

UHS

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 2 | 2019

TÉMA:
SPOLEČENSKÁ ROLE
OBORU DĚJIN UMĚNÍ



SPOLKOVÉ AKTUALITY

Valná hromada UHS 2019

Zpráva o činnosti výboru UHS a hospodaření za uplynulé období	3
Udělení Ceny Josefa Krásky a Ceny UHS	4
Veřejný odborný program	5
Radim Vondráček	

TÉMA: SPOLEČENSKÁ ROLE OBORU DĚJIN UMĚNÍ

Úvod

Radim Vondráček – Petr Jindra.	5
-------------------------------------	---

Systémová chyba?

Tomáš Winter	6
--------------------	---

Odpovědnost dějin umění

Jan Skřivánek	6
---------------------	---

Diskuse o Národní galerii v Praze v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR

Petr Jindra	7
-------------------	---

ROZHOVOR

Jak tam a jak tady. Charlotta Kotíková

Roman Prahel	8
--------------------	---

RECENZE

Lucie Vičková, Alice Hekrdlová (eds.), *Krásná jizba dp. 1927–1948. Design pro demokracii*

Barbora Žižková	10
-----------------------	----

Strážci národní duchovnosti a jiné horory – Tomáš Winter, Pavla Machalíková (eds.),

Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960

Marie Rakušanová	12
------------------------	----

„Staří mistři snesou jen povrchní pohled...“?

Martin Mádl	14
-------------------	----

ZPRÁVY

Průčelí malostranského kostela Panny Marie Vítězné a jeho ohrožené schodiště

Martin Mádl	19
-------------------	----

KONFERENCE, KOLOKVIA

22. kongres Codartu: *Back in Berlin – and what it means to be a curator today?*

Blanka Kubíková	24
-----------------------	----

Josef Cibulka (1886–1968). Kněz, pedagog a historik umění ve 20. století

Jan Dienstbier	28
----------------------	----

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému

Sylva Dobalová	30
----------------------	----

Laudatio k udělení ceny Josefa Krásky Věře Vostřelové

Jindřich Vybíral	31
------------------------	----

OBITUARIA

Prof. Paul Crossley

Klára Benešová	32
----------------------	----

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

.....	35
-------	----

Foto na obálce: Uměleckohistorická společnost se hlásí, respektive hlasuje. Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Valná hromada UHS 2019

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy
30. května 2019, 9.00–15.00

Valná hromada se jako každoročně stala příležitostí k přátelskému setkání členů Uměleckohistorické společnosti, oslavou oceněných laureátů a debatním fórem reagujícím na dění v oboru. Tentokrát se konala 30. května 2019 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a vzhledem k aktuálnímu zaměření odpoledního programu se jí účastnila i většina představitelů klíčových oborových pracovišť.

Zpráva o činnosti výboru UHS a hospodaření za uplynulé období

Program Valné hromady byl nejprve věnován projednání výroční zprávy o činnosti za předchozí období. Byl zároveň ohlédnutím za událostmi jarních měsíců 2019, které plnily přední stránky novin a vyvrcholily rezignací ministra kultury v květnu 2019. Je zřejmé, že UHS čelila v té době mnoha novým výzvám, a výbor musel reagovat na toto překotné dění, mnohdy rozporné a názorově rozdělující odbornou obec. Snahou výboru bylo hledat širší konsenzus, podpořit veřejnou debatu o problémech oboru a oborových institucí a usilovat o to, aby se UHS stala partnerem pro státní a jinou veřejnou správu v uvedených oblastech.

Výbor pracoval od poslední Valné hromady ve složení: Štěpánka Bielešová, Jan Dienstbier, Zuzana Frantová, Veronika Hulíková, Petr Jindra, Blanka Kubíková (místopředsedkyně), Roman Prahla, Libor Šturc, Petr Tomášek, Vít Vlnas, Radim Vondráček (předseda). Schválen byl návrh na kooptaci Anežky Mikulcové do výboru namísto Zuzany Frantové, která požádala o uvolnění z důvodu rodičovské dovolené. Funkci hospodárky vykonávala Lucie Svátková z Ústavu dějin umění.

Výbor se od června 2018 sešel celkem na 11 zasedáních.

Nejdůležitějším úkolem výboru bylo uspořádání VI. sjezdu historiků umění, který se konal ve dnech 20. a 21. září 2018 v historické budově Uměleckoprůmyslového musea v Praze a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové na téma *Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“*. Sjezdový výbor, složený z garantů sekcí (Petr Jindra, Radim Vondráček, Michaela Ottová, Jana Zapletalová, Roman Prahla, Johana Lomová, Vít Vlnas a Blanka Kubíková), se souběžně s přípravou programu zabýval financováním sjezdu (příspěvky sponzorů), řešil pomoc dobrovolníků z FF UK a VŠUP, grafiku a tisk

plakátů a programů, informace médiím, přípravu společenského večera a doprovodného večerního programu atd. Snahou všech bylo, aby se sjezd stal důstojným celoborovým setkáním, což se snad podařilo, i díky všem organizátorům, třem desítkám referentů a 180 registrovaným účastníkům. Mezi přednášejícími byly vcelku rovnoměrně zastoupeny jak všechny generace historiků umění, tak různorodé oborové specializace. Sjezd ukázal, v jaké kondici se obor nachází a jak dalece se dokáže vypořádat i s poměrně nelehkým, teoreticky založeným tématem, vyžadujícím kritické vypořádání se s původně literárněvědnými a filozofickými východisky. Celkovým obrazem tohoto sjezdového úsilí bude publikace *Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“*. Sborník 6. sjezdu historiků umění, již vydá nakladatelství Artefactum ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností v termínu plánovaném na jaro 2020. Potěšujícím dodatečným ohlasem bylo, že na výročním zasedání Rady vědeckých společností byl 6. sjezd historiků umění zařazen mezi nejvýznamnější národní akce vědeckých společností za daný rok.

Kromě přípravy sjezdového sborníku se výbor staral o redakci Bulletinu UHS a vydal jeho dvě čísla (1/2018 a 2/2018). První bylo zaměřeno kromě jiného na problematiku odcizených uměleckých děl a možností jejich navrácení, jak z hlediska historiků umění, tak z pohledu legislativy a kriminální praxe, druhé se pak věnovalo současným falzům uměleckých děl v oblasti výtvarné i užité tvorby.



Předseda UHS Radim Vondráček (hovoří) a členové výboru Jan Dienstbier, Blanka Kubíková, Vít Vlnas a Petr Jindra. Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Jednou z nejnáročnějších aktivit výboru byla příprava četných veřejných stanovisek, a to v souladu s posláním UHS, mezi jejíž hlavní cíle patří i hájení nezastupitelné úlohy historiků umění ve společnosti a zájmů oboru s důrazem na odbornou péči o umělecká díla, jejich sbírky a památky. V tomto smyslu jsme poskytli kritické vyjádření k analýze zadané Ústeckým krajem, účelově zdůvodňujícím nutnost sloučení Galerie výtvarného umění



Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

v Mostě s místním Oblastním muzeem, ostře jsme se vyslovili proti návrhu Rady hlavního města Prahy na změnu památkového zákona (návrh byl pak stažen), na jaře 2019 jsme pak reagovali na náhlé odvolání ředitelů Národní galerie v Praze a Muzea umění Olomouc a na svévolný a neprofesionální postup ministra kultury v této kauze. Vyzvali jsme jej k jednání, které by napomohlo korektně vedenému a nezátíženému dialogu a umožnilo zvláště v případě NG připravit transparentní výběrové řízení za účasti zástupců UHS. Jednání pak byla přerušena po ohlášeném odstoupení ministra, s tím, že výbor deklaroval připravenost dále jednat s novým vedením ministerstva (což se pak stalo v září 2019).

Kromě těchto kauz se výbor zabýval drobnější agendou a podněty členů, např. jednal o možné pomoci francouzským kolegům při záchraně uměleckých památek chrámu Notre Dame v Paříži, uzavřel smlouvu o spolupráci UHS s Národní galerií, která zaručuje členům UHS bezplatný vstup do výstav i expozic NG, podpořil studentskou soutěž Paragone a podílel se na organizaci Baderova stipendia.

Náklady uvedené spolkové činnosti činily za rok 2018 celkem 161 398 Kč. Sestávaly z příspěvku na studentskou soutěž Paragone, peněžního daru laureátce Ceny Josefa Krásy, odměny hospodárky a provozních nákladů. Ty zahrnovaly grafickou úpravu a tisk dvou čísel Bulletinu (dohromady 30 280 Kč), údržbu webových stránek a především služby související s pořádáním sjezdu (ozvučení sálu, pohoštění, společenský večer včetně hudebního vystoupení aj.). Tyto náklady byly z větší části kompenzovány příjmy z členských příspěvků (evidováno 221 členů), dotací Rady vědeckých společností na konání sjezdu (42 000 Kč) a vydávání Bulletinu (18 000 Kč), sponzorským darem Galerie Kodl (10 000 Kč) a příjmy z prodeje zboží. Stav aktiv činil k 31. 12. 2018 celkem 27 633 Kč.

Udělení Ceny Josefa Krásy a Ceny UHS

Závěr dopoledního jednání patřil slavnostnímu vyhlášení a předání cen každoročně udělovaných společností. Cenu Josefa Krásy pro mladé badatele do 40 let za významný



Předseda UHS Radim Vondráček gratuluje Věře Vostřelové k získání ceny Josefa Krásy za publikaci Zkamenělá hudba. Tvorba architekta Bernharda Gruebera (1806–1882). Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

počin dosažený v uplynulém roce získala Věra Vostřelová (roz. Laštovičková) za publikaci *Zkamenělá hudba. Tvorba architekta Bernharda Gruebera (1806–1882)*. Laudatio přednesl rektor Vysoké školy uměleckoprůmyslové Jindřich Vybíral.

Cena Umělecko-historické společnosti za celoživotní přínos oboru byla udělena Lubomíru Konečnému, mezinárodně renomovanému historikovi umění a teoretikovi, bývalému řediteli Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., který svými pracemi významně přispěl především ke studiu emblematické, ikonografie a ikonologie. Laudatio přednesla jeho žačka Sylva Dobalová.

Veřejný odborný program

Odpolední program se zaměřil na téma společenské role oboru dějin umění, k němuž v úvodu vystoupili Tomáš Winter, Vít Havránek, Marie Klimešová, Vít Vlnas a další zástupci předních umělecko-historických pracovišť. Těžištěm živé diskuse se pak stala vypjatá situace v Národní galerii a olomouckém Muzeu umění, potřeba odpovědnosti a kompetentnosti Ministerstva kultury i nutnost konsenzu odborné obce v krocích, které by daly zmíněným galeriím novou perspektivu.

Radim Vondráček, předseda UHS

Téma: SPOLEČENSKÁ ROLE OBORU DĚJIN UMĚNÍ

Úvod

Petr Jindra – Radim Vondráček (*Západočeská galerie v Plzni – Uměleckoprůmyslové museum v Praze*)

Druhořadá potřeba umění / „Lidu je zajisté vlastní něco z toho, co lze nazvat potřebou umění, ale tato potřeba je malá a dá se lacino uspokojit. V podstatě pro ni stačí odpad z umění: to bychom si měli poctivě přiznat.“

Friedrich Nietzsche, *Lidské, příliš lidské*, II. díl, část 1, č. 169, Praha 2018

Takto nemilosrdně a krutě hodnotí výchozí možnosti společenské role umění Friedrich Nietzsche v jedné z glos své knihy *Lidské, příliš lidské* (*Menschliches, Allzumenschliches*), napsané v letech 1876–1877. Není to ani trochu „politically correct“, ale zdá se, že bychom si skutečně „měli poctivě přiznat“ jistý problém s potřebou „umění ve vysokém stylu“ – jak píše Nietzsche –, v širším společenském rámci, a odtud vyplývajícími postoji, které zde marně očekáváme jak u většinového publika, tak u společenských elit... Nezbyvá ale nic jiného, než zkoušet to znovu a znovu.

Tak se i nedlouho po 6. sjezdu historiků umění v souvislosti s potřebou propagace oborových akcí a počínů začalo diskutovat, zda náš obor vůbec zajímá širokou veřejnost, zda ji umíme oslovit a prosadit se ve veřejném mediálním prostoru v konkurenci s jinými. Objevil se i názor o nízké společenské prestiži oboru. Zdálo se, že je obtížné podnitit větší veřejnou reflexi naší práce, když nejsme silnou zájmovou skupinou a ani pro politiky (a jejich voliče) není obor dějin umění a jeho pracoviště nijak důležitou veřejnou sférou.

Chtěli jsme proto tyto otázky otevřít, předložit k širší diskusi na Valné hromadě a učinit z nich společné téma. Chtěli jsme diskutovat o roli UHS v této situaci, o tom, jak prezentovat a hájit zájmy oboru, například jak rozšířit možnosti uplatnění absolventů nebo jak prohloubit spolupráci s politickou reprezentací. Jak se otevřít veřejnosti a zároveň nesklouznout do komerční podbízivosti a udržet rovnováhu atraktivity a odborné kvality.

Mezitím se kulturní scéna a hlavně galerijní svět – proti všemu očekávání a nutno říci s vydatným přispěním tehdejšího ministra kultury – dostaly na první stránky deníků, od seriálních až po bulvární, stejně jako na přední místa televizního a rozhlasového zpravodajství.

Odvolání ředitelů Národní galerie v Praze a Muzea umění Olomouc a následné petice za odstoupení ministra vyvolaly četné reakce a polemiky, prohloubily názorové rozdíly i v umělecko-historické obci, ale zároveň přinesly cosi nového: oživený (byť možná dočasný a spíše politickým rozměrem kauzy než vlastním jejím předmětem vyvolaný) zájem veřejnosti i politiků o práci galerií, o jejich poslání, podmínky fungování, a do jisté míry i o umělecko-historický obor jako takový. Zřídka se stává, že vládní krizi vyvolají problémy opomíjeného resortu kultury. Bez ohledu na úvodní Nietzscheův sarkasmus tato situace přeci jen vyvolává určitou naději, že nemalá část veřejnosti vnímá význam galerijních a muzejních institucí, a že by tedy bylo dobré tento veřejný zájem rozvíjet a pěstovat.

Znamená to v zásadě tolik, že profesionálové ve světě umění, tedy my všichni, by měli pracovat s otevřenými okny – respekt a vnímavost ke světu a lidem vně specializovaného prostředí, vždy poněkud artificiálního, je základní podmínkou komunikace. Domníváme se současně, že to neznamená podléhat zkratkovité politice zábavnosti, která hodnoty, jichž jsme si vědomi a k nimž bychom rádi přizvali druhé, ve skutečnosti zakrývá a jejich podstatu deformuje. Otázka jak, a také jak efektivně oněmi otevřenými okny komunikovat, je jistě složitější; zahrnuje škálu lokálních i širších, dílčích i obecných iniciativ, programů a mediálních aktivit (týká se toho zčásti i zpráva Blanky Kubíkové z konference Codart v tomto čísle *Bulletinu UHS*). Vždy je však nutno začínat od sebe.

Nietzscheova hořká poznámka asi v zásadě platí – skutečné umění nikdy nebude výživou pro masy. Mělo by však mít – a v civilizovaném světě má – v očích širší veřejnosti význam respektované a diskutované vzácné hodnoty, již stojí za to integrovat do osobního života.

Systemová chyba?

Tomáš Winter (*Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.*)

V úvodu autoři upozornili na situaci, kterou vyvolalo odvolání dvou ředitelů významných sbírkotvorných institucí v Praze a Olomouci. Širokou medializaci těchto událostí lze jen stěží srovnat se zájmem, který běžně sdělovací prostředky výtvarnému umění věnují. Takovou „popularitu“ si vysloužila snad jen umělecká díla na Pražském hradě: *Srdce na Hradě* od Jiřího Davida (2002) a *Rudé trenýrky* skupiny Ztohoven (2015), nahradivší prezidentskou standartu. Mainstreamová média se tehdy dokonce pouštěla do debaty o tom, co je umění, a nechtěně tak odkrývala žalostný stav v přístupu k současnějším uměleckým aktivitám a schopnosti jim porozumět. Nemám iluzi, že by výtvarné umění bylo pro většinu širší veřejnosti minimálně od doby vystoupení Marcela Duchampa srozumitelnou činností.

Úsilí o zlepšení dotyčné situace by mělo ležet na celém oboru dějin umění, od kurátora v nejzapadlejší regionální galerii, o jehož existenci ví jen pár zasvěcených, až po špičkového akademického vědce, sbírajícího každý rok ohromující počet „rivových“ bodů a citací na Web of Science (o jehož existenci ví ovšem také jen omezená skupina jedinců). Zprostředkování umění a popularizace výzkumu je speciální dovedností, stejně jako vysvětlení přínosů bádání na různých kulturních, společenských i politických úrovních. Naštěstí lze v poslední době sledovat v této oblasti výrazný posun, doložitelný desítkami publikačních, přednáškových, mediálních a jiných aktivit, na které bychom před zhruba 15 lety narazili jen ojediněle. Jsou to však nadále především různé kauzy, jejichž řešení je nejčastějším důvodem, pro který se muzejní, galerijní, památkové i akademické instituce dostávají do širšího hledáčku společnosti a média jim věnují zvýšenou pozornost, ať jde o odvolávání a dosazování jejich ředitelů nebo problematické

nákupy sbírkových předmětů. Čelit tomu nelze, lze však dosáhnout, aby vedení muzeí, galerií a ostatních institucí bylo vysoce odbornou, a nikoli politickou záležitostí.

Rád bych uvedl příklad, který znám nejdůvěrněji a který se týká vedení a principů fungování veřejné výzkumné instituce, jejímž zřizovatelem je Akademie věd České republiky. Ústav dějin umění se změnil ze státní příspěvkové organizace na vědeckovýzkumnou instituci (dále v. v. i.) v roce 2007. Řízení instituce probíhá v souladu se zákonem o v. v. i., stanovami a kariérním řádem AV ČR. Tyto dokumenty jasně a striktně vymezují širokou škálu postupů, které jsou při chodu instituce uplatňovány, včetně způsobu jejího hospodaření a hodnocení, přijímání zaměstnanců nebo jejich kariérního růstu. Zcela jasně definují také složení výkonných orgánů instituce a přehledně delegují jejich pravomoci. Rozhodování o důležitých skutečnostech odborného, ale i ekonomického charakteru je tak vždy víceúrovňové. Takový systém mj. brání zneužití pravomocí ředitele instituce, který nemůže žádné významné kroky činit sám, bez schválení dalších složek, disponujících jasně vymezenými kompetencemi. Současně tento systém zefektivňuje rozhodování, které je vedeno odbornými, nikoli politickými zájmy. Jasným pravidlům podléhá způsob výběru ředitele, jeho finanční odměňování i jeho odvolání.

Je zřejmé, že státní příspěvkové organizace jsou v jiném postavení a mají nastaveny rozhodovací procesy odlišným způsobem. Zkušenosti z minulosti podle mého názoru ukazují, že buď ne zcela ideálně, nebo bez účinných, průběžných kontrolních mechanismů. Vznikne-li funkčnější a transparentnější systém, možná se pak historici umění budou moci znovu více soustředit na psaní o umění, a nikoli o zločincích, nekompetentních ministrech a nenapravitelných křivdách.

Odpovědnost dějin umění

Jan Skřivánek (*Art+Antiques*)

Pole společenské odpovědnosti našeho oboru se v posledních letech rozšiřuje. Jak se společnost stává citlivější k rasismu, sexismu či ekologickým problémům, nachází jejich kritická reflexe ohlas i v otázkách kladených dějinám umění. I když konkrétní implikace jsou nové a staví nás před dosud netušené výzvy, to základní zůstává. Co se mění, je širší kontextu, ve kterém se naším oborem zabýváme, a vědomí souvislostí, jež jsme dosud přehlíželi. Hlavní společenská odpovědnost dějin umění a všech humanitních oborů je stále stejná a dvojediná: Být otevřený a kritický.

To znamená neuzavírat se do předem uzavřených myšlenkových schémat, být přístupný novému a stále znovu zkoumat a přehodnocovat svou vlastní pozici. Naše role nespočívá v nacházení jednoduchých odpovědí, nýbrž

ve schopnosti chápat a pojmenovávat svět v jeho šíři a komplexnosti. Jednoduchost je úkolem politiků, na nás je uvědomování si souvislostí a odvaha upozorňovat na rozpory, negativní konotace či nezamýšlené důsledky. Nejde přitom jen o východisko pro funkční vědecký diskurs, ale právě o společenskou odpovědnost akademické obce. V praktické rovině to mimo jiné znamená nemlčet, když se děje něco, co se nás týká.

Uměleckohistorická obec nemůže mlčet ke zjevné aroganci moci, jakou jsme například zažili při nedávném odvolání ředitelů Národní galerie v Praze a Muzea umění Olomouc (připomeňme si, že k němu došlo těsně před Velikonocemi a ve stejný den, kdy NG zahajovala jednu ze svých letošních nejdůležitějších výstav). Nešlo o to, zda Jiřího Fajta či Michala Soukupa považujeme

za dobré či špatné ředitele, zdá máme výhrady k tomu, jak byli do funkce jmenováni, ani o to, zda měl ministr na zvolený postup právo. To vše bylo v danou chvíli podružné. Nešlo o to hájit odvolané ředitele a vše, co ve funkci udělali, nýbrž ohradit se proti tomu, aby bylo s řediteli příspěvkových organizací zacházeno jako s pouhými poskoky.

Společenská odpovědnost v nejelementárnější rovině není nic jiného než vědomí, že každé naše chování má své chtěné i nechtěné důsledky, a připravenost přihlásit se k oběma. To, že svět je složitý a věci nejsou černobílé, nemá být omluvou pro pasivitu, ale naopak výzvou být kritickým hlasem, který do veřejné diskuze vnáší to, co ostatní přehlížejí.

Diskuse o Národní galerii v Praze v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR

Dne 18. září 2019 se uskutečnila v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR diskuse u kulatého stolu, věnovaná poslání Národní galerie v Praze (NG) a aktuální situaci v ní. Pořádal ji předseda sněmovního podvýboru pro kulturu Martin Baxa, účastnil se jí také předseda UHS Radim Vondráček a členové výboru UHS Veronika Hulíková a Vít Vlnas. Na tomto setkání byly zastoupeny klíčové oborové instituce a jeho účastníci reprezentovali široké názorové spektrum v rámci uměleckohistorické obce. Dokument shrnující diskusi odráží dlouhodobá stanoviska UHS ve vztahu k instituci, zejména v tolik diskutované otázce jmenování výběrové komise a způsobu řízení NG.

Petr Jindra

Resumé diskuse:

1. Poslání NG a veřejná služba, kterou poskytuje

Účastníci se shodli na nutnosti posilovat vědomí o tom, že NG je národním muzeem výtvarného umění s široce definovaným posláním. Je třeba bránit se pohledům, které ve vztahu k NG zdůrazňují toliko její výstavní činnost. Poslání a základní definice veřejné služby NG (akvizice uměleckých děl, péče o sbírky, prezentace sbírek, vědecká a edukační činnost) jsou ve stávajícím statutu adekvátně vyjádřeny a není třeba je zásadním způsobem redefinovat. Statut by nicméně bylo žádoucí doplnit přihlášním se k profesním a etickým kodexům ICOM a zdůrazněním, že NG má ve své činnosti reflektovat aktuální kulturně-společenský vývoj, s důrazem na inkluzi, kritičnost a demokratičnost ve vztahu k veřejnosti.

2. Vztah ke zřizovateli, způsob řízení

Bylo konstatováno, že úvahy o transformaci statutárně-právního uspořádání NG z příspěvkové organizace státu ve veřejnoprávní instituci (VPI) probíhají od počátku devadesátých let minulého století. Většina účastníků se shoduje na tom, že forma VPI se perspektivně jeví jako výhodnější alternativa proti modelu příspěvkové organizace, avšak takové transformaci by nutně musela předcházet kompetentní diskuse o jejích výhodách i rizicích spojená s detailní analýzou, konaná nad konkrétním návrhem příslušného zákona. Dále bylo konstatováno, že poslední návrh zákona o VPI vzešel především z prostředí živé kultury a nezohledňuje specifika sbírkových institucí. Účastníci se shodli, že i ve stávajícím režimu příspěvkové organizace je žádoucí zřízení garanční rady jako odborného poradního orgánu ministra kultury, s níž by

zřizovatel de facto sdílel část svých pravomocí. V radě musí být zastoupeni představitelé odborných a profesních organizací, naopak je třeba se vyvarovat toho, aby v ní figurovaly osoby spjaté s komerčními zájmy v kultuře. Účastníci se rovněž shodli, že je zapotřebí vytvořit systém periodické evaluace činnosti (výsledků) instituce, který by mj. umožnil objektivně hodnotit působení ředitele NG. Evaluační systém předpokládá vytvoření popisu veřejné služby poskytované NG ve vazbě na dostupné zdroje financování a vytvoření kvantitativních i kvalitativních indikátorů jejího plnění. Vytvoření takového systému by nemělo představovat zásadní problém, neboť je možné se opřít mj. o zkušenosti českých vědeckých a vzdělávacích institucí (Akademie věd, veřejné vysoké školy), v nichž evaluační systémy, např. na principu peer-review se zahraniční účastí, úspěšně fungují.

Účastníci se shodli na tom, že parametry výběrového řízení na generálního ředitele NG by měl připravit zřizovatel ve spolupráci s garanční radou, jejíž členové by měli být jádrem výběrové komise. Tento proces by měl obsahovat i etický závazek zřizovatele, že bude respektovat rozhodnutí výběrové komise. V diskusi zaznělo, že funkční období ředitele NG by mělo být časově omezené, avšak že po dobu trvání svého mandátu by mohl být statutární zástupce odvolán pouze z objektivních důvodů (např. setrvalého neplnění úkolů vyplývajících ze schválené koncepce, porušování rozpočtové kázně, případně úmyslné trestné činnosti). Úspěšný ředitel by se naopak mohl ucházet o prodloužení funkčního období.

3) Struktura NG

Bylo konstatováno, že NG není „kolosem“, za něž bývá někdy vydávána, ale je sbírkovou institucí střední velikosti, a že zásadní strukturální proměna NG ve smyslu jejího rozdělení na dva subjekty definované povahou sbírek („staré“ vs. „moderní“ umění) není ani přínosná, ani žádoucí. Případné změny vnitřního strukturně-funkčního uspořádání NG jsou odpovědností ředitele a eventuální návrhy na jejich realizaci by měly být obsahem koncepcí uchazečů o funkci ředitele NG.

4) Aktuální situace

Bylo konstatováno, že NG se nenachází v „krizi“, jak ve veřejném prostoru periodicky zaznívá, ale kontinuálně plní své poslání a odpovědnost vůči svěřeným hodnotám i veřejnosti.

Byl rovněž konstatován (nikterak nový) fakt, že NG je chronicky podfinancovaná, což mj. vytváří rozpor mezi ideálním obrazem toho, co by NG měla dělat (kupř. mezinárodně atraktivní výstavy) a reálnými možnostmi, vyplývajících z omezených zdrojů, což opět podtrhuje nutnost definovat parametry veřejné služby a zajistit jejich kontinuální podporu (viz výše).

Účastníci se shodují na nutnosti zamezit prorůstání komerčních a byznysových zájmů (obchodu s uměním) do rozhodování o NG, jakož i nestandardních akvizic uměleckých děl. V této souvislosti doporučují realizovat

mj. tato opatření: 1. Obnovit expertní charakter nákupní komise NG (návratem k dříve existujícímu a funkčnímu systému specializovaných subkomisí jako poradních orgánů ředitelů sbírek) a 2. zajistit plnou transparentnost mechanismů projednávání a rozhodování, zejména o mimořádných akvizičních žádostech na úrovni MK ČR.

Účastníci vyjádřili svůj zájem a připravenost ke spolupráci a pomoci ministroví kultury ČR při realizaci navrhovaných kroků i účasti na dalších fórech k problematice NG, pokud je zřizovatel či zákonodárny sbor budou organizovat.

ROZHOVOR

Jak tam a jak tady Charlotta Kotíková

Roman Prahl

(Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

Naše vzácná kolegyně oslaví v roce 2020 významné životní jubileum. Její bohatý životopis po absolvování zdejších umělekohistorických studií a krátkém působení v Národní galerii a Židovském muzeu se rozvinul po jejím odchodu do Spojených států roku 1970. Zahrnul četné aktivity od pedagogického působení přes účast v řadě amerických institucí podporujících umění až po činnost kurátorky sbírek i výstav moderního a současného umění. Její jméno je mezinárodně asi nejvíc spjato s dlouholetým působením v jednom z klíčových muzeí New Yorku, Brooklyn Museum. A u nás hlavně s Cenou Jindřicha Chalupeckého, v jejíž porotě zasedala po tři roky od roku 2000; nyní působí ve správním radě této ceny. Široké spektrum aktivit a zkušeností Charlotty Kotíkové podnítilo výbor UHS požádat ji o rozhovor, ve kterém by posoudila shody i rozdíly v politice muzeí umění a v kurátorské praxi sbírkových institucí její původní i nynější vlasti.

Zajímalo by nás, zda máte nějaké poselství pro naše kurátory a vrchní kurátory, podle Vaší zkušenosti z této funkce v Brooklynském muzeu.

Ze všeho nejdřív musím připomenout, že systém galerií, muzeí a podpory uměleckých projektů v galerijních či muzejních prostorách je v Americe od zdejšího systému natolik rozdílný, že moje následující poznámky mohou být místy až bezpředmětné. Přesto snad může být užitečné se zmínit o lecčem ze společné problematiky. A skutečně budu mluvit jen o kurátorské práci, o pracovištích orientovaných na návštěvníky a také jen o neziskových galeriích či muzeích – komerční galerie mají zcela jiné podmínky k prosperitě.

Hlavně chci zdůraznit, že práce kurátorů se neustále mění – stejně jako všechno v současné společnosti. A to nejen ve velkých institucích, ale i v menších galeriích a nezávislých výstavních prostorách.

Muzea se sbírkami i výstavní síně bez sbírkového fondu mají na celém světě důležitý úkol: jsou důležité



Charlotta Kotíková. Foto © archiv Charlotty Kotíkové, nedat.

právě v dobách, kdy se celková etická i estetická kultura společnosti rozměňuje, kdy pozitivní kulturní a společenské hodnoty jsou ohroženy jak politikou diktátorů, tak hrozivými klimatickými změnami: kulturní instituce mohou hrát velkou roli v stavění bariér proti civilizačnímu úpadku. Aby toho docílily, musí se přeorientovat na jiný profil návštěvníka, než na jaký jsme byli doposud zvyklí. To znamená, že i kurátoři se musí přeorientovat: už to není jeden umělec, o němž mohou celý život bádát, či určité historické období nebo styl. Je samozřejmě nutné znát o své věci vše a být 100 % profesionály. Ale abychom mohli své poznání plně uplatnit, musíme znát ještě mnohem víc o stavu společnosti, ve které žijeme. Musíme se naučit komunikovat i s návštěvníkem, který je v muzeu či galerii poprvé a který nemá žádnou znalost věci. Chceme, aby se něco dozvěděl, a možná aby se do děl, která mají pro nás tak velký význam, zamiloval. Chceme, aby se vrátil a přivedl další a aby odešel s bohatším a hlavně tolerantnějším poznáním světa, než měl před návštěvou u nás.

Musíme se tak trochu změnit v psychology a osvětáře, a to vůbec neznamená nižší kvalitu naší práce. Naopak hluboké poznání lze demonstrovat ve zjednodušené formě, bez pozlátek kunsthistorického žargonu a umělé nadřazenosti.

K tomu je třeba změnit struktury existujících organizací, hlavně velkých muzeí a galerií, což není lehký úkol, poněvadž určité představy o řádném vedení institucí jsou zakořeněné v dávné minulosti a změny jsou tím problematictější, čím je organizace rozsáhlejší; změnit kurz velké lodi je těžší než nově nasměrovat menší parník.

Myslím, že zajímavé programy se uskutečňují právě v menších místech. Je tam přece jen trochu méně byrokracie, změny a reakce na aktuální otázky se dají uskutečnit rychleji a vytvoření pozitivního pracovního kolektivu je také jednodušší. Není tam tolik protichůdných zájmů a rovněž se není třeba potýkat s problémem „velkých osobností“.

V žádné instituci nelze bohužel uniknout finančním tlakům. Ve velkých institucích jsou kurátoři nuceni zaujmout pozici „fundaisera“, což samozřejmě ubírá čas výzkumu a všem dalším odborným náležitostem souvisejícím s chystanými projekty. Nicméně vyhnout se tlaku financí lze jen stěží, a proto je lepší neztrácet energii odmítáním reality, zůstat praktický a snažit se projít finančními tlaky s co nejmenším zraněním.

V menších institucích kurátoři i ostatní zaměstnanci roli „fundaisera“ jaksi samočinně přijímají, protože kdyby se na finančním zabezpečení svého projektu nepodíleli, nemohli by jej vůbec uskutečnit. To samozřejmě není snadné: mluvit o penězích není většině „muzejníků“ příjemné a většinou to ani moc neumí. Tato zábrana se však dá překonat, když člověk prezentuje svou vizi s hlubokou znalostí a přesvědčením. Pak se debata snáz přenesení do jiné polohy – již nejde o peníze, ale o důležitost projektu.

Jednou z nejdůležitějších podmínek k uskutečnění kvalitního projektu je zázemí kurátora v instituci, kde pracuje. Éra velikánů à la Alfred Barr je dávno pryč. Musíme pochopit, že závisíme na dobré vůli mnoha dalších jednotlivců a že existence produktivního kolektivu je zásadní podmínkou uskutečnění špičkového projektu.

Jaké jsou podle Vás výhody a nevýhody koexistence různých sbírek ve velkých muzeích a galeriích umění, posuzováno z hlediska dnešní reality New Yorku?

Koexistence sbírek různých kultur a období v jedné velké instituci je vždy komplikovaná záležitost. V nynějším světě existuje obrovský zájem o současné umění, a proto také instituce, které mají výjimečné sbírky historického umění či mimoevropských kultur, jako je třeba Metropolitní muzeum, se rozhodly zahájit program výstav současného umění. K tomu účelu MET získalo bývalou budovu muzea Whitney, významné dílo architekta Marcela Breuera na Madison Avenue, a nazvalo ji MET Breuer. Proběhlo tam několik výjimečných výstav, leč s ekonomickou zátěží. A poněvadž MET je vnímáno jako encyklopedické muzeum, a to spíše starého než současného umění, podpora a návštěvnost byly nedostatečné. Starší instituce mají určitý charakter a představu návštěvníků není snadné změnit. MET prostě slouží konzervativnějšímu publiku. Proto se MET rozhodlo na pár let ušetřit výdaje za provoz budovy MET Breuer tím, že ji zapůjčí Frick Art Museum po dobu jeho rekonstrukce a že rozšíří programy současného a moderního umění v hlavní budově na Páté Avenue. Jak ale budou historické sbírky muzea Frick vypadat v brutalistické

architektuře původního Whitney, to si zatím nikdo nedovede úplně představit. Možná, že to bude báječné překvapení, jaké Frick potřebuje.

Jiným směrem než v Metropolitním se vyvíjela situace v Brooklynském muzeu. Tamní sbírky egyptského, indiánského umění a mnoha jiných mimoevropských kultur jsou výjimečné a Brooklyn má také vzácnou sbírku raného amerického umění. Přesto je muzeum nyní vnímáno a navštěvováno více v souvislosti s programy k současnému umění a gender studies. Že tak vznikají komplikace s rozdělováním finančních prostředků mezi sbírkami, je nevyhnutelné, a oddělení s historickými sbírkami tím bohužel trpí.

V obnovované budově muzea Whitney kurátoři využili většího prostoru a propojili média v nové a rozsáhlé instalaci sbírek. Muzeum se stalo skutečně výborným místem pro studium amerického moderního a současného umění i výstav pro tato období.

Může z toho plynout nějaké poučení v souvislosti se zdejší debatou o Národní galerii a jejích součástech?

V případě pražské Národní galerie si myslím, že samostatnění sbírek moderního a současného umění od sbírek umění starého by bylo prospěšné – ale jaká je záruka, že prostředky na údržbu sbírek a na výstavy budou skutečně adekvátní pro dvě samostatné instituce? NG je v současné podobě skutečný kolos, organizačně či finančně nesnadno zvládnutelný. Myslím, že zde by rozdělení bylo prospěšné – ale jen pokud by přísliby finančních závazků na podporu obou vzniklých institucí byly nezvratné a dlouhotrvající. To znamená závazky, které by se neměnily se změnou vlády, ministrů, ředitelů atd.

Jaký je Váš názor na otázku vstupného ve veřejných muzeích či galeriích, která se u nás nedávno oživila?

Můj názor na vstupné se zase týká amerického komerčního modelu, a tedy nemusí být přenosný do jiných poměrů. Muzea, která mají volný vstup, dostanou podporu od komerčního podniku či banky obvykle převyšující odhad částky získatelné. Tím si darující organizace „kupuje“ publicitu. Nebo volné vstupné bývá jen v určité dny – komerční model zůstává stejný, návštěvnost se ale vždy zvyšuje. Také návštěvnost se ovšem váže na místní faktory – Američané jsou podstatně zvědavější než české publikum a rádi objevují neznámé. Proto chodí do muzeí, i když se o umění v každodenním životě příliš nezajímají. Je to pro ně objevování a možnost někam vyrazit, nemají dlouhé nedělní obědy, mají více času. Samozřejmě, že poměry ekonomické, třídní nebo vzdělanost atd. mají přitom svou roli. Vcelku ale návštěvnost v muzeích a galeriích v posledních letech roste po celé Americe.

Co si myslíte o pojetí muzea umění jako příspěvkové organizace státu apod., versus veřejnoprávní instituce se správní radou?

Struktura financování v České republice je natolik odlišná, že srovnání mohou být jen povrchní, ba nemožná. V USA je finanční přežití všech institucí od největších jako MET až po nejmenší alternativní galerie závislé jak na finanční podpoře ze strany členů správní rady, tak na

jejich schopnosti nacházet pro instituci další prostředky. Správní rada je vlastně skupinou obhájců svěřené instituce, která pro ni neustále hledá podporu. Nic takového jako Ministerstvo kultury zde neexistuje a prostředky z vládní agentury, National Endowment for the Arts, jsou kvůli přístupu konzervativní vlády stále omezenější. Většina muzeí a galerií dostává příspěvky od krajských a městských úřadů a různých nadací, a v tom samozřejmě panuje tvrdá soutěž. Podpora správní rady a spolku přátel jednotlivých organizací je proto důležitá.

Každá, i ta nejmenší nezisková organizace má spolek přátel buď definovaný stanovami či volně uspořádaný a dobrovolný. U malých organizací se vytváří spontánně, prostě díky tomu, že návštěvníci souhlasí s programem organizace a cítí povinnost jej podporovat. Tak přežívají malé neziskovky či „public television“ a nezávislé rozhlasové stanice. To, že se zajištěním finančních prostředků pro instituce se pojí také jistý tlak na její program, se nedá zcela vyloučit. Je však možné ho omezit správně nastavenými pravidly zakotvenými ve stanovách té které instituce.

Nechtěla byste se tu zmínit i o zápůjčkách ze soukromých sbírek?

Když jde o díla, která významně obohatí existující sbírku, jsou zápůjčky pozitivním fenoménem. Ideálně by

to ale měly být jen objekty, které po skončení zápůjčky přejdou jako dar či částečný dar do dané sbírky natrvalo. Jinak se muzeum stává depozitářem a finanční prostředky na instalaci a péči o zápůjčku odsávají prostředky určené pro již existující stálou sbírku. Je proto nutné pečlivě stanovit právní závazky a povinnosti vlastníka a instituce v počáteční smlouvě. Mnoho muzeí v USA pěstuje soukromé zápůjčky; je to jedna z cest, jak v budoucnu obohatit vlastní sbírky.

Vraťme se nakonec k odbornému poslání Vašich častých návštěv v bývalé vlasti. Jaké je podle Vás postavení Ceny Jindřicha Chalupického v porovnání s podobnými cenami v zahraničí?

Cena Jindřicha Chalupického získala za třicet let své existence významnou pověst. Její životaschopnost se plně potvrdila. Stala se nejen oceněním za výjimečné umělecké vyjádření, ale i platformou mnoha dalších programů vnášejících důležité podněty do uměleckého a společenského života. Pronikla do programu galerií a kulturních prostor České republiky, propojila se s galeriemi v zahraničí a stala se skutečně mezinárodní. Kdysi byla v podstatě založená na modelu Turner Prize administrované v Londýně každoročně Tate Modern, ale rozvinula se a dále se samostatně rozvíjí směrem, který reaguje na současnou českou a mezinárodní situaci.

RECENZE

Lucie Vlčková, Alice Hekrdlová (eds.), *Krásná jizba DP 1927–1948.* *Design pro demokracii*

(UPM – KANT, Praha 2018)

Barbora Žižková (*Filozofická fakulta Univerzity Karlovy*)

Loňské 100. výročí založení republiky oslavilo Umělecko-průmyslové museum výstavou prezentující ikonický i méně známý sortiment Krásné jizby, významné obchodní a kulturní instituce meziválečného Československa. Úspěšnou výstavu, koncipovanou Lucií Vlčkovou, doplnila obsáhlá publikace přibližující zrod Krásné jizby v rámci nakladatelství Družstevní práce, její ideovou základnu a především praktickou aplikaci inovativních marketingových strategií jejich vůdčích osobností.

Vlčková se tématu Krásné jizby věnuje dlouhodobě. V roce 2007 připravila výstavu a editovala publikaci *Družstevní práce. Sutnar – Sudek* (UPM – Arbor vitae, Praha 2007) reflektující vysoce aktuální a tvůrčí přístup Ladislava Sutnara a Josefa Sudka na poli meziválečné knižní, časopisecké a produktové grafiky a fotografie. V roce 2009 zmapovala výstavní aktivity a prodejní umělecké artefakty v knize *Krásná jizba. Výstavní činnost v letech 1929–1936* (UPM, Praha 2009) a před čtyřmi lety připravila monografii jednoho z uměleckých vedoucích Krásné jizby s názvem *Antonín Kybal*.

Cesty designu a textilní tvorby (UPM – KANT, Praha 2016).

Nejnovější publikace se pochopitelně v příslušných částech se staršími texty překrývá, dosavadní poznatky však také podstatnou měrou rozšiřuje. Cílem badatelů bylo poskytnout kompletní popis a obrazový přehled sortimentu Krásné jizby v uváděném časovém rozmezí, včetně okrajovějších kategorií zboží a výrobků externích dodavatelů, neboť všeobecně známé artefakty Krásné jizby a ikonická díla československého funkcionalistického designu, jakými jsou Sutnarův porcelánový a skleněný servis, Kybalovy koberce či trubkový nábytek, jsou pouhým zlomkem z bohaté a stylově vrstvenaté nabídky, která prodělala přirozený posun v souvislosti se změnou vkusu zákazníků a vývojem politických událostí. Nově je zde představena osobnost zakladatele, obchodního стратега a prvního ředitele Družstevní práce, Václava Poláčka, jehož přínos na poli obchodním i uměleckém byl zcela zásadní. Zhodnocena je také návrhářská tvorba Bohumila Južniče.

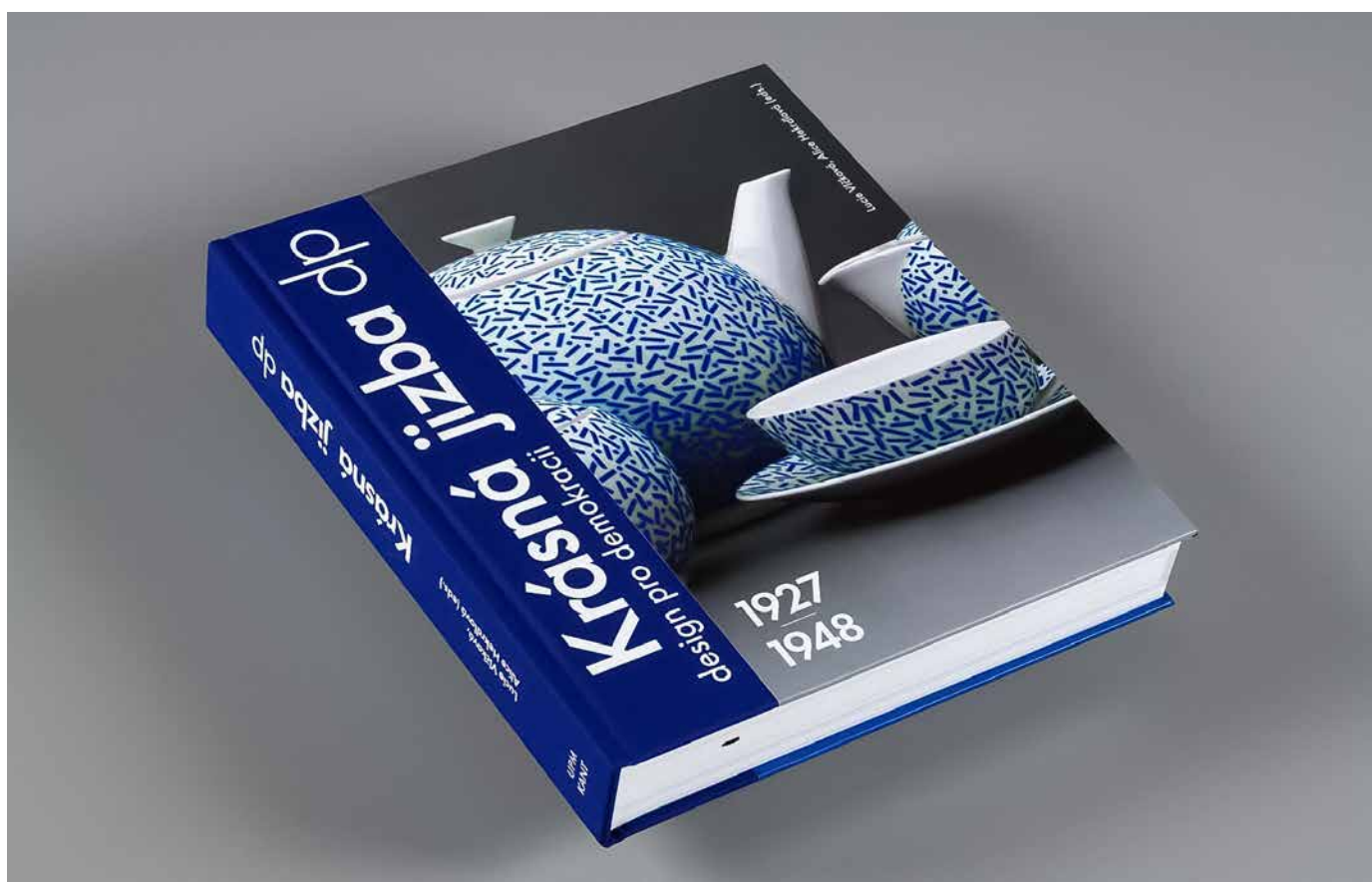
Klíčovými prameny se staly fond Družstevní práce, uložený v Památníku národního písemnictví, a fond negativů ateliéru reklamní fotografie Illek & Paul (navazujícího na činnost Josefa Sudka), uložený v Centru dokumentace sbírek UPM. S cílem identifikovat co největší počet produktů realizovaných Krásnou jizbou (případně jejich návrhy), ale také komisního zboží, byly provedeny rešerše sbírkových fondů (především UPM), aukčních katalogů a soukromých sbírek. Kromě několika periodik napojených na Družstevní práci a Krásnou jizbu, byly prostudovány rozličné propagační tiskoviny a soupis zakázek Illek & Paul.

Publikace je rozdělena do tří oddílů. Úvodní soubor textů představuje *Krásnou jizbu ve společenském a kulturním kontextu*. Historii institucionální i personální pojednala Lucie Vlčková. Pozornost věnovala družstevnickému principu podnikání (kterým se Družstevní práce inspirovala v Německu); konceptu subskripce (vyloučením distribučního článku se kniha zlevňovala); sociálně angažované komunitě předplatitelů (páteři nakladatelství);

nejvýmluvněji demonstrují dva ročníky časopisu *Žijeme*. Zároveň však profesní „soužití“ těchto dvou významných kulturních institucí (později v rámci DUP) nebylo bez rozepří a paradoxů.

Na konkurenty a následovníky Družstevní práce a Krásné jizby se soustředil text Mariany Kubištové. Dva významné podniky podobného druhu, nakladatelství Aventinum a Topičův salon, dokonce spojuje angažmá Václava Poláčka, který po svém odchodu z Družstevní práce (spolu se švagrem Južničem) přenesl mnohé nápady a kontakty na půdu Topičova salonu.

Nelehký úkol charakterizovat zákaznickou komunitu Krásné jizby na sebe vzal Filip Wittlich. Svou produkci cílily Družstevní práce a Krásná jizba primárně na příslušníky nižší střední třídy (intelektuální pracovníky, učitele či úředníky), která však byla citelně dotčena (byť ne fatálně) politicko-hospodářským vývojem 30. let. A přestože bychom produkty Krásné jizby mohli popsat jako kvalitu (a styl) za rozumnou cenu, v rámci cílové



vydavatelskému programu (a jeho fyzické realizaci), kterým Družstevní práce živě přispívala k utváření dobového kulturního diskurzu. Dceřiný podnik Družstevní práce, Krásnou jizbu, představila jako progresivní firmu, využívající moderních marketingových strategií, plně se orientující v aktuálních trendech, pružně reagující na poptávku a sociálně-politický vývoj. Detailně bylo zpracováno angažmá klíčových osobností, zejména uměleckých ředitelů Sutnara a Kybala.

Historické a ideologické souvislosti družstevnictví a konkrétní podobu družstevnického podnikání Krásné jizby popsala Iva Knobloch. Zajímavé je její porovnání ideového programu a aktivit Svazu československého díla a Krásné jizby, jejichž názorovou blízkost

zákaznické skupiny sloužily spíše jako hodnotný dar či investice než běžné spotřební zboží. V tomto ohledu tedy její hlavní deklarovaný záměr, kultivovat v masovém měřítku prostředí běžných domácností, naplněn nebyl.

Oddíl s názvem *Zboží* otevírá text Lenky Pastýřkové mapující původní prodejní náplň Krásné jizby, což byly kvalitní reprodukce, grafiky a drobné umělecké plastiky, a související výstavní provoz. Nejžádanější a nejrentabilnější kategorií zboží byl textil, který je doménou Lucie Vlčkové. Další významné kategorie, sklo a porcelán, pojednal v samostatných kapitolách Jan Mergl, kovové výrobky Michal Stříbrný, nábytek, svítidla a méně typické produkty jako papírenské zboží,

výrobky z lýka či dřevěné soustružené nádoby sledovala Alice Hekrdlová. Stylové rozpětí produktů se vyvíjelo od funkcionalismu k organickým formám, opětovnému docenění přírodních materiálů a struktur (i v souvislosti s hospodářskou krizí), až po inspiraci lidovou tvorbou (i v souvislosti s nastupující válkou). Teprve ucelený pohled na sortiment Krásné jizby umožňuje plně docenit vrcholná období a nejvýraznější tvůrčí osobnosti. Mimořádně poutavé je sledovat genezi konkrétních výrobků a vnímat širší souvislosti, které napomohly popularitě toho či onoho artefaktu.

Poslední oddíl přináší rozsáhlý dokumentační aparát: časovou osu milníků ve vývoji Krásné jizby na pozadí evropských událostí, seznam nejdůležitějších výstav, jichž se Krásná jizba účastnila, seznam zahraničních a domácích dodavatelů, medailony osobností či přehledy zboží ve formě původních propagačních fotografií a subskripčních letáků.

Sledované téma bylo vymezeno roky 1927 a 1948 (s logickými přesahy oběma směry). Druhý život Krásné jizby v rámci instituce ÚLUV je samostatným příběhem, vyžadujícím průzkum jiných pramenů a sledování jiných kontextů. Je pochopitelné, že autoři publikace považují násilný zánik původní Krásné jizby za nenahraditelnou ztrátu, a v tom je s nimi možné souhlasit. Nutno ovšem podotknout, že navzdory poměrně rozšířené představě o ÚLUV jako podniku poplatném komunistickému režimu se jednalo o instituci založenou na principu švédského Hemsjödu, jejíž koncepci formulovali ještě před válkou odborníci na tzv. zvelebovací činnost. Zakladatelské osobnosti z řad

organizátorů péče o lidové kulturní dědictví, etnografové a architekti zamýšleli navázat na tradiční technologické postupy a zároveň transformovat lidové formy do podoby atraktivní pro současného člověka. K hodnotám prosazeným meziválečnou Krásnou jizbou se ÚLUV hrdě hlásil a snažil se uplatňovat tytéž principy: prostotu, praktičnost, ergonomii a ekonomii formy. Racionální, moderně pojatou koncepci organizované celostátní péče o lidové tradice sice v prvních poválečných letech překryla snaha Komunistické strany Československa využít veškerých kulturních hodnot pro svůj mocenský vzestup, přesto se Krásná jizba postupně opět stala symbolem jiné a veřejností velmi žádané bytové kultury. Také zániku této druhé Krásné jizby je možné želeť.

To je však jen poznámka na okraj. Publikaci Vlčkové a Hekrdlové považuji za cenný pramen pro další badatele, sběratele i obchodníky s uměním. Její komplexní charakter spočívá v propojení uměnovědných témat s detailní znalostí historie instituce a jednotlivých položek sortimentu, doplněném bohatým obrazovým a dokumentačním materiálem. Hodnotu publikace potvrzuje i čisté grafické zpracování založené na kontrastu bílé a kobaltové modři. Oceňuji také praktické grafické rozlišení jednotlivých oddílů. Obálka odkazující ke dvěma hlavním uměleckým osobnostem, Ladislavu Sutnarovi a Antonínu Kybalovi, opticky propojuje dvě nejdůležitější vývojové fáze, funkcionalismus a návrat k řemeslu. Vystihuje tak tvůrčí flexibilitu a mnohem širší stylové rozpětí, než jaké bylo doposud s produkcí meziválečné Krásné jizby spojováno.

Tomáš Winter, Pavla Machalíková (eds.), *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*

(Arbor Vitae – Artefactum, Řevnice – Praha 2019)

Strážci národní duchovnosti a jiné horory

Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

Autoři publikace *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960* se pokusili přistoupit syntetizujícím způsobem k tématu, které hraje v českém dějepise umění specifickou roli. Zvláštní pozice, kterou problematika lidové kultury a jejích impulzů pro výtvarné umění v dosavadním českém uměleckohistorickém bádání zaujímal, souvisí s konstruováním česko-jazyčných kulturních dějin v průběhu uplynulého století.

Tomáš Winter, Pavla Machalíková, Vladimír Czumalo a Milan Pech zkoumají význam impulzů lidové kultury pro vizuální umění nejen na konkrétních historických příkladech v rozpětí jednoho a půl století, ale zároveň zdůrazňují i politický a ideologický rámec této tvůrčí výměny. Kniha vyšla u příležitosti mimořádně zdařilé stejnojmenné výstavy v Západočeské galerii v Plzni

a završila výzkumný projekt, který měl slovo politika přímo ve svém názvu: *Lidové umění mezi vizuální kulturou a politikou v Čechách a na Moravě 1840–1960*. Za povšimnutí stojí, že téma finální knihy bylo oproti původnímu výzkumnému projektu odlišně časově vymezeno a autoři se rozhodli zkoumat daný problém již od roku 1800. Editoři publikace Tomáš Winter a Pavla Machalíková zvolili podobnou periodizaci již při přípravě výstavy a knihy *Cirkus pictus* a je třeba říci, že oba projekty mimo jiné významným způsobem obohatily české uměleckohistorické bádání zaměřené na 19. století.¹

V recenzované publikaci sledují provázanost umělecké recepce lidové kultury s vývojem národopisného zájmu o tento předmět studia v 19. století vynikající kapitoly spolueditorky Pavly Machalíkové. Už ve druhé z nich s názvem *Lidový typ – národní typ* nalézám čtenář

konstatování, že specifikem národních hnutí, hledajících kulturní nezávislost na pozadí kontrastů i konfrontací s většími státními celky, byla idealizace lidu, která opodstatňovala kolektivní snahy a vytvářela bázi představě samostatného národa. Koncept českého národního „svěrázu“ byl od počátku rámován nacionalistickou ideologií, jak přesvědčivě ukazují nejen texty Pavly Machalíkové, ale také Vladimíra Czumala a Tomáše Wintera. Vztah politiky k lidové kultuře je dále v knize sledován v souvislosti se státně-politickým konceptem československého lidu v meziválečném Československu v rámci oficiální reprezentace nového státu. V kapitolách Milana Pecha je pak věnována pozornost nacistické ideologizaci lidu, které se kolaborantsky podbízel spolek Národopisná Morava, a dále zneužívání folkloru a lidové kultury poučným komunistickým režimem.



Autorům se – alespoň z perspektivy oboru dějin umění² – daří prezentovat výsledky důkladného výzkumu v interdisciplinárním rámci. Exkurzy k historii, etnologii, etnografii, sociologii a antropologii jsou charakteristické pro většinu příspěvků, tuto metodu opouští pouze Tomáš Winter v kapitolách, zkoumajících různé motivace moderny a avantgardy k zájmu o lidové umění a kulturu. U raných českých avantgardistů je Winter srovnává s přístupem k lidovému, neškolenému projevu mezi mnichovskými umělci z okruhu Der blaue Reiter a ruskými futuristy a upozorňuje na rozdíly. Sociální a politický kontext však důkladněji nepropracovává a soustředí se spíše na způsob, jakým moderní umělci s inspiracemi tohoto typu manipulovali, často v rámci výstavní prezentace. Dospívá k závěru, že na rozdíl od

dřívějších etnologicky orientovaných kontextuálních výstav, přistupovali modernisté a avantgardisté k produktům lidové tvorby jako k svěbytným, autonomním artefaktům.

V rámci celé publikace jsou sledovány rozličné formy instrumentalizace lidové kultury v kontextu moderní vizuality, politiky a ideologií, podmíněné tvůrčími záměry umělců i historickými a kulturně-politickými souvislostmi. Autoři tedy k lidové kultuře přistupují především jako k pasivnímu objektu zájmu výtvarného umění či trpnému předmětu ideologické manipulace a vizuální reprezentace. Opírají se při tom o dosavadní výzkum v této oblasti, který dokonale znají, jeho poznatky efektivně shrnují a syntetizují.³ Když historik a antropolog Karel Šima zakončoval svou recenzi výstavy *Jdi na venkov!*, konstatoval, že ho „při čtení katalogu mnohokrát překvapilo, jak je dáván sekundární literatuře hlas vyjadřující neproblematické ‚platné‘ teze.“⁴ Své tvrzení, že by „od odborného textu očekával polemičtější přístup, nikoliv pouze potvrzování závěrů předchozích badatelů, jakkoli přesvědčivých a zajímavých“ nakonec zmínil, když připustil, že se může jednat pouze o jeho mylný dojem, vyplývající z neznalosti českého uměleckohistorického diskursu.⁴ Pro obor dějin umění může být podobný postřeh, vzešlý z interdisciplinárního dialogu, velice užitečný. Ve vztahu k hodnocené publikaci se pak může stát impulzem k promýšlení narativu, ke kterému se hlásí, a který velkorysým shrnutím svým způsobem završuje. Jak již bylo řečeno, problematika impulzů lidové tvorby byla klíčová v rámci konstrukce česko-jazyčných kulturních dějin. Autoři publikace si tento fakt dobře uvědomují, avšak záměrně neusilují o zviditelnění, či dokonce rozrušení švů, které drží celek tohoto příběhu pohromadě. S odvoláváním se na autority oboru přehledně a vědecky fundovaně syntetizují zásadní milníky recepce lidové tvorby a potvrzují v současnosti platný historický výklad její ideologické instrumentalizace v momentech významných pro národní emancipaci, národní porobení, národní vzdor a rezistenci. Jedná se o dějinnou linii, která se z dané historiografické pozice jeví jako vítězná, a ze které proto vypadly příběhy poražených a „znevýznamněných“. Za obět této selektivní amnézie v oblasti zkoumání lidové tvorby mimo jiné padla kultura lidu jazyka německého, který v obcích na území Čech s dnes už zapomenutými (protože počestěnými) názvy jako Kosolup, Chotischau, Gottowitz, Wiesengrund, Nürschan, Marschendorf atd. pěstoval své vlastní lidové zvyky, svěbytně budoval a zdobil svá lidová obydlí a lokálně specificky se odíval.⁵ Záměrně opomenuty jsou v tomto kontextu také otázky, do jaké míry tato lidová kultura pronikala do sféry oficiální reprezentace německojazyčného obyvatelstva Čech například ve formě architektonického pojednání a složení výstavních exponátů velkých výstav v Brux (v Mostě 1898), Aussig (v Ústí nad Labem 1903) a Reichenberg (v Liberci 1906).⁶ Nezkoumá se způsob, jakým se tyto podniky tematizací lidovosti vymezovaly vůči velkým českým výstavám Jubilejní (1891), Národopisné (1895) a Výstavě architektury a inženýrství (1898) i vůči menším národopisným výstavám v Olomouci (1885), Turnově (1894), Přelouči (1894). Pouze tušíme, že vlna etnologických a etnografických zkoumání německojazyčného venkova v Čechách, na Moravě a ve Slezsku na přelomu

19. a 20. století a v meziválečném období⁷ souvisela s vítězným tažením ideologizovaného konstruktů českého (a československého) „lidu“. Hledisko „našeho českého“ příběhu ani hlubší zkoumání „jiného“ nepředpokládá. Pro vlastní koncepci publikace pak nemůže být podstatná ani otázka, jakým způsobem se lidová vizualita německojazyčného venkova v Čechách a na Moravě promítala do tvorby akademicky vzdělaných umělců, jakými byli Erwin Müller z Reichenberg (Liberce), Paul Gebauer z Zossen (Sosnové) nebo Karl May z Reinowitz (Rýnovic).⁸

Publikace *Jdi na venkov!* bude pro další bádání o impulzech lidového umění pro českou vizuální kulturu nesmírně důležitá zejména proto, že osvobodí další badatelské výboje tímto směrem od povinnosti rekonstruovat dominantní národní umělecko-historický narativ na toto téma. Tím, že jej důsledně zmapovala, umožnila následujícím výzkumným počínům jít o krok dál a zviditelnit z národního hlediska nevídané kontinuity, jako je například v české kultuře dlouhodobé pěstování stereotypní představy o čistě české povaze venkova (německá byla zkažená města a velkoměsta), logicky ústící v odsun německého venkovského obyvatelstva v roce 1945 a vymazání jakékoliv vzpomínky na jeho existenci. Dovolí mapovat souvislosti konzervativního nacionalismu svérázového

typu s komunistickou představou nového socialistického člověka, mýtický napojení na tradice venkovského lidu. Vytvoří předpoklad k vykročení z monolitického chápání folkloru schématem národa a připustí existenci individuálního prožívání odkazu lidové kultury na širší škále emocí a mimo institucionální rámce.

Otevřené možnosti podvrtného zkoumání podnětů folkloru a lidové kultury ukazují v rámci knihy reprodukce děl současných umělkyní a umělců, zařazené do úvodní kapitoly. Slouží zde ovšem zatím jenom jako ilustrace, na první pohled totiž vzdorují výkladovým rámcům, se kterými publikace pracuje. *Moravské horory* Barbory Lungové, organizátorky malířských sympozií v Blatnici pod svatým Antonínkem, nebo *Strážci národní duchovnosti* Jarmily Mitřkové a Dávida Demjanoviče (obojí 2013), podobně jako autory publikace opomenutá videa Marka Thera (*Das wandernde Sternlein, Pflaumen*, 2011) a Rafanů (*c hkalshk2121212 14 6 46as64wq*, 2011) demonstrují diskontinuitní chápání venkovské kultury v Čechách, nezávislé na velkých lineárních vyprávěních národního dějepisu umění. Současné umění tak naznačuje cestu, kterou se v budoucnu může ubírat také umělecko-historický výzkum lidové kultury a jejího vztahu k dějinám výtvarného umění.

⁷ Srov.: Tomáš Winter, Pavla Machalíková, Stanislava Fedrová, Hanuš Jordan, *Cirkus pictus. Zázračná krása a ubohá existence Výtvarné umění a literatura 1800–1950*, Galerie výtvarného umění v Chebu – Arbor Vitae – Artefactum, Cheb – Řevnice – Praha, 2017.

⁸ Výstavu a publikaci zhodnotil z hlediska oboru etnologie Karel Šima a v interdisciplinárním přístupu autorů projektu nalezl řadu nedostatků. Podle něj například „vypadávají [...] důležité mezioborové souvislosti názorů Václava Tilleho, Zdeňka Wirtha o odvozenosti lidové kultury z ‚velkého umění‘ s dobovými evolucionistickými debatami o ‚pokleslém kulturním dědictví‘ spojenými ve středoevropské etnologii především se jménem Hanse Naumanna. Ale i specifický vývoj sovětské etnologické oboru po druhé světové válce.“ Viz Karel Šima, Co je a co není lidové, <https://artalk.cz/2019/04/24/co-je-a-co-neni-lidove/>, vyhledáno 1. 5. 2020.

⁹ V knize postrádám pouze odkaz na studii Marty Filipové, podstatnou pro klíčové téma, ke kterému se různí autoři v knize opakovaně vrací – pro zhodnocení Národopisné výstavy československé z roku 1895. Marta Filipová, Peasants on Display. The Czechoslovak Ethnographic Exhibition of 1895, *Journal of Design History* 24, 2011, 1 – March, s. 15–36.

¹⁰ Karel Šima, Co je a co není lidové, <https://artalk.cz/2019/04/24/co-je-a-co-neni-lidove/>, vyhledáno 1. 5. 2020.

¹¹ Při jediné zmínce o venkovské kultuře „německých oblastí“ se Tomáš Winter odvolává na citát Vlasty Havelkové, podle níž ji výrazně převyšuje mýtické slovanské umění (zejména výšivka), vyznačující se blízkostí k přírodě (s. 145). O rozšíření hrázdného domu v německy mluvících severozápadních Čechách se v jednom souvětí zmiňuje Vladimír Czumlal (s. 181).

¹² Srov.: Anna Habánová (ed.), *1906 Německočeská výstava Liberec / Deutschböhmisches Ausstellung Reichberg* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec, 2016.

¹³ Adolf Haussen (ed.), *Einführung in die deutsch-böhmische Volkskunde*, Prag: J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung, 1896; Adolf Haussen (ed.), *Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde. Im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen*, časopis vycházející od roku 1896; Alois Jahn, *Sitte, Brauch und Volksglaube im deutschen Westböhmen*, Prag: J. G. Calve, 1905; Emil Lehmann, *Sudetendeutsche Volkskunde*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1926; viz dále v Praze v letech 1927–1938 vydávaný časopis *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*. Etnologický a etnografický výzkum německojazyčného venkova v Čechách, na Moravě a ve Slezsku pokračoval po odsunu německého obyvatelstva na půdě některých kulturních institucí vyhnanců. Viz např. Josef Hanika, *Sudetendeutsche Volkskunde*, Kitzingen/Main: Holzner-Verlag [1951]; Karl Storch, *Brauchtum und Volksglaube im Kreis Mies*, Dinkelsbühl: Heimatkreis Mies-Pilsen 1967.

¹⁴ Anna Habánová, *Erwin Müller (1893–1978). Malíř nové věcnosti* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec, 2014; Ivo Habán – Anna Habánová (eds.), *Paul Gebauer (1888–1951)* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec, 2019.

„Staří mistři snesou jen povrchní pohled...“?

(*Staří mistři, stálá expozice starého umění, Marius Winzeler et al., Národní galerie v Praze, Schwarzenberský palác*)

Martin Mádl (*Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.*)

Národní galerie v Praze (NG) 6. listopadu 2019 otevřela ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech novou expozici. V ní pod lapidárním a přitom ironizujícím názvem *Staří mistři*, který evokuje sarkastickou novelu Thomase Bernharda, „představuje výběr nejvýznamnějších mistrovských děl ze Sbírky starého umění“, tedy artefaktů z 16.–18. století. Podle vzletného, obsahově však poněkud vágního oficiálního sdělení je „Expozice... pojata jako dialog mezi národními a mezinárodními impulzy, vlivy a změnami v duchu dialektiky

forem, stylů a motivů. Z dramaturgického hlediska reflektuje narativní aspekty evropského umění od antiky až po osvícenství, dějinné souvislosti a nadčasovost mistrovských uměleckých děl v inovativní instalaci.“¹ Hlavním autorem expozice v její finální podobě je Marius Winzeler, současný ředitel Sbírky starého umění NG. Za architektonickým návrhem stojí architekti Josef Pleskot, Norbert Schmidt a Eva Vopátková (AP Atelier), za grafickým designem pak Zuzana Lednická a Jakub Spurný ze Studia Najbrt.



Expozice *Staří mistři* (Národní galerie v Praze), vstupní část, Schwarzenberský palác, Praha – Hradčany.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Připravovaná expozice byla v odborných kruzích očekávána se zájmem i s jistým napětím, které vyvolalo její ohlášení v koncepci rozvoje výstavní instituce představené Jiřím Fajtem za jeho působení na postu generálního ředitele (2014–2019). Fajt se v ní mimo jiné stručně vyhradil vůči předchozí expozici ve Schwarzenberském paláci, otevřené v roce 2008, a prohlásil o ní, že tu „výstavní architektura ... nerespektuje moderní způsoby výstavní prezentace a působí tvarově i barevně agresivně, radikálně kontrastním způsobem vystupuje proti prostorové dispozici renesančně-barokního paláce... Morálně zastaralá je i koncepce oddělení českého od evropského umění, která působí anachronicky a neumožňuje hodnocení v Čechách působících umělců v širším mezinárodním kontextu.“ Naproti tomu postavil strategii, jejímiž součástmi mělo být „vytvoření nového libreta upravené expozice začleněním evropského uměleckého materiálu. Důraz na koncentraci přísněji vybíraných uměleckých děl se silnou výpovědní hodnotou na menší ploše, která osloví širší návštěvnickou obec...“²

Nová expozice vzbudila ohlas již ve stadiu příprav a krátce po jejím zpřístupnění vyšlo několik recenzí. Obecně lze konstatovat, že ze strany novinářů převážily v denním tisku pochvalné reakce, zatímco ze strany odborné obce zazněla řada kritických připomínek.³ Dovolím si tu k otázce expozice *Staří mistři* přinést několik vlastních poznámek, které složitou problematiku jistě nemohou vyčerpat. Mé připomínky se přitom v různých ohledech kryjí s obsahem recenzí, které k danému tématu byly mezitím publikovány na jiných místech. Týkají se na jedné straně přirozeně výběru exponátů, jejich skladby a způsobu jejich umělecko-historického výkladu určeného širší kulturní veřejnosti, na straně druhé pak směřují k architektonickému pojetí expozice, a to jak ve vztahu k vystaveným exponátům, tak i ve

vztahu k historické architektuře, v jejíchž prostorách se expozice nachází.

Otázka výběru exponátů a menší měrou i jejich výkladu byla dopředu definována zmíněnou stručnou, avšak závaznou koncepcí rozvoje NG, jejímž autorem je Jiří Fajt. Imperativem při tvorbě expozice se tu pro jejího autora nutně stalo nikterak samozřejmé propojení dvou kmenových galerijních sbírek a nesnadné prezentování kompatibility českých a evropských uměleckých děl s využitím dostupného sbírkového fondu: zatímco v domácím dějepis umění je vnímání českého umění v širších evropských souvislostech po dlouhou dobu takřka samozřejmostí, prezentaci exponátů v evropských vazbách v podmínkách českých galerijních a muzejních institucí brání povaha sbírkového materiálu, zejména relativně skromné zastoupení děl evropského umění. Je tomu tak i v případě NG, jejíž sbírky starého evropského a starého českého umění se svou povahou výrazně odlišují. Těžiště sbírky evropského umění až na některé výjimky tkví v převážně heterogenní skladbě umělecky kvalitních solitérů různé proveniencce, období a „škol“. Naproti tomu sbírka starého českého umění podává reprezentativní, poměrně ucelený a přitom dostatečně pestrý pohled na domácí uměleckou produkci raného novověku a na tvorbu jejích nejvýznamnějších představitelů, který tu navíc lze podle potřeby vhodně doplňovat ze sbírky grafiky a kresby či uměleckořemeslnými exponáty jiných sbírkových institucí. Není přitom třeba zastírat, že široké rozprostření souborů českého umění s sebou nese kvalitativní výkyvy, které vyniknou tehdy, chápeme-li umělecké dílo v moderním pojetí jako individuální projev tvůrčího génia a omezíme-li se při poměrování jeho kvality na převážně estetické vnímání a hodnocení. V českém prostředí – vypůjčíme-li si slova Waltera Benjamina – přitom „příslušná forma neprošla rukama

žádného suverénního génia“, aniž by však taková „omezení narušila její hloubku“.⁴ Samotný výběr uměleckých děl, provedený z úhlu pohledu, který byl v expozici nastaven, je však vůči českému umění značně reduktivní. Expozice v zájmu upřednostnění kvalitativních hledisek do značné míry rezignovala na prezentaci složitého kulturně-historického, politického, sociálního či náboženského kontextu, ve kterém obrazy a sochy vznikaly, jakož i na přiblížení výpovědí, které umělecká díla o takovém kontextu nabízejí. Přitom ovšem přišla vnívatelně uctyhodná suma poznatků o kultuře a umění 16.–18. století, již přineslo usilovné bádání několika generací domácích i zahraničních historiků umění a kultury.

Expozice *Starí mistři* zabírá tři hlavní podlaží Schwarzenberského paláce. Do vstupního koridoru jsou situovány monumentální pískovcové plastiky české provenience – sochařská díla reprezentantů pražského sochařství Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, k nimž bychom ovšem adekvátní artefakty evropského sochařství v českých sbírkách pochopitelně hledali marně – v tomto směru vstupní část deklarovanou hlavní ideu expozice nenaplnuje.

V dalších částech expozice se pak prolínají dvě hlediska. Prvním je tradiční stylová periodizace umění raného novověku: expozice je rozčleněna na hlavní úseky renesance, manýrismu, baroka a rokoka. Takto nastavené členění v dějinách umění až dosud napomáhá zpřehlednit rozsáhlý historický materiál a výuka na školách ani přehledové publikace pro širší veřejnost se bez něho stále neobejdou. Přesto nás takovéto konvenční pojetí poněkud zaskočí tam, kde se předcházející expozici, která byla ve Schwarzenberském paláci otevřena před deseti lety, programově vytyká morálně zastaralé pojetí.

Druhým hlediskem se tu měly stát vybrané klíčové pojmy či kategorie z oblasti raně novověkého umění, kolem kterých jsou sdružena a nově tematizována umělecká díla v dalších úsecích expozice: Co Bůh, člověk; Soumrak starých časů; Barokní obrazárna; Smysl pro iluzi a detaily; Dvorská nádhera; Řemeslné mistrovství; Mezi snem a skutečností; Tváří v tvář; Temnosvit; Tichý svět; Křížem krážem krajinou, či Doma v nebi. Vhodně vybrané, pojmenované a pregnančně vyložené problemové okruhy, ilustrované citlivě vybranými uměleckými díky či jejich skupinami, mohou být účinným prostředkem a legitimním nástrojem pro pochopení a prezentování uměleckého a kulturního kontextu tam, kde se chceme vyhnout lineárnímu pojetí dějin umění, či tam, kde není možné pracovat s obsáhlými výklady. Originální vymezení klíčových pojmů a jejich výklad jistě nejsou jednoduchou úlohou. Texty, které uvádějí jednotlivé tematické okruhy v nové expozici, přitom vzbuzují rozpaky, stejně jako výběr a uskupení děl, jež jsou pod hlavičkou vybraných tematických okruhů vystavena. Úvodní texty tu stojí kdesi na pomezí kulturních dějin, ikonografie, stylové analýzy a psychologie umění, přičemž ani jednu z těchto oblastí ve své stručnosti nedokáží přesně a dostatečně vystihnout. Nejasné tu zůstávají i vztahy mezi těmito oblastmi. V textech pak převládají příliš obecné informace a někdy až povrchně působící fráze, které nejspíš nezaujímou odborníky a nepoučí laiky.

Lze tu jistě namítnout, že v galerijní expozici jde v první řadě o divácky vstřícné a přístupné popularizační

představení vybraných mistrovských děl z galerijních sbírek. Ale v tom není skladba expozice ani zdaleka důsledná. Takovému požadavku totiž odpovídá instalace v prvních přízemních sálech, kde se divák po vstupu do expozice takřka bez přípravy ocitne tváří v tvář několika soliterně představeným nejvýznamnějším, umělecky vysoce hodnotným malbám z českých sbírek, k nimž jistě patří Halsův portrét Jaspára Schadeho, Goyova podobizna Dona Miguela de Lardizábal, ale také vybrané Brandlovy portréty důlního úředníka či šlechtice v modrém plášti. Také ve velkém sále druhého patra se setkáváme s prezentací kanonických děl, k nimž náleží Gossaertův Sv. Lukáš s Pannou Marií a samozřejmě také ikonická, v expozici však poněkud ztracená Růžencová slavnost Albrechta Dürera: jsou to obrazy, které se svou povahou – závažností, výjimečností a nadčasovostí – další kategorizaci a jednoduchému kontextuálnímu výkladu brání. Ve velké části expozice jsou ale vybraná mistrovská díla (dokážeme-li je spolehlivě určit) prezentována způsobem, který otázku kontextu chtě nechtě vyvolává. Instalace tu totiž hustotou obrazů a jejich několikaetážovým rozvěšením až příliš často evokuje způsob prezentace, jaký se stal běžným v reprezentačních prostorách šlechtických rezidencí někdy ve druhé polovině 17. století. V expozici se přitom jedná jen o jakýsi náznak bez pevného kontextuálního ukotvení, bez dodržení některých dobových zvyklostí, k nimž patřilo mimo jiné i symetrické rozmístění tematických pendantů, a bez jasného výkladu. Několik slov o barokní obrazárně se dočteme na panelu ve velkém sálu, kde však kuriózně o prezentaci v duchu barokní galerie nejde a navíc jsou tu zastoupena díla původně určená pro jiný než galerijní způsob vystavení.

Za uskupením obrazů a soch jako by častěji stál vztvarný názor architekta než jasná koncepce kurátora. Nárokům na logiku a přehlednost prezentace vybraných uměleckých děl dostojí jen některé části expozice, k nimž patří kabinet grafiky a kresby. Většinou však vklad architektů při tvorbě expozice vyvolává ještě více otázek než příspěvek kurátora. Z architektonického hlediska – i přes věhlas studia, ze kterého vzešel návrh – expozice působí místy až amatérsky a selhává v některých základních aspektech standardní galerijní prezentace, a to jak ve vztahu k vystaveným exponátům a k samotným návštěvníkům, tak ve vztahu k historickému prostředí, do kterého byla zasazena. Přes různé mladší úpravy Schwarzenberský (původně Lobkovický) palác zůstává jednou z nejlépe dochovaných a nejhodnotnějších pražských rezidenčních architektur období renesance s autentickými interiéry. Byl zbudován Janem mladším z Lobkovic v šedesátých letech 16. století a k dokončení jeho výzdoby došlo za jeho dědiců, Kryštofa a Viléma z Lobkovic. V držení Lobkoviců palác zůstal do roku 1594. Ani mladší úpravy nezastřely jeho renesanční charakter. Stavba sama o sobě je „mistrovským dílem“ a jakékoli zásahy by zde měly být provedeny s maximálním ohledem na její architektonické hodnoty. Již v době, kdy byl palác získán pro potřeby NG, se ozývaly hlasy upozorňující na to, že interiéry paláce kvůli svým malým rozměrům a uspořádání nejsou pro galerijní účely vhodné. Organizace galerijního prostoru zde jistě nebyla snadným úkolem. To návštěvník zjistí již u vstupu do expozice: dvě velké protějškové sochy mouřeníků jej zvou k portálu, kterým se otevírá lákavý pohled do sálu



Expozice *Staří mistři* (Národní galerie v Praze), velký sál v 1. patře, Schwarzenberský palác, Praha – Hradčany.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

s obrazy. Když se však k portálu přiblíží, zjistí, že je vyplněn sklem a vstup zde (zřejmě s ohledem na udržení vhodného klimatu) není možný. Až poté jej ostraha nasměruje do úzké chodby vedoucí k výtahům a toaletám, ze které teprve odbočí do expozice. Stejnou cestu musí host podniknout i při návratu.

V členění přízemních síní architekti podle všeho reflektovali pokyny obsažené v koncepci rozvoje NG, kde se předchozí expozici vytyká kontrastní pojetí výstavní architektury. Zřejmě i proto vznikly v přízemí paláce nové (nepochybně odstranitelné) galerijní panely na způsob přiček, které jsou s historickými prostory barevně sjednoceny světlými okrovými nátěry. Avšak právě toto barevné sjednocení stěn, kleneb a nových, půdorysně šikmo postavených přiček, ve svém důsledku renesanční prostory opticky devaluje, neboť brání snadnému rozlišení mezi původní dispozicí symetrických pravoúhlých prostor a novými vestavbami. Architektonicky nevydařeně pak vyznívá nové uspořádání a barevné i světelné aranžmá velkého klenutého sálu, ústřední prostory, která v prvním patře navazuje na hlavní schodiště a ve struktuře renesančního paláce hrál významnou roli. Vestavěním klínovitých panelů, které tu zakrývají okna až po lunetové výseče nad nimi, jsou tu architektonické hodnoty sálu před zraky prostorově dezorientovaného diváka zamaskovány, a tím i devalvovány. Značně nepříznivě působí rozmístění temnosvitných obrazů v hlavním sálu se světlými stěnami, klenbami i panely. Sál je osvětlen poměrně silným rozptýleným umělým světlem, na které je třeba adaptovat zrak, zvláště po návratu z potměných sousedních sálů. Světlo tu vůči malbám působí sterilně a zároveň rušivě. Pobyt v prostředí velkého sálu tak v návštěvníkovi zanechává až nepříjemný, skličující pocit.

Ovšem i v dalších výstavních sálech se setkáváme s řešeními spíše kuriózními než divácky příznivými. Jako exces tu lze vnímat položení velkého krucifixu, které neumožňuje umělecké dílo vnímat celistvě, i soubor podobizen shlížejících na Braunův Korpus ze stěny. K problematickým a diskutabilním momentům expozice náleží i umístění maleb do kontrastně potměných koutů, rozvěšení obrazů bez respektu k horizontální linii

či naopak jejich estetizující seskupování bez obsahové souvztažnosti (Ravensteynova Madona s přiřazenými Sprangerovými oltářními křídly), zasazení Cinciatovy Potopy do čtvercového štukového pole nad krbem, kruhové okénko do náměstí, bronzové plastiky ve skleněných válcích s výraznými světelnými reflexemi, zařazení ojedinělé analytické restaurátorsko-technologické studie mezi mistrovská díla ad. Místy jako by záměrem a cílem architektů byla exhibice vlastních dovedností a schopností manipulovat s divákovými pocity, spíše než snaha umožnit a nabídnout návštěvníkům opticky a kontextuálně přiměřené a příznivé vnímání uměleckých děl. Obrazy a sochy se pak v poněkud sebestředném architektonickém řešení v některých případech stávají pouhým nástrojem k dosažení tohoto cíle a pozadím kreativity architektů. Podobně tomu ostatně bylo i v případě loňského projektu Norberta Schmidta, jednoho z autorů expozice, ve staroměstském kostele Nejsvětějšího Salvátora, kde se nedávno restaurovaný Heringův obraz Proměnění Páně na hlavním oltáři stal promítacím plátnem pro projekci veršů Emily Dickinson a byl tak vytěsněn z liturgického prostoru a dokonce i z publikace, která projekt doprovázela. V uvedeném případě se jednalo o umělecky zajímavý happening s promyšleným konceptem, ovšem i s omezeným trváním. V případě expozice starého umění v přední galerijní instituci by se však těžiště hodnot mělo nacházet přeci jen někde jinde.

Na expozici *Staří mistři* je samozřejmě třeba vyzdvihnout koncept srovnání významných příkladů z oblasti českého a evropského umění, které dokládá vyspělost vizuální kultury v českých zemích raného novověku a těsné vztahy se soudobou produkcí evropských uměleckých center. Vystavení vybraných obrazů Petra Brandla a Jana Kupeckého v sousedství Simona Voueta, Franse Halse či Fracisca Goy je zajímavým experimentem, který nepochybně umožní vnímat tato vybraná umělecká díla v novém světle a v nových souvislostech. Ani v tomto směru však expozice nevychází návštěvníkům příliš vstříc. Chce-li představit „dialog mezi národními a mezinárodními impulzy, vlivy a změnami“, měl by tu být pojem „národního“ umění přeci jen nějak jasněji



Expozice *Stáří mistrů* (Národní galerie v Praze), sál v 1. patře, Schwarzenberský palác, Praha – Hradčany.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

načrtnut. Obrysy domácího a zahraničního umění, zvláště kolem roku 1700, se však v expozici místy stírají a překrývají natolik, že laickému divákovi hlavní myšlenka bez dalšího výkladu může docela snadno uniknout. V tomto ohledu vyznívá o mnoho lépe nová expozice 1796–1918: Umění dlouhého století, podpořená ostatně suverénně zvládnutou instalací i pregnančními texty. Také v ní se pracuje se srovnáváním domácí a zahraniční produkce. Promyšlené a rafinované prezentování silných kontrastů (Mánes vedle Picassa) je tu neotřelé a přitom vede diváka, aby se nad vystavenými díly a jejich kontextem zamýšlel, aniž by přitom byl ochuzen o jejich prožitek. Sbírky starého evropského a českého umění ovšem podobně inspirativní srovnávání kvůli své povaze neumožňují. Přijatý koncept pak nedává dostatek prostoru k adekvátní prezentaci domácí umělecké produkce v její komplexnosti, ačkoli pro takovou prezentaci galerie má předpoklady. Vysvětlení, že nová expozice je taková, jaká je, protože se přidržuje koncepce schválené Ministerstvem kultury, není zcela uspokojivé.

Národní galerie v Praze byla a je sbírkotvornou i výzkumnou institucí s obrovským potenciálem – s pozoruhodnými sbírkami vysoké umělecké hodnoty, a to jak v domácím, tak i ve světovém měřítku. Měla a dosud má také silné týmy špičkových a mezinárodně uznávaných odborníků a odborníků, kteří své zkušenosti a znalosti nabyli jedinečně díky dlouholetému výzkumu uměleckých děl, realizovanému často s vypětím sil vedle náročné

každodenní kurátorské práce s velkou administrativní zátěží. Jinak než kontinuálním výzkumem, do kterého se nebudou bezprostředně promítat politické nálady a administrativní zvraty, poznání umění v širších kulturních souvislostech dojít nelze. Tvorba expozic v jistém smyslu je, či alespoň má být, druhem aplikování výsledků výzkumu a popularizační činností. Bez systematického a dostatečně hlubokého výzkumu jsou však výsledky popularizace diskutabilní. Otázkou zůstává, zda byl odborný výzkumný potenciál galerie při tvorbě expozice využit skutečně naplno. Sám se domnívám, že tomu tak nebylo a že je to na expozici znát, zejména ve srovnání se staršími prezentacemi starého českého umění: onou v Jiřském klášteře, ale i tou, která předcházela ve Schwarzenberském paláci.

Ve svém architektonickém, k návštěvníkům, k vystaveným dílům i k architektuře renesančního paláce nevstřícném ztvárnění, které si až příliš hraje s povrchními efekty, pak celá expozice v důsledku působí až jako jakási parodie standardní galerijní instalace, jež se tu spíše staví do cesty nejen hlubšímu kontextuálnímu poznání vystavených uměleckých děl, ale i jejich estetickému prožitku. Jako by se nejen do názvu, ale i do samotné prezentace *Starých mistrů* nechtěně promítala slova shora uvedeného rakouského spisovatele: „Stáří mistrů... snesou jen povrchní pohled, zkoumáme-li je podrobně, ztrácí poněkud na kvalitě... a zanechají v naší hlavě jen nudný, většinou velmi špatný dojem.“⁵

¹ 1 Web Národní galerie v Praze, <https://www.ngprague.cz/expozice-detail/stari-mistri-schwp/>.

² Jiří Fajt, *Koncepce rozvoje Národní galerie v Praze na léta 2015–2020*, Praha [nedat.], s. 30. Viz https://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/files/koncepce_rozvoje_ng_na_roky_2015-2020.pdf.

³ Za relevantní a přesvědčivou považuji zejména recenzi Martina Vaňka, *Stáří mistrů na půli cesty mezi klasikou a experimentem*, *Artalk* 27. 11. 2019, <https://artalk.cz/2019/11/27/stari-mistri-na-puli-cesty-mezi-klasikou-a-experimentem/>.

⁴ Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry*, Praha 2016, s. 29.

⁵ Thomas Bernhard, *Stáří mistrů. Komédie*, Praha 2004, s. 53–54 (přel. Bohumil Šplíchal).

Průčelí malostranského kostela Panny Marie Vítězné a jeho ohrožené schodiště

Martin Mádl (*Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.*)

V Praze na Malé Straně se chystá přestavba barokní terasy a vnějšího schodiště před karmelitánským kostelem Panny Marie Vítězné. Ten je jednou z prvních barokních sakrálních staveb v českých zemích. Pro jeho architektonické kvality jej lze považovat za prvořadou památku. Připravovaná přestavba, jež podstatně ovlivní vnímání hlavního průčelí kostela a zasáhne charakter piazzety před kostelem, je proto více než problematická.¹



Josef Pleskot a AP Ateliér, *Obnova veřejného prostranství před kostelem Panny Marie Vítězné, návrh – vizualizace (pracovní verze), Praha 2019*

Přesně a objektivně stanovit hodnotu uměleckého či architektonického díla prakticky není možné, byť po takovém hodnocení společnost leckdy volá. Hodnotu umění a architektury, která je jedinečná a ničím nenahraditelná a kterou leckdy vnímáme intuitivně, jsme schopni postihnout a věcně interpretovat obvykle jen s ohledem na zkušenost širšího uměleckého a kulturního kontextu a na základě někdy složitého a uvážlivého hodnotového poměřování.

Kostel Panny Marie Vítězné na Malé Straně vznikl úpravou staršího kostela Nejsvětější Trojice, zbudovaného německými luterány v letech 1611–1613 na místě menší kaple. Jednalo se o velkou jednoduchou, valeně zaklenutou chrámovou stavbu s mělkými bočními kaplemi. Její původní, na západ otočené hlavní průčelí – inspirované římským kostelem SS. Trinità dei Monti – se nacházelo na západní straně. Autorství malostranské stavby se obvykle připisuje tyrolskému architektu Giovannimu Maria Filippimu († kolem 1630), který pracoval v letech 1602–1616 jako dvorní stavitel císaře Rudolfa II. Zvažuje se také invenční podíl rudolfinského umělce Josefa Heintze (1564–1609). Po bitvě na Bílé hoře byl kostel luteránům zkonfiskován a v roce 1624 předán bosým karmelitánům, kteří v následujícím roce získali pro své nové sídlo sousední palác plukovníka Martina de Hoeff-

-Huerta. Polyxena z Lobkovic (1566–1642) darovala karmelitánům v roce 1628 voskovou sošku Ježíše Krista v dětském věku, kterou dříve získala od své matky, španělské šlechtičny Marie Manrique de Lara y Mendoza (asi 1538–1608). Tzv. Pražské Jezulátko se pak brzy stalo předmětem úcty a velkého zájmu věřících.²

Karmelitáni kostel nově zasvětili Panně Marii Vítězné a nechali jej výrazně upravit. Změnili jeho orientaci tím, že k západní části kostela připojili chór s presbytářem. Přestavba kostela byla zahájena již v roce 1626. V letech 1636–1642 bylo na východně straně, na místě dřívějšího presbytáře, nákladem císařského generála a českého guvernéra, španělského šlechtice Dona Baltasara Marradase (1560–1638) postaveno nové, triumfální, k městu obrácené vstupní průčelí. Na kamenný portál se sochou Panny Marie s Ježíškem přispěl plukovník Jan Filip Husmann z Namedy (†1651).³



Východní průčelí kostela Panny Marie Vítězné, Praha – Malá Strana.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Tvarosloví nového průčelí typově souvisí s římským jezuitským kostelem Il Gesù. Těsnější souvislost pak bývá spatřována s průčelím karmelitánského kostela Santa Maria della Scala, zbudovaného v římském Trastevere v letech 1593–1610, ale také s fasádou římského kostela S. Maria della Vittoria, zasvěceného vítězství katolíků na Bílé Hoře. Průčelí pražského chrámu je tříetážové, ve dvou dolních etážích členěné toskánskými pilastry, v horní části pak pilastry jónskými, nesoucími kladí s římsami. Střední část průčelí je zdůrazněna rizalitovým vystoupením a množením pilastrů. Vstup do kostela rámuje kamenný edikulový portál s dórskými sloupky, nesoucími architráv, na kterém je umístěn alianční erb Jana Filipa Husmanna z Nemedy a jeho druhé ženy, Terezie Eleonory z Lodronu. V architektonicky členěné nische nad portálem, jejíž rám je zdoben dvanácti mariánskými hvězdami a růžemi, je umístěna kamenná socha Panny Marie s Ježíškem jako Apokalyptické ženy stojící na půlměsíci. Po stranách niky stojí dva obelisky, jejich sokly zdobí erby Jana Filipa Husmanna a jeho první ženy, Emilie z Donína (†1643). Střední etáž je proražena velkým termálním oknem, jehož mramorové ostění je podle všeho přeneseno ze staršího průčelí. Třetí etáž tvoří vysoký štít s volutami po stranách, završený trojúhelným tympanonem, do kterého je vsazena šesticípá hvězda. Na tympanonu stojí tři sokly: boční s kamennými vázami a střední, označený datem 1640, na němž se tyčí kříž. Štít je prolomen vysokým, nahoře půlkruhově zakončeným okenním otvorem, rámovaným lištou s uchy a završeným segmentovým frontonem. Pod okno je umístěn kamenný Marradasův erb s latinským nápisem, s datem 1644.

Vstupní průčelí kostela se obrací směrem do Karmelitské ulice, do 17. století nazývané K Újezdu. Ustupuje za uliční frontu směrem k Petřínu, čímž před kostelem mezi sousední klasicistní školní budovou čp. 528/III, jež byla postavena na místě části klášterních budov, a nájemním domem čp. 381/III, vznikla nevelká piazzeta. Terénní rozdíl mezi zvýšeným vstupem do kostela a úrovní ulice musel být již v době úpravy průčelí, tedy kolem roku 1640, vyřešen zřízením terasy se schodištěm. Na obdélném půdorysu založená široká, nepříliš vysoká terasa před kostelem je přístupná trojicí schodišť, z nichž střední je umístěno na osu průčelí, zatímco dvě boční jsou situovány po stranách, při sousedních domech. Terasa i schodiště lemují balustrády s robustními pískovcovými kuželkami. Balustrádu schodišť zdobí nahoře i dole kamenné kulovité čučky. Část barokních kuželek byla v minulosti vyměněna, přičemž vyměněné prvky odpovídají tvarem i materiálem prvkům původním. Nevelký prostor mezi ulicí a terasou má parkovou úpravu, kterou dotvářejí čtyři vzrostlé stromy. Průčelí kostela Panny Marie Vítězné je charakteristické sebevědomou monumentalitou a ostentativním přihlášním se k římské architektuře. Relativně časná prezentace římského modelu tu přitom byla snadno zhmotnit v nové architektuře manifest katolické víry.

Při hodnocení projektu barokní úpravy průčelí kostela, jehož neoddělitelnou součástí tvoří i terasa s přístupovými schodišti, je samozřejmě třeba vzít i potaz autenticitu architektonické a materiálové podstaty památky, která při stavební úpravě bude výrazně pozměněna novými stavebními zásahy a novými stavebními prvky. Obecný

poukaz na historickou autenticitu architektonického díla se však v dnešní době stává nedostatečným argumentem. Ze strany investorů a architektů bývá totiž odmítán s podobně vágním konstatováním, že v dějinách architektury běžně dochází k výměně starých stavebních materiálů a architektonických prvků novými, které lépe vyhovují svou funkcí a reflektují také proměny kulturních, společenských, ekonomických i estetických nároků a potřeb.

Pokus o postižení smyslu terasy před kostelem, která je předmětem našeho zájmu, můžeme začít elementární charakteristikou některých jejích funkcí. Základní funkcí samozřejmě zůstává již zmíněné vyrovnání úrovní mezi okolním terénem a vstupem do kostela. Přístup do kostela by však bylo nejspíše možné architektonicky vyřešit i bez terasy, a sice zřízením schodiště, vedoucího od ulice přímo k vyvýšenému portálu, jak je to běžné u jiných městských kostelů. Lze tedy předpokládat, že terasa je spojena i s jinými významy, než je onen technický, ryze praktický. Jedním z dalších je podtržení ideového významu stavby. Ta vyzdvížením nad úroveň terénu nabývá na monumentalitě, velkoleposti a vznešenosti. Terasové úpravy před chrámovými stavbami nejsou samozřejmostí. Setkáváme se s nimi v případě kostelů, u nichž se počítá s větším přílivem věřících, a tedy obecně s živějším provozem. K nim se řadí především kostely poutní. Funkci poutního chrámu plnil i malostranský kostel Panny Marie Vítězné a terasa před ním tuto jeho funkci podtrhuje. Také v tomto ohledu se v rámci pražského prostředí jedná o výjimečný architektonický projekt.

Terasa opatřená balustrádou a s trojitým schodištěm tvoří v daném kontextu předěl mezi veřejným a sakrálním prostorem. Kostelu samému chybí dostatečně velká chrámová předsíň, v níž by se věřící mohli shromáždit před vstupem do posvátného prostředí, ovládaného uctívanou sochou malého Ježíše. Účel takového shromáždění pro přicházející davy věřících a doufajících poutníků, spějících s modlitbami a prosbami k milostnému obrazu, tu převzala terasa před kostelem. Směřování zástupů zde pomáhala usměrňovat právě schodiště. Trojicí schodišť s terasou lze vnímat jako pozvání k návštěvě kostela.⁴ Také námaha při zdolávání schodišť ovšem tvoří součást duchovního prožitku.

Vlastní terasa se stala místem přechodu mezi rušnou ulicí a klidným duchovním prostředím. Věřící zde sice zůstávají v kontaktu s ulicí a s životem na ní, přesto jsou však nad ruch ulice již povzneseni, fyzicky od něj částečně odděleni a chráněni mohutnou balustrádou, ale také osvěžující zelení před terasou, a mohou se tedy usebrat, vnitřně zklidnit a připravit se na návštěvu Božího domu. Ovšem i v opačném směru, při odchodu s chrámu, po zprostředkovaném kontaktu s Bohem, terasa poslouží věřícím jako přechodový prostor, který pomáhá duši věřícího ochránit před nárazem vezdejšího světa a lépe tak vstřebat duchovní prožitek.

Vedle toho se terasa a schodiště staly i místem odpočinku. Lze se tu opřít se o balustrádu, shlížet dolů a rozjímat nad ruchem pozemského života, ale také posadit se na schody a načerpat nových sil. Schodů mohli kdysi využívat i žebráci, často lidé stížení tělesnými neduhy, kteří zde prosívali o almužny. Zpřítomňovaly a zviditelňovaly se tu příkré rozdíly mezi společenskými vrstvami, záro-

veň však byly schody a terasa místem, kde se zástupci různých vrstev společnosti bezprostředně, tváří v tvář, alespoň na krátko setkávali a mísili mezi sebou. Stojící i pohybující se postavy na schodišti a za balustrádou, často v pestrobarevných oděvech ukazujících na společenské distinkce, se pak ovšem samy stávaly nezastupitelným elementem barokní architektury, která s tímto oživením a pohybem počítala. Průčelí kostela Panny Marie Vítězné s terasou, na níž se shromažďují věřící, poutníci i turisté, kteří tu procházejí nebo odpočívají, vnímáme jako oživení kostela při pohledu z ulice dodnes, ať si to uvědomujeme, či nikoliv. Terasa či estráda před průčelím kostela a k ní vedoucí schodiště nabývají významu scénického, lidmi oživeného prostoru. Můžeme se domnívat, že s tímto záměrem byla terasa také koncipována.



Terasa před kostelem Panny Marie Vítězné, Praha – Malá Strana.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Život na schodišti a na terase před svatostánkem v obecnějším smyslu dobře vystihuje monumentální malba Johanna Lucase Krackera (1719–1779) na klenbě hlavní lodi nedalekého malostranského kostela sv. Mikuláše. Krackerova malba z let 1760–1761, koncipovaná jako *theatrum sacrum*, tedy posvátné divadlo, představuje z příkrého podhledu zázrak před světcovým hrobem v Bari.⁵ Skupiny dobově oděných postav na schodišti a za balustrádou – mužů i žen, stojících i sedících, k nimž se tu sklání kněz a rozdává ampulky se zářnou tekutinou, vytékající ze světceva hrobu – přitom mají žánrových charakter. Postavy mohly být do jisté míry odpozorovány z běžného života. Podobně mohl být ve své době vnímán i život na schodišti a na terase před kostelem Panny Marie Vítězné.



S podobnými motivy se v barokním malířství setkáváme častěji. Terasa s balustrádou, leckdy také se schodištěm, která formálně odděluje dva různé světy a přitom umožňuje průhled z jednoho světa do jiného, je zvláště častým prvkem v tzv. kvadratuře, tedy v monumentální nástěnné a nástropní malbě iluzivních architektur, které tvoří rám obrazu a zároveň i tranzitní prvek mezi reálnou architekturou a figurální malbou. V rozvinuté formě se s tímto typem malby setkáváme zejména v díle boloňských malířů 17. a 18. století, jejichž práce byly žádány daleko za hranicemi Itálie, kde pak ovlivňovaly domácí produkci. Práce kvadraturistů nám mimo jiné mohou napomoci lépe pochopit dobové vizuální vnímání architektury.⁶

Zatímco zděná část soklu či terasy je neprostupná, nad ní umístěná balustráda, která se často stává završením stavby, umožňuje průhled. Za balustrádou buď prosvítá nebe, nebo skrze ni můžeme spatřit část jiná, řádově vyšší patra architektury. Na malbách boloňských kvadraturistů a jejich následovníků můžeme za balustrádou a zčásti i skrze ni běžně vidět postavy i skupiny. Obvykle se jedná o šlechtice, měšťany či vesničany, vojáky či žebráky. Na rozdíl od postav vyobrazených ve středním *sfondatu*, které je v sakrálním prostředí běžně vyhrazeno Bohu, Panně Marii, andělům a světcům na nebesích, patří tyto postavy vezdejšímu světu. Přesto jsou tyto – jakkoli prosté – figury oproti divákům, kteří na ně hledí, o stupeň blíže nadpozemskému zjevení a zázraku: jsou mu přítomni a stávají se jeho bezprostředními svědky. Zároveň dávají naději věřícím shromážděným v lodi, že i jim se může aktivním duchovním životem dostat milosti v podobě zpřítomněného božího zázraku.

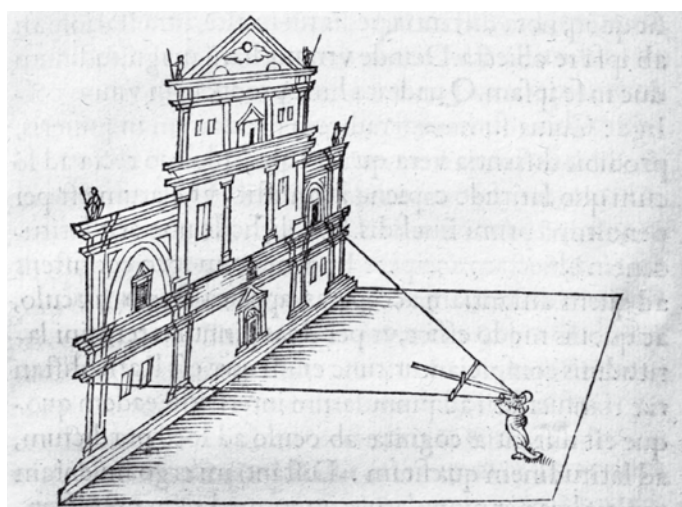
Projektování západní středověké i raně novověké architektury bylo založeno na antické euklidovské geometrii. Avšak zatímco středověká architektura – můžeme-li si dovolit takto příkré zjednodušení – jako by odrážela a zhmotňovala geometrický rozvrh sama v sobě, od počátku 15. století vstupoval do geometrického rozvrhu architektury člověk jako divák a zároveň jako element, určující proporce stavby.

Perspektivu v umění dnes vnímáme spíše jako soubor pouček, určujících pravidla pro opticky korektní ztvárnění trojrozměrných útvarů na obrazové ploše. Ve své podstatě však byl vznik umělecké perspektivy na rozhraní středověku a novověku veden spíše zájmem o postižení racionálního vztahu mezi divákem, nazíraným předmětem a obrazovou plochou. Do hry zde vedle geometrie vstoupila euklidovská a středověká optika – přicházela se schématem vidění, v němž byl vizuální podnět přenášen z různých bodů dvoj- či trojrozměrného útvaru lineárními vizuálními paprsky sbíhajícími se v oku diváka. „Takové optické paprsky si můžeme představit jako velmi tenké nitky, na jednom konci svázané, úplně přímé, tvořící jakýsi svazek přijímaný vnitřkem oka tam, kde se tvoří obraz předmětu“, napsal Leon Battista Alberti (1404–1472) v knize *O malířství* z roku 1435.⁷ Oko se tu stává vrcholem pomyslného optického jehlance, který měl geometrickou formu a byl měřitelný euklidovskými

Johann Lucas Kracker, Zázrak u hrobu sv. Mikuláše (detail),
kostel sv. Mikuláše, Praha – Malá Strana, 1760–1761.
Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

prostředky. Euklidova optika pak přináší definice a teorie, které postihují různé možnosti optických vztahů mezi divákem nazíranými tělesy.⁸

Za vznikem novověké umělecké perspektivy a s ní souvisejícím novým pojetím obrazu dnes obvykle hledáme několik různých podnětů. Patří k nim zájem o zachycení pohledu na svět (Alberti přichází s metaforou obrazu jako okna, kterým hledíme na svět), geometrické projektování obrazu, hledání matematických pravidel v umění a využití poznatků optiky.⁹ Zdá se přitom, že invence umělecké perspektivy souvisí s dlouhodobými zkušenostmi a dovednostmi architektů, geodetů a astronomů a s praktickým využitím nástrojů, jakými jsou Jákobova hůl, paralaktické pravítko, astroláb či kvadrant. Využití těchto nástrojů vedlo k novému typu projektování architektury, ve kterém hrálo zásadní roli matematicky definovatelné postavení diváka vůči architektonickému prostoru.¹⁰



Měření šířky architektury pomocí Jákobovy hole, in: Gemma Frisius, *De Radio Astronomico & Geometrico*, Antverpy, 1545

Toto nové geometricko-optické pojetí se od quattrocenta promítá do italské a na ni navazující architektury. Ve středoevropském prostředí se s ním ovšem setkáváme až podstatně později, plnou měrou teprve v 17. století, kdy – jak jsme již připomněli – byl italský model přijat jako manifest nové politické orientace. Právě v barokní architektuře se princip rozměrování staveb v optickém vztahu k divákovi stává prakticky závazný i v českém prostředí. Stojíme-li tedy před průčelím malostranského kostela Panny Marie Vítězné, měli bychom si uvědomit, že toto průčelí a terasa před ním jsou téměř nepochybně výsledkem exaktního geometrického rozměrování, které počítalo s postavením diváka a s nahlížením stavby v určitých proporčních vztazích. Jinými slovy, architekt zde dopředu určil to, v jakém vztahu se divákovi měly jevit schodiště, čučky, které je zdobí, terasa a balustráda vůči architektonicky pojednanému vstupnímu portálu a celému průčelí. Jakýkoli posun terasy vůči průčelí tyto vztahy a architektem určené proporce mezi jednotlivými prvky stavby výrazně promění.

Vědecká rada Národního památkového ústavu na svém XXIV. zasedání 21. května 2019 většinou hlasů podpořila výraznou stavební úpravu barokní terasy se schodištěm před kostelem Panny Marie Vítězné. Studii stavební úpravy zpracovali na popud karmelitánského

kláštera, spravujícího kostel Pražského Jezulátka, Ing. arch. Josef Pleskot a AP Ateliér. Deklarovaným hlavním cílem úpravy je zřízení bezbariérového přístupu do kostela pro návštěvníky se sníženou mobilitou. Součástí stavebního záměru je ovšem také zbudování auditoria, pokladny, prodejny a sociálního zařízení uvnitř terasy, kde se má dále nacházet i nový vstup do krypty pod kostelem. Za tímto účelem mají být terasa a schodiště, které dnes vykazují statické poruchy, rozebrány a výrazněji přebudovány s částečným použitím stávajících prvků (lze předpokládat, že druhotně využity budou kamenické prvky). Dále má dojít k posunutí čelní zdi terasy zhruba o dva metry směrem do ulice, terasa a schodiště pak budou doplněny o řadu nových stavebních elementů. Ústřední schodiště v případě realizace projektu změni svou konstrukci. Jeho rameno dosud spočívá na plném postamentu, podle projektu má být ale upraveno na schodiště visuté, pod který bude zřízen zcela nový vstup do plánovaných prostor pod terasou. K tomuto novému vstupnímu otvoru povedou dvě nové zahmloubené rampy, zřízené podél terasy. Další, dvojramenná rampa bude vycházet z přízemí na povrch terasy na její pravé straně, těsně při stávající kamenné balustrádě. Lze předpokládat, že kvůli statickému zajištění ramp a prostor pod terasou bude konstrukce terasy řešena nově, s využitím moderních materiálů. Uvedenému návrhu předcházely jiné studie, které počítaly s vnějším vedením nájezdových ramp před terasou. Památkové instituce je však odmítly jako problematické a nevhodné.

Na podzim 2019 provedli pracovníci archeologického oddělení Národního památkového ústavu – ÚOP Praha v části terasy před kostelem archeologický průzkum a našli ve velkém rozsahu dochované základy apsidy luteránského kostela. Dle dostupných informací se zachování základů apsidy stalo podmínkou pro realizaci projektu, který má být s ohledem na archeologický náález přepracován.

Posun čela terasy se nepochybně projeví ve vnímání architektury celého průčelí kostela, a to zejména z úrovně diváka, stojícího na ulici. Při pohledu z této úrovně se vrchní část terasy s balustrádou nacházejí nad přirozeným horizontem. Přiblížení čela terasy k divákovi se bude – v souladu s euklidovskou optikou – jevit zároveň jako její zvýšení, které změni její proporce vůči vstupnímu prostoru. Přestavbu terasy je tedy nutné chápat nejen jako dramatickou proměnu její historické a materiální podstaty, ale také jako nevratné znehodnocení architektonického konceptu ze 17. století, jehož původní význam přestavba do značné míry popírá, jakkoli se nás autoři návrhu snaží manipulativně přesvědčit o opaku: studie nabízí trojrozměrné vizualizace průčelí z mírného nadhledu a přímému pohledu na průčelí z úrovně diváka stojícího na ulici se vyhýbá. Základní problém změny proporcí při posunu terasy tedy nepostihuje.

Plánovaná přestavba terasy u významné pražské barokní sakrální památky ovšem otevírá další otázky. Do nesnadno řešitelného střetu se zde totiž dostává společenský zájem na ochranu kulturního dědictví s neméně významným veřejným zájmem na rovném přístupu ke kulturním a duchovním hodnotám, jemuž barokní schodiště ze své podstaty brání. Tento článek vychází z přesvědčení, že jednoznačné architektonické a historické

ké hodnoty barokní terasy a schodiště před kostelem Panny Marie Vítězné jsou dostatečným důvodem pro to, aby terasa a schodiště byly citlivě restaurovány a zůstaly ušetřeny navržených razantních stavebních zásahů, jež by změnily nejen jejich historickou materiálovou podstavu a vzhled, ale také jejich praktický význam. Nadto by plánované zásahy terasu se schodištěm uvedly do zcela nových proporčních vztahů s průčelím kostela a pozměnily tak původní architektonický koncept, který si tato stavba uchovala od 17. století.

Nelze pochybovat o tom, že posuzování projektu na půdě památkových institucí mocně ovlivnil respekt k autoritám. První z nich představuje oceňovaný architekt, druhou historik architektury a umění profesor Rostislav Švácha, který osobním písemným vyjádřením Pleskotův projekt, a tím i přestavbu terasy před kostelem Panny Marie Vítězné podpořil. Rozhodování o osudu barokní terasy pak ovšem provázelo obzvlášť palčivé dilema, zda zachovat strukturu významné barokní stavby a podstatu jedinečného barokního projektu, či zda vyjít vstříc společensky naléhavému požadavku na zajištění rovného přístupu do frekventované kulturní památky a kultovní stavby. Ve výsledku jednání Vědecké rady Národního památkového ústavu mezi památkáři a následném rozhodování vedení památkové instituce zvítězil názor, že historická památka může ustoupit jiným společenským hodnotám a požadavkům. Jinými slovy lidská ohleduplnost a imperativ politické korektnosti v daném případě převážily nad odbornými hledisky a nad potřebou chránit památkové architektonické dědictví. Můžeme si tu však položit otázku, zda vůbec jsou památkové orgány k rozhodnutí, které hájí jiné než památkové zájmy, kompetentní a zda v daném případě svým rozhodnutím nepopírají společenskou úlohu, která jim byla svěřena a pro kterou byly zřízeny.

Uvedená otázka se stává ještě naléhavější a palčivější v konfrontaci se závazky, které vzešly ze strany archeologů. Zatímco požadavek archeologů na intaktní zachování torza apsidy původního luteránského kostela (v praxi nevyužívaného a zrakům diváků skrytého) bude podle všeho architektem respektován, pohledově exponovaná barokní terasa se schodištěm, jen o několik desetiletí mladší než apside, může být se souhlasem

památkových orgánů přebudována a architektonicky výrazně změněna. Dovoluji si tvrdit, že rozdílné postoje archeologů a památkářů zde nevycházejí z objektivně stanovených hodnot architektonické památky, ale z rozdílné společensko-politické prestiže, kterou si v posledních desetiletích vydobyl obor archeologie na straně jedné, na straně druhé pak obory dějin architektury a dějin umění. Archeologové zpravidla dokáží hodnoty archeologických památek určit, požadavky na jejich ochranu pak jasně formulovat a jednotným postupem prosadit, a to i na legislativní a správní úrovni. Naopak historikové umění a památkáři památkovou hodnotu architektury často relativizují a na úrovni památkové péče ji nedokáží dostatečně pregnančně definovat. Hodnotové soudy jsou pro ně často výsledkem subjektivního zvažování a individuálních estetických soudů, v nichž se do vnitřního střetu odborných zájmů snadno může dostat jejich osobní zájem o historické památky se zájmem o aktuální architektonickou produkci. Zatímco v oblasti teorie umění a architektury je neustálé redefinování hodnotových měřítek žádaným předpokladem neutuchající tvůrčí obměny, v oblasti památkové péče mívají hodnotové rozvolnění, relativismus a subjektivní hodnotové soudy fatální následky.

V případě připravované přestavby barokní terasy před kostelem Panny Marie Vítězné jistě nelze zpochybňovat společensky naléhavý požadavek na rovnoprávné zapojení osob se zdravotním postižením, seniorů či rodičů s dětmi do společenského života ani právo na přístup ke kulturním statkům, ostatně zakotvený jak v právních předpisech České republiky, tak i v mezinárodních konvencích, k nimž se náš stát hlásí. Projekt, který v zájmu dodržování rovnosti povede k nevratnému poškození významného kulturní památky, jejíž zachování je právě tak uznávaným společenským požadavkem a rovněž patří k základním lidským právům, je však diskutabilní a nanejvýš nešťastný. Právě orgány památkové péče by v podobných případech měly i za cenu provizoria hledat a prosazovat řešení, která by sice umožnila rovný přístup k památkám, přitom by se však vyhnula nevhodným a nevratným modifikacím architektonických děl, vedoucím k popření jejich podstaty, či dokonce k jejich fyzické likvidaci.

¹ Příspěvek k uvedenému tématu autor zveřejnil v loňském roce, zde nabízíme aktualizovanou verzi. Srov. Martin Mádl, Schodiště před malostranským kostelem Panny Marie Vítězné, *Věstník Klubu Za starou Prahu* 49, 2019, s. 4–13.

² K dějinám malostranského kostela Panny Marie Vítězné a k jeho architektuře srov. Johannes Florianus Hammerschmid, *Prodromus Glorae Pragenae*, Vetero-Pragae 1723, s. 468–471; František Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy. Dějiny a popsaní chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého* 1, Praha 1883, s. 240–259; Jürgen Zimmer, Iosephus Heinzius, Architectus cum antiquis comparandus, *Umění* 27, 1969, s. 217–246 (233–234); Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974, s. 129–130, č. kat. 6; Hilda Lietzmann, Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits-, die spätere Ordenskirche St. Maria de Victoria auf der Kleinen Seite zu Prag, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, 1977, s. 205–226; Jarmila Krčálová, Architektura doby Rudolfa II., in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 160–181 (176–177); Josef Forbelský – Mojmír Horyna – Jan Royt, *Pražské Jezulátko*, Praha 1992; Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 19–23; Václav Vančura – Dana Stehlíková – Pavel Vlček – Michal Šroněk, Kostel P. Marie Vítězné, in: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 75–82; Kai Wenzel, Abgrenzung durch Annäherung – Überlegungen zu Kirchenbau und Malerei in Prag im Zeitalter der Konfessionalisierung, *Bohemia* 44, 2003, s. 29–66 (37–49); Tomáš Valeš, Giovanni Maria Filippi nei paesi boemi / Giovanni Maria Filippi v českých zemích, in: Romano Turrini – Petr Maťa – Tomáš Valeš – Michal Konečný – Rudolf Pošva, *La fabbrica della Collegiata Vicende e personaggi legati alla costruzione della Collegiata di Arco a 400 anni dalla posa della prima pietra* (7 novembre 1613 – 7 novembre 2013), Arco 2013, s. 111–124, 226–232; Jakub Bachtík – Petr Macek, Giovanni Maria Filippi, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 60–69 (63–65); Jakub Bachtík – Michaela Ličeniková – Petr Macek, *Architektura v Čechách za třicetileté války*, ibidem, s. 100–105 (100–102). V posledně citovaných titulech uvedena další literatura.

³ Záznamy o úpravě průčelí se nacházejí v klášterní kronice z let 1624–1668. Viz Josef Forbelský, Španělé, Říše a Čechy v 16. a 17. století. *Osudy generála Baltasara Marradase*, Praha 2006, s. 596–597.

⁴ V tomto duchu interpretuje význam terasy se schodišti Hilda Lietzmann, která jí jako jedna z mála věnovala pozornost. Viz Lietzman 1977 (cit. v pozn. 1), s. 225.

⁵ Ke Krackerově malbě Anna Jávor, *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*, Budapest 2005, s. 80–81, 261, č. kat. 120.1 (zde přehled starší literatury).

⁶ K malbě kvadratur srov. Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting* (Acta Universitatis Stockholmiensis 30), Stockholm 1978; Ebría Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992; Ulrike Knall-Brskovsky, *Italianische Quadraturmalerei in Österreich* (Dissertationen zur Kunstgeschichte 21), Wien – Köln – Graz 1984; Fauzia Farneti – Deanna Lenzi (eds.), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Atti del Convegno Rimini, 28.–30. novembre 2002), Firenze 2004; Fauzia Farneti – Deanna Lenzi (eds.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Lucca, 26.–28. maggio 2005), Firenze 2006; Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny (eds.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*, Berlin 2011, s. 165–178.

⁷ Srov. Leon Battista Alberti, *O malbě. O soše*, Praha 1947, s. 19.

⁸ Literatura k původu a významu perspektivy v umění raného novověku je značně rozsáhlá. Zde vybíráme následující tituly: Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form* (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925), Leipzig – Berlin 1927; Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London 1990; James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca 1994; Dominique Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris 1998; Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (Sources and Studies in the History of Mathematics and Physical Sciences), Berlin 2006.

⁹ Srov. Andersen (pozn. 8), s. 1–15.

¹⁰ Jehanne R. Kuhn, Measured Appearances: Documentation and Design in Early Perspective Drawing, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 53, 1990, s. 114–132; Barbara Uppenkamp, *Perspectiva artificialis. Netzstrukturen und ihre Verbindung zum Raum*, in: Matthias Bleyl – Pascal Dubourg Glatigny (edd.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*, Berlin 2011, s. 23–34.

KONFERENCE, KOLOKVIA

22. kongres Codartu: *Back in Berlin – and what it means to be a curator today?*

Berlín, 2.–4. 6. 2019

Blanka Kubíková (*Národní galerie v Praze*)

Codart je svého druhu zcela unikátní aktivitou. Byl založen v roce 1998 jako mezinárodní network kurátorů holandského a vlámského umění a v současnosti sdružuje více než šest set kurátorů z celého světa. Těší se finanční podpoře nizozemské vlády, několika nadací i soukromých podporovatelů. Základem jeho efektivity je výkonný pětičlenný profesionální tým, který zajišťuje vlastní činnost společnosti, fungování informačního webu a aktualit na sociálních sítích, organizaci každoročního kongresu a dalších akcí určených kurátorům i zainteresované veřejnosti. Odborná stránka kongresu i činnosti Codartu (např. nedávná volba kánonu nizozemského umění do roku 1750) je potom dílem programové komise složené ze šesti kurátorů významných muzeí. V pozici předsedy programové komise nedávno vystřídal Quentin Buvelot z Mauritshuis v Haagu Frisa Lammertse, který po dlouhodobém působení v Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu letos nastoupil jako kurátor malby 17. století do Rijksmuseum v Amsterdamu. Programová rada navrhuje kongresové téma, které pokládá za aktuální v práci kurátora, zejména starého umění, ale též v širším kontextu muzejní praxe i dějin umění obecně. Kongres, který se konal v červnu 2019 ve spolupráci se Staatliche Museen zu Berlin v německé metropoli, se vztahoval k místu konání: *Back in Berlin – and what it means to be a curator today?* Téma propojilo počátky berlínských muzeí umění (spjaté s osobnostmi jako Wilhelm Bode nebo Max J. Friedländer) se současností zamyšlením nad proměnou úlohy kurátora tehdy a dnes. Reflektovalo též technologický pokrok, který do práce historika umění radikálně zasáhl; nové informace a technické možnosti dnes nabízejí kurátorovi sbírek prostředky, díky nimž lze vidět problematiku uměleckých děl v širším pohledu i s lepším porozuměním, a současně mu poskytují nové nástroje jejich prezentace. Je však otázkou, zda ho v jistém smyslu naopak neomezují. Hlavní



Referát Julienu Chapuis, ředitele sbírky sochařství a byzantského umění v Bode Museum. Foto © CODART, 2019

příspěvky kongresu si kladly za cíl podnítit debatu k těmto tématům.

První dvě přednášky se zaměřily na představení počátků studia raného nizozemského umění v Berlíně a vytváření muzejních expozic od poloviny 19. století až do nástupu fašismu. Johannes Rößler působící na univerzitě v Bernu připomněl různé metodologické směry a hlavní postavy bádání v oblasti raného nizozemského umění, jehož byl Berlín hlavním centrem. Julien Chapuis, kurátor a zástupce ředitele Bode Musea, přednesl příspěvek věnovaný osobnosti Wilhelma Bodeho, zakladatelské osobnosti berlínských muzeí. Představil také jeho enormní zásluhy v akviziční činnosti a dále kulturně-historický způsob instalace propojující objekty různých uměleckých druhů z téhož období (period rooms) v symetrické, pro diváka snadno pochopitelné instalaci. Pozornost soustředil na



Prohlídka v Gemäldegalerie s výkladem kurátora nizozemského a starého německého malířství Stephanem Kemperdickem.
Foto © CODART, 2019

bohaté kontakty Bodeho s americkými sběrateli, především Johnem Pierpoint Morganem, který se stal klíčovou postavou v rozvoji Metropolitan Museum v New Yorku do dnešní podoby. Bodeho koncept zásadním způsobem ovlivnil instalace nově zakládaných muzeí ve Spojených státech včetně MET a galerií v Bostonu či Chicagu; díky jeho doporučením došlo k mnoha akvizicím do amerických sbírek.

Dalším referátem se jednání přenesla do současnosti, k tématu, které pro řadu muzeí dnes představuje hlavní výzvu – jakým způsobem oslovit nové cílové skupiny s různým sociálním pozadím, jak se vyrovnat s digitálním světem a jak zainteresovat nové návštěvníky v delším časovém horizontu. Chantal Eschenfelder, vedoucí edukace a digitalizace ve frankfurtském Städelu, představila rozsáhlou činnost svého muzea v této oblasti, zdůraznila nutnost typologicky různorodých edukačních aktivit pro zájmově velmi pestré publikum a sledování nových informačních možností. Städel již řadu let stále rozšiřuje online programy, včetně např. bezplatného kurzu moderního umění, které jsou velmi úspěšné a vedou k navýšení počtu i délek návštěv v muzeu. Skvělým počinem jsou tzv. *Exhibition Digitaries*, rozšířené multimediální upoutávky na výstavy představující koncept výstavy a hlavní díla, které si lidé mohou prohlédnout na webu muzea před návštěvou výstavy a lépe jí pak porozumět. Cílem Städelu je sice být aktivní online, což považují v dnešním světě za nezbytné, nikoli však vytvořit digitální či virtuální muzeum, ale naopak online prezentací přilákat návštěvníky k originálům. Vývoj celosvětové pandemie koronaviru na počátku roku 2020, jejíž rozsah a dopady si jen stěží někdo dokázal před tím představit, ukázal, jak rychle se může běžný život změnit. Řada muzeí a galerií zareagovala na karanténu právě virtuálními prohlídkami výstav a expozic s cílem udržet si zájem veřejnosti. Je to v aktuálním stavu

skvělý prostředek a služba veřejnosti, který má především didaktický a marketingový význam, a do budoucna zřejmě již zůstane jedním z hojně využívaných prezentačních kanálů. Nicméně virtuální prohlídka je stále jen „film“ o výstavě či muzeu. Na pozadí každého takového počínu by měla být snaha podnítit zájem veřejnosti k osobní návštěvě.

Další příspěvek se věnoval aktuálnímu tématu nového pohledu na dějiny a začlenění dosud málo reflektovaných témat do muzejních expozic. Imara Limon, kurátorka Amsterdam Historisch Museum, představila projekt *Nové narativy*, v němž první výstava *Black Amsterdam* v roce 2016 poukázala na temnou stránku „zlatého holandského věku“ – především na otroctví. Muzeum touto cestou reaguje na nové společenské výzvy a proměňuje dosavadní tradiční západoevropský kánon, určující jeho expozici. Navrhuje také nepoužívat termín „Zlatý věk“, protože pro určité skupiny lidí byl hospodářský rozkvět vykoupen ponížením a utrpením.

Další dva referáty se vztahovaly k proměně vztahu muzea/kurátora a návštěvníka. Koen Klein, vydavatel časopisu *Ons Amsterdam* a recenzent výstav, ve svém příspěvku poukázal na proměny výstavních přístupů a trendů během cca 100 let. Do roku 1925 usilovalo Rijksmuseum, koncipované jako muzeum holandských dějin (tím stále je a spojuje přitom roli našeho Národního muzea a Národní galerie), o vystavení maximálního počtu exponátů. Záplava předmětů v jednotlivých sálech prakticky neumožňovala divákovi ocenit umělecky významná díla. Nový ředitel muzea Frederik Schmidt Degener od roku 1925 provedl radikální změnu, 90% exponátů putovalo do depozitáře, stěny byly nabíleny a Rijksmuseum se stalo za jeho éry zejména muzeem umění, jehož prezentace byla orientována na dospělé návštěvníky. Klein připomněl, jakou změnou byla o mnoho let později barevně

pojatá instalace velké Rembrandtovy výstavy v 90. letech 20. století po letech strohých bílých stěn. V současných technologických možnostech vidí velkou výzvu a rozšíření nástrojů kurátora, jak přiblížit divákovi umění. Nicméně plédoval, aby kurátor důsledně hájil (i proti vůli architekta či managementu muzea) dva aspekty: právo díla na individuální umístění, tedy aby bylo dobře vidět (a nebylo jen doplňkem jakéhosi konceptu), a dále právo umělce na to být individuálně prezentován (a nikoli jako stafáž pro jiného umělce či jinou myšlenku). Jako odstrašující příklad uvedl stálou expozici Stedelijk Musea v Amsterdamu, která je z větší části umístěna v suterénu, v husté „vyta-petované“ instalaci, kterou novinář vtipně nazval: „Google image“. Neměli by lidé chodit do muzea z jiných důvodů, než z jakých se dívají na internet?

V podobném duchu se nesl též referát Petera Carpreaua z M-Museum Leuven, jehož východiskem byla polarita konceptu uměleckého díla jako nenahraditelného objektu a muzea coby místa, kde se návštěvník může s těmito artefakty setkat, v protikladu k současné proliferaci vizuálních vjemů, v níž se zdá, že galerie má blíže k „Musée imaginaire“, jak jej pojímal André Malraux. Podle Carpreaua má kurátor v současném světě více didaktickou roli než kdysi, měl by diváky učit vnímat originály a nikoli jen obrázky.

Na závěr pondělního programu Micha Leeftang, kurátorka Catharijneconvent v Utrechtu, porovnala ve svém příspěvku, nazvaném příhodně: *No Exhibitions, No Visitors, No Money: The Effect on the Curator's Role*, proměnu své pracovní náplně během dvanácti let působení v muzeu. Od původního soustředění na výzkum, rozšiřování a prezentaci sbírky, čili toho, co bylo hlavním úkolem i Bodeho či Friedländera, se stala „exhibition maker“ a stále větší část jejího času zabírají aktivity PR, včetně prezentace projektů v médiích nebo natáčení videí k výstavám apod. Postupem času se také proměnila odpovědnost kurátora výstav, který byl do nedávna hlavní postavou projektu, nyní však příprava zahrnuje početnější tým s rostoucím zastoupením pracovníků PR a edukace, kteří ovlivňují i obsah výstavy, její název apod. To má svá pozitiva i negativa. Odpovědnost za úspěch projektu totiž stále leží na kurátorovi, jeho pravomoci jsou však omezeny. Muzea financovaná na základě počtu návštěvníků, a zejména střední a menší muzea, která nemají stabilní vysokou návštěvnost stálých expozic jako přední světové sbírky, jsou existenčně nucena soustředit maximální úsilí právě na výstavní činnost. Nezapomínáme však v běhu za počty návštěvníků na ostatní hodnoty trvalejšího charakteru?

Všechny příspěvky lze v plném znění i s powerpointovou prezentací sledovat na stránkách Codart: <https://www.codart.nl/our-events/codart-22/documents-videos/>

Druhý den kongresu pokračoval v prostorách Bode Museum programem nazvaným Speaker's Corner, který účastníkům umožňuje prezentovat v kratším formátu připravované výstavní a vědecké projekty, vyzvat ostatní muzea ke spolupráci, apelovat na pomoc kolegů při dohledávání informací či nezávěsných děl atd. Pro tento cíl, usnadnění komunikace mezi kurátory a podporu vzájemné spolupráce, byl Codart z iniciativy historika umění Garyho Schwartze založen. V letošním Speaker's Corner byl např. prezentován projekt digitalizace poznámek Abrahama Bredia, jednoho z prvních specialistů na holandské malířství 17. století a autora soupisového katalogu



Auditorium v Gemäldegalerie. Foto © CODART, 2019

Rembrandtových maleb. Více než 43 000 lístků obsahuje cenné Brediovy zápisky ze studia archivních pramenů k holandskému malířství 17. století. Zazněla také výzva Birmingham Museum of Art v Alabamě, které hledá díla holandské malířky Anny Ruysch, sestry více známé Rachel, pro společnou výstavu obou umělkyní. Zajímavou zkušenost nenásilného propojení starého a současného umění představila Dragana Kovačić z Národního muzea v Bělehradu. Pro propagaci výstavy nizozemské grafiky ze svých fondů využili skutečnosti, že známý současný umělec Žilda již dříve reprodukoval mytologickou postavu Ixiona z mědirytu Hendricka Goltzia v rozsáhlém graffiti na fasádě domu v městě Pančevo. Populární graffiti přilákalo pozornost publika k výstavě v bělehradském muzeu, ještě více podnítila zájem mladé generace Žildova návštěva výstavy a jeho pochvalné hodnocení.

Kongresy Codartu jsou mimořádnou příležitostí zúčastnit se exkurzí, během kterých kurátoři hostitelských muzeí představí kolegům své sbírky i depozitáře, často se debatuje o problematických atribučních otázkách, ale též o organizaci jednotlivých muzeí a profesních zkušenostech. Expertní prohlídky v Berlíně nabídli kurátoři Holm Bevers v Kupferstichkabinettu, Katja Kleinert, Stephan Kemperdick a Katrin Dyballa v Gemäldegalerie nebo Julien Chapuis v Bode Museum. Pro účastníky byly dále připraveny návštěvy výstavy *Mantegna and Bellini* v Gemäldegalerie, Jagdschloss Grünewald s kolekcí Cranachových maleb, obrazáren v Schloss Sanssouci, Museum Barberini v Postupimi a celodenní exkurze ve Schwerinu.

Je evidentní, že role kurátora se od doby Bodeho a Friedländera značně změnila. Souvisí to s proměnou samotných muzeí, původní prioritou, tedy vlastní sbírkotvornou činností – akvizice, se stala v poslední době z důvodu enormního nárůstu cen uměleckých děl v mnoha muzeích bohužel spíše sváteční událostí. Tlak na větší návštěvnost orientuje muzea stále více k výstavám, a to zejména výstavám slavných umělců, jež jsou sázkou na jistotu. Všechna muzea bez rozdílu pak věnují velkou pozornost práci s návštěvníky a veřejností. Proměnilo se totiž publikum: tehdejší „chrámy umění“ poskytovaly návštěvníkům, většinou dospělým a vzdělaným, estetické zážitky a kontakt s vzácnými uměleckými díly, které mohli jinak znát jen z černobílých fotografií v knihách. Dnešní člověk je přehlacen barevnými vizuálními vjemy, také cestování (a s ním spojené nové poznatky a zážitky) se stalo snadným a levným, zábava a rychlé zážitky se na nás valí ze všech stran. Mají vůbec ještě lidé zájem chodit do galerií a muzeí? Je přece pohodlnější a levnější si obrázky prohlížet doma v počítači. Ale ano, mají, a část, vlastně nejspíš většina z nich tam stále přichází ze stejných pohnutek jako jejich předci na počátku 20. století. Chtějí na vlastní oči vidět kvalitní umělecká díla, která jsou ve skutečnosti podstatně působivější než na displeji počítače či dokonce mobilu; vyžadují autentický zážitek a chtějí se o vystavených dílech srozumitelnou a přehlednou formou něco podstatného dozvědět. Zajímá je, jak obrazy a jiné artefakty vznikaly, rádi poznávají staré výtvarné techniky a využívají výtvarné dílny, kde si je mohou sami vyzkoušet. Chtějí vědět, co umělecká díla představují a ujasnit si, jak souvisejí s našimi zkušenostmi a naším přítomným světem. Trend, který prosazují někteří kurátoři a zejména architekti a grafičtí designéři (kteří bohužel někdy přistupují k řešení výstavy jako ke svému výtvarnému projektu, a nikoli jako k úkolu náležitě představit určitého umělce či téma), a sice pokud možno „neobtěžovat“ návštěvníka informacemi, takže se např. popisky neumísťují u děl nebo se dokonce zcela vypustí, proto nelze uplatňovat obecně. Návštěvníkům, nejsou-li to historikové umění, chybí odborné znalosti a oprávněně tedy žádají, aby jim byly na výstavě srozumitelně zprostředkovány. „Pípání mobilů“ či přibližování tabletů k obrazům, aby návštěvníkovi „naskočily“ popisky v těchto médiích, jsou ve skutečnosti řešením daleko rušivějším než zdánlivě konzervativní obdélník s popiskou v blízkosti díla. Smyslem přece je, aby se návštěvníci dívali na originály uměleckých děl a uvědomili si jejich jedinečnou hodnotu, neměli bychom je vést k tomu, aby polovinu pobytu ve výstavní síni strávili koukáním do mobilu.

Současný návštěvník bývá náročnější i v tom, že kromě kvalitních děl a inteligentního a srozumitelného scénáře výstavy očekává, že mu expozice umožní osobní zážitky, interaktivní zkušenost, překvapení, něco výjimečného. Debaty s kolegy ze zahraničí vedou ke srovnávání situace v různých institucích. Vyplývá z nich například, že trend zdůrazňovat rozdíl mezi zájmy laického publika a odborníků, který vede k zavádění tzv. „konceptů pro širokou veřejnost“, je poněkud zmatenou domácí specialitou, vytvářející zcela umělou bariéru mezi širší a odbornou veřejností – samozřejmě v neprospěch té druhé. Slyšíme to z různých prohlášení stále častěji. Slovo „odborníci“ nabírá často znevažujícího podtextu.

Vytvářením této bariéry, v níž lze cítit populistické motivace, se smysluplná debata nad kvalitou konceptu muzea či výstavy předem deklaruje. Přitom naprostá většina výstav i muzejních expozic se u nás i v zahraničí dělá tzv. „pro lidi“; jen minimum z nich si klade vysoce erudované cíle, veřejnosti mimo okruh historiků umění těžko přístupné. Skvělým příkladem výstavy „pro lidi“ byl *All the Rembrandts* v Rijksmuseum. Rembrandtovo dílo bylo přehlednou a srozumitelnou formou představeno v celé své šíři, každý exponát byl dobře vidět a celkový dojem z výstavy byl také příjemný. Stručné popisky (i audioprůvodce) poskytovaly podstatné informace a diváci odcházeli spokojeni – jak široká veřejnost, tak odborníci.

Nedávno publikovaná recenze jedné nově otevřené expozice u nás vysvětlovala, že výstava chce hlavně dobře „pobavit“, přednost v koncepci má celek před detailem, expozice neusiluje primárně o to poučit, ale spíše poskytnout letmý dojem a ohromit počtem děl a jejich kvalitou (pokud ji však divák v takovémto „celkovém pojetí“ dokáže ocenit). Upřímně řečeno zajímal by mě profil takového typového návštěvníka – kdo je tím, kdo si zaplatí vstupenku a věnuje svůj volný čas návštěvě galerie, aniž by měl potřebu něco nového poznat a pochopit, kdo si díla vlastně nemá a často ani nemůže důkladněji prohlédnout, kdo o nich nepotřebuje vlastně nic vědět, jen chce sály letmo projít, nechat se ohromit počtem děl, získat tak prchavý dojem a dobře se přitom pobavit? Nepodceňujeme návštěvníky? Opravdu toto chtějí?

Většina muzeí usiluje o větší zainteresovanost návštěvníka, chce ho přitáhnout k originálům, vyvolat v něm osobní zájem o umění a touhu se vracet. To, čím jsou muzea mimořádná, jsou právě autentická díla. A hledání autentických zážitků je aktuálním společenským trendem (stejně jako obnova místních tradic a spolků, revitalizace krajiny anebo návrat ke kvalitním lokálním potravinám atd.) Muzea by si měla uchovat specifickou kvalitu „chrámů umění“, byť v moderním „šatu“. Jsou to ostrovy jistoty a trvalého smyslu v rychle se měnícím světě, místa, kde se návštěvník může potěšit se svými oblíbenými díly a autory, připomenout si významné historické etapy a fenomény lidské kultury, poučit se o nich a obohatit se emočně i znalostně, a také najít inspiraci tvořit. Chceme, aby muzea umění byla místem, kam chodí lidé rádi a kde se cítí dobře. Muzea se v současné době chtějí otevřít širšímu publiku a více do svého chodu návštěvníky vtáhnout, a to i prostřednictvím nových médií. Mezi kurátory se na kongresu o těchto tématech vedla čilá debata. Vyplynulo z ní, že neexistuje jedna „správná“ cesta, jak dělat výstavy či expozice. Česká muzea umění nemají v tomto ohledu co dohánět. Co by nás mělo trápit, je technický stav mnoha muzeí a výstavních sálů, nedostatečná podpora digitalizace a využití nových technologií a nedostatek finančních prostředků na akvizice, restaurování a na lidmi tak oceňované velké výstavy, při jejichž realizaci by česká muzea měla být sebevědomější a iniciativnější. Ovšem k tomu potřebují finanční jistotu alespoň na několik let dopředu. Kurátor má každopádně i v dnešním měnícím se muzeu zcela zásadní úlohu, protože středem veškerých muzejních aktivit je umělecké dílo. Respektované postavení kurátora však můžeme třeba americkým či francouzským kolegům stále ještě pouze závidět.

Josef Cibulka (1886–1968). Kněz, pedagog a historik umění ve 20. století

Praha, Akademické konferenční centrum, 4. 12. 2019

Jan Dienstbier (*Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.*)

Na začátku prosince minulého roku se v Praze, na půdě AV ČR, konala jednodenní konference k životu a dílu katolického kněze, pedagoga a historika umění Josefa Cibulky. Předmětem příspěvků byly nejen dodnes inspirující Cibulkovy uměleckohistorické příspěvky, ale

přednášce, na niž pak navázala osobní vzpomínka pamětnice, také Vít Vlnas.

Jak ukázal příspěvek Michala Sklenáře, síť těchto kontaktů vznikala už za Cibulkových studií a po celý život ho pevně spojovala s rodným Ústím nad Orlicí. Cibulkovu



Vít Vlnas (KTF UK) pronáší úvodní slovo konference věnované Josefu Cibulkovi. Foto © ÚSTR, 2019

i peripetie jeho profesní kariéry a kněžské dráhy. Téma setkání se přitom odráželo i v tom, že se na jeho pořádání podílely hned tři různé instituce: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Ústav pro studium totalitních režimů a Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy. Inspirací k mezioborovému dialogu byl pochopitelně Cibulkův nelehký životní úděl, stejně jako řada legend, které se dodnes tradují k jeho působení za nacistické a později komunistické diktatury. V obou případech stanul v nelehké pozici, nejprve když za nacismu musel v čele Národní galerie chtít nechtít hledat míru spolupráce s okupačními úřady, podruhé když se jako katolický kněz a zároveň vysokoškolský pedagog rázem ocitl na seznamu podezřelých a nežádoucích osob. Konferenční příspěvky přitom ukázaly, že v obou případech vděčil Cibulka za své profesní i osobní přežití nezpochybnitelnému diplomatickému talentu a široké síti kontaktů, která ho i v těžkých obdobích před pádem uchránila. To podtrhl v úvodní

církevní kariéru plasticky osvětlily příspěvky Ladislava Holoubka a především pak Tomáše Petráčka. Ten ukázal širší souvislosti Cibulkovy kněžské dráhy s tzv. antimodernistickou kampaní v druhé polovině prvního desetiletí 20. století a s tím souvisejícími čistkami, které změnily i charakter církevního školství, včetně římského doktorátu, kde Cibulka právě v té době studoval. Jeho církevní kariéra se pak definitivně zadrhla spojením s královehradeckým biskupem Josefem Doubravou, za nějž působil v diecézi jako spirituál. Udání dodnes dochovaná ve vatikánských archivech ukazují antipatii, kterou část církevní hierarchie chovala vůči Doubravově osobnosti a stylu jeho působení. Stranou přitom nezůstal ani mladý Cibulka, kterého obviňují z modernismu, nedostatečné duchovnosti i údajné snahy o revizi Husova procesu. Když se pak po Doubravově smrti stal hradeckým biskupem Karel Kašpar, který stál za řadou z těchto udání, Cibulkovy naděje na postup v církevní hierarchii se uzavřely,

a to tím více, že Kašpar nakonec vystoupal až na pozici pražského arcibiskupa a kardinála. Přirozeným útočištěm se tak pro Cibulku staly dějiny umění a působení na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Cibulkova působení v čele Národní galerie v letech 1939–1945 se dotkly hned dva příspěvky. Alena Janatková ukázala zadržovací praktiky, které ve vztahu k okupační správě praktikoval. Šlo mu přitom především o zamezení vývozu českých uměleckých děl do Německa, ale postavil se třeba i na odpor snaze nacistů praktiky vymazat přínos Čechů i z popisů galerijních obrazů (měly být důsledně opatřeny popisky „Deutsche Meister in Böhmen“ tak, jak lze dnes spatřit na rámu jednoho z Brandlových obrazů v expozici Staří mistrů ve Schwarzenberském paláci). Ve své pasivní resistenci se Cibulka mohl opřít o podporu přítele, absolventa vídeňské školy dějin umění Karla Mariu Swobodu, který i přes své angažmá v rámci struktur nacistického režimu nadále držel nad Cibulkou ochrannou ruku. Příspěvek Otmara Beneše pak ukázal souvislosti udělení vyznamenání Čestného štítu Protektorátu Čechy a Morava. Prameny ukazují, že „vyznamenání“ Cibulka nedostal jako odměnu za aktivismus a vysokou míru kolaborace s nacistickými úřady



Příspěvek Michaely Ottové (KTF UK) na konferenci věnované Josefu Cibulkovi. Foto © ÚSTR, 2019

– byl spíše považován za kverulanta –, naopak šlo o širší snahu K. H. Franka zavázat si české úředníky a představitele domácího hospodářského života k větší věrnosti k protektorátu. Tato strategie patrně nebyla příliš úspěšná, a Štíty rozdávané po tisícičkách si vysloužily řadu sarkastických přezdívek jako „černý Petr“, „záloha na provaz“, či „jízdenka na Sibiř“. Skutečnost, že udělení Čestného štítu se po válce nestalo příčinou trestu nebo i přitěžující okolností, však ukazuje, že na rozdíl ode dneška si současníci byli souvislostí jeho udělení vědomi.

Příspěvek Martina Vaňáče ukázal, že schopnosti kompromisu ale i jisté samolibé neústupnosti osvědčil Cibulka i v padesátých letech. Třebaže musel odejít z Filozofické fakulty, mohl nadále vyučovat na Cyrilometodějské bohoslovecké fakultě v Litoměřicích. Jeho osud tak představoval jistý protiklad osudu jeho poválečného asistenta, pozdějšího významného teologa a organizá-

tora církevního života Josefa Zvěřiny. Zatímco Cibulka dokázal přežít a proplout i v nových strukturách, Zvěřinovi naopak jeho postoje a Cibulkovými slovy „tvrdohlavost“ vynesly mnohaleté věznění. Cibulkovu biografii se tak snad hodí uzavřít právě Zvěřinovým hodnocením, že se jednalo o „složitou postavu“, přičemž ovšem Zvěřina přes všechny různé ústrky, které mu Cibulka připravil, vždy oceňoval jeho velkorysost.

Příspěvky konference se nesoustředily jen na aspekty Cibulkovy biografie, ale i na jeho dílo. Spíše v příliš obecné a poněkud povrchní rovině zůstala přednáška Pavla Kopečka, přínosnější tak byly referáty k jednotlivým aspektům Cibulkova výzkumu. Michaela Ottová se zaměřila na Cibulkovu studii o ikonografii korunované Assumpty, jejímž podnětem se Cibulkovi stal obraz z rodného Ústí nad Orlicí. Jakkoli Cibulkův přístup nelze nazvat ikonologií, východisky, především zaměřením na jednotlivé ikonografické detaily a otázky, kdy a v jakých souvislostech se objevují, se ikonologickému přístupu blížil. Klára Benešová zase představila Cibulkův pohled na Svatovítskou rotundu, objevenou v základech dnešní katedrály, a postihla jeho úzkou spolupráci nejen s Kamilem Hilbertem, ale třeba i Otakarem Španielem, pro nějž Cibulka zpracoval ikonografii rotundy, aby ji Španiel mohl ve svém díle pro katedrálu zobrazit historicky co nejvěrněji. Spojení dějin umění a křesťanské archeologie tak mělo v Cibulkově pojetí zásadní význam rovněž pro spolupráci se současnými umělci, což potvrdil i příspěvek Jiřího Pometla, týkající se reflexe soudobé církevní architektury. Cibulka byl v každém případě osobností s velkou šíří nejrůznějších zájmů, a to i v oblasti dějin umění, což představil ve svém příspěvku Pavel Štěpánek. Soustředil se na pražský obraz El Greca, u nějž už Cibulka spekuloval o poměrně raném původu, a v tom jej nedávno podpořily i výsledky restaurátorského výzkumu.

Zprávu o konferenci věnované životu a dílu Josefa Cibulky je snad nejlepší uzavřít příspěvkem Jana Klípy, který jasně demonstroval, jak se i zdánlivě skončené boje minulosti propisují do naší současnosti. Shrnuť totiž peripetie okolo restituce Madony z Veverí. Obraz, identifikovaný ve třicátých letech 20. století jako středověký, přešel po roce 1919 vyvlastněním panství Rosice za náhradu do majetku Státních lesů a odtud do Národní galerie. Třebaže se už tehdy o něj přihlásila také farnost ve Veverské Bitýšce, pod níž spadala hradní kaple, kde byl nalezen, od roku 1936, kdy byl obraz převezen do Prahy a uložen v Národní galerii jako deponát, se konsistoř vlastnictví obrazu domáhat přestala. Cibulka, požadující v roce 1939 od Státních lesů a statků svření obrazu do depozitu, tak vlastně potvrdil, že obraz vlastnil stát. V rámci církevních restitucí majetku zabaveného komunistickým režimem (obraz formálně darovalo ministerstvo zemědělství do Národní galerie až v roce 1958) bylo však vlastnictví státu v době ředitelování Josefa Cibulky zpochybněno a obraz se po výroci soudů vrátil do Veverské Bitýšky. Cibulkova žádost adresovaná Státním lesům a statkům byla rámována vágními obviněními z kolaborace tu s nacistickým (Čestný štít), tu s komunistickým (veden jako zájmová osoba ve svazcích StB) režimem. Dějiny se proto zdaleka nezdaří být vyhaslé a v těchto souřadnicích je nutné prověřovat i složitý odkaz historika umění, pedagoga a katolického kněze Josefa Cibulky.

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému

Sylva Dobalová (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Milý Luboši, když jsem se dozvěděla, že budeš nominován na Cenu UHS za celoživotní přínos oboru dějin umění, první mou reakcí byl podiv nad tím, že jsi, Luboši, tuto cenu neobdržel již dávno. Možná je to tím, že jsi vlastně v oboru dějin umění všudypřítomný a zároveň vystupuješ velmi skromně. Tvůj způsob práce i vysoký morální kredit bychom mohli přirovnat k dýchání, které považujeme za něco tak přirozeného, že není nutné je oslavovat. Jsem tedy upřímně ráda, že jménem UHS mohu přednést toto laudatio a zároveň doufám, že přes jeho oficiálnost přijmeš určité osobní vyznění následujících řádek.

Abych zde mohla představit Tvůj profesní příběh, vyslechla jsem řadu svědků. Shromáždila jsem také důkazy o Tvých aktivitách z různých publikací a provedla srovnávací analýzu. Věřím, že to oceníš, protože pro tebe samotného je detektivní metoda jedním z nástrojů, kterým lze uchopit to podstatné, co se zkoumaného objektu týká.

V publikovaném rozhovoru s Tebou jsem se dočetla, že během studia dějin umění jsi využil spolu se svým přítelem Vladimírem Juřenem možnost neomezeného zkoumání knihovny pražské katedry dějin umění FF UK, kde tě zaujaly zejména *Vorträge der Bibliothek Warburg*. Časopis editoval Fritz Saxl a byly v něm publikovány přednášky této instituce z doby před jejím stěhováním do Londýna. Tvoje diplomová práce se tedy logicky týkala osobnosti Abyho M. Warburga, ale také jeho ideologických předchůdců. Již tehdy jsi nastudoval obrovské množství primárních pramenů, ve kterých byly zaznamenány popisy uměleckých děl, a skloubil jsi je se znalostí sekundární odborné literatury. Tím jsi poprvé vstoupil do problematiky mezinárodního přesahu a stal ses hybatelem uměleckohistorického teoretického diskurzu.

V Praze šlo o téma velice neobvyklé, ale Petr Wittlich a Josef Krása Tě podpořili a doporučili do tehdejšího Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV (dnes ÚDU AV ČR, v. v. i.), kde od roku 1970 s krátkou přestávkou pracuješ. V Ústavu pro teorii a dějiny umění, který tehdy sídlil v Haštalské ulici, bylo málo pracovního prostoru, a tak jsi sdílel stůl v oddělení fototéky. Fototéka byla jakýmsi samostatným a specifickým centrem, kam mířily kroky všech pracovníků. Ty jsi tam v plném provozu pravidelně a soustředěně prohlížel čísla veškerých nově příchozích časopisů. Přes zabrání v četbě jsi stíhal vstupovat do okolních rozhovorů a všem zájemcům poskytovat cenné bibliografické rady. Byl jsi stále připraven informovat o nových publikacích a myšlenkách a Tvoje sémantická i vizuální paměť se stala legendární. Využil jsi ji i v málo populárních ústavních úkolech, jako bylo zpracování



Poděkování Lubomíra Konečného (ÚDU AV ČR, v. v. i., FF UK), laureáta Ceny Uměleckohistorické společnosti za rok 2019. Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

uměleckohistorické bibliografie v *Dějínách českého výtvarného umění*.

V roce 1970 byl v časopise *Umění* publikován Tvůj článek o Warburgovi, jehož separát jsi zaslal do USA Williamu Heckscherovi. Tento žák Erwina Panofského byl textem nadšen a uvedl tě do mezinárodního prostředí oboru, stal se tvým rádcem a mentorem. Usuzuji, že právě tento pedagog tě podnítil k navazování mezinárodních kontaktů, jejichž počet a geografická šíře narostla do rozměrů, které si zřejmě nikdo neumíme dobře představit. Díky korespondenci jsi byl, ačkoliv uzavřen v hranicích ČSSR, dobře zpraven o publikacích a projektech, které probíhaly v zahraničí. A zároveň jsi zahraniční vědce informoval o intelektuálním dění v Čechách. Po několika nezdařených pokusech využít pozvání významných zahraničních institucí se Ti na konci 80. let podařilo vycestovat do prestižního Institute for Advanced Studies v Princetonu a po revoluci i do dalších institucí, například Warburgova ústavu v Londýně. Stal ses členem několika internacionálních společností a redakčních rad – jmenujme zde Society for Emblem Studies, časopisy *Emblematica*, *Artibus et Historiae* nebo *Umění*.

Byl to také profesor Heckscher, kdo ti dodal odvahy využít nespoutaný intelektuální svět emblematické, ve které se obraz úzce pojí se slovem, přičemž za sbírku svých „okrajových“ (jak jsi sám řekl) emblematických miscellaneí jsi byl oceněn titulem docent. Vedle svého působení v Akademii věd jsi byl kmenovým vyučujícím Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde ses v roce 2007 stal profesorem. Tvoje přednášky z metodologie byly poutavé. Osnovy témat jednotlivých seminářů z ikonografie jsem sbírala ještě dlouho po skončení studia a mám je dodnes. Za analýzami metodologických obrátů v dějinách umění jsi vždy viděl konkrétní umělecká díla a hlavně osobnosti jednotlivých teoretiků. Tento zájem o lidi samotné, respektive o způsob jejich přemýšlení, pocítily i desítky studentů, kterým jsi vedl diplomové a disertační práce a prohloubil jejich zájem o obor. Témata těchto prací však byla a jsou neuvěřitelně různorodá – a často kuriózní. Sahají od antiky přes renesanci až po 20. století.

V letech 2001 až 2012 jsi působil jako ředitel Ústavu dějin umění AV ČR. Také zde se projevila Tvoje mimořádná otevřenost, ctil jsi tvůrčí svobodu, odbornost, zájem o věc, samostatnost, ale také schopnost věci dokončit. Inicioval jsi přednášky Collegium historiae artium, kam jsi zval zahraniční hosty i české kolegy; stojaté vody jsi čeřil inspirací. Založil jsi edici *Opera minora*, která neměla shromažďovat pozitivisticky vršená data, ale představovat nové způsoby myšlení. Zde jsi publikoval studii *Za horou najdeš údolí*, která není interpretací jednoho obrazu (ač to tak zpočátku může působit), ale – jak je pro Tvé texty typické – rozvíjí v mnoha plánech nečekaně široký vhled do krajiny bádání o renesanci.

Za Tvého působení v ÚDU byl završen dlouholetý projekt *Dějin českého výtvarného umění*. Ty jsi však ještě inicioval tzv. „jednosvazkové dějiny“ psané výhradně členy ústavu, jejichž realizace se nakonec protáhla do funkčních období dalších dvou ředitelů této instituce. Za svého působení jsi ústav pevně zakotvil ve struktuře Akademie věd a upevňoval jsi jeho mezinárodní renomé. Se svými kolegy a přáteli, zejména Beket Bukovinskou a Ivanem Muchkou, jsi založil Centrum Studia Rudolphina a inicioval jeho bulletin, v jehož redakční radě působíš dodnes.

Nemohu zde shrnout Tvou rozsáhlou publikační a přednáškovou činnost, která nejen pro českou, ale i pro mezinárodní veřejnost představuje významné prohlou-

bení znalosti děl velkých evropských umělců. Souvisí s ní Tvoje mimořádná jazyková vybavenost. Vzpomínám, jak jsi mi jednou, když jsem si zoufala nad článkem v holandštině, přátelsky poradil, že si mám nejdřív prolistovat gramatiku a nějaká ta slovíčka se už dostaví sama. Osobně mě udivuje, jaké netradiční otázky si dokážeš položit a propojit je s fakty, která jsi zaznamenal i poměrně dávno. Kupříkladu svůj recentně publikovaný článek o Leonardovi da Vinci a bitvě u Anghiari jsi založil na renesančním textu, na který jsi narazil při psaní své diplomové práce. Máš rovněž velký smysl pro autorské atribuce. Obrazy si prohlížíš tak pečlivě, že se nedokážeme dívat na Dürera, aniž bychom na něm nehledali mouchy. Naučil jsi nás, mimo jiné, že Rubensova oltářní plátna je dobré zkoumat s dalekohledem v ruce. Nyní se těšíme na připravovanou knihu o cyklu Pěti smyslů José de Ribery a souvislosti těchto obrazů s Galileo Galileim. Jen zdánlivě se jedná o pouhých pět pláten; mohu snad zveřejnit, že tvůj text košatí do podoby obsáhlé monografie.

Z toho všeho vyplývá, že je předčasné udělovat Ti cenu za celoživotní dílo; rádi bychom naopak, aby ocenění UHS Tvůj další přínos oboru podpořilo. Dovol, abych Ti za všechny poděkovala nejen za Tvé výsledky, ale také za Tvou neutuchající ochotu formovat naše snahy o „dějiny umění“, a abych Ti jako jedna z prvních gratulovala!

Laudatio k udělení ceny Josefa Krásky Věře Vostřelové

Jindřich Vybíral (*Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*)



Věra Vostřelová (VŠUP), laureátka Ceny Josefa Krásky za rok 2019. Valná hromada UHS, 30. května 2019, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl (ÚDU AV ČR, v. v. i.), 2019

Příznivci slavného „káleče do vlastního hnízda“ Thomase Bernharda vědí, že ceny, medaile a hitparády je lepší si držet od těla. Ale s cenou, kterou dnes dostává Věra Vostřelová, se to má jinak. Neboť kdo by nechtěl být laureátem „ceny Krásky“! Vzdejme dík našemu zvěčnělému předchůdci Josefu Krásovi za vše, co vykonal pro dějiny umění, v důsledku čehož ocenění pro mladé kolegy a kolegyně může být zváno právě takto.

Psát o kráse zapověděl historikům umění již Anton Heinrich Springer v dobře míněné snaze učinit z naší disciplíny exaktní vědu. Než o dnešní laureátce začnu mluvit vážně, prozradím, že se Springerovým doporučením řídí a že v jejích dvou knihách najdeme zapovězené slovo jen v citátech. V jejích analýzách a interpretacích dojmy nemají místo, protože autorčiným cílem je přesné uchopení zkoumaných jevů či událostí. Tak jsme se po oslím můstku krásy dostali k první charakteristice Věřčina psaní, jímž je úsilí o *exaktní analytickou metodu*, tedy interpretační postup založený na kriticky ověřitelných zásadách.

Rozhodně však nechci Věrku vydávat za chladnokrevnou profesionálku zkoumající architektonická díla neúčastným zrakem vivisektora. Její pohled je naopak jemný a empatický, což dobře ukazují nejen její texty, ale také fotografie architektury. *Nadšení* a metoda se v bádání a psaní Věry Vostřelové navzájem nevylučují, ba řekl bych, že jedno je predispozicí druhého a obojí pro mne nutným předpokladem pro udělení „Ceny Krásky“.

Hlavním předmětem Věřčiny odborné práce je německá architektura v Čechách. Tomuto tématu věnovala svou diplomovou práci o Bernardu Grueberovi, kterou v roce 2008 završila studium na Filozofické fakultě UK, a rovněž disertaci s názvem *Cizí dům? Německá architektura v Čechách, 1848–1891*, již v roce 2014 obhájila na UMPRUM. Obě studie vyšly na UMPRUM knižně: *Cizí dům* v roce 2015 a přepracovaný Grueber (*Zkamenělá hudba*) v roce 2018.

Minoritní německá a židovská výtvarná kultura stála až do 80. let minulého století na periférii zájmu českého dějepisu umění. Věřčino bádání přispělo k tomu, že naše historiografie akceptovala jako předmět nikoliv „dějiny českého umění“, nýbrž „dějiny umění v českých zemích“. Tím jsme získali rozsáhlý soubor uměleckých děl kanonických kvalit, ale i otázky, které si tradiční dějepis umění nekladal a ani klást nemohl. Třetí charakteristikou laureátčina psaní je tedy nepochybně *objevnost*.

Věřčiny zmíněné práce jsou založeny na úctyhodné znalosti domácí i zahraniční odborné literatury, jakož i na zevrubném pramenném a terénním výzkumu. *Cizí dům* má 343 stran, *Zkamenělá hudba* dokonce 391. Jenom *pracovitost* se Cena Krávy nezíská, ale bez námahy nic kloudného nevznikne.

Nad všechny zmíněné charakteristiky bych chtěl vy-zdvihnout *invenčnost* Věřčiny textů. Dnešní laureátka neuvázla v osidlech pozitivistického bádání a místo intelektuálně nenáročného „mapování“ zapomenutých děl, jejich datace a určování autorství si vytkla jiné otázky. V rovině formálně-stylové analýzy ji zajímalo, zda a případně jak se tvorba architektů německé národnosti lišila od děl jejich českých současníků. A protože nutně musela rozšířit svůj zájem i na pole souvisejících společenských jevů, došla k dalšímu klíčovému problému:

jak se do této architektury promítalo sociální postavení německé menšiny a její hledání národní identity.

Shromáždila dostatek důkazů pro tvrzení, že německá a slovanská architektura v českých zemích měla překvapivě mnoho společných rysů a že krátká spojení „národních“ forem a významů jsou chybnou myšlenkovou konstrukcí. Potvrdila tím zjištění historiků zabývajících se heterogenním kulturním světem českých zemí: I poté, co se v průběhu 19. století prohloubily etnické rozdíly a jazykové přehrad, měli Němci, Židé i Slované v rakouských smíšených městech stále ještě mnohem více společného ve způsobu života, lidovém měřítku hodnot a každodenních společenských vztazích, než byli horliví nacionalisté ochotni připustit. Proto si dovoluji Věřčiny texty označit jako *inspirativní*.

Z udělení Ceny Josefa Krávy Věře Vostřelové mám upřímnou radost. Oblíbený prozaik sice přijímání cen nedoporučuje, jenže Bernhardovu nevoli bychom vyvolali už samotným rozhodnutím pro dráhu historiků umění. Ta je podle něj tím nejhorším povoláním, neboť „*historici umění tak dlouho žvaní o umění, až je užvaní k smrti*“. Když už se tedy dopustíme té pošetilosti, že si navzdory všem pochybnostem a rizikům toto povolání vybereme, pak ceny, medaile a hitparády můžeme nahlížet jen jako nevinné potěšení.

OBITUARIA

Prof. Paul Crossley

(19. 7. 1945 – 11. 12. 2019)

Člen British Academy, profesor na Courtauld Institute of Art – University of London, Vice-President British Archaeological Association, člen Society of Antiquaries, člen Polské Akademie věd a umění

Je velmi těžké vzpomínat na Paula Crossleyho jako na někoho, s nímž už se nepotkáme, nebudeme společně sdílet radost z poznávání, zkoumat mnohokrát spatřené a mnohokrát vyslovené znovu a jinak, těšit se z jeho vtipných glos a řečnického umu, z jeho přátelských pobídek k diskuzím, z kouzla jeho osobnosti.

Není zvykem připomínat na tomto místě odchody významných zahraničních kolegů. V případě Paula Crossleyho činíme výjimku, protože náleží svým způsobem i do českého medievistického bádání posledních dvaceti let.

Paul Crossley zahájil v roce 1963 studia práv na Trinity College v Cambridge, po dvou letech ale přestoupil na dějiny umění. Jako téma své disertace u Petera Kidsona na londýnském Courtauldově ústavu si vybral znovuotevření teze Nikolase Pevsnera o anglickém vlivu na architekturu 14. století v Pobaltí, tedy téma v tehdejší anglofonní umělecké historii dost neobvyklé a navíc bez valné vyhlídky na uplatnění se na britských univerzitách. Měl však podporu nejen svého školitele, ale též George Zarneckého, specialisty na románské umění původem z Polska, který byl v té době zástupcem ředitele Courtauldova ústavu, Anthony Blunta. Zarnecki Crossleyho doporučil svým přátelům – kolegům v Krakově, mezi něž patřil v první řadě Lech Kalinowski. Paul odjel z Londýna roku 1968

a díky polským kolegům se rychle adaptoval na život za „železnou oponou“, vybaven krom němčiny i polštinou a později přes polštinu rovněž pasivní češtinou. Z Krakova byl Kalinowskim vyslán do Čech, kde se potkal na jeho doporučení s Dobroslavem Líbalem. Studoval zde nějaký čas architekturu doby Karlovy ve vztahu k architektuře malopolské. Výsledkem jeho pobytu v Polsku byla nejen disertační práce *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland, 1320–1380*, která vyšla v Krakově roku 1985, ale hlavně jeho odborný celoživotní zájem o gotickou architekturu středovýchodní Evropy, tedy v německých zemích, v Polsku, Čechách i na Slovensku. Jak o něm výstižně napsal Peter Kidson, „...jeho texty o polské architektuře doby Kazimírovy a české architektuře za Karla IV. vychýlily výuku na anglických univerzitách od převažujícího anglo-francouzského pohledu k panevropské zkušenosti“. Mezi lety 1971–1990 učil Crossley na univerzitě v Manchesteru, poté až do odchodu do penze v roce 2011 na Courtauldově institutu a byl svými kolegy vnímán jako kulturní ambasador pro střední Evropu.



Naše první setkání se odehrálo na přelomovém kongresu CIHA v Berlíně roku 1992, kam mohli přijet poprvé svobodně badatelé z východu. Atmosféra byla úžasná, pro medievisty zvlášť, protože jeden z hlavních pořadatelů, Robert Suckale,¹ se neustále staral o přátelské propojení světů rozdělených donedávna železnou oponou. S Milenou Bartlovou, Hanou Hlaváčkovou a dalšími jsme tam byli mj. svědky dvou klíčových přednášek Paula Crossleyho a Roberta Suckaleho před převážně studentským, nadšeně a spontánně reagujícím publikem.² S oběma jsme se poté setkali znovu na konferenci o Jagelloncích, kterou organizovalo GWZO centrum v Lipsku v Kutné Hoře někdy v roce 1999³ a zanedlouho nato v roce 2001 na velkém mezinárodním parlérovském sympoziu ve Švábském Gmündu, které uspořádal k 650. výročí položení základního kamene k chóru tamějšího farního chrámu sv. Kříže Richard Strobel a kde se sešlo 37 badatelů, zabývajících se parlérovskou architekturou a sochařstvím.⁴ Paul Crossley tam tenkrát přednesl téma, k němuž se pak ještě několikrát vrátil, totiž *Petr Parléř a Anglie*, v němž navázal (podobně jako ve své disertaci) na Nikolausa Pevsnera a otázku vlivu anglického dekorativního stylu na architekturu druhého mistra huti pražské katedrály.⁵

Přátelství Paula Crossleyho s Robertem Suckalem přešlo pak též na Jiřího Fajta a lipské centrum GWZO a zúročilo se v jeho účasti na katalogizaci velkých výstavních projektů ke Karlovi IV. v roce 2005 a 2006 (New York a Praha)⁶ a v konferenci navazující na pražskou výstavu.⁷

Paulova výjimečná schopnost převyprávět složité filozofické otázky a architektonické problémy srozumitelně a poutavě skrze vtípná přirovnání a demonstrace na konkrétních stavbách v terénu z něj udělaly jednoho z nejlepších pedagogů v oboru. Inspiroval řadu studentů, vedl mnoho doktorandů. Mezi nimi nasměroval k české architektuře jako první Lucy Wright, kterou poslal za mnou do ústavu v roce 1993 s nikoli lehkým tématem: svatováclavskou kaplí. Po vzoru svého profesora se snažila zvládnout češtinu alespoň pasivně, a poctivě procházela českou literaturu k tématu i archivy, trávila hodiny v katedrále. Disertaci *The Wenceslas Chapel in St Vitus's Cathedral, Prague. The Marriage of Imperial Iconography and Bohemian Kingship* obhájila v roce 1997, ale nepublikovala ji. Ještě předtím jsme pozvali Paula Crossleyho do ústavu na přednášku o vztazích parlérovské architektury k Anglii a společně jsme uspořádali jednodenní setkání na téma katedrály a svatováclavské kaple, kde vystoupil kromě Paula a Lucy Wright např. též Paul Binski (představil nástěnné malby v kapitulní síni ve Westminsteru z jeho tehdy nové knihy o tomto opatství). Od roku 1996 se pak v Paulově bibliografii objevovala stále častěji česká témata. Roku 1996 si přijel Paul Crossley též vyslechnout mezinárodní konferenci k Janu Lucemburskému⁸ a tehdy čerstvě publikovaný článek v časopise *Umění* o vztahu Emauz k slavnosti Ukazování ostatků na novoměstském Foru Magnu⁹ jej inspiroval k zadání tohoto tématu jeho Ph.D. studentce Zoě Opačic. Její slovanský, srbochorvatský původ byl velkou výhodou po stránce jazykové i kulturněhistorické, takže se záhy stala součástí české medievistické obce. Výsledkem byla nejen disertace *Charles IV. and the Emmaus Monastery. Slavonic Tradition and Imperial Ideology in Fourteenth-Century Prague*, obhájě-



*Návrat do Paulových studentských let. Paul Crossley při projížďce na veslici s bidlem po řece Cam v Cambridge. V lodi zleva Zoë Opačic a Klára Benešová. Cambridge 1998.
Foto © archiv Kláry Benešové (ÚDU AV ČR, v. v. i.)*

ná na Courtauldově ústavu roku 2003, ale hlavně zcela nová kapitola spolupráce mezi Paulem Crossleyem, jeho studenty, kolegy a českými medievisty, trvající i po jeho odchodu prakticky dodnes.

Jeho středo- a východoevropské badatelské zaměření se mj. zúročilo v novém vydání klasického díla Paula Frankla *Gothic Architecture*, které Crossley revidoval, opatřil skvělým historiografickým úvodem i řadou nových fotografií, a kam do přebohatého poznámkového aparátu umístil též aktualizovanou novou literaturu včetně komentářů.¹⁰ Myšlenka na revizi Franklova díla se zrodila již za Crossleyho působení v Manchesteru, realizoval ji pak na Courtauldu s pomocí svých kolegů i studentů, jak věrně vypsal v úvodním poděkování.¹¹

Roku 2004 zorganizoval se svými Ph.D. studenty z Courtauldova institutu včetně některých profesorů exkurzi do Prahy, Kolína a Kutné Hory a my, kteří jsme se přidali, jsme tak byli svědky Paulových nezapomenutelných „vystoupení“: vždy řádně připraven s konvolutem plánů a literatury pod paží převáděl suchá fakta a analýzy staveb do poutavých, velmi živých až expresivních, leč jazykově vytříbených výkladů, které by bylo možné označit jako skvělé „performance“. O dva roky později na výjezdním zasedání The British Archaeological Association v Praze dostali jak čeští, tak zahraniční badatelé možnost prezentovat výsledky svého bádání spojeného s českými zeměmi a vzájemně o nich diskutovat. Z Paulových Ph.D. studentů se představili Zoë Opačic (v roli hlavní organizátorky a edi-

torky sborníku), Andreas Puth (o kontextech dynastické rivalry v Evropě 14. století na příkladu vitráží z kaple sv. Štěpána ve Vídni), Tim Juckes (vztahy Prahy Vídně a Košic v klenebním umění 15. století), Achim Timmermann (brněnský Zderadův sloup v souvislostech veřejných pozdně středověkých monumentů), Agnieszka Rożnowska-Sadraei (kult sv. Václava a sv. Stanislava v Krakově raného 14. století) a kromě nich Paul Crossley, Eric Fernie, Evelin Wetter, Milada Studničková, Milena Bartlová, Taťána Petrasová, Zdeněk Dragoun, Jan Chlíbač, Marc C. Schurr, Marek Suchý a Klára Benešová.¹² S některými z nich jsme se setkali již v květnu 2005 v Londýně během mezinárodní konference *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, rovněž iniciované Paulem Crossleym. K jeho šedesátinám byla pak dedikována publikace 17 konferenčních příspěvků, která vyšla pod stejným názvem v nakladatelství Brepols jako první z nové edice *Architectura Medii Aevi*, s jeho obsáhlým, metodologicky ukotveným úvodem.¹³

Skutečný „Festschrift“ – *Liber amicorum Paul Crossley*, dali dohromady k jeho 65. narozeninám opět dva z jeho někdejších studentů, Zoë Opačić a Achim Timmermann.¹⁴ V této dvousvazkové publikaci se sešlo dohromady 50 medievistů nejrůznějšího zaměření ze Spojených států a Evropy, z nichž každý osobně Paula znal a díky jeho srdečné a otevřené povaze se mohl současně považovat za jeho přítele, protože tak s každým z nás Paul jednal. A každému ze zúčastněných v jeho Festschriftu poděkoval osobním dopisem psaným krásným kaligrafickým písmem, v němž komentoval obsah daného příspěvku způsobem, který prozrazoval, že jej pozorně pročetl. Obsah obou svazků vypovídá o velké šíři Paulových zájmů, protože každý z autorů se snažil nějakým způsobem připomenout témata společně sdílená a diskutovaná.

Zdá se mi symbolické, že jednou z posledních MA studentek Paula Crossleyho byla Jana Gajdošová s „pražským“ tématem diplomové práce: *The Old Town Tower: A Model of Kingship on the Coronation Processional Route*.¹⁵

Nemělo by se též zapomenout na jeho spisy teoreticko-historiografické, i když teoretická reflexe doprovází prakticky všechny jeho stati. Mezi ně patří např. pozoruhodná esej o vztahu Ernsta Gombricha k umění středověku, v níž odhaluje Gombrichovy kořeny zapuštěné ve Vídeňské škole dějin umění pozdních 20. až raných 30. let, lépe řečeno Gombrichovy opakované návraty ke zkušenosti jeho raných medievistických studií, vždy v nových kontextech.¹⁶

Paul Crossley nebyl pouze medievista, byl to člověk „renesanční“ pokud jde o šíři jeho zájmů a schopností. Miloval hudbu, hrál na klavír a ve škole zpíval v chlapeckém sboru, jehož byla „cantorem“, v dospělosti navštěvoval pravidelně Festival v Bayreuthu. Jeho oblíbenou četbou byla poezie a filozofická díla, z nichž dokázal citovat dlouhé pasáže. O jeho schopnostech, povaze a oblíbě u studentů i kolegů vypovídá asi nejlépe závěrečná pasáž nekrologu, zveřejněného na stránkách Courtauldova institutu: „Paul was a great scholar and a brilliant teacher. He was enormously hard-working, and spiritually self-reflective. He was kind, modest and witty, and brought sparkle to any conversation. He had charisma, and inspired a rare combination of admiration and affection. He will be hugely missed, but not forgotten.“

Za nás můžeme jen dodat, že jeho odkaz badatelský i lidský zanechal silnou stopu také v českém prostředí, a že z něj bude i další generace bezpochyby čerpat inspiraci.

Klára Benešová (*Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.*)

¹ Robert Suckale následoval Paula Crossleyho v odchodu dne 13. 2. 2020. Jejich nekrology se potkaly v dubnovém čísle *Burlington Magazine* 162, 2020, č. 1406. Christopher Wilson, s. 365–366, a Jeffrey Hamburger, s. 367–368. Tuto informaci sem bylo možno zařadit vzhledem k zpožděnému vydání 2. čísla *Bulletinu UHS* roku 2019.

² Oba referáty vyšly ve sborníku konference: Paul Crossley, *The Return to the Forest. Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer*, in: Thomas G. Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Proceedings of the XXVIIIth International Congress of the History of Arts, Berlin, 15.–21. Juli 1992*, Berlin 1993, s. 71–80; Robert Suckale, *Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens*, ibidem, s. 65–70.

³ Sborník konference vyšel pod názvem *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte*, ed. Evelyn Wetter, Ostfildern 2004.

⁴ Richard Strobel – Anette Siefert – Klaus Jürgen Herrmann (eds.), *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001* (Arbeitsheft 13 Landesdenkmalamt Baden-Württemberg), Stuttgart 2004.

⁵ Paul Crossley, Peter Parler and England. A problem re-visited, ibidem, s. 155–179.

⁶ Paul Crossley (with Zoë Opačić), *Prague as a New Capital in Prague*, in: Barbara Boehm – Jiří Fajt (eds.), *The Crown of Bohemia 1347–1437* (exhibition catalogue, MET, New York), New York 2005, s. 58–73; Paul Crossley (se Zoë Opačić), *Koruna českého království*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437* (kat. výst., Pražský hrad), Praha 2006, s. 196–217.

⁷ Paul Crossley (with Michael Menzel), *Introduction to the chapter Prag „Hauptstadt des Weltreiches“*, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin – Munich 2009, s. 4–5.

⁸ *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era*, Praha, Anežský klášter 16.–20. 9. 1996 (sborník konference vyšel pod stejným názvem roku 1998 (ed. Klára Benešová).

⁹ Klára Benešová, *Benediktinský klášter Na Slovanech s kostelem Panny Marie a slovanských patronů. Pokus o revizi názorů na stavební vývoj ve 14. století*, *Umění* 44, 1996, č. 2, s. 118–130; Zuzana Všecká, *Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera na Slovanech*, tamtéž, s. 131–148.

¹⁰ Paul Frankl revised by Paul Crossley, *Gothic Architecture*, New Haven 2000.

¹¹ Paul Crossley, *Acknowledgements*, ibidem.

¹² Zoë Opačić (ed.), *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe. The British Archaeological Association Conference Transaction XXXII*, London 2009.

¹³ Alexandra Gajewski & Zoë Opačić edd., *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout 2007.

¹⁴ Zoë Opačić and Achim Timmermann (eds.), *Architecture, Liturgy and Identity: Liber Amicorum Paul Crossley* (Studies in Gothic Art 1), Brepols Turnhout 2011; Zoë Opačić – Achim Timmermann (eds.), *Image, Memory and Devotion. Liber Amicorum Paul Crossley* (Studies in Gothic Art 2), Brepols Turnhout 2011.

¹⁵ Pokračovala pak v Ph.D. studiu u Zoë Opačić na Birbeck College v Londýně, kde obhájila roku 2018 dizertaci *The Charles Bridge: Ceremony and Propaganda in Medieval Prague*.

¹⁶ Paul Crossley, *Gombrich and the Middle Ages*, in: Paul Taylor (ed.), *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*, London 2014, s. 74–89 a znovu in: Jan Chlíbač – Zoë Opačić (eds.), *Setkávání. Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešové*, Praha 2015, s. 53–67.

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

Ve druhé polovině roku 2019 oslavili významná životní výročí mj.:

95 let

PhDr. Milena **Freimanová** (9. 9. 1924, Terezín)

90 let

PhDr. Jan **Baleka** (13. 7. 1929, Olomouc)

PhDr. Olga **Macková**, CSc. (9. 8. 1929, Praha)

85 let

prof. PhDr. Ivo **Kořán**, CSc., DSc. (25. 7. 1934, Praha)

PhDr. Josef **Sůva** (21. 10. 1934, Hrzín, okr. Benešov)

80 let

Mgr. Lidmila **Hanzlová** (13. 9. 1939, Praha)

PhDr. Helena **Jarošová** (30. 9. 1939, Praha)

Mgr. Jaroslav **Prokop** (16. 11. 1939, Hlušičky u Nového Bydžova)

75 let

PhDr. Jan O. **Eliáš** (10. 9. 1944, Olomouc)

PhDr. Milena **Filipová** (7. 10. 1944, Náchod)

PhDr. Anděla **Horová** (13. 8. 1944, Praha)

Mgr. Marta **Kroftová** (17. 8. 1944, Praha)

PhDr. Dagmar **Martincová** (15. 9. 1944, Ostrava)

Jana **Pauly** (19. 11. 1944, Chrudim)

PhDr. Vratislav **Ryšavý** (17. 10. 1944, Mýto v Čechách)

PhDr. Anna Sonja **Schürmann** (20. 7. 1944, Orlová)

prof. PhDr. Jindřich **Toman**, M.A. (25. 12. 1944, Praha)

Mgr. Božena **Víchová** (13. 7. 1944, Brno)

70 let

doc. PhDr. Jarmila **Bencová**, Ph.D. (4. 12. 1949, Znojmo)

PhDr. Irena **Bukačová** (16. 7. 1949, Praha)

Mgr. Jan K. **Čeliš** (5. 7. 1949, Jičín)

PhDr. Zdeněk **Čubrda** (9. 7. 1949, Moravská Třebová)

PhDr., Dr. Alena **Flamee (Schulzová)** (26. 11. 1949, Šumperk)

Ing. arch. Zdeněk **Chudárek** (28. 7. 1949, Hranice na Moravě)

Mgr. Kateřina **Klaricová** (1. 8. 1949, Praha)

PhDr. Zuzana **Ledererová-Protivová** (25. 10. 1949, Brno)

PhDr. Jaromír **Míčka** (23. 11. 1949, Uherské Hradiště)

prof. PhDr. Lubomír **Slaviček**, CSc. (13. 9. 1949, Brno)

PhDr. Lubomír **Sršeň** (12. 12. 1949, Vejprty)

PhDr. Zuzana **Všetečková** (20. 12. 1949, Praha)

65 let

PhDr. Juliana **Boublíková-Jahnová** (25. 11. 1954, Praha)

PhDr. **Pavel Brodský**, CSc., DSc. (22. 8. 1954, Praha)

PhDr. Vladimír **Czumalo**, CSc. (15. 12. 1954, Karlovy Vary)

PhDr. Václav **Erben** (7. 7. 1954, Praha)

PhDr. Kaliopi **Chamonikola**, Ph.D. (17. 11. 1954, Brno)

Mgr. Marie **Martykánová** (4. 7. 1954, Uherské Hradiště)

PhDr. Pavel **Ondračka** (10. 9. 1954, Vsetín)

PhDr. Lubomír Filip **Piperek** (17. 8. 1954, Gottwaldov [Zlín])

PhDr. Ludmila **Růženecká** (15. 7. 1954, Ostrava)

PhDr. Dana **Stehlíková**, CSc. (10. 8. 1954, Praha)

doc. PhDr. Markéta **Theinhardt** (6. 7. 1954, Praha)

PhDr. Lubomír **Turčan** (27. 10. 1954, Bratislava)

60 let

PhDr. Jana **Croy** (16. 11. 1959, Plzeň)

PhDr. Vilma **Hubáčková**, CSc. (17. 7. 1959, Jihlava)

doc. PhDr. Vlasta **Koubská** (4. 10. 1959, Praha)

PhDr. Ilona **Tunklová** (19. 11. 1959, Hodonín)

Mgr. Alena **Volrábová**, Ph.D. (3. 9. 1959, Praha)

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 31 / Volume 31

Vydává | Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti

(UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2x 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,
reprodukce 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):

Věra Jagerová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4,

110 00 Praha 1, e-mail: jagerova@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 svedova@udu.cas.cz).

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná
na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč
a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně
na sekretariátu UHS. Sazby: senioři a studenti 150 Kč
(bez zápisného), ostatní 300 Kč. Prodloužit platnost členské
legitimace lze osobně na sekretariátu UHS,
na valné hromadě nebo též korespondenčně;
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 zasílána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

KODL – TRADICE OD ROKU 1885

KODL
GALERIE



FRANTIŠEK MUZIKA: VELKÝ ELSINOR XI, komb. technika (olej, tempera) na plátně, 1971, 160 x 130 cm
vyvolávací cena: 6 500 000 Kč - odhadní cena: 8 000 000 - 12 000 000 Kč

Národní 7, Praha 1
www.galeriekodl.cz

Mimořádná otevírací doba:
út-čt 10:00-18:00 hod.

**Zveme vás na tematické
výstavy, ve kterých až
do října představujeme
díla z podzimní aukční
kolekce.**