

UHS

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1+2 | 2020



Anketa – 30 let UHS
Umění v karanténě

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Konference Kánon Johanka Lomová	1
Baderovo stipendium 2020/21 Eva Janáčková	2
Mezioborové sympozium k problematice 19. století Vít Vlnas	3
Památkové kauzy 2020 Anežka Mikulcová	5
Valná hromada UHS 2020 Radim Vondráček	9

KOMENTÁŘ

Covid-19 a karanténa – co našemu oboru dala a vzala (zatím) Blanka Kubíková	12
---	----

ANKETA – 30 LET UHS

Petr Wittlich	14
Roman Prahel	14
Marie Klimešová	15
Milena Bartlová	16
Radim Vondráček	16

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Lubomíru Slavíčkovi Petr Tomášek	18
Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky Zuzaně Frantové Ivan Foletti	20

RECENZE

Olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcornu Michaela Šeferisová Loudová	22
„Dlouhé století“ pražské Národní galerii Roman Prahel	25
Hranice smíchu. Komika a vážnost ve středověké Evropě Petr Jindra	28
Rozlomená doba 1908–1928. Avantgardy ve střední Evropě Tomáš Winter	33
Sudek a sochy Jiří Pátek	36

NEKROLOGY

PhDr. Miroslava Hlaváčková Jaromír Zemina	38
PhDr. Ladislav Kesner st. Vít Vlnas	39
Doc. PhDr. Jiří T. Kotalík, Csc. David Vávra	40
PhDr. Jiřina Kumstátová Mahulena Nešlehová a Klára Benešová	41
Doc. PhDr. Petr Spielmann David Voda	43
Prof. PhDr. Miloš Stehlík Robert Mečkovský	44
Prof. Dr. Robert Suckale Dušan Buran	45
PaeDr. PhDr. Ludmila Vachtová Polana Bregantová	47

Na obálkách:

Leopold Kupelwieser: Podobizna sester Mosigových, koláž s rouškami; zdroj: Galerie výtvarného umění v Ostravě
Friedrich von Amerling: Podobizna v oválu, koláž s respirátorem; zdroj: Moravská galerie v Brně

Jak se stane, že se něco stane věčným?

Konference Kánon, UMPRUM 20.–21. 1. 2020

Johana Lomová

V lednu 2020 proběhla na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze dvoudenní konference věnovaná problematice utváření kánonu dějin umění. Třináct přednášejících téma uchopilo v globální perspektivě, z teoretických pozic i skrze konkrétní příklady historického výzkumu. Badatelé a badatelky se v diskuzi připojili k existující představě o nutnosti problematizovat, co je kánon dějin umění, jak vznikal a také, jakým způsobem jej lze znovu nahlížet.

Jako zásadní se ukázala především restriktivní funkce kánonu, který aktivně působí na to, o čem jako historici a historičky umění budujeme, čemu věnujeme svou pozornost a do jakého kontextu zkoumané zasazujeme. Hned v úvodu se rektor UMPRUM Jindřich Vybíral mj. zmínil o frustraci vycházející z pocitu, že většina toho, o čem budujeme, se do českého, natož pak světového kánonu nikdy nedostane, a tak zůstane jen na okraji zájmu veřejnosti. Právě funkce kánonu jako nástroje, který umožňuje zprostředkovat dialog mezi odborníky a laickou veřejností, se v závěru konference ukázala jako jedna z kladných rovin jeho existence.

Kritické přehodnocování kánonu není tématem novým – souviselo především s nástupem poststrukturalismu v prostředí literární teorie v sedmdesátých letech 20. století. V českém umělecko-historickém kontextu ale tato diskuze nikdy pořádně neproběhla. Představa, že kánon je souborem děl, jejichž místo v dějinách umění je neoddiskutovatelné a vyplývá z výjimečné kvality, se nakonec objevila i v diskuzi. Jeden z řečníků kánon definoval jako nástupce „hodnoty uměleckého díla“. I v rámci konference, která se primárně soustředila na kritickou reflexi kánonu, tak bylo patrné, že konstruktivistická interpretace budí mezi kunsthistoriky různorodé reakce.

Organizátorka Milena Bartlová ve svém úvodním slově představila soubor otázek, kterým se v rámci setkání chtěla věnovat. Otázka „Co je to kánon, jaký má smysl a co do něj patří?“ nebyla jednoznačně zodpovězena, během konference spíše docházelo k problematizování jednoduchých odpovědí. Kánon vnímaný jako soubor děl, která „stojí za to vidět“, byl promyšlen skrze různé mechanismy, jimiž jsou do něj díla zařazována. Pozornost se opakovaně vracela k nekritičnosti jeho tvůrců, historiků umění, kritiků a institucí. Tato absence sebereflexivity autorů byla ostatně samotným iniciačním impulzem setkání, které se

mimo jiné chtělo vyrovnat s kanonizačními účinky publikací vydávaných Ústavem dějin umění, konkrétně pak knihy *Dějiny umění v českých zemích 800–2000* (Arbor vitae 2017), respektive jedenáctidílných *Dějin českého výtvarného umění* (1984–2007).

Vzhledem k avizovanému pracovnímu charakteru setkání významná část proslovů spíše otevírala možné otázky, než by nabízela odpovědi. Hned první promluvil Jan Dienstbier, který otevřel problém kánonu v kontextu středověkého umění. Dějiny středověku představil jako kánonem přísně svázaný příběh, kterému se každé nově zkoumané dílo středověkého umění přizpůsobuje. Tak dochází k vyloučení užitého umění, ale i dalších specializací, motivů a přístupů k tvorbě, které existujícímu narativu neodpovídají, a jsou proto z kánonu středověku vyloučeny.

Zatímco Dienstbier pomocí metafory „krajiny středověku a mapy různých příběhů“ mluvil o samotném umění, Barbora Fisková promýšlela spíše metodu, jak ke zkoumání přistoupit. Skrze kvantitativní analýzu pak ukázala, jak byl kánon dějin umění ve 20. století formován výstavami. Ve svém výzkumu sledovala přítomnost konkrétních jmen na výstavách a sítě vztahů, které kolem událostí vznikaly. Jednoduchým způsobem tak ilustrovala dobovou podmíněnost kánonu, která podporuje tvrzení o proměnlivosti souboru děl, která kánon tvoří. Karolína Jirkalová poukázala na formativní vliv výtvarné, konkrétně pak architektonické kritiky na vytváření kánonu. Zvláště přesvědčivě pak působily konkrétní snímky, které použila k ilustrování svých tezí a které prokazovaly nepravdivost slov kritika, slov, které se však staly součástí dějin architektury. Pádným příspěvkem do diskuze byla i úvaha Kataríny Mašterové, která v návaznosti na dějiny fotografie jednoduchým konstatováním vystihla jednu z historických proměnných, které problematizují představu o kánonu jako o nadčasovém výběru toho nejlepšího. Ukázala, že zatímco fotografie 19. století obsahuje vše dochované, s postupem času je selekce čím dál tím výraznější.

Závěrečný příspěvek Tomáše Pospiszyla pak stvrdil komplikovanost pojmu kánon a hlavně jeho plnění. Na příkladu práce Miloše Zeta ukázal, jak jeho dílo z kánonu vypadávalo již před rokem 1989, a to i přesto, že „sbíral státní vyznamenání a jeho ekonomický obrat z veřejných

zakázek by většinu jeho spoluobčanů šokoval“. Pospiszyl ostatně velmi zdařile shrnul diskuzi o tom, co je kánon, když o něm mluvil jako o proměňujících se „proporcích a tvaru dějin umění“. V návaznosti na Jamese Cuttinga kánon definoval nikoli jako soubor děl, ale především jako aktivního hybatele, „jako něco, co něco dělá“.

Na konferenci se objevila celá řada podnětných příspěvků, každý do diskuze přinesl specifickou perspektivu. Téma bylo uchopeno v kontextu globálních dějin umění (M. Brenišinová, M. Kreuzzieger, D. Zavadilová), z teoretických pozic (E. Skopalová), z pohledu výtvarné kritiky (A. Bartlová), nedávných dějin výstavnictví (J. Šosová) či na příkladu Středoevropského fóra Olomouc

(B. Kundračíková). Podmíněnost kánonu možnostem fotografické reprodukce sledovala Hana Buddeus.

Milena Bartlová konferenci charakterizovala jako jakési kolokvium, které by mohlo započít tradici pravidelných diskuzí nad teoretičtějšími otázkami současných dějin umění. V to, že bude tento cíl naplněn, lze jen doufat. Necelé dva měsíce po konferenci propukla pandemie nemoci covid-19 a aktuálně lze plánovat jen s obtížemi. Právě dopady současného stavu se ostatně jistě propíší i do toho, jak o kánonu budeme dále přemýšlet. Situace, kdy jedinou možností recepce umění je zprostředkovaná zkušenost, nás znovu upozorňuje na důležitost toho, kdo a jakým způsobem pro diváka umění vybírá.

Baderovo stipendium – stipendisté pro rok 2020/21

Eva Janáčková

Komise pro výběr projektů Baderova stipendia, která zasedala 17. března 2020 ve složení: Richard Biegel, Martin Horáček, Eva Janáčková, Lubomír Konečný, Blanka

Kubíková, Radka Nokkala Miltová a Radim Vondráček, vybrala z předložených návrhů pro podporu v období 2020/2021 tyto projekty:

Tereza Johanidesová
(Univerzita Karlova v Praze)

Klíčové koncepty, pojmy a interpretační strategie české marxistické ikonologie

Anotace: Projekt zkoumá fenomén české marxistické ikonologie. Cílem je rozbor jejích jednotlivých interpretačních strategií a konceptů, sémantická analýza klíčových pojmů a její uvedení do kontextu světové (převážně západní) ikonologie, s přihlédnutím k specifickým tzv. socialistického dějepisu umění.

Michaela Hojdysz
(Masarykova univerzita v Brně)

Arcivévoda Evžen Rakousko-Těšínský: Přestavba a ochrana hradu Bouzov v kontextu sběratelství a památkové péče ve střední Evropě na konci 19. století

Anotace: Konec 19. století znamenal pro řád německých rytířů myšlenku na znovuvybudování zlatého věku rytířských řádů. Vůdčí osobností byl arcivévoda Evžen Rakousko-Těšínský, který se rozhodl přebudovat řádová sídla, zejména ruiny hradu Bouzov na Moravě. Bouzov pak proměnil v letní sídlo německých rytířů a učinil z něj ústřední bod zamýšleného revivalu zlatého věku tohoto řádu.

Marianna Placáková
(Univerzita Karlova v Praze)

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

Anotace: Projekt nově interpretuje a vytváří kategorii feministického umění v Československu od šedesátých do osmdesátých let. Jeho snahou je ukázat specifické formy a kontexty, v nichž umělecká díla na základě politické, kulturně-sociální a materiální situace vznikala, a definovat umělkyně jako aktivní subjekty, stavějící se kriticky ke genderovým diskurzům během státního socialismu.

Od práce k zábavě – a zase zpět

Mezioborové sympozium k problematice 19. století,
Plzeň 20.–22. února 2020

Vít Vláš

Těsně před příchodem první covidové vlny, ve dnech 20.–22. února 2020, se v Plzni uskutečnilo jubilejní čtyřicáté mezioborové sympozium k problematice 19. století, tentokrát s tématem *Od práce k zábavě, volný čas v české kultuře 19. století*. Klíčový kulturně-historický fenomén (volný čas je do značné míry „vynálezem“ právě 19. století) byl postupně nahlížen a rozebírán z pohledu sociologie a kulturní antropologie, obecných dějin, dějin umění, muzikologie, literární a filmové vědy či etnologie včetně mezních oborů. Teoreticky koncipovaným úvodem zahájil rozpravu Miroslav Paulíček, jehož příspěvek *Paradoxy volného času: věčný ruch, zahálka a civilizace* poukázal na určitou rozpornost uvažování o volném čase. Pakliže v jeho rámci jde o svobodu volby, pak je nejprve třeba „legitimizovat“ zahálčivost, ba lenost. Což se skutečně stalo a vývoj volného času postupně směřoval k „produktivní zahálce“. Stejný trend posléze kopírovala též sociologie volného času zabývající se stále častěji tématy zábavy a nudy. Milena Lenderová v referátu *„Volné chvíle použijme ku přerovnání spižírny“: Ženský svět mezi prací a zábavou* poukázala na odlišnost společenských vzorců trávení volného času u mužů a u žen. I ženám bylo nicméně společenskou konvencí umožněno „užitečné“ trávení volných chvil. Doporučovala se především charita, četba či zájmové psaní a postupně stále větší obliby docházelo i ženské cestování a ke konci století též sport.

Literární historik Martin Hrdina vyjádřil pointu své promluvy již jejím výmluvným názvem *Básníkovo okno do času. Nuda jako zamlčený činitel uměleckého zrání Jaroslava Vrchlického*. S pomocí básnickových deníkových záznamů, korespondence i literární tvorby z doby italského pobytu v roce 1875 doložil formativní roli nudy při tvůrčím dozrávání Vrchlického. Milan Ducháček se v poněkud rozvolněném příspěvku *Čechoameričanova práce a zahálka: jeden den workoholického antropologa Aleše Hrdličky* zabýval proměnami životního stylu vzdělanců na počátku 20. století s důrazem na požadavky účelného trávení volného času a racionalizace pracovní doby.

Problematiku výtvarného umění otevřeli Eva Bendová a Václav Hájek úvahou na téma *Zevloun, flaneur, zvědavce aneb zírání do nikam jako volnočasová aktivita*. Zejména na příkladech z díla Ludka Marolda vymezili postavu *flaneura/badauda* jako charakteristický prvek velkoměstského žánru. Tito průvodci diváka dokazují, že nerozlučnou



Václav Brožík: *Dívka v řepném poli* (Motiv z Roztok), 1899, Západočeská galerie v Plzni

součástí městského prožitku volného času tvoří intenzivní pohled na pouliční dění. Vztahem volného času a cirkusu se na základě dochovaných plakátů zvoucích na pražské produkce krasojezdecké společnosti Kryštofa de Bacha v Praze v letech 1803–1818 zabývala Pavla Machalíková (*Podívaná v cirkuse: rozptýlení, (ne)pozornost, koncentrace*). S použitím teze Jonathana Craryho o fragmentarizaci moderní společnosti poukázala na cílenou konstrukci kolektivního diváckého zážitku z podívané, jejímž prostřednictvím se jednotliví anonymní účastníci představení postupně stávali masovým publikem. S obdobnými

koncepty od počátku 19. století pracovalo též moderní výtvarné umění a instituce zabývající se jeho prezentací. Jiný segment „diváctví“ tematizoval Martin Pelc v příspěvku *Fotbalové diváctví v Praze před první světovou válkou*. Dovodil, že vzápětí poté, co se kopaná v roce 1901 podřídila pevným hracím řádům, etablovala se jako součást pražské každodennosti a v posledních třech letech před první světovou válkou již byla masovou zábavou.

Literárněvědná manželská dvojice Lucie Kořínková-Peisertová a Pavel Kořínek se ve svém vystoupení vrátila k barvitě postavě Josefa–Joea Hlouchy, cestovatele, podnikatele, sběratele, spisovatele a neúnavného propagátora Japonska (*O gejšách z Čakovic. Hlouchova špetka exotiky jako příspěvek k zábavním možnostem metropole*). „Japonská čajovna“, již Joe Hloucha spolu s bratrem Karlem provozoval na pražském Výstavišti během jubilejní výstavy roku 1908, podle mínění referentů spojovala nabídku občerstvení s exotickým zážitkem po vzoru obdobných západoevropských atrakcí. Podnik tak zapadal do dobové společenské módy japonismu a ovšem i jeho trivializace ve středostavovských vrstvách. Publiku bylo sice zřejmé, že jde o pouhou „hru na Japonsko“, nicméně moment „potěšení z exotiky“ tím výrazně neutrpěl. Zemitější druh zábavy připomněla Berenika Zemanová Urbanová ve faktograficky pojatém medailonu *Zvířecí imitátor a specialista na role opic Eduard Klischnigg a jeho vystoupení v českých zemích*. Představení dobově proslulého mima a gymnasty byla nesmírně populární; sám J. N. Nestroy sepsal přímo pro něj frašku *Affe und Bräutigam* (Opice a ženich). Klischniggovým vlivem údajně v Praze ve čtyřicátých letech 19. století silně stoupl zájem o tzv. opičí divadla, kde kromě živých opic účinkovali i psi. Andrea Vítová posléze v referátu *Hra pro zasvěcené. Veršované hádanky v obrozenských časopisech* zdůraznila sociální funkci hádanek, nad jejichž luštěním se scházeli především ti čtenáři, kteří se identifikovali s vlasteneckými kruhy. Marcela Zemanová (*Fotografování jako společná rodinná kratochvíle. Karel a Ada Chotkovi*) seznámila přítomné s fotografickými alby z pozůstalosti vnuka nejvyššího purkrabího Karla Chotka.

Následující tematický blok se zaměřil na aktivity spojené se sportem a kulturem zdravého těla. Richard Moravec v rámci deskriptivního přehledu *Volnočasové aktivity v počátcích Dělnických tělocvičných jednot* pohovořil o organizaci tělesných cvičení i o dalších aktivitách DTJ, pro něž bylo charakteristické jak ideové spojení se Sokolem, tak i politické provázání s Československou sociálně demokratickou stranou dělnickou. Jan Pezda v příspěvku s názvem *Kult masa. Tělotvorba, maskulinita a Frištenský okolo roku 1900* postavil proti sokolskému ideálu harmonicky se rozvíjejícího, antikou inspirovaného českého muže obraz svaly překypujícího siláka, který byl charakteristický pro velkoměstské prostředí kolem roku 1900. Tito zápasníci-kulturisté, vidění optikou masových médií, podle autora posouvají a vlastně dodnes posouvají hranice mezi tělesně normálním a abnormálním, ba dokonce monstrózním. Vojtěch Pojar, jehož referát *Eugenický význam sokolských cvičení: 1910–1930*, se vymykal z chronologického rámce

určeného pořadatelem, až poněkud provokativně připomněl pokusy několika raných středoevropských eugeniků přizpůsobit Sokol potřebám vlastního učení, sledujícího údajný rozvoj faktorů zušlechťujících tělo jednotlivců i kolektivu. Uvedené příklady nelze zřejmě považovat za reprezentativní a je možno souhlasit s Pojarovým přesvědčením, že studium izolovaných národních případů bude třeba v budoucnu doplnit výzkumem transnacionálních vazeb. Další příslušník hraběcí rodiny Chotků, konkrétně Arnošt, se stal předmětem zájmu Heleny Hlouškové (*Sport v deníku hraběte Arnošta Chotka*).

Rekreačními aktivitami ve vazbě na konkrétní místa se zabývali referenti v navazujícím tematickém bloku plzeňského symposia. Postupně a v často zajímavých souvislostech tak byly představeny lázně (Michal Fránek, „*Jest v lázních krásno, neb tam pro zdraví dle chuti mívá člověk zábavy*.“ *Topos lázní v české literatuře 19. století*), městské promenády a parky (Zdeněk Hojda, „*Spaziergang, místo aneb plac, kdež lidé na procházku chodí*“), hory v počátcích rozvoje turistiky (Ladislav Futtera, „*Láska budiž naším vodítkem a české hory naší láskou*“). *Krkonošská turistika mezi romantismem, realismem a nacionalismem*) a konkrétní výletní cíle v docházkové vzdálenosti od Prahy (Tomáš Dvořák, *Po strašlivé Brusce a Divoké Šárce záchrana u svatého Tomáše. Výlety Pražanů fiktivních i skutečných v počátcích popularizace turistiky*; Marcela Šášinková, „*Do Roztok! Pěšky, na kole či po dráze...*“ *Vzdušné lázně pro Pražany*). Ikonografické prameny k poznání každodenního života a volnočasových aktivit měšťanstva, v tomto případě brněnského, přiblížila publiku Lucie Heilandová ve svém příspěvku *Brněnský malíř František Richter a jeho obrazy ze života brněnských měšťanů*. Typologii dobově oblíbených letních bytů zajímavým způsobem prezentoval Václav Matoušek (*Do mlýna, na pilu, nebo do rasovny? Variace na letní byty na venkovských samotách v „dlouhém 19. století“*). Doložil, že původní hospodářská funkce budov typu mlýnů, pil či zemědělských usedlostí často postupně ustupovala rekreačním potřebám a nárokům letních hostů. Jan Štemberk připomněl význam, který při rozvoji cestování připadl železnici, konkrétně speciálním výletním vlakům, které křižovaly českou krajinu už od šedesátých let 19. století (*Výletní vlaky: symbióza železnice a volného času*). Pro naše prostředí byly charakteristické i divadelní vlaky, spojené s cestami venkovského obyvatelstva do nově otevřeného Národního divadla.

Prázdniny v přírodě mohly ovšem přinášet i podněty k vážné tvůrčí práci. Lenka Křupková ve svém vystoupení s názvem *Pobyť v přírodě jako relaxace, statusový symbol a inspirace skladatelů evropské moderny* ukázala, jak aktivní setkání s přírodními živly ovlivnilo Vítězslava Nováka, jehož tvorbu pod zorným úhlem daného kontextu srovnala s díly Richarda Strausse (*Alpská symfonie*) a polských skladatelů Mieczysława Karłowicze a Karola Szymanowského. Literární historička Blanka Hemelíková sledovala poměrně pozdní reflexi legendárních knih Jeroma Klapky Jeroma v českém prostředí („*Byli jsme čtyři – George, Vilém Samuel Harris, já a Montmorency*.“

Odezva díla Jeroma Klapky Jeroma, oslavovatele výletů a zahálky, v české literatuře). Plzeňská léta Bedřicha Smetany na základě jeho studentského deníku přiblížil posluchačům Tomáš Bernhardt v diskusním příspěvku *Všechny plzeňské klavíry aneb volný čas v deníku studenta Smetany*. Intelektuálně náročný a dobově zřejmě oblíbený způsob trávení volného času popsala Daniela Čadková („*Truchlohra obrácená naruby*“). *Ochotnická parodistická opereta a její místo v lidové zábavě*). Ochotnické provozování hudebních frašek parodujících často klasicky vážná témata vycházelo vstříc potřebě pospolité zábavy. Detailně prezentovaná „sofoklovská“ opereta *Edip král* potvrdila, že potěšení z těchto inscenací mohlo mít pouze takové publikum, jehož znalost antiky podstatně převyšovala dnešní průměr. Poněkud bizarnější druh společenské zábavy ukázala Marie Macková ve svém referátu *Lumpenball: ples, který neměl české jméno*. Maškarní ples, na němž se vyžadovaly převleky za členy společenské spodiny, bezesporu umožňoval rozvinout průvodní satiru a humor všeho druhu. Jednalo se nicméně o vídeňské specifikum, v českých zemích zůstaly tyto aktivity omezeny na německojazyčný kulturní okruh a vytratil se z nich původní charitativní zřetel.

V posledním uměleckohistorickém příspěvku jubilejního plzeňského sympozia, *Nimrodi: o jedné ze stolních společností*, se Marie Fiřtová zabývala zajímavým souborem malovaných epitafů Josefa Navrátila. Komparací obrazů a veršovaných německých textů od Josefa Jungmanna dospěla k poutavé interpretaci celé série jakožto odrazu dějin každodennosti a současně i vtipné reakce na dobové sociální, politické a národnostní poměry. Další analýza poukázala na spojení epitafů s někdejší staropražským svátkem „Bakus“, který patřil mezi privilegia několika malých pivovarů. Jan Šejbl v diskusním příspěvku *Svět na světelných obrazech. Fenomén cestopisných přednášek s diapozitivy* připomněl dobový význam „světelných obrazů“ spolu s jejich informačním potenciálem pro současnost. Filmový historik Ivan Klimeš uzavřel jednání kouzelnou produkcí staříčkových kinematografických děl pod věčným názvem *A co třeba do biografu?* V jejím rámci ukázal, že prvotním cílem filmu nebylo vyprávění zajímavých příběhů, natož pak poučení diváků. Kinematografická představení ve svých počátcích naopak usilovala o to, aby u publika vyvolala úžas, ba přímo vizuální šok ze spatřeného. Jeho zdrojem mohlo být dokonce prakticky cokoliv.

Památkové kauzy 2020

Anežka Mikulcová

Mediálně nejsledovanější a v důsledku toho i nejvíce kontroverzní památkovou kauzou roku 2020 bylo zhotovení napodobeniny **Mariánského sloupu** na Staroměstském náměstí v Praze. O obnově sloupu strženého na podzim roku 1918 se začalo diskutovat již za první republiky, klíčové se však ukázalo být až založení občanského sdružení Společnost pro obnovu Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze roku 1990. V novém tisíciletí došlo k několika protichůdným administrativním krokům, finální rozhodnutí tak padlo až dne 23. ledna 2020, kdy bylo vydáno souhlasné Usnesení Zastupitelstva hlavního města Prahy ve věci Mariánského sloupu. Stavba sloupu začala 17. února 2020 a lze říci, že i díky epidemiologickým opatřením (omezení pohybu, zrušení velikonocních trhů) postupovaly práce rychle. Dne 4. června byly dokončeny hlavní práce, kdy došlo k přemístění kopie sochy Panny Marie z jejího provizorního umístění u kostela Matky Boží před Týnem. Sloup byl slavnostně vysvěcen 15. srpna.

Na téma obnovy Mariánského sloupu bylo napsáno nespočet novinových, časopisových i internetových článků a byla uspořádána řada přednášek a diskuzí. Důvod je pochopitelný – realizace tohoto typu je od své podstaty

kontroverzní, což je dáno několika aspekty. Především se jedná o politický, historický a náboženský kontext sloupu, dále o zásah do urbanismu samotného historického centra metropole a v neposlední řadě o způsob provedení nového sloupu, který byl po legislativní, výtvarné i technologické stránce poměrně problematický. Výbor UHS vydal k této věci stanovisko ze dne 12. září 2017, v němž upozornil na uvedené problematiku okolností plánované akce a vybudování napodobeniny odmítl. Na závěr je třeba připomenout, že stávající podoba osazeného sloupu není finální. Na čtyřech rohových pilířích jsou připraveny nerezové vruty, na něž mají být osazena sousoší andělů bojujících s personifikací zla. Ta představují patrně nejkontroverznější část sochařské realizace, v jejíž souvislosti bývá často zmiňována symbolika vítězné katolické církve v pobělohorské době. Společnost pro obnovu Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze na svých webových stránkách uvádí, že pokud bude práce svěřena jednomu provádějícímu sochaři, budou sousoší dokončena za 10 až 12 let. Je velmi pravděpodobné, že nás v budoucnu čeká další etapa diskuzí a protichůdných reakcí společnosti, které – doufejme – budou více než proběhlé diskuze založeny na skutečném dialogu.



Dokončení obnovy Mariánského sloupu 5. 6. 2020, foto: Josef Čermák, marianskysloup.cz

Snaha o „napravení chyb minulosti“ iniciovala i další svérázný počín, kterým je dostavba poutního areálu v **Mariánské Týnici**. Stejně jako původní originál pražského Mariánského sloupu je i stavba kostela Zvěstování Panny Marie a přilehlého areálu příkladem velmi kvalitní dobové umělecké produkce, která byla v tomto případě výsledkem spolupráce opata Eugena Tytla a architekta Jana Blažeje Santini-Aichela. Budování areálu trvalo desítky let (1711–1777) a nebylo nikdy dokončeno – ze dvou plánovaných ambítů svírajících poutní kostel ze západní a východní strany byl dokončen pouze ambit západní. Již v roce 1785 bylo poutní místo zrušeno a jeho následná devastace vyvrcholila v roce 1920 zřícením ústřední kupole kostela. Z iniciativy Spolku na záchranu Mariánské Týnice bylo přistoupeno k celkové obnově objektu, při níž došlo také k rekonstrukci chrámové kupole. V této fázi bývají obdobné zásahy na historických objektech obvykle vnímány jako dokončené; budovy jsou staticky zajištěny, je jim vrácena funkčnost (obnova kopule) a hmotová jednotnost. V případě Mariánské Týnice však bylo roku 2012 rozhodnuto o novostavbě nikdy nerealizovaného východního ambitu. Ambit je po architektonické stránce osově souměrný s realizovaným západním ambitem – z toho pohledu tedy není jeho vybudování komplikované. Kontroverzní je ovšem samotný přístup k historii a historickému vývoji památky – stejně jako v případě Mariánského sloupu, kde jako by došlo ke smazání dějinné události svržení sloupu a jeho stoleté absence na Staroměstském náměstí (jakkoli se jednalo o událost odsouzením hodnou), je i další dostavba Mariánské Týnice iniciována lidsky snad pochopitelnou,

ale historicky a památkářsky těžko opodstatněnou snahou o návrat do ideálního a nikdy neexistujícího stavu. Nově budovaný východní ambit je navíc doplňován o výmalbu v „barokním“ stylu inspirovanou tvorbou Františka Julia Luxe. Volba tohoto malíře není náhodná, F. L. Lux se na výzdobě historických částí areálu skutečně podílel. O to více budí rozpaky nové malby, které lze s těmi historickými bezprostředně srovnávat. Nová výmalba, jakkoli je nepochybně iniciována dobrou vůlí, je po formální stránce produktem 21. století lišící se od měkkých, vzdušných a svěže působících fresek F. J. Luxe. I laického diváka pak patrně překvapí některé obličejové typy, které výrazně nezapadají do snahy o celkovou barokní stylizaci maleb a které představují kryptoportréty skutečných osob podporujících dostavbu areálu...

Zatímco dostavba Mariánské Týnice, kde dnes sídlí Muzeum a galerie severního Plzeňska, se zdá být z dnešního pohledu z hlediska funkčnosti věcí zbytnou, existuje řada historických objektů, u nichž je realizace přístaveb nutná. Takové případy představují výzvu pro architekty, kteří svou novou přístavbou musí nutně nějakým způsobem reagovat na historický objekt. Stejný úkol stál před architektonickým studiem Petr Hájek Architekti, které bylo osloveno Národním památkovým ústavem (dále jen NPÚ) za účelem obnovy **Invalidovny** v pražském Karlíně. NPÚ převzal tento rozsáhlý barokní objekt do své správy v květnu roku 2018 od Úřadu pro zastupování státu ve věcech majetkových. Po rozsáhlé rekonstrukci mají prostory Invalidovny sloužit pro potřeby NPÚ, Pražského filharmonického sboru, dále zde mají být výstavní a konferenční



Výmalba východního ambitu Mariánské Týnec, foto: marianskatynice.cz

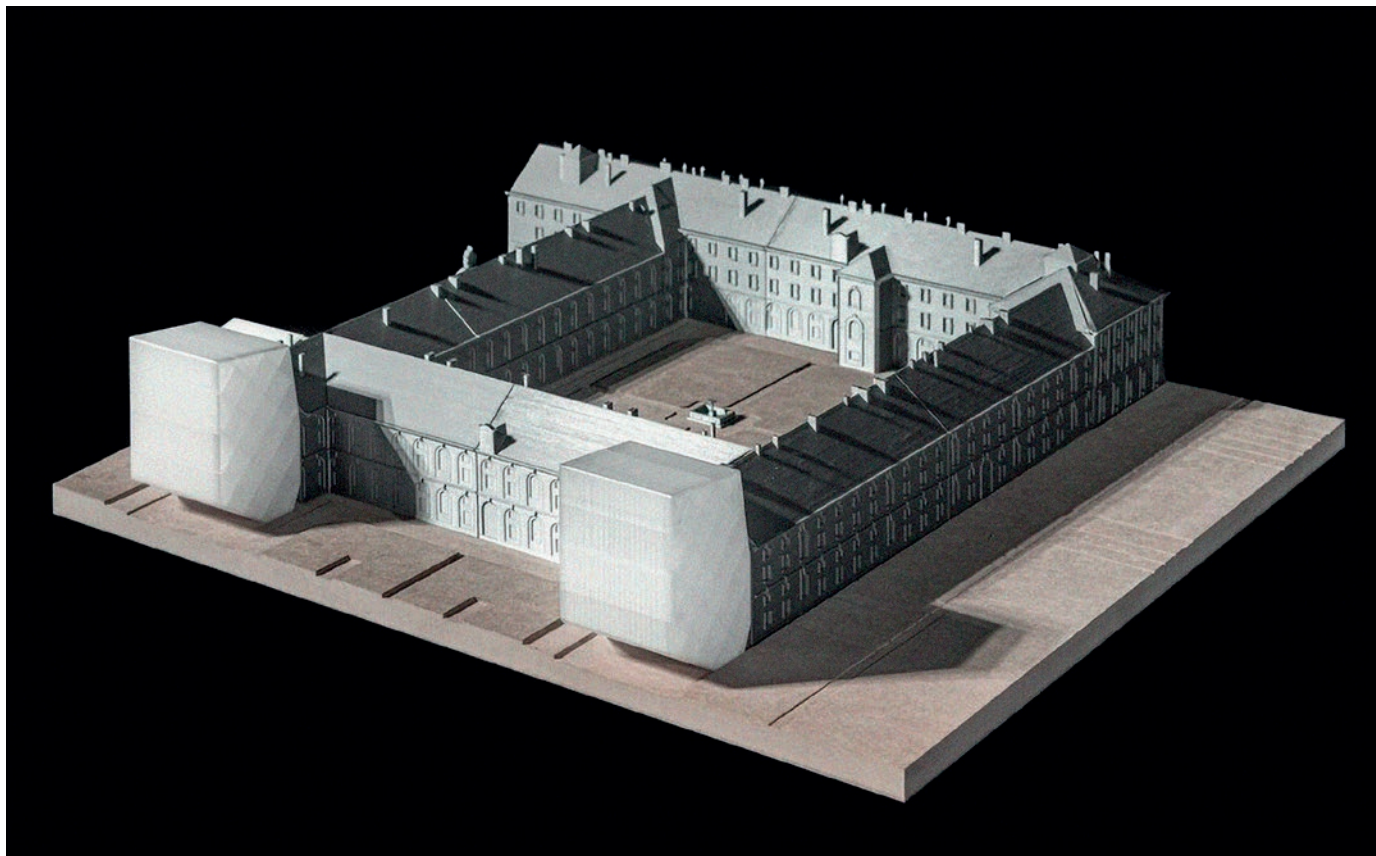
prostory, edukační centrum i prohlídkový okruh. Nové multifunkční využití budovy s sebou nese potřebu moderního zázemí, které však není vždy možné umístit do historické stavby tak, aby byly splněny jak současné provozní a bezpečnostní normy, tak požadavky památkové ochrany. Řešením prezentovaným veřejnosti je proto přístavba budovy, jejíž podoba ovšem nevzešla z otevřené architektonické soutěže, ale přímým oslovením čtyř architektonických kanceláří. Důvodem byl údajně omezený čas, kterým je NPÚ limitován – pokud nebude objekt zpřístupněn do devíti let od převzetí, má být jeho správa svěřena zpět Úřadu pro zastupování státu ve věcech majetkových. Tento časový limit a následná absence architektonické soutěže se zdají být velmi nešťastné především z toho hlediska, že by NPÚ coby největší příspěvková organizace Ministerstva kultury ČR měla postupovat co nejtransparentněji. Toho se v tomto případě skutečně nepodařilo zcela dosáhnout, protože nebyly zveřejněny žádné bližší okolnosti výběru vítězného architektonického studia, včetně složení výběrové komise.

Samotný návrh přístavby vzešlý z architektonického studia Petr Hájek Architekti má podobu dvou prosklených hranolových útvarů přimykajících se k jižní štítové zdi historické budovy. Veřejnosti byl projekt představen na konci září roku 2020, po bouřlivých diskuzích byla následně prezentována druhá, nižší varianta přístavby nepřesahující hřeben barokních střech. Respektování výškové hladiny barokních střech i umístění přístaveb ke štítovým zdem, tedy do míst, kde měla podle původních plánů Kiliána Ignáce Dientzenhofera stát jižní část areálu, lze označit

za zdařilé. Méně zdařilým počinem je již nastíněný kontext zadání architektonického návrhu, které navíc svou podobou budí v odborné i širší společnosti značně rozporuplné reakce.

V souvislosti s Invalidovnou ještě uvedme, že jen několik desítek metrů od ní vyrůstá od roku 2020 rozsáhlý bytový dům s názvem Fragment společnosti Trigema. Projekt je problematický nejen svéráznou, místy antropomorfní architekturou, ale především svým umístěním. Po svém dokončení až sedmipatrový a šířkově koncipovaný objekt při pohledu z Rohanského nábřeží zcela zakryje objekt Invalidovny, čímž se dálkové pohledy na její průčelí rapidně omezí.

Omezení dálkových pohledů a především narušení panoramat historických měst výškovými budovami je další problematický jev, který je často předmětem diskuzí mezi architekty, developery, památkáři a teoretiky architektury. Z prostředí Prahy vzpomeňme alespoň na dva v tomto směru kontroverzní projekty z předchozích let. Prvním z nich je **Centrum Nový Žižkov** vyprojektovaný Evou Jiříčnou a Petrem Vágnerem, který vzešel z mezinárodní architektonické soutěže s cílem zrekultivovat areál bývalého Telecomu. Po živých diskuzích (léto 2019), jejichž předmětem byla většinou právě nadměrná výška věžových domů dosahující téměř sto metrů a s ní spojené narušení pražského panoramatu, investor Central Group uvažuje, že dojde k částečnému přepracování projektu. Druhým případem je administrativní **Masaryk Centre** podle projektu ateliéru Zahy Hadid, na jehož nadměrnou výšku a robustnost nerespektující kontext okolní zástavby



Petr Hájek Architekti: Dostavba pražské Invalidovny, foto modelu: Benedikt Markel

upozornili v roce 2020 mj. Vědecká rada NPÚ, Klub Za starou Prahu i Český národní komitét ICOMOS. Společnost Penta, která je investorem projektu, se následně v druhé polovině roku 2020 rozhodla pro vyhlášení nové architektonické soutěže, z níž by měla vzejít nově přepracovaná část projektu. První část projektu s výraznou zlatou věží má být realizována v nižší variantě.

Z těchto kauz je zřejmé, že odborná a konstruktivní diskuze může vést ke kompromisům, v jejichž důsledku lze historické centrum doplnit o novostavby bez extrémního narušení vnímání okolní zástavby. V řadě případů však dochází k vyhranějším situacím, jako je tomu v případě olomoucké **Šantovka Tower**. Realizace této výškové administrativní budovy vysoké 76 m se stala v druhé polovině roku 2020 předmětem soudního jednání, protože společnost Office Park Šantovka zpochybnila správnost prohlášení ochranného pásma městské památkové rezervace. Právě umístění plánované výškové budovy v ochranném pásmu, jehož prohlášení je podle Ministerstva kultury platné, je silným argumentem proti výstavbě.

„Nepotřebný nemovitý majetek“ – tak by mohl znít nadpis závěrečné části tohoto textu, v němž chceme upozornit ještě na tento aspekt historického architektonického dědictví. Ztrátou svého původního využití a následnou absencí péče či cílené devastace je ohroženo množství historických budov. Řada z nich je přitom majetkem státu, respektive státních organizací. Připomeňme si například prodej **kláštera sv. Gabriela** na pražském Smíchově, k němuž došlo v listopadu roku 2019. Velmi cenná ukázka beuronského umění byla prodána Českou

poštou investiční skupině Cimex specializující se na hotelové projekty. Ačkoli Česká pošta dříve areál užívala jako své ředitelství či Poštovní muzeum, bylo v roce 2016 přistoupeno k jeho vyklizení z důvodu plánovaného prodeje. V mezidobí byl objekt využíván filmovými štáby, které mj. opakovaně zamalovaly a tím i znehodnotily restaurátorské sondy originální beuronské výmalby v prostorách ambitu a refektáře. Je palčivou otázkou, jakým způsobem nový majitel přistoupí k případné úpravě klášterního areálu na hotel. Skupina Cimex má sice zkušenosti s modernizací hotelů, jedná se zpravidla vždy o modernizaci objektů, které byly jako hotely od počátku zamýšleny (např. hostel Pyramida). Jakkoli působí nové interiéry těchto hotelů moderně a komfortně, zcela v nich zaniká původní charakter staveb, které jsou sjednoceny uniformním designerským rukopisem.

Početnou ohroženou skupinou „nepotřebného nemovitého majetku“, jehož se státní organizace zbavuje, jsou **železniční nádraží**. Pod označením tzv. optimalizace je v současné době přistupováno k odbourávání částí budov či k úplné demolicí budov, které jsou často historicky a architektonicky cenné. Z řady příkladů uvedme železniční stanici ve Varnsdorfu, Dětrichově nad Bystřicí či některá nádraží bývalé Rakouské severozápadní dráhy (plánovaná demolice nádraží v Nymburce) budovaná v 70. letech 19. století podle návrhu architekta Carla Schlimpa, jehož nejvýraznější realizace – nádraží Těšnov – dnes již rovněž neexistuje. Demolice těšnovského nádraží je zpětně vnímána jako symbol barbarského zničení cenné historické budovy, která se však bohužel nestala osamocenou událostí.

Valná hromada UHS 2020

Národní technické muzeum v Praze, 11. září 2020

Radim Vondráček

Každoroční přátelské setkání všech členů UHS bylo tentokrát nečekaně ztíženo vzhledem k mimořádné situaci způsobené pandemií koronaviru. Podle jednacího řádu se měla Valná hromada sejít nejpozději do jednoho roku, tedy do 30. května 2020. Výbor však musel v době nouzového stavu v dubnu přikročit k odkladu termínu, aby se mohlo setkání konat v plném počtu, a členové výboru tak byli nuceni zůstat ve funkcích o tři měsíce déle. Zákon na tyto situace pamatoval (Zákon č. 191/2020 Sb. o některých opatřeních ke zmírnění dopadů epidemie koronaviru SARS CoV-2, ze 17. dubna 2020) – v podobných případech má podle něj statutární orgán prodloužený mandát do uplynutí tří měsíců po ukončení mimořádných opatření (včetně opatření ministerstva zdravotnictví). Náš naivní předpoklad, že zářijový termín bude již bez problémů, se sice nepotvrdil, ale setkání bylo nakonec uskutečněno prezenčně, s dodržением všech nutných opatření, v době ještě vcelku příznivé před propuknutím nové vlny pandemie.

Zpráva o činnosti výboru UHS a hospodaření za uplynulé období

Program Valné hromady byl jako obvykle nejprve věnován výroční zprávě o činnosti za předchozí období a přehledu hlavních úkolů. Výbor pracoval ve složení: Štěpánka Bielešová, Jan Dienstbier, Veronika Hulíková (tajemnice), Petr Jindra, Blanka Kubíková (místopředsedkyně), Anežka Mikulcová (kooptována v červnu 2019), Roman Prah, Libor Štunc, Petr Tomášek, Vít Vláška, Radim Vondráček (předseda). Funkci hospodárky vykonávala Lucie Svátková z Ústavu dějin umění. Od února 2020 po ní převzala agendu hospodárky opět Kristina Uhlíková z ÚDU AV ČR, která ji vykonávala již dříve. Výbor se od června 2019 sešel celkem na 12 zasedáních, tentokrát včetně letních měsíců vzhledem k posunu úkolů a pozdějšímu konání hromady.

Povinností navazující na organizaci sjezdu byla příprava sjezdového sborníku. Editorsky se jí věnoval především Petr Jindra, společně s guaranty jednotlivých sekcí. Kniha byla dána do tisku v červnu, její křest se uskutečnil 3. září 2020 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Byla vydána ve spolupráci s nakladatelstvím Artefactum, které převzalo část finančních nákladů. Velké poděkování patří nakladatelství a ÚDU AV ČR, jmenovitě Heleně Dáňové a panu řediteli Tomáši Winterovi. O grafickou podobu a tisk publikace se zasloužili kolegové z Olomouce, Štěpánka Bielešová, která zajistila tamní tiskárnu, a grafik Vladimír Vaca, který se postaral o grafickou úpravu

a sazbu knihy. Sborník shromáždil 32 příspěvků, a podal tak celkový obraz sjezdového jednání i toho, jak se naše obec vypořádala s poměrně náročným tématem. V této souvislosti výbor také opakovaně vyzval k podávání návrhů na tematické zaměření 7. sjezdu.

Asi nejvíce času a energie věnoval výbor řešení aktuálních kauz a hájení zájmů oboru a historiků umění. Snažil se o dosažení širšího konsensu, prezentaci obecnějších názorů odborné obce a o to, aby UHS byla brána jako partner pro státní správu, především pro ministerstvo kultury. Hlavní pozornost se soustředila na problematiku Národní galerie, v první řadě na situaci po odvolání generálního ředitele na jaře loňského roku. Výbor UHS se v létě 2019 vymezil proti neprofesionálním a ukvapeným krokům předchozího ministra kultury v souvislosti s vypsáním výběrového řízení na GŘ (den před definitivním odchodem ministra z funkce), které byly učiněny bez konzultací s odbornou obcí, ačkoli tak bylo přislíbeno. Výbor připomněl svůj požadavek, aby byl nejprve ustaven poradní sbor, který by formuloval zadání výběrového řízení a navrhl složení a jednací řád výběrové komise. Toto stanovisko bylo předáno i novému vedení ministerstva, s nímž se výbor UHS snažil být v úzkém kontaktu. V říjnu 2019 se pak uskutečnilo jednání zástupců výboru s ministrem a náměstkou MK a podařilo se následně prosadit zástupce UHS do nově zřizované Garanční rady NG. Podporu zřízení Garanční rady vyslovil i parlamentní podvýbor pro kulturu, jehož jednání dne 18. září 2019 se členové výboru účastnili. Závěry tohoto kulatého stolu byly publikovány v Bulletinu UHS (č. 2/2019).

Cílem tohoto snažení a angažmá v Garanční radě NG bylo v první řadě napomoci přípravě transparentního, nestranného a otevřeného výběrového řízení na generálního ředitele. Ze stejného důvodu jsme odmítli snahu zrušit v květnu 2020 již vypsání konkursu a jmenovat generálního ředitele přímo. Lze konstatovat, že stanoviska UHS se promítla do činnosti ministerstva a výbor měl možnost nominovat svého zástupce i do výběrové komise (nakonec se jím stal prof. Lubomír Slavíček), stejně jako formulovat návrhy Statutu a Jednacího řádu budoucí Garanční rady. V ní by měla mít UHS podle těchto schválených dokumentů trvale svého nominanta, stejně jako další profesní sdružení a odborná pracoviště (Rada galerií, Ústav dějin umění AV ČR, Česká konference rektorů aj.). S těmito sdruženími a organizacemi ostatně výbor po celé období úzce spolupracoval a koordinoval jednotlivé kroky.



Valná hromada v Národním technickém muzeu, 11. 9. 2020, foto: Martin Mádl

Kromě výše uvedeného výbor reagoval na řadu dalších podnětů. V létě 2019 se vyjádřil k otázce akvizice gotické deskové malby z okruhu tzv. Mistra Vyšebrodského cyklu, kdy podpořil odborný posudek vydaný Ústavem dějin umění AV ČR, dále upozornil na problémy s uzavíráním kmenových expozic Národní galerie, a stejně tak se věnoval různým kauzám památkové ochrany. Podal například výzvu řediteli České pošty (potažmo ministru vnitra) ve věci ochrany památkových hodnot kláštera sv. Gabriela v Praze na Smíchově, k jehož prodeji však nakonec došlo, takže sledování osudů této výjimečné památky beuronského umění bude do budoucna úkolem nového výboru. UHS se rovněž připojila k iniciativě na záchranu plastik Aleše Veselého v areálu jeho ateliéru ve Středoklukách u Prahy. Zásadní nesouhlas odborné veřejnosti byl vysloven k velmi nekvalitně připravenému novému návrhu památkového zákona, který chtěl do připomínkového řízení poslat předchozí ministr kultury. Ke společnému postoji se zde opět spojila všechna klíčová profesní pracoviště a organizace. Projednávání návrhu bylo novým ministrem pozastaveno a rozhodnuto o jeho přepracování, i v souvislosti s provázaností na nový stavební zákon, k němuž se odborná veřejnost staví podobně kriticky.

Na jaře 2020 výbor sledoval i dění v Severočeském kraji a zaslal výzvu hejtmanovi, aby zvážil vypsání výběrových řízení v galeriích a muzeích v Lounech, Litoměřicích a Chomutově v době nouzového stavu (nakonec byly termíny posunuty a řízení proběhla již v době uvolněných restrikcí).

Z dalších aktivit výboru jmenujme vydání dvou čísel Bulletinu: první bylo věnováno spolupráci českých historiků umění se zahraničím, exportu výstav a také pohledu zvenčí na náš obor, druhé číslo roku 2019 bylo zaměřeno k diskusi na minulé Valné hromadě, tedy k otázkám společenské role a odpovědnosti oboru dějin umění. Obě

čísla přinesla též řadu recenzí, zpráv a tematicky zaměřené rozhovory (s Andrew Robisonem z Washingtonu a s Charlottou Kotíkovou). O redakci Bulletinu se vzorně staral Petr Jindra, patří mu velké poděkování. Dokončena byla kompletace digitálního archivu starších čísel Bulletinu (díky Romanu Prahlovi), redigovány byly příspěvky na webových stránkách a FB (péčí Jana Dienstbiera). Výbor UHS se podílel na organizaci Baderova stipendia a na výběru nových tří stipendistů – na rok 2020/2021 byly vybrány projekty Terezy Johanidesové, FF UK Praha (Klíčové koncepty, pojmy a interpretační strategie české marxistické ikonologie), Michaely Hojdisz, FF MU v Brně (Arcivévoda Evžen Rakousko-Těšínský: Přestavba a ochrana hradu Bouzov v kontextu sběratelství a památkové péče ve střední Evropě na konci 19. století) a Marianny Placákové, FF UK Praha (Zkušenost a emancipace. Feministické umění v období státního socialismu). Výbor UHS podpořil i pořádání studentské soutěže Paragone, stejně jako mladé pracovníky v oboru udělením Ceny Josefa Krásy.

Neméně důležitým okruhem činnosti výboru byla snaha zajistit stabilní financování společnosti, což zahrnovalo mimo jiné žádosti o dotace a získávání sponzorských příspěvků. Hlavní zdroj financování všech aktivit spočíval ve výběru členských příspěvků, druhým zdrojem příjmů byla dotace od Rady vědeckých společností na vydávání Bulletinu UHS (v roce 2019 činila 19 000 Kč, v roce 2020 dalších 20 000 Kč) a na vydání sborníku příspěvků 6. sjezdu historiků umění (38 000 Kč). Společnost v minulém období též obdržela dva sponzorské dary od Galerie Kodl, a to ve výši 10 000 Kč v roce 2019 a 20 000 Kč v roce 2020. Hlavní výdaje se týkaly především vydávání Bulletinu UHS (40 000 Kč) a zmiňovaného sborníku (38 608 Kč v roce 2019 a doplatek 21 000 Kč v roce 2020, zahrnující část nákladů editace, překladů, grafické úpravy, sazby a tisku).

Kromě toho byly hrazeny ceny pro vítěze soutěže Paragone (10 000 Kč) a ceny Josefa Krásky (10 000 Kč). Stav účtu UHS ke konci roku 2019 činil 31 203 Kč, v době konání Valné hromady ke dni 10. září 2020 dosáhl částky 58 612 Kč.

Udělení Cen UHS a další program

Po schválení Zprávy o činnosti a hospodaření se plénum vyjádřilo k podaným návrhům na tematické zaměření 7. sjezdu historiků umění, plánovaného na rok 2021. Hlasováním se přítomní členové rozhodli pro téma *Infrastruktury (dějin) umění*.

Jako obvykle pak následoval nejslavnostnější bod programu – vyhlášení a předání cen udělovaných společností. Cenu Josefa Krásky pro mladé badatele do 40 let za významný počin dosažený v uplynulém roce získala Zuzana Frantová za publikaci *Ravenna: Sedes Imperii. Artistic Trajectories in the Late Antique Mediterranean*, kterou vydalo nakladatelství Viella Editrice v Římě. Laudatio přednesl v zastoupení nepřítomného Ivana Folettiho Jan Klípa.

Poté byla předána Cena Uměleckohistorické společnosti za celoživotní přínos oboru – udělena byla Lubomíru Slavičkovi za jeho odborné zásluhy, zvláště významné v oblasti dějin umění raného novověku a dějin sběratelství, i za celoživotní profesní působení, mimo jiné ve funkci ředitele Národní galerie v Praze, vedoucího Semináře dějin umění FF MU v Brně či také ve funkci předsedy Uměleckohistorické společnosti. Laudatio na laureáta přednesl jeho žák a spolupracovník Petr Tomášek. Obě laudatia přináší toto číslo Bulletinu.

Závěr dopoledního jednání patřil volbě členů nového výboru UHS na období 2020–2023 a poděkování výboru odcházejícímu. Odpolední program byl věnován připomínce třicetiletého jubilea UHS, založené v roce 1990. Přestože byl program diskusního odpoledne kvůli epidemické situaci krácen, vystoupila v něm většina bývalých předsedů a předsedkyň Uměleckohistorické společnosti se vzpomínkou na založení společnosti i reflexí jejího poslání v současnosti.

Nový výbor UHS

Anežka Mikulcová

Jako každým třetím rokem byla předmětem i této Valné hromady volba nového Výboru UHS. Poté, co stávající předseda PhDr. Radim Vondráček stručně představil jednotlivé kandidáty, bylo přistoupeno k samotné volbě. V jednokolové tajné volbě bylo vybráno potřebných jedenáct kandidátů z celkem patnácti uchazečů.

Členy nového výboru jsou (v abecedním pořadí): Mgr. Štěpánka Bielešová, Ph.D. (kurátorka sbírky fotografie Muzea umění Olomouc a zároveň pedagožka na Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě), Mgr. Hana Buddeus, Ph.D. (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., zaměření dějiny a teorie fotografie, moderní a současné umění), Mgr. et Mgr. Jan Dienstbier, Ph.D. et Ph.D. (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., zaměření středověké umění a ikonografie, především středověká nástěnná malba), PhDr. Vít Havránek, Ph.D. (prorektor pro zahraniční záležitosti na Akademii výtvarných umění v Praze, působící dále jako teoretik umění a kurátor výstavních projektů), Mgr. Johana Lomová, Ph.D. (pedagožka na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, zaměření moderní a současné umění s důrazem na institucionalismus ve výtvarném umění), PhDr. Martin Mádl, Ph.D. (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., zaměření umění raného novověku, především malířství 17. a 18. století), Mgr. Anežka Mikulcová, Ph.D. (Národní památkový ústav, oddělení restaurování, zaměření výtvarná kultura 19. století), PhDr. Anna Pravdová, Ph.D. (Národní galerie Praha, kurátorka Sbírek umění 19. století a klasické moderny), Mgr. et Mgr.

Jan Skřivánek (vydavatel časopisu *Art Antiques* a portálu ART+, zaměření institucionální dějiny umění a trh s uměním), Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc. (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., zaměření dějiny architektury a dějiny památkové péče), Prof. PhDr. Vít Vlnas, Ph.D. (vedoucí Ústavu dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě UK, zaměření mj. výtvarná kultura baroka a dějiny sběratelství). Čtyři z těchto členů navázali na své působení v předchozím Výboru (Š. Bielešová, J. Dienstbier, A. Mikulcová – po kooptaci v roce 2019, V. Vlnas), další členka A. Pravdová má bohaté zkušenosti ze svého působení ve dvou Výborech (2008–2011 a 2011–2014), což zajišťuje potřebnou kontinuitu a poskytuje výboru jako celku cenné zkušenosti.

Z hlediska odborných zájmů, zaměření i profesního zázemí představuje nový výbor pestrý kolektiv historiků umění se zkušenostmi z akademického, galerijního, vysokoškolského, ale i památkového a novinářského prostředí, čímž pokrývá hlavní zájmy a působení UHS. Nově ustanovený výbor zahájil svou činnost volbou předsedy (Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.) a místopředsedkyně (PhDr. Anna Pravdová, Ph.D.) a stanovil hlavní body svého dalšího jednání, kterými je mj. organizace Valného sjezdu v roce 2021. Členové nového Výboru si mezi sebou zároveň rozdělili hlavní agendy působení UHS, jakými je organizace již zmíněného Sjezdu (H. Buddeus, J. Lomová), redakce Bulletinu (J. Skřivánek) a vytvoření nových webových stránek společnosti (M. Mádl).

Covid-19 a karanténa – co našemu oboru dala a vzala (zatím)

Blanka Kubíková (Národní galerie v Praze)

Začátkem roku 2020 nastala situace, kterou asi nikdo z nás nečekal. Z čínské „chřipky“ vzplanula celosvětová pandemie, byla vyhlášena přísná karanténa, snad poprvé v poválečné historii naší země se zavřely školy, muzea, knihovny, ale i restaurace, obchody a další zařízení, většina zaměstnanců z kanceláří se přesunula do režimu home office, zavřely se hranice a ekonomika po celém světě výrazně zpomalila. Česká republika v první půli roku 2020 touto situací procházela ze zdravotního hlediska poměrně dobře, což se však nedá říct o podzimním a zimním období. Navíc nejsme ani zdaleka na konci tunelu a obávám se, že důsledky pandemie si dovedeme představit stále ještě jen velmi nejasně.

Co nám tato nechtěná zkušenost dosud přinesla? Mnozí po počáteční euforii zjistili, že pracovat v domácím prostředí má svá úskalí (malý prostor a nedostatek klidu, neustálý kolotoč nákupy – vaření, suplování učitele ve výuce potomků apod.). Navíc řada problémů se prostě v osobní rozmluvě vyřeší nejrychleji a nejsnáze (což je nakonec, myslím, velmi pozitivní zjištění). Mnoho z nás sice pokročilo v ovládnutí on-line prostředí, naučili jsme se používat Zoom či Microsoft Teams a podobné platformy (což je dobře), ale poznali jsme také jeho limity, technické i obecně komunikační (což je nakonec taky dobře). Rovněž muzea a galerie rozhojnily on-line prezentace či virtuální prohlídky – to je bezesporu dobrý trend, i když nenahradí normální kontakt s uměleckými díly. Na jaře však v muzeích naprosto scházely finance (které v tomto roce také nebudou přebývat), a v takových podmínkách není možné dělat programy na úrovni např. Rijksmuseum. Často byly proto zveřejněny technicky nedokonalé produkty (což je škoda) a navíc nebylo vůbec jisté, zda bude možné v započatých aktivitách pokračovat i následně.

V podzimní a zimní vlně byly instituce již zkušenější a začalo se objevovat mnoho zajímavých on-line akcí, především tedy zahraničních, které měly navíc tu výhodu, že byly zdarma. Kromě prohlídek zavřených výstav a expozic to byly debaty k aktuálnímu stavu v muzeích, zhodnocení výzkumných projektů či např. rembrandtovských výstav, on-line formy veletrhů umění jako Tefaf New York či Fine Art Print Fair, které zahrnovaly i virtuální prohlídky ateliérů a tiskařských dílen, odborné přednášky, debaty s umělci či odborné diskuse o proměnách trhu s uměním v digitálním prostředí. Osobně jsem za možnost účastnit se těchto akcí velmi vděčná a přála bych si, aby podobné zpřístupnění těchto aktivit přežilo covidové časy. Dosud

byly totiž podmíněné fyzickou účastí, což zahrnovalo nemalé náklady na cestu i účastnický poplatek a v neposlední řadě čas. Karanténa jim však znemožnila normální průběh a vynutila přesun na web. Dochází tím sice k redukci programu a on-line podoba neumožňuje běžnou komunikaci, což je druhá hlavní věc, proč se podobných událostí účastníme, nicméně potenciál šíření informací touto formou je veliký.

I české muzejní instituce a galerie předvedly v druhé covidové vlně větší on-line aktivitu než na jaře, nejčastěji v podobě virtuálních prohlídek či krátkých videí z výstav, ale také konferencí, debat a přednášek. Sama jsem si formát on-line přednášky vyzkoušela a byla jsem velmi překvapena, jak velký dopad může mít. Na rozdíl od přednášek naživo, kterých se většinou zúčastní maximálně padesát osob (hlavně z kapacitních a časových důvodů), on-line přednášky sleduje i několik set diváků v přímém přenosu a další potom v záznamu. On-line přednášky jsou proto skvělým prostředkem, jak témata z výtvarného umění popularizovat mezi opravdu širokou veřejností a snad přispět k tomu, aby lidé, až budou moci, začali do muzeí a galerií více chodit a našli si k umění osobnější vztah. Uvážíme-li, že např. v případě přednášek z Národní galerie jde o hodinové pořady o výtvarném umění, pak je to obrovský úspěch a skvělá šance, jak při minimálních nákladech oslovit zájemce z nejrůznějších koutů naší země – a budeme-li je dělat v angličtině – tak i ze zahraničí. Získáváme tímto způsobem posluchače, kteří by jinak neměli možnost, čas nebo ani zájem přijet na klasickou akci. Pevně doufám, že do budoucna budeme pokračovat jak s programy s osobní účastí, jež umožňují i normální debatu mezi lidmi, tak s programy on-line, díky kterým můžeme komunikovat s mnohem větším publikem a oslovit nové potenciální návštěvníky. Ukazuje se též, že tento způsob popularizace – a to mne těší opravdu nesmírně – nevyžaduje snižovat „laťku“. Přednášku je pochopitelně zapotřebí přizpůsobit znalostem neodborné veřejnosti a v poutavém duchu, avšak bez nutnosti bulvarizace, nuceného hledání „zábavnosti“ či podceňování inteligence posluchačů. Pozitivní ohlas veřejnosti jasně dokládá, že snaha po otevírání muzeí a vytváření přátelského galerijního prostředí, což jsou všude obecně proklamované trendy, nevyklučuje ani tuto formu.

Covidová doba tedy pro mne přinesla záblesk naděje právě v oblasti popularizace a ze strany publika – v období, kdy výtvarné umění je prezentováno v médiích



Veškeré galerie byly pro veřejnost uzavřeny od 10. března do 10. května a znovu pak od 12. října, foto: archiv

především jako statistický údaj o návštěvnosti či nejvyšší ceně vystavených děl, kdy odbornost je stále více znevažována a prakticky se stala hanlivým výrazem, a ne kvalifikovanost je naopak často považována za kariérní přednost či výhodu pro zasednutí ve výběrové komisi, je zájem veřejnosti o přednášky o umění naprosto bezvadnou zprávou. Dokládá totiž, že zájemci o výtvarné umění jsou pestrá směsice přemýšlivých inteligentních osob všech věků a stále mají zájem i o náročnější formáty. Pochopitelně to klade větší požadavky na nás, kteří je připravujeme, a to je podle mě další dobrá zpráva. Příznivá reakce veřejnosti je pro nás hlavním motorem, abychom pokračovali dál. Dobrý ohlas podobných aktivit pak má, podle mého názoru, pozitivní efekt i pro celý obor, protože přispívá k utváření dobrého jména naší profese v očích veřejnosti. Dějiny umění, jak všichni dobře víme, jsou nezdídká spojované s nálepkami neužitečnosti a nesrozumitelnosti, neschopné izolovanosti atd., k čemuž my sami mnohdy mediálními půtkami a výpady, často účelovými, bohužel přispíváme.

Karanténa zasáhla pochopitelně i do dalších oblastí, podstatně ztížila badatelskou práci – knihovny sice zpřístupnily mnoho oskenovaných materiálů, které dosud měly omezený režim (konečně!), což bylo skvělé, avšak neplatí to pochopitelně pro všechnu literaturu a už vůbec ne pro recentní. Cestování do zahraničí je také velmi problematické, a řada institucí i v tuzemsku zůstává stále málo či vůbec dostupných, někdy je naprosto nemožné získat např. fotografii i z významné zahraniční galerie. Jiné instituce naopak na vzniklou lapálii reagují velmi vstřícným postojem a poskytují pro vědecké účely fotky či skeny rychle a zdarma. Karanténa každopádně silně narušila plnění grantových i jiných výzkumných projektů, což se bude velice nesnadno dohánět a obávám se, že nás čeká opravdu nepříjemné období. Přiznám se, že pozitivní aspekt na

karanténě (na rozdíl od mých synů, kteří jsou naprosto nadšení, že nemusí chodit do školy), nevidím téměř žádný. Kromě pozitivního ohlasu veřejnosti na on-line programy a otevření nových možností v tomto směru a kromě čistě sobeckého potěšení z procházek po liduprázdné Praze i bohužel jen dočasného vymizení ošklivých turistických atrakcí. Ekonomické dopady budou děsivé, a to pro všechny. V muzeích a galeriích se propad návštěvníků, ale i příjmů z pronájmů projevuje již nyní a zřejmě delší dobu potrvá, což razantně omezí rozvoj činnosti.

V současné chvíli jsou muzea již potřeby zavřená, mnoho dlouholeté práce přišlo vniveč, řada výstav byla otevřena pro diváky jen na krátkou dobu, mnohé projekty byly zrušeny úplně. Dramaticky se přehodnocuje výstavní politika na nejbližší roky, kdy zapůjčení děl i cesty doprovázejících kurýrů budou problematické, nákladné a nejisté. Četná muzea proto mění plány, soustřeďují se na prezentaci vlastních sbírek (což bude podstatně levnější a méně rizikové) a zaměřují aktivity zejména na místní publikum. Již před pandemií se objevila kritika přemíry blockbusterů – např. ústy dnes již bývalé ředitelky Leidenského Museum de Lakenhal Mety Knol –, jež nyní dostala další opodstatnění. Problémy ekonomiky se ale projeví negativně i v akademickém prostředí nebo v památkové péči, důsledkem bude patrně i snižování počtu pracovních míst a špatné uplatnění absolventů. Je to lekce, o kterou nikdo nestál, ale s níž se budeme muset vypořádat. Uvidíme, co nám budoucnost přinese. Ať si o pandemii a přijímaných opatřeních myslíme, co chceme, výrazně zbrzdila veškeré naše konání a zásadně zkomplikovala naše plány (což je škoda), donutila nás však k zamyšlení nad smyslem a směřováním další činnosti, a to je dobře. V neposlední řadě jsme zjistili, že i přes užitečnost mnoha nových technologií osobní kontakt a potěšení z něj nic nenahradí. A to je velmi pozitivní zjištění.

Petr Wittlich

Předseda UHS 1992–1995

Co jste v době svého předsednictví vnímal jako hlavní poslání UHS a nakolik se je společnosti dařilo naplňovat? Co je podle vás tou nejaktuálnější výzvou pro nás dnes?

Vážený kolego, asi Vás zklamám, protože jsem si nevedl žádný archiv týkající se UHS, takže chybí konkrétní údaje. V papírech jsem našel jen první *Bulletin UHS* z roku 1990 a z toho vyplývá, že od počátku byly v agendě dva hlavní body: 1. činnost tzv. smírčí komise, která měla „sledovat obsazování umělecko-historických míst všech stupňů na pracovištích oboru (zejména v galeriích, muzeích a v orgánech památkové péče)“. Podle *Bulletinu* se již přihlásili k jednání zástupci tří regionálních galerií „připravující spolu s nadřízenými orgány konkurzní komise k obsazení míst ředitele“. Obávám se, že od té doby autorita této komise spíše upadala, až jsme se dožili toho, že ředitel vrcholné instituce, Národní galerie, není české národnosti.

Druhým bodem agendy UHS byla památková péče, kde podle *Bulletinu* „lze předpokládat skutečný nápor naléhavých apelů, které jí budou adresovány. Bude třeba volit vhodný způsob práce. Nelze vytvářet orgány paralelní státní

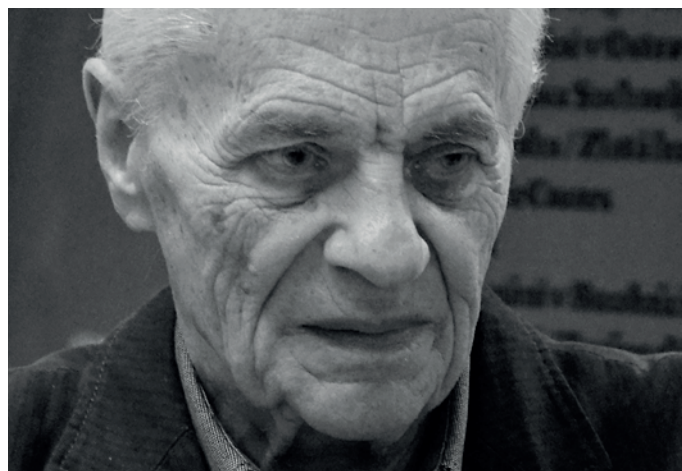


foto: Jindřich Nosek

památkové péči, muzeím a galeriím ani jen přitakat jejich stanoviskům. Budeme působit jako součást veřejného mínění.“ Tyto dobré úmysly UHS plnila a plní, i když s omezenými možnostmi. Ale mám ještě někde dopis od ministra Pavla Tigrida, kde na naši konkrétní stížnost vysvětluje, že ani on nemá potřebné pravomoci ke zjednání nápravy.

S vděčností vzpomínám na všechny obětavé pracovníky v komisích UHS a přeji i těm nynějším, aby neklesali na mysli při eventuálních nezdarech a dále hájili zásady, které byly tak pěkně nastaveny v porevoluční euforii.

Roman Prahl

Předseda UHS 2002–2005

Co jste v době svého předsednictví vnímal jako hlavní poslání UHS a nakolik se je společnosti dařilo naplňovat?

Po divokých devadesátkách se počátkem tohoto století ukázalo, že náš hlas směrem ven bude víc slyšet a že i naše činnost v našem oboru bude účinnější, když budeme spolupracovat s partnerskými institucemi. Šlo hlavně o pražské UPM a VŠUP, o NPÚ, o pražský Ústav pro dějiny umění a brněnský Seminář dějin umění a hlavně o Ústav dějin umění AVČR. Za mého předsednictví UHS v letech 2002–2005 jsme si dopisovali s ministerstvem kultury, s parlamentem, senátem i s magistrátem Prahy, nejčastěji o rozmanitém ohrožení uměleckých památek a o stavu v galeriích či muzeích. Spolupřítomali jsme odborná setkání a mimo naše tematická zasedání při valné hromadě jsme nastartovali oborové sjezdy s tříletou periodicitou. Náš *Bulletin* se z původního sešitku psaného na elektrickém psacím stroji a xeroxovaného o formátu A5 vypracoval do seriózně vyhlížejícího periodika. Díky *Bulletinu* a pořádání oborových sjezdů získala UHS respekt Rady



foto: Martin Mádl

odborných společností Akademie věd, členství v Radě, a s tím i možnost získávání dotací. Přestože mnohé dění šlo přes naše hlavy a srdce, občas se nám něco i podařilo.

Co je podle vás tou nejaktuálnější výzvou pro nás dnes?

Asi nejvíce konsekvantní událostí z let 2002–05 byly povodně v létě 2002. Jak moc UHS toto téma tehdy řešila a jak celou situaci z odstupu téměř dvaceti let hodnotíte dnes?

Nejsnáze na obě otázky odpovím společně. Následky povodně z roku 2002 se nejvíc propletly s debatou mezi odbornou veřejností, zastupovanou rovněž UHS, a tehdejším vedením pražské Národní galerie, jejíž expozice v Anežském klášteře a v zámku na Zbraslavi byly povodni drtivě vystaveny. Proti situaci před dvaceti lety jsou nyní karty zřejmě mnohem víc rozdány. Přitom se však poměry institucí oboru, také ve sféře galerií a muzeí, zkomplikovaly mocenskými vlnkami na straně jejich zřizovatelů a rovněž ze strany obecných médií, jejichž porozumění pro práci a společenský přínos muzeí zůstává obvykle mimo jejich zorné pole. A pokud jde o památky nebo stav cenných historických objektů, není tu asi potřeba připomínat, že nad stanovisky NPU občas alarmujícím

způsobem na ministerstvu, a ještě výše na českém nebi, vítězí pragmatismus. – Přesto snad covid neochromí činnost nynějšího výboru UHS tak jako povodně nás kdysi, kdy jsme se nejdříve nemohli vůbec sejít, a přitom neměli tak jako dnešní výbor tu „báječnou“ on-line komunikaci, a nadto webovou stránku pro celou UHS i širší odbornou veřejnost. – Hlavní výzva podle mne míří dnes co možná na týmové „business as usually“. Tedy zejména k udržení UHS v dosavadním chodu a stylu, a s pohledem do budoucna k přípravě dalšího sjezdu, i za zcela normálních podmínek dost náročné. Přejdu nynějšímu výboru UHS, aby se v něm dařilo projednat všechny názory i nápady, a aby společná stanoviska mohla být efektivně zveřejňována.

Marie Klimešová

Předsedkyně UHS 2005–2008

Co jste ve době svého předsednictví vnímala jako hlavní poslání UHS a nakolik se je společnosti dařilo naplňovat?

V době mého předsednictví jsem jako zásadní viděla, aby UHS reagovala na důležité kauzy spjaté s politikou, korupcí atp., a zároveň aby neustupovala od snahy odlišovat problematiku umění od tehdy typického spojování umění se skandály. Jeden z důležitých problémů, dodnes nevyřešených, byla diskuze o podobě památkového zákona. A šířeji v této souvislosti jsme dlouhodobě sledovali a řešili – marně – kauzu kostela sv. Michala na Starém Městě anebo také ztrátu prostoru pro náročné výstavní projekty v Obecním domě. Uvědomovali jsme si, že by bylo zapotřebí, aby náš obor měl nějaké politické zastání, protože jinak zůstává naprosto a trvale na okraji zájmu jak politické scény, tak veřejnosti. To se ovšem až dosud moc nedaří. Jako velmi důležité jsem chápala rovněž zorganizování druhého ročníku sjezdu UHS, tak aby vznikla závazná tradice jeho pořádání.

Co je podle vás tou nejaktuálnější výzvou pro nás dnes?

Za nejaktuálnější výzvu současné doby pokládám nadále nutnost nerezignovat na vlastní smysl našeho oboru. Zároveň ale je třeba sledovat mnohdy těžko čitelné, ale nebezpečné kauzy, zejména v souvislosti s politickými tlaky, zodpovědně je analyzovat a navrhnout možná řešení, neboť oslabují jak samotný obor, tak postavení umění ve společnosti. Jako cestu k zlepšení této situace jsme viděli konkrétnější komunikaci s politickou reprezentací, to ovšem v dané situaci naráželo na nepřekonatelné problémy.

Asi nejvíce konsekventní událostí z let 2005–08 byl přechod Muzea umění Olomouc zpátky pod



foto: Martin Mádl

Ministerstvo kultury, otevření Arcidiecézního muzea a zrod myšlenky SEFO. Jak jste dění v Olomouci tehdy vnímala a refleктоvala je UHS nějak? A kdybyste měla možnost něco z tehdejších událostí změnit, co by to bylo?

Nová kategorizace muzeí (galerií) umění byla rovněž jednou z nesmírně kontroverzních kauz, kterým jsme se věnovali. Převod na regionální úroveň pro tyto instituce znamenala nebezpečí diletantských zásahů do programu (akvizičního i výstavního). V tomto smyslu byl přechod Muzea umění v Olomouci pod hlavičku Ministerstva kultury ČR vnímán, pokud si tu situaci dobře pamatuji, jako svého druhu pojistka proti takovým zásahům, MUO se dostalo (oprávněně) na úroveň hlavních státních sbírkových institucí, NG a MG. V UHS jsme se zároveň systematicky věnovali vznášení požadavků na automatické začleňování námi nominovaných odborníků do výběrových komisí, typicky v konkurzních komisích na pozice ředitelů sbírkových institucí. Domnívám se ovšem, že naše snaha až dosud nevedla k viditelnému pokroku, mimo jiné i proto, že závěry výběrových komisí nemají na finální rozhodnutí vliv.

Milena Bartlová

Předsedkyně UHS 2008–2011

Co jste ve době svého předsednictví vnímala jako hlavní poslání UHS a nakolik se je společnosti dařilo naplňovat?

Za hlavní jsem považovala převést UHS do nového mediálního prostředí a to se podařilo. Zřídili jsme web, upgradovali podobu i obsah *Bulletinu*, zřídili mailing list a plastové členské karty. Taky jsme aktualizovali stanovy, aby odpovídaly tehdejší dobré praxi.

Co je podle vás tou nejaktuálnější výzvou pro nás dnes?

Dnes je čas na další mediální transformaci, která právě proběhla – nový web a nové formy sdílení informací mezi výborem a členstvem přes sociální sítě atd. Další výzva, mnohem obtížnější, bude nalézt novou naléhavost pro hlas UHS, který by se už netýkal jen tzv. kauz (a pokud možno ne personálních), ale systematicky by zazníval na témata dosud nevídaných problémů: jaké místo mají a mohou mít dějiny a teorie umění ve světě ohroženém krizí klimatu a biosféry? v podmínkách pandemických regulací? v situaci politického ohrožení demokracie?

Asi nejvíce konsekventní událostí z let 2008–11 byl konec Milana Knížáka v čele NG a výběrová řízení



foto: Jan Rasch

na ředitele z let 2010 a 2011. Jak tehdejší události hodnotíte z odstupu deseti let a kdybyste měla možnost něco z toho změnit, co by to bylo?

Nad touto odpovědí jsem přemýšlela nejdéle. Nedovedu si představit, co se tehdy mohlo a mělo dít jinak a lépe. Knížákův odchod nemohl být klidný, stav NGP po jeho odchodu nemohl být v pořádku a v (tehdy) existující politické situaci a atmosféře se nedal vybrat optimální ředitel regulérním způsobem.

Radim Vondráček

Předseda UHS 2017–2020

Co jste v době svého předsednictví vnímal jako hlavní poslání UHS a nakolik se je společnosti dařilo naplňovat?

Poslání je asi po dobu existence UHS stále stejné – dbát na rozvoj oboru a jeho uplatnění ve společnosti i na hájení zájmů historiků umění, jak nám to ukládají i stanovy našeho spolku. Ovšem každé období přináší něco specifického, v minulých dvou letech to byly hlavně neblahé aktivity předchozího vedení ministerstva kultury, snaha mocensky zasáhnout do řízení velkých státních institucí i do jejich struktury. Místo odborné debaty o rozvoji těchto galerií a muzeí se do popředí veřejného zájmu dostala ministerská trestní oznámení na dva bývalé ředitele a na povrch pronikaly znepokojivé náznaky různých postranních motivací těchto kroků. Výbor tak musel na tuto situaci reagovat, inicioval například vznik Garanční rady Národní galerie a účastnil se příprav výběrového řízení v NG. Snad pozitivním efektem tohoto dění bylo, že UHS se v tomto období nakonec stala vcelku respektovaným partnerem pro státní správu, hlavně ministerstvo kultury. Ovšem na



foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze

řadu dalších úkolů a předsevzetí se výboru dostávalo o to méně času, například na užší spolupráci s obdobnými zahraničními společnostmi nebo na diskusi o současném postavení státních příspěvkových organizací.

Co je podle vás tou nejaktuálnější výzvou dnes?

Asi se budeme pokoušet reagovat na vše, co přinesla nynější pandemie a co přinese – doufejme brzy – i doba

postcovidová pro oblast dějin umění, například pro galerie a muzea. A nebude to jen hrozivý propad rozpočtů a návštěvnického provozu nebo problém sociální distancce a ztráty osobních kontaktů. Stejně velkým a nelehkým úkolem bude najít novou rovnováhu mezi online prostorem a tím reálným, nedigitálním, který většině z nás dnes chybí a v němž umění poskytuje mnohé, co nedokáže nabídnout monitor počítače. Bude to asi nová obohacující se vzájemnost těchto našich dvou světů...

Současná vláda je už druhou, která má v programovém prohlášení, že připraví „zákon o veřejných kulturních institucích“. Co se na tomto poli v posledních čtyřech odehrálo a jak se na tom UHS podílela? Je něco, co UHS může udělat pro naplnění tohoto záměru?

Právě to je jeden z palčivých dluhů, na něž v současné chvíli možná schází energie, ale snad jen dočasně. Na

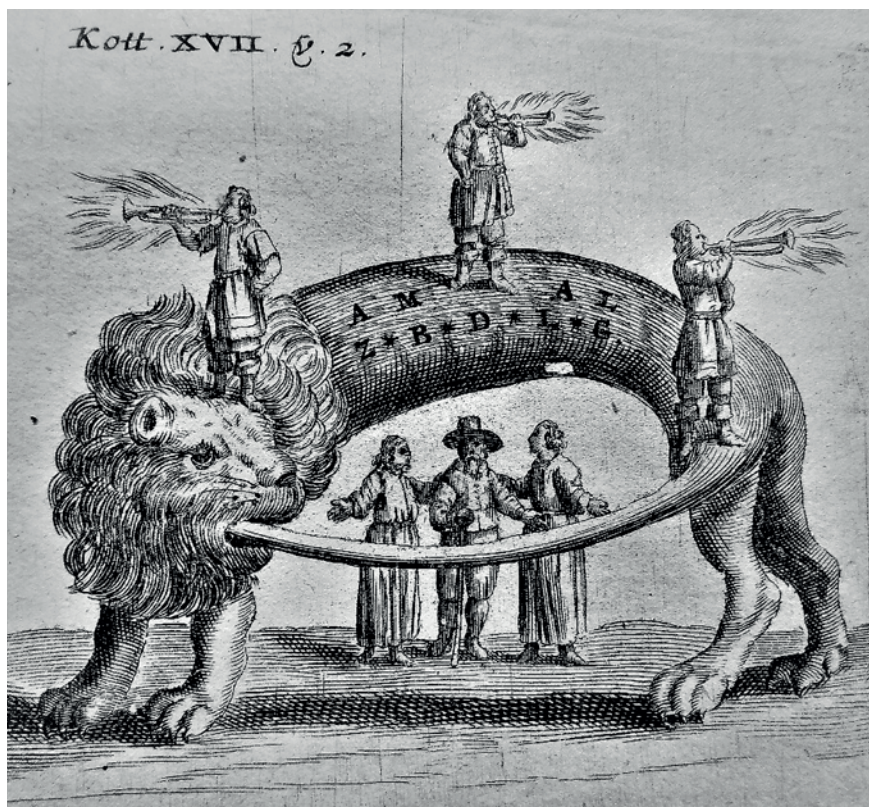
toto téma proběhl od devadesátých let již bezpočet jednání, i za účasti zástupců UHS. Vznikl dokonce paragrafovaný návrh zákona o veřejných kulturních institucích, který byl v roce 2016 schválen Senátem ČR, avšak tehdejší vláda jej odmítla a vlastní návrh nakonec ani nepřipravila. Některé sporné body či nejasnosti návrhu se pak staly záminkou k paušálnímu odmítání nové právní úpravy, ačkoli je zřejmé, že stávající podoba příspěvkových organizací je v mnohém nevyhovující, brání jejich rozumnému hospodaření a koncepčnímu rozvoji. Nejlepší cestou nápravy, ke které by mohla přispět uměleckohistorická obec, by měla být široká veřejná diskuse o přínosech takové transformace kulturních institucí i o těch problematických aspektech zákona, které vzbuzovaly obavy (jako např. majetkový režim veřejnoprávních institucí, pracovní smlouvy na dobu určitou aj.). UHS by mohla podpořit vznik expertních týmů a pomoci vrátit diskusi do věcné polohy.

VII. sjezd historiků a historiček umění

Místo konání:
Ústí nad Labem

Termín konání:
23.–24. září 2021 (konferenční část) + **25. září 2021** (exkurze)

Uměleckohistorická společnost v českých zemích a Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem pořádají 7. sjezd historiků a historiček umění s tématem **Infrastruktury (dějin) umění** a vyzývají k zasílání návrhů příspěvků. Sjezd je otevřen všem kolegům a kolegyním z oboru dějin umění a příbuzných disciplín.



Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Lubomíru Slavíčkovi

Petr Tomášek (Moravská galerie v Brně)

Vážený a milý pane profesore, jsa osloven výborem Uměleckohistorické společnosti, abych se ujal čestného úkolu proslovit laudatio u příležitosti Vašeho ocenění za celoživotní přínos oboru, zaradoval jsem se a zároveň se mi z toho trochu zatočila hlava. Budu vůbec schopen vměstnat do několika vět obrovskou šíři Vašich vědeckých, pedagogických, publikačních a dalších odborných aktivit, jež dodnes nepřestává udivovat nás všechny, kdo jsme se někdy ocitli ve Vaší blízkosti či se jen letmo dotkli některého z mnoha „Vašich“ témat? Podaří se mi alespoň naznačit také lidský rozměr Vašeho působení v uměleckohistorické komunitě, Vaši neúnavnou ochotu přispět tu doporučením, tu vlídnou radou nebo i důkladnějším rozбором

diskutované problematiky? Pravděpodobně nikoli! Avšak s neutuchajícím vědomím Vaší dobrosrdečnosti a laskavé shovívavosti se o to navzdory těmto i všem dalším pochybnostem pokusím.

Oproti některým starším, především pražským kolegům mám jednu velkou nevýhodu, neboť neznám takřikajíc z autopsie Vaši dřívější, kurátorskou životní etapu, spojenou zejména s působením v Národní galerii. Naštěstí mohu sáhnout po *Slovníku historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů* z roku 2016, jehož dva úctyhodné svazky jste doslova vydupal ze země, kterýžto počin by sám o sobě stačil, abyste mohl bezstarostně vstoupit do české uměleckohistorické Valhally. Vzhledem



prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc., foto: Martin Mádl

k Vaší pověstné pečlivosti a editorské akribii, s jakou jste přistoupil i k vlastnímu slovníkovému heslu, mohu tedy následující řádky s klidem opřít o faktografii bezpečně autorizovanou.

Narodil jste se téměř na den přesně před jednadsmadesátí lety (13. září 1949) v Brně, kde jste v letech 1967 až 1972 rovněž vystudoval obor dějiny umění na Masarykově univerzitě, jež se však v oněch politicky a společensky neklidných dobách nazývala Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Na rozdíl od pana profesora Jiřího Kroupy, který se kvůli tomu nikdy netajil jistou závistí, jste ještě zažil působení silných osobností poválečného semináře dějin umění, profesorů Václava Richtera a Alberta Kutala, tedy atmosféru takzvané klasické Brněnské školy dějin umění, jak ji tentýž Jiří Kroupa později označil. Z dalších pedagogů na Vás zapůsobili Miloš Stehlík, Zdeněk Kudělka a zejména Ivo Krsek, který Vás nasměroval k zájmu o středoevropské, zvláště rakouské pozdně barokní malířství. Tento zájem se odrazil nejen ve volbě témat diplomové (1972) a rigorózní práce (1973), v obou případech věnovaných dílu malíře Felixe Ivo Leichera, ale stal se i jednou z konstant Vaší celoživotní badatelské práce zaměřené na širší okruh vídeňské Akademie, reprezentovaný jmény jako Michelangelo Unterberger, Paul Troger, Johann Ignaz Cimbal, Franz Xaver Wagenschön, Josef Winterhalter ml. nebo Franz Anton Maulbertsch. Nejen v této oblasti dnes platíte za jednoho z největších, mezinárodně uznávaných znalců, k čemuž jistě přispěl i roční studijní pobyt na Vídeňské univerzitě, kam jste se dostal v sedmdesátých letech (1977–1978) díky Kutalovu doporučení. Během vzácných chvil strávených za železnou oponou jste mohl nasát atmosféru svobodného akademického bádání a navázat tolik potřebné kontakty.

Systematicčnost, s jakou přistupujete k jakékoli oblasti vědecké práce, již jste se někdy v minulosti třeba jen dotkl, je proslulá. Přestože jste v roce 1975 po velmi krátké době opustil své první profesní působiště na brněnském památkovém ústavu a přesídlil do Prahy, tehdy započatý výzkum zámeckých obrazáren nadále přinášel a dodnes přináší své plody v podobě četných časopiseckých studií a sbírkových katalogů alespoň některých z nich, naposledy obrazárny Salm-Reifferscheidtů v Rájci nad Svitavou, na které jsem měl to potěšení s Vámi spolupracovat. Zaslouží si zmínku, že v oblasti dokumentace a výzkumu šlechtických uměleckých sbírek jste vědomě navazoval na snažení svých předchůdců Oldřicha J. Blažička a Lubora Machytky.

V Národní galerii jste si kromě práce s milovaným materiálem užíval i profesní a lidské kontakty s celou řadou kolegů, z nichž jmenujme alespoň Hanu Seifertovou, Pavla Preisse nebo Jaromíra Šípa, který Vás coby svého nástupce ve funkci kurátora nizozemského umění nasměroval k další (kolikáté už?) oblasti Vaší odborné činnosti – ke specializaci na vlámské a holandské umění období baroka. Vlámské figurální malířství 17. století ze sbírek domovské instituce se tak přirozeně stalo i předmětem Vaší kandidátské dizertační práce obhájené v roce 1986, v roce 2000 pak vyšel anglicky kompletní soupisový katalog

vlámských obrazů 17. a 18. století. Dlouholeté působení v Národní galerii, kde jste to z místa odborného pracovníka a posléze vedoucího Sbírký starého evropského umění dotáhl až na pozici odborného náměstka tehdejšího ředitele Jiřího Kotalíka a jeho pozdějšího nástupce ve vedení instituce, by vůbec vydalo na samostatnou kapitolu. Ačkoli jsem u toho nebyl, troufám si tvrdit, že za tímto záviděníhodným kariéřním postupem nestály povrchní ambice a touha po úspěchu či moci, jichž jsme dnes bohužel tak často svědky. Jak Vás znám, tak jste vždy upřednostňoval odborná i lidská hlediska a sláva a úspěch si Vás nacházely tak nějak mimoděk. I proto pro Vás nebyl zas až takový problém v jistém okamžiku opustit metu nejvyšší – samotnou Národní galerii, přestože ta nikdy nepřestala být Vaší „srdcovkou“, a v roce 1994 přejít do akademické sféry. Právě v tomto období jste také vstoupil do mého života, nebo já do Vašeho (záleží na úhlu pohledu).

Na brněnském Seminári dějin umění, kde jste se v roce 1995 habilitoval a kde od roku 2001 působíte jako profesor, jste spolu s Jiřím Kroupou vytvořili inspirativní pedagogickou dvojici vyznačující se vzácnou synergií. On vnášející do výkladu aktuální metodologické a teoretické otázky, pohybuje se přitom zejména na poli architektury, a Vy obohacující naše obzory o přístupy kritického znalcetví, ikonografie a ikonologie, uměleckohistorické muzeologie a zejména sociologicky orientovaných dějin umění se zaměřením na sběratelství a mecenát. Vaší parketou bylo malířství, na prvním místě samozřejmě barokní, ale výklad jste nikdy nekončil u samotných obrazů či jejich forem. Odhaloval jste nám komplexní přediva vztahů spojujících jejich autory – umělce, případně dílny – s tvůrci ikonografických konceptů, objednavateli, sběrateli, obchodníky a dalšími účastníky tzv. uměleckého provozu. Některé moje spolužačky a spolužáky Váš důraz na podrobný a důkladně archivně podložený analytický výzkum spíše odrazoval, my ostatní jsme v procházení rukopisných inventářů, pročítání fragmentů dopisů a podrobném zkoumání přípisů a pečeti na rubech obrazů spatřovali dobrodružnou, takřka holmesovskou detektivní práci přinášející někdy draze – dlouhým sezením v archivech – vykoupené květy nového poznání.

Ne, nechci nosit dříví do lesa či sovy do Athén, neboť v auditoriu se pravděpodobně nenajde člověk, který by se s Vámi či s Vaším dílem v minulosti nesetkal nebo Vás dokonce vůbec neznal. Musím zde nicméně připomenout alespoň fenomén uměleckého sběratelství, jehož zkoumání se stalo v českých zemích téměř Vaší doménou. Od přelomových výstav a publikací *Artis pictoriae amatores* a *Barocke Bilderlust* konaných v letech 1993 a 1994 v Praze a Braunschweigu a věnovaných českému, respektive pražskému baroknímu sběratelství přes knižní syntézu „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě* z roku 2007 až do dneška je stále znatelnější Váš příklon od sběratelství raného novověku a 19. století k mimořádně aktuálnímu a pohříchu opomíjenému mapování soukromých uměleckých sbírek století dvacátého, jejichž osudy a osudy jejich shromážditelů byly ve velké míře poznamenány tehdejšími neblahými

konflikty a politickými zvraty. Zvláště v těchto četných pracích vracejících naší výtvarné kultuře tolik potřebnou paměť se zrcadlí Váš humanismus, pevné hodnotové postoje a potřeba hledání alespoň symbolické spravedlnosti tam, kde se jí stále zoufale nedostává. Sem patří i Vaše ochota angažovat se dobrovolně ve prospěch našeho oboru, ať již jako aktivní člen a jeden z prvních předsedů Uměleckohistorické společnosti, nebo účastník nesčetných odborných komisí, redakčních a jiných rad či diskusních fór.

Moje řeč se naštěstí již blíží k závěru. Pokud bych chtěl pro svůj dosavadní výkon použít přirovnání ze světa malířství, obávám se, že Váš portrét, původně v dobré víře zamýšlený jako svěží, uvolněná a barevně expresivní maubertschovská skica, vyšel v mém diletantském podání spíše jako chladný, akademický záznam bez jiskry. Snad je v tom

ostych žáka, jenž se dodnes nedokázal zcela zbavit povinné úcty k autoritě obdivovaného pedagoga, nebo je na vině vpravdě „janusovský“ charakter Vaší osobnosti, rozkročené mezi Prahou a Brnem stejně jako mezi galerijní a akademickou praxí. Jinak a pravděpodobně životněji by Váš „kontrfekt“ samozřejmě vystříhl někdo z Vašich četných dlouholetých přátel. Když se přede mnou některý zmíní, že byl nebo se chystá „s Lubošem Slavíčkem na pivo“, nevěřicně napínám uši a pokouším se uvést vlastní mentální představu „váženého pana profesora“ do souladu s oním odposlechnutým účastníkem neformální stolní společnosti.

Milý pane profesore, za Vaše přátele, kolegy, žáky a všechny přítomné Vám upřímně blahopřeji k ceně Uměleckohistorické společnosti za dlouhodobý přínos oboru dějiny umění a těším se na mnoho inspirativních setkání i v budoucnosti!

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Zuzaně Frantové

Ivan Foletti (Centrum raně středověkých studií, FF MU)

Když jsem v roce 2011 nastupoval na Seminář dějin umění Masarykovy univerzity, hned na první hodině upoutala mou pozornost velmi nadaná studentka. Nebála se vstupovat do dialogu a po několika hodinách za mnou přišla s otázkou, zda bych byl ochotný vést její magisterskou práci. Hledání tématu bylo, pravda, komplikovanější – po prvotním tápání jsme však došli ke shodě na takzvaném *Diptychu z pěti částí* z pokladnice milánského dómu.

Výsledek práce byl naprosto ohromující. Zuzaně Frantové se nejen podařilo upřesnit dataci a provenienci tohoto artefaktu – šlo o Ravennu šedesátých let pátého století –, ale především již tehdy ukázala svou neobyčejnou intelektuální zralost. Kombinací klasických nástrojů dějin umění a technických analýz se jí totiž podařilo vstoupit do prostoru skutečně mezioborového. Asi nikoho nepřekvapí, že tato první studie Zuzany Frantové vyšla knižně česky a anglicky, a ukázala tak na samém začátku i jiný klíčový aspekt Zuzaniny práce: její mezinárodní etablovanost.

Láska pro Ravennu a zájem o technické a řemeslné zpracování uměleckého díla Zuzanu Frantovou neopustily ani v následujících letech. Svou disertaci totiž zasvětila právě dialogu mezi materialitou, trhem a uměleckou produkcí. Do psaní doktorské práce se promítla i již zmiňovaná Zuzanina mezinárodnost – práci napsala v cotutelle mezi Masarykovou univerzitou a švýcarskou Université de Lausanne a v její doktorské komisi zasedali specialisté z Německa, Itálie, Švýcarska a České republiky. Výsledkem Zuzaniny disertace je monografie *Ravenna*

Sedes Imperii. Artistic Trajectories in the Late Antique Mediterranean, která vyšla loni v Římě u nakladatelství Viella a těší se velkému komerčnímu úspěchu.

Jedná o naprosto fascinující studii. Pod perem Zuzany Frantové ožívá celé pozdně antické město. Dovází se mramor, přetavuje a barví sklo, přístav Classe se stává místem setkávání mezi Východem a Západem a kosmopolitní Ravenna se rýsuje jako skutečně globální činitel. Z metodologického pohledu je také fascinující pozorovat, jak elegantně a kompetentně pracuje Zuzana Frantová s nástroji mnoha oborů: práce je skutečnou synergií dějin materiální kultury, archeologie, historie atd. Již jsem zmiňoval výjimečnou pozornost, kterou Zuzana věnuje „materialitě“ umělecké produkce. Bylo by však chybou soustředit se zde pouze na tento aspekt. Úvodem celé práce je totiž skvělá reflexe nad dějinami dějin umění v Ravenně. Město a jeho analýza se tak stávají skutečným bojištěm, na němž se utkává italský nacionalismus konce 19. století a internacionalistický pohled francouzských, anglických nebo ruských badatelů. Autorka, pro lepší pochopení středobodu svého zájmu, neváhá vstoupit na nebezpečné pole historiografie. Tento přístup je zásadní, protože autorce dovozuje nahlížet na ravennskou historii zcela novým pohledem.

To je koneckonců velmi názorně vidět ve druhé části knihy, která je zasvěcena originální ikonologické analýze ravennské umělecké produkce v pátém století. Autorka zde přesvědčivě dokazuje úzké propojení s rodící se římskou kurií či ortodoxní pozice ravennských biskupů.



Mgr. Zuzana Frantová, Ph.D., foto: Martin Mádl

Drobné předměty ze slonoviny, mozaiky či kamenné reliéfy se stávají výmluvnými svědky intelektuálního světa postav, jako byl ravennský biskup Neon či poslední západní císaři. Kniha, jejíž kvalita mě vedla k tomu, abych Zuzanu Frantovou navrhl jako kandidátku na udělení ceny Josefa Krásy, je tedy skutečně výjimečným počinem. Svědčí o tom konečně i předmluva Andrey Augentiho, profesora archeologie na univerzitě v Bologni, který knihu uvádí těmito slovy: „Archeologií Ravenny a jejího okolí se zabývám téměř dvacet let. Zpočátku to znamenalo propracovat se rozsáhlou a rozmanitou bibliografií. Četl jsem a prostudoval mnoho knih – některé užitečné, jiné méně. Ale... musím říci, že na takovou knihu jsem čekal a až dosud na ni nikdy nenarazil.“ Jedná se o poctu o to větší, že pochvala přichází ze strany archeologa, a jasně tak poukazuje na již zmiňované mezioborové kvality Zuzaniny práce.

Shrnout dosavadní činnost Zuzany Frantové pouze do jejích zájmů o Ravennu by však bylo značně reduktivní. Autorka se nebojí věnovat středoevropskému materiálu konce středověku či umělecké produkci na poutních cestách do Santiaga de Compostela. Skoro dva roky svého života strávila na badatelských pobytech v Římě, semestr na Univerzitě v Lausanne, po tři roky byla pod vedením Hanse Beltinga spoluřešitelkou mezinárodního projektu *IconicPresence*, který byl financován Bolzanovou cenou. Od samého založení mezinárodního časopisu *Convivium* je jednou z jeho editorek. Zuzana Frantová se též již pět let podílí na výuce na Seminárii dějin umění Masarykovy univerzity, kde byla

letos na jaře jmenována odbornou asistentkou. Studentům a studentkám se věnuje s velkou pozorností a péčí. Zuzanina práce však přesahuje hranice akademického světa: v rámci projektu *Migrating Art Historians* spolupracovala na výrobě dvanácti krátkých dokumentů, které měly širokému publiku přiblížit umění poutních cest. V současné době připravuje popularizační monografii o mediální revoluci v pozdní antice.

Výčet úspěchů Zuzany Frantové by takto mohl pokračovat dále. Musím se však přiznat, že než *success story* mě u Zuzany vždy více zajímala kvalita a jemnost její práce, výjimečné zapálení pro obor a, troufl bych si také říct, její velmi specifický a jedinečný úhel pohledu. Již jsem zmiňoval Zuzanin zájem o materiální, hmatatelnou, technickou dimenzi uměleckého díla. Jedná se o přístup, který je v našem oboru stále ještě vzácný. V případě Zuzany Frantové je však možné jej vnímat jako důsledek její osobité biografie: Zuzanina cesta k dějinám umění totiž nebyla přímá. Přes střední ekonomickou školu vedla k hrnčířskému kruhu a dále potom na hasičskou stanici. Každá z těchto etap se, podle mého soudu, velkou měrou podepsala na Zuzanině způsobu přemýšlení a práce. Příběh Zuzany Frantové tak ukazuje, jak nevšedním způsobem je možné se dostat k dějinám umění. Zároveň jde také o důkaz toho, jak potřebný je pro náš obor pohled, který přichází z neobvyklého či nečekaného úhlu.

Závěrem bych chtěl říci, že je mi velikou ctí pronášet dnes tuto řeč, a tímto bych chtěl Zuzaně k obdržení Ceny Josefa Krásy z celého srdce poblahopřát!

Olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcora – přelomový okamžik v „životě“ jedné velké badatelské úlohy

Ondřej Jakubec (ed.), *Karel z Lichtensteinu-Castelcora (1624–1695). Olomoucký biskup a kníže střední Evropy*
Rostislav Švácha, Martina Potůčková, Jiří Kroupa (eds), *Karel z Lichtensteinu-Castelcora (1624–1695).
Místa biskupovy paměti* (Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2019)

Michaela Šeferisová Loudová

Dvě kolektivní monografie věnované osobnosti a době olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcora představují hlavní výstup projektu „Za chrám, město a vlast: Olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcora uprostřed barokní Evropy“, jenž byl realizován v rámci Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II) Ministerstva kultury České republiky. Na přípravě obou knih se podíleli zejména olomoučtí a brněnští historici a historici umění působící v Muzeu umění Olomouc, na Univerzitě Palackého v Olomouci a Masarykově univerzitě v Brně, autorský kolektiv však zahrnuje i další odborníky činné mimo jmenovaná místa a instituce. Výsledkem jejich společného badatelského úsilí se staly dva obsáhlé, fotograficky bohatě vybavené svazky, které prezentují působení biskupa Karla v dosud nebývale širokém záběru, snažícím se postihnout nejen jeho objednatelské a sběratelské aktivity, ale také jeho postavení v rámci církevních a zemských institucí i místo, jaké zaujímal mezi dalšími středoevropskými preláty a aristokraty období 17. století. První díl je sestaven z jednotlivých obecněji zaměřených historických a umělecko-historických studií, které přináší jak interpretaci nových poznatků vytěžených z archivního výzkumu a předešlého bádání v dané oblasti, tak také reflexi tématu v dosavadní historiografii. Druhý díl se soustřeďuje především na umělecko-historický materiál a přibližuje značné množství architektonických památek a uměleckých děl, jež vznikla buď na biskupovu přímou objednávku, nebo byla s jeho osobností spjata nepřímou.

Na první pohled toto monumentální dílo upoutá svou obsažností a záběrem; jen těžko bychom hledali umělecké dílo, jež bylo opomenuto nebo nedostatečně zpracováno. To platí také o škále pojednávaných témat, zahrnující nejen oblast uměleckého řemesla, ale také knižní kultury, hudby či sbírání zbraní. Teprve při pečlivém pročtení všech textů se vynoří určité disproporce či disharmonie v jinak kompaktním celku, jež poněkud zmírní čtenářovo počáteční nadšení.



Kolektivní monografie je specifický žánr, jenž spojuje texty specialistů různého zaměření, kteří pracují s různými metodologickými přístupy a v daném okamžiku se zpravidla nacházejí v odlišných fázích výzkumu. Je proto přirozené, že se v kolektivních monografiích opakovaně setkáváme s jistou rozkolísaností odborného směřování i odborné kvality textů, která přirozeně roste s počtem angažovaných badatelů. Jistá nevyváženost se nevyhnula ani oběma hodnoceným monografiím.

První svazek s podtitulem *Olomoucký biskup a kníže střední Evropy*, jehož editorem se stal historik umění Ondřej Jakubec, obsahuje 19 samostatných kapitol, vyrovnávajících se s různými aspekty biskupova života a působení a majících obecnější povahu úvodu do dané problematiky včetně přehledu dosavadního bádání. Hned první kapitola Ondřeje Jakubce a historičky Radmily Prchal Pavlíčkové (kap. I) předkládá pečlivě sestavený, obsáhlý a na výsost erudovaný souhrn představující biskupovy životní osudy a jeho počínání v cenném srovnání s církevními kariérami jeho současníků včetně počátků



foto: Muzeum umění Olomouc

Karlovy církevní dráhy v Salcburku. Lze ji číst nejen jako úvod k oběma monografiím, ale také jako resumé provedeného výzkumu, který byl určen dvěma hlavními aspekty Karlova působení: navzájem propojenými rolemi biskupa jako hlavy církevní instituce a biskupa knížete-zeměpána, spravujícího svá panství. Právě těmto dvěma oblastem, v minulosti spíše upozadovaným ve prospěch umělecko-historických témat biskupovy činnosti stavebníka a objednavatele uměleckých děl, jsou věnovány kapitoly historiků Tomáše Parmy (kap. IV) a Jana Dvořáka (kap. V), založené na důkladném výzkumu pramenů, které jsou srozumitelně a čtivě interpretovány. S postavením biskupa jakožto knížecího suveréna souvisí i následující stať Miroslava Myšáka a Jana Videmana, pojednávající o mincovnictví Karlovy doby v souvislosti s privilegiem olomouckých biskupů razit vlastní mince (kap. VI). Tomuto textu na srozumitelnosti poněkud ubírají četné specializované pojmy, jež by měly být vysvětleny raději hned při jejich prvním použití, nikoliv až v dalších pasážích textu. Precizností zpracování a interpretační úrovní vyniká v prvním svazku dále kapitola Radmily Prchal Pavlíčkové vycházející z jejích předchozích paměťových studií, v níž se autorka věnuje nejen rozboru tří pohřebních kázání vzniklých u příležitosti biskupovy smrti, ale také reflexi biskupovy osobnosti v historiografii i novodobé odborné a krásné literatuře a filmu (kap. II).

Za velmi podstatný výsledek projektu, jenž se promítá do obou monografií, je třeba označit zpracování biskupovy dochované obsáhlé korespondence. Za její zpřístupnění ve formě registru vděčí autorský kolektiv týmu posluchačů magisterského a doktorského studia historie

na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Soně Chmelíkové, Kryštofu Kouřilovi a Zuzaně Orálkové, kteří spolupracovali s historičkou Věrou Slavíkovou (kap. III). Na poznání pramenného materiálu jsou pak vystavěny další kapitoly prvního svazku přinášející důležitá a často též překvapivá zjištění k řadě oblastí biskupova života, jakými bylo fungování sítě biskupových agentů, informátorů a obchodníků (kap. VII: Jana Zapletalová – Zuzana Orálková) či import luxusního zboží pro biskupovy osobní potřeby či reprezentaci (kap. VIII: Zuzana Orálková – Jana Zapletalová). Dlužno podotknout, že nemalou zásluhu na přiblížení řady archiválií má rovněž historička umění Jana Zapletalová, která některé nalezené dokumenty publikovala již dříve a která do projektu přispěla objevnými studiemi o umělcích přicházejících do střední Evropy z oblasti lombardsko-ticinských jezer (kap. IX) a pojednáním o freskách v biskupových službách (kap. XII). Z nově zpřístupněných pramenů přirozeně hojně čerpají i ostatní autoři prvního i druhého svazku, s výjimkou Martina Pavlíčka, který ve své přehledové stati o sochařích činných na biskupových stavebních podnicích (kap. XVI) cituje pasáže ze starší práce historika Františka Václava Peřinky *Dějiny města Kroměříže II/1–2* z roku 1947, aniž by bylo vysvětleno, proč nebyl využit nově zpřístupněný pramenný materiál z biskupovy korespondence.

Další umělecko-historické texty první monografie mají odlišné zaměření, jež je zčásti dáno objektivně tématem, které zpracovávají, zčásti přístupem autora a zčásti nutným, avšak umělým rozdělením některých témat mezi oba svazky. Najdeme tak vedle sebe monografické zpracování

realizací biskupova architekta Giovannio Pietra Tencally od Petra Fidera – kvalitní revidované shrnutí (kap. X), přehledovou studii o evropských zahradách a zahradní kultuře raného novověku Ondřeje Zatloukala (kap. XI), jenž se však nemohl vyhnout zopakování některých skutečností v další své kapitole ve druhém svazku, či velmi povšechnou, na dlouhých výčtech obecně známých faktů založenou stať Ladislava Daniela o mecenátu a sběratelství raného novověku (kap. XIII). Naopak nová zjištění ke sběratelským a objednatelským aktivitám biskupa, vytěžená z pramenů, která se jistě stanou vítaným východiskem pro další studia, přináší Miroslav Kindl (kap. XIV) a Gabriela Elbelová s Martinou Potůčkovou (kap. XV) ve svých pojednáních o nizozemských, resp. středoevropských malířích pracujících pro biskupa. Za velmi důležité je třeba označit také další dvě, prameny pečlivě podložené, studie: souhrnné pojednání Heleny Zápalkové a Simony Jemelkové o uměleckém řemesle druhé poloviny 17. století, které přibližuje úlohu široké škály artefaktů v souladu s biskupovým dvojím postavením jak v liturgickém, tak profánním prostředí biskupových sídel (kap. XVII), a navazující kapitolu o provozování hudby na Karlově dvoře, v níž její autorka, muzikoložka Kateřina Fajtllová, seznamuje čtenáře s touto oblastí kultury v širších souvislostech daného období (kap. XVIII). První svazek uzavírá ikonograficko-ikonologická studie Radky Nokkala Miltové, ozřejmující způsob prezentace Karla z Lichtensteinu-Castelcornu prostřednictvím ikonografických programů malířských a sochařských děl, která biskup objednal pro Květnou zahradu v Kroměříži a sala terrena kroměřížského zámku (kap. XIX). Tento text, reprezentující ještě další metodologický přístup, asi nejlépe ukazuje problém, před nímž editoři stáli při koncipování obsahu obou monografií: tato výborně zvládnutá ikonologická syntéza, vycházející z předchozích autorčiných výzkumů, sice nápaditě uzavírá první svazek, daleko více bychom ji však uvítali ve druhém svazku, v němž je výzdoba zmíněných prostor detailně rozebírána a kde toto maximálně poučené resumé citelně chybí.

Druhý svazek *Místa biskupovy paměti*, editovaný Rostislavem Šváchou, Martinou Potůčkovou a Jiřím Kroupou, je rozdělen na tři základní oddíly, zaměřené na biskupovy stavební podniky (oddíl II), sběratelské aktivity (oddíl III) a umělecké realizace, jež biskup Karel ovlivnil nepřímo jako patron či rádce (oddíl IV). Každý z oddílů je uveden samostatným textem Jiřího Kroupy: tato trojice textů propojuje témata druhého svazku a příjemně sceluje pestrá škála uměleckých děl, jež jsou zde postupně popisována a interpretována. Vzniká tak svého druhu pozoruhodný, detailně zpracovaný katalog staveb a jejich uměleckých výzdob (v oddílech II a IV), doplněný o podrobné představení objektů biskupova sběratelského zájmu – obrazů, kreseb, jež se nacházely v jeho vlastnictví, knižní sbírky, předmětů tzv. užitého umění a sbírky zbraní (oddíl III). Druhý svazek tak navazuje na obecněji koncipované kapitoly prvního dílu – statě sledující širší kulturní a historické souvislosti stejně jako rozbor a interpretace archivních pramenů zde v ideálním případě nacházejí svůj protějšek ve zpracování konkrétních zachovaných

uměleckých památek. Otázky historické paměti, její podoby a jejího utváření příkladně a inspirativně rozvíjejí úvodní studie historiků umění a architektury Rostislava Šváchy a Jiřího Kroupy (oddíl I). Kromě autorů, kteří přispěli již do prvního svazku, se na druhé monografii svými texty podíleli Hana Myslivečková, Jan Štětina, Jana Macháčková, Martin Zlatohlávek, Vítězslav Prchal a Martin Mádl.

Poznatky shromážděné ve druhém svazku se jistě stanou nepostradatelným základem pro další výzkum a v této souvislosti budou také náležitě a fundovaně zhodnoceny specialisty z jednotlivých oborů. Za sebe mohu upozornit na zjevnou absenci hlubšího ikonografického, případně ikonologického výzkumu představených malířských a sochařských děl, jemuž se autoři buď vyhnuli úplně, nebo zůstali jen u základního určení ikonografických námětů. Detailnější vhled do dobové ikonologie a širší představení námětových okruhů volených s ohledem na dobovou teorii dekora či mechanismy koncipování ikonografických programů by dle mého názoru byly v případě exkluzivních biskupových stavebních podniků, jakými byla např. kroměřížská rezidence, na místě. Některé popisy námětů uměleckých děl tak náhle končí bez jakéhokoliv náznaku úsilí o výklad díla v širších ikonografických souvislostech. Opačný pól pak představuje poněkud přímočará interpretace Květné zahrady a jejích uměleckých děl, jež jsou spojena toliko s konkrétními pasážemi z Ovidiových *Metamorfóz* bez zohlednění dalších literárních či uměleckých zdrojů, jež v ideovém konceptu zahrady jistě sehrály svou roli, a nedostatečně podložený křesťanský výklad některých prvků zahrady v téže kapitole. Ve druhém ani v prvním svazku nebyl vyhrazen prostor pro souvislé pojednání činnosti olomouckého augustiniána a předního tvůrce ikonografických konceptů na Moravě ve druhé polovině 17. století Martina Antonína Lublinského. Zmínky o něm a jeho činnosti pro biskupa Karla nacházíme roztroušené na mnoha místech v obou svazcích, k systematickému zpracování jeho ikonologického díla, do něhož bezpochyby zasahoval i sám biskup, ovšem v hodnocených monografiích nedošlo.

Přístupme nyní k závěrečnému zhodnocení obou monografií. Velmi záleží na tom, jakým způsobem budeme posuzované knihy číst. Budeme-li číst oba svazky jako celek, nelze si nepovšimnout kolísavé úrovně kapitol, o níž byla řeč již na začátku. A při takovém čtení si bohužel uvědomíme i nedostatky formální (vyskytující se v míře, již laskavý čtenář už nemůže prominout), které vznikly v důsledku nedostatečné redakční práce; na místě by bylo i zařazení odkazů k fotografiím, které jsou ve druhém svazku někdy značně „vzdáleny“ od příslušné textové pasáže. Budeme-li si vybírat texty dle svého zájmu či specializace, získáme vždy kvalitní údaje o dosavadním bádání a informativní přehled dané problematiky, v řadě případů jsme navíc seznámeni s novými prameny či díly a jejich významem a u některých textů se nám dostane i propracované vysoce kvalitní interpretace zkoumané otázky. Za přečtení tak jistě stojí, kromě textů vyzdvížených výše, kapitoly věnované architektuře. V nich přední znalci oboru Petr Fidler, Jiří Kroupa a Rostislav Švácha předkládají výsledky svých celoživotních studií, inovované,

revidované a invenčně doplněné o nové poznatky, napsané navíc s gentlemanským respektem k názorům svých kolegů a s uznáním k sobě navzájem. Tyto statě pak citlivě doplňuje Jan Štětina, významně rozšiřující pojednání o architektuře o množství konkrétních faktů vzešlých ze stavebně-historických průzkumů.

Dvousvazkové dílo o biskupu Karlu z Lichtensteinu-Castelcornu na jedné straně velkolepě shrnuje a uzavírá

jednu etapu bádání o tomto významném barokním prelátovi a jeho době, na straně druhé vytváří prostor pro přehodnocení některých dosavadních závěrů a zároveň přináší důležité impulsy pro pokračování ve výzkumu. Monografie, jež bezesporu zasluhuje i přes uvedené výtky naše uznání a náležité ocenění a jež se stanou na dlouho pevným základem pro další bádání, tak ztělesňují přelomový okamžik v „životě“ jedné velké badatelské úlohy.

Poznámky k „Dlouhému století“ pražské Národní galerie

Koncepce Veronika Hulíková, Otto M. Urban, Filip Wittlich (et al.): *Umění dlouhého století 1796–1918. Portrét sbírky. Národní galerie / Veletržní palác, od 15. listopadu 2019*

Roman Prah

Autorský tým tohoto projektu se utkal v souboji s budovou Veletržního paláce, přesně řečeno se čtyřmi křídly jednoho z pater gigantického výstavního prostoru. Už z tohoto hlediska jde o počín a následující poznámky jsou pokusem o reflexi tohoto projektu, jemuž se právem dostalo už záhy pohotovité odborné odezvy. Tyto mé poznámky, psané s větším časovým odstupem, mají poněkud širší záběr a sledují ještě jiný úhel pohledu.

Kterýkoliv výkon, a s tím i tuto krátkodobou expozici či dlouhodobou výstavu, lze vnímat různě. Každá volba nabízí nějaké možnosti, a jiné zase omezuje.

Začneme u názvu projektu. „Dlouhé století“ je pojem pro PR či pro laické publikum snad zajímavý, ale kdysi etablovaný jinak, kvůli politické periodizaci obecnou historiografií; šlo o předěly nastolované radikálním osvícenstvím konce 18. století a vypuknutím první světové války. Historiografie umění uplatňovala označení „umění nové doby“, sice svým rozsahem s „dlouhým stoletím“ v podstatě souběžné, ale nespádající tolik pozornost ke gordickému uzlu, v němž se pojem „století“ jako takový pro novodobou tvorbu postupně ocitl. Dosavadní administrativně-mechanické dělení na 19. a 20. století bylo tedy už před desetiletími v uměleckohistorické debatě zpochybněno doceněním tvořivosti přelomu století. A postupem času i s dalšími peripetiemi v chápání kulturního dědictví se vyvinula až situace ztělesněná nynějším projektem.

Měnícímu se kontextu doby šlo uměleckohistorické psaní i názorná prezentace novodobé tvorby kdysi vstřícným přehledem vývoje umění ve stálých expozicích a jmenovitě přehledovými prezentacemi Národní galerie. Její první poválečné výstavy a expozice novodobého umění

se omezily na klasiku, spojovanou v dobové rétorice s národním obrozením a s 19. stoletím. Od 60. do 80. let 20. století sílily pokusy o trvalejší prezentaci moderního vývoje umění, nadlouho však paralyzované nástupem politické normalizace. Během 80. let uskutečnila Národní galerie ve formátu stálé expozice zase jen přehledy 19. století, a mezitím se získáním Veletržního paláce chystala celkovější přehledy novodobé tvorby. Po roce 1989 předvedla Národní galerie novodobé umění více expozicemi. Expozice sbírky umění 19. století měla od té doby tak jako expozice dalších sbírek Národní galerie spleť historii. Kolotoč s prezentací umění 19. století nastal hlavně po otevření expozic Národní galerie ve Veletržním paláci. Historii samostatných expozic staršího novodobého umění korunovalo před pár lety předčasné ukončení prvního dílu dlouhodobé výstavy 19. století v Salmovském paláci na Hradčanech. Tato záslužná výstava poprvé účinně předváděla nadnárodní i oborovou souvislost tvorby v českých zemích doby, mimo jiné sounáležitost sochařství s malířstvím. Národní galerie se ovšem už zde přizpůsobila dobovému trendu nahrazovat stálé expozice svých sbírek dlouhodobými výstavami. Což je případ i zde diskutovaného projektu.

V naší souvislosti stojí hlavně za zmínku, že koncept „Umění dlouhého století“ pro Veletržní palác vyplynul z předchozího rozhodnutí vedení galerie o přeuspořádání sbírek novodobého malířství a sochařství.

S tím se někdejší hranice mezi 19. a 20. stoletím administrativně posunula pro starší nové umění až k první světové válce, zatímco sbírka novější tvorby vytvořila místo pro současnost. A ano: jistěže to, co se pro nás současníky kryje s označením „minulé století“, už nevyhnutelně



foto: Národní galerie v Praze

označuje století dvacáté. Nicméně formální posun vnitřních hranic novodobé tvorby s sebou nese řadu otázek obnažených právě *Uměním dlouhého století*. Autoři expozice hledali řešení těchto otázek a nabídli jej hlavně zdůrazněním námětů umělecké tvorby, která má členitost tvorby pojednávané éry překlenout. Nicméně užití zdánlivě triviálního klíče, jakým je námět uměleckého díla, požaduje i od publika vyšší duševní výkon, pokud si chce výslednou expozici jaksepatří užít. Nejde už jen o to, že *Umění dlouhého století* tak jako každá podobně rozsáhlá expozice předpokládá, že si různorodé publikum vybere vždy něco, co právě jej zrovna zaujme, nebo že se s mnohostí exponátů seznámí pozorněji opakovanými návštěvami.

Umění dlouhého století je provázeno bytelným tištěným *Průvodcem*, tedy něčím, co po každé časově omezené akci zanechá trvalou stopu. Na tuto publikaci se lze nyní odvolat – zvláště v situaci, kdy se Veletržní palác za epidemie koronaviru stal na neurčito Šípkovou Růženkou. Vše podstatné, co publikum mohlo a snad znovu bude moci vnímat při setkávání se s originály v reálném prostoru, naznačuje tento *Průvodce*. A byť sotvakdo publikací o váze jednoho kilogramu bude kdy listovat při své cestě expozicí, hodí se k ozřejmění jejího konceptu.

Pro náplň tří částí expozice vztyčili její autoři nad mnohost exponátů nejobecnější, tematické kategorie označené *Člověk / Svět / Ideje*. Čtvrtá část expozice zahrnuje soubory artefaktů v členění *Veřejná plastika / Architektura / Pomník / Náhrobek*. Takové řešení nabízí už existující prostory paláce a odpovídá evokaci širší

souvislosti sochařství i malířství. Jednu větší niku v expozici vhodnou ke střídání exponátů obsadily kresby a grafiky, jejichž možnost vystavení omezují světelné poměry. Obecně i oborově vzato v expozici vychází zkrátka užité umění. Jeho výkony v celistvém obraze výtvarné kultury dnes už nepostradatelné zde připomíná jen obří panel o vzhledu pouliční plakátovací stěny, s reprodukcemi umělecky pojatých plakátů z éry od konce 19. století do století dvacátého. Což je pochopitelné hlavně kvůli využití oborů užitého umění expozicí chystanou mezi tím v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Menší závěrečná část expozice v Národní galerii pod názvem *Epilog – Válka* je asi rovněž pragmatická; má snad podpořit koncept časového ohraničení expozice. Byť váleční v našem povědomí charakterizuje spíše 20. století než předchozí epochu.

Pokud se týče přehlednosti v uměleckohistorickém slova smyslu: s ní se tu radikálně zamíchalo námětově pojatým promísením tvorby nové doby, byť dílčí součástí expozice většinou respektují uměleckohistorický vývoj a nadto prostorově citlivě kloubí jednotlivé exponáty či jejich skupiny. Přísllovečného zakopaného psa však obsahují některá z míst propojující tvorbu vlastního 19. století s tvorbou následující. Nejde přitom ani zdaleka jen o kvantitativní poměr artefaktů, tradičně počítaných ke starší nebo spíše k novější fázi novodobé tvorby.

Obálka *Průvodce* staví vedle sebe či proti sobě detail z Picassovy *Nahé ženy* a Mánesovy *Josefíny* a s tím i jako v kostce u nás tradičně prožívané srovnávání domácího s cizím. Výběr Picassa s Mánesem je legitimní,



foto: Národní galerie v Praze

pokud jednou z point expozice má být konfrontace. Jde tu o mistrovská díla a jejich setkání dává publiku o různém vkusu na vybranou mezi tradičnějším a modernistickým pojetím krásy v novodobém umění. Bohužel však obdobná přiřazení obecně zdůvodněná námětovou příbuzností mnohde přispívají k tomu, že z nich zdejší 19. století může vycházet coby chudý příbuzný světové tvorby. Tento efekt sotva patřil k zamýšleným prioritám expozice. Nicméně v případech, kde starší tvorba je s novější konfrontována fyzicky, nabízí většina důležitých obrazů českého 19. století jen menší formát, a tedy vyžaduje jiný úhel pohledu než obrazy, k nimž autentické výtvarné umění u nás dospívalo později. Taková okolnost připomíná do budoucna potřebu, aby celonárodní sbírková instituce umění zpřístupnila zdejší tvorbu 19. století opět trvaleji a v jejich vlastních souvislostech. Významná součást našeho kulturního dědictví má sama dost bohatý a mnohvrstevný vývoj na to, aby nebyla odkazována do role předešlého následujícího dění.

Končím tyto poznámky u *Průvodce* a způsobu, jak tato publikace fixuje *Umění dlouhého století*. Objemný a pohledný *Průvodce* má v porovnání s publikacemi tohoto druhu řadu předností. Obsahuje pro trvalejší studijní potřebu seznam exponátů ve standardním katalogu. Výbava sadou kvalitních velkoformátových reprodukcí zase slouží uspokojení širšího uměnilovného obecnstva. *Průvodce* však obnažuje i některé sporné stránky „Dlouhého století“. Mne, jež lze sotva podezřívat z nedostatku smyslu pro kulturněhistorickou souvislost umělecké tvorby, tu mate disproporce v prezentaci umění a jeho historického

pozadí, ba jejich mimoběžnost. Klíčové texty k vlastní umělecké náplni expozice jsou patřičně stručné a výstižné. Avšak jejich grafické řešení, totiž bílá sazba na černém podkladu, je snad efektní, sotva však efektivní. Pro klasický způsob čtení zde totiž opticky význam textů vlastně o řád snižuje. A to je v nepoměru s obecně historickým přehledem, kde *Průvodce* sleduje rok po roce a k nim přiřazuje události politické, hospodářské či technologické, ale jen občas události v umění jako takovém. Potom ani fakt, že každé ze 120 let v této části publikace zdobí ilustrace, nepomáhá její vnitřní koherenci. Což může být na škodu pro publikum třímající *Průvodce* expozic v rukou s tím, že se z něj chce hlavně dozvědět víc o umění nové doby a jeho podstatných souvislostech.

V *Umění dlouhého století* se navzdory výše zmíněnému členění může celek novodobého umění jevit coby poněkud kaleidoskopický. Asi záměrně a možná i legitimně, protože se tím jde vstříc způsobům vnímání a chápání v naší chaotické době. Buď, jak buď, „Dlouhé století“ je počinem zasluhujícím uznání i ze strany těch, kdo by snad měli v rukávu jiné řešení, ale sami před podobně náročný úkol postaveni nebyli.

Nakonec zbývá už jen otázka k zamýšlené prezentaci tvorby 20. století s přesahem do současnosti. Zapůsobí tu asi potřeba zdůraznit souvislosti zdejší tvorby se světovými trendy i její specifika, a přitom se jádrem expozice stanou znovu existující sbírkové fondy. Přesto už sotva půjde o další „dlouhé století“. I když ani otázka, jak se prezentace následující epochy může či má jmenovat, nebude nepodstatná.

„Žert vzniká z vážnosti, již překračuje, nebo dokonce ničí.“¹

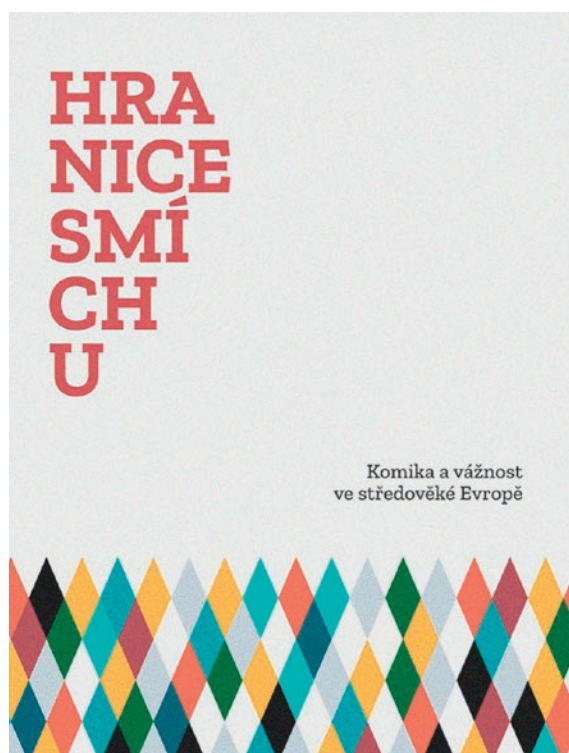
Vojtěch Bažant – Martin Šorm (eds.), *Hranice smíchu. Komika a vážnost ve středověké Evropě* (Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2019)

Petr Jindra

Centrum pro studium středověku jako otevřená platforma mezioborové spolupráce medievistů založená při Filozofické fakultě Univerzity Karlovy zahájilo v roce 2017 program každoročních mezioborových kolokvií k vybranému tématu. Projekt podpořený vnitřním grantem fakulty vznikl ze snahy o pravidelnou, praktickou mezioborovou debatu medievistů.² Výsledky kolokvií jsou následně sneseny do pečlivě redigované monografie. Recenzovaná kniha je prvním publikačním výstupem projektu, vzešlým z kolokvia, který na počátku roku 2017 zahájilo.³ Jedná se o obsáhlou tematickou monografii s šestnácti příspěvky o 449 stranách, vybavenou jmenným rejstříkem, medailony přispěvatelů a bohatou bibliografií.⁴

Mezioborový výzkum je v oblasti středověké (a ovšem nejen středověké) kultury prospěšný při studiu každého smysluplně voleného jevu; výsledky jeho výzkumu o něm přinášejí bohatou a mnohdy kontrastní představu, jež vzdoruje tendenci ke generalizujícím závěrům a je atraktivní pro odborné kruhy i širší publikum. Domácí prostředí tímto projektem vyrovnává určitý dluh vůči tradici podobně koncipovaných zahraničních tematických monografií.⁵ „Smíchová kultura“ středověku (pro zjednodušení volím toto označení, jistě nedostatečné vzhledem k složitě povaze problematiky) nabývá v široké škále interdisciplinárních přístupů a zájmů komplexní a otevřenou podobu, která je jednoznačným přínosem knihy a pro studium tohoto tématu se jeví přímo nezbytnou. Slova, figury, obrazy, gesta a různé reprezentující i prezentující formy smíchu, komiky, subverze, obscenity – celé té různorodé škály projevů, které svou mnohdy šokující povahou narušují konvenční jazyk a (již tím) nějak odpovídají naší představě směšného – předkládají myslí čtenáře množství tropů, které vstupují do kultury středověku s překvapivou frekvencí a razancí.

Podoby smíchové kultury se v knize představují v pestré žánrové skladbě a rozmanitých oblastech od filosofie (Lenka Karfíková, *Smích jako proprium člověka u Augustina*) přes výtvarné umění (Jan Dienstbier, *Okraj obrazu, okraj smíchu*), literaturu rozličných žánrů (Matouš Jaluška, *Božské komedie. Příběhy o zázracích a dějiny spásy*; Lucie Doležalová, *Svatý Nikdo a nezřetelné hranice parodie ve středověku*; Lucie Znojemska, *Sex v anglické středověké lyrice*; Věra Soukupová, *Froissart, zamilovaný mladík a ženský smích*; Patrik Pastrňák, *Králův vtip. Žert a vážnost krále Matyáše podle Galeotta Marzia*), náboženskou a monastickou literaturu (Iva Adámková, *Risus*



monasticus. Od předbenediktinských mnišských řeholí k Bernardu z Clairvaux), náboženské divadlo (Kateřina Vršecká, *Komický Kristus ve velikonočním a pašijovém dramatu středověkých Čech*; Martin Bažil, *Komika ve středověkých velikonočních hrách*), náboženskou tradici židovskou (Pavel Sládek, *Vážnost a její narušení v rabínském judaismu*), severskou (Jiří Starý, *Nerad bych vyl na bohy... Náboženský humor u starých severanů*) a ruskou (Jitka Komendová, *Vážnost staré Rusi. Proč se staroruský letopisec nesmál*) po historiografii (Barbora Řezníčková, *Komika v tradici české literární vědy*; Tomáš Havelka, *„Krise“ raně novověké komiky*). Jednotlivé příspěvky jsou značeny podle tematického zaměření: Smích a dějiny (Vojtěch Bažant – Martin Šorm); Smích a obraz (Jan Dienstbier); Smích a člověk (Lenka Karfíková); Smích a spása (Matouš Jaluška); Smích a parodie (Lucie Doležalová); Smích a mnich (Iva Adámková); Smích a divadlo I, II (Kateřina Vršecká, Martin Bažil); Smích a česká literární věda (Barbora Řezníčková); Smích a rabín (Pavel Sládek); Smích a bohové (Jiří Starý); Smích a Rus (Jitka

Komendová); Smích a sex (Helena Znojemska); Smích a dvůr I, II (Věra Soukupová, Patrik Pastrňák) a konečně Smích a hranice středověku (Tomáš Havelka). Nemohu a ani nejsem kompetentní komentovat jednotlivé příspěvky, každý z nich však podává čtenáři poučný, inspirující a poutavý vhled do fenoménu středověké smíchové kultury i jejího komplementárního pouta s vážností.

Po rozsáhlém, obratně a zasvěceně napsaném úvodu k problematice a badatelským dějinám tématu z pera Vojtěcha Bažanta a Martina Šorma⁶ nenásleduje text, který bych očekával jako východisko rozpravy, totiž studie Lenky Karfíkové o smíchu jako propriu člověka v pojetí jednoho z hlavních mentorů celého středověku, sv. Augustina, nýbrž tematicky a materiálově úžeji zaměřená studie Jana Dienstbiera *Okraj obrazu, okraj smíchu*. Budu se k ní vracet, protože jde o jediný příspěvek, který se věnuje smíchu ve výtvarném umění. Autor zkoumá směšné v pozdně středověkém, respektive raně novověkém materiálu. V úvodu své stati si všímá, že vzhledem k mladším kulturním epochám „pevné místo komiky hned na okraji vážného je (...) jednou z podstatných specifíků středověkého umění“.⁷ Také anotace na zadní stránce přebalu charakterizuje slovy editorů téma knihy slovy: „Středověký rukopis někdy připomíná veřejný prostor, v jehož středu probíhají jednání, zatímco vyměšovat se chodí stranou.“⁸ V obecné rovině je snad toto tvrzení legitimní, teprve všestranný rozbor by však osvětlil rozličné funkce směšného ve středověkém umění a jeho specifické kontexty nikoli jen „na okraji vážného“. Regulační funkce „smíchu“ vytyčující ze své pozice *in margine* hranice seriózního⁹ je lákavým schématem, přesto by nemělo být zobecňováno a povyšováno na princip, z něhož se lehko stane klišé. Ve skutečnosti jsem po přečtení knihy získal dojem, že smích často živelně a současně životodárně, regeneračně prorůstá vážným, aniž by zůstal omezován místem na jeho okraji.¹⁰

Jiným, spleťtým problémem je pro soudobý pohled překvapivá veřejná manifestace explicitních a obscénních motivů, již autor zmiňuje jako příznačný rys středověké komiky. Nemyslím, že lze tyto motivy automaticky spojit se smíchem. Středověká kultura se vyznačovala tělesnou sémantikou a metaforikou, kterou do značné míry vymazal „vizuální konformismus a dohled nad pohledem jako významný rys novověké kultury, nastupující na rozhraní středověku a novověku“.¹¹ Je tak otázkou – v knize jen letmo reflektovanou –, nakolik a za jakých okolností byly třeba právě explicitní obscénní výjevy ve svém historickém kontextu chápány jako komické a směšné. Zde je třeba být opatrný. V řadě případů se zřejmě jednalo o imperativní formy etické juxtapozice či kontrastu, které manifestují, varují, představují negativní příklad. Obscénní formy jsou ve středověkém umění například často spojeny s ďáblem. Nápadnost explicitních výtvarných či literárních zobrazení konvenčně skrývaných tělesných partií (*putenda*) ve středověké kultuře nepochybně souvisí se zmíněným metaforickým chápáním tělesnosti, které bylo pro středověkou kulturu specifickým a příznačným a neváhalo použít sexuální výjev jako nástroj pedagogického výkladu i v kontextu zcela nepřijatelném z hlediska

novověkých konvencí, jakým je gramatika: iniciála k úvodní pasáži Aristotelových *Druhých analytik*, v nichž filosofická autorita vrcholného středověku demonstruje figuru sylogismu, přibližuje povahu lingvistického tropu založeného na vztahu mezi dvěma odlišnými věcmi, z nichž vzniká třetí, zobrazením kopulující dvojice za poodkrytým závěsem.¹² Pedagogická funkce tohoto zobrazení je nanejvýš názorná vzhledem k pochopení principu sylogismu i k jeho zapamatování.¹³ Měla současně vzbuzovat smích? Možná ano, možná ne. Každopádně spojujeme-li sexuální, obscénní a jiné explicitní výjevy bezprostředně se smíchem, je dobře možné, že pouze podléháme interpretační svůdnosti (motiv a žánr se zde vzájemně potvrzují) a smějeme se tam, kde se nikdo nesmál.¹⁴ Sám Dienstbier případně připomíná v souvislosti s ikonografií a kontextem figury blázna z žalmů (*inspiens*): „co je tady směšného? Máme se tomu vůbec smát?“¹⁵

Ve středověkém myšlení mělo v tradici Augustinovy exegeze, jež si po celý středověk zachovala autoritu, zobrazení nahoty bezprostřední konotaci s trestem za prvotní hřích: v okamžiku, kdy prarodiče okusili jablko, poznali, že jsou nazí, a pocítili hanbu.¹⁶ Původní jednota těla a duše se štěpí, důsledkem dědičného hříchu je tělesný chtíč, vůle těla, jež se staví proti určení a chtění duše. Explicitní zobrazení ohanbí je do této teologické události neoddělitelně vpleteno. Je-li směšné a komické ve spojení s obscenitou mnohdy projevem porušeného řádu,¹⁷ jak si všímají texty napříč knihou, pak jde o důsledek tohoto kontextu. Nepochybně ale v evropské středověké kultuře existovaly smíchové jevy, které nejsou didaktickými konstrukcemi ani etickými metaforami, alespoň ne v první řadě; jevy, ve kterých se například spouští spontánní analogie mezi tělesným a sakrálním, která tak nezadržitelně získává komický charakter, jak demonstrovala na středoanglickém materiálu rozvíjejícím analogii mezi milostnými úkony a úkony mše Helena Znojemska:¹⁸ „[...] pro toho, kdo píseň zapsal, spočíval smysl básně jednoduše ve vtipně vystavěném propojení posvátného a tělesného [...]“¹⁹ Máme-li se dobovému významu a funkci směšné působících obscénních a explicitních zobrazení přiblížit, je vždy nutno pečlivě studovat případ od případu jejich specifický kontext s vědomím, že přístupy se někdy zásadně měnily i v průběhu středověku (který je v medievistice často neoprávněně pojímán jako kulturní celek).²⁰

S tím souvisí i další poznámka. Vráťme-li se k Dienstbierově textu, považuji za omyl vyvozovat z dojmu otevřené manifestace směšného a podvratného ve středověké vizuální kultuře (autor jmenovitě poukazuje právě na blasfemické obscénní výjevy ve veřejném prostoru), že v následujících dobách komika „vymizela a do výtvarného kánonu se ve středověkém rozsahu nikdy nevrátila“.²¹ Sémantika, funkce a exprese smíchu, respektive směšného a zesměšňujícího jsou kulturně podmíněné a proměnlivé; žert, směšnost, smích představují nesubstanciální, kontextuální fenomén, próteovsky měnlivý a unikavý.²² Nenachází-li či nezná-li autor smíchovou ikonografii v „baroku, klasicismu, moderně ani socialistickém realismu (sic!)“²³ bude to způsobeno nikoli tím, že by tyto kulturní útvary smích a směšné

vylučovaly, nýbrž proto, že v nich má jinou podobu, než jakou našel ve středověkém umění.²⁴ V evropské kultuře a umění jsou formy smíchu přítomny latentně – i klasicismus, tento čistý útvar vážného a vznešeného, zná svůj groteskní škleb (Franz X. Messerschmidt) a v umění moderny měly různé podoby smíchu formativní úlohu včetně explicitní obscénní ikonografie. Kritické poznámky, týkající se jen několika řádek, však nechtějí zmenšit kvality příspěvku, který shromažďuje bohatý a různorodý ikonografický materiál, je v mnoha ohledech přínosný a přináší četné a podnětné interpretační postřehy. Jan Dienstbier v něm navazuje na svůj zásluhný dlouholetý výzkum profánního umění pozdního středověku a věnuje se v něm zejména sémantické funkci postavy šaška/blázna,²⁵ kterou objektivně identifikuje a interpretuje v alegorických, biblických, mučednických scénách i v reprezentativním umění. Poznamenávám, že by bylo namístě postihnout odlišný význam šaška, který bavi, a blázna, který reprezentuje opak rozumnosti jako biblický „*insipiens*“ (Ž 13 [14], 1 a 52 [53], 2). V příspěvku se tato označení mísí, ovšem k sémantickému prolínání asi docházelo i ve vlastním vizuálním materiálu.

Šíře obrazového kontextu dokládá metaobrazovou funkci postavy blázna, kterou autor opakovaně v rozmanitých případových souvislostech rozebírá; blázen je indexem významu, který často funguje vůči základnímu čtení výjevu jako spouštěč inverzního mechanismu, jeho intervence otevírá a rozrušuje významovou hladinu obrazu, a silně tak aktivuje komunikační zájem diváka. Upozornění na komunikační charakter „divácké kultury středověku a renesance“ je zde velice důležité.²⁶ Opět ale místo blázna a všeho směšného či nerozumného na „okraji“ obrazu se mi naopak nezdá být pravidlem; ve významových souvislostech zobrazení je tato postava mnohdy ústřední, a jakkoli někdy na první pohled přehlédnutelná, intervenuje v jádru významového sdělení, jako index demonstrující pošetilost jednajících (téma nerovného páru, týrání martýrů – svědků Krista) či, v humanistickém kontextu raného novověku, pomíjejícnost moci a slávy. Středověké publikum bylo zvyklé číst „své“ sakrální i profánní obrazové narativy a nejspíš tuto postavu identifikovalo okamžitě.

Řada příspěvků knihy ostatně upozorňuje a dokládá, že problémem je především náš cit pro rétorické figury středověku – kdy mají smíchové figury převážně podvratnou funkci a kdy jde o rétorický tropus se závažnou významovou funkcí. Nakolik lze prostřednictvím smíchových prvků uvážlivě konstruovat politicky vážný význam v reprezentativním portrétu, by zde ilustroval určitý dodatek k Dienstbierově bystré analýze portrétu císaře Maxmiliána I. od Lucase van Leyden (1520): drobné postavy bláznů, které na posmrtném grafickém zpodobení císaře tančí s odhaleným pozadím kolem sloupu, atributu moci, nemusí být jen blasfemickým poukazem na iluzornost moci, nýbrž paradoxně mohou, právě jako tento poukaz, současně poučít pozorného diváka, že panovník zpodoběný zde in memoriam byl nejen mocnou, ale také vzdělanou a moudrou osobou, která si byla vědoma pomíjivosti svého světského postavení, jak ji zdůrazňovaly klasické vzdělanecké texty, např. Boethiova *Útěcha z filosofie*.

Autoři příspěvků se soustředili převážně na nápadné, leckdy šokující projevy smíchu a komiky. Středověký materiál obsahuje nepochybně i méně vyzývavé, možná v jistém smyslu bezprostřednější motivy smíchu nezatiženého „velkým smyslem“, smíchu jako *propria* člověka u Augustina, o němž pojednává stať Lenky Karfíkové. Tyto případy se nezdají představovat velké interpretační výzvy, a snáze proto unikají pozornosti. Nacházíme je i v přísném prostředí cisterciáckých klášterů – jedna z často reprodukovaných iluminací rukopisu *Moralia in Job* zobrazuje typickou zakladatelskou a budovatelskou činnost cisterciáků; do výjevu s mnichem podtínajícím strom je však zabudována situační chyba: ve vysoké koruně stromu dosud pracují konvrši osekávající větev. Konstruktivní činnost je tak nevědomky destruktivní, doslova ohrožuje životy. Některé příklady této čiré situační komiky v iluminacích cisterciáckých rukopisů analyzoval Conrad Rudolph.²⁷ Jsou to ony momenty zachycující neškodný smích (*risus*) odlišovaný od vulgárního smíchu (*cachinus* – řehot, chechtot), onen *risus monasticus*?²⁸

Velká část příspěvků přináší čtenáři formou příloh či ukázek obtížně dostupné nebo česky zcela nedostupné texty, což zvyšuje význam a badatelský dopad knihy. Čtenář je současně průběžně osvěžován vesměs vtipnými „ručními“ příписy a obrázky in margine textů vytvořenými Matoušem Jaluškou, jejichž funkcí je – obvykle podvratným způsobem – upozorňovat, odkazovat, glosovat, znamenat na okraj, a samozřejmě čtenáře rozesmát; velmi jsem se jimi bavil.

Na závěr se pokusím naznačit pestrou myšlenkovou skladbu knihy a přístupů k tématu svévolně vybranými citáty z jednotlivých příspěvků:

- „Vtip bez vážnosti (...) působí jako tělo bez duše, jen jako zbytná nicota.“
Vojtěch Bažant – Martin Šorm, *Žerty stranou! Metody a dějiny výzkumu středověké komiky a vážnosti*
- „Příkladný mnich má mít vyrovnanou povahu, mezi jeho charakterové rysy má náležet přívětivost, laskavost a „přiměřené veselí“.“
Iva Adámková, *Risus monasticus. Od předbenediktinských mnišských řeholí k Bernardu z Clairvaux*
- „[N]ejvážnějším ohrožením středověkého lidského monopolu na smích je zobrazení smějícího se anděla [...]“
Lenka Karfíková, *Smích jako proprium člověka u Augustina*
- „[...] komika může být čtena jako zvláštní dynamický fundament. Ten ovšem nestojí v opozici vůči vážnosti, ale naopak zpřesňuje její místo ve světě a stanovuje její hranice.“
Matouš Jaluška, *Božské komedie. Příběhy o zázracích a dějiny spásy*
- „Je [...] namístě přestat se podívat komice ve středověkých latinských posvátných textech a zvážit použití jiného interpretačního rámce než Bachtinova čistě dichotomního [...] Křesťanství pracuje s protiklady, a to částečně jako se způsobem uchopení neuchopitelného Boha.“
Lucie Doležalová, *Svatý Nikdo a nezřetelné hranice parodie ve středověku*

- „V prvních čtyřech verších vyzývá zahradník Marii, aby zapomněla na žal a ctila svého Pána Ježíše Krista [...] Poté však náhle přechází jeho řeč v burleskní výpad vůči Marii: zahradník Marii vyháňá ze svého pole s výhružkou, že jí zláme rýč o hlavu nebo že ji praští do zadnice (‘rebule’).“
Kateřina Vršecká, *Komický Kristus ve velikonočním a pašijovém dramatu středověkých Čech*
- „[...] neplatí představa, že komika se vylučuje se sakralitou.“
Martin Bažil, *Komika ve středověkých velikonočních hrách*
- „Epizodu lze číst i tak, že cizoložnice zde představuje krále Matyáše, který silou své mysli dokáže obrazně zplodit (ustanovit) legitimního potomka, ačkoli nepochází z legitimního svazku.“
Patrik Paštrňák, *Králův vtíp. Žert a vážnost krále Matyáše podle Galeotta Marzia*
- „V současné době je všeobecně přijímaným názorem badatelů, že nejenom dvorská literatura, ale kurtoazie jako způsob pohlížení na svět inherentně obsahuje parodii sebe samé – parodii norem, které jsou pro ni určující.“
Věra Soukupová, *Froissart, zamilovaný mladík a ženský smích*
- „Proto jediným akceptovatelným předmětem zesměšnění jsou nežidovské věci nebo přímo Nežidé, kteří podle Maharala stejně ‚nemají být‘.“
Pavel Sládek, *Vážnost a její narušení v rabínském judaismu*
- „[...] Vymezovat se vůči historiografickému i jakémukoli jinému literárnímu dílu smíchem, jak o tom hovořil Kosmas, bylo [...] pro čtenáře staroruského písemnictví naprosto nemyslitelné, neboť by tím byly popírány samy základy božského řádu ve světě.“
Jitka Komendová, *Vážnost staré Rusi. Proč se staroruský letopisec nesmál*
- „Vtíp, posměšek a šprýmařství vystupňované v nejdrzejší rozpustilost si bere na paškál zlidštění božského.“
Jiří Starý, *Nerad bych vyl na bohy... Náboženský humor u starých seveřanů*
- „Zřetel k žánrové problematice při výzkumu pojetí komiky přinesl dílčí výsledky; objevuje se tvrzení, že existují potenciální komická témata typická především pro určitý žánr, například politika je tématem zejména pro satiru, naproti tomu existují témata univerzální, jako například topos ženy zlé.“
Barbora Řezníčková, *Komika v tradici české literární vědy*
- „Představa převráceného světa je jedním z charakteristických rysů osvobozujícího bachtinovského ‚karnevalového principu‘, který [...] dočasně ruší hranice a zpochybňuje univerzální platnost společenských pořádků. Existují moderní interpretace, které takovou inverzi vykládají jako subverzi normativního diskurzu; [...] platnost této teze bych tu chtěla prozkoumat. Takový typ komiky totiž nemusí být nutně osvobozující – naopak, je-li ‚nepatřičnost‘, inverze řádu spojena se směšností, může ve výsledku sloužit spíše k upevnění stávajících struktur.“
Helena Znojenská, *Sex v anglické středověké lyrice*
- „Náboženská didaktická persvaze, jeden z dominantních principů katolické i protestantské reformace, se v osvětenství proměnil v didaxi ‚občanskou‘, ve vychovávání k dobrému vkusu, tak zřetelně formulované už v produkci raných českých obrozenců z okruhu Matěje Václava Kramera.“
Tomáš Havelka, *„Krize“ raně novověké komiky*
- „[...] obraz dvou šašků doprovázených nápisovou páskou, která divákovi sděluje: ‚A teď jsme tři.‘“
Jan Dienstbier, *Okraj obrazu, okraj smíchu*

¹ Vojtěch Bažant – Martin Šorm, Žerty stranou! Metody a dějiny výzkumu středověké komiky a vážnosti, s. 13–41, zde s. 17.

² Editoři v úvodu knihy přibližují: „V roce 2015, při setkáních medievistů působících na různých katedrách a ústavech Filozofické fakulty Univerzity Karlovy s cílem dospět ke konkrétním formám mezioborové spolupráce, vystala komika jako téma takové odborné diskuse, na níž by se mohla podílet značná část fakultních odborníků na různé aspekty středověké kultury.“ Ibidem, s. 18.

³ Kolokvium Středověká komika a vážnost. Interdisciplinární kolokvium CSS FF UK, 24. – 25. 1. 2017.

⁴ Publikaci kriticky posoudil František Šmahel v rubrice Zprávy a referáty v časopise *Studia Mediaevalia Bohemica* 11/2019, č. 1, s. 105–107.

⁵ Jednou z takto koncipovaných knih, z níž budu ještě citovat, je předkládaná publikace žánrově blízka: Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity: social control and artistic creation in the european Middle Ages*, Leiden 1998.

⁶ Vojtěch Bažant – Martin Šorm (pozn. 1).

⁷ Jan Dienstbier, *Okraj obrazu, okraj smíchu*, s. 43–62, zde s. 43.

⁸ Vojtěch Bažant – Martin Šorm, Žerty stranou! Metody a dějiny výzkumu středověké komiky a vážnosti, s. 17.

⁹ Viz název prvního příspěvku Jana Dienstbiera *Okraj obrazu, okraj smíchu*. Klasickou studií k tomuto jevu je zde citovaná kniha Michaela Camilla *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, mnohokrát vydaná v reprintu.

¹⁰ K přehodnocení tohoto zobecňujícího názoru viz studii Elise Boneau, *Obscenity Out of the Margins: Mysterious Imagery Within the Cent nouvelles nouvelles*, MS Hunter 252, in: eSharp, University of Glasgow, Issue 6.2 (Spring 2006), Vol. II., Identity and Marginality, s. 1–18. Viz <https://www.medievalists.net/2015/02/obsenity-margins-mysterious-imagery-within-cent-nouvelles-nouvelles-ms-hunter-252/>, vyhledáno 15. 10. 2021.

¹¹ Viz Michael Camille, *Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts*, in: Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity: social control and artistic creation in the european Middle Ages*, Leiden 1998, s. 139–154, zde s. 154. Na příkladech vyškrobání explicitních motivů majiteli středověkých rukopisů je nástup vizuální cudnosti, konformismu a dohledu zřejmý již v 15. století.

¹² Ibidem, s. 151. S tímto příkladem koresponduje v knize interpretace Patrika Paštrňáka, *Králův vtíp. Žert a vážnost krále Matyáše podle Galeotta Marzia*, s. 349–359.

¹³ „Gramatikové v té době často používali sexuální metafory při výuce lingvistických tropů.“ Camille (pozn. 11), 151.

¹⁴ „What is often classified as obscene in our time and in our society – scatology, artistic displays of genitalia, and so forth – is widely attested in church art and is discussed often in medieval literature; and it is probable that no such thoroughgoing expurgation of sexually explicit language and art occurred in the Middle Ages as has befallen medieval texts at the hands of nineteenth- and twentieth-century editors.“ Jan M. Ziolkowski, Introduction, in: Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity: social control and artistic creation in the european Middle Ages*, Leiden 1998, s. 3–18, zde s. 11.

- ¹⁵ Dienstbier (pozn. 9), s. 43–62, zde s. 50. Autor současně konstatuje: „Středověk se nevysmívá Bohu nebo světu – takový smích se obrací proti smějícím se, takže směšný jsou spíše oni sami než to, čemu se vysmívají –, vysmívá se nedokonalé lidské přirozenosti.“ Ibidem, s. 60–61.
- ¹⁶ Augustin, *De civitate Dei* I, XIII, 13.
- ¹⁷ „This background helps to clarify why so much that might seem obscene to us was accepted as having an almost editorial value in the Middle Ages.“ Jan M. Ziolkowski, Introduction, in: Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity: social control and artistic creation in the european Middle Ages*, Leiden 1998, s. 3–18, zde s. 12.
- ¹⁸ Helena Znojenská, *Sex v anglické středověké lyrice*, s. 317–320.
- ¹⁹ Ibidem, s. 320.
- ²⁰ Srov. Elise Boneau (pozn. 7), s. 1–3.
- ²¹ „Groteskní, komické a někdy až obscénní postavičky se krčí na okraji výzdobných programů velkých portálů, pitvoří se z klenebních konzol do sakrálního prostoru a v podobě chrličů i samostatných architektonických plastik umístěných na exteriérech zdánlivě představují antitezi všeho posvátného.“ Ibidem, s. 43.
- ²² Jak upozorňují autoři úvodní studie: „[V]tipnost je závislá na kontextu a její rozpoznání, natož podlehnutí její komické účinnosti vyžaduje dobrou obeznámenost s tímto kontextem, s „reáliemi“. Středověká komika tedy nemůže být definována jako středověké zdroje našeho dnešního smíchu.“ Vojtěch Bažant – Martin Šorm (pozn. 1), s. 20.
- ²³ Uniká mi, proč autor násilně a uměle vytvořenou, vnucenou, vynucovanou a represivně kontrolovanou formu totalitní propagandy klade na roveň historicky přirozeně kultivovaným kulturním a stylovým útvarům – pokud tedy toto absurdum není míněno jako příspěvek k tématu knihy. Hovořit o socialistickém realismu v daném kontextu nedává smysl, stejně tak používat vágní predikát „oficiální“ pro umění středověku, „moderní nebo socialistického realismu“. Dienstbier (pozn. 9), s. 44. Co je oficiální a neoficiální středověké umění? Moderna jako tvůrčí dění nezná kategorii oficiálního, zatímco socialistický realismus nezná kategorii neoficiálního. Pro pojem neoficiálního socialistického realismu mi vůbec chybí představivost.
- ²⁴ Srov. například Roman Prah – Martin Sekera – Radim Vondráček (eds.), *Karikatura a její příbuzní: Obrazový humor v českém prostředí 19. století*, Řevnice 2014. V novodobém výtvarném umění
- ²⁵ To je důležité zvláště z toho důvodu, že jde o jediný příspěvek v knize, který se postavou blázna/šáška jako frekventované a významově důležité figury středověké komiky zabývá.
- ²⁶ Dienstbier (pozn. 9), s. 59.
- ²⁷ Conrad Rudolph, *The “Things of Greater Importance”. Bernard of Clairvaux’s “Apologia” and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990, s. 155–157.
- ²⁸ Viz zde Iva Adámková, *Risus monasticus. Od předbenediktinských mnišských řeholí k Bernardu z Clairvaux*, s. 121–135.

ART ART ANTIQUES ANTIQUES ART ART

Předplaťte si ART ANTIQUES na celý rok za 885 Kč. Jako naši předplatitelé dostanete: 10 čísel časopisu, přístup do elektronického archivu na www.artantiques.cz, slevovou ARTcard a Ročenku ART+ 2021, shrnující dění na trhu s uměním za uplynulý rok.

Objednávejte na adrese predplatne@artantiques.cz.

Středoevropské avantgardy na přelomu epoch

Karel Srp (ed.), *Rozlomená doba 1908–1928. Avantgardy ve střední Evropě* (Arbor vitae – Muzeum umění Olomouc, 2018)

Tomáš Winter

Téměř sedmisetstránková kniha s texty od více než dvaceti autorů je tištěným výstupem mezinárodního projektu *Rozlomená doba 1908–1928*. Na koncepci projektu se vedle editora knihy Karla Srpa podílela Lenka Bydžovská, která byla rovněž spoluautorkou stejnojmenné výstavy. Premiéru měla v Olomouci a poté putovala do Krakova, Bratislavy a Pécsi.

Začínat recenzi od závěrečných stran knihy není sice standardní postup, avšak v tomto případě ho shledávám odůvodnitelným. Publikace se soustřeďuje na vývoj avantgardního umění na území bývalého Rakouska-Uherska a listování obsáhlou chronologií let 1908–1928 čtenáři okamžitě ukáže, jaká místa byla pro tento fenomén klíčová. Chronologie sleduje vznik uměleckých skupin, důležité, často mezinárodně obsazené výstavy a klíčové texty v časopisech a knihách, které avantgardní skupiny vydávaly. Vedle událostí „uvnitř“ monarchie – v lokálních centrech, k nimž patřily Budapešť, Bukurešť, Lublaň, Krakov, Vídeň, Praha nebo Záhřeb – je sledováno dění i „vně“ tohoto územního celku. Přirozeně jde zejména o německá města a Paříž – destinace, na které byli umělci včetně českých tvůrců různými způsoby úzce napojeni.

Díky chronologii si lze sledované téma představit jako síť určitých událostí a aktérů s množstvím vzájemných těsných vazeb, přirozeně překračujících hranice jednotlivých států, aniž by se vytrácela určitá lokální, respektive národní specifika uzlových bodů. Pro jednotné lokalizování takové sítě autoři logicky užívají zažitý termín „střední Evropa“. Jsou si přitom plně vědomi jeho problematičnosti, kterou v knize názorně vysvětluje literární historik a teoretik Jiří Trávnický.

Rozlomená doba přirozeně není prvním projektem, který věnuje pozornost středoevropskému umění před první světovou válkou a po ní. Karel Srp v úvodu upozorňuje na průkopnickou knihu maďarské historičky umění Krisztiny Passuthové *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927*, která vyšla již v roce 1988, a rovněž neopomíná důležité práce dalších autorů, především Elizabeth Cleggové, Timothyho O. Bensona, Évy Forgácsové a Stevena A. Mansbacha.

Detailní srovnání těchto knih by bylo námětem na samostatnou studii. Zastavím se proto jen u jednoho bodu: u použití pojmu avantgarda. V rámci období, které pokrývá *Rozlomená doba*, je užívání tohoto pojmu více méně důsledné: pracovala s ním Passuthová, Benson i rozsáhlý projekt *Europa, Europa*. Mansbach ani Cleggová



„avantgardu“ jako zastřešující pojem svých výzkumů nepoužili, protože jejich práce zasahují hlouběji do doby kolem roku 1890. Je proto logické, že tento pojem naopak zvolili i autoři *Rozlomené doby*. Karel Srp vysvětluje úskalí, která toto rozhodnutí přináší, protože význam termínu je historicky proměnlivý a nelze ho definovat úplně jednoznačně, a to především vzhledem k pojmu moderna nebo modernismus – oba se v některých momentech překrývají. Srp v tomto ohledu cituje reklamní leták na třetí ročník *ReDu*, který dobře ilustruje vzájemné obsahové průniky. Nakonec Srp dochází k závěru, že moderna se k uměleckému dílu stavěla z opačného úhlu než avantgarda: „Oproti modernismu, jehož protikladem je tradice, si avantgarda udržovala odstup od všeho ostatního umění, ať mělo jakoukoli povahu, tradiční či moderní.“ (s. 8) Taková definice sice platí, avšak pro hlubší pochopení vztahů moderny a avantgardy by bylo možná namísto využít starší, dnes již klasické práce Renata Poggioliho a zejména Petera Bürgera, který při vymezení avantgardy pracoval mnohem více se společenským a politickým kontextem umění. Jedna z klíčových vlastností, odlišujících předválečné a meziválečné „avantgardy“, je totiž jejich sociální a zejména politická angažovanost. Tuto skutečnost ostatně odráží i sledovaná publikace.

Již z názvu knihy je zřejmé, že jedním z jejích cílů je obecnější postižení proměn středoevropských výtvarných



avantgard před osudovým zlomem, jímž byla první světová válka, a po něm, rozpad monarchie a vznik nových nástupnických států. Pro předválečnou dobu kniha používá metaforu úzkosti a rozpolceného Já – individuálního prožitku úzkostného neklidu a rozpolcenosti, který asi nejvíce odráží tehdejší autoportréty umělců nebo ikonická

plastika Otto Gutfreunda *Úzkost*. Válka „starý svět“ pohřbila, a Josef Vojvodík proto v knize hovoří o estetice „explozivního, zlomu“, která vede od hledání, vnitřních tváří osamocенého nebo rozpolceného subjektu před první světovou válkou přes jeho traumatizaci válečnou zkušeností až k letizaci a abstraktní geometrizaci lidské postavy

v dvacátých letech“ (s. 30) Na jedné straně vzniká výrazná diskontinuita: avantgardní umělci kolem roku 1920 programově odmítají předválečné výtvarné směry, od požadavku autonomie umění se posouvají k pojetí umění jako života, od individualismu směřují ke kolektivitě. Na straně druhé však někteří programově navazují na předválečnou modernu a tuto návaznost chápou jako nový začátek přerušového úsilí. V českém prostředí je to více méně generační záležitost: mladší generace ruší kontinuitu (Devětsil), starší ji udržuje (Tvrdošijni).

Kdybych měl vybrat z úvodních textů publikace jeden, který by nejvýstižněji a nejuceleněji reflektoval sledovanou tematiku, zvolil bych příspěvek Stevena A. Mansbacha. Jeho předností není jen detailní znalost dění ve sledovaných regionech, vyplývající z autorovy dlouholeté badatelské práce, ale i celá řada postřehů, které bohužel již konkrétněji zaměřené studie v jiných částech knihy nerozpracovávají. Mansbach mimo jiné hovoří o poetickém aspektu jako společném znaku středoevropského modernismu: poetika dle jeho slov „sloužila všem pokrokovým formacím jako estetická, sociální a politická hybná síla. Síla, jež byla dostatečně obecná a kterou bylo možné použít ve směsici výtvarných jazyků s jakýmsi obecným vyzněním.“ (s. 33) Toto tvrzení pak přesvědčivě dokládá konkrétními příklady z různých koutů Evropy (Záhřeb, Varšava, Budapešť, Bukurešť, Praha).

Mansbach přirozeně neopomíná ani kolektivní charakter avantgard, avšak zároveň poukazuje na fakta, která se často nezmiňují. Jde mimo jiné o více méně skromný počet přívrženců avantgard, a to jak na straně umělců, tak diváků, což ostatně platí i pro většinu ryze současné tvorby. S tím souvisejí i malé náklady časopisů vydávaných avantgardními uskupeními. Mansbach rovněž poukazuje na mnohonárodnostní charakter avantgardních skupin a na zastoupení žen, i když to možná trochu idealizuje a ve skutečnosti bylo problematičtější: „bezprecedentní a přirozené začlenění žen, Židů a několika různých národností může být oceňováno jako základní rozměr avantgardního závazku k plánovanému společenskému propojení vyjádřeného členstvím ve skupinách a vlastní výtvarnou poetikou“ (s. 38).

Důležité je i Mansbachovo upozornění na napětí mezi kulturním nacionalismem a internacionalismem avantgard, respektive na určitou rozpolcenost modernismu, usilujícího jak o národní, tak mezinárodní pozornost, což podle autora platí pro celé sledované období: „[...] mezi předválečnými a poválečnými pokrokovými silami existoval přinejmenším jeden klíčový znak provázanosti, touha vytvářet nové způsoby oslovení veřejnosti, jejichž prostřednictvím by bylo možné zapojit místní obyvatelstvo a zároveň se účastnit komunikace v jazycích mezinárodního diskurzu.“ (s. 41)

Kromě již citovaných textů zhodnocují úvodní studie aktivity Daniela-Henryho Kahnweilera v rámci prezentace Picassova a Braquova díla v Evropě (Anna Jozefacka a Luise Mahlerová), přibližují mezinárodní konstruktivismus (Christina Lodderová) a roli pařížského prostředí (Béatrice Joyeux-Prunelová). Po těchto příspěvcích je kniha členěna

na dva základní oddíly. Jejich názvy symbolicky postihují předěl mezi „starou“ a „novou“ dobou: Drama osobního 1908–1918 a Úskalí společného 1918–1928. Každý oddíl je dále rozdělen na několik pododdílů a zakončen studii, společně označenými jako sondy. Díky tomu je v knize vytvořena dynamická struktura textů nabízející různé úrovně čtení.

Výhodou pododdílů, které kopírují sekce proběhlé výstavy, je jejich záběr: nejsou vymezeny geograficky dle územních celků, ale tematicky, stylově nebo obsahově, což umožňuje, aby vzájemně konfrontovaly materiál z různých oblastí, respektive ukázaly určité společné průniky prostřednictvím konkrétních děl nebo jednotného vyjadřovacího jazyka, jakým byla například typografie a grafická úprava knih a periodik. Díky tomuto členění lze nahlížet na celkové dění z různých úhlů pohledu a vyhnout se tradičním nacionálním hlediskům.

Každý z pododdílů je uveden textem Karla Srpa (ve třech případech kratšími vstupy Lenky Bydžovské). Domnívám se, že podat plnohodnotný a vyrovnaný výklad sledované problematiky v tak širokém územním celku přesahuje možnosti většiny jednotlivců a Srpovy texty to dokumentují. Zejména v části *Drama osobního* klade Srp hlavní důraz na prostředí českých zemí a cituje převážně české autory. Zahraniční materiál, přítomný v obrazové příloze, je interpretován okrajově.

Knihla našťastí obsahuje texty v oddíle sondy, které jsou téměř vždy zaměřeny na dění na konkrétním území a podávají vesměs přehledové a poměrně detailní výklady určitých fenoménů, rámovaných užším národnostním a regionálním vymezením (například *Zrod a vzestup maďarské avantgardy*, *Počátky konstruktivistické avantgardy v Polsku*, *Košice jako model města s uměleckou modernou*, *Berlín jako centrum avantgardy* ad.). Těmto textům přitom ve vybraných případech nechybí přesah (například když Vojtěch Lahoda srovnává přístupy Emila Filly a maďarského malíře Károlye Kernstoka nebo když Monika Rydigerová pojednává o reflexích velkoměstské tematiky). Příspěvky jsou informačně bohaté, mají charakter ucelených případových studií a českému čtenáři vůbec poprvé zprostředkovávají v takové šíři dějiny středoevropských avantgard. I když se nezaměřují na architekturu a některá média pojmají okrajověji (film a scénografii), jsou informačně velmi bohaté. Mimo jiné, jmenný rejstřík knihy obsahuje přes 1500 položek. Přítomné medailony umělců a časopisů jsou vítanou pomůckou pro lehčí stravitelnost někdy snad až příliš hutných textů.

V širším kontextu vývoje disciplíny dějin umění v posledních desetiletích lze knihu chápat jako příspěvek k výkladu dějinných událostí s ohledem na transnacionální a současně lokální perspektivu. Místní fenomény přitom publikace neinterpretuje jako pouhé periferní jevy či přímo imitace toho, co se odehrávalo v hlavních „západních centrech“, ale jako autonomní projevy, které mají vlastní kontext a historii. V zásadě tento přístup odpovídá horizontálnímu pojetí dějin umění, které prosazoval polský historik umění Piotr Piotrowski. Díky zmíněným vlastnostem kniha zaujme v mozaice již publikovaných prací o dějinách středoevropského umění významné místo.

Co všechno je ještě Sudek

Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy* (Artefactum, Praha 2020)

Jiří Pátek

Někdy na přelomu tisíciletí se začala domácí umělecká fotografie ohlížet za svou dosavadní historií. Spolu s ostatními humanitními obory zareagovala na změny v intelektuálním klimatu, jež přišly po roce 1989, a realizovala řadu projektů – připomeňme například: *Fotografie jako umění v Československu let 1959–1968* (2001, Antonín Dufek), *fotografie?* (2004, kurátoři Pavel Vančát, Jan Freiberg), *Mutující médium* (2011, Pavel Vančát) – jež využily nově nabytou pluralitu k reflexi své dosavadní koncepce ovládané modelem výtvarného umění.

Od té doby uběhlo více než dvacet let, znovu se však ukazuje, že nastoupená cesta není stále u konce. Po první vlně publikací a výstav, které se věnovaly reflexi fotografie jako zobrazovacího systému, ovlivněného vztahy s jinými zobrazovacími systémy, nastoupila další vlna, zaměřená na otázky materiální a technologické podstaty fotografie a na analýzu postupů, jejichž prostřednictvím zakotvila ve druhé polovině dvacátého století ve společenských strukturách a stala se institucí. Bez ohledu na rozdílnou tematiku je možné říci, že prakticky všechny projekty zasvěcené reflexi minulé doby sjednotila v obecné rovině snaha rozšířit názorovou perspektivu média o utilitární aspekty, jež byly po celou dobu, kdy jsme fotografii viděli hlavně prizmatem umění, na vedlejší koleji.

Publikaci *Sudek a sochy* vydal Ústav dějin umění AV ČR v Praze u příležitosti výstavy *Fešandy ze šuplíku. Sudek a sochy*, která se konala v Domě fotografie Galerie hlavního města Prahy (23. června – 27. září 2020). Jak publikace, tak výstava byly jedním z výstupů grantu MK ČR na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní kulturní identity (NAKI), který řešil tým ústavu v mezidobí let 2016–2020. Téma grantu znělo „Josef Sudek a dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví“. Jeho předmětem se staly autorovy fotografie a negativy uložené ve fototéce ústavu, kde sloužily několika generacím odborníků k vědecké práci. Současná generace historiků umění a fotografie, konfrontovaná s faktickým koncem éry umělecké fotografie a s dozríváním klasické fotografické technologie, však už tyto materiály, zachycující díla výtvarného umění a architektury, vnímá především jako specifickou součást Sudkovy díla, kterou je třeba ideově a svým způsobem i fyzicky vtělit do autorova stávajícího díla.

V roce 1995 vydala Anna Fárová u nakladatelství Torst čtyřsetstránkovou výpravnou monografii Josefa Sudka, jež díky ucelenosti a hodnotám pamětnické zkušenosti své autorky plní dodnes poslání referenčního bodu sudkovského bádání. Kniha *Sudek a sochy* je pro toto bádání nepochybně podobně zásadní. Koncepčně však patří době, která se k velkým osobnostem oboru neobrací

prostřednictvím monografií, které obejmou v autorově příběhu i celé jeho životní dílo, ale soustředí se na jednotlivá témata a na dílčí aspekty, jež vznik díla podmiňují. V tomto případě na skupinu prací, jež fungovala dlouhou dobu mimo tradiční umělecký kontext, což je pro autora, kterého jsme zvyklí vnímat v pojmech umění, poměrně nezvyklá situace.

Pokud setrváme i nadále v pojmech konfrontace starší a novější literatury o autorovi a díle, vidíme, že starší literatura pracuje s koncepcí uzavřeného systému, v němž je autorova osobnost generována z povahy díla a dílo z povahy autora, zatímco pro tu novější je dost často právě tato jednota, izolovaná od vnějšího světa, předmětem analýzy a podnětem ke zkoumání kontextu, v němž mohla být ustavena. Publikace *Sudek a sochy* se věnuje jedné specifické skupině fotografického materiálu. Sleduje běžný protokol umělecko-historické práce, současně s tím se však také snaží pojmenovat předpoklady, jež nás vedou k tomu, považovat danou skupinu za celek. Z hlediska oboru je to zásadní moment, v němž je hledána kontinuita mezi starší a novější verzí autorova narativu. Neznamená to ovšem, že publikace *Sudek a sochy* vytváří alternativní sudkovský narativ, který se pokouší překonat svou starší verzí tím, že do sebe zahrne Sudkovu zakázkovou práci. Text knihy se věnuje několika aktuálním dílčím problémům zpracování a interpretace jedné specifické části Sudkovy díla, čímž jistě přispívá k modifikaci autorova současného veřejného obrazu, nepíše však přímo nový narativ. Z řečeného už zřejmě vyplývá, že kniha počítá s relativně dobře orientovaným čtenářem, to však vůbec neznamená, že ten, kdo nemá potřebný odborný background nebo si prostě jen nepotřebuje ředit zážitek ze Sudkových fotografií odbornými spekulacemi, bude zklamán. Bohatá obrazová příloha, která jde napříč publikací, přináší řadu překvapení, která ukazují, „co všechno je ještě Sudek“.

Kniha odráží současnou podobu akademického diskursu o fotografii, k jehož důležitým momentům patří otázka historizace tradičních fotografických materiálů. Už úvod publikace, v němž seznamuje editorka Hana Buddeus čtenáře se zkoumaným materiálem, je v podstatě subtilní studií, zaměřenou na východiska a předpoklady fotografování umění v kontextu recepce Sudkovy díla v proměnách času. Toto obecné téma pak v následujících pěti kapitolách rozvádějí Katarína Mašterová, Hana Buddeus a Kateřina Doležalová v textech zaměřených na: (1) proměny funkce a významu fotografie s ohledem na změnu jejího faktického a historického kontextu (Hana Buddeus), (2) na téma fotografované sochy a role fotografie při recepci a interpretaci uměleckého díla (Hana Buddeus), (3) na problematiku fotografování soch a otázky estetiky obrazu



foto: ArtMap

s ohledem na jeho předpokládané uplatnění (Katarína Mašterová), (4) problematiku autorského archivu coby klíče k pochopení autora a jeho tvorby s ohledem na dobu, v níž tvořil (Katarína Mašterová) a (5) na otázku materiálového složení Sudkova archivu negativů a pozitivů, jejich restaurátorské ošetření, uložení a prezentaci (Kateřina Doležalová). Vedle těchto odborných studií nalezne čtenář v zadní části publikace kratší kapitoly od Zuzany Kriškové, Mariany Kubištové, Martina Pavlise a Fedory Parkmann, které se věnují osobnostem, knižním nakladatelstvím a spolkům, s nimiž Josef Sudek spolupracoval nebo se nějak otiskly do jeho profesního a soukromého života. Zde může čtenář načerpat pojmy a informace, jež se mu hodí při čtení odborných studií v přední části publikace.

Nemá smysl rozebírat detailně obsah textů jednotlivých kapitol. Všechny přinášejí nové poznatky o vybraných aspektech Sudkovy komerční práce, jsou logicky strukturované a jejich argumenty se opírají o validní odbornou literaturu a o prameny. Fenomén práce určené pro prezentaci uměleckého díla někoho druhého, který byl dlouhá léta nekonkrétním stínem Sudkovy tvorby, dostal hmatatelné obrysy a stal se zajímavou entitou, která má šanci osvěžit autorův obraz, poněkud opotřebovaný letitým soužitím s vysokým uměním. V odborném ohledu můžeme tedy o knize hovořit v superlativech. Co pokulhává, je její grafická koncepce. Ta vsadila na vizuální zážitek a v tomto ohledu uspěla. Kvalitní tisk a nadstandardní množství celostránkových reprodukcí si čtenář při listování skutečně užije. Nicméně v okamžiku, kdy přejde ke studiu textů, přichází boj. Poznámkový aparát jednotlivých



kapitol je umístěn na jejich konci a obrázky, na něž text hojně odkazuje, jdou naopak napříč celou publikací. V nekonečném hledání a skákání z jedné strany publikace na druhou pak ztrácí čtenář koncentraci. Kontraproduktivní je i v zásadě dobrá myšlenka nerušit obrazové reprodukce popisky. Ty jsou umístěny v soupisu v zadní části publikace. Pro mozek, který má ve finále spojit text s obrazem a vytvořit pojem, který si uložíme do paměti, to však není příliš komfortní situace. V porovnání s odbornou úrovní publikace, která se jistě stane důležitou součástí sudkovské literatury, jsou to ovšem detaily.

PhDr. Miroslava Hlaváčková (8. 5. 1942 – 21. 5. 2020)

Jaromír Zemina

Tento text nechci psát jako nekrolog, ale jako vzpomínku na člověka, kterého jsem si vážil a s nímž jsem se po léta přátelsky setkával.

Miroslava–Mirka–Mirečka Hlaváčková, tak jsme jí říkali podle toho, jaký jsme k ní měli vztah a jak jsme ji znali. Pro mne to byla Mirka. Narodila se za války v Roudnici nad Labem, ale vyrůstala na venkově a za svůj selský, podle tehdejší terminologie kulacký původ a za svou zbožnost musela za komunistické vlády vytrpět ledacos, někdy s následky osudnými. Proto studovat na Karlově univerzitě – jenom externě – mohla začít až po několikaleté práci ve zdravotnictví roku 1970, kdy jí bylo osmdvaacet. Bohatství vnitřního života a výše cílů, které si kladla, jí však pomáhaly příkoří snášet a obtíže překonávat. Od dospívání se zajímala o umění, četla, hrála ochotnický divadlo a recitovala poezii, chodila na koncerty, na výstavy a v roudnické galerii doprovázela návštěvníky. A učila se německy a anglicky. Bylo toho hodně, ale láska hory přenáší, zvlášť když se spojí s pevnou vůlí a houževnatostí.

Zásadní význam pro ni mělo seznámení s Milošem Saxlem, který roudnickou galerii na základě sbírky tamního rodáka Augusta Švagrovského vytvořil a po léta ji zvětšoval a formoval. Kdo hoří, zapaluje, a on svým nadšením a přesvědčivostí dovedl pro galerii získat publikum a obklopit ji stálými návštěvníky, především mladými, z nichž někteří se později stali historiky umění: Jan Royt, Lenka Bydžovská, Alena Potůčková, Miroslava Hlaváčková – pozoruhodná čtveřice!

Nejpevněji z nich byla s roudnickou galerií spjata právě Mirka. Od roku 1967 tam pracovala, v sedmdesátých letech i při studiu dějin umění a estetiky, a starala se o knihovnu a o putovní výstavy. Roku 1979 dostala hodnost samostatné historičky umění, a když Miloš Saxl v roce 1981 z galerie odešel, zastupovala ho, ale jen krátce: při svých znalostech a zkušenostech byla nepostradatelná – organizovala také koncerty a literárně-hudební pořady –, ale vést galerii nesměla. Teprve po roce 1989 byla na žádost zaměstnanců jmenována ředitelkou a plně rozvinula aktivitu, díky níž význam nynější Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem značně přesáhl hranice jednoho města. Mirka ji řídila osmnáct let, uvážlivě a cílevědomě, náročně k sobě i druhým, k nimž měla vztah víc než kolegiální. Do důchodu odešla roku 2008 na vlastní žádost – byla těžce nemocná. Ale i potom, když po ní nastoupila Alena Potůčková a na její činnost plynule navázala, se do galerie vracela a leccos cenného v ní udělala, zejména hutnou retrospektivu Mikuláše Medka. Dokud byla schopna nemoci vzdorovat, chystala ještě výstavu Zbyšku Sionovi, ubývání sil jí však nedovolilo v práci



PhDr. Miroslava Hlaváčková, foto: archiv

pokračovat; obzvlášť ji mrzelo, že se nemohla podílet na přípravách výstavy ke stému výročí galerie v roce 2010. Osaměla, ale její kolegyně se snažily, jak jen mohly, tíhu nemoci jí umenšit.

Výčet toho, co za čtyřicet let působení v roudnické galerii Mirka udělala, by byl dlouhý a ani tak by nepostihl jeho objemnost a komplexitu: jenom ten, kdo galerijní praxi poznal zblízka, ví a dovede ocenit, co všechno obnáší, včetně práce manuální. V nynější době to platí hlavně o ženách, jež v nejedné státní galerii musí dělat leccos za muže, kteří tam nechtějí pracovat, protože z tamního platu by svou rodinu neuživili. A roudnická galerie v tom nebyla výjimkou.

Značnou část galerijní činnosti tvoří pořádání výstav, včetně instalace exponátů, dávající historikům umění mimořádnou příležitost stát se opravdovými znalci. Bývala to věc prestiže, dnes už není a instalací jsou pověřováni, ne vždy prospěšně, architekti. Mirka dělala výstavy „totálně“. Vznikly jich takto desítky a svou rozmanitostí odrážely šíři jejích zájmů, k nimž patřila i architektura; vybrala si ji už pro svou disertaci a zaměřila se na raně barokní tvorbu Antonia Porty spjatou s Roudnicí. *Josef Šíma* (první výstava, kterou udělala samostatně), *Bedřich Feuerstein*, *Lettrismus – předchůdci a následovníci*, *Josef Florian – Dobré dílo*, *Josef Sudek sběratel* jsou ty, které si vybavuji nejjasněji. A nesmím zapomenout na výstavu, jež českému publiku představila tvorbu Jana Křížka, u nás do té doby skoro neznámého. Výstavami a s nimi spojenými

nákupy pro galerijní sbírky Mirka ovšem podporovala hlavně umění současné, včetně fotografie: Jiří Schmidt, František Dvořák, Michal Ranný, Jitka Svobodová, Petr Veselý, Jan Koblasa, Radek Brož, Jiří Štourač, Vladimír Kopecký, Marie Blabolilová, Rudolf Volráb, Hana Rysová, Eva Brodská – to je zas jen část dlouhé řady, podstatně přispívající k aktuálnosti a přitažlivosti galerijních aktivit určených veřejnosti. Mirka si naštěstí uvědomovala rozdíl mezi muzeem a výstavní síní – Němci říkají Kunsthalle – a neopomíjela práce interní, jako je rozhojňování sbírek, bádání o nich a odborná péče o ně, jež bývají zanedbávány i v galeriích nejvýše postavených, které by měly být vzorem ostatním.

Obzvlášť rád připomínám Mirčinu činnost publikační. Vedle článků, jimiž uváděla katalogy výstav a informovala veřejnost o dění v galerii, psala knihy, svědčící zas o velkém rozpětí jejích zájmů a také o jejím důvěrném vztahu k tomu, čím se zabývala. Přitom se věrně a opětovně vracela ke svému rodišti jako lokální patriotka v nejlepším smyslu toho slova: *Roudnice v proměnách staletí, Historické fotografie Roudnice nad Labem, Augustiniáni*

a kanovníci v Čechách, August Švagrovský a jeho sbírka, Olga Karlíková... Pozornost a pochvalu přitom zasluhuje nejen odborná, nýbrž i literární, stále se zvyšující hodnota jejích textů. Mirčín vztah k umění byl múzický, a když jsem poslouchal její vernisážní proslovy, mívál jsem pocit, že čte básnické texty. A ze všeho vyzařovala Mirčina oduševnělost. Byla jemná, mírná, svou srdečnost projevowała zdrženlivě a lásku k lidem vyjadřovala ne slovy, ale pomocí potřebným. Její soucitnost vyvěrala nejen z její povahy, nýbrž také z bytostného křesťanství, které se projevowało i odbornou činností: jejím výsledkem byly například dvě záslužné výstavy pojednávající o biblických motivech v českém výtvarném umění 20. století. Mirčina inteligence nebyla intelektuálská – Mirka nebyla intelektuál, ale – slovy Jana Patočky – člověk ducha, a to je mnohem cennější.

V Hospici sv. Štěpána v Litoměřicích, kde letos v květnu po sedmdesáti osmi letech skončil její život, ji obklopovala uctívá a laskavá pozornost zaměstnanců a přátel, kteří ji tam navštěvovali. Smutek těch, kdo se s ní přišli rozloučit do kostela Narození Panny Marie v Roudnici, byl opravdový.

PhDr. Ladislav Kesner st. (8. 3. 1928 – 6. 3. 2020)

Vít Vlhas

Dne 6. března 2020, dva dny před nedožitými dvaadevadesátými narozeninami, zemřel historik umění Ladislav Kesner st. Náležel k výrazné a početné generaci představitelů oboru, která dospívala ještě v letech německé okupace a následně se vzdělávala u učitelů slavných jmen, aby posléze zažila a prožila iluze a deziluze let šedesátých. Ti šťastnější, mezi něž Ladislav Kesner náležel, dostali nakonec alespoň na určitou dobu možnost profesně se uplatnit v nových, demokratických poměrech po roce 1989.

Ladislav Kesner st. vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově mezi lety 1949 a 1952. Měl to štěstí, že mezi své učitele mohl ještě počítat Matějčka, Květa, Pečířku, Mukařovského či Vojtěcha Volavku, s nímž jej podle osobního svědectví pojil blízký vztah. Rigorózní práce na téma vzniku a vývoje portrétní v době Karla IV., jíž Kesner ukončil své studium, současně předznamenovala jeho celoživotní odborný zájem o staré umění, zejména o deskové malířství 14.–16. století. Profesně pak zůstal tento historik umění téměř po čtyři desetiletí spojen s pražskou Národní galerií. V šedesátých letech se zde věnoval hlavně výstavním projektům včetně prestižních expozic s mezinárodní účastí, které po desetiletích izolace pomáhaly obnovit kulturní sounáležitost tehdejšího Československa s demokratickým světem. Sám si cenil zejména velké výstavy Henryho Moora, uskutečněné i jeho zásluhou v Praze v roce 1966.

Roku 1968 byl Ladislav Kesner víceméně oficiálně určen za nástupce Jiřího Kotalíka v čele Národní galerie,



Ladislav Kesner v době svého působení ve výstavním oddělení Správy Pražského hradu, foto: archiv Andrey Hozákové

zatímco pro dosavadního ředitele se počítalo s křeslem ministra kultury. Jedenadvacátý srpen samozřejmě vše změnil. Kotalík zůstal (naštěstí) na svém místě a Kesner díky němu směl setrvat v galerii u odborné práce. Dál se podílel na přípravě výstav a expozic včetně klíčové

instalace v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě v roce 1975. Tehdy však už jen jako „non-persona“ – jeho jméno nesmělo být zpočátku ani uváděno v oficiálních materiálech. Ladislav Kesner to nesl důstojně a stoicky. Nikdy mu nečinilo problémy konat práce zdánlivě neodborné a podřadné, ať již šlo o rutinní administrativu či o svázení exponátů. Netrpěl povýšeností a intelektuální snobismem mu zůstal zcela cizí. Snad i proto, že v oněch dobách bylo inteligentnímu člověku často lépe mezi neintelektuály.

Patřil neoddělitelně ke galerijní „staré gardě“, na jedné straně kryté a chráněné, avšak na straně druhé též intenzivně vytěžované Jiřím Kotalíkem, který navzdory všem rozporům a úlitbám dokázal uchovat Národní galerii jako ostrov pozitivní deviance uprostřed proudu normalizační šedi. Jedině vlivem nesvobodných poměrů se na jediném pracovišti dokázalo sejít a po léta společně pracovat natolik odborně silně a inspirativní společenství, z něhož lze vedle Ladislava Kesnera bez nároku na úplnost jmenovat alespoň Jiřího Mašína, O. J. Blažíčka, Václava Procházku, Pavla Preisse, Jaromíra Šípa či Lubora Hájka, k němuž měl Kesner lidsky asi nejbližší. Tito velikáni, k nimž moje generace vzhlížela s úctou a obdivem takřka nábožným, byli sice každý jiný, ale současně je vedle odborné erudice a praktických kurátorských zkušeností spojovala noblesa prostoupená víceméně optimistickým životním pocitem, tváří v tvář odporné době takřka donkichotským. Ladislav Kesner navíc vynikal nejen osobním šarmem, ale též nejvyšší sympatickým smyslem pro suchý anglický humor a (sebe)ironii.

Po listopadu 1989 pomohl Ladislav Kesner důstojným a racionálním způsobem převést Národní galerii do

nových, demokratických poměrů. Učinil tak z pozice pověřeného ředitele organizace, což je možná ta nejméně vděčná funkce pod sluncem. V letech 1996–2002 nalezl nové uplatnění jako šéf výstavního oddělení Pražského hradu. Z mé vlastní zkušenosti mohu dosvědčit, že tato práce jej bavila a naplňovala, což se na tehdejší výstavním programu Hradu pozitivně projevilo. Ladislav Kesner měl zásluhu na tom, že z husákovského zakletého zámku nad Prahou se během krátké doby stala respektovaná kulturní instituce. Jeho dramaturgie se snažila o prezentaci výtvarných hodnot vysokých kvalit v nejširším spektru od předních postav současného umění (Antony Gormley) až třeba po první soubornou výstavu jedinečné sbírky anatolských koberců z daru mecenáše Reinera Kreissla. Kesner byl vždy více typem kurátorským nežli badatelským. Jeho publikace vznikaly zpravidla na okraji galerijní činnosti a v těsném sepětí s ní. Vedle zajímavých, ve své době průkopnických muzeologických statí nelze pomínout zejména práce věnované fenoménu tzv. Mistra litoměřického oltáře a malířům cranachovské následnosti v severozápadních Čechách.

S Ladislavem Kesnerem st. odešel jeden z posledních členů „staré gardy“ Národní galerie. Jeden z těch, kdož dokázali v nelehkých dobách uchovat kontinuitu odborného vývoje naší nejstarší veřejné umělecké sbírky a současně zabránit její úplné izolaci od evropského a světového dění. Dělo se tak za podmínek, které jsou už i pro mou generaci jen obtížně představitelné a třeba pro pokolení mých studentů naprosto nemyslitelné. Dnešní Národní galerie vděčí odkazu těchto lidí přinejmenším za to, že její jméno navzdory všemu není ve světě pouhým prázdným zvukem.

Doc. PhDr. Jiří T. Kotalík, CSc. (14. 2. 1951 – 2. 7. 2020)

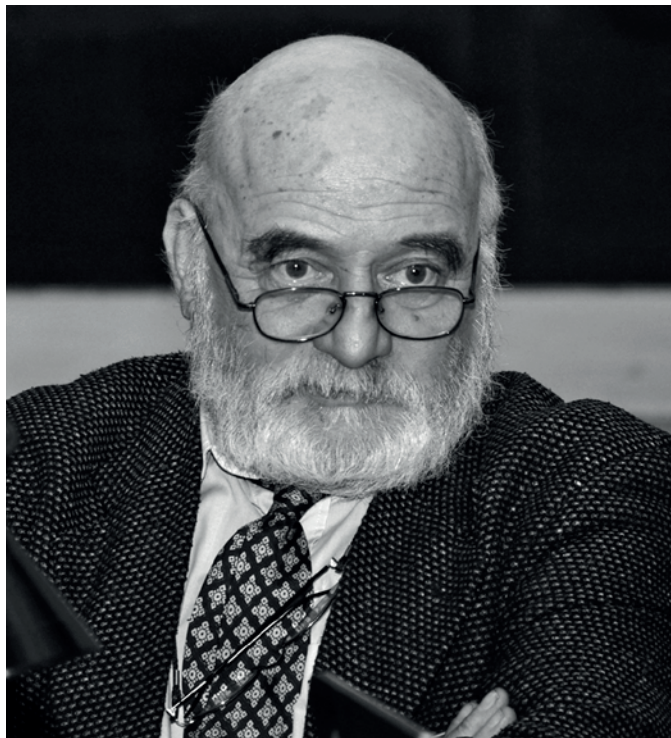
David Vávra, báseň původně zazněla na rozloučení s Jiřím T. Kotalíkem

KOTY

Ahoj Koty, Kóto, Jirko, Jiříku
Architektonický bratříku
Více než čtyřicet let jsme pluli
V jedné loďce
Já plavčík, ty kapitán průvodce
Byli jsme tví první žáci
Co se k tobě věčně vrací
A přednášky, ty končily po půlnoci
S Marx, Engels, Beatles pomocí
Když v santiniiovské piruetě
V normalizačním světě
Jsi ze svého kufříku, jak děda Mráz
Zasněžil diáky v kovových rámečcích
Křižovatku před tunelem, k vnitru čelem
A oknem nás pozoroval snad i Obzina
Ty zpíval jsi písně na zavření

Jak sladký Kozina
Pak kostely jsme prolézali
Až k jejich úplnému závěru
Se vzrušeným výrazem
Pozdních, však vášnivých aktérů
I hádky jsme měli
Dientzenhoferovská Hvězda slyšela
Našich půtek křik
Když rozkol nastal prudce
Po mači, v klidu podali jsme si ruce
Jak fotbaloví Sršáni
Byla v tom radost i pokání
Vždyť tys sám
Srdcem byls sršáň
Metal jsi barokní robinsonády
Naší kulhavé dřevní armády
Ty finesy, ty parády

A když omylem jsme turnaj vyhráli
 Znělo rozladěné halali
 A metály se sypaly
 Nejstarší hráč, nejlepším brankář
 Král Ječmínek
 Přicházel jsi nahý s klasy místo fíkového listu
 K sršnímu roji mužstvu a jeho prvnímu místu
 Však smrti jsi neřekl
 Děkuji miláčku, nechci miláčku
 Cos vždy říkal všem obtěžujícím prodejcům
 Na všech kontinentech
 Tvá náhlá smrt je víc než pech
 Je ztrátou nás všech
 A tak sám v loďce sedím
 Je prázdná na závěsu nebe
 Bez vesel k horizontu hledím
 Snad zahlédnu rytíře se zvednutým hledím
 Z prudkého slunce, mrazivě zebe
 Desítku již nikdo nechytne
 Sám sobě kladu si otázky nezbytné
 Však žádný patos, tomu musím říci dost
 Vždyť to všechno celkem vzato
 Díky moc, vždy stálo to za to



Jiří Kotalík v roce 2013, foto: Jindřich Nosek

PhDr. Jiřina Kumstátová (2. 2. 1947 – 10. 12. 2020)

Mahulena Nešlehová a Klára Benešová

Při vzpomínce na PhDr. Jiřinu Kumstátovou se každému, kdo ji znal, okamžitě vybaví její zvučný hřejivý hlas, který vynikal plností, optimismem a zachycoval sílu její osobnosti: jistotu uvažování a pevnou morální bázi. Hlas ji prozradil, kamkoliv vstoupila, aby zaplnila prostor přívětivostí.

Připomenutím jejích aktivit chceme mimo jiné doplnit víc než stručný záznam v novém *Slovníku historiků umění*. Jiřina Kumstátová dokázala především důsledně a vytrvale pracovat na udržení vysoké odborné úrovně galerie v Litoměřicích a tím i na zkulturnění regionu, což je práce v našem oboru stále ještě nedoceňovaná. Nebudovala cíleně vlastní kariéru, rezignovala na vedoucí pozice, vědoma si nutnosti dělit síly mezi odbornou práci a péči o velkou rodinu. I v tom se projevila síla její osobnosti.

Studium dějin umění na FF UK v Praze zahájila v roce 1968. Navštěvovala semináře Jaroslava Pešiny a Jaromíra Homolky. Ten jí také coby rodačka z Litoměřic navrhl téma diplomové práce o Ulrichu Creutzovi, kterým se sám v 60. letech opakovaně zabýval. Její práce *Ulrich Creutz, kameník náhrobku Jana Hasištejnského z Lobkovic a otázka jeho českých dřevorezů*, obhájená roku 1974, se stala „naprosto zásadním počinem v bádání o Ulrichu Creutzovi“. Jaromír Homolka ve své syntéze pozdně gotického sochařství rovněž použil výsledky jejího bádání a odvolávali se na ni i všichni další čeští badatelé zabývající se tímto sochařem. Jiřina Kumstátová se k tématu

již badatelsky nevrátila, ačkoliv ji umění středověku nepřestalo zajímat a při své galerijní činnosti podporovala výstavy i přednášky, které se jej týkaly.

Od medievistiky k zájmu o moderní a současné umění ji svým způsobem odvedla práce v Památníku Terezín NKP, kam nastoupila v roce 1976. S velkým zájmem se zde začala věnovat modernímu a současnému umění a aktivně se podílela na obohacování tamních sbírek díly významných umělců, již v té době nemohli vystavovat. Seznámila se tak se současnou neoficiální výtvarnou scénou a potkala se především s Jiřím Sozanským, který zde v letech 1976–1980 „zahájil své komplexní výtvarné aktivity, jejichž hlavním tématem bylo trauma oběti a násilí“ (J. T. Kotalík) a které vyústily v legendární výstavu-symposium ze srpna až září 1980 v Malé pevnosti (vystavovali tu spolu s ním Oldřich Kulháněk, Ivan Bukovský, Ivan Dolejšek, Zdeněk Beran, Petr Kovář a Lubomír Janečka).

Své porozumění pro moderní umění, jasný úsudek a cit pro kvalitní tvorbu pak Jiřina o deset let později naplno rozvinula vstupem do litoměřické Galerie výtvarného umění (od roku 1992 Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích), kde setrvala až do roku 2005. V pozici kurátorky si záhy po roce 1987 (v té době také získala titul PhDr.) vytkla za cíl navrátit této galerii její někdejší prestiž, již měla v 60. letech za vedení ředitele Otakara Votočka a kterou jeho odvoláním a nástupem normalizace

ztratila. Prvním signálem jejího záměru se stala v roce 1989 výstava Skupiny 42 připravená Evou Petrovou, jejíž úspěšnost otevřela dlouhodobou spolupráci Evy Petrové s galerií a s Jiřinou. Výmluvně o tom vypovídá početná řada společně připravených výstav: *Trasa* (1991), *Nová figurace* (1993), *Nová citlivost* (1994), *Václav Chad* (1997), *Kolorismus v českém umění 20. století* (1999), *Barevná socha* (2001), *Parafráze* (2005) aj.

Záměr vydobýt galerii přední pozici v kraji Jiřina cíleně uskutečňovala od počátku 90. let. Přispěla k tomu její připravenost, rozhled v oboru a osobní známost s odborníky, což jí napomohlo velice rychle připravit kvalitní výstavní program. Jak dokládají katalogy a vzpomínky jejich vrstevníků a spolupracovníků, v převaze byla v litoměřické galerii s Jiřininy přičiněním prezentována díla předních osobností českého výtvarného umění, které za normalizace nemohly vystavovat. Nešlo však jen o soudobé umění a tvorbu 60. let, ale též o prezentaci středověkého umění, k němuž ji nadále poutal vřelý vztah (v roce 1990 *Mistr litoměřického oltáře*, spolupráce s Ladislavem Kesnerem st.; 1991 *Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze*, koncepce výstavy Jarmila Vacková; 1993 *Mistr IW*, koncepce L. Kesner st. aj., vždy s J. Kumstátovou ve funkci komisařky výstav).

Do vypsání výběrového řízení na místo ředitele galerie, jehož se nechtěla účastnit, byla v roce 1991 krátce pověřena dočasným vedením galerie a následně – od konce roku 1992, kdy ředitelem galerie byl jmenován její kolega ze studií PhDr. Jan Štíbr – se stala vedoucím odborným pracovníkem galerie a mohla se tak podílet na kvalitních akvizicích pro její sbírkový fond. V přípravě výstavního plánu měla víceméně volnou ruku; s ředitelem si rozuměli, což jí umožňovalo systematicky naplňovat rozhodnutí o pozvednutí úrovně galerie. Výmluvně o tom hovoří rozsáhlý seznam mimořádně kvalitních a přínosných výstav, na jejichž výběru, přípravě a organizaci se podílela, ať už máme na mysli skupinové či individuální výstavy předních umělců, přípravy přednášek, iniciování a realizace několika kolokvií a sborníků (sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra, sborník textů věnovaných dílu a osobnosti Hany Wichterlové, sborník textů o Evě Kmentové ad.) nebo spolupráce na vzniku katalogů výstav. Významný podíl měla také na otevření Galerie a muzea litoměřické diecéze roku 1995, kde spolu s dalšími odborníky připravila expozici církevního umění nadregionálního významu.

Z projektů, které Jiřina Kumstátová dokázala dovést do zdárného a obdivuhodného cíle, jmenujme alespoň dva, a to projekt *Pocita Oktaviánu Broggiovi* – výtvarné sympozium, který inicioval a koncepci navrhl Jiří Sozanský spolu s Václavem Špalem. Uskutečnilo se v roce 1992 v značně zdevastovaném litoměřickém barokním chrámu Zvěstování Panny Marie právě od Oktaviána Broggia. Účastnila se ho tehdy početná řada českých i zahraničních umělců (Hermann Nitsch, Ona B., Ernest Pignon-Ernest, Günther Uecker či Emilio Vedova). Jiřině se podařilo pro projekt získat záštitu prezidenta Václava Havla, kardinála Františka Tomáška a představitelů velvyslanectví Itálie, Rakouska



Jiřina Kumstátová v Římě 2011, foto: Tomáš Kumstát

a Francie. Jak připomínají pamětníci a Jiřinini spolupracovníci, cílem sympozia bylo upozornit na neutěšený stav této prvotřídní barokní památky a dopomoci k její náležité opravě. Byť v chrámu dodnes probíhají výstavy a nejrůznější akce, na přislíbenou zevrubnou opravu kostel stále čeká.

Jiřina Kumstátová iniciovala rovněž přetvoření litoměřického hradebního parkánu pro exteriérové výstavy plastik. Za tím účelem se obrátila na světově uznávaného umělce Václava Ciglera, který zde spolu s Michalem Motyčkou v roce 2005 vytvořil zcela unikátní komplexně komponované a proměnlivé místo. Jeho součástí je i rozměrný kulatý pískovcový stůl-objekt využívaný pro různé akce. Litoměřická galerie tím získala výjimečné autorské dílo v městském prostoru.

Ještě před odchodem do důchodu v roce 2006 se Jiřině podařilo získat ke spolupráci Ludmilu Vachtovou a připravit spolu s ní mimořádnou výstavu *Kupka Kupků*, která se uskutečnila na přelomu let 2004 a 2005; následně (2005) se podílela na zajištění výstavy Jiřího Zemánka *Od země přes kopec do nebe*. Byla to sice tečka za její kurátorskou aktivitou a vedením odborného oddělení, ale přerušení kontaktu s galerií netrvalo dlouho. S odstupem několika let se Jiřina do galerie navrátila a rozhodla se pro práci v depozitáři, kde do léta roku 2019 uplatňovala jiné své přednosti: smysl pro systematickост a pečlivost.

Jiřina stále žila novými plány a podněty, které chtěla zrealizovat, ale nečekaně se stala další obětí současné pandemie covidu-19. Těžko se s prázdnem a tichem po jejím odchodu smiřujeme.

Doc. PhDr. Petr Spielmann (11. 10. 1932 – 29. 11. 2020)

David Voda, text byl původně publikován na webu Muzea umění Olomouc

V neděli 29. listopadu 2020 zemřel v Brně český historik umění, intelektuál evropského významu, kurátor, sběratel a dlouholetý ředitel západoněmeckého Muzea Bochum v centru Porúří, legendární postava československého a východoevropského exilu, přítel německých prezidentů (Weizsäcker, Rau) a dlouholetý člen německé SPD, autor více než 350 výstav, mnohdy náročných mezinárodních výstavních projektů (kupř. o Picassovi a hudbě, Komenském, španělské občanské válce, francouzské revoluci, neoficiálním umění za železnou oponou), tvůrce největší západoevropské veřejné sbírky československého a východoevropského umění 20. století (nakoupil či propašoval 2182 děl od 519 autorů, z nichž 138 bylo Čechů, za více než tři miliony DM), pedagog a děkan Fakulty výtvarných umění při VUT v Brně, laureát německého Spolkového kříže za zásluhy, Ceny města Brna a čestný doktor Masarykovy univerzity, doc. PhDr. Petr Spielmann, Dr.h.c. (*11. 10. 1932).

Anebo jinak: uprchlík ze Sudet, Položid o vlásek uniknuvší smrti, celoživotní mnohonásobný „Außenseiter“, posrpnový emigrant, jehož život po návratu do vlasti v roce 1997 provázelo nepochopení a ponížení; „vysmívaný, uražený, vyobcovaný do neznáma, Nikdo v zemi Nikoho“, Don Quijote českého dějepisumění.

Jeho dílo zůstalo torzem, jakkoli monumentálním. K základním axiomům jeho práce patřilo „vědomí souvislosti“, „kontinuita“ a „překračování veškerých možných hranic“. V době vyostřené studené války propojil Východ se Západem, nesl tradice exilu (od Komenského až po 20. století), hledal zpřetrhané vazby české, německé a židovské kultury, bez nichž by česká kultura dle něj nikdy nedosáhla své jedinečnosti. Rozbíjel všemožná ghettá a reintegroval lidské a umělecké osudy na půdorysu humanismu a židokřesťanské tradice, na nichž jako „dinosaur“ sveřepě trval. Proti „Evropě ghatt“ stavěl Evropu regionů, ve svých výstavách, inspirovan Le Musée Imaginaire Andrého Malrauxe, překračoval hranice konvencí výstavních i historických, meze politické, národnostní, konfesní, hranice oboru i času. Jasnozřivě předvídal dezinformační věk s jeho „Fake-Kultur“, když varoval před „nebezpečím ztráty hodnot“, kdy se „místo pravé reality předkládají její náhražky (...). A člověk, vlivem masmédií a jiných manipulací znejistěn, těmto náhražkám věří.“

Šťastné okolnosti mu v roce 1983 umožnily rozšířit bochumské muzeum přístavbou od dánských architektů Bo a Wolherta, autorů slavného Muzea Louisiana, již postavil na koncepci „humánního muzea“, muzea-dílny, založené na variabilitě a na spolupůsobení různých uměleckých oborů, muzea setkávání umění a lidí, muzea integrujícího cizince, děti, postižené i okolní město a přírodu. Muzea bojujícího proti zapomnění a konzumu.

V Bochumi založil mezinárodní folkloristický festival *Kemnade International*, festival pro gastarbeitery i pro



Peter Spielmann v roce 2012, foto: Jindřich Nosek

všechny v Německu žijící cizince, což se neobešlo bez skandálu, když jej otevřel i Kurdům a Arménům. Spolková vláda jej pověřila uspořádáním výstavy *Das andere Land* z děl cizinců žijících ve spolkové republice, kterou zahájil Richard von Weizsäcker a jež poté zahájila turné po republice. Německý stát jej také navrhl jako předsedícího procesu, který v Paříži chystal Arthur London proti ČSSR. Willy Brandt, jehož „Ostpolitik“ Spielmann sdílel, s ním spolupracoval na výstavě věnované španělské občanské válce...

Dnes jen marginální menšina z nás tuší, že jeho odchodem ztrácí česká kultura zdaleka ne tolik, kolik by mohla. Petra Spielmanna jsme ztratili už roku 1969. Lépe řečeno jsme jej po roce 1997 „vygignorovali“, abychom užili prefix z dob odsunu. Spielmann totiž mohl a měl být ministrem kultury či ředitelem Národní galerie. Toužil pokračovat ve velkých výstavních projektech, vydávat knihy, snil o pobočce *Documenty* na brněnském Výstavišti. Zůstal trpký osud emigranta (podobně jako v případě nedávno zvěčnělého A. J. Liehma) a zmařené šance.

Je příznačné, že Spielmannově pozůstalosti v Bochumi i v Brně dnes hrozí zánik, ačkoli on sám bojoval za institucionální záchranu pozůstalosti (Toyen, Mary Duras, André Breton), ačkoli celý život vedl sisyfovský boj proti politice „kulturní indolence“ v NSR, ČSSR, ČSFR i ČR.

Spielmannův „pokus reintegrovat východo- a středoevropskou kulturu do evropských souvislostí“ skončil jako zaprášené torzo v zapomenutém depozitáři, jež čeká na znovuoobjevení. On sám se však do konce života (spolu s Ernstem Blochem) nepřestal ptát a doufat. „Kdo jsme? Odkud přicházíme? Kam jdeme? Co očekáváme? Co očekává nás? Jde o to, naučit se doufat. Naděje se nezříká práce, je zamilovaná do zdaru místo do ztroskotání.“

Prof. PhDr. Miloš Stehlík (14. 11. 1923 – 13. 2. 2020)

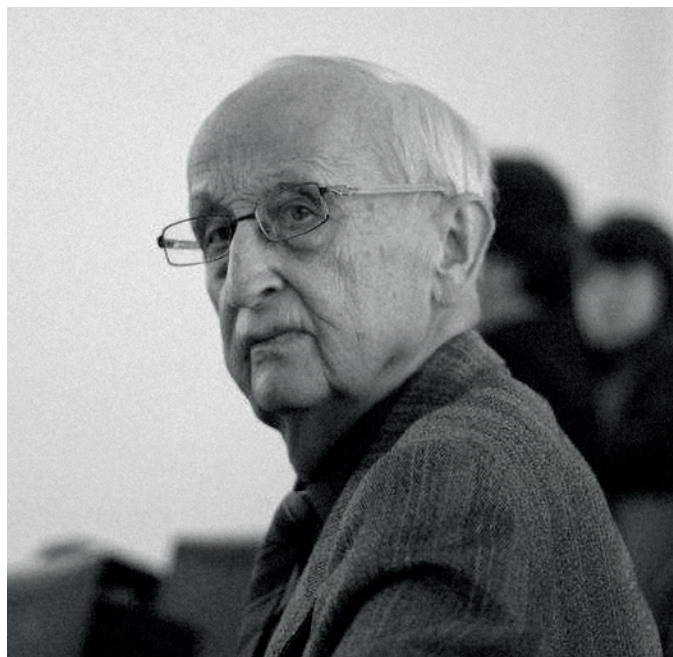
Robert Mečkovský

Bližící se první výročí odchodu nestora moravské památkové péče, historika umění, pedagoga a básníka Miloše Stehlíka je příležitostí ke krátkému zastavení. Na zevrubné a fundované zhodnocení jeho působení napříč vědeckými a uměleckými obory teprve čeká. Již dnes je však zřejmé, že šlo o osobnost výjimečnou a inspirující, která byla pro mnohé majákem na vlastní cestě hledání pevných hodnot.

Miloš Stehlík se narodil 14. listopadu 1923 do brněnské průmyslnické rodiny. Poté, kdy ve věku čtyř let osiřel, byl vychováván svými prarodiči a tetou. Základní školu v Židenicích navštěvoval do roku 1939. Středoškolské vzdělání získal na reálném gymnáziu v nedalekých Husovicích, kde maturoval v roce 1942. Vzhledem k uzavření českých vysokých škol pak v následujících dvou letech studoval angličtinu a francouzštinu na jazykové škole. Po zbytek války se skrýval před protektorátními úřady, aby nemusel nastoupit na nucené práce v říši.

Hned po osvobození na jaře 1945 si na filozofické fakultě brněnské univerzity zapsal dějiny umění a klasickou archeologii se záměrem věnovat se v praxi památkové péči. Studium pod vedením Alberta Kutala, Václava Richtera, Antonína Friedla a Gabriela Hejzlara ukončil roku 1949 prací *Život a dílo Ignáce Lengelachera na Moravě*. V rámci obnovy Semináře dějin umění se z pozice asistenta podílel na znovuvybudování zdejší knihovny. Již v roce 1948 začal pracovat na Státním památkovém úřadu pro Moravu a Slezsko jako vědecký pracovník. Tamní přednosta Vladimír Dufka jej roku 1954 doporučil pro výuku památkové péče pro etnografy na filozofické fakultě. Navzdory dobově neodpovídajícímu kádrovému profilu byl o tři léta později povolán k výuce téhož předmětu na Seminárii dějin umění. V polovině padesátých let se Stehlík oženil se svou spolužačkou Vlastou Kratinovou, dcerou docenta psychologie Ferdinanda Kratiny.

Dle vlastního svědectví byla primární motivací pro studium Stehlíkova touha věnovat se záchraně památkového dědictví. V letech po nástupu na památkový úřad zastával celou agendu na válkou zdevastované Moravě a Slezsku ve dvojici s Karlem Svobodou. Z bezpočtu realizací provedených pod Stehlíkovým dohledem jmenujme alespoň kounicovskou galerii na zámku ve Slavkově, instalaci na hradě Pernštejn, kostely ve Křtinách, Dyji, Zábrdovicích, Mikulově nebo sv. Jakub v Brně. Dohlížel též na restaurování řady sochařských děl, v úplnosti se věnoval obnově barokního hřbitova ve Střílkách či zahrad ve Slavkově a Jaroměřicích nad Rokytnou. Zcela výjimečným počinem se v 60. letech stala soudobá obnova interiéru kostela v Jedovnicích, kam spolu s Františkem Vavříčkem a Jiřím Paukertem přizval Jana Koblasu, Mikuláše Medka, Karla Nepraše a Josefa Istlera, aby svými díly vybavili tamní liturgický prostor. V posledních dvaceti letech byla Stehlíkova práce na poli památkové péče oceněna řadou



Prof. Stehlík na sjezdu UHS v roce 2012, foto: Martin Mádl

vyznamenání Ministerstva kultury ČR, Národního památkového ústavu, Uměleckohistorické společnosti a dalších.

Úctyhodnou šíři zabírá též Stehlíkova bibliografie. Ve svých textech se věnoval především sochařství na Moravě v 17.–19. století a praktické i metodologické stránce ochrany památek. Publikoval řadu monografií o památkových objektech a městských rezervacích. Množství jeho poznatků o jednotlivých sochařských a malířských dílech je roztroušeno v odborném tisku ve formě článků. Je autorem několika monografií barokních sochařů a syntetických textů o dějinách sochařství na barokní Moravě. Speciální oddíl ve Stehlíkově literární produkci tvoří poezie. V letech 1964–2017 vydal deset svazků svých veršů v bibliofilské úpravě za výtvarné spolupráce Aleše Veselého, Markéty Prachatické, Libora Jaroše, Jana Koblasu, Jiřího Staňka a dalších.

Pedagogické činnosti stejně jako práci památkáře se Stehlík soustředěně věnoval po celý svůj život. Až po změně politických poměrů mohl v roce 1991 získat docenturu a o dvě léta později byl jmenován profesorem. Na Seminárii dějin umění přednášel vedle památkové péče též znalectví, ikonografii a barokní sochařství. Zvláště oblíbeným byl v posledních letech jeho legendární terénní seminář *Před originály*. Za více než šedesát let svého působení zasáhl Miloš Stehlík několik generací historiků umění. Vzpomínky jeho žáků dokládají, že pro mnohé z nich šlo o zásadní formační setkání.

Možností jiného vhledu do profesorova privátního prostoru, který má nakonec institucionální vyústění, je seznámení se s jeho sbírkami. V prosinci roku 2015 byly veřejnosti otevřeny nově zrekonstruované prostory

Benediktinského opatství v Rajhradě, kam věnoval svou knihovnu a umělecké sbírky instalované v několika výstavních sálech. Bibliotéka čítající odhadem nejméně 10 000 svazků je složena vedle tisků odborné literatury též z početného souboru bibliofilů vybíraných s vkusem milovníka výtvarného umění. Těžiště tvoří dílo Jakuba Demla, produkce Staroříšského nakladatelství Josefa Floriana, edice Atlantis Jana V. Pojera a knihy upravené například Josefem Čapkem, Toyen nebo Zdenkou Braunerovou. Knihovní fond organicky prostupuje ostatní celky, z nichž lze jmenovat malířská a sochařská díla starých mistrů, užité umění z produkce Wiener Werkstätte, drobnou figurální plastiku 19. a 20. století, kolekci skla a porcelánu, grafické listy, numismatickou sbírku, organický soubor českého poválečného umění nebo výběr prací současných mladých umělců.

Žádný z uvedených výčtů nestačí k nahlédnutí toho, jaký zapálený obdivovatel krásy, neúnavný bojovník za poznání hodnoty, milovaný učitel a vzácný přítel odešel. Tuto výsadu mají pouze ti, kteří se s panem profesorem setkali bezprostředně – v terénu. Terénu odborných diskusí, seminářů, stavenišť, večerních rozhovorů, poezie...

Na dotaz po osobních hodnotách odpověděl v jednom z rozhovorů se svými studenty bezprostředně takto: „To, že si člověk, pokud je tady na světě, zachovává, jak bych tak řekl – čistou pramenitou vodu svého niterného života. To je ono. Ale většinou si tam nakape nějaký ten jed nebo olej. A pak už je těžko to vyčistit.“

„Ještě o jedné věci bych se zmínil. Neizolovat dějiny umění od života. A máte-li to štěstí, že svůj život můžete prohlubovat – sice to děláte trochu ze sobectví – vždy se snažte, aby to vše obohacovalo i druhé, kteří takové možnosti nemají. Neizolovat se sám pro sebe, ale snažit se rozdávat.“

„Řekl bych, že (historik umění) je ve výtvarném dění takovým majákem, který stále upozorňuje a usměrňuje toho, kdo se chce dobrat pevných základů. Člověk totiž

ve svém životě stále usiluje o to, aby se dopracoval jistoty v životní pravdivosti, aby vše mělo patřičnou hodnotu. A právě prostřednictvím umění – myslím hudbu, poezii... celou kulturu – spějeme v nové světy. Nebudeme totiž neustále vidět, slyšet, nebo hmatat. Jednou náš svět přestane. Proč tedy ten celoživotní zápas? Kde je výsledek našich snah? V přírodě přece nepřichází nic nazmar. Ze stromu zůstane pařez, ztrouchniví, znovu vyroste ze semene a tak pořád dokola. A člověk se nerozmnožuje pouze fyzicky, ale v hledání a nalézání duchovních hodnot se spojuje s něčím, co trvá. Umění nikdy nekončí. Neustále nás obohacuje nově poznávanými hodnotami, které nemohou přijít nazmar. To je víra našeho životního snažení.“

„Jsou takoví, které dějiny umění úplně pohltily. Ale to není možné, ani dobré. Když potom třeba jdete po cestičce a vidíte tam nějakou pampelišku, tak ani nevnímáte, že je to květina, která dokáže třeba i změnit náš vztah k životu. To je ta krása, to je to nejhezčí a nejčistší, co dosud zůstalo v našem pošedlém světě. My jsme se od přírody oddálili dokonce svým vlastním přičiněním. Člověk však není stvořitel, ale tvořitel. Smyslem života není pouze být uměleckým historikem, být pohřben s mnoha medailemi. Ono je to trochu jiné. Dejte si na to pozor.“

„Nikdy nedosáhneme toho, abychom se v plnosti poznání a pochopení dostali k touženému cíli. Ale přesto jsme rádi, že nám umění přibližuje pravdu nebo nás k ní přivádí a připravuje na ten život, který přijde. Já myslím, že jsme se narodili, abychom žili, ale také umřeli. Tak tedy umřeme. Ale umřeme? Umíráme, abychom žili dál.“

Citace prof. Miloše Stehlíka jsou vybrány z rozhovoru uskutečněného 5. 2. 2007 (Lubomíra Hédlová – Robert Mečkovský, Prof. Miloš Stehlík vzpomíná na nové začátky Semináře dějin umění v Brně po roce 1945, Opuscula historiae Artium 2013, 62 (2), s. 212–220). Bibliografii jeho prací je možné najít v katalogu k výstavě Miloš Stehlík – Milovník krásna (ed. Hana Golombová, Brno 2017, s. 91–103), tamtéž jsou otištěny i vzpomínky posluchačů (Pavel Suchánek, Miloš Stehlík – pedagog, s. 47–50, Pedagog Miloš Stehlík očima bývalých studentů 51–59.)

Prof. Dr. Robert Suckale (30. 10. 1943 – 13. 2. 2020)

Dušan Buran

Rok 2020 bol pre dejepis umenia poznamenaný niekoľkými veľkými stratami, pre niektorých z prvej „porevolučnej“ generácie stredoeurópskych historikov a historičiek umenia aj s osobným podtónom. 13. februára 2020, po dlhom zápase s ťažkou chorobou, zomrel Robert Suckale, profesor berlínskej Technickej univerzity a autor niekoľkých kníh a mnohých článkov, medzi nimi aj k „českému“, „slovenskému“ alebo „poľskému“ umeniu neskorého stredoveku. Úvodzovky sú tu namieste, lebo sám by kontextovo volil výstižnejšie umelecko-geografické označenia, iné adjektíva či deklinácie, alebo jemnejšie nuansy – tak, ako sa o to snažil aj v prípade „nemeckého“ umenia.

Dedičstvo kunsthistorika

Už prvá veľká a hneď aj v medzinárodnom meradle zásadná kniha Gotická architektúra vo Francúzsku 1130–1270 (*Gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, spolu s Dieterom Kimpelom, 1985) Suckaleho vyniesla do prvej ligy svetových historikov umenia. Vzápätí sa tento rešpekt prejavil v početných hosťujúcich profesúrach na univerzitách v Paríži, Princetone, na Harvarde a v Londýne. Inovatívna interpretácia katedrálnej gotiky zároveň na dlhé roky tiež upevnila jeden z geografických pilierov jeho vedeckého záujmu: ešte aj koncom 90-tych rokov patrila napr. jeho kurz o oceľových stavbách francúzskeho

19. storočia v rámci ponuky seminárov berlínskeho inštitútu k tým najpopulárnejším.

Druhým pilierom bola stredná Európa. Už v súvislosti s habilitačnou prácou o iluminovaných rukopisoch bavorského benediktínskeho kláštora v Metten (1975, knižne až 2012) musel na pomerne širokej báze reflektovať vývin českého gotického maliarstva. V 80-tych rokoch podnikal cesty do Prahy a komunikoval s českými kolegami, najmä z Ústavu dejín umění ČSAV, čo sa v 90-tych odzrkadlilo na niekoľkých zásadných štúdiách ku knižnému a tabuľovému maliarstvu a v roku 2005 – 2006 vyústilo do spolupráce s Jiřím Fajtom na veľkom výstavnom a edičnom projekte k cisárovi Karlovi IV. Inštitucionálne tieto aktivity po roku 2000 zastrešovalo najmä prestížne medzinárodné centrum pre výskum umenia a kultúry strednej Európy (GWZO) v Lipsku, Robert Suckale patril k iniciátorom niekoľkých jeho projektov.

Iluminované rukopisy strednej Európy a nemecké neskorogotické maliarstvo ostali po celý život konštantami jeho profesionálneho záujmu. Prvú završil cyklom výstav, katalógov a publikácií venovaných knižnému maliarstvu 15. storočia v strednej Európe, na ktorej spolupracovalo celkom 14 knižníc od Klosterneuburgu a Luzernu, cez Mnichov, Lipsko až po Zittau a medzinárodný tím spoluautorov (2014 – 2017). Plodom druhej konštanty bola kolosálna dvojzväzková monografia Obroda maliarskeho umenia pred Dürerom (*Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, I-II*, 2009). Až s mikroskopickým záujmom o detail v nej preskúmal franské maliarstvo druhej a tretej tretiny 15. storočia. A pre Suckaleho bolo viac než príznačné, že minucióznu analýzu a lokálne exkurzy aj tu vybalansoval nazeraním z vysokej perspektívy vývinu európskeho umenia. Ponad to všetko to urobil svojím typickým, pre akademické prostredie až neobvykle čitateľným štýlom.

Neznamená to, že by zľavil z kritického uvažovania. Len si nikdy nepotrpel na príliš abstraktné texty. Namiesto rétorických floskúl preferoval jasné formulácie, namiesto apriórneho očakávania čitateľovej orientácie v probléme mu ponúkal zdôvodnenia aj pri základných otázkach. Bol zástancom pevného historického ukotvenia interpretácie, zaujímal ho širší geografický, sociálny a najmä funkčný kontext umeleckého diela či architektúry. Naopak; iba málo mu imponovali ich košaté (pseudo)filozofické komentáre. Nacionalistické výklady uzavreté v politických hraniciach moderných európskych štátov mu boli celkom cudzie. Dokázal to aj v ambiciózne popularizujúcej knihe *Umenie v Nemecku. Od Karla Veľkého dodnes (Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute*, 1998). Jej stručný úvod ostáva majstrovskou ukážkou dynamického pojmu kultúrno-geografickej jednotky, ktorý bol do veľkej miery zviazaný vtedy ešte živým diskusiami o umelecko-historickej povahe strednej Európy (Skubiszewski, Bakoš, Bialostocki, Labuda, DaCosta Kaufmann). Najmä ale Robert Suckale nikdy nebol zástancom jednej večnej pravdy. Mal obdivuhodný rozhľad aj v iných disciplínach, okrem histórie a literatúry tiež v dejinách techniky či v umeleckých technológiách. Rád preto využíval príležitosti na diskusie s reštaurátormi aj pamiatkarmi a neraz



Robert Suckale v Londýně roce 2011, foto: Courtauld Institute of Art

sa verejne vyjadroval aj k „problémom dňa“ – či už to bola prevádzková politika Staatsbibliothek Berlin alebo záchrana nástennej maľby v Brandenburgu an der Havel.

Rockin' Professor

Suckaleho obľuba u študentov a študentiek bola legendárna. Ani z perspektívy uzavretého životného diela sa nedá celkom presne určiť, koľkým pomohol postaviť sa na vlastné nohy. Napríklad počas môjho štúdia na TU v Berlíne (1995–2000) bolo u neho k magisterskej či dizertačnej práci priebežne registrovaných vyše 90 študentov. V štatistike k roku 2003, plus-mínus doby jeho odchodu do penzie, je uvedených neuveriteľných 188 absolventov s magisterskými prácami, ktorých bol školiteľom a 82 s tými dizertačnými. Panoráma oblastí, ktoré vedel svojou pedagogickou kuratelou pokryť, bola rovnako impozantná – od románskeho staviteľstva, cez otázky neskorostredovekej geografie umenia, ruského zberateľstva v 18. storočí, až po maliarstvo nemeckého expresionizmu a taliansky neo-realizmus. Mladým adeptom dejepisu umenia pomáhal aj dlho po odchode do dôchodku, hoci neskôr formálne už ich práce viedli jeho mladší kolegovia a kolegyne. Charizma profesora súvisela u Suckaleho aj s jeho liberálnym temperamentom, otvoreným prístupom k študentom, aj oveľa mladším kolegom. Rád sa s nimi zabával, dokonca bol vášnivý tanečník – jeho kreácie na Rolling Stones hit *I Can't Get No Satisfaction* patria k zážitkom,

ktoré ostanú v pamäti asi večne. Keď bol Robert Suckale v roku 1997 štipendistom v Biblioteca Hertziana v Ríme (Richard Krautheimer Fellow), spomínam si na pozvanie celého aktuálneho ročníka doktorandov na 10-dňovú exkurziu do večného mesta. Denné maratóny po rímskych pamiatkach – chronologicky vymedzené zhruba medzi Pantheonom a Villou Borghese – boli plné intenzívnych analýz umeleckých diel, pripravených i spontánnych. Robertove komentáre k našim často neduživým domácim úlohám mnohokrát zmutovali do fundovaných koreferátov. Nejedna večer pokračovali v tavernách v Trastevere, živou spomienkou ostane tiež pozvanie na rímsku polievku pre hordu takmer 30 študentov do jeho dočasného domova, kde sa role hostiteľky s nezabudnuteľným šarmom ujala jeho manželka Gude. Iného druhu boli zážitky so Suckaleho exkurziami na Slovensko – sem po roku 2000 prichádzal ako člen kolégia tzv. Jagelonského projektu na GWZO, ale neskôr aj so svojimi najmladšími študentmi a študentkami. Tu sám pre seba objavoval nový terén, ktorý sa minimálne na nasledujúce desaťročie stal predmetom intenzívnejšieho záujmu, s viacerými publikáciami v Nemecku, na Slovensku aj v Maďarsku.

Napokon; aj s chorobou, ktorá sa čoraz nápadnejšie prejavovala už koncom 90-tych rokov nakladal Robert Suckale pre seba typickým spôsobom. Nevytesňoval ju, naopak – otvorene o nej hovoril a postupne svojich obľúbených doktorandov a magistrantov motivoval k skorému uzavretiu ich projektov a svižnej vedeckej kvalifikácii. Sám ale pokračoval v práci v podstate až do obdobia, keď mu v nej nedostatok fyzických síl už zabránil. To bolo dlho možné len vďaka obetavej pomoci Gude Suckale-Redlefsen, Robertovej manželky, prvej kritickej lektorky jeho kníh, no tiež špičkovej medievalistky, špecialistky na knižné maliarstvo. A také bolo aj moje posledné stretnutie s nimi obomi: vo Viedni, na medzinárodnom kolokviu *Unter Druck. Mitteleuropäische Buchmalerei im 15. Jahrhundert* v roku 2016. Robert už sotva mohol artikulovať, a predsa jeho referát aj diskusné príspevky (o. i. priamo v kláštornej rukopisnej zbierke augustiniánov v Klosterneuburgu) patrili k intelektuálne prenikavým a ľudsky dojímavým momentom podujatia. Okrem tejto spomienky, desiatok kníh a stoviek štúdií po ňom ostalo – azda u väčšiny jeho študentov – ešte o niečo viac: pocit prirodzeného spojenia kantorskej autority s veľkorysostou vzdelaného človeka a – radosťou. Z umenia, aj z ľudí okolo seba.

PaeDr. PhDr. Ludmila Vachtová (24. 9. 1933–23. 7. 2020)

Polana Bregantová

Teoretička a kritička umění a kurátorka Ludmila Vachtová se narodila 24. září 1933 v Berouně. Vystudovala výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1951–54), kde byli jejími učiteli mj. historik umění Miroslav Mičko a malíři Martin Salcman, Zdeněk Sýkora a Kamil Linhart. Studium ukončila dvěma diplomovými pracemi *Alegorie a symbol v české barokní plastice* a *Renesanční plastika v Čechách*. Dějiny umění poté vystudovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1957–63) při zaměstnání, absolvovala s diplomovou prací o Františku Kupkovi, která byla uznána jako rigorózní, v roce 1968 získala titul PhDr.

Pracovala jako redaktorka časopisů *Výtvarné umění* (1954–62), *Knižní kultura* (1962–65) a *Umění a řemesla* (1969–71). Souběžně se věnovala kurátorské činnosti – vedla Galerii na Karlově náměstí (1965–69) a Galerii Platýz (1965–71). V roce 1969 se provdala za švýcarského sochaře Florina Granwehra (1942–2019), ale chtěla dál pracovat v Čechách. Ztratila však zaměstnání a mohla už publikovat jen pod šiframi. Když chtěla odcestovat jen načas do Švýcarska, byl jí odebrán cestovní pas, a tak se rozhodla v roce 1972 k vystěhování.

Zbývajících dekády života prožila v Curychu. Pracovala jako výtvarná kritička periodik *Neue Zürcher Zeitung* (1974–82), *Tages-Anzeiger* (1983–89), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1982–89) a *Weltwoche*

(1990–2006). Přednášela dějiny moderního umění na Kunstgewerbeschule Zürich (1975–76) a vedla umělecko-historický seminář *Vývoj ruského umění ve 20. století* na Universität Zürich (1980). Byla členkou Mezinárodní asociace výtvarných kritiků AICA (od 1966) a předsedkyní poroty nadace Kiefer-Hablitzel-Stiftung, udělující stipendia pro začínající umělce (1987–2000).

Její kritické dílo je obsaženo v desítkách českých, československých a zahraničních periodik. Významně se profilovala v časopise *Tvar*, kam v roce 1956 napsala několik krátkých textů o českých malířích. První výstavu, kterou připravila ve své domovské Galerii na Karlově náměstí, věnovala v roce 1965 Františku Kupkovi. Do výčtu důležitých výstav, které na Karlově náměstí iniciovala, patří prezentace mladých moskevských kinetistů a výstavy dvou desítek českých a zahraničních umělců. Zatímco v Galerii na Karlově náměstí se soustředila na výstavy jednotlivců, v Oblastní galerii v Liberci, kde spolupracovala s Hanou Seifertovou, uspořádala během pěti let velkorysé kolektivní sochařské výstavy ve veřejném prostoru.

Bibliografie Ludmily Vachtové z let 1955–1972, publikovaná v rámci jejího hesla ve Slovníku historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (Academia 2016), se týká většiny podstatného, co se v této době odehrávalo v českém výtvarném provozu. K výstavám umělců,

s nimiž se často i přátelila, psala do katalogů texty, které jsou významné a inspirativní dodnes. Zabývala se dílem malířů Pravoslava Kotíka, Jana Kotíka, Zdeňka Sklenáře a Olgy Karlíkové. Zásadní pozornost věnovala od roku 1956 Františku Kupkovi, kdy o něm napsala krátký text do časopisu *Tvar*. Na Kupkovi pracovala soustavně řadu let, ale její monografie *František Kupka* vyšla v nakladatelství Odeon až pět let po odevzdání rukopisu, v roce 1968. Souběžně však kniha vyšla i anglicky v Londýně a New Yorku (*Frank Kupka*, s předmluvou historika umění Josepha Paula Hodina). V tomtéž roce 1968 se podílela na přípravě katalogu velké Kupkovy výstavy v Národní galerii. Pro nakladatelství Odeon a Obelisk připravila monografie *Zdeněk Sklenář*, *Constantin Brancusi* a *Abstraktní umění*, ty už ale nevyšly.

Z jejího švýcarského období jsou v Čechách relativně známy monografie a některé katalogy, do nichž přispěla svými texty; téměř neznámá je její soustavná práce výtvarné referentky, která sledovala výtvarné dění ve Švýcarsku i v celé Evropě. K významným švýcarským počínům Ludmily Vachtové patří monografie malíře Varlina (Willy Guggenheim) z roku 1978; o výtvarné práci Varlinova přítele Friedricha Dürrenmatta psala v roce 1996. Oběma autorům pak v roce 2005 věnovala knihu *Varlin – Dürrenmatt – horizontal*. Napsala monografie švýcarských malířů Gottlieba Kurfisse (1982), Hanny Fries (1999) a Roswithy Haftmann (2000). Spolu s Margit Weinberg Staber publikovala v roce 1989 knihu o ruské avantgardě. Tomuto tématu se věnovala také v textu *Suprematismus von Kasimir Malewitsch*, který vyšel v knize *Suprematismus – Konstruktivismus* v roce 1988, a také v textu *Frauen der russischen Avantgarde*, který publikovala v katalogu *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* v roce 1990. Její kniha o uměleckých dílech, která jsou v majetku curyšské univerzitní nemocnice *Unterwegs zur Kunst im Universitätsspital Zürich*, vyšla v Curychu ve dvou vydáních (1994, 2000). Z výstavních katalogů jsou nejvýznamnější ty, v nichž se zabývala dílem malíře Richarda Paula Lohseho (Curych 1984 a Ludwigshafen am Rhein 1992).

V roce 1990 začala Ludmila Vachtová opět psát pro české prostředí. Její texty se objevovaly nejprve v časopise *Umění a řemesla*, který byl spolu s *Domovem* posledním periodikem, v němž – pod šifrou LGV – mohla před vystěhováním z Československa ještě publikovat. Od roku 1991 přispívala do časopisu *Ateliér*, od roku 1998 pravidelně do *Kritické přílohy Revolver Revue* a po jejím zániku do *Revolver Revue*. Referovala především o českém, zejména pražském kulturním provozu a o důležitých tuzemských výstavách psala i do švýcarských novin. Kromě jiného se zde zúčastnila kolokvií o informelu (1991) a o Mikuláši Medkovi (2002). Spolupracovala s Ondřejem J. Sekorou na výstavě a katalogu malíře Ondřeje Sekory (1999). Vrátila se k dílu Františka Kupky v knize *Kupka – Waldes*, kterou koncipovala s týmem spoluautorů (1999). O pět let později připravila výstavu z Kupkova díla do galerie v Litoměřicích a katalog *Kupka Kupků*. V roce 2005 završila svůj celoživotní vztah k dílu tohoto autora na výstavě *František*



Ludmila Vachtová v Praze v roce 2018, foto: Jindřich Nosek

Kupka: Člověk a Země v Pekingu, na jejíž instalaci se osobně podílela. Připravila monografii a výstavu sochařky Evy Kmentové (Mánes 2006).

První ocenění – Cenu Antonína Matějčka pro historiky umění a Cenu nakladatelství Odeon – získala v roce 1968 za monografii *František Kupka*. Ve Švýcarsku jí byla roku 1993 udělena Cena Svazového úřadu pro kulturu v Bernu *Werkjahr für Kunstkritik*. Cenu *Revolver Revue* získala v roce 2001 a v roce 2007 získala její monografie *Ted. Práce Evy Kmentové* druhou cenu v soutěži *Nejkrásnější české knihy* roku 2006.

Ludmila Vachtová si zakládala na způsobu psaní, a když dostala od nakladatele volnou ruku, pracovala na uspořádání knih po svém, mimo obvyklé standardy (monografie švýcarské sochařky Hanny Fries a české sochařky Evy Kmentové). Poskytla řadu rozhovorů, v nichž vtipně glosovala svůj život, ale nezapřela pocit zneuznání, který cítila ve Švýcarsku a zejména v Čechách, i když její celoživotní dílo je inspirací pro některé mladší české umělkyně. Při práci byla důkladná a důsledná a texty, které psala až do konce svého života na psacím stroji, byly tak promyšlené, že téměř nepotřebovaly opravy. Psala vždy bez poznámkového aparátu.

Dokud mohla, chodila při svých návštěvách Čech na Tetín, který byl pro ni důležitou kotvou k domovu. Ludmila Vachtová zemřela v Curychu 23. července 2020. Podle jejího přání bude její popel uložen na tetínském hřbitově.

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 32 / Volume 32

Vydává | Published by:

Výbor Uměleckohistorické společnosti (UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2× ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Jan Skřivánek

Jazyková redakce | Copy Editor: Petra Rabová

Grafická úprava | Layout: Prokop Dobal

Sazba | Typography: Jožka Gabriel

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 e-mailu, | Manuscripts should be sent as e-mail attachment, reproductions from digital copiers or scanned images.

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

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

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

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

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

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

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

Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 110 00 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet. Korespondenčně lze sjednávat jen prodloužení již vydané legitimace; tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz



BPV®

431 ML

EN149:2009 FFP3 NR D