

BULLETIN 3/96



UMĚLECKO-HISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

Klára Benešová: Mezinárodní vědecká konference „Jan Lucemburský /1296-1346/ a umění jeho doby“

Ve dnech 16.-20. září t.r. proběhla v Praze, v prostorách Národní galerie-Klášteř sv. Anežky České mezinárodní vědecká konference, pořádaná Ústavem dějin umění AV ČR ve spolupráci s Národní galerií, Galerií hl.m. Prahy a Uměleckoprůmyslovým muzeem pod patronací primátora hl.m. Prahy a předsedy Akademie věd ČR. Během pěti dnů zaznělo 36 odborných referátů a dva diskusní příspěvky (20 českých a 16 zahraničních účastníků), další 3 referenti, ohlášení v programu, ale omluveni pro nemoc, dodali své příspěvky do sborníku.

Doplněním vědeckého programu byla exkurse na Karlštejn a páteční exkurse do Domu U kamenného zvonu, prohlídka expozic NG, prohlídka výstavy o rytíři Vojtěchu Lannovi v Uměleckoprůmyslovém muzeu, předcházející recepce v jeho bubenečské Vile Lanné, koncert „Hudba lucemburské Evropy“, provedený souborem Ars Cameralis a vernisáž výstavy „Pocta Janovi Lucemburskému“ na Pražském hradě, uspořádaná Výstavním oddělením Správy PH, Památkovým odborem PH a Uměleckoprůmyslovým muzeem.

Jak již bylo napsáno v oznámení konference v Bulletinu UHS 1-2/1996, mělo toto vědecké setkání do určité míry nahradit neuskutečnou výstavu, plánovanou na r. 1996 k oslavě výročí 700 let narození a 650 let úmrtí tohoto významného českého panovníka evropského formátu. Proto byli k účasti vyzváni především autoři z českých zemí a z ciziny, kteří se podíleli na přípravě katalogu výstavy a kteří tak dostali možnost zveřejnit dílčí výsledky svého dosavadního bádání na toto téma. Konference totiž nechtěla a ani nemohla suplovat syntézu umění první poloviny 14. století v českých zemích, která byla vyhrazena katalogu výstavy a většina referujících se také skutečně zaměřila na jednotlivé konkrétní problémy a otázky, posunující tradiční pohled na umění dané doby.

Kritické zamyšlení nad hodnocením umění Janovy doby ve starším českém dějepisu umění, nad úlohou samotného krále Jana a nejvyšších světských i církevních hodnostářů v roli mecenášů a objednavatelů uměleckých děl a nad zdaleka nevyčerpanými návraty k pramenům vyslovil zahajovací referát Kláry Benešové. Prof. Jaromír Homolka ve svém úvodním referátu hodnotil umění Janovy doby zpětně přes umění doby Karlovy. Upozomil zejména na nutnost hledat kořeny některých výtvarných a ikonografických inovací, charakteristických pro umění druhé poloviny 14. století v českých zemích, v pozoruhodných uměleckých dílech, vázaných na dvorské umění Janovy

doby, jakými byl např. Pasionál abatyše Kunhuty Přemyslovny nebo soubor iluminovaných rukopisů, objednaný královnou Eliškou Rejčkou a věnovaný starobrněnskému klášteři cisterciáček. Důležitý byl tento pohled právě svým důsledným zasazením českých děl do souvislostí celoevropských: např. kvalitu iluminací



Pasionálu měřil J. Homolka kvalitou obdobně zásadních, ale časově následných děl, podávajících rovněž syntézu italských a severoevropských vlivů, jakými byli iluminace Jeana Pucella, malby Simone Martinio či desky Klosteteuburského oltáře. K Pasionálu abatyše Kunhuty se vrátil ještě referát Arthura Saligera z Vídně, který se zamýšlel nad slohovými paralelami mezi rukopisem a o málo mladšími reliéfy s pašijovými scénami, pocházejícími z původního vybavení chóru svatoštěpánského dómu ve Vídni /oltář Božího těla či chórová přepážka?/. Poctou zesnulému historikovi Jiřímu Spěváčkovi bylo přečtení jeho

úvodního historického příspěvku, připraveného pro tuto konferenci, který odkrýval nové pohledy na politiku i historickou roli krále Jana Lucemburského. Následovaly referáty, zaměřené na vztah Lucemburků k dvorskému pařížskému umění posledních Kapetovců a prvních Valois: Karel Otavský, působící dnes ve švýcarském Abegg-Stiftung, se ve svém referátu zaměřil na první léta mladého Karla IV., strávená u královského dvora v Paříži a na to, co patrně mělo na mladého následníka českého trůnu nejmarkantnější vliv, soudě z jeho pozdějšího programu královské a císařské reprezentace: poukázal na význam zaběhnutého modelu dvorských ceremonií včetně ideálu panovníka coby křesťanského rytíře, na systém vzdělání královských synů a především na způsob promyšlené dvorské zbrojnosti, v jejímž centru stál kult nejsvětějších relikvií křesťanského světa, spojených s utrpením Kristovým, získaných Kapetovcem Ludvíkem Svatým. Karel si zde jistě uvědomil, nakolik jejich držení posílilo výrazné pozice kapetovské Francie a pomohlo expanzi královské domény na jih Francie podobně jako okázalý kult rodových a lokálních světců. Studia účtů pokladny královského dvora v Paříži 20.let /Joumaux du Trésor/ umožnilo navíc K.Otavskému rekonstruovat částečně i exkluzivní prostředí, na němž se podíleli konkrétními objednávkami luxusních předmětů i král Jan, jeho syn Karel a sestra Marie Lucemburská, v r.1322-1324 manželka krále Karla IV. Sličného, posledního Kapetovce. Michaela Krieger z vídeňské univerzity se věnovala ikonografii a slohové stránce iluminací skvostného Žaltáře, psaného a iluminovaného pro Janovu dceru Bonnu, ženu budoucího krále Jana Dobrého a matku jeho 4 synů-proslulých mecenášů: krále Karla V., vévodů Ludvíka z Anjou, Jana z Berry a Filipa Smělého Burgundského, která se stala v r.1349 patrně obětí moru. Referentka prokázala, že autorství iluminací této osobní modlitební knihy nelze jednoduše připsat následovníku Jeana Pucella - Jeanovi Le Noir, ale že se na jeho výzdobě podílela dílna, pracující pod jeho vedením a složená z řady velmi kvalitních malířů, specializovaných právě na „výrobu“ nejnáročnějších rukopisů pro dvorskou klientelu. V nabídce dílny byla široká škála jak vzhledem k dobové zbrojnosti nejžádanějších ikonografických motivů, tak stylových „inovací“, vytvořených nejvýznamnějšími umělci té doby. Referát byl závažným příspěvkem do diskuse o podílu jednotlivých vůdčích osobností na utváření dobového stylu, což je současně diskuse o systému práce specializo-

vaných umělců v rámci dílen/hutí i o úloze kopiářů a šablon, rozvíjená v posledních letech stále intenzivněji. Do třetice Karel Mráz upozornil na formální shodu jezdeckých pečeti Jana Lucemburského, užívaných po r.1323 /III.typ/ s řadou jezdeckých pečeti králů francouzských a též lucemburského Walrama II. z Ligny a otevřel tak další pole pro studium přímých pařížských vlivů v českém prostředí.

Doplněním předchozích referátů byl krátký diskusní příspěvek Pierre-Yves Le Pogama z pařížského Musée du Moyen Age-Themes de Cluny, který představil Jeana Pucella jako autora velké pečeti špitálu sv. Jakuba Většího v Paříži, jejíž originální matrici sám nedávno objevil. Figura sv. Jakuba na pečeti má slohově velmi blízko ke známé soše sv. Jakuba od Roberta de Lannoy (dnes Musée Cluny), pocházející ze špitálního kostela, za jehož stavbou a vybavením stáli členové královské rodiny.

Zlatnictví se věnovalo i závěrečné dva referáty: Jerzy Pietrusiński z Varšavy představil soubor zlatých šperků a mincí, nalezený r. 1988 ve Slezské Středě /Neumarkt/ při bourání středověkých sklepů. Pozornost poutá především část svatební ženské koruny, vroubené orly, držícími v zobáčích prsteny a opatřené emailovými plaketskami a štaufskou kamejí s orlicí, dále filigránové náušnice, náramek a kování, připomínající kování na Svatojiřském plenáři. Většina předmětů i mincí (floreny a guldeny z Florencie, Burgund, Rakous, Uher a Čech) pochází z 1.pol.14.století a náležela podle referenta patně k rezervě pokladnice Lucemburků, dané do zástavy tamějším židovským obchodníkům Janem či Karlem.

Dana Stehlíková ve svém fundovaném příspěvku nastínila stav zlatnictví v českých zemích na přelomu 13. a 14. století, tak jak je možné jej rekonstruovat z děl, dochovaných u nás či v cizině, konfrontovaný velmi případně s díly sochařskými a zejména s pečeti, které zachycují často ikonografické typy monumentálních plastice nedochované. Dané časové období považuje za klíčové v utvoření základů svěbytné domácí tradice, která se rozvíjela dál i po nástupu Lucemburků, jež podnítila novou silnou vlnu cizích importů. K přiblížení dvorského prostředí právě s ohledem na metody výchovy královských synů přispěl dodatečně ve čtvrtém referátu profesorky Alice Kamzové z Poznaň, která se zabývala morálním textem janovského dominikána Jakuba de Cessolis "O lidských mravech a povinnostech šlechticů", napsaným kolem r.1300 a rozšířeným během 14.století pod názvem „Kniha šachových figur“ v Itálii, Francii i Německu. Rukopisy byly ze začátku součástí didaktických spisů kněží, pak hlavně knihoven humanistů. V Paříži kolem poloviny století se náměty ilustrací rozhojnilly kromě scén dialogů krále s poddanými a s vynálezem šachu o scéně z každodenního života prostých lidí, které postupně nabývaly na popisnosti a realismu, jak dokládají také rukopisy z Čech konce 14. a z 15. století. Druhý den konference proběhl ve znamení některých klíčových děl sochařství a malby Janovy doby. Clario di Fabio z Janova referoval o svých nových objevech, týkajících se původního uspořádání monumentálního mnohfigurálního náhrobku Janovy matky Markéty Brabantské, s ústřední scénou Elevatio animae (dnes Museo Agostino v Janově). Byl proveden r.1312 na objednávku jejího manžela císaře Jindřicha VII. Gi-

ovanni Pisanem a umístěn původně v chóru kostela minoritů v Janově. Romuald Kaczmarek z univerzity ve Vratislavi reagoval ve svém referátu na tezi, vyslovenou r.1977 J. Meyerem o vlivu soch rytířů z fasády pražského Domu U zvonu na gisanta vévody Jindřicha IV. Probus z jeho náhrobku v kolegiálním kostele sv. Kříže ve Vratislavi a datovanou v odborné literatuře mezi l. 1290-1330.

Tünde Wehli z budapeštského Ústavu dějin umění přednesla referát, připravený spolu s Emő Marosim, o stěžejních dílech umění doby 1.pol.14.stol. v Uhrách. Další čtyři referáty se týkaly klíčových děl umění Janovy doby v českých zemích: Tématem referátů Mileny Bartlové a Ivo Hlobila byla skupina sochařských děl, připisovaná Mistru Michelské madony a jeho dílně. První referát se kriticky zamýšlel nad dosavadními metodickými přístupy, které vytvořily na sebe chronologicky navazující linii slohového vývoje skupiny v duchu biologického pojetí. Ukázal přitom na „rozpad“ těchto vývojových řad ve chvíli, kdy jsou analyzovány s ohledem na psychologické momenty tvorby (E.Gombrich) či původní funkci díla vzhledem k objednateli, tedy i konkrétnímu kulturněhistorickému kontextu (R.Suckale).

I. Hlobil pak rekapituloval dosavadní názory na zmíněnou skupinu, k níž přispěl podstatným způsobem v řadě svých publikovaných statí i on sám a vycházejí především z měřítka kvality navrhl její doplnění o nově objevené pozdní dílo z dílny Mistra Michelské Madony. Na tyto referáty navázala Kaliopi Chamonikolasová, která analyzovala známé figury Madony a apoštola z bměnského kostela sv. Jakuba, zařazené A. Kutalem do následné vrstvy po skupině Madony z Michle a do proudu vlivů z Rottweilu. K. Chamonikolasová nejprve objevným způsobem analyzovala možnosti původního umístění soch a zejména jejich slohové provenience, když je postavila do nového světla v souvislosti s dlouho nepovšimnutými figurami sv. Afry a sv. Ludmily z kaple sv. Jiljí ve vídeňském dómu, tedy i do širších kulturně politických vztahů mezi moravskými Lucemburky a vídeňskými Habsburky. Podobně jako Mistr Michelské Madony pro sochařství, je neurglickým místem v české uměnovědě i Mistr vyšebrodského oltáře. Od doby jeho vyčerpávajícího monografického zpracování J. Pešinou byl prvním zásadním přehodnocením této problematiky právě fundovaný referát Hany J. Hlaváčkové, která pro konferenci připravila resumé svého dlouholetého bádání nad ikonografií, slohovou filiací a z toho vyplývající datací a především nad původní funkcí - tzn. také umístěním souboru 9 deskových obrazů, nalezených v 19.století ve vyšebrodském cisterciáckém klášteře a vnímaných od té doby jako tzv. Vyšebrodský oltář, objednaný pro kostel Petrem z Rožmberka, vymalovaným v roli donátora na desce s Narozením Krista. Nedávno objevené nástěnné malby pozoruhodné kvalitou s bohatstvím ikonografických motivů v kostele sv. Mořice v Mouřenci u Annína na Šumavě, které jsou vzácnou odevzou činnosti iluminátorských dílen augustiniánského klášteře ve Sv. Floriánu, byly námětem referátu Jana Royta. Olga Pujmanová upozornila na ikonografický motiv Panny Marie, zachytávající na scéně Ukřižování do své roušky krev Kristovu, zobrazený na kánonovém listu misálu Jindřicha Thesauri z Norimberka (Národní muzeum inv.č. XIV B 12, f.

42v), objednaného pro pražský kostel kolem r.1330. Raný výskyt tohoto motivu v českém prostředí vysvětlila úzkým vztahem objednavatele k německým zemím, kde byl motiv brzy rozšířen. Milada Studničková se soustředila na proměny významu a také na důvody užití znaku dvouhlavé orlice v heraldické reprezentaci císařů z lucemburské dynastie počínaje císařem Jindřichem VII. přes Karla IV. a vrcholící u Zikmunda. V jeho okruhu a především v prostředí Kostrnického koncilu, shromažďujícího výkvět soudobých učenců, dostala specifický symbolický význam, odpovídající Zikmundově politice a jeho roli v zápasech o duchovní reformu společnosti. Druhý den zasedání zakončil diskusní příspěvek Mojmira Frinty z americké university v St. Alban, který upozornil na řadu uměleckých děl ze zahraničních sbírek, majících podle jeho názoru slohové souvislosti s českým materiálem z Janovy doby.

Další dva celky tvořily referáty kolegů z Korutan a českých historiků, přednesené ve středu. Wilhelm Baum z university v Grazu přiblížil politické svazky českého království a Korutan, které nikdy nebyly těsnější než v 1.pol.14.století, když nejprve usedl na český trůn vévoda Jindřich (1306, 1307-1310) a poté v l.1330-1345 se stal Janův syn Jan Jindřich manželem vévodovy dcery Markéty (vévodou Korutan a Jižních Tyrol 1335-41). Historický příspěvek měl doplnit referát Waltraud Kofler-Engl z Brixenu o nástěnných malbách v hradní kapli na hradě Tyrol z této doby, pro nemoc bude však publikován až ve sborníku. Na W. Bauma navázal také Robert Wlattnig z Klagenfurtu, který podal přehled nejvýznamnějších uměleckých děl, dochovaných v oblasti jižních Tyrol a Korutan.

Příspěvky českých historiků Ivana Hlaváčka a Lenky Bobkové přispěly ke korekci stále ještě zaběhnutého mínění o Janově velice volném vztahu k českému království. Prof. Hlaváček prokázal na základě vydaných listin i Janova itineráře jeho kontinuální zájem o česká královská města. Zvláště podtrhl nezastupitelnou úlohu Prahy, kde bylo vydáno nejvíce Janových listin a kde také strávil nejvíce času navzdory svému neustálému putování napříč Evropou. V závěrečném referátu před odjezdem na Karlštejn Anežka Vidmanová obrátila pozornost k středolatinickým dějinám, referujícím o cizích zemích, které se dochovaly v českých sbírkách a jejichž počet vzrostl právě za Janova panování. V Čechách byly pak tyto rukopisy v následujících letech často nově přepracovávány a přispěly k rozšíření kulturních obzorů Karlových a Václavových Čech.

Poslední den zazněly nejprve referáty, vztahující se k architektuře v Polsku a ve Slezsku: Paul Crossley z Courtauldova ústavu londýnské univerzity hovořil o krakovské katedrále, vycházející záměrem z cisterciácké středoevropské tradice, nikoli z klasických francouzských katedrál, jako o projevu Kazimírova královského programu (Naskýtá se otázka, zda šlo o záměr či nutnost využít kvalitních stavitelů a hutí, jež byly k dispozici.) Významný vliv zvláště v klenebním řešení přikládá přitom českým rádoým stavbám přelomu 13. a 14. století (Zbraslav). Marian Kutzner z univerzity ve Vratislavi se zaměřil na tradiční otázku příbuznosti i odlišnosti v současné architektonické tvorbě ve Slezsku a v českých zemích, jejichž kon-

Litografie aneb kamenopis. Počátky české litografie 1819 - 1850.

Pořadatel: Národní galerie v Praze a Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Palác Kinských, 8. října - 1. prosince 1996. Autoři koncepce výstavy a katalogu: Radim Vondráček, Jana Wittlichová. Odborná spolupráce: Kateřina Bečková, Naděžda Blažicková - Horová, Amo Pařík, Roman Prah, Jitka Sedlářová. Výstava je věnována dvoustému výročí vynálezu litografie pražským rodákem Aloisem Senefelderem (výročí UNESCO 1996). V krátkém úvodu - pokud to umožňují sbírkové fondy Národní galerie a Uměleckoprůmyslového muzea - poukazuje na evropskou tvorbu bezprostředně související s aktivitou Senefeldera, jeho bratrů a spolupracovníků v Mnichově, Vídní a Paříži po r. 1800. Jejím hlavním cílem je však představit litografii jako progresivní grafickou techniku reflektující život české společnosti let 1819 - 1850. Po prvé je zde raná česká litografie zachycena v rámci existence litografických dílen a tematických okruhů jejich produkce. Průkopnická činnost Antonína Langweila, Antonína Machka, Bohumila Haaseho, Karla Henniga, K.V. Medaua ad. s nimiž spolupracovali mnozí kreslíři a litografové z okruhu pražské akade-



mie, zanechala bohatý materiál výtvarné i dokumentární hodnoty. Zatímco inkunábule litografie německé, rakouské, zčásti též francouzské a anglické mají své soupisové katalogy, jsou počátky české litografie zachyceny jen ojediněle jako součást monografií několika malířů (František Tkadlík, Antonín Machek, Antonín Mánes). Proto výstavě předcházela jak archivní průzkum, objasňující podmínky, dobu vzniku a existenci prvních litografických dílen v českých zemích, tak zevrubné rešerše ve sbírkových fondech. Výstava věnuje pozornost nejen tradičním okruhům grafiky, jakými jsou podobizna a topografická veduta, ale i tiskům, které právě v raném období litografie vytvořily určité dobové charakteristické celky: Machkovy dějiny české v obrazech, podobizny rabinů pražského ghetta, motiv smrti (castrum doloris, posmrtný portrét, pomník), autorská litografie krajinařská, pražské události v životě předbřeznové doby, soudobý žánr a karikatura z

frontaci se zabývá dlouhá léta. Subtilní slohovou analýzou, doplněnou v posledních letech o studium pramenů, týkajících se financování a správy kostelních staveb - především městských, dospěl k přesvědčivému názoru, že v období 2. pol. 13. - počátku 14. století byli stavebníci hlavně šlechtici a knížata, která v městském prostředí vystřídal od 30. let bohatý patriciát. Zatímco starší sloh byl blízký architektuře české, moravské, malopolské a dolnorakouské, s nástupem měst v roli stavebníka rychle vykrystalizoval typický stavebně jednoduchý až přísný, ale prostorově nezvykle vzrůstný, silně vertikalizovaný typ slezských městských chrámů, vyjadřujících jednoznačně sebevědomí nové měšťanské třídy, převážně německého původu.

Giorgio Tori z archivu v Luce upozomil na dosud u nás nepřesně tradovanou fundaci pevnosti Monte Carlo nad Luccou samotným mladým Karlem IV. Původní pevnost Vivinaia, zničená 1331 florentány (mstou za nabídnutí signorie „ghibelinským“ Lucemburkům), byla ihned nově rekonstruována městem Luccou a rozestavěná novostavba pak na počest mladého Karla při jeho prvním pobytu nazvána Monte Carlo. Kdo však stál za rozhodnutím, vytvořit v Toskáne nezvyklou pravidelnou síť hlavních širokých komunikací, spojujících brány pevnosti, zůstává otázkou.

Především na ikonografii maleb byly zaměřené další referáty. Vlasta Dvořáková představila nástěnné malby z kaple sv. Dominika dominikánského kostela v Opavě, datované k r. 1336 a pozoruhodné nejen pro svoji vysokou kvalitu, ale i pro ikonografii a zejména signovaný autoportrét autora maleb, mistra Mikuláše, jenž sám sebe zobrazil v dvořanském šatě s krátkou typickou dýkou (misericorde) za pasem. Vztah k dvorskému prostředí opavských vévodů, posíleného zvolením Přemyslovce Jana Volka za olomouckého biskupa r. 1334, je zjevné.

Zuzana Všecká přiblížila nástěnné malby v Pičíně, datované k r. 1342, zejména pak tamější zobrazení pekla, které odráží scény z velmi oblíbených pašijových her. Jejich vlivu také připsala rotující kompozici celé velkopošné scény, předznamenávající Tance smrti, rozšířené až po velkém moru. Zdůraznila navíc morální záměr podobných zobrazení, připomínající věřícím ve scéně vyvedení kajicníků Kristem z předpekli možnost spásy, pokud setrvají ve víře ve Zmrtvýchvstání Krista.

Známý Liber depictus - bohatě ilustrovaný kodex,

zhotovený před pol. 14. století pro klášter klarisek v Čes-kém Krumlově, byl námětem referátu Ulrike Jenni z vídeňské Akademie věd. Soustředila se především na svou dobu neobvyklý realismus některých scén i detailů, zajímavých navíc i pro svůj kulturněhistorický aspekt.

Karel Stejskal sledoval v témže kodexu jakož i v dalších rukopisech zobrazení zázraky konajících obrazů a soch, doložené rovněž zmínkami v dobové literární produkci a vysvětloval původ jejich rozšíření ve ztotožnění zobrazeného s obrazem. Takové chápání, blízké lidové zbožnosti, v níž se mísí pohanské zvyky s vírou křesťanskou, nalézá již v antických pramenech, prostředkováných středověku např. rukopisy Gesta Romanorum.

Klára Benešová se pokusila rekonstruovat některé z Janových residencí ve Francii, Itálii a Lucembursku, doložených prameny a konfrontovat je s bohatě sochařsky zdobeným pražským městským palácem čp. 605/I, jenž na rozdíl od nich jako královská rezidence v pramenech doložen není, ačkoli vzhledem k bohatému sochařskému vybavení a charakteru i vysoké kvalitě kamenické i sochařské práce musel patřit alespoň do staveb dvorského okruhu z rané doby Janovy vlády. Zdůraznila navíc opomíjenou roli městské architektury jako kulisy, sloužící pro panovnickou reprezentaci při veřejných shromážděních, ceremoniích i slavnostech.

Michel Margue, zastupující na konferenci lucemburské univerzitní Centrum pro studium středověku (CLU-DEM), rehabilitoval ve svém exemplárně připraveném referátu, nazvaném „Le prince et son image“, krále Jana jako stavebníka a podporovatele, navazujícího v rodném hrabství programově na linii tradice lucemburské donátorské politiky především vzhledem k církevním institucím.

Pavel Štěpánek uzavřel čtyřdenní vědecké zasedání příspěvkem orientovaným k široké škále kulturněpolitických styků mezi českým královstvím a iberijským poloostrovem od doby posledních Přemyslovců po konec 14. století.

Pouze ve sborníku se objeví také dva referáty, jejichž autoři se museli v posledním okamžiku omluvit: Heleny Soukupové o architektuře zebračských řádů v českém království a Zdeňka Uhlíře, nazvaný: Der Geist des frommen Schrifttums in Böhmen zur Zeit des Königs Johann von Luxemburg. Přednesené referáty budou publikovány v ilustrovaném sborníku konference, který by se měl objevit na začátku r. 1997.

Vít Vlnas: Národní galerie v Praze do třetího století (konfese postjubilejní)

Bonmot tak známý, že je ho takřka stydno opakovat, praví: kdo nezná dějiny, je odsouzen k tomu, aby je prožil znovu. Je už jakýmsi národním zvykem, že historické události se dostávají do obecného povědomí zpravidla u příležitosti různých výročí. Rok 1996 byl rokem dvoustého jubilea Národní galerie (přesněji řečeno: výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, takto přímé právní předchůdkyně dnešní NG). V roce 1996 jsme si proto museli pro-

žít dějiny Národní galerie znovu. Navzdory Marxovi se tyto dějiny neopakovaly ani jako tragédie, ani jako fraška. Byla to věčná miniaturizace oněch dvou století, zhuštěných do dramatického času jediného roku. Jako archivář a dějepisec toho, co se dnes nazývá Národní galerií, přihlížel jsem se zatajeným dechem průvodu živých zkamenělin a historických stereotypů, který defiloval před našimi zraky. Byl jsem doslova nadšen, když jsem zjistil, že nejen novináři, ale i kulturní veliči-

ny si stále pletou nejen oba Ladislavy Kesnery (což by se snad ještě dalo pochopit), ale dokonce i Kramáře Vincence s Kramářem Karlem. Vážně míněný návrh, aby byla Kramářova sbírka pro veřejnost vystavena v Kramářově vile, by však za první republiky padl asi stěží, i když si dovedu živě představit, jak by se tvářili oba Kramářové, totiž ten s tou sbírkou i ten s tou vilou... Poprvé po dlouhé době věnoval nějaký časopis celé jedno číslo věcem Národní galerie. Odhlédneme-li od technických a faktografických údajů, nebylo v Ateliéru z roku 1996 řečeno o galerijní expozici moderního umění nic jiného, než co stojí čemé na bílém v oněch bezmála sedmdesát let starých Rozpravách Aventina. Myslím dokonce, že by redakce ušetřila mnoho papíru i čtenářské pozornosti, kdyby prostě jen přetiskla tehdejší konstatování Josefa Čapka, které zní: „Poměry v Moderní galerii jsou opravdu na zvrácení!“ Čtení novinových referátů z jubilejního roku přivedlo i nepříliš filozoficky založeného člověka k poznání, že na teorii věčného návratu asi něco bude. Stačilo jen přimhouřit oči, a namísto Týdne či Ateliéru se objevily sto let staré Národní listy, Zlatá Praha či Ruch: tatáž kliše, tytéž předsudky, tytéž hlubokomyslné úvahy o nepronikném kolosu, který má konzervatismus přímo zakódován ve svých buňkách, a který nemůže nabídnout veřejnosti nic než umění mrtvé a vyčpělé. Jenom tenkrát nešlo o Veletržní palác, ale o Rudolfinum a o pověstný pavilon ve Stromovce. Také slovesná úroveň poněkud upadla od časů, kdy svými úvahami plnili tiskové archy pánové Mádl, Neruda a Čapek-Chod. Zaráží však, že dnešní recenzenti dospěli ke stejným závěrům jako jejich předchůdci, aniž by je četli. Je to jen kontinuita žurnalistického kverulantství, nebo je v základech Národní galerie opravdu něco shnilého, něco, co právem periodicky budí stále tytéž reakce?

Může to znít jako kliše, ale pokud je na Národní galerii něco opravdu unikátního, pak jsou to rozhodně okolnosti jejího vzniku. Nezrodila se jako galerie rezidenční (byť na tradici pražských císařských sbírek programově navazovala), a nešlo ani o gesto osamocené mecenáše (i když dominantní úlohu Františka ze Štemberka nelze popírat). Programový čin zemské stavovské reprezentace, založení veřejné obrazárny jakožto nástroje „znovuvydvížení umění a vkusu“, si zasluhuje našeho respektu i po dvou stoletích. Nejen proto, že k takovému podniku nenacházíme v soudobé Evropě analogii. Otcové zakladatelé totiž v duchu své epochy od počátku sledovali i praktické úkoly, které má galerie plnit: vzdělávání domácích umělců, podporu cizineckého ruchu a uchování uměleckých pokladů na území Českého království... Z proklamací, byť sebeušlechtlejších se však žít nedá, a Národní galerie si uchovala historickou kontinuitu jen tím, že několikrát radikálně pozměnila svou institucionální podobu i svůj akviziční program. Poprvé se tak stalo roku 1835, kdy byly položeny základy stálého sbírkového fondu - do této doby se vystavovaly takřka výhradně zápůjčky. Zásadní změnu pak přinesla velkorysá donace sbírky Josefa Hoserera v roce 1844. Zajímavé je, že dárci při této příležitosti poprvé použil termínu Národní galerie - Nationalgalerie. Doktor Hoserovi, odchovanému ještě zásadami osvětské tolerance, však jistě nešlo o nacionální manifestaci kulturních statků, příslušejí-

cích jedinému etniku. Měl na mysli reprezentativní galerii, udržovanou a rozmnožovanou duchem kolektivního zemského patriotizmu.

Tento „aristokratický“ princip si Obrazárna podržela až do počátku dvacátého století. České národní obrození se svými jazykovými a politickými nároky se odvíjelo jaksi paralelně s dějiny první a největší veřejné umělecké sbírky v Čechách. Jakoby se výtvarná díla už samou svou podstatou vzpírala účelovému využití ve prospěch nacionalismu a násilnému vřazení do „lingvistického“ umělého světa českých Čechů i českých Němců. Charakteristické je, že obě národnosti se pokoušely vybudovat si své vlastní, etnicky čisté galerie, mimo zdi konzervativní a úzkostlivě nadnárodní Společnosti vlasteneckých přátel umění. Češi tak chtěli učinit na půdě Umělecké besedy či s pozeňháním pražského magistrátu; Němci v rámci vlastních uměleckých spolků a pokud možno mimo Prahu, v Liberci či v Opavě. Pestrý, kvalitativně nevyrovnaný, avšak nacionalismem nedotčený obraz výtvarné produkce, jak ho nabízely sbírky a výstavy Společnosti vlasteneckých přátel umění, se zdál být jedné straně málo „slovanský“, druhé pak nedostatečně „německý“. Dnes bychom asi řekli, že to byla taková rakouská Schlamperei. V čase jazykových bouří a stupidního šovinismu na obou stranách však měl tento přístup etické kvality, jaké bychom právě dnes mohli znovu docenit.

Kdy se z této nadnárodní galerie stala galerie národní? Zásadní obrat nastává někdy za první světové války. Společnost vlasteneckých přátel umění, považovaná doposud za nehybného, avšak neškodného mastodonta, svou výstavní politikou aktivně podpořila oficiální válečnou propagandu, a Češi jí to nezapomněli. Politické poměry navíc přispěly ke znehodnocení kapitálu korporace. Po roce 1918 se proto galerie ujímá de facto, později i de jure, československý stát. Provinční soukromé muzeum z časů starého mocnářství má být přes noc přeměněno na reprezentativní centrální uměleckou sbírku mladé republiky. Štěstím a současně tragédií galerie bylo, že tímto úkolem pověřilo ministerstvo Vincence Kramáře. Tento mimořádně erudovaný historik umění vskutku převedl Obrazárnu bezvýhradně pod ochranná i dusící křídla státu, k němuž choval bezmeznou důvěru. Kramář se cítil být českým Wilhelmem von Bode, avšak tvrdší si odmítal připustit, že republikánská Praha je cosi jiného než císařský Berlín. Pražská galerie, přezvaná (pro Kramáře charakteristicky) na Státní sbírku starého umění, získala pod ředitelovou vládou řadu prvotřídních akvizic, vybuďovala špičkové restaurátorské pracoviště a zavedla standardní evropské metody odborné muzejní práce. Autoritativní, lidsky konfliktní Kramář však od sbírky současně odrazoval vědeckou veřejnost, nedokázal si vychovat tým odborných spolupracovníků, zpřetrhal vazby se soukromými sběrateli i s uměleckým obchodem, neuměl zájem „své“ galerie takticky prosazovat u nadřízeného ministerstva. Nejzávažnější morální pochybení etatického principu se projevilo na samém sklonku předválečného Československa i Kramářovy éry. Politické okolnosti tehdy dovolily řediteli galerie, aby využíval tísňe soukromých sběratelů a nechával si za udělení vývozního povolení „darovat“ vybraná díla z jejich kolekcí. Kramář tak v praxi naplnil své přesvědčení, že soukromé či církevní sbírky jsou

okruhu Antonína Jana Gareise st., litografie jako obraz i dokument roku 1848. Doložena je úloha litografie při reprodukci malby, která má v několika případech i hodnotu dokumentu ztraceného originálu. Tato část výstavy je skutečně převážně z fondů grafické sbírky Národní galerie. Uměleckopůmyslové muzeum se účastní početným souborem užité grafiky - ilustrací, oznámení, upomínkových listů, prvních plakátů a pod., výrazně dokreslujícím atmosféru a životní styl českého předbřeznového prostředí. Grafické přílohy či frontispice dobových časopisů a publikací (Dobroslav, Štěpánkovo divadlo ad.) a ilustrace vědecké, zejména přírodovědné literatury, umožňují ve svém širokém, přehledném a komentovaném výběru nový pohled na tuto oblast. Zatímco volné tisky jsou většinou provedeny tzv. křídovou litografií, je soubor užité grafiky instruktivním přehledem rozmanitých reprodukčních možností litografie ryté a pérové, a jejich kombinací a variant. Užším výběrem ze svých sbírek se na výstavě podílí i Moravská galerie v Brně a Muzeum hl.m. Prahy. Významnou zápůjčku tisků poskytly Národní knihovna a Národní muzeum v Praze. K výstavě byl vydán katalog (510 kat. položek, 183 str., 88 obr.).

Jana Wittlichová

Praha na nejstarších grafických listech 1493 - 1757

V Museu hlavního města Prahy probíhá v době od 6. září do 10. listopadu výstava „Praha na nejstarších grafických listech 1493 - 1757“. V daném časovém období sleduje vývoj pražské veduty na grafických listech od nejstaršího dosud známého vyobrazení - Wolgemutova dřevorezu publikovaného roku 1493 v Schedelově Světové kronice (Liber cronicarum) k vyobrazení Prahy obléhané pruskými vojsky v období sedmileté války v roce 1757.

Tematicky je výstava členěna do tří okruhů. První tema „Panoramatické pohledy na Prahu“ představuje pohledy na široké panorama městské krajiny nejčastěji nahlížené z Petřína, méně častá jsou vyobrazení z Letné, Vyšehradu nebo vltavských břehů. Zajímaly nás veduty vytvořené podle skutečné podoby města, které byly často základem pro celé vývojové řady zobrazování z nich odvozených a přetvářených podle schopností umělce a účelu grafického listu.

Kromě zmíněné Wolgemutovy veduty z roku 1493 patří k důležitým vyobrazením tzv. Vratislavský dřevorez vydaný nákladem J. Kozla a M. Petříle v roce 1562 a dedikovaný císaři Ferdinandovi I. (jeden originál, podle něhož je list pojmenován se nacházel v Městské knihovně ve Vratislavi, dva originální exempláře se nacházejí v Královské knihovně ve Stockholmu). Toto vyobrazení upravené pro knižní vydání J. Hoefnagel a vyryté F. Hogenbergem bylo převzato do 1. svazku Braunova unikátního atlasu měst „Civitates Orbis Terrarum“. Joris Hoefnagel, který působil v Praze na dvoře císaře Rudolfa II., je i autorem tentokrát už autentické předlohy pro dvojici pražských vedut (ryl opět Hogenberg) publikovaných v 5. svazku Braunova atlasu.

Grafikou vysoké umělecké kvality a topografické přesnosti je list (složený z devíti částí a široký přes tři metry) vydaný roku 1606 Egidiem Sadelerem (podle předlohy Filipa van den Bosse vyryl Johannes Wechter).

Tento list nazývaný Sadelerův prospekt byl znovu vydán v roce 1618 v menší verzi. Až do 18. století byl nejčastěji napodobovanou předlohou. Pozoruhodný je také lept vytvořený umělcem českého původu Václavem Hollarem v roce 1649 (podle kresby z roku 1636) a vydaný M. Merianem následujícího roku (v knize M. Zeiler, *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae*). Z jeho následovníků je třeba zmínit amsterodamského rytce a nakladatele Frederika de Wit a Pietera H. Schuta, kteří Hollarův prospekt obohatili o stafáž v popředí. Jejich grafické listy zakládají podskupinu podobně komponovaných vedut. Rozměrné panorama dedikované císaři Leopoldu I. „Praha hlavní město Království Českého“, zobrazené z ptáčích perspektivy, které podle malíře Folperta van Alten-Allena vryl amsterodamský rytec C. Decker je už poněkud konzervativní, ale pro ikonografii Prahy má nesmírnou dokumentární hodnotu, protože zobrazuje město před rozsáhlými stavebními změnami v období vrcholného baroka.

Druhé téma „Pražská veduta v pozadí historických událostí“ soustřeďuje ty grafické listy, které společně s pohledem na Prahu či její část zachycují historické, dramatické nebo jinak zajímavé události, na něž je pražská historie bohatá. Význam těchto událostí nezřídka přesahuje hranice země a řadí se do evropské historie. Veduta však ve většině těchto zobrazení není v popředí zájmu, ale spíše kulisu, pozadím dějů, které se odehrávají v prvním plánu. Proto je pohledové schéma ve většině případů přejímáno z už vytvořených předloh nebo je podáno zkráceně či zjednodušeně, v některých případech se zobrazení města přesouvá až na periferii výjevu. Tento druh grafických listů publicistickou formou působivě přibližuje právě probíhající události a přináší množství zajímavých podrobností. Jejich umělecká kvalita je většinou nižší, ale jsou důležitým historickým a etnografickým pramenem dokumentujícím společenské procesy. Převážná většina z nich vznikala jako letáky nebo ilustrovala publikace komentující aktuální dění.

První událostí spojenou s vedutou doloženou grafickým listem je nově objevený a poprvé vystavený dřevorez zobrazující areál hořícího Pražského hradu (z knihy „*Neue zeytung von dem erschrockenlichen fewr, so newlich in kleiner Statt Prag geschehen ist*“ vydané H. Steynerem v Augsburgu roku 1541, jediný známý exemplář této knihy se nachází v British Library v Londýně). Tato ilustrace aktuálně reaguje na požár, který roku 1541 zachvátil Malou Stranu, Hrad a Hradčany a zničil velké množství domů. Letákový list anonymního tvůrce z roku 1582 (z tzv. Dobřenského kodexu uloženého ve Strahovské knihovně v Praze) spojuje autentické vyobrazení Prahy se známým nešťastným utonutím 150 lidí ve Vltavě v roce 1581 a s morovou epidemií (spodní část), která zasáhla Prahu.

První polovina 17. století byla zvláště bohatá na dramatické události, které byly komentovány aktuálně vydávanými letáky a knihami doplněnými o názorné ilustrace. Patří sem události, jakými byl příjezd arciknížete Matyáše do Prahy, obsazení města pasovskými žoldnéři a odvetné ničení pražských kostelů a klášterů (v roce 1611), destrukce českých místodržících z okna České kanceláře na Pražském hradě (roku 1618), průběh bitvy na Bílé hoře (1620), odsouzení

jakési soubory nižšího řádu, které musí co nejdříve vplynout (lhostejno jakými prostředky) do odborné péče státu. Historické okolnosti umožnily, aby Národní galerie tuto zásadu uskutečňovala celých padesát let: nejprve na majetku politických emigrantů, poté na Židech a nepřítelích Říše, pak pro změnu na jejich přátelích a nakonec prostě na každém, kdo se „provinil“ třeba právě tím, že nějakou sbírku měl...

Morální zodpovědnost instituce za tento fakt je neoddiskutovatelná a autor těchto řádek si pokládá za osobní čest, že mohl přispět k dodatečné nápravě řady křivd, které uplatňování dotčené praxe přineslo. (Stejně tak jsem ovšem rád, že jsem mohl napomoci zachování mnoha cenných děl v galerijních sbírkách poté, co se je bývalí vlastníci či jejich potomci pokusili dostat zpět bez právního nároku.) Nedávno kdosi dokonce vznesl vážně míněný dotaz, zda si dnešní Národní galerie vůbec ještě zaslouží ono adjektivum ve svém názvu. Existuje přece opět (a zaplať Bůh za to!) mnoho soukromých a církevních sbírek, přístupných veřejnosti. Jsou snad tyto kolekce méně národní než ta, která to má přímo ve svém jméně? Pomiňme konverzační obrat, který označuje dnešní NG za „jednu z méně významných středoevropských neklášterních sbírek“, a sestupme ke kořenům jejího dnešního názvu. O termínu doktora Hosera již byla řeč, stejně jako o pokusech 19. století vybudovat „československou národní“ galerii mimo Obrazárnu SVPU. Poprvé se

však jména Národní galerie začíná takřka oficiálně užívat v neradostných dnech na počátku roku 1939. Nešlo jen o to, že Vincence Kramáře tehdy na ředitelském místě vystřídal Josef Cibulka, který se svému předchůdci odborně vyrovnal, a lidsky byl (k dobru věci) jeho pravým opakem. První umělecké muzeum v této zemi tehdy poprvé přestalo být jen filantropickou zálibou jednotlivců či trpěným přívěskem státního rozpočtu. Ten název nebyl prázdnou frází. Národ si tehdy možná poprvé uvědomil, že v galerii je shromážděno cosi, co významně přispívá k jeho sebeidentifikaci, k jeho bytí v čase i prostoru. To však není jediný důvod, proč si Národní galerie své jméno zaslouží. Již téměř osmdesát let jsou její vnější (a žel, mnohdy i vnitřní) dějiny vlivem osudového rozhodnutí Vincence Kramáře spojené s osudy národa a státu. Plyne z toho pro sbírky mnoho dobrého i špatného, plyne z toho i to, že v galerii samé se čas od času vynořují tu více tu méně zdařilé imitace Vincence Kramáře. Zásadní je však jedno: každý národ má takovou galerii, jakou si zaplatí a zaslouží. Zlobíme-li se na Národní galerii, nadáváme vlastního zrcadlu. Přiznávám se, že název Národní galerie mám rád právě pro jeho tušený ironický podtext. Zkuste si ho říct či napsat bez toho velkého N na začátku: národní galerie...

Pořád ještě věřím, že dvoustleté jubileum NG nevypráví ani tak o peripetiích vývoje jedné lidské, a tudíž nedokonalé instituce, ale o kontinuitě určité myšlenky.

Nad'a Řeháková: Osudová zalíbení - sběratelé moderního umění I. 1900-1996

Původní idea na uspořádání takto zaměřené výstavy se ve Sbírce moderního a současného umění Národní galerie v Praze zrodila v souvislosti s přípravou výstavy D.-H. Kahnweiler, představující vybrané obrazy z Kahnweilerovy a Leirisovy sbírky, kterou Národní galerie převzala z Paříže. Ve své původní podobě měla připomenout ty z českých sběratelů moderního umění, kteří svou sbírku nebo její část v minulosti darovali nebo odkázali pražské Národní galerii, a tímto svým činem přispěli k vybudování kolekce umění 20. století. Vzhledem k nedostatku finančních prostředků byla realizace výstavy odložena a v průběhu času doznala změn i její koncepce. Hlavním důvodem jejího konání (Veletřní palác 12. 9. - 28. 10. 1996) byla snaha přispět k rehabilitaci soukromého sběratelství, které v posledních desetiletích bylo v lepším případě trpěno, v horších případech pronásledováno, když řada soukromých sběratelů byla státem finančně postižována a jejich sbírky jim byly násilně odebírány. Současně se snažila připomenout i některé z významných sběratelů minulosti, a alespoň ve výběru představit sběratelů soudobé, přičemž hlavní pozomost byla soustředěna na ty z nich, kteří neváhali podporovat umění své doby bez ohledu na budoucí slávu umělců či finanční zhodnocení jejich děl.

Krátkost času ovšem nedovolila podrobnější zpracování dané problematiky, které dosud nebyla věnována větší pozomost. Ojedinelé výstavy nebo katalogová zpracování, které v dobách 1. republiky ukázaly jednotlivé sbírky, např. dr. Františka Červinského, 1933 a 1934; Jaroslava Jindry, 1937 nebo Amanda Grosze, 1937, byly již téměř zapomenuty. Navíc o řadě

sběratelských souborů, jejich tvůrci zemřeli bez přímých dědiců, nevíme téměř nic, nebo údaje o nich jsou nepřesné a často i protichůdné. V jiných případech se sbírky v toku času proměňovaly nebo zcela rozptýlily, většinou bez jakékoliv dokumentace. Vlastní instalace výstavy, která byla pojata jako nutně mezerovitý přehled historie českého umění od počátku století až po současnost, s dílčími exkursy do umění evropského. Nezasvěcený divák se však nedozvěděl skutečnost, že český sběratel až na vzácné výjimky (dr. Vincenc Kramář) nebyl sběratelem s vyhraněným sběratelským zaměřením. Ku příkladu známý Jindřich Waldes, jehož jméno je spojováno s dílem Františka Kupky a Vojtěcha Preissiga, se jako sběratel zaměřoval spíše na staré umění a z umění 20. století pak na obrazy a kresby umělců jakými byli např. Antonín Slavíček nebo Otakar Lebeda. Sběratelský záběr sběratelů 1. poloviny našeho století byl vskutku široký, a budování jejich sbírek, přestože řada z nich zejména v počátcích své akvizice konzultovala s poradci z řad historiků umění, se řídilo osobním vkusem, a ne galerijními hledisky. Proto také vedle představitelů avantgardních proudů velmi často obsahují díla autorů stojících mimo ně (V. Rabas, V. Rada, J. Trampota aj), a někdy i práce diletantské (např. obrazy V. Nezvala nebo V. Nikodéma). Přiznačným rysem je také to, že čeští sběratelé, opět až na malé výjimky, nebyli na rozdíl od situace v jiných evropských zemích představiteli vysokých finančních kruhů, ale spíše středních vrstev - lékaři, právníci, státní úředníci, drobní živnostníci, a pocho-pitelně v jejich řadách nechyběli ani lidé mající jako architekti, vydavatelé či literáti k umění bezprostřednější

vztah. Období 1. republiky je dobou, která se vyznačovala velkým rozkvětem sběratelství. O vazbách tehdejších sběratelů moderního umění k soudobému veřejnému životu svědčí i skutečnost, že řada z nich se objevovala v čestných či pracovních výborech pořádaných výstav, někteří zapůjčili část svých sbírek státním institucím (ing. Václav Butta), a mnozí se pak aktivně podíleli na činnosti Sdružení přátel Moderní galerie (dr. František Čerovský, dr. Starý aj.), které mělo zásluhu na doplnění jinak velmi konzervativně zaměřených sbírek Moderní galerie. Persekuze ze strany státu zejména v padesátých letech, příp. nedostatek finančních prostředků, vedly u této první generaci sběratelů moderního umění ve většině případů k přerušení nebo značnému omezení jejich sběratelské aktivity. Navzdory tomu však někteří z nich v šedesátých letech odkazují svou sbírku nebo její část státním galerijním institucím (např. Emanuel Hloupy nebo dr. Miloš Klika). V šedesátých letech se objevuje také již nová generace sběratelů, především historiků umění, umělců a lidí majících blízko k výtvarnému umění. Oproti starším sběratelům, kteří většinou sledovali a sbírali větší počet autorů, s nimiž se posléze v některých případech i osobně sblížili, začínají sběratelé šedesátých a následujících let, vytvářejí své sbírky zejména z děl spřátelených umělců, kteří jsou jim názorově velmi blízcí. Také proto má většina těchto kolekcí více méně jednotný charakter (Rastislav a Dagmar Dvořáková, Jiří Valoch aj.). Některé z nich dokonce v pozdější době, zejména v osmdesátých a devadesátých letech, přivedla jejich vyhraněná sběratelská záliba k provozování či vedení výstavních galerií (Karel Tusch, Josef Chloupek, Milan We-

ber). Tyto skutečnosti jsou alespoň dílčím způsobem naznačeny ve skromném katalogu, který byl k výstavě vydán. Poněkud stranou ponechala výstava sběratelství institucí, přestože právě mnohé peněžní ústavy vybudovaly v 1. polovině 20. století velké sbírky zaměřené jak na díla umění 19. století, tak v některých případech i na tvorbu umělců našeho století. K podobné činnosti však rozhodně nedocházelo jen v Praze a v dalších velkých městech republiky, ale i menších místech, např. v Železném Brodě. Výstava Osudová zalíbení, kterou lze chápat jako pouhý podnět pro budoucí zpracování českého sběratelství moderního umění, má nejen své nedostatky, ale i klady. K nim patří zejména to, že opět otevřela problém sběratelství ve vztahu k modernímu a současnému umění. To je důležité právě dnes, kdy by mohla vyrůst nová generace sběratelů, z nichž mnozí se ale neumějí orientovat v současné nabídce uměleckého trhu, a profilovaných galerií, kde je možno kupovat současné výtvarné umění je málo (MXM, Behmot, Gema, Via art aj.). Ostatní galerie vedou jednak díla pochybné umělecké kvality, zejména bývalých prominentů režimu, jednak se většinou zaměřují na prodej děl z oblasti klasické moderny, jejichž cenové relace jsou většinou nepřiměřené, a navíc se v jejich nabídce mnohdy objevují falza. Pokud skutečně tato výstava přispěla alespoň k obnovení úvah o podstatě a smyslu sběratelství moderního a zejména současného umění, jak ukázal druhý z diskusních večerů, který byl u příležitosti výstavy uspořádán 10. října, splnila alespoň jeden ze svých cílů. Ovšem na zevrubné zpracování problematiky moderního a současného umění, např. formou velké, skutečně hodnotící výstavy, si budeme muset ještě počkat.

Lubomír Slavíček: Nad novým číslem Bulletinu Moravské galerie v Brně

Na rozdíl od Bulletinu Národní galerie v Praze, z něhož se zřejmě stává jen občasník, vychází periodikum brněnské Moravské galerie s pravidelností, která bezesbýtku naplňuje význam zvoleného označení bulletin. Zásluhu na skutečnosti, že se zájemcům v letních měsících dostalo do rukou již 52. číslo Bulletinu Moravské galerie, má nejen pochopení vedení Moravské galerie (a rovněž představitelů města Bma) pro jistě finančně náročný projekt, jaký vydávání vlastního galerijního časopisu v dnešní době nepochybně představuje, ale v neméně míře i osobní zaujetí odborné redaktorky časopisu Bronislavy Gabrielové. Je především její zásluhou, že se zejména v poslední době kolem časopisu podařilo soustředit poměrně stálý okruh přispěvatelů, kteří mají nepochybně značný podíl na jeho zvyšující se odborné úrovni. Závažností většiny publikovaných příspěvků, svým impozantním rozsahem i kvalitou reprodukcí, mezi nimiž nechybí ani barevné přílohy, splňuje dnešní Bulletin MG náročná kritéria moderního umělecko-historického časopisu, jenž má v českém prostředí jen málo analogií, a který se ctí obstojí i v evropském měřítku.

Tato skutečnost vystoupí do popředí obzvláště zřetel-

ně, porovnáme-li někdejší skromnou podobu Bulletinu MG z počátku jeho vydávání v průběhu šedesátých let, kdy vlastně šlo o nenáročně vybavené zpravodajství informující výhradně o činnosti galerie, s jeho dnešním vzezřením a zaměřením. Nový, ještě obsáhlejší ročník Bulletinu (celkem o 263 stranách), je podobně jako jeho předcházející čísla víceméně tematicky zaměřen, tentokrát téměř výhradně k problematice umění 20. století. Tuto volbu výrazně ovlivnilo otevření stálé expozice českého moderního a současného umění v rekonstruovaném Pražákově paláci na podzim roku 1994. (Na okraj lze poznamenat, že se 52. Bulletin stane nepochybně mnohem závažnější a trvalejší přílohou této klíčové události v životě MG, než vlastní, ne příliš povedený katalog stálé expozice.) K příznačným rysům brněnského Bulletinu posledního období nesporně patří především to, že jako celek není zahleděn jen k Moravské galerii (a ve vydaném čísle např. k její nové expozici), případně na problematiku výtvarné scény na Moravě; i když ani tato témata v obsahové skladbě časopisu nechybí. Vedle hodnotících informací o některých výstavách MG uplynulého období a o výtvarném životě Moravy v něm nacházíme i několik studií zveřejňujících umělecká díla ze sbírk-

a poprava vůdců stavovského povstání na Staroměstském náměstí v roce 1621, a další události třicetileté války až po okupaci Prahy švédskými vojsky (při níž došlo k vyloupení vzácných rudolfinských sbírek) v roce 1648.

Z 18. století máme grafikou zaznamenány slavnostní korunovace českých králů Karla VI. (v roce 1723) a Marie Teresie (v roce 1743). Války o rakouské dědictví ve 40. letech a sedmiletá válka v 50. a 60. letech, v nichž Praha sehrála úlohu strategického místa důležitého pro vládu nad Českým královstvím a celým habsburským soustátím, byly také často reflektovány grafickými listy.

Třetím tematem jsou „Části města, jednotlivé stavby, zákoutí“. Malebná městská zákoutí poutala pozornost rudolfinských malířů P. Stevense, R. Saveryho, P. van Vianena, na něž navázal citlivě volenými záběry Václav Hollar a obohatil jejich rejstřík o výhledy do krajiny obklopující město. Po roce 1700 velkoryse pojatá městská panoramata mizejí, uplatňují se spíše pohledy na části města, uliční prospekty, náměstí a jednotlivé stavby, převážně chrámy a paláce. Vznikají rozsáhlé série rytin, které byly vázány do alb. Autorem mnoha jejich předloh byl vojenský inženýr, kreslíř a topograf F. B. Wemer (1690 - 1778) a malíř, kartograf a geometr Johann J. K. Dietzler (v Praze od 20. let 18. století). Pro Wemerovy kresby - předlohy (jejich celkový počet se odhaduje na několik tisíc) vyryté augsburskými rytci (J. G. Pinz, J. G. Ringle) není příznačná umělecká lehkost, jsou spíše důkladným zachycením Prahy vrcholného a pozdního baroka s vysokou mírou autentičnosti. Jeho třisvazkové album věnované Praze obsahuje 54 mědirytin a je nejrozsáhlejším grafickým souborem s touto tematikou v 18. století (vydal M. Engelbrecht v Augšpurku kolem roku 1740).

Výstava doprovázená katalogem prezentuje grafické listy ze sbírek Musea hlavního města Prahy, které doplňují zápůjčky důležitých děl z Národní galerie v Praze, Památníku národního písemnictví, Archivu hlavního města Prahy a reprodukce ze Strahovské knihovny v Praze a British Library v Londýně. Tyto exponáty by měly obohatit poznání historiků architektury, historiků umění, historiků, etnografů, sociologů a jiných profesí. Návštěvníkovi je nabídnuta konfrontace podob města v různých obdobích, která ho pobízí k novému vnímání a zažívání prostoru města a vede ho k ochraně jeho jedinečných hodnot. Nezanedbatelným cílem výstavy je připomenout Prahu nejen jako královskou a císařskou rezidenci, ale i jako místo obdařené geniem loci, metropoli, které přísluší náležitě postavení v rodině evropských měst.

Milan Kreuzzieger

Almanach 70 let Domu umění v Ostravě 1926-1996

70. výročí otevření Domu umění se Galerii výtvarného umění v Ostravě stalo popudem nejen k prezentaci nejzávažnějších děl českého umění 20. století ze sbírek galerie (12. 3. - 3. 11. 1996), ale podnítilo také vydání obsáhlého a bohatě vypraveného almanachu. Na stránkách této potřebné publikace je v několika přispěvcích připomenuto sedm desetiletí galerijní činnos-

ti v Ostravě (úvodní článek současného ředitele galerie Petra Beránka), a především jsou zde shmuty a zhodnoceny výsledky pozoruhodných aktivit několika generací historiků umění, sběratelů a milovníků umění, kteří svůj osud spojili právě se založením a budováním ostravské galerie (Vilém Jůza, Sbírky Galerie výtvarného umění v Ostravě; Ludmila Jůzová, Grafická sbírka Galerie výtvarného umění v Ostravě). Samostatná studie věnuje pozornost také místu, v němž se tyto aktivity mohly odehrávat - architektuře Domu umění a jejímu postavení v kontextu ostravské architektury své doby (Jiří Jůza, Architektonický čin Domu umění v Ostravě). Informativní část almanachu vhodně doplňuje kalendářium s výběrem významných událostí a výstav v historii Domu umění, zpracované Evou Trmkovou, a především bohatá obrazová příloha s řadou jedinečných dokumentačních snímků a s kvalitními reprodukcemi vybraných sbírkových předmětů Galerie výtvarného umění. Nechybí ani seznam všech současných zaměstnanců galerie a také přehled dárců-sběratelů a výtvarných umělců, kteří v době minulé i zcela nedávne, přispěli k obohacení galerijních sbírek.

Ve druhé části almanachu poskytli jeho pořadatelé prostor čtveřici pamětníků, kteří ve svých vzpomínkách z odlišných pozic reflektují dosavadní činnost Domu umění a Galerie výtvarného umění v Ostravě. Otto Krygel jako pravidelný a věrný návštěvník, Petr Holý jako někdejší ředitel, který se na konci padesátých let pokusil o opětovné začlenění moderního umění do programu galerie, Jiří Hlušíčka a Jiří Kotalík jako dlouholetí spolupracovníci a partneři ostravské galerie. -sla-

Konference a přednášky

Při příležitosti výstavy *Osudová zalíbení - sběratelé moderního umění 1900 - 1996*, která upozorňuje na úlohu sběratelů při formování uměleckého života a na jejich podíl na utváření sbírkových fondů státních galerií, připravila Sbírka moderního a současného umění NG dva diskusní podvečery. Na nich se 3. a 10. října sešli významní sběratelé moderního a současného umění s teoretiky a historiky umění, pracovníky státních galerií, galeristy a obchodníky s uměním a také se zástupci bank a finančních společností, aby diskutovali o společenské roli sběratelů, o okolnostech vzniku a budování uměleckých sbírek, o vzájemných vztazích mezi sběrateli, výtvarnými umělci, teoretiky umění, galeristy a finančními společnostmi, o vztahu soukromých a veřejných sbírek v minulosti a v současnosti, o finančních aspektech současného sběratelství, či o problémech spojených s ochranou sbírek před uměleckými falzy. Diskusi vedených ředitelem Sbírky moderního a současného umění NG Jaroslavem Andělem se zúčastnili Hana Rousová (GHMP), Jitka Sedlářová (MG Bmo), Jan Sekera (České muzeum výtvarných umění Praha), Jiří Vykoukal (Státní galerie výtvarného umění Cheb), sběratelé Dagmar Dvořáková, Jaromír Klika, Jiří Valoch, Michal Šeba, Milan Weber, galeristé Karel Tutsch (Galerie Na bidýlku, Bmo), Jaroslav Krbušek (Galerie Ruce, Praha), Jiří Švestka (Galerie Švestka, Praha), a zástupci společnosti FINEART, Komerční banky, České pojišťovny, Čs. obchodní banky a Živnostenské banky.

vých fondů galerie. O sympatické, dnes příznačné otevřenosti editorů Bulletinu svědčí fakt, že toto zpracování není zdaleka vyhrazeno jen pracovníkům MG, ale ve stejné míře se na něm podílejí i historikové umění stojící mimo galerii. Tak v tomto oddíle nacházíme mj. studie Aleny Křížové Některé poznámky k minulosti a současnosti liturgických předmětů, Jiřího Hlušíčky Hra jako podobenství. Frekvencované téma v tvorbě skupiny Osma či práci Lenky Bydžovské věnovanou několika verzím slavného obrazu Toyen Hlas lesa. Ve všech jmenovaných případech pojetí příspěvků přesahuje rámec pouhého dílčího materiálového zjištění.

Zcela nově, nepochybně vlivem vyhraněného tematického zaměření 52. Bulletinu MG, se v jeho posledním čísle objevuje rubrika, příznačně nazvaná „Ohniska pohybu“. V jedné své části sleduje ve zpracování bratislavských historiků a teoretiků umění Zory Rusinové, Evy Trojanové, Kataríny Bajcůrové a dalších cesty, kterými se v posledních cca 40 letech ubíralo slovenské umění a jeho tvůrci; a ve druhé pak proměny moravského výtvarného umění zhruba stejného období prizmatem díla jeho významných reprezentantů, mj. Ladislava Nováka, Miroslava Štolfy, Roberta Hliněnského, Miroslava Šimordy, Pavla Navrátila, Vladimíra Vašíčka, Leonida Ochrymčuka nebo Vladislava Vaculky. V části věnované umění na Moravě je nutno výslovně zmínit především dva články syntetické povahy - studii Bronislavy Gabrielové a Bohumila Marčáka Výtvarné umění v Hostu do domu, v níž autoři pokračují ve svém systematickém a neobyčejně přínosném zmapování moravských časopisů zaměřených na výtvarné umění, a dále souhrnné pojednání Igora Zhoře o „tvůrčích skupinách“ někdejšího Svazu československých výtvarných umělců, působících v Brně v letech 1957-1970.

Hlavní těžiště Bulletinu MG nespomně spočívá v části

„Umění a současný výzkum“, kde dva z příspěvků se bezprostředně vztahují ke zmíněnému otevření stálé expozice. Jde o text úvodního projevu, který 17. 11. 1994 na vemisáži v Pražské paláci proslavil ředitel galerie Jaroslav Kačer a o studii Jaroslava Sedláře Prolog ke stálé expozici Moravské galerie v Brně. V ní se autor snaží o přiblížení historického vývoje muzejní činnosti v Brně od počátku 19. století, o zmapování akviziční činnosti někdejší obrazárny Moravského zemského muzea a potomní MG jako předpokladu dnešní muzejní prezentace; a s pomocí názorů Hanse Beltinga také o vymezení úlohy a postavení muzea soudobého umění v dnešní době. V dalších příspěvcích jsou zveřejněny články brněnských a pražských historiků a teoretiků umění, kteří na základě rozdílných generačních zkušeností a s různým metodologickým pojetím přistupují ke zpracování českého moderního výtvarného umění. Z obsahu této části lze uvést shmujující články Ludvíka Kundery Dada v Čechách a na Moravě, Vojtěcha Lahody Truchlení malíře, Friedricha Feigl, Osma a Čechy; Antonína Dufky, Druhé centrum, K české imaginativní fotografii 1927-1950; Jiřího Hockeové, Sociální tendence v českém výtvarném umění dvacátých let nebo Kaliopi Chamonikola, Vanitas, Příspěvek k ikonografii 80. a 90. let.

K obsahové vyváženosti 52. Bulletinu MG nespomně přispívá zařazení oddílu „Úvahy a názory“ s několika teoretickými příspěvky - zamýšlením Jiřího Kroupy nad Beltingovou tezí o krizi či dokonce „konci dějin umění“, studií Pavla Lišky Kazimír Malevič - Marcel Duchamp: limity moderního umění a úvahou Petra Nedomy o totalitním umění Agitace ke štěstí, stejně jako řada drobnějších, materiálově koncipovaných příspěvků, např. objevný materiál Lenky Kudělkové věnující pozornost historii ne-realizované Ústřední budovy města Brna nebo poučená informace Miroslava Krejčího o bibliofilské edici Karla a Emy Jánkových Stožár.

Jitro kouzelníků ?

Umění, věda, společnost na přelomu tisíciletí NG, Sbírka moderního a současného umění - Veletržní palác 18. 10. 1996 - 30. 9. 1997 Steina Vasulka, Vladimír Kokolia, Karel Malich, František Kupka, Zdeněk Sýkora, Miloš Šejn, Jan Jedlička, Roman Signer, Michael Bielický, Martin Janíček, Vladimír Škoda, Martin Spanjaard, David Weiss-Peter Fischli, Matej Kren, Petr Svárovský, Jiří Komatovský, Petr Nikl, Manfred Mohr, František Skála jr., Ladislav Čamý, B.K.S., Ilona Németh, Josef Váchal, Janka Vidová-Žáčková, Frank Malina a další.

Projekt Jitro kouzelníků ? si klade za cíl nacházet vzájemné vztahy mezi rozmanitými událostmi, uměleckými projevy, teoriemi a životními zkušenostmi. Otazník v jeho logu je indexem otevřenosti struktury výstavy, proměňující se ve čtyřech ročních cyklech. Dramaturgie paralelních pořadů a celá koncepce jednorocí akce má být spíše procesem, kladením otázek a výzvou k diskusi než předložením hotových řešení. Jitro kouzelníků ? je inspirováno současnými vědeckými teoriemi chaosu a komplexity, jako jsou samočinná organizace, fraktální geometrie, pozitivní zpětná

vazba atd. Umění, podobně jako věda, je prostředkem poznání, nástrojem, který člověku pomáhá při hledání jeho místa v univerzu. Mezinárodní výstava zdůrazňuje spojitosti a relace mezi těmito „věčnými“ tématy, která se v poslední době aktualizují: vznik a zánik, kosmologie, příroda, technologie, spiritualita. Nelineární pohled na dějiny 20. století dovoluje objevit tyto podobnosti, paralely, příbuzné polohy a přesahy u mnoha projevů, činností a událostí.

Celá řada současných umělců a teoretiků reaguje na aktuální otázky, problémy dotýkající se nejen úzkých hranic jejich oborů, ale celé společnosti. Záměrem projektu Jitro kouzelníků ? je vytvořit v Praze společný prostor pro mezioborovou diskusi a seznámit veřejnost s tendencemi současné kultury a vědy v mezinárodním měřítku. Během roku se v rámci projektu uskuteční řada přednášek, symposií, filmových promítání a videoprojekcí, performancí, dílen, panelových diskusí a koncertů současné hudby. Výstava bude rozšířena mimo stěny muzea speciálními projekty v internetové síti. Prostor výstavy tvoří 2000 m² výstavní plochy 4. patra Veletržního paláce.

Art Deco di Boemia (1918-1938)

Padova, Palazzo della Ragione, 14. 9. 20. 12. 1996
Ve spolupráci s italskými partnery připravilo Uměleckoprávní muzeum v Praze reprezentativní výstavu, která poprvé v takovém rozsahu a záběru představuje podobu a projevy českého art deco, do nedávné doby zavrhaného stylu „buržoasní“ první československé republiky. Vystavené exponáty pocházejí nejen z bohatých sbírkových fondů Uměleckoprávního muzea, ale byly zapůjčeny také z dalších veřejných i soukromých sbírek České republiky. Význam výstavy, která by si zasloužila repri-
zu také v Praze, zvyšuje obsáhlý výstavní katalog, vydaný milánským nakladatelstvím Electa.

Z výstavního kalendáře - podzim 1996

Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena
Pražský hrad - letohrádek Královny Anny, 27. 9. - 1. 12. 1996

Pocta králi Janu Lucemburskému (1296-1346)
Pražský hrad - Starý královský palác (sál Staré registry), 20. 9. - 3. 11. 1996

Hans von Aachen, Bakchus a Silén
Národní galerie v Praze - Klášter sv. Jiří, 17. 10. 1996 - 30. 3. 1997

Česká móda 1918-1939. Elegance první republiky
Uměleckoprávní muzeum v Praze, 4. 10. - 26. 1. 1997

Vlk z Karpat v Paříži Victor Brauner
Galerie hlavního města Prahy - Dům U kamenného zvonu 10. 9. - 1. 12. 1996

Český surrealismus 1929-1953
Galerie hlavního města Prahy - Městská knihovna 15. 10. 1996 - 5. 1. 1997

Umění zastaveného času - česká výtvarná scéna 1969-1985
České muzeum výtvarných umění - Dům U černé Matky Boží, 3. 10. 24. 11. 1996

Vladimír Vašíček - obrazy 1946-1996
Moravská galerie Bm - Pražákův palác, 10. 10. - 17. 11. 1996

Tichý heretik Josef Sudek (1896-1976) - fotografie ze sbírek MG, Moravská galerie Bm - Pražákův palác, 24. 10. - 24. 11. 1996

Jaromír Funke (1896-1945) - průkopník fotografické avantgardy, Moravská galerie Bm - Uměleckoprávní muzeum, 24. 10. - 24. 11. 1996

Pohled do sbírek augustiniánského kláštera na Starém Brně - Malba 19. a začátku 20. století
Diecézní muzeum Bm - augustiniánský klášter na Starém Brně (Mendlovo nám. 1a), 10. 10. - 22. 12. 1996

Alfred Justitz - život a dílo
Oblastní galerie v Liberci, 20. 9. 1996 - 17. 11. 1996

Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství olomouckého, Oblastní galerie v Liberci, 20. 9. - 17. 11. 1996

Vladimír Boudník a přátelé
Okresní vlastivědné muzeum Český Krumlov, 6. 10. - 24. 11. 1996

Ladislav Novák (Česká kresba 6)
Galerie umění Karlovy Vary, 26. 9. - 10. 11. 1996

Ivan Ouhel - obrazy a kresby z 90. let
Státní galerie ve Zlíně - Dům umění, 15. 10. 1996 - 2. 2. 1997

Richard Konvička - obrazy a kresby 1990 - 1996
Dům Alšovy jihočeská galerie 19. 9. - 28. 10. 1996

Výběrová řízení, konkurzy, volná místa

Galerie výtvarného umění v Ostravě
nabízí široké pracovní uplatnění historikům umění s praxí i absolventům studia dějin umění, specializovaných na staré umění, české a evropské umění 19. a 20. století, na českou a evropskou kresbu a grafiku 16. - 20. století. Bližší informace zájemcům poskytne
Galerie výtvarného umění v Ostravě, Jurečkova 9, 702 00 Ostrava

Národní muzeum v Praze
vyhláší výběrové řízení na obsazení místa odborného správce sbírek kamenných soch 11.-19. století v lapidariu Národního muzea. Předpokladem je absolutorium vysokoškolského studia - obor dějiny umění, schopnost duševně a fyzicky náročné práce, samostatnost, iniciativa, pracovitost, aktivita i v oblasti propagace Lapidária. Vhodné pouze pro muže.
Příhlášky adresujte: PhDr. Lubomír Sršeň, vedoucí oddělení starších českých dějin, Národní muzeum - Historické muzeum, Václavské nám. 68, 115 79 Praha 1

Ředitel Ústavu dějin umění AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

vypisuje konkurs na studijní pobyt zaměřený na odborné zpracování fondů české zámecké architektury druhé poloviny 16. století s nástupem od 1. 1. 1997.
Podmínky: ukončené magisterské studium se zaměřením na renesanční architekturu 2. poloviny 16. století. Věk uchazeče do 30 let. Příhlášky s tématem odborné práce, životopisem a potvrzením o ukončení studia zašlete na adresu ÚDU AV ČR.
Uzávěrka přihlášek je 31. 12. 1996.

Nový rektor pražské AVU

Novým rektorem Akademie výtvarných umění v Praze byl v listopadu 1996 zvolen historik umění a člen výboru UHS Jiří T. Kotalík. Jeho protikandidátem v akademických volbách byl sochař Jan Hendrych, který získal necelou polovinu platných hlasů. Jiří T. Kotalík nastoupí do nové funkce po dosavadním rektoru Milanu Knížkovi 1. února 1997.
Blahopřejeme!

Uměleckohistorická společnost v Českých zemích (UHS)



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 apod. 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 (jednoročové) 100 Kč. Legitimace (pětijazyčná) je opatřena pasovou fotografií a její platnost prodlužuje sekretariát UHS na každý kalendářní rok časově omezeným 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. 231 45 97 Fax: 2422 9436,

E-mail: arthist@site.cas.cz

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



BULLETIN 3/96

Ročník 7 / Volume 7

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. Pahl

Zahraniční korespondent / Foreign Editor: M. Simons

Grafická úprava / Layout: I. Muchka

Adresa redakce / Editors Address:

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

Tel. 2422 8547 Fax: 2422 9436

E-mail: arthist@site.cas.cz

(pisemné materiály zasílejte pokud možno na disketách 3,5", oper.systémy DOS, Windows, Apple / manuscripts should be written on floppies 3,5", system DOS, Windows or Apple, reprodukce z digit. kopírek nebo digit. záznamy / reproductions from digital copiers or scanned images)

ISSN 0862-612

© 1996 Uměleckohistorická společnost v českých zemích