

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1 | 2019

TÉMA: ČESKÉ
DĚJINY UMĚNÍ
A ZAHRANIČÍ



SPOLKOVÉ AKTUALITY

Stipendium Alfreda Badera

Projekty oceněné Baderovým stipendiem na rok 2019/2020

| Pavla Machalíková 3

Průběžné zprávy stipendistů na rok 2018/2019

| Lenka Kerdová: Meziválečná architektura německy mluvících architektů v Praze 3

| Adéla Minaříková: Caspar Lehmann a počátky řezaného skla ve střední Evropě 3

| Lenka Vrlíková: Mezi Římem a Alexandrií. Reflexe evropského umění v etiopském malířství za vlády Šalamounské dynastie (1270–1468) 4

Závěrečné teze stipendistů 2017/2018

| Jan Dienstbier: Světská pozdně středověká nástěnná malba ve střední Evropě 4

| Irena Lehkoživová: Současná architektura a vizuální umění jako zdroje vzájemné inspirace: přístupy v teorii i praxi 6

| Kristýna Rendlová: Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století 8

NOVÉ TECHNOLOGIE

Telefonovat, nebo fotografovat?

| Ivan P. Muchka 10

TÉMA: ČESKÉ DĚJINY UMĚNÍ A ZAHRANIČÍ

Úvod

| Petr Jindra 13

Kritické ohlasy na výstavy českého modernismu ve spojených státech:

zpětný pohled na konec osmdesátých let a devadesátá léta 20. století

| Nicholas Sawicki 15

Zahraniční výstavy českého umění – krátké ohlédnutí za posledními desetiletími

| Radim Vondráček 17

Kramář project: Poznámky Vincence Kramáře z Picassovy výstavy roku 1913

na webu Metropolitního muzea v New Yorku

| Pavla Machalíková 19

ROZHOVOR

Andrew Robison, National Gallery of Art, Washington

| Alena Volrábová 20

RECENZE

Taťána Petrasová – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000 / Art in the Czech Lands 800–2000*

Katalog fiktivní výstavy aneb dlouho očekávaná syntéza dějin umění v českých zemích

| Jiří Pešek 22

K recenzi Jiřího Peška

| Taťána Petrasová – Rostislav Švácha 26

Odpověď na recenzi Jiřího Peška

| Štěpán Vácha 27

Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty: Pražští malíři v letech 1635–1680.*

Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, Matěj Zimprecht

| Tomáš Valeš 28

Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice. O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*

| Hynek Látal 30

KONFERENCE, KOLOKVIA, ODBORNÁ SETKÁNÍ

39. ročník Plzeňského mezioborového sympozia: Zrození lidu v české kultuře 19. století

| Roman Prah 32

The Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918

| Petr Kubík – Tomáš Murár 33

OBITUARIA

Alfred Bader a jeho stipendium pro výzkum malířství 17. století 1993–2012: osobní vzpomínka

| Milena Bartlová 36

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Ph.D.

| Marie Rakušanová 37

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

| 38

Foto na obálce: Pohled do výstavy 100 Years of Czech Design, Okazaki City Art Museum, 2019. Foto © Radim Vondráček, 2019

Stipendium Alfreda Badera

Projekty oceněné Baderovým stipendiem na rok 2019/2020

Komise pro výběr projektů Baderova stipendia, která zasedala 8. března 2019 ve složení: Richard Biegel, Ondřej Jakubec, Lubomír Konečný, Blanka Kubíková, Pavla Machalíková, Radim Vondráček a Jana Zapletalová, vybrala z předložených návrhů pro podporu v následujícím roce tyto projekty:

Patrik Farkaš (FF UP, Olomouc): *Život v zátíší. Uherský malíř Jakob Bogdani (1658–1724) na britském královském dvoře*

Jana Gazdagová, (FF MU, Brno): *Rituál v kostele Boží moudrosti v Beneventu na úsvitu Zlatého věku Longobardů*

Tomáš Kolich (FF UK, Praha): *Malebný chaos. Grafické plochy ve filmu*

Projekty budou stejně jako i v minulých letech podpořeny finanční částkou ve výši 11 000 USD. Všem oceněným gratulujeme. Další kolo stipendia bude vyhlášeno jako obvykle koncem tohoto roku, kontaktní osobou je Pavla Machalíková (machalikova@udu.cas.cz).

Pavla Machalíková

Průběžné zprávy stipendistů na rok 2018/2019

Lenka Kerdová (FF UK, Praha): *Meziválečná architektura německy mluvících architektů v Praze*

V rámci Baderova stipendia jsem navštívila dvě mezinárodní konference věnující se židovské a německé meziválečné architektuře (podzim 2018 v Hamburku a leden 2019 ve Wroclawi), na kterých jsem navázala cenné



Konference Jewish Architects? Jewish Architecture?, Hamburk, dům Abyho Warburga, listopad 2018. Foto © Lenka Kerdová, 2018

kontakty se zahraničními kolegy (především z Frankfurtu nad Mohanem a Budapešti). Několikatýdenní až měsíční studijní pobyty jsem prozatím absolvovala ve Vídni, Bratislavě a Budapešti. Průběžně vzniká archiv meziválečné architektury, který pak poslouží zevrubnější komparaci s pražskou architekturou. Navštěvuji vytčené instituce (archivy, knihovny) a konzultuji své téma se zahraničními kolegy.

Adéla Minaříková (FF UK, Praha): *Caspar Lehmann a počátky řezaného skla ve střední Evropě*

V rámci řešení projektu jsem na podzim 2018 absolvovala měsíční stáž v The Corning Museum of Glass ve Spojených státech, kde jsem studovala tamější výjimečnou sbírku raného řezaného skla a především předměty připisované Casparu Lehmannovi, pořídila jejich fotodo-



Caspar Lehmann, Detail Kupida, řezané sklo, počátek 17. století, The Corning Museum of Glass. Foto © Adéla Minaříková, 2018

kumentaci a studovala fondy ve specializované muzejní knihovně. Spolupráce s restaurátory mi zároveň poskytla možnost zhotovení mikroskopických fotografií jednotlivých detailů řezby i provedení základní analýzy složení použité skelné hmoty. Byla jsem také vybrána k účasti na výroční muzejní konferenci Annual Seminar on Glass, kde jsem vystoupila s přednáškou zaměřenou na nově identifikované předlohy pro řezby Caspara Lehmana (*The Iconographic Sources of Engraved Glass by Caspar*

Lehmann). V současné době pracuji na článku pro *Journal of Glass Studies*, který se právě nově objeveným předloham bude věnovat. Stáž v The Corning Museum of Glass mi poskytla možnost úzce spolupracovat také s kurátorem sbírky evropského skla Christopherem Maxwellem a konzultovat širší kontext ikonografických předloh používaných na skle. V roce 2019 plánuji uskutečnit krátkodobější studijní cesty především do Vídně, Mnichova, Florencie, Drážďan a Amsterdamu. Ty mi umožní nejen studium dalších sbírek řezaného skla a řezaných drahých kamenů, ale i přístup k dochovaným archivním materiálům.

Lenka Vrlíková (FF MU, Brno): *Mezi Římem a Alexandrií. Reflexe evropského umění v etiopském malířství za vlády Šalamounské dynastie (1270–1468)*

V první etapě projektu jsem absolvovala stěžejní studijní pobyt v Etiopii zaměřený na výzkum a dokumentaci malířských dekorací v bazilikách Gännätä Maryam, Washa Mika'el Angot, Emakina Mädhane Alem a na studium deskových maleb a iluminovaných rukopisů nacházejících se v kostelech regionů Tigray a Amhara, Ethnological



Rukopis Arat Wängel, 1341, fol. 9v, 10r, malba na pergamentu, Däbrä Ma'ar, kostel Gäbrä Masqal. Foto © Lenka Vrlíková, 2018

Museum (Addis Abeba). Současně jsem studovala písemné prameny v etiopských knihovnách. V rámci pobytu jsem se zúčastnila 20th International Conference of Ethiopian Studies – Regional and Global Ethiopia: Interconnections and Identities (1.–5. 10. 2018), organizované univerzitou v Mekelle, kde jsem mohla konzultovat i další postup projektu s předními odborníky na etiopské sakrální umění – Dr. Jacopem Gniscim (Edith O'Donnell Institute of Art History, Dallas), Dr. Claire Bosc-Tiesse (The Institut national d'histoire de l'art, Paris) a prof. Michaellem Gerversem (University of Toronto), pod jehož vedením nyní probíhá digitalizace pořízeného fotografického materiálu v on-line databázi *Mazgaba Se'elet* zaměřené na etiopské umění. V současné době se připravuji na několikaměsíční pobyt v Hamburku (Hiob Ludolf Centre for Ethiopian Studies) zaměřený na studium literatury, edic pramenů a na konzultace s Dr. Denisem Nosnitsinem a prof. Dr. Alessandrem Bausim. V létě absolvuji studijní pobyt v Římě (Biblioteca Apostolica Vaticana) a přispěji na *International Medieval Congress* (1.–4. 7. 2019, Leeds).

Závěrečné teze stipendistů 2017/2018

Jan Dienstbier (ÚDU AV ČR, v. v. i.): *Světská pozdně středověká nástěnná malba ve střední Evropě*

Podpořený projekt se zabýval širším kontextem pozdně středověké malby v profánním prostředí, na hradech a v měšťanských domech. Výchozím bodem byly tematické shody, kterých si mezi jednotlivými dochovanými malbami všiml už v šedesátých letech Josef Krása a jež ho vedly k vytvoření pojmu „zelené světnice“. Tato kategorie měla podle Krásových představ spojoval nástěnné malby na základě souvisejících formálních (ornamentika rostlinných rozvilin a převaha zelené barvy) a obsahových aspektů (obrazy lovů, turnajů i poměrně omezená skupina narativně orientovaných scén: Paridův soud, Samson a Dalila, Judita a Holofernes atd.). V duchu tehdy se prosazujícího ikonologického přístupu k výtvarnému dílu viděl Krása v „zelených světnicích“ ideový program společenské vrstvy pohusitských šlechticů, hledajících ve světě středověké imaginace a v návratu k přírodě únik před složitostí tehdejší politické situace. Přes jisté korekce, spočívající především v aplikaci konceptu i pro širší časové období zahrnující také dobu předhusitskou, jež přinesli badatelé mladší generace (především Zdeněk Nejedlý a Jakub Vítovský), se termín „zelená světnice“ v domácích dějinách umění pevně etabloval a užívá se také na Slovensku a částečně i v Polsku. Nikdy se ovšem neprosadil v německy mluvících zemích, třebaže i zde byly Krásovy práce do jisté míry známy a recipovány. V rámci projektu jsem si tak kladl za cíl pokusit se nově strukturovat problematiku světské pozdně středověké nástěnné malby, aby bylo možné mluvit o malbách v Čechách a na Moravě i v širším středoevropském prostoru v rámci jednotného výkladového rámce. Již od počátku totiž bylo patrné, že památky, jimž u nás říkáme „zelené světnice“, mají řadu zahraničních obdob, byť tam nejsou takto nazývány. K tomuto úkolu bylo nutné se alespoň základním způsobem vyrovnat s množstvím zahraniční literatury a seznámit se s důležitými zahraničními příklady profánních nástěnných maleb i z autopsie. Snažil jsem se přitom neomezovat svůj pohled jen na území bezprostředně sousedící s českými zeměmi, ale pokoušel jsem se řešit i otázku, nakolik malby ve středoevropském prostoru souvisí s tím, co se v rámci profánní výtvarné kultury odehrávalo v Itálii, Francii nebo Anglii.

Funkční hledisko

Jednotlivé památky, které jsem poznal z autopsie i odborné literatury, mě především přinutily obrátit větší pozornost k funkčnímu hledisku malovaných prostor. Zatímco o funkci velkých malovaných sálů, jako je Rytířský sál ve starém paláci na Blatné nebo Vojtěchův sál na zámku v Pardubicích, není asi nutné příliš spekulovat (jednoduše byly určeny ke konání nejrůznějších slavností a hostin šlechtické společnosti), problematičtější se jeví smysl menších malovaných prostor, jako je tzv. Zelená světnice umístěná ve vstupní věži blatenského zámku nebo třeba tzv. Soudnice v Červené věži v Jindřichově Hradci. Závěry domácí literatury byly dosud spíše nejednoznačné – zatímco např. v jindřichohradecké Soudnici byla hledána jak soudní místnost, tak i jakási kancelář pána hradu coby přisedícího

zemského soudu, o jiných prostorách zase Jakub Vítovský spekuloval, že šlo o jakási *gynoecea* neboli místnosti určené pro výcvik šlechtického dorostu. Jednoduchý pohled do domácí i zahraniční literatury ale ukazuje, že existenci takových prostor nejenže nelze doložit dobovými prameny, ale byla by v rámci evropského kontextu českou zvláštností – čili není příliš pravděpodobná. Širší srovnání se zahraničím naopak naznačuje, že šlo patrně o tzv. *trinkstube* tedy prostory určené pro popíjení a hodování menších uzavřených společností. Ukazují k tomu především analogie z německy mluvících zemí, především pak z Tyrolska, kde se objekty hradů a tvrzí často dochovaly ve stavu blízkém jejich pozdně středověké podobě. Podobně jako v českých příkladech jsou i zdejší *trinkstube* umístěny do „extrémních“ poloh hradního areálu – do věží, bašt a dalších z hradního jádra vysunutých staveb původně fortifikačního charakteru,

který v Dolních Kounicích doplňuje rozverný motivy z lovů a bajek umístěné v rostlinných droberích. Nepřímé doklady k fungování místnosti jako *trinkstube* lze ale snést i pro blatenskou Zelenou světnici, jindřichohradeckou Soudnici či Červenou baštu na Švihově. Podrobnou argumentaci na toto téma chystám ve studii pro časopis *Umění*, v níž stavím na srovnání domácích maleb s nejrůznějšími příbuznými památkami v sousedních německých zemích.

Tematické hledisko

Projekt potvrdil základní předpoklad, a sice že tematicky nejsou náměty na stěnách profánních malovaných prostor unikátní, ale objevují se i v rámci široké třídy artefaktů, jež zahrnujeme pod nepříliš šťastnou kategorii uměleckého řemesla. Častá je epithalamická orientace nástěnných maleb, které tak mnohdy připomínají programy výzdoby



Ženy na lovu se sokoly, kolem roku 1473, nástěnná malba, Schwaz, hrad Friendsberg, *trinkstube* v horním patře.
Foto © Jan Dienstbier, 2018

ru. Stála zatím patrně nejen snaha o využití těchto prostor pro stálé obývání nespolehlivě adaptovatelných prostor, ale nejspíš i úsilí zajistit společnost zde se scházejícím jak dostatečné soukromí, tak i optimální výhled – z oken místností i z nejrůznějších navazujících ochozů. Pakliže se v těchto prostorách dochovaly nástěnné malby, najdeme mezi nimi a domácími příklady řadu tematických shod. Nepochybný příklad typu *trinkstube* v domácím prostředí představuje dosud opomíjená „zelená světnice“ umístěná do jedné z bašt pozdně gotického hradu v Dolních Kounicích. Dokládá to obsah zdejších nástěnných maleb, především modlitba vepsaná do nápisové pásky obkružující Boží pravici na stropě této místnosti, jež si vypožuje požehnání pro „jídlo a pití“. S funkcí místnosti ale souvisí patrně i centrální motiv setkání Krista se Samaritánkou u studny,

předmětů předávaných jako dary při uzavírání manželství – např. nejrůznějších skříněk (německé *minnekästchen* či italské *forzerini*), truhel (*forzieri/cassone*), tapisérií, stejně jako malovaných stolků či vyšívaných ubrusů. Z analýzy těchto předmětů vystupuje jednotu pozdně středověké profánní kultury, která byla v hrubých rysech srovnatelná napříč celou západní Evropou. Jedním ze spojujících rysů je třeba všeobecná obliba konceptu moci žen nad muži (*Weibermacht, Power of Women*), který prostřednictvím relativně uzavřeného souboru figur legendárních hrdinů „přemožených“ ženami (např. Samson a Dalila, Judita a Holofernes, Aristoteles a Phyllis atd.) demonstroval moc, již může žena získat nad mužem prostřednictvím své sexuality. Toto téma se v profánním umění uplatňovalo jako negativní varovný příklad, vzácněji ale – a poněkud

překvapivě – i jako vyjádření síly lásky, která měla v manželském sňatku ideálně panovat. S obrazy vztahujícími se k této tematice se přitom setkáváme v Itálii, Francii, německých zemích a stejně tak i v Čechách. Důležitou významovou roli hraje v rámci tohoto „milostného diskurzu“ ve výtvarném umění i myšlenka pomíjivosti, která se s tématem moci žen často volně propojuje, když demonstrovuje rozpad milostné idyly (např. příběh Pyrama a Thysbé nebo Paridova soudu). I v tomto případě lze poukázat na široké uplatnění v rámci výzdoby artefaktů souvisejících s manželstvím na jedné straně a profánní malířskou výzdobou na straně druhé. Ukazuje se, že oblíbené motivy nejružnějších lovů nebyly v tomto kontextu chápány jen jako reprezentace aristokratických zábav, ale spíše jako širší alegorie vztahující se k budování vztahu mezi mužem a ženou. Často se jedná o figurativní zobrazení opozic divoký – zkrocený či volný – lapený, které lze vykládat právě v souvislosti s manželským sňatkem jako jakousi symbolickou transakci mezi mužem a ženou vstupujícími do sňatku. Podobně je tomu i u turnajů, které jsou často představeny jako ritualizovaný souboj o ženinu přízeň (i zde často navzdory každodenní realitě), k čemuž ukazují třeba devízy na kropířích turnajových koní, jež známe z vyobrazení turnajových knih (*Turnierbuch*). Svět pozdně středověké profánní výtvarné kultury se v tomto smyslu jeví nejednoznačný, jednotlivá díla byla vytvářena jako otevřená, počítající s aktivním myšlenkovým přístupem diváka, podobně jako pozdější žánr obrazů *Konversationstücke*, kde zdánlivě žánrový obraz slouží k představení nejružnějších morálních podobností.

Časové hledisko

Průzkum domácí profánní výmalby a jejích zahraničních analogií pak potvrdil široké rozšíření škály motivů, které se objevovaly od konce 14. století a uplatňovaly se minimálně až do období po polovině 16. století. Renesanční „změna kódu“ přinesla kromě formálních aspektů především nové náměty spojené s antickou mytologií, neznamenal ale proměnu základních ideových os výzdobných programů. Ty dále na jedné straně demonstrují rodové vazby a na straně druhé ukazují lovecké scény či moc žen, jak to známe již ze „zelených světnic“ konce 15. století. To lze pozorovat třeba na malbách v Budyni nad Ohří, v zámku v Pardubicích, na sgrafitové výzdobě sálů v Telči a ohlas této dlouhé výtvarné i myšlenkové tradice patrně najdeme ještě v tabulnici na hradě Rožmberk či ve štukové výzdobě rožmberské Kratochvíle. Soustředil jsem se ale především na torzálně dochovanou profánní výtvarnou kulturu doby předhusitské, která rozvíjela stejná témata, jež nacházíme i v pozdějších „zelených světnicích“. Zde se ukazuje zásadní důležitost městského prostředí, především pražských domů, odkud máme příkladů profánní výmalby dochováno nejvíce. Ukazuje se, že domácí prostředí nijak nezaostávalo za děním v ostatních říšských městech a i do Čech tak přišly obrazy tzv. zahrad lásky již v době kolem roku 1400, a to včetně takových detailů jako vyobrazení hry kvintána, v níž se soutězí (obvykle muž a žena) přetlačují pomocí vzájemně o sebe opřených chodidel. Porovnání domácí profánní výtvarné tradice s tím, co se dělo jinde v Evropě, by nebylo možné uskutečnit bez možnosti studia v zahraničních knihovnách a institucích a cest za dochovanými památkami (Německo, Rakousko, Itálie, Slovensko),

k čemuž jsem využil právě prostředky stipendia. Výsledky připravuji k publikaci jak prostřednictvím článků (samostatný příspěvek týkající se hlavně předhusitské profánní kultury a pražských domů jsem připravil pro chystanou kolektivní monografii věnovanou odkazu Josefa Krásy, v dalších samostatných příspěvcích v časopise *Umění* jsem se pak nedávno věnoval problematice komiky v rámci těchto výjevů i otázkám jejich genderových aspektů), tak i v připravované knize vycházející z mé dizertační práce.

Irena Lehkoživová (FA ČVUT, Praha): *Současná architektura a vizuální umění jako zdroje vzájemné inspirace: přístupy v teorii i praxi*

V projektu, který byl také součástí mé disertační práce na ÚDU FF UK, jsem se zabývala vztahem současné architektury a výtvarného umění. Nahlížím je jako zdroje vzájemné inspirace pro východiska a vlastní práci vybraných osobností. Sledovala jsem příklady takových pojetí a způsobů, v nichž se architektura a umění prostupují a navzájem ovlivňují, a to, jakým způsobem jednotliví tvůrci k tématu přistupují. Snažila jsem se pak ukázat, jak pracují s jazykem a možnostmi odlišného média, a zdokumentovat jejich názory a nejvýznamnější díla vztahující se k vymezené problematice. Podrobná analýza díla (nebo jeho k předem určené tematice adekvátní části) a myšlenek jednotlivých vybraných architektů či umělců tak byla doplněna o objasnění jejich postupů a východisek a zasazena do širších kulturně-historických rámců. Cílem práce bylo nahlédnout vytčenou látku a její kontext, osvětlit zapojené koncepce, strategie, mechanismy a přenosy témat, postupů a technik tvorby.

Mnozí umělci a architekti sdílí společné praktické i teoretické zájmy a historii. Zatímco umělci jsou často ovlivněni současnou architekturou a jejím vývojem a přitahováni prostorovou přítomností architektury, jejím jazykem a měřítkem, architekti se dívají do oblasti umění, když pátrají po nových konceptuálních a metodologických strategiích, které by jim mohly pomoci. Hledají zde inspiraci, zahrnují do svých návrhů i do samotných procesů navrhování umělecké koncepty a přístupy, umění pro ně generuje nové a zajímavé myšlenky a formy využitelné v architektuře. Umělci užívají ve svých dílech stavební materiály nebo modely architektonické reprezentace, architekti zase mluví o architektuře jako o umění či se jí alespoň snaží dát umělecký výraz.

Práce a výzkum byly rozděleny do tří samostatných případových studií, některé motivy se však prolínají všemi částmi. Vybrány byly takové případy, na nichž lze ukázat, jak „radikálně“ různý a svobodný může přístup k dané problematice být. Zajímalo mne tedy, jak zvolené osobnosti přistupují k architektuře či umění ze svých pozic a jaké „hybridní“ podoby může toto setkání nabídnout. Časově se práce zabývá úsekem od druhé poloviny osmdesátých let, kdy se znovu vynořil zájem o vztahy mezi uměním a architekturou, až po současnost.

Výstavy architektury jako příklad přístupu na pomezí architektonické přehlídky a umělecké instalace

Tato část sleduje tendence a změny ve vystavování architektury, konkrétně posun v prezentaci, která opouští

klasické schéma práce s modely, kresbami, plány apod. a vykračuje směrem k vytváření komplexnějších zážitků. Ty mají divákovi lépe představit architektonickou myšlenku či konkrétní stavby (stavba jako taková nemůže být z principu na výstavě přítomna), umožnit mu, aby se aktivněji „zapojil“ do architekta myšlení a procesu tvorby a ve výsledku divákovi nabídnout přímější prožitek a hlubší vnímání díla. Pozornost byla věnována dvěma příkladům a přístupům nedávné výstavní praxe, které se v mnohém doplňují, ale i liší, a jež jsou ovlivněny soudobým uměním a uměleckými tendencemi či s nimi vstupují do hlubšího dialogu. Spojuje je zájem o zprostředkování architektury a její zkušenosti, odpozorovaný z teorie vnímání, s níž se umělci intenzivně vyrovnávali přinejmenším od poloviny šedesátých let.

Duo Herzog & de Meuron do svých výstav zapojovalo různé strategie a pojetí, jejichž spojení má přinášet vhléd do uměleckého pozadí architektury HdM a vyzdvihnout některé z motivů, jež jejich práci provázejí. Na příkladu vybraných výstav jsou ukázány postupy, které dvojice zvolila, opřené o důkladný rozbor těchto přehlídek a vyjádření samotných architektů. Druhá část sledovala vliv

výstavách objevuje užívání „architektonických instalací“ inspirovaných právě posunem v umění. To zcela jistě souvisí rovněž s nárůstem pozornosti věnované kurátorování architektury a potřebou lepší a přístupnější komodifikace architektury pro výstavní účely.

Dům, domov a hledání osobních počátků

Ústředním tématem tohoto oddílu je architektonická idea rodinného domu. Tato konkrétní myšlenka je rozvedena na příkladu vybraných uměleckých děl. Dům jako základní architektonická jednotka-schránka a domov jakožto vnitřní život, který se v této schránce odehrává, jsou neodmyslitelně propojeny s naším tělem a tělesností, vztahy, vzpomínkami, osobní historií a identitou. Definice „domu“ a „domova“ byla a je diskutována napříč mnoha disciplínami. Obecně lze říci, že dům je architektonická forma, která slouží k přebývání, kulturně spojovaná s „ochraňujícím a pečujícím mateřským prostorem“,¹ vystavěný prostor, s nímž spojujeme své estetické, psychologické a fyziologické představy. Dům samozřejmě není pouhá architektonická struktura, ale působí také jako hranice mezi světem venku a soukromým děním uvnitř. Všední téma domu (a domova) v umění není samozřejmě ničím novým a můžeme jej nalézt napříč stoletími, a to nejen jako vizuální, ale v umění 20. a 21. století možná mnohem důležitěji jako konceptuální a kritický motiv. Nese s sebou mnoho významů, vrstev, kontextů a vztahů, jež jsou složité a protikladné. Tento námět se svými širšími kulturními, společenskými, historickými, ale i politickými vazbami, lze nalézt v tvorbě mnoha předních současných umělců.

Vybrány byly tři přístupy, které spojuje autobiografické hledání identity skrze architektonické formy reprezentace domu a domova. Jmenovitě se jedná o *Haus u r* (Dům u r) Gregora Schneidera, složitou konstrukci skládající se z nespočtu domů vrstvených do sebe. Schneider více než patnáct let vestavoval do svého domu další zdi, okna, dveře a celé místnosti, které měnily celkovou vnitřní strukturu, uspořádání a vnímání daného architektonického rámce domu. Tato postupná modifikace pro Schneidera představovala metaforu lidské bytosti a světa. Původem korejský umělec Do Ho Suh vytváří mj. provázané cykly instalací domů, bytů a domovů, v nichž bydlel a které dávají nahlížet do jeho hledání kulturní identity a vlastní pozice. Do Ho Suh se neustále obrací ke svému původu a pocitu vysídlení, který jej provází. A konečně Brit Michael Landy užívá rodinný dům, v němž vyrostl, jako východisko pro představení historie své rodiny a vykreslení osobního příběhu svého otce. Ten po těžkém úrazu téměř nevycházel ze svého útočiště (domu) a jeho život se tak odehrával pouze mezi zdmi, jimiž architektura domu rámuje děje odehrávající se v jejím interiéru.

Umělec jako architekt

Ve třetí případové studii jsem hledala na příkladu tří umělců motivy, které je vedly k zájmu o architekturu a posléze i k vykročení ze sféry volného umění k vlastní architektonické činnosti. Spíše než samotnými návrhy a realizacemi jsem se zabývala tím, co je k tomuto přerodu přivedlo a co je na navrhování zajímalo. Pro většinu z nich to bylo logické vyústění jejich dosavadního tvůrčího směřování. V jejich architektonických projektech lze vysledovat jasnou myšlenkovou kontinuitu s předchozím působením, která se



Gregor Schneider, u 7–10, Küche, Haus u r, Rheydt, 1987. Zdroj: Ulrich Looock (ed.), Gregor Schneider: Wand vor Wand / Wall Before Wall (kat. výst.), Berlin 2016, s. 133

soudobého instalačního umění, které pracuje ve velké míře s architektonickými elementy, koncepcemi a uspořádáním prostoru a které položilo důraz především na fyzický a duševní prožitek diváka spojený s proměnami jeho vnímání díla, okolí a kontextu. Tento zájem lze vysledovat již s rozvojem minimalismu a konceptuálního umění, které po divákovi žádá větší účast. Přenesl se z umělecké oblasti také do architektury, kde se ve stále větší míře na různých

projevuje v pozornosti věnované konkrétním otázkám, formám, materiálům atd.

Vito Acconci, který na sebe upoutal pozornost svými performancemi na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, vytvářel od osmdesátých let projekty a intervence ve veřejném prostoru, aby se pak plynule přesunul k vlastním návrhům veřejných i soukromých architektonických a urbanistických projektů. Tento přechod může na první pohled vypadat jako ostrý rozchod s minulostí, je však dokladem Acconciho plynulého posunu od umění zameřeného na tělo (vlastní a poté i cizí) k architektuře, která je těmito těly aktivována. Malíř, sochař a později i architekt Per Kirkeby od poloviny šedesátých let do svých děl zapojoval cihlu, obyčejný, a přesto významy prostoupený materiál. Cihla se stala takřka Kirkebyho poznávacím znamením: využil ji nejen v sochách v galerijním a od začátku sedmdesátých let i ve veřejném prostoru, ale téměř výlučně ji užíval také jako stavební a kompoziční prvek ve svých architektonických projektech. Architektonická „dráha“ čínského výtvarníka Aj Wej-weje začala stavbou vlastního ateliéru a domu v pekingské čtvrti Caochangdi z roku 1999, kde postupně realizoval několik dalších staveb, shodně se vyznačujících uměřeními geometrickými tvary a objemem, důrazem na funkčnost a materialitu, práci s hmotou a se světlem. Později navázal plodnou spolupráci s architekty a inicioval několik menších či větších architektonických a urbanistických projektů či se na nich podílel.

¹ Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, London 2013, s. 46.

Kristýna Rendlová (FF MU, Brno): *Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století*

Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století představuje pozoruhodný fenomén nejen z pohledu historiografie islámského umění, nýbrž i dějin umění zaměřených na evropský kulturní prostor. Přesto však je oblastí doposud opomíjenou – architektura je povětšinou stručně popsána jako „pouhá“ součást pozadí figurálního výjevu knižní ilustrace, avšak jen zřídka byla podrobněji studována, a to nehledě na skutečnost, že často dominuje celé malbě a zároveň je klíčová pro její význam.¹

Přerod osmanského bejliku ve světovou mocnost, který přirozeně nastal nejen po dobytí Konstantinopole Osmany v roce 1453, nýbrž i v důsledku další teritoriální expanze, měl značný vliv na oblast umění a architektury, jež musely náhle dostát požadavkům na adekvátní reprezentaci říše. Interagovalo přitom několik faktorů, z nichž stěžejní byla zejména prvotní inspirace v cizích vizuálních idiomech a imperiální ideologický program, pod jehož vlivem byly tyto cizí vizuální idiomy postupně „poosmanšťovány“. Dělo se tak za významného přispění centrálně řízené osmanské dvorské umělecké produkce, jež vedla k četným vzájemným interakcím jednotlivých uměleckých oblastí. A právě tento raný interkulturní aspekt osmanského umění a jeho postupně na síle nabývající společný programový charakter napříč jednotlivými uměleckými oblastmi nabízí představit téma zobrazování architektury v celé jejich komplexnosti.

Nová světová mocnost si žádala náležitou vizuální reprezentaci v souladu se svou ideologií. Ústřední roli hrály zejména rozsáhlé architektonické projekty, jejichž hlavním účelem bylo komunikovat zcela nepochybnitelné a doslova na první pohled patrné přivlastnění si daného prostoru Osmany a vítězství islámu nad křesťanstvím. To nejlépe ilustruje případ Kostantiniije (Konstantinopole). Mehmed II. zde takřka bezprostředně po dobytí města přeměnil ikonickou Hagia Sofiu na mešitu, a to včetně patřičných architektonických úprav (například výstavba minaretů). Inicioval stavbu „nové“ mešity (Fatih džámi‘) a dvou paláců – nejprve „starého“ (Saraj-ı ‘atík-i ‘amíre) a poté „nového“ (Saraj-ı džedíd-i ‘amíre), dnes známého jako Topkapı Sarayı. V neposlední řadě pak nechal postavit náboženský komplex na „záračně“ objeveném hrobu Abú Ajjúba al-Ansáriho, islámského světce a společníka proroka Muhammada, jenž se účastnil umajjovského obléhání Konstantinopole kolem roku 677.

Tyto architektonické projekty samozřejmě doprovázely související narativy. Ty nejen programově konstruovaly historiografii dobytí a rekonstrukce nového hlavního města, nýbrž i ideologicky propojovaly osmanskou, a nutno podotknout i islámskou současnost se slávou předchozích říší (Mehmed II. byl nezřídka asociován s Alexandrem Velikým, Hagia Sophia měla být vystavěna mj. i s užitím spolií ze Šalamounova chrámu, jehož mýtus byl muslimům vlastní obdobně jako křesťanům atd.).²

Územní expanze však zároveň významně přispěla k multikulturnosti Osmanské říše, což se přímo projevovalo v pluralitě vizuálních idiomů uplatňovaných v osmanské architektuře a umění až do období kolem roku 1560. Předně byl samozřejmě přítomen vliv Byzance, jejíž prostor Osmané obývali. Obdiv k mnohdy umělecky vyspělejším sousedním kulturám šel přitom často ruku v ruce s dobýváním jejich území a následným přesunem uměleckých artefaktů i umělců.

Nejprve se Mehmed II. obdivoval italskému umění – nechal zhotovit část arkád třetího nádvoří paláce Topkapı v italském stylu, byl portrétován Gentile Bellinim a Constanzo da Ferrara zhotovil pamětní medaili s jeho portrétem a latinským nápisem (to pravděpodobně ilustrovalo Mehmedovy politické ambice zaměřené směrem do Evropy).³ Následkem osmanských vojenských aktivit na východě říše, zejména však v důsledku vítězství v bitvě u Čálderánu v roce 1514, byla sultánova pokladnice (*hazine-i hássa*) obohacena o množství perských rukopisů a mnoho malířů perského původu vstoupilo do osmanského dvorního skriptoria (*nakkáshháne*). Po dobytí Káhiry v roce 1517 nabyt osmanský sultán Selím I. nejen titul chalífy, nýbrž do osmanské architektury na krátkou dobu vstoupil i mamlucký styl a uplatnil se zejména v renovacích paláce Topkapı během následující dekády, při nichž byl hojně využíván importovaný egyptský mramor.⁴ Systém náboru do vojenských a administrativních složek Osmanské říše mezi křesťanským obyvatelstvem balkánských zemí (*devşirme*) vedl mimo jiné k tomu, že někteří malíři dvorního skriptoria pocházeli spíše ze „západního“ kulturního prostředí.

Důsledkem toho lze kulturní identitu Osmanů raného novověku označit jako částečně *rúmi* („východořímskou“) a částečně *‘adžemí* (perskou). Nejde přitom o koncept aplikovaný ex post současným bádáním.

Archivní dokumenty dokládají, že právě například dvorní skriptorium bylo přinejmenším do let 1557–1558 strukturálně rozděleno na dvě skupiny malířů, a to na „východořímskou“ (*džemá'át-ı rúm*) a perskou (*džemá'át-ı 'adžem*).⁵ To dokládá, že sami Osmané tuto svou kulturní heterogenost reflektovali. A právě byzantské a perské vzory vévodily osmanskému zobrazování architektury až do období kolem roku 1558.

Zatímco sama osmanská architektura více navazovala na architektonické dědictví Byzance, což se jeví jako logický důsledek obývání původně byzantského kulturního prostoru a tamní všudypřítomnosti byzantské architektury, v malířství se více rozvíjel styl perský, v čemž hrála svou roli všeobecná záliba Osmanů v perské literatuře. Zobrazování architektury pak samozřejmě reflektuje v různé míře a proporci vzory jak piktorální, tak i architektonické. Tyto cizí vzory se uplatňovaly v následujících oblastech: koncepcie prostoru a (ne)vyjádření prostorovosti, vyobrazení architektonické formy a prvky, užití dekorativní motivy a funkce i význam architektonického zobrazení.

Perské, převážně timurovsko-turkmenské vzory lze konkrétně pozorovat v užití mnohopohledovosti, tranzitivnosti prostoru, juxtapozici interiéru a exteriéru, vizuálních schématech otevřené exedry (*ivánu*) či samostatně stojícího pavilónu, motivu přímého a v pendentivech tvarovaného oblouku typu „Bursa“ a dekorativních motivech hexagonálního dláždění ve vnitřním obložení či trojúhelníkové vazby zdíva na vnější fasádě. Naopak byzantské vzory jsou patrné zejména v zavedení motivu textury mramoru do dekorace zobrazené architektury a dále pak u dvou konkrétních architektonických vyobrazení, jež však neměly v osmanské malbě delší rezonance. Jedna z ilustrací příběhu Hašt Behešt v *Chamse Chosraua Dihlaviho* (knihovna Muzea paláce Topkapı, inv. č. H. 799, fol. 182r) evokuje stavby, jež nesou mozaiky a fresky kostela Spasitele v Choře či vizuální schéma architektury na pozadí portrétů sedících evangelistů, jež bylo typické pro byzantské evangeliáře 11. až 13. století.⁶ Ilustrace trůnícího sultána Sulejmána I. v 'Arifiho *Solajmánnáme* (knihovna Muzea paláce Topkapı, inv. č. H. 1517, fol. 557r) zahrnuje pro osmanskou malbu unikátní vyobrazení motivu *opus sectile*, jež muselo být inspirováno byzantskou architekturou a její dekorací.⁷

Zároveň to byly právě mnohé ilustrace zmíněné *Solajmánnáme*, ilustrovaných dějin vlády sultána Sulejmána I. v období mezi lety 1532–1555 – konkrétně ty, jejichž autorství Esin Atıl připisuje tzv. „malíři A“⁸ –, kde se poprvé artikuluje autonomní (tradičně též zvané „klasicke“) pojetí osmanské knižní malby. To souviselo předně s rozvojem literárního žánru *šehnáme*, osmanských ilustrovaných dějin panegyrické povahy, jejichž prvotní funkcí bylo naplňovat požadavky kladené osmanským ideologickým programem a náležitě reprezentovat sultána a celou Osmanskou říši v jejím největším rozkvětu a mocenské expanzi.⁹

Vyobrazení architektury v tomto směru plnilo významnou úlohu. Postupně došlo k odklonu od staveb imaginárních, jež byly typické pro knižní malbu v rámci krásné literatury, ve prospěch staveb reálných. Ilustrace osmanské teritoriální expanze si žádala vyobrazení mnohých nepřátelských měst (od Bagdádu po Vídeň), a to povětšinou v okamžiku vítězného dobytí. Co do počtu však převládají ilustrace

paláce Topkapı jako symbolu moci a statusu sultána, a tudíž i celého impéria, potažmo jako centra Osmanské říše, a tak i centra celého světa.¹⁰ A právě tento dialog mezi knižní malbou a dobovou architekturou zásadně proměňuje estetiku osmanské knižní malby. Je omezena dekorativnost zobrazení, jež byla ještě dědictvím počátečního perského vlivu. Naopak je akcentována funkce jednotlivých staveb v rámci ceremoniálního protokolu a administrativního chodu říše, z nichž významnou roli hraje nejen sultánův přijímací sál (*'arz odası*), nýbrž i stavba, v níž na druhém nádvoří paláce zasedala říšská rada (*díván-ı humájún*) a jež byla symbolem spravedlnosti a prosperity.

Právě problematice zobrazování paláce Topkapı bude věnován konferenční příspěvek, který byl přijat k prezentaci na *16th International Congress of Turkish Arts*, konaném v Ankaře ve dnech 3.–5. října 2019, jako jeden z výstupů výzkumného pobytu realizovaného za podpory stipendia dr. Alfreda Badera. Zároveň již byla publikována studie představující během zmíněného výzkumného pobytu náhodně „objevený“ pátý portrét perského básníka hakíma Šifá'ího, jehož jedna kopie je součástí Sbírky umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze.¹¹

(Za spolupráci při zpracování podkladů děkujeme Pavle Machalíkové)

¹ Mariana Barrucand, Les représentations d'architecture dans les manuscrits illustrés ottomans du XVIe siècle à la Bibliothèque Nationale (Paris), *Revue des Études Islamiques* 59, 1991, s. 205–228; Reha Günay, Süleymanname minyatürlerinde mekân ve anlatın teknikleri, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 5, 1992, s. 56–159; Margaret S. Graves, Inside and Outside, Picture and Page: The Architectural Space of Miniature Painting, in Margaret S. Graves (ed.), *Architecture in Islamic Art: Treasures of Aga Khan Museum*, Geneva 2011, s. 295–347 (sp. s. 301–302).

² Viz Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinople/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, Pa 2009; Gülru Necipoğlu, The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium, in R. Mark – A. Çakmak (eds.), *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, Cambridge 1992, s. 195–225.

³ Viz Gülru Necipoğlu, From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture under Sultan Mehmed II, in Koray Durak (ed.), *From Byzantium to Istanbul. 8000 Years of a Capital*, Istanbul 2010, s. 262–277.

⁴ Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1991, s. 83.

⁵ Archiv Muzea paláce Topkapı, inv. č. D. 9612. Uvedené strukturální rozdělení nekorespondovalo striktně s původem malířů, ale spíše bylo záležitostí stylu.

⁶ Například Svatý Jan, The Walters Art Museum, inv. č. W.530.GR; Svatý Jan, *Žaltář a Nový zákon*, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, inv. č. Ms. 3, fol. 261r; Evangelista Marek, *Evangeliiář*, Chester Beatty Library, inv. č. W 135.

⁷ Kristýna Rendlová, An Afterglow of Byzantium in Ottoman Illustrated Manuscripts: The Case of the Pictorial Representation of Architecture, *Convivium: Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. Seminarium Kondakovianum Series Nova* 4, 2017, 2, s. 156–175.

⁸ Esin Atıl, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington, D.C. 1986, s. 66–68.

⁹ Christine Woodhead, An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnâme in the Ottoman Empire, c. 1555–1605, *Wiener Zeitschrift Für Die Kunde Des Morgenlandes* 75, 1983, s. 157–182.

¹⁰ Pınar Emiralioğlu, *Cognizance of the Ottoman World: Visual and Textual Representations in the Sixteenth-Century Ottoman Empire (1514–1596)*, doktorská práce, University of Chicago 2006, s. 158–160.

¹¹ Kristýna Rendlová, Portrait of Hakīm Shifā'ī from the Collection of the National Gallery Prague in the Context of the Rizā-yi 'Abbāsī's Work, His Workshop and Epigones: Supplementum, *Bulletin of the National Gallery Prague* 28, 2018, s. 76–82.

Telefonovat, nebo fotografovat?

Ivan P. Muchka

V prvních ročnících *Bulletinu UHS* jsem se dost věnoval otázce možnosti smysluplného využití počítačů pro historiky umění (a informačních technologií jako takových, včetně internetu, které ovšem publikoval hlavně časopis *Architektura ČR*; poslední byl v *Bulletinu* 2011 článek o tabletech¹). Bylo to v době, kdy řada lidí tvrdila, že se bez počítačů obejde; myslím, že dnes je situace obdobná s tzv. inteligentními telefony, uvědomíme-li si, že jde o sui generis počítače, jejichž výčet smysluplných funkcí není třeba rekapitulovat, i když za několik poznámek to snad stojí.

databází lidmi na dálku (srp. Gopher = sysel amerických univerzit, předchůdce hypertextového „world wide web“ = tedy celosvětová pavoučí síť) pak přineslo rozmach komunikačních sítí a zejména jedné z nich – internetu. Když potom pracovníci CERNu (Conseil Européen pour la recherche nucléaire) v Ženevě zpopularizovali prohlížeč sítí (Mosaic, pozdější Netscape Navigator), netušili jistě, jakou celosvětovou potopu a zemětřesení dat později způsobí, zvláště když množství dat pomáhaly zvládnout prohlídače (např. Alta Vista, Yahoo! a později Google). Také tzv.



Kostel Sv. Ignáce, Praha. Foto © Ivan P. Muchka, 2018

První osobní počítače (pokud byly vybaveny tiskárnou) splyávaly řadě lidí s psacími stroji – bylo možno na nich bez problémů opravovat chyby, upravovat text, vkládat poznámky, vkládat celé odstavce textů odjinud, vytvářet libovolný počet kopií výsledného textu atd. Pro historiky naopak nebylo nijak převratně výhodné to, co počítače uměly nejlépe, totiž „počítat“ (jak nám to občas nostalgicky připomínají naši prezidenti Klaus a Zeman, kteří byli profesně spjati zejména se statistickými výpočty, s tzv. děrnými štítky apod.), ale situace se změnila, když „spreadsheety“ začalo být možné používat k univerzální katalogizační práci a když se posléze vyvinuly databázové programy (pro knihovníky, pro muzejní a památkové inventarizátory dokonce databáze obrazové atd.) Právě sdílení

e-maily se vyvinuly nejprve z pokusu vědců jednotlivých zemí propojit se jinak než papírovou poštou (jedna z možností, využívající telefonní sítě – faxové přístroje –, ovšem zanikla skoro stejně rychle, jak vznikla). Skenování dokumentů a knih se podařilo uchovat od počátku v původní formě až do současnosti v otevřeném systému firmy Adobe – PDF, tzv. portable document format, který sice telefon umí zobrazit, ale dosavadní malá velikost jeho obrazovky (která patrně bude v blízké budoucnosti zdvojnásobena ohebným displejem)² nepatří zatím k vlastnostem, kvůli kterým dostaly telefony přídomek inteligentní – smart.

Dnešní telefon sice většinu „původních“ počítačových funkcí kopíruje, ale např. textové procesory asi využívá jen velmi malý zlomek jeho vlastníků, právě tak jako třeba

databázové programy – klávesnice rozměrově přiměřenější velikosti lidských prstů by to ovšem mohly podstatně změnit.

V tomto příspěvku bych se chtěl věnovat zejména dvěma věcem: 1) otázce, zda pro historika umění je fotoaparát v mobilním telefonu již dostatečně pokročilý, aby stálo za to jej používat a 2) jaký se dá očekávat vývoj, pokud budeme postaveni v budoucnu třeba před otázkou nákupu telefonu nového.

1) O fotografii, respektive technických vlastnostech fotoaparátů se dříve, v předinformačním věku, hovořilo a psalo v odborném tisku a existovaly i recenze, které objektivně porovnávaly kvality aparátů a objektivů, mimo údaje, které jsme si na nich mohli hned jednoduše přečíst, totiž maximální a minimální světelnost, ohnisková vzdálenost, popř. rozsah jejich zoomovacích možností, včetně snížení světelnosti při zoomování do oblasti teleobjektivu, minimální vzdálenost, na jakou byl objektiv schopen zaostřit. Pak následovaly testy, při kterých recenzent sledoval různé další vlastnosti objektivů, jako byl soudkový vlys a další zkreslení u širokoúhlých objektivů, ostrost kresby, podání barev ad. Ve věku mobilů se tyto informace scvrkly na největší světelnost jejich objektivu a vychvalování řady nepodstatných vlastností; údaje o možnosti clonění, která je v optice krucální pro ostrost kresby, a hloubku ostrosti zmizely z toho jednoduchého důvodu, že objektivy žádné clony nemají; pokud jsou tam údaje o vlastnostech teleobjektivu, např. že je dvojnásobný oproti hlavnímu, pak jsou to první případy, kdy má telefon více objektivů (a více senzorů), na které je obraz zachytáván. Naproti tomu plynulé zoomování k dosažení optimálního výřezu fotografické scény tam je nahrazeno vždy tzv. digitálním zoomem, který znamená ztrátu kvality kresby, i když při zkoumání snímku v počítači zjistíme, že telesnímek se kupodivu skládá ze stejného počtu bodů jako snímek maximálního možného úhlu objektivu. V minulosti se k údajům o úhlu objektivu nejčastěji používalo srovnání ohniskové délky pro aparáty na 35mm kinofilm, který dlouhá desetiletí ve fotografii dominoval. Takový údaj dnes u technických specifikací, které dostanete k mobilu, nehledejte, protože tam prostě není. Ze setrvačnosti ale řeknu, že dnes v telefonech převládají objektivy, které lze označit za ekvivalenty 24–28 mm, tedy středně širokoúhlé.⁴

Desetiletí vývoje fotoaparátů vyneslo pochopitelně do popředí firmy, které produkovaly nejkvalitnější optiku, jako byla např. firma Zeiss nebo Leica, kde se ovšem rozhodování fotografa muselo opírat o finanční rozvahu, co si ještě může dovolit. Objektívni testy pak pomáhaly zjistit, jak se k technické špičce dostávaly i firmy další. Dnes se to sice dozvídáme také, včetně výrobků firem, které jsme právě jmenovali, ale jde přitom zejména o marketingový tah – jinak si firmy produkující telefony vyměňují komponenty často mezi sebou, viz např. objektivy značky Sony i na jiných produktech, než jsou jejich vlastní telefony.

Druhým typem recenzí byla hodnocení filmového materiálu, popř. chemikálií, v kterých se filmy vyvolávaly. V dnešní době by šlo o hodnocení senzorů, které obraz zachycují, a software, který je upravuje do výsledné podoby. Vzhledem k tomu, že by nám tyto údaje při celkovém hodnocení stejně příliš nepomohly, tak nás s nimi výrobci také přestali zatěžovat. Historie těchto recenzí je už spojena s nedávnější dobou, s vývojem digitálních

fotoaparátů, v které se pohybujeme většinou mezi tzv. kompakty s pevně uchyceným (nevýměnným) objektivem a zrcadlovkami a v poslední době tzv. bezzrcadlovkami a dalšími hybridy, které propojují různé vlastnosti obou skupin. Takzvaná příslušenství, která u prvních generací např. kompaktních hrálo jistou roli – předsádkové čočky na změnu ohnisek objektivů, připevňované před ně, mezikroužky pro makrosnímky z velmi malých vzdáleností a široká škála bleskových zařízení postupně odpadla.

Z původních údajů na filmech lze v případě, že aparát v mobilu jde přepnout do tzv. manuálního (profesionálního) režimu vidět, v jakých hodnotách ISO se citlivost pohybuje,⁴ což je samozřejmě většinou impozantní, protože citlivost filmů většinou končila kolem 400 ISO, a dnešní aparáty mají citlivost mnohonásobně vyšší, což znamená, že s nimi můžeme fotografovat i ve velmi tmavém prostředí, kde dříve byly zapotřebí mnohavteřinové expozice na stativěch. Stále ale platí pro technickou fotografii „nepříjemná“ závislost, že vyšší ISO má za následek růst tzv. zrna, respektive neostrosti snímku – cena, kterou platíme za to, že jsme schopni udržet aparát v ruce bez stativu. Nezměnila se ani poučka o tom, jakým časem smíme z ruky fotografovat (uváděným od počátku ve zlomcích vteřiny), a že tento čas by měl být tím kratší, čím delší teleobjektiv použijeme.⁵ V manuálním režimu lze tomuto axiomu i na telefonu vyhovět prodloužením hodnoty času, někdy až na úroveň jedné vteřiny,⁶ takže telefon nemusí zvyšovat citlivost, a tím i neostrost. Podmínkou ovšem je ona prehistorická věc, kterou většina zná jen z fotografií, kde ji nese Josef Sudek – stativ. Protože telefony nemají otvor pro stativový šroub, objevily se jakési svorky, do kterých se upevní – buď na šířku, nebo na výšku. Existují ale i velmi malé, „titěrné“ stativy s délkou kolem 20 cm a váhou kolem 15 dkg, tedy méně než telefon s obalem, které lze postavit třeba na stůl, kostelní lavici, kamenné zábradlí apod. Také stativy, které se skládají jen z jedné tyče a používají je profesionální reportéři při teleobjektivových záběrech, patří do této kategorie, protože ve složeném stavu měří kolem 40 cm a váží kolem 40 dkg. V raném věku digitální fotografie se začaly prosazovat gyroskopické systémy pro stabilizaci obrazu; také zde lze očekávat určitý další vývoj, i když asi ne v tom smyslu, že bychom mohli fotografovat jednou vteřinou z ruky.

Smysl těchto několika odstavců bylo ukázat, jak zodpovědně může historik umění fotoaparát v mobilu používat; vnímá totiž fotografii (nemluvíme teď o fotografii jako umělecké disciplíně, ale jako o „umění optimální reprodukce“) jako způsob, jak technicky co nejkvalitněji a s co nejmenší deformací podávat vizuální informace o artefaktech. Fotografie mají být velmi zjednodušeně řečeno ostré a jemnozrné, odbornými termíny řečeno jde od *pradávna* o „Konturenschärfe“ a „Auflösungsvermögen“, což je dnes dané především fotografickým senzorem, čipem, označovaným v milionech citlivých bodů, megapixelů = Mpx.⁷

V době, kdy se začaly objevovat „smartphones“, existovaly již dlouho digitální fotoaparáty – zrcadlovky i kompakty, u nichž výrobci vylepšovali a dodnes vylepšují software v případě, že fotograf nechce jako výsledek tzv. „hrubý formát“ – RAW, ale ihned použitelnou fotografii.⁸ Takový software fotoaparátů v telefonech pochopitelně převzaly. Nemusely již proto řešit podání barev a rozdílnou barevnost světla (udávané v kelvinech), které je celkem uspokojivé,

protože výrobci rychle pochopili, že červená pleť, daná žárovkovým světlem, není na „selfies“ ideální. Funkce „white balance“ je dnes dokonce přímo ovlivnitelná na většině telefonů.

2) Jaká budoucnost nás očekává, je velmi obtížné predikovat. Pokud výrobci půjdou co nejvíce ve stopách „historie svého oboru“, pak se třeba dočkáme i teleobjektivů a objektivů s proměnným ohniskem, tzv. transfokátory, které třeba bude možné i clonit.⁹ Limity toho, co dnešní telefonní fotoaparáty dokáží, jsou každému celkem jasné a mimo positiva, jako je miniaturizace a flexibilní práce s osvětlením, kdy lze například prosvětlit stíny a zesílit světla kvůli optimální kresbě, zatím jsou pro výrobce telefonů spíše zátěží, protože většina klientů požaduje další zlepšování práce s předním fotoaparátem pro tzv. selfies a dále upřednostňuje video, kvůli kterému se například dramaticky zvětšuje kapacita miniaturních paměťových SD karet, vkládaných dodatečně do telefonu, které si uživatel kupuje zvlášť.¹⁰ Umíráček nejspíš zvoní kompaktním, protože parametry fotoaparátu v telefonu je již povolna dohánějí. Bezzrcadlovky jsou novou marketingovou šancí pro výrobce fotoaparátů, protože předpokládají definitivní rozchod s minulostí se zvýšenou vahou těla fotoaparátu a hlasitým cvakáním zrcadel a také jinou konstrukcí výměnných objektivů, které budou více odpovídat vlastnostem senzorů.

Nehovořili jsme zatím o funkci blesku, kde bychom v dokumentacích k telefonům zcela marně hledali údaj byl technicky závazný po celá desetiletí: směrné číslo (Leitzahl) udávající jeho intenzitu. Fotograf, který si již s ohledem na velikost telefonu nedělá žádné iluze, může být příjemně překvapen – na záběrech blízkých předmětů se silnými stíny, které způsobuje třeba sluneční světlo, je možné jejich prosvětlení (Aufhellung, Schattenmilderung). V každém případě se ale musíme obávat známého efektu zploštění kontrastu světla a stínu, protože blesk svítí z místa objektivu. Naštěstí výrobci nezapomněli na možnost blesk buď zcela vypnout, nebo jej zkusmo použít poté, co software



Kostel Sv. Ignáce, Praha. Foto © Ivan P. Muchka, 2018

vyhodnotí vhodnost jeho použití, možnost regulace intenzity blesku tak ale také zatím nehledíme. Pro většinu uživatelů telefonů proto asi i do budoucna bude důležitější bleskové světlo s funkcí ruční baterky než jako technický prostředek směřující k optimální kvalitě fotografie. Dostali jsme se k roli historika umění jako průzkumníka, který používá pro určení své navigační polohy GPS¹¹, má na telefonu kompas (dnes ještě ne všechny telefony), krokoměr, dálkoměr, lupu, měřítka, úhломěr, nejrůznější diáře, poznámkové bloky, do kterých je možné na některých telefonech i kreslit a psát rukou pomocí speciálního pera (pen), diktafony apod.

Lze se tedy jen těšit, že *macchina fotografica* bude brzy skutečně utopické *apparecchio universale*.

¹ Ivan P. Muchka, Tablety, nový nástroj historiků umění, *Bulletin UHS* 23, 2011, č. 2, s. 41–42.

² Tento příspěvek se nepokouší predikovat tak nepřehlednou věc jako informační technologie jen na základě jednoho kritéria, totiž, že by to mohlo být praktické; výrobci se samozřejmě snaží nepodřezat si pod sebou větev a vnucovat lidem jak osobní počítače, tak tablety a nyní i telefony; zvětšení obrazovky telefonu povede zřejmě k zániku tabletů a čteček; otázka, proč vůbec vznikly tzv. chytré hodinky (mimo měření srdce pro sportovce a seniory), patří do této kategorie.

³ Profesionálům se středoformátovými a velkoformátovými kamerami pak nezbylo než říkat, že budou fotit „ekvivalentem“ – kinofilmový standard byl 50mm a pro kameru 6x6 to byl 80mm ekvivalent, pro kameru 9x12 cm byl „normální“ objektiv ca 135 mm, pro 13x18 cm objektiv 180mm. Ve věku tzv. fullformátových senzorů, tedy velikosti políčka kinofilmu 24x36 mm, se používá běžně ekvivalentů pro objektivy aparátů s menšími senzory, včetně většiny dnešních zrcadlovek a kompaktních.

⁴ ISO se dříve nazývalo ASA, s totožnou velikostí a původně DIN se skokovými vztahy k ISO (15 DIN=50 ISO, 18 DIN = 75 ISO, 21 DIN = 100 ISO, 24 DIN = 200 ISO atd.

⁵ Digitální aparáty nás na to, že hrozí roztržení snímku při teleobjektivovém záběru, většinou samy upozorňují, telefony to nedělají, protože automaticky zvyšují citlivost ISO, a tím bohužel i zrnitost, neostrost snímku.

⁶ Telefony Apple končí s časovou řadou právě na 1sekundě, na telefonu Motorola, který používám, je to ¼ vteřiny.

⁷ Ze všech parametrů, kterými se výrobci chlubí, jsou právě ony miliony tím nejvíce markantním a s každým novým typem přibývají – v tom převzaly díky od výrobců fotoaparátů. V současnosti je jakýmsi průměrem počet 12–20 Mpx, ale objevil se již telefon Huawei P smart 2019, který má 48 Mpx. Novým trendem je více objektivů snímajících stejný snímek, který software sestavuje do výsledné, kvalitnější fotografie.

⁸ Formát RAW lze ovšem nastavit na kvalitních telefonech a řada fotografií to pokládá za samozřejmost, která jim umožní při „postprodukčním“ procesu optimalizovat výslednou fotografii. Většina z nás se ovšem spokojí s již komprimovanými formáty JPG, pro rychlost a skladnost další manipulace s nimi. Do této otázky se nechci pouštět, i když uznávám, že do debaty o technicky co nejvyšší kvalitě fotografií patří.

⁹ Všichni víme, že teleobjektivy, které používají třeba novináři, jsou ovšem mnohonásobně delší a větší než normální ohniska. Jak tento problém vyřeší konstruktéři telefonů, není zatím zcela jasné mimo to, že při fotografování se z mobilu jistě nevysune nějaký dlouhý tubus jako dnes z digitálních kompaktních. Společnost OPPO v současné době chystá technologii, kdy se optickým hranolem uvnitř telefonu paprsek zlomí o 90° a onen tubus s čočkami bude tedy uvnitř v telefonu s tím, že by taková trubička mohla teoreticky dosahovat až celkové šířky nebo délky telefonu.

¹⁰ Už dnes je reálné, byť za částky převyšující ceny samotných telefonů, mít paměťové karty SDXC s kapacitou až 2 000 GB dat. Podle rychlosti zápisu a rychlosti čtení jejich cena značně kolísá. Dnešní maximum pro běžný telefon dovoluje karty mezi 128–256 GB.

¹¹ GPS = global positioning system; základní údaje o pořízení fotografie – zeměpisná délka (longitude), zeměpisná šířka (latitude) a nadmořská výška (altitude) jsou už dnes automaticky součástí snímku a najdeme je v tzv. informaci o souboru, a na počítači, např. ve Photoshopu pod tzv. daty exif (exchangeable image file format). Data exif obsahují samozřejmě i údaje o tom, jakou kamerou, objektivem, clonou, časem a citlivostí ISO byl snímek pořízen a z kolika milionů bodů (pixel dimension) se skládá. Takové údaje jsou díky firmě Adobe celosvětově jednotné již zhruba od roku 1990. Exif údaje jsou pak automaticky přenositelné do obrazových databází.

Úvod

Petr Jindra

Český dějepis umění a „české umění“ (adjektivem „český“ zde zjednodušeně označuji domácí prostor bez nacionálních souvislostí) jsou již tři desítky let od pádu železné opony v přirozeném, bezprostředním kontaktu se západním uměleckým světem. Důsledky historicky dlouhé politické a kulturní separace prostoru střední a východní Evropy, ovládaného totalitním politickým systémem, jsou však dlouhodobé. Téma tohoto čísla *Bulletinu UHS* vzešlo z úvah současného Výboru UHS. Je zřejmé, že problematiku aktuálního vztahu českých dějin umění a zahraničí zde nelze v žádném případě v úplnosti probrat. Obsahuje řadu speciálních otázek týkajících se různých oblastí, jakými jsou výstavní provoz a publikační výstupy související s recepcí českého umění v zahraničí, relevance odborné práce českých historiků umění v mezinárodním kontextu, vzájemná spolupráce univerzit a odborných institucí aj.

Nejvýznamnějším příkladem transferu domácího umění do mezinárodního prostoru je pro svůj univerzalistický koncept a světový divácký ohlas především umění moderní a jeho kanonický styl, kubismus. Marie Rakušanová se nedávno ve stati „Je kubismus, který je český, světový? Případ Kubišta“¹ zamýšlela nad recepcí „českého kubismu“ v západním uměleckohistorickém prostředí, přičemž postřehla a analyzovala určité míjení domácího umělecko-historického a teoretického přístupu a zahraničních metodologií. Její závěry v některých bodech potvrzuje ohlednutí za recepci výstav českého moderního umění v USA v osmdesátých a devadesátých letech, které ve své stati shrnul Nicholas Sawicky (Lehigh University, Pennsylvania), přední americký odborník na české moderní umění.

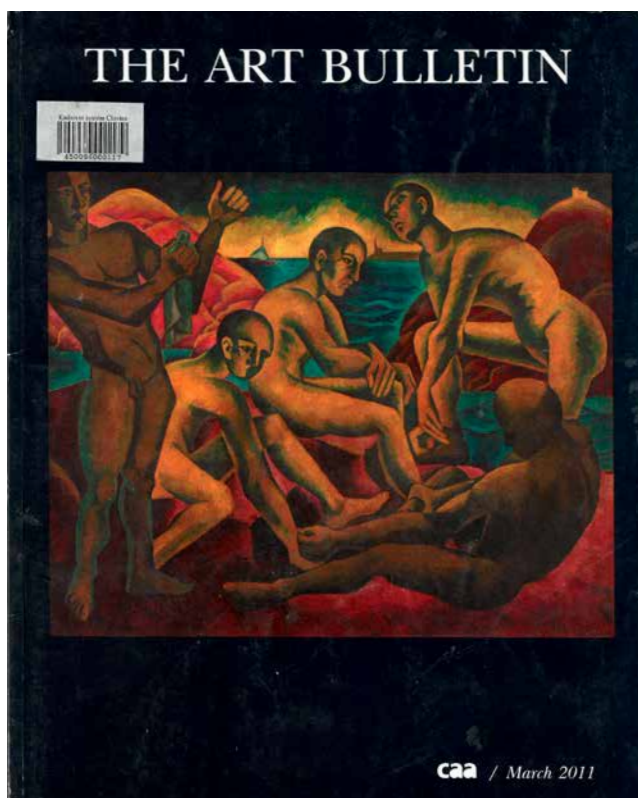
Nutno přitom uvážit, že charakter českého dějpisu umění a jeho teoretické debaty byly v našem vlastním prostředí na desítky let paralyzovány a hluboce deformovány.² Důsledky totalitní ideologie byly devastující směrem dovnitř a logicky tedy i vně hranic českého dějpisu umění. Interpretace a zpřístupňování konkrétních témat (pokud vůbec mohla být hodnocena) byly deformovány ideologickým, často nacionálně podbarveným způsobem, který je mimo jiné de-internacionalizoval, provincializoval a v intenci ovládnutí záměrně podřizoval lokálnímu rámci.³ Tento přístup

možná nereflektovaně přetrvává v domácí tradici biografických metod a obsahových rozborů kontextualizovaných úzkou kulturní specifičností domácího, případně středoevropského prostoru, které umělce a jejich dílo někdy až příliš zapouzdřují v lokálním kontextu. Situace byla nesporně komplikovanější – jistěže i v době silného ideologického tlaku vznikala řada autentických vědeckých výsledků na vysoké mezinárodní úrovni, recipovaných zahraniční odbornou veřejností –, ale ráz periferní, v mnohém nesrozumitelné a v mezinárodním diskurzu okrajové oblasti je historickým faktem, který má svou setrvačnost i navzdory obnově

zájmu o kulturu a umění střední a východní Evropy po jejím návratu do demokratického společenství, který její dřívější izolaci zásadně prolomil. Západní dějepis umění na tuto situaci relativně aktivním způsobem reagoval,⁴ zažité stereotypy se však překonávají obtížně; je otázkou nakolik se výrazně analytické a reflexivní přístupy zahraničního bádání byly schopny a ochotny věnovat se sobě vlastní vehemencí materiálu in margine etablovaného kánonu západního moderního umění, s nímž příslušná odborná veřejnost prostě nebyla dostatečně sžita. Vojtěch Lahoda v tomto směru napsal:⁵ „Široká škála přístupů k novému umění vytvořila variabilní, heterogenní umělecký jazyk a demonstrovala uměleckou kreativitu střední Evropy, která byla chápána jako periferie. Její

kvality si dle Parthy Mittera západní avantgarda nedokázala osvojit, jelikož přišly z oblastí mimo hlavní kánon a mimo dominantní diskurz. Mitter uvádí, že je nezbytné, abychom se zbavili ‚patologie vlivu‘ a více se zaměřili na: ‚jednotlivé dějiny umění, kontext jejich ideologií, protiklady a trhliny v jejich spojení s modernitou. Podle mého názoru množství lokálních možností osvětluje globální procesy modernity efektivněji než velký globalizující příběh‘.⁶

Určité projevy tohoto přístupu se objevují: v roce 2011 nesla obálka březnového vydání prestižního *The Art Bulletin* reprodukci Kubišтова obrazu *Koupání mužů* z roku 1911, jímž se umělec o rok později představil na mezinárodní výstavě Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem. Vizuální tvář čísla odkazovala k esejí Eleanor Moseman (Colorado State University) *At the Intersection: Kirchner, Kubišta and “Modern Morality”. 1911–1914.*⁷ V posledních desetiletích



se objevila celá řada podobných příkladů (intenzivně publikuje v zahraničí k problematice českého moderního umění Nicholas Sawicky, jehož příspěvek zde otišťujeme), avšak není smyslem tohoto úvodního textu je zde shrnout.⁸

Ve hře jsou však po mém soudu stále důsledky přerušené kontinuity: kultura, dříve přirozeně propojená s civilizovaným světem, byla násilně odsunuta za těžkou oponu autoritářské barbarské ideologie jak „pro domo“, tak „pro fori“. Důsledkem je jakési „zpoždění v dějinách“, které se nedaří retušovat – jako by tu fungovala určitá paralela zenónovské aporie pohybu v kontinuu, ve které ani Achilleus nedohoní želvu, jež měla přednost zahájit svou dráhu dříve, respektive, jejíž běh nebyl přerušen. V rámci kubismu jakožto klíčového projevu moderny zhodnotil zevrubně tento „marný“ závod Vojtěch Lahoda ve stati Český kubismus a „vertikální“ kánon dějin umění.⁹ Podstatným vedlejším produktem „vertikálního“ kánonu dějin umění je zároveň ten metodický problém, že do něj lze jen obtížně integrovat to, co v něm již není obsaženo. Něco takového by umožňovaly jen souřadnice jiného, snad „horizontálního“ kánonu, nebo jakéhosi kruciólního prolnutí takových konceptů¹⁰ (který se již zřejmě v řadě dílčích odborných pracích vytváří).

Integraci českého dějepisu umění do celku západního kánonu na příkladu kubismu ale naznačuje např. zájem o Vincence Kramáře (nepochybně v souvislosti s jeho průkopnickou sběratelskou aktivitou orientovanou na „pravé“ kubisty). Zamýšlená výstava ve Francii byla zmařena v důsledku odmítavého přístupu tehdejšího ředitele Národní galerie Milana Knížíka, vyšel k ní však katalog a francouzský překlad Kramářovy stati Kubismus.¹¹ Níže publikovaná zpráva Pavly Machalíkové o vytvoření digitální edice poznámek Vincence Kramáře k dílům Pabla Picassa, pro *Kramář project*, realizovaný ve spolupráci Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., a Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art při Metropolitan Museum of Art v New Yorku, je dokladem pokračujícího včleňování teoretické reflexe a historiografie domácích dějin umění do univerzalistického a současně lokálně diferencovaného příběhu západního umění. Podobným příkladem internacionalizace české umělecké historiografie je první edice německého překladu programových teoretických textů Beneše, Čapka, Filly, Gutfreunda, Hofmana, Kubišty a jejich souputníků (zahrnuje rovněž text Vincence Kramáře *Kubismus* a německy psané příspěvky Maxe Broda, Johannese Urzidila, Emila Utitze ad.), která svým titulem *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus* odkazuje k názvu slavné Kahnweilerovy knihy.¹² Internacionalizaci českého kubismu doložila a k ní dále nepochybně přispěla i konference *Beyond Center and*

Periphery. New Approaches to Bohumil Kubišta and Central European Art around 1910, která se za se silné mezinárodní účasti konala 10. a 11. prosince 2018 v Ústavu pro dějiny umění FF UK.

V oblasti výstav lze ocenit v dané souvislosti např. pozoruhodnou kurátorskou činnost Alexandra Kleea, který prezentoval na výstavách ve Vídni a Bruselu z různých perspektiv nahlíženou problematiku moderního umění střeoevropského prostoru se snahou zbavit jej historicky následné politicko-společenské izolace.¹³ Z oblasti tzv. starého umění je třeba připomenout přinejmenším výstavu *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437*, která byla představena v roce 2005 v Metropolitním muzeu v New Yorku. K výstavě zde vyšel reprezentativní katalog.¹⁴ Také pozdější výstavní projekt Jiřího Fajty a jeho spolupracovníků *Císař Karel IV. 1316–2016* byl realizován v zahraniční spolupráci a reprízován v Norimberku (*Kaiser Karl IV. 1316–2016*, Germanisches Nationalmuseum, 2017, kde vyšla i samostatná německá mutace velkého katalogu k výstavě.¹⁵

K rozrušování kanonizovaných schémat a hodnotících stereotypů možná rychleji a efektivněji než teoretické reflexe přispívají právě výstavní projekty realizované ve spolupráci s domácími institucemi či vyžádané a financované zahraničními institucemi, o nichž referuje stať Radima Vondráčka. Důležité jsou rovněž publikační výstupy v mezinárodních jazycích, zpřístupňující domácí materiál a domácí bádání zahraničí. Z velkých publikací je v poslední době takovým zásadním příspěvkem anglická mutace jednosvazkových *Dějin umění v českých zemích 800–2000* zpracovaných pracovníky Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., pod editorským vedením Taťány Petrasové, Rostislava Šváchy (*Art in the Czech Lands 800–2000*, 2017), jimž je zde věnována recenze s ohlasy editorů a jednoho z autorů publikace. V příštím roce vyjde v angličtině česky recentně vydaná a badatelsky aktuální rozsáhlá monografie *Barokní architektura v Čechách*.¹⁶ Reálný vliv těchto a řady jiných počínů přirozeně vyžaduje určitý čas. Lze věřit, že důležitou pozitivní úlohu zde hrají rovněž mezinárodně zaměřená odborná periodika publikující příslušné statě vedle češtiny i v dalších jazycích, zejm. angličtině a němčině (zejm. časopis *Umění / Art* či bulletin *Studia Rudolphina*, vydávané ÚDU AV ČR, v. v. i.).

Téma tohoto čísla *Bulletinu UHS* je spíše pobídkou než rozbořem. Mnohé zde zůstalo z neznalosti i nedostatku prostoru přehlédnuto a opomenuto. Tím spíše bychom byli rádi, pokud by problematika vyjádřená titulem *České umění a zahraničí* inspirovala některé z našich kolegů k relevantnějším dílčím či syntetickým příspěvkům, které by toto téma prozkoumaly zevrubněji.

¹ Marie Rakušanová, Je kubismus, který je český, světový? Případ Kubišty, *Umění / Art* 65, 2017, 5–6, s. 474–500.

² Srov. recentně příspěvek Pavly Pečinkové Kupředu jdeme II (znovu k interpretaci naší předválečné avantgardy v padesátých letech a jejím důsledkům pro dnešní dobu), přednesený na konferenci *Symposium 8 (Komunismus – elity – dnešek)*, které uspořádala *Revolver Revue* 27. listopadu 2018. Viz <http://www.bubinekrevolveru.cz/kupředu-jdeme-ii-znovu-k-interpretaci-nasi-predvalecne-avantgardy-vpadesatych-letech-jejim>, vyhledáno 16. 7. 2019.

³ Srov. k tomu některé postřehy ve stati Marie Rakušanové (pozn. 1), s. 477.

⁴ Srov. synteticky např. S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge 1998.

⁵ Vojtěch Lahoda, „Nové umění“ v „posledních dnech lidstva“, in: Karel Srp (ed.), *Rozlomená doba. Mezi úzkostí a slastí: Avantgardy ve střední Evropě 1908–1928* (v tisku), s. 226–235, zde s. 235.

⁶ Partha Mitter, Decentring Modernism: Art History and Avantgarde Art from the Periphery, *The Art Bulletin* 90, 2008, prosinec, 4, s. 541.

⁷ Eleanor Moseman, At the Intersection: Kirchner, Kubišta and „Modern Morality“. 1911–14, *The Art Bulletin* 93, 2011, 1, s. 79–100.

⁸ Vojtěch Lahoda, Český kubismus a „vertikální“ kánon dějin umění, in: *Orbis artium: K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 417–426. K americké publikační aktivitě zejména v souvislosti s Bohumilem Kubištou srov. Petr Jindra, „Náš“ Bohumil Kubišta očima amerických historiků umění, *Revolver Revue* 91, 2013.

⁹ Viz Lahoda (pozn. 8), s. 417–426.

¹⁰ K tomu např. James Elkins (rec.), Review of S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, *The Art Bulletin* 82, 2000, 4, s. 781–785.

¹¹ Vincenc Kramář, *Kubismus*, Brno 1921, Vincenc Kramář, *Le Cubisme*, Paris 2002.

¹² Peter Demetz – Jiří Gruša – Peter Kosta et al. (eds.), *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*, Göttingen 2005.

¹³ *Klimt, Kupka, Picasso und andere – Formkunst, Klimt, Kupka, Picasso und andere*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 10. 3. – 19. 6. 2016; *Klimt ist nicht das Ende. Aufbruch in Mitteleuropa*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 23. 3. – 26. 10. 2018. Výstava byla v loňském roce přenesena do Bruselu: *Beyond Klimt. New Horizons in Central Europe*, Bozar, Brusel, 21. 9. 2018 – 20. 1. 2019. K výstavám zahrnujícím české moderní umění byly vydány reprezentativní katalogy, na jejichž textovém obsahu se podíleli čeští historikové a historičky umění.

¹⁴ Barbara Drake Boehm – Jiří Fajt (eds.), *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437*, New York, 2005.

¹⁵ Jiří Fajt – Markus Hörsch (eds.), *Kaiser Karl IV. 1316–2016* (Ausstellungskatalog Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung), Prag – Nürnberg 2016.

¹⁶ Jakub Bachtík – Richard Biegel – Petr Macek (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.

Kritické ohlasy na výstavy českého modernismu ve Spojených státech: zpětný pohled na konec 80. let a 90. léta 20. století

Nicholas Sawicki (Lehigh University, Pennsylvania)

Koncem osmdesátých a v průběhu devadesátých let minulého století proběhla muzei a galeriemi ve Spojených státech vlna zájmu o moderní české a československé umění. V důsledku uvolňování do té doby napjatých politických vztahů mezi USA a Sovětským svazem, které

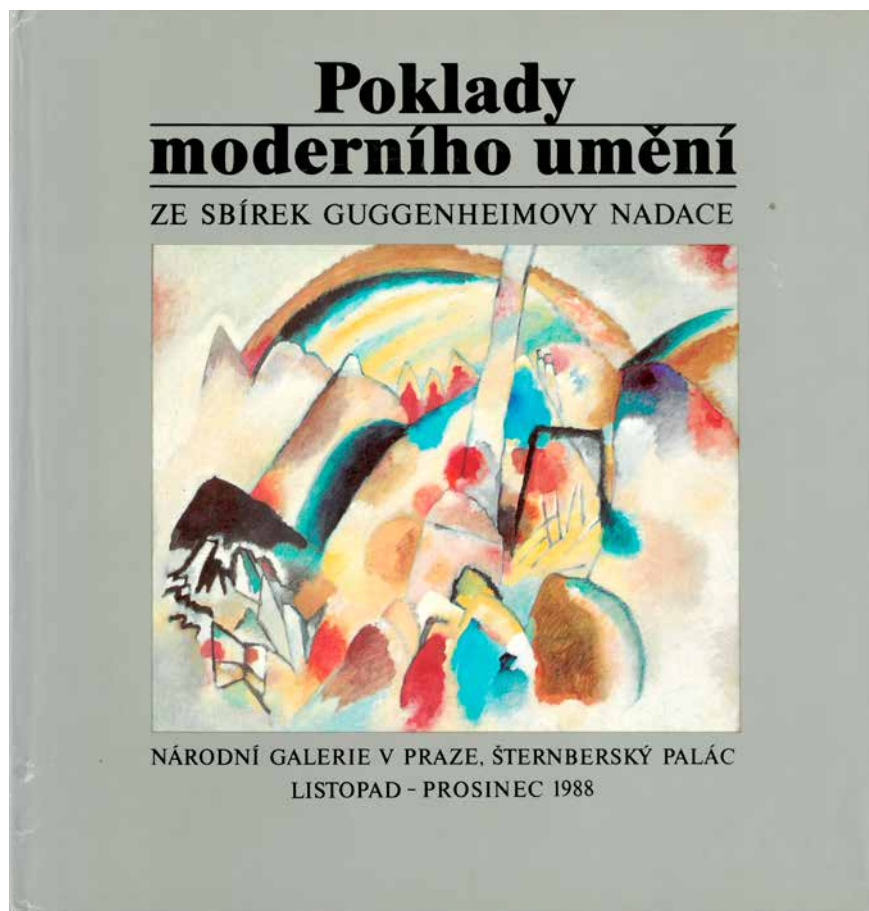
se ve významnějším rozsahu s českou modernou a jejím odkazem. Do té doby, s výjimkou reprezentativního, avšak prakticky nepovšimnutého výběru českých děl prezentovaného na výstavě *The Cubist Epoch* v Los Angeles Museum of Art a Metropolitan Museum of Art, nebývalo v průběhu studené války moderní české umění na amerických výstavách nijak často ani významně zastoupeno a jeho historie a odkaz nebyly příliš známy laické ani odborné veřejnosti.

Při zpětném pohledu na tu dobu dnes musím přiznat, že historie mého vlastního zájmu o české umění se začala odvíjet teprve v období rostoucího nadšení a vzrušení ze změn, které přinesl počátek devadesátých let, kdy mnozí z nás ve Spojených státech měli poprvé možnost vidět díla z českých sbírek a přečíst si o nich nějaké publikace. Mnohé z toho, co americká veřejnost a uměleckohistorická komunita o české moderně dnes ví, má své kořeny právě v této době, v níž došlo ke vzácné synergii politických událostí, posunu v kulturních zájmech, sdíleného nadšení pro věc na obou stranách a uvolnění zápůjčních pravidel galerií. To vše pak umožnilo dílům z českých sbírek vycestovat do zahraničí na jejich první výstavy ve Spojených státech.

První taková výstava se uskutečnila více než rok před sametovou revolucí a její přípravy sahají ještě mnohem hlouběji do minulosti. Jednalo se o výměnu zápůjček mezi Solomon R. Guggenheim Museum v New Yorku a Národní galerií v Praze, iniciovanou řediteli obou galerií,

začalo v polovině osmdesátých let a vyvrcholilo revolučními změnami roku 1989, došlo ke znovuoživení a obnovení zájmu o umění a kulturu střední a východní Evropy a americká veřejnost tak měla poprvé možnost setkat

tedy Thomasem Messerem, ředitelem Guggenheim Museum s českými kořeny, a jeho pražským protějškem Jiřím Kotalíkem, kteří se již dlouho znali a oba tehdy končili své více než dvacetileté působení ve vedení institucí.



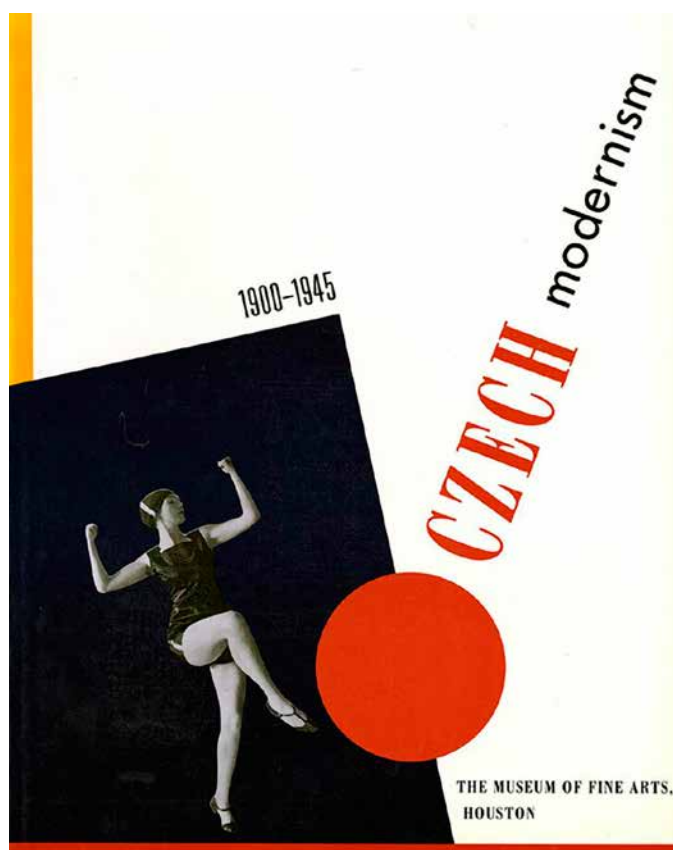
Newyorská výstava pod názvem *Modern Treasures from the National Gallery in Prague* otevřela své brány v červnu 1988 a představila široký výběr děl Emila Filly, Bohumila Kubišty, Františka Kupky, Josefa Šímy, Jana Zrzavého a dalších českých modernistů spolu s klíčovými díly z evropských sbírek Národní galerie od autorů jako Georges Braque, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Edvard Munch, Pablo Picasso aj. Výstava v Praze, nazvaná *Poklady moderního umění ze sbírek Guggenheimovy nadace*, byla zahájena v listopadu téhož roku v Šternberském paláci a představila se na ní díla George Braqua, Pabla Picassa, Fernanda Légera, Vasilije Kandinského, Joana Miróa a řady dalších umělců včetně Františka Kupky, jehož dílo bylo v tamních sbírkách dobře zastoupeno.

Pro Thomase Messera to byla poslední výstava, kterou jako ředitel Guggenheim Museum organizoval. V New Yorku se jí dostalo jen omezené pozornosti a poněkud vlažné reakce odrážely typický pohled tehdejších amerických kritiků na oblast moderního umění, který byl do značné míry omezen na západoevropské a americké autory. Jak napsal v *The New York Times* jeden z nich, Michael Brenson, „část problému spočívá v tom, že 25 ze 60 děl je z Československa“, čímž dal najevo, co si o uměleckých dílech uvedené provenience myslí.¹ Nebyl v tomto nedostatku entuziasmu jediný: Peter Schjeldahl, píšící pro týdeník *7 Days*, suše konstatoval, že „moderním uměním zmlsaný Manhattan“ neprojevil o výstavu zvláštní zájem, snad kromě Munchova obrazu *Tanec na břehu* (1900), který označil za nejzajímavější dílo z celé výstavy.²

Výstava, která nejvíce přispěla k seznámení amerických diváků s moderním českým uměním, se uskutečnila o rok později v již zcela odlišném politickém klimatu roku 1989. Pod názvem *Czech Modernism, 1900–1945* (Český modernismus 1900–1945) ji v Museum of Fine Arts v texaském Houstonu uspořádali kurátoři Alison de Lima Greene, Ralph McKay a Anne Wiles Tucker spolu s Willisem Hartshornem z newyorského International Center of Photography a Jaroslavem Andělem, pozdějším ředitelem Národní galerie (1996–1998). Výstava byla zahájena v říjnu 1989 a o měsíc později sametová revoluce katapultovala Československo do popředí zájmu americké kulturní veřejnosti a české umění náhle nabylo nového významu. Mimořádně rozsáhlá výstava představila přes 300 děl a mapovala široký umělecký terén počínaje modernistickou klasikou až po surrealismus v zastoupení malířských, sochařských, fotografických, ale i filmových děl. Na rozdíl od předchozí výstavy v Guggenheim Museum, která čerpala výhradně ze sbírek Národní galerie, představoval *Czech Modernism* díla z řady různých českých galerií, doplněná o díla z amerických sbírek. Na jaře 1990 se výstava rozdělila a jako putovní představila ve třech newyorských galeriích oddělené soubory děl: malba a sochařství se prezentovala v Brooklyn Museum, fotografie v International Center of Photography a film v Anthology Film Archives; fotografická sekce pak ještě odcestovala do Akron Art Museum ve státě Ohio.

Výstavě se dostalo velké pozornosti a byla velmi pozitivně přijata, kromě jiného také díky podrobnému katalogu s esejí amerických i českých odborníků, které poskytly publiku a recenzentům kontext potřebný k pochopení vystavených děl a jejich historických souvislostí. Pozitivní recenzi houstonské výstavy přinesl měsíčník *Artforum*,

který vyzdvihl zejména díla Kupky, Kubišty, Vojtěcha Preissiga a Toyen.³ Otiskl také samostatnou podrobnější reportáž o vystavených fotografických dílech, která se zaměřila zejména na Jaromíra Funkeho, Jaroslava Rösslera a Jindřicha Štyrského, jež prezentovala jako „avantgardu“, která se vzepřela „upadající tradici českého piktorialismu“.⁴ Výstavu v Brooklyn Museum, na jejíž instalaci dohlížela Charlotta Kotík, pochválila Phyllis Tuchmanová v *Arts Magazine*.⁵ Podobně entuziastická byla také recenze Michaela Kimmelman v *The New York Times*. Výstava podle něho jasně prokázala, že českou modernu nelze „považovat za entitu oddělenou od evropské



maistreamové tradice“ a že moderní čeští umělci jsou mnohem těsněji propojeni s uměleckým životem ve zbytku Evropy, než bylo běžně připouštěno. „Nejdůležitějším poselstvím této výstavy,“ napsal Kimmelman, „je poznání, oč bohatší může být historie evropského umění počátku 20. století, pokud ji rozšíříme o díla z východoevropských muzeí, která byla až do nedávných politických změn pro Západ tak obtížně uchopitelná.“⁶

Další výstavou v pořadí byl *Czech Cubism: Architecture, Furniture, Decorative Arts* (Český kubismus: architektura, nábytek, dekorativní umění). Výstava organizovaná Milenou Lamarovou a Vladimírem Šlapetou v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze na jaře 1991 postupně procestovala Německo, Francii, Španělsko a Kanadu, aby se její pouť uzavřela na dvou místech ve Spojených státech, totiž v University of Arts ve Filadelfii (podzim 1992) a v Cooper-Hewitt Museum v New Yorku (jaro 1993). Pokud nějaká výstava opravdu překvapila veřejnost, byla to právě tato. Představila řadu architektonických návrhů, množství nábytku, stolního nádobí a užitého umění od Pavla Janáka, Josefa Gočára, Vlastislava

Hofmana a dalších umělců, jejichž díla američtí diváci nikdy předtím neviděli, a hranaté formy vystavených děl spojila s dobře známým pojmem kubismu. Tím autoři výstavy poskytli divákům jednak kontext, do kterého si mohli vkládat neznámá a často překvapující vystavená díla, ale také prostor ke kritickému zkoumání. Přestože Michael Kimmelman v další své recenzi pro *The New York Times* ocenil způsob, jakým se čeští architekti a designéři „pokoušeli vymazat rozdíl mezi volným a užitým uměním“, charakterizoval jejich práci jako „přitažlivý provincialismus“ a dodal, že se mu připadá, jako by si „z Francie vzali jen slupku toho, co přinesli Braque s Picassem“.⁷ Wanda Bubriski v obšírné recenzi v *Journal of Society of Architectural Historians* se vyjádřila kriticky k tematicky uspořádané instalaci Constantina Boyma v Cooper-Hewitt Museum, která podle jejího názoru postrádala dostatečné zapojení historických a textových materiálů, což ztěžovalo pochopení základní myšlenky a teoretických východisek vystavovaných objektů. Ty byly jinak pečlivě prezentovány v rozsáhlém výstavním katalogu pod redakcí Alexandra von Vegesacka z Vitra Design Museum ve Weilu nad Rýnem.⁸

V devadesátých letech se v USA konaly nejméně dvě další významné výstavy českého moderního umění. V létě roku 1997 připravilo Dallas Museum of Art výstavu *Painting the Universe: František Kupka, Pioneer in Abstraction*, uspořádanou Dorotheou Kosinski a Jaroslavem Andělem

a sestavenou z děl z amerických, českých, francouzských a dalších sbírek. Jednalo se teprve o druhou velkou výstavu Kupkovy tvorby ve Spojených státech, které předcházela výstava v Guggenheim Museum v roce 1957, tedy v roce umělcova úmrtí. Další významnou výstavou byla *Alphonse Mucha: The Spirit of Art Nouveau*, pořádaná výstavní agenturou Art Services International. Ta probíhala v San Diego Museum of Art mezi lety 1997 a 2000, kdy představila Muchova díla ze sbírek celkem osmi institucí.

Kupka a Mucha byli pro americkou veřejnost devadesátých let pravděpodobně nejznámějšími českými umělci, a do značné míry tomu tak je dodnes. Tato popularita je do velké míry podmíněna skutečností, že jejich díla byla po více než půl století vyhledávána tak renomovanými institucemi jako Guggenheim Museum, Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago aj. Z nemnoha dalších oblastí, ve kterých je české umění v amerických muzejních fondech významněji reprezentováno, lze jmenovat českou avantgardní fotografii a tisky autorů meziválečného období, jako byli Karel Teige, Zdeněk Rossmann a Ladislav Sutnar.

Od počátku nového milénia jsou díla těchto umělců pravidelně vystavována na významných výstavách po celých Spojených státech v muzeích, jejichž výstavní plány se přizpůsobují stále rostoucímu zájmu americké laické i odborné veřejnosti o dynamické a vynalézavé způsoby, kterými evropská meziválečná avantgarda překonávala hranice mezi jednotlivými uměleckými médii.⁹

¹ Michael Brenson, Messer's Farewell: Modern Treasures From Prague, *The New York Times* 1988, 3. 6., s. c24.

² Peter Schjeldahl, Modern Treasures From the National Gallery in Prague, *7 Days*, 1988, 6. 7., s. 69.

³ Joan Seeman Robinson, Czech Modernism: 1900-1945, *Artforum*, 1990, duben, s. 180-181.

⁴ Ed Hill and Suzanne Bloom, Made in Czechoslovakia, *Artforum*, 1990, březen, s. 141-144.

⁵ Phyllis Tuchman, Discovering Czech Modernism, *Arts Magazine*, 1990, září, s. 60-61.

⁶ Michael Kimmelman, Gallery of Unknowns in Brooklyn Exhibition, *The New York Times*, 1990, 2. 3., s. c1, c24.

⁷ Michael Kimmelman, Cubism from the Perspective of Eastern Europe, *The New York Times*, 1993, 7. 5., s. c26.

⁸ Wanda Bubriski, Czech Cubism: Architecture and Design, 1910-1925, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1993, prosinec, s. 483-486.

⁹ Z těchto výstav lze zmínit zejména *Dreams and Disillusion: Karel Teige and the Czech Avant-Garde* (2000-2001) ve Wolfsonian Museum v Miami, ve Smart Museum of Art v Chicagu a v Gray Art Gallery v New Yorku; dále *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945* (2007-2008) v National Gallery of Art ve Washingtonu, v Guggenheim Museum a v Milwaukee Art Museum; a konečně *Avant-Garde Art in Everyday Life* (2011) v Art Institute of Chicago.

Zahraniční výstavy českého umění – krátké ohlédnutí za posledními desetiletími

Radim Vondráček (Uměleckoprůmyslové museum v Praze)

Mezinárodní ohlas českého umění a domácího umělecko-historického bádání je v dnešní době velmi těsně svázán se schopností sbírkových institucí nabízet své odborné projekty do zahraničí. Klíčovou roli v této nabídce stále více sehrávají velké výstavní akce – jejich příprava se dnes promítá do veškerého chodu muzeí a galerií, a to nejen finančního, neboť ovlivňuje sbírkotvornou činnost, programy výzkumu i ediční plány. Prezentace uchovávaných hodnot se kryje s jejich tvorbou a interpretací. Není to nic zcela nového, již od 19. století byly světové a jiné výstavy médii kulturní politiky, prostředkem prosazování národních či jiných hodnot, „správného“ vkusu stejně jako hospodářských a komerčních zájmů. Mohlo by se zdát, že v dnešním globalizovaném a pohyblivém světě je kulturní výměna snazší, zvláště oproti období izolace a politického rozdělení Evropy, avšak možná opak je pravdou. Hranice

jsou sice otevřené, ale uplatnit se na náročném mezinárodním trhu jednoduché není. Výstavní strategie renomovaných zahraničních institucí sázejí hlavně na velká světová jména, srozumitelnost a zacílení na masový turismus.

Ohlédneme-li se za posledními třiceti lety, je potěšitelné, na kolika místech měly české sbírky možnost se prezentovat a jaká nová témata se objevila. Výstav českého umění realizovaných za našimi západními hranicemi (obvykle v koprodukcí se zahraničními pořadateli) po roce 1989 samozřejmě přibýlo, ovšem nárůst oproti předchozím desetiletím nebyl až tak velký, jak bychom možná čekali, a většinou zpočátku navazoval na kontakty z předchozích dekád. Zvláště v případě Národní galerie v Praze se pod vedením Jiřího Kotalíka dařilo hlavně v osmdesátých letech prezentovat galerijní sbírky v řadě evropských metropolí, v USA i Japonsku.



Kontrola exponátů pro výstavu *100 Years of Czech Design*, Okazaki City Art Museum, 2019. Foto © Radim Vondráček, 2019

Přehled zahraničních výstav po roce 1989, čítající více než dvě stě větších výstavních akcí,¹ ukazuje nadále dominující zájem o umění raného 20. století a hlavně pak o dílo jeho dvou „pionýrů“ – Alfonse Muchy a Františka Kupky. Velké přehlídky poprvé souborně představily zahraničnímu publiku mnohovrstevnaté panorama českého modernismu (Houston 1989, Dijon 1997, Soul 2013), secese a symbolismu (Brusel 1998, Amsterdam 1999, Krakov 2013), výstavními syntézami vrcholilo zpracování českého kubismu (Düsseldorf, Barcelona, Madrid, New York, Nancy, Pasov, Salzburg a další) nebo také avantgardních proudů dvacátých až třicátých let (Oxford 1990, Valencie 1993, Houston 2011). Připomeňme, že významný podíl na těchto akcích často měli čeští historikové umění žijící v zahraničí, kteří se zvláště v prvních porevolučních letech stali důležitými prostředníky intenzivnější kulturní výměny (Jaroslav Anděl, Jiří Švestka, Irena Žantovská Murray, Zdenek Felix, Markéta Theinhardt, Petr Spielmann a další).

Méně často se v nových podmínkách prosazovaly projekty zaměřené na starší období, ale přesto se v následujících desetiletích dostalo opětovné mezinárodní pozornosti např. rudolfínské Praze (Dijon 2002, Tokio – Fukuoka – Shiga 2017), baroku v Čechách i na Moravě (Lille 2002, Rennes 2002), dílům flámských a nizozemských mistrů z NG (Tokio – Kjóto 1990, Tokio aj. 2007) nebo soubornému pohledu na umění doby Lucemburků v prestižní výstavě v Metropolitním muzeu v New Yorku (*Prague: The Crown of Bohemia*, 2005). S novými tématy přišly další výstavy ve spolupráci s našimi středoevropskými sousedy, přibližující například umělecké a kulturní dění na území historického Slezska (Lehnice 2006) nebo uměleckou tvorbu jagellonských zemí (Postupim – Varšava 2012). Stejně přínosné byly monografické výstavy díla Josefa Winterhaldera ml. (Langenargen – Budapest 2009), Jana Kupeckého (Cáchy 2001) nebo Hanse van Aachena (Cáchy – Vídeň 2010). K zahraničním badatelům se samozřejmě dostávaly i jiné výstupy odborné práce díky cizojazyčným, převážně anglickým mutacím knih a katalogů, nicméně jen menší část z nich zaznamenala v cizině větší odborný a mediální ohlas vzhledem k nedostatečné zahraniční distribuci.

Podobně se dařilo rozšiřovat obzory užitého a dekorativního umění. Ačkoli díla Alfonse Muchy či kubistická tvorba zůstaly nadále pro cizinu atraktivními, v novém tisíciletí bylo zřejmé, že české sbírky musí nabídnout další „objevy“, mají-li se udržet na mezinárodní scéně. Se zájmem se proto setkal například středoevropský *biedermeier* (Padova 2000, Milwaukee 2006), meziválečný dekorativismus zahrnutý pod pojem *art deco* (Padova 1996, Tokio 2006), tvorba Ladislava Sutnara (Rotterdam – Curych – Norimberk 2004) nebo uměleckého sdružení *Artěl* (Gent 2009, Lipsko 2011). Úspěchy slavily rovněž výstavy sbírek českého skla, jak v Evropě – ve Španělsku (*Vidrio de Buquoy en Bohemia*, Zaragoza 2004) či Německu (*Aufbruch: Tschechisches Glas 1945–1980*, Düsseldorf 2006), tak v USA (Corning 2005, Tacoma 2006) a po celé tři dekády hlavně v Japonsku, Jižní Koreji a později Číně. Jen v letech 2014–2017 bylo v těchto východoasijských zemích uskutečněno čtrnáct výstav uměleckého skla 15.–20. století z českých sbírek, které vidělo několik milionů návštěvníků.² S rekordním návštěvníckým ohlasem se pak zde setkaly poslední výstavy Alfonse Muchy v letech 2017–2019, zvláště prezentace *Slovanské epopeje* v Tokiu s návštěvností 670 tisíc lidí za tři měsíce trvání výstavy. V této souvislosti nepřekvapuje, že Japonsko se v uplynulých třech desetiletích stalo nejčastějším zahraničním partnerem a uskutečnilo více než čtyři desítky větších výstav českého výtvarného a užitého umění, nejnověji sérii výstav českého designu 20. století (Okazaki – Toyama – Tokio 2019).³

Nepřehlédnutelným trendem se staly také výstavy české fotografie, které navázaly na některé předrevoluční počiny Anny Fárové, Antonína Dufka a dalších. K nejvýznamnějším patřily souborné výstavy *Photographie der Moderne in Prag 1900–1925* (Linec – Vídeň – Frankfurt n. M.



Vstup do výstavy *100 Years of Czech Design*, Okazaki City Art Museum, 2019. Foto © Radim Vondráček, 2019

1991–1992), reprezentativní přehlídka *Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts* v Bundeskunsthalle v Bonnu v roce 2009 nebo četné mezinárodní prezentace díla Josefa Sudka, obdivovaného naposledy v renomovaných galeriích v Paříži a Ottawě (2016).

Celková bilance posledních let není tedy špatná. Událostí evropského dosahu se stala nedávná souborná výstava Františka Kupky v Grand Palais v Paříži roku 2018 (s reprízami v Praze a Helsinkách), připravená společně s pařížským Centre Georges Pompidou. Obdobně náročné projekty připravené českými historiky umění se v posledních letech dařilo uskutečnit se středoevropskými partnery, jakými byli např. Deutsches Hygiene-Museum Dresden (*Obrazy myslí*, Drážďany – Brno 2011), Haus der

bayerischen Geschichte (česko-bavorská zemská výstava *Císař Karel IV.*, Praha – Norimberk 2016), Kunsthistorisches Museum Wien (*Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský*, Innsbruck – Praha 2017). Velký výstavní a publikační projekt zaměřený na výzkumu středoevropských avantgard připravili aktuálně Karel Srp a Lenka Bydžovská pod hlavičkou Muzea umění Olomouc ve spolupráci s partnery ze zemí visegrádské skupiny (*Rozlomená doba 1908–1928*, Olomouc 2018, Krakov – Bratislava – Pécs 2019).

Zkušenosti z posledních desetiletí ukazují, jak přínosné jsou dlouhodobé kontakty se zahraničními institucemi a jak je též důležité najít seriózního producenta a „promotéra“ výstav v dané zemi, což dokládá naše praxe zvláště v případě Itálie, Francie, Japonska nebo Číny.⁴ Slibný rozvoj takové spolupráce byl sice v posledním desetiletí

narušen vývozními restrikcemi v souvislosti s kauzou Diag Human (hlavně v letech 2011–2013), ale naštěstí se již od roku 2013 dařilo najít způsob, jak státní sbírky účinněji chránit (immunity from seizure). Pokud dnes českým institucím něco schází, pak je to schopnost nabídnout a prodat kvalitní projekty do více zemí formou putovních výstav, nejlépe s finančním ziskem za odbornou přípravu. Takovou nabídku se zatím daří realizovat jen v Číně a Japonsku. Schází efektivnější marketing s využitím networkingových platform muzeí a galerií, jako je MUSCON nebo NEMO, a bohužel také odborné síly, personálně poddimenzované a přetížené jinými úkoly. Snad se podaří i na těchto příkladech přesvědčit zřizovatele a vládu, že kurátoři muzeí a galerií nejsou jen postradatelnými úředníky v agendě kulturní politiky státu.

¹ Do tohoto rámcového přehledu nezahrnujeme zahraniční výstavy žijících umělců, které je obtížné přesněji sumarizovat, ani početné dílčí zápůjčky uměleckých děl do zahraničí. Základním zdrojem byly souborné bibliografické databáze výstavních katalogů.

² Putovní výstava *The Radiance of Stillness and Motion: Bohemian Glass from the Collection of the Museum of Decorative Arts in Prague* v Japonsku (Tokio – Aichi – Kobe, 2014–2015) a výstava *The Masterpieces of Glass from the Museum of Decorative Arts in Prague* v předních čínských muzeích (např. Peking, Zhengzhou, Shenyang, Shenzhen, Wuhan a další).

³ Výstava *100 Years of Czech Design*, zahájená v dubnu 2019 v Okazaki City Art Museum (v plánu čtyři další reprízy).

⁴ Takovým realizátorem a promotérem českých projektů v Itálii byla např. výstavní společnost Vilaggio Globale International (naposledy uskutečnila výstavu české secese na zámku Miramare v roce 2017), v Japonsku to byla mj. firma Shigehika Hondy, v Číně Shanghai Youxiang Art Exhibitions and Exchange Development Co.

Kramář Project: Poznámky Vincence Kramáře z Picassovy výstavy roku 1913 na webu Metropolitního muzea v New Yorku

Pavla Machalíková (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)



Sdílení, zpřístupňování a podpora badatelské spolupráce jsou hlavními motivy nedávno spuštěného projektu realizovaného ve spolupráci mezi Ústavem dějin umění AV ČR, v. v. i., a Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, působícím při Metropolitan Museum of Art v New Yorku.

Výsledkem spolupráce je digitální edice poznámek Vincence Kramáře k dílům Pabla Picassa, která viděl na umělcově výstavě v Moderne Galerie Heinricha Thannhausera v Mnichově v roce 1913. Originál poznámek je majetkem ÚDU a je součástí pozůstalosti Vincence Kramáře uložené v oddělení dokumentace ÚDU. Edice dokumentu je nyní přístupná na stránkách Lauderova centra jako první výstup nového projektu Digital Archives (<https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/digital-archives>).

Byla spuštěna 30. dubna tohoto roku a budou na ni navazovat další obdobné publikace.

Pečlivě připravená edice obsahuje digitální kopii Kramářových rukopisných poznámek, jejich českou transkripci a anglický překlad. Je doplněna reprodukcemi děl, která byla na výstavě a jež se podařilo identifikovat, a Kramářem opoznámkovaným katalogem. Publikovaný materiál představuje jedinečný dokument k recepci Picassova díla a kubismu před první světovou válkou.

<https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/digital-archives/kramar-project/>



Slavnostní představení projektu digitalizace zápisků Vincence Kramáře v Metropolitním muzeu v New Yorku, 30. dubna 2019.
Foto © Paula Lobo, 2019

Andrew Robison

(National Gallery of Art, Washington)

Alena Volrábová

Jak se doktor filozofie dostal ke grafice a kresbám?

Když jsem pracoval na svém doktorátu z filozofie, poznal jsem několik kolegů z jiných kateder, kteří sbírali staré grafické tisky a kresby. Do té doby jsem si myslel, že nejlepší umělecká díla jsou buď v muzeích, nebo ve sbírkách milionářů, takže když jsem zjistil, že můžete mít ve svém obýváku Rembrandtovy, Goyovy, Piranesiho nebo Picassovy originály ke své vlastní potřebě a potěše, bylo to pro mne velkým překvapením – byl to blesk z čistého nebe! Najednou nebylo nijak těžké představit si důvěrné, intimní soužití s takovými uměleckými díly, a začal jsem je sbírat v takovém množství, jaké jsem si mohl dovolit. Dvě léta jsem pracoval pro jednu komerční galerii umění a veškerý svůj plat jsem investoval do uměleckých děl, které se staly základem mé nynější sbírky.

Jako člověk akademického založení jsem se navíc snažil nejen díla sbírat, ale také se co nejvíce dozvědět o jejich autorech, a na otázky, které kolem jejich děl vyvstávaly, jsem se snažil nacházet a formulovat odpovědi. Některé Piranesiho tisky, které jsem studoval, vypadaly jako velmi rané kopie, ale neodpovídaly standardním popisům v katalogu raisonné – co si o tom má člověk myslet? Jak mohou Goyovy *Hrůzy války* pomoci pochopit to, co se odehrávalo ve Vietnamu? A jak byste rozlišili a charakterizovali hlavní vývojová období Picassovy kresby? Začal jsem psát články do odborných časopisů a hostovat s přednáškami o umění; zároveň jsem dokončil studium filozofie a začal přednášet na univerzitě.

A jak jste získal místo hlavního kurátora v tak renomované instituci, jakou je Národní galerie umění ve Washingtonu?

Vedení Národní galerie se nějak doslechlo o těchto mých zmíněných aktivitách mimo moji hlavní profesi, tedy o přednáškách a publikacích na témata grafiky a kresby. Když hledali nového šéfkurátora, který by zapracoval na rozšíření sbírek a programu v oblasti grafického umění, pozvali mě k pohovoru, při němž došlo na obvyklé vzájemné „otukávání“ a poznávání, které nakonec dospělo k tomu, že mi pozice byla nabídnuta. Měl jsem velkou obavu z toho, že bych se měl pustit do zcela nového oboru, takže jsem se nejprve uvázal na zkušební dobu jednoho roku. Bylo to ale tak vzrušující a naplňující, že jsem pak zcela přirozeně zůstal – na dalších 42 let!

Jak vypadala tamní sbírka grafických listů a kreseb v době, kdy jste do NGA nastoupil, a jaká je situace v personálním obsazení a ve sbírkách dnes?

Když jsem na konci roku 1973 do NGA nastoupil, sbírka grafik a kreseb čítala asi 52 tisíc položek, mezi nimiž bylo mnoho vynikajících kusů. Problém byl v tom, že nebyla ucelená, jednotlivé skupiny byly rozmístěny porůznu na základě místního a časového principu, a rozhodně



Andrew Robison se svou sbírkou kreseb a ilustrovaných knih 18. století. Foto © archiv Andrew Robisona, 2018

nepokrývala vyváženě časovou osu dějin umění. Pokud jde o zaměstnance, byli tam dva profesionální kurátoři a jeden externista. I v minulosti se tu konaly skvělé výstavy, ale do budoucna bylo třeba přejít na systematicky budovaný výstavní plán. Mým úkolem bylo vybudovat sbírku, dát dohromady personál a program na konkurenceschopné mezinárodní úrovni. Považoval jsem to za výzvu, kterou stálo za to přijmout.

Už předtím jsem znal mnoho soukromých sběratelů a mecenášů umění, nyní jsem jich potkával ještě mnohem více a mnozí se stali mými obchodními i osobními přáteli. Díky jejich pomoci, ale také podpoře, kterou nám prokázalo vedení a správní rada NGA, se nám podařilo zdvojnásobit objem sbírek grafických listů a kreseb, ale hlavně dostat jejich kvalitu na úplně jinou úroveň – od pozdní gotiky až po současnost. Do našeho týmu jsem vyhledával profesionální kurátory, jejichž erudice spolu s nepřetržitým proudem výstav a publikací všemožné velikosti, rozsahu a náročnosti oslovovala a přesvědčovala naše podporovatele.

Kromě četných návštěvníků našich výstav v Národní galerii máme také mnoho lidí, kteří chodí do našich studoven a badatelen, ať už to jsou vědci pracující na nějakém svém projektu, sběratelé zkoumající, co si mohou koupit, umělci hledající inspiraci, nebo důchodci, kteří „se celý život chtěli zblízka podívat na nějaké Rembrandtovy lepty“. Také pořádáme návštěvy a přednášky pro celé třídy studentů dějin umění a výtvarného umění. Je nesmírně uspokojující vidět úžas lidí tváří v tvář vynikajícím originálům, který se – s trochou osvěty – mění v potěšení ze skvělých uměleckých děl napříč epochami.

Co Vás na práci v galerii nejvíce těší? Co Vám udělalo největší radost?

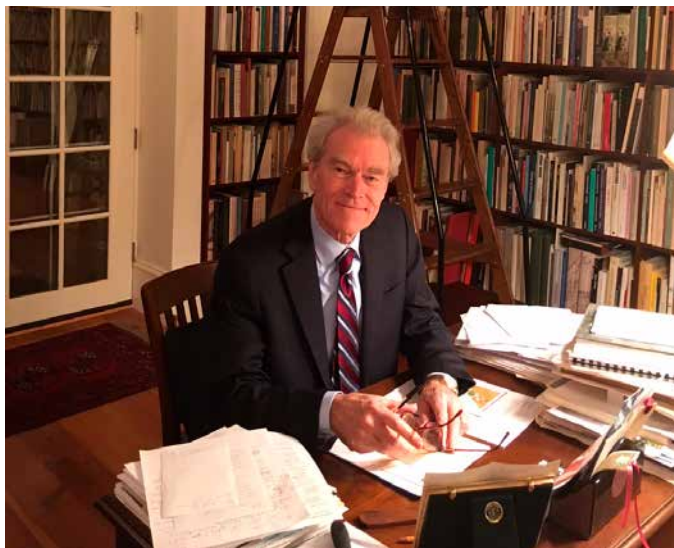
Má největší potěšení z práce v Národní galerii byla čtyři: zaprvé mnohá osobní přátelství s kolegy, sběrateli a obchodníky – byli jsme jedna rodina, stmelená znalostmi a láskou k umění; zadruhé neustále obnovované potěšení z akvizic starých i nových, zejména těch nejlepších děl, kolem nichž je tato sbírka vybudována; zatřetí je to stálá výzva k objevování a „uchopování“ prací z nejrůznějších období – dnes se zabýváme Tiepolem, zítra to bude Rauschenberg; a konečně a zejména je to potěšení z rozjímání, studia a opětovného „prožívání“ těch největších uměleckých děl. Dovolit očím a mysli půl hodiny „ohmatávat“ dojmy z nedokonalejších Mantegnových rytin, zabývat se klíčovými kresbami Dürerovými, Rubensovými, Castiglionovými, Friedrichovými, Homerovými, Picassovými, nebo studovat jemné rozdíly mezi různými způsoby nanášení a rozírání tuše u Rembrandta, Piranesiho, Cassatta, Muncha a Kirchnera – to bylo vážně vzrušující.

Samozřejmě, nebylo každý den posvácení. Všichni víme, že v každé velké instituci to občas zaskřípe. Když mi něco nesedlo, často jsem se řídil radou svého předchůdce: jděte do skladiště, vezměte svazek 277 rukopisných stránek *Čtyř živlů* Jorise Hoefnagela (nejúžasnější knihy ze sbírek Rudolfa II., který ji – snad za týmž účelem? – schovával ve svých soukromých komnatách), pomalu si listujte stránkami s nádhernými Hoefnagelovými vyobrazeními všech možných obyčejných i fantaskních tvorů náležejících živlům země, vody, ohně a vzduchu. Po dvaceti minutách něměho úžasu nad jeho pracemi zklamání zmizelo a člověk se zase vznášel nad oblaky.

Několikrát jste navštívil Prahu. Překvapilo Vás něco v tom, jak fungují česká muzea a galerie? Jaké jste si vlastně odnášel z těchto návštěv dojmy?

Z toho, co už jsem dříve zmínil, vyplývají dva podstatné rozdíly mezi americkými a českými galeriemi. Americké galerie jsou financovány orgány státní správy nebo místní samosprávy pouze částečně; hlavní část jejich podpory tvoří donace a sponzoring soukromých osob a nadací, ať už jde o akvizice, o výstavbu nebo rekonstrukci budov nebo o vzdělávací programy (zejména výstavy), jakož i o navazování kontaktu s komunitami novými nebo takovými, které měly dosud jen omezený přístup k výtvarnému umění. V českých galeriích taková soukromá podpora samozřejmě existuje také, ale mám dojem, že v mnohem menší míře. To se odráží také v době, kterou čeští kurátoři tráví získáváním soukromých podporovatelů. Aby byl americký kurátor úspěšný, musí se budování a udržování vztahů se soukromými příznivci dlouhodobě věnovat, a také je za to náležitě odměňován nejen finančně, ale i tím, že si buduje širokou síť osobních kontaktů.

Druhým podstatným rozdílem je, že americké galerie věnují mnohem více času, energie a peněz rozšiřování svých sbírek novými akvizicemi. Všichni kurátoři, včetně těch amerických, se samozřejmě primárně starají o své stávající sbírky, uspořádávají je, studují, publikují a vystavují umělecká díla ve svých výstavních prostorách. Všichni kurátoři se ale také snaží o to, aby se jejich sbírky staly komplexnějšími v prezentaci dějin umění, a to zejména prostřednictvím těch nejlepších uměleckých děl. V Americe to kurátoři považují za důležitou součást své profesní odpovědnosti.



Andrew Robison ve své pracovně.
Foto © archiv Andrew Robisona, 2018

Jakkoli to může znít naivně, mnoho amerických kurátorů pohlíží na počátku své profesní dráhy na evropská muzea umění s téměř dětinskou úctou: „Ti Evropané mají prostě všechno!“ My si naproti tomu až bolestně uvědomujeme zlomkovitost našich sbírek a cítíme skutečně naléhavou potřebu doplňovat v nich celkový obraz dějin velkého umění. To znamená aktivně a systematicky vyhledávat a získávat nové akvizice. Takové „shánění“ je samozřejmě také obrovským profesním a osobním potěšením, ovšem znamená právě a především rozvíjení vztahů a práci se soukromými příznivci a podporovateli – s desítkami či spíše stovkami takových příznivců. Národní galerie umění ve Washingtonu nedostává z federálního rozpočtu na nákup uměleckých děl ani cent – veškeré akvizice pocházejí od soukromých dárců, kteří galerii díla buď přímo darují, nebo jí poskytnou finanční prostředky na jejich nákup.

Jak tedy chápe americká vláda význam umění a zejména muzeí a galerií, a jak jejich činnost podporuje?

Je dobře známo, že americká národní vláda podporuje charitativní a vzdělávací instituce ani ne tak přímými dotacemi, jako spíše poskytováním možnosti občanům odpočítat si (pouze omezenou) část svých darů těmito institucím od daně z příjmu. V případě uměleckých muzeí a galerií by však bylo chybou si myslet, že takové dary jsou motivovány hlavně touto daňovou úlevou. Ta hraje v rozhodování většiny dárců pouze marginální roli – rozhodující je pocit přispění ke společnému dílu důležitému pro kulturní rozvoj a hrdost komunity, pro vzdělávání a potěšení budoucích generací. Vybudování a rozvíjení takového postoje samozřejmě vyžaduje čas a úsilí pedagogů, kurátorů i ředitelů uměleckých institucí.

Společně se svými evropskými kolegy jsem dlouho přemýšlel, zda má tento přístup šanci stát se většinovým. Přežití uměleckých muzeí a galerií, zejména prostřednictvím vládní podpory jakéhokoli druhu, závisí na tom, zda si zachovají mnohem širší podporu napříč veřejností, než jakou mají ekonomické, turistické nebo vědecké zájmové skupiny. Náklady na akvizice uměleckých děl napříč historií zkrátka rostou mnohem rychleji, než jakákoli státní dotace. A pro můj osobní příběh byla role vzdělavatelů, sběratelů a dárců všeho druhu prostě zásadní!

Tatána Petrasová, Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000 /* *Art in the Czech Lands 800–2000*

(Arbor vitae societas – Ústav dějin umění AV ČR, Řevnice – Praha 2017)

Katalog fiktivní výstavy aneb dlouho očekávaná syntéza dějin umění v českých zemích

Jiří Pešek

Existence syntézy dějin umění na teritoriu toho kterého státu patří (snad již od 19. století) k mezinárodně platným dokladům „dospělosti“ tamní společnosti. Český dějepis umění na tuto výzvu odpověděl na přelomu 20. a 21. století (1984–2007) monumentální, jedenáctisvazkovou syntézou. Jejím problémem ovšem byl právě rozsah tohoto vědeckého počínu a návazně i dlouhá doba a zpočátku i více než komplikované podmínky jeho vzniku.¹ Dalším omezením byl publikační jazyk: čeština. To znamenalo zásadní limit pro mezinárodní recepci tohoto dodnes podstatného díla, které obdivuhodně zprostředkovávalo a identifikovalo umělecké bohatství na území republiky. Pro poučení mezinárodní veřejnosti byly ale vlastně podstatnější katalogy zásadních tematických výstav, publikované ve velkých evropských jazycích.² Změnu tohoto stavu přináší až souběžně česky a anglicky vydaná, takřka tisícistránková syntéza, kterou jako svůj interní projekt, tedy bez externích autorů, zpracoval pražský Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

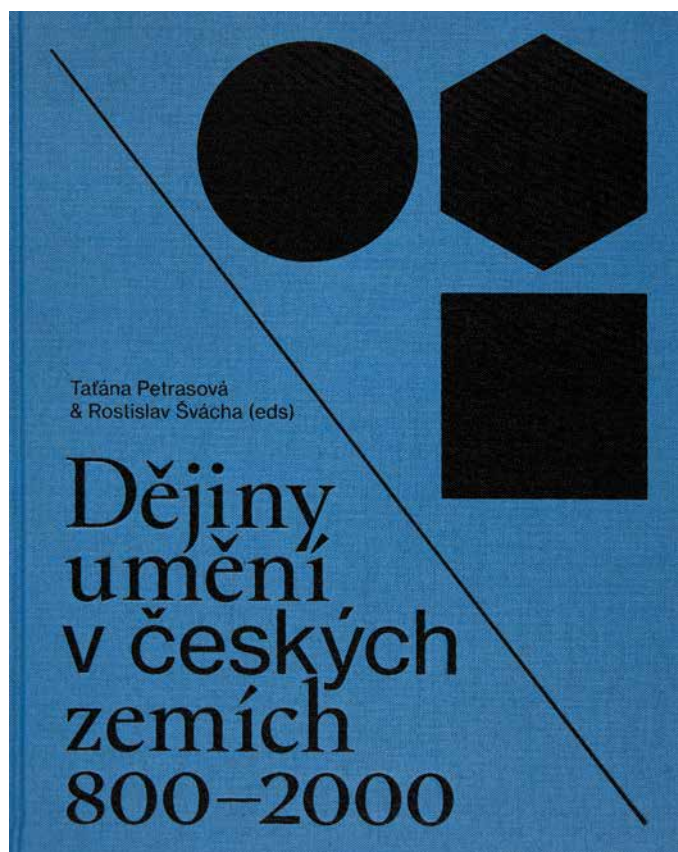
Projekt jako celek dirigovala zkušená badatelka o problematice 19. století Tatána Petrasová a znalec moderní architektury Rostislav Švácha. Ten také – jak dokládá Úvod (s. 33–35) zřejmě určil koncepci svazku. V něm Švácha především připomíná, že Česká republika není teritoriálně identická se staršími fázemi rozsahu českého státu (dodejme, že ani jeho jádra, tedy „českých zemí“, mylně uvedených v názvu knihy a sestávajících z Čech, Moravy a celého (!) Slezska, přičemž o kontextu „historických“ území jako Chebsko, obě Lužice či Léna ve Frankách by bylo potřeba dále hovořit, což se přinejmenším dílem děje na příslušných místech). Důsledkem je, že kniha – samozřejmě s občasnými poukazy na širší kontexty – tematizuje pouze nevelké teritorium, dnes aktuálně obývané převážně česky hovořící populací. Přitom však dílo výslovně odmítá být přehledem „národně českého umění“, a to s poukazem na modernost nacionálního konceptu a zejména na jazykovou různorodost dávných tvůrců toho, co dnes považujeme za umění. Ve finále se ukazuje, že je to vše ale vlastně jedno, protože zkoumána jsou (až na překvapivé výjimky) jen díla, dnes dochovaná na území ČR, do velké míry lhostejno, kdo je vytvořil.³ Pro moderní období byl ovšem při výběru komentovaných a reprodukováných děl zřejmě kladen důraz na jejich „bohemikální“ (rozuměno se vztahem k českým zemím) kontext a „nebohemikální“ umění zůstalo stranou (až na Vojtěchem Lahodou krátce

pojednanou Kramářovu sbírku francouzské avantgardy a reprodukci jednoho Picassova obrazu na s. 762).

Rostislav Švácha v Úvodu dále píše o koncepci díla a vysvětluje, že původní záměr byl vytvořit katalog několika stovek vybraných uměleckých děl (nakonec je v knize zobrazeno a komentováno děl snad na tisíce, v publikaci, která přece jen není katalogem, ovšem chybí jejich soupis). Těm se mělo dostat krátkých samostatných výkladů. Důvodem této zvláštní – expoziční – formy „dějin“ byla hrůza z „různých osidel, do jakých se často chytají texty, které jejich autoři pojali jako vyprávění nebo jako přehled“ (s. 34). Švácha se tu vyznává z obav z „náklonnosti k autoritářství a ke konstrukcím strnulých kánonů a hierarchií,“ a hledá východisko v „rozdrobené formě“ (tamtéž). Česky se tomu říká „strach z konceptualizace tématu“. Katalog pozoruhodných jednotlivin se nakonec proměnil v katalog „rodinek“, tedy seskupení vždy několika děl do jedné mikrokapitoly, které plní většinu objemu rozsáhlé publikace. Je škoda, že v obsahu knihy nejsou u jejich názvů uváděni autoři. Ty je třeba (podle šifer u textů) hledat až v klíči na s. 979.

Aby se tato – ať již autorsky svévolně nebo kolektivně vybraná – třístá úplně nerozpadla, bylo při vši hrůze z „osidel“ rozhodnuto rozčlenit knihu do tří velkých bloků, jejichž „struktura odpovídá představám obecných historiků o velkých zlomech v toku dějin a pomáhá nám tak uměleckou produkci těsněji zasadit do historického kontextu“ (s. 35). Před vnitřními vývojovými liniemi středoevropského umění tak dostaly jako členící prvek (zaokrouhleně na století) přednost v podstatě politické dějiny společnosti. „Podobají-li se některé úseky těchto úvodů tradičnímu žánru umělecko-historického přehledu, je tomu tak proto, že přehled, při všech jeho sporných stránkách, přece jen dovede čtenáři napomoci vstoupit do relativně neznámého terénu a aspoň zběžně se v něm orientovat“ (s. 35).

Položme si proto otázku: Co bylo účelem napsání této knihy? (Financování, respektive zdůvodnění existence vědeckého ústavu velkým projektem ponechme stranou.) Pro koho byla tato kniha napsána? To se kupodivu v úvodu nedočteme. Předpokládejme, že oním, řekněme „ne zcela zorientovaným čtenářem“ neměla být míněna nejspíše obec odborníků, ale širší, hlavně zahraniční, anglicky čtoucí zainteresovaná veřejnost. U ní ovšem předběžné znalosti vývoje umění v českých zemích nebo střední Evropě předpokládat nelze. Neměla-li se tedy



velká a výpravně provedená publikace změnit v pouhý soubor obrázků k prohlížení (i to by byl relevantní účel, pak by ale stačilo podstatně méně textu), muselo se čtenáři dostat přehledného informativního výkladu a samozřejmě měla být zároveň představena klíčová díla, nejvýznamnější tvůrci, objednatelé a kontexty. Tomuto účelu byla však v tisícistránkové publikaci obětována dohromady jen stovka stránek (včetně obrázků).

Úkol tří autorských dvojic těchto přehledných výkladových textů byl přitom ohromně těžký: bylo třeba zahraničnímu, anglofonnímu čtenáři (a pro toho byla publikace zřejmě určena dominantně, jak ostatně dosvědčuje poznámkový aparát, dávající přednost i bezmála nesmyslným citacím prací v cizích jazycích před odkazy na standardní díla domácích autorů),⁴ poskytnout alespoň základní dějinné, kulturněhistorické a „kumsthistorické“ informace, nastínit velké struktury proměn stylů a informovat o jejich zakotvení ve společnosti českých zemí.

Kateřina Kubínová a Klára Benešová tak musely na 35 stranách načrtnout hlavní rysy epochy od počátku 9. století do konce století patnáctého. I ony (zkušené badatelky s evropským rozhledem) musely bojovat s (podle mého názoru ahistoricky minimalizujícím) omezením záběru na území dnešní ČR. Text se jim podle mého názoru v mezích možného zdařil mírou vrchovatou. Někde by si čtenář samozřejmě přál vysvětlení stručně a bez odkazu nahozených tezí: „Od padesátých let se v okruhu Karla IV. rozšířil nový typ deskových obrazů s vyobrazením madon, odvozený zřejmě z byzantských ikon“ (s. 66). Proč? Ani v kapitolce Kateřiny Kubínové Matka Boží a vtělené Slovo – nejstarší desková malba (s. 169–171) o tom není ani zmínka.

Jako jistý problém vidím i skutečnost, že obě autorky, které dosavadní výzkumy jen zřídka přivedly do doby pohusitské, poněkud „vyhladověly“ pohusitské, zejména

jagellonské období. Jmenovitě svatováclavská legenda ve svatováclavské kapli pražské katedrály by zasloužila podrobnější pozornost a snad i vyobrazení o něco většího formátu, tedy takového, kde by hlava sv. Václava byla alespoň o kousek větší než špendlíková hlavička. Bylo by též užitečné vědět, z čeho autoři kapitoly Vladislav II. Jagellonský – pokračovatel karlovských tradic (Klára Benešová, Ivo Hlobil a Jan Chlábec) vysuzují, že iniciátorem tohoto ohromného díla Mistra Litoměřického oltáře byl opravdu král Vladislav (s. 309), ostatně již od devadesátých let sídlící v Budě. Jaroslav Pešina, Jarmila Vacková i Josef Krása opakovaně soudili, že to byla katolická skupina šlechtických stavovských předáků (Albrecht z Kolovrat a Jan z Wartenberka), kteří pak dílo také financovali.⁵ Položme si otázku, do jaké míry lze vůbec prostředí pražského jagellonského dvora pokládat za utrakvistické, jak míní autorky na s. 72. A proč je tento – pro ono období klíčově významný – obraz na s. 309 datován tradičně do roku 1509 a na s. 311 náhle do let 1516–1517? A co podle autorů konkrétně „spojuje Zázrak na říšském sněmu s Vídeňským kongresem v červenci 1515“? Ostatně: je tato mimořádně významná nástěnná malba pozdně gotická, nebo (raně) renesanční? Příliš mnoho otázek, na něž text čtenáři nepodává srozumitelné odpovědi, jen odkaz na dvě, protichůdně vyznívající, studie.⁶

Koncepční úvod pro období „raného novověku“, tedy 16.–18. století, pojednali Štěpán Vácha a Martin Krummholz. Dva odborníci na baroko se v tomto rámci vydali na jim dosud neznámý terén „dlouhého“ 16. století a podali pak spíše zprávu o svých vlastních noetických limitech než o této vysoce zajímavé době. I oni se pokusili skloubit stručný výklad zemských dějin s postřehy o proměnách umění. Zejména si ovšem začali vyřizovat účty se starší historiografií oboru. Tvrdí například, že až do druhé poloviny 20. století „Češi retušovali úlohu a význam domácího německého etnika a relativizovali zásadní souvislosti s děním v okolních zemích“ (s. 343), respektive že „místní umělecká produkce se redukovala na ‚národní školu‘, ke které byli jednotliví protagonisté (ne)přirazováni, a to prioritně podle etnického klíče. Taková selekce kupříkladu vedla k vytěsnění kosmopolitního rudolfinského umění nejen z českého, ale i německého kánonu dějin umění“ (tamtéž). Pak by ovšem měli čtenáře poučit, s kým že z Čechů to konkrétně polemizují! Pouhý citační odkaz na Mathewa Rampleyho nebo na Váchovy články v publikaci tohoto typu nestačí. Není tu ex post veden boj s národními komunisty, jejichž texty „rovnaly“ dějiny českého umění kdysi před narozením obou autorů?

Četba Váchova a Krummholzova textu totiž budí pocit, že se tu vytváří imaginární nepřítel, jehož potírání autorům umožňuje překlenout neznalost základní moderní literatury. V jejich textu totiž kupříkladu nepřichází vyrovnání takřka s ničím z monumentálního celoživotního díla Elišky Fučíkové nebo Beket Bukovinské, věnovaného právě mezinárodnímu okruhu umění poslední čtvrtiny 16. a první čtvrtiny až třetiny 17. století. Přitom právě okolo těchto autorek (vlastně již od konce šedesátých let) krystalizoval široký mezinárodní kruh badatelů, kteří začali soustavně zpracovávat (taktéž mezinárodní) umělecký okruh císařova dvora a jeho evropské zasíťování.

Autoři zjevně nevzali na vědomí ani v jejich domovském ústavu od roku 2001 vydávaný mezinárodní časopis *Studia*

Rudolphina. Jen tak je možné, že do své „přehledné kapitoly“ napsali větu: „Navzdory vysokému dobovému hodnocení zůstává rudolfínské umění stále vně ‚velkého‘ příběhu dějin evropského umění, a to přesto, že se v Praze kolem roku 1600 formovaly moderní obrazové žánry jako zátěš, krajinomalba, žánrové scény či ‚transgresivní portrét‘“ (s. 352). V tomto kontextu je třeba připomenout, že autoři zapomněli na významnou roli rudolfínského centra pro utváření evropské aktové tvorby – a je s podivem, že v knize není otištěno ani jedno dílo Bartoloměje Sprangera!⁷ Především však: jestli česká uměnověda dokázala něco opravdu evropského – a řada mezinárodních publikací i zahraničních cen pro to hovoří – pak je to právě probádání a mezinárodní zprostředkování rudolfínského umění, nadto v širokém evropském kontextu a v návaznosti na kulturní a umělecké aktivity na pražském (místodržitelském) dvoře Ferdinanda Tyrolského,⁸ respektive s přesahem do umění časů třicetileté války. V tom rámci bylo také na konkrétních příkladech doloženo, jak intenzivně překračovali rudolfínští umělci hranice dvorské enklávy a srůstali s pražským a v některých ohledech širě českým prostředím.

Nejde ale jen o umění rudolfínského centra. Když autoři tvrdí: „Do dějin českého umění se nedostala ani tvorba vakantních umělců z oblasti severoitalských jezer, kteří ve střední Evropě působili po celé sledované období“ (s. 343), dokazují tím jen, že neznají celoživotní dílo Jarmily Krčálové, práce Pavla Preisse nebo z historiků Josefa Janáčka. Ostatně, když už jsme u historiků: kdyby autoři četli aktuální dějepisnou literaturu, obírající se politickými, náboženskými i kulturními dějinami oné doby, sotva by mohli tvrdit, že „Nekatolická převaha stavovsky organizovaného království zpočátku znemožňovala ofenzivnější náboženskou politiku Habsburků. Mezníkem jejich rekatolizačního úsilí se stal rok 1562, kde bylo obnoveno pražské arcibiskupství...“ (s. 347). Tedy nejenže Anton Brus z Mohelnice vstoupil na arcibiskupský stolec už o rok dříve, ale nevím, kdo a kdy se pokusil inscenovat rok 1561 jako moment obratu. Tím do jisté míry byl rok 1548, kdy po porážce stavovského povstání roku 1547 Ferdinand I. odstavil politické špičky Jednoty bratrské a zároveň mladinký Ferdinand Tyrolský zahájil (neúspěšný a záhy utlumený) pokus o rekatolizační ofenzívu. Ferdinand byl ale natolik mistrem pragmatické politiky, že rekatolizační úsilí nepřepínal. Skutečná rekatolizační ofenzíva začala až na samém konci 16. století, kdy se o ni Rudolf II. s podporou papežského nuncia Spinelliho pokusil po „čistce“ mezi nejvyššími zemskými úředníky. I tento pokus ve vypjatě konfesionalizované a politicky polarizované společnosti skončil nepředvídaně: Rudolfovou politickou prohrou a Majestátem z roku 1609. Výrazně diferencovaná společnost českých zemí byla vůči radikálně rekatolizačním pokusům (při vysoké pragmatickosti) velmi odolná.

Tyto momenty jsou podstatné pro pochopení změn po roce 1620, které neprobíhaly tak „jiráskovsko-nejedlovsky“ rázně, jak líčí autoři na s. 354. Řada knih a edic Jaroslavy Mendelové a Olgy Fejtové o parametrech rekatolizace zejména v pražských městech ukázala, že nešlo o snadný a rychlý proces, nýbrž o desetiletí se táhnoucí, řadou peripetií se vlekoucí a velkým pragmatismem na všech stranách provázený postupný vývoj (v tom i početné, s rozvahou provedené konverze) nejen společnosti jako celku, ale i řady jedinců, mezi nimi také předních umělců našeho prostoru.⁹

Mimochodem, z čeho autoři soudí, že Praha ztratila po odchodu Matyášova dvora do Vídně statut rezidenčního města a začala se proměňovat v provinční centrum? Statut rezidence přece nebyl vázán na fyzický pobyt monarchy. Praha své postavení ztratila až v rámci tereziánských reforem. Ostatně (a zde se obracím konkrétně na odborníka v té věci na slovo vzatého, Martina Krummholze), proč se asi aristokrat úrovně Jana Václava Gallase (mj. osobnost velmi blízká císaři Leopoldu I.) rozhodl zbudovat více než velkolepou rezidenci právě v Praze a ne třeba ve Vídni? Protože Praha byla provincie? Již v roce 2004 doložil Petr Maťa, že (zemsky) česká katolická šlechta zejména v letech 1627–1638, ale i poté až do padesátých let velmi důtklivě až drsně (výhrůžky se týkaly zastavení odvádění zemské berně) usilovala o to, donutit Ferdinanda II. a Ferdinanda III., aby opět přenesl svou rezidenci do Prahy.¹⁰ Za touto snahou stálo nejen velké sebevědomí pobělohorských zemských stavů, ale i postavení Prahy jako druhého (a ve srovnání s Vídní bezpečnějšího) centra habsburských zemí. Právě proto trvala pražská umělecká konjunktura v nemalé míře i v době třicetileté války.

A právě v tomto kontextu také nezbyvá než si položit dosti podstatnou otázku: proč v této reprezentativní, pro zahraničí určené syntéze chybí jakákoliv zmínka o Václavu Hollarovi? Že by na něj autoři zapomněli nebo o něm nevěděli, se u lidí s uměnovědným vzděláním nezdá být pravděpodobné. Byl tedy nejspíš vyškrtnut z kontextu umění českých zemí. Proč? Jako amorální konvertita? Jako emigrant? Nebo ho snad Vácha, Krummholz, Švácha a ostatní nepokládají za významného umělce dejme tomu ve srovnání s Rentzem nebo Wernerem? Tady by už byl (předpokládám, že nejen český) čtenář vděčen za vysvětlení.

Nejde přitom jen o Hollara. Čtenář marně hledá klíč k výběru děl a osobností, a to jak v textu, tak při výběru obrázků. Proč například při referenci o něčem tak zásadním, jako je Šporkův Kuks, dostane čtenář na s. 549–550 kvalitní fotografii pouze Braunova Garina, zatímco z Braunových sochařských galerií je otištěna jen nezřetelná a ani popiskou blíže neidentifikovaná fotografie: „Sochařská výzdoba Kuksu, kláštera, špitálu“? Tato publikace přece není průvodce pro turisty.

S potěchou jsem oproti tomu četl kapitolku Lubomíra Konečného, Beket Bukovinské a Ivo Purše Praha židovská kolem roku 1600. Prokazuje nejen zájem dvorského centra o Židovské Město (užité slovo „ghetto“, čili „židovská ulice“ není pro pražskou obec, vybavenou řadou synagog a radnicí relevantní), ale i enormní – v 16. a první polovině 17. století celoevropský – kulturní význam pražské židovské obce, mj. jednoho z významných center evropského hebrejského knihtisku: Zmíněna mohla být alespoň slavná pražská Haggadah z roku 1525!¹¹ Prostřednictvím opony z Maiselovy synagogy (roku 1767 obnovené) se výklad dotýká i 18. století. Kladu si otázku, proč v této velkolepé syntéze nemohl být zmíněn i evropsky unikátní a dnes již dostatečně zpracovaný fenomén židovské knižní malby 18. století, který se opíral o knižní malíře a kaligrafy pocházející právě z moravských a občas i českých židovských obcí? Uvedme exemplárně Mose Judu zvaného Leib nebo Arje ben Judu Leiba, oba z Třebíče.¹²

Úvodní studii k třetí části publikace objímající 19. a 20. století napsala Taťána Petrasová a Vojtěch Lahoda. Snad se nemýlím, ale ve vyložení inspirativním

textu lze dost přesně určit, kam až sahá vyrovnaný esej zkušené badatelky (nejen) o architektuře 19. století a kde navázal pulzující gejzír Lahodovy, zejména o výzkum malířství 20. století opřené invence. Petrasová definuje jako určující kontext evropského umění 19. století „svobodu jako konečný cíl uměleckého projevu“ (s. 603). To „evropské“ není pro Petrasovou abstraktum – cíleně ukazuje trvalou přítomnost tohoto aspektu v umělecké praxi a proměňující se vazby „českého“ prostoru k zahraničním centrům. Autorka cenným způsobem tematizuje význam velkých zemských, respektive institucionálních uměleckých zakázek a v oblasti privátní reprezentace rozvoj portrétního žánru, kde „specifický význam však získávaly portréty ženské, a to díky mimořádné roli, jakou ženám čeští intelektuálové přiznávali v národním hnutí“¹³ (s. 606).

Petrasová také navrhuje jasnou (symbolickou) mez, od níž lze hovořit „o specificky české kultuře“, a sice „až po vyhlášení rakouské ústavy v roce 1861, kdy se tato kultura stala součástí politického programu“ (s. 612). (Možná by se mělo dodat, že snad ještě větší vliv v tom to směru měly pak komunální volby roku 1862). V každém případě tehdy se rodila „národní klasika“ (s. 613).

Lahodovy teze o 20. století jdou trochu „na přeskáčku“. Autor začleňuje umění v široce českém prostoru do koordinát evropského a stále více i přes oceán hledícího uměleckého dění, nikoli však vývoje: jakoukoli tradiční linearitu proměn umělecké tvorby Lahoda nahrazuje odkazem k hybridizaci jako „konstantnímu znaku českého moderního umění a jeho několika fúzí“ (s. 627). A protože do vývoje umění patří i historismy, zdůrazňuje pro české umění (poslední třetiny 19. i celého 20. století) „velký význam ovlivnění barokním prostředím“ (tamtéž). Jak a do jaké míry to koreluje s údajným českým umělecko-historickým „pejorativním vnímáním baroka coby cizorodého, importovaného a vnuceného stylu“, o němž hovoří Vácha a Krummholz na s. 344, se čtenář v syntéze pro doma i zahraničí bohužel nedozví. Lahoda praví, že „vztah k baroku patřil k trvalým konstantám českého moderního umění, a to nejen v první polovině 20. století, ale i v generaci umělců informelu“ (s. 627).

Tam, kde se autor snaží na minimální ploše zobecnit velké trendy umění v našem prostoru, je ovšem náklad na čtenáře někdy poněkud velký: Kupříkladu na s. 628 charakterizuje Lahoda konstantu českého modernismu a avantgardy jako „absolutizaci významu poezie“, poté přechází k humoru, mystifikaci a skepsi, aby tutéž stránku ukončil tezí, že „Příznačným rysem českého moderního umění 20. století je absence radikálnosti. Převládá forma umírněnosti.“ Vzhledem k tomu, že těsně před tímto soudem šla na stránce řeč o Neprašovi, Gebauerovi a Sopkovi a ještě kousek výše o uměleckém působení okruhu Osvobozeného divadla, musí níže podepsaný přiznat, že se Lahodovy a jeho představy o umírněnosti v umění (samozřejmě vždy ve vztahu k představám té které doby) trochu liší. Z mého úhlu pohledu bylo v českém umění cíleně ordinované „radikálnosti“ dostatek. Lze tedy považovat za chybu, že zde v poslední třetině 20. století chybí vystoupení např. typu „Kunst und Revolution“, čili „Weiner Ferkelei“ nebo krvavé exhibice Hermanna Nitsche? Uvědomme si, že zrod a působení podobných – v mnoha ohledech problematických – výtvarných, literárních či dramatických radikálů a akcí byl a je např. právě v Rakousku

podmíněn jiným charakterem společnosti a (dovolím si říci: i jistou zastydlostí) kulturní scény, vyrovnavající se s dědictvím (semi)fašistické a nacistické „národní“ minulosti, po desetiletí nezpracovávaným.

Poměrně rozsáhlý prostor rezervovaný v knize pro 19. a 20. století byl vyplněn zajímavou záplavou minikapitol, soustavněji glosujících proměny umění spíše v 19. než ve 20. století. Zejména pro 20. století mohl být větší důraz položen na vazby českého prostředí k (blízkému!) zahraničí. Pohled tu zůstává překvapivě „českonacionální“, ač právě proti tomu je v úvodním textu argumentováno. Pěkná Lahodova kapitola o česko-německých umělcích v ČSR (s. 803–809) a Šváchův text o zahraničních architektech v Praze a Brně – klasická trojice Plečnik, Loos, Mies van der Rohe (s. 800–802) – mi po výzkumech „našeho“ německého umění posledních let připadá málo. Ruští emigranti¹⁴ (Grigorij Musatov a Nikolaj Rodionov) jsou jen zmíněni v Lahodově kapitole o slovenských (!) umělcích (s. 830). Že přístup, jaký bych si tak asi přál, je reálně možný, názorně v nedávné době doložila Lenka Bydžovská s Karlem Srpem v Olomouci výstavou: *Rozlomená doba 1908–1928. Avantgardy ve Střední Evropě*, kde názorně dokumentovali propojení „českomoravského“ umění s polským, maďarským, jihoslovanským a rakouským (plus s odkazy na německé kontakty zejména k Bauhausu a do Berlína). Ostatně příspěvky z pera Lenky Bydžovské patří k tomu nejlepšímu v celém svazku.

I v této části je samozřejmě možno zažít šoky ex absentia: nechápu, proč autorům nestálo ani za zmínku, natož obrazové zprostředkování nic z rozsáhlého a několika výtvarnými obory procházejícího díla Libora Fáry. Vojtěch Lahoda (s Věrou Velemanovou) o něm před časem napsal vynikající knihu,¹⁵ která ukazuje zcela mimořádnou Fárovu roli pro malbu, plastiku, volnou i užitnou grafiku i knižní úpravy padesátých až osmdesátých let. Nadto šlo o umělce mezinárodně recipovaného. Ale asi to s ním kádrově bude jako s Václavem Hollarem.

Co říci o rozsáhlé, masou převážně výborných fotografií a reprodukcí vybavené knize? (Škoda, že autorství fotografií nebylo nikde v knize konkretizováno.) Ten, kdo se orientuje v oboru a v početném autorském týmu, si tu najde velké množství pozoruhodných a nápaditých textů, nejednou provázených zajímavými obrázky. Grafické pojednání zejména snímků architektury je v knize mimořádně kvalitní.

Ten, kdo však v publikaci hledá první nebo i hlubší poučení, je v nebezpečí utonutí v nezvládnutelném chaosu. Problém vidím i v tom, že v knihách syntetického charakteru čtenář očekává standard, tedy ověřené a jasné informace. Zde – subjektivně to pociťuji zejména pro „dlouhé“ 16. století, ale nejen tam – výklad osciluje mezi takovýmto sumováním výzkumem ověřených a kontextualizovaných textů a mezi pokusy o „objevování“ nebo „přehodnocování“ dosud platných mínění. Jako by (přínejmenším někteří) autoři nevěděli, pro koho a proč píší své texty. Jsem přesvědčen, že neschopnost přijmout riziko konceptualizování tématu a neochota průběžně ho zasazovat do souvislostí širšího (středoevropského) regionu, respektive hledání východiska v rozdrobené formě, není výrazem zmužilého boje s autoritářsky prezentovaným kánónem a strnulými hierarchiemi, nýbrž spíše nedostatkem odvahy k jasnému formulování názorů, za nimiž si autor nebo autorský tým dokáže argumentativně stát.

- ¹ Srov. Jiří Pešek, Die Geschichte der böhmischen/tschechischen bildenden Kunst: Eine Basis und eine Herausforderung zum Nachdenken, *Český časopis historický* 110, 2012, s. 789–806.
- ² Exemplárně srov. Eliška Fučíková (ed.), *Rudolf II. and Prague*, Prague – London – Milano 1997.
- ³ V tomto kontextu vyslovené udiví, že do svazku, vyznačujícího se mimořádnou výběrovostí byl zařazen i – celostránkově reprodukován – obraz Leonarda da Vinci, *Dáma s hranostajem* (od 18. století v Krakově), jehož časově omezený pobyt na našem území naznačuje jedna zmínka v katalogu pražské hradní obrazárny z roku 1621. Srov. Lubomír Konečný, Císařská sbírka jako „zrcadlo světa umění“, s. 417–419.
- ⁴ Nejpatrnější je to v kapitole Štěpána Váchy a Martina Krummholze, *Umění a architektura období 1500–1800*, s. 343–371, kde (v české verzi, s níž jsem pracoval) je hned na s. 343 při (opětovném) výkladu o součástech zemí koruny české odkazováno na Thomase DaCostu Kaufmanna a při sdělení, že po Jagelloncích následovali na českém trůnu Habsburkové, je citován R. J. W. Evans.
- ⁵ „Standardně“: Josef Krása, Nástěnné malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 276–578.
- ⁶ Petronilla Čemus, Svatý Václav jako dynastický světec Jagellonců, in: Viktor Kubík (ed.), *Doba jagellonská v zemích České koruny 1471–1526*, České Budějovice 2005, s. 293–313 a Ivana Kyzourová, Nová zjištění k renesančním nástěnným malbám ve svatováclavské kapli katedrály sv. Víta v Praze, *Zprávy památkové péče* 72, 2012, s. 411–419.
- ⁷ Mimochodem ani nezmínit velkou a významnou knihu Evelyn Reitz, *Discordia concors. Kulturelle Differenzierung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Berlin – Boston 2015, nemůže být interpretováno jinak než jako projev cílené snahy eliminovat doklady mezinárodního „zdomácnění“ rudolfínské problematiky.
- ⁸ Autoři samozřejmě neznají zásadní, český a následně německy vydanou monografii: Václav Bůžek, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvoru prvních Habsburků*, České Budějovice 2006.
- ⁹ Srov. Olga Fejtová, Karel Škréta. Malíř českého baroka a jeho českobratrské kořeny, *Umění* 59, 2011, s. 57–59; táž, Jednota bratrská a rodinné zázemí Václava Hollara, *Český časopis historický* 111, 2013, 1, s. 101–116.
- ¹⁰ Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, s. 385–388.
- ¹¹ Srov. Olga Sixtová (ed.), *Hebrejský knihtisk v Čechách a na Moravě*, Praha 2012; táž (ed.), *Hebrew printing in Bohemia and Moravia*, Praha 2012; Lazarus Goldsmidt (ed.), *The earliest illustrated Haggadah printed by Gershom Cohen at Prague*, London 1940.
- ¹² Souborné zhodnocení podal nejnověji Falk Wiesemann, Von Trebitsch nach Wien. Jüdische Kalligraphie und Buchmalerei aus Mähren im 18. Jahrhundert / Z Třebíče do Vídně. Židovská kaligrafie a knižní malba na Moravě v 18. století, in: Helmut Teufel (ed.), *Individuum und Gemeinde: Juden in Böhmen, Mähren und Schlesien 1520 bis 1848 / Jedinec a obec. Židé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1520–1848* (Judaica Bohemiae XLVI. Supplementum), Praha 2011, s. 185–199, 365–377.
- ¹³ Zde jen položím otázku, zda tradice ženského reprezentativního portrétního nemá v Čechách daleko delší tradici – jak dokazují nejen soupisy domovních inventářů např. pražských měšťanů 16.–18. století, ale i výjimečně zachované kvalitní kusy – např. v NG Praha uchovaný Brandlův portrét Hedviky Františky Vusínové. Srovnej Věra Smolová-Kropáčová, Pražský radní, mědirytec a knihkupec Kašpar Zachariáš Vusín, *Documenta Pragensia* 10, 1990, s. 291–297, zde s. 295.
- ¹⁴ Srov. Hana Rousová (ed.), *Mezery v historii 1890–1938. Polemický duch střední Evropy, Češi, Němci, Židé*, Praha 1994; Anna Habánová (ed.), *Mladí lvi v kleci*, Řevnice 2013.
- ¹⁵ Věra Velemanová – Vojtěch Lahoda, *Libor Fára – dílo*, Praha 2006. Přiznávám svoji předpojatost: Tato rozsáhlá a obrazově bohatě vybavená kniha je pro mne z dosavadního Lahodova díla opusem nejpodstatnějším.

Odpověď editorů a jednoho z autorů knihy na recenzi Jiřího Peška

K recenzi Jiřího Peška

Tatána Petrasová a Rostislav Švácha

Dějiny umění spadají do širší oblasti historických věd. Historikové s historiky umění často píší společné práce a někteří z nich soustavně sledují, co se v dějinách umění děje. Jiří Pešek patří v tomto ohledu k historikům nejvýznamnějším a nejzasloužilejším. Byl snad jediným, kdo kdy v jednom textu zhodnotil všech jedenáct svazků *Dějin českého výtvarného umění* (1984–2007). Nelze přitom pochybovat, že to udělal kompetentně. Žádný český historik umění nemohl mít vážný důvod s jeho hodnocením polemizovat. Když se však nyní Jiří Pešek rozhodl podrobit kritice nové jednosvazkové *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, důvody k polemice s jeho recenzí tu už jsou. Domníváme se totiž, že jeho kritika obsahuje řadu diskutabilních tvrzení. Jako editoři nových *Dějin* nechceme vyvracet sporné soudy našeho kolegy jeden po druhém. Raději se vyjádříme jen k takovým jeho výroky, které se týkají koncepce naší knihy.

Klíčové místo našeho nesouladu s kritikou spočívá právě v koncepci. Naš kolega totiž tvrdí, že jednosvazkové *Dějiny* žádnou koncepci nemají. Měli jsme prý strach z „konceptualizace tématu“ a neodvážili se přijmout její riziko. Místo toho jsme podle jeho slov čtenářům nabídli „rozdrobenou formu“ a „záplavu minikapitol“, které čtenářům hrozí „utounutím v nezvládnutelném chaosu“. Jaký by asi byl Peškův

ideál dobře zvládnutých dějin, to bychom mohli vyčíst z jeho formulací jako „přehledný informativní výklad“, „přehledný výkladový text“ nebo popřípadě „standard“. Jiřího Peška zjevně zklamalo, že jako čtenář naší knihy nedostal k dispozici standardní přehled.

Rádi bychom připomněli, že takové obsáhlé přehledy, naplněné bohatými výčty uměleckých děl a pojaté obvykle jako souvislé vyprávění, se u uměleckohistorických syntéz opravdu donedávna pokládaly za standard. Ještě i naše jedenáctisvazkové *Dějiny českého výtvarného umění* se k takovému pojetí klonily. Když jsme však s kolegy nyní a kolegy z Ústavu dějin umění AV ČR začali kolem roku 2004 debatovat o tom, jakou koncepci mají dostat nové *Dějiny* jednosvazkové, postupně jsme dospívali k přesvědčení, že novým přehledem se už naše práce stát nemá, protože se už koncepce tohoto druhu vyčerpala a nedokázala se kromě toho vypořádat se závažnými metodickými problémy.

K nejspornějším stránkám přehledů patří jejich autoritativnost a vytváření strmých hodnotových hierarchií bez prostoru pro alternativní výklady a hodnoty. Autoři přehledů též často tíhnou k vyprávění literárně laděnému, které vnáší do průběhu událostí falešné kauzální vztahy. My jsme však nechtěli čtenářům v zahraničí ani doma něco tak zastaralého

a problematického předložit. Rozhodli jsme se vytvořit koncepci novou, bez obdoby v dosavadních standardních přehledech. A opravdu nevíme, proč právě toto rozhodnutí Jiří Pešek připisuje našemu „strachu z konceptualizace tématu“ nebo „neschopnosti přijmout riziko z konceptualizace tématu“. Vytvořit novou koncepci a vystavit ji pak přísným kritickým soudům laického i odborného publika, to snad spíše než strach vyžaduje odvahu, nebo snad ne? Máme-li z něčeho skutečnou obavu, pak z toho, aby názory vyslovené Jiřím Peškem nepřevládly a neodradily tak naše následníky od podobného úsilí hledat něco nového.

Čtenáři knihy už vědí, že jádrem naší nové koncepce se staly „rodinky“, skupiny dvou, tří nebo čtyř uměleckých děl sestavované podle různých kritérií a volně řazené do toku času. Od „rodinek“ jsme si slibovali, že jedno dílo v nich vrhne zajímavé světlo na dílo jiné a všechna společně vytvoří nějaký kontext a výkladový rámec. Zda tyto „rodinky“ dobře fungují, to ať posoudí čtenáři. O malé snaze Jiřího Peška vnést do své recenze správnou míru objektivitu svědčí fakt, že existenci těchto „rodinek“, na nichž se koncepce naší knihy zakládá, téměř úplně ignoruje. V celé své obsáhlé kritice se s jejich pojetím vyrovnává jedinou větou! Největší

část své recenze naproti tomu kolega Pešek věnoval třem metodologicky pojatým statím, kterými v jednosvazkových *Dějínách* začínají oddíly středověku, raného novověku a moderní éry a ve kterých se naše kolegyně a kolegové věnují proměnám ve statutu umění a umělců v průběhu dějin, problému recepce umělecké tvorby, dopadu nacionalismu na její hodnocení i dalším obtížným otázkám. Věnoval těmto statím nejvíce pozornosti patrně proto, že právě tyto texty považuje za očekávané přehledy a tak je také kriticky posuzuje, přestože o standardní přehledy rozhodně nejde.

O Peškově zavádějícím hodnocení nových jednosvazkových *Dějin* svědčí ještě jeden fakt, který se její koncepce rovněž dotýká. Peškova kritika nám podsouvá, že kniha odsunula stranou „nebohemikální“ umění a zkoumá pouze díla „dochovaná na území ČR“. My jsme však museli vyvinout velké úsilí, abychom v knize mohli reprodukovat díla ze zahraničních veřejných i soukromých sbírek nebo ze zahraničních chrámových interiérů. Jejich počet přitom dosahuje osmi desítek (přesně jsme jich získali 76), což znamená, že tvoří celou desetinu obrazové výbavy naší knihy.

Jak je proto zjevné, nezakreslenou představu o naší knize a její koncepci čtenář nemůže z recenze Jiřího Peška získat.

Odpověď na recenzi Jiřího Peška

Štěpán Vácha

O užitečnosti recenzí nepochybuji. Čtenář získává vodítko k vlastní četbě, knize se dostává fundované reflexe a jejímu autorovi zpětné vazby, ať už vyznívá pozitivně, či naopak. Nebývá zvykem, aby na každý kritický názor následovala autorova reakce, množství a dikce kritických poznámek Jiřího Peška k úvodové stati *Umění a architektura období 1500–1800*, kterou jsem napsal společně s Martinem Krummholzem pro knihu *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, však odpověď vyžadují. Ostatně recenzent se jí ve svém textu opakovaně dožaduje.

Předně se připojuji k hlasu editorů knihy, že smyslem úvodových kapitol nebylo podat vyčerpávající přehled o uměleckém dění na daném území ve zvolené epoše, nýbrž postihnout příznačná témata a nabídnout určitou reflexi výkladových modelů obsažených v předchozích syntézách, respektive ukázat na jejich problémy a limity. Tak jako autoři do své práce promítají osobní zkušenosti a zaměření, i jejich čtenáři (a recenzenti na prvním místě) disponují různou mírou předporozumění a mají rozdílná očekávání. Jejich myšlenkové obzory se někdy protínají, ba dokonce se doplňují, mohou se také míjet. I poslední možnost je legitimní, přesto názorová rozdílnost či nesouhlas by neměly svádet k zaujatým či nepravdivým tvrzením. K těm nejkřiklavějším pokládám za důležité se ohradit.

1) Podle Jiřího Peška oba autoři (Štěpán Vácha a Martin Krummholz) „si začali vyřizovat účty se starší historiografií oboru. Tvrdí např. že až do druhé poloviny 20. století »Češi retušovali úlohu a význam domácího německého etnika a relativizovali zásadní souvislosti s děním v okolních zemích« (s. 343), respektive že »místní umělecká produkce se redukovala na »národní školu«, ke které byli jednotliví protagonisté (ne)přirazováni, a to prioritně podle etnického klíče. Taková selekce kupříkladu vedla

k vytěsnění kosmopolitního rudolfínského umění nejen z českého, ale i německého kánonu dějin umění« (tamtéž). Pak by ovšem měli čtenáře poučit, s kým že z Čechů to konkrétně polemizují! Pouhý citační odkaz na Matthewa Rampleyho nebo na Váchovy články v publikaci tohoto typu nestačí. Není tu ex post veden boj s nacionálními komunisty, jejichž texty »rovnaly« dějiny českého umění kdysi před narozením obou autorů? Četba Váchova a Krummholzova textu totiž budi pocit, že se tu vytváří imaginární nepřítel, jehož potírání autorům umožňuje překlenout neznalost základní moderní literatury. V jejich textu totiž kupříkladu nepřichází vyrovnání takřka s ničím z monumentálního celoživotního díla Elišky Fučíkové nebo Beket Bukovinské, věnovaného právě mezinárodnímu okruhu umění poslední čtvrtiny 16. a první čtvrtiny až třetiny 17. století.“

Recenzent nebere v potaz aktuální reflexi historiografie našeho oboru, ve které je poukazováno na výkladové předsudky a limity dřívější interpretace a metodologie. Ani ve druhé polovině 20. století nestály dějiny umění jako součást společenských věd mimo soudobý politický vývoj, a jsou to zejména synteticky koncipované práce, ve kterých se ať přímo či nepřímo odráží aktuálně platný světový názor, případně (jak dovozuje Jiří Pešek) i marxistická ideologie. Odkaz na studii Matthewa Rampleyho, v tomto ohledu zásadní, byl na místě, problematiku systematicky sleduje rovněž Milena Bartlová; pro základní informaci nechť poslouží recenzentovi její kniha *Naše, národní umění* z roku 2004. Z vlastních publikací k tomuto tématu mohu odkázat na recenzi nedávno vyšlé monografie Jaromíra Neumanna o Petru Brandlovi.

Rudolfínský výzkum, na jehož etablování nese velkou zásluhu akademický Ústav dějin umění, není v našem

textu opomenut (viz podkapitola Rudolfská Praha jako centrum umění střední Evropy na s. 350–352), to však nemění nic na skutečnosti, že rudolfské umění (ze své kosmopolitní podstaty) vzdoruje diskurzu národně koncipovaných dějin umění jednotlivých středoevropských států. Doporučuji recenzentovi přečíst si moji studii v *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, na kterou v knize odkazují. Zde je moje argumentace podrobněji rozvedena s odkazy na příslušné pasáže v níže uvedených syntetických přehledech dějin umění v Německu vydaných v posledních letech: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 4. Spätgotik und Renaissance*, ed. Katharina Krause (München – Berlin – London – New York: Prestel 2006), s. 422–423; Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst 2. Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750* (München: Verlag C. H. Beck, 1998), s. 390–391; Robert Suckale, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute* (Köln a. R.: DuMont, 1998), s. 300–305. Z výše uvedených textů vychází, že i přes rozsáhlé publikační a výstavní počiny, za kterými stojí nejenom naši domácí odborníci, ale i zahraniční kapacity (Thomas DaCosta Kaufmann), je rudolfské umění nahlíženo jako lokální derivát kosmopolitního dvorského umění pozdní renesance, Praha jako jedno z mnoha center zaalpského manýrismu a sami malíři jsou řazeni do výčtu virtuózních umělců, kteří se pohybovali na knížecích dvorech po celém Německu.

2) „*Nejde ale jen o umění rudolfského centra. Když autoři tvrdí: „Do dějin českého umění se nedostala ani tvorba vakantních umělců z oblasti severoitalských jezer, kteří ve střední Evropě působili po celé sledované období“ (s. 343), dokazují tím jen, že neznají celoživotní dílo Jarmily Krčálové, práce Pavla Preisse nebo z historiků Josefa Janáčka.*“

Úvodní studie si vzhledem k omezenému rozsahu neklade za cíl soupisovým způsobem upozorňovat čtenáře na jednotlivé speciální publikace ke všem uměleckým fenoménům raného novověku v českých zemích. Jejím primárním cílem bylo upozornit na absenci opomíjených témat v základní výkladové linii dosavadních přehledů. Tak zůstává pravdou, že vakantní umělci v souhrnných přehledech, jakými jsou normotvorné *Dějiny českého výtvarného umění*, dosud pojednání nebyli.

3) „*V tomto kontextu je třeba připomenout, že autoři zapomněli na významnou roli rudolfského centra pro utváření evropské aktové tvorby – a je s podivem, že v knize není otištěno ani jedno dílo Bartoloměje Sprangera.*“

Rudolfským figuralistům je v knize věnována tematická kapitola (č. 122), v níž je Bartholomäus Spranger ilustrován jedním obrazem. Hned v následující kapitole je reprodukována rytina Aegidia Sadelerova podle Sprangerova obrazu *Triumf moudrosti nad nevědomostí*.

4) „*Mimochodem, z čeho autoři soudí, že Praha ztratila po odchodu Matyášova dvora do Vídně statut rezidenčního města a začala se proměňovat v provinční centrum? Statut rezidence přece nebyl vázán na fyzický pobyt monarchy. Praha své postavení ztratila až v rámci tereziánských reforem.*“

Recenzent zřejmě naráží na tuto větu (s. 354–355): „*Nahlíženo v delší časové perspektivě* [zde zdůrazněno autorem tohoto textu], v porovnání s jinými evropskými metropolemi Praha přesto nabývala charakter provinčního nerezidenčního města, jež bylo v klíčových oblastech politického i společenského života úzce provázáno s Vídní.“

Z hlediska uměleckého dění ve střední Evropě je nezpochybnitelný fakt, že stavební činnost a umělecký mecenáš Habsburků se od konce 17. století soustředily jednoznačně do Vídně jako stálého panovnického sídla. Stačí poukázat na projekt rezidence v Schönnbrunu, přestavbu a rozšiřování Hofburgu, také na postupný svoz, případně rozprodej hradní obrazárny, absenci dvorské umělecké družiny v Praze a umělecké akademie v českých zemích. Ostatně použitá formulace snad není v rozporu s recenzentovým tvrzením v příspěvku pro konferenční sborník *Barokní Praha – Barokní Čechie. 1620–1640* (2004, s. 136–137): „Je nepochybné, že nejpozději od devadesátých let 17. století přešla Vídeň jednoznačně do špičkové kategorie evropských velkoměst, zatímco Praha zůstala „pouze“ jednou ze zemských metropolí v rámci vnitřně se intenzivně diferencující říše.“

5) „*Proč v této reprezentativní, pro zahraničí určené syntéze, chybí jakákoliv zmínka o Václavu Hollarovi?(...) Tady by už byl – předpokládám, že nejen český – čtenář vděčen za vysvětlení.*“

Ano, Václav Hollar byl domácího původu, v Praze si osvojil základy kreslířské techniky a krátce zde pobyl ještě roku 1636. Skutečnost, že se k svému češství hlásil po celý život, jeho práci ovšem zásadním způsobem nepoznamenala a naopak jeho tvorba nezanechala na soudobé výtvarné tvorbě v Čechách žádný vliv. Tento závěr se opírá o aktuální stav poznání, který je prezentován v knize Petry Zelenkové *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české* (2009).

Štěpán Vácha, Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty. Pražští malíři v letech 1635–1680.* *Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, Matěj Zimprecht*

(Academia, Praha 2017)

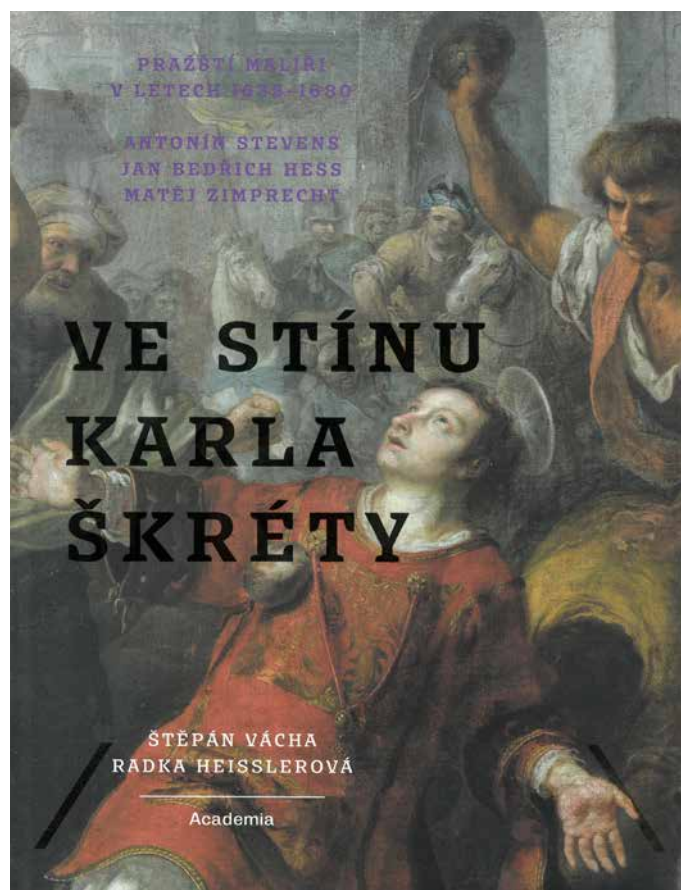
Tomáš Valeš

Již delší dobu probíhá mezi historiky umění, kteří se věnují (nejen) ranému novověku, diskuse o roli a podobě monografického zpracování díla určitého autora či

autorů. A třebaže se tento žánr může na první pohled jevit poněkud „zastaralý“, zdá se mi být ve vztahu k určitým oblastem výzkumu stále nezbytným. V našem prostředí

tak paradoxně dosud chybí komplexní monografie doplněná o katalog raisonné Karla Škréty (1610–1674), zatímco v případě Petra Brandla (1668–1735) tuto roli plní posmrtně vydaný rukopis malířova monografisty Jaromíra Neumanna, který mimo jiné stojí i za stále nejucelenějším přehledem Škrétovy tvorby z roku 1974.¹ Za dalšími komplexními zpracováními předních středoevropských tvůrců spojených s prostorem Čech pak stojí především Neumannův vrstevník a žijící doyen barokního bádání Pavel Preiss, případně další autoři jako Michal Šroněk nebo Martin Zlatohlávek.²

Nedávno vydaná publikace *Pražští malíři v letech 1635–1680* [...] dnes již osvědčené autorské dvojice Štěpán Vácha a Radka Heisslerová³ se tak snaží vyplnit určité vakuum v poznání umělecké produkce Prahy a jejího okolí



v daném období. Představuje určitou odezvu na slova Pavla Preisse že „v Škrétově stínu se pohybují menší mistři, pittori minori, o nichž je známo [...] přímo zoufale málo“, přičemž „[...] oněch několik zjištěných obrazů a kreseb [...] ukazuje, že jde o umělce, kteří navzdory své volnější nebo těsnější závislosti na Škrétovi (markantně zvláště v kreslířském projevu) nepostrádají vlastní tváře, jež snad jednou budou doplněny výraznějšími rysy“.⁴ Autoři přitom nezůstali „jen“ u zpracování informací o životě a díle tří autorů – Antonína Stevense, Jana Bedřicha Hesse a Matěje Zimprechta –, kteří působili přibližně ve stejném období jako Karel Škréta, ale pokusili se nastínit nový půdorys možného výkladu umělecké produkce uvedeného období jako celku. Opřeli se přitom na jedné straně o důkladnou heuristiku spočívající v detailním terénním a archivním průzkumu, umožňujícím nejen vykreslení životních osudů zmíněných aktérů, ale především přiblížení mechanismů fungování uměleckých dílen a pražských cechů. Na straně

druhé pak daná fakta nejen pozitivisticky shromáždili, ale v úzkém propojení se soudobými metodologickými trendy, spojujícími kulturně historické bádání s tzv. *Künstlersozialgeschichte* (sociálními dějinami umělce), se je rovněž pokusili interpretovat a zasadit do širšího kontextu. Přitom nebyly vynechány ani stále poutavé otázky vztahující se k problematice dobové percepce konkrétních výtvarných děl (Pamela M. Jones), které mají své kořeny v dnes už klasické práci Michaela Baxandalla věnované italskému quattrocentu, v níž bylo naznačeno odlišné „čtení“ jak primárních písemných pramenů, tak dobové literární produkce.⁵

Logicky strukturovaná kniha je dělena do tří základních částí a její nápadité grafické řešení doplňuje bohatá obrazová příloha. První část přináší obecný výklad o situaci na poli výtvarné produkce v relativně neklidném období třicetileté války a po jejím skončení, uvádí monografické medailony tří zkoumaných malířských osobností, představuje principy provozování malířské živnosti v pražském prostředí včetně problematiky objednavatelů, recipientů jednotlivých děl, ale také vzájemných vztahů mezi konkrétními umělci. V neposlední řadě pak hledá odpovědi na otázky týkající se pozice samotné Prahy jako určitého uměleckého centra a Karla Škréty jako jedné z hlavních tvůrčích osobností. Tuto výkladovou část následně doplňuje katalog mapující dochovaná i nedochovaná díla Stevense, Hesse a Zimprechta a pečlivá edice písemných pramenů k životu a dílu těchto malířů, které tak vytvářejí nový pevný půdorys pro zkoumání malířské produkce 17. století nejen v prostředí Prahy. V tomto ohledu lze jen smeknout před mimořádně obsáhlým vizuálním a písemným materiálem, který se podařilo autorům zanalyzovat. Přesvědčivě vyznívá definitivní narušení představy o jisté umělecké rigiditě umělecké produkce v Čechách, stejně jako doložení bohatých aktivit na poli mecenátu v době, kdy se zdánlivě umění nemělo dařit. Bezpředmětná není ani „dekonstrukce“ kultu Karla Škréty, zatíženého mnohými dobově podmíněnými výklady, přičemž tento umělec zůstává (a autoři to vlastně nerozporují) hlavní uměleckou osobností raně barokních Čech. V otázce vyhodnocení role Jaromíra Neumanna pro bádání o Karlu Škrétovi a barokním umění u nás bych se osobně přimlouval za citlivější rozlišování mezi dnes již nepochybně překonanými syntetizujícími výklady a vlastním autorovým přínosem k poznání daného materiálu i citem pro jeho kvalitu – jakkoliv je tento termín sám o sobě problematický.⁶

Nicméně není asi nic překvapivého, že právě v objemu zohledněných informací se mohou skrývat také určité slabiny předloženého výkladu, v němž tak nezbyl z mého pohledu potřebný prostor pro větší zohlednění role vakantních umělců či jednotlivých výtvarných importů (např. Jan de Herdt, Tobias Pock – Litoměřice nebo Joachim von Sandrart – Chrudim), které by mohly ještě více pomoci určité rekonstrukci umělecké situace nejen v Čechách 17. století, ale i v samotné Praze. Stejně jako nebyla využita možnost zhodnocení uměleckých vztahů mezi Prahou a Moravou, které v daném období nepochybně existovaly ať už v prostředí církevních řádů nebo světské aristokracie.⁷ Do budoucna bude také nutné zvážit výzkum dalších lokálních center výtvarné produkce, která by rozšířila v publikaci naznačené paralely na ose Praha – Plzeň. Právě další poznání lokální výtvarné produkce, ale

i anonymních děl či prací v depozitářích různých institucí napříč Evropou nebo na uměleckém trhu jistě v budoucnu umožní přesnější definování předestřených tezí.⁸ To ostatně dokládají objevené kresby představující dosud jediná dochovaná díla pražského malíře Nikodéma Čížka (Stefanykova národní vědecká knihovna ve Lvově) nebo list z památníku s kresbou Jana Bedřicha Hesse z roku 1669, který se objevil v aukci vídeňského Dorothea.⁹

Výše naznačené poznámky však rozhodně nelze chápat jako kritiku práce autorské dvojice, protože pro vyplnění

všech naznačených zbývajících bílých míst by byl potřeba nepochybně širší autorský kolektiv, který by detailní výzkum realizovaný pro prostor Prahy rozprostřel do ještě větší geografické šíře. Kniha Štěpána Váchy a Radky Heisslerové tak zcela bezpochyby představuje objevnou práci, která zaujme nejen pečlivostí, ale také čtivostí a zpřístupněním celé řady nových poznatků, díky nimž se určitě stane jedním ze základních titulů věnovaných malířství nejen v barokních Čechách, ale také ve střední Evropě.

¹ Škrétovéské bádání posunula kupředu výstava s obsáhlým katalogem, konaná mezi lety 2010 a 2011, která ovšem neplnila roli autorovy monografie. Viz Vít Vlnas – Lenka Stolárová (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo* (kat. výst.), Praha 2010. Nejucelenějším přehledem, ovšem překonaným, zůstává Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674* (kat. výst.), Praha 1974. K Brandlovi srov. týž, *Petr Brandl 1668–1735* [Andrea Steckerová ed.], Praha 2016 a viz rovněž recenzi téhož titulu od Štěpána Váchy v *Umění* 66, 2018, s. 323–326.

² Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999; týž, *Václav Vavřínek Reiner*, 2 sv., Praha 2013; Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch (1647–1712). Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006; Martin Zlatohlávek, *Anton Kern 1709–1747*, Praha 2009. V uplynulých desetiletích vznikla samozřejmě také řada monografií tvůrců spíše lokálních a část autorů byla zpracována rovněž formou kvalifikačních, např. diplomových prací.

³ Od stejné autorské dvojice dále např. Pražský malíř Matěj Zimprecht (1624–1680). Životopis umělce v limitech historické paměti, *Umění* 60, 2012, s. 255–280; Nově nalezené dílo Karla Škréty Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem a obrazová výzdoba kostela hybernů na Novém Městě pražském, *Umění* 62, 2014, s. 118–140; Radka Tibitanzlová – Štěpán Vácha, Jan Hendrych a Jan Jeroným z Lewenfelsu – společenská a kulturní elita na Havlíčkovobrodsku v druhé polovině 17. století, in: Aleš Veselý (ed.), *Baroko na Havlíčkovobrodsku*, Havlíčkův Brod 2014, s. 23–52; Radka Heisslerová – Štěpán Vácha, *Wohnungen, Häuser und Werkstätten der Prager Künstler im 16.–18. Jahrhundert*, in: Andreas Tacke – Thomas Schauerte – Danica Brenner (eds.), *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, Petersberg 2018, s. 284–293.

⁴ Pavel Preiss, O malířství českého baroka, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 176–200.

⁵ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (2. vyd.), Oxford 1988.

⁶ K osobnosti Jaromíra Neumanna zatím asi nejlépe – Jan Ivanega, Barokní umění v životě a díle Jaromíra Neumanna, in: Neumann [Steckerová ed.] (pozn. 1), s. 9–28.

⁷ Srov. např. Tomáš Valeš, Moravské stopy Petra Brandla. Poznámky k malířským vazbám mezi Čechami a Moravou, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl 1668–1735. Studie*, Praha 2018, s. 89.

⁸ Umožní také snad definitivní připsání výtvarné pozoruhodného *Klanění pastýřů* v Alte Pinakothek v Mnichově. Viz Vácha – Heisslerová 2017 (pozn. 3), s. 155 obr.

⁹ Kresby Nikodéma Čížka byly prezentovány v rámci příspěvku autora této recenze a Zuzany Macurové – Poznámky ke sběratelské činnosti Karla Kühnla proneseném na His Artibus. Perspektivy vizuální kultury v raném novověku organizovaném Seminářem dějin umění FF MU v Brně 24.–25. 5. 2018 (příspěvek v tisku). Kresba Jana Bedřicha Hesse byla nabízena v Dorotheum Wien – Aukce Meisterzeichnungen und Druckgraphik bis 1900, Aquarelle, Miniaturen, 10. 4. 2019, č. 93, pero/papír, 90 × 130 mm.

Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice. O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*

(Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2018)

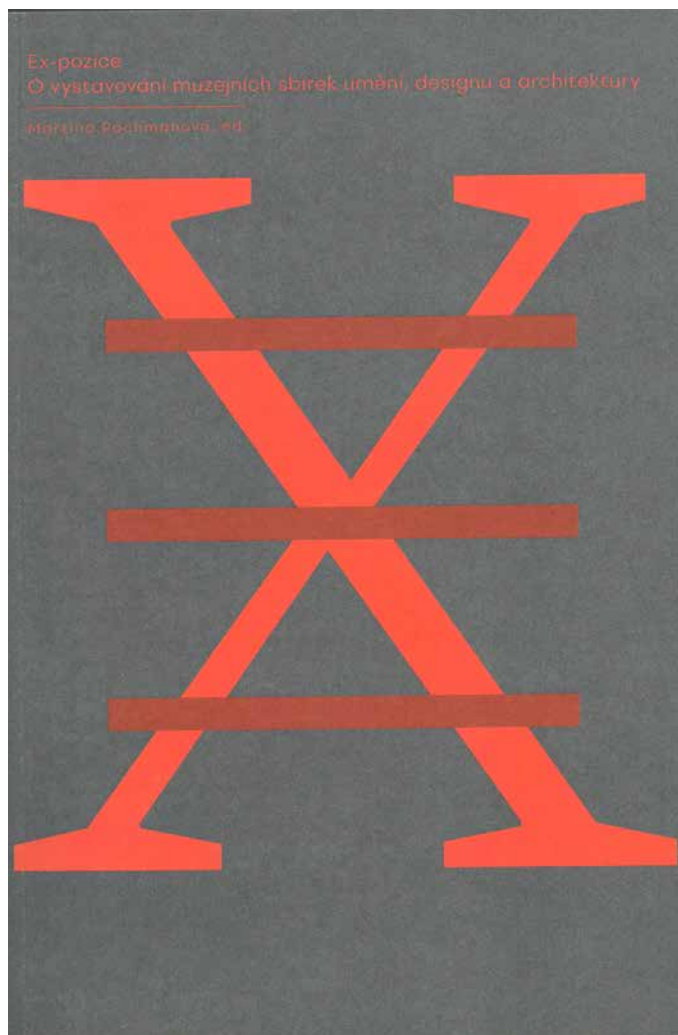
Hynek Látal

Sborník textů s úvahami nad současnými možnostmi koncipování stálých expozic v muzeích umění je výstupem týmového projektu posluchačů navazujícího magisterského programu Katedry teorie a dějin umění VŠUP v Praze. Vedle studentských textů a editorského úvodu obsahuje překlady novějších textů z anglického a německého jazyka. Statě jsou doplněny rozkládací mapou v zadní záložce, která obsahuje „tipy na výlety“ s krátkými, částečně hodnotícími odstavci o skromnějších muzejních institucích různého druhu v regionech ČR. Vidina hmatatelného, publikovaného výsledku práce v semináři podněcuje a inspiruje studenty k intelektuálnímu výkonu nepochybně více než vyhlídka v šuplíku založené seminární práce, určené pouze zrakům pedagoga. Dvanáct studentských textů zpracovává témata zahrnující téměř celou šíři problémů, na něž kurátoři při

utváření stálých expozic narážejí. Vzhledem k těžišti učiliště v současné architektuře a užitém umění v nejširším slova smyslu je tak pochopitelné, že schází kapitola věnovaná expozicím starého umění, které jsou z hlediska diváků a představitelů muzeí vnímány jako nejproblematictější. Také v ČR hledají muzea umění stále naléhavější řešení, jak přilákat diváky i na „staré mistry“, a diskutují je nejen v editorce připomenutých novějších publikacích, ale také na rozmanitých setkáních.¹

Název sborníku „ex-pozice“ má nejspíše sugerovat představu, v níž jsou vybrané expozice analyzovány a posuzovány z pozic různě specializovaných přispěvatelů. V tomto smyslu je kniha jako celek rozdělena do čtyř oddílů, z nichž tři se zabývají obecnějšími (současnost / kánon – ideologie / diváci), zbývajcí pak velmi konkrétními otázkami (užité umění). Do každého oddílu je navíc

vložen vždy jeden překlad zahraničního textu, který v něm díky nadhledu většinou působí jako korektiv studentských idealistických představ o tom, jak muzea umění (nejen u nás) v realitě všedního dne fungují. Bohužel z tiráže ani editorčina úvodního textu není zřejmý klíč, dle něhož byly tyto velmi podnětné texty k překladu a zařazení do knihy vybírány – jako nejpravděpodobnější se jeví předpoklad, že byly součástí výuky. Rozmanitost témat studentských textů mě při čtení inspirovala k řadě obecnějších reakcí a úvah nad možnostmi i limity koncipování stálých expozic



v tuzemském prostředí. Budu tedy na konkrétní statě reagovat spíše výběrově.

Dieter Bogner, rakouský historik umění a muzejní manažer ve svém semináři o koncepci výstav na vídeňské univerzitě jednou prohlásil, že dobrá výstava musí být „spannend“ (v poněkud plochém českém překladu „napínává“). Právě pro koncepci stálých expozic považuji tuto výzvu za naprosto klíčovou, protože to, čeho se vedení muzeí tváří v tvář diváckým očekáváním obávají, je nuda. Proto se až jakousi manýrou stalo umísťování tzv. intervencí do stálých expozic (většinou) starého umění, které se tím mají v očích diváků, přehlcených vizuálními dojmy, stát atraktivnějšími. Napětí se však často nedostavuje, spíše odcizení či trapnost.² Napětí vzniká pouze tehdy, pokud je výstavě propůjčena určitá dramaturgie, takže se tím blíží uměleckému dílu. Intervence tedy nemají stálé expozice pouze zvenčí „oživovat“ (text Kláry Hudákové a Kristýny Péčové), ale musejí mít hlubší,

v uměleckohistorickém i dalších kontextech zakotvený smysl. Velkým nebezpečím se přitom stávají tzv. krátká spojení, tj. podbízá a příliš zjevná až banální sousedství děl různých epoch a stylů. Souvisí s tím i v oboru opatrně obcházený pojem kvality, o níž ovšem musí kurátor v určité chvíli chtít nechtít „subjektivně“ rozhodnout. Intervenující dílo svou řemeslnou ani ideovou kvalitou totiž často neobstojí v sousedství starého umění, anebo nebývá správně zvolen motiv, materiál, rozměr, způsob umístění, osvětlení atd. Všechny tyto aspekty totiž rovněž spoluvytvářejí kýžené napětí. Obávám se, že to, co je zcela spolehlivě nevytváří, je zjevná a výhradní politická náplň expozice či výstavy. V proměnlivých stálých expozicích lze vhodným výběrem a umístěním některých děl místy naznačit (aktuální) politický obsah, ale máloco stárne rychleji a vyznívá banálněji než plakátová politická vyjádření či (umělecké) pokusy o komentáře společenských jevů, pokud skutečně neohrožují životy a zdraví jedinců, jak je tomu v neblahobytných částech světa. Kurátor by měl být schopen právě onoho odstupu, distancované pozice, kterou naznačuje název knihy, aby se mohl alespoň přiblížit pohledu diváka a jeho prožívání expozice jako celku. Vtipně a výstižně to v textu Karla-Siegberta Rehberga vyjadřuje zmínka o manželkách kurátorů, které je svým laickým, nekomplikovaným přístupem nakonec vyvedou ze slepé uličky, do níž se někdy odborníci při koncipování výstav dostávají. Částečně na to ve svém textu naráží i Michal Vaniček, když cituje rozdělení výstav na „teplé“ a „studené“ podle Knuda W. Jensena. Blíží se tak k výše otevřené otázce dramaturgie výstavy jako celku, který divák prožívá díky „napětí“ (Spannung), tvořenému mnoha různorodými aspekty, jež se navzájem kombinují a kříží (o „imerzivním prostředí“ v tomto smyslu píše Helen Charman). Dynamiku, která při vnímání expozice vyvolává napětí a zároveň přispívá ke koncentraci na jednotlivá umělecká díla v jejich jedinečnosti (opět Charman s odkazem na V. Šklovského a jeho apel k defamiliarizaci), mohou vytvářet například kontrasty. Vtip proti patosu, zahuštěnost proti solitéru, rozptýlené světlo proti bodovému a v neposlední řadě i „nové“ proti „starému“. Pokud mají být stálé expozice návštěvnický přitažlivé, měly by asi být koncipovány jako jakési environmenty či gesamtkunstwerky, v nichž je divák veden v určitém rytmu kurátorem a architektem, a přitom překvapován, podněcován i baven (v tomto smyslu vyznívá i závěr textu Kateřiny Cibulkové).

Ačkoliv v knize schází specializovaná kapitola o expozicích starého umění, podněty pro jeho vystavování se vlastně oklikou nacházejí v textech o prezentaci designu. Souhrnně z nich totiž mimo jiné vyplývá, že vystavování designu je nevděčnou disciplínou také kvůli obtížím, souvisejícím s nemožností zprostředkovat divákům jedinečnost hotového výrobku a složitou cestu, která k němu vedla. Stejně vzdálená jako produkty designu jsou dnešním divákům také díla středověkého umění, protože rovněž pocházejí z jiného, nesrozumitelného světa. S „potížemi“, která muzea umění s divákem mají, souvisejí i věčné boje o popisky, doprovodné texty a další formy informování a poučování. Přesvědčení, že příliš mnoho odborného textu do expozic a výstav nepatří, potvrzuje i text Danielle Rice, která zároveň osvěžujícím způsobem předkládá kritiku amerických muzeí a analyzuje jejich fungování i proměny

během druhé poloviny 20. století. Její postřehy lze aplikovat i na naše méně sebekritické prostředí, v němž se absolventi budou pohybovat jako kurátoři pravděpodobně nejvíce. Praxe pak bude zřejmě korigovat některé jejich postoje ke koncipování expozic, třeba i z toho prozaického důvodu, že u nás vlastně neexistuje budova primárně postavená pro muzeum umění, jaká by odpovídala současným nárokům na vystavování i uložení uměleckých děl. Vedle extrémního rozkročení příkladů z velkých světových muzeí a některých

našich centrálních institucí na jedné straně a lokálních rarit v příložené mapě na straně druhé mohlo být ve studentských textech věnováno více soustředěné pozornosti také středně velkým krajským galeriím v regionech, čímž by statě možná získaly méně „akademický“ ráz. Díky práci editorky však kniha jako celek i z hlediska grafické úpravy vyznívá velmi pozitivně a lze si jen přát, že v budoucnu by mohl ve studentském semináři vzniknout podobně koncipovaný soubor překladů podnětných zahraničních textů.

¹ Připomenout lze například kolokvium *Vitrína a sok(e)*, jehož účastníci se v Moravské galerii v Brně a ve Slovenské národní galerii v Bratislavě ve dnech 20. a 21. října 2014 zamýšleli nad architekturou výstav a stálých expozic, a to z nejrůznějších hledisek. K tomu: Hynek Látal, *Vitrína a sok(e)* I. Kolokvium o architektuře výstav v Brně a Bratislavě, *Bulletin UHS* 2014, 2, s. 34–35. – Recenzovaná publikace přirozeně nemohla zachytit mezinárodní workshop *Starší mistři v novém. Aktuální tendence v instalaci sbírek evropského a asijského starého umění*, který se konal ve dnech 19. a 20. září 2018 v Národní galerii v Praze, přičemž spoluorganizátorem tu opět byla Slovenská národní galéria Bratislava. K tomu subjektivně, ale výstižně např.: Martin Vaněk, *Art Historian Horror Story* (inspirováno skutečnými událostmi), *Artalk* 2018, 11. 10., <https://artalk.cz/2018/10/11/art-historianhorror-story-inspirovano-skutecnymi-udalostmi>, vyhledáno 30. 4. 2019.

² Z poslední doby jsou příkladem opakovaně nepovedených kombinací starého a moderního/poválečného umění stálá expozice i krátkodobé výstavy Dom Museum ve Vídni, původně Dom- und Diözesanmuseum, které bylo v nové podobě otevřeno v říjnu roku 2017. <http://www.dommuseum.at/de/dommuseumwien/geschichte/>, vyhledáno 30. 4. 2019.

KONFERENCE, KOLOKVIA, ODBORNÁ SETKÁNÍ

Zrození lidu v české kultuře 19. století. Poznámka k plzeňskému mezioborovému sympoziu v jeho 39. ročníku

Plzeň, 28. 2. – 2. 3. 2019

Základní linie letošního sympozia naznačilo úvodní slovo a první z referátů vlastního jednání. Iniciativu ve volbě tématu letos měli uměnovědci, a ve shodě s tím předestřelo úvodní slovo Tomáše Wintera a Pavly Machalíkové hlavně situaci i pozice uměnovědných bádání na dané téma. Aktuální pozice etnologie v kontrastu se staršími i původními postupy profesionálně i amatérsky pěstovaného lidopisu či národopisu pak zdůraznil první z referátů jednání (**Jiří Woitsch**: *Mezi ruchadlem a českou chalupou. Neobjevení „lidové“ invence v 19. století a jeho důsledky pro výzkum tzv. lidové kultury*). Zastoupení etnologie na letošním sympoziu bylo nebyvale i pochopitelně silné a obecně vzato pro mezioborovou komunikaci i přínosné.

Volba letošního tématu plzeňského výročního sympozia se s jeho průběhem potvrdila jako strategická; předchozí ročníky sympozia se tématu jako takového dotkly jen příležitostně. Nadto a zejména souvisí letošní ústřední téma s možnostmi pojmání zdroje a původu národní kultury v 19. století. Uměnovědci je v Plzni na některých předchozích sympoziích tematizovali jinak, hlavně s historiky, totiž ve vztahu k historickému vědomí a povědomí, k historismu vůbec a k jeho ideologizacím. Pro uměnovědy je ovšem kromě kritického přístupu k jejich předmětu bádání zásadní i potenciál, který pro vlastní kulturní tvořivost sebou nesou i kolektivní fikce ba mystifikace. (Což už kdysi v Plzni



Z vernisáže výstavy Jan Koula – *vlastimil a novorenesančník. Užité umění z tvorby architekta 19. století*. Kurátoři Jan Mergl a Lenka Merglová Pánková, Západočeské muzeum v Plzni, 2. 3. – 8. 9. 2019. Foto © Václav Marian, Západočeské muzeum, 2019

zdůraznila Jaroslava Pešková na příkladu intenzivní a mnohostranné tvůrčí inspirace Rukopisy.)

U „lidu“ sice díky jistým reziduím pořád straší zátěž ideologizace, využití i zneužití během pozdějších transformací, při nichž byl „lid“ silně ztotožňován nejprve s národem a později zase s pracujícím lidem. Letošní jednání plzeňského sympozia však většinou kulturně-politické ideologizace přímo netematizovalo. Raději se soustředilo k jiným referenčním rámcům platným pro české 19. století. Strhivý rámec přístupů k tématu, respektive k uchopení jeho někdejšího česko-národního osvojování, poskytla připomínka dobové analogie u německých populací v zemi. A ještě obecněji zmínka o východiscích i paralelách národně českého zájmu o lid a jeho kulturu v německy mluvících zemích i jinde v Evropě.



Pohled do expozice výstavy Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960, Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, 1. 3. – 12. 5. 2019. Foto © Karel Kocourek, 2019

Letošní téma lidu či venkova umožnilo blíže sledovat propojování „nízkých“ sfér kultury s „vysokými“, k němuž, počínaje 19. stoletím, zvláště intenzivně docházelo. Řada příspěvků sympozia poukázala na vzájemné osvojování – na zlidovění původně „umělých“ kreací. A samo sebou i v obráceném gardu poukázala na využití prvků z tradiční kultury venkova v literární, hudební i výtvarné tvorbě či v architektuře.

Pořadatelům sympozia se podařilo seskupit obecnější pojednání i případové studie týkající se lidu, venkova i kultury do několika tematických okruhů. Je mimo možnosti této recenze charakterizovat blíže tyto okruhy, natož pak jednotlivé příspěvky. Přehled (předběžného) programu podává stránka <http://www.plzensympozium.cz>; výsledný sborník příspěvků ze sympozia bude prezentován v únoru roku 2020 při následujícím sympoziu.

Pokusím se nyní raději zmínit hlavní výsledky, v nichž se mnohovrstevné téma projednávalo. Několik příspěvků sympozia se týkalo národní totožnosti či sebeidentifikace, některé jiné zase pojednávaly tendence krajů, regionalismus, v němž se poněkud stíralo jinak dobově palčivé dilema vztahu venkova a města. Okrajově byl zmíněn i původní ambivalentní vztah městských elit vůči venkovu. A účelně byl rovněž zařazen příspěvek k počátkům populární kultury v médiích, týkající se dění v Praze-Karlíně z prostředí širší městské populace. (Jinak je ovšem nutno souhlasit s tím, že pořadatelé sympozia nerozšířili jeho záběr právě o téma širší městské populace, protože to by sotva dovolilo projednat meritorní téma.)

Sympozium také připomnělo typicky rozdílné důrazy na venkov a kulturní tradici shledávané během 19. století mezi Čechami, Moravou a Slovenskem. (Mimochodem, mnohočetné vzájemné vazby zároveň užitečně připomněla tradiční účast badatelek ze Slovenska.)

Jako celek letošní sympozium naznačilo, že pro 19. století je nutné zacházet s různými sférami „lidové kultury“ diferencovaně – od jejích podnětů pro dobově autentickou tvořivost až po její (falešnou) ideologizaci pěstovanou už od éry národního obrození.

Diskuze nad jednotlivými příspěvky, tematickými okruhy a meritorní problematikou vyvrcholily v závěrečném zasedání sympozia, poznamenaném bohužel typicky slabší (sobotní) účastí. Během diskuzí k letošnímu tématu se ukázalo, že společenskovědní obory sice pracují s tradičními, a to i druhotně převzatými označeními různě, ale zároveň se zřetelně prosazuje vzájemná flexe, také právě díky mezioborové komunikaci.

Plzeňská sympozia historicky patří k českým platformám společenskovědní i širší odborné debaty o 19. století. Kdysi šlo o jednu z „disidentských“ platform, na nichž se prosadila idea mezioborovosti, která je dnes u mnohých účastníků sympozia díky jejich dvou- ba „více-domosti“ ohledně badatelské příslušnosti k tomu kterému oboru takřka samozřejmostí.

Netuším, co letošní sympozium vlastně přineslo například pro etnologii, v níž se často pracuje s označením „kultura venkovského lidu“. Ale vcelku se mi zdá, že ani označení „lidová kultura“, chápáné v jeho víceznačnosti, tedy kriticky, se pro uměnovědy do budoucna nestane úplně nepřijatelným pojmem. Připomínky toho, že kdysi nebylo zcela snadné uznat „lidovou kulturu“ za platnou součást zdejšího kulturního spektra, nás lépe orientují v poměrech předminulého století, stejně jako na druhé straně zmínky o komercializaci folklóru, pramenící už z praxe pozdního 19. století.

Nakonec tu nemohu pominout dvě pozoruhodné výstavy provázející – jak už je zvykem – plzeňské sympozium. Západočeské muzeum nyní představilo vůbec poprvé obšírněji tvorbu architekta Jana Kouly coby předního badatele o historickém i lidovém ornamentu a návrháře užitého umění. Výstavu pod názvem *Jan Koula – vlastimil a novorenesančník. Užité umění z tvorby architekta 19. století* připravili **Jan Mergl** a **Lenka Merglová Pánková** ke stému výročí od úmrtí této význačné umělecké osobnosti (Západočeské muzeum v Plzni, 2. 3. – 8. 9. 2019). V Západočeské galerii v Plzni se uskutečnila rozsáhlá výstava *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích*

1800–1960, provázená stejnojmennou, mimořádně objemnou publikací (Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, 1. 3. – 12. 5. 2019). **Tomáš Winter** a **Pavla Machalíková** zde prezentovali výsledky víceletého projektu řešeného s podporou Grantové agentury ČR. Ve spolupráci s **Vladimírem Czumalem** a **Milanem Pechem** předvedli dnes nepostradatelný týmový styl bádání a jeho plody veřejnosti na téma tkvící svými kořeny v předminulém

století a sahající různými aspekty hluboko do 20. století, s dalšími implikacemi v současnosti a její kulturní scéně. Tento počín by sám o sobě jistě zasluhoval důkladnou recenzi. Těch je v nynějším odborném prostředí, zavaleném jinou publicitou, pohřchu málo. A bohužel se vymyká i této mé poznámce k letošnímu plzeňskému sympoziu a jej provázejícím aktivitám.

Roman Prahla

The Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918

Praha, 3.–5. 4. 2019

Akademické konferenční centrum v Praze hostilo ve dnech 3.–5. dubna 2019 mezinárodní konferenci organizovanou Ústavem dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i., ve spolupráci s Katedrou estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Jejich partnery bylo Rakouské kulturní fórum a Národní galerie v Praze. Setkání sestávající ze dvou paralelních sekcí (vedle AKC se konference konala v Zasedací místnosti ÚDU) se zúčastnilo dohromady 34 přednášejících, a to z České republiky (Tomáš Murár, Tereza Johanidesová, Petra Hečková, Marta Filipová, Waldemar Deluga), Slovenska (Tomáš Kowalski), Polska (Wojciech Bałus, Magdalena Kunińska, Dorota Kownacka), Rakouska (Artur Rosenauer, Alexander Klee, Friedrich Polleroß, Eleonora Gaudieri, Yuka Kadoi, Barbara Czwik), Německa (Regine Prange), Švédska (Peter Gillgren), Chorvatska (Dubravka Botica), Slovinska, (Katja Mahnič, Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Rebeka Vidrih, Gašper Cerkovnik), Rumunska (Greta-Monica Miron, Vlad Țoca), Turecka (Zehra Tonbul, Verda Bingöl), Ruska (Stepan Vaneyan), Ukrajiny (Mariana Levytska, Stefaniia Demchuk) a ze Spojených států amerických (Benjamin Binstock, Michael Young, Ty Vanover, Suzanne Marchand).

Konference byla zahájena ředitelem ÚDU AV ČR **Tomášem Winterem** a krátkými proslovy hlavních organizátorů z nově vzniklého Oddělení historiografie a teorie umění **Tomáše Hlobila** a **Tomáše Murára**. Setkání se aktivně zúčastnili jak významní světoví badatelé, tak i nastupující generace mladých teoretiků a historiků umění, která naznačila, že více než stodvacetiletý intelektuální proud hledající, popisující a následně řešící základní uměnovědné problémy s původem ve Vídni má i v současné době své nezpochybnitelné opodstatnění a budoucnost.

Hlavním tématem třídního setkání, přítomným již v samotném názvu konference, byla metoda Vídeňské školy dějin umění a její vliv na rozvoj uměleckohistorického oboru ve střední a částečně i ve východní Evropě v širokém časovém rozmezí. Zkoumána byla především přítomnost tohoto fenoménu v rámci korunních zemí tvořících rakousko-uherskou monarchii v prvních desetiletích 20. století a následně v prostoru národních škol dějin umění v nově vzniklých státech po roce 1918. Pojem „Víteňská škola dějin umění“ označující úzkou lokální uměleckohistorickou metodu se tak stal širokým myšlenkovým a formativním jevem, zahrnujícím rozsáhlé území dnešního Maďarska, Slovenska, Rumunska, Srbska, Slovinska, Chorvatska, Ukrajiny, Polska, Česka i Rakouska, jak zdůraznily

příspěvky zejména **Wojciecha Bałuse** z Jagellonské univerzity v Krakově, **Dubravky Botici** z univerzity v Záhřebu či **Grety-Monici Miron** z Babeş-Bolyai univerzity v Kluži a také **Mariany Levytske** z ukrajinské akademie věd ve Lvově, **Stefaniie Demchuk** z Národní univerzity v Kyjevě a **Waldemara Delugy** z Ostravské univerzity, kteří přemýšleli o vlivech Vídeňské školy v ukrajinských dějinách umění – téma Ukrajiny se ukázalo jako obzvláště důležité a aktuální, kdy bylo během posledního konferenčního dne živě diskutováno před zaplněným přednáškovým sálem. Pražské setkání se tak vůbec poprvé pokusilo tematizovat dosah Vídeňské školy v takto širokém mezinárodním kontextu, jelikož její metodologické postupy mají vliv jak v prostorové, tak i v časové dimenzi.

Zásadním přínosem konference bylo nalézání průmětů klasické vídeňské metodologie do osobitého přístupu jejích přímých následovníků, tedy sledování komunikace s původním centrem, návaznost na něj a samozřejmě i zákonité procesy odcizení, vzdalování a osamostatňování se. Jednotlivé příspěvky i základní premisa celé konference tak vycházely z představy, že hlavní město rakousko-uherské monarchie vytvořilo určitý středobod, od něhož se myšlenky Vídeňské školy a z ní vyplývající definice disciplíny dějin umění šířily nejprve po střední Evropě, aby našly své uplatnění či interpretaci a nabyly specifické podoby i v širším perimetru Skandinávie, Ukrajiny, Ruska nebo Turecka („překvapivý“ vliv Vídeňské školy na uměleckohistorické vzdělávání v Turecku představila například **Verda Bingöl** z technické univerzity v Istanbulu).

V přímé konfrontaci národních mutací a specifického přístupu k metodám Vídeňské školy bylo zásadní poznání, že i přes mnohdy velmi rozdílnou geopolitickou a historickou výchozí pozici jednotlivých zemí byly většinou určující v první řadě myšlenky Aloise Riegla, Maxe Dvořáka, Josefa Strzygowského, později Hanse Sedlmayra a dalších, jež dodnes vytvářejí hmatatelnou mezinárodní jednotu uprostřed nepřeborné myšlenkové i metodologické rozmanitosti. Rieglovu myšlenku jako základu vídeňské metody dějin umění se věnoval **Benjamin Binstock** z The Cooper Union v New Yorku, kterého zajímal Rieglov výzkum malířství Rembrandta van Rijna, Rieglovu studiu barokního umění se věnovala také **Eleonora Gaudieri** z Vídeňské univerzity, konkrétně jeho nepublikovaným přednáškám uloženým v uměleckohistorickém ústavu ve Vídni.

Potvrzením dlouho obecně přijímaného předpokladu bylo i to, že v rámci bádání o umění mohou být principy



Zleva Michael Young (University of Connecticut),
Tomáš Winter (Ústav dějin umění AV ČR, ředitel)
a Artur Rosenauer (Universität Wien, plenární řečník konference)
© Zdeněk Matyáško, 2018 – Ústav dějin umění AV ČR

Vídeňské školy použity v nejširším tematickém spektru od čistě teoretických duchovnědných úvah – jak například demonstrovala **Rebeka Vidrih** z lublaňské univerzity na příkladu stylové systematiky **Izodora Cankara** či **Regine Prange** z uměleckohistorického institutu univerzity ve Frankfurtu nad Mohanem, jež se zabývala možnými myšlenkovými paralelami mezi metodou Vídeňské školy a estetikou Georga Lukásce (teoretickým otázkám metody Vídeňské školy se věnoval také **Alexander Klee** z Belvedere Museum ve Vídni, který sledoval polaritu formalismu a idealismu v meziválečných dějinách umění i v samotném výtvarném umění, a též **Dorota Kownacka** z polské akademie věd, jež zkoumala vídeňský estetismus projevující se v myšlení jak historiků umění tak i literárních autorů; také **Barbara Czwik** z Vídne otevřela možnost jiné interpretace metody zejména Otto Pächta a jeho současníků, její interpretace se ale setkala s ostrou kritikou Regine Prange) – přes praktická řešení na poli památkové péče, jak přemýšlel kupříkladu **Tomáš Kowalski** z odboru památkové péče Slovenské republiky, až k rehabilitaci lidové tvorby jako svébytného uměleckého proudu. To bylo patrné například v příspěvku **Marty Filipové** z Masarykovy univerzity v Brně, která tuto tematiku demonstrovala na práci Zdeňka Wirtha, Antonína Matějčka a Pavla Janáka, kteří položili základ pro moderní přijetí a zhodnocení lidového umění v české uměnovědě. Velmi blízkou tematikou se zabýval i **Ty Vanover** z University of California, Berkeley. Na příkladu maďarské továrny na porcelán ve městě Zsolnay rozebral problematiku národního maďarského stylu, jenž se projevoval ve zjednodušených formách užitého umění se základem v lidovém umění. V tomto duchu hovořila ve svém příspěvku i **Suzanne Marchand** z Louisiana State University, jež v rámci rozboru badatelského záběru Josefa Strzygowského mimo jiné prokázala, že to byl právě on, kdo se jako jeden z prvních historiků umění systematicky zabýval takzvaným triviálním uměním, lidovými dřevěnými kostely na Zakarpatské Rusi či balkánským uměním. Z téhož příspěvku také jasně vyplynulo, že metoda Vídeňské školy přesahuje horizont střední Evropy a že jejím prostřednictvím lze stejně dobře demonstrovat propojení západních a východních duchovních základů například v oblasti okultismu či buddhismu. Podobným propojením metody Vídeňské školy až s eschatologickými významy v myšlení Hanse Sedlmayra se zabýval **Stepan Vaneyan**

z Moskevské státní univerzity, Petra Hečková z plzeňské univerzity zároveň upozornila, že principy Vídeňské školy lze aplikovat stejně úspěšně například i na klasickou archeologii první poloviny 20. století.

Široká škála mutací a projevů, kterými mohla být Vídeňská škola přítomna v průběhu 20. století, se ukázala i v příspěvku **Tomáše Murára** z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Kromě jiných podstatných spojitostí z něj vyplynulo i to, jak mohly společensko-politické okolnosti zásadně formovat či deformovat obor dějin umění. Projevem takové deformace se stalo například rozštěpení české uměnovědné odborné společnosti po druhé světové válce na dva proudy. Oba sice primárně vycházely z principů Vídeňské školy, ovšem z politických důvodů je lze rozlišit na proud oficiálně podporovaný a neoficiální, perzekuovaný. Za paradox lze v tomto kontextu označit konstatování **Terezy Johanidesové** rovněž z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., že s překlady zásadních děl Maxe Dvořáka do českého jazyka se začalo až po roce 1989, a to navzdory tomu, že se v české uměnovědě takřka celého 20. století s jeho myšlenkami jakoby samozřejmě počítalo (překlady Dvořákových prací do češtiny se však objevovaly již od dvacátých let 20. století, jak bylo následně poukázáno v panelové diskuzi s **Tomášem Murárem**, **Petrou Hečkovou** a **Friedrichem Pollerošem** z Vídeňské univerzity, který ve svém příspěvku představil základní archivní dokumenty z uměleckohistorického ústavu Vídeňské univerzity vztahující se k českým historikům umění; obzvláště zajímavé byly dokumenty z pozůstalosti právě Maxe Dvořáka).

Z příspěvků některých dalších účastníků, například **Magdaleny Kuniňské** z Jagellonské univerzity v Krakově, byly patrné i určité negativní, dosud spíše méně debatované průvodní jevy spjaté s fenoménem Vídeňské školy. Poukázala například na to, že v minulosti často docházelo nejen k vědomému a zdravě kritickému přijímání jejich principů, ale existoval i sklon k určité nedefinovatelné náklonnosti, která zpětně působí spíše jako určitý historiografický fetiš, všemocná mantra vhodná pro jakoukoli argumentaci. Může se tak jednat o svého druhu mytologizaci určitých období, lidí a myšlenek ústící ve vytváření bezobsažných fixních idejí onálepkovaných značkou Vídeňské školy dějin umění. Obdobná problematika, ale z jiného stanoviska, byla otevřena i v plenární přednášce **Artura Rosenauera** z Vídeňské univerzity, „posledního žijícího zástupce Vídeňské školy“, která měla pro konferenci symbolický význam ve smyslu přítomnosti světově uznávaného koryfeje oboru – Rosenauerova přednáška byla jednou z původně dvou plánovaných plenárních přednášek, **Ján Bakoš** ze Slovenské akademie věd se z důvodu svého onemocnění musel bohužel omluvit.

Rosenauer se věnoval metodologické problematice významu a možnostem formulace „Vídeňské školy dějin umění“ (přednáška byla nazvána *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte – Transformationen, Erinnerungen, Begegnungen, Fragen*), kterou považoval především za historiografický nástroj konstruovaný v samotném milieu vídeňských historiků umění – za kodifikaci tohoto označení je považována kniha Julia von Schlossera *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* z roku 1934 a také text Meyera Schapira o „nové“ Vídeňské škole dějin umění z roku 1936, avšak poprvé se toto označení objevilo již v roce 1909 v textu Vincence Kramáře, českého žáka Aloise

Riegla a Franze Wickhoffa. Ve své podstatě ale podle Rosenauera „Vídeňská škola“ obsahovala širší topografický rámec přesahující samotnou Vídeň – jak i dokládaly konferenční příspěvky zabývající se „Vídeňskou školou“ v Polsku, Slovinsku, Čechách, Rumunsku či na Ukrajině a dalších evropských centrech vznikajících zejména po roce 1918 – a proto je podle Rosenaurera nutné problematiku tzv. Vídeňské školy znovu otevírat, a tím ji problematizovat a vyvracet ustálené a někdy i chybné interpretace: podle Rosenauera totiž vznikala zejména na základě osobních vztahů mezi profesory a žáky a on sám toho byl přímým důkazem, když vzpomínal na své učitele na Vídeňské univerzitě, Karla Maria Swobodu a Otto Pächta. Poukázal také na determinaci Prahy pro konání takové konference, která se podle něj musela konat v jednom z center pokračujících v tradici Vídeňské školy, a nikoli v samotné Vídni, která by mohla být obviňována, že se (opět) pokouší o centralizaci umělecko-historického bádání a tím by byla ztížena snaha o její metodologickou a historio-graphickou reformulaci z odborného hlediska.

Téma konference zabývající se vlivem Vídeňské školy dějin umění před rokem 1918 a po něm se tak v Praze osvědčilo jako vědecky důležité téma, jelikož myšlení vznikající na začátku 20. století v centru rakousko-uherské monarchie ovlivňovalo způsob uvažování o umění dlouhou dobu před první světovou válkou i po ní. Vedle vlivu působení známých představitelů, jimiž byli Franz Wickhoff, Alois Riegl či Max Dvořák, se během konference rýsovala i potřeba nového zhodnocení role Josefa Strzignowského a jeho žáků (jak poukázaly **Yuka Kadoi** z Vídeňské univerzity a **Zehra Tonbul** z Bogazici univerzity v Istanbulu, a to i s metodologickou možností chápat takový výzkum v rámci postkoloniálních studií), v dalších příspěvcích byla věnována pozornost jednotlivým osobnostem různých národností studujícím ve Vídni na začátku 20. století – **Gašper Cerkovnik** z univerzity v Lublani sledoval osobní i odbornou cestu Vojeslava Molého, slovinského historika umění udržujícího vztahy s Francem Stelem, jemuž se věnovali **Barbara Murovec** z Maribor univerzity a **Matej**

Klemenčič z lublaňské univerzity. **Peter Gillgren** z univerzity ve Stockholmu sledoval osudy Felixe Horba, pražského rodáka, který po emigraci působil právě ve Stockholmu, jinému v Praze narozenému historiku umění, Oskaru Pollakovi, věnoval svůj příspěvek **Michael Young** z univerzity v Connecticutu. Slovinskému žákovi Franze Wickhoffa a Aloise Riegla Josipu Mantuanimu věnovala přednášku **Katja Mahnič** z univerzity v Lublani, vlivu Vídeňské školy v Transylvánii na příkladu myšlení Corilana Petranu se věnoval **Vlad Ťoca** z univerzity umění a designu v Kluži. Na konferenci se tak přeci jen podařilo upozornit i na to, že navzdory společnému myšlenkovému základu uměnovědná metodologie první poloviny 20. století ve střední a východní Evropě silně podléhala společenské a politické situaci v jednotlivých následnických státech Rakouska-Uherska. Konference tím otevřela možnosti formulace vlivu Vídeňské školy dějin umění ve střední a východní Evropě před rokem 1918 a po něm i z tohoto hlediska: více než roční snaha pracovníků ÚDU při organizaci tohoto setkání proto může být považována za úspěšnou.

Dalším krokem bude sestavení konferenčního sborníku, který je plánován na rok 2020 jako tematické číslo *Journal of Art Historiography*. Ten by měl být hlavním výsledkem pražského setkání, které je v pluralitě názorů na vliv a dědictví Vídeňské školy součástí dlouhodobějšího výzkumu Oddělení historiografie a teorie umění ÚDU AV ČR.

Ambicí pražské mezinárodní konference o vlivu Vídeňské školy dějin umění před rokem 1918 a po něm i plánovaného sborníku je syntetizovat výsledky zvýšeného zájmu o tuto školu v posledních dvaceti letech s vyhlídkou dalších možností, jak o této stále ne úplně pochopené součásti evropských dějin umění uvažovat. Proto, v ideálním případě, je cílem snahy ÚDU AV ČR nastolit i nové otázky vztahující se k fenoménu Vídeňské školy dějin umění, a položit tím základ k jejich dalšímu řešení na principech široké mezinárodní odborné debaty.¹

Petr Kubík a Tomáš Murár

¹ Anglická verze textu byla vydána v *Journal of Art Historiography*.

OBITUARIA

Alfred Bader a jeho stipendium pro výzkum malířství 17. století 1993–2012: osobní vzpomínka

(28. 4. 1924 – 23. 12. 2018)

Dne 23. prosince 2018 zemřel v Milwaukee v požehnaném věku devadesáti čtyř let Alfred Bader. Významný chemik a úspěšný podnikatel v chemickém průmyslu byl rovněž sběratelem umění a obchodníkem s obrazy. Zdrojem Baderova profesionálního i obchodního úspěchu byla jeho doslova „alchymická“ schopnost produkovat malá množství laboratorních chemikálií na základě teoretického výpočtu. Poté, co koncem osmdesátých let finančně zabezpečil



Alfred Bader u Rembrandtova obrazu *Muž s turbanem* (dar Alfreda Badera Queen's University's Agnes Etherington Art Centre v roce 2007), Foto © Michael Lea/The Whig-Standard (snímek laskavě poskytl nadace Bader Philanthropies, Inc.)

svou první ženu a syny, vedl s druhou ženou Isabel materiálně skromný život a převážnou část svého zisku věnoval financování řady mecenášských aktivit. K nim patřily mimo jiné i programy na podporu vzdělávání středoevropských Romů a stipendia pro české studenty a studentky organické chemie a dějin umění. Baderovo stipendium pro české historiky a historičky umění v nultých letech zprostředkovávala dobročinná organizace American Jewish Joint Distribution Committee a od doby, kdy už se nemohl sám svým mecenášským aktivitám věnovat, rodinná nadace Bader Philanthropies. Vzhledem k několikaletému přerušení po roce 2012 a obměně webových stránek by se mohlo vytratit z paměti našeho oboru, že Baderovo stipendium fungovalo před obnovením v roce 2017 již bezmála dvacet let. Protože jsem se celou tu dobu na této aktivitě podílela, uvítala jsem pozvání napsat pro Bulletin UHS jako vzpomínku na Alfreda Badera něco o tom, jak si tu dobu pamatuji.

Vzpomínání musím začít osobním ohlédnutím ještě o několik desetiletí nazpět, protože jen tak bude možné přiměřeně vysvětlit souvislosti založení Baderova stipendia v roce 1993. Na počátku září 1968 přijala naše rodina cestou do politického exilu (který se ukázal být jen dočasný) na několik týdnů pohostinství ve vídeňské vile chemika Paula Löw-Beera (1910–2003). Povědomí o historicky významné kulturní roli rodiny na Moravě bylo tehdy u nás zcela potlačené. Majitel chemického podniku LOBA-Chemie i jeho manželka Alice byli tehdy členy komunistické strany Rakouska, z níž právě vystupovali na protest proti okupaci Československa, a znali se s mým dědečkem, žurnalistou Stanislavem Budínem. Paul Löw-Beer díky svým starým kontaktům obchodoval v osmdesátých letech se socialistickým Československem a stejný úmysl měl jeho dlouholetý přítel a americký obchodní partner Alfred Bader, když v roce 1982 přijel do Prahy. Na doporučení vídeňských přátel kontaktoval naši rodinu. Dědeček byl již po smrti, ale jako externí studentka dějin umění a administrativní pracovnice Národní galerie jsem byla požádána, abych milovníka starého umění provedla sbírkami. Šokoval mne tím, že celou sbírku starého českého umění i většinu Šternberského paláce prošel rychle se zdvořilým úsměvem, ale pak jsme strávili dvě hodiny ve dvou nevelkých sálech s expozicí starých Holanďanů. Vysvětlil mi to: jeho čas je vzácný, věnuje ho jen tomu, co jej doopravdy těší a zajímá. O rok později jsem za ním jela do Bratislavy, abychom se domluvili na jeho nabídce. Daroval mi roční stipendium ke studiu dějin umění na University of New York včetně úhrady cesty a pobytu. Vzhledem k tomu, že jsem tehdy byla pod trvalým dohledem tajné policie a směla jsem studovat jen při zaměstnání v Národní galerii, nedělala jsem si žádné naděje, že bych mohla odjet. Přesto jsem formálně předala pozvání z univerzity řediteli Jiřímu Kotalíkovi se žádostí o svolení. Odpověď, kterou Kotalík odeslal UNY, byla z hlediska svobodného světa docela bizarní: prý jsem příliš mladá a stipendium by mělo být raději nabídnuto některému zkušenému historikovi umění...

Na jaře 1991 přijel Alfred Bader i s manželkou Isabel do Prahy znovu a přijížděli pak víceméně každoročně. Ukázalo se, že s Československem jej spojuje ještě víc než jen byznysové plány, totiž osobní rodinné pouto. Narodil se v roce 1924 ve Vídni, dva týdny před smrtí svého česko-židovského otce, a jeho matka, Alžběta hraběnka Serényi pocházela z moravských Milotic. Ostatně celý jeho životní

příběh má tak trochu rysy romantické fikce. Vedle zmíněné „alchymické“ dovednosti, na níž postavil svůj úspěch, k němu patří mnoho lásky a „záraků“: romantický vztah jeho rodičů navzdory stavovským překážkám, záchrana čtrnáctiletého chlapce před nacisty (odjel jedním ze záchraných transportů židovských dětí z Vídně, zatímco jeho teta a zároveň adoptivní matka zahynula v Terezíně) a jeho osamělé protloukání světem, láska k umění a citlivá znalecká schopnost dosahující až k Rembrandtovi, a nikoli v poslední řadě neuvěřitelný příběh osudového vztahu Alfreda a Isabel. Vzpomínky sepsal v knize *Adventures of a Chemist Collector* (London 1995) a rekapitulovala jsem je v úvodu ke sborníku *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění: práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století* (Praha 2007); Baderův profil publikoval Jan Skřivánek v *Art & Antiques* 2007, č. 9.

Následující rok přišel Bader s návrhem, že založí stipendium pro výzkum malířství 17. století pro české historiky a historičky umění. Sledoval při tom tři cíle: podpořit studium umělecké oblasti, kterou miloval i sbíral; pomáhat jednotlivým studentům a studentkám tak, jak jemu v těžkých válečných letech v Kanadě pomohla cizí rodina; a vytvořit model mecenášství pro budoucí české podnikatele. Protože počátkem devadesátých let u nás neexistovala právní možnost, jak to udělat, zůstalo stipendiu i do budoucna nejisté postavení, kdy se každý rok znova jednotlivě dar schvaloval. Ovšem 30 000 USD byla na počátku devadesátých let velkorysá výše podpory. Ještě velkorysejší byly podmínky, které Bader stanovil a na kterých velmi tvrdohlavě trval: má jít o svobodně využívaný dar pro mladé studující, jejichž jedinou povinností bylo odjet bádát do zahraničí a zase se vrátit zpět. Mezi nimi a dárce směla podle mecenášovy vůle stát jediná rozhodovací instance, protože vše musí být založeno na osobní důvěře, a právě jen mně osobně chtěl Bader důvěřovat. Neochotně přistoupil alespoň na to, že jsem s držiteli po pár letech začala sepsávat smlouvu, odmítl mi ale dát prostředky na zaplacení právní konzultace, protože ho nijak nezajímala. Tematicky bylo stipendium omezeno na malířství 17. století a po celou dobu se mi přes opakované naléhání nepodařilo rozšířit je mimo přímou oblast Baderových zájmů. Na držitele stipendia měl mecenáš jen dva požadavky: formálně ten, aby se po skončení studijní cesty vrátili domů, neformálně aby byli přesvědčení liberální demokraté, a hlavně nebyli antisemité. Druhý požadavek mi samozřejmě bylo zatěžko ověřovat, takže došlo i k nemilému zklamání. Považuji ale neskromně za úspěch, že se to stalo jen jednou za dvě desetiletí, stejně jako pouze v jediném případě držitelka stipendia zjevně nestudovala, ale podváděla a lhala. V prvních letech se mi dařilo prosadit, že je třeba napravovat situaci z let minulého režimu, kdy mnozí nesměli v běžném věku studovat, časem ale byl stanoven jasný věkový limit 35 let a magisterská či postgraduální fáze studia. Stipendium bylo záhy rozděleno na tři menší částky; prosadila jsem, aby nositelé měli povinnost napsat alespoň vědeckou studii. Bader chtěl také koncem devadesátých let založit podle amerického vzoru „svou“ profesuru dějin barokního umění. Na Masarykově univerzitě se u tehdejšího rektora Jiřího Zlatušky setkal se vstřícností, realizace se ale k mecenášovu roztrpčení nikdy nezdařila. Nějakou dobu fungovala v Brně alespoň Baderova profesura organické chemie a v roce 2000 dostal Alfred Bader na Masarykově univerzitě čestný doktorát.

Administrovat privátní stipendium, tedy něco, s čím jsme v roce 1992 opravdu nikdo neměli zkušenosti, pro mne nebylo snadné. Prvním nositelem stipendia se stal Michal Šroněk a Bader mi netrpělivě vysvětlil, že stipendium nemůže být určeno pro někoho, kdo je už léta zaměstnancem renomovaného oborového pracoviště. V prvních dvou letech prošlo stipendium účetnictvím Ústavu dějin umění AV ČR, což ale pak už nebylo udržitelné a aspoň formálně jej zastřešovala UHS. Až do roku 1996 jsem administrativu vyřizovala na mateřské „dovolené“ a teprve po roce 1997 jsem začala používat email, který ale zdaleka nefungoval ani na všech oborových pracovištích. Teprve po několika letech jsem zavedla alespoň minimální byrokracii; vymáhat vyúčtování a zprávy se mi však ne vždy dařilo (existující písemnosti jsou od roku 2010 uloženy v archivním fondu UHS v oddělení dokumentace ÚDU AV ČR). V polovině nultých let se drobný příspěvek na administrativu zvýšil o financování webu a několik let se z nich pak platilo rovněž zřízení, provoz a správa tehdy nového webu UHS.

Poté, co jsem v roce 1997 začala pracovat v Seminářích dějin umění FF MU, prosadila jsem navzdory Baderově nechuti, že výběr z uchazečů bude provádět tříčlenná komise, jejímiž členy byli kromě mne Hana Seifertová a Michal Šroněk, oba specialisté na malířství 17. století. Oba byli bez univerzitních filií, což jsem tehdy považovala za záruku nestrannosti, aby nedocházelo k podezření, že osobní angažmá zkresluje možnosti uchazečů a uchazeček. Rozdělovaná částka zůstávala bohužel navzdory inflaci stejná, což časem snížilo pozitivní úlohu stipendia, přesto však věřím, že i nadále mnoha mladým badatelům a badatelkám pomáhalo. Když jsem si po několika letech Alfredovi a Isabel posteskla, že zprostředkovávám mladším kolegům a kolegyním peníze na cesty, které jsem sama nikdy neměla šanci vykonat, darovali mi mimořádně jedno ze stipendií. Díky němu jsem v průběhu trojích letních prázdnin na konci devadesátých let mohla studovat komparační materiál k českému malířství a sochařství první poloviny 15. století v Německu, Rakousku a Francii, a sama jsem si ověřila, jak pozitivní roli může takové stipendium sehrát.

Díky Yechielu Bar-Chaimovi, který v nultých letech administroval za AJJDC stipendium na straně dárce, se podařilo získat peníze na podporu vydávání knih v NLN (Sylva Dobalová, *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*, Praha 2004; *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*, Praha 2007; Jiří Fronek, *Johann Hiebel. 1679–1755. Malíř fresek středoevropského baroka*, Praha 2014) a na odborná setkání, předcházející dnešním Baderovým sympoziím. V této podobě fungovalo Baderovo stipendium až do roku 2011, kdy jsem jeho organizaci při ukončení svého předsednictví UHS předala nastupujícímu Výboru pod vedením Michaely Ottové. O následující situaci nemám přesnější informace.¹ Byla jsem však opravdu velice ráda, když se před dvěma lety udělování stipendia obnovilo, a dokonce v podobě, o které jsem se tolikrát marně snažila Alfreda a Isabel přesvědčit, tedy bez omezení na malířství 17. století a bez přísného věkového limitu, pouze na základě kvality předložených projektů.

Motivace Alfreda Badera k jeho mecenášské činnosti, včetně uměleckohistorického stipendia, byla z jeho pohledu jasná a přímočará. Považoval jako věřící žid za správné, aby pomáhal na tomto světě podobným způsobem, jakým se kdysi dostalo pomoci jemu: právě tak, soudil, přece funguje boží spravedlnost. Proto trval na podpoře pouze pro studující a pro jednotlivce (výslovně odmítl jiný druh finanční pomoci, například žádost o příspěvek na vydání knihy o moravském baroku). Bohužel se mu v tomto případě „alchymická“ tvorba nepodařila a nestal se modelem, jak si přál. Americký styl transparentního, leč přesto zavazujícího vztahu mezi sběratelem a obchodníkem na jedné straně a historiky umění na straně druhé se u nás neprosadil. Když se dnes ohlédnu, jsem velmi ráda, že jsem mu mohla v jeho dobročinném úsilí pomáhat. Pokud vím, není mezi bezmála pěti desítkami Baderových stipendistů a stipendistek málo těch, komu stipendium pomohlo nastoupit dráhu profesionálních historiků a historiček umění.

Milena Bartlová

¹ Forma a podmínky udělování stipendia se v té době měnily. Stipendium přešlo na nově zřízenou nadaci Bader Philanthropies, Inc. V roce 2015 se nadace rozhodla udělit Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., grant z Fondu Isabel Baderové a Alfreda Badera (Isabel & Alfred Bader Fund), a to na základě projektu připraveného ústavem ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností. V roce 2016 tak bylo udělování Baderova stipendia obnoveno a získalo podobu grantu udělovaného prostřednictvím výběrového řízení vždy na tři roky (Stipendium Dr. Alfreda Badera pro doktorandy na výzkum evropského umění a architektury od středověku do 20. století) a odpovídající institucionální zázemí. (Pozn. redakce)

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Ph.D.

(30. 7. 1955 – 18. 3. 2019)

Jedním z prvních obrázků, který Vojtěch Lahoda v roce 2000 promítal přeplněné posluchárně Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, byla reklama na automobil značky Saab. Aerodynamický, „organický“ tvar vozu řady 9-5 Wagon byl postaven do kontrastu s autem rozpadajícím se do soustavy krychliček. Slogan hlásal, že Braque a ranní kubisté by v novém Saabu 9-5 Wagon určitě své rané kubistické práce nepoznali, vozy typu wagon jiných značek je naopak připomínají. Vojtěch Lahoda díky kritické analýze nápadu kreativců značky Saab studentům nenásilně sdělil, že problematika kubismu přesahuje všeobecně rozšířenou představu o směru rozkládajícím

předměty do soustavy kubusů a krychlí, a v rámci následující přednášky je navrhl k jejímu dalšímu prozkoumávání. Nikdy nesklouzával k akademické strnulosti a rutině, z jeho přednášek a textů bylo zřejmé, že myšlení o umění chápe jako tvůrčí proces. I v případě řešení těch nejsložitějších otázek jeho uměleckohistorická práce zůstávala nápaditá a kreativní, rámeček, který zkoumaným fenoménům dával, se stával dílem rovnocenným umění.

Jako svou oblast specializace označoval Vojtěch Lahoda „dějiny a teorii modernismu a avantgardy v českých zemích v evropském kontextu“. Byl autorem zásadních studií a knih, zpracoval řadu opomíjených témat a nově promýšlel pro

dějepis moderního umění klíčové problémy. Odkaz Vojtěcha Lahody svým významem dalece přesáhl hranice českého dějepisu umění. Společně s dalšími středoevropskými historiky umění, jako byli například Piotr Piotrowski a Igor Zabel, přispěl svým bádáním k decentralizování avantgardy a k průzkumu těch teritorií moderního a avantgardního umění, kterým dříve nebyla věnována adekvátní pozornost. Byl váženým členem komunity středoevropských a východoevropských historiků umění, svými kolegy z Tallinu, Vilniusu, Pécse či Krakova byl vyzýván ke spolupráci na jejich projektech. Dokazoval, že pro lokální dějepis umění je velkým přínosem vzájemná komunikace, která zkoumané problémy umožní nahlédnout z různých perspektiv a úhlů a obohatit tak uměleckohistorické poznání o marginalizovaná díla a umělce. Díky své otevřenosti a dokonalé obeznámenosti s širokou problematikou středoevropského umění byl také vyhledávaným spolupracovníkem západoevropských a amerických prestižních institucí, v nichž především zdůrazňoval význam českého moderního umění v evropském kontextu.

Vojtěch Lahoda byl špičkovým odborníkem především na moderní malířství, zabýval se ale také sochařstvím, architekturou i užitým uměním. V posledním desetiletí pak zásadním způsobem přispěl k novému promýšlení fotografického obrazu. Pro každé téma dokázal nalézt nejvhodnější metodologické nástroje, velmi často v jeho textech nacházíme inspirativní interdisciplinární přesahy.

Vojtěch Lahoda byl vynikajícím pedagogem, celé řadě mladých historiků umění pomohl nalézt vlastní badatelský profil. Nejen profesní, ale také lidské kvality – vlídnost, velkorysost a obětavost – jej předurčovaly pro práci v týmu. Svou domovskou instituci, Ústav dějin umění Akademie věd, úspěšně vedl jako ředitel v letech 1993–2001 a znovu 2012–2017. Byl mimořádnou osobností českého dějepisu umění, který pozvedával na světovou úroveň.

Marie Rakušanová



Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Foto © Jitka Walterová, 2014 – Ústav dějin umění AV ČR

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

V první polovině roku 2019 oslavili významná životní výročí mj.:

90 let

Mgr. Zdenka **Čepeláková** (6. 2. 1929, Borová u Poličky)
doc. PhDr. Jiří **Šetlík**, CSc. (2. 4. 1929, Praha)

85 let

PhDr. Karel **Holešovský** (2. 3. 1934, Vranov u Brna)
doc. Mgr. Jaroslav **Rataj** (14. 1. 1934, Kroměříž)
PhDr. Hana **Seifertová** (12. 5. 1934, Tábor)

80 let

PhDr. Karel **Fabel** (10. 6. 1939, Hradec Králové)
Mgr. Jana **Orlíková-Brabcová** (19. 5. 1939, Praha)

75 let

PhDr. Jiřina **Hockeová** (15. 4. 1944, Znojmo)
Jiří **Hůla** (7. 6. 1944, Praha)
Ing. Aleš **Krejčů** (3. 6. 1944, Deštné, okr. Jindřichův Hradec)
PhDr. Pavel J. **Michna** (6. 6. 1944, Brno)
PhDr. Mahulena **Nešlehová** (29. 6. 1944, Praha)
PhDr. Václav **Pajurek** (3. 2. 1944, Frýdek-Místek)
Mgr. Jiřina **Pellarová** (23. 2. 1944, Protivanov, okr. Prostějov)
PhDr. Hana **Rousová** (16. 1. 1944, Praha)
PhDr. Ludvík **Ševeček** (25. 1. 1944, Uherské Hradiště)
doc. PhDr. Josef **Štulc** (4. 3. 1944, Praha)
PhDr. Eva **Uchalová** (30. 6. 1944, Praha)
PhDr. Ivan **Žlůva** (28. 3. 1944, Miroslavské Knínice)

70 let

Jaroslav **Anděl** (7. 6. 1949, Znojmo)
doc. PhDr. František **Gabriel**, Ph.D. (4. 1. 1949, Česká Lípa)

PhDr. Magda **Konšelová** (3. 1. 1949, Moskovice u Prostějova)
PhDr. Vladimíra **Kubová-Eidernová** (18. 2. 1949, Praha)
PhDr. Dana **Kouřilová** (15. 3. 1949, Ostrava)
PhDr. Aleš **Navrátil**, Ph.D. (15. 1. 1949, Kutná Hora)
prof. PhDr. Roman **Prahl**, CSc. (30. 5. 1949, Praha)
PhDr. Milena **Slavická** (2. 3. 1949, Karviná)
doc. PhDr. Jaroslav **Vančát**, Ph.D. (27. 2. 1949, Benešov u Prahy)
PhDr. Jan **Vojta** (23. 4. 1949, Praha)

65 let

PhDr. Blanka **Altová-Hradcová**, Ph.D. (4. 2. 1954, Benešov u Prahy)
prof. PhDr. Vladimír **Birgus** (5. 5. 1954, Frýdek-Místek)
PhDr. Polana **Bregantová** (13. 4. 1954, Praha)
Ing. arch. Zdeněk **Lukeš** (2. 3. 1954, Praha)
Ing. Petr **Macek**, Ph.D. (15. 3. 1954, Litoměřice)
PhDr. Jan **Mergl**, Ph.D. (3. 6. 1954, Plzeň)
PhDr. Vladimír **Příbyl** (6. 6. 1954, Valtice)
doc. PhDr. Martin **Zlatohlávek**, Ph.D. (25. 4. 1954, Velim)

60 let

prof. PaedDr. Radek **Horáček**, Ph.D. (4. 3. 1959, Nové Město na Moravě)
PhDr. Eva **Lukášová** (2. 6. 1959, Praha)
Mgr. Renata **Ramazanová** (9. 4. 1959, Krnov)
Mgr. Radoslava (Radka) **Schmelzová** (26. 6. 1959, Kladno)
Mgr. Michal **Soukup** (5. 1. 1959, Olomouc)
doc. PaedDr. Hana Stehlíková **Babyrádová**, Ph.D. (5. 6. 1959, Vyškov)

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

ČTĚTE PROŠÍM AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhscz

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 31 / Volume 31

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

Vychází 2× ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Petr Jindra

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

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):

Lucie Svátková, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: svatkova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

(také po předchozí domluvě na tel. č. 222 222 144 nebo svatkova@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; viz <http://www.dejinyumeni.cz/clenstvi/>.

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

Česká spořitelna, 110 00 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet.

Korespondenčně lze sjednávat 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.

