

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1 | 2017



JAK PSÁT
DĚJINY
DESIGNU?

Spolkové aktuality

2017: druhý ročník obnoveného stipendia Baderovy nadace pro studenty dějin umění	3
Cena F. X. Šaldy za rok 2016	4

Téma: Jak psát dějiny designu?

JAK PSÁT DĚJINY DESIGNU?	
Zdeno Kolesár – Iva Knobloch – Radim Vondráček	4
ZA DĚJINY A TEORII DESIGNU, VĚCÍ I NE-VĚCÍ	
Lada Hubatová-Vacková	7
RETRONÁVNADA. „ZNEČIŠTĚNÍ“ ČESKÝCH VÝSTAVNÍCH INSTITUCÍ DESIGNEM, SOCIOLOGIÍ A RETROMÓDOU	
Daniela Kramerová	8

Rozhovor

INTERDISCIPLINARITA, KONTEXTUALIZACE A RESPEKT K UMĚNÍ MIMO KÁNON.	
ROZHOVOR S VOJTĚCHEM LAHODOU	
Marie Rakušanová	11

Recenze

PETR WITTLICH, BOHUMIL KAFKA (1878–1942). PŘÍBĚH SOCHAŘE	
Martin Krummholz	17

Polemika

SLOVNÍK HISTORIKŮ UMĚNÍ ...ANEB PROČ JE VÍCE NĚKDY MÉNĚ	
Anděla Horová	18
AD VOCEM SLOVNÍKU HISTORIKŮ UMĚNÍ	
Polana Bregantová – Marie Platovská – Lubomír Slaviček	19

Konference, kolokvia, odborná setkání

PRACOVNÍ SETKÁNÍ K TEORETICKÝM ASPEKTŮM PAMÁTKOVÉ PÉČE	
Ludmila Hůrková	20
ARS LINEARIS VII	
Zuzana Novotná	21
NALÉHAVÁ PŘÍTOMNOST. UMĚLECKÁ DÍLA NA FOTOGRAFIÍCH. MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM K POCTĚ JOSEFA SUDKA	
Hana Buddeus	22
ORIENT ODER ROM? PREHISTORY, HISTORY AND RECEPTION OF A HISTORIOGRAPHICAL MYTH (1880–1930)	
Martin Jakubčo – Lenka Vrlíková	24
MEZIOBOROVÉ SYMPOZIUM SVĚTLO, STÍNY A TMA V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ	
Roman Prahel – Radim Vondráček	25
MEZINÁRODNÍ DOKTORANDSKÁ KONFERENCE STUDENTŮ „OBSAH – FORMA“	
Magdalena Nová – Marie Opatrná	26
PARAGONE 2017. ČTVRTÝ ROČNÍK SOUTĚŽE O CENU PROFESORA MILANA TOGNERA	
Helena Zápalková	27

Obituaria

ZEMŘELA MARIE ANNA KOTRBOVÁ	
Matěj Kruntorád	28
ZA DANIELOU KARASOVOU	
Ladislav Zikmund-Lender	28

Významná životní výročí

.....	30
-------	----

Foto na obálce: Miloš Hájek, Automatická poštovní schránka, návrh 1963, výroba po roce 1970, Poštovní muzeum Praha

2017: druhý ročník obnoveného stipendia Baderovy nadace pro studenty dějin umění

Stipendium bylo založeno v roce 1990 významným kanadským chemikem, podnikatelem, sběratelem umění a filantropem Dr. Alfredem Baderem, narozeným v roce 1924 ve Vídni a žijícím v Milwaukee (Wisconsin, USA). Baderův otec však pocházel z české židovské rodiny. Podpora se původně týkala výhradně výzkumu malířství 17. století. Po odmítnutí způsobené změnami v Baderově nadaci bylo v roce 2015 stipendium obnoveno a jeho organizace se ujal Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností. Nadací poskytnuté prostředky umožňují formou prestižního stipendia podpořit mladé perspektivní badatele a badatelky studující na úrovni doktorského studia v České republice a jejich projekty, zaměřené na samostatný základní výzkum v oblasti dějin a teorie evropského výtvarného umění a architektury, tematicky od období středověku po 20. století.

Z prostředků laskavě poskytnutých nadací jsou každoročně podpořeny tři vybrané excelentní badatelské projekty, každý částkou ve výši 11 000 USD. Stipendium Dr. Alfreda Badera je pak primárně určeno k hrazení nákladů na dlouhodobé studijní pobyty a vědecké stáže řešitele v zahraničí.

V letošním roce komise – složená ze zástupců Ústavu dějin umění: Lubomír Konečný, Pavla Machalíková; zástupců tří kateder dějin umění: Richard Biegel, Ondřej Jakubec, Rostislav Švácha; a zástupkyň výboru UHS: Michaela Ottová, Blanka Kubíková – vybrala jednomyslně tři vítězné projekty, na jejichž realizaci v letech 2017–2018 byla udělena výše uvedená podpora:

- Irena Lehkožiová (FF UK Praha): *Současná architektura a vizuální umění jako zdroje vzájemné inspirace. Přístupy v teorii i praxi*
- Kristýna Rendlová (FF MU v Brně): *Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století*
- Jan Dienstbier (FF UK Praha): *Světská pozdně středověká nástěnná malba ve střední Evropě*

Úspěšným žadatelkám a žadateli blahopřejeme a těšíme se na výsledky jejich studijních pobytů. Jak stanovují podmínky udělení stipendia, seznámit se s očekávanými výstupy budeme moci formou přednášky pro odbornou veřejnost a v písemné podobě (ve formě textu o minimálním rozsahu 25 NS publikovaném v kolektivní monografii, recenzovaném odborném periodiku či recenzovaném vědeckém sborníku). Oba výstupy se badatelé zavázali zrealizovat nejpozději do konce roku následujícího po ukončení stipendia. Doufáme, že i v dalším roce se nabídka velkorysého stipendia setká u mladých badatelů s patřičnou odezvou a podpora bude moci být využita

k realizaci dalších zajímavých projektů. Letošní výzva bude vyhlášena v listopadu 2017, uzávěrka přihlášek bude jako obvykle na konci ledna následujícího roku, tj. 31. 1. 2018. Výzva bude oznámena i na webových stránkách UHS a zaslána na všechny katedry dějin umění v České republice. Více na webových stránkách: www.udu.cas.cz

Průběžné zprávy držitelů Baderova stipendia na rok 2016/2017

Současní stipendisté jsou z časového hlediska za polovinou svých badatelských projektů, které budou ukončeny ke 30. září 2017. ÚDU AV ČR ve spolupráci se stipendisty již započal s přípravou podzimní konference, na níž budou výsledky jejich projektů podle pravidel stipendia prezentovány odborné veřejnosti. Přesné datum konání kolokvia bude včas zveřejněno na webových stránkách ÚDU, UHS a dotyčných kateder. Dosavadní postup prací řešitelů shrnují následující stručné průběžné zprávy:

Ondřej Hojda: *Obraz japonské architektury v Evropě 1945–1970*

Těžištěm první části stipendijního období byl pobyt v Berlíně, kde se věnoval studiu pramenů v knihovnách, hlavně Kunstbibliothek den Staatlichen Museen, Kunst- und Architektur TU (mapování japonských stop v evropských architektonických médiích, tedy především knihách a časopisech *Werk*, *Domus*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Architectural Design* a další). Práci a další badatelské postupy konzultoval s prof. Manfredem Speidelem na Univerzitě v Cáchách a korespondenčně jednal s archivem architekta a fotografa Wenera Blasera v Basileji (autora několika klíčových interpretací japonské kultury a jejího srovnání s architekturou Západu). Jako první výstup své práce dokončil Ondřej Hojda text článku „Japanese Inspiration and European Architects: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius“, který aktuálně prochází recenzním řízením. Na jaře 2017 uskuteční stipendista studijní cestu do Japonska.

Barbora Holečková: *Vliv boloňského a neapolského uměleckého centra na umění v českých a uherských zemích v první polovině 14. století*

Na podzim pobývala ve Spojených státech, kde v Knihovně kongresu ve Washingtonu studovala dvou-svazkovou Někceiovu bibli (Bible Demetera Někceie, BS75 1335, Med. Mss. 1,2, Library of Congress, Washington) a pořídila její fotodokumentaci. V New Yorku studovala v Morganově knihovně části folií tzv. Anjouovského legendária (New York, Pierpont Morgan Library, M 360.26) a další samostatné folio téhož rukopisu uložené v Metropolitním muzeu (New York, Metropolitan Museum of Art 1994.516). Posléze absolvovala intenzivní tříměsíční jazykový kurz v Sieně a současně pracovala v Kunsthistorisches Institutu ve Florencii. Od počátku nového roku pobývá v Bologni, kde konzultuje s dr. Massimem Medicou a dr. Simonettou Nicolini problematiku boloňského knižního malířství a záalpských objednávek, s dr. Gianlucou del Monaco pak otázku prací

pro uherské objednavatele a s dr. Paolem Covou problematiku česko-italských vztahů z hlediska boloňského uměleckého centra. Na mezinárodní studentské konferenci *Obsah – Forma*, pořádané KTF UK, přednesla referát *Panovnická reprezentace – úvaha k jejímu obsahu a formě v 1. polovině 14. století*.

Hana Benešová: Umění starého Egypta v hledáčku dějin umění – historie bádání, současný stav a nové možnosti

V zimním semestru 2016/2017 vyučovala v Ústavu pro dějiny umění FF UK kurz *Non European art and its reception in European culture I. Introduction to Egyptian art* a téma svého projektu zpracovávala především v domácích knihovnách. Současně vycestovala na badatelskou cestu do Florencie (rešerše v nově uspořádané egyptské sbírce *Museo archeologico nazionale a Firenze*, konzultace s ředitelkou sbírky, dr. Mariou Cristinou Guidotti, a s kolegy z Centre for Ancient Mediterranean and Near Eastern Studies, návštěva výstavy *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*), zúčastnila se pracovních setkání organizovaných Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity v Brně v Knihovně Hanse Beltinga a zaměřených na metodologii a historiografii oboru (*Odkaz Aby Warburga a Orient oder Rom? Prehistory, History and Reception of a Historiographical Myth*). V současné době je na dlouhodobém badatelském pobytu v Káhiře (*Institut français d'archéologie orientale*) a připravuje ještě cestu do Londýna (*The Warburg Institute*).

Pavla Machalíková – Blanka Kubíková

Cena F. X. Šaldy za rok 2016

Záhy po smrti nejvýznamnějšího českého kritika F. X. Šaldy vznikla společnost, jejímž cílem bylo uchovávat Šaldův odkaz, a to nejen materiální, ale především duchovní. Po roce 1989 byla společnost obnovena Emanuelem Mackem a pokračovala ve svých aktivitách. V polovině devadesátých let se pak zrodila idea udělování ceny F. X. Šaldy mimořádnému literárnímu kritikovi. Cena se uděluje od roku 1995 nejen za mimořádný publikační počín v oblasti literární kritiky, ale také ve všech oblastech umělecké

kritiky a historie. Dosavadními držiteli ceny jsou významné osobnosti české kultury, jako například Jiří Černý, Karel Kraus, Jiří Cieslar, Jarmila Vacková, Jiří Opelík, Miloslav Topinka, Věra Linhartová, Jiří Brabec, Hana Rousová, Martina Pachmanová, Petr Rezek, Terezie Pokorná a další. Odborné grémium ve složení Petra Ježková (divadelní historie a kritika), Matěj Kratochvíl (hudební historie a kritika), Zdenka Kalnická (filozofie), Martina Mašínová (literatura a nakladatelská praxe), Jana Pelouchová (hostitelské Muzeum Kampa), Miloslav Topinka (básník a esejista) a Tomáš Winter (výtvarná kritika a dějiny umění) nominovalo na cenu F. X. Šaldy za rok 2016 tyto knihy:

- Ladislav Čumba: *Wittgensteinova kniha faktů*, Argo 2016
- Ivan Klimeš: *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, FF UK 2016
- Martin Mádl: *Benediktini I., II. Barokní nástěnná malba v Českých zemích*, Academia 2016
- Lucie Merhautová: *Paralely a průniky. Česká literatura v časopisech německé moderny (1880–1910)*, MÚ AV ČR 2016
- Kateřina Svatoňová: *Mezi-obrazy. Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, NFA – FF UK – MasterFilm 2016
- Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, NFA 2016

Udělení ceny proběhne ve čtvrtek 29. června 2017 v Museu Kampa v prostorách Sovových mlýnů za podpory Nadace Jana a Medy Mládkových a Magistrátu hlavního města Prahy.

Od letošního roku bude součástí slavnostního večera rovněž udělení Ceny Otokara Fischera určené německým bohemistům. Tato cena si klade za cíl vyzdvihnout a zviditelnit nejvýznamnější německy psané a v Německu vydávané odborné práce o české literatuře, hudbě, výtvarném umění, divadle, filmu, architektuře a obecně o české kultuře a kulturní historii. Aktuální informace o ceně naleznete na stránkách <https://www.facebook.com/cenafxsaldy>.

Téma: JAK PSÁT DĚJINY DESIGNU?

Jak psát dějiny designu?

Zdeno Kolesár v rozhovoru s editory publikace

Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu

Ivou Knobloch a Radimem Vondráčkem

Otázka na úvod: co podstatného publikace *Design v českých zemích* sleduje z Vašeho pohledu?

IK: Podstatné je, že jde o vůbec první pokus o souhrnný pohled na design 20. století v českých zemích, přičemž designem rozumíme širokou oblast předmětného světa, od sklářského umění, nábytku či šperku až po schránku

na dopisy, hliníkové přibory, vysavače nebo automobily a lokomotivy. Tato syntéza se samozřejmě neobešla bez selektivního přístupu – vždy tam bude někdo či něco chybět – proto ji také nepředkládáme jako kanonicky závazné kompendium, ale jako inspirativní cestu k dalšímu bádání a objevům.

RV: Pro nás překvapujícím bylo především to, že teprve souborné zpracování ukázalo škálu podob designu jak v jejich neobyčejné šíři, tak ve vzájemném propojení. Teprve pohled na celé pole designu a jeho institucí, zahrnujících tvůrce, výrobce, stejně jako školy či výzkumné ústavy a mnohé další, zviditelnil sítě málo zjevných souvislostí a předpokladů, obecné makrostruktury i jedinečné okolnosti a intence tvorby.

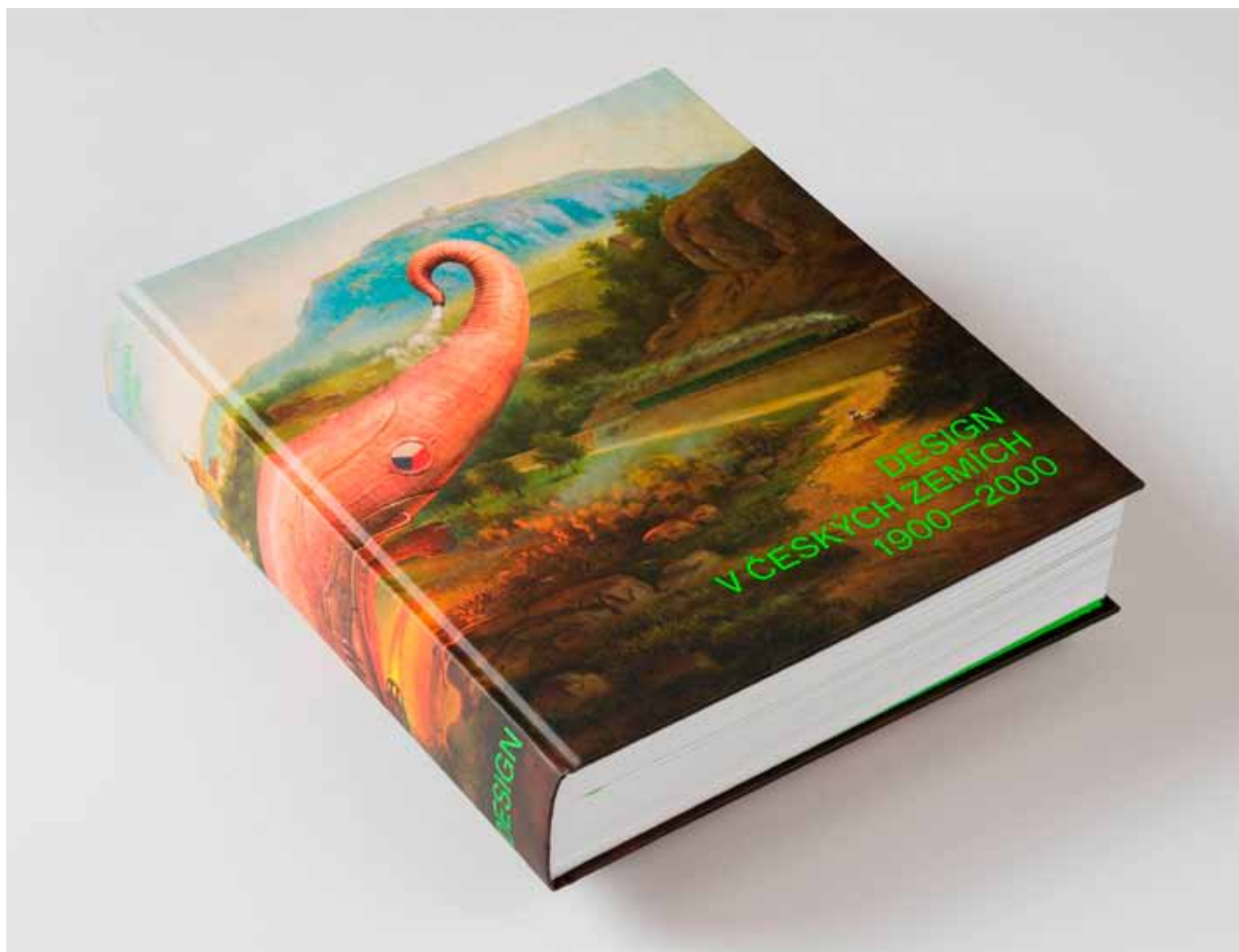
Jaký má kniha vztah k „velkým“ dějinám umění?

IK: Zvolili jsme uměleckohistorický přístup, který vyplývá z naší praxe i vzdělání, ovšem ten interferuje s dalšími přístupy tam, kde to téma vyžaduje – právě proto, že oblast

dobovým tendencím. Dějiny umění se budou muset této nové oblasti věnovat i metodologicky, s dosavadními interpretačními schémata si zde nevystačí. To platí také pro tzv. kritickou teorii, pro niž je nadále podstatnou otázkou pojetí obrazové reprezentace, pro design však nikoli.

Jak jste koncipovali strukturu knihy? Snažili jste se nalézt uspokojivou periodizaci designu v českých zemích? Není někdy užitečnější a jednodušší psát dějiny designu po dekadách?

RV: Poměrně brzy jsme si uvědomili, že striktně chronologický výklad není pro tuto knihu nejvhodnější a je zapotřebí pojmut některá témata ve větších časových celcích,



designu osciluje v jednotlivých případech mezi individuálním, uměleckým, řemeslným projevem a inženýrským, technickým přístupem, umožňujícím sériovou výrobu a multiplikaci. V knize je tento rozpon designu od umění a estetiky k řemeslu, technice a ryzí účelovosti přítomen v bohaté škále příkladů, kapitol, interpretací.

RV: Zvláště průmyslový design se vymyká představám „vznešeného“ umění a tradičnímu uměleckohistorickému kánonu. Na vzniku těchto děl se však často podíleli a podílejí významní návrháři, architekti či výtvarníci. Není důvod oblast designu podceňovat. V knize jsme se pokusili o její celkové zhodnocení, chtěli jsme ukázat jak špičková díla, často slavná, která jsme nemohli vynechat, tak některé práce spíše symptomatické, důležité pro porozumění

různě se překrývajících. Tak tomu bylo v případě kapitoly o vztahu designu a totalitních ideologií nebo o poválečné ateliérové tvorbě, sledované po téměř celé půlstoletí. Podobně se překrývají stylové charakteristiky, takže najít společného jmenovatele, jasně definujícího nějaké časové periody, je ve 20. století velmi obtížné.

IK: Struktura knihy vyvažuje chronologický a tematický přístup tak, jak jsme uznali za vhodné oba kombinovat, abychom vystihli podstatné jevy v oblasti designu. Například poprvé jsme se pokusili o postížení popkultury v reklamě a umění první republiky, organického designu třicátých a čtyřicátých let, alternativních projevů v designu šedesátých až osmdesátých let mimo oficiální struktury apod. Chronologická periodizace má svůj význam tehdy,



Slavoj Banset, Váza, 1960, Spojker, n. p., závod Jílové u Děčína, Regionální muzeum v Teplicích

sleduje-li v těsnější vazbě společensko-historický kontext, případně má-li poskytnout přehled veškerého dění v jednom období. Nám však tematické členění připadalo přínosnější.

Některé kapitoly vycházejí ze stylového výkladu. Jak rozumíte pojmu styl a jak vnímáte dnešní kritiku stylové interpretace?

IK: Styl se mylně chápá jako soubor formálních prvků, ovšem ty vždy vycházejí z hlubších ideových východisek. Pro design a užité umění vůbec je styl velmi užitečný instrumentální pojem, umožňující interpretaci předmětného světa – nejen po formální stránce, ale v hlubších významových vrstvách. Právě ty jsme se snažili v jednotlivých stylových kapitolách odhalit a na příkladech známých i neznámých objektů demonstrovat.

RV: Stylová hlediska nepovažujeme za normativní, pro nás jsou utříděním a pojmenováním společných rysů, kterými se nějaká skupina děl vyznačuje, ať se týká celkového pojetí, výrazu či struktury. V tomto širokém pojetí můžeme vycházet třeba z teorie stylových rozdílů Nelsona Goodmana. Zároveň se snažíme nepřehlížet individuální odlišnosti práce jednotlivých tvůrců, i když v takto koncipované knize je obtížné jít do detailů, ve srovnání s dílčími studii.

V podtitulu zdůrazňujete institucionální rámec, je tento metodologický aspekt zásadní a proč?

IK: Instituce vnímáme jako akční ideový rádius, působící často i po jejich faktickém zániku, ať už jsou to instituce školské, výrobní základny, družstva, časopisy či spolky. Do

institucionálních dějin se promítají dějiny politické, hospodářské, kulturní a dějiny idejí. Institucionální výklad v sobě tedy zahrnuje celou pluralitu metod.

RV: Dějiny umění téměř od svého počátku řeší otázku, zda věnovat větší pozornost samotným uměleckým dílům, nebo prostředí, okolnostem a systémovým předpokladům jejich vzniku. V případě designu je odpověď snazší, institucionální rámec zde má pro vznik výsledného díla skutečně klíčovou roli, asi o dost větší než u jiných uměleckých oblastí. Ostatně mezi instituce designu řadíme i muzea nebo výstavy, díky nim je utvářen (či formulován) předmět našeho výzkumu.

Jakou váhu přisuzujete sociokulturnímu pohledu na vizuální kulturu a design?

RV: Možná někdo očekával, že se kniha zaměří hlavně na sociokulturní zajímavosti v duchu současné retrománie a bude jakýmsi průvodcem po každodennosti minulých desetiletí. Nám ale šlo o uměleckohistorické zhodnocení – design v českých zemích jsme sledovali v nebývalé rozmanitosti podob a širokém sociálním kontextu, ale zároveň také z hlediska tvůrčí invence a provedení, původnosti, potenciálu dobové či aktuální významnosti. Výběr byl nezbytný, byť kritéria „umělecké hodnoty“ budou vždy sporná a proměnlivá. Na rozdíl od kulturní antropologie, sociologie nebo vizuálních studií mohou dějiny umění v tomto směru vystupovat jako jistá kritická instance. Mají-li však být ústřední disciplínou pro výzkum designu, musejí čerpat poučení též z příbuzných oborů. Takto podnětné jsou třeba výzkumy strukturálních proměn vkusu a životního způsobu, které pro starší období 17. a 18. století podnikl kdysi Norbert Elias. Pochopení designu v sociálních a politických souvislostech je samozřejmě nutné, a nejen pro období reformních proudů přelomu století,



Jiří Rathouský, Informační systém pražského metra, 1972 (reprofoto z publikace: Design v českých zemích 1900–2000)

meziválečného funkcionalismu, války či pro dobu normalizace.

IK: Socio-kulturní pohled může velice dobře doplňovat přístup uměleckohistorický, koriguje třeba to, aby se z jistých objektů či autorů nestaly nedotknutelné, estetizované a kanonizované jednotky. Rozšiřuje vnímání užitého umění a designu o další vrstvy širšího společenského, politického, hospodářského kontextu, a objasňuje tak klíčové podmínky pro fungování designu a jeho institucí. Někdy ovšem naopak designéři reagují na společenské prostředí aktivisticky, reformně, revolučně – avantgarda designu chtěla svět změnit nebo alespoň senzibilizovat společnost k touze po změně. Při pohledu do dvacátého století se to někdy podařilo, i za cenu pozdější komercializace či toho, že se avantgarda stala mainstreamem. Jenom příklad z nedávné historie: punk – revolta sedmadesátých let, dnes módní a trendový postoj.

Proč je design součástí dějin umění a proč je pro něj důležitý, proč se jím mají zabývat?

IK: Design rozšiřuje zorné pole uměleckohistorického zkoumání, vnáší nová témata a jemnější pozorování zejména ve vztahu k vizualitě. Design a užité umění

obecně je komplexní jev, v němž spolupůsobí materiál, výrobní technika a účelovost – tuto synergii nelze většinou „odečíst“ z pouhého vizuálního vjemu, dnes bohužel ve vnímání a hodnocení designu tolik nadužívaného. Jak napsal trefně Antonín Heythum z USA Josefu Vydrovi ve čtyřicátých letech: „We do not sit with our eyes“ (Nesedíme očima...).

RV: Umělecká tvorba v této oblasti vstupuje do nejtěsnějšího vztahu s životní skutečností a dějinám umění se otevírají nové horizonty – otázky nového promyšlení funkcí umění, jeho materiality a tělesnosti, uměleckého díla zakoušeného nejen v kontemplativním „zalíbení“, ale v jeho užívání a pohybu, podobně jako Henry Moore kdysi obdivoval automobil jako sochu v pohybu. Pro dějiny umění je tedy téma designu novou výzvou, ale možná spíše staronovou, protože už v počátcích uměleckohistorického oboru jako vědní disciplíny patřily otázky uměleckého průmyslu ke stěžejním, které byly zakladateli oboru živě diskutovány a kriticky zkoumány.

Děkuji Vám za rozhovor, který by se mohl stát důležitým příspěvkem k obhajobě smyslu samostatných a specifických dějin designu.

Za dějiny a teorii designu, věcí i ne-věcí

Lada Hubatová-Vacková

Od roku 1996 pořádá Vitra Design Museum každoročně mezinárodní konferenci nazvanou MUSCON (MUSEum CONFERENCE), která se prioritně zaměřuje na oblast designu. Z mnoha zemí Evropy se na ni sjíždějí kurátoři starých, tradičních uměleckoprůmyslových muzeí, technických muzeí, ale také manažeři a produkční nových výstavních platforem, jejichž tématem je zprostředkování dějin a současnosti designu. Cílem konference je vzájemná výměna výstavních projektů a plánování jejich itinerářů (část akce je tedy jakousi obchodní burzou výstav), ale také posílení sdílené informovanosti o situaci v oboru.

Na podzim v roce 2014 jsem na MUSCONu, který se tehdy konal přímo ve Vitra Design Museu ve Weil am Rhein, byla a měla jsem možnost sledovat, jaký diskurz v tomto profesním kontextu panuje a kdo jsou jeho mluvčí. Mezinárodní fórum tehdy poměrně elegantně ovládl mladý ředitel hostitelského muzea Mateo Kries, který oborové otázky designu představoval formou projekce „slidů“ s diagramaticky uspořádanými prioritami. Kries tehdy apeloval, aby výstavní a sbírkové instituce užitého umění a designu zůstaly především kulturními, kritickými, vzdělávacími ústavy, které se mohou stát katalyzátory sociálních změn, a neproměnily se v pouhé vizuálně-prezentační „show-roomy“. Coby absolvent studia dějin umění a sociologie se Kries zasazoval o to, aby prezentace designu byly narativní a mezioborové a aby pomáhaly terminologicky zpřesňovat spletné cesty disciplíny, která vykračuje od komplexních otázek životního stylu společnosti a materiální kultury směrem k mediální analýze digitálního prostředí,

jeho nástrojů a možností. V profesionálně připraveném a prezentovaném konferenčním příspěvku v prostředí zástupců oborových institucí z různých končin Evropy Kries důrazně upozornil na podstatný problém: nepřímý úměrný k nárůstu nových galerií a sbírkových institucí zaměřených na design a nové (materiálové a informační) technologie je totiž nedostatek skutečných, oborově vzdělaných profesionálů. Konstatoval, že na rozdíl od anglosaské tradice „design studies“, na německých vysokých školách se dějiny a teorie užitého umění a designu téměř nevyučují. Většina kurátorů uměleckoprůmyslových muzeí jsou tak podle něj tradiční historikové umění, kteří formou samostudia více či méně tvořivě a vhodně přizpůsobují pro účel studia designu metodologii a kritéria aplikované primárně v oblasti estetiky a „vysokého“ volného umění. Zároveň dodal, že těmito „konvertity“ z řad historiků umění „obracených“ na užité umění a design pravověrní akademici uměleckohistorických kateder stále trochu pohrdají. Byla jsem překvapená, že takto kriticky Kries nahlížel na situaci oboru v zemi, jejíž identitu v oblasti hmotné kultury 20. století tak výrazně utvářely např. Bauhaus nebo německá střídmost výrobků s rozpoznatelnou značkou „Gute Form“.

Ani v tuzemsku přitom dosud není mnoho vystudovaných profesionálů, kteří se zaměřují na oblast užitého umění a designu, protože na „kamenných univerzitách“ se mu mnoho pozornosti dosud nevěnovalo. Většinou se odborníci postupně specializují a průběžně sami dovzdělávají coby kurátoři a asistenti uměleckoprůmyslových sbírek a různých dílčích kolekcí průmyslového

designu vzniklých v rámci technických muzeí. O neexistenci subtilnější vzdělanosti v oboru svědčí často dost tristní „žurnalisticko-popularizační“ příspěvky věnované designu, jejichž autoři často neproniknou pod „lesklý“ povrch a obor představují formou „ikonických předmětů a jejich hvězdných tvůrců s příběhem“. Naštěstí ale svítá na lepší časy, protože nastupuje vzdělaný generační dorost.

Absenci specializovaného vzdělávacího programu pro dějiny a teorii užitého umění a designu na akademické bázi si první uvědomili pedagogové Katedry teorie a dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, když se – jmenovitě zejména Martina Pachmanová a Jindřich Vybíral – rozhodli vytvořit osnovy nového studijního programu. V roce 2005 byl z jejich iniciativy otevřen magisterský program Dějiny a teorie designu a nových médií (přejmenovaný od roku 2014 na širší oborový rámec Teorie a dějiny současného a moderního umění). Tým interních a částečně externích pedagogů se na VŠUP v semestrálních cyklech věnuje dějinám uměleckého řemesla, dějinám a teorii užitého umění, produktového, průmyslového, grafického, módního designu 19.–21. století (samozřejmě výběrově, se silnějšími a slabšími místy a s nutnými mezerami). Studenti „teoretici“ chodí často na přednášky společně se studenty praktikujícími design. Nejen díky přímému kontaktu s „praktiky“ na přednáškách, ale hlavně díky stážím v ateliérech a dílnách získávají teoretické designu povědomí o reálném chodu, užívaných technologiích a aktuálních debatách v rámci specializovaných oborů.

I na VŠUP stále ještě převažuje pro interpretaci užitého umění a designu hledisko uměnovědné, ale pro řadu mladých autorů a současných témat je už tato



Och! Olga Chochoj – logika emoce, pohled do výstavy, Moravská galerie v Brně, 2016

optika nefunkční. Také sama oblast designu se proměňuje, hmotná kultura a fyzická podoba produktů designu je stále více transformována vlivem postindustriální situace, vlivem nových technologií, materiálů, médií. Formou virtuální a rozšířené reality se fyzické stále více propojuje s digitálním a vzniká tak zkřížená sféra „phygitalních“ věcí/ne-věcí (jak nehmotným datům a informacím říkal Vilém Flusser).

Je jasné, že akademická kritéria krásy, stylu či formy, muzejní klasifikace předmětů designu podle materiálů dávno nedostačují. Vzhledem k dynamickému vývoji oboru nám nezbyvá, než se krok po kroku pokoušet o jeho reflexi a vytyčování aktualizovaného, rozšířeného pole designu. I za cenu zásadního přehodnocení použitelných nástrojů, které nabízí uměnověda s jejím zájmem o konkrétní artefakt.

Retronávnada

„Znečištění“ českých výstavních institucí designem, sociologií a retromódou

Daniela Kramerová

Fenomén retra vtrhnul v loňském roce do českých muzeí a galerií příznačně s jistým zpožděním oproti filmové a televizní produkci,¹ spotřebnímu průmyslu, popmusic a reklamě.² I v uměleckohistorické oblasti projevily tuzemské instituce oproti středoevropským a světovým muzeím výraznou váhavost. Zdejší expozice tak vznikají až po kulminaci výstavní retrovlny, nejsilnější a nejčasnější v německé oblasti, kde se zrodil i pojem *Ostalgie*, označující specifickou oblast historického sentimentu. Dlouhodobý program výstavních institucí obecně nepřeje módním fenoménům s předpokládanou brzkou expirací a tradičně upřednostňuje delší perspektivu a badatelský odstup. Pozůstatky komunistického období byly navíc v období po změně režimu do jisté míry tabuizovány ve snaze upevnit chmurný historický obraz totalitní

epizody, zabránit relativizaci hodnot a nekritickému návratu ke vzpomínkám. Plochý obraz historie ale není nikdy dostatečně přesvědčivý a atraktivní. Stále rozšířenější studium každodennosti a mikrohistorie ukazuje, že zájem o běžný život naopak umožňuje lepší pochopení mechanismů fungování společnosti a motivací jednotlivců a skupin. Navíc na nedávno minulé období nelze pohlížet jen z politické perspektivy, jde tu také o řadu dobových témat: vznik a vývoj konzumní společnosti, proměny životního stylu, fenomén volného času, úloha distribuce informací, genderová tematika, ekologické aspekty, o uměleckých otázkách nemluvě.

Oblastí základního výzkumu a primární prezentace je stále častěji osobní historie, obsah vlastní paměti. Základní zpracování tvoří první materiálovou vrstvu pro

další zhodnocování, které může následovat s časovým, případně generačním odstupem. Oč je z hlediska sbírkové činnosti minimální časový odstup ekonomicky přístupnější cestou k vytvoření bohaté kolekce, o to větší jsou prostorové nároky, s nimiž se může sbírající subjekt potýkat.³

Iniciátory a tahouny retro podniků se často stávají příslušníci generace tzv. Husákových dětí narození v sedmdesátých letech, vybavení zkušenostmi a schopnostmi realizovat velké projekty, a zároveň pociťující potřebu prvních ohlédnutí, osobní archeologie. Omezenost dobového sortimentu usnadňuje společné zakotvení vzpomínek. Přitažlivost se ale týká i mladších nepamětníků, u nichž dobový design ještě rezonuje prostřednictvím předmětů z půd, chat, rodinných fotoalb a filmů. Širší pamětnický okruh přitahuje i moment návratu do doby, která je oproti současné nepřehlednosti ze zpětné perspektivy jasná a čitelná. Zjednodušení, snadnost nostalgie se pohybuje nebezpečně blízko kýčovitých idylických obrazů. Emoční intenzita nemusí být ale

Divácky velmi úspěšné berlínské DDR Museum kombinuje pečlivou historicko-sociologickou přípravu s edukativní ambicí přiblížit komunistické období prostřednictvím předmětů, informací a velkého množství interaktivních instalací. Historicky, ale s menší měrou interaktivitu a výrazné kurátorské linie je koncipována kumulativní expozice *Welt der DDR* umožňující návrat v čas⁵ do typických prostředí zabírajících několik pater paneláku v okrajové části Drážďan. Sociologický aspekt a snaha o reálnou simulaci se se zájmem o dobový design snoubily v projektu – pro české prostředí iniciačním – *Husákově 3+1* (Galerie VŠUP, 2007). V designové poloze mají těžiště výstavy a publikace Uměleckoprůmyslového musea v Praze věnované odívání: *Česká móda 1940–1970. Zrcadlo doby* (2000), *Kytky v popelnici. Společnost a móda v 70. letech v Československu* (2007/2008). Vyznačovaly se celostním pohledem na fenomén módy v dobových souvislostech. Z tohoto hlediska se zájmem o mimoumělecké – technologické a ekologické materiálové souvislosti vymykal další koncepčně i graficky zajímavý projekt



Retromuseum Cheb, pohled do expozice, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2016

jen kladně pólována, dobové předměty vzbuzují i negativní vzpomínky, pocity nechuti i komičnosti. Jakékoli emoce přitahují pozornost a v posledku podporují návštěvnícký, tedy ekonomický, potenciál.

Expozice designu a hmotné kultury nedávné minulosti mají několik, často ne zcela vyhraněných podob. Už jen časový záběr se pohybuje od užšího fokusu na komunistickou éru nebo designově výraznějšího vymezení od bruselské světové výstavy v roce 1958 do listopadové revoluce, přes výstavy zahrnující i meziválečné období po nejširší rámec zasahující i do století předminulého. S probíhajícím trendem přibližování epochy, na kterou je zpětný pohled upřen, přicházejí na řadu turbulentní porevoluční devadesátá léta.⁴

Konstantiny Hlaváčkové *Vně a uvnitř* (UPM, 2014). Výstava *Retro* Národního muzea prezentuje na jedné straně designově zajímavé ukázky módní produkce z období přesahujícího celé století, pod heslem „Inspirujte se krásou, která nestárne“, společně s příklady současné produkce navazující na minulé trendy s různou měrou kreativity. Na druhé straně se zaměřuje na oblíbenou interaktivitu, která se nevyčerpává dětskou hravostí a tvořivostí. Expozice *Technika v domácnosti* Národního technického muzea sleduje stopadesátiletý technologický a designový vývoj spotřební techniky v historických, technologických a uměleckých souvislostech. Nosnou osu chebského Retromusea (na jehož přípravách jsem se podílela), tvoří design, do velké míry průmyslový.



Retromuseum Cheb, pohled do expozice, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2016

Expozice nechce jen ukázat povrch předmětů, ale přibližuje různé vrstvy a aspekty designové tvorby v sociálním a dobovém kontextu ve fázi poptávky, inspirace, vzniku, výroby (a nevýroby), distribuce a užití. Snadnou gloriifikaci období se snažíme narušit historickým a politickým rámováním v obecném i úzce lokálním měřítku.⁶ Design nepůsobí jen esteticky, ale jako výsledek i faktor životního stylu předlistopadového období. Ve stálé expozici i výstavních projektech muzeum sleduje i další, z hlediska životního stylu a dobové atmosféry zásadní oblasti – různé vrstvy hudební produkce a konzumu, televizní zábavy, sportu i průmyslu.⁷ Záměrně představuje reprezentativní tvorbu i umělecky okrajovou, o to ale rozšířenější kutilskou produkci nebo návrhy a realizace z oblasti veřejného umění, pohybující se na hraně designové a umělecké oblasti. Jedno z dalších možných směřování – sledování vztahů designu na mezinárodní úrovni (například i v oblastech vně a uvnitř železných

opony) by mohlo pomoci ukázat politickou podmíněnost či naopak nezávislost designérské produkce.⁸

Design v souvislosti s proměnami životního stylu, duchovních proudů, technických a politických okolností sledují autoři zásadní, nedávno vydané publikace Uměleckoprůmyslového musea *Design v českých zemích 1900–2000* (2016). Výrazně za hranici oborové specializace se tu pohybuje ojedinělý příspěvek Lady Hubatové-Vackové a Ivy Knobloch Alternativy designu 60.–80. let sledující produkci na poli designu, volné tvorby, filozofie, konceptu, hudební či divadelní produkce.

Podobně široký záběr ve vztahu nejen k designu (jak vyplývá z uměleckoprůmyslových sbírek) má v posledních letech i výstavní program Moravské galerie, připravující jak divácky úspěšné a kontextuálně zpracované výstavy designu (*Maxim Velčovský: Vše za 39*, 2016; *OCH!*, 2016/2017), tak projekty propojující sociální, kulturní a průmyslové dějiny s designovou oblastí

¹ V letech 2008–2013 mapoval designové a lifestyle trendy období po roce 1945 magazín České televize *Retro*. Do šedesátých let až počátku nového tisíciletí je situován i děj více než stodílného seriálu ČT *Vyprávěj*, vysílaného v letech 2009–2013, výrazně přibližující atmosféru prostřednictvím hmotných symbolů v pozitivním duchu připomínek úspěšného designu, módy, bez velkých sociologických ambicí postihnout reálná specifická prostředí. Ještě před vstupem nově vytvořeného retra kulminovala sledovanost autentických normalizačních seriálů sedmdesátých a osmdesátých let.

² Mnohé firmy založily svůj marketing na přihlášení se k tradicím výroby v padesátých až osmdesátých letech (výrazná retro kampaň tak vynesla například značku Kofola mezi nejoblíbenější české produkty, úspěšné retro kampaně připravují velké potravinářské řetězce).

³ Kritérii minimálního časového odstupu a prostorové nenáročnosti se řídí například kolekce grafického designu Muzea umění v Benešově.

⁴ Vystavují se například dřevní počítačové hry; do devadesátých let je situována i značná část výstavního a publikačního projektu Moravské galerie, nabízející odborné zhodnocení a kontextualizaci práce designérského studia Olgoj Chorchoj (*OCH!*, Moravská galerie v Brně, 2016/2017).

⁵ Motiv cestování, návratu v čase, vypůjčený ze slavného seriálu BBC *Life on Mars*, rozhybává děj seriálu ČT *Svět pod hlavou* (2017), který přes důkladně zpracovanou dobovou výpravu neulpívá v příjemném vzpomínání na společné mládí, podobně jako syrovější film shodného scénaristy Ondřeje Štindla *Pouta* (2010).

⁶ Například ve vztahu ke specifické pohraniční poloze chebské galerie (sledování západní televize, pašování a západního zboží, působení pohraničních jednotek).

⁷ Např. výstavy *Když boty, tak botasky!* (2016), *Mistři '76. Čtyřicet let od vítězného dlouháku Antonína Panenky* (2016), *Neprakta. Prvních 20 let firmy na výrobu kresleného humoru* (2016/2017), *Plastimat 1946–1996* (2017), *Pan Vajíčko. Charakter čsl. reklamy* (2017).

⁸ Ve středoevropském i širším geografickém kontextu se socialistickým modernismem zabývá David Crowley, viz např. David Crowley – Jane Pavitt (eds.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London 2010; Návrat modernismu, in: Lada Hubatová-Vacková – Rostislav Koryčánek (eds.), *Olgoj Chorchoj. Logic of Emotion*, katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, Brno 2016.

(Brno – moravský Manchester, 2014/2015; připravovaný *Paneland* a *Kmeny 90*). Tímto směrem se vydává i pražské UPM, které na podzim po znovuotevření muzea představí výsledky výzkumu panelových sídlišť a hromadného bydlení v Československu (publikace a výstava *Paneláci*).

Koncept odděleného vystavování artefaktů z jednotlivých uměleckých druhů vyvážaných z původních kontextů a určených k čistě estetické recepci se v současné době jeví nikoli jako závazný, spíše jako jeden z historicky platných prezentačních modů, které je možno při vědomí

jejich dobové podmíněnosti výstavně užívat, komentovat, případně kombinovat s dalšími principy. Odklon od úzké specializace, který je jedním z trendů nejen v humanitní oblasti, pak umožňuje nové způsoby uchopování kulturních a společenských jevů i větší flexibilitu vůči rychlým proměnám. V retro oblasti se hybridní a multidisciplinární metody přirozeně uplatňují. Retro móda navíc umožňuje pod příslibem oddechové nostalgie přilákat široké publikum, jehož snadné jistoty lze plastičtějším obrazem lehce rozechvívát.

Interdisciplinarita, kontextualizace a respekt k umění mimo kánon

Rozhovor s Vojtěchem Lahodou

Marie Rakušanová

VÝCHODISKA, TÉMATA A PŘÍSTUPY

Jean Baudrillard ve své studii o sběratelství tvrdí, že sběratel si vybírá takové artefakty, díky kterým rozpoznává sebe sama jako absolutně jedinečnou bytost, že vlastně neustále sbírá sám sebe. Myslíte, že něco podobného by šlo říci o historících umění a výběru témat jejich bádání? Zabýváte se širokou škálou témat od malířství, přes fotografii až k umělecké teorii, celý život se však vracíte k osobnosti Emila Filly. Co Vás k němu stále táhne?

Odpověď je trochu komplikovaná, poněvadž to nejde jednoduše mechanicky vysvětlit. Na jednu stranu hraje velkou roli náhoda, ale na druhé straně samozřejmě také nějaké zaujetí a určitá sympatie, ačkoli zase ne absolutní.

V případě mého zájmu o Filla spočívala náhoda v tom, že když mě přijal Josef Krása do Ústavu dějin a teorie umění ČSAV, což bylo někdy v roce 1980, tak mi nabídl, abych napsal článek k výročí Emila Filly do časopisu *Umění*, s tím, že k tomu má výborný zdroj, a sice Fillova dědice, pana Františka Krejčího, který tenkrát působil v Ústavu jako fotograf. Seznámil jsem se s ním, a když jsem zjistil, že pan Krejčí bydlí v Janákově vile, pár bloků od domu, kde jsem bydlel já, tak bylo samozřejmě velice jednoduché tam začít docházet a studovat Fillovu pozůstalost. A když jsem odkrýval hloubku té dokumentace, tak se mi začal Filla jevit v úplně jiném světle, než jak jsem ho před tím znal. Najednou se ukázalo, že Filla není jenom Picasso a kubismus, ale je to taky Sudek, je to holandské malířství 17. století, je to i čínská malba, je to vlastně spousta referenčních témat a motivů, které nějakým způsobem rozšiřují panorama a vytvářejí z bádání o Fillovi záležitost kontextuální a docela dobrodružnou. To mě asi na dějinách umění baví nejvíc – „košatost“ a zakotvení v síti vztahů. Mně osobně také vyhovovalo Fillovo propojení praktických výsledků (obrazů) a teoretické činnosti. Bavilo mě

číst spoustu jeho teoretických textů, často obtížně interpretovatelných a dodnes obtížně srozumitelných. Vnímám to jako něco, co i mě osobně může posouvat intelektuálně dopředu.

Co přimělo osmnáctiletého Vojtěcha Lahodu začít studovat dějiny umění? A byla to první a jediná volba, nebo byly na počátku i jiné zájmy?

Můj případ je asi podobný jako u řady dalších absolventů dějin umění. Je to případ nenaplněných aspirací být malířem. Hodně jsem tenkrát maloval a měl jsem touhu dostat se na AVU, to ale nevyšlo, proto jsem si dal druhou přihlášku na dějiny umění, kam jsem byl přijat. Bylo to takové rozhodnutí shůry, které mě dovedlo k dějinám umění. Později jsem si samozřejmě uvědomil, že malba mi prostě nebyla dána a že mě dějiny umění uspokojují, právě nutností číst a vzdělávat se, to mi vyhovovalo. Současně mě naplňovalo, že dějiny umění jsou především vizuální disciplína, založená na vizuální paměti. Nakonec jsem byl rád, že to takto dopadlo.

Jak vzpomínáte na studia dějin umění na Katedře dějin umění a estetiky FF UK? Jaké vzory z řad odborníků jste během studií měl? A co Vás naopak na tehdejší výuce odpuzovalo?

Vzpomínám na to rozporuplně, poněvadž ta doba samotná byla velice tristní. Tehdy mělo studium samozřejmě spoustu znaků své doby. Nebyla to bublina, v níž by se doba neodrážela. Nevzpomínám na to s nějakou nostalgií. Samozřejmě bylo důležité, koho jsem tam poznal a zastihl. Zásadní pro mě bylo setkání s profesorem Wittlichem a s jeho skvělými přednáškami a semináři. To bylo to hlavní, co tam člověka drželo a co nějakým způsobem poznamenalo můj další vědecký a profesionální život. Protože nebýt Wittliche, tak by tam nebyl žádný jiný pedagog nebo žádný jiný důvod, který by mě tam držel. Pamatuji si, že se mi líbily přednášky Jaromíra Homolky,

který uměl krásně přednášet. Jenže já jsem nechtěl dělat středověké umění, takže bylo jasné, že tímto směrem moje cesta nepovede.

Byli tam ještě takoví pedagogové jako Jiří Kropáček, který byl milý a bezvadný pán, ale například o skvělém raně středověkém anglosaském a insulárním umění v Anglii nám přednášel takovým strašně pozitivistickým způsobem, že dokonce uváděl i inventární čísla některých šperků z pokladu ze Sutton Hoo, pod kterými je v British Museum uchovávají. Byl to takový velmi poctivý, ale ne zas kreativní způsob přednášení. Ale materiál to byl úžasný. Vždy, když jsem navštívil British Museum, neodolal jsem pokušení zajít se podívat do sálu, kde byly vystaveny vykopávky z pohřební lodi ze Sutton Hoo.

No a nejvíc mě odpuzovalo to, jak byl obor zakotvený v ideologických parametrech. To byl ten společný základ, který jsme měli s jinými obory, tedy marxismus-leninismus. Mě tam ještě navíc štvála vojenská příprava samozřejmě. Ta byla také součástí ideologického pozadí, na němž vysoké školy fungovaly. To byla strašná ztráta času. A rok vojny, to je ještě další kapitola. Byl jsem v Plzni na Borech – naproti věznici, kde byl vězněný Václav Havel. Byl jsem zdravotně neschopný, ale modrou knížku mi bohužel nedali, tak jsem počítal tanky v tankovém pluku.

Od roku 2000 přednášíte v Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde se někteří Vaši někdejší učitelé stali Vašimi kolegy. Sám jste vychoval už několik generací historiků umění. Působil jste jako přednášející také v zahraničí, takže máte možnost srovnání. V čem vidíte pozitiva a v čem negativa současné podoby výuky dějin umění v Čechách obecně.

Zdá se mi, že absolventů je hodně. Já samozřejmě nejsem pro žádné administrativní restrikce. Ale reálně pro ně všechny společnost nenabízí možnosti uplatnění. Na druhou stranu je bezvadné, když získáme tolik mladých lidí vzdělaných v dějinách umění. Musí být ale nějakým způsobem srozumění s tím, že budou složité hledat zaměstnání. To beru skoro jako pozitivní idealismus a velice si toho cením. Jsem přesvědčen, že studium dějin umění tříbí vkus. Vzdělání v tomto oboru je něco, co bychom potřebovali uplatnit v různých městských radách a institucích, v nichž probíhá veřejné rozhodování, ať už jde o umění ve veřejném prostoru, o památky a jejich ochranu či jen o vkus. To je jedna věc. Další věc je ta, že díky otevřeným možnostem se studenti dnes dívají velmi pozorně na to, jak vypadají kurikula jiných univerzit, i zahraničních. A ta naše by měla být pružná, musí reagovat na zájem studentů. Třeba já vidím, že v Praze je velký zájem o současné umění a výzkum architektury. Jeden čas byl i takový kolísavý zájem o 19. století. Středověk je možná fenomén, o který je zájem stále. To jsou různá hlediska, která by se měla zohledňovat. Nyní je v Čechách víc institucí, které si konkurují. Praha, Olomouc, Brno, Vysoká škola uměleckoprůmyslová. Asi by bylo ideální, kdyby se tyto instituce nějak domlouvaly, kdyby byl důraz na nějakou specifickou stránku v rámci jedné školy, aby student věděl, co daný ústav jedinečného nabízí. Nechci říkat nějaké návrhy, jak by to mělo vypadat, ale mám dojem, že by to mohlo pomoci. Ale to je samozřejmě otázka určité komunikace mezi „departmentsy“. Pak je otázka, jak by měly vypadat samotné přednášky. Mám dojem, že schází přednášky

s kritickým akcentem na dané téma – to znamená přednášky k nějakému problému, který by dokonce mohl přesahovat stylové nebo chronologické období, který by mohl být nějakým průřezovým problémem. Myslím si, že je to pro studenty přínosnější, protože je to naučí myslet v jiných kategoriích, nejen v doslovné časové a strukturní formě. Hodně studentů se také zajímá o fotografii, která by si zasloužila vlastní přednáškové cykly.

Jak jsem již v jedné z otázek konstatovala, zabýváte se různými médii moderní tvorby. V českém dějepise moderního umění ale nebylo dlouho podobné zkoumání smíšených výtvarných žánrů obvyklé. Kde jste se inspiroval, jak podobná hybridní témata metodologicky uchopit?

Musím vyzvednout druhý obor, který jsem studoval – estetiku. Ta mi podle mého soudu dala poměrně hodně, byť se zdá, že otázky estetické nebo filozofické musely být daleko víc pod ideologickým tlakem. Na katedře estetiky ale bylo pár zajímavých lidí. Například Miloš Jůzl, s nímž jsme měli kurzy o dějinách hudby a o tom jak hudba ovlivňovala moderní umění. To je známé téma – průnik hudby do moderního malířství, zrod abstrakce za pomoci hudby, když to řekneme trochu vulgárně. Seděli jsme v malé učebně, bylo nás tam pár a poslouchali jsme desky, které nám doktor Jůzl nosil. Podobně se to propojilo i s literaturou, i o divadle jsme měli nějaké přednášky. A to všechno mi ukázalo, zvláště na příkladu Jana Mukařovského, že je velmi důležité vidět umělecké jevy vcelku a že významové kontexty, které vypadají, že jsou imanentní oboru či médiu, někdy přecházejí z jednoho média do druhého a nějakým způsobem pracují i v jiné žánrové nebo mediální vrstvě. Třeba mě bavilo, jak se Mukařovský zabýval poezií. Má krásnou stat' o básníkovi, kde vám ale neřekne, zda je to přímo o básníkovi jako tvůrci poezie psané, lexikální, lingvistické, nebo zda je to básník v tom obecném, metaforickém slova smyslu. Potom máte třeba formulaci „Sudek jako básník Prahy“. To znamená, že díky tomuhle přenesení, napínání pojmu můžete mluvit o poetice jak ve smyslu literatury, tak malířství, hudby či fotografie. Mukařovský může dát člověku hodně podnětů, třeba i v oblasti estetiky filmu. Má ale také krásnou stat' o gestech v divadelním umění třicátých let. Gesta se stala součástí kulturní analýzy jak v divadle, tak ve filmu i malířství.

Ze zahraničních podnětů bych rád připomněl třeba knihu Angely Dalle Vacche *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*, která je založena na průniku filmu a malířství. Intertextualita je pro autorku základní prvek a jsou to věci velice podnětné. Zabývá se na příkladech šesti nebo sedmi filmů rolí výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že to ukazuje v různých kontextech, můžete to brát jako metaforu, jako formu apropriace nebo preferenci konkrétního vybraného obrazu, ale můžete se také pouze dívat, co je v tom filmu za obrazy. Možných přístupů je zkrátka celá řada. Dalle Vacche tvrdí, že filmová studia jsou dál než dějiny umění, které by se měly poučit i z jiných oborů a ne jen ze svých vlastních zdrojů. To se myslím týká i literární vědy, která je také metodologicky progresivnější než dějiny umění. Mám na mysli například autorku Pascale Casanova, konkrétně její knihu *Světová republika literatury*, která v češtině vyšla v roce 2012. Casanova rází poutavý přístup k literatuře, který je založen na dominanci „literárního

kapitálu“ dle koncepce Pierra Bourdieu. Literární kapitál, který je vytvářen institucemi, časopisy, cenami, literárním provozem, má k dispozici spisovatel v rámci národní literatury, která bojuje o to, aby se stala součástí mezinárodního literárního prostoru. V dnešním globalizovaném světě moc center nedává začínajícím literátům stejnou šanci. A právě ze vztahu center literárního kapitálu a národních literatur vyplývají možnosti nebo nemožnosti zapojit se do zóny transnacionální literatury nebo naopak zůstat součástí národního symbolického kapitálu. To jsou věci, které pak směřují i k tématu našeho prostoru, který je pochopitelně trochu mimo západní zájem a neví se úplně co s ním – jak ho uchopit. Těch možností je samozřejmě víc. Nemyslím si, že bych byl nějak výjimečný ve sledování těchto témat. Průniky výtvarného umění a literatury zpracovával v českém prostředí už Tomáš Vlček v knize *Praha 1900* – to je krásný příklad toho, jak je literatura do problematiky výtvarného umění vsunuta nenásilně, logicky a smysluplně.

Zmiňoval jste Mukařovského, což považuji za velmi zajímavé. Anglosasové dnes mají pocit, že ho pro celý svět a samozřejmě i pro nás znovu objevili, ale to, co říkáte, dokazuje, že tady znalost jeho textů přetrvávala.

To je sice pravda, já mám ale zkušenost, že studenti, kteří zpracovávají bakalářské, magisterské nebo dokonce i doktorské práce, kde by se Mukařovského podněty nabízely, ho vůbec necitují. U řady témat a problémů přitom může nabídnout nějaký směr uvažování. Studenti s ním ale prostě nejsou tolik seznamováni, jak by bylo třeba.

Dá se říct, že politické proměny, kterými náš středoevropský prostor prošel v druhé půli 20. století, našim dějinám umění vnutily určité zpoždění v docenění přínosu osobností typu nejen Mukařovského, ale třeba také Waltera Benjamina? Tedy postav, které ze střední Evropy pocházejí, ale snaha odideologizovat úvahy o estetice a vizuální kultuře u nás vedla k tomu, že obor dlouho věřil, že se bez znalosti jejich myšlenek obejde – a dostal se sám do určité izolace?

Určitě. S tím souvisí i zdrženlivost vůči sociologickým metodám dějin umění u nás. Tyto přístupy se považovaly za příliš blízko tendenčnímu marxistickému chápání a ideologii, a proto se u nás moc neprojevovaly, přestože jinde – např. ve Spojených státech – se uplatnily výrazně (Meyer Schapiro a další).

Kurátoroval a spolukurátoroval jste celou řadu výstav. Kam směřuje náš obor v této oblasti? Co pro Vás osobně jako historika umění koncipování výstav znamená?

Výstavy považuji v podstatě za jedinou metodu aplikace dějin umění. Když se začalo hovořit o tom, že nezákladní, ale aplikovaný výzkum má být hnacím motorem české vědy a že se tomu musíme přizpůsobit, tak jsem se vždycky ptal: A co je to ten aplikovaný výzkum v dějinách umění? Kdo a jak by měl aplikovat naše výsledky? Nedostal jsem žádnou odpověď. Myslím, že jediný výsledek našeho výzkumu zajímavý i pro společnost je výstava spolu s výstavním katalogem. Myslím, že to je legitimní způsob, ale ještě na začátku své kariéry jsem s tímto názorem narazil. V roce 1995, když jsem řediteloval třetí

rok, proběhlo hodnocení Ústavu a hodnotící komise nám tehdy vytkla, že Ústav dělá výstavy, které by dělat neměl, že výstavy patří galeriím a Ústav by se měl věnovat vlastní odborné publikační činnosti. Neexistuje ale ve vztahu k veřejnosti vhodnější výstup naší odborné práce, než je výstava s katalogem.

Co se týče výstav, myslím si, že v posledních letech se zlepšily některé výstavní instituce, zejména mimo Prahu. Ostravská galerie začala být velkorysá a velice otevřená. Zajímavé výstavy dělá Západočeská galerie v Plzni, teď pod vedením Marcela Fišera i Cheb. A myslím si, že i tyto oblastní galerie, nejen instituce typu Národní galerie, se dostanou v budoucnu k tomu, že budou dělat významné výstavy i se zahraničními zápůjčkami. Někde se to již děje – např. Alšova jihočeská galerie realizovala velkoryse pojatou výstavu českého surrealismu *Krása bude křečovitá*.

Na kterou Vámi kurátorovanou výstavu vzpomínáte nejradši? Třeba katalog výstavy *Svět Emila Filly*, kterou jste dělal pro Galerii hlavního města Prahy, ve mně vždy vyvolává pocit, že ta práce pro Vás musela být čistá radost.

To jste mi vzala z úst. Myslím, že to byla tato výstava, která vznikla v mých úplných začátcích, v roce 1987. Na jejím vnímání se podepsal až takový tělesný způsob přípravy výstavy, kdy jsem sám svým vlastním tělem ručil za zápůjčky. S řidičem dodávky jsem jel třeba do Kroměříže, odkud byl zapůjčen obraz *Krávy* od Pauluse Pottera, který byl v rámci výstavy prezentován jako historický kontext. Kontextualizace tématu mě už tehdy strašně bavila.

Prezentování témat v podobně široce pojímaných souvislostech asi nebylo tehdy ve výstavní praxi úplně obvyklé...

Nebylo a musím říct, že reakce na výstavu byly velice pochvalné. Těšila mne třeba pochvala Jana Mlčocha, který říkal, že to byla nejlepší výstava o Fillovi, jakou kdy viděl.

SVĚTOVÝ A STŘEDOEVROPSKÝ KONTEXT

Dnes jste světově uznávaný historik umění, jak vypadaly Vaše první kontakty se zahraničními dějinami umění?

Upřímně řečeno, mě nasměrovala k výzkumu středoevropského kontextu doba. Do Akademie věd jsem nastoupil někdy v roce 1980 a do roku 1989 nebylo samozřejmě možné cestovat nikam na západ, ale bylo možné zažádat si o nějaké stipendijní badatelské pobyty ve východoevropských zemích. Takže já jsem takto jel do Maďarska, Polska, zkrátka do sousedních zemí. Tam jsem si uvědomil jednu věc, která mě šokovala, že známe velmi dobře umění v Paříži či v Berlíně a probíráme vazby českých umělců k těmto centrům, ale vůbec nevíme, co se děje za humny, v Maďarsku, Polsku, dokonce mnohdy ani v Rakousku, nemluvě o zemích jako Rumunsko, Pobaltí. Přitom v řadě případů jsou to země s podobnými problémy. Často jsou to rurální země, což sice přímá podobnost není, ale je tam společná silná tradice folklorního umění, je tam vždycky zásah modernity formou vlivu. Řekl jsem si, že bychom to měli poznat, abychom nebyli takoví ignoranti. Po roce 1989 jsem pak využil cest do Skandinávie a Pobaltí, kde jsem získal celou řadu přátel a také jsem tam krátce učil na Univerzitě v Kaunasu. Také to pro mě byla možnost jak

se dostat k pramenům – tam jsem třeba poznal Čiurlionise, což je autor, který u nás není příliš známý, a je to škoda. James Elkins v článku o tom, jak studovat umění jiných oblastí, než je kanonický západ, napsal: Proč jej máme studovat? Protože se tím obohacujeme, jelikož škála rejstříků výtvarného umění je daleko širší, než kdybychom studovali jen původní zdroje: Picassy, Matisse, Klee atd. Já jsem si samozřejmě ověřil, že je k tomu obtížná cesta, vinou jazykové bariéry a různých sociálních a kulturních vybavení jednotlivých zemí. Ale přišlo mi, že je to dobrodružné pátrání. Vytváří to z dějin umění obor, který může uspokojit ty, kteří chtějí něco doslova objevit. Když jsem zjistil, že západní historici umění na to nahlíží podobně, seznámil jsem se se Stevenem M a n s b a c h e m a potvrdil jsem si, že tento postoj má smysl. Proto jsem se tím začal zabývat a připravovat na toto téma přednášky pro Ústav pro dějiny umění.

Byl jste jedním z přednášejících na Středoevropské univerzitě, která do roku 1996 působila kromě Budapešti i v Praze. Myslíte, že české dějiny umění, potažmo celý středoevropský prostor využily této porevoluční konektivity dostatečně, nebo z projektu vzešly spíše individuální vazby bez efektu pro celý region?

Tam jsem získal samozřejmě řadu zajímavých dodnes živých kontaktů, například právě do Pobaltí. O působení Středoevropské univerzity v Praze však lze říci, že byla velká škoda, jak to skončilo. Pro české dějiny umění to byla velká šance. Přednášejících byla celá řada, a nebyli to jen Češi, přednášel tam třeba i Mansbach a další. A samozřejmě tam byli zapálení studenti, kteří se chtěli leccos dozvědět. Takže se rozproutly inspirativní a podnětné diskuse. Pro mě bylo přínosné, že jsem se tam v řadách přednášejících i posluchačů setkal s řadou kolegů a navázal tak kontakty do zahraničí, které jsou pro obor jako dějiny umění, které pracují s globálním materiálem, klíčové. Skončilo to však kvůli něčemu typicky českému – žárlivosti a nepřejcnosti. Soros samozřejmě nechtěl jen investovat, chtěl také spoluúčast vlády, ale Klaus nechtěl toto určité penzum peněz schválit a vláda to odmítla. Patrně si mysleli, proč bychom měli platit nějakému finančnímu spekulantovi,

když má tolik peněz. Středoevropská univerzita ale po tomto nevstřícném postoji české strany Prahu opustila a od té doby sídlí jen v Budapešti. Část oboru dějin umění při tomto přesunu navíc úplně zanikla. České prostředí tak propáslo šanci kvůli své xenofobní zbednělosti. Dneska můžeme jen závidět Maďarům, že CEU mají. Univerzita

vydává knížky, organizuje přednášky, nejen odborně ale i jazykově vybavuje studenty pro následující studium v zahraničí... (pozn.: Rozhovor se uskutečnil v únoru 2017, asi dva měsíce před masivním pokusem Orbánovy vlády CEU z Maďarska vypudit.)



Vojtěch Lahoda, 2016. Foto: ÚDU AV ČR, v. v. i.

Je asi zbytečné uvažovat nad tím, co by bylo, kdyby... Ale přijde mi, že kdyby celý projekt vydržel déle, tak mohlo dojít k intenzivnějšímu propojení oborů v rámci středo- a východoevropského prostoru, k důkladnějšímu zkoumání témat dotýkajících se sdílené historie a mimo jiné i dějin umění. Teď se vlastně podobné transnacionální projekty uvnitř regionu rodí velice obtížně a iniciativa často musí přijít

úplně zvenčí. A to jen proto, že o tu přirozenou platformu, jakou byla Středoevropská univerzita se sídlem ve dvou významných městech regionu, jsme se sami připravili.

Je nepochybné, že intenzivní intelektuální výměna uvnitř našeho regionu má velký význam. Nedávno mě například estonští kolegové z Tallinnu vyzvali, abych pro jeden výstavní katalog napsal kapitolu o estonském modernismu. Bylo pro ně zajímavé, že autorem nebude ani Estonec, ale ani reprezentant západní kulturní hegemonie. Takhle možnost srovnávání různých pohledů v rámci středo- a východoevropského prostoru může být velice přínosná, protože řada metodologických problémů k uchopení látky je podobná. U Estonců také jde o umění, které se po roce 1918 vyvíjelo v novém národním státě. Nebyli jiní v tom, kde brali podněty – také je to Paříž či Berlín. U nich navíc Helsinky a Petrohrad. Ale ten metodologický základ je podobný. Zajímavou marginálií třeba je, že řada estonských malířů studovala na Akademii v ruské Penze, odkud českoslovenští legionáři ve stejné době na chvíli vyhnali bolševiky....

Jak vidíte v současnosti postavení středoevropských dějin a teorie umění v celosvětovém oborovém

kontextu – i s ohledem na dnes populární pojetí „global art history“? Slyšíte po smrti Vašeho přítele Piotra Piotrowského nějaký jiný hlas, který by měl sílu promlouvat jménem celého regionu?

Já si myslím, že Piotrowski byl výjimečný fenomén, který se těžko bude opakovat. On byl mluvčím našeho prostoru, protože to umění velmi dobře znal – zde i na Slovensku a v Maďarsku měl velmi často stipendia. Tyto země pro něj byly základem, na němž vystavěl svou analýzu umění po roce 1945. Byl schopen proniknout na západní trh, jeho věci se překládaly a byl o ně zájem. Navíc měl ohromné charisma. Přesvědčivým způsobem, emotivně a živě dokázal zaujmout. Toho aby člověk dosáhl, musel by být také tak charismatický, což dost dobře nejde nacvičit. Ale hlavně musí být dokonale seznámený s uměním regionu. A v tom jsou naše limity. Přesto se tu a tam začínají objevovat studenti, které zajímá jiné umění než české a západní, čili ideálně umění středovýchodní Evropy.

Mezi historiky umění střední a východní Evropy ale nevidím nikoho, kdo by měl ten Piotrowského šarm. Nejde jen o to, že musí být důvěryhodný, ale musí být i schopen promlouvat do celosvětového globálního diskurzu. A to Piotr uměl. Protože on se nezajímal jen o střední Evropu, ale o globální dějiny umění. Pokud tady někdo je, kdo má podobné schopnosti, tak jsou to hlavně historici umění ze západu, kteří mají možnosti stipendií a „fellowshipů“. Jedna mladší postdoktorandka, badatelka z Londýna, Klara Kemp-Welch, by mohla být takovou osobou. Její disertace byla o konceptuálním umění střední a východní Evropy a na téma alternativního neoficiálního umění tohoto regionu v šedesátých až osmdesátých letech již publikovala dvě knihy. Je vybavená i jazykově – s orientací na slovanské jazyky.

Je zajímavé, že Klaru Kemp-Welch zmiňujete jako potenciální budoucí mluvčí středo- a východoevropských dějin umění, ač jde o britskou badatelku. Shodou okolností jsem se totiž s Klarou asi měsíc po smrti Piotra Piotrowského potkala v Londýně a vedly jsme rozhovor, během kterého ona sama vznesla otázku „Kdo na jeho místo?“ Asi netušila, že by na něm někdo v budoucnosti mohl vidět právě ji. Já v tom s Vámi ale naprosto souhlasím... Požadavek, aby to byl někdo „náš“, setrvává u myšlení ve starých hierarchických kategoriích. Někdo od „nich“, někdo otevřený, kdo se necítí být tak úplně součástí kulturní hegemonie, by mohl být v této fázi pro tento prostor velkým přínosem.

Přesně tak. Nikdo se úlohy obhájce zájmů regionu nechce ujmout taky proto, že není jednoduché jít do střetů. Ani Piotrowski to neměl lehké. Četl jsem například recenzi od jedné americké autorky, která někde absolvovala jeden jeho kurz, a ten text byl neuvěřitelně kritický. Právě proto bylo ale fenomenální, co on udělal.

Zájmu lidí typu Klary Kemp-Welch o problémy našeho regionu bychom si měli vážit také proto, že se jimi zabývají opravdu v globální perspektivě. Kemp-Welch se zajímá také o Latinskou Ameriku, o globální otázky umění pod tlakem diktatury...

Co byste poradil mladým českým historikům umění, kteří by rádi navázali intenzivnější dialog se zahraničím, a kteří by chtěli zviditelnit témata dějin umění v Čechách v mezinárodním kontextu? Hovořil jste už

opakovaně o nutnosti znát problematiku našeho umění v širším kontextu středo- a východoevropských dějin umění...

Já si myslím, že konkurence v této oblasti ještě není tak výrazná a mají pro to větší předpoklady než západní badatelé, kteří se musí naučit jazyk. Pokud si vyberou šikovné téma – to nejsou jen témata poválečného umění po roce 1945, ale i umění sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých let, stejně jako klasická moderna, kde se otevírá také celá řada komparací. Otázka umění a totality. Například československé nebo východoněmecké umění za totality. V Německu mají dokonce už nějakou instituci, která se zabývá výzkumem umění východního Německa v době socialismu. U nás se zatím moc nena-psalo o umění normalizace, je to nepopsaná kapitola. Na druhou stranu jsem byl sám v poslední době příjemně překvapen, že studenti si vybírají témata ze západních dějin umění. To svědčí o určitém sebevědomí a snaze dostat se na obecnou, globální diskurzivní platformu. Vy jste myslím byla oponentkou mnou vedené práce, zkoumající vztah Pollocka a Junga, vedl jsem i bakalářskou práci o Marku Rothkovi. Je zkrátka vidět, že se tady začíná myslet globálně. Není to jen o našem prostoru, o střední a východní Evropě, ale najednou není problém zabývat se i regiony velmi vzdálenými, např. již zmiňovanou Latinskou Amerikou. Pro české dějiny umění je důležité, že do toho diskurzu vstupujeme, že nesedíme jen jako diváci a nekoukáme, co se děje za humny, ale že jsme schopní se diskuse zúčastnit. Můžeme mít faktografické manko, horší přístup k materiálu, ale tady jde spíš o přístup intelektuální, o novou výpověď. A víme, že o řadě věcí se dá psát znova a znova.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR

Byl jste ředitelem Ústavu dějin umění AV ČR téměř po celá devadesátá léta a na stejný post jste se vrátil znovu před pěti lety. V čem byla obě funkční období jiná?

V první fázi jsem byl ředitelem v letech 1993–2001, ve druhé pak 2012–2017. První fázi vnímám s odstupem, který možná přibarví nějaké vzpomínky až takovou melancholickou atmosférou. Fakt je ten, že tenkrát jsem nastupoval jako relativně mladší ředitel, což přinášelo problémy například v jednání s akademickými funkcionáři nebo při hodnocení Ústavu, ale na druhé straně situace byla jiná z hlediska emočního. Byla zde touha většiny lidí úplně Ústav proměnit, dát mu novou dynamiku a navázat na to, co bylo v sedmdesátých a osmdesátých letech narušeno – tedy na mezinárodní témata a na kontakt se světem. Mým prvním úkolem bylo stěhování z Haštalské ulice, kde do té doby Ústav sídlil. Ty prostory měly svůj půvab, ale také provozní překážky – málo místa, knihovnu v suterénu... Dalším problémem byla ještě normalizační struktura Ústavu, který byl rozdělen na oddělení výtvarného umění, obecné teorie a hudební vědy. Tato tři základní doplňovalo ještě oddělení vědeckých informací, kam patřila knihovna, dokumentace atd. Pak tam ještě bylo oddělení umělecké komunikace, což byl takový postšaboukovský relikt. Šabouk měl představu, že vytvoří jakousi teorii umělecké komunikace, a proto založil tuto teoretickou skupinu. To vše zrušil již předcházející ředitel Tomáš Vlček, který nastoupil hned po revoluci v roce 1989. Ten se také vypořádal s nepotřebnými

pracovníky, kterých bylo poměrně dost – Ústav měl tehdy přes 100 zaměstnanců, což se časem snížilo na 45–50. V roce 1994–1995 se struktura Ústavu ustálila v podobě, v níž existuje dodnes. Dalším důležitým krokem bylo zapojení do mezinárodních struktur, otázka mezinárodní spolupráce. To se projevilo v řadě konferencí, při jejichž přípravě jsme navázali mnoho mezinárodních kontaktů. Důležitou akcí byla výstava a konference *Rudolf II. a Praha*, kterou dělali specialisté na rudolfinské umění. Díky reputaci konference a vynikajícím výsledkům později Ústav založil centrum rudolfinského umění. Ústav se také začal zapojovat do přípravy mezinárodních výstav, jako byla třeba výstava *Kubismus in Prag* v Düsseldorfu, kterou organizoval Jiří Švestka, můj bývalý spolužák z fakulty, který tehdy působil jako ředitel Kunstvereinů v Düsseldorfu. Když se zakládala asociace ústavů dějin umění RIHA v roce 1998 v Paříži, tak byl pražský Ústav zakládajícím členem a měl tam dobrou pozici.

V roce 2007 Ústav dokončil svůj profilový úkol a vydal poslední díl *Dějin českého výtvarného umění*. Tento projekt byl plánován už od sedmdesátých let, ale vzhledem k době, která uplynula, se muselo nově rozhodnout, jak budou pozdější díly (po baroku) vypadat. Takže se kompletně měnila koncepce. Současně probíhaly práce na *Uměleckých památkách Prahy*, jejichž poslední díl je právě v tisku.

Období těch prvních osmi let bylo obdobím práce na zmíněných projektech. Situace v posledním funkčním období už byla jiná. Po dokončení oněch velkých projektů jsme hledali novou platformu, která by spočívala ve větším důrazu na mezinárodní kontakty a ve větší interdisciplinaritě. Hlavní snahou je propojovat pracovníky Ústavu v rámci témat, která by nezohledňovala jen chronologii. Takto jsou v současnosti vystavěny některé grantové projekty, jichž je Ústav nositelem a na jejichž výsledky se zatím můžeme těšit. S tím souvisí i to, že již po roce 2000 se začaly ozývat hlasy, že by možná struktura Ústavu namísto chronologicky založených oddělení měla víc odrážet právě podobu tematických projektů, které se aktuálně řeší. To se ale ukázalo jako nepraktické – projekty bývají na tři, maximálně pět let a je nesmyslné, aby se kvůli nim neustále proměňovala organizační struktura instituce.

Jakým vývojem Ústav za tu dobu prošel? Jak se v tomto období ÚDU vyprofiloval v rámci celé AV ČR a jak se nejvýrazněji projevil v oboru i navenek?

Navenek se stále zintenzivňuje komunikace směrem k veřejnosti. To, čemu se říká PR aktivita. Na tomto poli se soustředíme především na vysvětlování smyslu výstupů pro veřejnost. Není samozřejmé, že máte nějaký výstup, musíte zdůvodnit, proč ho máte, co jste tím sledovali, jaký má význam pro společnost. Proto celá Akademie usiluje o interdisciplinarnitu, proto pečlivě sleduje, jak jsou projekty vnímány veřejností. Tato tendence může být chápána jako směřování k podbízivosti, ale i v řadě zahraničních institucí ten důraz na prospěšnost je – knížku si může přečíst kdokoli, takže význam musí být zřejmý. I mezinárodní hodnotící komise zdůraznila nutnost propagace vědeckých výstupů Ústavu. Na základě mezinárodního hodnocení z let 2015–2016 je Ústav dnes považován vedením Akademie za jeden z nejlepších vůbec, a to nejen v tzv. III. oblasti humanitních a společenských věd. Výrazně se proměnilo také portfolio institucí, s nimiž Ústav spolupracuje. Vedle galerií a muzeí,

ať už pražských, nebo oblastních, jsou to další regionální instituce, a Ústav je tak víc viditelný v místech, kde se dosud příliš neprojevoval. Dobře pracuje rovněž naše nakladatelství Artefaktum, založené v roce 1994, které vydává až deset publikací ročně. Jde přitom o širokou paletu výstupů: od malých kapesních průvodců po památkách přes transkripci lokálních soupisových prací až po velké vícesvazkové monografie s bohatým fotografickým aparátem.

Vnímáte nějaký dluh, něco, co se Vám nepodařilo během Vašeho „ředitelování“ uspokojivě uzavřít?

Určitým dluhem je nedokončený soupis uměleckých památek Moravy a Slezska. Vydání třetího dílu se zkomplikovalo tím, že hlavní editor a zpracovatel soupisu, doktor Bohumil Samek, odešel do penze. Rukopis je však nyní již těsně před dokončením. Pak jsem také nedokázal s ředitelem Ústavu pro dějiny umění FF UK Richardem Biegelem definitivně dohodnout formu spolupráce zaměstnanců Ústavu dějin umění AV ČR jako školitelů doktorandů. Snad se ale podaří, nejen v této konkrétní otázce, spolupráci mezi oběma ústavu zintenzivnit. Například i na úrovni magisterského studia by mohli mít studenti například možnost praxe v Ústavu, což by nepochybně prospělo oběma stranám.

Za mého ředitelování se nám bohužel také nepodařilo získat žádný velký evropský grant, přestože jsme tři přihlášky podávali a zahraniční partneři o spolupráci s námi stáli. Zkušenosti vypracování přihlášek jsou nicméně cenné a doufejme, že budou v budoucnu zúročeny. Musíme si nicméně neustále vytvářet prostor pro možnost získání těchto grantů – tedy spolupracovat s partnery, kteří budou schopní a sebevědomí. Díky asociaci RIHA jsme se teď například společně se šesti nebo sedmi dalšími Ústavu dohodli na tématu o vztahu paměti a zapomínání ve vztahu k válečným pomníkům. Můžeme tedy říci, že náš Ústav je již nyní sebevědomou součástí mezinárodního odborného společenství, přestože to ještě není stvrzeno na grantové úrovni.

Jaké výzvy a úkoly stojí před ÚDU AV ČR v blízké budoucnosti?

V nejbližší budoucnosti nebude záležet jen na tom, jaké projekty budeme dělat, ale také jak je budeme schopni obhájit. Projekty budou muset být koncipované tak, aby přesvědčily veřejnost odbornou i laickou. Ústav se bude muset snažit toho dosáhnout interdisciplinární spoluprací i s jinými odděleními AV ČR. Nová „Strategie AV21“ klade důraz na interdisciplinarnitu a aplikovatelnost. Na tom se ústav podílí projektem „Veřejné a soukromé“, který formou workshopů a diskuzí řeší velmi citlivé problémy veřejného prostoru. Například otázka architektonické úpravy Václavského náměstí, která vybízí k tázání se: komu daný prostor patří? Je veřejný, nebo soukromý? V rámci „Strategie AV21“ máme i první konkrétní výstup, výstavu *Nespatříte hada* v Liberci, na které spolupracoval Ústav dějin umění s Ústavem pro českou literaturu a Kabinetem hudební historie. Jedním z hlavních autorů této interdisciplinární výstavy je Tomáš Winter, můj nástupce na postu ředitele Ústavu dějin umění AV ČR. Myslím, že jeho osobnost je příslibem, že do budoucna bude Ústav mířit správným směrem.

Děkuji za sebe i za čtenáře mnohokrát za Váš čas.

Petr Wittlich, Bohumil Kafka (1878–1942). Příběh sochaře

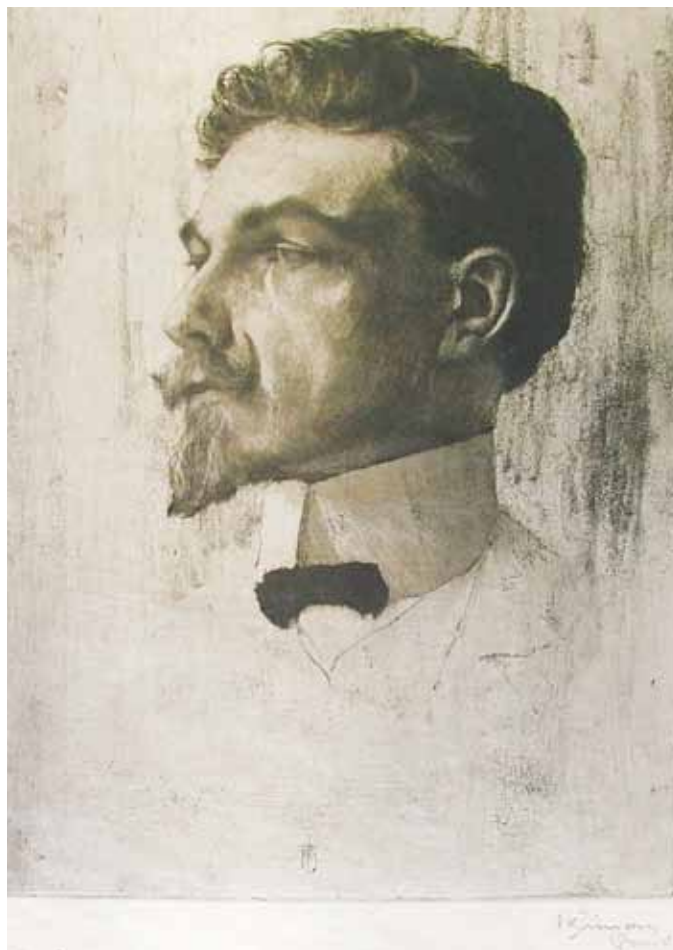
(Nakladatelství Karolinum, Praha 2014)

Martin Krummholz

Již v roce 2014 vyšel v nakladatelství Karolinum monografický titul *Bohumil Kafka (1878–1942). Příběh sochaře* z pera doyena oboru a předního badatele v oblasti moderního a současného umění Petra Wittliche. Kniha takřka po sto letech (roku 1919 byla vydána první Kafkova monografie od Karla B. Mádl) shrnuje tvorbu tohoto umělce a je dalším z titulů věnujících se předním osobnostem českého sochařství první poloviny 20. století, jichž v posledních letech vyšlo hned několik (Quido Kocián, Jaroslav Horejc ad.). Zásahu na tomto probuzeném zájmu o (nejenom) secesní sochařství má valnou měrou právě Petr Wittlich, který se problematikou dlouhodobě zabývá a inspiroval svým entuziasmem celou řadu svých žáků. V roce 2000 vydal objemnou syntézu českého sochařství přelomu 19. a 20. století a v loňském roce (2016) pak tuto pozoruhodnou kapitolu dějin umění představil (ve spolupráci se Sandrou Baborovskou) formou instalačně neotřelé – a tedy do jisté míry kontroverzní – výstavy *Neklidná figura. Exprese v českém sochařství 1880–1914*, kterou uspořádala Galerie hlavního města Prahy a k níž vydalo nakladatelství Karolinum stejnojmennou publikaci.

Právě Kafkův případ je pro vývoj českého sochařství první poloviny 20. století zcela signifikantním a analogický je třeba příběhu Josefa Mařatky. Sochařova tvorba totiž názorně ilustruje onen oblouk, který zdejší skulptura tehdy opsala a který se díky Wittlichovi stal součástí dnes již kanonického výkladu: od Myslbeka přes fascinaci francouzským sochařstvím k novému klasicismu (ergo „zpět k Myslbekovi“). Tato trajektorie koresponduje i s dobovou a uměleckou situací českého prostředí obecně. Silné vazby Prahy k Francii měly na přelomu 19. a 20. výrazně politické pozadí. Fascinace vášnivě intenzivním projevem Augusta Rodina – slovy Miloše Martena „svůdce a vykořisťovatele mladých talentů“ – odvedla celou generaci mladých českých sochařů, zejména z okruhu spolku Mánes, od myslbekovského monumentálního realismu k efektní, dynamicky vzrušené kompozici a impresionistické dematerializaci povrchu. K tomu se pojila symbolistní záliba v psychologizujících a duševně ambivalentních tématech. Neoklasicismus se pak začal v Čechách více uplatňovat až od druhé půle druhé dekady 20. století.

V souhrnu se může Kafkovo dílo jevit formálně příliš různorodé, jak je evidentní například při srovnání s jeho sochařskými vrstevníky Štursou, Mařatkou a Španielem. Podle Wittliche nicméně všemi fázemi umělcovy tvorby (naturalistická, symbolistní, impresionistická, novoklasická, monumentalistická) prostupuje jistá expresivita a psychologizující tendence. Dokonce i Rodinem ovlivněná díla jsou citově vypjatější, což lze vysvětlovat expresivní



Tavík František Šimon, Podobizna Bohumila Kafky, lept, 1905.

Foto: archiv

tradici domácího baroka. V přelomovém roce 1906 byly z celého Kafkova díla nejvíce oceňovány jeho podélné reliéfy *Před koupáním*, *Po koupání*, a to kritikou jak domácí (Karel B. Mádl) tak zahraniční (Camille Mauclair). Kafkova rezistence vůči následujícím projevům modernismu byla posléze vnímána jako tvůrčí stagnace (Emanuel Chalupný). Sochař sám si na sklonku svého života uvědomoval, že se ocitl „ve stínu avantgardy“.

Petr Wittlich ovšem ve své monografii pokládá takovéto ahistorické a zjednodušující nazírání situace umění na počátku 20. století prizmatem později vítězného modernismu za neadekvátní. Doba nebyla zdaleka tak rozporuplná, jak se může z dnešního pohledu jevit. Po Kafkově smrti nicméně došlo k dalšímu paradoxnímu posunu ve vnímání jeho tvorby. Pražské pomníky Josefa Mánesa (1951) a především Jana Žižky (1950) – dokončené až po komunistickém převratu – byly totiž obecně prezentovány a vnímány jako výtvořky socialistického realismu (!). Teprve po válce (1949) se také mohla uskutečnit Kafkova

retrospektiva, kterou pro spolek Mánes připravil Jan Loriš. V roce 1962 pak uspořádala Národní galerie sochařovu jubilejní výstavu, jejímž kurátorem byl Václav Procházka.

Wittlichova kafkovská publikace není po formální stránce skutečnou monografií obsahující výčet a fotodokumentaci kompletního díla Bohumila Kafky formou katalogu raisonné. V souladu se zvoleným titulem jde o poutavě líčený a kontextualizovaný příběh umělce života a tvorby, vycházející především z výběru z Kafkovy korespondence (dopisy, kopíáře) uložené v Archivu Národní galerie, přičemž stěžejním pramenem jsou dopisy staršímu bratru Václavovi, učiteli v rodné Nové Pace. Četnými černobílými fotografiemi prokládaný brožovaný titul se skládá ze dvou odlišně pojímaných částí. V první,

objemnější je chronologicky líčen Kafkův život a dílo (studium, pařížské dobrodružství, pražská praxe, socha a architektura, pomníky), druhou pak tvoří studie analyzující proměny sochařovy tvorby, její kontext a dobovou reflexi. Závěr knihy nakonec sestává z vybraných transkribovaných písemností, životopisné tabulky s biografickými fotografiemi, seznamu ilustrací a rejstříku. Přínos tohoto titulu spočívá zejména ve vsazení Kafkova „příběhu“ do širšího kontextu českého a evropského umění, dobové filozofie a teoretické reflexe. Licenci k takto nekanonickému, avšak komplexnímu přístupu Petru Wittlichovi jako vždy poskytl jeho mimořádná erudice a výsostně osobitý způsob interpretace, který z něj oprávněně již po desetiletí činí jednu z nejvýznamnějších osobností domácích dějin umění.

POLEMIKA

Na konci roku 2016 vyšel v nakladatelství Academia dvousvazkový *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, na němž se pod vedením Lubomíra Slavíčka podílely badatelky z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Celkem 2666 slovníkových hesel je věnováno osobnostem, které formovaly tvář tuzemských dějin umění, a to česko- i německojazyčných od jejich počátků, stejně jako zástupcům několika generací, kteří obor aktivně tvoří dnes. Takto ambiciózní dílo české dějiny umění dosud postrádaly a jeho vydání se řadí po bok německého Metzlerova *Kunsthistoriker-Lexikonu* (jež řádově převyšuje počtem hesel) či amerického projektu *Dictionary of Art Historians*.

Projekt takového rozsahu a významu vznikl přirozeně mnoho let, během nichž se vyvíjela jeho struktura, precizovala koncepce

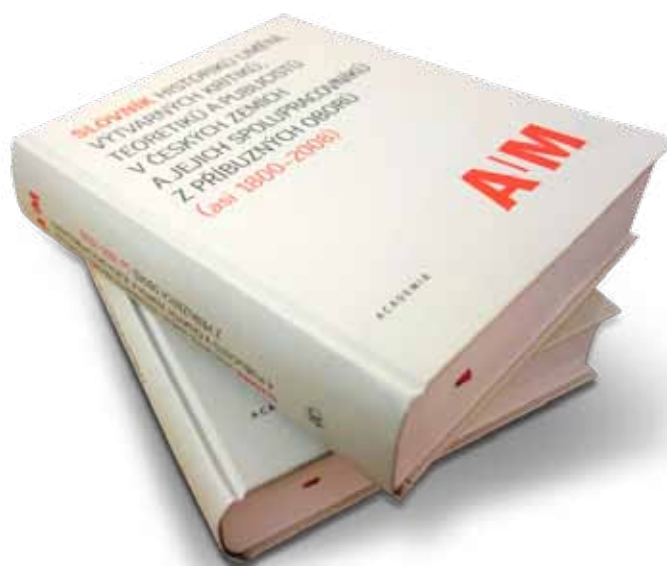
a proměňoval se i autorský kolektiv. Důsledky těchto vnitřních pohybů nepochybně konečnou podobu díla do značné míry ovlivnily, aniž by to snad muselo být občasnému uživateli patrné. V následujících textech tedy rádi poskytujeme místo kolegiální výměně názorů, byť jde o nepříliš častý případ polemiky v rámci autorského týmu. Domníváme se, že některá upřesnění, sahající svým rozsahem za standardní představení struktury slovníkového hesla, mohou čtenářům používání slovníku usnadnit. A na druhé straně některá obecnější doporučení mohou jistě pomoci při koncipování budoucí digitální, tedy neustálé aktualizaci otevřené podoby slovníku, jejíž uvedení v život by bylo jistě vhodným završením obdivuhodné práce, kterou celý autorský tým na Slovníku odvedl.

-red-

Slovník historiků umění ...aneb proč je více někdy méně

Krásná, dvojdílná, dlouho netrpělivě očekávaná publikace s vyčerpávajícím názvem *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800 až 2008)* vyšla v nakladatelství Academia v minulém roce – tedy po více než patnácti letech od doby, kdy se na ní začalo pracovat. Jsem sice po právu uváděna jako spoluautorka, nicméně desetiletý odstup od práce, od které jsem byla nedobrovolně odstavena, jistě umožňuje i odstup věčný, aniž bych byla vedena jakoukoli touhou po „odplatě“, natož syndromem tupení vlastního hnízda. Práce je to totiž naprosto úctyhodná a nelze ani popřít, že je zcela původní a jedinečná. Publikace navíc velmi dobře vypadá a i svým grafickým vypravením připomíná ty nejserióznější bibliofilské počiny. Přesto se domnívám, že všem dalším podobným podnikům by mohlo prospět několik dobře míněných poznámek, které nad touto knihou napadají (spolu)autorku zkoušenou a zkušenu slovníkovou prací.

Především: jakákoli práce tohoto druhu je limitována dobou, v níž vzniká a termíny, v nichž musí být nakonec dokončena. Čas plyne, všichni stále něco publikují a zastavit tu lavinu nelze. Lze pouze nastavit konkrétní limity, které vymezí sledovaný výsek. Editor se pokusil v čase narůstajícím po začátku prací na slovníku stanovit limit pro autorskou bibliografii rokem 2008 a pro



sekundární literaturu o autorovi lety 2010/2011. Samozřejmě je, že takové sebeomezení se nakonec nedá dodržet. Víte o zásadní publikaci např. z roku 2015 a nemáte to srdce ji neuvést. Navíc v průběhu práce subjekty slovníkových hesel přirozeně umírají a případné nekrology není možné neuvést. Tedy první zásada: důslednost takřikajíc nelítostná – padni komu padni. Ovšem při takto protrahované práci jde o zásadu těžko aplikovatelnou.

A nutně sem vstupují také subjektivní motivace jako sympatie či animozity, momentální pracovní vazby, relativní věhlas zpracovávaných postav, přátelské vztahy... Objektivita je zde v zásadě nemožná. (Pikantní je např. detail, že není k nalezení údaj, kdy se Jiří Fajt stal ředitelem NG. Pokud by někdo argumentoval faktem, že se tak stalo po roce 2011, tak konsekvence tohoto „převratu“ – změna zaměstnání Heleny Musilové či Víta Vlnase – uvedeny jsou). Zpracování odpovídajícího oddílu **A:** (aktivita v oboru) se tak v rámci celé metodiky práce jeví jako značně problematické. U žijících osobností lze totiž zpravidla velmi těžko dohledat, kde působí nyní, v době vydání slovníku, není příliš oddělena další odborná činnost od profesní angažovanosti v institucích ad. Samozřejmě se zde neúprosně projevuje běh plynoucího času – v daném termínu se u někoho podařilo aktuální fakta doplnit, u někoho ne. Je to pochopitelné, ale je to škoda. A nebylo by divu, kdyby mnozí z těch druhých protestovali.

Největším problémem je nicméně oddíl **D:** (autorská bibliografie). Zatímco někdo napíše tři knihy, které jsou zásadní, jiný troufá desítky drobných článků kdekoli – a některé z nich také mohou být zásadní. Proto je v tomto případě kvantitativní hledisko scestné a obecně nikdo neví, jak si s tím poradit. Editor zvolil tzv. výběrovou bibliografii, což je kritérium scestné absolutně. Pravda, u žijících autorů by bylo možno spolehnout se na osobní výběr, ale nedomnívám se, že by to bylo uspokojivé. Kdo rozhodne o tom, že jediná věta z drobného článku nemůže jednou znamenat objev? Myslím, že jediným spolehlivým kritériem je bibliografie úplná – pokud se dokážeme zbavit optického klamu rozsahu (výše zmíněných několik zásadních publikací versus množství banalit). Každé mechanické hledisko je v posledku zavádějící a nějaké ohledy na vyváženost jsou zcela subjektivní, ba voluntaristické. Jeden příklad za všechny: famózní katalog výstavy Joži Uprky z roku 2011 je uveden v díle Markéty Theinhardt, ale u Heleny Musilové, která byla jednou z editorek, nikoli. A jistě by se takových ostudných detailů dalo najít víc. Když už je publikace takto rozsáhlá, žádná další stránka papíru snad nehraje roli, u elektronické verze už určitě ne (a lze doufat, že bude-li tato verze realizována, kritérium ideální úplné bibliografie bude naplněno). Přes stanovené omezení se domnívám, že u některých osobností

(subjektivní preference?) byla úplnost nakonec dodržena, což je pikantní třeba tam, kde nejde o autora z neplodnějších.

Z řečeného vyplývá zásada druhá: pokud možno žádná výběrovost a domnělá vyváženost. Mám dojem, že ani Ottův ani Tomanův slovník o žádnou výběrovost a vyváženost neusiloval. Prostě se tam shromáždilo vše, co bylo o dané věci známo – s tím, že lze přidávat nebo ubírat dle postupujícího poznání, což je ostatně jedna ze světých stránek vědecké práce. Editor sice výslovně prohlašuje, že v žádném případě nevstupovalo do výběru nějaké kritické či hodnotící kritérium, jenže už sama výběrovost (vybírání samozřejmě zejména editor) hodnocení z podstaty implikuje. A všichni víme, jaká macecha je historie: tu miluje toho, tu onoho, nikdo nemá monopol na zlatou medaili a vždy může chytit černého peška.

Totéž platí o literatuře o předmětu (**L:**), ale zdá se, že v tomto oddílu se přeci jen uplatňuje spíše kritérium úplnosti. Nicméně i zde zapracoval čas a vnesl do výběru nebezpečné kritérium rozhodování...

Neodpustím si ještě několik poznámek k rejstříku. Je mi na základě vlastních zkušeností zřejmé, že při takovém rozsahu díla je zachycení všech jmen až nadlidský úkol. Přesto se ale domnívám, že rejstřík je zcela nedostatečný. Měla být uvedena alespoň jména vytištěná v textu tučně a vyskytující se i v oddílech aktivity, bibliografie a díla. Jeden příklad za všechny: Z rejstříku vypadly legendární soupisy teoretického, kritického a publicistického díla českých moderních umělců a teoretiků Mahuleny Nešlehové! Monografická hesla jsou snadno dohledatelná přímo z abecedního pořádku a v rejstříku by měla být uvedena jen pro úplnost, nikoli někdy jako jediný údaj. Naopak by mělo být usnadněno vyhledávání autorských podílů u kolektivních prací. Touto připomínkou nicméně nechci znevážit famózní podíl Polany Bregantové na dokončení Slovníku. Pokud by se však uskutečnila elektronická verze díla, měla by jistě převážít část bibliografická nad ostatními – a tudíž by se neúnavná bibliografka měla připravit na další dávku nepředstavitelné práce...

Přes všechny uvedené výhrady a připomínky bych ráda zopakovala, že jde o dílo zásadní, dobré a také na pohled pěkné.

Anděla Horová

Ad vocem *Slovníku historiků umění*

Nebývá příliš obvyklé, aby jeden ze spoluautorů publikace reagoval na její vydání „recenzi“. Když už se tak stalo, nezbyvá zbývajícím autorům než na ni zareagovat, zvláště když obsahuje kromě povinné pochvaly řadu kritických výhrad, z nichž mnohé reakci přímo vyžadují. Úvodem považujeme za nutné a užitečné provést malou rekapitulaci celého, bezmála patnáctiletého projektu a uvést několik nezbytných statistických údajů. První verze slovníku vznikla v letech 2003–2005 v rámci řešení grantu Grantové agentury (řešitelé: Anděla Horová, Polana Bregantová a Lubomír Slaviček). Výsledkem byl rukopis, který na 2143 normostranách obsahoval 1414 hesel a 124 odkazů na varianty jmen. Následně se v práci na slovníku pokračovalo, zčásti v rámci Výzkumného záměru Masarykovy univerzity, a v roce 2015 byla dokončena nová verze. Na revizi, precizaci a na průběžném doplňování starých a na vytváření nových hesel se v této fázi spolu s Polanou Bregantovou a Lubomírem Slavičkem podílela také Marie Platovská a jako obětavá dobrovolnice Helena Čížinská. Přes veškerou snahu po maximální aktualizaci biografické části se mohlo stát, že nebyly (nezáměrně) uvedeny některé i důležité informace. V době odevzdání slovníku do tisku v únoru 2016 se text rozrostl již na 4736 normostran a obsahoval 2666 hesel (a 490 odkazů), z toho 1941 mužů (73 %) a 725 žen

(27 %). Z celkového počtu hesel jich 773 (29 %) bylo redigováno z podkladů dodaných žijícími autory, zatímco zbývajících 1893 (71 %) představuje původní, samostatné zpracování. Z toho 1455 bylo věnováno nežijícím osobnostem oboru a 438 kolektivům, kteří nezaslali vyplněný dotazník, takže východiskem pro sestavení jejich hesel se staly veřejně dostupné zdroje. Pokud jde o autorský podíl jednotlivých spoluautorů – Lubomír Slaviček sestavil 1512, redigoval 625 a podílel se na dalších 318 heslech, Anděla Horová jich napsala 81, upravovala 112 a na 214 spolupracovala a Polana Bregantová je, kromě podstatného podílu na doplňování životních dat a bibliografických údajů, autorkou jmenného rejstříku a rejstříku šifer a rovněž autorkou 2, editorkou 6 a spoluautorkou 214 hesel. Autorský podíl Marie Platovské a Heleny Čížinské pak spočívá ve 2 heslech.

A nyní několik poznámek k některým výtkám a „dobře míněným poznámkám“, které přináší recenze Anděly Horové.

Ad metodiku a koncepci hesel: na jejich koncipování se v době podání grantu a před vlastním zahájením práce na slovníku v roce 2003 podílela Anděla Horová. Pokud cítila potřebu určitých korekcí, což je naprosto legitimní, měla možnost je navrhnout v průběhu řešení grantu, případně s nimi přijít ještě v létě 2013, při první korektuře zalomené definitivního textu. Na ní se bohužel přes opakované

výzvy spoluautorů i nakladatelství Academia z neznámých pohnutek nepodílela, ač provedení korektur opakovaně přislíbila. Jinak je nutno podotknout, že jedinou podstatnou změnou, k níž ve druhé etapě práce na slovníku došlo, bylo přehodnocení původní myšlenky neprovádět základní výzkum v archivech. K této změně, která sice nejvíce prodloužila vlastní práci na slovníku, ale na druhé přispěla ke kříženému zpřesnění dosud chybně uváděných dat, vedla digitalizace českých i zahraničních matrik, nebo důležitých matrik doktorů UK, a také vědomí, že pokud příslušná data nebudou zjištěna pro slovník, bude jejich vypátrání v budoucnosti víceméně dílem náhody. Nicméně právě toto rozhodnutí vedlo ve značné míře k upřesnění nesprávných dat objevujících v Tomanově slovníku, *Nové encyklopedii českého umění* nebo v autoritách Národní knihovny a v dalších elektronických zdrojích, a mnoha případech i ke zjištění dosud zcela chybějících základních biografických údajů. I díky tomu se za přispění velkého počtu kolegů z českých i zahraničních archivů, akademických a muzejních institucí podařilo v 99,1 % hesel tyto základní údaje dohledat a uvést; nedořešené základní životní údaje tak zůstaly pouze ve 24 heslech, tj. v 0,9 %.

Ad autorská bibliografie: požadavek na úplnou bibliografii všech 2666 autorů je naprosto vyloučený z důvodu značné časové náročnosti. Podobná úvaha patří bohužel do říše bibliografického snění, neboť ani elektronická verze s možností průběžného doplňování a opravování nemůže nikdy obsáhnout úplnou bibliografii všech autorů. Základní vlastností bibliografie je totiž fakt, že i při veškeré bibliografické snaze o úplnost je vždy úplná pouze relativně, což znamená, že vždy něco nutně chybí. Výběrová bibliografie je pak zcela jistě na místě u autorů, např. literátů nebo specialistů z příbuzných oborů, kteří mnohdy pro výtvarné umění, resp. jeho kritiku hodně vykonali, ale rozhodně to nepředstavovalo těžiště jejich publikační činnosti. A propos, zmíněný „ostudný detail“ je bohužel zcela vymyšlený, protože katalog výstavy Joži Uprky z roku 2011 není uveden ani v díle Markéty Theinhardt, jejíž bibliografie končí stanoveným rokem 2008. V souladu s postulovanými kritérii je zmíněn

pouze v heslech Zdenky Braunerové a Williama Rittera v oddílu **L**, který byl doplňován až do roku 2011.

Ad výběrovost a vyváženost: představa, že jakýkoli lexikon vzniká tak, že se do něj „naklade“ vše co se o dané věci ví, je naprosto nepřijatelná a pochybujeme, že takto byl vytvořen citovaný *Ottův slovník naučný*. Deklarovaná zásada, na niž se recenzentka odvolává, se vůbec netýká výběru hesel, říká pouze, že slovník „vědomě rezignuje na jakékoli kritické hodnocení odborného přínosu jednotlivců“. A myslíme, že zařazení mnoha jmen do slovníku dokazuje, že přitom nedošlo k uplatnění žádné výběrovosti, ať ze strany editora nebo někoho jiného.

Ad rejstřík: zásady, podle níž byl jmenný index sestaven, jsou explicitně uvedeny v jeho úvodu. Připomínáme jen, že do něho byly z oddílu **D**: zařazeny veškeré pseudonymy, jakož i všechny varianty jmen. V samostatném rejstříku se rovněž objevují všechny používané šifry. Osoby se stejnými jmény a příjmeními jsou rozlišeny životními daty. Důsledně a důkladně byla rejstříkována biografická část hesel, tzn. základní charakteristiky pod jménem, **S**: (studium), **A**: (aktivita) – není tedy pravda, že by tento oddíl nebyl do rejstříku zařazen – a **C**: (ceny). Z důvodu rozsahu nebylo možno rejstříkovat bibliografické části hesel, tedy **B**: (tištěné bibliografie autora), **D**: (dílo autora), **L**: (literatura o autorovi), **P**: (archivní fondy). Posouzení, zda „rejstřík je zcela nedostatečný“ nebo zda se s ním dá přes všechny výhrady alespoň trochu pracovat, necháváme na uživateli slovníku.

Na závěr bychom rádi zopakovali prosbu objevující se v závěru úvodního textu Slovníku a obracíme se nejen na odbornou veřejnost s žádostí o sdělení (prostřednictvím bibliografie Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.) všech doplňujících informací, a to i v případě těch osobností, které nejsou ve slovníku uvedeny. Stejně tak uvítáme všechna upozornění na nesprávné, zkreslené nebo neúplné údaje, aby v budoucnosti zvažovaná elektronická verze slovníku mohla být doplněna a obsahovala pokud možno co nejméně bílých míst, nepřesností a chyb.

Polana Bregantová – Marie Platovská – Lubomír Slavíček

KONFERENCE, KOLOKVIA, ODBORNÁ SETKÁNÍ

Pracovní setkání k teoretickým aspektům památkové péče

Dne 11. listopadu 2016 se uskutečnilo *Pracovní setkání k teoretickým aspektům památkové péče*, jehož hlavními iniciátory byli Milena Hauserová, zástupkyně vedoucího Ústavu památkové péče Fakulty architektury ČVUT v Praze, a trio Kristina Uhlíková, Ludmila Hůrková a Dalibor Prix z oddělení topografie a oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR. Idea setkání představuje odpověď na všeobecně se zvyšující zájem o stále potřebnější aktuální teorii památkové péče, jež se neustále vyvíjí zvláště v souvislosti s proměnou svých kontextů. Pozornost pak byla směřována zejména na vztah památkové péče a životního prostředí. Na výzvu organizátorů zareagovali odborníci z širokého oborového spektra, ovlivňující svými názory dnešní stav české památkové péče, mimo jiné i prostřednictvím výchovy budoucích kolegů, kteří v praxi s problematikou památkové péče přijdou do styku. Ústavy památkové péče Fakulty architektury ČVUT a dějin umění AV ČR akci podpořily a Fakulta architektury nabídla možnost uskutečnit setkání ve svých prostorech. Přednesené příspěvky měly sloužit zejména jako podklad k očekávané plodné diskuzi.

Účastníky na půdě Fakulty architektury přivítal prof. Václav Girs, vedoucí zdejšího Ústavu památkové péče, a zdůraznil důležitost podobných kolokvií zvláště v době, kdy se nedostatečná teoretická základna negativně projevila na aktuální přípravě nového památkového zákona. Úvodní příspěvek přednesla Milena Hauserová, která nejprve připomněla živou teoretickou platformu, z níž vycházely zřetelnější pokusy o ukotvení teorie památkové péče v osmdesátých letech 20. století z okruhu Václava Pilze, Ivo Hlobila, Jiřího Kroupy ad. Z příspěvku jasně vyznělo, jak důležitá je ochrana kulturního a přírodního dědictví jako celku, vzhledem k tomu, že dnešní oficiální pojetí památky neumožňuje ochranu složitějších struktur, natož ochranu okolní krajiny – a fakticky chybí v podstatě i propojení mezi pojmem památka a pojmem rezervace nebo památková zóna.

Alexandr Matoušek (Centrum pro teoretická studia AV ČR a UK) ve své přednášce polemizoval s „nečasovou úvahou“ Friedricha Nietzscheho *O užitku a škodlivosti historie pro život*, která zejména v období tzv. krize moderny a hlavně v pojetí francouzského poststrukturalismu problematizuje pilíře naší

kultury, a zejména její konstruktivní a stálou vazbu k minulosti. Tato tendence je v naší společnosti přítomna dodnes a je často zámkou k ryze účelovému jednání nejen v památkové péči.

Velmi nekonvenčně pojal svůj příspěvek Martin Horáček (Ústav teorie architektury FA VUT v Brně), který jej zahájil krátkým pohledem do minulosti s proměňujícím se nazíráním na hodnoty památek. Podle autora představují památkové rezervace, a nejen ty, paradoxní vítězství modernismu: nastavují zrcadlo jeho negativním průvodním jevům a zároveň mu slouží jako kulturní alibi a potvrzují platnost teze o údajné nevyhnutelnosti „zónování“ – separace jednotlivých funkčních segmentů moderního života. Nabízí se tedy otázka, jestli průběžné prohlašování dalších vytipovaných fenoménů a míst za chráněné prvky zůstává i nadále realistickým řešením problému ubývající biologické a kulturní diverzity, anebo zda lze formulovat nějakou efektivnější a udržitelnější strategii.

Proměňujícími se kontexty památkové péče se zabýval Vít Jesenský (NPÚ) a pokusil se tyto fenomény přesněji definovat, hierarchizovat a charakterizovat jejich vývoj. Kladl si rovněž otázku, zda je kontextuální uvažování v památkové péči nutné a potřebné, a pokud ano, zda je možné skutečně jednotlivé kontexty zkoumat. Úžeji se pak autor zabýval jedním z důležitých kontextů památkové péče – životním prostředím –, které je buď integrovanou součástí památkové péče, nebo se vyskytuje vně systémů památkové péče, avšak vždy s potřebou rozšíření klasického pojetí životního prostředí o kulturně sociální dimenzi.

Diskuzi o vztahu památkové péče a životního prostředí obohatila Markéta Šantrůčková (Výzkumný ústav Silva Taroucy pro krajinu a okrasné zahradnictví), která posluchačům přiblížila projekt s názvem *Identifikace hodnot historické a kulturní krajiny a jejich ochrana pomocí krajinných památkových zón*. Jeho výsledkem je kniha *Krajinné památkové zóny České republiky* a jeho cílem byla popularizace památkové péče a památkových

hodnot na vybraných územích, a to na základě identifikace hodnot přírodních a kulturních, které jsou na těchto místech často provázány.

Ludmila Hůrková (Ústav dějin umění AV ČR) shrnula trendy v hodnocení a výběru objektů označených jako umělecká památka od počátku vzniku uměleckohistorických topografií na našem území do současnosti. Posun hodnotového vnímání se pokusila definovat na příkladech venkovské architektury těsně spjaté s okolní krajinou, jejíž zpracování je nedílnou součástí v současné době dokončovaného posledního dílu *Uměleckých památek Prahy* (svazků tzv. Velké Prahy).

Miloš Solař (NPÚ) se ve své přednášce zabýval otázkou doktrín v památkové péči, za které považuje teoretické základy památkové péče vzniklé v 19. století, Benátskou chartu a v neposlední řadě polooficiální českou „doktrínu“ vycházející z praxe SÚRPMO v osmdesátých letech minulého století. S poslední ze jmenovaných doktrín jsou spojeny, podle slov autora, například praktiky přežívající v rekonstrukcích fasád, které již ze současného pohledu neodpovídají prezentování architektonického dědictví. Místo nich by se měla více upřednostňovat hodnota celku, vycházející z architektonické kompozice daného objektu, vztahu objektu k okolnímu prostoru a propojení s krajinou či okolním prostředím.

Společným tématem všech příspěvků byla kritika jednoznačné účelovosti, a to nejen v památkové péči, a v protikladu k tomu snaha zdůvodnit potřebnost ochrany jak jednotlivých památek, tak i jejich širších vztahů. A to jednak v městském nebo vesnickém prostředí, jednak ve vztahu s krajinou jako nedílnými součástmi složitějšího systému, který nelze redukovat na izolované části, tak aby se uchovaly jeho nejdůležitější hodnoty. Organizátoři by rádi v budoucnu splnili přání, že toto setkání se stane základem pro další aktivity podobného druhu.

Ludmila Hůrková

Ars linearis VII

Sedmý ročník odborného kolokvia *Ars linearis – O umění na papíře a pergamentu* se konal 28. listopadu 2016. Již tradičně jej pořádala Sběrka grafiky a kresby Národní galerie v Praze v malém přednáškovém sále Schwarzenberského paláce. Nabitý program jednodenního jednání zahájila ředitelka sbírky Alena Volrábová a spolu s Mariusem Winzelerem a Milenou Kalinovskou postupně vedli jednotlivé sekce kolokvia.

První vstup Elišky Zlatohlávkové *Spranger, nebo Goltzius? Přípravné kresby pro grafické cykly* byl zaměřen na nové zhodnocení přípravných skic z univerzitní knihovny v Leidenu. Autorka upozornila na nejednoznačnost autorství Hendricka Goltzia u prvotních návrhů připravovaných pro grafický cyklus *Stvoření světa* z konce osmdesátých let 16. století. Svoji tezi postavila na jeho úzké spolupráci s Bartholomeem Sprangerem v této době, která se projevila na Goltziově kresebném stylu. Následoval častý host kolokvia Lubomír Slaviček referátem „*Geen vaster band voor Nederland*.“ *Kresba k dekoraci Matthea Terwestena pro dům Arise van der Mieden v Haagu*. Podařilo se mu poutavě rozkrýt příběh dosud anonymní kresby 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze, když ji identifikoval jako práci významného haagského malíře Matthea Terwestena. Další odhalení se týkalo přímo určení původního kontextu díla coby přípravné práce k dekoraci umístěné v dubnu 1748 na průčelí domu právníka Adriaana van der Mieden na Prinsegrachtu u příležitosti křtu Viléma V. Přednášející v dalších pasážích přiblížil jak osobnost znovuobjevovaného malíře, tak i všestranně vzdělaného objednavatele, který se zřejmě podílel

na ikonografickém programu výzdoby dokumentované zejména ilustrovaným letákem z roku 1748. V následujícím příspěvku *Camassei a Rocca*. Kresby se Zdeněk Kazlepka z Moravské galerie v Brně rovněž věnoval autorskému určení dvou dosud anonymních kreseb. Tvůrce prvního představeného díla *Orfeova smrt*, které je nyní neznámé, identifikoval na základě porovnání se závěsným obrazem jako Andreu Camasseiho. V případě druhé kresby *Sv. Pavel káže v Athénách před oltářem neznámého boha* z Národní galerie v Praze upozornil na spojitost se dvěma díly (skicou a definitivní verzí), která vytvořil parmský malíř Michele Rocca, zv. Parmigianino Il Giovane. Dopoledne pokračovalo dalším referátem *S. Benedictus Christiformis a zaniklá výzdoba ambitu v broumovském klášteře* od pravidelného účastníka kolokvia Martina Mádlu. Ten představil album vydané v Praze v letech 1648 a 1680, obsahující grafické emblematické listy Sanctus Benedictus Christiformis, které navrhl Juan Caramuel z Lobkovic. V albu jsou zachyceny paralelně uspořádané výjevy ze života Ježíše Krista a sv. Benedikta v ikonografii vycházející z benediktinské spirituality 17. století. Přednášející uvedl tyto ilustrace jako předlohové východisko do souvislosti s nedochovaným malířským cyklem z doby kolem roku 1673 v ambitu Sartoriova kláštera v Broumově. V dalším badatelsky přínosném příspěvku *Johann Friedrich Leonart a počátky mezzotinty v Čechách* připomněla Petra Zelenková jedno zajímavé specifikum grafických technik, když upozornila na prozatím spíše opomíjené téma prvních mezzotintových tisků v Čechách. Ukázala na šíření nové techniky v evropském kontextu,



kteřé souviselo s dílem vagantního rytce J. F. Leonarta, jenž novou techniku šířil v Německu a krátce i v Čechách. Autorka prezentovala Leonartovy listy v mezzotintě, které byly podle signatury vytvořeny v roce 1670 v Praze. Mezi ně patří také vynikající, v českém prostředí dosud neznámý, grafický přepis obrazu sv. Václava od Karla Škréty. S posledním dopoledním příspěvkem *Edice grafických listů podle Grundových předloh* vystoupil Dalibor Lešovský. Poukázal na inspirativnost námětů maleb předního představitele rokoka Norberta Grunda pro pražské rytce. Jako nejvýznamnějšího z nich vyzdvihl osobnost Jana Balzera, který do grafické podoby přenesl téměř dvě stě Grundových maleb. Porovnáním souvislých číselných řad se prokázala ucelenost souboru, což vedlo přednášejícího k názoru, že Balzer nemohl pracovat na souboru ještě za Grundova života, jak to bylo doposud v literatuře traktováno.

V referátu *Grafiky v diele Mateja Bela Notitia Hungariae novae historico geographica a ich ikonografická a historicko-dokumentární hodnota* informativně seznámila kolegyně Zuzana Dzurňáková z Trnavské univerzity zúčastněné s badatelským záměrem určit význam jednotlivých částí grafické výzdoby čtyřdílného vlastivědného opusu o Slovensku *Notitia Hungariae novae historico geographica* od Mateja Belli. Jeho součástí jsou vedle ilustrací heraldické znaky, veduty, iniciály, mapy a další grafické doplňky, na nichž se měli podílet slovenský geograf Samuel Mikovín a vídeňský grafik a vydavatel Johann Peter van Ghelen. Neobvyklým příspěvkem *Herecké portréty sumó zápasníků. Cenzura a obchod na pozadí ósackých dřevorezů* přenesla Jana Ryndová auditorium do Japonska předminulého století. Přednášející odhalovala spletité projevy cenzury v období tokugawského šógunátu, jak se uplatňovaly v grafické produkci dřevorezů a jak se tento vztah odrážel v rituálním rozsahu

zápasu sumó a japonských dramatech z poloviny 19. století. Přednáška Kristýny Brožové byla exkurzem do méně známé grafické techniky *Cliché-verre francouzských malířů 19. století*. K tématu se dostala při přípravě výstavy o Henri Rousseauovi, kdy častěji narážela na jeho jmenovce Théodora Rousseaua a jeho práce v neobvyklé grafické technice *cliché-verre*. Vysvětlila její původ ve spojení kresby a fotografického procesu na skleněné desce a připomněla její oblibu kolem poloviny 19. století u barbizonských malířů Camille Corota, Jean-François Milleta, Théodore Rousseaua a Eugène Delacroixe. Následovala Markéta Dlábková s referátem *Dvě nově objevené ilustrace Rukopisu královédvorského od Josefa Matyáše Trenkwalda*. Představila dvě ilustrace k básni *Jelen*, které Trenkwald vytvořil kolem roku 1855 a které se jí podařilo objevit ve sbírce Kupferstichkabinetu Akademie der bildenden Künste ve Vídni. Autorka je ztotožnila se souborem ilustrací k *Rukopisu královédvorskému*, na kterém pracoval Trenkwald společně s Karlem Svobodou v první polovině padesátých let 19. století, k jejich knižnímu vydání však nikdy nedošlo. Další příspěvek *František Topič a nákup kartonů Mikoláše Alše pro Pražský hrad* od Markéty Ježkové poukázal na komplikované pozadí akviziční činnosti Pražským hradě za první republiky. A to na marnosti sporů, jež předcházely odkládanému nákupu Alšových kartonů pro sgrafitovou výzdobu plzeňských domů od Františka Topiče, které Hrad nakonec získal až ve třicátých letech díky Masarykovu národnímu fondu – ovšem již z Topičovy pozůstalosti. Poté Eva Bendová poodhalila úskalí, která přináší znalecká práce a určování pravosti uměleckých děl. Demonstrovala je v příspěvku *Olda a Rembrandt. Neznámá kresba Oskara Kokoschky*, když uvedla důvody, vycházející z analýzy rukopisu a vztahů námětu k Rembrandtovu autoportrétu a jeho Dámě v modrém, které ji vedly k domněnce, že by mohlo jít o dílo Oskara Kokoschky, vzniklé během jeho pražského pobytu v letech 1935–1938. Odpolední blok uzavřela Anna Pravdová příspěvkem *Josef Šíma. Ztracený ráj*. Věnovala se ilustrační tvorbě Josefa Šímy a jeho úzkému vztahem k poezii. Uvedla důležitost Šímovy sbližení s mladými básníky Rogerem Gilbertem-Lecomtem a René Daumalem a založení skupiny Vysoká hra, stejně jako počátek spolupráce s dalším francouzským literátem Pierre Jean Jouvem, jehož některé knihy ve dvacátých a třicátých letech Šíma ilustroval. Důraz kladla na jejich společnou práci, která vyvrcholila v roce 1938 Šímovým výtvarným doprovodem Jouvových sbírek *Ztracený ráj*, kde se objevil motiv charakteristický pro jeho malířské dílo – zády otočený ženský akt.

Závěrečná diskuze opět potvrdila význam tohoto specializovaného setkání a zájem o další ročník. Zároveň byl představen již šestý sborník *Ars linearis*, který prezentovala jeho editorka Alena Volrábová, iniciátorka a organizátorka všech dosud pořádaných kolokvií. S ohledem na pravidelnost a spolehlivost, s níž ročenky *Ars linearis* vycházejí, se z tohoto titulu napříště stane druhé odborné periodikum vydávané Národní galerií v Praze.

Zuzana Novotná

Naléhavá přítomnost. Umělecká díla na fotografiích Mezinárodní sympozium k poctě Josefa Sudka

Loňské výročí narození a úmrtí Josefa Sudka (1896–1976) bylo jedinečnou příležitostí nejen k připomenutí, ale i k novému zhodnocení odkazu tohoto slavného českého fotografa. Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., proto ve dnech 1. a 2. prosince 2016 uspořádal v Akademickém centru sympozium, které se zaměřilo na jednu z výrazných, a přitom méně známých kapitol Sudkovy tvorby, týkající se dokumentace uměleckých děl.

Setkání bylo vedle výstavy *Josef Sudek. V ateliéru*, zahájené v první den setkání, jedním z prvních výstupů pětiletého projektu *Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl. Od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví*, který byl podpořen Ministerstvem kultury v rámci programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II – DG16P02M002). Jeho cílem je restaurátorský

průzkum, digitalizace, odborné zpracování a zhodnocení téměř dvaceti tisíc negativů a pozitivů Josefa Sudka, uložených ve Fototéce ÚDU.

Výběr přizvaných řečníků se orientoval na to, aby setkání nebylo pouhou oslavou Sudkova díla, ale aby se především stalo kritickou reflexí jeho přístupu v širším kontextu problematiky fotografie uměleckých děl. K účasti jsme proto oslovili nejen domácí a zahraniční odborníky na Sudkovo dílo (Antonína Dufka z Moravské galerie v Brně, Jana Mlčocha z Uměleckoprůmyslového musea v Praze nebo Ann Thomas z kanadské Národní galerie, která v loňském roce spolu s Vladimírem Birgusem připravila výstavu *The Intimate World of Josef Sudek*), ale i badatelky a badatele, kteří se věnují nejruznějším aspektům fotografie uměleckých děl. K našemu velkému potěšení pozvání přijala i docentka Geraldine A. Johnson z Oxfordu, editorka zásadní publikace *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension* (1999), která téma sklenula přednáškou „Čím více fotografií, tím lépe.“ *Socha jako subjekt i objekt fotografie*. V působivé zkratce ukázala na různých příkladech – Sudkovu tvorbu nevyjímaje – vztah fotografie a sochy v kontextu teorie a dějin umění.

Bylo nám ctí, že se ujala i moderování závěrečné diskuze, na jejímž začátku sama shrnula přínos tohoto setkání. Nejenže pochválila kvalitu obědování, které, jak všichni víme, předurčuje vyznění každé konference (přestože grantové komise tento fakt nechťejí slyšet), ale především vyzdvihla několik zásadních témat, prolínajících se celým sympoziem. V mnohých příspěvcích zaznívala otázka, zda a proč fotografie uměleckých děl označovat jako dokument, nebo jako umělecké dílo.



Geraldine A. Johnson, Praha, 2016. Foto: Adéla Kremplová

Potvrdilo se, že spíš než samotnou intencí fotografa je důležité zabývat se především kontextem institucí, jejich motivací pro danou kategorizaci a měnícími se formy recepce.

Dalším určujícím tématem jednání se v návaznosti na tuto problematiku staly nejruznější prostředky, které fotografie uměleckých děl rámuji, a to nejen muzejní, galerijní, akademické nebo archivní instituce, ale např. i uměleckohistorické publikace. Příklad par excellence ukázala Megan R. Luke, odborná asistentka na katedře dějin umění na University of Southern California, se svým příspěvkem o knize Carolyn Giedion-Welcker *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit*.

Masse und Auflöckerung (1937), nebo Amy Hughes, stipendistka Fulbrightova programu v Ústavu dějin umění AV ČR, která hovořila o Sudkových fotografiích Prahy použitých na reklamních pohlednicích lázeňské služby.

Jako třetí zásadní oblast zájmu Geraldine A. Johnson označila mobilitu a objektovost fotografie. Costanza Caraffa použila přirovnání fotografického archivu k ekosystému, v němž



Amy Hughes a Jan Mlčoch, Praha, 2016. Foto: Adéla Kremplová

hrají nepostradatelnou roli nejen velcí savci, ale třeba i jepice. Na příkladu jedné fotografie uložené v Institutu dějin umění ve Florencii, který řídí, ukázala široké spektrum pozoruhodných informací, jež s sebou takový na první pohled možná nezajímavý objekt nese. Jiný příklad objektovosti fotografie si vybrala Sarah Hamill z Oberlin College a mluvila o fotografiích renesančního umění od historika umění a fotografa Clarence Kennedyho, publikovaných ve formě fólií.

Konečně posledním tématem, k němuž příspěvky na sympoziu tihly, byla otázka autorství fotografií, respektive různé typy spolupráce fotografa s autorem díla. Kromě mnohých ukázek ze Sudkovy tvorby a jeho spolupráce s Emilem Fillou (o níž hovořil Vojtěch Lahoda), Hanou Wichterlovou a Josefem Wagnerem (téma příspěvku Kataríny Mašterové), s moderními architekty (jejichž tvorbu na fotografiích Josefa Sudka zhodnotily příspěvky Mariany Kubištové a Rolfa Sachsseho), ale i jeho fotografického souznění s barokem (Hana Buddeus) byl zásadním přínosem sympozia příspěvek kurátorky fotografie pařížského Musée Rodin Hélène Pinet, která se dlouhodobě věnuje fotografiím Rodinových soch a ve svém referátu mj. ukázala, jak se Rodin autorsky podílel na mnohých fotografiích svých děl.

Jednání vzneslo řadu otázek, které alespoň z části zodpoví anglicky psaná monografie *Instant Presence. Representing Art in Photography*, připravovaná k vydání v letošním roce nakladatelstvím Artefactum. Zcela jistě se promítnou i do dalších výstupů projektu, plánovaných na další roky – zejména do velké výstavy, jež veřejnosti představí Sudkovy fotografie soch a plastik. Jak na samém závěru podotkla Geraldine A. Johnson, mnohovrstevnatá Sudkova tvorba může být na poli fotografie uměleckých děl ideální případovou studií a sympozium potvrdilo, že dívat se na toto téma hledáčkem Josefa Sudka je velmi přínosné. Jak navíc připomněla Stella Melbye, která podrobila analýze soukromou sbírku fotografií francouzského historika umění Marcela Auberta (1884–1962), dochovanou ve fotoarchivu École du Louvre, fotografie uměleckých děl jsou základní pracovní pomůckou každého historika umění a je načase jim i v českém prostředí věnovat speciální pozornost, jakou si zaslouhují.

Hana Buddeus

Orient oder Rom? Prehistory, History and Reception of a Historiographical Myth (1880–1930)

Ve dnech 6.–8. února 2017 se v prostoru Beltingovy knihovny brněnského Semináře dějin umění uskutečnila mezinárodní konference pořádaná Ivanem Folettim z Centra raně středověkých studií ve spolupráci s Francescem Lovinem z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Historiograficky zaměřená konference se věnovala počátkům a recepci diskuse, později označené výstižným „Orient oder Rom?“. Ta se odehrávala primárně v prostředí vídeňské školy dějin umění na přelomu 19. a 20. století a její podstatou byl pokus o vymezení původu raně křesťanského umění. Debatu vyostřil jeden z nejkontroverznějších představitelů vídeňské školy dějin umění Josef Strzygowski (1862–1941) vydáním stejnojmenné publikace *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (Leipzig 1901). Do té doby tradiční pohled, že kořeny křesťanského umění je nutné hledat v Římě, se díky této práci začal dynamicky měnit ve prospěch ocenění Malé Asie a Blízkého Východu.

Třídenní program konference byl zahájen v prostorách Umělecko-průmyslového muzea Moravské galerie v Brně večerní přednáškou jednoho z nejvýznamnějších evropských byzantologů současnosti, Robina Cormacka (University of London), nazvanou *St. Sophia as Feuertempel. Inspiration or Madness?* Profesor Cormack sledoval Strzygowského tezi o původu křesťanské architektury na východě na příkladu konstantinopolského chrámu Hagia Sofia v opozici s teorií Johna Bryana Ward-Perkinse (1912–1981), který nachází původ křesťanské architektury pouze v pozdně antických stavbách západní Římské říše. Jak jsme mohli slyšet z úst profesora Cormacka, odpověď na otázku v názvu přednášky předpokládá platnost obou tezí. Přednáška představila ambivalentní vztah odmítání a opětovného ožívání Strzygowské myšlenky, který byl opakovaně pojednáván i ve všech dalších příspěvcích následujících dvou dnů, kdy se konference přenesla na půdu Beltingovy knihovny.

Druhý den se úvodního slova konference zhostil Ivan Foletti a nastínil kontext zrodu diskuse Orient oder Rom? Upozornil na odmítnutí Strzygowského tezí po druhé světové válce a připomněl jejich znovuzhodnocení v posledních letech, a to především v pracích Jaše Elsnera či Christiny Maranci. Nakonec shrnul současný stav diskuse, který se ustálil na poznání, že Strzygowského přístup k umění Římské říše, konvenující pozoruhodně dnešním hlediskům globalizovaného světa, byl pravděpodobně blíže tehdejšímu faktickému stavu věcí než domněnky nacionalistických a regionálních dějin umění minulého století.

Následující program konference byl rozdělen do tří tematických sekcí. První se věnovala přímé recepci Strzygowského idejí v oblastech východního Středomoří. Příspěvek Francesca Lovina

(Ústav dějin umění AV ČR) představil otázku kulturního transferu mezi východem a západem pohledem francouzského historika umění Josepha de Baye (1853–1931), který byl jedním z názorových oponentů Strzygowského. Ve svém nepublikovaném rukopisu porovnával de Baye zlatnické práce nalezené na Ukrajině, Krymu a Kavkazu, které studoval během svého pobytu ve Státním historickém muzeu v Moskvě, se zlatnickými pracemi Gótů, které považoval za předobrazy prvně zmíněných. Elif Kök (Marmara Üniversitesi, Istanbul) zdůraznila Strzygowského teorii o původu tureckého umění spjatého se středoasijskou tradicí, která výrazně zasáhla do vývoje turecké historiografie především v době konstituování moderního tureckého státu a hledání „národního umění“ v první polovině 20. století. Strzygovski zanechal v turecké historiografii svůj otisk nejenom na teoretické rovině. Díky jeho přímým

žákům zůstávají v tureckých dějinách umění Strzygowského myšlenky aktuální dodnes. Yuka Kadoi (University of Edinburgh) odhalila souvislosti mezi teorií o původu gotického umění v perském prostředí, navrženou americkým orientalistou a historikem umění Arturem Uphamem Popem (1881–1969) v prvních dekádách 20. století, a Strzygowského teorií o původu západního umění v Orientu, ačkoliv dodnes nebyl nalezen důkaz přímého kontaktu mezi uvedenými badateli.

Následující sekce se zabývala polemikou Orient oder Rom? v dalších částech Evropy a světa. Problematika východní nebo západní tradice se váže také na určité uměleckohistorické koncepty, jako byla například tzv. italsko-galská škola raně křesťanského umění. Adrien Palladino (Masarykova univerzita, Université de Fribourg) představil publiku původ recepce tohoto konceptu především z pohledu amerického historika umění Baldwina Smithe (1888–1956). Jedním ze zásadních témat, kolem kterého se diskuse točila, bylo

umění severoitalské Ravenny. Jak prezentovala Zuzana Frantová (Masarykova univerzita, Université de Lausanne), Ravenna a její památky, připisované historiky umění střídavě k východní či západní umělecké tradici, hrály významnou roli v určování národní identity mladého italského státu ve druhé polovině 19. století a tyto debaty byly dovedeny až do krajnosti po nastolení Mussoliniho fašistického režimu. Anna Viazemtseva (Università dell'Insubria, Institute for History and Theory of Architecture and Urbanism in Moscow) uvedla diskusi o uměleckém a kulturním transferu do problematiky recepce moderní sovětské architektury ve fašistické Itálii. William Diebold (Reed College, Portland) se zaměřil na práce Josefa Strzygowského z roku 1936, považované za rasistické a determinované jeho sympatiemi k nacismu. Diebold dále zhodnotil recepci Strzygowského pozdních prací v kontextu vídeňské školy dějin umění v anglo-americkém prostředí.

Příspěvky třetí sekce v poslední den konference se zaměřily na recepci diskuse Orient oder Rom v prostředí střední Evropy. Robert Born (GWZO Leipzig) představil zajímavý nerealizovaný projekt rumunského historika umění Gheorghe Ion Brătianu (1898–1953) z třicátých let 20. století, zaměřený na středověké dějiny střední Evropy, který představoval střední Evropu jako bojiště dvou protichůdných kultur. Ačkoliv nebyl projekt z politických důvodů realizován, má, jak uvedl Robert Born, zásadní roli v pochopení současné rumunské umělecké historiografie. Následující příspěvky



se soustředily na prostředí bývalého Československa. Marta Filipová (University of Birmingham) představila význam Strzygowského pojetí východního původu evropského umění v kontextu vytváření mýtu o „národním umění“ nově vznikajícího československého státu, který se musel vyrovnat s integrací kulturně odlišného východního Slovenska, zejména Zakarpatské Rusi. Důraz byl kladen na rétoriku v dobovém tisku (*Volné směry, Umělecký list*), která byla v rozporu s tradiční českou historiografií, provázanou s vídeňskou školou dějin umění. O přiblížení vztahu české historiografie (respektive té její části, která se na počátku 20. století zabývala pozdní antikou) k vídeňské škole se postarala Petra Hečková (Západočeská univerzita). Posloužila jí k tomu postava českého historika umění Vojtěcha Birnbauma (1877–1934), který ve své knize o ravennské architektuře přímo navazuje na linii svých vídeňských učitelů. O tom, že ani v pozdějších letech nebyla otázka východu a západu v Československu zapomenuta, nás přesvědčil závěrečný příspěvek konference Kláry Benešové (Ústav dějin umění AV ČR) představující článek Václava Mencla (1905–1978) o původu byzantské architektury, kde pracuje se Strzygowského tezemi o perském původu

byzantského umění. Dozvěděli jsme se, že Menclův zájem souvisel s jeho pobytem v Íránu v sedmdesátých letech, kdy mohl zblízka studovat lokální architekturu.

Strzygowského politické názory dvacátých a třicátých let způsobily, že po roce 1945 téměř nebyl připomínán ani citován. Zpětné hodnocení jeho práce však dokazuje pozoruhodnou obeznamenost s velkým počtem v té době na západě v podstatě neznámých kultur. Mnoha svým studentům ukázal cestu směrem k dějinám byzantského, islámského, indického a iránského umění. Byl rovněž kritikem humanistických předsudků a jednostranného myšlení a pozoruhodným sběratelem dat. Dějinám umění otevřel nová témata k zamyšlení a obohatil je fotografiemi těžko dostupných (dnes pohřichu již mnohdy neexistujících) památek. Jednotlivé příspěvky, které zazněly na konferenci *Orient oder Rom?*, ukázaly, jak historiografie vždy ohraničuje a formuje naše porozumění uměleckým památkám. Že je nutné znát okolnosti, za nichž studie, které považujeme za zásadní, vznikaly, a také to, v jakém kontextu byly některé z nich po desetiletí takřka zapomenuty.

Martin Jakubčo – Lenka Vrlíková

Mezioborové sympozium Světlo, stíny a tma v české kultuře 19. století

Sympozium se uskutečnilo ve dnech 23.–25. února 2017 v Západočeském muzeu v Plzni a jeho hlavním pořadatelem byla Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Jednání proběhlo v šesti blocích: Světla, stíny a temnoty v ideologii a rétorice, Světlo a tma v duši, Tajemno a slovesnost, Optika a fotografie, Světlo, stín a tma ve vizuální tvorbě a kultuře, Městský interiér a osvětlení. Příspěvky předneslo 23 mluvčích z řad uměnovědců, různých oborů historiografie i dalších společenských věd. Program sympozia v plném znění zveřejnila stránka www.plzensympozium.cz, avšak bez vstupů účastníků dvou improvizovaných „kulatých stolů“, které účelně oživily průběh jednání a přispěly k průběhu diskuse.

Sympozium uvedl Miloš Havelka úvahou o metaforice tématu, v návaznosti na práce Hanse Blumenberga a jeho pojetí „absolutních metafor“. Užívání pojmů jako „světlo“, „tma“ a dalších je zakotveno v obecném jazyce a metaforickém způsobu vyjadřování; obraznému přirovnání se nevyhne ani řeč přísné vědy. Propojení obecného jazyka s potenciálem lidské obraznosti je jednou z legitimních cest poznávání světa i sebe sama, což mluvčí doložil příklady z historie novodobého užívání pojmů a slovních obrátů i z její filozofické reflexe.

Úvodní skupina příspěvků se týkala hlavně některých stránek osvícenství a národních hnutí. Ivana Čornejová revidovala stereotyp jezuitů jako proponentů tmářství, umocněný v českém prostředí antiklerikálně nacionalistickými výklady národní historie. Vít Vlnas připomněl vztah Aloise Jiráska k pobělohorskému „temnu“ v opozici k pozdějším interpretacím českých dějin i Jiráskovy tvorby. Jiří Žurek se zabýval dílem osvícenského kněze Františka Faustina Procházky a zdůraznil význam latiny v porovnání s němčinou a češtinou pro osvícenský koncept jazyka a vzdělání.

K tématu sympozia přistoupily z takřka opačného konce příspěvky o proměnách života lidské populace v 19. století, totiž z hlediska způsobů osvětlení lidského prostředí. Zabývaly se modalitami osvětlení domácnosti, veřejných prostorů i městského prostranství v průběhu 19. století. Lydie Petráňová

upozornila na omezené možnosti venkovské populace, nadále determinované přírodními biorytmy, i na funkční diferenciaci různých druhů svítidel ve venkovském obydlí. Obdobně pro veřejnou městskou iluminaci sledovaly rozdílný nástup i funkční souběžnost plynového a elektrického osvětlení Andrea Pokludová (moravsko-slezská města) a Hana Svatošová (pražské souměstí). Důležité kontexty zde představoval podíl obcí a soukromých podnikatelů, stejně jako jejich sebe prezentace či image.

Dílčích prvků technické modernizace se týkaly diskusní poznámky o vývoji žárovky a obloukovky (Hynek Střítecký) a závěrky fotoaparátu (Petr Kliment). Příspěvek Petry Trnkové pojednával o pokusech z počátků rozvoje fotografie týkajících se zachycování předmětů neviditelných lidským zrakem, jmenovitě v kombinaci mikroskopu s daguerrotypií.

Na rámec éry vynálezů i běžného životního stylu navazovaly z uměnovědných příspěvků zejména ony literárněvědné. Václav Smyčka poukázal na to, jak se camera obscura a laterna magica v literatuře kolem roku 1800 pojímala v souvislosti se zdroji magické (někdy až patologické) lidské představivosti a snění. Kateřina Piorecká se zabývala „černou hodinkou“ zasvěcenou rodinnému vyprávění a její reflexí v české literatuře. K debatě o dobovém vztahu k tajemnu přispěl rovněž Pavel Šidák, který připomněl stereotyp vodníka coby vládce temnot a smrti i narušování tohoto stereotypu. Petr Janeček sledoval fenomén nočního strašidla na velkoměstské periférii, zaznamenaný žurnalistikou od Londýna po Prahu během poslední třetiny 19. století.

Jeden z bloků mezioborového sympozia nazvaný Světlo a tma v duši byl vyhrazen dobovým snahám o osobní zkušenost s univerzem přesahující většinový světonázor i běžné smyslové vnímání. Martin Hrdina se zabýval „hledací světla“ v souvislosti s recepcí východních nauk a moudrosti v české filosofii a literatuře poslední třetiny 19. století. Jinou perspektivu otevřel příspěvek Daniely Tinkové o podobách „šílenství“ v 19. století. Ze studie o dobovém zacházení s vrahy a sebevrahy navodil obecnější téma mezních duševních stavů a smyslu nutkavého iracionálního chování. Příspěvek k dobovému chápání a ztvárnění šílenství konkretizovala Marta Ottlová poukazy na příslušné oblíbené scény v dobové opeře, včetně výjevu ve Smetanově Libuši. K dobovému trendu lepšího pochopení individuální zkušenosti sahající za normalitu patřilo hnutí „okultních věd“ a spiritismu diskutované i v souvislosti se zdroji modernismu v umění 20. století. Příspěvek Aleše Filipa a Romana Musila

věnovaný působení a tvorbě malířů Gabriela Maxe a Alberta Kellera pojednal možnosti vizualizace para-normálních jevů a jejich uměleckého ztvárnění, s rozlišením „skeptičtějšího“ přístupu Maxova od „spektakulárního“ Kellerova pojetí.

Uměleckohistorické příspěvky byly (kromě už výše zmíněných) soustředěny do jednoho z bloků jednání. I zde se ukázal široký časový i věcný rozsah badatelských zájmů. Taťána Petrasová pojednala o koncepci jeskyně v teorii a praxi architektury zahrad pozdního 18. století. Eva Bendová spojila motivy zatmění, oka a balonu z hlediska zážitků vzduchoplavby v 19. století. Jan Mergl upozornil na tvorbu i oblibu dekorativního tabulového skla v Plzni pozdního 19. století.

Další tři z uměleckohistorických příspěvků byly založeny na výkladu jednotlivého uměleckého díla a osvětlily intenci jejich tvůrce na pozadí dobových programů. Petr Wittlich ukázal na příkladu Melancholického děvčete od Jana Štursy roli světla a stínu pro sochařství, dříve běžně diskutovanou jen pro povrch sochy, jako zásadní pro moderní psychismus. Marie Rakušanová interpretovala tvorbu Bohumila Kubišty, zejména na příkladu jeho

Skleněného zátiší, z hlediska utváření individuální umělcovy řeči v rámci kubistického jazyka – a to cestou spirituální transparence na rozdíl od francouzské polyperspektivity. Jindřich Vybíral pak analyzoval vídeňský Zacherlův dům (Zacherl Haus) Josipa Plečnika s poukazem na dvojí rozdílnou intenci i vnímání této stavby – tvarovou redukcí a „lesk“ žulového obkladu lze pojímat jako nikoli formální estetickou úlohu, ale jako poukaz k významovým rovinám stavby, hlásící se ke křesťanské symbolice světla a jejím transcendentním hodnotám.

K tématu symposia se pojí dvě výstavy zahájené v jeho průběhu: *Světla, šero a temnoty. Umění českého 19. století* v Západočeské galerii (Roman Prah) a *Plzeň ve století světla* v Západočeském muzeu (Jan Mergl s týmem muzea). Výstavy končí 21. května a 4. června. Sborník symposia vydá do roka nakladatelství Academia, tak jako u předchozích ročníků této akce. V současné době se tak nabízí sborník z loňského symposia *Člověk a společnost 19. století tváří v tvář katastrofě*, rovněž s významným podílem historiků umění (viz *Bulletin UHS* 1, 2016).

Roman Prah – Radim Vondráček

Mezinárodní doktorandská konference studentů doktorských studijních programů Obsah – Forma

„...obsah sám si vytváří a požaduje formu, vnitřek si tvoří svůj vnějšek, umělecká myšlenka si dává přímo své vtělení.“

Jan Patočka

V pořadí čtvrtá mezinárodní doktorandská konference na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy se konala ve čtvrtek 23. března 2017. Tento den se prostory fakulty proměnily v jednací konferenční sály zajištěné tlumočnickou technikou, v největší multimediální učebně se připravovala závěrečná přednáška zahraničního hosta konference, nechyběl prostor pro občerstvení a setkávání, doplněný o prezentaci sborníků z minulých ročníků a knihy z produkce vyučujících fakulty. Mezinárodní doktorandské konference KTF UK jsou tradičně určeny všem českým i zahraničním studentům doktorských programů dějin umění, teologie, literatury, hudby i dalších kulturně historických oborů. Konference si kladou za cíl umožnit představení výsledků dosavadního bádání studentů a přinést aktuální a nové poznatky vzniklé na základě přípravy jejich disertačních prací. Záměrem těchto pravidelných setkávání je vytvoření prostoru pro vzájemnou konfrontaci metodologických přístupů studentů a pro otevřenou debatu mladých badatelů navzájem, ale i se zkušenými vysokoškolskými pedagogy napříč jednotlivými humanitními obory. Někteří účastníci, i ti zahraniční, se přitom na konference vrací opakovaně, a lze tak sledovat jejich postupující výzkum v daných oblastech. Odborní garanti sekcí mohou konečně jednotlivé příspěvky stále více oceňovat pro jejich vzrůstající kvalitu.

Téma konference je voleno tak, aby oslovilo co nejširší okruh doktorandů z humanitních studijních programů, a byla tak zajištěna pestrost prezentovaných příspěvků. Připomenuté vzrůstající kvality jednotlivých referátů napomáhá také stále rostoucí zájem na konferencích vystoupit. Pro organizátory je pak potěšující slyšet mile vyřčené stížnosti pedagogů, že je stále složitější vybrat z přihlášených příspěvků omezený počet přednášejících. Konkrétně v letošním roce se sešlo přes osmdesát přihlášek, z toho jich bylo třicet ze zahraničí. Bylo tedy nutné asi třetinu příspěvků z kapacitních důvodů odmítnout.



Závěrečná přednáška konference, Elizabeth Pilliod a Martin Zlatohlávek, Praha 2017. Foto: Pavel Mikeska

Jednotlivá jednání, rozdělená podle časových a oborových kritérií, probíhala najednou v šesti jednacích sálech. V každé sekci – středověku, renesančního umění, spojená sekce barokního umění, historie a hudby, sekce teologická a dvě sekce věnované umění od 19. století do současnosti – se představilo devět příspěvů. Vzhledem k tomu, že jednacími jazyky jsou čeština a angličtina, byly všechny sály vybaveny tlumočnickou technikou pro simultánní tlumočení. Sekcím předsedali odborníci na danou problematiku z řad vyučujících KTF. Ti nejen moderovali průběh jednání, ale po skončení bloků rovněž vedli diskuze k předneseným příspěvkům. Z nich často vyplynula řada nových podnětů a závěrů jak pro samotné referující, tak i pro přítomné posluchače. Netřeba zdůrazňovat, že mnohé z diskuzí pokračovaly ještě dlouho v kuloárech a při kávě.

Téma konference pro letošní rok bylo přejato z úryvku ze souboru statí *Umění a čas* Jana Patočky, jednoho z nejvýznamnějších filozofů 20. století, tento citát se zároveň stal podtitulem konference. Příspěvky konference s názvem *Obsah – Forma* se pak zaměřovaly na otázku, jak obsah určuje výslednou formu a zároveň jak forma díla ovlivňuje obsah, zda jej může posouvat jiným směrem, ozřejmit, podtrhnout, či ho naopak potlačit. Příspěvky se zabývaly také otázkou, zda je v moci autora určit pro konkrétní obsah vnější formu, nebo zda si každý obsah svou formu vybírá sám.

Díky zmíněné selekci lze vybrané příspěvky hodnotit jako velmi kvalitní. Uspokojivá byla opět zahraniční účast. Stále roste vzdálenost, odkud k nám přispěvatelé přijíždějí. Letos tak lze vyzdvihnout studentku Kyoto University v Japonsku, studenta teologie z Tel Aviv University, studentku dějin umění ze State Academy of Arts v Tbilisi nebo referující z Universidad de Sevilla. Již tradičně jsme přivítali studenty z Anglie (Coventry University, London), Německa (Akademie der Wissenschaften zu Göttingen; Humboldt University Berlin; Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart), Itálie (Università degli Studi di Roma – La Sapienza), Slovenska (Trnavská univerzita), stálými účastníky jsou zástupci univerzit z Budapešti (University of Technology and Economics), Krakova (Uniwersytet Jagielloński), Varšavy (Uniwersytet Warszawski) nebo Salcburku (Paris Lodron Universität). Stejně bohatě byly zastoupeny školy české (Karlova univerzita, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Univerzita Pardubice a Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze) a moravské (Masarykova univerzita, Univerzita Palackého v Olomouci).

Již v prvním roce konání mezinárodní konference na KTF UK byla založena tradice vystoupení zvaného hosta, který přednese přednášku mezinárodního přesahu. K první závěrečné přednášce v roce 2014 jsme přizvali profesorku Simonettu Proserpi Valentini Rodino z římské univerzity Tor Vergata, následující ročník zakončil konferenci profesor Thomas DaCosta Kaufmann z Princeton University. Minulý rok jsme oslovili k přednesu závěrečné přednášky domácí badatelku Magdalénu Nespěšnou Hamsíkovou, která tématem své přednášky s mezinárodním přesahem rozhodně nezaujala pouze české posluchače. Tento rok jsme na konferenci s radostí znovu uvítali skupinu zahraničních badatelů z Princeton University – na konferenci spolu

s profesorem DaCostou Kaufmannem dorazila patnáctičlenná skupina jeho studentů. Někteří přímo na konferenci představili své dosavadní výzkumy, ostatní se zájmem vyslechli příspěvky ostatních účastníků. S početnou skupinou amerických badatelů dorazila také profesorka Elizabeth Pilliod (Rutgers-Camden, The State University of New Jersey), která byla letošním hlavním hostem konference. Před zcela zaplněným sálem pronesla přednášku shrnující závěry jejího dlouholetého výzkumu na téma *Pontormovo vtělení obsahu a formy. Chór kostela S. Lorenzo*. Jako odbornice na malbu a kresbu 16. století ve Florencii interpretovala nedochované fresky v chóru kostela San Lorenzo ve Florencii, které jsou v uměleckohistorické literatuře diskutovány již od dob Giorgia Vasariho. Elizabeth Pilliod nastínila hluboké významy, které fresky vtělovaly do své formy, a upozornila, že původní fresky dodnes neztrácejí svou působivost pouze proto, že obsah oněch významů se vytratil a stal se postupně pro diváka nepochopitelným. Přednáška se bude již tradičně otištěna jako úvodní stať připravovaného sborníku.

Konference tradičně proběhla ve velmi přátelském duchu. Kromě samotného konferenčního dne byl opět dán prostor pro osobní setkávání a možnost navazování meziuniverzitních a mezioborových vztahů. Již nyní plánujeme konferenci pro rok 2018 a přemýšlíme, jak setkání nejmladší badatelské generace s odborníky daných oborů posunout zase o kus dále.

Závěrem bychom chtěly poděkovat děkanovi KTF, ThLic. Prokopu Brožovi, Th.D., který pravidelně konferenci podporuje a umožňuje její konání. V neposlední řadě pak patří dík proděkanovi pro vědu, doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., za organizační záštitu.

Magdaléna Nová – Marie Opatrná (organizátorky konference)

Paragone 2017 Čtvrtý ročník soutěže o cenu profesora Milana Tognera

Ve dnech 11. a 12. května 2017 se v atraktivních prostorách multifunkční haly Gong v areálu technické národní kulturní památky Dolní oblast Vítkovice uskutečnil již čtvrtý ročník celostátní studentské soutěže *Paragone*. Organizace se tentokrát ujala Katedra dějin umění a kulturního dědictví Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Stejně jako při minulém ročníku podpořila uspořádání konference vedle pořádající fakulty také Uměleckohistorická společnost. Dvoudenní studentské odborné klání proběhlo opět ve velmi přátelské a tvůrčí atmosféře.

Letošního ročníku se účastnili studenti všech ústavů a kateder dějin umění a kurátorských studií z Čech a Moravy, jmenovitě ze Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Katedry dějin umění a kulturního dědictví Filozofické fakulty Ostravské univerzity, Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Katedry teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a Katedry kurátorských studií Fakulty umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Každá škola mohla nominovat až tři studenty. Z celkem dvaceti přihlášených nakonec osmnáct studentů předneslo své příspěvky, které pořadatelé rozdělili do osmi bloků, a to víceméně v chronologickém sledu – od starého umění, počínaje Byzancí, přes umění středověku a baroka až k tématům z umění moderního a současného.



Paragone - studentská soutěž o cenu profesora Milana Tognera, Ostrava 2017. Vpředu část odborné poroty: Helena Zápalková, Marie Klimešová, Rostislav Švácha a Ondřej Jakubec.

Foto: Daniela Rywíková

Nechyběly přitom ani příspěvky zaměřené na problematiku muzejnictví, designu a kurátorství výstav. Velkým pozitivem se stalo i tentokrát široké spektrum zpracovávaných témat. Konfrontovat tak bylo možné nejen předměty odborného zájmu samotných studentů, ale také různost metodologických východisek a přístupů, které reflektují také profil zastoupených pracovišť a jejich pedagogického vedení.

Porota, ve které zasedli zástupci pedagogů všech zúčastněných institucí a kterou doplnila níže podepsaná členka výboru UHS, hodnotila vedle obsahové a teoretické stránky jednotlivých příspěvků také jejich logickou strukturu, způsob a přesvědčivost argumentace i formu samotného přednesu. Je potěšující, že studentské práce si i letos udržely vysokou úroveň, nastavenou v předchozích ročnících soutěže. Řada příspěvků se zabývala objevnými tématy, neznámým materiálem či novou interpretací známých děl. Vzhledem k vyrovnané kvalitě nejlépe hodnocených příspěvků a jejich malému bodovému odstupu se porota nakonec rozhodla udělit ceny čtyři. První cenu získala Klára Peloušková z Katedry teorie a dějin umění Vysoké školy

uměleckoprůmyslové v Praze s příspěvkem *Stálé expozice designu 20. a 21. století. Od „dobrého designu“ k designu jako nositeli sociálních vztahů*. Na druhém místě se umístil Patrik Farkaš z Katedry dějin umění Filozofické fakulty univerzity Palackého v Olomouci s přednáškou *Karol Filip Schallhaus a hornohorská krajina malba 18. století*, třetí místo náleží Anně Ebenové z Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a jejímu příspěvku *Ze západu na Východ. Proměny recepce italského komunistického malíře Renata Guttusa v Československu v letech 1949–1979* a poslední, čtvrtou oceněnou studentkou je Eliška Špálová z Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze s přednáškou *Architektonický kubismus v Čechách – revize umělecko-historických přístupů*. Nejen oceněným studentům, ale všem aktivním účastníkům soutěže byla nabídnuta možnost publikovat své příspěvky také v elektronickém sborníku,

jehož editorialem se ujme hostitelská katedra. Informace o soutěži a všech dosavadních ročnících lze nalézt na <https://paragoneblog.wordpress.com>, kde budou rovněž postupně publikovány i sborníky přednesených příspěvků.

Závěrem je nutno poděkovat pořadatelům, jmenovitě dr. Daniele Rywikové a dr. Jiřímu Jungovi z ostravské uměnovědné katedry za vřelé přijetí v Ostravě a vynikající organizaci letošního ročníku. I letošní Paragone tak potvrdilo, že zvolená forma odborného setkávání nejmladší badatelské generace je potřebná a užitečná jak pro posílení vzájemných oborových vztahů, tak pro navázání nových kontaktů i cest k budoucí spolupráci, a to nejen mezi studenty, ale také pedagogy všech zúčastněných fakult. Příští ročník *Paragone* se uskuteční na jaře 2018 v Praze a jeho organizace se tentokrát ujme Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Helena Zápalková

OBITUARIA

Zemřela Marie Anna Kotrbová

Jakkoli se může zdát nepatřičné, aby vzpomínku na Marii Kotrbovou psal někdo, kdo ji osobně nikdy nepoznal, má to přeci svoji logiku. Pro celé generace především na Moravě studujících historiček a historiků umění specializujících se na středověk je totiž Mariana, jak ji oslovovali přátelé a rodina, důvěrně známou osobou. Její nevydaná disertace o pozdně gotickém sochařství na Moravě, obhájená roku 1950, totiž i po dlouhých desetiletích zůstává jedním ze základních pramenů poznání uměleckého fondu moravského pozdního středověku.

Marie Kotrbová se narodila 13. února 1925 jako nejmladší ze sedmi dětí Viktora Kotrby a Kathariny rozené Beer v bavorském Günzburgu, kde se její otec, kostelní malíř a pozlacovač, usídlil po dlouholeté tovaryšské cestě. Roku 1930 pětileté Marii zemřela matka a po dalších sedmi letech se celá rodina (vyjma v Německu provdané sestry Berty) stěhuje do Československa. Právě na dětství a válečná léta v Brně Marie nejvíce vzpomíná v knize *Kronika jednoho rodu* (2003), v níž shrnuje dějiny nejen rodiny Kotrbů, ale i rodiny malířky Vilmy Vrbové, která byla ženou Františka Kotrby.

Byla to především rodina, jež měla na životní dráhu mladé Marie kardinální vliv. Nejstarší bratr Viktor vystudoval architekturu a později dějiny umění a ve své inspirativní práci se věnoval památkové péči a architektuře pozdní gotiky a baroka. František byl malířem a restaurátorem, stejně jako další bratři Karel a Josef (ten se navíc věnoval i rámařství). Heřman se stal řezbářem a restaurátorem. Nepřekvapí proto, že Marie vystudovala v Brně u Alberta Kutala a Václava Richtera dějiny umění a v roce 1950 zde obhájila již zmíněný doktorát. Studovala v početně i kvalitou silné poválečné generaci, k níž patřili například Miloš Stehlík, Ivo Krsek, Zdeněk Kudělka nebo Vlasta Kratinová. Po studiích byla zaměstnána nejprve ve fotoměřičském ústavu, transformovaném později v dokumentační oddělení památkového ústavu, kde

setrvala až do roku 1966. Dalších dvacet let pak působila ve Sbírce starého umění Národní galerie, kde mohla plně zužitkovat své zkušenosti a znalosti tkvící zejména v pozoruhodné znalosti uměleckého fondu a v možnostech extenzivně pracovat s německy psanou literaturou, jelikož němčina byla spolu s češtinou jejím mateřským jazykem. Své poznatky a postřehy týkající se ikonografie, autorství či vymezení původu jednotlivých děl pilně zapisovala do evidenčních karet sbírky a její poznámky se tak, podobně jako v případě disertace, staly mnohým mladším badatelům cenným podkladem pro další odborné zpracování středověkého malířství a sochařství.

Marie Kotrbová nepublikovala nikterak často. V několika případech se zabývala díly, která restaurovali její bratři (spolu s Františkem napsala umělecko-historickou část článku o restaurování soch pro švihovskou kapli /ZPP 1954/, věnovala se Madoně velkomeziříčské restaurované Heřmanem /Umění 1956/, Madoně tismické, kterou restauroval František nebo dílu mistra Pavla z Levoče, na jehož chef-d'oeuvre bratři Kotrbové pracovali v padesátých letech). Stejně tak se díky rodině badatelsky věnovala zámku a hradu v Klenové na Klatovsku, k němuž měli úzké vazby Vilma Vrbová-Kotrbová s Františkem. Druhou část jejich odborných studií představují práce související se Sbírkou starého umění Národní galerie – psala o Dürerově Růžencové slavnosti a je spoluautorkou průvodců expozicemi středověku a raného novověku v Jiřském klášteře, jejichž podobu v letech 1975/1976 koncipovala.

Po penzionování její odborná činnost prakticky ustala. Ještě roku 2011 však vydala studii o Puchnerově arše. V posledních letech se však i vinou zdravotních obtíží z veřejného života zcela stáhla. Z odborných kruhů udržovala kontakty snad pouze s Milošem Stehlíkem, se nímž ji pojilo dlouholeté blízké přátelství. Marie Anna Kotrbová zemřela na sklonku roku 2016 v nedožitých 93 letech.

Matěj Kruntorád

Za Danielou Karasovou

Historiografie designu 20. století má jen několik nepřehlédnutelných legendárních osobností, ačkoli by se většina z nich tomuto epitetonu bránila. Jednou z nich byla bezesporu Daniela Karasová (14. 11. 1944 – 13. 5. 2017), která desítky let – až do jeho politováníhodného a ukvapeného zrušení – působila v Ústavu bytové a oděvní kultury a poslední čtvrtstoletí byla kurátorkou Sbírky nábytku 19.–21. století v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. I přes úctyhodnou bibliografii

věnovanou bydlení, nábytku a ostatnímu užitému umění a designu, kterou za posledních čtyřicet let publikovala,¹ si ji většina kolegů bude pamatovat v první řadě jako vždy a za každých okolností elegantní, energickou, ochotnou a laskavou ženu, která dokázala být jak výsostně originální, tak spolehlivým „týmovým hráčem“ s neobyčejně otevřenou myslí. Je těžké uvěřit, že se s ní nyní loučíme – její noblesní a barvitá osobnost i noblesní a barvitý šatník se představě smrtelnosti jaksí vzpíraly.

Výtvarné nadání a přehled o aktuální sociologii získaný praxí v nakladatelství sociologického ústavu zúročila po studiu anglistiky

v Ústavu bytové a oděvní kultury, který měl pro socialistickou výrobu provádět teoretické i praktické výzkumy v oblasti bydlení a odívání. Daniela Karasová zde zpracovala několikadilný elaborát *Vývojové směry v oblasti bydlení* (poslední díl nesl název *Osobnosti světového nábytkářství*) a trojdielnou studii o vývoji kovového nábytku, který si u ÚBOKu objednal výrobní podnik Kovona. Měla jedinečnou příležitost seznámit se s řadou umělců a designérů od Pravoslava Rady, přes Jiřího Šuhájka, Emanuela Kittrichovu, Jiřího Pelcla, Evu Jiřičnou, Miroslava Janouše a další. Řadu teoretických prací napsala spolu s architektkou Ivanou Čapkovou, s níž se přátelila po desetiletí. V roce 1986 obhájila na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy kandidátskou práci *Bydlení a obytné prostředí jako součást socialistického způsobu života. Výchovné vzdělávací východiska*. Ve vzdělávání a osvětě viděla nezastupitelný prostředek kultivace bydlení: přednášela vývoj, technologii a kulturu interiérového designu postupně na Vysoké škole chemicko-technologické, Fakultě humanitních studií UK v Praze a díky své jazykové vybavenosti i na Council on International Educational Exchange, přispěla i do učebnic a skript.² Od osmdesátých let pravidelně publikovala v časopise *Domov* – díky kontaktu se zahraniční literaturou, zprostředkovanému Ústavem bytové a oděvní kultury, mohla psát poučené popularizační texty o interiéru v architektuře Le Corbusiera³ či Bauhausu (který v roce 1987 se studijní delegací ÚBOKu navštívila⁴). Ve stejné době vycházely její texty i ve východoněmeckém časopise pro design *Form+Zweg*.⁵ V časopisech *Domov*, *Umění a řemesla*, *Průmyslový design* či *Estetická výchova* publikovala hlavně o současném designu: o studiu Attika, britském a švédském designu, o svých kolezích z ÚBOKu a dalších soudobých designérech – o Jiřím Pelclovi, Ladislavu Vrátníkovi, Emanuele Kittrichové ad. V roce 1990 se rozplynul sen její a dalších pracovníků ÚBOKu o transformaci této instituce,⁶ ÚBOK byl zlikvidován a Daniela Karasová následně nastoupila na pozici kurátorky nábytkového designu v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde navázala na práci své předchůdkyně Olgy Herbenové (1927–1990). V devadesátých letech napsala řadu článků, v nichž se věnovala typům nábytku (psací stůl, příborník, odkládací a konferenční stoly, skříně atd.). Editovala pro nové vydání trojdielnou edici *Dějiny nábytkového umění* Františka Cimbura (1910–1985), ke které dopsala čtvrtý díl o designu nábytku ve 20. století.⁷ V následujících dvaceti letech se podílela (ať už autorsky nebo přispěním do katalogu) na normotvorných výstavních projektech, věnovaných mimo jiné tuzemskému užitému umění/designu a jeho prezentaci v zahraničí: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám; Prager Jugendstil; Otto Rothmayer; Důvěrný prostor, nová dálka. Umění pražské secese; Jan Kotěra. Zakladatel moderní české architektury; Vojtěch svobodný pán Lanna, sběratel, mecenáš a podnikatel; Rudolf II. a Praha; Vše pro dítě. Ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze*; spolupracovala na dvou přehlídkách ze sbírek UPM v Portugalsku (*Formas e ambientes. As coleções do Museu de Artes Decorativas de Praga*) a v Itálii (*Biedermeier. Arte e cultura nella Mitteleuropa 1815–1848*). Na poslední uvedenou později navázal projekt UPM *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*; dále se podílela na výstavách *Artis pictorae amatores. Evropa v zrcadle pražského amatérského sběratelství; Hodiny a hodinky ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze; Sláva barokní Čechie*; po roce 2000 se několikrát intenzivněji zaměřila na poválečný design: *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě Expo '58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let či 60'/70'*. *Věra a Vladimír Machoninovi / Věra and Vladimír Machonin*;



v domovském UPM se podílela na expozicích modernistického designu *Artěl. Umění pro všední den 1908–1935* s nizozemskou a německou verzí *Artěl 1908–1935. Tschechischer Kubismus im Alltag*. Posledními expozičními projekty byly podíly na expozicích *Secese. Vitální umění 1900*, na nové expozici kubismu v Domě U Černé Matky Boží, které předcházela zahraniční přehlídka *CubiCZmus! Die Dekonstruktion der Moderne in Prag*; stálá instalace v Rothmayerově vile v Praze a spolupráce na expozici v Retromuzeu v Chebu. Podílela se také na nových expozicích Uměleckoprůmyslového musea, které budou otevřeny ve zrekonstruované historické budově.

Ve své neutuchající činnosti přispěla Daniela Karasová také do řady samostatných publikačních projektů. Zpracovala biografická hesla designérů v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění* a francouzské encyklopedii *Dictionnaire international des Arts appliqués et du DESIGN de 1880 à nos jours*, je autorkou rozsáhlého oddílu o nábytkovém designu Josefa Gočára v jeho mono-

grafii z roku 2010, který kvalitativně vyčnívá nad pasážemi o architektuře, podílela se na reprezentativní syntéze o obytném křídle Pražského hradu *Na slunečné straně. Městský trakt Pražského hradu jako habsburské sídlo 1800–1918*. V roce 2012 vyšla v elegantní úpravě Štěpána Malovce její *Geneze designu nábytku*, která vykládá nábytkové kusy a soubory ve sbírkách UPM od 19. století po současnost, jež jsou vystaveny ve studijním depozitáři UPM v Kamenici nad Lipou. Oproti předešlým *Dějínám nábytkového umění IV* se zde místo biografických kapitol soustředila více na výrobní vztahy a klientské vazby. Naposledy přispěla do obsáhlé kolektivní monografie UPM *Design v českých zemích 1900–2000*, jejíž reflexi je věnováno hlavní téma tohoto čísla *Bulletinu*. Díky jejímu osobnímu nasazení a diplomatickému talentu získalo UPM od devadesátých let řadu významných akvizic interiérového designu, utváře-

jících dnes kostru sbírky. Jedním z jejích posledních objevů byly kusy Gočárova souboru, vystaveného na přehlídce Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1914 a považovaného za ztracený,⁸ který rekonstruovala jako jeden z hlavních chef-d'oeuvrů pro expozici v Domě U Černé Matky Boží, na stopě byla také duplikátu Gočárova bufetu pro Jana Štence z roku 1917, nacházejícího se ve Spojených státech.

Ani přes kurátorskou a publikační vytiženost se nevzdala psaní popularizačních článků. Zvlášť v devadesátých letech se na stránkách *Domova* věnovala interiérové tvorbě významných architektů, designérů a výtvarníků: od Josefa Schulze, Antonína Wiehla, Rudolfa Kříženeckého, Friedricha Ohmanna, Josefa Fantu, přes Jana Kotěru, Rudolfa Stockara, Pavla Janáka, Hanu Kučerovou-Záveskou, Jaromíra Krejčara, Jana Vaňka, Ladislava Machoně, Miloslava Prokopa až po Karla Koželku. Ve stejné době, kdy se věnovala této „biografické metodě“, publikovala v roce 1992 také originální článek, jehož téma by si s její osobností spojoval málokdo: *Punk a soudobý design*.

I přes své dlouhodobé onemocnění Daniela Karasová odešla nečekaně – ještě týden před úmrtím přednášela v Tmalově vile o svém oblíbeném tématu: nábytkovém designu Jana Kotěry a jeho klientských vazbách. Nacházela se uprostřed rozpracovaných velkých projektů: pokračování knihy o městském traktu Pražského hradu v „krátkém“ dvacátém století (1918–1989) a především svého vysněného a mnoho let připravovaného výstavního a publikačního projektu, hodnotícího činnost Ústavu bytové a oděvní kultury. Protože se ráda obklopovala podstatně mladšími kolegy, jimž co do vitality se přehledem stačila, je velká naděje, že v obou projektech budou její spolupracovníci úspěšně pokračovat. O jejím talentu zcela přirozeně

překračovat generační hranice v oboru, který je často ostře generačně strukturován, svědčí i to, že do sborníku, sestaveného k jejím sedmdesátým narozeninám před necelými třemi lety, přispěli především kolegové mladší a nejmladší generace.

Daniela Karasová byla nebyvalý úkaz. Své odborné výstupy příliš nezatežovala „velkou“ postmoderní teorií, přestože jistě byla díky svému rozhledu s jejími stěžejními proudy obeznána. Byla přesvědčena, že důkladná archivní a znalecká práce může nejlépe ozřejmit okolnosti, za nichž i nábytkové kusy a soubory vznikaly, přičemž se ve zralejším věku čím dál intenzivněji zabývala sociálními a politickými vztahy autorů, výrobců, uživatelů a objednavatelů. Byla totiž bytostně přesvědčena, že nábytková tvorba 20. a 21. století může být nejen zcela samozřejmou a nedílnou součástí spotřební

kultury, ale i uměleckým dílem. Daniela Karasová byla ženou pragmatickou a vždy v informovaném kontaktu s realitou – jistě i díky dechberoucí škále a rozsahu svých mimoprofesionálních zájmů: od lyžování, přes automobilové veterány, nejrůznější výtvarné aktivity, navrhování excentrických klobouků a hru na všemožné hudební nástroje (naposledy to byly dudy a ukulele). Jistota, že kdykoli promptně pomůže odbornou radou či „jen“ laskavým povzbuzením, její vzácná ochota ocenit a pochválit druhé, neutuchající pozitivní přístup a flegmatický, občas ironický nadhled, její elegantní nonšalance i záruka vkusného veselí na nejrůznějších společenských akcích budou v umělecké muzeologii hořce chybět. Uměla totiž šířit nejen poznání, ale i radost.

Ladislav Zikmund-Lender

¹ Srov. soubornou bibliografii publikovanou in: Ladislav Zikmund-Lender, *Design / nábytek / interiéry*, Praha 2014, s. 207–219.

² Karel Stránský, *Konstrukce nábytku pro III. ročník SUPŠ*, Praha 1988, s. 34–38; Daniela Karasová – Eva Marádová – Ivana Čapková, *Oděvní a bytová kultura: určeno pro posl. fak. pedagog. II*, Praha 1989.

³ Daniela Karasová, Le Corbusier a bytový interiér, *Výtvarná kultura* 1982, č. 5.

⁴ Ivana Čapková – Daniela Karasová, *Cestovní zpráva ze služební cesty do NDR ve dnech 26. 5. – 6. 6. 1986. Účast na pracovním semináři „Ukládání věcí v bytě“ v Bauhausu v Dessau*, Praha, Ústav bytové a oděvní kultury, 1986; Daniela Karasová, Dnešní Bauhaus a výchova designérů v NDR, *Estetická výchova* 1987, č. 5; Daniela Karasová, Byli jsme v Bauhausu, *Umění a řemesla* 1987, č. 4.

⁵ Daniela Karasová, Ein Neutraler Schranck, *Form und Zweck* 1987, č. 1; Daniela Karasová, Möbel für Junge Leute, *Form und Zweck* 1987, č. 1.

⁶ K tomu srov. Daniela Karasová, ÚBOK jako budoucí Design centrum?, *Atelier* 1990, č. 13.

⁷ Daniela Karasová, *Dějiny nábytkového umění IV*, Praha 2001, 321 s.

⁸ Daniela Karasová, Josef Gočár znovuobjevený. K nalezení části významného kubistického nábytkového souboru, *Zprávy památkové péče* 74, 2014, č. 1, s. 12–16.

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkoví)

V první polovině roku 2017 oslavili významná životní výročí mj.:

doc. PhDr. Olga **Preisnerová** (15. 2. 1927, Praha)
PhDr. Miroslava **Nováková-Skalická** (16. 4. 1927, Praha-Modřany)

Mgr. Iloš **Crhonek** (10. 1. 1932, Brno)
PhDr. Věra **Kovářů** (7. 5. 1932, Brno)
PhDr. Bohumil **Samek** (20. 5. 1932, Znojmo)
prof. Ing. arch. Miroslav **Masák**, dr.h.c. (23. 5. 1932, Úvaly)
prof. PhDr. Petr **Wittlich**, CSc. (23. 5. 1932, České Budějovice)
Mgr. Olga **Drahotová** (24. 6. 1932, Pardubice)

PhDr. Jaroslav **Pelikán** (21. 4. 1937, Brno)

prof. PhDr. Pavel **Štěpánek**, CSc. (8. 1. 1942, Kladno)
PhDr. Jitka **Sedlářová** (11. 1. 1942, Brno)
PhDr. Daniela **Mrázková** (26. 3. 1942, Praha)
PhDr. Josef **Kroutvor** (30. 3. 1942, Praha)
Ing. Jiří **Urban** (9. 4. 1942, Praha)
PhDr. Helena **Čížinská** (13. 4. 1942, Praha)
PhDr. Miroslava **Hlaváčková** (8. 5. 1942, Roudnice nad Labem)
PhDr. Jaroslava **Kroupová** (17. 6. 1942, Praha)
PhDr. Jana **Potužáková-Reitingerová** (22. 6. 1942, Starý Plzenec)

PhDr. Jaroslava **Dobrinčicová** (16. 1. 1947, Praha)
PhDr. Jiřina **Kumstátová** (2. 2. 1947, Litoměřice)
PhDr. Lenka **Žížková** (26. 2. 1947, Křov)
Ing. arch. Dagmar **Sedláková** (16. 3. 1947, Praha)
PhDr. Helena **Staub** (18. 3. 1947, Paříž)
Miroslava **Hajek** (26. 3. 1947, Brno)
doc. PhDr. Věra **Beranová**, CSc. (2. 4. 1947, Olomouc)
Akad. mal., Mgr. Pavel **Blatný**, (2. 4. 1947, Znojmo)
PhDr. Jiří **Cicvárek** (14. 4. 1947, Sezimovo Ústí)

Ing. Jiří **Olič** (23. 4. 1947, Horní Libina)
Mgr. Zdeněk **Freisleben** (26. 4. 1947, Praha)
prof. Ing. arch. Vladimír **Šlapeta**, DrSc. (5. 5. 1947, Olomouc)
PhDr. Pavel **Kadrmaz** (11. 6. 1947, Praha)

prof. PhDr. Sylva **Petrová** (26. 1. 1952, Praha)
PhDr. Kateřina **Svobodová** (1. 2. 1952, Pardubice)
PhDr. Josef **Chalupa** (9. 2. 1952, Kyjov)
Mgr. Tomáš **Fassati** (22. 2. 1952, Praha)
PhDr. Hana **Karkanová** (23. 2. 1952, Brno)
Mgr. Renata **Roubíčková** (25. 2. 1952, Praha)
doc. PhDr. Marie **Klimešová**, Ph.D. (1. 3. 1952, Praha)
PhDr. Eva **Kosáková** (1. 4. 1952, Praha)
PhDr. Rudolf **Pošva**, CSc. (30. 4. 1952, Praha)
PhDr. Jana **Šálková** (1. 5. 1952, Brno)
Bc. Anna **Sochorová** (3. 5. 1952, Planá u Mariánských Lázní)
Dr.Ph. Noemi **Smolik** (6. 5. 1952, Pardubice)
PhDr. Jiří **Machalický** (16. 5. 1952, Praha)
Mgr. Iva **Steinová** (17. 5. 1952, Tábor)

PhDr. Vladislav **Razím** (8. 1. 1957, Rakovník)
PhDr. Eva **Ronzová** (Placatková) (19. 1. 1957, Přílepy u Kroměříže)
PhDr. Daniela **Krechlová** (17. 2. 1957, Olomouc)
PhDr. Olga **Malá** (5. 3. 1957, Praha)
PhDr. Pavel **Škranc** (11. 3. 1957, Kroměříž)
PhDr. Marek **Perůtka** (13. 3. 1957, Prostějov)
PhDr. Jaroslava **Hausenblasová**, Ph.D. (21. 3. 1957, Praha)
PhDr. Alica **Štefancíková** (5. 4. 1957, Trebišov)
PhDr. Konstantina **Hlaváčková** (25. 5. 1957, Brno)
PhDr. Jana **Kotalíková** (16. 6. 1957, Praha)
Mgr. Lenka **Sýkorová** (16. 6. 1957, Plzeň)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 29 / Volume 29

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Jan Klípa

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, reprodukcce 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: 1. 6. 2017. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 10. 2017. 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. Blanka Švédová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: svedova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: úterý 9.00–11.30, 12.30–17.00

(také po předchozí domluvě na tel. č. 222 222 144 nebo svedova@udu.cas.cz)

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně na sekretariátu UHS.

Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč.

Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně: potvrzení o zaplacení lze zaslat e-mailem nebo poštou na adresu sekretariátu UHS.

Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800,

Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet.

Korespondenčně lze zjednat jen prodloužení již vydané legitimace; tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

www.dejinyumeni.cz

UHS

