

BULLETIN 3/94



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

Z obsahu / Contents:

Konference / Conferences: Praha

Výstavy / Exhibitions: Brno, Handke, Tintoretto

Galerie / Galleries: Strahov

Stipendia / Grants: In memoriam: Jan Muk

Spolky / Societies: Diář / Datebook

Elektronické informace / Electronic informations

Roman Prah: Uměleckohistorický podzim

Tato poznámka chce spojit jedno drobný komentář probíhající transformace největšího uměleckohistorického ústavu v českých zemích (Národní galerie), zprávu o uskutečněném britsko-českém setkání UHS a tradiční signály blízkého se výročního setkání UHS. Jsou to položky buďto zcela disparátní, stylové, nebo snad obojí - záleží na úhlu Vašeho pohledu.

Setkání s našimi britskými kolegy ve dnech 1-5.9 se nakonec vyznačovalo výhodami a ovšem i nevýhodami malé, improvizované akce. Rozčarování organizátorů z nedostatečné odezvy našich členů na předběžnou výzvu k účasti při tomto setkání, ze šumu způsobivšího, že nebylo možné dojednat s britskou stranou přesný program tak, aby mohl být v Bulletinu v dostatečném předstihu zveřejněn a pod., nakonec vystřídalo zjevné uspokojení většiny účastníků a završila zkušenost, která se počítá. Po dva dny jsme se stali jako 20 až 30ti členná skupina hosty oddělení katedry dějin umění pražské pobočky Středoevropské university. Uskutečnily se všeobecné zasedání a sekce pro středověké umění, následované neformálními setkáními a několika exkurzemi. Sestava britských hostů ve škále od studentů až po ostřílené kolegy a kolegyně, od hostů prvně navštívících naše kraje po znalce středoevropské problematiky byla také jakýmsi vzorkem sesterského spolku a nabídla nám škálu pohledů na společnou problematiku. Předběžná dohoda o publikování společných materiálů ze setkání v Británii a úvaha o „české“ sekci na jednom z budoucích setkání AAH (pro rok 1996?) naznačují první, nicméně zřetelný krok. Netřeba dodávat, že mluvit zde o jakékoli satisfakci by bylo předčasné - zejména vzpomeneme-li ještě menšího, ale obdobně povznášejícího setkání výboru UHS s představiteli rakouského spolku historiků umění přede dvěma lety, na něž jsme nicméně dosud nedovedli výrazněji navázat.

Co se týče situace v našem největším uměleckohistorickém ústavu, všiml si jistě i méně pozorný

Sue Malvern: Vyprávění modernismu, představování národů - muzea moderního umění na sklonku tisíciletí

Stalo se již pravidlem, že se při referátech tohoto typu začíná zdůrazňováním relevantnosti přehodnocení historie, cílů a významů národních muzeí a kulturních institucí. Mám na mysli dva důvody, kvůli nimž je nutno zabývat se významy moderních muzeí - jeden z nich je dobře známý, druhý už méně a je také méně diskutován. Oba jsou podstatné pro můj příspěvek.

Prvním důvodem je vytvoření nových národních států, či, lépe řečeno, nových států jednoho národa. Nejlépe patrné je to pochopitelně na příkladech

Rok 1979 ukončil období politického konsensu v poválečné Británii a nově definoval nejen socialismus Labour Party, ale i toryovský kapitalismus. I Británie nyní zažívá změněný politický a ekonomický řád, i když v méně dramatické podobě než je tomu na kontinentu. I když riskuji právě jistý nedostatek dramatickosti, zaměřím se v tomto příspěvku na Londýn, Paříž a New York.

Tate Gallery v Londýně byla roku 1982 pod tlakem snah zredukovat její závislost na veřejném financování nucena ustavit asociaci Sponzorů nového um-

ASSOCIATION OF ART HISTORIANS, GREAT BRITAIN
UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH



PRAGUE COLLOQUIUM
SEPTEMBER 1 to 5, 1994

rozpadu bývalého Sovětského Svazu a znovusjednocení Německa. Avšak je důležité mít v paměti skutečnost, že k jistému typu přehodnocení nedochází jen ve střední a východní Evropě. Například v Jihoafrické republice, pod vlivem nového rozložení národních sil, bylo také nutno zamyslet se nad pojetím a prezentací jihoafrické Národní galerie.

Druhý důvod, kvůli němuž moderní muzea a kulturní instituce přehodnocují nebo jsou jim přehodnocovány jejich cíle a hodnoty, se objevil v Británii, ale nebyla mu věnována velká pozornost. Když vláda premiérky Thatcherové přišla v roce 1979 k moci, bylo jejím programem opuštění principu státu se systémem podpor a zredukování závislosti veřejných institucí na financování ze státního rozpočtu. Tedy něco jako návrat k ekonomice devatenáctého století, k viktoriánským hodnotám a entrepreurskému kapitalismu. Taková politika představovala hrozbu vůči nezávislosti i samé existenci veřejných kulturních institucí, ale také podnítila širokou, místy radikální a podnětnou debatu o povaze veřejného kulturního života.

ění, sestávající z řad soukromých podnikatelů spojených s galerií.

Dílo Hanse Haackeho s názvem „Taking Stock“ (1983-84) zobrazuje Margaretu Thatcherovou jako novou královnou Viktorii. Na pozadí knihovny jsou na rozbitých tabulích vystaveny portréty bratrů Saatchových, jejichž agentura se postarala o volební kampaň paní předsedkyně v letech 1979 a 1983. Charles Saatchi je známý sběratel a dílo se explicitně dotýká jeho aktivit jako sponzora umění i jeho zájmů o osud Tate Gallery. Obraz podrobuje kritickému zkoumání právě spojení soukromých obchodních kruhů s veřejnou institucí.

Zajímavé je, že toto dílo bylo poprvé možno shlédnout roku 1984 v Tate Gallery na umělecké monografické výstavě. Tate vydala katalog Haackovy tvorby i řadu jeho esejů. V posledním esej katalogu nazvaném „Muzea. Manažeri vědomí“ se Haacke zabývá implikacemi soukromého sponzorství na národní a veřejné galerie umění. Esaj končí poukazem na to, že muzea „...se snaží o usměrňování a vedení vědomí“ s omezenými šancemi pro střet dominantních názorových systémů. Zároveň však

Haacke poukazuje na to, že pokud prosazujeme určitou interpretaci světa, dáváme šanci ji také vzít v potaz či nabídnout jiná řešení. Podle Haacka jsou "politické konstelace v pohybu a existuje dost nezačleněných směrů na to, aby rozrušili hlavní proud. Nebylo nikdy snadné, chtěla-li si muzea udržet či znovu získat určitý stupeň samostatnosti a intelektuální soudržnosti. K tomu je třeba vytvářet, inteligence a přesvědčení - nemluvě o štěstí. Ale demokratická společnost nevyžaduje o nic méně než toto." (Haacke, 1984 s. 109)

Jak se dočteme ve dvouleté výroční zprávě Tate Gallery z roku 1990 od nového ředitele Nicholase Seroty, změny ve vládní politice ve vztahu k muzeím si vynucují přehodnocení účelu galerie na sklonku tisíciletí (Report 1990 s. 15) Rada Tate Gallery použila část výroční zprávy pro argumentaci o důležitosti vládního financování a snažila se poukázat na omezené možnosti soukromých nadací. Veřejné výdaje plynoucí od galerií umění slouží podle nich národu dvojím způsobem. Jsou to "investice do finančního a kulturního zdraví naší společnosti" a přispívají ke zlepšení "našeho postavení a vlivu ve světě." (Report 1990 s. 9) K zajištění zdraví a prospěchu národa a k upevnění jeho postavení v mezinárodní komunitě potřebuje Británie svou národní galerii moderního umění. Tato potřeba může být uspokojena pouze pokud bude galerie napojena na štedré vládní příspěvky.

V literatuře zabývající se muzejnictvím je opětovně konstatováno, že zakládání muzeí mělo své paralely při vzniku moderních národních států. Muzea, ustavená jako národní instituce, jsou ztělesněním státu a jeho ideologie, v níž nejvyšší státní hodnoty zachycují dějiny umění, jež se chápou jako dějiny uměleckého génia a individuálních výsledků. Muzeum v sobě spojuje "nejrůznější dějinné události státu s ideální historií." Prototypem je Louvre v Paříži, jež Duncan a Wallach ve svém článku z roku 1980 označili jako Muzeum všeobecného přehledu (Universal Survey Museum). V případě Louvru podle těchto autorů "muzeum glorifikuje Francii a zároveň ji transcenduje v oslavě univerzálního génia. V důsledku to však znamená, že ono univerzální je ztělesněno právě státem." (s. 463)

Londýnská Národní galerie se nachází na Trafalgar Square, na místě, jež bylo kdysi pocíťováno jako srdce Britského impéria.

Ve Francii i v Británii byla muzea moderního umění zpočátku ustavena jako instituce podřízené hlavnímu národnímu muzeu toho kterého národa. Musée Luxembourg bylo založeno v roce 1818 jako muzeum žijících umělců, jejichž díla se později dostala do Louvru či do oblastních muzeí nebo vládních kanceláří. Po roce 1864 se započalo s akvizicemi děl moderních malířů ze zahraničí, kteří byli chápáni jako protějšek francouzského umění. V roce 1922 bylo při muzeu Jeu de Paume ustaveno zvláštní Muzeum moderního umění ze zahraničí. Ke sloučení těchto dvou sbírek, jedné sestávající z děl národních a druhé z děl cizích, došlo až v roce 1938. Veřejnosti byly zpřístupněny v roce 1947 pod názvem Národní muzeum moderního umění v Palais de Tokyo. V roce 1976 se pak Národní muzeum moderního umění přestěhovalo do nově vybudovaného Centre Pompidou. Tate Gallery byla zřízena roku 1897 jako Národní

galerie britského umění na nábreží a jako odnož Národní galerie z Trafalgar Square. Od roku 1917 má Tate svou Radu (Board of Trustees). Role galerie jako instituce představující moderní britské umění a vedle toho i moderní umění ze zahraničí rostla. Zůstala však podřízena Národní galerii a byla chápána jako jakýsi národní depositář pro umění vzniklé v době nedávné. Protože toto umění ještě neprošlo zkouškou času, Tate získávala díla, jejichž uměleckohistorické ocenění měla přinést teprve budoucnost v naději, že některá z akvizic se z hlediska dalších generací bude jevit jako mistrovské dílo. Takové dílo by se později dostalo do Národní galerie a včlenilo se do řady uznávaných vrcholných děl evropského a staršího britského umění. Tento vztah je obdobný vztahu Lucemburské galerie a Louvru. Moderní umění, ve své lokálně národní manifestaci, zažije jednoho dne svou internacionální a universální apoteózu a trvání národního poselství bude zajištěno.

Idea "národa" však nemá žádnou neměnnou podstatu. Národ je kategorie vyjádřená sociálně a zároveň se mění v dějinách. Protože neexistují žádné základní atributy "národnosti", musí národ odstraňovat nedostatek svého vlastního zpřítomnění ve svém původu či podstatě tím, že se snaží o nepřetržitou sebereprezentaci. (Nationalisms and Sexualities s. 5) Pociť národní identity se formuje vyprávěním příběhu, vynalézáním pověstí a vyráběním (manufacturing) tradic - způsobem, jež je zároveň nesmírně selektivní. Národ musí umět události zapomínat stejně dobře jako je uchovávat v paměti. Navíc je národnost termín relační, založený ne na nějakých podstatných vlastnostech, ale na tom, čím není a co představuje pro ostatní. Lze tedy říci, že národy se definují procesem negace a poukazováním na rozdíly. Národní galerie umění pak slouží jako jeden z prostředků sebereprezentace národa.

Součástí tzv. Mikrogalerie, computerového systému, jež má návštěvníkům představit sbírky Národní galerie, je také historický atlas (informace o Mikrogalerii jsme podali v Bulletinu UHS č. 2, s. 7 a hovoří o ní také příspěvek T. Cowdella v tomto čísle - pozn. red.). Na obrazovce se objeví zjednodušený obraz Evropy a bodem je na něm označena např. proveniencí příslušného díla. Je patrné, že národní sbírka, potažmo i národní hodnoty, zůstávají v hranicích Západní Evropy, především se soustřeďují na Itálii s jejím klasickým dědictvím. Střední a Východní Evropa je tu označena jako "zbytek Německa". Do Afriky civilizace nesahá. Ani jižní a severní Ameriky nejsou zastoupeny. Z obrazu Británie vymizelo Skotsko a tedy i keltské kultury. Zabýváte-li se programem déle, zjistíte po určité době, že další, kdo se ve sbírce téměř vůbec neobjevuje, jsou ženy. Moderní muzea ve Francii a Británii vznikla proto, aby současné umění postupně včlenila do uměleckých sbírek, definovaných jako soubory uměleckých děl vrcholné úrovně, jak tomu bylo od časů renesance. Současné umění se mělo začlenit do nepřetržitého proudu tradice počínající od quattrocenta do současnosti, jehož apoteózou bylo umění akademické tradice. V případě Francie to bylo umění představované v Salonech, v Británii produkce Královské akademie. Jedny z prvních akvizic Lucemburského muzea a Tate Gallery, financované z velké většiny z prostředků Chantrey

Uměleckohistorický podzim pokračování ze str. 1

čtenář Bulletinu, že se tu o ní vlastně nikdy ani ne-referovalo, ani nebyla nijak komentována. To by se tzv. nezaujatému pozorovateli mohlo zdát ne-případné v době, kdy se historikům umění dostává té vzácné pochybné cti, že se stávají předmětem zájmu karikaturistů v celonárodních denících. Ve skutečnosti zájem o osudy Národní galerie před časem výbor UHS sdělil dopisem nově jmenovanému ministru kultury, spolu s nabídkou zprostředkování expertiz (která byla s poděkováním přijata, avšak zůstala nevyužitá). Podle osobního názoru autora tohoto úvodníku bylo a dosud zůstává věcí jistého vkusu Bulletinu, nepřispívat v něm k něčemu, co se zvenčí jeví mnohdy jako babyloňské zmatení pojmů. Plédujeme proto hlavně důrazně za to, aby se na Ministerstvu i v Galerii samé upevnilo vědomí oné základní dimenze, kterou v pokřiku hromadných médií tolik postrádáme, totiž: čím a k čemu Národní galerie - *ex definitione* - byla, jest a bude. Možná by nejen v očích kulturních barbarů, ale také většiny národa a snad i některých úředníků napomohlo, kdyby Národní galerie - například - každoročně vyčíslovala hodnotu svých sbírek, což bývá rutinní součástí výročních zpráv mnoha podobných ústavů ve světě. Jestliže chápeme my sami, že především máme na starost národní poklad, měli bychom při našich četných interview trvat na tom, aby i veřejnost si uvědomila především toto. A pokud se dnes Národní galerie zdá být na cestě k tomu, aby se stala jen jedním z dlouhé řady čekatelů na almužny, je tomu tak možná i díky vriskání médií, s nimiž jsme si jako historici umění zadali.

Autor tohoto úvodníku měl tu čest dokončit v externí spolupráci pro Národní galerii přípravu výstavy Antonina Chittussiho, ohlášené na prosinec tohoto roku do Valdštejnské jízdárny. Výstava však byla na poslední chvíli z finančních důvodů nejprve zcela odvolána, a poté, jak se zdá, snad o rok odložena. Nemají-li galerie nebo ministerstvo peníze, je to asi tak relativní, jako když to prohlašujeme o své domácnosti. Odpovědnost za potíže galerie vzniklé jejím hospodařením do srpna t. r. nenese stávající vedení tohoto ústavu, a je pak ovšem otázkou, proč mu byl ministerstvem vytčen režim, který - jak se chvillemi zdá - hraničí s útlumem činnosti této instituce. Jedna z odpovědí bude opět znít, že ani ministerstvo tentokrát peníze nemá. Je však z tisku známo, že se najdou prostředky na jiné, snad mnohem deficitnější instituce než Národní galerie, jako je např. Státní opera. Z toho pro mne vyplývá mimo jiné, že "filosofie" Národní galerie jako především šetrící instituce by byla scestná. Kalné ústraní, v němž se letos na podzim ocitla při rozdělování peněz, příkré kontrastuje s očekáváním, které do ní veřejnost stále vkládá nejen vzhledem k historickému otevření Veletržního paláce a zpřístupnění moderních sbírek. Sto milionů pro příští rok, vyhrazených podle médií ministerstvem pro Národní galerii, vypadá mnohem spíš jako novinářský šotek, nežli skutečný rozpočet. Média také informovala o celkem bezprecedenčním dopisu premiéra ministrové, v němž se žádá vzít ohled na potřeby Veletržního paláce. Toto je nejen plně ve shodě se zdravým rozumem, ale - se vši pravděpodobností - i projektem onoho nezbytného lobbyismu, kterému se galerijní lidé budou muset naučit: prosperita někdejší Kotalíkovy Národní galerie byla podle všeho založena do značné míry právě na něm.

Nebyla např. dosud zkoumána vytrvale a razantně, jestliže vůbec, možnost získávat prostředky nebo výhody ze strany města, jehož milionům turistů poskytuje Galerie standardní servis. Dvoji dotace jsou u velkých muzeí běžné. Co se týče rostoucího sponzorského zájmu o Galerie moderního umění / Veletržní palác, je chvályhodný, ovšem financování provozu tohoto zařízení vyžaduje jiná řešení než ad hoc. a zájem o tuto část Národní galerie její současnou celkovou situaci přirozeně neřeší. Pokud tu vůbec nemáme co činit s představou, že dramatický růst rozpočtu GMU bude více méně kompenzován dramatickou finanční redukcí „zbytku“ NG. Stav, kdy ministerstvo mělo s Národní galerií neustálé potíže, snad také přispěl k současnému pozoruhodnému stylu, kdy sice dotuje řadu lokálních muzeí, dříve financovaných převážně jinými cestami, avšak téměř hibernuje celonárodní instituci. Nechce se věřit, že by šlo o osobní zájmy a nezájmy, ani o projev linie Ministerstva. Nicméně zvážíme-li výsledky, které - dlouhodobě - ministerstvo s usměrňováním situace v Národní galerii má (včetně skluzy při jmenování správní rady a obsazení postu generálního ředitele), můžeme dojít k názoru, že situace zraje pro jednání na půdě parlamentu. U pracovníků Národní galerie a historiků umění obecně však asi přetrvává dojem, že toto by znevážilo jejich odbornou kompetenci, a navíc by se tak celá záležitost i nevhodně politizovala. Současná situace není prezentována na veřejnosti, a ani sdělovací prostředky o ní nejeví zájem. - Stále zbývá překonat hlavní nedorozumění, spočívající v tom, že se tu už vskutku nejedná o bývalou kulturní politiku, nýbrž o věc „normální“ politické kultury.

Kromě magie čísel se o náš rozum ucházejí zjevně ještě hesla, převzatá z jiných oblastí. Národní galerie setrvává nejpozději od roku 1990 ve stavu permanentní rekonstrukce, pouze její označení se mění: nyní jde o „zeštíhlování“. Na tomto termínu - při vši účtce k nezbytnosti nějakých změn - zaujme, že v něm do značné míry je otázka image obtížně oddělitelná od případného, ne vždy hned na venek zřetelného ozdravení. Tu je třeba jen připomenout - opět analogii z domácnosti: čím radikálnější jsou cíle diety, tím spíše vyžadují konzervativní, osvědčené postupy. Vždyť úspěchy domácího lékařství spočívají právě v jisté konzervativnosti. Suma summarum: možná, že by v tomto okamžiku image Národní galerie na více stranách nyní pomohla jedna výstava (např. Antonína Chittussiho) víc, nežli případné radikální rezy, jejichž vhodnost se může prokázat až v budoucnu.

Mohlo by se zdát, že vůle konat drobná akademická setkání tváří v tvář krizím zasahujícím náš obor zavání donkichotstvím nebo zase eskapismem. Jak ale prokazují dva příspěvky otiskované v tomto čísle Bulletinu, to, o čem hovořívali britští kolegové právě na akademickém fóru, není zásadně vzdálené problematice, s níž jsou dějiny umění konfrontovány u nás. Kdo se aspoň vzdáleně seznámí s praxí výročních setkání a jejich rozsáhlými programy, konanými spolky našich „šťastnějších“ evropských kolegů, nemluvě o těch zaoceánských, může na okamžik propadnout bláhové závisti nad vitalitou, kterou se taková setkání z našeho hlediska vyznačují. Letos takovou příležitost měli naši kolegové jako aktivní účastníci německého setkání. Úspěch pokusů Uměleckohistorické společnosti směrem k vytvoření podobných příležitostí, z nichž jedna se v podobě

Bequest a Královské akademie, byla rozměrná - nativní nebo historická malba, jejíž autoři svá díla zamýšleli právě jako pokračování velké renesanční tradice (Pomian, 1989 s. 8)

Umění moderní, pocházející z období sedmdesátých či osmdesátých let minulého století, impresionismus a postimpresionismus, představovaly odklon od této akademické tradice a přerývaly rozchod s uměním minulosti. Protože díla modernistů a příslušníků avantgard byla chápána jako vyjádření opozice a kritiky, muselo přijetí těchto děl do muzeí jako Tate nutně znamenat předdefinování funkce těchto muzeí. Znamenalo to ale také přehodnocení významu avantgardy. První pokusy přesunout důraz sbírek Tate a Lucemburské galerie na tato díla, byly úspěšné jen zčásti. Podobně se tomu dělo v případě moderních muzeí německých.

Přehodnocení moderních muzeí bylo v některých případech přece jen využito pro národní účely. Samuel Courtauld daroval Tate Gallery v roce 1923 padesát tisíc liber, aby mohla získat díla francouzských moderních malířů, především impresionistů a postimpresionistů, což byly akvizice na svou dobu poměrně konzervativní. Díla tohoto typu svým souhlasem podpořil kritik Roger Fry, který v roce 1920 vydal vlivnou a mnohokrát publikovanou knihu „Vision and Design“ a je také považován za autora termínu postimpresionismus. Ve svých dílech prosazuje formalistní estetiku, podle níž moderní umění nemělo předmět a nevbuzovalo tedy národnostní asociace. Nicméně Fry měl dosti frankofilní vkus a jeho soudy mohly v kontextu první světové války posloužit vlasteneckým zájmům, aniž by zněly příliš úzce nacionalisticky. Ve stejném roce, kdy Tate Gallery obdržela Courtauldův dar, zároveň odmítla nabídku na zapůjčení sbírky od německého obchodníka Paula Cassirera, s odůvodněním, že by bylo politicky nerozumné přijmout umění pocházející z takového zdroje.

V období mezi dvěma válkami byla akviziční politika francouzských a britských muzeí moderního umění dosti rozporuplná. Na jedné straně se nákup současného umění od umělců vlastního národa považoval za důležitý zdroj sponzorování, nezbytného pro podporu místních umělců i pro vytvoření národní umělecké veřejnosti, jež by jejich díla přijala. Tento postup bývá označován za provinční či nemoderní. Avšak jinému postupu, tedy získávání významných zahraničních příkladů moderních směrů, bylo vyčítáno, že slouží pouze zájmům elity a úzce specializovaných kruhů, jež jsou loajální s umělci samými, ale ne se svým národem.

Růst fašismu v Evropě a druhá světová válka přinesly změnu v postojích vůči modernímu umění a v národních muzeích moderního umění docházelo k proměnám organizace i orientace. Moderní umění, zejména abstraktní malba, začala být ztožňována s politickou svobodou. Prototypem nového muzea moderního umění, vznikajícího obvykle na základech starších národních sbírek, bylo Muzeum moderního umění v New Yorku, ustavené roku 1929. MOMA pod vedením ředitele Alfreda Barra byla podporována přesvědčením, že dokud se americkému publiku nebudou umožněny poznat nejlepší a nejradikálnější moderní umění z Evropy, bude Amerika vnímána

jako kulturní „zapadák“, kde vládne provinční a nepěstovaný vkus. Toto muzeum mělo tedy také národní poslání, které se ale obracelo k Evropě, přičemž jeho poloha v New Yorku symbolizovala přemostění, bod, v němž se kříží vlivy Starého a Nového světa. Roku 1943 vydal Barr leták pro návštěvníka muzea moderního umění nazvaný „Co je moderní obraz?“ Sám si odpověděl, že „umělecké dílo je symbol - viditelný symbol lidského ducha hledajícího pravdu, svobodu, dokonalost“. V závěru odpovídá na otázku, která díla jsou mistrovská, poukazem na malby umělců jako Renoir, Cézanne, Matisse, kteří stojí vítězně na konci dlouhé války za nezávislost, za vysvobození umění z podřízenosti komplexnímu světu lidského konání a z viditelné reality, což vedlo k čistým abstrakcím Kandinského a Mondriana.

Svímy výstavami a akvizicemi pro MOMA spolu-vytvářel Alfred Barr příkladnou historii modernismu jako progresivních dějin umění, v nichž se umění odpoutalo od sociálního kontextu a mohlo tak dojít svými vlastními prostředky neustálého obnovování k nejvyšší čistotě. Dějiny moderního umění se staly plynulým vyprávěním, příběhem o emancipaci umění směrem k univerzálnu, transcendentnu a apolitičnosti. Moderní umění bylo pramenem spásy lidstva, prostředkem k osvobození nás samých od zničujících zkušeností. Po druhé světové válce cestovaly výstavy podporované MOMA po Evropě ruku v ruce s americkou pomocí a ideologií. Apotheózou modernismu se stal americký abstraktní expresionismus.

Během padesátých a šedesátých let sestavily Tate Gallery a Lucemburská galerie, přejmenovaná nyní na Národní museum moderního umění a umístěná v Palais de Tokyo, seznamy zamýšlených akvizic, kterými by každá z národních sbírek mohla zaplnit mezery ve své verzi příběhu modernismu.

Prvního Mondriana zakoupila Tate v roce 1964, Francouzům to trvalo ještě dalších deset let. Zatímco Tate podporovala a stavěla příslušníky domácí moderny jako jsou Henry Moore a Ben Nicholson do role umělců mezinárodního věhlasu, Francouzi se po roce 1982 vydali ve vlasteneckém duchu po stopách významných francouzských obrazů, které se dostaly do sbírek v zahraničí. V tomto období například získali Braquea z roku 1914 a Matisse z roku 1917. Zakoupili též Mondrianův obraz New York City I, 1942, jenž vznikl za jeho válečného exilu a býval někdy popisován jako „naturalizované francouzské“ (MND/AM s. 42). Vybudování národního muzea moderního umění v období po válce a okupaci bylo pro Francouze prostředkem k upevnění národního sebevědomí a utvrzení národního poslání (ibid s. 39)

V průběhu války sbírala Tate Gallery ve velkém rozsahu moderní britské umění, protože podle tehdejších názorů se „britští malíři stali hlavními vůdci na poli velkých uměleckých tradic svobodné Evropy“ (CEMA 1942 s. 2). Do roku 1965 byly sbírky Tate Gallery rozděleny do tří částí a instalovány odděleně: historická sbírka britská, moderní britské umění, moderní umění ze zahraničí. V roce 1965 došlo k reorganizaci sbírek do dvou částí. Britské umění do roku 1900 bylo nainstalováno zvlášť. Podobně jako v případě francouzského sjednocení moderny národní a cizí bylo moderní umění po 1900 sjednoceno na základě přes-

vědění, že 'umění současnosti je nedělitelné a britským umělcům sotva prospívá, uvažujeme-li o nich izolovaně.' (Annual Report 1964-65)

Od doby, kdy se muzea moderního umění začala sestavovat tak, aby z nich byl čitelný příběh modernismu, mohla být umělecká díla uspořádána do celků a série bylo lze uzavřít a dovést k vyústění. Avšak stejně jako tomu je u řady jiných příběhů, i z příběhu modernismu bylo leccos vypuštěno. V případě moderních muzeí v Londýně a Paříži bylo vynecháno nejen akademické ale i místní a specifické, aby modernismus mohl překročit národní hranice a představit alianci Západu. Paradoxem modernismu je, že mohl být prezentován jako transnacionální, výlučné vlastnictví svobodných států Západu pouze za cenu podřízení se nadvládě newyorské malby. V roce 1968 označil britský malíř Patric Heron prosazování amerického umění v Evropě za jakýsi druh 'kulturního imperialismu'. (Heron s. 62) Jakékoli poukazy na umění Sovětského svazu nebo východní Evropy byly z dějin modernismu vypuštěny a moderní galerie se tak definovaly opětovně na základě výlučnosti a rozdílnosti.

Na závěr několik poznámek o Tate Gallery a její situaci s blížícím se koncem tisíciletí. Když byl Nicholas Serota v roce 1988 zvolen novým ředitelem galerie, oznámil změnu přístupu k instalaci sbírek. Britské umění před rokem 1900 i umění dvacátého století měly být spojeny do chronologicky seřazené expozice, která by byla místy přerušena tematickými výstavami a nečekanými juxtaposicemi. Odmítl tedy instalovat sbírku opět jako příběh moderního hnutí, kde by École de Paris byla nahrazena školou newyorskou, což by mělo za následek, že muzea moderního umění v Paříži, Londýně a New Yorku by vypadala navlas stejně. Chtěl naopak podpořit instalaci, jež stává do popředí regionální a specifická díla a prohlásil, že Tate už nebude při akvizicích postupovat tak, aby jimi byla pouze zaplněna mezera na stránkách příběhu moderních mistrů. (Serota 1989, s. 24). To, co Serota navrhoval, je jinými slovy muzeum postmoderní.

Serota se svou funkcí také zdědil problém zřízení nové Tate Gallery na severu Británie. Tato myšlenka nepochází od něho. Galerie, známá jako Liverpool Tate, byla součástí projektu regenerace města, tvrdě postiženého ekonomickou recesí. Měla také sehrát svou roli v projektu decentralizace uměleckého bohatství Velké Británie - současné umění by se konečně dostalo před zraky regionálních diváků, kterým byl přístup k modernímu umění dlouho odprávn. Galerie si vytvořila svou vlastní podobu a začala organizovat vlastní výstavy. V současné době je například v Liverpoolské Tate výstava nazvaná "Moralistní bajky" (Moral Fables), mezi jejímiž exponáty najdeme třeba obraz "Británie viděná ze severu" od Tonyho Cragga.

Britská černošská umělkyně Maud Sulterová v Liverpoolu pobývala v roce 1991 a vytvořila instalaci nazvanou "Hysteria", v níž se mimo jiné zabývala černošskou diasporou. Londýnská Tate vlastní práce výtvarníků jako je Sonia Boyce, která se zabývá problémy identity. Jinými slovy - tam, kde se modernismus dopouštěl vylučování, se Tate

svou současnou politikou snaží je nejen odčinit, ale také přehodnotit a re-representovat své dřívější sbírky a svou vlastní historii. Liverpoolská Tate nemá ještě svou vlastní stálou expozici, ale ani není odkláděm pro méně významné exponáty londýnské Tate. Vystavují se tam spíše velké úseky, jako jsou díla surrealistů nebo moderní plastika, zapůjčené z hlavní sbírky na poměrně dlouhá období. Hlavní město tedy ustoupilo ze svých nároků představovat celou britskou kulturu. Národ je sám sobě představován ne v podobě homogenní a jednotné, ale poznává, že jeho identita je heterogenní, diferencovaná, rozporuplná a zlomkovitá.

Toto vše bylo možné nejen díky rozpadu koncepce příběhu modernismu, ale také změnou politického terénu, který se nestavěl proti fragmentaci a nepovažoval vyprávění jiných příběhů. Ale umožnil to patrně i fakt, že na rozdíl od Centre Pompidou leží londýnská Tate Gallery stranou od hlavních turistických tras a že láká především britské návštěvníky. Je však nutno dodat, že tento nový přístup k regionalizaci a k možnostem nalezení nových identit, nových příběhů či nového publika, jak jej reprezentuje Liverpoolská Tate, je nyní zpochybňován samotnou londýnskou Tate Gallery. V nedávné době oznámila, že hodlá zřít v Londýně novou budovu, nazvanou Tate Gallery of Modern Art. Stará Tate by měla být nadále muzeem britského umění. Moderní umění od cizích umělců a díla Britů, kteří do příběhu o moderně zapadají, se postěhují do nového muzea. Tento krok je utvrzením národních dějin umění a zároveň snahou vykázat této historii okrajové místo. Domnívám se, že v Británii nemůžeme slavit politiku nového regionalismu, decentralizace, a současně podporovat nové mezinárodní muzeum. Jinak řečeno můžeme udělat buď to, či ono, ale rozhodně ne obojí.

Podle mne je zcela zřejmé, že Londýn již má důležitě muzeum moderního umění, totiž právě Tate Gallery. Avšak v jejím tiskovém zpravodajství ze dne 28. 4. 1994 se dočteme, že 'v současnosti je Londýn jediné významné hlavní město na světě, které dosud nemá muzeum moderního umění.'

(přeložila J. Muchková)

Výběr z literatury

Barr, Alfred: What is Modern Painting? New York, 1943.

C.E.M.A.: A Selection from the Tate Gallery's Wartime Acquisitions. NG, Londýn, 4-6/1942.

Duncan, Carol - Wallach, Alan: The Universal Survey Museum, Art History 3-4/1980.

Haacke, Hans: Tate Gallery, Londýn, 1984.

Pointon, Marcia (ed.): Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and America. Manchester, 1994.

Heron, Patrick: A Kind of Cultural Imperialism?, Studio International 2/1968.

Parker, Andrew - Rosso, Mary (ed.): Nationalisms and Sexualities, New York, 1992.

Pomian, Krzysztof: Le musée face à l'art de son temps, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 1989.

Serota, Nicholas: De nouveaux horizons pour la Tate Gallery, Art Press 134/1989.

našeho výročního setkání už blíží, závisí na řadě okolností, včetně míry sebeidentifikace členů spolku. Je také znepokojivé - při vši úctě k našim členům, autora tohoto úvodníku nevymíná, že náš věkový průměr stále stoupá, zatímco náš počet klesá na méně než dvě stě (z nichž členský příspěvek na tento rok zaplatila jen polovina). Bylo by proto žádoucí, kdyby se v rámci našeho výročního jednání uskutečnilo setkání vysokoškolských pedagogů, vyučujících dějiny umění, a kdyby se našel i lepší způsob, jak vytvořit v UHS stanovami slíbený, ale také lákavý prostor další generaci kolegů a kolegyň. (Loňského výročního setkání, počítal-li jsem dobře, se účastnilo asi pět z nějaké stovky pražských studentů dějin umění.

Devadesát let muzea města Brna

V roce 1904 bylo slavnostně otevřeno nové Muzeum zemského hlavního města Brna. Dostalo tehdy možnost vystavovat své bohaté sbírky - získané převážně odkazy brněnských významných osobností - v sálech Nové radnice. V polovině 30. let se muzeum přestěhovalo do domu na Šilingrově náměstí, do tzv. Městského dvora. Zde byla zřízena nová expozice; po válce za vedení C. Hálové-Jahodové si městské muzeum svoji výstavní, publikační a přednáškovou činnost upevnilo důležitými kulturními postavení v Brně. Z toho vyplynul i nárůst odborných pracovníků v jednotlivých odděleních.

Působení Muzea města Brna na brněnském hradě se datuje od počátku 60. let. Po přestěhování stále narůstajícího sbírkového fondu zde byly zřízeny také nové expozice. Vedle kasemat si mohli návštěvníci prohlédnout vzácnou sbírku brněnských vedut, expozici stavebního rozvoje poválečného Brna a především rozsáhlou galerii moderního umění, v níž byli svými díly zastoupeni autoři zvukných jmen - Antonín Procházka, Jaroslav Král, František Foltýn, Januš Kubiček, Vincenc Makovský a mnozí další.

Zásadní rekonstrukce Špilberku, která byla započata v první polovině 80. let, vedla postupně k uzavření kasemat a stálých expozic. Toto dlouhotrvající přerušování výstavní činnosti v areálu hradu odnačilo Brňany, ale i mimobrněnské návštěvníky



František Foltýn: Harlekýn, 1925 Foto: Karel Šabata

a cizince, spojit Špilberk s historickými a uměleckými sbírkami.

Na loňskou velmi úspěšnou archeologicko-historickou výstavu, která evokovala život ve středověkém královském městě Brně, navázalo letos muzeum expozicí nazvanou „Sedmá komnata hradu Špilberku“, pro niž byla vybrána nejlepší umělecká díla z muzejního fondu. Po dlouhé době je opět možno vidět tři ze sedmi vzácných brněnských malovaných epitaů, které si pořizovali ke konci 16. století bohatí brněnští měšťané.

Návštěvníka také jistě zaujmou dřevěné plastiky posledního zástupce barokního klasicismu na Moravě Ondřeje Schweigla (1735 - 1812).

Památky z lapidária jsou na výstavě zastoupeny fragmenty Židovské brány, která byla součástí městského opevnění a která stávala od roku 1508 při ústí dnešní Masarykovy ulice k nádraží. Podle kamenické značky se jedná o práci Antonína Pilgrama, s jehož dílem se můžeme setkat i na portálu brněnské Staré radnice.

Ve druhé části expozice, která prezentuje umění dvacátého století, upozorňujeme na některá významná díla. K nim se řadí bezesporu nábytkové soubory zakladatele české moderny, brněnského rodáka Jana Kotěry z roku 1903 a nábytek architektky Emila Králíka, vytvořený pro rodinu Kovářkových v Prostějově. E. Králík stál také v čele Skupiny výtvarných umělců, která byla v Brně založena v roce 1922 a zásadním způsobem ovlivnila uměleckou a výstavní činnost v Brně i na Moravě v období první republiky. Na výstavě jsou svými silami zastoupeni někteří její členové (Josef Zamazal, František Foltýn, Jaroslav Král, František Šusser). Do Skupiny patřili rovněž manželé Procházkovi. Jejich tvorbu je však věnována samostatná místnost. Kubistické obrazy Antonína Procházky, které vznikly po roce 1910 mimo pražské centrum, jsou dnes považovány za nejsofističtější projevy českého kubismu - „Zpěvák“ z roku 1916 nechyběl na žádné zahraniční výstavě věnované českému kubismu.

Novou expozici, kterou autorsky připravili Jana Svobodová (starší období) a Marcela Macharáčková (moderní umění), velmi zdařile výtvarně vyřešil František Vrána. Zdůrazněním charakteristických slohových rysů jednotlivých časových období se autorovi v instalačně náročných klenutých prostorách hradu podařilo s vtipem a nadhledem vytvořit iluzi dobového prostředí.

Výstava připravená pro letní sezónu bude trvat do konce října 1994. Jana Svobodová

Zprávy ze Strahovské obrazárny II

Současné s přípravou expozice Strahovské obrazárny, tj. v letech 1992-1993 byly v rámci částečné restituice církevního majetku dohlédávány a do Kláštera premonstrátů na Strahově sváženy umělecké předměty, které odtud byly v roce 1950 a v letech následujících rozptýleny po celých Čechách. Část z nich je nenávratně ztracena: byly rozprodány přes Tuzex, Artii či Klenoty, částečně také „ztraceny“ přímo na půdě institucí, které svozový materiál dostávaly do správy. V tomto směru musíme počítat s určitým, již definitivním ochuzením sbírky. Na druhé straně se strahovské fondy ještě dnes rozrůstají, a to svážením děl z premonstrátských far a jimi spravovaných kostelů, které jsou využívány jen zřídka nebo odsvěceny. Obava ze ztráty či fyzické likvidace vede k tomu, že se obrazy, plastiky i umělecké řemeslo, často ve velmi špatném stavu, sváží do kláštera. Těmto

Theo Cowdell: Marketing v kulturních institucích

Poznámka překladatele:

Referát s námětem jako je tento, nemá v našich kruzích naprosto žádnou tradici; to byl ostatně jeden z důvodů, proč UHS uvítala nabídku dr. Cowdella na zpracování takové látky. Z hlediska překladu vzniká problém, že některé na Západě ustálené a zcela běžné termíny a sousloví u nás neexistují buď vůbec, popř. pronikají postupně do kultury z jiných sfér. První ze slov je již samotný námet tohoto příspěvku, tzn. marketing, který se u nás objevuje někdy v překladu jako průzkum trhu. Překladatel raději tento pojem nepřekládal, protože český překlad postihuje jen část jeho obsahu, jak to mino jiné vysvětlí i z citované definice, uvedené na začátku příspěvku. Jiný problém představuje slovo „competition“ jako podstatné jméno i jako adjektivum. Jde o konkurenci, soupeřivost, soutěživost - žádné z těchto slov ale zatím nevystihuje fakt, že si u nás soupeření představuje každý po svém a dosti svérázně. Právě tak jako commitment - nasazení s oblibou používají sportovní komentátoři, ale oddanost a úsilí dosáhnout určitý pracovní výsledek příliš obvyklým pojmem není.

Jiný problém představuje slovo promotion, kde zatím také chybí v českém jazyku odstíny pro podporování, sponsoring, dotace, subvence a pod.

Může se zdát paradoxní, že jednou z hlavních atrakcí České republiky pro návštěvníky ze zahraničí, kteří nemají zkušenost z komunistického režimu, byl relativně malý počet veřejných reklam a komerčních aktivit, běžně spojovaných s marketingem. V západních státech cirkuluje tolik reklamních materiálů v rozhlasu, televizi, sdělovacích prostředcích, „billboardech“, v poštovním styku (označovaných někdy jako „pošta do odpadků (junk mail)“ obdobně jako se někdy hovoří o výrobcích hamburgerů jako o výrobcích „jídlů do odpadků (junk food)“, že většina z nás vydává mnoho energie, aby nebyla pohlcena touto reklamní záplavou.

Česká republika se však nyní začíná konfrontovat se západní ekonomikou, kde pojmy soutěživost (competition) a tržní síly hrají významnou roli. Řada západních autorů, např. Philip Kotler a K.F.A. Fox (Strategic Marketing for Non-Profit Organizations, Englewood Cliffs, New Jersey, 3. vyd. 1985) uvádí, že marketing je funkce řízení, která poskytuje rámec i nástroje, umožňující i např. kulturním institucím reagovat úspěšně na změny, ke kterým kolem nich dochází. Bohužel je transformace ze státního řízení, organizované, plánované a rozpočtové ekonomiky na takovou, která více odpovídá tržním silám a konkurenčnímu prostředí, a v které kulturní instituce musí často hledat cesty, jak získat finanční zdroje, velmi obtížná. Myslím, že je možné uvést některá srovnání mezi tím, co se stalo v České republice po r. 1989 a stupňovitou privatizací tzv. „veřejného sektoru“ ve Velké Británii po r. 1979. Bohatý britský stát, vyvíjející se jako po 2. světové válce jako model pro lepší, rovnoprávnější společnost, se postupně reformuje v zajmu větší „účinnosti“ a finanční efektivity. V obou našich zemích poslední dekáda přinesla rostoucí zaměření na „ekonomickou základnu“. Pojmy trh (market) a marketing byly v minulosti zřídka kdy užívány tak často jako dnes. To znamená, že by historicky vzato nepatřil trh k

nejranějším projevům organizované společnosti vůbec. Marketing se může právem pokládat za jednu z nejstarších profesí. Slovo „trh“ znamená setkání lidí za účelem výměny. Trh se vztahuje k události, a také k místu, kdy a kde lidé přicházejí, aby prodávali a nakupovali. V dnešním kontextu bohužel může pojem trh vzbuzovat nedůvěru v kulturních institucích zhruba ve třech směrech:

1. tržní síly se často chápou jako snaha získat více za méně

2. marketing je často chápán jako pouhé synonymum pro reklamu a komerční podporování

3. marketing je často identifikován jako ten nejhorší aspekt exploatace a manipulace.

Osobně si myslím, že takové odium je nešťastné.

Předpokládá to ovšem rozpoznat řadu inherentních problémů, které sebou marketing v kultuře přináší. I když jako historikové umění můžeme kulturu pokládat za produkt intelektuálního vývoje, manifestující se v umění, pojem kultury se používá i jako hodnotová orientace. Kultura je v tomto smyslu kódem (často nepsaným) naší praxe. Kulturu zpravidla rozpoznáváme podle jejích vnějších znaků, podle jejího specializovaného slovníku a jazyka. Způsob oblékání, chování a návyků často vyjadřují skupinovou nebo národní identitu. Individuální instituce, organizace a země mají své svébytné kultury. V praktické rovině je možno kulturu opsat definicí: způsob jak jednáme (way we do things here).

Určité problémy, které mohou vyvstat v souvislosti s marketingem se odvozují od způsobů chování z minulosti. Samotné dědictví křesťanské kultury neobsahuje ideu světského profitu a marketing má dlouhé dějiny spjaté s představou nezřízené touhy po bohatství a zisku. Teprve relativně pozdě byl marketing aplikován na nonprofít sektor, v kterém se pohybuje většina kulturních institucí.

Tertullian (155-222) popisuje ctnosti jako ženské válečníky bojující s neřestmi v aréně života. Hamiznost, chápající se bohatství, upuštěního požitkářství při jeho porážce od uměřenosti, byla v závěru porážena rozumem a láskou, která rozdělila zlato chudým. Moderní koncept „trhu“ také provokuje základní nedůvěru k prodeji. Psychologicky jde o strach z toho, že budu podveden, nebo že budu muset zaplatit víc, než odpovídá příslušnému produktu nebo službě. „Prodávání“ je stále asociativně propojeno se zradou např. Jídlaše lškariotského a jeho 30 stříbmych, a prodej jako zaměstnání je stále chápán na nízké příčce společenského žebříčku. Instituce, které svým historickým vývojem byly ušetřeny od konkurence, se zdráhají používat obchodní jazyk („management-speak“). Veřejné galerie a muzea, na rozdíl od svých soukromých protějšků, jejichž propojení s komerční sférou je bez diskuse, stále pokládají koncept kompetitivního marketingu za cizí a nevhodný pro jejich „kulturu“.

Chťel bych se nicméně pokusit naznačit, že koncept marketingu není neslučitelný s altruistickými intencemi, snažícími se kulturní projevy společnosti učinit přístupnými všem, kdo si přejí se s nimi seznámit. Marketing může být vhodně opsán jako způsob usnadňující dobrovolnou výměnu. Je stále mnoho těch, kteří se domnívají, že marketing je tu pouze pro zisk. Přesto i návštěvu muzea je možné

chápat jako proces výměny, směny. Návštěvník směňuje určité množství peněz, popř. čas (což je hodnota, kterou není možné vždy vyjádřit finančním objemem, a koncept „vhodné vynaložené náklady-opportunity cost“, totiž kolik je jedinec ochoten obětovat aby obdržel zkušenost, kterou si on nebo na její, může být užitečný) výměnou za „zisk“ (benefits) ze zkušenosti, kterou muzeum přináší. Návštěvník je, samozřejmě, „primárním trhem“, protože bez návštěvníků by existence muzeí byla sporná.

To mě vede k důležité otázce: kdo je návštěvník? Neexistuje „obecné publikum“, které by „chodilo“ na výstavy a do galerií. Je mnoho rozličných skupin (slovy ekonoma: „segmentů trhu“), kteří chodí do galerií z rozličných důvodů. Studenti umění se třeba zajímají o určité zkušenosti, historikové o jiné. Na jedné úrovni je galerie nebo muzeum stejným informačním obchodem jako každý jiný. Jako historici umění jsme v informačním obchodu, protože většina naší práce, ať již při vzdělávání, v muzeích, galeriích nebo v publikační činnosti, se týká interpretace. Rád bych upozornil na dva body:

1) význam je možné stanovit jen tehdy, jestliže se zpracovávají a transformují data (v našem případě obrazy, budovy, sochy nebo jiné „texty“) v určitém zprostředkovacím procesu, např. instalaci v galerii nebo muzeu a/nebo při publikaci a/nebo při „čtení“

2) interpretace není prerogativem kulturních institucí. Význam znamená, jak zdůraznil Charles Sausmarez-Smith ve svém essayi v *Nové museologii* Petera Verga, zprostředkování velkým množstvím faktorů, z nichž řada z nich je mimo řízení instituce. Tak např. návštěvníci muzeí si přinášejí své vlastní zkušenosti a názory ve styku s exponáty.

Když Erwin Panofsky definoval svůj koncept ikonologie v *Meaning and the Visual Arts* (vyd. Doubleday, New York 1955), argumentoval, že historik se má přibližovat k umění minulosti s „korektivním principem“ poznání vlastního hodnotového systému a způsobu jednání minulé kultury. „Korektivní princip“ je nezbytný, protože historikův vlastní hodnotový systém je nevyhnutelně velmi rozdílný od systému minulých období a/nebo jiné kultury. Nicméně hodnoty historikovy vlastní kultury nemohou být potlačeny nebo ignorovány. Tyto hodnoty nevyhnutelně modifikují naši vlastní schopnost chápání minulosti, protože se týkají způsobu, jak přistupujeme k interpretacím.

Vezměme si např. určité důvody, které se uvádějí jako zdůvodnění relativně malé popularity středověkých studií v britském školství. Středověk se stává volitelným předmětem na britských univerzitách. Bylo konstatováno (např. Stuartem Waelem v článku: „A dark age of ignorance is upon us“ v *Sunday Times* 14.8.1994), že jeden z důvodů je obliba módní „politické správnosti“. Středověk byl dobou, jež bychom těžko mohli nazvat politicky korektní. Pásky cudnosti a rytířstvo jsou dnes mnohými považovány za překvapivě urážející. A navíc, středověkář se neobejde bez latiny. Neexistují filmové archiváře o bitvě u Bosworthu, které by se daly analyzovat jako narativní texty. Středověká studia jsou proto často v nevýhodě, mají-li soutěžit s tzv. „relevantními“ obory jako je vývoj feminismu, fašismu či rozpad Sovětského svazu.

Pokud chceme podporovat zájem o umění minulosti, postup je jasný. Toto umění musíme udělat zajímavým pro veřejnost. Studenti a návštěvníci muzeí hledají určité výhody z jejich zážitků. řečeno slovníkem marketingu, je zájemem a úkolem univerzity, galerií či muzeí jejich potřeby odhalit a snažit se je splnit. Zabýváme-li se kulturou, většinou máme za to, že umění naplňuje jakési „vyšší“ psychologické potřeby lidí, jež A.H. Maslov roku 1954 (*Motivation and Personality*) definoval jako sebeaktualizaci a sebeuspokojení.

Národní galerie v Londýně je vhodným příkladem veřejné galerie, která se velmi intenzivně snažila poskytnout veřejnosti více informací o své sbírce co nejlepším způsobem. I když i dnes galerie vydává publikace a pohlednice apod., má nyní také svou vlastní Micro Gallery, která je vlastně sbírkovým katalogem ve formě computerového systému (srv. *Bulletin UHS* 2/94 s. 7). Cílem této Microgalerie bylo zjednodušit přístup k údajům o historickém kontextu, technikách, provenienci, detailech, srovnáních, atribucích za využití medií, jež jsou „uživatelsky příjemná“ a jež je člověk schopen používat bez jakékoli předchozí přípravy.

Výsledky tohoto projektu byly zhodnoceny v jednom z příspěvků na konferenci o „Computerech v dějinách umění (CHART) v Londýně v prosinci 1992, který obsahoval i předběžné údaje o uživateli. Průměrné zatížení dvanácti terminálů v Microgalerii bylo celých 82 % z využitelného času. Ze čtyř milionů návštěvníků Národní galerie ročně použilo v témže období Microgalerii sto tisíc. 89% z dotázaných řeklo, že systém zvětšil jejich potěšení z obrazů tím, že se jim dostalo více informací o exponátech. Bylo možné i určit, že např. Monetovy obrazy se řadí k nejpobudivějším. Takové informace mohou tvořit „zpětnou vazbu“ při plánování vzdělávacích akcí v galerii a pomoci jí, aby lépe vycházela vstříc zájmům a požadavkům návštěvníků.

Úspěch microgalerie je odvislý od rozsahu, jak je schopná reagovat na požadavky jejích uživatelů. Díky rozvoji multimediálních a CD-ROM technologií může dnes Národní galerie „zpeněžovat“ verzi microgalerie na kompaktním disku, který mohou např. vzdělávací instituce využívat podle svých potřeb. Ostrá hranice mezi veřejným a soukromým podnikem byla seřfena.

Existují ovšem některé aspekty kultury, které zůstávají odlišné. Takové veřejné instituce jako musea, galerie a university, které byla vytvořeny za účelem prospívat společnosti, nemohou být řízeny přesně stejně jako soukromé podniky. Ačkoliv jejich vztah k „primárnímu trhu“, tzn. návštěvníkům a studentům musí být přednostní, musí nicméně ve stejnou dobu uspokojovat i další „trhy“ např. jejich zdroje financování a právní, sociální a politické požadavky, které se objeví. Požadavky každého ředitele muzea nebo kancleře university je složité, protože se on či ona musí snažit uspokojit množství požadavků ve stejném okamžiku.

Určitým způsobem může být marketing chápán jako způsob demokratizace naší kultury. Jestliže jsou naše kulturní instituce schopny rozpoznat jaký prospěch jejich publikum hledá, a následovně tyto požadavky uspokojit poskytnutím zkušeností, které publikum zaujmou, pak je o budoucnost těchto institucí postaráno. Pokud je tento proces řízen a organizován efektivně, není třeba se bát

předmětům bude věnována samozřejmě stejná péče jako obrazům „domácím“, ovšem jejich původ je pečlivě zaznamenán a v případě, že dojde k obnově fary či kostela a obrazy bude možné vrátit zpět, stane se tak. Tak trochu se dnes opakuje situace z třetího desetiletí 19. století, kdy se Zeidlerova obrazárna rozrůstala nejen nákupy a dary, ale i svážením děl z farností, aby byla zachráněna před zničením.

V klášteře je tedy dnes o několik desítek děl více, z nichž některá nepostrádají určité uměleckohistorické zajímavosti. Tak například z úhonické fary sem byla převezena pěkná gotická madona z konce 15. století a socha sv. Norberta z 3. čtvrtiny století osmnáctého. Na faře v Libonicích jsme našli několik obrazů se starým strahovským inventárním číslem - v minulosti si je ze Strahovské obrazárny zřejmě vypůjčil pro dekoraci svého obydlí některý z farářů. Velmi zajímavý obraz jsme přivezli z dnes již nesloužícího opuštěného kostela sv. Jilji v Dolánkách, v poslední době několikrát vykradeného. Dotčené dílo viselo ve velké výšce na epistolní straně presbyteria a zřejmě pouze jeho nedostupnost způsobila, že si jej zloději nepovšimli. Obraz byl v havarijním stavu. Jde o rozměrnou trojdielnou desku (186 x 116 cm) z lipového dřeva silně napadenou červotočem, která držela pohromadě snad jen díky vrstvě malby. Stejně rozrušený je i rám s plastickým listovým ornamentem, se vši pravděpodobností podstatně mladší než samotná deska.

Obraz představuje Nevěřícího Tomáše, jehož ruku vede Kristus do své rány v boku; po pravé straně klečí sv. Marie Magdaléna. Malba je velmi kvalitní; nejvíce zaujme poněkud „tintoretovská“ figura klečící Magdalény. Obraz vykazuje určitou afinitu k dílu vlámského malíře Martena de Vos, činného v Antverpách ve druhé polovině 16. století. Tyto shody vyniknou zejména při srovnání našeho obrazu se středním obrazem triptychu s Nevěřícím Tomášem chovaným v muzeu v Antverpách a pocházejícího z r. 1574.

Ikonografie našeho obrazu je trochu neobvyklá a jeho kompozice je značně jednodušší než u figurami přeplněného středního obrazu triptychu s Nevěřícím Tomášem z Antverp. Kompozice našeho obrazu je omezena na tři postavy: Krista, Tomáše a klečící ženu, se vši pravděpodobností Marii Magdalénu. Typika obličejů a modelace Kristova těla jsou ale velmi podobné s de Vosovým originálem. To platí i pro postavu Tomáše, která dokonce silně upomíná na malířovy autoportréty, jež ve svých kompozicích rád uplatňoval.

Autorství Martena de Vos je však u našeho obrazu prakticky vyloučené. Obraz je totiž namalován na desce z lipového dřeva, zatímco všechna de Vosova díla jsou malována na buku, jak také potvrdili specialisté z Antverp. Navíc naši desce chybí klasický křídový podklad, bez něž se autentické de Vosovy malby rovněž neobejdou.

Dle sdělení provádějících restaurátorů Radany Hamskové a prof. Mojmiry Hamské by však na základě rozboru barevných pigmentů nemělo jít o nevyznamnou kopii z 19. století, ale o dílo vzniklé do poloviny století sedmnáctého. Při respektování výše uvedených technických údajů o desce nezbyvá než vyloučit autorství Martena de Vos. Může jít o kopii některého z de Vosových děl, které ovšem není známo. Katalog nejpodrobnější monografie tohoto umělce z pera A. Zweiteho z r. 1980 totiž neuvádí žádný obraz, jehož by naše deska mohla být kopií. V přehledu písemně doložených Martenových děl zato uvádí obraz Sv. Tomáše, o němž existuje zápis v inventáři ob-

chodní firmy Forchoudt z r. 1680. Nalézá se pod číslem 75, bez uvedení jakýchkoli bližších informací a nemáme tedy jistotu, zda se tu náhodou nehovoří o předloze našeho obrazu. Nelze tedy vyloučit, že deska z Doláněk reflektuje de Vosovu nedochovanou verzi výjevu s Nevěřícím Tomášem.

Ivana Kyzourová

Tintorettovy portréty ve Vídni

Benátské cinquecento, zlatý věk malby města na laguně, byl v posledních letech vícekrát připomenutý velkými výstavami hlavních protagonistů tohoto slavného období. Jen v posledním desetiletí díky významným výročím, byly realizované výstavy, které přinesly nový pohled na toto období i na tvorbu jednotlivých velkých mistrů. Čtyřicet let od smrti Tiziana podnítilo jeho velkou výstavu v roce 1984 a stejná příležitost o čtyři léta později (1988) připomenula Veronese. V roce 1990 to byl opět Tizian (Palazzo Ducale), 1992 Jacopo Bassano v Bassano del Grappa (Museo Civico) a od března do června tohoto roku Jacopo Tintoretto v benátské Galleria dell'Accademia. Poslední tři výstavy navíc nezůstaly jen v domácím prostředí, ale byly reprizované - první dvě v USA, Tintoretto od konce června do konce října tohoto roku v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni. Zatímco předcházející výstavy zřejmě motivovala snaha soustředit maximální množství originálů ze všech žánrových oblastí, současná Tintorettova výstava se zaměřila výlučně na jeho portrétní umění. Portrét vždy tvořil významnou složku Tintorettova umění a provázel celou jeho mimořádně dlouhou uměleckou dráhu. Ostatně, Tintoretto (1519 - 1594) obsáhl svým životem téměř celé cinquecento, tedy století, které je charakteristické rozvojem portrétní tvorby, které portrét kodifikuje ve svém základním pojetí a které vymezilo jeho zásady téměř do současné doby. Pregnantní charakteristiku Tintorettova portrétního umění podává zřejmě nejpopulárnější znalec jeho díla, R. Pallucchini: „...jeho portrétní dílo je dokumentem mimořádně důležitým k pochopení zvláštní tonality jeho tvorby. Právě v portrétech směřuje fantastický a expresivní tón jeho malby k stále vědomějšímu výrazu. Způsob, jakým se Tintoretto zmocňuje modelu, který je mu záminkou k dokonalejšímu vyjádření romantické intenzity pocitů, svědčí o sklonu uměleckého výrazu. Z jeho postav už nevyzařuje vnitřní klid jako z postav Tizianových. Nejsou již lhostejné. Zdá se, že jeho postavy kladou divákovi otázky, vyzývají diváka k improvizovanému rozhovoru, ve kterém by vypověděli všechny svůj neklid a tajemnou úzkost. V porovnání s Tizianovými portréty, na nichž mají postavy masku neproniknutelné a vznešené důstojnosti, jsou Tintorettovy portréty, i když méně objektivní a majestátní, o to více však znepokojující tím, jak se náhle vynořují ze stínů v náhlém a tajemném zážehu světla..." (La giovinezza del Tintoretto, 1950).

V tradičních prostorách Uměleckoprůmyslového muzea, věnovaných italské malbě, je prezentovaných 41 portrétů benátského mistra, od soliterních postav nebo polopostav, až po skupinové portréty aristokratických, většinou benátských rodin. Propojení výstavy s běžnou, tradiční expozicí italské malby, dává divákovi možnost bezprostřední konfrontace a srovnání s tvorbou Tintorettoových současníků a to nejen v oblasti por-

komercializace, která může být jinak nezbytná pro ekonomické přežití. Ve Velké Británii se musí marketingové strategie přizpůsobit současnému volání vlády po finanční efektivnosti a úsporách ve veřejném sektoru. V České republice se marketing stává stále více nepostradatelným jako prostředek ekonomického přežití i dnešním světem. Obě země využívají svého kulturního dědictví jako hlavního ekonomického nástroje.

Marketing znamená identifikaci prospěchu, který veřejnost chce a potřebuje a hledání způsobů jak jej zajistit. To neznamená, že kulturní památky by

se měly stát „lunaparky“ (theme parks), ovšem mohou poskytnout inspiraci pro některé prvky Disneyovských světů. Zkušenosti a ekonomicky propad Euro-Disney ve Francii aktualizoval problém dobrého marketingu v kulturních podnicích. Vždycky jsem si myslel, že propad Euro-Disney byl přinejmenším zčásti zaviněn neschopností Američanů pochopit fakt, že evropané, speciálně Francouzi, mají jiné zvyky ve vztahu k jídlu. Zákeřná invaze MacDonaldů má své kulturní limity.

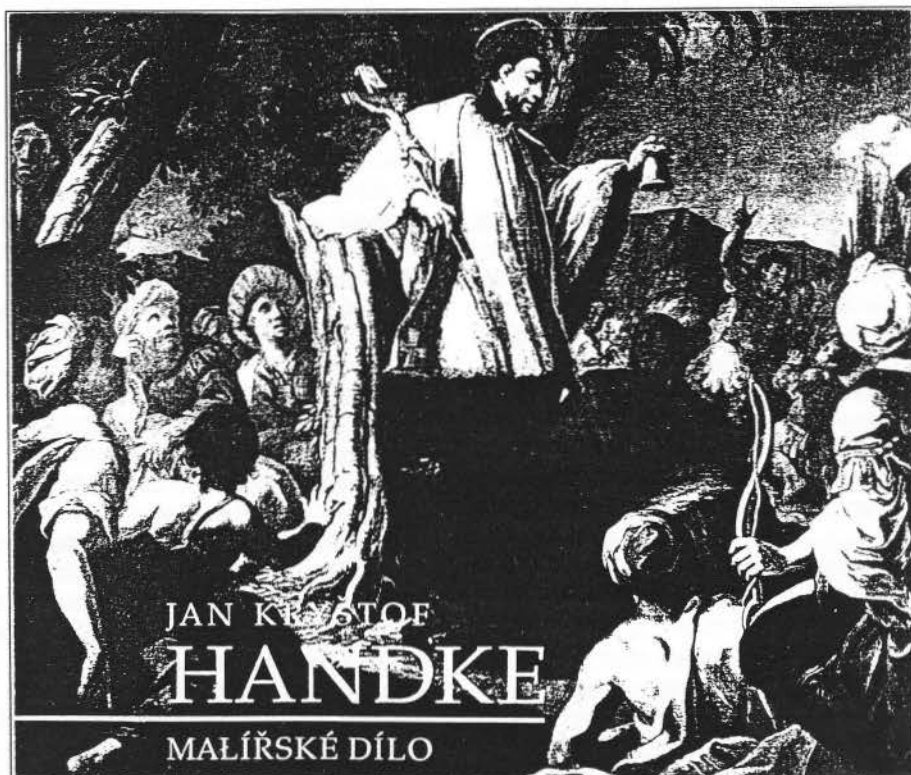
Přeložil Ivan Muchka

Milan Togner: Jan Kryštof Handke v Olomouci

Třicet let od narození moravského malíře J. K. Handkeho (1694 - 1774) připomnělo olomoucké Muzeum umění výstavou jeho díla v letní sezóně 1994 (červen - říjen). Značně rozsáhlé Handkeho dílo vznikalo ve své převážné většině na objednávku církevních institucí a dodnes tvoří součásti oltářních celků v řadě lokalit ve střední a severní Moravě. Využití jeho obrazů v aktivním kultu a jejich stav, mnohdy velmi výrazně poznamenaný časem a přirozenou degradací nebo pozdějšími přemalbami a zásahy zcela logicky podminil výběr exponátů olomoucké výstavy. Dvacet sedm obrazů, dvanáct kreseb a grafický list vytvořilo soubor, který v poměrně reprezentativním výběru představil vlastně poprvé průřez tvorbou, ve své době mimořádně exponovaného malíře. Handkeho malířské dílo představuje jeden proud moravské vrcholně barokní tvorby, vycházející ze skromné domácí tradice a ovlivněný příklady rakouského „velkého slohu“. Těžiště jeho tvorby spočívalo především v monumentálních realizacích nástěnných maleb a právě v této oblasti překročil hranice regionu - mimo střední Moravu své malby realizoval i v prostředí konkurenčně náročnější slezské Vratislavi nebo Čech (Hradec Králové,

Hrochův Týnec aj.). Jedinou ukázkou monumentální tvorby se stala malířská výzdoba olomoucké kaple Božího Těla, jako přímá součást výstavy v bezprostřední blízkosti Muzea umění. Tradičně vysoká instalační úroveň Muzea umění a dobré nasvícení jednotlivých obrazů prohloubilo celkově dobrý dojem z výstavy umělce, jehož dílo přes jisté kvalitativní výkyvy nesporně patří do kontextu domácí barokní malby. K výstavě byl vydán pečlivě připravený katalog (80 stran, barevné a černobílé reprodukce, 90 Kč) hodnotící osobnost, tvorbu a dílo J. K. Handkeho, rozsáhlejší stať je věnována malířské výzdobě kaple Božího Těla a technice Handkeho maleb.

V dějinách barokní kultury je Handkeho osobnost pozoruhodná též z hlediska historiografie moravského umění. V závěru života sepsal životopis, díky němuž se nejen dobře orientujeme v jeho díle, ale najdeme zde mimo poutavého vyprávění i řadu dobových postřehů. Společně s katalogem výstavy vydalo Muzeum umění v Olomouci poprvé v úplnosti původní německou verzi spolu s českým překladem (J. K. Handke - vlastní životopis, překlad a komentář L. Mičák, 48 stran, čb reprodukce, 60 Kč).



Ivana Kyzourová:

Začíná restaurování Přemyslovského krucifixu



V Jihlavě, v kostele sv. Ignáce, visí v první boční kapli na severní straně nejpozoruhodnější památka řezbářství 14. století u nás, tzv. Přemyslovský krucifix. V první polovině září byla tato vynikající plastika převezena do Prahy k restaurátorskému průzkumu a následnému restaurování, jež má obnovit její původní podobu.

Krucifix vznikl zřejmě pro kostel sv. Kříže jihlavských dominikánů, řádu usazeného v Jihlavě již ve 13. století. Pod tlakem josefinských reforem museli dominikáni r. 1781 uvolnit svůj starý klášter vojenské správě a přestěhovat se do nedávno zrušeného (r. 1773) jezuitského kláštera s kostelem sv. Ignáce. Do tohoto, původně tedy jezuitského kostela, přenesli své nejcennější památky, jejichž význam sakrální tehdy nepochybně převládá nad jejich estetickou hodnotou. Byla to kamenná Pieta, skvostný doklad umění krásného slohu počátku 15. století, a ještě podstatně starší Přemyslovský krucifix. Je pravděpodobné, že jeho dnešní umístění v kostele, jeho zasazení do dobového oltáře a doplnění mandorlou pochází právě z této doby.

Zanedlouho ovšem z města odešli i dominikáni a také jejich nové prostory byly zabrány vojenskou správou. Kostel sv. Ignáce byl pak od r. 1794 podřízen jihlavské farnosti u sv. Jakuba, která už r. 1591 připadla strahovským premonstrátům. Současná

péče o Přemyslovský krucifix odpovídá tedy plně tradici Strahovského kláštera, jenž od svého založení patří k předním kulturním institucím v Čechách a jenž také zajišťoval duchovní i materiální správu kostela sv. Ignáce v Jihlavě po několik staletí.

Jihlava byla zejména ve 13. století velmi bohaté horní město, kde se těžilo stříbro. Ač na počátku 14. století, tedy v předpokládané době vzniku Přemyslovského kříže, Jihlavu v těžbě stříbra i ražbě mincí pomalu zastihovala Kutná Hora, hospodářský i strategický význam Jihlavy přetrvával. V možnostech tohoto města bylo uskutečňovat velkorysé umělecké počiny a k jejich realizaci povolávat vynikající umělce z blízké i vzdálenější ciziny či jejich díla do Jihlavy importovat. I u Přemyslovského krucifixu se dá předpokládat, že nevznikl rukou místních umělců. Buď jej vytvořil řezbář povoláný z ciziny nebo byl do Jihlavy dovezen: ikonograficky i slohově toto dílo totiž velmi těsně navazuje na řezbářskou produkci Porýní přelomu 13. a 14. století. S tamními krucify tohoto období, označovanými někdy jako krucify „mystické“, sdílí dramatickou stavbu těla s prudce vzepjatými pažemi a hluboce pokleslou zmučenou hlavou. Rychlá křivka dále běží

přes zvednutý hrudník k propadlému břichu, aby se opět vzedmula ke kolenům, odtud znovu poklesla ke kotníkům a již jen krátce dozněla na chodidlech s křečovitě zakroucenými prsty, které - stejně jako prsty na rukou - připomínají, kolik bolesti na Zemi vytrpěl Boží Syn. Z Porýní je odvozena i forma kříže ve tvaru vidlice, jehož jednotlivá ramena jsou naturalisticky pojata jako osekávané větve stromu, zde chápaného jako strom života. Se stejnou oblastí souvisí i ornamentální stylizace Kristova těla výraznou řezbou jednotlivých tělesných údů i bohatě řasené bederní roušky. V jakém kontextu vzniklo toto silně expresivní dílo? Byli jeho objednateli přímo dominikáni nebo jej objednal některý z jihlavských měšťanů? Vznikl kříž až v hluboké polovině 14. století, jak předpokládala starší odborná literatura, nebo na samotném počátku tohoto století, jak se domnívá literatura mladší?

Zodpovědět tyto i další podobné otázky by měl na pomoci restaurátorský průzkum a následné restaurování Přemyslovského Krucifixu, ke kterému přistoupil Klášter premonstrátů na Strahově. Předpokládáme, že pod silnými nánošy mladších barevných vrstev se může skrývat původní, nepochybně opět mimořádně expresivní polychromie, bez níž účinek tohoto monumentálního díla (samotný korpus bez kříže měří bezmála 2,5 m a

trétu. Mimo základního souboru Tintoretových portrétů, které jsou v majetku vídeňského Uměleckohistorického muzea (7), tvoří důležitou část soubor z benátských galerií, kostelů a soukromých sbírek (10). Z dalších italských sbírek jsou to především galerie v Janově (2), Florencii (3) a Miláně (6). Právě milánská pinakotéka v Castello Sforzesco zapůjčila mimořádně důležitou trojici obrazů, které původně tvořily jeden celek - Portrét rodiny Soranzů. Dnes samostatný, ale původně centrální portrét benátského prokurátora Jacopa Soranza obklopuje z každé strany sedm příslušníků patricijské rodiny. Tedy původně portrét, zachycující patnáct osob s bohatě nuancovanými psychologickými charakteristikami jednotlivých postav. Je to do jisté míry klíčová malba z let 1550 - 1552, na přelomu raného období a období plně zralosti malíře. Podobně, případně méně rozsáhlými výpůjčkami jsou zastoupeny galerie a sbírky z USA (5), madridského Prada (2), Londýna (2) a po jednom obraze z Drážďan, Stuttgartu, Berlína, Amsterdamu a Paříže. V posledním případě jde o „last but not least“, velmi známý Tintoretův autoportrét z závěrečného období (1587) z Louvre, který svoji výrazovou silou inspiroval k uvolnění kopii o tři sta let později E. Maneta (Muzeum v Dijonu). K výstavě byl vydán obsáhlý katalog v italské a německé verzi (Electa-Milano, 180 stran, všechny vystavené obrazy v barevných reprodukcích, 390 Kč), s úvodními studiemi italských specialistů na benátskou malbu, případně Tintorettovo dílo S. Ferino-Pagden, P. Rossi, G. Nepi Scire, G. Benzi (a s dnes už samozřejmými detailními rozbory technické a technologické výstavby obrazů na základě rentgenologického a reflektografického průzkumu (P. Spezzani).

Výstava z pochopitelných důvodů nemohla představit Tintorettovy portréty v celém rozsahu. Je pouze prezentací podstatné a kvalitativně nejhodnotnější části jeho díla v této oblasti. V každém případě reprezentuje dostatečný výběr, schopný poskytnout objektivní informaci o portrétním mistrovství benátského malíře. Mimo dalších, téměř čtyřicet plně akceptovaných Tintoretových portrétů je známo nejméně sto dvacet portrétů, které jsou v nejrůznějších světových galeriích spojované s Tintoretovou tvorbou v různém stupni autorského podílu. A podobně v dílech benátských historiografů - Ridolfiho (1648), Boschiniho (1660) a dalších je připomínána řada dnes neznámých portrétů, které malíř evidentně vytvořil a které byly v čase popisu dostatečně známy.

Na rozdíl od velkých výstav protagonistů v posledních letech je Tintorettovo výročí připomenuto poněkud skromněji, ovšem vytváření specializovanějších celků s detailním zpracováním je zřejmě trend, kterým se výstavní činnost bude ubírat i v blízké budoucnosti.

Milan Togner

In memoriam: Jan Muk

PhDr. Ing. Jan Muk, CSc. zemřel 27. 10. 1994. Pohřeb se konal dne 3.11.1994. Se zesnulým se rozloučil jménem odborné veřejnosti prof. dr. ing.arch. Milan Pavlík, CSc.. Dr. Muk byl znám především jako vynikající odborník v oblasti stavebně historických průzkumů, jejichž metodiku u nás rozvinul na velmi vysokou úroveň. Tématicky se jeho práce týkaly zejména dějin pozdněgotické, renesanční a barokní architektury a také speciál-

ních otázek historických konstrukcí a technologií, barevnosti architektury a pod. Univerzálnost jeho znalostí mu umožňovala publikovat zasvěcené stati o památkovém dědictví Prahy, Čech, Moravy i Slovenska.
Čest jeho památce!

Baderovo stipendium pro výzkum barokního malířství: 1995 - 96

The Foundation for a Civil Society

Dr. Alfred Bader, americký chemik, podnikatel, sběratel a mecenáš vypisuje třetí ročník svého stipendia na podporu výzkumu evropského malířství 17. století, jež je určeno pro mladé badatele z České republiky. Stipendium je poskytováno prostřednictvím The Foundation for a Civil Society. Podmínky pro udělení stipendia na akademický rok 1995-96 jsou následující:

- Žadatel(ka) by měl být studentem katedry historie umění a mladší než třicet let.
- Žadatel předloží projekt na využití stipendia, který musí specifikovat umělece, skupinu nebo lokální školu umění 17. století, jejichž výzkumu se bude věnovat mimo území České republiky.

- Nositel stipendia se bude muset zavázat, že a) po ukončení studijní cesty se vrátí zpět do České republiky, b) při jakékoli publikaci výsledků získaných na této cestě uvede, že jich bylo dosaženo za pomoci Baderova stipendia.

- Předpokládá se, že výsledky studijní cesty budou shrnuty písemným způsobem nebo využity pro přípravu rozsáhlejší písemné práce: způsob eseje nebo publikace je libovolný.

Stipendium na rok 1995-96 činí opět USD 15.000. Žadatelé se mohou přihlásit buď o celé stipendium (cesta na dobu 6 měsíců), nebo o jeho část (USD 5.000, cesta na 2 měsíce).

Žadatelé budou posuzováni zejména podle kvality předkládaného projektu. Výběr žadatelů provede dr. Milena Bartlová, na základě konzultace s Uměleckohistorickou společností a za pomoci vyjádření vysokoškolských pedagogů, u kterých žadatelé studují.

Žádosti je třeba zaslat na adresu: Milena Bartlová, 8. listopadu 58, 169 00 Praha 6

tak, aby došly nejpozději 31. prosince 1994. Nositelé stipendia budou vyrozuměni do 31. ledna 1995, svou cestu mohou nastoupit od konce akademického roku na jaře 1995, nejpozději však do 1. října 1995. Veškeré dotazy a nejasnosti vám zodpovíme na uvedené adrese.

1270 Avenue of the Americas, Suite 609, New York, NY 10020, Tel.: 212/332-2890, Fax: 212/332-2898

Jelení 200/3, 118 00 Praha 1, Czech Republic, Tel.: 422/2451-0873, Fax: 422/2451-0875
Kapitulska 7, 811 01 Bratislava, Slovakia, Tel.: 427/333-539, Fax: 427/333-544

kríž více než 3 m) není úplný. Během restaurátorského průzkumu bude sondami zjištěn počet, pravděpodobné stáří i intaktnost starších barevných vrstev a bude rozhodnuto, na kterou z nich budou mladší nátěry sejmuty. A nejde jen o umělecko-historické cíle, které restaurování bude sledovat. Jde i o to, aby tato vzácná plastika byla alespoň základně ošetřena a konzervována - což vzhledem k jejímu stáří, silnému narušení dřeva i pomalu odpadávajícím částem řezby je nezbytné.

Miloslav Vlk: Asociace starožitníků

V listopadu 1991 byla založena jako dobrovolné sdružení obchodníků se starožitnostmi, sběrateli, historiky umění, pracovníky muzeí, galerií a památkové péče, i těch, kteří zabezpečují umělecké předměty a sbírky. Cílem Asociace je zvyšovat odbornou úroveň svých členů a prestiž oboru starožitníků, kultivovat obchod a napomáhat k ochraně uměleckých památek. K tomu by měla sloužit nadace Rudolfa II., založená Asociací. Rozsáhlá aktivita Asociace starožitníků je rozdělena podle oborů činnosti nebo regionální působnosti do řady sekcí (např. obchodní, výstavní, právní a daňová, propagační, kulturní, sekce pro Moravu aj.), jejichž vedením jsou pověřeni jednotliví viceprezidenti. Ti spolu se svými zástupci tvoří většinu členů výkonného výboru v čele s prezidentem. Výkonný výbor řídí činnost Asociace. Pro historiky umění - členy UHS bude snad nejzajímavější zaměření sekce historiků umění a znalců. V této sekci je zastoupena řada historiků zejména z mimopražských muzeí, z nichž několik je jako celek členem Asociace (např. Slezské muzeum v Opavě, Vlastivědné muzeum v Olomouci, Regionální muzeum v Kolíně, Muzeum Českého ráje v Turnově aj.). Sekce historiků umění a znalců proto již dříve navázala kontakty s Asociací muzeí a galerií. Spolupráce mezi muzei je intenzivnější od dob přípravy a platnosti zákona č. 71/94 Sb. o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty. Od počátku příprav tohoto zákona měla Asociace mnohé kritické připomínky a v nedávné době její prezident Richard Šubrt inicioval požadavek novely tohoto zákona.

Jedním z nejvýznamnějších úkolů Asociace je vzdělávání a zvýšení odbornosti starožitníků. Sekce historiků umění a znalců proto vypracovala studijní plán a od podzimu 1992 zahájila Asociace dvouleté kvalifikační studium starožitníků ve spolupráci se Středním odborným učilištěm uměleckořemeslné výroby v Podkovářské ulici v Praze 9 - Vysočanech. Organizačně studium zajišťuje sekce vzdělávání. Dvouletý studijní kurs seznámí studující nebo pomůže zájemcům prohloubit základní vědomosti v předmětech kulturní dějiny, dějiny umění, užité umění (základní jednotlivé obory), sběratelství, památková péče, obchod, znalectví, depozitář. Přednášky a cvičení vedou lektori z řad historiků umění z muzeí a galerií, restaurátorů i zkušených obchodníků. Vzhledem k tomu, že studium seznámí účastníky přednášek a cvičení s dějinami užitého umění a nejvýznamnějšími druhy uměleckých předmětů i v praxi na konkrétním materiálu v muzejních sbírkách a starožitnickém zboží vybraném z

Předpokládá se, že po restaurování, které provedou ak. malíři a restaurátoři Radana Hamsiková a prof. Mojmír Hamsík, bude krucifix vystaven na výstavě umění doby Jana Lucemburského, která se má r. 1996 uskutečnit v Praze a pravděpodobně také v Lucemburku a která má zmapovat české umění vzniklé za vlády tohoto panovníka (1310 - 1346). V takovém případě by byl Přemyslovský krucifix, přesto, že přesné datum jeho vzniku neznáme, jedním z jejich centrálních exponátů.

prodejen, je studium vhodné také pro pracovníky historických sbírek vlastivědných muzeí, správce depozitářů uměleckých sbírek se středoškolským vzděláním. Někteří z nich se přihlásili i do letošního prvního ročníku. Studium je zakončeno seminární prací na zvolené téma a ročníkovými zkouškami. Vysoká úroveň většiny prací překvapila i poradatele studia. Byly mezi nimi restaurátorské úlohy a zpracování zajímavých, zejména vlastních soukromých sbírek.

Sekce historiků umění a znalců s SOU uměleckořemeslné výroby v Praze vypracovala také studijní plán a osnovy některých nových odborných předmětů čtyřletého denního studia oboru starožitníků, zakončeného maturitou. Žáci speciálního středoškolského studia si osvoji nejen vědomosti v obecných předmětech, jazykové znalosti, základy z oblasti techniky administrativy a výpočetní techniky. Předpoklady pro zvolené povolání získají studiem odborných předmětů dějiny umění, užité umění, sběratelství, památková péče, ale i v předmětech jakými jsou materiály, techniky, znalectví, depozitář nebo úvod do konzervace a restaurování. Nebudou tak poznávat jen dějiny jednotlivých oborů užitého umění, ale materiál, použité techniky, charakter, výzdobu, ale i míru autenticity starožitných předmětů. Teoretické poznatky budou prohlubovat na exkurzích a prověřovat v odborném výcviku, v praktické činnosti ve starožitnické prodejně. „Starožitnická škola“ není jen uceleným výchovným střediskem u nás, ale zřejmě i jedinou svého druhu na světě a proto je o ni zájem i v zahraničí.

V oblasti vzdělávání však nebudou obě zmíněné sekce zajišťovat jenom fungování školy. Pro členy Asociace se budou konat specializované semináře. První z nich, věnovaný problematice zákona 71/94 a znalectví proběhne dne 1. listopadu ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy. Měla by se na něm kriticky probírat problematika realizace platného zákona o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty a naléhavost jeho úprav. Druhá část bude věnována současnému stavu znalectví jako vědy a praxe. Součástí programu bude i prohlídka nové expozice života a díla Zdenky Braunerové a ozařovacího pracoviště (radiační komory).

V současnosti zaznívá v diskusích mezi členy společenství potřeba zvýraznit úlohu Asociace starožitníků nejen v ochraně profesních zájmů členů, ale i v úsilí o podporu legálního obchodu se starožitnostmi. Profesionální obchod je zatlačován černým obchodem, který je v současné době jedním z vážných nebezpečí pro záchranu národního kulturního dědictví.

Ivan Muchka: První počítačová antirecenze — DTP versus typografie

V rubrice elektronické informace našeho Bulletinu měly být otiskovány aktuální informace o vývoji ve světě počítačů, většinou dělených na hardware a software, včetně recenzí a srovnávání určitých produktů, jako součást malé poradny pro jejich uživatele. Po necelých dvou letech je tu první změna, či obrát - dnes nepůjde o recenzi či školení o tzv. typografických programech, (označovaných většinou zkratkou DTP - desktop publishing program), ale naopak vyhledávání jakýchkoli pastí, které nám užití počítačů připravuje, deformaci, které mohou způsobit a o degradaci profese, jejíž stáří a užitečnost je dána jménem a životním dílem Johanna Gutenberga (Zlomek knih Sybilliných, 1445), nebo třeba jmény jako Plantin, Baskerville, Bodoni či Aldus Manutius (asi 1449-1515). Ne bez ironie můžeme konstatovat, že jeden z nejrozšířenějších typografických programů - PageMaker - je právě od americké firmy, která se honosí jeho křestním jménem „Aldus“ (příjmení asi připadalo američanům moc dlouhé). Jak vidno, nepůjde tedy o žádný filosofující pokus o zhodnocení negativní úlohy počítačů v dnešním světě, i když už i takové bonmoty občas v nějakém intelektuálním článku problesknou (srv. V. Bělohradský: „Antisemitismus, nacionalismus, náboženský nebo ideologický fanatismus, scientismus, víra v nový věk a v počítačovou revoluci - to jsou jen více či méně přijatelné podoby obecné potřeby věřit v existenci nějakého „jasného vědění“, které bychom mohli všichni sdílet, a učinit z něj proto základ státu“, Lidové noviny, 4.11.1994, s. 5). Patří totiž k habitu lidských bytostí, že začínají problematizovat určité téma právě od momentu, kdy se většina jakž takž shodne na jeho obecné užitečnosti. Pokud bych se někdy v této rubrice chtěl do něčeho takového pustit, pak bych si troufl jen na dílčí problémy, spočívající např. v neochotě jedince podřítit poněkud své chování a jednání celku, což je jedna z podmínek budování tzv. „informačních dálnic“, které se zatím bohužel staví pouze na jiných polehnicích, než na tom našem patnáctém. Nebo snaha, čtít od počítače a jeho programů něco jiného než co může a umí poskytnout a naopak nevyužívat to, co poskytuje. S lidským egoismem si totiž žádný počítač poradit nedovede, i když geniálně využil této lidské vlastnosti čtít něco vlastnit pro sebe demagogickým prohlášením, že není jen počítač, ale že je **osobní počítač** a tím se mu podařilo nastoupit cestu ke skutečně masové spotřebě, k svému masovému rozplazování asi jako jeho staršímu a většímu bratru, který se u nás vetřel v sousloví „**osobní auto**“. Podobně by bylo možné vést paralelu o lidské lenosti - protože člověk nechce po sobě x-krát přepisovat dopis či rukopis, uvítal možnost, dělat škrty, opravy a doplňky „máchnutím ruky do počítačové klávesnice“.

V časopisu *PC World* (české vydání) vychází v letošním roce na pokračování v každém čísle (celkem 12) seriál článků Michala Ptáčka, nazvaný: „Sazba a typografie“. Již jeho rozsah je v počítačových magazínech zcela výjimečný. Dalším rozdílem, který mne v podstatě vyprovokoval k názvu tohoto příspěvku je skutečnost, že nejde o

obvyklou recenzi nějakého nového programu pro DTP, popř. nějaké nové verze programu již existujícího, jak bychom to v časopise tohoto typu očekávali. Osvíceným redaktorům však zřejmě došlo, že příliš jednostranným vychvalováním technických předností nových aplikačních programů nemusí vždy věci prospět. Zejména v činnostech, které patří od nepaměti k tvořivým lidským aktivitám, jako je třeba řemeslo sazeče, nebo výkon grafického úpravce tiskovin, neznamená automatizace automaticky také zlepšení nebo i jen zachování dosažené kvality. Tak jako nebudeme příliš důvěřovat např. překladatelským programům pro počítače v tom smyslu, že umějí překládat z cizích jazyků lépe než filolog, tak ani zalamovací programy z nás neudělají automaticky mistry typografie, kteří by se mohli úspěšně hlásit do soutěží typu „Nejkrásnější kniha roku“ a pod. Pokud bychom to vyjádřili pesimisticky, pak by bylo nutné konstatovat, že nikdy neexistovalo na světě tolik odpudivé typografie, jako dnes ve věku její automatizace. Právě proto je ale tak užitečný typ literatury, o který se pokouší M. Ptáček. Vychází z premisy, že při přípravě rukopisu i tisku se již zcela běžně používá počítač, ale snaží se upozornit na nedostatky, které právě implicitně sebou práce s počítačem přináší, a kterých by bylo třeba se vyvarovat.

Autor připravuje v průběhu jednotlivých článků časopiseckého seriálu *fiktivní knihu*, nazvanou také „Sazba a typografie“. Na opět fiktivním přebalu, reprodukcí na s. 42 (články mají samostatné stránkování, aby je bylo možné z časopisu vymoult) použil text, kterým se pokusil vyjádřit poslání seriálu: „Knihu, kterou držíte v ruce, by si měl postudovat každý, kdo si při práci s textovým editorem a lámacím programem kladé větší ambice. Formou srozumitelných příkladů autor vysvětluje zásady pravidel sazby a typografické úpravy, věnuje se i přípravným pracím a provádění korektur“. Leitmotivem článků je osvojení si a dodržování základních typografických pravidel, což

Ptáček formuluje následovně: „Oborová norma Základní pravidla sazby již není závazná... Dodržování pravidel není projevem staromilce. Jde o znak profesionality a o zachování krásy typografického řemesla. Jakkoli bude dodržování pravidel sazby nevynutitelné a nepostihnutelné, soudcem bude vkus a snad i - řečeno slovy našeho předního ekonoma - trh. Nízkou typografickou úroveň sazby nemusí zákazník tolerovat, přišť půjde jinam (a doufejme, že pochodí lépe)“ - s.31. Je zřejmé, že už vzhledem k rozsahu seriálu nelze v této stručné rekapitulaci zachytit vše podstatné co nabízí. Půjde tedy spíš o velmi stručné utřídění problematiky.

Jak již jsme na tomto místě konstatovali několikrát, práce na počítači nás většinou velmi rychle zavede od pouhého zaznamenávání, přepisu textu nebo jiné informace (třeba sloupců čísel, řádků rovnic, tabulek, grafů, diagramů, koláčů) k jeho „formátování“, tzn. vytvoření jeho grafické (výtvarné) výstupní podoby. Méně na obrazovce - i tam však navrhujeme např. „formuláře“, v kterých se zobrazí data při vyhledávání v databázi - více na papíře, který vychází z počítačové tiskárny. V tom okamžiku se často nechťně a podvědomě stáváme grafickými úpravci a sazeči, jiným slovem typografy. Na tomto místě jsme v úvaze o textových editorech naznačili, že je podstatný rozdíl mezi tím, co vidíme na obrazovce a co tiskneme. Text je na obrazovce zhruba o 1/5 menší, než jaký vyjde z tiskárny - z toho důvodu většina editorů nabízí jako základní obrazovkové písmo velikost 12 tiskařských bodů, kterým se většinou tisknou knihy pro děti (orientační velikosti vlastního textu: dětská knížka 12-14 bodů, beletrie pro dospělé 9,5-11 bodů, odborné a vědecké texty 9-10 bodů a doprovodné texty - obsahy, rejstříky, poznámky apod. o jeden bod menší; slovy typografa: cicero [12], garmond [10], borgis [9], petit [8]). Řez písma je zpravidla bezpatkový (Helvetica a pod.), protože při poměrně hrubozrnném rastru na obrazovce vychází čitelněji než písma patková. Také proklad řádků (hustota řádkování) je většinou podstatně „řidší“ než 1bodový, který doporučují typografická pravidla jako minimum (např. v programu MacWrite je default 4 body). Již z těchto několika čísel vyplývá, že pouhé „převedení textu z obrazovky do tiskárny“ by byl naprostý omyl a to i v případě, kdy bychom chtěli „napodobit“ vzhled rukopisu z psacího stroje (tam je třeba minimálně nahradit bezpatkový font písmem „courier“, který má fixní vzdálenost mezi písmeny). Je tedy zřejmé, že pokud vytváříme „sazbu“, musíme se řídit značně odlišnými pravidly než na jaká jsme zvyklí z psacího stroje.

Písmo

První rozhodnutí se bude týkat volby písma. Zjednodušeně jsou členěna do tří základních skupin: patková, bezpatková a volně psaná. Tato písma můžeme kombinovat - všeobecně platí zásada, že bezpatková písma jsou vhodnější pro titulky, a patková písma pro delší texty, protože tolik nenamáhají zrak. Za chybu je však třeba pokládat kombinaci písem z téže skupiny, např. na titulku písmo Times, mezititulek Bookman a text New Century. V žádném případě není cílem vystřídat na

MICHAL PTÁČEK

PRAHA 1994

sazba

typografie



stránce všechny fonty, které máme k dispozici, resp. použít více než cca tři stupně zvýraznění současně. Další pravidlo se týká čitelnosti velkých písmen, která je horší než u malých písmen. To vede k tomu, že se nyní používají méně i pro titulky. Speciálním případem jsou kapitálky se zvětšeným prvním písmenem. Další volbou je ztučnění písma a/nebo kurzíva; platí zde zásada, že tzv. rodina jednoho písma obsahuje samostatně konstruované řezy různé tučnosti, popř. kurzívu (nejde jen o naklonění základního řezu písma). Ztučnění a „zkurzivnění“ prováděné pokynem počítače (většinou v menu „styl“) vede po převedení do lámacího programu k nesprávnému postupu, kdy se dále „zkurzivňuje“ již jednou zkurzivněné písmo a dochází tak k estetické deformaci liter. Stejně menu někdy nabízí také typograficky nepřijatelnou funkci totiž „podtrhávání slov, popř. souvislé podtrhávání“. Jde o funkci, která je snad ospravedlnitelná na obrazovce, ale nikoli při definitivním tisku, kdy způsobuje slévání písmen a jejich deestetizaci. Také funkce zúžení, popř. rozšíření písma by v normálním použití nemělo překročit cca 80-120% základní šířky litery [Bulletin používá v letošním roce písmo *Helvetica*, zúžené na 70% z důvodu úspory místa a vytvoření standardní délky řádku - cca 50 písmen; velikost písma je 10 bodů, vzdálenost řádků 11 bodů - předpis pro sazeče by tedy zněl: *Helvetica 10/11 70%*; titulky jsou také *Helvetica*, ale tučná, 24 bodů, 60%, opět z jednoduchého důvodu, aby se jejich dobrá čitelnost, daná výškou, nedostala do rozporu s často až novinově dlouhými titulky autorů - srv. název příspěvku Sue Malvem]. Další sledovanou veličinou jsou mezery mezi písmeny a mezi slovy. Pravidel o správných mezích a prostrkávání písma je dlouhá řada (např. zabránění tzv. řekám v příliš řídkém písmu) - obecně platí tendence, mezery spíše stahovat než rozšiřovat (rozpalovat). Problémem může být i převedení textu z jiného počítače nebo jiného programu, kde byla v okamžiku ukládání do paměti zvolena funkce vynuceného pravého okraje, která způsobila automaticky rozšíření mezislovních mezer. V lámacím programu se pak tyto nadbytečné a hyzdící mezery odstraňují dost pracně. Pomíne-li problematiku proporčního párování písmen do dvojic, které mají z optických důvodů různý odstup, tedy tzv. *kerning*, jehož nerespektování může způsobit vážné estetické problémy v případech, kdy velikost písma překročí cca 14 bodů, tzn. v titulcích.

Drobné, ale velmi nepříjemné prohřešky se týkají jednotlivých písmen a souvisí většinou s návyky z psacího stroje, mechanicky přenesených na počítač. Jde o záměnu písmene -O- a čísla -0-, písmene malé -L- a číslovky -1-, řeckého beta namísto německého ostrého -s-, užšího spojovníku a širší pomlčky, tzv. šikmého dělítky („slash“) místo kulatých, popř. hranatých a dalších závorek, nesprávného použití úvozovek - dvojité na začátku a na konci textu, jednoduché uvnitř - a jejich nesprávné svislé umístění. Měly by být respektovány i odlišnosti některých zemí a jazyků, např. špičaté úvozovky v románských jazycích a pod.

Krásné písmo

Pokud někomu připadlo, že se předcházející odstavec věnoval určitým technickým detailům, vážím se k jednotlivým literám a pomínul zcela

otázku stylového zbarvení, charakteru jednotlivých písem, pak to souvisí s tím, že je to víceméně samostatná kapitola a zabrousit do ní nad rámec stručných poznámek by bylo hazardem. Odborná česká literatura se totiž může honosit skutečně prvotřídními tituly v tomto směru, zejména v pracích Františka Muziky, Oldřicha Hlavsy a d. Snažit se sumarizovat nějaké zásady pro volbu určitého písma ve formě kuchařky by bylo protismyslné, tak jako by byla protismyslná nějaká zredukovaná učebnice estetiky. Je velká škoda, že nauka o písmech a kaligrafie a širěji i nauka o knize jako takové nepatří alespoň ve stručné podobě do vysokoškolské výuky společenskovědních oborů. V duchu této recenze je snad pouze třeba upozornit na zdánlivě banální skutečnost, že česká sada znaků pracuje i s diakritikou, což má svůj význam zejména při stanovení prokladu písma. Jediné, co by snad ještě mělo být v kontextu tohoto příspěvku konstatováno je, že se v počítačích objevuje mnoho nových písem, přicházejících k nám od amerických producentů, o kterých se u výše jmenovaných autorů nedočteme, což se projevuje v nejistotě při jejich použití.

Slovo, řádka, stránka

Základním stavebním prvkem sazby textu je písmo, ale tak jako nás na architekturu zajímají nejenom cihly, ale i stěna a zeď, tak také typografie je uměním, jak písmo (eventuelně s obrazovým doprovodem) umístit na stránku. Jedním z kritérií, které zde profesionálně používají, je šedí stránky. Je to jedno z mála míst, kde se šedí chápe něco žádoucího a pozitivního - šedí je tedy totiž synonymem pravidelného, harmonického rozložení textu, bez nepodařených bílých děr. S tím souvisí i nelibost ze skutečnosti, jestliže na stránce, resp. ve sloupci končí text novou řádkou dalšího odstavce (tzv. *vdova*), popř. na nové straně nebo v novém sloupci se poslední, neúplný řádek odstavce má stát prvním řádkem (tzv. *parchant*, *sirotek*). Jev se nazývá oněmi poněkud zvláštními výrazy proto, že se tedy určitý fragment sazby oddělil od svého základu, který tvoří odstavcový blok. V menší míře to platí pro tzv. východové stránky delších tiskovin, kdy např. končí kapitola by na východové - poslední straně měla obsahovat alespoň pět řádek. Tak jako na začátku a konci strany, jde o citlivé „hrany“ i u oblévání obrázků.

Estetika stránky tu vychází z předpokladu, že text by měl vytvářet určité pravouhlé bloky; to nás vede k otázce zarovnávání textu při levém a pravém okraji. Zatímco levé zarovnávání a práce s tabulátorem na začátku odstavce je závazkem, který akceptuje snad každý (v sazbě je přirozenou normou „čtverčík“ - šířka tabulátorové mezery odpovídající výšce písma), pak již odskok doprava na druhém a dalších řádcích odstavce patří mezi operace, které nejsou „tak oblíbeny“, i když je naprostá většina počítačových programů, včetně textových editorů běžně nabízí. Znamená to pak samozřejmě zhoršení přehlednosti u všech textů, které např. v rámci jednoho odstavce vypočítávají určitá kritéria - tzv. podřazená sazba („za 1., za 2., za 3., za a, za b, za c“). V případě vynuceného pravého okraje, který se stal jakýmsi „symbolem“ pro počítačové formátování textu a jenž s oblibou používají i ti, kteří jsou jinak evidentně s typografií na štiřu, bychom si měli uvědomit, že u příliš krát-

kého řádku může dojít k nepříjemnému rozšíření mezer mezi jednotlivými slovy a text zřídne tak, že by do něj snad šlo někdy vepsat ten samý text ještě jednou. Je to snad nejobvyklejší závada, kterou použití počítačů (a již dříve elektronických psacích strojů) sebou přineslo. Nevýhnutelné řešení je dáno nutností dělit slova, což však značné procento software neumí, resp. neumí dělit slova, v kterých se vyskytují specifické české znaky (netýká se to třeba dlouhých písmen, která jako *accent grave* zná třeba francouzština, ale hlavně našich pohusitských -š-, -č-, -ř-, -ž-). Bohužel to neumí ani program PageMaker, verze 4.0, na kterém je sazen Bulletin, za což se na tomto místě autor příspěvku a úpravce v jedné osobě velice omlouvá. Jediné řešení, které např. zmíněný PageMaker nabízí, je tzv. algoritmické dělení v kombinaci s ručním. Má to alespoň tu výhodu, že dělení slov se v případě pozdějších přesunů textu samo zruší, jinými slovy rozdělovník zmizí - což je dalším problémem automatické sazby - že v textu zůstanou dělítky, které tam udělala nějaká dobrá duše, která se s přepisem na počítačích teprve seznamuje. Jestliže vezmeme v úvahu, že průměrný rozsah Bulletinu obnáší cca 60 rukopisných stran, pak je jasné, že tento těžký prohřešek vůči typografii by byl odstranitelný jen za cenu neúměrného nárůstu času, stráveného nad sazbou. V souvislosti s tím, že některé jazyky, konkrétně angličtina, rozdělování slov nemají v oblibě, obsahuje DTP software většinou i funkce, kontrolující např. počet řádek na stránce, v kterém se může dělení objevit, nebo v případě, že není zapnuta bloková sazba, je možné definovat jak až daleko smí končit text od pravého okraje sazby (např. default PageMakeru je 12mm). Existují desítky případů, jak se rozdělí stránka na sloupce a jaké eventuality s titulky se pak mohou vyskytnout. Při stránkovém zlomu by např. neměly vycházet dva titulky u sousedících sloupců, aby nedocházelo k jejich optickému smíchání. Tuto závadu je možné odstranit např. podtiskem v určité barvě, popř. odstínu šedi a pod. Rozepisovat však určité estetické zásady, které bychom měli dodržovat při kombinaci titulku a textu (nejenom z hlediska fontů, o nichž jsme již hovořili výše) přesahuje účel a možnosti této glosující recenze.

Závěr

Vynález počítačových programů pro sazbu a vynález faksimilního zařízení (xerox) bezesporu změnily a dále mění způsob, jak přistupujeme k otázce tisku. Zatím ještě není na obzoru doba, kdy budeme mít doma barevný ofset, stroje na lepení vazby, velkoformátovou řezačku a další propriety, které se používají při tisku časopisu nebo knihy. Již dnes se ale masově rozšířily první dva uvedené nástroje, s jejichž pomocí celá věc začíná. Smysl recenzovaného seriálu i této jeho rekapitulace by se daly shrnout do protikladu: buď budeme kolem sebe šířit typografii bezduchou a odpudivou nebo vtipnou a krásnou. O šíření té první se nemusíme obávat, je jí kolem nás až překvapivý dostatek. Tu druhou samozřejmě nepřivolaíme články jako je tento. Snad ji ale tím alespoň nezaženeme.

P.S. Příspěvek se nepříznivě otlé o pojem „kuchařka“ (knihy). Nebráním se počítačovým kuchařkám, protože vím, že špatným kuchařům stejně nejsou k ničemu a dobré kuchaře mohou to jediné, ale podstatné - *inspirovat*!

Diář

7.11.-Oldřich J. Blažíček

Symposium k nedožitým osmdesátinám Doc.PhDr. Oldřicha J. Blažíčka, DrSc se u konalo spolu se zahájením výstavy *Ze sochařské dílny českého baroku* v pondělí 7. listopadu 1994 v klášteře sv. Anežky České.

S projevy a referáty vystoupili J. Homolka, J. Kropáček, M. Pavlík, M. Suchomel, T. Hladík, P. Preiss, M. Stehlik, M. Togner, J. Kropupa, J. Royt, V. Vlnas a V. Vančura

16.11.-Gilbert Lascault

(nar. 1934 ve Štrasburku), profesor estetiky na Sorboně (Université Panthéon, Paris I.), kritik výtvarného umění, zabývající se kromě jiného dílem Jeana Dubuffeta, Salvadora Dalího, Pierra Alechinského, Jiřího Koláře, Marcela Duchampa a dalších, spolupracující s řadou odborných revuí (Quinzaine littéraire, Parkett, Revue d'esthétique, Art-Press aj.), autor estetických publikací a monografií: *Faire e défaire* (1985), *Ecrits timides sur le visible* (1992), *Botero* (1992), *Robert Malaval* (1984), *Alfred Kubin* (s H. Bisanz, 1990) aj., navštíví Prahu na pozvání Francouzského institutu v Praze.

Za svého krátkého pobytu přednese dvě přednášky: 1) „Řád a chaos ve výtvarném umění“ dne 16. listopadu v 15.00 hod. v Akademii věd, Národní 3, 2.p., č. 206 a 2) „Písmo v malbě“ týž den v 18.00 hod. ve Francouzském institutu, Štěpánská 35.

ad 1) Touhu po řádu a fascinaci chaosem nahlíží jako problém komplexních, subtilních a propletených vztahů, které objasňuje jednak obecně zvl. jako otázku tvorby a přetváření, konstrukce, dekonstrukce a destrukce, montáže a demontáže, kompozice a dekompozice a jednak jako problematiku zvláštní, vycházející z textů Leonarda da Vinci, z díla Paula Kleea, Jeana Dubuffeta, Maxe Ernsta a z malířských anamorfóz.

ad 2) Na dílech M. Butora, L. Marina, H. Michaux, Bena, Koláře a jiných ukazuje, že tradiční separace písma a obrazu není absolutní, objasňuje jak mohou znak a forma vytvářet celek a klade otázku, jak dnes chápat výrok Pierra Alechinského: „Kresba vychází z rozuzleného a jinak zauzleného písma.“

Na obou přednáškách je zajištěn překlad do češtiny. Helena Jarošová

21.11.-Pražské gremium

Pražské gremium pro ochranu a rozvoj hlavního města ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností v českých zemích pořádají v pondělí dne 21. 11. 1994 v 9.00 hod. setkání odborné veřejnosti na téma připravované výstavby hotelu „Four Seasons“ na Alšově nábřeží (za Vysokou školou uměleckoprůmyslovou) v Praze. Setkání se

koná v prostorách Týnské školy (býv. klášter servitů) v Praze 1 na Starém Městě, vchod z Melantrichovy ul. č. 17. Jde o vysoce sporné urbanistické rozhodnutí, jehož důsledky by pro vzhled nábřeží v těsné blízkosti Karlova mostu mohly být katastrofální.

Nové publikace o chrámu sv. Víta

Katedrála sv. Víta

K 650. výročí založení

Editor: A. Merhautová

Kolektiv autorů: K. Benešová, L. Bydžovská, Z. Hledíková, I. Hlobil, M. Kostilková, J. Krčálková, A. Merhautová, I. Muchka, T. Petrasová, M. Šroněk, Z. Všecková

Fotografie: P. Paul

284 stran, 129 černobílých a 20 barevných

ilustrací, 6 plánů

ISBN: 80-200-0189-1

Academia Praha 1994

Cena: cca 180 Kč

Katedrála sv. Víta

Pamětní vydání k 650. výročí založení sv. vítské katedrály

1(stavba) 2(dostavba)

Obsah:

Z. Mahler: Karlova idea katedrály

P. Chotěbor: jak se ve středověku stavělo.

Kamenické značky

I. Hlobil: Parléřovská huť a stavba katedrály sv. Víta za Karla IV.

M. Kostilková: Činnost Jednoty pro dostavění

chrámu sv. Víta

Fotografie: St. Boloňský, M. Hucek, B. Hucková, J.

Kopřiva, K. Neubert, P. Paul

80 + 80 stran, cca 100 barevných a 17

černobílých ilustrací, plány, kresby, informační materiály

ISBN: 80-90-0048-8-1(soubor)

Správa Pražského hradu, Praha 1994

Prodejní doporučená cena na Pražském hradě:

280 Kč

Katedrála sv. Víta a Pražský hrad

K. Neubert, J. Royt, J. Fajt

Předmluva J. Škarvada

192 stran, 184 barevných a černobílých ilustrací

ISBN: 80-85785-04-8

Grafoprint-Neubert, Praha 1994

Cena: cca 150 Kč

(vyšlo i v německé a anglické mutaci)

St. Veitsdom Prag

Metropolitankirche der Prager Erzdiözese

Ivan Muchka

Přeložil: W.B. Oerter

Fotografie: P. Janžura

20 stran, cca 25 barevných ilustrací

Schnell Kunstführer Nr. 2160

Schnell&Steiner, Regensburg 1994

Cena: cca DM 3,50

UHS / Uměleckohistorická společnost v českých zemích

Společnost byla založena v r. 1990 jako profesní sdružení oboru dějin umění pro odborné pracovníky ve vědě, školství, muzeích, galeriích, památkové péči, knihovnách, odborně orientované publicistice a pod. Členy se mohou stát i kolegové s trvalým pobytem v zahraničí. Společnost řídí volený dvanáctičlenný výbor, který se schází k projednání aktuálních otázek, podnětů, stížností a pod. 1x měsíčně. Společnost pořádá 1x ročně valné shromáždění s navazujícím odborným setkáním. Pro své členy vydává čtvrtletně Bulletin UHS v rozsahu 8-16 stran (zdarma).

Roční příspěvek pro řádné členy činí 150 Kč, pro důchodce a studenty 50 Kč, zápisné (jednorázové) 100 Kč. Legitimace (pětijazyčná) je opatřena pasovou fotografií a její platnost prodlužuje sekretariát UHS na každý kalendářní rok časově ohraničeným razítkem.

Platná legitimace opravňuje k volnému vstupu do většiny galerií a muzeí výtvarného umění v České republice. Jejich seznam je 1x ročně otištěn v Bulletinu UHS).

Adresa sekretariátu:

Dušana Barčová, ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. + Fax: 2422 9436, E-mail: arthist@site.cas.cz

Bank.spojení: KB Praha 1, 48232-011/0100



BULLETIN 3/94

Ročník 5 / Volume 5

Vydává / Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti v Českých zemích (UHS) / Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází čtvrtletně / Published four times a year, Uzávěrky /

Deadlines: 31.3, 30.6, 30.9, 31.12.

Redakce / Editors: D. Barčová, M. Judlová, L. Konečný,

I. Muchka, R. Prah

Zahraniční korespondent / Foreign Editor: M. Simons

Grafická úprava / Layout: I. Muchka

Adresa sekretariátu UHS a redakce / Editors Address:

D. Barčová, ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. + Fax: 2422 9436, E-mail: arthist@site.cas.cz

(přesné materiály zasílejte pokud možno na disketách 3,5",

oper.systémy DOS, Windows, Apple; ilustrace - péroky nebo fotografie

na matném papíru měkké gradace, do formátu 12x12cm; nevyžádané

materiály redakce nevrací / manuscripts should be written on floppies

3,5", system DOS, Windows or Apple)

ISSN 0862-612

© 1994 Uměleckohistorická společnost v českých zemích/Czech Association of Art Historians

Vychází za finanční podpory Ministerstva kultury ČR