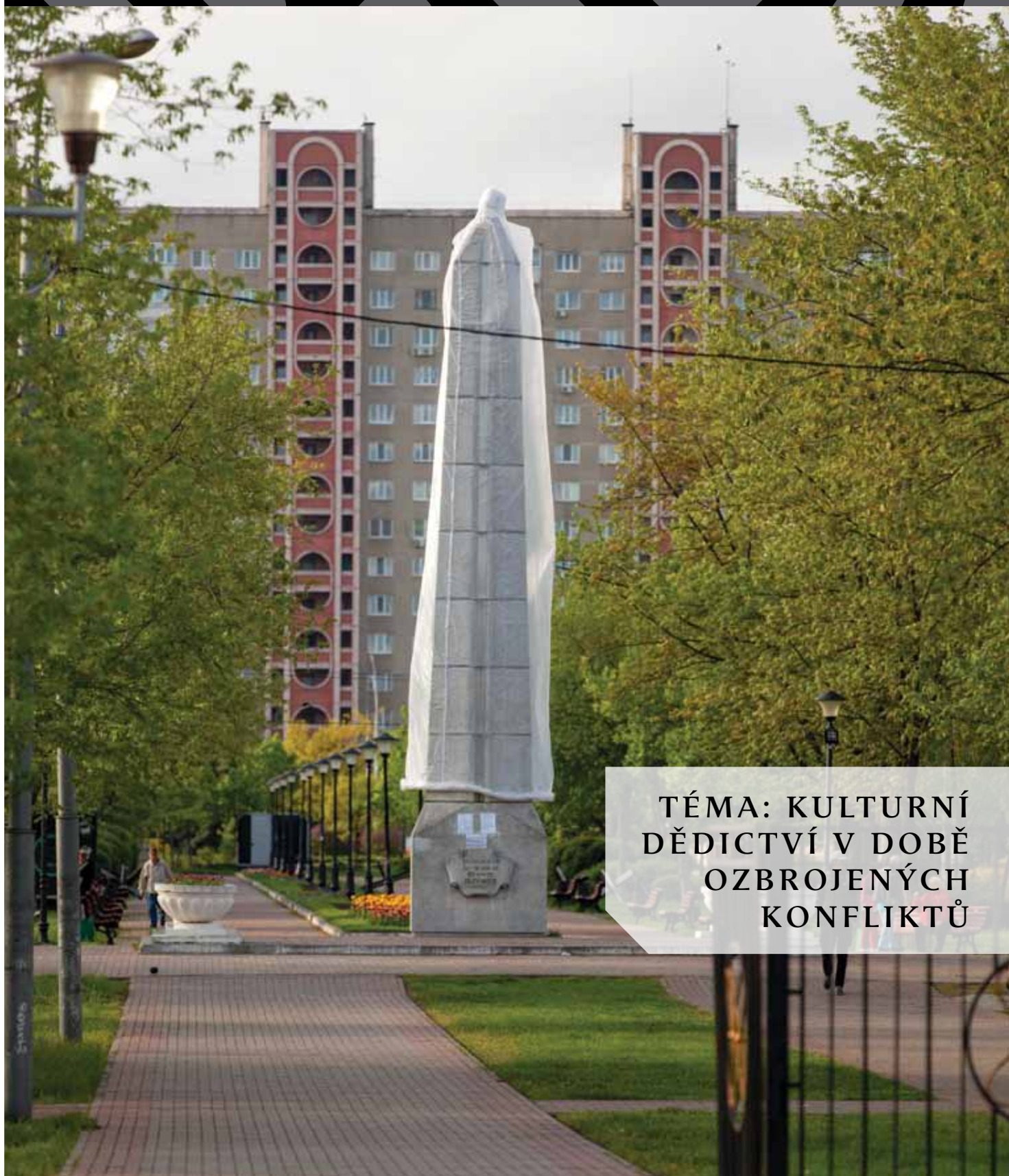


UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1+2 | 2022



**TÉMA: KULTURNÍ
DĚDICTVÍ V DOBĚ
OZBROJENÝCH
KONFLIKTŮ**

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Stipendium Alfreda Badera

Projekty oceněné Baderovým stipendiem na rok 2022/2023 (Eva Janáčková)

Závěrečné teze stipendistů na rok 2020/2021

Michaela Hojdys: Přestavba hradu Bouzova mezi sběratelstvím a památkovou péčí

Tereza Johanidesová: Klíčové koncepty, termíny a interpretační strategie české marxistické ikonologie

Marianna Placáková: Zkušenost (a) emancipace. Feministické umění v období státního socialismu

3

Valná hromada UHS 2022

Anežka Mikulcová – Rostislav Švácha – Kristina Uhlíková – Martin Mádl

Zpráva o činnosti Výboru UHS

Zpráva o hospodaření Výboru UHS

Aktivity UHS ve vztahu k Ukrajině

7

Veřejný odborný program: POSTAVENÍ DĚJIN UMĚNÍ VE SPOLEČNOSTI

Úvodem

| Anežka Mikulcová 11

Postavení dějin umění v české společnosti

| Milena Bartlová 11

K sociálnímu postavení historiků umění za první republiky

| Jiří Koukal 13

Dějiny umění a společnost: včera, dnes a zítra

| Ivan Foletti 15

Artikulace rolí dějin umění na pozadí současné diskuse o společenské roli humanitních věd

| Stanislava Fedrová 17

TÉMA: KULTURNÍ DĚDICTVÍ V DOBĚ OZBROJENÝCH KONFLIKTŮ

Postavení dějin umění ve společnosti (nejen) ve světle války na Ukrajině

| Anežka Mikulcová 20

Ethics, Aesthetics, and Two Waves of Destruction: Monuments during the Russian invasion of Ukraine

| Alex Bykov 21

Interview: Ihor Poshyvailo

| Anežka Mikulcová – Martin Mádl 24

Ukrajinským památkám zvoní hrana? Aneb existují právní či jiné nástroje na záchranu kulturního dědictví na Ukrajině?

| Petra Kroupová 27

Pomoc českých odborníků při záchraně kulturního dědictví Iráku: Kulturní dědictví v době válečných krizí

| Miroslav Houska 31

Digitální rekonstrukce mosulské středověké památky: Mašhad imáma `Awnuddína ibn al-Hasan

| Miroslav Melčák – Lucie Pospíšilová 36

RECENZE

Bedřich Feuerstein – architekt. Praha – Paříž – Tokyo

| Marcela Hanáčková 40

S nadhledem proti senzaci. Výstava Falza? Falza!

| Adéla Pavlíčková 41

Buddha zblízka

| Helena Čapková 44

Byli jsme světoví! | Expo Brusel, Montreal, Ósaka z archivu architekta Miroslava Řepy

| Terezie Nekvindová 45

KONFERENCE, KOLOKVIA, ODBORNÁ SETKÁNÍ

Ivo Hlobil v českém dějepisu umění: Od středověku po aktuální otázky památkové péče

| Daniela Rywiková – Rostislav Švácha 47

Cesta do středu kyberprostoru muzeí a galerií: Pandemie jako příležitost k invenci

| Daniela Vrchotová 50

Obrazy v době Přemyslovců

| Ondřej Šindelář 52

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Jiřímu Kroupovi

| Tomáš Knoz 55

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Martině Hrabové

| Petr Macek 56

OBITUARIA

Jiří Kaše

| Vladislava Říhová – Petr Horák 57

Za Jiřím Ševčíkem

| Pavlína Morganová – Dagmar Svatošová 58

Meda Mládková

| Jan Skřivánek 60

Vzpomínka na Jiřího Hůlu, muže, kterého zajímalo vše

| Polana Bregantová 61

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

| 62

Foto na obálce: Red Piss group, a giant condom on the obelisk "for the 60th anniversary of the victory" in Kyiv. Foto © Red Piss group, 2022

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Stipendium Alfreda Badera

Projekty oceněné Baderovým stipendiem na rok 2022/2023

Se zármutkem jsme přijali zprávu o úmrtí paní Isabel Bader dne 28. srpna 2022. Paní Isabel Bader (1926–2022) a její manžel Dr. Alfred Bader (1924–2018) po sobě zanechali pozoruhodný filantropický program, který zahrnuje i velkorysou podporu studentů různých oborů. Patří k němu mimo jiné otevření prestižního stipendijního programu pro mladé historičky a historiky umění z České republiky.

Americká nadace The Bader Philanthropies, Inc. (Milwaukee, WI) letos rozhodla o prodloužení a částečném navýšení podpory Stipendia Dr. Alfreda Badera pro další tři roky. Komise složená z historiček a historiků umění a architektury z Ústavu dějin umění AV ČR, Univerzity Karlovy, Masarykovy univerzity v Brně, Palackého univerzity v Olomouci a Uměleckohistorické společnosti doporučila během svého zasedání v únoru 2022 k podpoře v rámci Stipendia Dr. Alfreda Badera následující projekty doktorandů:

Johann Peter Molitor (1702–1757) a „rokoko“ v Čechách a střední Evropě

Tadeáš Kadlec

(Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Projekt se na příkladu německých zkušeností malíře Jana Petra Molitora (1702–1757) a jeho pozdějšího působení v Krakově zaměřuje na zkoumání vzájemných vztahů soudobého uměleckého dění v Čechách a širší středoevropské oblasti. Cílem projektu je prostřednictvím metodo-



Paní Isabel Bader † 28. 8. 2022. Foto © University of Toronto

logické analýzy různých způsobů definování a užívání termínu „rokoko“ upřesnit místo Molitorovy tvorby v širším narativu dějin výtvarného umění v Čechách.

Brněnští židovští architekti po roce 1918

Zuzana Ragulová

(Fakulta architektury, Vysoké učení technické, Brno)

V meziválečném období v Brně tvořilo cca dvacet židovských architektů. Navrhovali hlavně nájemní domy, obchodní portály a interiéry. Projekt je zaměřen primárně na vývoj tvorby dvou architektů, kteří byli úspěšní v Brně, emigrovali a prosadili se i ve své nové vlasti.

**Grafika 18. století na vídeňské Akademii:
technologické aspekty a pracovní postupy**
Adéla Šenková

(Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno)

Grafická produkce malířů, kteří byli v 18. století spojováni s vídeňskou Akademií, stále stojí ve stínu jejich úspěchů dosažených v tomto oboru. Přesto byli schopni vytvářet kvalitní lepty, u kterých lze sledovat způsob práce s technikou, ale také úpravy prováděné během procesu vzniku grafického listu.

Martin Mádl

Závěrečné teze stipendistů na rok 2020/2021

Stipendium Dr. Alfreda Badera je určeno pro studenty doktorských programů oboru dějin a teorie umění v akreditovaných oborech dějin a teorie umění a architektury na vysokých školách v České republice. Stipendium je poskytováno od roku 2016 díky grantu z Fondu Isabel Baderové a Alfreda Badera, a to na základě projektu koordinovaného ÚDU AV ČR ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností.

Vzhledem ke covidové situaci byla stipendia v ročnících 2019/2020 a 2020/2021 prodloužena o jeden rok. V tomto čísle Bulletinu přinášíme trojici závěrečných zpráv baderovských badatelů, kteří obdrželi stipendium v roce 2020.

Eva Janáčková

**Přestavba hradu Bouzova mezi sběratelstvím
a památkovou péčí**

Michaela Hojdys

(Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno)

Romantické nadšení pro středověk vyústilo v 19. století v nespočet restaurování středověkých staveb. Vedlo to k vytváření hybridních struktur, které využívaly mediální formy, ale zároveň v sobě zachovávaly moderní funkce. Ve střední Evropě se rozšířila myšlenka budování hradů a mnohé zříceniny byly rekonstruovány. Například hrad Marienburg, bývalé hlavní sídlo německých rytířů, na severu dnešního Polska či Kreuzenstein hraběte Wilczka nedaleko Vídně. Mezi mnoha zajímavými objekty vzniká další stavba spjatá touhami a velkolepými představami majitele – hrad Bouzov na Moravě, přestavěný na přelomu 19. a 20. století.

Arcivévoda Evžen Rakousko-Těšínský (1863–1954) se po svém nástupu do úřadu velmistra řádu německých rytířů rozhodl systematicky přestavět řádové centra. Evžen nebyl jen vojenský velitel, ale také znalec dějin umění a sběratel, který se zaměřoval na středověká a renesanční umělecká díla, ale také na holandské malířství. Jeho zájmy reflektují metody nově definované památkové péče a touhu obnovit slávu řádu. Proto pojal záměr přebudovat na letní sídlo hrad Bouzov, který jej zaujal umístěním v krásné krajině.

Rekonstrukci hradu a především plánové rozvržení zadal mnichovskému architektovi Georgu Hauberrisserovi (1841–1922), který patřil k žákům Friedricha Schmidta a vystudoval Akademii ve Vídni, kde se seznámil s novými metodami konzervace. Nejprve provedl pečlivý archeologický výzkum, aby odhalil stáří jednotlivých částí hradu. Snažil se do přestavby vtisknout i historii řádu, a proto použil množství spolií, jak z původní stavby, tak z jiných řádových sídel. Jako



Hrad Bouzov, hlavní nádvoří. Foto © Michaela Hojdys, 2020

přípravu podnikl několik studijních cest po dalších historických sídlech řádu, zejména do německých zemí. Některé z těchto objektů byly použity jako modely při rekonstrukci hradu. Například schodiště na Bouzově bylo vybudováno podle vzoru slavnostního schodiště z Margentheimu.

Na celou přestavbu Bouzova dohlížela Centrální komise z Vídně. Konzervátorem hradu byl podle archivních materiálů Národního archivu v Praze Alois Czerny z Moravské Třebové, který stavbu pravidelně navštěvoval a podával zprávy Centrální komisi. V nich určuje stáří stavby, podává její stručnou historii a způsob restaurování. Hauberrisser navrhl plán na celkovou obnovu podle předchozích studií hradu a jeho zachovalých částí, včetně nejrozličnějších detailů a postupu prací. Alois Czerny dále uvádí, že se Bouzov má stát novým moravským Ambrasem, kde arcivévoda vystaví své rozsáhlé sbírky.

Velmistr budoval uměleckou sbírku již od svého nástupu, kdy rozdělil svůj majetek na soukromý a řádový. Cenné obrazy a umělecká díla přešla do jeho vlastnictví. Inventáře soukromého majetku (dnes v Zemském archivu v Opavě a Deutschordens-Zentralarchiv ve Vídni) dokumentují, že na počátku 20. století došlo k přesunu sbírky obrazů z Bruntálu na nově přestavěný hrad Bouzov. V době dokončování Bouzova proběhl také největší nákup děl. Podobu sbírky, která byla pravděpodobně kompletní kolem roku 1912, lze určit podle fotografického inventáře a popisu z roku 1912 (Deutschordens-Zentralarchiv ve Vídni). Uměleckým agentem se stal už prověřený architekt Georg Hauberrisser, většina nákupů probíhala prostřednictvím mnichovské aukční síně

Hugo Helbing. V literatuře vystupovali další dva možní umělečtí agenti: Hrabě Eduard Petenegg, který ovšem spolupracoval s Evženovým předchůdcem, arcivévodou Vilémem. A Theodor von Frimmel, vídeňský historik umění – jeho archiv (dnes v RKD Haag) jsem navštívila, ale v dochované korespondenci a zápiscích věnujících se různým sbírkám se objevuje pouze jediná zmínka o bruntálské sbírce. Bohužel po první světové válce nový československý stát zkonfiskoval veškerý řádový majetek, zejména vlastnictví arcivévody Evžena jako příslušníka habsburského rodu. Celistvost sbírky tím byla narušena: nejvýznamnější díla byla převezena na jiná místa, další přešla do vlastnictví Národní galerie.

Závěrem lze konstatovat, že konečná podoba hradu je souhrou mnoha faktorů. Částečně byla vytvořena dle přání majitele, případně schopností architekta, ale nesmíme zapomínat, že to, co skutečně vytváří výslednou podobu stavby, je dobový kontext – místo, kde stavba stojí, pokračování historické tradice, určité požadavky (v případě Bouzova požadavky Centrální komise na citlivé restaurování, respektování historického vývoje stavby, důraz na místní architekturu). Nedá se říci, že by přestavby hradů na konci 19. století podléhaly jednotné ideologii. Bylo to spíše důsledkem široké recepce romantického obrazu středověku a ideálu rytířského hradu. U Bouzova byla důležitým faktorem také motivace majitele, který se soustředil na sběratelství a usiloval o vytvoření muzea a pomníku, kam by se rytíři mohli vracet a připomínat svou historii. Hrad měl navazovat na zlatý věk řádu a sloužit jako připomínka rytířských hodnot v rychle se měnící Evropě. V každém případě restaurování a přestavby z 19. století formovaly naše dnešní vnímání středověku.

Klíčové koncepty, termíny a interpretační strategie české marxistické ikonologie

Tereza Johanidesová

(Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

Projekt podpořený Baderovým stipendiem se snažil postihnout genezi a hlavní charakteristiky marxistické ikonologie, která se zformovala jako svébytný interpretační přístup v prostředí českého dějepisu umění začátkem šedesátých let. Marxistickou ikonologii jsem ve svém výzkumu chápala jako zastřešující označení pro společné strategie a metodologické tendence určité skupiny historiků a historiček umění, kteří byli spjatí generačně, světonázorově, do značné míry i lokálně a institucionálně.

V rámci projektu jsem sledovala základní charakteristiky marxistické ikonologie. Na úrovni diskurzivní analýzy se jednalo o shodné metodologické postupy, sdílené koncepty a významy, důraz na určitá témata. Na úrovni výzkumu konkrétních vazeb a interakcí se ukázaly jako důležité další sociální (a mocenské) praktiky v procesu utváření vědeckých poznatků (teorií, metod, vědeckých nástrojů ad.), kam patří konkrétní podoby institucionální podpory (založení ikonologického kroužku v rámci ÚTDU ČSAV), dostupnost a výměna literatury, kontakty se zahraničím a další.

Marxistická ikonologie se nikdy zcela nevymanila z tradice duchovnědného chápání umění, na základě něhož přetrvávalo schéma: forma => obsah/světonázor. Z morfologie a formálních aspektů bylo možné nadále vyčíst kon-

krétní významy (světonázory). Ve chvíli, kdy se začala marxistická ikonologie formovat zprvu navázáním kontaktů mezi Jaromírem Neumannem a Rudolfem Chadrabou, došlo k přisvojení řady interpretačních přístupů, přitom Panofského model představoval jen jeden z mnoha. Domnívám se, že osvojení strukturální analýzy Hanse Sedlmayra (zvláště u Chadrabu v šedesátých letech), bylo významně iniciováno Jaromírem Neumannem s cílem vyhnout se kritice za ignorování formální stránky uměleckého díla, jež byla v českém formalistním dějepisu zvláště silná. Dichotomii obsahu a formy se podařilo zdánlivě vyřešit tak, že některým formálním či morfologickým prvkům díla byly sedlmayrovskou metodou (*anschauliches Charakter*) přisuzovány obsahové významy.

Marxistická ikonologie se vyznačovala hledáním protohumanistických, revolučních, utopistických a jiných tendencí, konstruovaných na úkor potlačení náboženského významu v dílech pozdního středověku. Její reprezentanti také ve svých spekulativně přepjatých interpretacích propojovali na první pohled nekompatibilní přístupy (Erwina Panofského s Hansem Sedlmayerem, Maxe Dvořáka s Josefem Strzygowskim atd.). Výsledky výzkumu naznačují, že v tomto postupu nelze hledat pouhé nepochopení nebo deformaci inspiračního zdroje. Jako přínosnější se jeví perspektiva založená na rozpoznání motivů, jež stály za záměnou či alespoň uvědomovanou selekcí tak, aby dané poznatky funkčně zapadaly do světonázorového rámce, vyznávaného představiteli marxistické ikonologie.

Signifikantní byl pro dobu šedesátých let fakt, že instrumentalizace realismu jakožto noeticko-ideologické funkce umění už pozbyla významu. Důraz na realistické aspekty uměleckých děl pozdního středověku, které měly ve shodě s leninskou teorií odrazu zrcadlit objektivní skutečnost, a tedy i pokrokovost tvůrců umění z řad lidových mas, se na přelomu padesátých a šedesátých let mezi marxistickými ikonology definitivně vyčerpával. Přispěl k tomu nástup poststalinického období a s tím převažující tendence výběrově rozvíjet – při zachování základních marxistických pozic – dílčí metodologické podněty zahraničních dějin umění. Rozvoj marxistické ikonologie se v českém dějepisu umění nesl ve znamení odklonu od stalinové formy marxismu (marxismu-leninismu) směrem k humanistickému marxismu.

Marxistickou ikonologii je možno v inspiraci současným bádáním mladší generace historiků soudobých dějin chápat jako součást projektu socialistické modernity v období poststalinismu. Také její představitelé se v různé míře inspirovali jak tendencemi marxistického humanismu, tak v menší míře i technooptimismu.

Zkušenost (a) emancipace. Feministické umění v období státního socialismu

Marianna Placáková

(Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

Československá výtvarná scéna byla v šedesátých letech dobře obeznámena s mezinárodním děním. Na rozdíl od mezinárodních studentských novolevicových revolt, o kterých zpravovaly časopisy *Výtvarná práce* i *Výtvarné umění* a s nimiž se někteří z českých a slovenských umělců a teoretiků naživo seznámili během Benátského bienále v roce 1968,



„I bought several books on 1970s feminism having no idea how to bring them back home.“ Foto © Marianna Placáková, 2020

zprávy o zrodu feministického hnutí a feministického umění již vzhledem k nastupující „normalizaci“ československým tiskem neproběhly (s menšími výjimkami např. v časopise *Vlasta*). Jedním z posledních článků je text Josefa Hlaváčka o politizaci americké umělecké scény, odkazující na text Dore Ashton, v němž tato teoretička feminismus ve světě umění vzhledem k roku jeho publikace ještě nezmiňuje.¹

Feminismus (ve smyslu vědomí o genderových nerovnostech v československé společnosti a jejich kritiky) vycházel proto u českých umělkyní v šedesátých letech výhradně z místních kontextů a podmínek a nebyl jako u místního studentského hnutí v kontaktu s mezinárodním děním. Debatu o emancipaci žen na výtvarné scéně se mi v českých výtvarných periodikách nepodařilo najít. Na rozdíl od nich probíhala ale rozsáhlá diskuze ve společenských periodikách. Milena Lamarová publikovala například v časopise *Kulturní tvorba* v polovině šedesátých let sérii článků o emancipaci žen. Její argumentace byla postavena na zkušenosti ženy v československé společnosti, z této pozice kritizovala místní pojetí emancipace jako „ekonomicko-spoolečenský problém státu“, v němž se opomíjela její psychologicko-spoolečenská rovina a zároveň se nevěnovala dostatečná pozornost problémům, formulovaným z perspektivy žen. Argumentační pozice Lamarové byla ukotvena v marxismu, se zdůrazněním hospodářské nezávislosti žen a hledání seberealizace v obecně lidském smyslu, reprezentovaném společenskou prací.

České a slovenské umělkyně ve své tvorbě reagovaly na problémy a otázky, které se objevovaly a diskutovaly ve veřejném prostoru. Jednou z nich bylo bezpochyby zobrazení sexuality, patřící k hlavním dobovým fenoménům. Určité typy zobrazení nahého ženského těla byly v prů-

běhu šedesátých let z marxistického hlediska kritizovány kvůli komodifikaci a objektifikaci ženského těla. S postupujícím politickým uvolněním ale začala například na strany *Výtvarné práce* pronikat díla francouzského nového realismu, stojící mimo tento hodnotový systém. I přes dobový obdiv k západním trendům nebyla tato tvorba chápána zcela nekriticky. František Šmejkal například s odkazem na Herberta Marcuseho kritizoval neproblematický vztah Pierra Restanyho k zobrazení sexuality v masové kultuře.² Z těchto debat vycházely i umělkyně, které se ve své tvorbě k sexualitě vztahovaly ze svých pozic žen-umělkyní v československé společnosti (patřily mezi ně např. Eva Švankmajerová, Naděžda Plíšková, Jana Želibská, Věra Jirousová).

Dalším z diskutovaných témat byla práce žen, o níž se tehdy psalo jako o tzv. konfliktu mezi zaměstnaneckou a mateřskou rolí ženy. V roce 1969 uspořádala Zorka Ságlová pro výstavu *Někde něco* v Galerii Václava Špály akci *Seno – sláma*, jejímž motivem, na který se často zapomíná, byla lidská práce – obracení a sušení trávy. Podle Věry Jirousové tato akce tematizovala především sloučení těchto rolí, kdy Zorka Ságlová mohla mít celou dobu akce svou několikaměsíční dceru při sobě. Akce tak odkazovala k tradiční práci žen na venkově, která tento „konflikt“ nevytvářela. Tato hodnotová pozice vycházela z názorů, reagujících na problém „přezaměstnanosti“ žen její negací (objevovala se například myšlenka, že by se mužům měly zvýšit platy, aby se ženy opět mohly vrátit do domácností) nebo idealizací tradičních společností, která byla z marxistického pohledu kritizována mj. za to, že nebere ohled na vývoj a proměnu společnosti spojenou s modernizací posledního století. Jednotlivé pozice umělkyní a jejich názory na ideální postavení žen se tak lišily mj. v závislosti na jejich generační, politické a kulturní perspektivě.

¹ Josef Hlaváček, *Americké umění a společenská krize, Výtvarné umění* 20, 1970, č. 1, s. 46–49; Dore Ashton, *Response to Crisis in American Art, Art in America* 57, 1969, leden, s. 24–35.

² Pierre Restany, *Současná erotika – metamorfóza morálky, Výtvarná práce* 16, 1969, č. 5–6, s. 5; František Šmejkal, *Sex a eros v současném umění, Výtvarná práce* 16, 1969, č. 5–6, s. 9.

Valná hromada UHS 2022

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 14. června 2022



Valná hromada UHS, 14. 6. 2022, UMPRUM. Foto Martin Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

Na rozdíl od předchozí Valné hromady, která se kvůli epidemiologickým opatřením konala v on-line podobě, mohlo být letošní setkání uspořádáno v tradiční formě s celodenním programem. Prostory k tomuto účelu laskavě propůjčila Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. Dopolední spolkový program se vedle tradičních bodů v podobě přednesení zpráv o činnosti a hospodaření Výboru dotkl aktuálního tématu války na Ukrajině, která se bezprostředně dotýká tamního umění a kultury. Mimořádným hostem dopoledního programu byl proto Alex Bykov, kyjevský architekt, fotograf a kurátor, který ve svém příspěvku ilustroval pestrou škálu válek postižených či zcela zničených ukrajinských památek a umělecké tvorby. Na jeho příspěvek navázal Martin Mádl, člen Výboru UHS, s přehledem aktivit na podporu ukrajinských uprchlíků v Praze.

Slavnostní bod programu představovalo tradiční udělení cen. Cenu Josefa Krásy pro mladé badatele do 40 let za významný počin dosažený v uplynulém roce získala Martina Hrabová za publikaci *Galaxie Le Corbusier: Svět přátel z pařížského ateliéru na fotografiích ze sbírky Františka Sammery*. Laudatio přednesl Petr Macek, vedoucí disertační práce autorky, na níž oceněná publikace navazuje. Cena Uměleckohistorické společnosti za celoživotní přínos oboru byla udělena Jiřímu Kroupovi, renomovanému historikovi a teoretikovi umění, neoddělitelně spjatému se Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity. Laudatio přednesl bývalý žák a současný univerzitní

kolega laureáta Tomáš Knoz. Odpoledne bylo věnováno obecněji koncipované otázce postavení dějin umění a na něj navazující živé diskuzi.

Anežka Mikulcová

Zpráva o činnosti Výboru UHS

Vážené a milé kolegyně, vážení a milí kolegové, milí přátelé!

Předchozí Valná hromada Uměleckohistorické společnosti 22. června 2021 proběhla v podmínkách koronavirové epidemie on-line, a to zásluhou členů Výboru Martina Mádra a Jana Dienstbiera, kteří se postarali o technické zabezpečení přenosu. Jedenáctičlenný Výbor UHS se poté s výjimkou prázdnin pravidelně scházel, buď naživo, nebo také on-line, a to ve složení Štěpánka Bielešová, Hana Buddeus, Jan Dienstbier, Vít Havránek, Johana Lomová, Martin Mádl, Anežka Mikulcová, Anna Pravdová, Jan Skřivánek, Rostislav Švácha a Vít Vlnas. Finanční a organizační záležitosti pomáhala Výboru řešit jeho dlouholetá spolupracovnice Kristina Uhlíková jako hospodářka, o hladký každodenní provoz naší společnosti se obětavě starala paní Věra Jagerová ze sekretariátu Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.

Nejdůležitější úkol Výboru spočíval v přípravě VII. sjezdu UHS, který pak proběhl 23.–25. září 2021 naživo na půdě Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Program sjezdu na téma *Infrastruktury (dějin) umění* připravily kolegyně



Sjezd historiků a historiček umění, 23.–25. 9. 2021, FUD UJEP v Ústí nad Labem. Foto Martin Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2021

Anežka Bartlová, Veronika Rollová a Jitka Šosová s členkami Výboru Hanou Buddeus a Johanou Lomovou, konal se v šesti sekcích a vystoupilo na něm kromě vedoucích těchto sekcí 34 autorek a autorů sjezdových příspěvků. Slavnostní řeč, originálně pojatou jako společné čtení textů Aloise Riegla a Waltera Benjamina, pronesl filozof Karel Thein. O hladký průběh sjezdu, ubytování, pohoštění, raut i o exkurzi poslední den do Litvínova, Horního Jiřetína, na Jezeří a do Teplic se postarali naši hostitelé, děkan Fakulty umění a designu docent Pavel Mrkus, její profesor Michal Koleček a náš tamější kolega, docent Tomáš Pavlíček.

Sjezd pokládáme za úspěšný. Stejně hodnocení mnohokrát zaznělo od našich kolegyní a kolegů. Domníváme se, že podal další důkaz o tom, že se vyplatí hledat místa pro konání těchto setkání i mimo hlavní ohniska práce našeho oboru. Naším kolegyním a kolegům na odlehlejších pracovištích tak totiž dáváme najevo, že si jejich práce vážíme a snad je tak i vhodně motivujeme. Poznáváme tím zároveň, v jakých různých prostředích naše profese žije a rozvíjí se. O tom, že si tak všichni rozšiřujeme vlastní obzor, asi není sporu. Aby však úspěch VII. sjezdu byl úplný, k tomu je zapotřebí ještě vydat sborník, čehož se obětavě ujal kolegyně Anežka Bartlová a členky Výboru Hana Buddeus a Johana Lomová. Bude hotový koncem tohoto roku.

Lze-li tedy náš úkol připravit VII. sjezd pokládat za úspěšně splněný, druhý velký úkol, vydat dvě nová čísla tištěného *Bulletinu*, splněn bohužel nebyl. Zdrželo se především jeho první číslo, redigované členem Výboru Janem Skřivánkem. Redaktor se nezříká své odpovědnosti a uznává svou vinu, nové číslo *Bulletinu* však stále vytištěno nebylo, třebaže jeho obsah je už dávno pohromadě.

Vznikla tak značně ošemetná situace. Jak asi všichni víte, redakce *Bulletinů* se ujímáme dobrovolně a je proto těžké někoho za nesplnění termínů sankcionovat. Výbor se za tuto situaci pokorně omlouvá a pokládá za oprávněný i váš hněv, vyjádřený například ředitelem Ústavu dějin umění AV ČR Tomášem Winterem. Všichni proto doufáme, že během několika týdnů budou oba nové *Bulletiny* na světě.

Třetím důležitým úkolem byla příprava naší dnešní Valné hromady. Výbor jí věnoval náležitou pozornost, s velkým zájmem posuzoval vaše náměty na udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti a Ceny Josefa Krásy, snažil se v sestavování programu reagovat i na tragické události způsobené útokem Ruska na statečnou Ukrajinu. S výsledky aktivit a rozhodnutí Výboru v těchto ohledech se za okamžik seznámíte. Odpolední odborný program jsme se pak rozhodli věnovat tématu *Postavení dějin umění ve společnosti*, které, myslím, provází naši práci téměř každý den a vzbudí snad i zajímavou debatu. Za velkou pomoc s přípravou tohoto odborného odpoledne děkuji kolegyni Mileně Bartlové, která je zahájí, za poskytnutí sálu pro Valnou hromadu pak Výbor děkuje Vysoké škole uměleckoprůmyslové a kolegyni Johaně Lomové.

Uměleckohistorická společnost i její Výbor mají bohatou agendu a Výbor se během uplynulého roku věnoval mnoha jejím položkám. Za připomenutí stojí některé z nich. Zprvč sledoval dění v naší nejvýznamnější galerijní instituci, Národní galerii v Praze. O schůzkách její Garanční rady nás přímo informoval její člen, předchozí předseda Uměleckohistorické společnosti Radim Vondráček. Delegace Výboru se kromě toho koncem minulého roku sešla s nynější generální ředitelkou Národní galerie, dr. Alicí Knastovou, a pořídila s ní rozhovor, který bude publiko-

ván v tolik očekávaném *Bulletinu*. Členové Výboru, předseda a profesor Vít Vlnas, se konečně v médiích vyjádřili ke zprávám, podle nichž chce Senát České republiky omezit právo Národní galerie vystavovat ve Valdštejnské jízdárně, a konstatovali, že by tím byla naše nejvýznamnější galerijní instituce poškozena.

Koalice mezioborových pedagogických asociací a skupin (KOMPAS) se na podzim minulého roku obrátila na Výbor UHS s prosbou o pomoc při obraně humanitních a uměleckých předmětů na základních a středních školách před jejich plánovanou redukcí ve prospěch výuky o počítačích. Redukce hodin výtvarné výchovy z obvyklých dvou hodin na jednu, s níž Ministerstvo školství opravdu počítá, by podle našeho názoru znamenala nejen ochuzení učiva, ale i to, že žáci nebudou moci navštěvovat se svými třídami muzea a galerie, protože na to jediná hodina nestačí. Ohrožena tak bude návštěvnícká bilance muzeí a galerií a některé děti kromě toho už nikdy do takové kulturní instituce nezavítají, nemají-li k tomu vhodné rodinné zázemí. Výbor UHS se proto k iniciativě KOMPAS připojil a oslovil navíc tehdejší ministry Lubomíra Zaorálka a Roberta Plagu, aby se oba zasadili o to, že se humanitní a umělecké učivo redukovat nebude. Odpovědi obou ministrů či jejich úředníků na naše dopisy však byly vyhybavé, jak se o tom budete moci dozvědět z *Bulletinu*.

Konečně se Výbor z podnětu některých členů UHS obrátil na prezidenta České republiky Miloše Zemana, aby zrušil nebo aspoň výrazně omezil policejní kontroly při vstupu na Pražský hrad. Mnohým z nás se totiž zdá, že se z tohoto nejvýznamnějšího památníku české státnosti, kamenné učebnice dějin a stavebních slohů, stal pouhý předmět turistického průmyslu a chodí tam většinou jen lidé ze zahraničí, protože domácí obyvatele policejní kontroly odrážejí od návštěvy. Prezidentova kancelář nám odpověděla, že za kontroly nese odpovědnost policie, a když jsme tedy s podobnou výzvou oslovili tehdejšího policejního prezidenta Jana Švejdera, dozvěděli jsme se, že za areál s nejvyšší mírou bezpečnostních opatření vytipovala Pražský hrad vláda České republiky. Z toho plyne, že kontroly při vstupu na Hrad v dohledné době bohužel omezeny nebudou, jak Vás o tom bude opět podrobněji informovat jeden z připravovaných *Bulletinů*.

Milí kolegyně, milí kolegové, iniciativy Výboru za uplynulý rok byly samozřejmě početnější. Jak už se stalo pravidlem, jeho členové zasedli v komisi pro Baderovo stipendium. Účastnili se i příprav nového ročníku celostátní studentské soutěže Paragone, jejíž rytmus bohužel narušila epidemie koronaviru. Usilovali též rozšířit počet galerií a muzeí, do kterých mají členové naší společnosti snížené vstupné nebo volný vstup, jak se to naposled podařilo u pražské Kunsthalle. Bez výsledku naopak zůstává naše snaha sejít se s novým ministrem kultury Martinem Baxou. O některých dalších počinech Výboru i celé naší Uměleckohistorické společnosti Vás informovaly webové stránky UHS, připravované Martinem Mádlem, i newsletter, o němž se stará Jan Dienstbier. Všichni doufáme, a opět se omlouváme za zdržení, že další zprávy o naší činnosti přinesou dvě nová čísla *Bulletinu UHS*. Zároveň přejeme všem, aby už vaši práci neztěžoval ko-

ronavirus a aby ji také nepoškozovala inflace a drahota. Naším ukrajinským kolegyním a kolegům konečně přejeme, aby se brzy dočkali míru a mohli se s naší pomocí pustit do nápravy nesmírných kulturních škod, jaké v jejich zemi způsobila ruská agrese.

Rostislav Švácha, předseda UHS

Zpráva o hospodaření Výboru UHS

Hlavním zdrojem financování všech aktivit Uměleckohistorické společnosti je stále výběr členských příspěvků. Další příjmy jsou získávány z dotace Rady vědeckých společností. V roce 2021 to bylo na vydávání *Bulletinu UHS* (20 000 Kč) a na pořádání VII. sjezdu historiků umění (40 000 Kč). V roce 2022 byla Uměleckohistorické společnosti také připsána částka 20 000 Kč na vydání *Bulletinu UHS* a současně 40 000 Kč na přípravu a tisk sjezdového sborníku. Na jeho vydání získal spolek také grant od Ministerstva kultury ČR, a to ve výši 127 000 Kč. Vítanou finanční pomocí v loňském roce byl také sponzorský dar Galerie Kodl ve výši 10 000 Kč. Hlavní výdaje spolku se týkaly především přípravy sjezdu historiků umění, které dosáhly částky 77 370 Kč. V roce 2022 to bude především úhrada grafického zpracování a tisku sborníku z tohoto sjezdu. Stav účtu ke konci roku 2021 byl 16 343 Kč.

V květnu 2022 byl počet platících členů UHS 58, z toho pouze pět tvořili studenti. Kristina Uhlíková

Pozn.: Krátce po konání Valné hromady dosáhl počet platících členů UHS 100, k začátku prosince 159.

Aktivita UHS ve vztahu k Ukrajině

Výbor UHS věnoval v roce 2022 pozornost dění na Ukrajině a humanitární krizi, kterou vyvolala neospraveditelná invaze vojsk Ruské federace na území suverénního státu. Dne 27. 2. 2022 vydal stanovisko, ve kterém vojenskou agresi Putina režimu proti Ukrajině a ukrajinskému obyvatelstvu odsoudil a zároveň vyjádřil podporu statečným obyvatelům Ukrajiny, kteří brání své rodiny, domovy i kulturní dědictví proti bezohledným okupantům. Dne 13. 3. 2022 se obrátil na členy UHS s výzvou, týkající se zprostředkování informací o krizové situaci, pomoci uprchlíkům, nápomoci při záchraně kulturního dědictví Ukrajiny, edukačních aktivit pro uprchlíky v oblasti kulturního dědictví a zavedení sankcí proti Ruské federaci v oblasti kultury a umění, vztahující se zejména na akce propagující Putinův režim.

Začátkem dubna 2022 UHS a Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., zahájily program „Ми любимо мистецтво! | Máme rádi umění!“, připravovaný ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Národním technickým muzeem, Národním filmovým archivem, Botanickým ústavem AV ČR, v. v. i., hlavním městem Praha, městem Kutná Hora a dalšími institucemi a s dobrovolníky a dobrovolnicemi, včetně studentů a studentek dějin umění FF UK a KTF UK. V jeho rámci se uskutečnila série exkurzí pro uprchlíky, zejména pro ženy a děti ubytované na kolejích UK Větrník a Hostivař a pro ukrajinské žáky brněnských škol (cíle exkurzí: Břevnovský klášter, poutní areál Bílá Hora, Národní technické muzeum, NG v Praze – Schwarzenberský palác, Petřínská rozhledna a Bludiště, Nová a Staroměstská radnice, historické cent-



Exkurze do DOXu. Foto Martin Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

rum Brna, kino Ponrepo, Lezecké centrum Smichoff, DOX, Veletrh vědy, Průhonický park, Kutná Hora, Svatý Jan pod Skalou, Polabské národopisné muzeum v Přerově nad Labem, zámek Veltrusy, obora Hvězda ad.). Výbor UHS děkuje všem institucím i jednotlivcům, kteří se zapojili do přípravy uvedeného programu. Zároveň oceňuje aktivity na podporu lidí postižených válkou, které rozvíjely či dosud rozvíjejí další instituce, např. NG v Praze, UPM v Praze, MU v Olomouci, NPÚ, FF MU v Brně, AVU, aj.

Některé z aktivit Výbor prezentoval na Valné hromadě UHS, která se uskutečnila 14. 6. 2022. Členové UHS se během ní shodli na tom, že začátkem léta 2022 došlo k různým omezením podpory ukrajinských uprchlíků, která spočívají mimo jiné i ve zrušení původně zavedených volných vstupů do různých kulturních institucí a památek, včetně památek spravovaných NPÚ, přičemž ekonomická a sociální situace ukrajinských uprchlíků se výrazně nezlepšuje. Z uvedeného důvodu Výbor UHS oslovuje vedení NPÚ a představitele MK ČR a dalších státních orgánů s výzvou, aby této věci byla věnována náležitá pozornost a aby podpora uprchlíků neustávala. Výbor UHS

navrhuje prodloužení volných vstupů do kulturních institucí, jakož i další rozvinutí programů na podporu zaměstnanosti ukrajinských pracovníků různých profesí v oblasti kultury a školství. V neposlední řadě se pak Výbor počátkem října 2022 usnesl na zavedení bezplatného členství v UHS pro zájemce z řad ukrajinských uprchlíků.

Martin Mádl

Dodatek editorky: Velká skromnost nedovoluje autorovi příspěvku uvést na pravou míru jeho vlastní zapojení do všech zmíněných formálních i praktických aktivit, ačkoli právě Martin Mádl byl v rámci Výboru UHS iniciátorem všech výzev a vyjádření na podporu ukrajinských uprchlíků. Rovněž myšlenka pořádání uměleckohistorických a posléze i dalších kulturních a sportovních exkurzí pochází od něj. Na všech exkurzích se osobně podílel na úkor svého volného času a s jejich pravidelnými účastníky navázal silná přátelství. Výbor UHS tímto Martinu Mádlovi velmi děkuje za jeho nasazení a veškerou pomoc, kterou v uplynulých měsících poskytl ukrajinským dětem a jejich matkám.

Úvodem

Anežka Mikulcová (Národní památkový ústav, GnŘ)

Zamýšlení se nad smyslem a společenským dosahem vlastního oboru je, či by mělo být, přirozenou součástí „oborového života“ a mělo by se jako červená nit prolínat historií i současností vědeckých oborů. Stávající společnost, orientovaná na neustálý progres, výkonnost a rentabilitu, snadněji vnímá benefity přinášené například ekonomickými či přírodovědnými a technickými obory. Potřeba existenciálního zamýšlení se nad vlastním významem je proto mnohem palčivější u oborů humanitních, jež uvedené přínosy zdánlivě nemohou nabídnout. Jednotlivé Výbory Uměleckohistorické společnosti, sdružující historiky a historičky umění, si tuto otázku kladou kontinuálně, o čemž svědčí i fakt, že se jí zabýval i předchozí Výbor na Valné hromadě roku 2019. Stávající Výbor se rozhodl k tomuto tématu vrátit, mimo jiné kvůli opakujícím se slovním útokům na dějiny umění, potažmo komplexně na humanitní vědy, ze strany politiků a ekonomů. Druhým podnětem byla snaha reflektovat (snad zdánlivě) momentální neúspěchy uměleckohistorického aktivismu ve vztahu k památkovým kauzám. Jednotliví řečníci se snažili odpovědět na otázku, jaké je či bylo postavení dějin umění a jakým způsobem je možné přiblížit náš obor současné společnosti.

Své referáty představila pětice účastníků, kteří nahlédli téma různorodou optikou. Níže přikládáme základní teze či písemnou podobu přednesených příspěvků Mileny Bartlové, Jiřího Koukala, Ivana Folettiho a Stanislavy Fedrové. Velmi subjektivní pohled na dějiny umění, o který se s účastníky Valné hromady podělil biochemik Jan Trnka (3. lékařská fakulta UK), nebylo možné transformovat do neutrálního písemného projevu, proto jeho příspěvek mezi níže otištěnými texty chybí. Připomeňme tak alespoň, že z pohledu biochemika nastínil své postupné seznamování se s oborem dějin umění, v němž podle jeho slov sehrály klíčovou roli studium historie a filozofie vědy, publikace Ernsta Gombricha *Umění a iluze*, práce Edwarda Tufte na poli zobrazování kvantitativních informací, televizní pořad Johna Bergera *Ways of Seeing* a publikace Mileny Bartlové *Skutečná přítomnost a Dějiny českých dějin umění 1945–1969*. Jan Trnka vyzdvihl význam dějin umění v jejich schopnosti dívat se na umění kritickým a analytickým způsobem a vnímat umění jako okno do myšlení jiných lidí v jiné situaci a v jiné době. Vyzdvihl též roli dějin umění ve vizuální komunikaci. Neformálně a autobiograficky koncipovaný příspěvek nabídl velmi zajímavý a obohacující pohled na roli dějin umění vně samotného oboru.



Milena Bartlová přednášející svůj referát na Valné hromadě.
Foto Martin Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

Postavení dějin umění v české společnosti

Milena Bartlová

(Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha)

Smyslem dějin umění je dělat dějiny umění, tedy zkoumat vizuální a prostorová umělecká díla minulosti i současnosti, kvalifikovaně je hodnotit a své poznání různými formami komunikovat. Je to akademický obor uznávaný již od poloviny 19. století a komunikace se děje jak uvnitř oboru, tak směrem k veřejnosti. Kde je jaký problém? Dokud bude existovat umění a jeho sbírky, umělecké památky, vysoké školy a státní vědecké instituce, budou dějiny umění potřebné přinejmenším k tomu, aby bylo možné přesvědčivě stanovovat hodnotu a pravost jednotlivých uměleckých děl, od níž se odvíjí i jejich tržní cena.

Přesto je tu zřejmě jakási nespokojenost či nejistota. Přinejmenším se podobně formulovaná témata diskusní části Valné hromady našeho spolku již objevila, naposledy před pouhými třemi roky. Cítíme se nedocenení? Máme málo vážnosti? Chtěli bychom jako představitelé a představitelky oboru být významnější a mít větší reálnou moc? Anebo se naopak obáváme, zda dáváme společnosti kolem

sebe to, co od nás čeká? Zda nás i nadále bude ochotna financovat aspoň tak, jako dosud? Máme nějaké další úkoly než provozovat kvalitní vědu podle kritérií požadovaných evaluačními orgány státu, pěstovat své oborové poličko a být přitom vnitřně poctiví? A nesouvisí tyto dva směry nejistot navzájem? Jinak řečeno, bylo by snad možné, že bychom si za pocíťovanou nedostatečnou relevanci mohli sami?

Jako historický obor budeme jednu z odpovědí hledat také v dějinách. Byla jsem požádána, abych shrnula, čím byly dějiny umění pro českou společnost v minulosti. Na základě svého studia se domnívám, že by bylo možné z nadhledu popsat několik témat, jimiž se dějiny umění aktivně podílely na kulturním a vědeckém životě české společnosti. Do vzniku Československa to bylo budování národního sebevědomí české kultury a vědy, a to jak ve smyslu zemského, tak i česko-jazyčného vlastenectví. Přibližně století koexistence česko-jazyčných a německo-jazyčných dějin umění mělo převážně podobu paralelního míjení s jen malým vzájemným kontaktem. Odpor proti vzájemné integraci byl oboustranný a česko-jazyčné dějiny umění se díky podnětům získaným v tomto soupeření dokázaly prosadit jako autonomní.

Po roce 1918 proběhl krátký spor o slovanskou nebo vídeňskou metodologickou orientaci oboru a do Prahy z Vídně nepřišel Max Dvořák, vůbec největší osobnost českých dějin umění ze světového hlediska. Přátelská skupina kolem Zdeňka Wirtha vybudovala samostatný československý akademický i státní obor. Z hlediska společenského působení se pokračovalo v tom, jak fungovaly rakouské dějiny umění. Zájem o výtvarné umění minulosti patřil nejen ke šlechtické reprezentaci, ale stal se i legitimním zájmem vzdělané buržoazie. Profesori dějin umění pořádali veřejné přednášky pro publikum milovníků a milovnic umění z vyšších středních vrstev a předsedali jejich nepočetnému spolku. Publicisté pak rozšiřovali odborné poznání jako náplň kultivovaného životního stylu i do vlasteneckých nižších středních vrstev. Z rakouského systému byla převzata státní péče o památky založená na vědeckém poznání.

Konstrukce česko-jazyčných národních dějin umění patřila k podstatným společenským rolím oboru i v samostatné republice, a to do té míry, že vytvoření konceptu československých dějin umění jako kulturní formy sdílené se Slovenskem zůstalo prakticky na okraji. V letech druhé republiky a protektorátu dodala dějinám umění silnou energii podpora kulturního sebevědomí utlačovaného a ohroženého národa. Nikoli náhodou formálně vznikla Národní galerie, byť s názvem Zemská, v roce 1942 sloučením státních i nestátních sbírek. Obrana národních hodnot a tzv. národního uměleckého majetku platila v poválečných retribučních procesech jako legitimní argument na obhajobu spolupráce s okupační mocností. Vysoká prestiž oboru se projevila v tom, že hned po válce nastoupilo ke studiu dějin umění relativně velmi vysoké množství studujících, mužů i žen.

Po nuceném vysídlení českých Němců měly dějiny umění nezastupitelnou roli v záchraně movitých i nemovitých uměleckých památek. Akceschopnost a připravenost

předních představitelů oboru zachránila často jejich fyzickou existenci. Zpracování obrovského fondu, který se dostal do majetku státu, poskytl pracovní příležitosti početným absolventům a absolventkám poválečných ročníků pražské i brněnské univerzity. Národní akcent si po válce přivlastnila i komunistická strana a nový stručný zákon o Národní galerii byl v roce 1949 přijat jako jeden z úkolů, jež si předsevzal Zdeněk Nejedlý. Vedle opravdu rozsáhlého úkolu rozřídění uměleckých sbírek a památek konfiskovaných nejprve tzv. národním nepřátelům a poté nepřátelům tzv. třídním i péče o ně dovršovaly dějiny staršího umění zhruba od poloviny čtyřicátých do poloviny šedesátých let formulací specifických oborových metod, které umožňovaly českou identifikaci starého umění a odnímalý toto dědictví z dosahu německé kulturní tradice. Vytvářel se retrospektivní kánon umění druhé poloviny 19. století a hledaly se postupy, jak interpretovat umění meziválečné, tehdy teprve asi tři desetiletí staré. Zájem o umění byl stejně jako jiné roviny kulturního života tehdejší společnosti v padesátých letech z ideologických pozic a státní mocí radikálně sociálně nivelizován – z jiné strany viděno demokratizován. To vedlo na jedné straně k ideologické schematizaci jazyka, na druhé straně ale uznání neelitních vrstev vedlo také ke skutečnému rozšiřování zájmu o výstavy a publikace. Sít regionálních galerií umění, velké výstavy populárních a srozumitelných umělců, masový tisk reprodukcí stejně jako netržně nízké ceny odborných publikací kvantitativně rozšířily publikum dějin umění. Pro vzdělanou veřejnost byly v šedesátých letech přitažlivé samostatné intelektuální výkony českých dějin umění zejména na poli ikonologie.

Asi největší změna pro společenský ohlas dějin umění začala někdy v druhé polovině šedesátých let. Dvacet let po nuceném vysídlení se česká kultura a věda definitivně zbavily německé vnitřní konkurence, národně obranářský motiv ztratil svou funkci východiska společného pro vědu i veřejnost. Pro dějiny umění to znamenalo na jedné straně osvobození, na druhé ale zároveň i oslabení. Nemohly už nadále spoléhat na to, že mají ve společnosti automaticky zajištěný zájem o svou práci. Českým dějinám umění se však v sedmdesátých letech podařilo nalézt novou polohu společenského ohlasu. Produkovaly takové výstavy a publikace, které se pohybovaly na hraně ještě politicky přípustného, avšak nepřekračovaly ji. Mnohé poskytovaly vytožený kontakt se západním zahraničím. Omezení možností živého kontaktu s aktuálním uměním přitom rozšiřovalo prostor zájmu ve prospěch staršího umění. Umělekohistorická adaptace kulturně-historické metodologie poskytovala českým intelektuálům kontakt se zahraničním myšlením v podobě, která zůstávala ukotvena v domácích možnostech a tradici, a byla tedy dobře srozumitelná. A nikoli v poslední řadě se v době tzv. přestavby, tedy ve druhé polovině osmdesátých let, historici umění z Ústavu dějin umění ČSAV podíleli na občanském aktivismu týkajícím se životního prostředí, urbanismu a ochrany památek.

V roce 1989 takto nastavená kulturní scéna, s nezanedbatelným aktivním podílem dějin umění, politicky zvítězila. Zároveň s osvobozením ale v následujících letech rychle ztratila půdu pod nohama. České dějiny umění

ještě i v nultých letech trpěly personální podvýživou, jež byla důsledkem cílené snahy starého režimu o potlačení oboru tím, že se v sedmdesátých a osmdesátých letech přísně limitovaly počty studujících. Personální základnu oslabovala i výrazná feminizace, jež provázela snižování prestiže oboru. Předzvěstí krize bylo v první polovině devadesátých let několik ministrů kultury, kteří nastupovali do úřadu s prohlášením, že ministerstvo je nutno zrušit, protože je ve svobodném státě zcela zbytečné, kultura se buď bude financovat sama, nebo ji zaplatí bohatí mecenáši. Za zlomový moment považuji vzpomínku na vernisáž výstav umění dvora a doby Rudolfa II. v červnu 1996 na Pražském hradě. Díky Elišce Fučíkové a Václavu Havlovi to byla opravdu luxusní a velkolepá akce. V tytéž dny ale Klausova vláda vyhlásila tzv. úsporné balíčky, které zahájily neoliberální politiku škrťů v kulturní a sociální politice státu. Vzdělané publikum už mohlo jezdit na výstavy a do muzeí v zahraničí a brzy začalo dávat najevo, že úroveň těch místních není dostatečná. Neelitním vrstvám se začal nabízet svět spotřební kultury spolu s uznáním jejich vlastních kulturních nároků a hodnot. Podobně na tom byla nově vznikající a demokraticky volená politická třída, která byla již popsána jako „konečné vítězství českých inženýrů“. Představa, že umění a kultura, jaké lidé opravdu chtějí a jaké jim nejsou nelegitimně vnucovány, se poznají podle toho, že si „na sebe vydělají“, platí dodnes.

Zájem o studium dějin umění je již tři desetiletí stále vysoký, děje se to ale ve zcela novém systému tzv. boloňské reformy, jež vedla k značnému nárůstu absolutního počtu studujících na vysokých školách a k tomu, že naprostá většina z nich se nebude oboru odborně věnovat – v poslední době to už začíná platit dokonce i o těch, kdo dosáhli doktorátu. Nadále je studium silně feminizované. Výrazně posílil počet absolventů a absolventek, kteří se orientují na aktuální uměleckou scénu, nikoli na umění minulosti.

Načrtnutou situaci lze shrnout také tak, že se českým dějinám umění rozplynula velká část jejich opory ve společnosti. Významnou strategií, jak tuto situaci po roce 2000 překonávat, se stal příklon k hodnotovému konzervativismu, který navázal na úsilí prosazovat duchovní hodnoty, které režim diktatury KSČ potlačoval. V oblasti studia staršího umění získalo vlivné místo přimknutí k římsko-katolické církvi, v oblasti 19. století a moderny ke světu uměleckého trhu a sběratelů. To jsou ovšem menšinové oblasti a orientace na ně navzdory veškerému úsilí stěží vrátí dějinám umění širší společenskou relevanci. Naopak, je to cesta, která vede do elitního, avšak – nebo spíše právě proto – uzavřeného prostředí. Zprostředkování uměleckohistorického poznání veřejnosti bylo přenecháno mediálnímu infotainmentu, od něhož si obor udržuje distanci.

Existuje nějaká jiná cesta, jež by nás zbavila pocitu nedostatečného uznání? Osobně se domnívám, že ano a že je to – nepřekvapivě – cesta, kterou se před zhruba patnácti lety vydaly dějiny umění v řadě zemí bývalé západní Evropy: je to přihlášení se ke studiu vizuální kultury. Jsem přesvědčena, že vizuální kultura bez důkladného poučení metodami klasických dějin umění je

velmi zploštěná. Pokud studovat dějiny umění znamená procvičovat vizuální a prostorové poznání, a přitom si osvojovat metody, jak bytostně víceznačné vizuální poznání formulovat slovy, pak je to nástroj, který je v dnešní situaci, kdy překotnou rychlostí narůstá převaha audiovizuální komunikace nad tištěnou, jedna z nejvíce žádaných kvalifikací. Považuji proto za nešťastné stavět dějiny umění a vizuální kulturu do protikladu. Právě píšu recenzi na knihu polsko-britské autorky o analýze vizuálních reprezentací východní a střední Evropy v karikaturách a mapách. Tvrdí, že základem jejího přístupu je klasické ikonologické vzdělání, jež na varšavské univerzitě založil Jan Białostocki. Právě ikonologie od Warburga přes Panofského ke Gombrichovi skutečně už rozšířila záběr dějin umění na neumělecké obrazy. Spolupráce a integrace dějin umění s vizuálními studiemi zahrnuje rovněž používání jazyka, který je sdílný pro mladou vzdělanou generaci, pro mezinárodní struktury vědecké politiky i pro další humanitní obory – a tedy napomáhá tomu, aby dějiny umění navazovaly plodné interdisciplinární kontakty. Zahrnuje i aktivisticky idealistickou rovinu, když poskytuje nástroje, jak vzdorovat mocenským nadvládám monopolu digitálních platform a komerčnímu i politickému marketingu: stačí připomenout, že před dvěma týdny uplynulo padesát let od promítání televizního pořadu BBC *Ways of Seeing* od Johna Bergera. Neznamená to, že by se dějiny umění měly vzdávat svého specifika, naopak, jsem přesvědčena, že i dějinám umění samotným přináší integrace s vizuální kulturou hodně. A nakonec, myslím, že dějiny umění patří mezi obory, které mají dnes zesílenou zodpovědnost za uchování nejen uměleckých památek samotných, ale i za uchování a předávání zodpovědného, nezjednodušeného, odborného vědění o umění minulosti.

K sociálnímu postavení historiků umění za první republiky

Jiří Koukal (ČT Art, Praha)

Zeptá-li se vás někdo na to, jaké bylo postavení historiků a historiček umění ve společnosti první Československé republiky, pravděpodobně se vám vybaví např. Karel Chytil, Vojtěch Birnbaum nebo Antonín Matějček a intuitivně odpovíte, že se jim dařilo jistě lépe než vám dnes. Univerzitní profesor totiž zosobňuje figuru, která oplývá vysokým kulturním, sociálním, symbolickým a nakonec i ekonomickým kapitálem. Znamý francouzský sociolog Pierre Bourdieu by proto zmíněné autory nejspíš neváhal zařadit do statusově nejvyšší, „dominující“ společenské vrstvy. Nemýlil by se ani s ohledem na jejich mzdu, neboť z šesti milionů osmi set padesáti tisíc výdělečně činných obyvatel Československa v roce 1930 (poprvé ověřené údaje) jich 57 % pracovalo jako dělníci, 22 % jako drobní a střední rolníci, 8 % jako řemeslníci, 7 % jako zaměstnanci a 6 % jako podnikatelé.¹ Průměrný měsíční příjem v téže době činil 789 korun, přičemž rolník si tehdy vydělal zhruba 300 Kč, dělník 550 Kč, horník 800 Kč, nižší poštovní úředník 1200 Kč, strážmistr



Zdeněk Wirth, Otakar Sommer, Josef Šusta a Antonín Matějček v Mariánských Lázních, kolem roku 1930. Reprodukce z: Richard Biegel – Roman Prah – Jakub Bachtík (eds.), Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, Praha 2020, s. 159. © Archiv města Plzně

1300 Kč, strojevedoucí 1600 Kč, bankovní úředník, důstojník a středoškolský učitel 2200 Kč, poslanec 3000 Kč, člen vlády a univerzitní profesor 5000 Kč.²

Zdánlivě ideální profese prvorepublikového akademika však v očích imaginárního adepta tohoto oboru výrazně utrpí, vezmeme-li v úvahu, že na čtyřech univerzitách v Československu v roce 1930 působilo celkem 800 pedagogů (z toho 280 řádných a 120 mimořádných profesorů, 300 soukromých docentů, 100 suplentů, lektorů a dalších učitelských profesí) a z nich se dějinám umění věnovali Vojtěch Birnbaum (řádný profesor FF UK), Antonín Matějček (řádný profesor FF UK), Josef Cibulka (soukromý docent FF UK), Václav Wagner (lektor FF UK), Alois Grünwald (řádný profesor FF NU), Eugen Dostál (mimořádný profesor FF MU) a František Žákavec (řádný profesor FIF UK). Tedy zhruba jeden řádný profesor dějin umění na tři a půl milionu obyvatel...³

K tomu je třeba přidat fenomén takzvaného „akademického hazardu“, s nímž ve své disertaci přišel německý sociolog Martin Schmeiser.⁴ Totiž, že zdaleka ne každý si mohl dovolit vydat se na akademickou dráhu, neboť ta vedle zřejmých intelektuálních nároků vyžadovala také solidní hmotné zajištění. Z rozsáhlých dat k filozofickým fakultám v Německu mezi lety 1920–1945 víme, že mladým adeptům vědy trvalo od doktorské

promoce ve 27 letech v průměru 7 let do habilitace a pak dalších 8 do zisku profesury.⁵ Během tohoto patnáctiletého období museli vydržet působit jako prekarizovaná pracovní síla a odkládat tak např. založení vlastní rodiny, neboť i soukromý docent byl finančně honorován pouze za jednotlivé přednášky, což ke středostavovskému životnímu stylu nestačilo. Hazarděři si proto museli buď hledat další zdroje příjmů, často např. psaním do novin, nebo se „správně narodit“, jako tomu bylo v drtivé většině případů prvorepublikových historiků a historiček umění.

Existence dokonce dvojího skleněného stropu v oboru zvláště vynikne, vezmeme-li v úvahu, že na Karlově univerzitě studovalo mezi lety 1918–1938 zhruba 10 % žen, přičemž ovšem dějiny umění byly výrazněji feminizované a z celkového počtu 59 tamních disertačních prací jich 20 obhájily ženy (33 %).⁶ Na Filozofické fakultě Německé Univerzity v Praze jich takových bylo obdobně 8 z 21 (38 %). Ženy se pak ovšem až na výjimky do dalšího akademického hazardu nepouštěly, i když všechny do jedné byly výborně finančně zajištěné. V univerzitních archiváliích u nich v kolonce povolání otce čteme: notář, továrník, rentiér, univerzitní profesor, vládní rada, ředitel banky atd., „nejhůře“ lékař či středoškolský profesor.⁷

S vědomým odhlédnutím od hodnotného duchovního odkazu jednotlivých klasiků oboru můžeme dosud

řečené zobecnit na tezi, že sociální postavení historiků a historiček umění bylo za první republiky značné, neboť až na výjimky již pocházeli z buržoazních vrstev s vysokým výchozím objemem ekonomického a kulturního kapitálu. Ten jim umožnil podstoupit časově náročné akademické školení a další prohloubení kulturních kompetencí, potřebných k soupeření o společenské uznání a moc. Za samostatnou úvahu by v této souvislosti stálo, zda lze o prvorepublikových historících a historičkách umění uvažovat v bourdieuvském smyslu také jako o aktérech „symbolického násilí“, kteří z pozic vedoucích akademických a uměleckých institucí ustanovují své kulturní dovednosti (např. schopnost zaujmout estetický postoj, ocenit kubismus či abstrakci atd.) jako závazné měřítko kultivovanosti, čímž legitimizují vkus vlastní vrstvy, který je poté prezentován jako vrozená schopnost ospravedlňující panující sociální uspořádání.⁸

Dějiny umění a společnost: včera, dnes a zítra

Ivan Foletti (Centrum raně středověkých studií,
Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno)

Při hledání věrohodné odpovědi na otázku, jaké je na současné místo dějin umění ve společnosti (nejen v českém prostředí), považuji za nezbytné nejprve nahlédnout do minulosti. Jak dokládají četné studie, dříve byla situace zásadně odlišná. Na úvod se tedy zeptám, proč měly dějiny umění v minulosti tak důležité společenské postavení. Poté bych rád analyzoval současnou situaci, která se mi jeví jako velmi problematičtější, a na závěr se zamyslím nad tím, jaké jsou možnosti budoucího vývoje dějin umění ve společnosti.

Je zřejmé, že na několika řádcích nelze dějiny našeho oboru analyzovat ani komplexně představit situaci v době jeho možná největší slávy na přelomu 19. a 20. století. Rád bych se však pokusil načrtnout kontext této doby na příkladu dvou emblematických postav: Nikodima Kondakova (1844–1925) a Aloise Riegla (1858–1907). Jsou to víceméně generační soupeřníci a patří mezi zakládající osobnosti středověkých studií (nejen) křesťanského Východu a Západu. Společenské postavení, kterého dosáhli, lze odvodit z počtu (platicích!) posluchačů jejich veřejných přednášek a v případě Kondakova, který v roce 1920 emigroval z Ruska, také z toho, že mu na cestě do exilu systematicky pomáhaly hlavy států, které ho přijaly: po caru Borisi III. v Bulharsku a prezidentu Masarykovi v Československu ho v roce 1925 pozval Benito Mussolini do Itálie a nabídl mu ubytování a doživotní rentu. Při bližším pohledu na dílo těchto osobností zjistíme zajímavou skutečnost: oba vědci vždy báдали v symbióze s politickými režimy. Margaret Olinová například ukázala, že v Rieglově knize *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Vídeň 1901) lze mezi řádky číst proimperiální a prohabsburský manifest. V případě Kondakova zase víme, že si získal sympatie

bulharského panovníka (stejně jako ruských vládců) tím, že se snažil vědeckými prostředky mimo jiné dokázat, že Makedonie má být začleněna do Bulharska, což odpovídalo ruským ambicím v regionu. V těchto dvou případech je tedy zřejmé, že prestiž oboru šla ruku v ruce s účastí učenců na formování politické agendy evropských států. A taková symbióza byla možná proto, že tytéž státy explicitně využívaly minulost k ospravedlnění současnosti (jak imperialistické, tak nacionalistické).

Masarykův případ byl jiný. První československý prezident chtěl Kondakovovi pomoci, protože si ho vážil jako učenice, ale také proto, že se ruský profesor o několik let dříve snažil naopak pomoci Masarykovi, když měl vážné problémy s rakousko-uherskými úřady. Tento případ je tedy příkladem výměny osobních laskavostí, který také dokládá skutečnost, že před sto lety si byly intelektuální a politické elity mnohem bližší než nyní. Bylo to jistě dáno tím, že k elitě patřilo mnohem méně jedinců, ale také, myslím, tím, že všichni měli stejné základní klasické vzdělání. Jinými slovy, rozuměli si, sdíleli stejné hodnoty a stejně chápali význam historické vědy.

Přeskočíme-li do současnosti, rozdíl nemůže být větší. Například bývalý český ministr financí Miroslav Kalousek a bývalý americký prezident Barack Obama v posledních letech výmluvně ukázali, jak malou hodnotu má v jejich očích historie umění pro společnost: oba v různých



Obálka knihy Aloise Riegla, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Vídeň 1901, vydání z roku 1927)

souvislostech hovořili o nadbytečnosti našeho oboru. Ale jak k tomu došlo? Domnívám se, že odpověď je třeba hledat především ve středoškolském vzdělávání. Zatímco až do poloviny 20. století tvořila klasická studia a historické vědy jádro středoškolského vzdělávání, nyní se situace radikálně změnila. Historické vědy, ale třeba i literatura, se navíc často vyučují velmi problematickým způsobem, jako seznam jmen a dat, za nimiž chybí příběh. Takový postoj lze v zemích bývalého sovětského bloku vysvětlit jako důsledek skryté cenzury: v období reálného socialismu šlo o kontroverzní témata podléhající cenzuře. Zdánlivě pozitivistický seznam „objektivních“ informací byl tedy pro učitele i žáky ochranou před možnými problémy. Fenomén deteriorace výuky humanitních předmětů a s ním související nárůst důležitosti přírodních a technických věd na gymnáziích a středních školách je však bohužel přinejmenším celoevropský.

Druhým problémem je podle mého soudu to, jak je veřejností vnímáno (a někdy se i prezentuje) současné umění, které se počínaje minimálně performancí a konceptuálním uměním stalo fenoménem pro čím dál tím užší kruh znalců a profesionálů v oboru. Nechtěným důsledkem je potom jistá forma elitářství a logicky vzniká klíše rozšířené ve společnosti: když nechápu, k čemu je současné umění, k čemu pak jsou dějiny umění?

Konečně se domnívám, že existuje i vnitřní problém oboru. Přinejmenším od osmdesátých let 20. století, kdy se objevil obor Bildwissenschaft, který otevřel dveře do světa obrazů i mimo tradiční kategorie umění, se dějiny umění snaží vymezit mezi nikami pozitivismu, místy, kde se rozvíjí teoretický výzkum (který někdy bývá, nutno přiznat, obtížně srozumitelný i pro samotné odborníky), a moderními „obraty“, tedy vědeckými trendy často diktovanými anglosaským světem či grantovými agenturami. Pod velkým tlakem soukromých institucí, včetně univerzit, se navíc v anglosaském prostoru dějiny umění staly integrální součástí komerční sféry, v níž následování trendů zvyšuje „tržní“ cenu jednotlivých výzkumů (často v naprostém rozporu s potřebami společnosti). V evropském prostředí je pak možné sledoval „kapitalizaci“ výzkumu skrze rostoucí tlak na grantový „výkon“, který paradoxně kopíruje (a vnucuje vědcům) trendy importované z komerčního anglosaského prostředí. Navíc elitářský slovník, který charakterizuje mnohé z nejen vědeckých výstupů, opět znemožňuje širší veřejnosti, ale i kolegům z jiných oborů přístup k výsledkům výzkumu.

Je konečně nutné připomenout, že ve světě manipulovaném digitálními obrazy se na dějiny umění, vědu schopnou obrazy kriticky číst a interpretovat, pohlíží s podezřením, protože poskytuje kritické nástroje proti manipulaci. Krásným příkladem jsou kampaně extremistických politických stran stojící na brutální manipulaci s obrazem, kterou však ikonografická a ikonologická analýza demaskuje. Pokud to vše navíc zasadíme do neoliberálního tržního rámce, kde se vše musí prodávat, potom se nelze divit, že je naše disciplína marginalizována.

Jestliže tedy v minulosti byly dějiny umění jako obor zakořeněny ve světě, který vyznával humanitní vzdělání



Plakát extremistické strany UDC v rámci referenda o zákazu výstavby minaretů ve Švýcarsku (Bern 2009)

jako kritérium kvality, a navíc mohly být užitečné politické moci, dnes je tomu přesně naopak: naše věda je pro tržní prostředí užitečná jen velmi okrajově, zatímco její hlavní výstupy založené na kritické práci s obrazy implicitně ohrožují politické a ekonomické elity.

Jaká je tedy životaschopná budoucnost dějin umění? Je jisté, že naším cílem není vrátit stav, kdy naše disciplína sloužila zájmům mocných. Přejeme si, aby lépe sloužila společnosti jako takové. Jsem přesvědčen, že pokud chceme, aby hrály ve společnosti významnější roli, musíme nejprve investovat energii do středoškolského vzdělávání. Pouze díky angažovanosti v této oblasti si budou další generace lépe uvědomovat význam obrazu a těch, kteří jej studují, pro společnost. Mám také za to, že historičky a historici umění musí vystoupit ze své komfortní zóny a zlepšit svou komunikační strategii směrem k veřejnosti. Nemluvím však pouze o mediálním prostoru, je třeba začít pracovat i na rétorice uvnitř oboru samotného. Jsem například přesvědčen, že po vzoru sociálních věd bychom se měli vzdát tradice čtení příspěvků na odborných sympoziích. Mluvit „spatru“ je jedním z prvních kroků, jak být lépe pochopeni a vyslyšeni. Je tu také otázka kritického pohledu na dnešní svět. Kdo jiný než historici umění by měl problematizovat používání (a zneužívání) obrazu ve veřejném prostoru? A konečně, jakkoli se to může zdát nepříjemné, věřím, že je naším úkolem pokračovat v kritické analýze obrazů, které nás obklopují. Jen tak může naše společnost pochopit, jaká je role našeho oboru.

Artikulace rolí dějin umění na pozadí současné diskuse o společenské roli humanitních věd

Stanislava Fedrová (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Rozšířit pohled na jiné humanitní disciplíny a diskusi, která se v nich vede kolem pojmů hodnota, role, postavení ve společnosti, veřejný zájem – tak znělo moje zadání od předsedy UHS. Vzniklo na základě naší rozpravy před pár lety o výzvě Stanleyho Fishe na obranu humanitních věd.⁹ Ten v ní reagoval na aktuální hrozbu rušení humanitních oborů na University of Wisconsin proto, že pro kariérní vyhlídky studentů jsou podstatnější obory jiné. Zajímavé je to pro nás tím, že tu nešlo o školu převažujícího technického typu, ale tradiční univerzitu a s tím i pojmenování širšího trendu, že nešlo o obory tzv. okrajové, ale obecně o rušení humanitního a společenského vzdělání („velké“ filologie vč. angličtiny, dějiny umění, historie, sociologie) a že autor, literární teoretik světového renomé a doyen oboru, zde shrnuje argumenty z širší diskuse. Popravdě na všech typech argumentů najde Fish mouchy nebo i závažné vady a jednoduché řešení nemá ani on sám. I tak má taková popperovská falzifikace argumentů smysl. Probrala jsem se kvůli tomuto zadání alespoň částí té diskuse a mohu tak nabídnout její komentovanou kompilaci.¹⁰ Měla jsem přitom na mysli způsoby artikulace postavení a role dějin umění, jaké my sami používáme často, anebo naopak jen ojediněle, případně ne zcela účelně. Tedy nabídnout více možností argumentace nebo zvážit způsob, jakým argumenty používáme.

Zdá se mi na základě probrané literatury, že skutečně intenzivní a šíře rozložená je tato diskuse v posledních cca patnácti letech, od finanční krize začaté 2008, přes navazující snahy vlád o úsporná opatření v různých oblastech fungování moderního státu. Specifikem českého prostředí byl tehdy nápad razantně zmenšit rozpočet nejen věd humanitních, ale vědy celkově, resp. vědy provozované v AV ČR (s argumentem o instituci jako reliktu překonané minulosti). Na vlnu protestů s heslem *Věda žije*, započatých veřejným rituálem odsouzení a popravení figuríny vědce z oken ÚDU AV ČR, si mnozí dobře pamatujeme. Ve veřejné části diskuse nebyly tehdy humanitní vědy řešeny o tolik jinak než ostatní, všichni jsme se podobně (někdy horko těžko) učili artikulovat role svých disciplín ve společnosti a hájit jejich „užitečnost“. Uvnitř akademie, ve spektru oborů široce rozkročené, to ale myslím něco změnilo. Početně i finančně silnější oblasti tzv. živé a neživé přírody si všimly, že lidé z humanitních a společenských věd jsou jim samým užiteční v lepší schopnosti vést kritický diskurz, reflektovat postavení věd v životě a fungování společnosti a pojmenovávat jejich různorodé role. Ve světovém kontextu šlo více o reakci na tlak vůči právě humanitním vědám a zesílení otázek po hodnotě, jakou přinášejí veřejnému zájmu a prospěchu.

Nutno také předeslat, že tato rozprava nevznikla ve vzduchoprázdnu či na zelené louce kvůli čistě ekonomickému impulzu. Zhruba od konce tisíciletí

a v nultých letech probíhala – ovšem spíš „ve skrytu“ dějin vědy či teorie vědy – diskuse o proměně kontextu, možná i změně paradigmatu v tzv. „post-normální vědu“.¹¹ Tento na první pohled snad enigmatický pojem označuje z dnešního pohledu věc už zcela zřejmou: Situaci či stav tzv. „normální vědy“, jak ji vymezoval v šedesátých letech Thomas Kuhn, proměňuje společenská praxe posledních desetiletí, která vyžaduje dialog s „veřejným zájmem“. Věda obecně pozbyla nezpochybnitelnou autoritu a důvěru, postupně se navyšují různé typy jejího ověřování a hodnocení, pole se rozšiřuje mimo hranice vědy samé do veřejné debaty, kde nutně přicházejí na přetřes i její kulturní a sociální či politické důsledky.

Co jsem se tedy díky tomuto čtení naučila? Předně subtilnějšímu rozlišování pojmů. Např. rozdílu mezi *ospravedlňováním* (které nutně je reakcí na akci typu rušení či omezování financí) a *artikulováním*, tedy formulováním a zdůvodněním rolí humanitních věd pro společnost. Anebo rozdílu a s tím i důsaznosti používání pojmů *hodnota*, *role*, *postavení*. Výraz hodnota se většinou používá v anglické diskusi (*value of humanities*), což zčásti vede k „ospravedlňovacímu“ diskurzu, zčásti k disputacím o pojmu samém, jeho vztazích k ekonomickému podtextu (cena, důležitost) či k předmětu samému (hodnota není vlastní hodnocení předmětu, ale vychází od hodnotící osoby). V těchto subtilnostech místy zaniká i zcela zásadní závěr, že *hodnota je kulturní konstrukt* – není to nadčasová a neměnná skutečnost, ale reaguje na proměny kultury a společnosti. Z tohoto pohledu je volba výrazu *postavení* dějin umění ve společnosti (nebo podobně *role*) pro tuto diskusi UHS mnohem šťastnější. Lépe než k diskurzu ospravedlnění to také vede ke slovesům artikulovat a formulovat (a s tím i k jinému mentálnímu nastavení).

Argument péče o kulturní dědictví a o paměť společnosti (tedy schopnost jim porozumět, zachovat je nebo někdy i zpochybnit, vést dialog, znovuobjevovat) je humanitním vědám společný. Dějiny umění mají mezi nimi jedno podstatné specifikum: jedinečnost artefaktů a hmotnou povahu děl, které jsou předmětem jejich zájmu. Z toho a ze společenské dohody na fyzickém zachování artefaktů vyplývá jakoby přímějí (ve srovnání např. s literární nebo hudební vědou), že tento typ artikulace smyslu a role oboru bývá první na řadě. Bohužel se jím ale také nezřídka končí, což je myslím trochu škoda.

Spadá sem také jeden typ role, který si nepochybně uvědomujeme, ale ve veřejném diskurzu méně akcentujeme: humanitní vědy jsou klíčové pro reflexi identity, resp. *různých typů identit*, s nimiž souvisí pocit sounáležitosti v rámci různých typů společenství. To platí i pro současné dějiny umění – umíme třeba na srozumitelných příkladech ukázat způsob konstruování národní identity v 19. století skrze umění. A podobných příkladů bychom našli víc.¹²

Z kapitalizace diskuse o postavení humanitních věd vyplývá časté zdůrazňování **argumentu užitečnosti**, který reaguje na upřednostňování ekonomické užitečnosti a způsobů jejího měření. Hned zkraje řekněme, že tady jde víc (nebo jenom) o obhajobu a ospravedlňování. Obránci tak zdůrazňují, že humanitní vědy přispívají

k rozvoji znalostní ekonomiky i vlastního hospodářství, totiž specifickým druhům průmyslu: turistickému či kreativním průmyslům, které vytvářejí nemalou část HDP. Pomáhá tomu měřitelnost návštěvnosti památek, muzeí a výstav, knižního trhu. Výrazné apely na akcentování ekonomické hodnoty vycházely v minulosti např. z Arts and Humanities Research Council v Británii, podobně i ve Skandinávii, řada humanitních věd proto tento argument začala uplatňovat. Zároveň to ale vyvolalo v posledním desetiletí silné hlasy odporu, proti se postavila např. Council for the Defence of British Universities a ostrá kritika zaznívá i z USA, především od Marthy Nussbaum, Stanleyho Fisha ad. Ti zdůrazňují, že jde spíš o berličku snadno použitelnou ve vztazích s veřejností než o seriózní argument.¹³ „Ospravedlnit“ takto lze památkovou péči, tvůrčí psaní nebo třeba uměleckohistorickou topografii, ale ne jakékoli subtilnější bádání a interpretace, které nelze prezentovat výstavou, ale nutně za ní stojí. Nejde tedy o argument artikuluji specifickou roli humanitních věd jako celku (nebo i jednotlivých oborů jako celku). Důležitá se mi zdá i Fishova připomínka, že je tento typ ospravedlnění pošetilá a nerozumná hra proto, že nutně zahrnuje *podřízení se měřítku či kritériu, které stojí mimo humanitní vědy*. Začínáme-li si s argumentem měřitelné užitečnosti, je to trochu jako přistoupit hru na cizím hřišti a podle pravidel tohoto hřiště (pokud přicházíme hrát řekněme mariáš a domácí tým a hřiště jsou fotbalové). Nemyslím, že tento způsob argumentace se nemá používat, ale měl by být spíš pobočný nebo podpůrný. Zároveň v samotné diskusi uvnitř humanitních věd o nich samých to pak nutně vede k opakovanému vymezování se vůči výrazům jako *impact* a *value* (v angl. kontextu, viz výše), vycházejícím ze sepětí se zbožím, směnou, měřitelností a ekonomickou rentabilitou.¹⁴

Jaké jsou tedy další argumenty či další artikulace rolí? Především, že každý z autorů některý z nich podprahově či i výslovně zdůrazňuje, celkem se ale shodnou, že žádný z nich není samospásný – smysl dává právě pojmenování té širší, mnohosti rolí.

Historicky tradičně zdůrazňovanou rolí humanitních věd je možnost **příspěv „individuálnímu i kolektivnímu štěstí“**. Jak zdůrazňuje Helen Small, nejde o argument hédonistický a o estetický zážitek, ale znamená to rozšíření vědomí do stavu plnější životní zkušenosti. Zahrnuje schopnost estetického ocenění a porozumění uměleckým dílům i rozvíjení imaginace, nebo obecněji schopnost reflektovat nástroje, s jejichž pomocí si člověk uvědomí sebe sama ve světě. Zdá se to jakoby samozřejmé, přesto si připustíme, že v tom máme rezervy. (Např.: nevzpomínám si, kdy naposled mi výstavní popiska či komentář k takovému estetickému zážitku či porozumění pomohly – zároveň vím, že sama moc neumím komentář takto napsat.) Nejde ale jen o český nebo úzce oborový kontext – tuto roli uvedlo v mezinárodní anketě jako podstatnou jen minimum respondentů z řad humanitních vědců.¹⁵ Jedním z důvodů bude oslabení autoritativní pozice akademické odbornosti (aneb kdo píše kritiky do médií?), ale jistě i to, že proti tomu stojí vnitřní (grantové aj.) požadavky na „vědeckou kvalitu“ jako hodnotící měřítko.

A ani tento argument sám o sobě nestačí – Stanley Fish celkem logicky dodá: možnost, že vystavení se více artefaktům/textům z různých tradic vede k větší schopnosti nechat je na sebe působit a rozumět jim, povede k větší empatii, platí nanejvýš individuálně, ne obecně.

Další rolí je **rozvíjení komunikačních dovedností, schopnosti interpretace a kritického myšlení**. Fish (sám význačný teoretik interpretace) říká, že je to argument sice pěkný, ale interní, a že žádné pokladny pro zachování humanitních oborů neotevře. Přesto ne vždy jde o pokladny. Sama, jako původem literární teoretik, bych tento argument použila možná i na prvním místě, protože právě to bych např. svým studentům chtěla zprostředkovat. Líbí se mi definice Helen Small, podle níž je lidská kultura souborem „smyslutvorných praktik“ – a těm se musíme naučit, pokud chceme v lidské kultuře a společnosti fungovat.¹⁶ Historici umění všechny tyto rozvinuté schopnosti při vlastní práci používají úplně stejně, nicméně zdá se mi, že není obvyklé říkat, že i toto je součástí role oboru, tj. není to používáno jako způsob artikulace jeho smyslu. Myslím, že v tomto ohledu můžeme ještě mnohem více využít podnětů studií/theorie vizuální kultury, která směřují k tomu, jak pojmenovat strategie obrazů, jak je odhalovat a interpretovat. Nejde přitom o to, že by klasičtí historici umění nedošli k podobnému závěru, ale spíš o určitou míru zobecnění a zhodnocení samotného aktu interpretace jako kompetence. Možná mě k tomuto akcentu vede právě prvotní literárně-teoretická orientace, v níž mě zajímá anti-esencialistický přístup a koncept komunikace (autor – dílo – recipient), díky němuž právě *akt interpretace* hraje zásadní roli. Mj. právě od Stanleyho Fisha jsem se naučila, že to, jak artefakt vnímáme (text čteme), je určeno způsobem pohledu a použitou interpretační strategií, ovlivněnou významně i „interpretační komunitou“ a jejími normami.¹⁷

Součástí tohoto argumentu je ještě jeden detail: Líbí se mi ta (malá) část anketních odpovědí humanitních vědců, zdůrazňující, že kulturním dědictvím jsou humanitní vědy samotné, tedy jejich tradice způsobu myšlení, argumentace a interpretace, zahrnující kritiku pramene a také zkoumání a vyhodnocení myšlenkového pozadí nebo teoretického zdroje textu, který k interpretaci používám.¹⁸ Chceme-li zdůraznit skutečnou *specifickou*, odlišující humanitní vědy od věd jiných, pak právě toto se zdá být silným argumentem. Zatímco pro přírodní vědy je cílem hledání odpovědí na otázky staré i otázky nově vyplývající, u věd humanitních je jím samotný *proces interpretace* (a kritické myšlení a vnitřní zpochybnění zavedeného výkladu jsou cesta k němu). Samozřejmě uznávám, že jako typ „argumentu“ v souvislosti s veřejným zájmem to není moc použitelné (protože příliš abstraktní), nicméně pro mě samotnou je to jakési pozadí, díky němuž mohu lépe artikulovat tento typ role.

Jiný typ argumentu je ten, který směřuje od individuální více ke společenské hodnotě humanitních věd, totiž **„demokracie nás potřebuje“**. Je nepochybně velmi ambiciózní a jeho potíže spočívá v tom, že vyznívá značně elitářsky (jako by humanitní vědci, resp. absolventi těchto oborů, se nutně stávali „lepšími“, vědomějšími občany).

Pokud jej ale tímto ihned neodstřelíme, může nám také něco přinést. Jeho základ vychází z americké tradice výkladu svobodných umění a modelu vzdělávání v nich na univerzitách (byť je tato tradice v posledních desetiletích nabourávána zvenčí i zevnitř). K význačným obhájcům poslední doby patří především profesorka etiky a filozofie Martha Nussbaum. Ta i další autoři jsou přesvědčeni, že humanitní vědy podporují sociální soudržnost. Zlepšení našich komunikačních a interpretačních schopností totiž zlepšuje komunikaci ve společnosti, schopnost porozumění jiným lidem, a tím větší toleranci k nim, sociální soudržnost. Zároveň historie a s ní i kulturní dědictví vytvářejí pocit sounáležitosti s lidmi žijícími v minulosti a jejich (kulturními, intelektuálními) potřebami a zájmy.

K většímu zobecnění směřuje jiná faseta tohoto argumentu: komplexní porozumění lidským bytostem vede k lepšímu ovládnutí sociálních jevů a modulování sociálního rozhodování, politické kultury, mezinárodních vztahů apod. Pokud to zní pořád příliš abstraktně ve vztahu k dějinám umění, doporučuji k přečtení nedávno vydaný překlad Nussbaumové knihy s podtitulem „Proč demokracie potřebuje humanitní vědy“, vč. jedné z jejích konkretizací: „naučit lidi inteligentnímu světoobčanství. (...) Neměli bychom se domnívat, že lze nějakým způsobem správně porozumět vlastnímu národu a jeho dějinám, aniž je zasadíme do globálního kontextu“.¹⁹ To je vlastně jen trochu jiné domyšlení argumentu o péči o kulturní dědictví a paměť. Samozřejmě i zde musíme připustit námitku advocata diaboli Stanleyho Fishe, že takové případné dospění k dobrému občanství je *vedlejším produktem*

univerzitního vzdělávání v humanitních vědách – a tedy nejde dost dobře hájit humanitní vědy nezáměrným vedlejším účinkem. Opět tedy nejde o argument všespásný, ale neměli bychom jej – i přes jeho zdánlivou odlehlost od našeho předmětu zájmu – proto zavrhnout, resp. se jej vzdávat. Jde o součást spektra.

Konečně poctivým argumentem je i **vnitřní hodnota humanitních věd, neboli „pro vlastní dobro“** (Helen Small), artikulovaná nejsilněji opět z USA, především kvůli tamní tradici univerzitní výuky svobodných umění. Usilování o znalosti a porozumění je cenné samo o sobě, nevyžaduje to další cíl. Přestože má tato artikulace vysokou podporu mezi humanitními vědci samými, zdá se problematické ji použít v diskusi nikoli interní. Snadno totiž může vést k tomu, že si naběhnu na obvinění z elitářství a v důsledku zvolím rychlý úprk k argumentům o ekonomických a sociálních přínosech. Texty, jimiž jsem se probírala, se ale shodují na tom, že tento argument není omezen jen na vnitroakademický kontext, že může mít svou sílu např. při jednání s filantropy a dárci. Potenciálně může prý fungovat i u širší veřejnosti – pokud dokážeme sloupnout prvotní vrstvu nedůvěry a vysvětlit to na dobře vymyšleném a názorném příkladu. Ne že bych měla takové v rukávu, ale měli bychom zkoušet na ně přijít. Účelná může být i trochu hybridní kombinace vnitřní a instrumentální hodnoty – aneb závidím přírodovědcům skvělý „argument Antonín Holý“.

Lépe jsem si tedy uvědomila, že spektrum rolí humanitních věd je široké a je škoda používat jen některé typy jejich artikulace.

¹ Jana Bondyová – Václav Čáp (eds.), *Historická statistická ročenka ČSSR*, Praha 1985, s. 822–824.

² Pavel Hortig, Sladký život prvorepublikových úředníků, *Statistika & my* 11, 2021, č. 6, s. 48–49.

³ *Statistická ročenka republiky Československé* 1, č. 1, Praha 1934, s. 230.

⁴ Martin Schmeiser, *Akademischer Hasard. Das Berufsschicksal des Professors und das Schicksal der deutschen Universität 1870–1920. Eine verstehend soziologische Untersuchung*, Stuttgart 1994.

⁵ *Ibidem*, s. 375–378.

⁶ Tereza Johanidesová – Pavlína Kolářová, Seznam absolventských prací vzniklých na Ústavu pro dějiny umění v letech 1918–2018, in: Richard Biegel – Roman Prah – Jakub Bachtík (eds.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 724–730.

⁷ Archiv Univerzity Karlovy, fond Matriky Univerzity Karlovy, inventární číslo 6, Matriky doktorů Univerzity Karlovy (příslušná jména jednotlivých studentek), digitalizované a dostupné on-line na webu Ústavu dějin UK a archivu UK.

⁸ Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA 1984.

⁹ Stanley Fish, Stop Trying to Sell the Humanities. Arguments that they're useful are wrong, anti-humanistic, and sure to backfire, *The Chronicle Review* 17. 6. 2018.

¹⁰ Od esejů humanitních vědců různých oborů i různých zaměření, tj. od „akademiků“ po kurátory muzeí (Jonathan Bate ed., *The Public Value of the Humanities*, London 2011), přes konzistentní monografie, usilující o pojmenování celého komplexu hodnot humanitních věd (Helen Small, *The Value of the Humanities*, London 2013), případně s akcentem na některé z těchto hodnot (Martha C. Nussbaum, *Ne pro zisk. Proč demokracie potřebuje humanitní vědy*, Praha 2017, pův. vyd. Princeton 2010), po širokou mezinárodní anketu mezi humanitními vědci mnoha zemí a její vyhodnocení, které zpracovali dva historici a specialista na antickou filozofii a moderní etiku (Poul Holm – Arne Jarrick – Dominic Scott, *Humanities World Report*, London 2015).

¹¹ Např. texty Silvia O. Funtowitze a Jerome Ravetze, komplexněji ve speciálním čísle časopisu *Futures* 1999 (Jerome Ravetz, Post-Normal Sciences, *Futures* 31, 1999, č. 7).

¹² K tématu identit Holm – Jarrick – Scott 2015 (cit. v pozn. 2), s. 23–24.

¹³ Holm – Jarrick – Scott 2015 (cit. v pozn. 2), s. 26–27.

¹⁴ Např. Jonathan Bate, Introduction, in: Jonathan Bate ed. 2011 (cit. v pozn. 2), s. 5; Rónán McDonald, *The Value of Art and the Art of Evaluation*, *ibidem*, s. 283nn; podobně Nussbaum 2017 (cit. v pozn. 2), s. 205.

¹⁵ Holm – Jarrick – Scott 2015 (cit. v pozn. 2), s. 35–36.

¹⁶ Small 2011 (cit. v pozn. 2), s. 23.

¹⁷ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge 1980; sumarizace a vyhodnocení zde: <https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Je%20v%20t%C3%A9to%20t%C5%99%C3%ADd%C4%9B%20n%C4%9Bjak%C3%BD%20text.pdf>.

¹⁸ Holm – Jarrick – Scott 2015 (cit. v pozn. 2), s. 32–34.

¹⁹ Nussbaum 2017 (cit. v pozn. 2), s. 141.

Postavení dějin umění ve společnosti (nejen) ve světle války na Ukrajině

Anežka Mikulcová (Národní památkový ústav, GnŘ)

Skutečnost, že si stávající Výbor zvolil pro odpolední program Valné hromady otázku Postavení dějin umění ve společnosti, která je velmi blízká tématu těžké akce z roku 2019 (Společenská role oboru dějin umění), uspořádané předchozím Výborem, svědčí o neustálé aktuálnosti tématu, jež je pro historiky a historičky umění doslova existencionální. Ačkoli Výbory v obou případech iniciovaly diskuzi v obecnější rovině, posunula se trochu jiným směrem v reakci na vnitřní kauzy, jistou izolovanost oboru nebo pejorativní výroky oboru adresované. Zatímco diskuze před třemi lety byla na poslední chvíli ovlivněna děním v Národní galerii v Praze a v Muzeu umění Olomouc, spojeným s vládní krizí a odvoláním ředitelů obou institucí, letošní Valná hromada nemohla nereflektovat únorovou invazi vojsk Ruské federace na Ukrajinu. S ní spojené ničení hmotných i nehmotných kulturních památek vrhlo na téma postavení dějin umění ve společnosti nové světlo. Zatímco pětice řečníků odpoledního programu (Milena Bartlová, Jiří Koukal, Ivan Foletti, Stanislava Fedrová, Jan Trnka) se věnovala roli našeho oboru v domácím prostředí s ohledem na historický vývoj i současnost a snažila se nalézt východisko ze stávající situace (změna středoškolského vzdělání, efektivnější prezentace výzkumu na veřejnosti, užší propojení se studiem vizuální kultury), dopolední program ilustroval praktickou i významovou funkci dějin umění v dobách válečných konfliktů (Martin Mádl, Alex Bykov). A právě toto téma, které je bohužel i v době psaní úvodního slova stále aktuální, je rozvinuto v druhé části *Bulletinu*.

Válečné konflikty s sebou přinášejí především nepopsatelné lidské utrpení, ale také devastaci krajiny, urbanistických celků, historických budov, kulturních institucí, galerijních a muzejních sbírek. Jedním z aspektů je zabírání a přisvojování si movitého kulturního dědictví ze strany agresora a jeho následná obsahová a kontextuální dezinterpretace, k čemuž během rusko-ukrajinského konfliktu opakovaně dochází. Předkládané příspěvky poskytují reflexi ukrajinské strany (Alex Bykov, Ihor Poshyvailo), legislativní kontext ochrany památek za válečných konfliktů (Petra Kroupová) i jeden z možných způsobů pomoci při následné obnově nemovitých památek ilustrovaných na situaci v Iráku (Miroslav Houska, Miroslav Melčák).

Rubriku otvírá článek Alexe Bykova, kyjevského architekta, fotografa a kurátora, který v současné době působí mj. na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a osobně se zúčastnil Valné hromady UHS. V referátu

předneseném při této příležitosti ilustroval pestrou škálu válkou postižených či zcela zničených ukrajinských památek a umělecké tvorby, v příspěvku publikovaném v *Bulletinu* se zabývá ničením pomníků na ukrajinském území. A nejde pouze o pomníky symbolizující současnou Ukrajinu, které jsou ohroženy ostřelováním, ale především o pomníky z dob SSSR ničené ukrajinskou vládou ve jménu takzvané dekomunizace a následně obnovované Ruskou federací na dobytých územích. S kritickým odstupem Alex Bykov odsuzuje takovýto způsob vyrovnávání se s vlastní historií a předkládá jiné, nedestruktivní řešení. Další bezprostřední pohled na situaci přináší rozhovor s Ihoem Poshyvilem, generálním ředitelem Národního památníku a muzea revoluce důstojnosti (Majdanu) a spoluzakladatelem HERI (Iniciativy pro reakci na mimořádné události v oblasti kulturního dědictví). V rozhovoru Poshyvailo odpovídá na otázky ohledně fungování této iniciativy, efektivnosti mezinárodní pomoci či praktického dopadu Haagské úmluvy na ochranu kulturních statků za ozbrojeného konfliktu. Mezinárodní legislativní nástroje slibující ochranu kulturních statků během ozbrojených konfliktů přehledně shrnuje Petra Kroupová z Oddělení památek s mezinárodním statutem Generálního ředitelství Národního památkového ústavu.

Je třeba si uvědomit, že kulturní dědictví (především nemovité) není během válečných konfliktů ohroženo jen přímo během bojů, ale také nepřímo, absencí údržby, na níž v zasaženém území nezbývají finanční zdroje ani energie tamních obyvatel. Tato situace se přirozeně netýká jen Ukrajiny, ale řady dalších válkou, přírodními či humanitními katastrofami postižených oblastí, z nichž jsme jako ilustrativní příklad zvolili Irák, a to proto, že s poválečnou obnovou tamních památek mají zkušenosti čeští odborníci – jak po stránce technické, tak administrativní. Text Miroslava Housky z Gema Art International, s. r. o., čtenáře seznámí s působením společnosti v Iráku od roku 2004 a poukáže na to, jak potřebné je zapojení místních obyvatel do procesu obnovy. Fyzická obnova poničených či zcela zničených staveb je ale mnohem častěji nad síly a možnosti zasažených měst a států. V takových případech se jeví jako klíčové co nejpřesněji zmapovat a zdokumentovat poškozené památky a uchovat o nich co nejvíce informací pro budoucnost. Soubor zdánlivě suchých dat je pak možné transformovat s pomocí nových technologií do podoby 3D digitálních modelů, umožňujících názorné poznání stavby i její – alespoň – virtuální návštěvu, případně

v budoucnosti i její vědeckou hmotnou rekonstrukci. Různým aspektům tvorby digitálních modelů se věnuje Miroslav Melčák z Orientálního ústavu AV ČR.

Představené texty druhé části *Bulletinu* tak nabízejí jednu z možných odpovědí na úvodní otázku významu humanitních oborů ve společnosti a ilustrují konkrétní (fyzické i mentální) aktivity historiků umění, muzejních

pracovníků, památkářů, archeologů či výtvarných umělců v kritických dobách ohrožení hmotného i nehmotného kulturního dědictví. Věříme, že ačkoli se *Bulletin* z velké části věnuje tématu pesimistickému a do značné míry masovými médii nadužívanému, bude pro čtenáře díky pestré škále představených pohledů na věc zajímavý a podnětný.

Ethics, Aesthetics, and Two Waves of Destruction: Monuments during the Russian invasion of Ukraine

Alex Bykov (independent architect, photographer and curator)

Ukraine's resistance to Russia's total invasion is taking place not only on the military and political front but also on the cultural front. Perhaps, the most important and revealing event in this field was the Ukrainian project *The Fountain of Exhaustion: High Water* which was unveiled on 20 April at the Venice Biennale. The project is a composition of 78 bronze funnels into which water pours downwards with less and less energy. The author of the project, artist Pavlo Makov states: "Behind any war there is a cultural conflict. In our case it has existed for hundreds of years. Ukrainian culture has been destroyed many times by Russia. For example, the physical extermination of representatives of the "Ukrainian renaissance" – writers, artists, and musicians from the 1920s and 1930s. Russian and Ukrainian culture are fundamentally different: one is built on reverence for power and supremacy, while the other is built on reverence for freedom and independence. This is exactly what we are facing now".

Dana Kosmina's installation *Piazza Ukraine* was also presented in Venice this year. The central element is an installation of sandbags, the same bags that are now covering monuments all over Ukraine, to save them from possible destruction after shelling and bombing.

It is also worth mentioning another very important work representing Ukraine in Venice this year – the project *Palyanytsia*, created by Zhanna Kadyrova. By the nature and accent of the pronunciation of the word "Palyanitsya", the Ukrainian military identifies members of Russian sabotage and reconnaissance groups that have been thrown into Ukraine. Palyanytsia in Ukrainian means bread, only it is made from stone in Zhanna Kadyrova's project – an expressive artistic symbol of the Russian aggressor breaking all his teeth in Ukraine.

The cultural heritage protection front is also active within Ukraine itself, despite martial law and sirens warning to take shelter. The most expressive in this respect are the vernacular systems for protecting historical monuments in Kyiv. The materials used include sandbags, concrete formwork shields, wooden planks, and so on. Moreover, a famous Ukrainian interior designer Slava Balbek



Vernacular systems for protecting historical monuments in Kyiv.
Foto © Olexander Burlaka, 2022

along with his office has developed a refined industrial modular system to protect sculptural monuments of different forms, in contrast to the folk spontaneous creativity. Not everyone agrees with this approach and the project itself. In the first place it has unfortunately not been agreed with the public, and in the opinion of many experts it represents a typical design approach. At the same time, the sculptures closed with folk methods

are eloquent symbols of the struggle of the people, their creativity, ingenuity, and love of their heritage. Thanks to the series of postcards with photographs by Olexander Burlaka, we can continue to admire the still unenclosed folk fortification systems of defence.

But unfortunately, there is another story in the public's relationship with monuments. This applies first and foremost to monuments from Soviet times and especially those which are in one way or another connected with the glorification of the history and ideology of the USSR and the victory in WW2.

It should be noted that this is the second wave of "Decommunization" in Ukraine. The first occurred after the Revolution of Dignity, Crimea annexation and the outbreak of war in east Ukraine in 2014. This was carried out at the most official level, after President Poroshenko signed a decree on 15 May 2015. This decree started a six-month period for the removal of communist monuments (excluding World War II monuments) and renaming of public places named after communist-related themes. The Ukrainian Institute of National Memory published a list of 22 cities and 44 villages subject to renaming. One of the main provisions of the bill was the recognition of the Soviet Union as "criminal" and one that it "pursued a state terror policy".¹ It was also about put communist and Nazi symbol on par with each other. Director of the Ukrainian Institute of National Remembrance Volodymyr Viatrovych stated in February 2018 that "Decommunization in the context of depriving the symbols of the totalitarian regime has actually been completed".²

The entire process of the first wave of Decommunization has been repeatedly criticised, including by global and European observers. For example, organisations such as the OSCE and the Venice Commission have regretted that this process is perceived as a lack of opportunity for civil society to participate in public discussions about the laws and did not comply with European legislative standards.³

Unfortunately, at least a wide range of specialists were left out of the process of decision-making. And the main disputes about decommunization and the protection of this or that monument took place precisely between supporters of the law and professionals in the field of art, science, and history. Therefore, it could be strongly argued that there was a mature, formed desire on the part of the academic community to pursue a democratic and civilised discourse rather than following the concept of "selected history".

Among the main criticisms of art professionals were the lack of justification for the inclusion of a particular monument on the decommunized list, the vandalising of monuments rather than their technical dismantling, and the lack of a clear concept for a possible future museum of Soviet era monuments. Eugeniya Molyar, an art historian and leader of a self-organised cultural initiative DENEDE noted that: "If the Ukrainian Institute of National Remembrance takes on the task of creating a museum today, it is no secret what ideological positions are being reclaimed there today. What they are doing today is not fighting the old ideology, but replacing the Soviet ideology



Dismantled statues depicting a Russian and a Ukrainian worker, part of the Arch of Freedom of the Ukrainian people in Kyiv. Foto tweeted by @kiraincongress, 2022

with a new, nationalist one. We should definitely pay attention to this, so that we do not have a new tool of state ideological propaganda."

In general, Molyar criticises the Decommunization Act and calls it "a chaotic process, disproportionate to life". She also worried, along with other experts, about the urgent need to protect other monuments that have not yet fallen under the wave of Decommunization: "This is a monument to Shchors, not just an art monument, but part of an architectural ensemble. Not only does it need to be preserved, it needs to be preserved in the place where it stands today, because it is a city-forming element".⁴

Since March 2022 a new wave of "Decommunization" has been taking place across the country, unauthorised by any state institutions responsible for cultural heritage. To put that in order at least in Kyiv, some city councillors have put forward a bill with a list of more than 50 monuments to be dismantled. So far, the law has passed its first reading. In Dnipro city, there are also discussions at the highest level about the demolition or dismantling of more than 100 monuments from the second half of the 20th century.

One of the most spectacular and revealing dismantling processes took place in Kyiv with the personal presence of the city mayor Vitaliy Klitschko. A monument of two workers (Ukrainian and Russian) under the Arch of Nations Friendship was dismantled. The Arch itself was later renamed into the Arch of Freedom of Ukrainian People. Evgeniya Molyar wrote about this dismantling very intelligently and objectively in her column:

"Many people experience genuine relief and euphoria after the monument is toppled. The emotional release of

people exhausted by the war is really more important than the piece of art. So, this sacrifice is justified. The crowd will disperse, the euphoria will quickly disappear, but then how can one justify the loss of the works of prominent 20th century Ukrainian artists who had to live and work in the USSR? The destruction of visual manifestations of ideology and condemnation of ideology are not the same thing. Decommunization and derussification will be more effective if a sharp word or an accurate image is used instead of a hammer. Today it is extremely important to demonstrate to the world a qualitatively new method of dealing with Ukraine's tragic past – a civilised one, without destruction and vandalism. Let's prove to ourselves, to the enemy, to the world that Soviet ideological propaganda no longer has any effect on Ukrainians because we are not soviets at all.”⁵

However, one of the most incomprehensible and sad phenomena of the new wave of Decommunization is that, in addition to the monuments, the entire neighbourhood of the monument, which often has no ideological sense, is also targeted. Moreover, these small architectural forms, prior to their destruction, often played an important role as public spaces. For example, on 21 April, the Memorial of Glory (Eternal Flame) in the city of Drohobych in Western Ukraine was dismantled. As a result, in addition to the flame itself (the star-shaped sculpture), small architectural forms that had created a distinctive, isolated public space in the city centre were also removed.

In addition to symbols of the past, monuments to writers, cultural figures or simply symbols of the Soviet era – pioneers and workers, coats of arms and emblems – have also been dismantled, and streets and squares have been renamed.

In general, it is worth noting that all the complex issues of dealing with a tragic and ambiguous history should certainly have been debated at the beginning of independent Ukraine's times. Unfortunately, it was already too late in 2014 to do so in a consistent and civilised manner. Even the first wave showed that the divisions between those who supported Decommunization and the professional art community were quite large. And there are principal differences of opinion on this problem: some feel that it is unethical and embarrassing to leave any symbol of the USSR regime in the public space, while others insist that the aesthetic should not be forgotten either. In this matter, the only one way to deal with it may be to try to reflect on it with an artistic approach that can change the sense of the monuments without destroying them. For instance, the project *Lenin-Mushroom* by Ustym Urbanyuk proposed to add the mushroom head to the pedestal instead of the dropped Lenin statue during Revolution of Dignity. Or an artistic action by the Red Piss group: a giant condom



*Project Lenin-Mushroom by Ustym Urbanyuk and Alex Bykov.
Foto © Alex Bykov, 2022*

on the obelisk “for the 60th anniversary of the victory” in Kyiv [see front page of the *Bulletin*]. These projects show how many wonderful things can and should be done with (Post-)Soviet monuments, other than just destruction.

But there is one more side to these phenomena. And it's the most absurd, unpredictable and surreal. It refers to the beginning of restoration of Lenin's monuments by Russian occupants in the occupied territories, for example in Nova Kakhovka. In order to try to explain this phenomenon, here is another quote of Yevgeniya Molyar:

“The fact that in the occupied territories the invaders immediately set about rebuilding Lenin's monuments proves that the practice of “destruction/reconstruction” is completely ineffective. It is necessary to get out of this paradigm and finally free ourselves from the dictate of Soviet propaganda. For if a person/society is so sensitive to ideological propaganda – demolishing monuments will not help. New idols will appear in place of the overthrown ones. The historical manipulations of the past will be replaced by the political technologies of the future, which will suppress freedom. It is important to learn to see propaganda, to understand its essence and methods. At this time, the monuments of the past will cease to be a threat to modern society, the country, and the nation.”⁶

¹ “Rada bans Communist, Nazi propaganda in Ukraine”, *Interfax-Ukraine*, 09. 04. 2015.

² Volodymyr Vyatrichovich, “Decommunism in Ukraine is actually completed”, *Ukrayinska Pravda*, 10. 02. 2018.

³ “New laws in Ukraine potential threat to free expression and free media, OSCE Representative says”, OSCE, 18.05.2015; Ukraine's law on “Decommunization” does not comply with EU standards – Venice Commission, OSCE/ODIHR, *Interfax-Ukraine*, 19. 01. 2015.

⁴ Interview with E. Molyar, www.znaj.ua, 24. 03. 2017.

⁵ E. Molyar “Destruction. About the war with monuments”, www.supportyourart.com, 29. 04. 2022.

⁶ E. Molyar “Destruction. About the war with monuments”, www.supportyourart.com, 29. 04. 2022.

Ihor Poshyvailo

Director General of the National Memorial and the Revolution of Dignity Museum (Maidan Museum), co-founder of the Heritage Emergency Response Initiative (HERI) and Vice-Chairman of ICOM-DRMC

Anežka Mikulcová (Národní památkový ústav, GnŘ)
Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

The Heritage Emergency Response Initiative (HERI) in Ukraine, of which you are a co-founder, is an initiative of Ukrainian museum professionals that was created in response to the invasion of Ukraine by the Russian Federation and the related destruction of Ukraine's cultural heritage. HERI has set itself the goal of protecting museum collections, conducting rescue operations, gathering information about crimes against cultural heritage, and coordinating actions aimed at rescuing and restoring cultural heritage. How have these objectives been met to date (April 2022)? For example, have some art collections been evacuated?

HERI has launched its activities as a public response to the large-scale Russian aggression and damage to cultural heritage. We have tried to do our best in the existing situation with numerous challenges, risks, and threats to coordinate national and international efforts in protection of our cultural infrastructure and professionals, provide needed materials and equipment, evacuate collections, train and consult, document losses, assess damage and risk, develop institutions' capacities, mitigate damage, and prepare for early recovery. For 4 months, our major objectives were well met. Some numbers: in general, we've accepted over 50 tons of materials and equipment from international partners, provided help to 190 institutions from 22 regions, evacuated 6 collections, organized 4 workshops, developed, translated and published 5 guidelines, hold 8 field expeditions to de-occupied territories, collected a few hundred of artefacts and oral stories from the ground, created a dozen 3D models of the damaged historical buildings. And engaged about 30 national and 20 international partners into our activities.

HERI has published a map of cultural losses in Ukraine on its Facebook page, providing information on destroyed, partially destroyed and damaged monuments. Can you introduce this map in more detail and tell us which of the cultural losses affects you personally the most?

HERI systematically monitors the situation in cultural heritage sphere for multiple purposes. We developed a geo-information system with 2.5 thousand museums on it. There we also register factual damage to cultural objects according to Ukraine's Ministry of Culture and Informational Policy list of Russian crimes against Ukrainian culture.

This map is integrated into maps of military actions and occupation zone, so that we can plan our documentation, assessment, and stabilization interventions with less risks.

All cultural losses we have received because of Russia's aggression are very painful to me personally, as being in the heritage sphere for many years I'm well aware how many losses we had in previous centuries of Russian and Soviet imperial occupation. And how long we had to rediscover our heritage and cultural identity. This time I'm so desperate that the unique collection of Scythian gold and pre-historic archaeology were looted by Russian soldiers from Melitopol Museum, as well as unique collection of paintings works from Kyindzi Art Museum in Mariupol. I'm not speaking about the Mariupol drama theatre so cruelly destroyed with hundreds of civilians trying to shelter themselves from Russian aerial bombing and shelling. It's so painful that the historical building hosted the Museum of Hryhoriy Skovoroda – a prominent philosopher and iconic person to the Ukrainian nation was intentionally damaged by occupants' missiles. Mostly, I'm affected with losses which I personally documented during our field trips in the Kyiv, Chernihiv, Zhytomyr regions: the historical building of the Tarnovsky Museum in Chernihiv, the wooden church of mid-19th century in the village of Viazivka or the brick church of early 20th century in the village of Lukashivka, which was occupied by Russians.

It is not only the HERI's Facebook website that publishes photographs of sandbagged and wrapped monuments and statues in public spaces. Who is organising these protection measures and are the ordinary everyday people also involved in safeguarding cultural heritage?

Unfortunately, Ukraine was not ready for the large-scale aggression from the Russian Federation. Moreover, we were not ready to the fact that this war would be not only for the territory and resources, but for our cultural heritage, national identity, and historical memory. We never thought we would have a heritage war with our neighbouring state. At the same time our nation quickly self-organized having good experience since the Euromaidan (Revolution of Dignity) and start of Russian-Ukrainian war in 2014. Since then, we have become a socially responsible and active civil society, a volunteer movement which helped



Ihor Poshyvailo. Foto © Ihor Poshyvailo, 2022

the government to reinforce our army and economy. It is similar in the field of culture – thousands of volunteers and cultural activists helped local and central authorities, museum professionals to protect our heritage – movable and immovable. Ordinary people came and helped to protect buildings and monuments with sandbags or plywood shields, evacuate exhibition displays into safer storages, secure the buildings, drive or unload wagons and trucks with humanitarian cargo from abroad. Local and national cultural heritage departments, museum, libraries and archive leaderships, public initiatives like HERI – Centre of Cultural Heritage Rescue, Museum Crisis Centre in Lviv, West Ukrainian Association of Museums, Ukrainian national committees of ICOMOS, ICOM, ICCROM and other were organizing protection measures.

Many foreign cultural organisations have expressed their support for Ukraine, including The International Council of Museums (ICOM), UNESCO, Blue Shield International, Association of Art Museum Directors, National Museum in Warsaw, United States Holocaust Memorial Museum. Moral support is extremely important, but can it also be transformed into purely practical help?

From the very first day of large-scale war, on 24 February I personally got so many calls from my colleagues abroad with a question – how we can help you. A few days later coordinated meetings were launched internationally on how the world can help Ukraine protect our heritage and

heritage people. Hundreds of meetings, tons of discussion, millions of words and finally important effective strategies. Starting from providing packaging materials and protection equipment, individual financial support (like Solidarity Fellowship for Ukraine), impressive grant possibilities from international organizations and donors like UNESCO, ICCROM, ICOMOS, ICOM, ALIPH, Prince Claus Fund, Europa Nostra, Global Heritage Fund, World Monument Fund, Smithsonian Institution, museums, art centres and universities in Europe, the UK and US, foreign embassies to promotion of Ukrainian cultural identity and imposing cultural sanctions on the Russian Federation. A few examples: Centrum Pomocy dla Kultury na Ukrainie, Polish Institute in Kyiv and Centre to Help Ukrainian Museums in Poland provided and coordinated a lot of materials and equipment from Europe, the ALIPH foundation and Prince Claus provided many grants to Ukrainian institutions, ICCROM provided trainings and developed together with HERI and the Maidan Museum mobile app for damage and risk assessment, as well as possibility to disseminate First Aid to Cultural Heritage in Times of Crisis handbook and toolkit. The Metropolitan Museum in New York organised a fundraising concert to support Ukraine. ICOM developed Red Lists on Ukrainian Cultural values. UNESCO provided us the possibility to translate and publish the Emergency Evacuation of Heritage Collection guidelines. The Smithsonian Institution provided us with the possibility of satellite monitoring of 26,000 objects and building emergency capacity. I can continue with naming dozens and dozens of other impressive examples of global solidarity in action.

There are monuments marked with the so-called Blue Shield in Ukraine. What is their current condition? Is it possible to apply the Hague Convention for the Protection of Cultural Property in Time of Armed Conflict, which is naturally invoked by many cultural institutions warning of the threat to tangible cultural heritage in Ukraine as a result of the war, for their protection? In your experience, are there any instruments for the real protection of cultural property based on the arguments of this Convention?

We have a lot of monuments, historical buildings and sites marked with Blue Shield emblem in Ukraine. We had hard discussions whether this visual representation of the 1954 Hague Convention provisions may help to protect our heritage. It's a fact that the Russian Federation brutally ignores all international conventions concerning war starting from the Geneva Convention using forbidden weapons, committing awful crimes against civilians and POWs. So, there are lots of doubts here from cultural heritage experts that Russians would have sentiment towards Ukrainian heritage and comply with the provisions of the Hague Convention. Vice versa. It is proved by a list of over 400 hundred cultural objects damaged and destroyed in Ukraine by Russian invaders that this is a heritage war. And Blue Shield markings can be targets for barbarian soldiers. Though the emblem can be helpful for criminal tribunal proceedings and further restitution and recovery processes.



Destroyed Tarnovsky Museum in Chernihiv. Foto © Ihor Poshyvailo, 2022

What is the state of Kyiv's monuments and museums and state of other Ukrainian important historical sites (e.g. Lviv or Odesa)?

Monuments, museums, and heritage sites in Kyiv, Lviv, Odesa and other regional centres under Ukrainian control, 5 months after the invasion are in a more or less stable situation – some collections evacuated to safer storages, immovable objects protected with sandbags and shields, historical buildings, libraries, archives, churches are provided with protection equipment. Some sites in the World Heritage List are being monitored by UNESCO and other international bodies.

Does the protection of sacred monuments take into account their denominational origin? That is, whether for example Greek Catholic, Catholic and Orthodox monuments receive the same attention?

The protection of sacred monuments from the governmental approach is based on the monument's status and historical value – local, regional, national, global. In many ways attention to the protection of sacred monuments depends upon local religious communities, as many of them are the owners of sacral buildings. But it's not the issue of priority according to confession of course.

What is the state of the Maidan Museum – if it had its own building at that date – and its museum collections?

After the end of the war, do you plan to thematise the current struggle of Ukrainians to preserve their independence and democracy in the National Memorial and the Revolution of Dignity Museum?

The Maidan Museum has initiated the foundation of HERI as response to the cultural heritage risks and damage due to the war, now we work to create a cultural emergency response system and prepare for early recovery of the damaged heritage. Some of its staff is at the military frontline as soldiers, others became volunteers and stayed at the cultural frontline. We are active in the field expeditions to de-occupied territories, collecting artefacts, evidence and oral stories, documenting crimes against culture and damaged heritage, and providing rescue operations. Alongside all these we produce new exhibition and educational programmes connected to the war, organize international events and conferences. This year we had to launch the construction of the museum's new building according to the results of the international architectural competition. But now it's clear that this will be postponed. Meanwhile, we have actualized the initial concept of the Maidan Museum as the Museum of Freedom, worked on the exhibition design concept, created its narrative, we are also engaged in processes of musification and memorialization of the war. In fact, we are doing what we can to make Ukraine's victory as quick as possible and present a heroic and dramatic story of Ukraine's fight for our freedom and future.

Ukrajinským památkám zvoní hrana? Aneb existují právní či jiné nástroje na záchranu kulturního dědictví na Ukrajině?

Petra Kroupová

(Národní památkový ústav, GnŘ,
Oddělení památek s mezinárodním
statusem)

Se začátkem války na Ukrajině vyvstávají mimo jiné i otázky, jaký je a jaký bude osud ukrajinského kulturního dědictví, které je jako v každém ozbrojeném konfliktu ohroženo ztrátou, zničením a drancováním. Ohroženy jsou nejen památky zapsané na Seznamu světového dědictví UNESCO, ale také bohaté sbírky mnoha muzeí, katolické a pravoslavné kostely, tisícileté kláštery, divadla z 19. století, neoklasicistní paláce, bohaté knihovny a archivy. Kulturní dědictví, a nejen to ukrajinské, je odrazem lidské historie a identity společnosti. V ozbrojeném konfliktu nejsou ve hře „jen“ lidské životy; ve hře je ztráta a paměť jednoho národa, jeho minulosti a současnosti, bez nichž není budoucnosti.

Ve válečných dobách ničení kulturního dědictví sílí a leckdy slouží i k symbolickému pokoření protivníka. Ničení památek během válečných střetů často provázejí krádeže či přivlastňování si kulturního dědictví nepříteli. Konflikt na Ukrajině nezačal „až“ 24. února 2022, kdy Rusko napadlo Ukrajinu. Toto datum je vyvrcholením rusko-ukrajinské krize, jejíž počátky se začaly psát o mnoho let dříve. Již anexe Krymu v březnu 2014¹ byla neblahou předzvěstí (nejen) osudu ukrajinských kulturních památek. Bezprostředně po ní byl v Rusku přijat „zákon o lokalitách krymského kulturního dědictví“, který prohlašuje všechny muzejní artefakty a kulturní památky na poloostrově za ruské vlastnictví. Rusko rovněž přijalo zákon, který povoloval rychlejší přijetí krymských kulturních památek do ruských muzejních rejstříků. Kromě toho Rusko zapsalo více než 220 ukrajinských kulturních památek na ruský seznam významného ruského kulturního dědictví, zahrnuté jsou zde kostely, mešity a historické památky a místa.² Zpráva UNESCO ze září roku 2021 (212 EX/5.I.E) konstatuje, že „Ruská okupace Krymu změnila vnímání historického a kulturního dědictví Ukrajiny, a to jak ze strany státu, tak ze strany společnosti. Rusko si přivlastnilo ukrajinský kulturní majetek na poloostrově, včetně 4 095 národních a místních památek, pod státní ochranu. Přivlastnění památek je samo o sobě porušením mezinárodního práva. Stejně důležité však je, že Rusko využívá tohoto přivlastňování k realizaci své komplexní dlouhodobé strategie, jejímž cílem je posílit svou historickou, kulturní a náboženskou nadvládu nad minulostí, současností i budoucností Krymu.“³ Tento závěr může být ilustrován např. tím, že v krymském městě Livadia byla v roce 2014 umístěna nová socha ruské



*Podoba rozlišovacího znaku
na ochranu kulturních statků –
obecná ochrana. Foto © UNESCO*

královny Kateřiny II., která mimochodem Krym v roce 1783 anektovala jako první. Podobně byl ve městě Simferopol postaven pomník ruským speciálním jednotkám, které vedly okupaci a následnou anexi poloostrova.⁴

Krymské artefakty byly převezeny do Ruska – bez bezpečnostního zdůvodnění nebo ukrajinského povolení, jak vyžaduje mezinárodní humanitární právo v případě okupace –, aby byly vystaveny na výstavách oslavujících ruské kulturní dědictví. V roce 2016 uspořádala Tretjakovská galerie v Moskvě výstavu⁵ ruského romantického malíře arménského původu z 19. století Ivana Ajvazovského,⁶ která zahrnovala 38 děl z Ajvazovského národního muzea ve Feodosiji, přístavního města na jižním pobřeží Černého moře na Krymském poloostrově. Dalším příkladem může být i ruský záměr zřídit v ukrajinském starověkém městě Chersonesos,⁷ které je zapsáno na Seznamu světového dědictví UNESCO a kde se vystřídaly vlivy nejrozličnějších kultur (tedy i islámské),⁸ muzeum křesťanství.⁹

Manipulace s kulturním dědictvím slouží zjevně k posílení historické, kulturní a náboženské hegemonie nad ukrajinským územím. Jak uvádí zpráva (z roku 2022) Severského centra pro kulturní dědictví a ozbrojené konflikty (CHAC) přidruženého k NATO,¹⁰ tato opatření naznačují strategii přivlastnění a v širším měřítku nahrazení krymského, potažmo ukrajinského dědictví ruským. V tomto kontextu stojí za povšimnutí ruská Národní bezpečnostní strategie, která odhaluje ruský pohled na národní bezpečnost ve vztahu ke kulturnímu dědictví, což ve vztahu s ukrajinským kulturním dědictvím působí poněkud paradoxně. V této strategii z roku 2009 se píše,¹¹ že „protiprávní zásahy proti kulturním objektům“ jsou jednou ze dvou „hlavních hrozeb pro národní bezpečnost v kulturní oblasti.“¹²

Tato systematická přivlastňování nejsou „nic“ v porovnání se současným poškozením památek bombami či raketami. K 25. červenci 2022 bylo „zatím“

poničeno či zničeno 168 památek, z čehož bylo 73 církevních objektů, 13 muzeí, 33 historických budov, 24 budov určených pro kulturní aktivity, 17 památníků a 8 knihoven.¹³ Posouzení nahlášených škod provádí UNESCO, které spolu s dalšími partnerskými organizacemi vyvíjí mechanismus nezávislého koordinovaného posuzování událostí na Ukrajině, včetně analýzy satelitních snímků.

Mnohá muzea či galerie na Ukrajině se na poslední chvíli připravila na záchranu toho, co se zachránit dalo. Proběhla evakuace uměleckých artefaktů do bezpečných úkrytů, zabednily se vitráže kostelů. Vznikl např. projekt SUCHO – mezinárodní iniciativa více než 1 300 mezinárodních dobrovolníků,¹⁴ kteří spolupracují on-line na ochraně ukrajinského kulturního dědictví.¹⁵ Nicméně jaké jsou právní nástroje, které má mezinárodní společenství k záchraně ukrajinského kulturního dědictví?

Ochrana kulturních statků za ozbrojených konfliktů není jen záležitostí jednotlivých států, ale má na ní zájem celé mezinárodní společenství. Je upravena pravidly mezinárodního práva, zejména mezinárodního humanitárního práva (dříve práva válečného), které upravuje práva a povinnosti států či nestátních skupin zapojených do ozbrojeného konfliktu. Klíčovou roli v této oblasti hraje *Haagská úmluva na ochranu kulturních statků za ozbrojeného konfliktu* (1954) a její dva protokoly: *První protokol z roku 1954* a *Druhý protokol přijatý v roce 1999*.¹⁶

Haagská úmluva je nejstarší ze šesti kulturních úmluv pod záštitou UNESCO a představuje spolu se zmíněnými dvěma protokoly jedinou komplexní mezinárodní smluvní úpravu věnovanou výlučně ochraně kulturních statků za ozbrojeného konfliktu. Upravuje nejen ochranu těchto statků v průběhu ozbrojeného konfliktu, ale i opatření, jež mají smluvní státy přijmout v době míru a jejichž účelem je zajistit či usnadnit ochranu během konfliktu. Ruská federace i Ukrajina jsou smluvními stranami této úmluvy.¹⁷

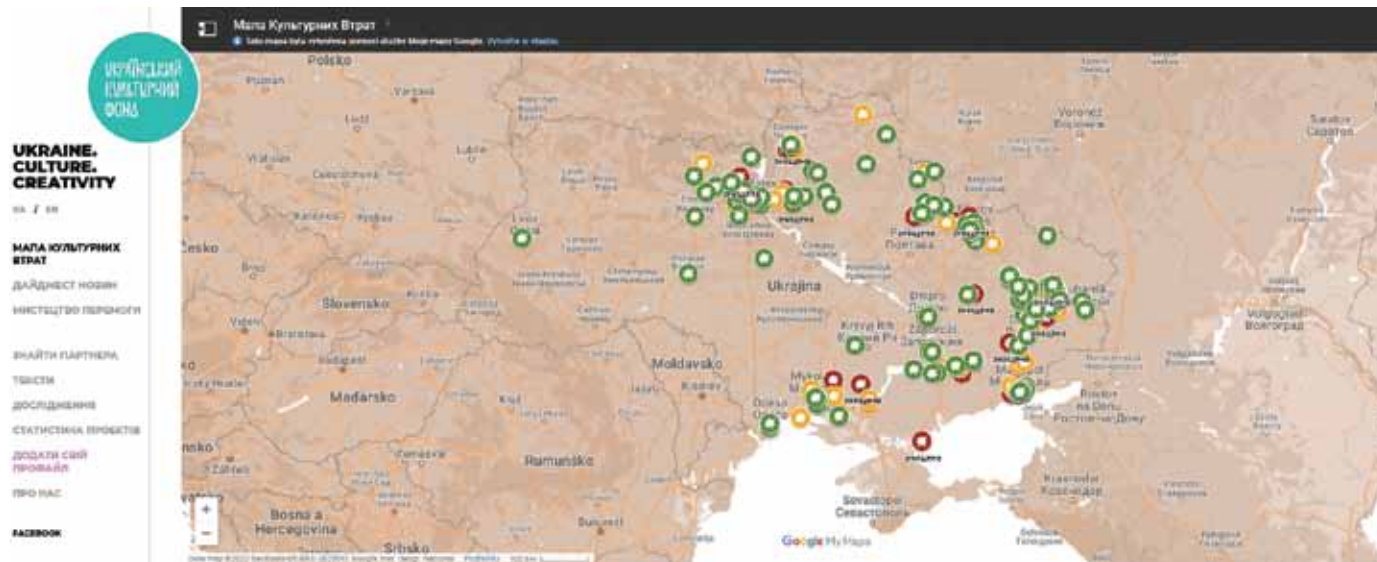
Základní povinností států, které přijaly Haagskou úmluvu, je ochránit kulturní statek, který by neměl být teoreticky předmětem ozbrojeného útoku. I když i zde je výjimka připouštějící poškození kulturního statku v případě, kdy to „naléhavě vyžaduje vojenská nezbytnost“, a to jak při využívání vlastních kulturních statků k vojenským účelům, tak při útocích proti kulturním statkům druhé strany (čl. 4 odst. 2 Haagské úmluvy z roku 1954).¹⁸



Pomník Vladimíra I. v Kyjevě. Foto © Oleksandr Burlaka, 2022

Každý smluvní stát Haagské úmluvy má do značné míry volnost určit okruh kulturních statků, které považuje za významné pro své národní kulturní dědictví a na které se ochrana podle ní vztahuje. Pokud smluvní stát okruh chráněných kulturních statků nevymezí a neinformuje (prostřednictvím sekretariátu UNESCO) ostatní smluvní státy o jejich identitě a umístění (prostřednictvím seznamů a/nebo map) nebo pokud je případně neoznačí rozlišovacím znakem podle úmluvy, bude při ozbrojeném konfliktu záviset prakticky pouze na posouzení jiného smluvního státu jakožto druhé strany konfliktu, které kulturní statky naplňují charakteristiku v Haagské úmluvě uvedenou.

Z tohoto důvodu byla Ukrajina Výborem Druhého protokolu Haagské úmluvy vyzvána,¹⁹ aby „v úzké koordinaci s UNESCO zvažila co nejrychlejší označení klíčových historických památek a míst na Ukrajině (jakož i přepravu kulturních statků), charakteristickým



Výřez mapy se zničeným kulturním dědictvím na Ukrajině. Zdroj: Ukrajinský kulturní fond, <https://uaculture.org/culture-loss/>

znakem Haagské úmluvy z roku 1954, mezinárodně uznávaným symbolem pro ochranu kulturního dědictví v případě ozbrojeného konfliktu.²⁰ Díky výzvě již toto označování započalo (přednostně se začaly modrobílým štítem označovat kulturní statky zapsané na Seznamu světového dědictví²¹) a postupně by měly být označeny všechny kulturní památky na Ukrajině.²² Výbor dále na svém mimořádném zasedání 18. března 2022 udělil Ukrajině předběžnou finanční pomoc ve výši 50 000 USD na nouzová opatření, jako je ochrana in situ a evakuace kulturních statků, a navrhl zařazení (vybraných) statků světového dědictví na mezinárodní Seznam kulturních statků pod zvýšenou ochranou.²³

Pro mezinárodněprávní ochranu kulturních statků v souvislosti s ozbrojeným konfliktem mají význam také další mezinárodní smlouvy, které upravují jejich ochranu v době mírové a nejsou součástí mezinárodního humanitárního práva, zejména Úmluva o opatřeních k zákazu a zamezení nedovoleného dovozu, vývozu a převodu vlastnictví kulturních statků ze 14. listopadu 1970, Úmluva o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví ze dne 16. listopadu 1972 a Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví ze dne 17. října 2003. V neposlední řadě je to rezoluce Rady bezpečnosti 2347 na ochranu kulturního dědictví, přijatá v roce 2017.²⁴ Rezoluce 2347 je vůbec první rezolucí Rady bezpečnosti, která se zaměřuje na kulturní dědictví.

V souvislosti s Ukrajinou je třeba zmínit, že dodržování mezinárodního humanitárního práva je monitorováno expertními misemi na místě. V červnu tohoto roku byla z podnětu Ukrajiny vyslána expertní mise za podpory 45 členských států OBSE (Organizace pro bezpečnost a spolupráci v Evropě) v rámci tzv. Moskevského mechanismu.²⁵ Mise se účastnila prof. Veronika Bílková,²⁶ která spolu s dalšími experty měla „zjistit fakta a okolnosti možného porušování závazků OBSE a porušování a zneužívání mezinárodního práva v oblasti lidských práv a mezinárodního humanitárního práva“ během konfliktu na Ukrajině. Ve zprávě z mise se mimo jiné píše (s.

44–45):²⁷ „Lze tedy předpokládat, že poškození kulturních statků v tak velkém měřítku [...] nelze odůvodnit podle mezinárodního humanitárního práva, neboť samotné kulturní statky v takových jednotlivých případech nebyly Ukrajinou používány pro vojenské účely – což je zákonné pouze v případě naléhavé vojenské nutnosti –, ani nebyly použity pro vojenské účely [...] Záměrné zacílení kulturních statků, které neztratily ochranu, porušuje mezinárodní humanitární právo a představuje válečný zločin.“²⁸

ICOMOS a ICCROM zorganizovaly v červenci tohoto roku rovněž expertní misi, jejímž cílem bylo posoudit škody způsobené na kulturním dědictví, identifikovat okamžité potřeby a nabídnout technickou pomoc při přípravě systematické a koordinované národní strategie pro zásahy první pomoci a plánování obnovy kulturního dědictví.²⁹

Nezávisle na misích spustilo (již v začátcích ozbrojeného konfliktu) ukrajinské ministerstvo kultury i webové stránky,³⁰ kam se mohou (respektive mají) nahlašovat zločiny spáchané proti kulturním statkům.³¹ Informace poskytnuté prostřednictvím těchto webových stránek poslouží jako „zdroj dokumentace válečných zločinů proti lidskosti a objektům kulturního dědictví“.³²

Skutková podstata výslovně postihující válečné zločiny proti kulturním statkům je součástí Římského statutu Mezinárodního trestního soudu (International Criminal Court, zkratka ICC),³³ který je prvním trvalým mezinárodním soudem vykonávajícím svou pravomoc nad nejzávažnějšími zločiny podle mezinárodního práva, zejména nad zločinem genocidy, zločiny proti lidskosti a válečnými zločiny. Římský statut řadí mezi válečné zločiny „úmyslné vedení útoků proti budovám určeným k náboženským, školským, uměleckým, vědeckým nebo charitativním účelům, historickým památkám, nemocnicím či místům, kde jsou shromažďováni nemocní a ranění, pokud se nejedná o vojenské cíle“.³⁴ Prvním odsouzeným za válečné zločiny podle tohoto ustanovení se stal Ahmad Al Faqi Al Mahdi, který je podle rozsudku ze dne 27. září 2016 vinen zničením devíti mauzoleí muslimských svatých a poškozením mešity Sidi Yahia ve městě Timbuktu v Mali

v červnu a červenci 2012 (naprostá většina zničených kulturních statků již v té době figurovala na Seznamu světového dědictví UNESCO). V této souvislosti je na místě dodat, že Ukrajina přijala jurisdikci Mezinárodního trestního soudu na zločiny spáchané na jejím území.³⁵

Z výše popsaného je patrné, že mezinárodní smlouvy a další dokumenty přijímané k ochraně kulturního dědictví jsou odrazem přesvědčení lidí a mezinárodního společenství, že kultura ztělesňuje základní lidské hodnoty. Pomáhá dlouhodobě zachovat důstojnost obětí konfliktu

a komunit a společností, jichž jsou součástí a porozumět předchozím generacím a historii místa. Kulturní dědictví je dokladem kořenů lidské společnosti a jedním ze základních pilířů zachování kontinuity a budoucnosti lidstva. Ochrana kulturních statků je v podstatě neoddelitelná od ochrany lidí a jejich lidských práv, zejména v kontextu mezinárodního humanitárního práva. Jak je vidět, snaha o záchranu kulturních statků probíhá i za ozbrojeného konfliktu a mezinárodní komunita spolu s Ukrajinou se snaží, aby zkáza kulturního dědictví byla co nejmenší.

¹ „Snahy o přičlenění Krymu k Rusku započaly poměrně brzy po rozpadu Sovětského svazu, tedy ještě za vlády Borise Jelcina – v roce 1992 zazněl na půdě ruského parlamentu názor o neoprávněnosti převodu Krymu Ukrajině; v květnu téhož roku nejvyšší rada Ruska prohlásila Chruščovův akt [tehdejší vrcholný představitel SSSR Nikita Chruščov „daroval“ Krym v roce 1954 Ukrajině] za porušení ústavy, a tudíž neplatný...“, in: Helena Ulbrechtová, *Fenoména Krym. Bájná Taurida, nebo sovětský ráj? Po stopách historické a literární paměti poloostrova*, Praha 2020, s. 17.

² https://static1.squarespace.com/static/5a8ece4b12abd9a4deae2dad/t/621fde6cf13f5e5d7b13e368/1646255727673/CHAC_CP_Hybrid_Threat_2022.pdf

³ <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910>

⁴ <https://theconversation.com/ce-que-les-destructions-de-monuments-nous-apprennent-de-la-guerre-en-ukraine-179231>

⁵ <https://art.hn.cz/c1-65412700-ajvazovskij-vystava-tretjakovska-galerie-moskva>

⁶ https://cs.wikipedia.org/wiki/Ivan_Ajvazovskij

⁷ <https://whc.unesco.org/en/list/1411/>

⁸ Antické město je zapsáno jako výjimečný hmotný doklad výměny mezi řeckou, římskou a byzantskou říší a obyvatelstvem na sever od Černého moře.

⁹ <https://www.chathamhouse.org/2020/02/crimeas-occupation-exemplifies-threat-attacks-cultural-heritage>

¹⁰ https://static1.squarespace.com/static/5a8ece4b12abd9a4deae2dad/t/621fde6cf13f5e5d7b13e368/1646255727673/CHAC_CP_Hybrid_Threat_2022.pdf

¹¹ Strategie byla v roce 2015 aktualizována, nicméně ruský pohled zůstává stále stejný. Více viz *Russian Federation Presidential Edict* 683, 31 December 2015, „The Russian Federation’s National Security Strategy“, para 82.

¹² *Sobraniye zakonodatelstva Rossiyskoy Federatsii*, 2009, No. 20, Item 2444, para 80.

¹³ <https://www.unesco.org/en/ukraine-war>

¹⁴ <https://www.sucho.org/?fbclid=IwAR0ezxswl22uLvq4XcNV1PqI3poZg3jCRXtfyTqYoP-He25IB6Gpaqm1U-E>

¹⁵ Od začátku invaze SUCHO archivovalo na webu více než 5 000 webových stránek a 50 TB dat ukrajinských kulturních institucí, aby se tyto stránky nedostaly do off-line režimu. Jedná se o webové stránky např. národních archivů, místních muzeí, 3D prohlídek kostelů apod.

¹⁶ Haagská úmluva byla přijata v reakci na druhou světovou válku. Druhý protokol reagoval zejména na ničení kulturních památek v souvislosti s ozbrojeným konfliktem v bývalé Jugoslávii.

¹⁷ Od roku 2020 je Ukrajina smluvním stranou Druhého protokolu – na rozdíl od Ruské federace, která k němu zatím nepřistoupila. Pro více informací viz: <https://theblueshield.org/congratulations-ukraine-on-ratifying-the-1999-second-protocol/>.

¹⁸ Další informace o tématu viz Pavel Caban – Petra Kroupová, Haagská úmluva o ochraně kulturních statků za ozbrojeného konfliktu a její kontext, *Zprávy památkové péče* 2022, č. 2.

¹⁹ Jedním z 12 členů Výboru Druhého protokolu Haagské úmluvy je i ČR.

²⁰ <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380949>

²¹ Např. katedrála svatě Sofie a související klášterní budovy v Kyjevě (<https://whc.unesco.org/en/list/527>).

²² <https://www.unesco.org/en/articles/endangered-heritage-ukraine-unesco-reinforces-protective-measures>

²³ https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380952_fre?posInSet=1&queryId=N-EXPLORE-d690a55c-097e-4b30-b3b1-60441353b44b

²⁴ <https://en.unesco.org/news/security-council-adopts-historic-resolution-protection-heritage>

²⁵ <https://www.osce.org/odihr/513973>

²⁶ <https://www.ukforum.cz/rubriky/aktuality/8341-veronika-bilkova-z-pf-uk-se-stala-clenkou-expertni-mise-pro-ukrajinu>

²⁷ <https://www.osce.org/odihr/522616>, <https://www.osce.org/files/f/documents/3/e/522616.pdf>

²⁸ <https://www.osce.org/files/f/documents/3/e/522616.pdf>

²⁹ <https://www.icomos.org/en/178-english-categories/news/108314-joint-icomos-iccrom-mission-to-ukraine?fbclid=IwAR0CDq0qmZHXQytd6wi ctM07zAZ4FhiePr3na2C4iNH6VZnxOrCZcjEdFI>

³⁰ <https://humanrights.gov.ua/>

³¹ https://www.agenziacult.it/homepage/ucraina-kiev-lancia-sezione-web-per-segnalare-crimini-contro-beni-culturali/?fbclid=IwAR2T_zay55ujijWEjwNyXctGmddARSDpyigfEBs9d9kXGL9XVZFyR3O9T0

³² <https://www.president.gov.ua/en/news/andrij-yermak-mi-zbirayemo-vsi-fakti-pro-zlochyni-ta-porushenja-73461> a <https://www.ukrinform.net/rubric-society/3296768-cultural-heritage-ukraine-informs-icc-about-crimes-in-occupied-crimea.html>

³³ Římský statut byl přijat 17. července 1998 v Římě (publikován pod č. 84/2009 Sb.), změny publikovány pod č. 29/2018 Sb.). Nyní je jím vázáno 123 jeho smluvních států včetně České republiky, která jej ratifikovala 21. července 2009. (Mezi smluvními státy nicméně chybí mj. USA, Rusko, Čína, Izrael, Arménie, Ázerbájdžán, Írán nebo Sýrie.)

³⁴ Čl. 8 odst. 2 (b) (ix), který se uplatňuje ve vztahu k mezinárodním ozbrojeným konfliktům, a čl. 8 odst. 2 (e) (iv), který se vztahuje na ozbrojené konflikty jiné než mezinárodní povahy.

³⁵ <https://www.lawfareblog.com/icc-investigates-situation-ukraine-jurisdiction-and-potential-implications>

³⁶ <https://www.ukforum.cz/rubriky/aktuality/8341-veronika-bilkova-z-pf-uk-se-stala-clenkou-expertni-mise-pro-ukrajinu>

³⁷ <https://www.osce.org/odihr/522616>, <https://www.osce.org/files/f/documents/3/e/522616.pdf>

³⁸ <https://www.osce.org/files/f/documents/3/e/522616.pdf>

³⁹ <https://www.icomos.org/en/178-english-categories/news/108314-joint-icomos-iccrom-mission-to-ukraine?fbclid=IwAR0CDq0qmZHXQytd6wi ctM07zAZ4FhiePr3na2C4iNH6VZnxOrCZcjEdFI>

Pomoc českých odborníků při záchraně kulturního dědictví Iráku: Kulturní dědictví v době válečných krizí

Miroslav Houska (GEMA ART International, s. r. o.)



*Průběh kurzu pořádaného ve spolupráci GEMA ART International, NPÚ a Iráckého institutu konzervování starožitností a památek v Erbilu.
Foto © Miroslav Houska, 2021*

GEMA ART působí v Iráku od roku 2004, kdy se stala realizátorem projektů programu *Pomoc obnově dědictví Irácké republiky* v rámci vládní pomoci České republiky poválečné rekonstrukci Iráku (2004–2006), a za těchto osmnáct let zde úspěšně realizovala dlouhou řadu projektů.¹ Pro UNESCO jsme v Iráku realizovali celkem šest projektů. Prvním byl kurz pro pracovníky Komise pro revitalizaci citadely v Erbilu (též Irbíl) (High Commission for Erbil Citadel Revitalization – HCECR), dále průzkum minaretu al-Hadba v Mosulu, který byl v roce 2017 islamisty zničen, a celkem čtyři velké projekty na erbilské citadele, zapsané v roce 2016 na Seznam světového dědictví UNESCO. V Iráku jsme rovněž realizovali tři restaurátorské projekty v Erbilu a jeden v Alqoši, dále šest průzkumů spojených s vypracováním projektů a deset kurzů pro irácké specialisty. Čtyři z uvedených kurzů se konaly v Iráku a šest v České republice. Výčet našich realizací pak doplňují i čtyři dodávky zařízení a materiálu pro konzervátorská pracoviště iráckých knihoven, ve kterých absolventi našich kurzů pracují.

Naše zkušenosti z Iráku potvrzují, že otázka kulturního dědictví v oblastech válečných konfliktů a péče o něj,

je obtížným a trvale aktuálním úkolem světového společenství. Kulturní dědictví obecně vnímáme jako univerzální vlastnictví předávané následujícím pokolením. Jako vše, co člověk ve své historii vytvořil, co mělo vliv na rozvoj kultury a co má dnes, díky časovému odstupu od naší současnosti, kulturní a památkovou hodnotu. Proto je péče o zachování kulturní paměti a kulturní rozmanitosti jedním ze základních lidských práv, za jehož ochranu nesou právní odpovědnost státy, za podpory mezinárodních institucí a organizací, s aktivním přispěním historiků, restaurátorů či archeologů.

Vedle takto definovaného kulturního dědictví však člověk „vytvořil“ i formy organizovaného násilí, ať už je nazýváme válkou, speciální operací, zajištěním bezpečnosti nebo udržováním míru. V průběhu těchto konfliktů pak dochází k rozsáhlému ničení hmotného i nehmotného kulturního dědictví, a proto je ochrana památek předmětem letitých diskusí a právních kodifikací. Zkušenosti z druhé světové války sice vedly v roce 1954 světové společenství k vypracování základního mezinárodního právního dokumentu: *Haagské úmluvy o ochraně kulturních statků*



Svatyně s hrobem starozákonního proroka Nahuma v Alqoši, stav před restaurováním. Foto © Miroslav Houska, 2018

v případě ozbrojeného konfliktu, avšak účinný způsob ochrany památek v době konfliktů neexistuje dosud.

Ale zpět do Iráku. V roce 2004 tehdejší ministři kultury obou zemí, Pavel Dostál a Mufíd Džazáírí, který vystudoval a žil léta v Česku, iniciovali program *Pomoc obnově dědictví Irácké republiky*. Zaměřen byl na pět základních oblastí, ve kterých chtěly obě strany spolupracovat:

1. obnova architektonických a uměleckých památek
2. obnova a rozvoj veřejných knihoven
3. výměna odborníků a studentů v uměleckých oborech
4. předávání zkušeností v oblasti kulturního managementu
5. pořádání seminářů a stáží v oboru kinematografie a fotografie

Na tehdy vypsané výběrové řízení se nikdo nepřihlásil, nikomu se do Iráku nechtělo. Když se pak pan ministr Džazáírí obrátil přímo na GEMA ART, po čase váhání jsme s působením v Iráku začali. V prvních dvou letech jsme se podíleli na především projekčních a přípravných pracích. Provedli jsme archivní průzkum pro zamýšlené restaurování minaretu al-Hadba v Mosulu a ve spolupráci s iráckým ministerstvem kultury a jordánskou Královskou vědeckou společností jsme udělali analýzu stavebních materiálů paláce Ktésiphon (Ctesiphon). Další oblastí byla pomoc Irácké národní knihovně a archivu (Iraqi National Library and Archive/INLA), při které jsme mohli uplatnit české zkušenosti z povodní v roce 2002, protože během

invaze vedle poškození objektů INLA, došlo i k vyplavení podzemních prostor archivu.

Invaze do Iráku v roce 2003 měla za následek nesmírné škody na kulturním dědictví této země. V jejím důsledku vedle ničení památek došlo k rabování muzeí, vykrádání archeologických lokalit a černému obchodu s památkami. Tragické následky pro památky mají všechny válečné konflikty, ať jsou kdekoliv, v Iráku, Sýrii, Jemenu, Libyi nebo i nyní na Ukrajině. Opět jsme svědky nových škod, které budou muset budoucí generace napravovat. Právní ochrana kulturního dědictví, stanovená Haagskou úmluvou, není bohužel dostatečná a její dodržování jednotlivými státy je těžko vymahatelné či postihnutelné. Senát Spojených států amerických například pro ratifikaci Haagské úmluvy z roku 1954 hlasoval až v roce 2008, tedy pět let po invazi, která vedla k nevratným škodám na kulturním dědictví Iráku.

Území dnešního Iráku, Mezopotámie – „kolébka civilizací“, bylo v minulosti centrem kulturního světa a jeho hlavní město Bagdád bylo v době zlatého věku islámu střediskem vědění světa. Na území dnešního Iráku se nachází více než deset tisíc registrovaných historických a archeologických lokalit, ale jejich skutečný počet je mnohonásobně vyšší. V Iráku je aktuálně pět kulturních lokalit zapsáno na Seznam světového dědictví UNESCO. Jsou to Hatra (1985), Aššur (Qal'at Šerqat, 2003), archeologické město Samarra/Sāmarrā (2007), citadela v Erbilu (2014, na území Iráckého Kurdistanu/Kurdistan Regional Government/KRG), Babylon

(2019) a jedna smíšená lokalita: jihoirácká oblast Aḥwār (2016), která zahrnuje archeologické lokality Ur, Uruk a Eridu, a mokřiny al-Ḥawīza, al-Qurna. Zároveň tři lokality figurují na Seznamu ohroženého světového dědictví: Aššur (2003), Hatra/al-Ḥaḍar (2015) a Samarra (2007).

Součástí programu *Pomoc obnově dědictví Irácké republiky* pro léta 2004–2006 byly i dva konkrétní projekty schválené přímo vládou ČR. Reagovaly především na naléhavé potřeby Ministerstva kultury Irácké republiky v oblasti zachování neohroženějších kulturních památek. Jednalo se o vzdělávací cyklus pro specialisty v oblasti památkové péče z Irácké republiky a materiální pomoc při záchraně rukopisných památek Národní knihovny v Bagdádu. GEMA ART v letech 2004–2006, ve spolupráci s českými univerzitami, Národní knihovnou ČR a Institutem restaurátorských a konzervátorských technik v Litomyšli (dnes Fakulta restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli), zajistila sérii kurzů v České republice. Současně připravila a vypravila do Iráku rozsáhlou dodávku zařízení a materiálů pro restaurátorské a konzervátorské pracoviště INLA. S ohledem na zhoršenou bezpečnostní situaci v Bagdádu, však byla další činnost GEMA ART, na doporučení iráckého ministra kultury, přesunuta do Erbilu, hlavního města iráckého regionu Kurdistan.

V Erbilu pak GEMA ART v roce 2006 zorganizovala – v rámci vládního programu financovaného českou vládou – další dva vzdělávací projekty a rozsáhlý průzkum erbilské citadely. Praktický kurz obsluhy přístrojů pro konzervátorské pracoviště bagdádské knihovny byl připraven v centrální knihovně erbilské Salahaddin University, kde se jej zúčastnili jak specialisté z INLA, tak experti z kurdských knihoven. Druhým vzdělávacím projektem byl praktický

kurz pro studenty archeologie Salahaddin University, který proběhl na citadele v Erbilu. Třetím projektem byl průzkum erbilské citadely, pro který GEMA ART vytvořila široký multioborový tým českých specialistů. Závěrečná zpráva o provedeném průzkumu *Study of options for preservation and rehabilitation of Citadel in Erbil*, předaná kurdské regionální vládě (Kurdistan Regional Government – KRG) v lednu 2007, se stala pevným základem pro postupnou záchranu této významné kulturní lokality.

Záměry stanovené vládním programem *Pomoc obnově dědictví Irácké republiky* mohla GEMA ART realizovat díky dlouholetým zkušenostem v oboru a trvalé spolupráci s vynikajícími restaurátory, držiteli licence Ministerstva kultury České republiky, s odborníky z českých univerzit, ústavů a příbuzných oborů. Pro působení v oblastech válečných konfliktů je důležitá schopnost dynamicky reagovat na problémy a změny, které vyvstanou až v průběhu realizace. Základní podmínkou úspěchu, a to nejen v zemích probíhajícího válečného konfliktu, je vytváření širokých mezioborových týmů a využívání maximálně efektivního způsobu organizace projektů.

Zahraniční pomoc při ochraně kulturního dědictví v krizových oblastech, kde se hroubí státní struktury nebo se nové teprve formují, je závislá nejen na místních vládách, ale v počátcích hlavně na finančních zdrojích ze zahraničí, na pomoci států, státních institucí, mezinárodních organizací nebo různých fondů. Poté, co v roce 2006 skončil program české vládní pomoci zaměřený i na oblast kultury, musela GEMA ART začít spolupracovat s iráckými institucemi a působit v Iráku samostatně. Po realizaci projektů v předchozích dvou letech se mohla opřít o reference úspěšně realizovaných projektů, navázané kontakty



Svatyně s hrobem starozákonního proroka Nahuma v Alqoši, stav po restaurování. Foto © Miroslav Houska, 2021

na místní památkové orgány, univerzity a mezinárodní organizace. Aby mohla realizovat další projekt, o který měla irácká strana zájem, musela GEMA ART riskovat a v roce 2007 otevřít v Iráku svoji pobočku. Obchodní adresou se nám tak na jedenáct let stal palác Fatah Čalabí (Fatah Chalabi) na citadele v Erbilu, objekt který jsme v letech 2006–2007 revitalizovali ve společně financovaném projektu spolu s ministerstvem zahraničí ČR. Původní záměr projektu na využití tohoto objektu, zřídit zde „Archeologické centrum a archiv citadely“, se sice v důsledku řady politických změn v Iráku nepodařilo realizovat, ale po dobu, co jsme jej užívali, se stal „českým domem“, jak mu místní začali říkat, tedy místem kde mohli být prezentovány úspěchy české pomoci a organizovány kulturní akce ve spolupráci s českým velvyslanectvím v Iráku.

Na základě dobré spolupráce s ministerstvem kultury KRG mohly být, po registraci pobočky GEMA ART v Iráku, uzavřeny první dvě smlouvy financované z iráckých státních zdrojů. Pro ministerstvo kultury KRG byl smluvně proveden rozsáhlý průzkum minaretu Choli (Čoli), zvaného též minaret Muzaffarija, a vypracován projekt. Pro nově zřízené ministerstvo turistiky a památek KRG, pak byl smluvně realizován projekt *Stabilizace a konzervace minaretu Choli*, v letech 2008–2009.

Významnou součástí projektů pomoci s ochranou kulturního dědictví v krizových oblastech je vzdělávání a nejenak tomu bylo u projektů GEMA ART realizovaných pro irácké partnery. Do realizace našich restaurátorských, stavebních a konzervátorských projektů jsme vždy zapojovali místní pracovní síly. Výchova k citlivému přístupu k práci na památkách byla i nedílnou součástí všech projektů UNESCO. V krizových oblastech však otázka výchovy pracovníků pro oblast péče o kulturní dědictví naráží na politickou, sociální a ekonomickou situaci v zemi. Další využití získaných dovedností pro „zacvičené“ pracovníky obvykle skončí dokončením prací. Nedostatek projektů a zmíněné podmínky v zemi vedou k tomu, že mnoho pracovníků, kteří se úspěšně podíleli na realizaci našich projektů, odchází po jejich skončení pracovat do jiné sféry. S podobnými problémy s pracovní silou na památkových projektech se ale můžeme setkat i v Česku. Proto pro ochranu kulturního dědictví je důležité vzdělávání techniků a odborných pracovníků památkové správy.

Od počátku působení v Iráku GEMA ART široce spolupracovala s mezinárodními organizacemi a účastnila se mezinárodních výběrových řízení. V roce 2010 vyhrála tendr UNESCO na Study Tour pro pracovníky HCECR, zaměřený na management památek Seznamu světového dědictví – uskutečnil se v Sýrii, v úzké spolupráci se syrským Generálním ředitelstvím památek a muzeí (Directorate General of Antiquities and Museums – DGAM). První výukový program, zahrnující přednášky na lokalitách zapsaných na Seznamu světového dědictví, se uskutečnil v listopadu 2010. Druhou část projektu, plánovanou na rok 2011, UNESCO v důsledku vyostření situace v Sýrii zrušilo.

K vytvoření komise HCECR kurdskou vládou v roce 2007, pro kterou byla Study Tour připraven, nemalou měrou přispěla i česká strana. Komise, podřízená přímo předsednictvu KRG, byla ustavena jako orgán zodpovědný

za revitalizaci citadely, jehož vytvoření bylo jedním z bodů doporučení závěrečné zprávy *Study of options for preservation and rehabilitation of Citadel in Erbil*. HCECR od svého založení začala intenzivně pracovat na naplnění podmínek nezbytných pro zapsání citadely v Erbilu na Seznam světového dědictví UNESCO, ke kterému pak v roce 2014 došlo.

GEMA ART následně zvítězila v řadě mezinárodních tendrů UNESCO vypsanych na záchranné a restaurátorské práce na citadele v Erbilu. V letech 2011–2013 jsme restaurovali soubor čtyř hradebních domů, a v letech 2013–2014 jsme zde restaurovali dva historické objekty. Významným projektem, realizovaným v letech 2016–2017, bylo zřízení interaktivní muzejní expozice v historickém domě Ja'qúb Ágha (Yaqub Agha House), v samém centru citadely. Zřízení tohoto mnohoúčelového střediska, zvaného „Erbil Citadel Interpretation Centre“, je možné považovat za naplnění dalšího bodu z našich doporučení již citované závěrečné zprávy, které kladlo důraz na realizaci projektů zaměřených na výchovu vztahu veřejnosti k historickému a kulturnímu dědictví země.

Výchova veřejnosti, ale i státních orgánů, ke vztahu ke kulturnímu dědictví země je práce na generace, jako příklad může posloužit i Interpretation Centre. Tato mimořádná interaktivní expozice zůstala, bohužel, po dokončení prací, v květnu 2017, uzavřena pro nedostatek peněz na provoz. I přes naše intervence, a následně i údržbu, provedenou v roce 2018 za prostředky americké neziskové charitativní organizace Alliance for Restoration of Cultural Heritage (ARCH), zůstala expozice uzavřena až do března 2022. K tomu, aby mohlo být centrum otevřeno, uzavřelo UNESCO v srpnu 2021 s GEMA ART smlouvu na aktualizaci interaktivních systémů a na provedení údržby expozic i zanedbaného objektu. V důsledku politických změn, neklidu, sociální a ekonomické nejistoty zůstává tato oblast dosud mimo zájem irácké veřejnosti, ale s pomalým rozvojem turistiky se situace postupně zlepšuje.

Na úspěch výukových projektů realizovaných v rámci vládního programu jsme navázali v letech 2011–2013 ve spolupráci s Fakultou restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli. Proběhly zde postupně tři kurzy restaurování papíru a rukopisů, dva kurzy pro restaurátory z šíitských svatyní z města Karbalá a kurz pro konzervátory knihovny institutu Žejn (Zheyne; kurdsky život) ze Sulajmáníje. Všechny kurzy byly na základě uzavřených smluv financovány klienty přímo, tj. svatyní al-Ataba al-Hussajníja (Al Ataba Al Hussainiya), svatyní al-Araba al-Abbásíja (Al Ataba Al Abbasiya) a provincií Sulajmáníja. Součástí úspěšných kurzů byly následně i dodávky zařízení a materiálu pro konzervátorská pracoviště těchto knihoven.

V rámci vládního programu rozvojové pomoci ČR na obnovu Mosulu jsme v letech 2019 a 2021 zorganizovali dva úspěšné kurzy v iráckém institutu konzervování starožitností a památek (Iraqi Institute for the Conservation of Antiquities and Heritage – IICAH) v Erbilu.² Projekt, financovaný Ministerstvem zahraničí České republiky, jsme realizovali ve smluvním vztahu s Národním památkovým ústavem ČR. Do kurzu na pomoc obnovení památek Mosulu, rozsáhle poškozených jak po obsazení města

Islámským státem v roce 2014, tak i během následného osvobození v roce 2017, byli IICAH vybráni pracovníci památkové správy Mosulu a učitelé Mosul University. Protože se kurz konal v Erbilu, byl tým posluchačů doplněn i o vedoucí odborů památkové péče několika měst Kurdistanu a o učitele z Koya University (Kója). Výuku vedli odborníci z GEMA ART, NPÚ, Západočeské univerzity v Plzni, Univerzity Ústí nad Labem, Cyrilometodějské fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Fakulty restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli a Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v. v. i. Tyto kurzy, podobně jako programy pro pracovníky knihoven, byly vysoce hodnoceny pro jejich přínos k dalšímu profesnímu růstu zúčastněných expertů a skončením kurzů spolupráce lektorů s posluchači z Mosulu a Kurdistanu neskončila, díky navázaným kontaktům pokračuje dál.

Významným projektem posledních let byla záchrana a restaurování svatyně s hrobem starozákonního proroka Nahuma v Alqoši (Alqosh). V roce 2017, po skončení prací na Interpretation Center, se na nás obrátila již zmiňovaná americká nezisková organizace ARCH, zda bychom, díky zkušenostem s realizací projektů ve složitých podmínkách Iráku, neměli zájem o projekt v Alqoši. A tak jsme se v roce 2018 na několik let přesunuli do malého křesťanského města, vzdáleného 45 km na sever od Mosulu, ke kterému se boje s Islámským státem přiblížily až na 14 km. Projekt záchrany synagogy a přilehlého areálu byl rozdělen do tří etap. První (2018) zahrnovala provedení základního stavebně-historického průzkumu, dokumentace, včetně 3D modelace, a vypracování projektu záchrany. Ve druhé etapě (2019–2021) probíhalo restaurování svatyně a v souběžně prováděné třetí etapě (2019–2021) byl restaurován celý areál. Díky dobré spolupráci s iráckým institutem IICAH a generálním konzulátem ČR v Erbilu se na financování třetí etapy, vedle soukromých dárců a vlády Spojených států amerických, podílelo i české Ministerstvo zahraničí.

Realizace projektu v Alqoši byla pozitivním impulzem nejen pro samotné město. Postup prací byl po celou dobu pozorně sledován veřejností a práce na něm představovala výjimečnou praxi pro desítky iráckých dělníků a řemeslníků různých národností a vyznání. Vedle českých odborníků pracovali v Alqoši „naši“ zkušení kurdští štukatéři z Erbilu (muslimové), dále pak místní kameníci a zedníci z Alqoše (chaldejské křesťané) a kameníci z blízkého okolí (jezidi). Na stavbě se tak mluvilo česky, anglicky, arabsky, kurdsky, chaldejsky, případně i turecky. Projekt svatyně proroka Nahuma přispěl rovněž k obohacení expozice Historického muzea Alqoš a v několika prostorách přilehlého areálu svatyně připravuje ARCH malou edukativní expozici. Díky tomuto projektu je dnes Alqosh předmětem rostoucího zájmu turistů.

Ochrana kulturního dědictví v zemích vystavených válečným krizím je sice v odpovědnosti států, ale bez aktivní podpory ze strany mezinárodních organizací, kulturních institucí a bez iniciativy akademické obce,

restaurátorů, konzervátorů a archeologů je těžko realizovatelná. Praktickým dokladem je naše dlouholetá činnost v Iráku, spolu s činností českých archeologů, s nimiž spolupracujeme. Příkladem může být mezinárodní projekt archeologů ze Západočeské univerzity v Plzni a Cyrilometodějské fakulty Univerzity Palackého v Olomouci ve spolupráci s Orientálním ústavem AV ČR, v. v. i. Projekt *Monuments of Mosul in Danger* elektronicky dokumentuje kulturní a historické škody způsobené v Mosulu válkou, aby mohly být ztracené objekty rekonstruovány ve 3D.

Jazyková poznámka: Pro přepisy z arabštiny je použit systém ALA-LC, přičemž anglické transkripce některých hlásek jsou nahrazeny českými (jedná se o č, š, dž a ch).

Abecední seznam zkratk zahraničních institucí:

ARCH = Alliance for Restoration of Cultural Heritage / Aliance pro obnovu kulturního dědictví
DGAM = Directorate General of Antiquities and Museums / Generální ředitelství památek a muzeí
HCECR = High Commission for Erbil Citadel Revitalization / Vysoká komise pro revitalizaci citadely v Erbilu
IICAH = Iraqi Institute for the Conservation of Antiquities and Heritage / Irácký institut konzervování starožitností a památek
INLA = Iraqi National Library and Archive / Irácká národní knihovna a archiv
KRG = Kurdistan Regional Government / Regionální vláda Kurdistanu

Projekty UNESCO (6)	
- Citadela v Erbilu – Opravy objektu, výměna vybavení a aktualizace systému expozice Interpretation Centre, Irák	2021
- Citadela v Erbilu – Architektonická a MEP práce pro zřízení a vybavení expozice Interpretation Centre, Irák	2016–2017
- Citadela v Erbilu – Záchraná a restaurátorská práce na dvou objektech v citadeli v Erbilu, Irák	2013–2014
- Citadela v Erbilu – Záchraná a restaurátorská práce na čtyřech domech v citadeli v Erbilu, Irák	2011–2013
- Minaret Al-Hadba – (13. století) Restaurátorský průzkum památky, Mosul, Irák	2012
- Study Tour – Kurz: Management památek kulturního dědictví UNESCO pro specialisty (High Commission for Erbil Citadel Revitalization – HCECR); Damašek, Ma'ida, Hamá, Apamea, Ebla, Aleppo, Raqqá, Lattakie, Sahadodina citadela a Krak des Chevaliers, Sýrie	2010
Restaurátorské projekty na záchranu iráckého kulturního dědictví (4)	
- Restaurování minaretu velké mešity na citadeli v Erbilu, klient: HCECR, provincie Erbil, Irák	2022
- Restaurování svatyně s hrobem starozákonního proroka Nahuma a přilehlého areálu, klient: ARCH (Alliance for Restoration of Cultural Heritage), Alqoš, Irák	2018–2021
- Stabilizace a konzervace Minaretu Choli (minaret al-Mazaffaria, 13. století), klient: Ministerstvo národní památek a kulturního dědictví Iráku, Erbil, Irák	2008–2009
- Revitalizace domu Fatah Chalabi na citadeli v Erbilu, klient: Ministerstvo zahraničí ČR, Erbil, Irák	2007
Restaurátorské průzkumy a přípravy projektů (6)	
- Průzkum minaretu velké mešity citadely v Erbilu, klient: HCECR, provincie Erbil, Irák	2021
- Rehabilitace muzea Mosul – Stavební statický průzkum, klient: Smithsonian Institution a ALIPH, Mosul, Irák	2019
- Analýza materiálů a návrh projektu, Nádraží Ma'ida – objekt č.1 a kolejový políček, klient: Consolidated Consultants for Engineering and Environment, Ma'ida, Jordánsko	2016–2017
- Komplexní průzkum a projekt záchrany Minaretu Choli – klient: Ministerstvo národní památek a kulturního dědictví Iráku, Erbil, Irák	2006
- Studie možnosti ochrany a rehabilitace citadely v Erbilu – klient: Ministerstvo zahraničí ČR, Irák	2006
- Archivní průzkum pro projekt záchrany minaretu Al-Hadba (13. století) Mosul – klient: Ministerstvo zahraničí ČR, Irák	2006
Kurzy pro specialisty iráckých institucí (10)	
- II. kurz: Příklady degradace a záchrana stavebních památek, pro Mosul University, Koya University, památkové inspekce Mosul, Erbil, Gharmjín a Akre – ve spolupráci s Iráckým institutem pro ochranu památek a kulturního dědictví (IICAH), klient: Národní památkový ústav ČR; Erbil, Irák	2021
- I. kurz: Příklady degradace a záchrana stavebních památek, pro Mosul University, Koya University, památkové inspekce Mosul, Erbil, Gharmjín a Akre – ve spolupráci s Iráckým institutem pro ochranu památek a kulturního dědictví (IICAH), klient: Národní památkový ústav ČR; Erbil, Irák	2019
- Restaurování papíru a rukopisů – klient: Al-Ataba Al-Hussainiyah, Karbala, Irák, Litomyšl, ČR	2013
- Restaurování papíru a rukopisů – klient: Zheir Establishment, Salaymuniyah, Irák – Litomyšl, ČR	2012
- Konzervování papíru a rukopisů – klient: Al-Ataba Al-Hussainiyah, Karbala, Irák; Litomyšl, ČR	2011
- Konzervace kamene, obrázky a papíru pro pracovníky iráckých knihoven a muzeí – klient: MZV ČR, v České republice	2006
- Vzdělávací program pro studenty archeologie Salahaddin University – klient: Ministerstvo zahraničí ČR, na citadeli v Erbilu, Irák	2006
- Kurz konzervace papíru pro pracovníky iráckých knihoven, v Ústřední knihovně Salahaddin University, klient: Ministerstvo zahraničí ČR; Erbil, Irák	2006
- Kurz konzervace papíru a knih pro pracovníky iráckých knihoven – klient: Ministerstvo zahraničí ČR; v České republice	2004–2006
Dodávky vybavení a materiálů pro restaurátorská pracoviště (4)	
- Al-Ataba Al-Hussainiyah – Speciální vybavení a materiály pro restaurátorská pracoviště, klient: Al-Ataba Al-Hussainiyah, Karbala, Irák	2017
- Al-Ataba Al-Hussainiyah – Speciální vybavení a materiály pro restaurátorská pracoviště, klient: Al-Ataba Al-Hussainiyah, Karbala, Irák	2013
- Zheir Establishment – Vybavení a materiály pro restaurátorská pracoviště, klient: provincie Salaymuniyah, Irák	2012
- Iraqi National Library and Archive, Bagdad, Irák – Vybavení pro mikrofilm, restaurování a konzervování poškozených knih a archivních dokumentů, klient: Ministerstvo zahraničí ČR	2005

Seznam realizací v oblasti Blízkého východu GEMA ART International

¹ <https://www.gemaart.com/>. V textu je záměrně použit název GEMA ART, ale je třeba doplnit vysvětlující poznámku, a sice že v Iráku v letech 2004 až 2018 pracoval tým Zahraničního oddělení GEMA ART GROUP a.s., a od ledna 2019, kdy se oddělil, působí jako GEMA ART International, s. r. o. (viz: <https://www.gemaart.com/o-spolecnosti/historie/>).

² <http://www.monumentsofmosul.com/>

Digitální rekonstrukce mosulské středověké památky: Mašhad imáma `Awnuddína ibn al-Hasan

Miroslav Melčák – Lucie Pospíšilová
(Orientální ústav AV ČR, v. v. i.)*

V roce 2014 obsadila džihádistická organizace Islámský stát severoiráckou metropoli Mosul, který se po následující tři roky stal hlavním městem nově vyhlášeného samozvaného chalífátu. Absolutní kontrola nad městem umožnila ideologům a bojovníkům Islámského státu vytvořit z mosulské památkové zóny laboratoř pro jejich radikální interpretace toho nejčistšího monoteismu. Ve vztahu k vybraným památkám uplatňovali ikonoklastickou doktrínu *taswijat al-qubúr* (srovnávání hrobů se zemí), která byla formulována již v raných obdobích islámu a později rozpracovávána středověkými salafistickými učenými. Ačkoli dosud představovala v rámci islámu spíše okrajový fenomén, Islámský stát ji plně inkorporoval do své náboženské ideologie a učinil ji závazným ustanovením souboru nařízení, určujících základní pravidla života ve městě pod novým režimem.¹ Šíře aplikace doktríny byla v rámci islámského světa bezprecedentní a následky ve vztahu k mosulské architektuře katastrofální. Ikonoklasmus Islámského státu totiž nepostihl jen hroby a hrobky, ale rovněž k nim připojené mešity a školy. Mosul tímto ztratil téměř 50 historických staveb.² Většina z nich byla zásadně poničena instalovanými výbušninami, celá řada z nich však byla posléze zcela srovnána se zemí, což v některých případech zahrnovalo kromě odklizení sutí rovněž přeměnu vzniklé proluky na parkoviště. Mezi zničenými památkami byly největší a nejvýznamnější mosulské mešity (Núruddínova mešita a pět monumentálních mešit proroků Jonáše, Jiřího, Šéta, Daniela a Chidra) a celá řada velmi cenných památkových objektů funerální a komemorativní architektury z 13.–14. století (svatyně a hrobky potomků proroka Muhammada). Zkáza města byla dokončena během vojenské operace za osvobození Mosulu v roce 2017, kdy bylo při leteckých náletech významně poničeno dalších 40 staveb a na samý závěr operace zcela srovnána se zemí historická čtvrť Šahwán, do které se soustředily poslední zbytky odporu bojovníků Islámského státu.

Krátce po ukončení bojů byly započaty první aktivity na obnovu poničeného města. V centru největšího zájmu byly přirozeně úklidové práce a oprava nejnnutnější infrastruktury. Zcela spontánně a odspodu však začaly rovněž práce na obnově a opravách méně poničených památek – především mešit – s cílem co nejrychleji v nich obnovit náboženský servis. Nákladnější rekonstrukce větších a zcela zničených objektů byla iniciována iráckým státem (prostřednictvím Správy sunnitských nadací) nebo mezinárodními organizacemi, z nichž nejvýraznější je právě probíhající iniciativa pod záštitou UNESCO (Revive the Spirit



3D virtuální model mašhadu imáma `Awnuddína ibn al-Hasan.
Pohled od severovýchodu. Snímek © Orientální ústav AV ČR, v. v. i.,
www.monumentsofmosul.com, Nyx Alexander ® Design

of Mosul), soustřeďující se mimo jiné na obnovení Velké Núruddínovy mešity a přilehlého ikonického minaretu al-Hadbá.³ Úsilí o obnovu památkového fondu je bohužel zcela nekompatibilní s finančními možnostmi iráckého státu, na kterém leží největší část břemene obnovy města. Je proto spíše nepravděpodobné, že se podaří fyzicky obnovit větší množství zcela zničených staveb. Pokud k tomu dojde, lze na druhou stranu očekávat, že tak může být učiněno bez náležitého archeologického průzkumu a jen s malým využitím výsledků dokumentačních studií. První dokončené rekonstrukce bohužel ukazují, že v Mosulu může snadno vyhrát rychlost nad kvalitou i za cenu naprostého popření původního významu stavby – jako v případě rekonstrukce mešity a hrobky imáma al-Báhira, jejíž rekonstrukční projekt jaksi opomenul obnovit hrobku.

V této situaci se jeví víc než žádoucí úsilí českých vědců, kteří v rámci projektu *Ohrožená architektura města Mosulu* usilují o co nejpresnější poznání vybraných zničených staveb na základě dochované obrazové, plánové a textové dokumentace a na jejich základě vytvářejí jejich 3D digitální modely.⁴ Přes nedostatečnou a jen obtížně dostupnou dokumentaci se podařilo vytvořit celkem pět modelů, z nichž dva dosahují bezprecedentní kvality zobrazení, včetně detailní rekonstrukce veškeré dokumentované ornamentální a epigrafické výzdoby. Na následujících řádcích si jeden z modelů představíme.

Mašhad imáma `Awnuddína ibn al-Hasan⁵ byl úmyslně odpálen Islámským státem 24. července 2014. Tato

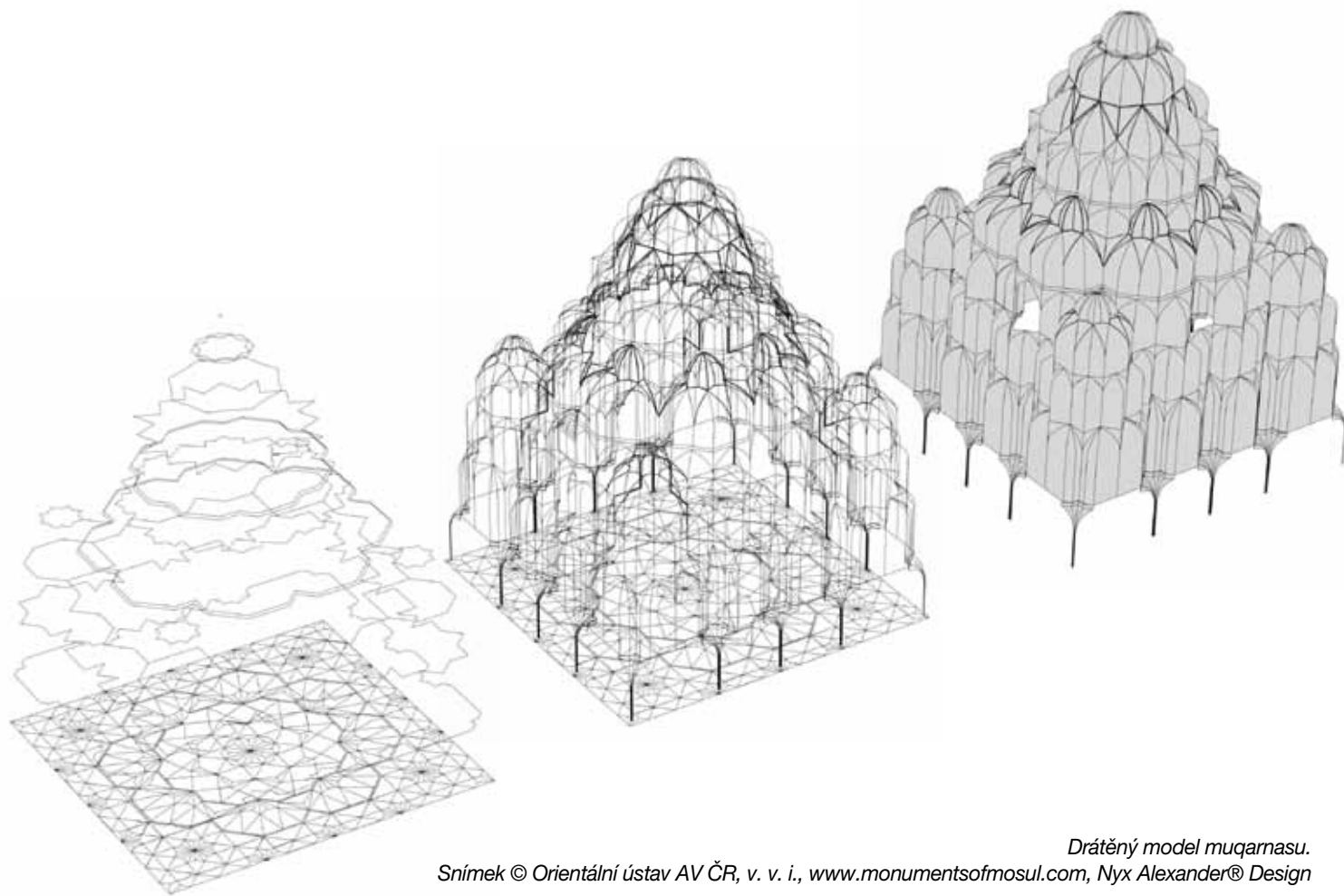


Pohled do muqarnasové klenby v interiéru mašhadu. Těsně pod klenbou je viditelné umístění obvodových ornamentálních panelů, ve spodní části pak nástěnné niky s muqarnasovou výzdobou. Snímek © Orientální ústav AV ČR, v. v. i., www.monumentsofmosul.com, Nyx Alexander ® Design

stavba byla jen málo poznaným klenotem mosulské funerální architektury, který byl bohužel zničen dříve, než byla pořízena jeho plnohodnotná dokumentace. Ruina mašhadu dodnes leží v podmáčeném prostoru starého hřbitova v jižní části mosulského historického jádra u bývalé brány Báb Likiš. Původ této stavby nebyl dosud jednoznačně objasněn. Je však důvodné se domnívat, že vznikl teprve přestavbou staršího objektu v roce 1248, a to z nařízení nejslavnějšího mosulského panovníka Badruddína Lu'lu' (1211–1259).⁶ Mosulská tradice stavbu identifikuje jako kenotaf vzdáleného potomka proroka Muhammada. Jedná se o věžovitou monumentální stavbu o základně 12 × 12 metrů, ukončenou kónickou žebrovanou kupolí, tyčící se do výšky cca 35 metrů, která z něj činí nejvyšší mašhad v celém Iráku. Badruddín Lu'lu' vybavil mašhad dvěma mramorovými portály, *mihrábem* (modlitebním výklenkem) a oběžným zakládacím nápisem v dolní části interiéru, na kterém bylo kromě několika koránských veršů zaznamenáno jméno Badruddína s velmi bohatou titulaturou a vročením 1248. Interiér mašhadu v horní části uzavírala bohatá muqarnasová (neboli stalaktitová) klenba,⁷ která svou geometrií a výzdobou nápadně připomíná muqarnasy ilchánského období. Z tohoto důvodu je velmi pravděpodobné, že vznikla teprve při pozdější stavební adaptaci mašhadu, patrně ve 14. století. Při východní stěně mašhadu byl přistavěn funerální prostor, zvaný al-Barmá, který byl v posledních stavebních fázích objektu přístupný skrz vysoký *iwán*.⁸ Nejstarší doložené pohřby v této přístavbě jsou z počátku 14. století. Místo tehdy sloužilo jako elitní pohřebiště čelných představitelů potomků proroka Muhammada.⁹

Jak digitální rekonstrukce mašhadu imáma `Awnuddína probíhala? Vzhledem k nízké kvalitě dokumentace iráckých islámských památek nebylo při digitální rekonstrukci možné využít fotogrammetrickou metodu. Stavba proto musela být modelována manuálně v 3D digitálním prostředí na základě dochovaného náčrtu půdorysu, dostupných metrických údajů a publikovaných fotografií. Zásadními komplikacemi rekonstrukce byla jen přibližná představa o podobě celé spodní části interiéru svatyně a absence přesného výškového rozměru stavby; některé publikované údaje byly pouhými odhady, proto musela být např. výška odvozena ze vzájemných velikostních poměrů jednotlivých prvků celé stavby. Analýza dostupné dokumentace umožnila vytvořit modely dva. Jeden zachycuje pravděpodobnou podobu mašhadu po jeho rekonstrukci ve 14. století, druhý zachycuje stav po renovaci v roce 1964. Oba modely včetně interiéru jsou k prohlédnutí ve webové aplikaci projektu (www.monumentsofmosul.com).

Modelace výzdoby interiéru a především bohatě zdobené muqarnasové klenby vycházela z rekonstrukce jejího půdorysu, výšky a příčných řezů, na jejichž základě byl vytvořen drátěný skelet všech pater klenby, identifikující každou jednotlivou buňku *muqarnasu*. Celkově se podařilo identifikovat 24 typů. Z obvodových ornamentálních panelů těsně pod klenbou mohly být přesně rekonstruovány pouze dobře viditelné vybějené ornamenty ve čtyřech motivech, vzájemně se zrcadlící na opačných stranách svatyně. Nebylo však možné věrně zachytit jejich jemnou vnitřní ornamentální výzdobu, která byla zjevně na každém panelu odlišná. Přes nedostatečnou dokumentaci se podařilo rekonstruovat



Drátěný model muqarnasu.
Snímek © Orientální ústav AV ČR, v. v. i., www.monumentsofmosul.com, Nyx Alexander® Design

muqarnasovou výzdobu všech 19 nástěnných nik; sestávala z 11 a v případě menších nik z 10 buněk.

Textury pokrývající povrch modelu byly zvoleny individuálně pro každou část budovy. Při rekonstrukci exteriéru z 14. století byla například pro severní a západní fasádu použita textura z fotografie, kterou pořídil německý archeolog Ernst Herzfeld na počátku 20. století. Cihlová výzdoba horní třetiny stavby pak byla rekonstruována v rastrové grafice tak, aby odpovídala předpokládanému původnímu vzhledu, včetně dekorativní cihlové vyzdívky zvané *hazár báf*.¹⁰ Textury jižní stěny, tamburu a kónické žebrované kupole pouze napodobují předpokládaný povrch ostatních částí fasády. Textury modelu, znázorňujícího stav po rekonstrukci v roce 1964, byly vytvořeny na základě fotografií jen v případě východní fasády (výzdoba její horní části byla navíc zrekonstruována vektorově); ostatní části modelu pouze napodobují skutečnou podobu. Naproti tomu texturování muqarnasové klenby v interiéru vychází z její podrobné typologické analýzy na základě dochovaných fotografií, na kterých bylo identifikováno 16 různých barevných a výzdobných variací – jejich počet bude z důvodu nedostatečné dokumentace pravděpodobně podhodnocen. Na fotografiích identifikované textury byly samostatně aplikovány na povrch každé jednotlivé buňky muqarnasu.

V případě mašhadu imáma `Awnuddína se podařilo zrekonstruovat podstatnou část epigrafické a ornamentální výzdoby. Ta byla nejprve převedena do vektorové grafiky, detailně upravena podle originálních fotografií

a teprve posléze inkorporována do modelu. Tímto způsobem byla provedena přesná rekonstrukce veškeré ornamentální výzdoby a naprosté většiny nápisů na dvou mramorových portálech. Až na malý fragment s vročením stavby neumožnil nedostatek dokumentace provést rekonstrukci obvodového nápisu na soklu v interiéru. V případě mihrábu bylo dosaženo věrné rekonstrukce pouze epigrafického obsahu; ornamentální výzdoba byla z důvodu nedostatečné dokumentace zachycena s nižší přesností (75–85%). Digitální rekonstrukce umožnila provést revizi již dříve publikovaných nápisů a v některých případech dokonce umožnila reinterpretovat historický vývoj stavby. Například rekonstrukce fragmentu monumentálního nápisu na východní fasádě poskytla podpůrný argument pro zmíněnou, dosud nepoznanou stavební adaptaci mašhadu, uskutečněnou patrně v 14. století.

Ačkoli model mašhadu imáma `Awnuddína nemůže dosahovat kvalit fotogrammetrických modelů, jedná se o dosud nejpreciznější výsledek rekonstrukční práce, umožňující alespoň virtuálně navštívit stavbu, kterou úmyslně zničil Islámský stát. Zájemci o poznání mosulské architektury mohou prostřednictvím moderních zobrazovacích metod poznat mašhad v takové kvalitě a z takové perspektivy, z jaké ji měli možnost vidět pouze stavitelé ve 13. a 14. století. Práce českého týmu tak výrazně přispívá k uchování historické paměti severoirácké metropole a k zachování světového architektonického dědictví.



Grafická rekonstrukce portálů. Portál A (vlevo) pravděpodobně sloužil jako původní hlavní vstup do mašhadu; portál B (vpravo), kterým se původně vstupovalo do jiné, neznámé části komplexu, sloužil teprve od 18. století jako vstup do funerální přístavby al-Barmá. Snímek © Orientální ústav AV ČR, v. v. i., www.monumentsofmosul.com, Nyx Alexander® Design

* Miroslav Melčák se v OÚ AV ČR, v. v. i., věnuje výzkumu islámského urbanismu a historické topografie oblasti severní Mezopotámie. Je členem projektového týmu, který vytváří digitální 3D rekonstrukce mosulských památek zničených Islámským státem. Lucie Pospíšilová alias Nyx Alexander je nezávislá digitální umělkyně a designérka. Zaměřuje se na práci s 2D a 3D vizualizačními technologiemi. Realizuje grafické zakázky v oblasti marketingu i vědy. Jejím užším specializací jsou virtuální rekonstrukce historické architektury a památek.

¹ Pro základní seznámení s náboženským podtextem ikonoklastických kampaní Islámského státu viz Miroslav Melčák, *Islámský stát a likvidace architektonického dědictví: Příklad Mosulu*, in: Ondřej Beránek – Bronislav Ostránský (ed.), *Islámský stát: Blízký východ na konci časů*, Praha 2016, s. 199–215, zvl. s. 200–202.

² Katalog všech zničených staveb s podrobnými historickými a archeologickými rozbory lze nalézt v Karel Nováček – Miroslav Melčák – Ondřej Beránek – Lenka Starková, *Mosul after Islamic State. The Quest for Lost Architectural Heritage*, Cham 2021 (Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict), s. 98–254. Seznam zničených památek se stručnými profily staveb a satelitními snímky, zachycujícími jejich stav před a po zničení, je k nahlédnutí ve webové aplikaci *Monuments of Mosul in Danger*, <http://www.monumentsofmosul.com>.

³ Blíže ke konkrétním příkladům rekonstruovaných staveb pod záštitou UNESCO viz *Revive the Spirit of Mosul*, <https://www.unesco.org/en/revive-mosul>, vyhledáno 3. 9. 2022.

⁴ Multidisciplinární projekt pod záštitou Orientálního ústavu AV ČR v. v. i., sdružuje několik vědců: archeologa, historika, islamologa a specialistku na GIS. 3D virtuální modely jsou vytvářeny ve spolupráci s grafickým studiem Nyx Alexander® Design. Více k projektu lze nalézt ve webové aplikaci *Monuments of Mosul in Danger*, <http://www.monumentsofmosul.com>.

⁵ Význam termínu *mašhad* je vícevrstevný. V kontextu Mosulu se užívá k označení staveb, které byly budovány k uctění paměti konkrétní, obvykle velmi zbožné a uctívané osoby, která mohla, avšak nemusela mít se zastavěným prostorem přímý vztah. Obvykle se nejednalo o skutečné hroby, ale svého druhu kenotafy. Mašhady ve svých interiérech ukrývaly precizně zdobené dřevěné nebo mramorové sarkofágy připomínající zesnulé osoby, kterým byly mašhady zasvěceny.

⁶ Badruddín Lu'lu' byl původem arménský *mamlúk* (otrok), který sloužil na dvoře Zengíjovců jako regent jejich posledních, nezletilých vládců a v roce 1233 se vypracoval na samostatného vládce Mosulu s titulem sultán.

⁷ *Muqarnas*, typický prvek islámské architektury, je formou vysoce dekorativního klenutí (někdy nazývaného stalaktitová klenba), kdy je povrch klenby nebo vnitřní kupole rozdělen do samostatných buněk vystavěných do trojrozměrné struktury připomínající včelí pláštěv.

⁸ *Íwán* je vysoká klenutá místnost obdélníkového půdorysu s přední plně otevřenou stranou.

⁹ Dosud nejpodrobnější historický a architektonický rozbor mašhadu imáma 'Awnuddína byl publikován v Karel Nováček a kol., *Mosul after Islamic State*, s. 156–185.

¹⁰ *Hazár báf* je označení pro dekorační techniku, kdy je fasáda reliéfně vzorována cihlami v geometrických motivech vytvářejících hru světla a stínu.

Bedřich Feuerstein – architekt. Praha – Paříž – Tokio

(Národní technické muzeum, 10. 11. 2021 – 31. 7. 2022, kurátorka Helena Čapková)



Bedřich Feuerstein. Architekt. Praha. Paříž. Tokyo, Národní technické muzeum. Foto Patrik Sláma © NTM

V Národním technickém muzeu se od 10. listopadu 2021 do 31. července 2022 konala výstava *Bedřich Feuerstein – architekt. Praha – Paříž – Tokio*. Výstavu i stejnojmenný katalog připravila historička umění a japanoložka Helena Čapková, která se této významné osobnosti československé meziválečné scény věnuje již několik let. Ve zkratce by šlo říct, že díky této výstavě bylo možné ocenit Bedřicha Feuersteina jako jedinečnou osobnost československé meziválečné scény, a to především pro jeho světoběžnictví a výtvarný talent. Jejím prostřednictvím také snad Feuerstein vystoupil ze stínu jiného českého architekta, Antonína Raymonda, dodnes pokládaného za zakladatele moderní japonské architektury.

Před výzkumem Heleny Čapkové nebyl tento architekt, scénograf a designer dobře prokreslenou postavou československé meziválečné architektury. Mnozí si jej spojovali především s českými realizacemi, k jakým patří krematorium v Nymburce či Vojenský zeměpisný ústav v Praze-Dejvicích, případně s působením v Devětsilu. O jeho pobytech v Paříži a Japonsku se vědělo jen málo a Feuerstein byl spíše pokládán za zaměstnance velkých architektonických ateliérů Augusta Perreta a Antonína Raymonda. Čapková provedla zevrubný průzkum jeho života a díla, prostřednictvím výstavy zprostředkovala jeho přínos a přesvědčivě ukázala i jeho podíl v Perretově a Raymondově ateliéru. Především v druhém případě Feuerstein začal v Japonsku vystupovat jako samostatný architekt, což se jeho nadřazenému zjevně příliš nezamlouvalo.

Pokud jde o Feuersteinovy architektonické návrhy a realizace v Československu, výstava a katalog znovu

otevřely otázku, proč se mu v rodné zemi nepodařilo prosadit více než jen dvěma veřejnými zakázkami, i když předkládal velmi kvalitní návrhy (například projekt sanatoria ve Výšných Hágách). Tím se otevřel prostor pro reflexi soutěží v době první republiky a krize ve třicátých letech. V mnohem větší míře se Feuerstein doma uplatnil jako scénograf a designér. Výstava bohatě ilustrovala tuto jeho činnost, ať již šlo o návrhy scény známých divadelních her z první republiky, předměty každodenní potřeby pro družstvo Artěl nebo navrhování kostýmů či vojenských uniforem.

Výstava současně představila Feuersteinovo dílo z perspektivy kulturního transferu. Ta je v dějinách umění významněji diskutována v několika posledních letech a v podstatě zkoumá přenos určité kultury či v našem případě znalostí o architektuře z jedné země do druhé a studuje, jak tato výměna mohla ovlivnit nové prostředí. V této perspektivě se právě Feuerstein, opravdový internacionál meziválečné doby, jeví jako ideální subjekt bádání. Studoval a krátce působil v Praze, pak se přesunul do Perretova ateliéru v Paříži, dále na několik let do Raymondova ateliéru v Japonsku a zase zpět do Prahy. Tato trajektorie je také hlavní osou výstavy. Při každém takovém přesunu lze zkoumat, jak se Feuersteinova architektura vyvíjela vzhledem k prostředí, ve kterém se pohyboval, a jak zase on svým pojetím ovlivňoval své okolí.

Zajímavý příběh představuje například Feuersteinovo poučení z Perretovy architektury a jeho přesunutí do Japonska, jak si lze všimnout u perretovských věží, které se architektonickým přičiněním objevily také v zemi vycházejícího slunce. Nemusí jít ale jen o putování konkrétních architektonických tvarů, lze uvažovat i o širším

kulturním přenosu. Tak například víme, že Feuerstein psal pro české časopisy různé články o japonské architektuře i divadle, a rozšiřoval tím povědomí o Japonsku v prvorepublikovém Československu.

Pokud jsme na výstavě a katalogu dosud sledovali Feuersteina jako architekta a „převozníka“ určitých kulturních prvků, zbývá ještě promluvit o třetí linii výstavy, kterou lze v prezentaci jeho života a díla vyzorovat: osobní příběh nebo snad „svět Bedřicha Feuersteina“. Jde o pokus zachytit jeho osobnost od dětství do smrti, zájmy, rodinu a okruh přátel a vrstevníků, ve kterém se pohyboval doma v Československu i v zahraničí. Sledováním této linie se nabízí možnost porozumět autorovým pohnutkám a prostředí, které ho formovalo. Navíc nabízí možnost zamyslet se nad jeho povahou, formovanou jistým „příznakem citlivosti“, která do popředí vystoupila jeho dobrovolným a velmi předčasným odchodem z tohoto světa. Tato linie je zprostředkována sérií předmětů osobní povahy: rodinnými alby, věcmi z každodenního života, náčrtníky, pohlednicemi, sbírkovými objekty (oblečení a předměty pořízené v Japonsku) nebo také čteným slovem. Na výstavě se podařilo postihnout vliv první světové války a volně ji propojit s autorovou designérskou tvorbou nebo vliv světové krize ve třicátých letech, která pro něj znamenala překážku v pokusu o obnovení kariéry v Československu.

Sestavit výstavu o architektuře nebo architektovi není nikdy snadné, protože chybí přímé setkání s tímto uměním. Osobně se mi však zdá, že se s touto obtíží Helena Čapková vypořádala velmi dobře. Nebylo to pouze tím, že se nesoustředila pouze na architekturu a zapojila i otázku kulturní výměny mezi několika zeměmi a také prokreslení osobnosti autora. Zážitek z výstavy podpořilo i zapojení několika dalších médií, videa nebo čteného slova, které posloužily ke zprostředkování některých Feuersteinových textů o architektuře.

Různé instituce mohou připravovat různé výstavy o architektuře. Galerie VI-PER například výstavy vztahující se k problematice dnešní doby, Galerie Jaroslava Fragnera se usiluje o reflexi současné české a světové architektury a od Národní galerie a Národního technického muzea očekáváme výpravnější a propracovanější výstavy, které veřejnosti představí významná témata nebo osobnosti české architektury. Váha dané instituce pak tyto osobnosti a témata může pozvednout na nový stupeň povědomí o architektuře mezi laickou i odbornou veřejností. Myslím, že Heleně Čapkové se takový cíl podařilo naplnit, ba překročit, mimo jiné proto, že za výstavou byla zřejmá léta bádání a dobré znalosti českého a japonského prostředí.

Marcela Hanáčková
(Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

S nadsledem proti senzaci Výstava Falza? Falza!

(19. 11. 2021 – 1. 5. 2022, Národní galerie v Praze, Šternberský palác, kurátorka Olga Kotková)

V (dějinách) umění nalezneme jen málo témat, jež by ve společnosti rezonovala tolik jako falza. Získávají si dlouhodobě pozornost sběratelů umění, uměleckých historiků,¹ kriminalistů, ale i široké veřejnosti. Jak píše Olga Kotková, „[falzum] vzbuzuje celou řadu negativních asociací – rozčarování, zklamání, rozhořčení, zmar, opovržení, odsouzení [...] Slovo falzum však v sobě nepochybně ukrývá i pozitivní podtext – vyvolává touhu po poznání, zvědavost a chuť věc blíže prozkoumat a zasadit do určitých souvislostí.“² Nasnadě je tedy otázka, proč místní galerijní a muzejní instituce tuto látku dosud nijak výrazněji neakcentovaly, obzvláště když ty zahraniční běžně problematiku falzifikátů tematizují.³ Odpověď je celkem jednoduchá: přiznat, že instituce takovými díly disponuje a v minulosti její renomovaní odborníci neodhalili při nákupu akvizic případné padělky, vyžaduje notnou dávku odvahy a sebevědomí. Relativní ticho,⁴ které ohledně falzifikátů donedávna ve zdejších sbírkách panovalo, však v roce 2021 prolomily hned dvě galerie – Národní galerie v Praze a Galerie moderního umění v Hradci Králové. Obě se rozhodly otevřít toto potenciálně kontroverzní téma a představit široké veřejnosti jednotlivé problémy s ním spojené. Ve svých úvahách se zaměřím na pražský výstavní projekt *Falza? Falza!*, přičemž se nepochybně bude řada mých poznámek krýt s tím, co již bylo v některých recenzích zmiňováno.⁵

Výstava se otevřela pro veřejnost 19. listopadu 2021 a trvala až do 1. května 2022. Po reorganizaci stálé expozice Starého umění tak byla poprvé realizována výstava v prvním patře Šternberského paláce, kde vznikl prostor pro krátkodobé projekty. Vznikla pod kurátorským vedením Olgy Kotkové, od ledna 2022 ředitelky Sbírek starého umění, která se přitom opírala o kolegy z řad historiků umění, restaurátorů a chemiků. Architektura byla svěřena do rukou studiu RCNKS Jana Říčního a Filipa Koseka,⁶ grafické řešení měla na starost Markéta Steinert. Výběr exponátů významně čerpal z fondu NGP (Sbírký starého umění, Sbírky umění 19. století a klasické moderny, Sbírky grafiky a kresby a Sbírky asijského umění), který doplnily zápůjčky nejen z institucí zdejších, ale i zahraničních.⁷

Jak bylo naznačeno, falzifikáty jsou téma svým způsobem značně opředené emocemi a provokativní, s čímž korespondovala v tomto případě i samotná vizualita výstavy. Plakát, lákající návštěvníky obrazem *Kristus a cizoložnice* od Hana van Meegerena, na sebe strhával pozornost výrazným zeleným nápisem *Falza? Falza!*. Podobná, téměř fosforeskující zelená pak protkala celý projekt – od plakátu přes promítané nápisy v expozici až po katalog. Nebyla to však ani tolik tato vyzývavá barevnost, jako spíše samotná architektura výstavy, co vyvolalo v odborných kruzích nejvíce protichůdných názorů. Sály, odborné veřejnosti známé z dřívějších návštěv Itálii



Falza? Falza!, Národní galerie v Praze. Foto Katarína Hudačinová © NG

a Nizozemců, byly obestavěny laťovými rámy potaženými šedou tkaninou, pod níž dřevěná konstrukce prosvítala. Vcelku neutrálně tónovaný prostor zpestřily zelené nápisy, které se nad vybranými obrazy rozsvěcely a označovaly tak *falza*, *kopie* či *imitace* (viz níže). Výjimku tvořily místnosti vyhrazené sbírkové činnosti Františka Ferdinanda d'Este, kde bylo použito tmavé tapety (opět ovšem se zeleným ornamentem). Výsledný dojem zámeckého interiéru ještě umocnily detaily v podobě loveckých trofejí a drobného historizujícího nábytku.

Výhrady, které z odborných kruhů vůči architektonické koncepci zaznívaly, se týkaly mimo jiné zmíněné přiznané konstrukce, její zdánlivé nestability či celkového optického zmenšení už tak poměrně skromných výstavních prostor. Na druhou stranu díky zvolenému materiálu instalace upozorňovala na svou dočasnost, prostor celkově odlehčovala a navíc byla vytvořena z recyklovatelných materiálů. Podmínka environmentální udržitelnosti architektonického řešení vzešla zejména od generální ředitelky Alicji Knast. Navzdory obecně vžitě představě

o tom, že ekologický aspekt je nedílnou součástí každého nového projektu, zůstávají realizace mnoha institucí, NGP nevyjímaje, nemálo dlužny světovým trendům. Zde zvolený koncept samozřejmě není jediným možným řešením, které by kladlo důraz na ekologický aspekt – v zahraničí jsou paneláže běžně tvořeny variabilními znovupoužitelnými moduly, případně nejsou panely užity téměř vůbec a většina exponátů je prezentována přímo na zdech. V případě námi sledované výstavy ovšem bylo dosaženo vcelku přijatelného kompromisu mezi tradičním způsobem a realizací sledující nové, udržitelnější způsoby vystavování. Bezesporu se jedná o krok správným směrem, škoda, že běžný návštěvník nebyl na tuto problematiku a její řešení v tomto případě upozorněn.

Tematicky výstava nabídla pohled skrze jednotlivé vrstvy poznání uměleckých děl, které jsou důležité při celkovém zhodnocování a případném odhalování padělků. Jak vyplývá z výčtu sbírkových fondů, z nichž NGP pro *Falza? Falza!* čerpala, byla zde vystavena díla (a jejich případné padělky) pocházející ze středověku, renesance, baroka,

19. a počátku 20. století. Řazení exponátů však nebylo chronologické, nýbrž vždy byly pro zvolený tematický celek vybrány umělecké předměty, které je nejlépe ilustrovaly, bez ohledu na to, z jakého období pocházejí. Navíc se zde podařilo vybrat zástupce různých médií – tedy nejen obrazy, ale také sochy, grafiky či okrajově kusy, které bychom mohli zařadit do sféry uměleckého řemesla.

V úvodní místnosti byly představeny základní metody zkoumání děl, a to z perspektivy historika umění, restaurátora a chemika. K demonstraci autoři výstavy použili množství promítaných snímků, které známe z restaurátorských zpráv (RTG snímky, UV fotografie, fotografie v IR spektru, mikroskopické snímky aj.). Tento „technologicko-metodický prolog“, zdůrazňující interdisciplinaritu celého procesu poznání díla, byl následován prvními komparacemi originálů a jejich kopií, imitací či replik, jež návštěvníka seznámila s klíčovou terminologií. Totiž že ne vše, co není originál, je falzum, a že je důležité se v takových případech seznámit s účelem, za jakým bylo neoriginální dílo vytvořeno. Mezi jinými zde mohli návštěvníci porovnat v páru kopii a originál Červeného parapléčka Josefa Mánesa nebo *Podobizny markýze Ambrogiu Spinoly* Petra Paula Rubense. Do mozaiky témat, kterou expozice zahrnovala, se organicky včlenilo intermezzo představující sbírku Františka Ferdinanda d'Este. Že se skutečně jednalo o tematickou vložku, která však korespondovala se zbytkem výstavy, vyjadřovala mimo jiné i vizuální podoba této části. Sběratelská činnost následníka habsburského trůnu zde nebyla předvedena jen proto, že se jednalo o jednu z nejvýznamnějších středověkých sbírek 19. století, do které se kromě originálů dostala řada imitací, ba i padělků, ale rovněž proto, že značná část sbírky byla přesunuta do místních institucí během protektorátu (byť de iure byla konfiskována již po první světové válce, v souvislosti se vznikem Československa), kde také zůstala a dodnes tvoří kmenový fond Sbírek starého umění a Sbírek grafiky a kresby NGP. Od sbírky Františka Ferdinanda se pozornost stočila k dalšímu tématu, které je pro komplexní zkoumání děl důležité: signaturám. Prezентовány zde byly významy, které značení může mít – ať už se jedná o signaturu typu „firemní značky“ (*Zákon a milost* Lucase Cranacha ml.), falešné označení dobových padělků (*Posmívání Kristu* Hanse Hoffmanna se signaturou Albrechta Dürera, *Mona vanna nuda* Joose van Cleve se signaturou Leonarda da Vinci) či podpisy doplněné na autentická díla pro zvýšení

jejich autentičnosti (*Podoba šlechtice v modrém plášti* Petra Brandla). Ve zbytku výstavy pak byly představeny padělky, opět v převážné většině v konfrontaci s autentickými kusy. Návštěvník poučený předkládanými teoretickými poznatky tak dostal vzápětí příležitost nechat na sebe působit nuance odlišující falza od originálů. Široký zástup falz zahajovala díla slavného Hana van Meegerena, kterého všichni znají jako „toho, jenž obelstil Göringa“, a který vytvořil celou sérii padělků Johanna Vermeera (*Kristus a cizoložnice*, *Kristus mezi učedníky*, *Emauzští učedníci* aj.). Dovětkem instalace se stala část věnovaná nepravým asiatikům.

Publikační výstup z výstavy byl dvojí. Zaprvé menší průvodce, který zjednodušeným způsobem shrnul tematické okruhy hrající roli při zkoumání uměleckých předmětů a jejich potenciálních padělků. Zadruhé obsáhlý katalog, odpovídající tradičnímu schématu, tedy že jeho kapitoly dořekly to, co bylo stručnou, leč výstižnou formou načrtnuto v doprovodných textech výstavy. Důraz na interdisciplinaritu, která se projevila i v expozici, je zde dotažen do detailů, a to především v katalogových heslech, která předvádějí výsledky širokého průzkumu ze tří pohledů: uměleckého historika, restaurátora a chemika. Z podstaty věci je kladen menší důraz na ikonografické interpretace a umělecko-historický výklad děl se často zaměřuje na nesrovnalosti v pramenech, jež bývají nejčastěji vodítkem k odhalení padělků. Ačkoliv se nejednalo o mezinárodní projekt, nalezneme v katalogu i příspěvek o Hanu van Meegerenovi nizozemského badatele Friso Lammertse. Zajímavostí je, že van Meegerenova díla se běžně do zahraničí nepůjčují, jejich zastoupení na této výstavě byly tedy skutečnou událostí.

Souhrnem můžeme konstatovat, že navzdory drobným výtkám, které se objevily směrem k její architektuře, výstava *Falza? Falza!* splnila vše, co bychom od takového projektu pod záštitou Národní galerie očekávali. Její autoři v čele s Olgou Kotkovou dokázali vyvážit populárně naučnou linii určenou běžným návštěvníkům s částí zaměřenou na odbornou veřejnost – v tomto případě prezentací výsledků náročných výzkumů v katalogu výstavy. Lze říci, že autoři výstavy měli šťastnou ruku při výběru způsobu, jakým pojali celkové vyznění projektu – s velkou mírou nadhledu a vkusu, strážlivě a bez podbíživého příklonu k pojetí, které by vzbuzovalo senzaci.

Adéla Pavlíčková
(Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

¹ Můžeme vzpomenout práci Tomáše Kulky *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*, Praha 2004, či sborník 6. sjezdu historiků umění, kde se falzy zabývala jedna ze sekcí: Petr Jindra – Radim Vondráček (ed.), *Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“*, Praha 2020.

² Olga Kotková (ed.), *Falza? Falza!*, Praha 2021, s. 14

³ The National Gallery, *Close examination: Fakes, mistakes and discoveries*, 30. 6. – 12. 9. 2010, kurátoři: Marjorie E. Wieseman, Ashok Roy; Musée d'Art Moderne de Paris, *Seconde main*, 25. 3. – 24. 10. 2010, kurátoři: Anne Dressen ve spolupráci se Sébastienem Gokalpem a za asistence Olivie Gaultier; Springfield Museum, *Intent to Deceive: Fakes and Forgeries in the Art World*, 21. 1. – 27. 4. 2014, kurátorka: Colette Loll; Museum Ludwig, *Russische Avantgarde im Museum Ludwig – Original und Fälschung. Fragen, Untersuchungen, Erklärungen*, 26. 9. 2020 – 3. 1. 2021, kurátorka: Rita Kersting.

⁴ Nepočítám drobné výstavy padělků pořádané v pražském Muzeu Policie.

⁵ Nejdůležitější je podle mého mínění recenze Tomáše Kličky: *Falza a spol., Art and Antiques*, prosinec 2021.

⁶ Nejedná se o první projekt, který byl studiu od NG zadán. Mezi výstavy, jejichž architekturu RCNKS vytvořilo, patří například *Norbert Grund (1717–1767). Půvab všedního dne*, 2018, 1. 12. 2017 – 18. 3. 2018; *Tajemné dálky, symbolismus v českých zemích, 1880–1914*, 22. 4. – 27. 9. 2015.

⁷ Na výstavu byly zapůjčeny exponáty z Královské kanonie premonstrátů na Strahově (Praha); Kriminalistického ústavu Policie ČR; Moravské galerie v Brně; Musea Boijmans Van Beuningen (Rotterdam); Musea de Fundatie, Zwolle a Heino Wijhe, dlouhodobá zápůjčka od Cultural Heritage Agency of the Netherlands (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed); Musea umění Olomouc; Národního muzea (Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur); Národního památkového ústavu (Územní památková správa v Praze, státní zámek Konopiště); Národního zemědělského muzea; Rijksmuseum Amsterdam; Západočeského muzea v Plzni a ze soukromých sbírek.

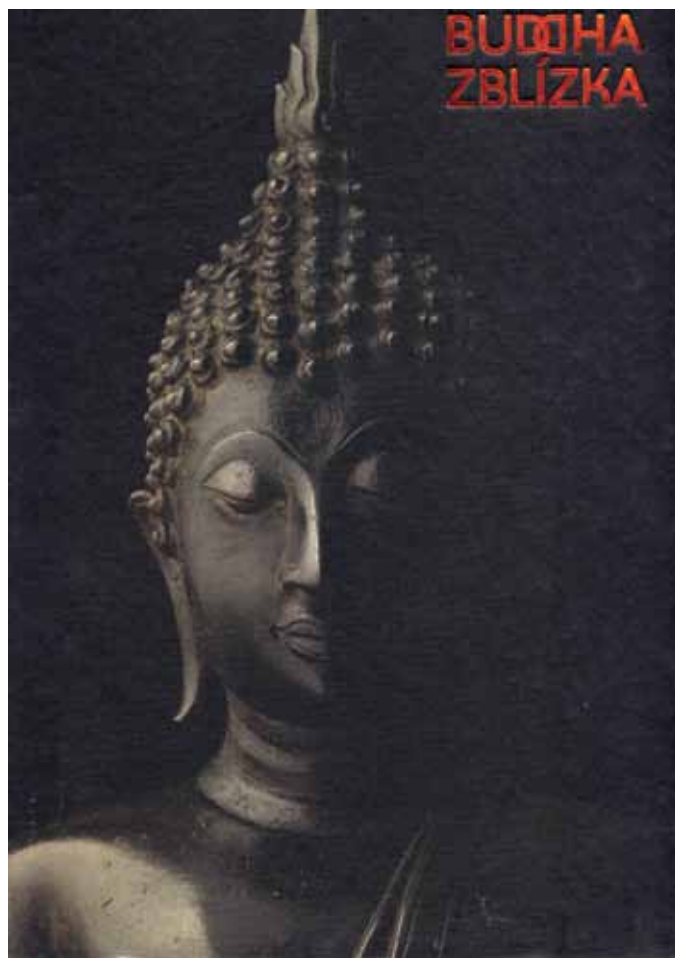
Buddha zblízka

(Národní galerie v Praze, 3. 12. 2021 – 24. 4. 2022, vedoucí kurátoři Markéta Hánová, Johannes Beltz)

Výstava o buddhismu a jeho umění byla podle hned několika ukazatelů velmi úspěšným projektem Národní galerie v loňské sezóně. Valdštejnskou jízdárnou v době covidové pandemie prošlo 35 707 návštěvníků, čímž se řadí mezi nejnavštěvovanější počiny společně s výstavami *Toyen: Snící rebelka a Falza? Falza!*. Expozice buddhistického umění v českém prostoru v současnosti absentuje nebo je pouze minimální a desítky děl, konkrétně více než sedmdesát děl ze sbírek českých, převážně ze Sbírký umění Asie NG, a více než sto předmětů ze švýcarských sbírek vypůjčených z Museum Rietberg Zürich, se kterým NG na projektu výstavy spolupracovala, sklídily velký zájem. Působivost výstavy podpořilo i architektonické pojetí Šimona Cabana. Početný tým kurátorů z obou institucí doplnili odborníci na buddhismus z Orientálního ústavu Akademie věd ČR, v čele s Jiřím Holbou. Na výstavu poskytla grant The Robert H. N. Ho Family Foundation.

I když dopad výstavy zajisté negativně ovlivnila stále dozívající pandemie a dá se spekulovat, že by za běžných okolností připoutala ještě větší a možná i mezinárodní ohlas, účinná reklamní kampaň, včetně dobře vybraného hlavního motivu Buddhovy hlavy, zajistila výstavě výrazný úspěch. Nicméně koncepčně i instalačně se vyskytla celá řada problémů, o kterých se zmíním níže a které se projevíly i v doprovodných publikacích a programu. Nejprve však pár slov ke struktuře výstavy.

Dalo by se říci, že jediné co měla společného se standardními výstavami buddhistického umění, které najdeme v Paříži nebo v Londýně, byl vstup, tedy úvodní text a první exponát. Buddha z oblasti Gandháry ze třetího století z již zmíněného švýcarského muzea se obvykle využívá k ilustraci vzniku ikonografického typu Buddhy se všemi charakteristickými znaky, které jsou respektovány dodnes. Počátky této ikonografie jsou též velmi pozoruhodné, protože propojují indické tradiční, tedy především hinduistické sochařství, s kánonem převzatým z helénismu, který v Indii zůstal jako výsledek dobovatelského úspěchu Alexandra Velikého. V tomto momentu byl návštěvník bezesporu nadšen a připraven pochopit další komplikovaný vývoj buddhistického umění v Asii, nicméně záhy začal tápat. Vlevo jej uvítala skrumáž různých Buddhů, různých dob i zeměpisných šířek. Totéž vpravo, jen s jiným ikonografickým typem, jímž byl bódhisattva Avalokitéšvara. Hlavní sál jízdárny byl následně rozdělen do oddílů podle různých ikonografických témat: od legendy Buddhova života, po skupinu jeho učedníků a různých typů buddhistického učení, jako je Zen či Vadžrajána. Na ose se hned za vchodem zcela nevhodně vyskytla projekce filmu o buddhismu, které mohla být umístěna jinde s ostatními projekcemi. Za ní byl natažen jeden z highlightů výstavy, japonský horizontální svitek s námětem legendárního života Buddhy-Siddhárthy Gautamy z přelomu 17. a 18. století, tedy z období Edo, ze sbírký NG. Na zadní stěně byla nainstalovaná hlava Buddhy z 6. století ze skalních chrámů v Číně. Hlava byla umístěna



Obálka výstavního katalogu *Buddha zblízka*, vydala Národní galerie v Praze 2021

na polici na pozadí fotografie chrámu, ze kterého byla odvezena, což dobře demonstrovalo prostředí a především měřítko jeskynního prostoru a soch v něm.

Z hlavního sálu si návštěvník odnesl příjemný pocit z vystavených děl a požitky z ikonografického detailu v popiskách. Nedostalo se mu však vysvětlení jednotlivých náboženských proudů a jejich historických souvislostí, ze kterých vznikala charakteristická pojetí děl. Ani se mnoho nedověděl o historickém šíření buddhismu do různých zemí Asie a o tom, jak se kanonizovaná ikonografie mísila s místními tradicemi a vznikaly tak lokální charakteristiky a souvislosti, které můžeme sledovat na jednotlivých vystavených příkladech. Tuto promarněnou kurátorskou příležitost a zároveň nelogičnost struktury výstavy vidím jako jednu z hlavních slabín projektu ve výstavní rovině. Z hlavního sálu prohlídka pokračovala do dvou menších, nad sebou orientovaných místností. V přízemí byly nainstalované panely o českých sběratelích buddhistického umění. Je škoda, že toto téma nebylo více tematizováno a lépe výstavně uplatněno. Dále byl sál věnován projekci na diagonálně nataženou promítací plochu, za níž byl nevyužitý, vlastně prázdný prostor, jehož prázdnota nepůsobila jako záměr.

V prvním patře byla umístěna dílna a souběžně i výstava ohlasů buddhismu v českém umění, která působila rozpačitě a spíše nahodile. Výběr uměleckých děl doplnily také zvukové interaktivní prvky a prostor pro meditaci a další doprovodné programy pro veřejnost, jako například praktikování jógy a dechových cvičení. Jak z tiskové zprávy, tak ze struktury výstavy vyplývá, že byla zaměřena na to, aby představila buddhismus a Buddhu, nikoli fenomén buddhistického umění. Je otázka, zda tato výzva měla být uchopena právě Národní galerií a ne jedním z našich muzeí, ale i když na to přistoupíme, pak nepokusit se alespoň rámcově vysvětlit základní principy vývoje buddhistického umění považuji za problém, který nebyl vyřešen ani v katalogu výstavy, kde je tomuto klíčovému tématu věnováno jen několik odstavců.

Krásný a luxusně pojatý i vytištěný katalog bohužel připomíná spíše katalog aukční než výstavní. Texty jsou velmi

krátké a převážně povrchní, přestože mezi nimi najdeme velmi zajímavou chemickou analýzu materiálů a technik a krátký exkurz do tématu buddhismu v Čechách od již zmíněného Jiřího Holby. S tématem recepce buddhismu u nás souvisel i odborný a mezioborový doprovodný program symposií ve spolupráci s Filozofickou fakultou UK a Orientálním ústavem AV ČR. Stojí za zmínku, že neproběhla žádná diskuze v uměleckohistorické aréně, což je škoda, protože by to možná pomohlo vyřešit problémy projektu charakterizované výše. Z pohledu historika asijského umění byla výstava *Buddha zblízka* prvním, spíše neúspěšným pokusem o představení buddhistického umění. Zaujal nicméně širší veřejnost, která jistě přivítá další výstavy a expozice s již jasnějším a promyšlenějším kurátorským záměrem a koncepcí.

Helena Čapková
(Global Liberal Arts Faculty, Ritsumeikan University, Kyoto)

Byli jsme světoví! | Expo Brusel, Montreal, Ósaka z archivu architekta Miroslava Řepy

(Muzeum umění Olomouc, 3. 2. – 8. 5. 2022, kurátoři Martina Mertová, Rostislav Švácha)



Byli jsme světoví! Muzeum umění Olomouc. Foto Zdeněk Sodoma © MUO

Od února do května letošního roku proběhla v Muzeu umění Olomouc rozsahem malá, ale přesto v řadě ohledů pozoruhodná výstava nazvaná *Byli jsme světoví! Expo Brusel, Montreal, Ósaka z archivu architekta Miroslava Řepy*. Připravili ji kurátorka muzea Martina Mertová

a historik architektury Rostislav Švácha. Tématem byly poválečné světové výstavy v letech 1958, 1967 a 1970 z pohledu Miroslava Řepy (*1930), který se jich účastnil buď jako nadšený a pozorný divák, nebo jako přímý aktér – spoluautor budovy československého

pavilonu v Montrealu a autor stánku pro Laternu magiku v zábavní části výstaviště v Ósace. Architekt, těšící se nyní úctyhodnému věku, zasvětil vedle rekonstrukcí historických divadelních budov celý život právě výstavám, a to jak světovým (v roce 1992 byl navíc technickým ředitelem československého pavilonu v Seville), tak dalším (stál například u dvou velkých porevolučních přehlídek na Pražském hradě, které představily dílo Jože Plečnika a *Deset století architektury*). V roce 2005 vydal Řepa o světových výstavách obrazovou publikaci.¹ V tu dobu se pohled historiků a historiček umění na československou účast na Expo 58, Expo 67 a Expo 70 teprve rodil. Dnes mají jednotlivé pavilony své samostatné monografie a informace o nich jsou pevnou součástí publikací syntetizujících poválečné období. Nebyla to pouze vlna retro návratů v umění i populární kultuře po roce 2000, která tento obnovený zájem provázela, ale především fakt, že byly oceněny jako určující události (a to nejen v dějinách architektury) a skutečnost, že se médium výstavy stává platným předmětem uměleckohistorického zájmu.

Kurátoři stáli před nelehkým úkolem: jak vytvořit výstavu z materiálu, který sestává převážně z dokumentace? Před několika lety totiž Muzeum umění do své sbírky zakoupilo „starý kufr, pár tašek a roličku výkresů“,² v nichž Miroslav Řepa shromáždil vše, co na své pouti po světových výstavách od Bruselu 1958 po Aiči 2005 vyfotografoval, nakreslil, napsal a sesbíral. „Výstavy o výstavách“ jsou obecně těžkým oříškem, podobně jako například přehlídky konceptuálního nebo akčního umění, u nichž „hmotná stopa není ‚horkým‘ uměleckým objektem, nýbrž má povahu sekundární a ‚chladné‘ dokumentace“, jak to příhodně zformulovala Milena Bartlová.³ Suchopárné prezentaci dokumentů je možné se vyhnout například spoluprací s některým ze současných umělců nebo umělkýň, kteří materiál autorským způsobem interpretují. V Olomouci ale zvolili jinou možnost, založenou na jemné práci s množstvím různých médií, skrze které daný konvolut představili. Na výstavě tak bylo možné vidět původní fotografické zvětšeniny v rámech, skeny promítané ve smyčce, záběry prezentované na prosvětleném panelu evokující diapozitivy, listování albem na videu s Řepovým komentářem, libůstku v podobě evokování principu polyekranu, který postupně osvětloval rozměrnou mozaiku, dále architektonické výkresy, dobové knihy a časopisy, ale nechyběly ani objekty slibující divákům setkání s auratickým „originálem“. Autoři si vypomohli cenným bruselským porcelánem ze soukromé olomoucké sbírky Jana Jeništy a také vlastním sbírkovým fondem muzea, z něhož pochází mozaikový triptych *Běh života* (1956–1958), zastoupený zde částí *Věk dospělosti*. Málo známá práce byla dosud připisována Josefu Kaplickému, ale nyní se podařilo upřesnit, že ji vytvořili jeho tehdejší žáci Adriena Šimotová, František

Burant a Vladimír Kopecký, a rovněž dohledat, kde se přesně v bruselském pavilonu nacházela. Spolu s několika neznámými fotografiemi je právě tento objemný triptych badatelským objevem výstavy.

Ze samotného Řepova souboru, který se konkrétně nachází ve sbírce architektury, jsou dle mého nejhodnotnější barevné diapozitivy z Montrealu a Ósaky a autorské album z Bruselu, které si mladý architekt pro sebe sestavil z vlastních fotografií a dojemně dotvořil, aby měl vzpomínku na jeden ze svých formativních zážitků. Autoři v katalogu píší, že „fotografoval architekt, nikoliv fotograf“,⁴ a o to je údajně celý soubor autentičtější. Porovnáme-li však Řepovy záběry se snímky, které v Montrealu pořídili architekti Miroslav Masák a Otakar Binar, překvapí nás profesionalita provedení včetně technického zpracování a snaha o dokonalé zdokumentování prostřednictvím těch nejreprezentativnějších výseků. Jako by k úkolu přistoupil oficiální fotograf pavilonů, ne člověk dokumentující si výstavu pro vlastní potřebu. (Na obranu Řepových vrstevníků ze Sialu je nutné zmínit, že jejich momentky naopak vynikají v zachycení dobové atmosféry a přibližují nás více k pocitu tehdejších návštěvníků.) Jako spoluautorka několika publikací o poválečných světových výstavách si dovoluji říci, že bez fotografií Miroslava Řepy by bylo téměř nemožné doprovodit je kvalitním obrazovým materiálem. Ba co víc, bylo by krajně obtížné o tématu vůbec psát, protože přinášejí podstatné informace o detailech architektury, podobě uměleckých děl a jejich umístění, ostatních pavilonech na výstavištích atd.

Autoři vytvořili celek, který důstojným a zároveň důmyslným způsobem představil téma poválečných světových výstav a účasti Československa na nich. Polemizovat by se dalo se zvoláním „Byli jsme světoví!“, které dalo výstavě název. Mám dojem, že přispívá k šablonovitému čtení těchto komplikovaných událostí, k jakému má širší, ale někdy i odborná veřejnost sklony. „Bruselský sen“ mnohým dodnes pomáhá v posilování národní hrdosti skrze pocit, že malý národ dokáže velké věci. Musíme však vzít v potaz, že světové výstavy v padesátých a šedesátých letech v Československu přispívaly k vytváření idealizovaného obrazu země a k upevňování vítězného narativu vládnoucí ideologie. Tyto dobové nánosy je pak nutné odlišit od skutečných přínosů československých pavilonů pro mezinárodní kontext. Tvzení v názvu bohužel není v katalogovém textu výrazněji rozpracováno, a tak jej vnímám spíše jako slovní hříčku narážející na „světovost“ Expa i jako legitimní trik, jak nalákat na výstavu více diváků. Martině Mertové a Rostislavu Šváchovi se však především podařilo pevně kurátorsky uchopit téma, jež se nedá reprezentovat uměleckými díly. A také upozornit na význam dokumentační činnosti architekta Miroslava Řepy.

Terezie Nekvindová
(Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, Praha)

¹ Miroslav Řepa, *Světové výstavy Expo. Československo a Česká republika na světových výstavách po roce 1945*, Pardubice 2005.

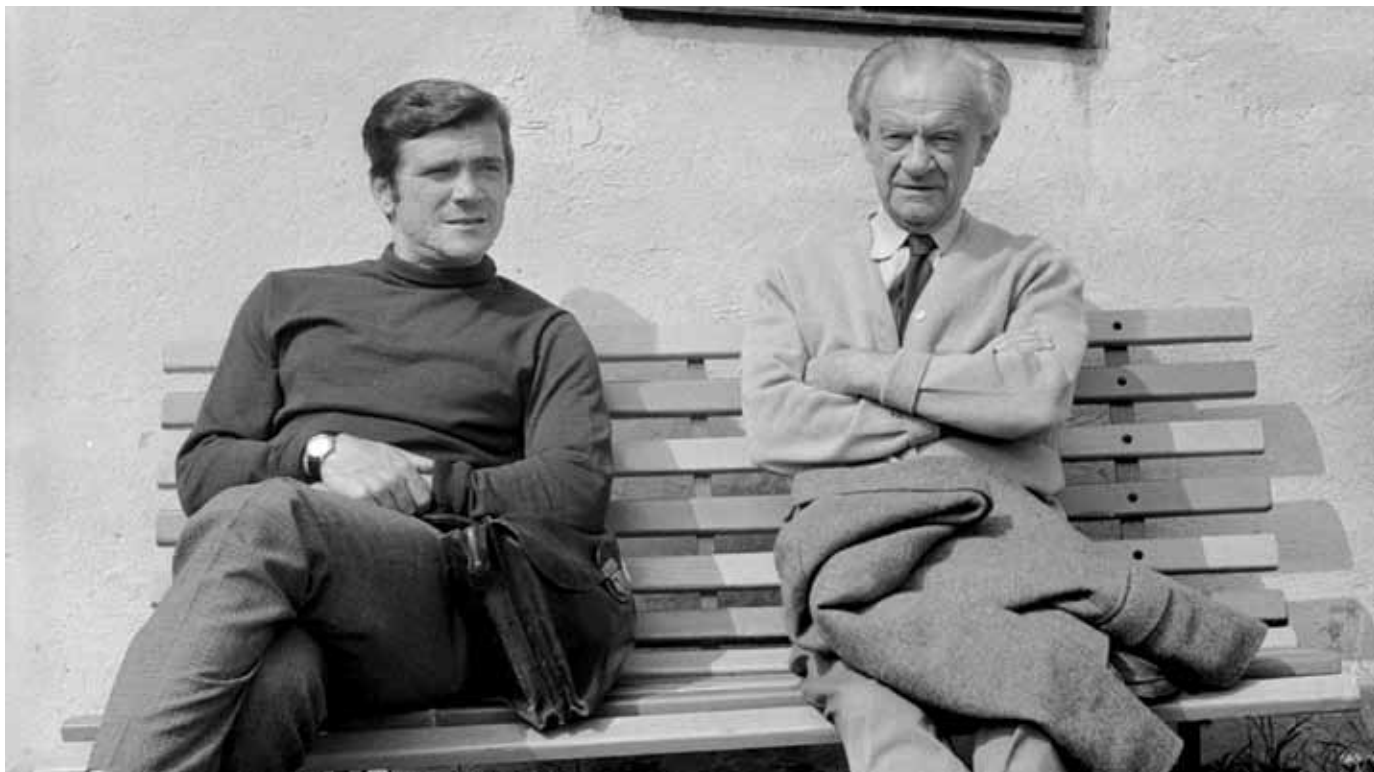
² Martina Mertová – Rostislav Švácha, *Byli jsme světoví!*, in: *Byli jsme světoví! Expo Brusel, Montreal, Ósaka z archivu architekta Miroslava Řepy*, Olomouc 2022, s. 1.

³ Milena Bartlová, *Co znamená psát dějiny umění? Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 2012, č. 13, s. 77.

⁴ Mertová – Švácha 2022 (cit. v pozn. 2), s. 5.

Ivo Hlobil v českém dějepisu umění: Od středověku po aktuální otázky památkové péče

Praha a Olomouc, ÚDU AV ČR, FF UPOL, NPÚ, 15.–16. 2. 2022



Ivo Hlobil a Albert Kutal, Šternberk, 1971. Foto © ÚDU AV ČR, v. v. i.

Dne 2. listopadu 2021 zemřel Ivo Hlobil, jeden z nejvýznamnějších představitelů české i mezinárodní uměnovědné medievistiky, vynikající teoretik památkové péče a skvělý učitel.

K poctění památky Ivo Hlobila, ale také ke zhodnocení jeho díla a přínosu pro dějepis umění a památkářství se v únoru tohoto roku konalo dvoudenní odborné setkání zaměřené na témata, jež tohoto koryfeje českého dějepisu umění provázela celým jeho tvůrčím životem a těšila se jeho pozornosti s neutuchající intenzitou. Pořadatelé logicky zvolili dvoudenní formát akce, reflektující jak široký tematický záběr Hlobilova vědeckého zájmu, tak i jeho dlouhodobé působení v pražském Ústavu dějin umění AV ČR a na olomoucké Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého. K těmto institucím se pak stejně logicky připojil i Národní památkový ústav.

První den konference v Akademickém konferenčním centru v Praze reflektoval klíčová témata medievistického bádání, jimž Ivo Hlobil věnoval značnou část své nekonečné tvůrčí energie. O její síle, stejně jako o Hlobilově vědeckém vlivu i živosti témat, jimiž se zabýval, svědčí fakt, že se setkání aktivně zúčastnily nejen význačné osobnosti české medievistiky a dnes již početná střední generace jeho žákyň a žáků, ale i etabloující se mladí badatelé. Jejich odborné zaměření naznačuje, že řada hlobilovských témat je stále

aktuální a inspirativní a že v českém uměnovědném bádání tvoří pozoruhodné intelektuální kontinuum.

Setkání zahájili ředitel ÚDU Tomáš Winter a ředitelka NPÚ Naděžda Goryczková, která krátce zhodnotila přínos Ivo Hlobila pro památkovou péči, zejména pak pro její teoretické základy, ochranu městských památkových rezervací a teorii tzv. české restaurátorské školy. Jan Royt poté promluvil o jeho přínosu pro českou uměnovědnou medievistiku a vhodně jej připomněl také jako tvůrce a organizátora řady významných mezinárodních výstavních projektů.

První ze tří sekcí pražského programu se tematicky soustředila na umění parlérovské huti a katedrálu sv. Víta, tedy témata, o nichž se dá bez nadsázky říci, že patřila k Hlobilovým srdečním záležitostem. Referát Hany Hlaváčkové se sice zaměřil na knižní malbu, která nepatřila k oblastem, kterým se Hlobil intenzivně věnoval, nicméně jí zvolené téma nedokončených iluminovaných rukopisů a některých technologických aspektů jejich produkce vhodně rozšiřovalo hlobilovská témata a zároveň konvenovalo jeho zájmu o technologické aspekty středověkého výtvarného díla. Následující referát Kláry Benešové a Ivo Chotěbora naopak tematizoval problematiku velkých věží pozdně gotických katedrál, v tomto případě jižní věže katedrály sv. Víta a její formálně stylové komparace se sesterskou věží svatoštěpánského



Průběh konference Ivo Hlobil v českém dějepisu umění, Foto Vojtěch Duda © UPOL, 2022

dómu ve Vídni. V parlérovském tématu pokračoval také zajímavý příspěvek Petra Macka věnovaný staviteli Rutgerovi van Kampen, který jako mistr pracoval ve svatovítské huti, a vlivu parlérovské huti na architekturu severního Holandska, který Rutger možná zprostředkoval.

Referát Aleše Mudry pak tematicky propojil první dvě pražské sekce úvahami o českých madonách 14. století jako konceptuálních předchůdkyních krásných madon s následnou zajímavou debatou věnovanou mimo jiné významu a interpretaci některých ikonografických motivů přítomných u těchto pozoruhodných soch. Přesně tyto komplexní otázky, propojující formální charakter středověkého díla a jeho význam, interpretovaný v kontextu dobové teologie a zbožnosti, byly charakteristické pro Hlobilův metodologický přístup ke středověkému dílu. Badatel je vždy vnímal s dokonalou znalostí dobové technologie a technických aspektů vzniku díla. Tento přístup mu pak dovolil načrtnout charakteristiku českého středověkého sochařství nejen v evropském kontextu, což bylo pro něj takřkajíc *matter of course*, ale zároveň s přihlédnutím k místním specifikům sochařské středověké produkce, a to často v naprosto nečekaných kontextech či s významovým upozorněním na zdánlivě marginální, opomenuté motivy či technologické detaily díla.

Příkladem tohoto přístupu i navázáním na typický hlobilovské téma byl příspěvek Petra Jindry věnovaný rýhovaným rouškám madon a piet krásného slohu a zhodnocení jejich případného významu a funkce v kontextu dobové zbožnosti, a to s ohledem na formální a technologické aspekty tohoto fenoménu. Tento sochařský detail chápal Hlobil jako reflexi kultu krvavé roušky Panny Marie, kolem roku 1400 velmi intenzivně rozvíjeného, nicméně, jak Petr Jindra upozornil, je v tomto případě zajímavé, že řada gravírovaných roušek nenese stopy červeného pigmentu a naopak gravírované roušky se objevují také u soch, jež s kultem prokazatelně neměly žádnou souvislost, patrně jako veristický moment, umocňující supernaturální aspekt sochy.

Krásný sloh jako jedno z prominentních badatelských témat českého středověkého umění byl předmětem druhé sekce, k níž patřil i výše zmíněný referát. Jak uvedl Jan Klípa v historiograficky laděném referátu, právě Ivo Hlobil patřil k badatelům spoluformujícím terminologii oboru. Svůj proslov mu věnoval zejména jako tvůrci pojmu český *krásný sloh*, kterým Hlobil charakterizoval české umění kolem roku 1400. Hlobil přitom při své definici vycházel jak z pojmu *krásný styl*, definovaného na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století coby ekvivalent německého *měkkého stylu*, tak zejména z Kutalovy definice jakožto české varianty internacionální gotiky. Definici krásného slohu se Hlobil věnoval v souvislosti se Šternberskou madonou. Adjektivum český podle něj podtrhovalo genezi krásného slohu v Čechách a zároveň umožňovalo reflektovat regionální specifika dobové umělecké produkce v různých oblastech střední Evropy.

Následující příspěvek Michaely Ottové, příznačně nazvaný „Parléř Jindřich a Hlobil Ivo“, vhodně navázal zaostřením na problematiku krásného slohu v Praze, který je možno vnímat jako ekvivalent Hlobilova českého krásného slohu. Tématem byla osobnost Jindřicha Parléře (či políra Jindřicha), jeho případné příbuzenské vazby na Petra Parléře i autorské podíly sochařských mistrů parlérovské huti zejména v souvislosti s autorstvím sochy sv. Václava ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta.

Konkrétnímu sochařskému objektu věnovala objevný příspěvek také Milada Studníčková, která určila objednavatele unikátního krásnosloheho torza sv. Doroty s Ježíškem a klečícím donátorem z brémské katedrály. Tím byl pravděpodobně bratr pražského biskupa Konráda z Vechty, pražský i brémský probošt a člen tamějšího bratrstva sv. Doroty Konstantin. Poslední proslov „krásnoslohe sekce“ pronesl Pavel Štěpánek: představil některé zajímavé české importy madon a piet na Iberském poloostrově a upozornil na další tamější sochy z přelomu 14. a 15. století, vykazující formálně stylové paralely ke krásnoslohe sochařské produkci v Čechách.

Príspevky poslednej sekcie, obecně věnované pozdní gotice, otevřely referáty Hlobilových žáků Jany Pařízkové Čevonové, Milana Dospěla a Hany Vorlové. Prvně jmenovaná autorka se věnovala formální analýze parléřovské kružby západního okna Týnského chrámu a navrhla posun doby jejího vzniku až do poloviny 15. století. Milan Dospěl se soustředil na mimořádně kvalitní, „podunajsky laděný“ reliéf *Oplakávání Krista* z Dolan, ikonograficky čerpající z nizozemského i německého umění a formálně náležející k tvorbě olomouckého mistra *Ukřižování z Kunčic*. Hana Vorlová si pro svou prezentaci vybrala méně kvalitní a poměrně záhadnou sochu sv. Iva pocházející ze Šternberku. Pokusila se o její ikonografickou identifikaci, o určení místa i kontextu jejího vzniku a zejména zodpovězení otázky, zda se nejedná o falzum.

Poslední příspěvek Jana Dienstbiera se téměř symbolicky obrátil k samým počátkům vědecké kariéry Ivo Hlobila, a to k velmi kvalitní pozdně gotické řezbě tzv. Světelského oltáře, přesněji jeho torza tvořeného rozměrným centrálním reliéfem. Dienstbier představil teze Hlobilova bádání zejména ve vztahu ke komplexní ikonografii hlavní oltářní skříně. Zajímavým postřehem je rozluštěná koruptela, citující verš 12. kapitoly Zjevení a potvrzující apokalyptický podtón ikonografie oltáře, i konstatování o rafinovaném prolnutí časových rovin v jeho centrálním výjevu.

Zatímco pražská část hlobilovské konference nastínila portrét Ivo Hlobila jako akademického vědce, část olomoucká k tomu přidala odkaz učitelský. Konala se na místě Hlobilova dlouholetého pedagogického působení a vystoupili zde převážně jeho žáci, popřípadě kolegové z olomoucké katedry dějin umění. Bývalý refektář jezuitského konviktu zaplnilo vedle účinkujících velmi početné studentské publikum. Zdejší setkání se zaměřilo hlavně na gotické a raně renesanční umění na Moravě, tedy na látku, jakou se našemu zvěčnělému kolegovi a učiteli podařilo protlačit do vědomí nejen českého, ale i mezinárodního dějepisu umění. Snad jen příspěvek Hlobilova olomouckého kolegy a dávného spolužáka Pavla Černého o autorských a ikonografických otázkách kolem Klosterneuburské madony a typu madon na Ivo se více pojil s náměty pražské poloviny konference. K převažující moravské tematice umělecko-historického bádání se konečně v Olomouci připojil blok věnovaný Hlobilovu zájmu o ochranu památek a o restaurování.

Vzpomínkou na Ivo Hlobila jako na vědce z příbuzné oblasti humanitních disciplin zahájil olomoucké shromáždění dnešní děkan Filozofické fakulty Univerzity Palackého, historik Jan Stejskal. Hlobilovu nejen učitelskou a badatelskou, nýbrž i vysoce pozoruhodnou sportovní dráhu, a to především v úloze trenéra vodního póla, zrekapitulovala vedoucí olomoucké umělecko-historické katedry Jana Zapletalová. Další vzpomínky a referáty se věnovaly Hlobilovým badatelským projektům spjatým s rodnou Moravou. Patrně nejvýznamnějším počinem na tomto poli se stala třídní opavsko-olomoucko-brněnská výstava *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* z roku 1999. O složitém vývoji konceptu této velkolepé expozice a o problémech její organizace promluvila on-line Kaliopi Chamonikola. Nejpozoruhodnější ukázky moravského gotického a raně renesančního materiálu, mezi zahraničními odborníky do

té doby málo známého, se Hlobilovi podařilo představit v expozici *Ultimi fiori del medioevo*, která proběhla v Benátském paláci v Římě v roce 2000 jako doposud nejrozsáhlejší přehlídka umění z českých zemí v metropoli Itálie. Jak na to vzpomněl Ladislav Daniel, s nadšením italského publika ostře kontrastoval nezáměr českých médií o tuto úspěšnou výstavní akci.

Hlobilovo průkopnické zaujetí památkami humanismu a rané renesance na Moravě poskytlo jeho olomouckým žákům četné inspirace. Na učitelovy podněty upozornili Jiří Černý ve zprávě o italském jednolistu kanovníka Ondřeje Ctibora, Jana Hrbáčová v referátu o výzdobě prvotisku *Clypeus Thomistarum* z knihovny kanovníka Augustina Käsensbrota, Petr Čehovský ve výkladu o portálu zámku v Moravské Třebové, Hana Myslivečková v úvaze o Hlobilově vztahu k raně novověké sepulkrální skulptuře a jejím dílům nebo Jiří Roháček – kdysi Hlobilův pražský doktorand – v rozpravě o moravských renesančních nápisech. O Hlobilových jasnozřivých postřezích ve věci starších olomouckých památek, v tomto případě raně gotického trojlodí katedrály sv. Václava, promluvil ve vtipném a působivém příspěvku Dalibor Prix, podle jehož slov „Ivo měl vždycky pravdu“, ač to z Hlobilových lakonických formulací není vždy snadné vyčíst. S novými poznatky o kapli sv. Stanislava, připojené v pozdní renesanci k téže katedrále, seznámil účastníky olomoucké části konference Ondřej Jakubec.

Blok věnovaný Hlobilovu angažmá v ochraně památek zahájil jímavou vzpomínkou jeho spolužák z pražských dějin umění a celoživotní přítel Josef Štulc. Vystoupil v něm poté Hlobilův žák František Chupík, který posluchače upozornil na málo známou knížku *Památky vašeho města jsou váš kapitál* (1993; spoluautoři Petr Kratochvíl a Aleš Vošahlík) a promluvil o zapojení svého pedagoga do sporů o zachování olomouckých památek a historického městského panoramatu. Příspěvek spoluautora tohoto textu se snažil vyzvednout Hlobilovo prozkoumávání možností racionalistického a nesubjektivistického památkářského myšlení a poukázal na zájem, jaký můj učitel v tomto ohledu věnoval textům Aloise Riegla a jejich komparaci s úvahami Maxe Dvořáka. Martin Horáček se potom pozastavil nad slovem „konzervativní“ v názvu antologie z Hlobilových textů *Na základech konzervativní teorie české památkové péče* (2008). Blok uzavřeli garanti restaurování NPÚ Petr Skalický a Daniela Zemanová, kteří se v podobném, lehce polemickém duchu zamýšleli nad oprávněností pojmu *česká restaurátorská škola* v Hlobilových pracích o dějinách památkové péče a dějinách restaurování.

Obě části konference, pražská i olomoucká, se vyznačovaly velkou úctou řečníků k odkazu jejich zvěčnělého kolegy a učitele, ale i schopností předložit některé Hlobilovy záměry a soudy ke kritické diskusi. Domníváme se, že kdyby takovou konferenci plánoval samotný Ivo Hlobil, přál by si prosadit právě toto její pojetí. Rozhodně nemusí mít starost, že jeho odkaz zapadne. A jak to v úvodu olomouckého setkání pronesl děkan Stejskal, „dívá se na nás ze Iva“.

Daniela Rywiková (Filozofická fakulta, Ostravská univerzita)
Rostislav Švácha (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Cesta do středu kyberprostoru muzeí a galerií

Zpráva z konference Galerie vizuálního umění a nové technologie – Pandemie jako příležitost k invenci

Galerie hlavního města Prahy, 4. 3. 2022



Průběh konference Galerie vizuálního umění a nové technologie – Pandemie jako příležitost k invenci. Foto © GHMP

Poslední dva pandemické roky včetně opakovaných lockdownů nikoli poprvé, tentokrát však mnohem důrazněji otevřely otázku, kde jsou hranice on-line prostředí pro nebanalizující komunikaci výtvarného umění. Oddělení komunikace, programů a ediční činnosti Galerie hlavního města Prahy společně s katedrou arts managementu Vysoké školy ekonomické v Praze uspořádalo na toto téma 4. března 2022 v Domě U Kamenného zvonu konferenci, která měla za cíl představit výběr z dosavadních metod a přístupů k digitálním technologiím, jež byly během pandemie v muzejním a galerijním prostředí uplatněny.

Výběr řečníků vycházel ze záměru představit škálu nových možností a limitů komunikace umění skrze digitální svět a zároveň otevřít kritickou debatu nad možnostmi dalšího vývoje, včetně otázky podpory ze strany zřizovatelů muzejních a galerijních institucí. Zároveň vycházel ze snahy propojit jednotlivé odbornosti muzejní a galerijní praxe v rámci komplexního řešení společného problému. „U jednoho stolu“ se tak výjimečně sešli historici a teoretici umění, ekonomové, mediální teoretici,

kulturní manažeři i specialisté na komunikaci a vzdělávání; kolegové z akademického prostředí i každodenní praxe.

Jednodenní živě streamovaná konference byla rozdělena do tří základních bloků. V prvním představil pedagog z katedry arts managementu VŠE Marek Prokůpek výzkumný projekt *Profesionální umění a covid-19: aktuální dopady jako výzva pro inovace*, jehož hlavní myšlenkou je mapovat dopady pandemie na oblast profesionálního umění, zahrnující divadelní a hudební sektor a oblast výtvarného umění, identifikovat, zda pandemická situace nastartovala inovace a jaké prvky obchodních modelů v sektoru profesionálního umění zvyšují odolnost vůči externím krizím. V závěru svého příspěvku, ve kterém se zaměřil především na instituce výtvarného umění, zdůraznil: „Pandemie odhalila důležitost veřejného financování v oblasti umění a stabilitu těchto finančních zdrojů. K tomu, aby mohly umělecké organizace rozvíjet inovace a oblast digitalizace, by bylo vhodné vytvořit strukturální financování právě pro tuto oblast.“ Silnou brzdou inovací především pro příspěvkové

organizace jsou podle Marka Prokůpka legislativní a administrativní překážky a slabá flexibilita, které inovace ztěžují a demotivují ředitele těchto organizací. Přesto, jak badatel zdůraznil, byly „umělecké organizace v průběhu pandemie téměř okamžitě schopny zavést, do různé míry, on-line aktivity a snažily se udržet si kontakt se svými komunitami a navázat kontakty nové.“

Na svého pedagoga navázala tématem rozšíření digitálních technologií v galerijní a muzejní prezentaci výtvarného umění (především pak s užším zaměřením na proměny v jejich využití během pandemie covid-19) absolventka katedry arts managementu a stážistka Oddělení komunikace, programů a ediční činnosti GHMP Lucie Kropáčová. Ta společně s Janou Smrčkovou z téhož oddělení konferenci také připravila.

Ve druhém bloku následovali kolegyně a kolegové z muzejní a galerijní praxe. Vedoucí Oddělení rozvoje publika Národní galerie Praha Oldřich Bystřický znovu potvrdil několikrát opakovanou zkušenost, že „pandemie koronaviru zviditelnila potřebu vzdáleného přístupu ke sbírkám, který je umožněn rozvojem zobrazovacích a komunikačních technologií, a zároveň také zviditelnila nedostatky v této oblasti.“ Edukátoři NGP se s ohledem na výraznou redukci učiva ve školách, ke které začalo docházet po přechodu na distanční výuku, zabývali otázkou, zda se vůbec výtvarná výchova na školách v distanční podobě realizuje. Provedli proto potřebný výzkum mezi pedagogy výtvarné výchovy, jehož výstupy zpracovali do příspěvku předneseného na on-line konferenci INSEA *Art Education in Times of Coronavirus*. „Výstupy ankety jsme tak využili pro koncipování dalšího vzdělávacího obsahu pro pedagogy. Mezi častými požadavky byly metodické materiály pro přípravu výuky s konkrétními informacemi o uměleckých dílech, náměty a témata do výuky a zadání, stejně jako komentované videoprohlídky,“ uvedl mj. Bystřický.

O možnostech a hledání hranic uplatnění nových médií v muzejní a galerijní praxi hovořil vedoucí odboru starého umění Muzea umění Olomouc a kurátor sbírky nizozemského malířství Miroslav Kindl, který představil v současnosti připravovanou koncepci pro nový prostor Arcidiecézního muzea. „Kulturněhistoricky koncipovaná expozice s názvem *Zde se nacházíte* a podtitulem *Svatováclavské návrší v Olomouci v proměnách staletí* představí historii jednoho místa v průběhu několika tisíciletí – od eneolitu po současnost. Nová média nám jsou prostředkem, jak co možná nejnázorněji představit bohaté dějiny, rekonstruovatelné z archeologických nálezů, fragmentů staveb, starých kreseb a grafických listů či v době novější starých fotografií,“ uvedl v příspěvku, kterým získal pozornost kolegů napříč jednotlivými obory.

Ředitel Plato Ostrava Marek Pokorný v rámci svého vystoupení mj. popsal pozitivní zkušenost s fungováním platformy Octopus Press ostravské galerie Plato, která pomohla vyřešit dlouhodobé dilema vydávání a distribuce katalogů, knih a hudebních nosičů. Zároveň dodal, že platforma neslouží jen k publikování textů, ale i videí a dalších specifických příspěvků kombinující aktivity lidí, kteří se nikdy nemusí potkat.

Práci s novou definicí komunikace a programů, jež vyústila do modelu tzv. „on-line galerie“ využívající řady různých formátů, představila vedoucí Oddělení komunikace, programů a ediční činnosti GHMP Michaela Vrchotová. Zároveň upozornila na fakt, že možnosti oslovit diváka či posluchače se v čase proměňovaly s jeho ochotou trávit svůj volný čas před monitorem, který se nám v době lockdownů stal v mnoha případech jedinou možnou pracovní platformou.

Na ni pak navázala kolegyně z edukačního oddělení GHMP Veronika Stojanovová, která mj. představila výstupy z mezinárodního projektu *App Your School*, jehož se edukační oddělení GHMP účastnilo v letech 2016–2019. Ty se staly důležitým východiskem pro novou formu práce v době pandemie. Učitelé z osmi evropských zemí a z různých oborů se v něm zaměřili na testování a implementaci inovativních metod s cílem smysluplně a kreativně využít nové technologie ve vzdělávání. Výstupem se staly dvě metodické příručky, zdarma dostupné na webových stránkách GHMP.

Proděkanka Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a předsedkyně České sekce INSEA Petra Šobáňová, která se z uvedené pozice zasloužila o realizaci mnoha vzdělávacích a odborných akcí, v posledním bloku konference představila vlastní projekt *Bez názvu. Nedatováno*, jehož bází je webová platforma www.nedatovano.cz s animovanými klipy a pracovními listy zprostředkovávajícími umělecké sbírky muzeí a galerií. „Projekt dostal zvláštní význam v začátečních fázích pandemie vyvolané šířením onemocnění covid-19, kdy došlo k uzavření škol a vznikla naléhavá potřeba poskytnout učitelům digitální vzdělávací zdroje a metodickou podporu. Zaměřuje se na zprostředkování uměleckého díla pomocí tvůrčích aktivit a postupů expresivní interpretace; neopomíjí přitom ani inkluzivní aspekt výtvarné výchovy – zejména svou řadou určenou dětem se sluchovým postižením,“ uvedla ve svém příspěvku Šobáňová.

Potřebu svobodného, zdmi muzeí a galerií neomezeného přístupu ke kulturnímu bohatství zdůraznil digitální designér a mediální teoretik Lukáš Pilka, který se ve svém výzkumu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové věnuje využití počítačových neuronových sítí k automatizované klasifikaci a kvantitativní interpretaci uměleckých děl, zejména klasických maleb, kreseb a grafik ze sbírek střeoevropských muzeí. Lukáš Pilka připomněl, že „sdílení sbírek formou otevřených dat, realizované v posledních letech některými předními světovými muzei, iniciovalo vznik nových metod zkoumání kulturní historie. Jedná se zejména o kvantitativní analýzy, které matematickými a statistickými cestami přistupují k muzejním databázím, digitalizovaným archivním kolekcím, metadatům, textům o umění i k virtuálním reprodukcím výtvarných děl“. Pilka také připomněl v roce 2020 vydanou knihu *Cultural Analytics*, ve které Lev Manovich popisuje tyto metody jako odlišný způsob vidění, který podle autora skrze různorodé počítačové klasifikace, vizualizace a simulace umožňuje prozkoumat a pochopit jinak těžko uchopitelné vztahy a souvislosti mezi kulturními artefakty.

Na jednotlivé příspěvky navázala debata moderovaná Petrem Vizinou, která se stala podnětem pro později v kuloárech diskutovanou ideu vzniku nových samostatných oddělení, která by v rámci muzejních a galerijních institucí slučovala odborníky jednotlivých oborů. Ti se, jak konference ukázala, nemusí vždy stoprocentně shodovat na způsobu prezentace uměleckého díla skrze kyberprostor, určitě však vládnou významným potenciálem hledat společná řešení.

Ambicí konference, jež se v našem prostředí v kontextu protipandemických opatření zaměřila na dané téma jako první, nebylo nacházet definitivní řešení. Společně jsme se ale pokusili naznačit cestu, kterou by se mohly kulturní instituce za podpory svých zřizovatelů do budoucna ubírat tak, aby neztratily svého návštěvníka, ale ani samy sebe. Ostatně ani profesor Lidenbrock se svými souputníky středu Země nedosáhl. Jejich cesta

ale přesvědčila v románu skeptické vědce o možnosti života pod povrchem Země. A jak ve svém příspěvku konstatovala Petra Šobánková: „Muzejní prezentace na sociálních médiích a na internetu je relevantním proudem v ohromném množství digitálního obsahu vytvářeného institucemi a jednotlivci. Je třeba tuto digitální kulturu vnímat a analyzovat a ptát se, jaký je dnes – a jaký bude do dalších let – úkol konkrétních kulturních institucí a jakými obsahy mohou a chtějí do tohoto proudu přispívat. Nadchází období redefinice vizí muzeí a jejich poslání.

Z výstupů jednotlivých řečníků vznikl on-line sborník, který je spolu se záznamem konference dostupný na adrese <https://www.ghmp.cz/artoteka/sbornik-ke-konferenci-galerie-vizualniho-umeni-a-nove-technologie-pandemie-jako-prilezitost-k-invinci/>.

Michaela Vrchotová (Galerie hlavního města Prahy, Oddělení komunikace, programů a ediční činnosti)

Obrazy v době Přemyslovců

Praha, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., 11.–12. 5. 2022

V polovině května se v Praze na půdě ÚDU AV ČR konalo dvoudenní odborné kolokvium věnované problematice zrodu a vztahů výtvarné tradice ve střední Evropě v době vlády dynastie Přemyslovců. Stalo se tak po dlouhé snaze o zorganizování této akce, původně plánované již na květen 2020, včetně bohaté zahraniční účasti a exkurze do Znojma. Přípravy však hned v počátku překazil nástup pandemie nemoci covid-19 a následná pandemická omezení a nejistota s nimi spojená dovolily akci spolehlivě zorganizovat až o dva roky později v již komornějším formátu za účasti zejména českých historiků a historiků umění.

Původní záměr však zůstal stejný – vyvolat diskusi mezi zájemci o výtvarnou tvorbu a historii dotčeného období v návaznosti na aktuální řešení grantu *Obraz/y v době Přemyslovců: kontexty a formy* na ÚDU AV ČR, jehož výstup v podobě objemné kolektivní monografie lze očekávat snad již během příštího roku. Valná většina přednášejících proto patřila do řešitelského týmu grantu, z nějž na kolokviu přednesli své příspěvky téměř všichni.

Takzvané románské umění sledovatelné v prostoru Čech a Moravy se po čtyřiceti letech od vydání poslední souhrnné monografie z pera Anežky Merhautové a Dušana Třeštíka ocitlo již ve zcela odlišném modelu uvažování současných badatelů. Při častém citování a připomínání starší literatury vyzněl silný kontrast moderních metod i možností výzkumu s již zastaralými přístupy kladoucími přílišný důraz na formální stránku díla a více či méně kontaminovanými ideologiemi a tendenčními výkladovými modely se snahou o interpretaci z hlediska nacionálního, státoprávního, lidového či sekulárního. Peripetie dřívějšího badatelského úsilí představil v úvodním příspěvku k historiografii Jan Klípa s příhodným názvem *Od kmenů, přes národy, po stát ... a zpět*. Četná úskalí výkladů některých starších badatelů jen podtrhly citované, místy

dnes již humorně působící identifikace etnického či národního původu díla. Většina následujících řečníků, zejména řešitelů grantu, naopak pracovala s interpretací založenou na zasazení díla do co nejširších historických kontextů, zahrnujících důsledné sledování typologie, funkce, liturgické praxe, transfer idejí a zkušeností, významových důrazů, objednavatelů, publika a sociálních či politických ambicí. Tento posun umožnila mimo jiné celá řada nových objevů v posledních desetiletích, stejně jako nesrovnatelně intenzivnější kontakt se zahraničím, ale také možnosti technologického průzkumu, statistické analýzy pramenů či studium dosud nepoznaných či nepřístupných detailů na fotografiích ve vysokém rozlišení. I přes inovativní přístupy k materiálu se logicky projevila v mnohých případech jen velmi omezená možnost podání jednoznačné interpretace, především kvůli izolovanosti a jedinečnosti děl v časoprostorových souřadnicích, v nichž postrádají dostatek relevantních analogií ke srovnání. Tento nedostatek byl, je a dále i bude stálým problémem výzkumu této epochy, ovšem může se stát zajímavou výzvou, což obsah kolokvia potvrdil.

Program kolokvia byl strukturován do několika tematicky navazujících a prolínajících se bloků. Po zmíněném historiografickém příspěvku následovaly další dva dotýkající se architektury, které se pro svou rozsáhlou specializovanou problematiku dostalo na kolokviu jen okrajové pozornosti. Klára Benešová se pokusila představit topografii a urbanistické proměny města Znojma jakožto významné opory knížecí, později královské moci na jižní Moravě. Z následné diskuse však vyplynulo, že omezené možnosti posunu výkladu jsou dány zejména nedostatečně publikovaným archeologickým průzkumem klíčových lokalit. Z archeologického průzkumu naopak vzešel příspěvek Petra Macka, který prezentoval zcela ojedinělý objev základů kostela pod zbytky stavby



Petr Macek během referátu na kolokviu Obrazy v době Přemyslovců. Foto Vlado Bohdan © ÚDU AV ČR, v. v. i.

baziliky sv. Vavřince na Vyšehradě, učiněný archeologem Ladislavem Varadzinem. Mimořádná velikost zamýšlené stavby a ojediněle vysoká kvalita zpracování základů dokládá vysoké ambice neznámého stavitele, jehož záměr nebyl nikdy proveden a upadl v zapomnění, přestože základy byly ve své době opakovaně konzervovány, aby mohly být v budoucnu využity.

Můstek z oblasti architektury představoval navazující příspěvek Kláry Flekové týkající se problematických možností interpretace dlaždic vyšehradského typu a zejména výkladu námětu císaře Nerona vyskytujícího se spolu s gryfem a (snad) sfingou jako typické vyobrazení na tomto typu dlažby. Nejednoznačnost ikonografického výkladu stejně jako zjištění chronologie a původního řešení dlažeb pomohlo částečně překlenout statistické zpracování nálezových situací, které umožnilo udělat si o charakteru tohoto typu dlažby rámcovou představu. V ní se vyobrazení císaře Nerona jeví jako méně podstatný motiv, jehož identifikaci lze teoreticky u některých lokalit rozporovat, a uváděnou souvislost vyobrazení s legendou o sv. Petru tedy relativizovat.

Historickou část zastoupil David Kalhous, který na základě statistické analýzy zmínek církevních institucí v edici pramenů *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae* vytvořil rámcovou představu o tom, kterým církevním institucím byla do roku 1278 věnována z jaké strany a z jakých důvodů největší pozornost. Z jeho příspěvku vyplynuly jako nejfrekventovaněji zmiňované pražské a olomoucké biskupství, vyšehradská kapitula a plaský klášter. Petr Kubín se naopak zaměřil na liturgickou praxi, jak ji zaznamenávají písemné a obrazové prameny, a její proměny od počátků slavení eucharistie

prvních křesťanů k proměnám středověké mešní liturgie, které měly dopad na utváření podoby liturgického prostoru a jeho vybavení liturgickým náčiním a paramenty. Důraz položil na situaci, ve které se křesťanská liturgie dostala do prostoru přemyslovského knížectví, kde byla se samozřejmostí přijímána.

Poslední část programu prvního dne tematicky vyplnila umělecká řemesla. Milena Bravermannová představila menší část nálezů luxusních textilií z Pražského hradu spadajících do 12. a 13. století, jež se vážou především k pohřebním výbavám biskupů a panovníků. Luxusní textilie představují v této době výhradní import, podle přednášející zcela na srovnatelné úrovni s ostatními oblastmi Evropy. Avizován byl také hotový katalog nálezů všech textilií Pražského hradu čítající přes 270 položek, který byl právě odevzdán do tisku. V diskusi byla probírána výšivka na mitře pražského biskupa Bernarda (+1240), která by teoreticky mohla představovat jedno z nejranějších zobrazení pěti českých zemských patronů.

Následující dva příspěvky byly věnovány vyobrazením na mincích a jejich vztahům k možným formálním východiskům. Pavol Černý představil přehled motivů a kompozic na denárových ražbách reflektujících klasická antická a byzantská schémata. Zároveň upozornil na chybnou interpretaci některých motivů zkreslených vysokou mírou stylizace. Roman Zaoral pak sledoval vrcholné období mincovní produkce v první polovině 12. století a pokusil se ukázat význam Čech jako jednoho z významnějších center středoevropského regionu co do kvality zpracování obrazových motivů. Následná diskuse se týkala zejména hledání možných předpokladů situace, kdy mohla být zdejší mincovní produkce vzorem pro blízké okolí.

Druhý den kolokvia měl těžiště v oborech malířství a sochařství. První blok příspěvků zaplnila knižní malba. Viktor Kubík formou poznámek k jednotlivým problémům shrnul a doplnil hypotézy k zařazení *Kodexu vyšehradského* do kontextu soudobé tvorby. Dotkl se zejména interpretace autorského podílu malířů a soudržnosti skupiny souvisejících rukopisů, v níž pozměnil chronologické zařazení. Sledoval také souvislost s dalšími rukopisy v Evropě, možná východiska a došel k závěru, že zcela nelze vyloučit původ skriptoria v oblasti Čech. U tohoto kodexu zůstal také příspěvek Kateřiny Kubínové, věnovaný interpretaci jeho obsahové stránky z hlediska liturgické funkce. Sledovala vzájemný vztah výtvarné a funkční stránky, souvislosti mezi vyobrazeními a textem, na základě čehož došla k hypotéze, že se mohlo jednat o liturgickou knihu určenou pro tzv. „festkrönungen“, tedy dny, kdy tehdejší král Vratislav slavnostně nosil korunu, nikoliv jen pro samotný akt korunovace. Téma rukopisů uzavřela Lenka Panušková s příspěvkem věnujícím se vyobrazení nebeského Jeruzaléma v rukopise *Codex Gigas*, pro nějž autor využil původně narýsovaných vodítek pro text. Předmětem byla také pozoruhodná skladba obsahu knihy, která snad mohla plnit funkci souhrnu důležitých textů jakési knihovny.

K nástěnnému malířství představili své příspěvky Hana Hlaváčková, věnující se interpretaci transferovaných nástěnných maleb králů ze zbouraného domu na Starém Městě v Praze, a Jan Dienstbier s tématem technické výstavby inkarnátu v nástěnném malířství. Dienstbier z nové kvalitní dokumentace maleb vyčetl schéma výstavby inkarnátu a srovnával jej s postupem uvedeným v textu *De diversis artibus* údajného Teofila Presbytery. Vedle toho se pak inovativním způsobem pokusil roztřídit malby do skupin podle typologie budování inkarnátu, které jsou zajímavou a hodnotnou alternativou k nejasně dílensky interpretovaným skupinám založeným na stylové komparaci.

Obsahově nabitou závěrečnou část kolokvia věnovanou sochařství otevřel příspěvek Michaely Ottové k monumentálnímu sochařství druhé poloviny 13. století v Čechách. V něm na příkladu několika vybraných soch poukázala na problematičnost myšlenkových modelů výkladů sochařství této doby. Podle tradičního česko-jazyčného kánonu dějin umění, vycházejícího z vývojové koncepce, totiž vznikla pro toto období cézura vysvětlovaná izolací Čech, což ale neodpovídá historické politické situaci, zato zde můžeme sledovat uměleckohistorickou interpretaci pracující s tendenčním datováním na základě národnostní interpretace. Ottová pak navázala ve společném příspěvku s Alešem Mudrou, který se týkal možností identifikace funkce a soudržnosti celku takzvaného Svatojiřského tympanonu. V důkladné dekonstrukci obecně přijímané interpretace považují jednotlivé části za navzájem nesouvisející, stylové zařazení za obtížné vzhledem k nedostatečným analogiím, a střední desku hypoteticky za možný retábl, který však ve svém obdélném, vertikálně orientovaném typu, postrádá přesvědčivá srovnání. Následný příspěvek



Jan Klípa přednáší na kolokviu *Obrazy v době Přemyslovců*. Foto Vlado Bohdan © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

Jana Royta k ikonografii portálu kostela v Cítově byl pro zdravotní indispozici přednesen v zastoupení Janem Klípou. Závěrečným řečníkem kolokvia byl Aleš Mudra, který se věnoval figurálnímu architektonickému sochařství ve 12. století, jeho funkcím, formálním vztahům k italské tvorbě a nutnosti snah dnes jen obtížně čitelnou symboliku vnímat soudobými očima.

Snaha o pohled očima dobového publika, tvůrců i objednavatelů se tak dostává do popředí také pro toto období středověku, kterému byla v posledních letech věnována na úkor jiných témat spíše menší pozornost. Vedle mediévistických uměleckohistorických souhrnných „tlustoknih“ po roce 1989, věnujících se vybraným regionům Čech, době Karla IV., období krásného slohu či husitskému období, tak lze očekávat další výstup bádání v podobě knihy, která v našich knihovnách doplní prázdné místo v polici vedle moderních syntéz středověkého umění v oblasti Čech a Moravy. Proběhlé kolokvium je výrazným příslibem, že se máme na co se těšit.

Ondřej Šindlář

(Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Jiřímu Kroupovi



Jiří Kroupa, laureát Ceny UHS za rok 2022. Valná hromada UHS, 14. 6. 2022, UMPRUM. Foto M. Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

Tři rozkročení profesora Kroupy Mezi historií a dějinami umění

Když Jiří Kroupa v první polovině sedmdesátých let studoval na tehdejší Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně, byl rozkročen mezi historií a dějinami umění. Na tehdejším Ústavu československých a světových dějin se stal žákem Josefa Války, který přibližně v polovině šedesátých let dokončil své výzkumy feudálního velkostatku a začal se věnovat problematice raně novověké moravské společnosti, a to jednak stavovství, jednak kulturním vztahům. Válka v této době začal recipovat myšlenky francouzské kulturní historiografie. Jiřímu Kroupovi tak byla přirozeným způsobem předložena dvě zásadní témata, frekventovaná v titulech Victora L. Tapiého: baroko a osvícenství. To znamenalo překročení hranice Bílé hory, která se až do té doby zdála zakletá. Představovalo to nalezení zemských dějin jako historického jeviště a aristokratické společnosti jako rámce kultury. (Moravské zemské dějiny byly navíc v této době reprezentovány dvěma důležitými odbornými společnostmi – Maticí moravskou a Moravskou vlastivědnou společností.) Pokud vše, co bylo řečeno, propojíme, pochopíme, proč první Kroupova monografie *Alchymie štěstí*, vzniknuvší na základě jeho historických i uměleckohistorických kvalifikačních prací, pojednává o kulturním rozměru moravského pozdního osvícenství.

Jiří Kroupa si v posledních letech opakovaně pokládal otázky po vztahu obou oborů. Činil tak na sjezdu historiků umění i historiků. Základ pro jeho pozdější výzkum „transdisciplinarit“ byl položen ještě v sedmdesátých letech, kdy paralelně s historií začal navštěvovat přednášky z dějin umění. Zde sledoval dvě generace znalců středověké, barokní a moderní architektury, na jedné straně Václava Richtera, na druhé straně o generaci mladšího Zdeňka Kudělky. Oba dva spojoval sklon k formální analýze architektury, v případě Richtera propojený s filozofickým náhledem na umělecké dílo, u Kudělky na jedné straně tendováním k precizní terminologii a uměleckohistorické vlastivědě, na druhé straně charakteristicky širokým dějinným rozhledem a vztahem k aktivní umělecké tvorbě. Kroupa se po celý život cítí být žákem historika Josefa Války a jeho dílu také věnoval celou řadu svých historiografických analýz. Přesto zcela jednoznačně zaměřil na pole dějin umění. Projdeme-li si názvy Kroupových kvalifikačních prací z historie a dějin umění, jež se na jedné straně zabývají kulturní a uměleckou senzibilitou aristokratických mecenášů umělecké tvorby (například Dietrichsteinů) a na druhé straně architektonickým dílem tvůrců působících v jejich službách (například Františka Antonína Grimma), pochopíme, co Kroupa pojmy interdisciplinarita a transdisciplinarita myslí.

Mezi muzeem a univerzitou

Byť se Jiří Kroupa může jevit jako typický představitel univerzitní sféry, ve skutečnosti je nezanedbatelná část jeho kariéry spjata s muzejní prací, se správou muzejních a galerijních sbírek a s jejich výzkumem. Když po studiu nastoupil do muzea v Kroměříži, ještě tam do jisté míry rezonovala šedesátá léta. I v době normalizace ovšem toto muzeum patřilo k nejlepším své kategorie. Díky zdejší arcibiskupské rezidenci mělo bohaté historické sbírky. Významnou roli sehrávala zdejší sbírka děl Maxe Švabinského. Ředitel Zdeněk Fišer navíc vydával časopis *Studia muzea Kroměřížska*, který byl ve své době snad nejlepším historickým regionálním časopisem v republice. A právě v tomto časopise Jiří Kroupa vydal své první studie, jež doplňovaly kroměřížskou výstavu Grimmových plánů a předznamenaly Kroupův zájem o architekturu doby osvícenství. Jak je patrné z *Bulletinu Moravské galerie*, osvícenskému umění se Kroupa věnoval i po návratu do Brna, kde je vzhledem k charakteru své kurátorské pozice rozšířil o starou kresbu a grafiku, resp. o malbu a kresbu 19. století. V této době se podílel na vzniku několika výstav a výstavních katalogů, a to nejen (zcela přirozeně) věnovaných rakouské a moravské kresbě 18. století, ale třeba i tvorbě Františka Tichého nebo Antonína Procházky. Byť na sklonku osmdesátých let Jiří Kroupa natrvalo přešel na brněnskou univerzitu, Moravské galerii zůstal natrvalo věrný jako své mateřské instituci, například svým působením v Kruhu přátel Moravské galerie.

Nemýlím-li se, svou první řádnou přednášku na tehdejší Katedře věd o umění přednesl 28. dubna 1987, a to na téma (možná také překvapivě) německé cihlové gotiky. Na počátku své univerzitní dráhy ještě přednášel umění 19. století, zřejmě v souvislosti s dřívějším muzejním a galerijním působením. Postupně se ale jeho téžistě posouvalo směrem k barokní architektuře, již dříve v brněnském Seminárii dějin umění přednášel Zdeněk Kudělka. Jiří Kroupa tak přirozeně navázal na výzkum moravského baroka, který v osmdesátých letech na brněnské univerzitě zosobňovali Josef Válka, Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlík a Ivo Krsek s jednotlivými dílčími výzkumy dobové společnosti, architektury, sochařství a malby a jež vyvrcholila opožděným vydáním tehdy připravené práce *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Jak svědčí analogicky katalogově pojatá monografie *V zrcadle stínů*, Jiří Kroupa práci předchází generace rozvinul, k vytvoření díla si přizval kolegy z mladší generace moravských historiků umění a především: v názvech kapitol se vedle „uměleckých druhů“ objevují pojmy, které napříště budou reprezentovat Kroupovo kulturněhistorické a metodologické pojetí historie umění – společnost, objednavatelé, témata, styly, mody, tóniny, civilizace. Podobně ostatně Jiří Kroupa na počátku devadesátých let koncipoval společně s Josefem Válkou a hudebním historikem Milošem Štědrným interdisciplinární přednášky o středoevropské barokní kultuře.

Mezi architekturou a metodologií

Po celou dobu svého výzkumu se Jiří Kroupa věnoval a věnuje výzkumu konkrétních architektur, v poslední době například zámekům ve Valticích, v Telči, Moravském Krumlově nebo Litomyšli, kostelům na Zelené hoře nebo v Rajhradě. Podobně se zaměřuje také na analýzu určitých typů architektury (maison de plaisance, palazzo in fortezza, palazzo in villa). Pro jeho práce tohoto typu je přitom typic-

ké, že u zkoumaných staveb nezůstává u formálního rozboru architektury a u definice architektonického prostoru, nýbrž se snaží hledat hlubší vnitřní symboliku – „pohádku“ (zámek v Litomyšli například označuje jako moravský renesanční zámek v Čechách).

Od počátku devadesátých let ovšem Jiří Kroupa vedle výzkumu konkrétních staveb stále více orientoval pozornost také na historiografii a metodologii dějin umění. Zásadní roli v tom zřejmě sehrál jeho opakovaný pobyt na Institutu für Europäische Geschichte v Mohuči. V době, kdy spolu s Válkou a Štědrným přednášel o barokní společnosti, se paralelně zaměřoval také na různá vnímání uměleckého díla. Dost možná se v tom odrážela jeho potřeba navázat na „brněnskou školu dějin umění“, zároveň se však vyrovnat s jejími limity, například s Kudělkovým odmítnutím ikonologie. Zřejmě proto se v Kroupových přednáškách z devadesátých let věnovaných historiografii a metodologii tak často vedle Burckhardta, Ruhmora nebo Sempera vyskytovala jména jako Aby Warburg, Ernst Hans Gombrich nebo Michael Baxandall. Na počátku svá metodologická témata rozvíjel v přednáškách, jejichž znění si studenti jen s obtížemi kopírovali a které byly později díky vysokoškolským skriptům uvedeny do přehledného systému. Systému, jehož rozvoj byl možný i díky dlouhodobé spolupráci s nakladatelstvím Barrister et Principal a také díky kooperaci s celou plejiádou žáků a mladších spolupracovníků, ale třeba i architektů. Lze snad říci, že tento celoživotní zájem Jiřího Kroupy vyvrcholil v posledních letech semináři, v jejichž názvu se objevují pojmy, které považuje pro vznik architektonického a uměleckého díla za stěžejní: umělec, objednavatel a styl; prostor, materiál, úloha a zadání.

Co je důležité, dílo profesora Kroupy je i do budoucna stále otevřené.

Tomáš Knoz

(Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno)

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Martině Hrabové

Lidé mají rádi příběhy. Oblíbené jsou dramatické příběhy plné zvratů. A přednost mají nejčastěji příběhy končící přes veškeré obtíže dobře. Toho všeho Martina Hrabová dosáhla.

Počátky jsou spjaty s jejím studiem dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Na konzultaci jedné z prvních seminárních prací přišla s obrázkem výjimečně nezajímavého, možno říci naprosto tuctového domu. O to pozoruhodnější však byly další záběry, již známé, uveřejněné v dobovém prestižním architektonickém časopisu. Jednalo se o skvělou funkcionalistickou vilu navrženou architektem Karlem Hannauerem mladším. Její kvality byly dobře známé kolegovi Šváchovi, který objekt již delší dobu hledal. Spojitost dvou vizuálně tak odlišných objektů objasnily dějiny diktované dramatickým průběhem 20. století. Před válkou do značné míry nuceně prodaná vila vzdělaného židovského majitele byla velice brzy zásadně přestavěna. Místo terasy získala šikmou střechu, okna byla zmenšena... Nový majitel evidentně nedoceňoval její ušlechtilou, i když provozně poněkud nefunkční podobu.



Martina Hrabová, laureátka Ceny Josefa Krásy za rok 2021.

Valná hromada UHS, 14. 6. 2022, UMPRUM.

Foto Martin Mádl © ÚDU AV ČR, v. v. i., 2022

Tady příběh začíná a mohl by i končit. Ztracená pozoruhodná vila byla objevena a identifikována. Důležitá zpráva v margináliích. Pro Martinu to byl ale počátek daleko zajímavější cesty. V dalších letech se věnovala tomuto podle jména známému, ale jinak spíše přehlíženému architektovi. Sama říká, že jeho osudy, kopírující zvraty minulého století, by si zasloužily románové zpracování. Tvrzení by ale nebylo možné bez osobního zaujetí. Díky taktu a citlivému přístupu totiž pronikla do doposud uzavřeného okruhu architektovy rodiny a získala přístup k řadě neznámých informací a pramenů.

V tomto duchu byla zpracovaná diplomová práce. Její otištění či zásadní článek v prestižním odborném časopisu by mohly být opět zajímavým a pro obor důležitým finále. Jak už čtenář asi tuší, ani zde příběh nekončí. Jednou z informací byla totiž i spousta nových zjištění o údajném pobytu architekta Hannauera v Le Corbusierově ateliéru.

Vztah tohoto architekta světového jména k naší zemi zní v odborné literatuře již dlouho. Bez Le Corbusierovy cesty do Prahy či snahy získat zakázky ve Zlíně se neobejde žádná publikace věnovaná meziválečné architektuře. Martina Hrabová se ale nespokojila s dosavadními tvrzeními a vydala se do Paříže, kde jsou Le Corbusierovy materiály archivované a přístupné všem zájemcům. A zde se objevila zajímavá zápleтка. Karel Hannauer možná Le Corbusiera v Paříži navštívil, ale určitě u něj nepracoval. K „těsné spolupráci“ se až urputně hlásila i řada dalších československých architektů, kteří ateliérem jen rychle prošli. To se následně začalo tradovat v odborné literatuře. Někdo svou účast a podíl hlasitě proklamoval a chlubil se tím, jiný zde skutečně aktivně pracoval... To byl případ architekta Františka Sammery, který zde déle a intenzivně působil, a jehož význam Martina odhalila až v Le Corbusierově archivu. Zde bych si dovolil obecnější metodologickou odbočku. Když pročítáme

uměleckohistorická pojednání, poměrně často se objeví určitý společný znak. Pro některé z nás je totiž prvotním a někdy bohužel jediným zájmem reagovat na soudy kolegů a předchůdců. Rozvine se tak zajímavý a nesporně inspirující dialog. Má však podle mého mínění jednu chybu. Skutečný hmotný doklad – tedy samotná podstata bádání – ustupuje do pozadí. A někdy se dokonce zcela tiše vytrácí. Martina Hrabová však prokázala, jak důležitý je nejen průzkum „na místě“. Současně začala kriticky prověřovat dostupné prameny. To vše vyústilo v disertační práci, která přehodnocuje nejen vztahy Le Corbusiera a jeho asistentů z Československa, ale daleko důležitější obecnější vztahy mezi Francií a naší zemí. Opět se nabízí konec, který si již zasluhuje knižní zpracování.

A opět je to pouze další etapa autorčina snažení. Začneme odjinud. Při bádání o architektu Františku Sammerovi Martina Hrabová zjistila, že se část jeho archivu nachází v Indii. Prostě a jednoduše se proto do Indie vydala. Cesta ji dovedla nejen k dalším informacím, ale k zásadnímu objevu. Již jednou byl zmíněn románový aspekt autorčiny práce. A nyní se zde, rozuměj v daleké Indii, objevuje krabice od doutníků plná pozoruhodných fotografií. Výsledek této cesty, okořeněné dalšími, velice vážnými obtížemi, byl zúročen právě v nyní oceněné knize.

Toto je prozatím finále sledovaného příběhu plného překvapení, dobrodružství i překonávání protivenství. Záměrně píšu „prozatím“. Autorka knihy začala svou cestu u jednoho neznámého domu v jedné pražské čtvrti – tedy v Čechách. Další etapa měla díky bádání ve Francii již evropský rozměr. A poslední „indická etapa“ již překračuje hranice světadílu. Vyslovil bych tedy osobní přání: Doufám, že skutečné velké finále je ještě skryto někde před námi. I proto se na další bádání Martiny Hrabové upřímně těším.

Petr Macek (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

OBITUARIA

Jiří Kaše

(6. 8. 1946 – 31. 3. 2022)

**„Věřím v reinkarnaci,
jakožto nutnou likvidaci materializace lidské idealizace,
spolu s regulací alkoholizace, bez vyloučení senzace!“**

Josef Váchal, Krvavý román

Dne 31. března 2022 nás ve věku pětasedmdesáti let nečekaně opustil Jiří Kaše. Velký člověk, historik umění, zapálený římsolog a jeden ze zakladatelů restaurátorského školství v Litomyšli. Vzpomínka na něj musí v každém případě zahrnovat tři klíčové pojmy – Matyáš Bernard Braun, Josef Váchal a restaurování.

Jiří Kaše pocházel z pevnostního města Josefova. Nedaleký areál lázní Kuks s Braunovými sochami se spolu s tématem péče o exteriérová sochařská díla staly jeho životními tématy. Po studiu dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, které absolvoval v bouř-



Jiří Kaše. Foto © Petr Horák

livém závěru šedesátých let, spojil profesní dráhu s pražským střediskem státní památkové péče a ochrany přírody. Zde se začal věnovat dokumentaci památek a mj. připravil důkladné průzkumy Braunových sochařských realizací, restaurovaných v kostele sv. Klimenta. V roce 1984 stál u počátku Státních restaurátorských ateliérů, kde jej čekal jeden ze životních zážitků – strávil několik týdnů v trezoru národní banky při dokumentaci postupně rozebírané ostatkové skříně sv. Maura.

V devadesátých letech spojil své jméno s nadací Paseka a podílel se na restaurátorském zásahu na souboru nástěnných maleb Josefa Váchala v litomyšlském Portmoneu. Tato akce v roce 1993 motivovala Jiřího Kaše a několik spřízněných duší k odvážnému činu – založení restaurátorské školy v Litomyšli, dnes Fakulty restaurování Univerzity Pardubice. Zde působil od samého počátku až do své smrti jako historik umění, zaměřený především na barokní období, obětavý pedagog vyučující dějiny umění a semináře dokumentace uměleckých děl a laskavý kolega.

Výčet odborných prací Jiřího Kaše začíná v roce 1983 monografií hradu Křivokláta (s Janem Jakubem Outratou) a katalogem soch Matyáše Bernarda Brauna z interiérů kostela sv. Klimenta. Braun a jeho mecenáš F. A. Špork byli Kašeho celoživotním badatelským tématem. Za všechny jmenujme monografii *Braunův Betlém. Drama umění a krajiny v proměnách času* (1999, s Petrem Kotlíkem) – metodicky inovativní zhodnocení souboru sochařských děl, rozkročené ve své době výjimečně mezi huma-

nitními a přírodovědnými obory. Pozoruhodný je také portrét generála Laudona (2017, s Pavlem Bělinou). Zároveň se v letech 2001–2013 podílel na vzniku impozantního kolektivního projektu *Velké dějiny země Koruny české*. Ve svazcích pokrývajících 17.–19. století najdeme jeho kapitoly o výtvarném umění. Významným příspěvkem k historiografii dějin umění je *Čítanka k počátkům českého dějepisu umění a péče o památky* (2015).

Ve své odborné práci se opakovaně vracel k Josefu Váchalovi (např. *Malíř na frontě*, 2003). Není jistě třeba zdůrazňovat, že právě Jiří Kaše stojí v čele úzkého kruhu otců zakladatelů Protialkoholní společnosti doktora Řimsy, inspirované Váchalovým *Krvavým románem*. Restaurátorská škola v Litomyšli i Kašeho domovské nakladatelství Paseka patřily mezi četné plody římologické kulturní líhně, jejíž určující význam pro moderní českou kulturu se v poslední době začíná konečně těšit obecnému uznání.

Jiří Kaše odešel od řady nedokončených textů. Doufejme, že alespoň ty, které byly téměř finalizované, se podaří z jeho pozůstalosti ještě v budoucnu vydat péčí jeho žáků. Snad na to bude Jiří shlížet shora přes sklenici oroseného „píva“ stejně laskavě, jako když byl mezi námi.

Vladislava Říhová – Petr Horák (Univerzita Pardubice)

Jiřímu Kašemu byla dne 15. 11. 2022 in memoriam udělena cena Národního památkového ústavu Patrimonium pro futuro v kategorii Osobnost památkové péče.

Za Jiřím Ševčíkem

(6. 8. 1946 – 31. 3. 2022)

V osobní poctě Jiřímu Ševčíkovi napsal Petr Weibel před několika lety, že byl jako kurátor a kritik výjimečnou osobností současné české umělecké scény, kterou v podstatě zakládal a formoval více než třicet let. V roce 1997 také založil Vědecko-výzkumné pracoviště AVU (VVP AVU) a po více než patnáct let formoval jeho odbornou koncepci i badatelské směřování. Po celou dobu jsme měly vzácnou příležitost být jeho blízkými spolupracovnicemi. Společně jsme připravili průkopnickou antologii *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* a celou řadu dalších publikačních projektů. Během více než patnácti let jsme se od Jiřího Ševčíka mnohé naučily, užily si společné vášnivé diskuze a jeho osobitý šarm.

Jiří Ševčík vystudoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy estetiku, bohemistiku a historii. Po absolutoriu se stal redaktorem časopisu *Architektura ČSSR* a poté v letech 1966–1989 vědeckým pracovníkem na Katedře teorie a historie architektury na Fakultě architektury ČVUT, kde svými znalostmi a originálním kritickým myšlením ovlivnil několik generací mladých architektů. Z této doby jsou důležité jeho kolektivní studie věnované severočeskému městu Most, v nichž rozvíjel dobové diskuze o koncepčních problémech nefunkčních panelových sídlišť, či projekty o urbanistickém prostoru pražské čtvrti Vinohrad. Pod vlivem statí Roberta



Jana a Jiří Ševčíkovi. Foto © Martin Kocourek, 2012

Venturiho a Charlese Jenckse, jejichž samizdatové překlady také inicioval, patřil k prvním propagátorům postmoderní architektury u nás. Zároveň se však od osmdesátých let intenzivně zajímal i o další projevy soudobého progresivního českého, slovenského i zahraničního vizuálního umění. Byla to hlavně nová malba tehdy nastupující mladé generace kolem neoficiálních *Konfrontací* a umělecké skupiny Tvrdohlavých. Všudypřítomná byla jeho orientovanost v aktuální zahraniční literatuře, kterou někdy až nekriticky zprostředkovával pro české umění. Do dobových diskuzí o problémech aktuálního výtvarného umění přinášel nové teoretické podněty, které se v dané době týkaly mezinárodní postmoderny, a to především zastoupené italskou transavantgardou a německým neoexpresionismem. V roce 1989 poté připravil s Janou Ševčíkovou průkopnickou výstavu *Popis jednoho zápasu*, jež poprvé v širším záběru představila díla postmoderně uvažujících českých tvůrců.

Již ve druhé polovině osmdesátých let Jiří Ševčík spolu s Janou Ševčíkovou publikovali řadu statí zabývajících se nejen postmodernou, ale i dalšími soudobými teoretickými problémy, například *Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě, Aktuální tendence v české architektuře 70.–80. let, Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí, Dostavba Staroměstské radnice v Praze, Mé drahé dvacáté století, co bych byl bez tebe?* ad. Nerozlučné myšlenkové partnerství a spoluautorství s manželkou bylo charakteristické pro většinu Ševčíkových odborných a výstavních aktivit. Po celou dobu se intenzivně zajímali i o slovenské umění a architekturu. Účastnili se společně mimo jiné neoficiálních setkání českých a slovenských architektů na Spišské kapitule a vůči stávajícímu systému architektonické praxe prosazovali progresivnější proud architektonické tvorby. Stáli také u zrodu slovenské skupiny mladých umělců Syzygia, jejichž malířskou a sochařskou tvorbu se zaujetím sledovali. Po roce 1989 se stali ústřední kurátorskou dvojicí, jež významně formovala a ovlivňovala jak lokální výtvarnou scénu, tak i mezinárodní diskurz aktuálního umění, který se snažila rozšířit o české autory. V průběhu devadesátých a nultých let společně připravili celou řadu výstavních projektů, mezi ty nejdůležitější patří *To, co zbývá* (Praha, 1993), *Zkušební provoz* (Praha, 1995), *Snížený rozpočet* (Praha, 1997), *Vzdálené podobnosti: Něco lepšího než kosmetika* (Praha, 1999), *Forma následuje... risk* (Praha, 2007), *Ostrovny odporu: Mezi první a druhou moderností 1985–2012* (Praha, 2012), ze zahraničních to byly například *Tschechische Malerei heute* (Esslingen am Neckar, 1989), *Beitrag zum Glück, Junge Kunst der 80er Jahre aus der Tschechoslowakei* (Mnichov, 1990), *Zweiter Ausgang / Second Exit* (Cáchy, 1993) nebo *Aspects / Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999* (Budapešť, 2000).

V letech 1990–1993 byl Jiří Ševčík hlavním kurátorem Galerie hlavního města Prahy. V téže době zároveň intenzivně spolupracoval s jednou z prvních pražských soukromých institucí, Galerií MXM, jež se stala legendární křižovatkou současného umění. Soustředila kolem sebe okruh zásadních uměleckých osobností, jako byli například Karel Malich, Zorka Ságlová, Jiří Kovanda, Jiří David, Milena Dopitová, Petr Písařík ad. Díky svým osobním kontaktům se zahraničím Jana a Jiří Ševčíkovi uspořádali řadu samo-

statných i skupinových výstav jak v českých institucích, tak v respektovaných galeriích v Německu, Rakousku nebo ve Francii. Přehlédneme-li jména vystavujících, je patrné, že se Ševčíkův živý zájem o stále nejaktuálnější projevy soudobého umění mísil s trvalým pocitem dluhu vůči umělcům a umělkyním starších generací, kteří před rokem 1989 nemohli svou tvorbu svobodně prezentovat.

Po krátkém angažmá v Národní galerii, kdy v letech 1993–1995 působil jako ředitel Sbírky moderního umění, nastoupil v roce 1995 Jiří Ševčík jako vysokoškolský pedagog na Akademii výtvarných umění v Praze. V roce 1997 zde založil již zmiňované VVP AVU, jehož výzkum se od počátku zaměřoval na domácí umění druhé poloviny 20. století. Publikace *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* (2001) se stala významným příspěvkem k nezbytné porevoluční rekonstrukci českých dějin umění. Následovaly další rozsáhlé antologie: *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty* (2011) a *Česká a slovenská architektura 1971–2011. Texty, rozhovory a dokumenty* (2013). Vedle této činnosti na VVP AVU inicioval vznik obrazového archivu, do něhož zásadním způsobem přispěl fotodokumentací navštívených výstav doma a v zahraničí, ale i databáze i-datum, jež mapovala vybrané osobnosti tehdejší scény v on-line prostoru (následně tuto iniciativu převzal Artlist). Na VVP AVU byl též pod jeho vedením v roce 2007 založen odborný časopis *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, dodnes jediné recenzované periodikum zaměřené na současné umění. VVP AVU se tak díky Jiřímu Ševčíkovi stalo mnohovrstevnatým centrem výzkumu českého poválečného a současného umění.

Vedle uvedené činnosti se Jiří Ševčík podílel i na řadě dalších odborných aktivit. Na Akademii zastával roli prorektora pro studijní záležitosti, později prorektora pro vědu a výzkum, a také výsledky výzkumu českého poválečného umění přednášel studentům. Inicioval dvě důležitá mezinárodní sympozia, *České umění 1939–1999. Programy a impulzy* (2000), na něž v roce 2008 navázalo symposium o antologiích českého a slovenského umění druhé poloviny 20. století *(A)symetrické historie. Zamčené rámce a vytěsňené problémy*. Od roku 2003 působil jako kurátor Galerie Rakouského kulturního centra v Praze, byl důležitým poradcem iniciativy tranzit.org, podílel se na vzniku unikátní sbírky Kontakt Collection středoevropského umění (Erste Bank Group), působil v mezinárodní porotě Essl Award ad. Za svou bohatou dlouholetou teoretickou, kurátorskou a pedagogickou činnost získal několik významných ocenění. V roce 2005 mu byl udělen čestný titul doctor honoris causa na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, o dva roky později byl vyznamenán Rakouským čestným křížem pro vědu a umění. Za přínos k rozvoji české kultury spolu s Janou Ševčíkovou získali v roce 2018 Státní cenu Ministerstva kultury za celoživotní dílo. Jejich společná rozsáhlá kurátorská a teoretická činnost je podrobně zpracována v knize Terezie Nekvindové (ed.) *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík. Texty* (tranzit.cz – VVP AVU, Praha 2010).

Osobně jsme se s Jiřím Ševčíkem potkaly na konci devadesátých let na AVU, kdy nás jako čerstvé absolventky dějin umění přijímal do svého postupně se rozrůstajícího výzkumného týmu. Vždy věřil v sílu mladé generace, které je potřeba

dávat příležitosti. Přicházely jsme bez hlubší znalosti současného umění, jež se na pražské Filozofické fakultě Univerzity Karlovy nevyučovalo. Jeho všudypřítomná vášeň pro vše nové a aktuální předurčila i naše odborné směřování. Tak jako pro několik předchozích generací, byl i pro nás mentorem, ale i blízkým kolegou. Vzpomínáme na chvíle intenzivních diskusí, které provázely zrod všech našich projektů. Podřízené a nadřazené role se stíraly a převládala vzájemná kolegiálnost, zvědavost při hledání i přátelství. S vděčností jsme přijímaly vstřícné a otevřené prostředí, které Jiří Ševčík svou inteligencí a smyslem pro humor kolem sebe vytvářel. Společným projektům dodával intelektuální rámec a koncepci, kterou pak tým VVP AVU dále rozvíjel a zpřesňoval. Byly to vzácné okamžiky výjimečné týmové spolupráce, která se jako naše specifické know-how stala výcho-

diskem všech navazujících projektů, a to až do současnosti. Během společných let na VVP AVU jsme toho stihli opravdu mnoho: několik antologií, překladových publikací, sympozií, sborníků, různých mezinárodních projektů, výstav doma i v zahraničí, několik dětí a vnoučat. Společně jsme vybudovali pracoviště, které je v současnosti unikátním centrem výzkumu českého umění od druhé poloviny 20. století, ale též významnou archivní, dokumentační a publikační platformou.

S Jiřím Ševčíkem odešla významná osobnost české kultury, která zasáhla do mnoha oborů a oblastí. Jak sám poznamenal v jednom z posledních rozhovorů, ve skutečnosti ve všem, na čem pracoval, bylo „jen“ velké nadšení a vášeň.

Pavlaína Morganová – Dagmar Svatošová
(Vědecko-výzkumné pracoviště AVU)

Meda Mládková

(8. 9. 1919 – 3. 5. 2022)

Meda Mládková, která zemřela začátkem května ve věku nedožitých 103 let, byla nejen sběratelkou a mecenáškou, ale hlavně celoživotní propagátorkou českého umění a české kultury. Ve Spojených státech spolu s manželem Janem Mládkem vybudovala největší soukromou sbírku děl Františka Kupky a svými nákupy podporovala řadu osobností poválečného umění. Důležitým odkazem pro českou kulturu bylo i její působení po návratu z exilu v devadesátých letech, zejména ohromné osobní nasazení, s kterým se vrhla do veřejného života. Její motto – „Když chceš, tak můžeš“ – sice lze číst i negativně, její odhodlání a neústupnost ale byly inspirativní a pro společnost převálčovanou čtyřiceti lety vlády komunistické strany představovaly cennou lekci.

Jako iniciační moment ve svém vztahu k umění Meda Mládková vždy uváděla setkání s Františkem Kupkou v Paříži na podzim 1956, ve prospěch české kultury ale začala pracovat dříve. Již v roce 1949 ve Švýcarsku pomáhala vydávat exilový časopis *Skutečnost* a na jaře 1952 pak založila vlastní nakladatelství Éditions Sokolova – Sokolová bylo její dívčí příjmení. Vedle dvou knih projevů a úvah Ferdinanda Peroutky či antologie exilové poezie *Neviditelný domov* zde vyšla například první knižní monografie Toyen. V Paříži padesátých let se seznámila také se svým pozdějším manželem Janem, který byl vysokým manažerem Mezinárodního měnového fondu.

S Františkem Kupkou se osobně znala a stýkala jen několik měsíců – malíř zemřel v červnu 1957 –, přesto ji setkání ovlivnilo na celý život. Několik malířových děl získala přímo od něj, naplno se sběratelství a propagaci Kupkova díla začala věnovat až ve Spojených státech, kam se přestěhovala na začátku šedesátých let. Podílela se mimo jiné na Kupkově první americké retrospektivě, která se konala v roce 1975 v Guggenheimově muzeu v New Yorku.

Od roku 1967 Meda Mládková pravidelně navštěvovala tehdejší Československo a zajímala se o současné umění. Jejimi průvodci po pražských ateliérech byli Jindřich



Meda Mládková. Foto © Tomáš Novák

Chalupecký, Jiří Šetlík a Jana Claverie. Mezi autory, jejichž tvorbu systematicky sledovala, patřili Adriena Šimotová, Karel Malich či Stanislav Kolíbal. Nejreprezentativněji a nejpočetněji byl ve sbírce manželů Mládkových zastoupen Jiří Kolář. Museum Kampa dnes opatruje přes dvě stovky jeho děl, včetně monumentálních dvoumetrových chiasmů či vzácných raných prací a textilních objektů.

Sběratelství pro Medu Mládkovou nikdy nebylo jen soukromou kratochvílí, české umění se snažila podporovat i organizováním výstav či zprostředkováním nejrůznějších stipendijních pobytů. První výstavu *Recent graphics from Prague* ve washingtonské Corcoran Gallery připravila již na podzim 1968. Asi nejvýznamnější výstavou, kterou kurátorovala, byla *Expressiv: Středoevropské umění po roce*

1960, kterou v roce 1987 připravila pro Museum moderner Kunst ve Vídni a kterou v následujícím roce reprízovalo americké Hirshhornovo muzeum.

Pokud jde o Františka Kupku, nutno konstatovat, že ani v České republice nebyl před třiceti lety zdaleka tak známý jako dnes. Když Meda Mládková na jaře 1996 v Praze poprvé představila výběr ze své sbírky, jednalo se o první větší Kupkovu výstavu po bezmála třiceti letech. Veletržní palác s první stálou expozicí českého moderního umění 20. století, ve které důležité místo zaujímal Kupkova *Amorfa (Dvoubarevná fuga)*, byl otevřen jen o pár měsíců dříve, v prosinci 1995.

To hlavní z rozsáhlé sbírky, kterou v průběhu desetiletí s manželem vybudovali, v čele s obrazy a kresba-

mi Františka Kupky a díly Jiřího Koláře, darovala Meda Mládková v roce 1999 Praze. Město sbírku svěřilo do péče nově založeného muzea a pro její vystavení dalo k dispozici budovu na pražské Kampě. Na nadaci, která muzeum provozuje a která má Sovovy mlýny v pronájmu na 99 let, paní Meda následně převedla i zbývající díla ze své sbírky a další svůj majetek. Z hlediska provozu a správy muzea se její smrtí nic nezměnilo. Předsedou Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových je již od června 2016 europoslanec a pražský zastupitel za TOP 09 Jiří Pospíšil. Meda Mládková byla v posledních letech jen řadovým členem správní rady a do chodu muzea aktivně nezasahovala.

Jan Skřivánek (Museum Kampa)

Vzpomínka na Jiřího Hůlu, muže, kterého zajímalo vše

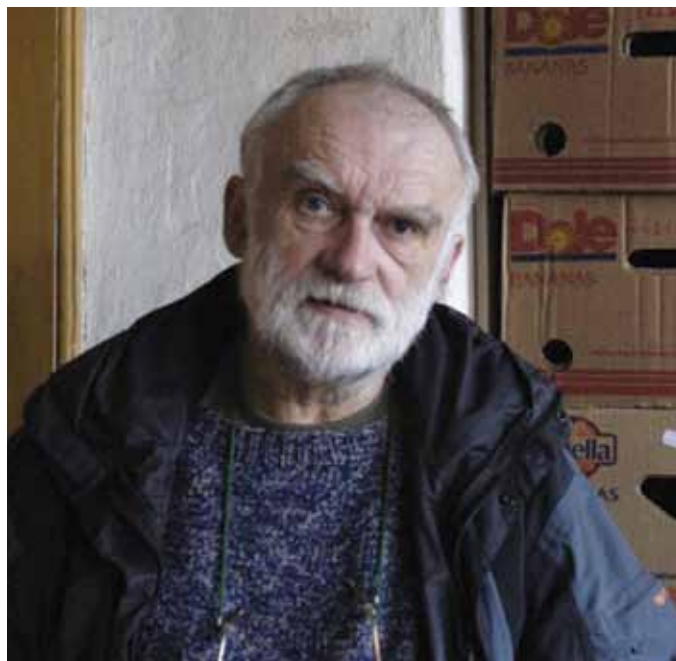
(7. 6. 1944 – 23. 9. 2022)

Heslo Jiřího Hůly pro *Slovník historiků umění* (Praha 2016) jsem napsala sama, bez Jiřího pomoci. On totiž na takovou práci neměl čas a také mi patrně důvěřoval. Sám se nikdy nezviditelňoval, to bylo správně připomenuto v nekrolozích, které vyšly hned po jeho smrti. Sloužil tomu, čemu věřil a co ho zajímalo. Prosazoval jiné, často méně známé či neznámé výtvarníky a výtvarnice, dělal jim výstavy, které zasvěceně zahajoval, a psal o nich drobné i delší texty.

Rozuměl významu a smyslu paměti. Největším důkazem tohoto porozumění, které se postupem času změnilo ve vášeň, byl Archiv výtvarného umění, o. s., který Jiří založil v rodinném domě v Kostelci nad Černými Lesy v roce 1984 jako Studijní archiv Galerie H. U toho založení jsem byla a sledovala jsem postupný vývoj rychle narůstající sbírky katalogů, knih a pozvánek. Zpočátku se fond evidoval na děrných štítcích (kdo dnes ví, co to bylo?), protože Jiří byl profesí matematik-analytik.

S příchodem prvního počítače na samém počátku devadesátých let minulého století se vše změnilo. Postupně se začal budovat informační systém abART, který poskytuje bezplatné informace odborné i široké veřejnosti o bohatých fondech, které jsou v Artarchivu uloženy a které se stále rozrůstají. Budování fondů bylo Jiřího vášní. Měl obrovský smysl pro nalézání souborů knih, katalogů, pozvánek, fotografií a dalších „papírů“, které byly většinou mimo zorný úhel velkých institucí a které našly v Artarchivu nový domov. S akvizicí velkých souborů je ovšem spojeno také mnoho fyzické práce, především manipulace s banánovými krabicemi. I v tomto oboru Jiří vynikal.

Naposledy jsme se viděli na konci května 2022. Přijel se svou kolegyní a nástupkyní Bárou Špičákovou do bytu Nadačního fondu Kmentová Zoubek, kde jsem pro ně měla připravené banánové krabice materiálů pro archiv. Prohlíželi si naši dokumentaci k dílu Evy Kmentové a Olbrama Zoubka a Jiří mne opět nepřekvapil svým intenzivním zájmem o práci Nadačního fondu a o sbírku, kterou spravujeme. Než jsme se naposled rozloučili, naložil krabice do auta tak, že dokonale vyplnily veškerý volný prostor.



Jiří Hůla. Foto © abArt

Jiřího smrt byla pro všechny naprosto neočekávaná. Krátce po ní se konala Valná hromada Artarchivu. Kolem stolu v badatelně v ulici Pod Terebkou v Nuslích se sešli Jiřího přátelé, kteří patřili k zakládajícím členům Artarchivu, a také jeho mladší kolegové a spolupracovníci, kterými se obklopil a kteří se budou o sbírku Artarchivu starat v budoucnu. Debatovali jsme o budoucím směřování archivu a o jeho začlenění do evropského výzkumu umění 20. a 21. století.

Vybudování Artarchivu a informačního systému abART pokládám, a je to jistě dáno mou profesí bibliografky, za nejdůležitější a plně realizované rozhodnutí Jiřího Hůly. Kdo by chtěl vědět víc o tomto výtvarníkovi, publicistovi, kurátorovi, archiváři a příteli několika generací českých umělců a umělekýň, tomu mohu doporučit jeho heslo v abArtu: <https://cs.isabart.org>.

Polana Bregantová (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

V roce 2022 oslavili významná životní výročí mj.:

95 let

PhDr. Věra **Naňková**, CSc. (4. 12. 1927, Praha)

90 let

Mgr. Iloš **Crhonek** (10. 1. 1932, Brno)
prof. PhDr. Petr **Wittlich**, CSc. (23. 5. 1932, České Budějovice)
PhDr. Věra **Kovářů** (7. 5. 1932, Brno)
PhDr. Bohumil **Samek** (20. 5. 1932, Znojmo)
prof. Ing. arch. Miroslav **Masák**, dr. h. c. (23. 5. 1932, Úvaly)
PhDr. Miloslav **Krajný** (23. 8. 1932, Šumperk)
PhDr. Zlata **Černá** (7. 10. 1932, Praha)
prof. PhDr. Bohumil **Nuska**, CSc. (2. 11. 1932, České Budějovice)

85 let

PhDr. Jaroslav **Pelikán** (21. 4. 1937, Brno)
PhDr. Slavomíra **Kašpárková** (5. 7. 1937, Prievidza, Slovensko)
PhDr. Jiří **Vykoukal** (27. 7. 1937, Praha)
PhDr. Jana **Wittlichová** (2. 9. 1937, Praha)
PhDr. Eva **Benešová** (4. 9. 1937, Hradec Králové)
Mgr. Eva **Trnková** (20. 11. 1937, Třebíč)

80 let

prof. PhDr. Pavel **Štěpánek**, CSc. (8. 1. 1942, Kladno)
PhDr. Jitka **Sedlářová** (11. 1. 1942, Brno)
PhDr. Daniela **Mrázková** (26. 3. 1942, Praha)
PhDr. Josef **Kroutvor** (30. 3. 1942, Praha)
Ing. Jiří **Urban** (9. 4. 1942, Praha)
PhDr. Helena **Čížinská** (13. 4. 1942, Praha)
PhDr. Jaroslava **Kroupová** (17. 6. 1942, Praha)
PhDr. Jana **Potužáková-Reitingerová** (22. 6. 1942, Starý Plzeňec)
PhDr. Marie **Hertlová** (25. 7. 1942, Morkovice)
PhDr. Alena **Horynová** (8. 8. 1942, Počernice)
doc. PhDr. Ing. Pavol **Černý** (12. 8. 1942, Trstená, Slovensko)
PhDr. Jana **Claverie** (28. 8. 1942, Praha)
Bc.A. Eugen **Brikcius** (30. 8. 1942, Praha)
PhDr. Dalibor **Malina** (18. 10. 1942, Pňovice)
doc. PhDr. Alena **Nádvorníková** (12. 11. 1942, Lipník n. Bečvou)
Mgr. Naděžda **Blažicková-Horová** (19. 12. 1942, Praha)

75 let

PhDr. Jaroslava **Dobrinčicová** (16. 1. 1947, Praha)
PhDr. Lenka **Žižková** (26. 2. 1947, Krmov)
Ing. arch. Dagmar **Sedláková** (16. 3. 1947, Praha)
PhDr. Helena **Staub** (18. 3. 1947, Paříž)
Miroslava **Hajek** (26. 3. 1947, Brno)
doc. PhDr. Věra **Beranová**, CSc. (2. 4. 1947, Olomouc)
Akad. mal., Mgr. Pavel **Blatný** (2. 4. 1947, Znojmo)
PhDr. Jiří **Cicvárek** (14. 4. 1947, Sezimovo Ústí)
Ing. Jiří **Olič** (23. 4. 1947, Horní Libina)
Zdeněk **Freisleben** (26. 4. 1947, Praha)
prof. Ing. arch. Vladimír **Šlapeta**, DrSc. (5. 5. 1947, Olomouc)
PhDr. Pavel **Kadrmaz** (11. 6. 1947, Praha)
Mgr. Jiří **Karbaš** (2. 7. 1947, Jaroměřice nad Rokytinou)
PhDr. Jakub **Vítovský** (14. 7. 1947, Praha)
PhDr. Nina **Bažantová** (29. 7. 1947, Bohosudov, dnes Krupka)
prof. PhDr. Miloš **Šejn** (10. 8. 1947, Jablonec nad Nisou)
PhDr. Zdeňka **Paukrťová** (20. 8. 1947, Dubňany)
PhDr. Jana **Šmejkalová** (22. 8. 1947, Přísnovice)
PhDr. Helena **Koenigsmarková** (30. 8. 1947, Plzeň)
Mgr. Jiří **Zikmund** (16. 10. 1947, Jičín)
PhDr. Milouš **Růžička** (24. 11. 1947, Příbram)

70 let

prof. PhDr. Rostislav **Švácha**, CSc. (16. 1. 1952, Praha)
prof. PhDr. Sylva **Petrová** (26. 1. 1952, Praha)
PhDr. Kateřina **Svobodová** (1. 2. 1952, Pardubice)
PhDr. Josef **Chalupa** (9. 2. 1952, Kyjov)
Mgr. Tomáš **Fassati** (22. 2. 1952, Praha)
PhDr. Hana **Karkanová** (23. 2. 1952, Brno)
Mgr. Renata **Roubíčková** (25. 2. 1952)
prof. PhDr. Marie **Klimešová**, Ph.D. (1. 3. 1952, Praha)
PhDr. Eva **Kosáková** (1. 4. 1952, Praha)
PhDr. Rudolf **Pošva**, CSc. (30. 4. 1952, Praha)
PhDr. Jana **Šálková** (1. 5. 1952, Brno)
Bc. Anna **Sochorová** (3. 5. 1952, Planá u Mariánských Lázní)
Dr. Ph. Noemi **Smolik** (6. 5. 1952, Pardubice)
PhDr. Jiří **Machalický** (16. 5. 1952, Praha)
Mgr. Iva **Steinová** (17. 5. 1952, Tábor)
PhDr. Michal **Šroněk**, CSc. (8. 7. 1952, Praha)
PhDr. Martin **Herda** (27. 7. 1952, Benešov)
PhDr. Marie **Šťastná**, Ph.D. (8. 8. 1952, Bohumín)
Zdenek **Primus**, M.A. (20. 8. 1952, Brno)
PhDr. Jan **Müller** (21. 8. 1952, Český Krumlov)
PhDr. Duňa **Paněnková**, CSc. (9. 9. 1952, Praha)
PhDr. Dagmar **Braunová** (29. 9. 1952, Plzeň)
Jaroslav **Krbůšek** (9. 10. 1952, Ústí nad Labem)
PhDr. Pavel **Klimeš** (19. 10. 1952, Brno)
PhDr. Marie **Pospíšilová** (7. 11. 1952, Praha)

65 let

PhDr. Vladislav **Razím** (8. 1. 1957, Rakovník)
PhDr. Eva **Ronzová Placatková** (19. 1. 1957, Přílepy u Kroměříže)
PhDr. Daniela **Krechlová** (17. 2. 1957, Olomouc)
PhDr. Ola **Malá** (5. 3. 1957, Praha)
PhDr. Pavel **Škranc** (11. 3. 1957, Kroměříž)
PhDr. Marek **Perůtka** (13. 3. 1957, Prostějov)
PhDr. Jaroslava **Hausenblasová**, Ph.D. (21. 3. 1957, Praha)
PhDr. Alena **Štefančíková** (5. 4. 1957, Třebíšov)
PhDr. Konstantina **Hlaváčková** (25. 5. 1957, Brno)
PhDr. Jana **Kotalíková** (16. 6. 1957, Praha)
Mgr. Lenka **Sýkorová** (16. 6. 1957, Plzeň)
PhDr. Miroslav **Ambroz** (5. 7. 1957, Teplice v Čechách)
Mgr. Helena **Richterová** (2. 8. 1957, Olomouc)
PhDr. Kateřina **Bečková** (11. 9. 1957, Praha)
PhDr. Dana **Mikulejská** (12. 10. 1957, Praha)
PhDr. Zuzana **Rybičková** (2. 11. 1957, Hradec Králové)

60 let

Martin **Dostál** (18. 2. 1962, Praha)
PhDr. Nikolaj **Savický**, Ph.D. (15. 3. 1962, Praha)
RNDr. et PhDr. Milan **Kreuzzieger**, Ph.D. (8. 2. 1962, Šternberk)
Yvona **Ferencová** (20. 4. 1962, Ostrava)
PhDr. Šarka **Leubnerová** (11. 5. 1962, Vsetín)
Milada **Frolcová** (26. 6. 1962, Příbram)
PhDr. Zdeněk **Pazdera** (5. 7. 1962, Šternberk)
PhDr. Jiří **Roháček**, CSc. (21. 7. 1962, Praha)
prof. PhDr. Vít **Vlnas** (1. 9. 1962, Praha)
Ing. Mgr. Zdeněk **Kazlepka**, Ph.D. (20. 10. 1962, Jihlava)
Mgr. Lenka **Merglová Pánková** (17. 11. 1962, Vsetín)
Mgr. Barbora **Seifertová** (25. 11. 1962, Tábor)

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkoví)

VALNÁ HROMADA UHS

Výbor Uměleckohistorické společnosti vás srdečně zve na Valnou hromadu, která se uskuteční v úterý 23. 5. 2023. Na Valné hromadě proběhne volba nových členů Výboru, jíž se může aktivně účastnit každý řádný člen. Rovněž se bude hlasovat o tématu Sjezdu historiků a historiček umění, který bude nově zvolený Výbor pořádat v roce 2024. Do 23. 4. 2023 můžete Výboru zasílat návrhy na témata Sjezdu spolu s krátkou anotací (poštou či na e-mail vybor@dejinyumeni.cz). Bližší informace rozešleme newsletterem a dále je zveřejníme na facebookových a webových stránkách UHS (www.dejinyumeni.cz).

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 34 / Volume 34

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Anežka Mikulcová

Jazyková redakce | Copy Editor: Stanislava Fedrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

Adresa redakce | Editorial Address: UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

Písemné materiály zasílejte pokud možno jako přílohy el. pošty, | Manuscripts should be sent as e-mail attachment, reprodukce z digit. kopírek nebo digit. záznamy. | reproductions from digital copiers or scanned images.

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: web-uhs@googlegroups.com nebo vybor@dejinyumeni.cz.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Věra Jagerová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: jagerova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

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

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

Na valné hromadě nebo též korespondenčně; viz <https://dejinyumeni.cz/clenstvi/>. Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29, nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Korespondenčně lze sjednávat jen prodloužení již vydané legitimace a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

UHS