie byla vyzvána k pronesení úvodní přednášky, aby pozornost účastníků kolokvia obrátila od lokálního středoevropského kontextu k vnímání nazarenismu v širších evropských souvislostech. Ve svém příspěvku zabývající se recepcí nazarenismu ve Francii spolehlivě doložila, že – odhlédneme-li od nazarénské inspirace u autorů v dějinách umění etablovaných, jako byl např. Jean-Auguste Dominique Ingres – i v zemi galského kohouta existoval v první polovině 19. století umělecký (a teoretický) proud reagující bezprostředně na hnutí německých nazarénů, působících po zalo-

žení vídeňského Bratrstva sv. Lukáše v roce 1809 a přesunu jeho členů do Itálie zejména v Římě. Ve věčném městě pobývali také mnozí francouzští umělci a vedle umění italské renesance se zde seznamovali rovněž s tvorbou německých romantiků nazarénského směru, z nichž největší ohlas zaznamenal Friedrich Overbeck. Obdobou svatolukášského spolku se pak stalo francouzské Bratrstvo sv. Jana Evangelisty (Confrérie de Saint Jean l'Évangéliste) z roku 1839, které mělo v podstatě analogickou úlohu jako jeho německý vzor, totiž obnovení křesťanského umění ve Francii. Již úvodní příspěvek naznačil metodologický problém, který se s různou intenzitou vynořoval také v průběhu dalšího jednání – a to jakým způsobem lze od sebe odlišit tvorbu „autentických“ nazarénů, tedy autorů osobně participujících na nazarénském hnutí a spojujících specifický stylistický přístup s osobní zbožností, od širokého proudu umění, které se nazarenismem více či méně inspirovalo. Některé příspěvky i navazující diskuse ukázaly, že přestože nelze vést jednoznačnou demarkační čáru mezi takzvanými nazarény a těmi, kdo jejich umělecké principy volně využívali a rozvíjeli, má toto rozlišování z hlediska historiografie dějin umění svůj význam. K šíření nazarénských kompozic a forem docházelo zejména prostřednictvím reprodukční grafiky a Isabelle Saint Martin v tomto ohledu několikrát zdůraznila např. úlohu produkce nakladatelství Schulgen et Schwan pro francouzské religiozní umění druhé poloviny 19. století. Po úvodní přednášce následovala komentovaná prohlídka výstavy Josefa Führiacha s její autorkou Pavlou Machalíkovou a odpoledne se pak všichni účastníci kolokvia přesunuli do malířova rodného městečka Chrastavy. Zde nejprve navštívili farní kostel sv. Vavřince, který byl v letech 1866–1868, tedy ještě za Führiachova života, radikálně přestavěn v novogotickém slohu a dodnes si uchoval vzácně jednotný interiér z doby adaptace včetně prací chrastavských rodáků, malířů Josefa

Führicha, Viléma Kandlera a Gustava Kratzmanna. Následovala návštěva Führichova „rodného“ domu (dům na stejném místě, kde se malíř narodil, nedlouho poté vyhořel a byl nahrazen novostavbou), krásné hrázděné stavby z počátku 19. století, v níž je dnes umístěno muzeum. Večerní společenské setkání bylo využito k diskusím na rozličná aktuální témata.

Druhý závěrečný den kolokvia byl již čistě konferenční. Zatímco Cornelia Reiter z grafického kabinetu Akademie výtvarných umění ve Vídni představila na příkladu předloh Eduarda Bitterlicha pro nástěnné malby Paláce Epstein ve Vídni problematiku využití velkoformátových kartonů v nazarenismu, včetně aktuálních problémů spojených s jejich restaurováním a uchováním pro budoucnost, Petr Tomášek z Moravské galerie v Brně přiblížil peripetie vzájemných kontaktů Josefa Führicha a jeho patrona Huga Karla Eduarda ze Salm-Reifferscheidtu jako ilustraci proměny aristokratického mecenátu od dvorské vázanosti raného novověku k modernímu volně tržnímu vztahu, k níž došlo v Čechách zhruba v první třetině 19. století. Osvěžením bylo vystoupení Olgy Kotkové z Národní galerie v Praze, specialistky na umění 15.–17. století: ta prostřednictvím vhodně zvoleného obrazového doprovodu demonstrovala, nakolik je obdivovaný obraz Albrechta Dürera Růžencová slavnost v současném stavu ještě dílem renesančního mistra, a nakolik se jedná o idealizovanou, pozdně nazarénskou rekonstrukci nepříliš invenčního malíře Johanna Grusse st., který malbu na přelomu třicátých a čtyřicátých let 19. století restauroval. Dopolední blok ukončila Adéla Klinerová, studentka Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy v Praze, rozbohem prací Františka Sequense pro pražské chrámy sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně a sv. Václava na Smíchově. Odpoledne představila Katharina Lovecky z vídeňského Belvederu pozoruhodný votivní obraz rakouského nazarénského malíře Johanna Evangelisty Scheffera von Leonhardshoff, který v roce 1819 objednal hrabě Ludwig Alexander z Vargemontu pro hřbitovní kapli v Mödlingu jako připomínku ctností své zesnulé manželky. Analyzovala jeho ikonografii a zdůraznila, že se jedná o mimořádný příklad práce stojící stylově i ideově na hranici romantismu a měšťanského biedermeieru. Následující dva příspěvky obrátily pozornost k uměleckým projevům ze středoevropského pohledu takřka exotickým. Jan Zachariáš z Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy se věnoval nazarénským východiskům tvorby ruského malíře Aleksandra Andrejeviče Ivanova, který, ačkoli bývá považován spíše za klasicistu, během svého dlouhého

pobytu v Římě (1831–1857) přijal některé principy nazarénského umění. Ty lze nalézt mimo jiné v jeho životním díle Zjevení Krista lidu, na němž pracoval přes dvacet let. Další přednáška zase přenesla posluchače v auditoriu ze severu Evropy na jih, když se Pavel Štěpánek z Katedry dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci zhostil úkolu představit vedle nového směru goyovského bádání také některé španělské malíře s větší či menší inklinací k nazarenismu. Závěr kolokvia patřil dvojici přednášejících ze Slovenska. Katarína Beňová z Katedry dejín výtvarného umenia Univerzity Komenského v Bratislavě představila nazarenismem formovanou církevní tvorbu Josefa Božetěcha Klemense, který ve třicátých a čtyřicátých letech studoval v Praze na malířské Akademii a poté se vedle malování věnoval také pedagogické činnosti v Žilině a Bánské Bystrici, a Konráda Švestky, člena minoritského řádu, zároveň malíře, sochaře, restaurátora a architekta v jedné osobě, jehož monografii nedávno publikovala spolu s Katarínou Chmelinovou. Marta Herucová z Ústavu dejín umenia Slovenskej akademie vied rekapitulovala situaci slovenského památkového fondu z hlediska umění romantismu a nazarenismu, připomněla některé významné šlechtické sběratele a uvedla několik příkladů prvotřídních děl zejména rakouských romantiků ve slovenských sbírkách.

Relativně úzce vymezené téma nazarenismu, jež je navíc v domácím umělecko-historickém prostředí zatím spíše popelkou, přilákalo sice méně přednášejících a diskutujících, o to obsahově koncentrovanější a vyváženější ovšem celé jednání bylo. Pořadatelé navíc některé příspěvky bez užší vazby ke zkoumané problematice již v přípravné fázi odmítli, což se osvědčilo. Jediné, čeho lze litovat, byla úplná absence mluvčích z Německa, kde má jinak odborná a teoretická reflexe fenoménu nazarenismu dlouhou tradici – výstava o nazarenismu ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1977 je spolu s doprovodnou publikací (Klaus Gallwitz ed.: Die Nazarener, Frankfurt am Main 1977) dodnes považována za základní impulz pro celé další bádání. Za perfektní organizaci celé akce je nutné vedle pracovníků liberecké galerie – na prvním místě kurátorce výstavy Markěte Kroupové – poděkovat zejména Pavle Machalíkové z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., která se spolu se svou kolegyní Taťánou Petrasovou postarala i o hladký průběh konferenčního programu a konstruktivní vedení diskusí po jednotlivých přednáškách.

Petr Tomášek

Admired As Well As Overlooked Beauty – konference o architektuře a urbanismu historismu, rané moderny a tradicionalismu

Ve dnech 3. a 4. října 2014 proběhla v reprezentativních prostorách Uměleckoprůmyslového muzea v Brně (které je součástí Moravské galerie) studentská doktorandská konference v anglickém jazyce pořádaná Seminářem dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Jejím tématem byla architektura a urbanismus historismu a nastupující rané moderny (tedy cca léta 1850–1930) a také déle přetrvávajícího tradicionalismu. Název konference – Admired As Well As Overlooked Beauty – se poněkud poeticky pokusil vystihnout fakt, že architektonická tvorba tohoto období později často trpěla přehlížením a dehonestací a teprve dnes začíná být postupně zpětně obdivována.

Úvodní slovo pronesl profesor Jiří Kroupa a seznámil posluchače s brněnskou stavební a architektonickou tradicí oné doby. Jako první z účastníků vystoupil Jan Ivanega s příspěv-

kem zaměřeným na památkovou činnost schwarzenberského architekta Jana Sedláčka. V bloku věnovaném osobnostem se dále Daniel Resch zabýval Hermanem Muthesiem a jeho hledáním nevhodnějších forem pro vilu jako stavební typ a Veronika Tobiášová nabídla inspirativní srovnání tvorby a životních osudů Jana Kotěry a Eliela Saarina.

V další části se sešly příspěvky věnované stavební činnosti institucí. Franzi Lazarini tak posluchače provedl po významných veřejných stavbách období historismu ve Slovinsku, Anna Perz se zaměřila na architektonický rozvoj města Gdaňsku v období defortifikace, tedy na přelomu 19. a 20. století a Dániel Veress po právu zaujal přesvědčivou komparací čtyř výstavních pavilonů: Secese ve Vídni, Mánesa v Praze, Národního salonu v Budapešti a pavilonu Sztuki v Krakově.



Většina z účastníků konference na procházce Brnem. Foto: Seminář Dějin umění FF MU

Třetí panel se zabýval titulní „přehlíženou krásou“. Fenomén tradicionalismu tematizovali Ivan Klas – na příkladu slovenského Záhorie – a Jiří Slavík, který na široké paletě ukázek z českých zemí předvedl, jak vysoké styly pronikaly do vesnického prostředí a jak toto prostředí vypadá dnes. Eva Belláková představila vývoj industriální lokality Valaská-Piesok a Jan Galeta na příkladu národních domů ukázal, jak režimy 20. století nakládaly s architekturou, která nesla náhle nepřijatelné a nepohodlné symboly a významy. První den konference zakončil vážený host, profesor Rostislav Švácha, který ve svém příspěvku na téma desakralizace Sokoloven upozornil na významovou i formální proměnu, kterou u tento specifický stavební typ prošel na cestě od historismu k funkcionalismu.

Zatímco v pátek se na konferenci dostavilo široké publikum z řad studentů dějin umění, architektury i odborné veřejnosti v počtu asi šedesáti osob, v sobotu dopoledne očekávaně zavládla v nádherném sále muzea komornější atmosféra. V prvním bloku vystoupil Gaspár Salamon a porovnával výukové metody na vídeňské Akademii a Technice na přelomu století a zabýval se jejich vlivem na budapeštské prostředí. Teoreticky pojatý příspěvek přednesla Věra Laštovičková, která odhalovala myšlenkové základy architektury 19. století, Lilla Zámbo se zabývala trnitou cestou, jíž musely projít secesní stavby v Praze, Budapešti, Štrasburku a Nancy, než byly ve 20. století opětovně uznány jejich kvality.

V posledním bloku věnovaném konkrétním místům promluvil nejprve Aurelia Bladowska, která se soustředila na urbanistický rozvoj gdaňské čtvrti Wrzeszcz od 19. do počátku 20. století. Následoval obsáhlý příspěvek Zuzany Ragulové o vile rodiny Sochorů ve Dvoře Králové nad Labem, která vznikala v komunikaci s přilehlým továrním areálem a prošla stylovou cestou od eklektismu přes kubismus k rondokubismu. Sanja Zadro následně provedla posluchače po nejvýznamnějších stavbách historismu a secese v Mostaru, kde zvláště připomněla tzv. neomaurský styl, stejnému období se věnovala rovněž Maša Hrustek-Sobočan, jež na příkladu města Čakovce upozornila na přeshraniční prolínání maďarských a chorvatských vlivů.

Konference se zúčastnili přednášející ze sedmi středoevropských zemí: Maďarska, Polska, Slovenska, Rakouska, Slovinska, Chorvatska a Česka. Ukázalo se, že setkání badatelů na poli architektury 19. a počátku 20. století v rámci teritoria bývalého Rakouska-Uherska (s jistými přesahy) či prostoru, pro nějž současný německý dějepis umění razí termín „Ostmitteleuropa“, mohou být více než podnětná. Jako zřetelný vystupoval na jednotlivých příkladech obecně sdílený předpoklad, že když ve zkoumaném období tvořil tento prostor jeden celek nejen politicky, ale z velké části i kulturně, není možné se ve studiu architektury omezovat dnešními hranicemi, naopak je třeba na zkoumaná témata pohlížet v dobově adekvátním, tedy geograficky širokém kontextu. Zároveň bylo navýsost zajímavé, jak se jednotlivé referáty prolínaly a zcela mimoděk na sebe navazovaly napříč jednotlivými státy. Ukázalo se, že se badatelé nezávisle na sobě zabývají podobnou problematikou a kladou si stejné otázky (namátkou zmiňme obligátní, ale stále aktuální výzkum tzv. národních stylů, to, jak se národnostní citění, ale i politická objednávka promítaly do architektury, hledání vhodného stylu pro různé úlohy, dále třeba role moderny ve vztahu k historismu, urbanistické přístupy k tvorbě měst během defortifikace, fenomén vily v rámci továrního areálu, přístup k památkám historismu a secese ve 20. století nebo výzkum periferie – menších měst, která jsou na rozdíl od center stále jen málo zmapovaná, ačkoli tvoří nenahraditelný díl celkové mozaiky architektury sledovaného období). Bylo proto dobře, že diskuse po jednotlivých příspěvcích byly často vydatné a plné podnětů a že i pokonferenční setkání a společná návštěva Jurkovičovy vily pomohly k vytvoření povědomí o určité pospolitosti mezi mladými badateli tohoto kulturního prostoru, a to nejen v odborné, ale rovněž v osobní rovině. Přednesené příspěvky budou odborné veřejnosti předloženy ve formě sborníku, který vyjde v roce 2015. Nezbyvá než doufat, že v budoucnu se odehrají podobná setkání, ať už jejich pořádání na svá bedra přijme opět brněnský Seminář dějin umění a jeho studenti, nebo snad některá z univerzit, jejichž doktorandi brněnskou konferenci navštívili.

Jan Galeta

První ročník Internationales Doktorandenforum Kunstgeschichte des östlichen Europas v Berlíně

Téma dějin umění středovýchodní Evropy zažívá určitý nárůst zájmu badatelů, v celkovém srovnání však stále zůstává na okraji pozornosti historiků umění. Jedním z důsledků této situace je i nedostatek příležitostí pro setkávání a diskuze mladých badatelů s tímto zaměřením. To se pokusila napravit Katedra dějin umění středovýchodní Evropy Humboldtovy univerzity v Berlíně v čele s Michaelou Marek, když uspořádala Mezinárodní fórum studentů doktorských programů dějin umění (a příbuzných oborů) středovýchodní Evropy.¹ Zájem sedmdesáti doktorandů ze tří kontinentů a třinácti zemí světa, kteří se přihlásili se svými disertačními projekty, domněnku pořadatelů o potřebnosti podobného fóra jednoznačně potvrdil. Nahlédnutím do přihlášených projektů (většina je zpřístupněna online: <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/lehrestuehle/lehstuhl-fuer-kunstgeschichte-osteuropas/doktorandenforum/beitraege/>) zjistíme, že bádání o umění středovýchodní Evropy se ve volbě témat podstatně neodlišuje od studia západního umění. Nad starším uměním tak počtem převažují témata z dějin umění 20. století a současného, což se odrazilo i v sestavě příspěvků vybraných pořadatelů pro dvacetiminutové prezentace.

První ročník fóra se konal 9. května 2014 v Berlíně, úvodního slova se ujali viceprezident Humboldtovy univerzity Michael Kämper-van den Boogaart a pořadatelka Michaela Marek. Jako první vystoupil Tomasz Grusiecki (Montréal), který se specializuje na vizuální kulturu střední Evropy v 16. a 17. století. Na příkladu polsko-litevských a orientálních koberců se v obecnější rovině poutavě zabíral (ne)rozlišováním místních a cizích vlivů v procesech kulturního překladu, ztrácením historie uměleckého díla v důsledku jeho fyzického přesunu a nestabilitou udávané provenience, závisující na jeho aktuální lokaci. Daniel Véri (Budapešť) se zaměřil na vztah vizuální kultury a propagandy v případě krevní pověry v maďarském Tiszaeszláru (obdobá české Hilsneriády). Představil vizuální materiál vytvářený maďarskou antisemitskou propagandou od počátku případu v roce 1882 až do dnešních dní. Ukázal například, jak extrémní pravice postupně profilovala ikonografii takzvané mučednice. Úvodní blok přednášek uzavřel Giorgi Papashvili (Tbilisi) stručným příspěvkem z dějin gruzínské fotografie konce 19. století. Upozornil na rychlý vstup fotografie coby technické inovace do tradice formálního gruzínského portrétu a na její návaznost na postupy tradičních médií. Dále vystoupila Jagoda Załęska-Kaczko (Gdaňsk) se širokým spektrem otázek spjatých s urbanismem a architekturou během působení NSDAP v Gdaňsku v letech 1933–1945. Agata Pietrasik (Varšava, Berlín) se zabývá uměleckou praxí polských umělců od začátku druhé světové války až do nástupu socialistického realismu v roce 1949. Umění válečného a poválečného období v těchto letech vnímá v kontinutě, již historický zlom konce války nenarušil. Badatelka zkoumá komplexní vztah estetiky a etiky, jednou z jejich tezí je, že k umění vytvořenému v koncentračních táborech bychom neměli přistupovat pouze jako k dobovému dokumentu.

Po čase vyhrazeném pro krátké prezentace projektů ostatních účastníků fóra následoval závěrečný blok příspěvků z dějin umění konce 20. století: Seraina Renz (Curych) referovala o performanci a konceptuálním umění v Bělehradě v sedmdesátých letech, zejména o klíčové výstavě Drangularijum studentů bělehradské Akademie výtvarných



umění. Marina Gerber (Berlín) posluchače seznámila s činností moskevské umělecké skupiny Kollektivnyje dějstvija po roce 1976. Její členové mohli svou činnost provozovat pouze „po práci“, Gerber se proto domnívá, že vznik akcionismu v Sovětském svazu souvisel s nově se uplatňujícím napětím mezi prací a volným časem. Jako poslední svůj projekt představila Michelle Maydanchik (Chicago), která se věnuje moskevskému akcionismu počátku devadesátých let, pojednala o specifických okolnostech ovlivňujících jeho vznik.

Prezentaci vybraných projektů však nelze pokládat za hlavní smysl berlínského setkání. Cílem pořadatelů bylo umožnit všem účastníkům fóra zabývat se konceptuálními, metodologickými a praktickými problémy své práce, proto se mohli do jeho průběhu zapojit nejen v rámci živých diskusí, které následovaly po každém příspěvku, ale i formou krátké promluvy o vlastních projektech ve vyhrazeném čase. Během dne i později při večerní recepci v berlínské ifa Gallery se tak přirozeně vytvořily skupinky tematicky spřízněných badatelů. Jako jediná jazyk převládala nad němčinou angličtina, pro niž se rozhodla valná většina vystupujících. První ročník fóra proběhl ve skvělé atmosféře, za jediný nedostatek snad možno pokládat pouze malé zastoupení českých studentů. Příležitost k výměně zkušeností a navázání mezinárodních kontaktů poskytne berlínské fórum opět 30. dubna 2015. Veronika Tobiášová

¹ Označením středovýchodní Evropa překládám pojem Osteuropa (v názvu fóra), kterým pořadatelé – Lehrstuhl für Kunstgeschichte Osteuropas (v anglické verzi: Eastern and East Central Europe) – rozumí země východní části střední Evropy (Polsko, Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Rumunsko) a východní Evropy od Baltu po Balkán, včetně Ruska.

Mezery v historii

Tradice mezinárodních odborných konferencí *Mezery v historii*, věnovaných tvorbě německých a německy hovořících výtvarníků, kteří působili na území Čech, Moravy a Slezska do konce druhé světové války, sahá do roku 2004. Od roku 2011 symposium střídavě pořádá Galerie výtvarného umění v Chebu a Oblastní galerie v Liberci. Letošní ročník, organizovaný chebskou galerií, proběhl ve dnech 25.–26. června 2014 ve Valdštejnské obrazárně Muzea Cheb.

Většina příspěvků konference, na niž se tentokrát přihlásil pouze jediný zahraniční badatel – Kurt Ifkovits z Österreichisches Theatrumuseum ve Vídni – byla založena na podrobném pramen-

pravené a přinesly celou řadu nových zjištění, více mě nakonec zaujali vystupující, kteří si kladli určité širší otázky, přesahující dílo jedné osobnosti nebo úzké vymezení problematiky.

Robert Janás se pokusil na příkladu dvou uměleckých osobností z brněnského německo-židovského prostředí konce 19. století – malířů Samuela Brunnera a Ludwiga Bluma – ukázat, jak ovlivňuje výběr působiště tvůrců jejich pozdější pozici v dějinách umění. Dotkl se přitom i anachroničnosti dějin umění – problematiky teoreticky řešené v nedávné době především Georgesem Didi-Hubermanem, k němuž se však Janás nevztahoval.

Se zajímavým tématem vystoupila i Zuzana Skořepová: zabý-



Wilhelm Srb-Schlossbauer: Jeden den v životě horníka, detail vlysu na Hornickém domě v Sokolově, 1925.

ném a archivním průzkumu dosud nepříliš známého umělecko-historického materiálu. Jednotliví řečníci se monograficky věnovali jak dosud upozaďovaným výtvarným umělcům, jako byl malíř Arnold Koblitz (Hana Klínková), pasíř a kovotepec Anton Streit (Jan Mohr) nebo architekt a spolupracovník Adolfa Loose Kurt Unger (Michael Rund), tak některým pozoruhodným a dnes více či méně známým dílům: tzv. Svatogabrielskému evangeliáři (Miroslav Kunštát), stavbám německých architektů v Plzni (Petr Domanický) či rozměrnému reliéfu *Jeden den v životě horníka* na Hornickém domě v Sokolově – práci sochaře Wilhelma Srba-Schlossbauera (Marcel Fišer).

Zmiňované referáty i některé příspěvky dalších autorů (Pavel Štěpánek, Miloš Minařík) v zásadě využívaly tradiční metodologické přístupy: ikonografickou, formální a stylovou analýzu či kritickou interpretaci textových pramenů. Přestože byly kvalitně při-

vala se německými a československými výtvarnými umělci v britském exilu mezi lety 1933–1945. Všímal si ideologických aspektů jejich pobytu a problematiky vytváření společné identity v cizí zemi. Přitom vyslovila podnětnou tezi o přizpůsobení se výtvarníků místnímu prostředí tím, že opustili radikální výrazové prostředky a vlastní projev změnili v konvenční. Tuto tezi se jí sice nepodařilo v diskusi přesvědčivě obhájit a podložit konkrétními příklady, avšak považují za důležité, že byla vyslovena. Podobné zkoumání by totiž mohlo být rozšířeno i na jiné oblasti, například na české emigranty ve Spojených státech amerických.

Obecnější přesah měl i příspěvek Jana Galety věnovaný německým národním domům v Čechách a na Moravě, jejich typologii a architektuře ve spojení s nacionální ideologií, již reprezentovaly. Srovnání s některými českými národními domy přitom upozornilo na důležitou otázku využívání architektonických stylů ve spojení

s ideologickým obsahem. Osobně bych považoval za podnětné podniknout komparace i s jinými stavebními typy, kde se obdobné aspekty projevovaly také: například tělocvičnami německých turnerů a českých Sokolů, jejichž architekturu v nedávné době zpracoval z podobného pohledu Rostislav Švácha.

Chebské sympozium doplňoval kulturní program: v úvodním dnu jednání proběhla v Galerii výtvarného umění vernisáž první části reprízy výstavy Mladí lvi v kleci. Spolu s ní byla zahájena i komorní přehlídka grafik Ladislava Čepeláka a výstava obrazu Květinový den známého německého karikaturisty a malíře

Thomase Theodora Heineho. Následující den se účastníci přesunuli do Letohrádku v Ostrově nad Ohří, kde byla otevřena druhá část Mladých lvů.

Přestože byla konference připravena profesionálně a otevřela celou řadu důležitých otázek, je škoda, že se v sále kromě vystupujících nevyskytovalo příliš mnoho jiných posluchačů. Další možnost seznámit se s přednesenými referáty však existuje: všechny by měly být publikovány formou e-knihy na webových stránkách sympozia (<http://mezery.triodon.com>).

Tomáš Winter

Dějiny umění za studené války

Ve dnech 7.–14. září 2014 proběhla v prostorách Herder-Institut v Marburgu letní škola Kunstgeschichte im Kalten Krieg. Methoden, Erkenntnisinteressen, Werteordnungen, organizovaná Lehrstuhl für Kunstgeschichte Osteuropas Humboldt-Universität. Setkání, zaštitěné Michaelou Marek, směřovalo k poznání podob metodologie dějin umění ve středovýchodní Evropě za studené války a jejich proměn. Široké téma bylo zúženo na srovnávací bádání výzkumu barokního umění v zemích sovětského bloku (Polsko, Československo, Maďarsko, NDR, svazové republiky v Pobaltí a dnešní Ukrajina) s komparativními exkurzy do západoněmecké historiografie umění.

Základem práce v letní škole byly panelové diskuse nad dobovými texty, soustředěné kolem několika témat. V úvodu bylo třeba pokusit se o definici marxistického pojetí dějin umění, přičemž se ukázaly zásadní rozdíly mezi vnímáním marxismu v západním Německu (social art history) a v zemích východně od železné opony (uměnověda více či méně ovlivněná marxisticko-leninistickou ideologií). Diskutovány byly také otázky periodizace dějin umění za studené války, institucionalizace oboru a možnosti tehdejší mezinárodní výměny vědeckých poznatků. Dalším tématem panelových diskusí byl rozbor hlavních problémů, jimž se věnovali uměnovědci ve sledovaných státech za studené války. Tematizována byla i otázka „bezpečných polí“ výzkumu – je možné vysledovat systematické či podvědomé snahy omezit tlak na ideologizaci bádání? Lze vůbec o ideologickém tlaku na uměnovědu v socialistických státech hovořit? Nakolik byla bezpečným tématem výzkumu otázka recepce italského umění? Jak se uměnovědci za studené války vyrovnávali s tématem (italského) centra a (středoevropské) periferie, resp. role zprostředkovatelského prostředí? Podobně byly položeny otázky po vnímání role individua v pojetí uměnověd sovětského bloku. Do jaké míry byli výrazní tvůrci v uměnovědách socialistických států vnímáni jako individuální géniové či protikladně jako „ventily vůle lidu“? Z jakých kořenů vyrůstalo silné bádání o lidovém umění – šlo o pokračování dřívějších výzkumů, nebo o oktrojovanou snahu v souvislosti s vnímáním lidu jako nositele pokrokových tradic? Celým setkáním prostupovala otázka dobového nacionalismu a jeho projevu v uměnovědě socialistických států a jejich diskusních protivníků na druhé straně železné opony.

Diskuse doplňovala práce v týmech, jež zkoumaly vybrané problémy dobových dějin umění. Tří- až čtyřčlenné skupiny účastníků letní školy se věnovaly způsobu výzkumu jezuitské sakrální architektury (příklad vilniuského jezuitského univerzitního kostela sv. Jana, roku 1979 proměněného v muzeum vědy), prezentaci a rekonstrukci vladařských rezidencí (znovu-výstavba varšavského zámku a úpravy bratislavského hradu),

proměněm vnímání a zkoumání barokních objektů ve veřejném prostoru (morový sloup v Teplicích) a problematice vystavování barokního umění (srovnání výstavního projektu České baroko a polských výstav barokního umění). Z naznačených témat je zřejmé, že zásadní otázkou byla také podoba památkové péče a prezentace barokního umění za socialismu. Odpovídající badatelské zázemí pro skupinovou práci poskytl Herder-Institut s fototékou a vynikající knihovnou.

Panelové diskuse a týmová práce byly doplněny trojicí večerních přednášek. Během první z nich Michaela Marek představila téma a shrnula výchozí otázky. Další přednášku pronesl Andreas Nierhaus (Wien Museum). Ve svém pozoruhodném přehledu proměn barokního bádání v Rakousku v období 1880–1950 se Nierhaus zabýval významem baroka pro rakouskou sebeidentifikaci. Adam Labuda pak připomněl metodologicky podnětnou výměnu názorů mezi (západo)německými a polskými historiky umění v roce 1973, vyvolanou sborníkem *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (ed. Martin Warnke, 1970). Labudova přednáška připomněla vysokou úroveň polské uměnovědné metodologie za socialismu, a tak vyvolala otázky po způsobu a úrovni metodologického uvažování v socialistickém Československu.

Program letní školy doplnila exkurze do Kasselu, zaměřená na otázky poválečné obnovy kasselského zámku Wilhelmshöhe a jeho adaptaci pro muzejní využívání, badatelsky cenná byla i návštěva fototéky Bildarchiv Foto Marburg. Z hlediska českého účastníka byla letní škola mimořádně podnětným prostorem otevřené výměny názorů. Jako jeden z prvních pokusů o srovnávací výzkum dějin oboru v prostoru středovýchodní Evropy za studené války si letní škola přirozeně nekladla za cíl najít odpovědi na všechny položené otázky, jejím smyslem bylo spíše pokusit se o vymezení možných polí bádání. Tuto ambici naplnilo setkání bezezbytku. Prostředí Herder-Institut pak vybízelo k úvahám o podobách spolupráce německých a polských vědců v humanitních disciplínách, jež může být inspirací i pro žádoucí „Vernetzung“ českých a německých uměnovědců.

K zamyšlení vybízí také malá účast zástupců české uměnovědy – na straně organizátorů vystupovala Vendula Hnídková (spoluorganizátorka panelu věnovaného zájmu o osobnosti), mezi účastníky letní školy byl autor zprávy (na druhou stranu, podobně malé zastoupení měly i Slovensko, Polsko a Maďarsko, většina účastníků letní školy byla z německých univerzit). Jak přitom letní škola jasně ukázala, (sebe)reflexe dějin oboru je nezbytnou podmínkou pochopení jeho současné podoby a dalšího rozvoje. Zájemci o otázky historiografie a teorie uměnovědy za studené války budou mít příležitost k setkání na sympoziu *Barock für ein breites Publikum*, plánovaném na červen 2015.

Jan Ivanega

Vitrína a sok/e/. Kolokvium o architektuře výstav v Brně a Bratislavě

Z potřeby prodiskutovat v mezinárodním rozměru otázku architektury expozic a krátkodobých výstav vznikla dvoudenní akce, zaštitěná Centrem nových strategií výstavní prezentace (CENS) Moravské galerie v Brně a Slovenskou národní galerií v Bratislavě. Den první, pondělí 20. října 2014, proběhl v brněnském Uměleckoprůmyslovém muzeu MG pod vedením Martina Vaňka, přičemž ve dvou hlavních blocích vystoupili přednášející a diskutující z českého prostředí. Po úvodním slovu, které pronesl brněnský hostitel společně se spoluorganizátorem, vedoucím kurátorem Sbírek starého umění SNG Dušanem Buranem, následovalo ohlédnutí za dosavadní prací architekta Emila Zavadila. Legenda výstavní architektury stručně a srozumitelně představila své nejdůležitější počiny od šedesátých let až do nedávné minulosti. Zajímavá skutečnost, že Zavadilovy důmyslně konstruované panely pro zimní jízdárnu AJG na Hluboké, vzniklé v sedmdesátých letech 20. století, slouží bez větších změn dodnes, by mohla být vnímána jako předznamenání tématu dalších diskuzí prvního dne kolokvia. Tím byla otázka ekologičnosti, udržitelnosti a recyklovatelnosti architektury krátkodobých výstav. Zřetelněji a vědomě toto téma otevřela Pavla Sceranková, která prezentovala svou dosavadní práci a akcentovala některé své realizace, které pak „recyklovala“, neboť se často jednalo o materiálově i finančně nákladné objekty a mikroarchitektury. Téma recyklace, jež následně do určité míry ovládlo kulatý stůl v závěru jednání dne, je možné nalézt také v projektu postupného otevírání a „osvěžování“ objektu Místodržitelského paláce MG, který byl prezentován architektem Ondřejem Chybikem z ateliéru Chybík&Křištof. Palác s dlouhými chodbami a oddělenými místnostmi má být přizpůsobován potřebám současného muzea umění, jeho návštěvníků a pracovníků. Na pomezí uměleckého konceptu a vážně míněného příspěvku se nejprve zdál balancovat výstup architekta Tomáše Svobody, který posluchačům představil muzeum umění v Nukusu, hlavním městě autonomní uzbecké republiky Karakalpakstánu, a na tomto pozadí následně porovnal stav významných tuzemských a západních muzejních institucí. Subtilním vztahům v rámci výstavního „biotopu“, v němž by z harmonických interakcí různých komponent měla vzniknout ideální scénografie výstavy, se věnoval Rostislav Koryčánek, nově vedoucí CENSu. Právě během diskuse v rámci kulatého stolu, za nímž společně zasedli historici umění (povětšinou v rolích pedagogů či kurátorů), a architekti, se pro všechny trochu překvapivě nejvíce rozvinulo téma možností následného využití prvků výstavní architektury po skončení krátkodobé výstavy, pro niž byly určeny. Mimoděk tak například vyšly najevo propastné rozdíly ve finančních a materiálních možnostech centrálních či státem přímo zřízených institucí a těch, které připadly na počátku nového tisíciletí jed-



Organizátoři kolokvia Martin Vaněk a Dušan Buran. Foto: Hynek Látal

notlivým krajům. Řeč však přišla i na problematiku velkých výstav jako mezinárodně plánovaných, čistě komerčních podniků, které v našich městech zatím nemívají zastávku. Věcný, přátelský a obecně příjemný rozměr prvního jednání dne byl pak završen pozváním ředitele MG Jana Presse do nově otevřené kavárny Morgal v Místodržitelském paláci.

Na druhý den, úterý 21. října, se jednání přeneslo do velmi přátelivého, otevřeného prostoru Berlinka v Esterházyho paláci SNG v Bratislavě. Bylo vedeno převážně Dušanem Buranem a přirozeně vystupovali ponejvíce slovenští řečníci. Oproti předchozímu programu v Brně byl rozptýl témat jednotlivých příspěvků mnohem větší, takže se zdaleka netýkaly výhradně hmotné (i když efemérní) architektury výstav. Určitý přesah z předchozího dne by přitom mohl být spatřován v „recyklaci“ budovy Nové synagogy v Žilině, která je proměňována na výstavní prostor a v rámci tohoto projektu se střetávají pohledy architektů, kurátorů a památkářů. Rovněž promyšlený návrh architektury výstavy středověkého umění s přírodními motivy, převzaté z Musée du Cluny a prezentované na přelomu loňského a letošního roku v Bratislavském hradě, se dotkl možností dalšího využití osobitě a výtvarně působivě pojatých panelů. Martin Jančok, který předtím hovořil o žilinské synagoze, se po obědě společně s Dušanem Buranem ujal role průvodce po Nestexu SNG, tedy Nestálej expozicii, prezentující na relativně malém prostoru výběr exponátů ze sbírek starého umění. Architektura této expozice přitom v určitém rozporu s tradičně pojímanou čistotou a uhlazeností podobných realizací vědomě odkazuje na její nestálost, dočasnost a rychlou proměnitelnost. Poslední blok byl věnován virtuálním rozměrům výstav a expozic, přičemž prvního příspěvku se ujala skupina mladších historiků umění kolem Středoevropského fóra Olomouc, která pracuje na databázi středoevropských umělců. Otázku nutnosti takové databáze si posluchači kladli podobně jako u projektu Kunsthalle

notlivým krajům. Řeč však přišla i na problematiku velkých výstav jako mezinárodně plánovaných, čistě komerčních podniků, které v našich městech zatím nemívají zastávku. Věcný, přátelský a obecně příjemný rozměr prvního jednání dne byl pak završen pozváním ředitele MG Jana Presse do nově otevřené kavárny Morgal v Místodržitelském paláci.

Bratislava, pro niž Paľo Safko vytvořil technicky velmi náročnou 3D rekonstrukci už neexistujícího díla, v devadesátých letech 20. století vystaveného v Trnavské synagoze. Určité kontroverze vyvolala i precizní prezentace audioprůvodce Kaštielem Strážky, který v určitém smyslu dubluje skutečné zvukové vjemy návštěvníka v objektu. Stejně jako v Brně, také v Bratislavě byl celý jednací den uzavřen kulatým stolem, za nímž zasedli vedle ředitelky SNG Alexandry Kusé historikové umění a architekti i designéři – často učitelé těch, kteří během dne prezentovali své práce. Právě výše zmínění architekt Pavol Paňák a designér Pavel Choma, dokázali díky dlouholeté zkušenosti



Účastníci kulatého stolu v Bratislavě. Foto: Hynek Látal

s prací na výstavách asi nejzřetelněji formulovat svůj vztah ke kurátorům a některé důležité zásady vzájemné spolupráce.

Celá akce se na české i slovenské straně nesla ve velmi příjemném a uvolněném duchu, a ten umožnil promýšlet a artikulovat i subtilnější roviny vztahů při souhře kurátorů, architektů

a designérů, vedoucí k výsledné podobě výstavní akce. Rovněž pohled přes hranice a změna prostředí působily osvěžujícím a inspirativním účinkem, takže tento model lze i pro případné „příště“ rozhodně doporučit.

Hynek Látal

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Elišce Fučíkové

Znalkyni rudolfinského umění Elišku Fučíkovou není mezi kolegy kunsthistoriky zapotřebí představovat. Její odbornost je dobře známa a respektována, publikace, kterých je autorkou či spoluautorkou, náleží mezi základní literaturu pro studium umění 16. století a výstavní projekty, v jejichž čele stála, patřily vždy k velkým událostem. Nicméně připomenu alespoň některé její úspěchy a zásluhy, protože přesvědčivě dokládají její přínos pro náš obor i pro kulturu naší země.

Jméno paní doktorky Elišky Fučíkové je nerozlučně spjata s jejím osudovým mužem, císařem Rudolfem II. a jeho vášní pro umění. Jak sama říká, k jejich setkání došlo v podstatě náhodou – při zadání diplomové práce na pražské Filozofické fakultě ji profesor Jaromír Neumann odvedl od původního zájmu o českou barokní kresbu ke zpracování kreseb rudolfinských umělců v československých sbírkách. Kostky byly vrženy. V tématu pokračovala v disertační práci a kouzlu propadla navždy. Během přípravy disertace se jí naskytla možnost studovat bohaté sbírky Albertiny, na jejichž fondech za kolegiální pomoci Konrada Oberhubera rozvíjela a tříbila své znalecké nadání. Velmi inspirativní pro ni byly i další zahraniční pobyty, jako například tříměsíční pobyt v Německu, který jí umožnil

studovat díla v tamních muzeích a navázat pracovní kontakty s předními historiky umění. Později na dlouhou dobu na Západ vycestovat nemohla.

Po obhajobě disertační práce začala Eliška Fučíková pracovat v Ústavu dějin umění Akademie věd a zůstala mu věrná až do roku 1991. Zprvu se podílela na přípravě znovuotevření Obrazárny Pražského hradu. Svůj badatelský zájem rozšířila na malířství 16. a 17. století. Koncem šedesátých let se Praha stala centrem výzkumu rudolfinského umění a Eliška Fučíková jednou z hlavních postav badatelského týmu – mezinárodního společenstva kunsthistoriků, které spojuje láska k umění dvora císaře Rudolfa II. a jeho doby. Výsledky své práce a nová zjištění publikovala v mnoha českých i zahraničních odborných publikacích a periodících. Bibliografie dr. Fučíkové, sepsaná Polanou Bregantovou ve sborníku aachenovské konference, jež se konala v roce 2010 v Praze, čítá dvanáct tiskových stran ve dvou sloupcích. Nebudu zde tento rozsáhlý seznam uvádět, dovoluji si však zmínit alespoň několik příkladů z těch, které vstoupily do seznamů základní literatury: *Rudolfinská kresba* (1986, vydáno i v Německu v roce 1987), *Umění na dvoře Rudolfa II.*, společně s Beket Bukovinskou a Ivanem Muchkou (1988, publikováno i v němčině), důležitý článek v *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* o významném souboru kreseb Giulia Romana ze Strahovské knihovny, připravený spolu s Beket Bukovinskou a Lubomírem Konečným (1986), anebo podíl na akademických *Dějínách českého výtvarného umění* atd.

Pevnou pozici Elišky Fučíkové v mezinárodní kunsthistorii potvrzuje i účast na zahraničních výzkumných projektech a výstavách, jakými byly *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock* (1981, Augsburg), *Effetto Arcimboldo* (1987, Benátky), výstava rudolfinské grafiky s titulem *The Stylish Image* v Edinburhu (1991) a především *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, která se konala v letech 1988–1989 v Essenu a ve Vídni. Tento výstavní projekt představil poprvé uceleně rudolfinské umění v novém emancipujícím pohledu a zhodnotil jej jako důležité období evropské kultury. Z politických důvodů se tehdy výstava nemohla konat tam, kam by se nejlépe hodila – v Praze.

Další aktivity dr. Fučíkové byly spjaty s jejím novým působiš-
tém, jímž se od roku 1991 stal Pražský hrad. V Kanceláři prezidenta republiky přijala ve funkčním období Václava Havla nabídku vést Odbor památkové péče. Mezi nejvýznamnější úspěchy jejího hradního působení patřilo zrekonstruování a znovuootevření Obrazárny Pražského hradu. Vzácný soubor maleb ze sbírky Obrazárny byl také opakovaně představen v zahraničí, např. v roce 1994 v Bellunu, 1996 ve Vídni v Kunsthistorisches Museum nebo 2001 v Maastrichtu.

Mimořádně záslužný byl rovněž náročný projekt na záchranu středověké mozaiky Posledního soudu ze Zlaté brány svatovítské katedrály, který zahrnoval výzkum nových restaurátorských postupů ve spolupráci českých restaurátorů a Getty Conservation Institute.

Na Pražském hradě Eliška Fučíková pracovala v místech, kde o několik staletí dříve žil její oblíbenec Rudolf II. Konečně se sen o rudolfinské výstavě měl stát skutečností. Asi každý z nás si uchovává silnou vzpomínku na opulentní vybranou hostinu rudolfinského umění, která nám byla nabídnuta v roce 1997 v hradních i podhradních výstavních sálech. Díky entuziasmu dr. Fučíkové, respektu, který si svou erudicí získala a kontaktům v zahraničních institucích se podařilo uskutečnit v Praze největší výstavu věnovanou rudolfinskému umění a kultuře: *Rudolf II. a Praha*. Tak reprezentativní výběr exponátů v tomto rozsahu už pohromadě asi nikdy neuvidíme. Eliška Fučíková se role iniciátorky a hlavní komisařky zhostila na výbornou. Fascinující výstavu doprovázel objemný vědecký katalog a následovala mezinárodní konference s účastí badatelů z celého světa.

O třináct let později se v hradní Konírně konala výstava Hanse von Aachen, oblíbeného umělce Elišky Fučíkové. V koncepci výstavy a katalogu zúročila dlouhodobé studium jeho tvorby. Úspěšná výstava byla uvedena i v Cáchách a ve Vídni.

Působení Elišky Fučíkové na Pražském hradě zahrnovalo také mnoho jiných povinností, překračujících rámec památkové péče a umělecko-historického výzkumu. Často doprovázela při

prohlídce Prahy a českých památek státní návštěvy prezidenta Václava Havla, prezidenta Václava Havla. Významné postavy politického, intelektuálního i uměleckého života z celého světa seznamovala s kulturou a historií naší země a díky svému širokému obzoru a vrozené nobilese v mnohých z nich vyvolala hlubší zájem a pozitivní vztah k českému kulturnímu bohatství (o kterém do té doby patrně věděli jen velmi málo).

Obdivuhodně zvládala i zapeklitost diplomatického protokolu, včetně – myslím – nikoli jednoduché královské etikety, kdy např. během návštěvy anglického prince Charlese zvládala s naprostou přirozeností ukázkové pukrle.

V roce 2004 odešla Eliška Fučíková do důchodu, ovšem pracovní aktivní zůstala dále. Působila jako externí konzultantka vedoucího kanceláře Senátu pro památkovou péči a současně připravovala jako kurátorka na volné noze další výstavy, které sklídily velký zájem veřejnosti: *Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae* (2007) a *Rožmberkové* (2011), k nimž byly vydány opulentní vědecké katalogy. Nečinnosti se paní doktorka rozhodně neoddává ani dnes, v současnosti chystá výstavu rudolfinského umění ze soukromých sbírek v Muzeu hl. města Prahy, účastní se odborných konferencí i výzkumných projektů. Můžeme se tedy stále těšit na její další zajímavé příspěvky k rudolfinskému bádání. Možná i na netrpělivě očekávanou monografii kreseb Hanse von Aachen?

Jsem velmi ráda, že se laureátkou letošní Ceny Umělecko-historické společnosti stává paní dr. Fučíková a doufám, že ji ocenění z řad kolegů potěší, byť má doma již obsáhlou sbírku prestižních vyznamenání, jako je cena Victoria and Albert Museum v Londýně za významné bádání v oboru renesančního umění, ocenění Royal Fine Art Commission z Londýna za přínos památkové péči, Herderova cena roku 1998, cena ČSAV za katalog výstavy *Rudolf II. a Praha*, vyznamenání inženýrské akademie ČR za restaurování Svatovítské mozaiky. Dokonce je nositelkou rytířského řádu: francouzského řádu rytířky věd a umění, který jí byl udělen v roce 2003.

Není pochyb, že pokud by se Eliška Fučíková mohla potkat s Rudolfem II., získala by si jeho přízeň a našli by vzájemné porozumění. Císaře by kromě společné lásky k jejich umělcům patrně okouzila i svým proslulým kulinárním a cukrářským uměním, praktickými znalostmi v péči o zahrady a o zvířena různého druhu, především o šelmy psovité menšího vzrůstu. Rozuměli by si také v zájmu o umělecké řemeslo, vědecké přístroje, hudbu a jiné druhy umění. Renesanční císař a renesanční osobnost Elišky Fučíkové by nepochybně našli společnou notu.

Co říci na závěr: upřímně paní doktorce gratuluji k tomuto ocenění a přeji jí jménem všech členů UHS hodně dalších pracovních i osobních úspěchů.

Blanka Kubíková

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Tomáši Winterovi

Psát laudatio na Tomáše Wintera lze několika způsoby. Já si zvolil v současné době populární metodu slovníku. Pochvalme Tomáše slovníkovými hesly. Publikum nechť zvolí míru důležitosti, já osobně se domnívám, že jsou důležitá všechna:

Diplomová práce

Tomáš Winter zaujal již roku 2001 svou diplomovou prací na téma Primitivismus v českém umění 1900–1939, obhájenou v Ústavu pro dějiny umění FF UK. Na jeviště dějin umění vstupoval absolvent,

kteří si nalézal neotřelá témata a který pracoval na české poměry rychle, efektivně a účinně. Tomáš nepatří k těm historikům umění, kteří si po celý život opášují své téma, svého umělce, a přesto mají problém vydat o něm monografii. Naopak, Tomáš se rozjel nevídaným tempem. Rok po absolutorii se spolupodílel na výstavě a knize o Františku Tichém. Těžko si mohl vybrat obtížnější osobnost české moderní malby: na jedné straně uznávaného tvůrce, svérázného malíře, jemuž věnovala pozornost řada významných historiků umění, na straně druhé outsidera, jehož styl neodpovídal ničemu, co se v českém prostředí meziválečného Československa objevilo.

Disertace

V roce 2006 Tomáš obhájil dizertaci Emil Filla, primitivismus a mímoevropské umění. Různé formy primitivismu se staly laureátovým velkým tématem. V roce 2013 připravil pro Západočeskou galerii v Plzni katalog a výstavu Palmy na Vltavě. Primitivismus, mimoev-

ropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950, která získala třetí místo v soutěži o muzejní expozici roku 2013 Gloria Muzealis. Obecně lze říci, že Tomáš má cit pro jiné, pro témata spíše skrytá a v dějinách umění málo reflektovaná. Zajímá jej nejen primitivismus a exotismus, ale i karikatura, sport, technika, projevy psychotiků a dětí, a to vše nikoli samo o sobě, ale jako fenomény modernity, jak je české moderní umění reflektuje a využívá. Je schopen zabývat se tématy mimo hlavní proud. Rád zabrousí do jiných oblastí a disciplín, například do kriminologie, spiritismu či etnografie.

Karikatura

Tomáš připravil v roce 2008 spolu s Ondřejem Chrobákem výstavu s katalogem V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950. Karikatura se stala jeho důležitým tématem, které sleduje u řady umělců, od Emila Filly přes Adolfa Hoffmeistera až k Antonínu Pelcovi. Karikatura je pro něj odrazovým můstkem pro skok do sféry moderního umění.

Akčnost

Tomáš je aktivní a akční. Dostane-li se do kolektivu nějakého projektu, buďte si jisti, že požadovanou práci odevzdá jako jeden z prvních. Bude to on, kdo rozhybe ospalé tempo ostatních. Pokud se budete stydět, že jste svůj díl neodevzdali v termínu, zcela jistě je za tím Tomáš, který už vše odevzdal dávno.

Je rychlý. Někdo by řekl: rychlost není všechno, jde přece o kvalitu. Ale Tomáš pracuje rychle a kvalitně. Nešetří si projekty a témata do důchodu. Co může udělat dnes a nyní, to udělá.

Má smysl pro přesnost. Zdůrazňovat přesnost může být liché. Pro historiky umění je často přesnost jakýmsi tekutým stavem, který nemá pevné kontury, a je tedy kontraproduktivní pro jasné čtení významu uměleckého díla. Naše texty ovšem z podstaty věci mají být jasné a přesné, a to Tomáš ví a umí.

Obecný zájem

Tomáš je schopen pracovat velkoryse pro obecný zájem,

pokud vidí smysl takové činnosti. Během šestiletého působení v UHS byl velmi akční, jinak jej ani neznáme, a neskonale pozvedl úroveň Bulletinu UHS, který editoval, zajišťoval příspěvky i četl korektury. Bylo by vhodné říci, že nikterak neřukal nad údělem redaktora Bulletinu, a to i přesto, že v té době byl také redaktorem akademického časopisu Umění.

Tomáš je příjemný společník v kolektivu. O kolika z nás toto můžeme bez uzardění říci? Je kolegiální a spolehlivý.

Tomáš je žádaný člen poradních orgánů, komisí a rad. Je nositelem Prémie Otty Wichterleho z roku 2008 pro mladé a talentované badatele AVČR.

Sport

Tomáš má kladný vztah ke sportu. Takových historiků umění není rovněž mnoho. Prokázal jej nejen analýzou fotbalu v moderním umění. Aktuálně připravuje výstavní projekt Ústavu dějin umění o vztahu výtvarného umění a sportu. Je jedním z mála historiků umění, s nímž si můžete jít zahrát tenis.

Bicí

Ještě méně je těch historiků umění, kteří hrají na bicí nástroje. Známe malíře bubeníky (klasickým příkladem je Libor Fára), ale neznáme – kromě Tomáše snad jednoho – historiky umění bubeníky. Pokud jsem z neznalosti někoho opomněl, omlouvám se. Schopnost hrát na bicí nástroje je po mém soudu pro povolání historika umění velkou výhodou. Takový pak umí udržet rytmus, je schopen doprovázet kapelu (či kolektiv), ale může mít i velkolepé sólo.

Rétor

Když Tomáš hovoří, hovoří hlasitě a k věci. Nešeptá, neuhňá, nedrmolí, a – pokud jsem jej mohl mnohokrát slyšet – neblábolí. Opět věc u řady historiků umění ne zcela samozřejmá...

Myslím, že Cena Josefa Krávy za rok 2013 nemůže být v lepších rukou.

Vojtěch Lahoda

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkoví)

V druhé polovině roku 2014 oslavili významná životní výročí mj.:

PhDr. Milena **Freimanová** (9. 9. 1924 Terežín)
PhDr. Jan **Baleka** (13. 7. 1929 Olomouc)
PhDr. Olga **Macková**, CSc. (9. 8. 1929 Praha)
Mgr. Jiří **Šerých** (19. 7. 1934 v Německém /Havlíčkově/ Brodě)
prof. PhDr. Ivo **Kořán**, CSc. (25. 7. 1934 Praha)
PhDr. Josef **Sůva** (21. 10. 1934 Hrzín)
Mgr. Lidmila **Hanzlová** (Nosková) (13. 9. 1939 Praha)
Mgr. Jana **Orlíková** (Brabcová) (19. 5. 1939 Praha)
PhDr. Helena **Jarošová** (30. 9. 1939 Praha)
Mgr. Jaroslav **Prokop** (16. 11. 1939 Hlušičky u Nového Bydžova)
Mgr. Božena **Víchová** (13. 7. 1944 Brno)
PhDr. Anděla **Horová** (13. 8. 1944 Praha)
PhDr. Dagmar **Martincová** (15. 9. 1944 Ostrava)
PhDr. Vratislav **Ryšavý** (17. 10. 1944 Mýto v Čechách)
PhDr. Anna Sonja **Schürmann** (20. 7. 1944 Orlová)
Ph.D. Peter **Porçal** (22. 10. 1944 České Budějovice)
PhDr. Daniela **Karasová**, CSc. (14. 11. 1944 Praha)
Jana **Pauly** (19. 11. 1944 Chrudim)
PhDr. Vlasta **Čiháková-Noshiro** (25. 11. 1944 Praha)
prof. PhDr. Jindřich **Toman** (25. 12. 1944 Praha)

PhDr. Zdeněk **Čubrdla** (9. 7. 1949 Moravská Třebová)
PhDr. Irena **Bukačová** (16. 7. 1949 Praha)
Ing. arch. Zdeněk **Chudárek** (28. 7. 1949 Hranice na Moravě)
Mgr. Kateřina **Klaricová** (1. 8. 1949 Praha)
prof. PhDr. Lubomír **Slaviček**, CSc. (13. 9. 1949 Brno)
PhDr. Zuzana **Ledererová-Protivová** (25. 10. 1949 Brno)
PhDr. Jaromír **Míčka** (23. 11. 1949 Uherské Hradiště)
PhDr. Alena **Flamee** (Schulzová), Dr. (26. 11. 1949 Šumperk)
PhDr. Lubomír **Sršeň** (12. 12. 1949 Vejprty)
PhDr. Zuzana **Všetečková** (20. 12. 1949 Praha)
Mgr. Marie **Martykánová** (4. 7. 1954 Uherské Hradiště)
doc. PhDr. Markéta **Theinhardt** (6. 7. 1954 Praha)
PhDr. Václav **Erben** (7. 7. 1954 Praha)
PhDr. Dana **Stehlíková**, CSc. (10. 8. 1954 Praha)
PhDr. Lubomír Filip **Piperek** (17. 8. 1954 Zlín)
PhDr. Pavel **Brodský**, CSc. (22. 8. 1954 Praha)
PhDr. Pavel **Ondračka** (10. 9. 1954 Vsetín)
PhDr. Lubomír **Turčan** (27. 10. 1954 Bratislava)
PhDr. Kaliopi **Chamonikola**, Ph.D. (17. 11. 1954 Brno)
PhDr. Juliána **Boublíková-Jahnová** (25. 11. 1954 Praha)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 26 / Volume 26

Vydává | Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti (UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editors: Jan Klípa, Hynek Látal, Ivan P. Muchka, Michaela Ottová, Filip Šenk

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: 16. 3. 2015. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 5. 2015. Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: bulletin@dejinyumeni.cz nebo uhs@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. 222 222 144 nebo pstrossova@udu.cas.cz).

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

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

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

UHS 

www.dejinyumeni.cz