

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 2 | 2023

OBNOVA
CLAM-GALLASOVA
PALÁCE V PRAZE

TÉMA: OBNOVA CLAM-GALLASOVA PALÁCE V PRAZE

Znehodnocení Clam-Gallasova paláce	
Martin Krummholz	4
K obnově pláště Clam-Gallasova paláce	
Petr Macek	6
Nástěnné malby Carla Innocenza Carloniho ve schodišti Clam-Gallasova paláce v Praze?	
Jana Zapletalová	9
Probíhající změna diskurzu památkové péče?	
Poslední obnova portálů Clam-Gallasova paláce v Praze a její výsledek	
Viktor Kovařík	14

KONFERENCE, WORKSHOPY

Shaped by Greed: Reflections and Impacts of Environmental Exploitation in European Visual Cultures 1200–1900	
Martin F. Lešák – Jan Galeta	21
Nový spôsob prezentácie francúzskej zbierky?	
100. výročí štátného nákupu francouzského umění	
Pavol Múdry	24
Stopy Evy Kmentové v Domě umění	
Marika Svobodová	27

SPOLKOVÉ AKTIVITY, ZPRÁVY

Valná hromada 2023	
Zpráva o činnosti výboru UHS	
Rostislav Švácha	29
Zpráva o hospodaření výboru UHS	
Věra Jagerová	32
Udělení Ceny Josefa Krásky a Ceny UHS	32
Odborný program Valné hromady UHS	
Popularizace dějin umění	33
Historicita vs. tvořivost: pnutí českého zprostředkovávání umění devadesátých let	
Jitka Šosová	33
Paragone. Soutěž o cenu profesora Milana Tognera	
Zuzana Macurová	36

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky	
Adrien Palladino: zvědavost jako devíza	
Ivan Foletti	38
Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti	
Antonín Dufek	
Hana Buddeus – Petra Trnková	39

OBITUARIA

Josef Sůva	
František Zachoval – Petra Příkazská	42
Jiří Roháček	
Jana Marešová	43
Jan Kříž	
Mahulena Nešlehová	45

Foto na obálce: Carlo Innocenzo Carloni, nástropní malba nad schodištěm Clam-Gallasova paláce, detail, foto © Martin Mádrl



*Pohled do publika květnového
Paragone v Olomouci, foto
© FF UP, Adéla Vymazalová*

Milé kolegyně, milí kolegové, čtenáři,

V aktuálním druhém čísle spolkového periodika, které se vám právě dostává do rukou, se tematicky vracíme ke kauze, jež v závěru loňského a v letošním roce poměrně silně otřásla naší odbornou komunitou a vyvolala bouřlivou debatu. Dozvuky diskuse nad výrazně kritizovanou recentní památkovou obnovou Clam-Gallasova paláce v Praze, nesoucí v sobě nejen rovinu úzce odbornou, ale zjevně i inter- a intra-institucionální, procesuální, komunikační a mezilidskou, přitom zřejmě v tuto chvíli utichají jen zdánlivě. Již v lednu nového roku 2024 se platformou pro návaznou hlubší názorovou konfrontaci a reflexi důsledků stane společně pořádané tematické kolokvium. Bez ohledu na jeho průběh a výsledky je myslím zřejmé, nakolik se právě barokní perla Clam-Gallasova paláce, disponující ještě v době před rekonstrukcí neodolateným kouzlem genia loci, pro většinu z nás stala jistým symbolem překvapivě fatální série selhání našich vlastních profesních procesů. Tato selhání společně poukazují nejen na nezdravou rigiditu a nutnou, strukturální i personální revitalizaci klíčových zaintresovaných subjektů, ale de facto i absentující kontinuální otevřenou oborovou diskusi. Sama za sebe myslím hovoří skutečnost, jak intenzivně se redakčně řešila přítomnost jmen a afiliací editorů a autorů, inicializujících vznik textů v tomto čísle *Bulletinu UHS*, či přispívajících do této sekce. Osobně tedy vnímám jako alarmující nejen výsledek rekonstrukce, ale i smutný fakt, že ne všichni klíčoví přispěvatelé se nakonec odvážili pod svou, záslužnou a intenzivní, práci, právě z důvodů čistě inter-institucionálních, podepsat. Prosím, pojďme to společně změnit.

Příležitostí k cenným setkáním, intelektuální výměně, či symbolické kolektivní alchymické proměně bude nepochybně i připravovaný následující VIII. sjezd historiků a historiček umění, který se uskuteční ve dnech 12.–14. září 2024 v Brně. Výstižný, inspirativní a současně dostatečně abstraktní leitmotiv sjezdu, *Konce (a začátky) časů*, přitom v sobě nese vzácný potenciál vynést na povrch řadu latentně přítomných a současně aktuálních, či nově uchopených téžisek naší odborné pozornosti. Využijme tedy tuto příležitost naplno.

S přáním klidného závěru roku 2023 a šťastného vstupu do roku 2024,
za redakci a výbor,
Marcela Rusinko

OBNOVA CLAM-GALLASOVA PALÁCE V PRAZE

Redakce

Nedávna obnova Clam-Gallasova paláce v Praze, který náleží mezi nejvýznamnější památky barokního umění v Čechách, se v minulém roce dočkala řady kritických poznámek ze strany odborné veřejnosti. Výbor Uměleckohistorické společnosti proto oslovil čtveřici vybraných expertů se žádostí o hlubší zhodnocení nejdůležitější kritizovaných rozhodnutí, ke kterým v průběhu obnovy došlo. Příspěvky Martina Krummholze, Petra Macka, Jany Zapletalové a Viktora Kovaříka, které čtenářům

předkládáme na následujících stránkách, byly s předstihem publikovány na webu UHS. Po jejich uveřejnění proběhla diskuse mezi zástupci UHS, Klubu Za starou Prahu a Národního památkového ústavu, z níž vzešla dohoda na uspořádání odborného kolokvia, které, jak doufáme, umožní nejen hlubší reflexi proběhlé obnovy, ale také širší rozpravu nad problematikou péče o umělecké památky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Plánované odborné kolokvium se uskuteční ve čtvrtek 11. 1. 2024

Znehodnocení Clam-Gallasova paláce

Martin Krummholz

Osudům Clam-Gallasova paláce a jeho dávných majitelů se jako historik umění věnuji více než dvacet let. K pozdějšímu diplomnímu tématu mě přivedlo mé někdejší pracovní působení v Archivu hlavního města Prahy, který zde do roku 2017 sídlil. Tehdy jsem měl jedinečnou možnost celý palác poznat doslova od sklepů až po půdy. Když byly před několika lety v palácových stájích i horních obytných místnostech konečně demontovány vestavěné archivní regály a po desetiletích tak vynikly proporce prostor i jejich mimořádné prosvětlení nebývale velkými okny, byl jsem naprosto nadšený. Tento dojem velkoleposti – do té doby jen tušený, nespátřitelný – mě utvrdil v přesvědčení, že v Praze máme nejpozoruhodnější palácovou stavbu Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Interiéry všech jeho dalších (vídeňských) paláců totiž zásadní měrou ztratily původní podobu i strukturu v rámci adaptací 18.–20. století. Pokládám za tragické, že právě ukončená rekonstrukce pražský Clam-Gallasův palác o tento primát připravila. Celoevropsky významná architektonická památka, jež obdivuhodně přestála veškeré turbulence 20. století, v jejím průběhu přišla o svou autentičnost a byla definitivně znehodnocena až nyní, v závěru první čtvrtiny 21. století.

Přestože jsem průběh rekonstrukce zvnějšku příležitostně sledoval, nebyl jsem přímým účastníkem procesu obnovy, ani jsem neměl možnost cokoliv ovlivnit. Úmorně jsem se nicméně snažil příslušné magistrátní orgány opakovaně upozorňovat na zcela jedinečné hodnoty stavby, související jak se slavným architektem, tak především s výše uvedenou skutečností, že se Clam-Gallasův palác počátku třetího tisíciletí dočkal s minimem sekundárních zásahů. Zadavatel (město) si ode mě před zahájením rekonstrukce vyžádalo doplnění staršího stavebně-historického průzkumu a rešerši relevantní historické plánové dokumentace. V průběhu prací mě pak zástupci města, prováděcí firmy i památkového ústavu nárazově kontaktovali s dílčími dotazy,

přičemž jsem se zpravidla nedozvídál, jaký tato má expertní sdělení měla či neměla dopad. Míra plánovaných a realizovaných zásahů mi nebyla v žádné etapě rekonstrukčních prací známa.

Domnívám se nicméně, že mě dobrá znalost původního stavu paláce, dlouhodobý zájem i epizodický vhled do průběhu celé „rekonstrukce“ opravňují ke shrnutí těch nejzásadnějších prohřešků. Vědomě přitom opomímám otázky restaurování sochařské výzdoby průčelí i výmalby hlavního schodiště, kterému se zde věnují ostatní kolegyně a kolegové. Zkraje se ale musím osobně vymezit vůči paušální kritice aktuální monochromní barevnosti fasád, neboť je nezpochybnitelné, že Clam-Gallasův palác měl – minimálně po větší část 19. století – podobně tmavé (syté šedé až zčernalé) omítky. Jednoznačně to prokazují kromě několika vrstev provedených sond též archivní prameny. Teprve zhruba před sto lety se rozhodl František Clam-Gallas pro světlé omítky, čímž si proti sobě silně popudil odbornou veřejnost v čele s Klubem Za starou Prahu. Z někdejších konzultací mé diplomní práce ostatně vím, že předchozí barevné řešení fasád v pastelových tónech vycházelo z ryze estetických soudů historika umění Emanuela Pocheho a dalších expertů; s historickou barevností nemělo nic společného.

Výbava interiérů probíhá dodnes, proto bych rád primárně shrnul již ukončené stavební zásahy, jejichž skutečný rozsah mi až do března 2023 nebyl znám, takže mi nyní doslova vyrazil dech. Necitlivými a z hlediska vkusu nanejvýš problematickými jsou úpravy vedlejších nádvoří, která byla mimo jiné „zkrášlena“ novodobými fontánkami identického vzhledu. Zejména někdejší nárožní „zahrádka“ za Prachnerovou kašnou – nově vydlážděná pro posezení kavárny „Café Clam-Gallas“ – negativně evokuje 90. léta 20. století. Neuvěřitelně bezohledným počinem je probourání nových vstupních otvorů do vnější klasicistní zdi i samotné barokní substrukce této části západního (uličního) palácového křídla. Právě zde



Průčelí Clam-Gallasova paláce po rekonstrukci, foto © Martin Mádl

došlo k asi nejbrutálnějšímu stavebnímu zásahům. Kromě vybourání nových dveří byly vestavbou nových toalet, zázemí předpokládané kavárny a vzduchotechniky, fakticky zničeny původní prostory palácové kuchyně a pekárny včetně některých historických technických detailů. Obdobně bylo ostatně naloženo se všemi přízemními prostory někdejších kočáren a stájí. Hrubě necitlivým je též novodobé zmenšení zadní stáje přepažením a vestavbou dalších toalet – v tomto případě pro zamýšlenou restauraci. Do tohoto zadního traktu byla dále umístěna vertikální šachta vzduchotechniky, která prochází celou výškou paláce; znehodnotila tak několik původních místností horních podlaží. Rovněž na dvou dalších místech (v sousedství druhého velkého schodiště a vedle točitého schodiště západního křídla) jsou vertikálně vedeny sítě a kabely. Nově vytvořené prosklené vstupy by snad bylo možné tolerovat.

Co se týče interiérů, lze ocenit pečlivé repasování i doplňování zejména dřevěných interiérových prvků (tj. podlahy, táfování, dveře, okna, okenice ad.). Vložení síťových kabelů do podlah umožnilo odstranění nevhod-

ných přímotopů, instalovaných v rámci rekonstrukce na přelomu 80. a 90. let 20. století. Oproti tomu silně necitlivou – a zcela nadbytečnou – je volba, počet i rozmístění nových osvětlovacích těles v nereprezentativních prostorách paláce. Největším prohřeškem však je v řadě případů zcela svévolné přemalovávání či domalovávání stropů a stěn, jež údajně vychází z kreativního záměru architekta rekonstrukce. Podle stejného principu byly též vybírány textilní tapety značného počtu místností druhého patra, které navíc komplikují případné využití těchto prostor pro předpokládané výstavní účely.

V současné době jsou palácové místnosti dovybavovány okenními závěsy a dalšími interiérovými detaily budícími mimořádné rozpaky. Lze se pozastavit nad principy, vkusností i nákladností těchto pokračujících aktivit. Pakliže se kdosi dožadoval dotvoření „zámeckých komnat“, měly být tyto laické představy korigovány odborníky. To se v daném případě bohužel nestalo a Clam-Gallasův palác tak je dnes – namísto unikátně autentického barokního sídla – šokujícím příkladem fatálního selhání tuzemské památkové péče.

K obnově pláště Clam-Gallasova paláce¹

Petr Macek

Kompletní obnova fasád Clam-Gallasova paláce vzbudila silnou a zejména různorodou reakci. Zaujala nejen odborníky, ale i širokou veřejnost. Bezesporu se zde setkáváme se zásadní proměnou jedné z nejvýraznějších pražských barokních staveb; nepřehlédnutelného díla předního evropského architekta Johanna Bernarda Fischera z Erlachu a sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Objekt je pro své kvality významný nejen pro pražskou památkovou rezervaci, zařazenou do seznamu UNESCO, ale i pro celou Evropu. Bez přílišné nadsázky se jedná o jedno z nekválnějších uměleckých děl na území našeho státu vůbec. Proto musí být jakýkoli zásah sledován s nejvyššími nároky a důrazem kladeným na vše, od neustálého vnímání celku až po nejmenší detaily. Zde není rozhodně žádné místo pro jinak vítané pokusy, zkoušky a ověřování nových metod. Úcta a respekt před objektem vpravdě světového významu musí být určující.

Takovýto úkol nemůže zodpovědně zvládnout jediný památkář, ani jediné pracoviště Národního památkového ústavu. Nutná je daleko širší mezioborová spolupráce. Návrh každého zásahu musí být podroben odpovídající opozici, které musí být poskytnut náležitý čas k jeho posouzení i dostatečný prostor k následné diskusi. Z toho vyplývá nezbytná spolupráce širšího odborného kolektivu, v případě tak jedinečné památky nejlépe s mezinárodní účastí. Clam-Gallasův palác je naprostý unikát, jehož výjimečnost nepřipouští řešení otázek za chodu nebo dokonce přizpůsobování se tlaku investora a zhotovitele. Veškeré problémy musí být probrány a ujasněny nejen před zahájením stavby, ale již před začátkem projekčních prací. Diskutovat je třeba v rámci průzkumu a následně zejména nad komplexně zpracovaným materiálem týkajícím se všech aspektů obnovy. Zejména u významných památek, jejichž vzhled se po zásahu dramaticky promění, musí být nedílnou součástí přípravného procesu také diskuse s širokou veřejností. Té je potřeba vysvětlit a doložit oprávněnost zvoleného přístupu. Tyto logické a z odborného pohledu neoddiskutovatelné etapy v případě obnovy pražského paláce bohužel neproběhly.

Při obnově Clam-Gallasova paláce bylo jedním ze základních úkolů rozhodnutí o barevném pojednání fasád. Z dosavadních znalostí zejména rakouských kolegů vyplývá, že barevnost, jaká byla při poslední obnově užitá, neodpovídá pojetí Fischera z Erlachu. Nátěry architektonických prvků fasád Fischerových paláců i církevních objektů jsou barevně jen velice jemně odlišené, napodobující nejspíše ušlechtilý mramor. Prozatím nikde nebylo doloženo řešení v takové míře sytosti, jako nyní v Praze. Problémem je rovněž vztah nové povrchové úpravy Braunových soch k nátěru fasád paláce. Tvzení, že v baroku byla sochařská výzdoba barvena shodně s pojed-

náním architektury je nutno brát jako nemístné zjednodušení, či spíše omyl. Dřívější průzkumy totiž na sochařské výzdobě portálu doložily bělavou vrstvu, které nebyla při obnově věnována dostatečná pozornost. Nemuselo se jednat o podkladovou vrstvu, ale o v baroku převažující řešení. Tehdy byl povrch iluzivně řešen jako mramorový, potom ale zákonitě s malovaným žilkováním. Jak dokazují prameny, bylo „štafírování“ povrchů, zejména soch, někdy stejně drahé, jako jejich pořízení. Pak to rozhodně nemohl být pouhý plošný nátěr, ale jemné rozbarvení, stínování, provedení nápodoby kamene apod. Jakýkoli plošný nátěr, na paláci provedený navíc systémem Keim, působí tupě a výraz díla mimořádné kvality jen deformuje. Navíc byl u Braunových soch aplikován nevhodně a na některých místech musel být následně náročně odstraňován. Je otázkou, jak vážně tím utrpěly zbytky originálního povrchu kamene.

Zvolená barevnost tedy rozhodně neodpovídá době vzniku paláce, což by bylo v případě jejích průkazných dokladů jedním z oprávněných řešení. Protože tato etapa nebyla v dostatečné míře prokázána, muselo se přistoupit k odlišnému řešení. Existující nátěr svým tmavým hnědým tónem naopak směřuje nejvíce ke sklonku 19. stol. Pokud vím, tak u sond provedených na paláci bylo zdůrazněno, že se jedná o barvu značně proměněnou stářím a vrstvou depozitů. Nutno doplnit, že ani tato doba nebyla zohledněna ve všech aspektech. Při poslední obnově fasád nebylo respektováno originální řešení využívající dle průzkumů dvojici různých omítkových struktur. Nahrazeny byly nátěrem ve dvojici odstínů. Tedy žádná citlivá obnova staršího řešení, ale současnými prostředky navozený dojem. S tím souvisejí další otázky. Budou se shodně barvit i ostatní domy v okolí? Protože prozatím palác z různorodého barevného shluku dosti výrazně vystupuje. Mohl někdo rozhodnout, že Praha bude barvená ve stylu právě této doby? Tím se dostáváme k palčivé otázce módnosti nátěrů historických objektů řešených nejednou jednotlivci na základě osobního pocitu.

Důležitější je ale v rámci této eseje jiná otázka. Proč byla užitá právě tato barevnost? Doufejme, že se nejedná o současný převažující přístup k barevnosti, který nelze nazvat jinak než módou. V památkové péči se vždy hovořilo o věrné obnově historické barevnosti. Je ale zajímavé, že již od 19. století lze sledovat, jak barevné řešení pozoruhodně často odpovídá vzhledu a trendům soudobé architektury. Navíc často s dodatkem o „jediné správné původní barevnosti“. Barevnost se musí řešit v souladu se stavbou, přesněji jejím hmotným tělem a vztahem k objektu k okolí. A to vždy jako jedinečný problém. Lze doufat, že jen díky nepochopení a informačnímu šumu bylo na regionálních pracovištích NPÚ probíráno, že barokní barevnost se obnovovat nemá a že dnešním požadav-



Průčelí Clam-Gallasova paláce před rekonstrukcí, foto © Martin Mádl

kem je respektování 19. století (?). Názor je to pochybný, odborně nezdůvodnitelný, odporující dosud platné oficiální metodice NPÚ.

Jakákoliv zodpovědná obnova musí dodržovat základní postupy a respektovat základní skutečnosti. Na druhé straně je každá akce vlastně unikátem, protože jedinečný je každý objekt od doby vzniku, se svými proměnami v čase, procesem vlastního stárnutí, degradacemi, zásahy vhodnými i rušivými, celkovými obnovami a podobně. Obecně sdíleným přístupem je „chránit poslední kvalitní etapu“. Na tom se všichni shodneme. Problém začne ale v tom okamžiku, kdy začneme řešit otázku co je „ještě“ kvalitní a co „již ne“. Tím se nám do úvah vkrádá nebezpečný individuální pohled, vlastní vkus, obliba, či neláska k určitému stylu, autorovi, lokalitě. Výchozí tezi lze drobně, ale ve výsledku zásadně upravit. Nechraňme poslední hodnotnou etapu, ale tu podobu, která vtiskla objektu poslední komplexně pojatý vzhled, kdy se jednalo o celostní vědomý zásah. Tady již není prostor pro suverénně prohlašované a objektivní realitou nezasažené osobní stanovisko, které bývá navíc mnohdy formulované jako jediné možné a správné. Nejabsurdnější pak je, když se takový postoj prohlašuje za výsledek exaktní vědecké práce.

V případě diskuse o paláci v tomto kontextu zaznělo opakovaně, že poslední obnova pláště ze 70. let minulého století nenáleží do oblasti ochrany, nemá (památkovou)

hodnotu. Velice neférovým argumentem pak bylo sdělení, že obnovu poslední celostní etapy brání její autoři, obecněji starší generace, jejíž čas již vypršel. Vzorový příklad neobdobného a nemetodického přístupu. Cokoli se již momentem svého vzniku, případně dokončením určité úpravy stává součástí historie. Plnohodnotnou památkou může být proto i současné dílo. Vzpomeňme na úškleby nad „copovým slohem“ nebo secesí, vykládanou dříve jako projev zahnívajících kapitalismu a nevkusy buržoazie. Nemusíme jít ale do přílišných hloubek historie. Kdo sleduje současnou diskusi kolem architektury brutalismu, musí mu znít předchozí řádky až nepříjemně aktuálně. Památkář nechrání v první řadě „hezké věci“, ale věci památkově hodnotné. Připusťme si tedy, že i věci „ošklivé“. I umělecká díla současnou společností nepochopená či odsuzovaná se mohou a mají stát předmětem památkové ochrany. Tato základní role památkáře samozřejmě nebrání sledování estetické působivosti, která výslednou kvalitu památky v naprosté většině případů spoluvytváří, ale neurčuje.

Po teoretické odbočce se můžeme vrátit ke Clam-Gallasovu paláci, a to právě k opravě ze 70. let minulého století. Je skutečně existence komplexního řešení, stará cca padesát let něčím naprosto bezcenným, čím není nutno se zabývat? Nepřipomíná to již uvedený apriorní odsudek řady stavebních stylů v předchozích dobách? Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst



Clam-Gallasův palác před rekonstrukcí, foto © Martin Mádl

a objektů (SÚRPMO) při poslední obnově dle dobových obecně uznávaných prosazovaných zásad puristicky obnovoval barokní vzhled paláce. Rozhodně se nejedná o vrcholné, ale do značné míry typické dílo tehdejší – jak jinak, než dobově podmíněné – památkové péče. Prvotní vzhled barokního paláce byl zvážen jako nejpodstatnější, a tomu bylo vše další – s větším, či menším úspěchem – podřízeno. Nemělo by se zapomínat zvláště na komplexní výměnu okenních výplní. Ty do obnovy atelierem SÚRPMO souhlasily s nynějším tmavým nátěrem. Vyměněná okna mají ale barokizující tvar, a zvláště odpovídající osazení do hloubky špalet. Tím stavba získala daleko plastičtější a nesporně „baroknější“ výraz, odpovídající zvolenému principu tehdejší obnovy. Neměla by se tedy okna zároveň s nyní provedenou obnovou nátěru vracet zpět do líce fasády? Pokud ne (což je zřejmé), pak jsme opět uvízli na polovině cesty a obnovu musíme chápat pouze jako doklad současných představ části naší odborné veřejnosti. Vnucuje se nekorektní otázka. Co k tomuto přístupu asi řeknou naši následovníci? Patrně budou se zájmem pozorovat mozaiku vzniklou průnikem baroka, 19. století, druhé poloviny 20. století a naší dobou.

Dále je vhodné uvést bezprostředně navazující soubor otázek a problémů. Obnova poslední jednotné úpravy památkově chráněného objektu je nesporně tím nejobecnějším, a přiznejme si, že nejméně problematickým přístupem. Všichni ale současně víme, že se na památkách

mnohdy setkáme se situací, kdy je určitá, často i podstatně starší vrstva nesmírně významná a její hodnota vysoce převyšuje vše ostatní. A tady začínají velké potíže. Je totiž třeba velice zodpovědně zvážit, zda objekt uchovat ve zhruba stávající podobě, či se vrátit k některé z jeho výjimečných, „hodnotnějších“ historických podob. Zde již neexistuje jednoznačné řešení. Zásadním problémem rekonstrukce – tedy při návratu k jedné ze starších podob objektu – je nesporný fakt, že na úkor starší hodnotné podoby nezvratně vymažeme stopy někdy i několik set let dlouhé existence objektu. Máme k tomu vůbec právo? Praxe nám ukazuje, že k těmto návratům proti proudu času přesto dochází. A nemusí to být vždy chyba. Uplatní se zde totiž jedno z oprávněných, odborně zdůvodnitelných řešení. Ano, někdy se nepovede, někdy je příliš ambiciózní. To však naprosto nic nemění na jeho důležitém místě v řadě nabízejících se památkových přístupů. Samozřejmě s ohledem na veškeré souvislosti; spíše ve výjimečných, přesvědčivě doložených a zdůvodněných případech. O to detailnější ale musí být průzkum objektu a naprosto perfektní dokumentace jeho stávajícího stavu. A právě v tomto případě je o to více nutno věc posuzovat ze všech možných úhlů pohledu a zvažovat především veškerá možná negativa, která takový razantní zásah nutně přinese. Předposlední obnova Clam-Gallasova paláce tuto šanci nedostala.

Nebudme ale tak přísní pouze při tomto přístupu. Je obecně známé, že jakýkoli zásah do historického ob-

jektu přináší ztrátu vypovídací hodnoty, nezvratné změny a zánik velkého množství mnohdy unikátních hmotných informací i estetických kvalit. Tady je úloha památkáře nenahraditelná, zodpovědná a zejména nesmírně náročná. Záchrana co největšího počtu hodnot jakéhokoli druhu je jasným, ale v praxi často velice obtížně splnitelným požadavkem. Co je v památkové praxi mnohdy vítězstvím v konkrétní složité situaci, je u nejpřednějších památek nepřipustné.

Na závěr naznačme jednotlivé problematické body:

- Průzkum, jeho dokumentace, analýza a následné vyhodnocení byly podceněny.
- Rozhodování se účastnila příliš malá, personálně nedostatečně vybavená skupina. Podceněna byla diskuse jak s odborníky, tak následně s širší veřejností.
- Zvolené řešení proti sobě anachronicky postavilo několik etap. Barevnost ve hmotě přes řadu zásahů neustále vrcholně barokního objektu se náznakově navrátila do přelomu století, ale některé prvky byly ponechány v puristické barokní formě. Při nedostatku in-

formací o starší podobě paláce proto mělo být zodpovědněji zvažováno zachování vzhledu vzešlého z obnovy 70. let minulého století.

- Profesionalita prací rozhodně nedosáhla kvalit, které objektu náleží. Objekt takového významu rozhodně neměl sloužit (jak bylo zastánci obnovy uvedeno) k pokusům a zkouškám nových přístupů.

Je třeba dodat, že obnova památky takovýchto kvalit je nesmírně náročná, složitá, plná záludností, nepředvídatelných náhod a protivenství. Dobře známé je i rčení: „Kdo nic nedělá, nic nezkazí.“ Byl bych tedy velice rád, aby toto zamyšlení nebylo bráno jen jako kritika, ale především jako podnět k obecnější diskusi. Každý z nás má řadu cenných zkušeností a znalostí. Každý z nás rovněž něco pokazil, či nezvládl. Je proto třeba si názory a zkušenosti v dostatečném časovém předstihu vyměňovat, o některých patrně i bouřlivě diskutovat. Jsem přesvědčen, že pak by k obdobným přešlapům, jako v případě obnovy pláště Clam-Gallasova paláce, nemuselo docházet.

¹ Tato stať byla vyžádána v době rozbourené atmosféry, na kterou autor musel reagovat. Nebylo ji proto možné zpracovat se všemi náležitostmi, poznámkovým aparátem apod. Pojednání, reagující na celkovou (a nutno říci, že nikoli neproblematickou) situaci při obnově barevnosti, je připravováno pro časopis Zprávy památkové péče.

Nástěnné malby Carla Innocenza Carloniho na schodišti Clam-Gallasova paláce v Praze?

Jana Zapletalová

Nástěnné malby Carla Innocenza Carloniho (1686–1775) v Clam-Gallasově paláci v Praze patří i v mezinárodním kontextu mezi významná díla tohoto malíře a těší se velké známosti stejně jako celý palác, který se kvalitou architektury a velkoryse pojaté interiérové výzdoby řadí k nejvýznamnějším barokním šlechtickým sídlům Evropy. V paláci byly známy Carloniho nástěnné malby ve čtyřech sálech a na klenbě schodiště. Podle smlouvy, kterou umělec 15. května 1727 uzavřel s hrabětem Filipem Josefem Gallasem, se zavázal vytvořit výmalbu schodiště a celkem šesti místností západního křídla piana nobile (vstupní sál, antekamera, přijímací sál, parádní ložnice, galerie, kabinet). Ve schodišťové hale a vstupním sále měly být podle smlouvy kromě stropů dekorovány malbami i stěny, byť o těchto výtvarných dílech nebylo dlouho nic známo.¹

K nálezů výzdoby stěn schodiště došlo teprve v rámci restaurátorských prací probíhajících v Clam-Gallasově paláci na jaře 2020. Tato část výmalby sestává ze dvou rozměrných, iluzivními architektonickými rámy lemovaných polí delších stěn schodišťové haly a ze čtveřice užších výškových polí mezi okny východní stěny a po stranách vstupů do sálů. O autentických Carloniho malbách, respektive jejich fragmentech, si dnes bohužel můžeme

udělat bližší představu již pouze z fotografické dokumentace pořízené v průběhu restaurátorských prací.² Ta dokládá téměř celoplošně narušenou vrstvu *intonaca* s rytou podkresbou. Pouze na velmi malých plochách *intonaca* dochovaného v plném rozsahu jeho tloušťky včetně malířské vrstvy jsou dobře patrné i zbytky původní barevnosti. Mnohdy však byla malba vydřena až na podkladovou vrstvu omítky (*arriccio*).

Nově nalezené nástěnné malby prošly v letech 2020–2021 restaurátorským zásahem, který realizovala firma AKANT HISTORY s.r.o. na objednávku PRACOM s.r.o. Výsledkem byla celoplošná přemalba, která z dochovaných obrysů postav a základního rozvržení kompozice původních nástěnných maleb Carla Innocenza Carloniho vychází jen volně. Kvalita provedení i koncepční a ideová východiska zásahu vzbudila nejen na domácí, ale i mezinárodní úrovni zásadní výhrady a kritiku. Zvláště palčivé otázky, které navíc nesou potenciál v širší (nejen) odborné veřejnosti obecně diskutovat způsoby přístupů k fragmentárně dochovaným dílům minulosti, vyvolává samotné koncepční rozhodnutí nejen o plném plošném odkrytí a prezentaci fragmentů nástěnných maleb, ale především rozhodnutí malby plně rekonstruovat.



Carlo Innocenzo Carloni, *Diana a Endymion*, stav odkryté malby v průběhu restaurování, foto © Jana Zapletalová

Průběh restaurátorského zásahu – skutečnosti a otázky

Za nešťastným výsledkem jinak finančně velkoryse koncipované obnovy barokního paláce stojí podle mého názoru řada nesrovnalostí formálního charakteru, které lze dobře vysledovat, položíme-li jednotlivá rozhodnutí týkající se maleb na schodišti do chronologické souslednosti.

Při pohledu zpět a při vědomí dnešního výsledku je nutno se podívat nad tím, jak se hodnocení nálezu postupně proměňovalo. Prvotní zprávy totiž byly optimistické, a naopak vyzdvihovaly hodnotu i stupeň zachování tohoto bezesporu významného výtvarného díla. Hned po objevu maleb Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Praze (dále jen NPÚ ÚOP v Praze) oznámilo na počátku března zástupci Magistrátu hlavního města Prahy (dále jen MHMP), že „6. 3. 2020, byly prezentovány konečné sondy na stěnách hlavního schodiště. ... Nálezy na stěnách 2. patra (3. n. p.) – v prostoru závěru schodiště na stěnách navazujících na umělecky zdobený strop celého schodišťového prostoru – s výjimkou čela proti schodišti – potvrdily rozsáhlé a zachované partie s náročnou figurální malířskou výzdobou. Tato je vyvedena zjevně ve vysoké umělecké úrovni.“³ Magistrátu se navíc později (18. března) dostalo i potvrzení této skutečnosti psaného jménem ředitele NPÚ ÚOP v Praze.⁴

Nabízí se otázka, jak Carloniho práce na stěnách tehdy vypadaly. Mohli opravdu autoři výše uvedených dopisů označit fragmenty, které zachovávají původní malbu v řádu několika jednotek procent, jak je zjevné z mé fotografické

dokumentace z 21. června 2020, slovy „rozsáhlé a zachované partie s náročnou figurální malířskou výzdobou. Tato je vyvedena zjevně ve vysoké umělecké úrovni“? Anebo hned na počátku obnovy, v období mezi březnem a červnem, kdy restaurátoři zjevně očistili malby od novějších vrstev vápenných nátěrů, mohlo dojít k významným ztrátám na malovaném souvrství? První mnou pořízená dokumentace již bohužel ukazuje malířské dílo v očištěném stavu po proběhlé první etapě restaurátorského zásahu.⁵ V archivu NPÚ ÚOP v Praze se přitom nepodařilo najít závazné stanovisko ani jiný dokument, který by tento zákrok povolil. Je třeba se ptát, kdo vydal rozhodnutí k celoplošnému odkrytí nástěnných maleb? Kdo a z jakých důvodů přikročil k tak rozsáhlému odkryvu, pakliže se malované souvrství dochovalo v torzálním stavu představujícím několik jednotek procent původního rozsahu? Opravdu se pod vrstvami pozdějších vápenných nátěrů nacházela pouze torza, jež dokumentují moje fotografie? Jak potom vysvětlit obsah zmíněných dvou dopisů?

Na tyto otázky by jasně odpověděla podrobná dokumentace provedeného zásahu. V archivu NPÚ ÚOP v Praze se mi však nepodařilo dohledat žádné obrazové či textové dokumenty, které by se sond a následného celoplošného odkryvu týkaly. Snad potřebné vysvětlení a fotodokumentaci v alespoň standardním rozsahu a kvalitě najdeme v restaurátorské zprávě. Ta však k datu vzniku tohoto textu (březen 2023) nebyla údajně předána na NPÚ ÚOP v Praze, a to přestože k ukončení restaurátorských prací došlo již v lednu 2021.



Diana a Endymion, stav malby po dokončení restaurování, foto © Martin Mádl

Jaký byl další osud odkrytých maleb? Jak dokládají i fotografie z mé návštěvy, byl 21. června 2020 restaurátorský zásah již v plném běhu. Nejpozději k tomuto datu došlo k vytmelení některých míst a provedení částečné rekonstrukce ryté podkresby. Na řadě ploch restaurátoři štětcovou podkresbu zvýraznili nebo realizovali zcela nově podle podkresby ryté. Malby už navíc začali i retušovat. Alarmující ovšem je, že výše uvedené a na první pohled ne zcela koncepčně plánované zahájení poměrně razantních vstupů do struktury dochovaného díla probíhalo nezávisle na činnosti odpovědných orgánů památkové péče, protože k vydání závazného stanoviska týkajícího se realizace výše uvedených zásahů došlo teprve 30. září 2020 (ředitelem signováno až 1. října 2020).

Zjevně teprve v průběhu prací (16. července 2020) restaurátor Tomáš Skořepa vypracoval návrh postupu, jakým způsobem mají být nalezené fragmenty restaurovány.⁶ V této době už přinejmenším téměř měsíc k jejich restaurování fakticky docházelo.⁷ Pokládám rovněž za nepřijatelné, že návrh na restaurování nepochybně mezinárodně významné umělecké památky obsahuje jedinou fotografii (na titulní straně) a textová část má rozsah jedné a půl strany. Zatímco práce patrně nerušeně postupovaly, jejich schvalování odpovědnými institucemi teprve začínalo. V polovině srpna MHMP požádal jménem ředitele odboru Jiřího Skalického NPÚ ÚOP v Praze o zpracování písemného vyjádření k předloženému návrhu na restaurování fragmentů nástěnných maleb do

20 dní od doručení této žádosti.⁸ S mírným, a vzhledem k letnímu období dovolených snad i pochopitelným zpožděním, toto vyjádření NPÚ ÚOP v Praze jménem svého ředitele opravdu zaslal MHMP, a to v druhé polovině září.⁹

Následně pak na samém počátku října magistrát vydal rozhodnutí a související závazné stanovisko.¹⁰ Potvrdil v nich postup navržený restaurátorem Skořepou ve zmíněném dokumentu z poloviny července 2020. Rozhodnutí samo o sobě však obsahuje zavádějící formulace. Měly být mimo jiné provedeny „retuše základní barevnosti freskové malby“ (tuto větu pokládám z odborného hlediska za nesrozumitelnou) a „náznakové rekonstrukce dekorativních a figurálních maleb“. Závazné stanovisko dále uvádí, že: „...budou předloženy na místě vzorky rekonstrukcí, doplňků, barevnosti a finálních úprav. Celkové vyznění rekonstrukcí těchto maleb bude výrazně slabší než originální nástěnná malba.“¹¹ Jestli autoři výrazem „slabší“ měli na mysli slabší z hlediska kvality, tak se literu závazného stanoviska vskutku podařilo naplnit bez výhrad. Ale patrně tím pisatel měl na mysli něco jiného, snad intenzitu barevného působení?

Rozsah prací však mezitím nabral zcela jiný směr, jak ukazují fotografie, které jsem pořídila pro studijní účely během své druhé návštěvy 2. října 2020.¹² Ty dokládají, že restaurátorský zásah se už blížil svému dokončení, a nalezené fragmenty scelily rekonstrukce téměř celoplošného charakteru. Je proto evidentní, že postup uvedený v závazném stanovisku, které bylo podepsáno

pouze den před mojí návštěvou, dodržen nebyl. Jak nešťastná „obnova“ maleb na schodišti dopadla, se mohou od slavnostního otevření paláce, uspořádaného v září 2022, přesvědčit i sami návštěvníci.

Podstata problému

Nedodržení zákonných postupů z hlediska formálního průběhu, které vyplývá z výše uvedeného, vnímám jako důležitý, avšak nikoliv klíčový problém. Tím je podle mého především mnohačetné selhání provádějících restaurátorů i památkového dohledu zástupců NPÚ ÚOP v Praze ve věci nedostatečné kvality a nevhodné koncepce realizace restaurátorského zásahu. Odpovědnost přitom spadá především na orgány památkového dohledu, které navržený postup restaurátorů bez připomínek a patrně bez širší oborové diskuse v plném rozsahu schválily, což pokládám za zásadní chybu, dozor realizovaly zřejmě čistě formálně a nevhodnou koncepcí oficiálně posvětily ex-post.

Nově objevené fragmenty nástěnných maleb významného italského malíře Carla Innocenza Carloniho byly patrně nevratně zničeny. Jakkoli se dochovaly pouze torzálně, i tak představovaly cenný doklad o Carloniho malířské technice i o tom, jak původní kompozice vypadala. Osobně pokládám vzhledem ke stavu jejich dochování za velmi sporné, zda se mělo přistoupit k celoplošnému odkryvu. V každém případě však nemělo dojít k „ideální“, ve skutečnosti falzifikující rekonstrukci. Byl-li už i přes nedostatečný stav dochování proveden plošný odkryv zbytků výmalby, mělo být v každém případě vše pečlivě zdokumentováno v náleзовém stavu pro budoucí studijní účely. Pakliže se stav maleb vzhledem k ostatnímu jinak intaktně dochovanému prostoru ukázal být nevyhovující, nabízelo se zakonzervovat je a opětovně zakrýt celoplošným a barevně vhodným reverzibilním nátěrem.

Stávající podoba maleb nemá nic do činění s rukopisem Carla Innocenza Carloniho. S původním dílem nesdílí nic víc než částečné obrysy postav a přibližné znázornění kompozice. Míra falzifikace původního malířského souvrství je tak velká, že vzbuzuje otázku, zda při restaurátorském zásahu nedošlo i k dezinterpretaci původního námětu. Aktuálně malba znázorňuje téma Éos a Tithónos (lat. Aurora a Tithónus). Jak ale dokládají archivní dokumenty týkající se bozzet pro Clam-Gallasův palác a další indicie, malba měla původně snad zachycovat téma Diany a Endymiona. Šlo o námět pro Carloniho tvorbu charakteristický, který malíř ztvárnil rovněž na jiných místech (Palazzo Gallarati Scotti v Miláně, Palazzo Agliardi v Bergamu).¹³ Tato nejistota týkající se námětu původní Carloniho malby vzbuzuje společně s textem návrhu na restaurování otázku, zda vůbec a případně v jaké kvalitě byl před započatím restaurátorského zásahu realizován umělecko-historický průzkum. Ten by, včetně příslušných archivních rešerší, v tomto případě na mezinárodní úrovni, měl být standardem každého restaurátorského zásahu, natož v případě tak významné památky, jakou Clam-Gallasův palác bezesporu je.

Z etického hlediska tak pokládám za nepřijatelné vůbec spojovat dnešní podobu výmalby na stěnách scho-



Carlo Innocenzo Carloni, Apollón a Marsyas, stav odkryté malby v průběhu restaurování, detail, hlava Apollóna, foto © Jana Zapletalová



Apollón a Marsyas, stav malby po dokončení restaurování, detail, hlava Apollóna, foto © Martin Mádl



Carlo Innocenzo Carloni, nástropní malba nad schodištěm paláce, detail, hlava Apollóna, foto © Martin Mádl

diště Clam-Gallasova paláce se jménem slavného italského umělce, který vedle Giovanniho Battisty Tiepola patřil mezi nejproslulejší evropské freskaře své doby. Malby na schodišti jsou dnes čistě jen autorským novotvarem provádějících restaurátorů. Originální části přitom nelze rozeznat od novodobých zásahů. Taková podoba celoplošných rekonstrukcí je podle mého názoru nejen neobhájitelná, ale i v rozporu s požadavkem stanoveným v závazném stanovisku, podle něhož mělo dojít k „náznakové rekonstrukci“. Jakou cenu vůbec mají novo-

Apollón a Marsyas, stav
malby po dokončení
restaurování, foto ©
Martin Mádl



dobé, z principu poněkud kostrbaté výtvoř restaurátorů, vzniklé jen na základě částečně dochovaných obrysů původního díla a patrně špatně pochopené kompozice? To platí nejen z hlediska odborníků ale i laické veřejnosti, jíž by estetické kvality i význam původních výtvarných děl měly být prezentovány bez nežádoucích zkreslení. Totální rekonstrukce nástěnných maleb plně vychází z ideové projektové koncepce rehabilitace interiérů paláce jako celku, a to zcela bez zřetele významu a kvalit jednotlivých dochovaných prvků výtvarné výzdoby a zcela bez vazby na historickou skutečnost a možnosti její zodpovědné prezentace současným divákům. Je pravděpodobné, že restaurátorský zásah na nástěnných malbách v prostoru schodiště Clam-Gallasova paláce se doslova stal – tak jako řada jiných případů – pouhou „subdodáv-

kou“ rozsáhlé stavby a obětí mašinérie formálních postupů a tlaků na čerpání finančních dotací bez individuálního přístupu k uměleckému dílu a jeho hodnotám.

Ze všech očividných selhání památkové péče pokládám ovšem nakonec za nejvážnější to, že stávající podoba rekonstruovaných maleb zásadním způsobem znehodnotila divákův vjem z unikátního prostoru schodiště Clam-Gallasova paláce. Nepříznivě totiž svou bazální výtvarnou kvalitou narušuje vnímání výjimečně kvalitních nástěnných maleb na klenbě schodiště, stejně jako štukových dekorací a dalších původních prvků. Domnívám se, že by se mělo zvážit celoplošné zamalování zdánlivě „restaurovaných“, ve skutečnosti však zničených maleb, aby nenarušovaly estetický účinek monumentálního schodiště.

¹ Recentně Jana Zapletalová – Martin Krummholz, Newly Uncovered Wall Paintings by Carlo Innocenzo Carlone in the Main Staircase of the Clam-Gallas Palace in Prague, *Umění* LXVIII, 2021, s. 310–324.

² Tyto fotografie pořídila pro soukromé studijní účely Jana Zapletalová 21. 6. 2020.

³ Dopis Jana Malouška (NPÚ ÚOP v Praze) Lukáši Stránskému (MHMP) z 6. 3. 2020, č. j. NPÚ-311/20311/2020, sp. zn. 826.

⁴ Dopis Jaroslava Podlisky (vyřizoval Jan Maloušek) Lukáši Stránskému z 18. 3. 2020, č. j. NPÚ-311/20311/2020, sp. zn. 826 (dopis má stejné číslo jednací jako dopis Jana Malouška Lukáši Stránskému z 6. 3. 2020, rovněž obsah je téměř identický).

⁵ Fotoarchiv autorky.

⁶ Tomáš Škořepa, *Návrh restaurování nálezu pozůstatků barokních maleb na stěnách horního patra schodiště Clam-Gallasova paláce v Praze*, Praha 2020 (NPÚ ÚOP v Praze, inv. č. 490/20). Dokument je datován 16. 7. 2020.

⁷ Viz fotodokumentace autorky z 21. 6. 2020.

⁸ Dopis Jiřího Skalického neupřesněnému zástupci NPÚ ÚOP v Praze, ze dne 11. 8. 2020 (č. j. MHMP 1239413/2020, sp. zn.: S-MHMP 1203547/2020, vyřizovala Vladislava Pošvová).

⁹ Dopis Jaroslava Podlisky Vladislavě Pošvové (MHMP) z 21. 9. 2020 (č. j. NPÚ-311/62872/2020, sp. zn. 820.4, vyřizovala Petra Hoftichová).

¹⁰ Rozhodnutí Jiřího Skalického (vyřizovala Vladislava Pošvová), č. j. MHMP 1487091/2020, sp. zn. S-MHMP 1203547/2020. Jiří Skalický elektronicky podepsal 1. 10. 2020.

¹¹ Ibidem.

¹² Fotoarchiv autorky.

¹³ Pro argumentaci srov. Zapletalová – Krummholz (pozn. 1). – Jana Zapletalová, Bozetti von Carlo Innocenzo Carlone für die Wandgemälde im Prager Clam-Gallas-Palais, in: Christian Schoen (ed.), *Frisoni. Retti. Carlone. Lombardische Künstlerfamilien im Europa des 18. Jahrhunderts*, Ansbach 2022, s. 195–213.

Probíhající změna diskurzu památkové péče? Poslední obnova portálů Clam-Gallasova paláce v Praze a její výsledek

Viktor Kovařík

Restaurátorská obnova sochařské výzdoby obou portálů Clam-Gallasova paláce byla dokončena v roce 2022 restaurátorem René Tikalem. Památkový dohled prováděli za NPÚ ÚOP v Praze Jan Maloušek a Petra Hoftichová, za Odbor památkové péče Magistrátu hl. města Prahy Vladislava Pošvová. Restaurování bylo součástí celkové rekonstrukce paláce prováděné podle projektu firmy Arpema Petra Malínského. Restaurátorské práce na portálech probíhaly dle schválených podkladů – nejprve podle restaurátorského průzkumu a záměru René Tikala z roku 2019 a posléze podle až v průběhu obnovy vznikajících doplňujících materiálů. Co se vlastně se sochařskou výzdobou Matyáše Bernarda Brauna u dvojice portálů při této obnově stalo a v čem jsou poslední restaurování a jeho výsledek odlišné než všechna předchozí, se pokusíme nastínit v následujícím textu.

Uměleckohistorický význam Braunovy sochařské výzdoby palácových portálů

Sochařská výzdoba dvojice portálů Clam-Gallasova paláce v Praze nepochybně patří mezi nejvýznamnější vrcholně barokní sochařská díla Matyáše Bernarda Brauna (1684–1738), která dosud zůstala dochovaná v exteriéru: na svém původním místě přetrvává od doby svého vzniku, tedy po více než tři sta let. Její kvalita je výjimečná i v širším středoevropském kontextu. Přestože se v dobových pramenech ke stavbě paláce Braunovo jméno výslovně neobjevuje, jeho autorství nebylo nikdy zpochybněno. Palác byl vystavěn pro hraběte Jana Václava Gallase na nepravděelné parcele uprostřed husté zástavby Starého Města v letech 1713–1719.

Dle nejnovějšího kompendia věnovaného baroknímu sochařství v Čechách je „*ostění dvojice monumentálních portálů obydleno sochami a reliéfy v množství a způsobu v té době v Praze nevídanými a již nikdy nezopakovanými. ... Podíl i charakter sochařské výzdoby jsou na této části průčelí vsutku mimořádné. ... Portály samotné díky Fischerem zvolené koncepci razantním způsobem vstupují do uličního prostoru a nenechávají nikoho, kdo jde kolem, na pochybách, že prochází okolo mimořádné stavby, jež je dokonalým obrazem společenského postavení, schopností i ambicí svého stavebníka.*“¹ Starší braunovská literatura u předmětné sochařské výzdoby vysoce oceňuje především reliéfní výplně hranolových podstavců pod těly mohutných atlantů (resp. Herkulů) obou portálů s tematikou slavných Herkulových činů. Tyto reliéfy „...*znamení nový vynikající přínos v obsahu české barokní plastiky. ... Světla a stíny zasahují do sebe v celých plochách, a tím pro-*

měňují reliéf v iluzivní hru bohatých světelných vjemů, v kontrastní světelné chvění plochy, jež stupňuje zdání skutečnosti a životnosti.“²

Starší restaurátorské zásahy a polemika v 90. letech 20. století

Během své dlouhé existence prošla předmětná sochařská díla z Braunovy dílny na průčelí paláce celou řadou různých zásahů. Pomiňme nyní složitější vývoj ostatních sochařských děl a soustředme se jen na dvojici portálů. Dle dochovaných pramenů byly sochařské části portálů opravovány např. v roce 1941,³ vzhledem ke svému špatnému stavu byly portály cílem restaurátorských zásahů i ve druhé polovině 20. století, např. v letech 1988 a 1990. Předposledními rozsáhlými restaurátorskými zásahy bylo restaurování obou portálů, ke kterému došlo v roce 1997 (jižní portál) a 1998 (severní portál) a které provedli restaurátoři Arnold Bartůněk, Petr Justa a Jiří Středa. S poměrně přehledným shrnutím stavu a různých druhů i míst poškození sochařské výzdoby i architektury portálů včetně charakteristiky materiálové složky kamene se lze dobře seznámit v textu restaurátorské zprávy posledně zmiňovaného zásahu.⁴

Již restaurování prvního z portálů vyvolalo svým poněkud rozporuplným pojetím v dobovém památkovém prostředí kontroverzi a především na stránkách časopisu Zprávy památkové péče rozpoutalo polemiku, která v památkářské obci rezonovala v osobních rovinách a různých diskusích i v dalších letech.⁵ Diskutována byla míra a způsob čištění povrchu kamene sochařských děl i architektury portálu, ale především problematická metodická koncepce, v rámci které došlo k částečnému ponechání postav atlantů ve fragmentárním stavu, odpovídajícím míře jejich dochování. Při restaurování tedy nebyly doplněny chybějící části končetin či prstů a ve fragmentární podobě bylo ponecháno i nároží podstavců apod. Zvolený přístup však nebyl sledován důsledně a neodpovídal ani koncepci zvolené pro restaurování celé stavby včetně zbývajících sochařských děl, takže na jednom uměleckém díle došlo při zásahu ke sváru dvou odlišných přístupů. Autoři koncepce totiž zjistili, že originály nelze zbavit naprosto všech nepůvodních doplňků a ponechat je jen ve fragmentární podobě, neboť např. bez rukou by postavy atlantů posléze ztratily svůj funkční význam.

Při tomto restaurování byl proveden jediný dosud existující průzkum stratigrafie v podobě mikroskopické a spektrální analýzy zbytků povrchových úprav kamene, a to na základě pěti vzorků, odebraných z různých míst



Levý portál Clam-Gallasova paláce po opatření fasádním nátěrem, foto © Martin Mádl

portálu. Z jediného relevantního vzorku povrchové úpravy jednoho z atlantů vyplývá, že kámen byl nejprve opatřen podkladovou vrstvou žlutohnědé barvy s kyslíčníky železa se stopami okřů, olovnaté běloby a dřevěných pilin, posléze bílou vrstvou z olovnaté běloby, která měla zřejmě imitovat ušlechtlejší povrch mramoru. „Vzhledem k hloubce průniku této olejové vrstvy lze usuzovat na opakované napouštění kamene za horka před aplikací polychromie. Intenzivně tmavě okrová až hnědá barva pod-

kladu měla zřejmě i srazit bělost povrchu.“⁶ Následná údržba a restaurování portálů proběhly v roce 2001, 2003, též v roce 2008.

Exkurz I. – povrchové úpravy historických kamenosochařských děl v exteriéru

Na základech současného vědeckého poznání je zřejmé, že kamenosochařská díla určená do exteriéru – bez ohledu na to, fungovala-li jako solitéry či jako

součást širších architektonických celků – byla po dobu své existence pojednávána dobově aktuálními povrchovými úpravami – ať již monochromními nebo polychromními – odpovídajícími estetickému cítění té které epochy. Svědčí o tom jak řada dosud známých archivních pramenů či přímo množství zbytků povrchových úprav na dílech samých, podrobovaných v novější době s větší či menší mírou úspěchu laboratorně podchyčeným průzkumům.⁷

V době blízké vzniku sochařských děl Clam-Gallasova paláce býval povrch kamenného materiálu soch napouštěn horkou fermeží, resp. lněným olejem, a následně násobně opatřován olejovým nátěrem. Takto pojednaný povrch působil oproti do současnosti většinou dochovanému stavu, nesoucímu stopy předchozích razantních čištění a dalších zásahů z minulosti, samozřejmě zcela odlišně: „*Zpravidla homogenní, slinutý povrch vykazoval ve vztahu k dopadajícímu světlu zcela jinou charakteristiku, než je tomu dnes.*“⁸ Tyto téměř výhradně olejové nátěry (resp. nátěry na olejové bázi) měly funkci jak estetickou, tak ochrannou. Provádění těchto specializovaných povrchových úprav měli ve své době na starosti odborně zdatní příslušní řemeslníci – štafíři. Jejich jména a honoráře za provedenou práci bývají v prameňech zmiňována, častěji však v oboru štafírování interiérové plastiky, jehož technologie i možnosti se od exteriérových realizací lišily, neboť byly ještě sofistikovanější. Je třeba zdůraznit, že zprávy či doklady o dobových povrchových úpravách exteriérových sochařských děl formou vápenných nátěrů v českém prostředí nejsou známy. Dobová barokní praxe opatřování povrchu sochařských děl svědčí výhradně pro materiály na bázi olejů.

Povrchovými úpravami kamenosochařských děl se poměrně dlouhou dobu zabýval např. též interdisciplinární projekt, věnovaný soupisu, souvisejícím odborným záležitostem a směřující k hlubšímu poznání specifické skupiny exteriérových sochařských děl na území Čech – mariánským, trojičním a dalším světeckým sloupům a pilířům. V jednom z posledních výstupů tohoto projektu byla Petrem Kunešem poměrně jasně definována problematičnost provedení závěrečné úpravy povrchu historických kamenosochařských děl provedením jakéhokoliv nového nátěru, a to za současného poukázání na značné riziko takového kroku. Podle Petra Kuneše je provedení takového nového nátěru „*myslitelné snad jen v případech, kdy je sochařské dílo součástí architektury, a i v těchto případech takové rozhodnutí vzbuzuje řadu kontroverzních otázek. Pro aplikaci monochromních vápenných nátěrů, které v některých zahraničních oblastech představují tradiční postup ochrany povrchu kamenosochařských děl, není v našich podmínkách dostatek argumentů. Převážná většina nálezu pozůstatků historických úprav volně stojících kamenosochařských děl je prokazatelně olejových, většina sochařského fondu byla navíc vytvořena z neuhličitavých hornin s omezenou kompatibilitou s vápnem ... Pro aplikaci novodobých nátěrových hmot (např. silikátových), nalézáme argumentů ještě méně. Pokusům, byť ojedinělým, o kvali-*

fikovanou rekonstrukci historické polychromie, ať už by se jednalo o rekonstrukci výrazovou, či přímo materiálově-technologickou, dosud fakticky brání nedostatek znalostí a praktických zkušeností s historickými úpravami kamene na bázi lněného oleje.“⁹

Exkurz II. – některé současné tendence památkové péče týkající se novodobých nátěrů kamenosochařských děl v rámci fasád

V poslední době se zdá být patrná určitá tendence některých složek, resp. části zástupců památkové péče zjednodušeným výkladem výše řečeného reflektovat takto složité koncepční otázky týkající se barevnosti barokních fasád a souvisejících kamenosochařských prvků. Je to částečně přirozený vývoj a odklon od předchozích pojetí, kdy byly sochařské či kamenické prvky často nesmyslně vytrhávány z jejich kontextu, totiž odhalovány, čištěny a prezentovány mimo celek. V současné době se však v některých případech stáváme svědky jakéhosi protipólu, a to za premisy, že veškeré sochařské či kamenné prvky fasád „musí“ být řešeny shodně s barevností a pojetím fasád bez ohledu na souvislosti, dobu vzniku, stav dochování jednotlivých prvků, jejich historii, a především bez ohledu na jejich uměleckohistorickou i památkovou hodnotu. K jednoduše profilovaným kamenickým prvkům se tak přistupuje stejně jako k vrcholně barokním sochařským dílům významných autorů. Zapomíná se přitom na hierarchii památkových hodnot a cit k materiálům.

Pomíňme nyní fakt, že se mnohdy bohužel vůbec nerozlišuje a nemyslí ani na to, že se současné nátěrové fasádní systémy aplikují již na zcela jiný povrch, než byl povrch uvedených prvků v době jejich vzniku, totiž bez abraze a různých poškození. Zásadní je, že se zcela novodobé, nehistorické nátěry bezprecedentně používají na autentické povrchy barokních uměleckých děl, které byly nejen v době svého vzniku, ale ještě dlouho poté pojednávány zcela odlišnými způsoby, nejen materiálově a technologicky, ale i jejich estetickým působením. Dochází tak někdy bohužel k těžko pochopitelným zjednodušením ústícím do aplikace nevhodných novodobých nátěrů na díla s obrovskou vypovídající umělecko-historickou i památkovou hodnotou. To vše v domnění, že činíme správně jen proto, že na povrchy aplikujeme nátěr/barvu, který/ktou měla fasáda a její prvky v minulosti. Tento apriorní předpoklad je někdy o to bizarnější v tom, že aplikace konkrétního povrchového pojetí na kamenných a sochařských dílech nemá žádnou oporu ani v konkrétních archivních prameňech, ani v relevantních zbytcích starších povrchových úprav, pro tento účel často vůbec nepodrobených laboratornímu zkoumání. Paradoxně tak někdy dokonce dochází k tomu, že na místě stále dochované zbytky starších povrchových úprav jsou v přímém rozporu se zvolenou koncepcí, která je nerespektuje nebo o nich v horším případě ani netuší.

Značná původní rozmanitost a bohatost povrchových úprav předmětných kamenosochařských prvků tak bývá zjednodušena na novodobý celoplošný nátěr, neodpovídající historické situaci ani po estetické stránce, ani ma-

teriálově. Míníme tím to, že ve výsledku prostě a jednoduše nelze mluvit o revokaci původní či starší vizuální podoby kamenosochařských děl (např. v rámci fasád), která by měla být, pokud k ní vůbec lze přistoupit, řešena v podobě řádně připravených podkladních vrstev a ušlechtilé závěrečné povrchové úpravy se světelnými kvalitami, za použití kvalitních dobově odpovídajících pigmentů. Výsledkem ale bývá paradoxně fakt, že „obnovený“ povrch předmětných děl odpovídá pouze aplikaci běžného současného komerčního fasádního nátěru na vápenné bázi s příměsí akrylátové disperze, zcela jiného optického i barevného charakteru. Na takto upraveném povrchu navíc někdy bývají patrné stopy štetce, resp. štetky, stékance a nerozetřená místa často řádně nepromíchaného nátěru, k tomu ještě nezřídka aplikovaného v nevhodnou klimatickou dobu. Současný vápenný fasádní nátěr s disperzí aplikovaný běžnými natěračskými metodami jednoduše nemůže konkurovat, a už vůbec být kladen na roveň, historickému, dobově obvyklému povrchovému pojednání za použití podkladních vrstev s olejovým systémem aplikovaným zkušeným a ve svém oboru specializovaným odborníkem.

Poslední restaurátorský zásah na dvojici portálů Clam-Gallasova paláce z roku 2022

Poslední restaurování portálů Clam-Gallasova paláce bylo dokončeno v roce 2022. Před zahájením restaurování nejprve vznikl restaurátorský průzkum a záměr na obnovu předmětných prvků včetně obou portálů.¹⁰ V restaurátorském záměru byl navrhován standardní konzervační přístup k portálům se skulpturami, bez zmínky o plánovaných případných povrchových úpravách, resp. nátěrech. V textu záměru se mj. uvádí následující: „*Chybějící místa (krom drobných oděrků) se doplní umělým kamenem (na minerální bázi s odpovídající frakcí písku) se zachováním barevnosti s probarvením ve hmotě původnímu materiálu. Mělké nerovnosti či drobná mechanická poškození se ponechají jako doklad přirozené patiny stáří. Chybějící a/nebo nahrazované kamenické prvky velkého rozsahu se vyhotoví z přírodního písčovce (obdobná barevnost a struktura jako originální písčovec).*“ Důležitá je i další část textu: „*Předpokládaný výsledek zásahu a požadavky na prezentaci: Restaurování bude provedeno tak, aby po realizaci prací působil povrch uceleně s přiznáním stop stáří a zlepšení stavu kamene a odstranění příčin poškození (zejm. zavlhání soklu, zatékání, koroze kamene, zajištění trhlin).*“¹¹

Restaurátorský záměr byl ze strany NPÚ ÚOP v Praze akceptován v písemném vyjádření za podmínky: „*1. Budou připraveny na místě vzorky především tmelů a finálních úprav včetně retuší a popř. i hydrofobizace k odsouhlasení – práce na plastické výzdobě musí probíhat v souladu s řešením minimálně navazujících partií fasád a ostatní výzdoby.*“¹² V dalších souvisejících písemných vyjádřeních týkajících se obnovy paláce se ovšem dříve objevují i jiné podmínky: „*2. Pro zachování celistvého vzhledu fasád budou vzorky barevnosti a povrchových úprav korigovány se stavební firmou i restaurátorem skulptur a dalších sochařských prvků na fasá-*

dách.“¹³ „*7. Barevná úprava prvků ve fasádě musí vycházet z jednotné úpravy fasády, tj. bude řešena jednotně i pro sochařské prvky ve fasádě včetně štuk.*“¹⁴ Výslovně se však v písemných vyjádřeních o aplikaci jakýchkoliv nátěrů kamenosochařských částí nikde nehovoří.

Názna změny v uvažování ve věci nakonec uskutečněné povrchové úpravy portálů se prvně objevují v dalším, časově mladším písemném vyjádření v podmínkách č. 2 a 4: „*2. Bude zpracován návrh doplnění fasád na základě výsledků průzkumu (podmínka čís. 1 a projektantem navržený průzkum po postavení lešení) s předběžným důrazem na rehabilitaci původního autorského (Jana Fischera z Erlachu) vzhledu fasád. Na základě provedených průzkumů budou rovněž podle potřeby doplněny, případně upraveny, restaurátorské průzkumy. Návrh a doplněné průzkumy budou předloženy k posouzení. ... 4. Kamenické a sochařské prvky (pokud restaurátorské průzkumy povrchů neukážou opak) [sic!] budou opětovně nalíčeny vápenným líčkem [sic!] v barevnosti fasád či v barevnosti prokázané průzkumem.*“¹⁵

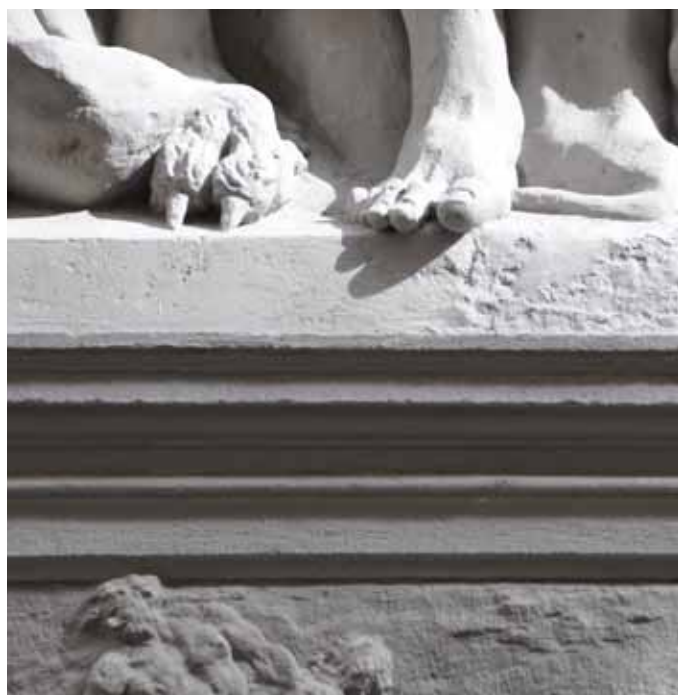
Text podmínky č. 4, prozrazující již jednoznačný cíl realizovat fasádní nátěr i na sochařských prvcích, je silně zavádějící a bohužel nelogický. Žádné další restaurátorské průzkumy u sochařských prvků nebyly provedeny (jediný průzkum byl proveden v roce 1997, viz výše v textu) a nemohly tudíž prokázat „opak“ (sic!). Dále se zde hovoří o „*opětovném nalíčení vápenným líčkem*“, které ale nebylo u sochařských prvků nikde prokázáno (sic!). Tyto podmínky NPÚ ÚOP v Praze byly přijaty i výkonným orgánem státní památkové péče a inkorporovány do příslušných závazných stanovisek.¹⁶

Vybraný fasádní nátěr¹⁷ byl u předmětných prvků portálů včetně sochařské výzdoby aplikovaný nejprve na sklonku stavební sezóny roku 2021, a to za již ne zcela vhodných klimatických podmínek. Zdá se tedy, že ačkoliv se v průběhu realizace prací neobjevily žádné nové skutečnosti, které by nebyly známé po průzkumech realizovaných již v roce 1997, došlo na základě druhotných sondážních průzkumů barevnosti fasády (nikoliv předmětných sochařských děl portálů) a jejich interpretace ze strany památkového dohledu k doporučení a rozhodnutí, že identicky budou pojednány i portály s kamenosochařskou výzdobou z dílny M. B. Brauna. Aplikace nátěru v dané barevnosti nebyla podmíněna restaurátorskými průzkumy, ani uměleckohistorickými analýzami.

V této fázi se do dění zapojilo i Oddělení restaurování a Odbor Technologické laboratoře NPÚ GnŘ v Praze, které se na základě jednání a konzultací se zástupci NPÚ ÚOP v Praze i s restaurátory pokusilo doporučit odlišný postup prací a klasifikovat použitý nátěr z hlediska vhodnosti jeho aplikace na kamenosochařskou výzdobu. Postup práce následně spočíval v pokusu o ztenčení a částečné sejmutí provedených nátěrů z vybraných míst, především z reliéfní výzdoby v podobě Herkulových činů z podstavců obou portálů. Odsouhlaseny byly následně i vzorky povrchové úpravy, které měly za cíl zachovat vjem struktury kamene, nezalévat hloubky a jemné detaily, a přitom reliéfy vizuálně sjednotit se zbytky sousoší, kde byl aplikován hustý nátěr.



Detail modelace sochařských děl s patrnými obtížně dostupnými místy, kde nátěr nebyl rovnoměrně aplikován, foto © Viktor Kovařík



Střety rovných a nedoplněných ploch pod nátěrem na plintech sousoší, foto © Viktor Kovařík

Zhodnocení výsledku provedeního restaurátorského zásahu

Při aktuálním pohledu na restaurované portály paláce se zdá být zřejmé, že se z výše uvedených pokusů o kultivaci řešení nepodařilo příliš uskutečnit. Kromě celkového značně rozpačitého dojmu z nátěrem opatřených kamenosochařských prvků portálů, neujde vnímavému pozorovateli též mnoho detailů, svědčících o nevhodnosti použitého řešení. Při pokusu o shrnutí opatření kamenosochařských prvků portálů konkrétním použitým nátěrem lze konstatovat následující: Technologie fasád-

ního nátěru ani jeho barevnost neodpovídá dostupným informacím podpořeným výsledky jediného laboratorního průzkumu provedeného v roce 1997, ba dokonce lze říci, že je s ním v rozporu. Problémem je mj. též v nátěru obsažená titanová běloba, která se kromě toho, že jde o ahistorický prvek, na vápenné úpravě povrchu výrazně barevně uplatňuje.

Dalším problémem je samotné provedení fasádního nátěru na předmětných prvcích. Nátěr byl nanesen v poměrně silné vrstvě a aplikován v lepším případě štětcí, po kterých jsou na povrchu dochovány stopy a místy i jednotlivé štětiny. Neobvyklé nejsou ani stékanice nátěru, povrch pod nátěrem někde zase naopak prosvítá. Nátěr vzhledem k poměrně složitému tvarosloví a modelaci soch i podstavců není rozetřen všude stejnoměrně, na některých obtížně dostupných místech, např. mezi prsty nohou atlantů, zcela chybí. Nátěr překrývá na mnoha místech zcela odlišnou strukturu dochovaného povrchu originálního kamene, současně ale i doplněných míst případně nedoplněných a fragmentárně dochovaných partií modelace i architektonického tvarosloví. Z toho vzniká značně roztříštěný dojem, který na sebe nechtěně upoutává pozornost, protože povrch pod nátěrem není a nemůže ani být z mnoha důvodů jednotlý. Bizarní střety rovných a nedoplněných ploch vyvstávají např. na plintech sousoší. Zpod nátěrů jsou na řadě míst patrná tmavší místa, která pravděpodobně souvisí s existencí hnědých nečistot, tedy zbytků látek po v minulosti prováděných čištěních povrchu louhem.

Zcela specifickou kategorií je pak výsledná aplikace fasádního nátěru na abradovaných površích braunovských reliéfů představujících Herkulovy hrdinské činy. U některých z nich došlo pravděpodobně ještě *ex post* k pokusu o ztenčení vrstvy fasádního nátěru, takže z částí jejich ploch prosvítají zbytky dochovaného povrchu kamene, u jiných, bezprostředně s nimi sousedících, k tomu ale nedošlo, nebo se pokus nezdařil. Výsledek je proto opět zvláště roztříštěný a rozhodně nebudí dojem nějaké celistvé koncepce či chtěného úmyslu. Pokud je toto vše výsledkem současného restaurátorského zásahu, lze se domnívat, že se výsledný dojem ani zdaleka neblíží jakékoliv evokaci starších, kvalitativně exkluzivních povrchových vrstev, prováděných v době baroka s cílem dokonalé výtvarné iluze, evokující např. leštěný mramorový povrch, a současně s vůlí ochránit materiál proti povětrnosti a poškození.

Ve zvláštní konotaci i konfrontaci se pak snaha za každou cenu opatřit vysoce hodnotná umělecká sochařská díla obou portálů současným komerčním fasádním nátěrovým systémem vyjeví mj. i ve srovnání s naprosto odlišným konceptem ponechání kamenických prvků jižního průjezdu paláce v dochovaném stavu povrchu odhaleného materiálu kamene.¹⁸ Kromě toho, že tento krok prozrazuje pravděpodobnou existenci dvou protichůdných koncepcí obnovy v rámci jedné stavby, lišící se jen položením prvků v exteriéru (fasáda) a „interiéru“ (průjezd), postrádá též logiku, neboť hned další průjezd paláce, se shodnými architektonickými prvky i materiály, je naopak fasádním nátěrem důsledně opatřen.



Reliéf pravého portálu Clam-Gallasova paláce před aplikací fasádního nátěru, foto © Martin Mádl



Druhotný pokus o ztenčení vrstvy fasádního nátěru s prosvítajícími plochami dochovaného povrchu kamene u jednoho z reliéfů, foto © Viktor Kovařík

V závěru připomeňme, že velkou neznámou je vzhledem k použitému nátěru též otázka dalších předpokládaných periodických restaurátorských zásahů u obou portálů v budoucnu. Pokud za „restaurování“ nebudeme považovat pouze aplikaci další vrstvy shodného nátěru, může být provedení každého dalšího restaurátorského zásahu poměrně značným problémem. Pro umožnění obvyklých postupů prací nutných na takových dílech by při každém následném restaurování bylo nutné nátěr vždy nejprve sejmout a posléze na závěr restaurátorských prací opět aplikovat, což samo o sobě nedává příliš smysl. Zajímavé by proto v tomto ohledu bylo nějaké doporučení obsažené v závěrečné restaurátorské zprávě, které by mělo být její povinnou součástí.

„Exempla trahunt“ a odborná reflexe restaurátorského zásahu po jeho dokončení

Po přečtení výše uvedeného není s podivem, že ještě v průběhu prací a bezprostředně po jejich dokončení se ozvala část odborné obce mimo okruh NPÚ, především z Klubu Za starou Prahu a následně též z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.¹⁹ Na tyto kritické reakce, především pak na článek Kateřiny Adamcové v revui *Dějiny a současnost*, bezprostředně reagovali zástupci památkového dohledu z NPÚ ÚOP v Praze²⁰ a na jejich text

znovu reagovala Kateřina Adamcová.²¹ Jelikož platí, že v dobrém i špatném smyslu „exempla trahunt“,²² autor tohoto příspěvku se domnívá, že by v brzké budoucnosti mělo dojít, ostatně tak, jak naznačují závěry textů výše zmíněných kritických ohlasů, k nějaké formě důkladnější odborné reflexe v širším expertním kruhu, a to nejen památkářů z NPÚ, ale i historiků umění z různých institucí orientujících se dobře v problematice památkové péče. Cílem by mělo být skutečně vhodně a prakticky nastavené metodické východisko, které by mělo pomáhat řešit řadu dalších budoucích situací podobného typu, které zákonitě v praxi obnov a restaurování obdobných děl nastanou. Výsledek „obnovy“ dvojice portálů Clam-Gallasova paláce totiž bohužel, vzhledem k výše uvedeným okolnostem a vzhledem k neujasněné, resp. vlastně spíše neexistující koncepci, která se nemohla opřít ani o žádné konkrétní ověřitelné výsledky ve formě odborných podkladů a průzkumů, nebude v budoucnu patřit mezi pozitivně hodnocené akce. Může však v dobrém slova smyslu sloužit jako určitý katalyzátor změny úhlu pohledu a směřování následné praxe, která by měla skutečně vzít v potaz historickou i uměleckou hodnotu předmětných uměleckých děl, jejichž řádná ochrana a zachování do budoucna by měla být jasnou premisou všech budoucích restaurátorských zásahů.

¹ Kateřina Adamcová, Barokní architektura a sochařství, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 622–623.

² Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986, s. 59–66, cit. s. 64–65. Tato výše citovaná slova uvádíme i kvůli tomu, že do jisté míry již bohužel v současné době po posledním restaurátorském zásahu neplatí.

³ V roce 1941 šlo o: „umělecké vylepšení Braunových figur portálů berlínskou štukatérskou firmou Köstner“. K tomu Martin Krummholz, *Sochařská výzdoba a původní podoba Clam-Gallasova paláce*, vypracováno dne 5. 7. 2021, s. 21.

⁴ Arnold Bartůněk – Petr Justa – Jiří Středa, *Vstupní portál Clam-Gallasova paláce – restaurátorská zpráva*, 1997 (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 24 D).

⁵ K tomu Arnold Bartůněk – Petr Justa – Jiří Středa, *Restaurování hlavního portálu Clam-Gallasova paláce v Praze*, *Zprávy památkové péče* LVIII, 1998, s. 212–218. Následně pak Miloš Suchomel, *Několik poznámek k restaurování vstupního portálu Clam-Gallasova paláce v Praze*, *Zprávy památkové péče* LVIII, 1998, s. 257–260. Dále Martin Janiš, *Osvobozená torza. Restaurování kamenosochařského portálu Clam-Gallasova paláce v Praze*, *Zprávy památkové péče* LIX, 1999, s. 101–102.

⁶ Dorothea Pechová, *Laboratorní průzkum. Clam-Gallasův palác – polychromie kamenného průčelí*, 1997 (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 24 D).

⁷ K tomu existuje bohatá literatura, např. z různých pozic psané texty autorů Petra Kotlíka, Romana Lavičky, Vratislava Nejedlyho, Miloše Soláře a Zdeňka Váchy z odborného semináře STOP. Povrchové úpravy kamene, konaného dne 15. 6. 2017 v Praze, dostupné online na: <https://docplayer.cz/111949515-Povrchove-upravy-kamene.html>

⁸ Vratislav Nejedly, *Povrchové úpravy historických kamenosochařských děl umístěných v exteriéru*, *Zprávy památkové péče* LIX, 1998, s. 109–113, cit. s. 109. Starší prací k tématu je např. Miloš Suchomel, *Původní malířské povrchové adjustace českých barokních kamenných soch*, *Památky a příroda* VIII, 1983, s. 65–75.

⁹ Petr Kuneš, *Stratigrafický průzkum povrchových úprav vybraných děl v Plzeňském kraji*, in: Vratislav Nejedly – Kateřina Adamcová – Zdenka Gläserová Lebedová – Viktor Kovařík – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojční a další světecké sloupy a pilíře v Plzeňském kraji*, Praha 2015, s. 45–47, cit. s. 46.

¹⁰ René Tikal, *Restaurování průzkum a záměr restaurování. Vybrané kamenné a štukové prvky Clam-Gallasova paláce*, 2019 (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 380). – René Tikal, *Restaurování průzkum a záměr restaurování. Statická porucha portálu v mč. 204 Clam-Gallasova paláce*, 2020 (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 380). – Petr Dufek, *Restaurování průzkum a návrh na restaurování kamenných prvků vstupních portálů Clam-Gallasova paláce*, nedat. [2020?] (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 380).

¹¹ René Tikal, *Restaurování průzkum a záměr restaurování. Vybrané kamenné a štukové prvky Clam-Gallasova paláce*, 2019 (NPÚ ÚOP v Praze, sign. RZ 380), cit. s. 8–9, 12. Závěrečná restaurátorská zpráva ze zásahu nebyla bohužel v době psaní příspěvku dosud k dispozici.

¹² Písemné vyjádření NPÚ ÚOP v Praze, čj. NPÚ-311/45436/2020, ze dne 23. 7. 2020, zpracovala Petra Hoftichová.

¹³ Písemné vyjádření NPÚ ÚOP v Praze, čj. NPÚ-311/100065/2019, ze dne 22. 4. 2020, zpracovali Petra Hoftichová a Jan Maloušek.

¹⁴ Písemné vyjádření NPÚ ÚOP v Praze, čj. NPÚ-311/35917/2020, ze dne 4. 6. 2020, zpracovali Petra Hoftichová a Jan Maloušek.

¹⁵ Písemné vyjádření NPÚ ÚOP v Praze, čj. NPÚ-311/59736/2020, ze dne 16. 12. 2020, zpracoval Jan Maloušek.

¹⁶ Např. závazné stanovisko MHMP, Odboru památkové péče, čj. MHMP 79080/2021, ze dne 20. 1. 2021, zpracovala Vladislava Pošvová.

¹⁷ Romanit, firma Keim. Jedná se o dvouvrstvý fasádní, disperzí modifikovaný vápenný nátěr, který lze dle technického listu typově pokládat za moderní obdobu historických vápenných nátěrů modifikovaných organickou přísadou (kasein, lněný olej apod.). Nátěr dle technického listu obsahuje titanovou bělobu, která podstatně zvyšuje kryvost běžného vápenného nátěru a výrazně mění jeho optické vlastnosti. K rozšíření tohoto pigmentu dochází až po roce 1920, dosažené optické působení nátěru lze tedy pokládat do značné míry za ahistorické.

¹⁸ Paradoxně jsou na těchto prvcích dosud v obtížně přístupných místech vizuálně patrné dochované zbytky starších povrchových úprav.

¹⁹ Richard Biegel – Jakub Bachtík, *Stanovisko Klubu Za starou Prahu k restaurování Braunových portálů Clam-Gallasova paláce*, *Věstník Klubu Za starou Prahu* LII (XXIII), 2022, č. 2, s. 4–8. – Kateřina Adamcová, *Zničený Braun na Clam-Gallasově paláci*, *Dějiny a současnost* XXXIV, 2022, č. 5, s. 42–44.

²⁰ Petra Hoftichová – Jan Holeček – Jan Maloušek, *Opravdu zničený Braun na Clam-Gallasově paláci v Praze?*, *Dějiny a současnost* XXXIV, 2022, č. 6, s. 40–41.

²¹ Kateřina Adamcová, *Ad opravdu zničený Braun...*, *Dějiny a současnost* XXXIV, 2022, č. 6, s. 41–42.

²² V této souvislosti připomínáme, že celková rekonstrukce Clam-Gallasova paláce získala v říjnu roku 2022 ocenění ve dvou kategoriích architektonické soutěže Stavba roku 2022, a to cenu veřejnosti i cenu odborné poroty.

Shaped by Greed: Reflections and Impacts of Environmental Exploitation in European Visual Cultures 1200–1900 (3rd biennial conference *His Artibus*)

Brno, 8.–9. června 2023

Ve dnech 8.–9. června 2023 se na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity uskutečnila mezinárodní konference *Shaped by Greed: Reflections and Impacts of Environmental Exploitation in European Visual Cultures 1200–1900*. Konferenci uspořádalo jako 3. bienále *His Artibus* Centrum pro studium raného novověku brněnského Semináře dějin umění, jmenovitě Tomáš Valeš, Veronika Řezníčková a Jan Galeta, ve spolupráci s Martinem F. Lešákem z liturgického semináře Řezenské univerzity. Tato dvoudenní událost sledovala, jakým způsobem se exploatace životního prostředí podepsala na pozdně středověké a novověké vizuální kultuře, krajině a zastavěném prostředí v Evropě (ale i mimo ni). Zabývala se tak aktuálními otázkami a problémy, které rezonují v oboru dějin umění (Eco-Art History), například v souvislosti s přelomovými studiemi autorů jako Sugata Ray (*Climate Change and the*

Art of Devotion Geoaesthetics in the Land of Krishna, 1550–1850), Andrew Patrizio (*Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*) nebo Karl Kusserow (*Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*).

Úvodního slova se zhostil Tomáš Valeš (Masarykova univerzita), který představil některé z ekologicky zaměřených metodologických přístupů v rámci současných dějin umění a zasadil tematický záběr konference do širšího kontextu disciplíny. První sekce události se pak zaměřila na mechanismy exploatace přírodních zdrojů ve spojení s uměleckou produkcí, a propojila tak vliv člověka na životní prostředí v minulosti s někdy poněkud samolibým světem umění a krásy. Tobias Locker (Université Toulouse – Jean Jaurès) ve svém příspěvku sledoval využití želvoviny, která se při výrobě luxusního zboží stala od konce 17. století žádaným materiálem. Zatímco na evropském kontinentu vedl obchod s touto surovinou k finančnímu zisku a mimořádné umělecké produkci, na druhém konci světa se podepsal na změnách v ekosystémech i na koloniální expanzi. Podle Lockera, šlo o pouhý předstupeň dravého vykořisťování, které se naplno rozvinulo v následujícím století a jehož ničivé důsledky lze pociťovat dodnes.

Příspěvek Wenyi Qian (University of Toronto a Bibliotheca Hertziana in Rome – Max-Planck-Institut) se zaměřil na materiál používaný při vykládání předmětů tvrdým kamenem, který zůstává v konečném důsledku neviditelný – brusivo známé jako smirkový papír nebo *smeriglio*. V průběhu 16. a 17. století, kdy se předměty vykládané tvrdým kamenem staly posedlostí zejména italských dvorských elit, se mecenáši snažili získat *smeriglio* především z jadranského pobřeží. Podle Qian archivní dokumenty naznačují, že periferní místa výroby byla také zdrojem technických know-how a inovací. Pro pochopení artefaktů vykládaných tvrdými kameny tak je nutné vzít v potaz různé okolnosti v místě výroby, exploataci otroků ve výrobě i jejich řemeslnou vynalézavost.

Jako keynote speaker vystoupila večer prvního dne konference Hannah Baader (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) s přednáškou „Salt, Water, Ore and Greed“. V ní představila nový pohled na dvě notoricky známá díla – *Saliero* od Benvenuta Celliniho a grafiku s námětem potopy faraonovy armády v Rudém moři od Tiziana. Na slavné slánce si všimla především poněkud opomíjených detailů, zobrazení živlů a větrů, které spojovala se samotným technickým postupem výroby soli – tedy komodity, pro niž bylo dílo určeno – stejně jako s politickými aspekty (na sůl existoval královský monopol), a vůbec důrazu na panování



Hannah Baader na konferenci *Shaped by Greed*,
foto © SDU FF MU v Brně



Martin Lešák na konferenci *Shaped by Greed*, foto © SDU FF MU v Brně

člověka nad přírodou, které ikonografie předmětu vyjadřuje. V případě monumentální Tizianovy grafiky složené z dvanácti listů se pak Baader zaměřila především na nové zobrazení přírody, zvláště mořských vln a vírů, jež námětově převládá minimálně na polovině listů. To dala do souvislosti například se specifickým a křehkým ekosystémem benátské laguny, který byl již v malířských časech výsledkem spojení přírodních jevů a lidské činnosti.

K podobným tématům, jaké nastínila Hannah Baader, se vrátila většina příspěvků druhého dne konference. Ivan Foletti s Michaelou Kovářovou (oba z Masarykovy univerzity) ve svém příspěvku vycházeli z textu biskupa Step'anna Obeliana (cca 1250–1304) *Historie státu Sisakan*, aby popsali transformaci neúrodných míst na území dnešní Arménie ve 13. století v kulturně nabitý

prostor, posvátnou krajinu. Ačkoliv text začíná literárním *toposem* změny pustiny v ráj a popisem toho, jak se o tuto proměnu zasloužila klášterní komunita, je z něj také zřejmé, že transformace měla explicitní dopad na životy všech v oblasti, nemluvě o ekosystému samotném. Foletti a Kovářová tak ukázali, jak náboženská fundace a s ní spojená lidská aktivita tvarovaly geosociální realitu.

Příspěvek Adriena Palladina (Masarykova univerzita) příhodně navazoval na zmíněné téma, neboť se zaměřil na odlesňování v předmoderní Evropě, které lze z antropocentrického pohledu vnímat jako gesto přispívající k civilizování či domestikaci neotesané přírody. Utváření krajiny v 11.–13. století bylo výrazně spojeno s praktickými potřebami, ale také s ideály a idejemi. Jednou z nich bylo vytvoření líbezné země (*locus amoenus*), jež dalo vzniknout ikonografii zobrazující spravedlivé (křesťanské)

lidstvo jako plodící, větící se strom, zatímco uschlé, zkažené či ořezané stromy odkazovaly na heretiky a pohany všeho druhu. Tuto symboliku Palladino zdůraznil na příkladech ve středověku často zobrazené scény pohanů, kteří jsou rozdraceni poraženým stromem, jenž je reprezentuje jako zkrocené a přeměněné v „surovinu“ pro novou křesťanskou stavbu, a demonstroval také zásadní místo středověkého lesního hospodářství v rámci náboženské konverze.

Následující dva příspěvky druhé sekce konference se v rámci jejího *longue durée* zaměření odvrátily od středověku směrem k 19. století. Jitka Ciampi Matulová (Janáčkova akademie múzických umění) analyzovala pražskou inscenaci baletu *Excelsior*, vytvořeného původně pro milánské divadlo La Scala. Ciampi Matulová na pražské inscenaci demonstrovala, jak byla divákům jako hlavní poselství představení naservírována představa o nadřazeném postavení člověka ve světě, o pokroku založeném na vědě a poznání a o schopnosti lidstva ovládat a přizpůsobovat přírodu svým potřebám (například skrze stavby Suezského průplavu a Arlberského železničního tunelu). Tedy teze, které odpovídaly pozitivistickému optimismu konce 19. století a víře v pokrok.

Dopad masivního nástupu industrializace na středoevropskou vizuální kulturu v 19. století byl také tématem příspěvku Jana Galety (Masarykova univerzita). Zaměřil se na materiál z regionu na pomezí Moravy a Slezska, kde průmyslová revoluce vedla k dramatické proměně krajiny i sociálních struktur. Na obrazových i písemných pramenech zkoumal vizuální „světy“ různých společenských vrstev (uhlobaronů, buržoazie, důlních inženýrů, horníků) a jejich přístupy ke krajině, ekosystému a přírodním zdrojům. Ty se pohybovaly od romantického idealizování průmyslové revoluce přes apropriaci přírody jako pouhého materiálu k využití či zdůrazňování ekonomického profitu z těžby až k pouhé odevzdané dřině na hony vzdálené přikrášleným zobrazením horníků v tehdejší vysokém umění.

Otázky uměleckého pojetí práce, které neodpovídá mnohem složitější každodenní realitě, se dotkla také první přednáška poslední sekce konference. V ní se Martin F. Lešák (Universität Regensburg) zaměřil na pozdně středověká zobrazení horníků objevující se v souvislosti s kutnohorským uměním – například v iluminacích liturgických knih i reliéfech chrámu sv. Barbory. Kutná Hora se ve druhé polovině 13. století stala centrem těžby stříbra a exploatace tohoto podzemního bohatství měla za následek vznik řady cechů i (před)kapitalistických institucí – důlních společností – umožňujících jedincům kupovat těžební podíly. Právě to podle Lešáka podnítilo v šedesátých a sedmdesátých letech 15. století potřebu zobrazit horníky (a aktivity související s těžbou stříbra) jako důležitou součást tohoto spletitého společenského organismu. Lešák zároveň upozornil na důležitou pozici Kutné Hory v historiografii československých dějin umění – historie města byla totiž za socialismu interpretována jako příklad toho, kam směřuje „dekadentní“ kapitalismus – ke kulturnímu i ekonomickému pádu.

Příspěvek Evy Chodějovské (Moravská zemská knihovna v Brně a Duke University) pokračoval v tématu zobrazení města a jeho krajiny, avšak skrze žánr vedut a kartografií. Na příkladu Prahy a jeho okolí Chodějovská pomocí pramenů ze 17. až 19. století ukázala, jakým způsobem se proměňovalo raně novověké chápání urbaního prostoru jako privilegovaného výseku kulturní krajiny, který kontrastoval s ideou nekultivovaného a potenciálně nebezpečného venkova. Industrializace a urbanizace vedly k rozšíření hranic zastavěného prostředí, přičemž dřívější venkovské oblasti se staly jeho součástí. To se od konce 18. století s nástupem moderních vědeckých postupů zákonitě projevilo v kartografických a ikonografických pramenech.

Magdalena Łanuszka (International Cultural Centre, Kraków) pak na příkladu jedné z miniatur Kodexu Baltazara Behema (*Codex picturatus Balthasaris*) datovaného do roku 1505 ukázala, jakým způsobem bylo možné znázornit neřesti spojované s životem ve městě. Obraz šaška flirtujícího s dámou prodávající v pouličním stánku na pozadí města je dle badatelky plný ikonografických prvků s hlubším symbolickým významem. Zobrazení lva v kleci, černého kouře stoupajícího z jednoho komínu a hořícího kostela v pozadí a naprostá nepřítomnost zeleně by v tomto směru mohly odkazovat na nadvládu lidí nad přírodou, která neodvratně vede k projevům lačnosti. Łanuszka tak představila pozdně středověké město jako specifický příklad životního prostředí.

Konečně, Robert Bauernfeind (Universität Augsburg) se v posledním příspěvku konference zaměřil na ikonografii velrybářského lovu na specifických krajino-malbách ze 17. století. Zmínka nizozemského badatele Willema Barentze o velkých populacích velryb v arktických vodách způsobila skutečný rozmach velrybářských podniků v severním Atlantiku. Muži v tamních dočasných táborech však byli zaměstnáni nejen lovem velkých mořských savců, ale věnovali se také odstřelu značného množství ledních medvědů. Tato zvířata byla považována za hrozbu, ale podle cestovních zpráv byla zabíjena i pro zábavu. Bauernfeind na obrazech umělců, jako byli Bonaventura Peeters a Abraham Storck, ukázal další způsob, jak se nadvláda lidí nad přírodou odrazila ve světě umění.

Konference tedy představila nejen jednotlivá zajímavá badatelská témata, ale pokusila se vytyčit i nové otázky do budoucna. Už mnohokrát se v dějinách (nejen) umění na řadě příkladů ukázalo, že předpojatost může vést k desinterpretaci literárních i vizuálních pramenů. Je třeba si připustit, že taková předpojatost se může týkat také našeho pohledu na roli životního prostředí, přírody a její exploatace ve vizuálních pramenech minulosti. Na otázku, jak moc mohou dějiny umění zasáhnout do současných palčivých ekologických debat, aniž by zanevřely na své tradiční metody, ještě budeme muset odpověď nalézt. Za pořadatele konference však můžeme říci, že náš obor by se rozhodně měl podobných debat účastnit, protože ač se to na první pohled zdát nemusí zřejmé, rozhodně máme čím přispět.

Martin F. Lešák, Jan Galeta

Nový spôsob prezentácie francúzskej zbierky? 100. výročí štátného nákupu francouzského umění

Praha, 2.–3. listopadu 2023



Konference k výročí nákupu francouzské sbírky v Anežském klášteře, foto © Romana Funkeová, NGP

Od roku 2018 sa Národná galéria v Prahe rozhodla po necelých sto rokoch upustiť od tradičnej prezentácie francúzskeho umenia, ako jednotného celku, a akéhosi klenotu svetového umenia v lokálnom prostredí. Namiesto tejto klasickej prezentácie – odkazujúcej ešte na staršie umelecko-muzeálne praktiky prezentujúce jednotlivé umelecké školy separovane – prerozdělila pod vplyvom novodobých prístupov jednotlivé diela z tejto kolekcie do nových stálych expozícií, kde sa stali súčasťou komplexnejších koncepcií zlučujúcich domáce výtvarné prejavy s tými svetovými. V mnohých ohľadoch toto nové usporiadanie nepochybne prinieslo veľa prospešných zmien. Koniec pôvodnej prezentácie z časti zároveň prirodzene ale znamenal aj nutnosť vzdať sa doposiaľ získaného renomé a do budúcnosti

predznamenal postupné splynutie tohto fenoménu s ostatnou praxou galérie. To, či sa o francúzskom umení, ako špecifickom elemente pražskej zbierky, tak bude hovoriť aj v budúcnosti, treba brať, ako jednu zo základných otázok možných diskusií.

Za jednu z odpovedí zachovávaní tejto kontinuity zo strany NGP možno považovať aj konferenciu *Sté výročí štátného nákupu francouzského umění* usporiadanú v Anežskom kláštore v Prahe začiatkom novembra. Dvojdnovú konferenciu zorganizovala pritom NGP pod vedením Anny Pravdovej spolu s Ústavom pro dějiny umění CUNI, ktorý zastupovala Marie Rakušanová. Za hlavný cieľ si pritom konferencia stanovila nanovo prehodnotiť tento jedinečný počín vtedajšieho štátneho aparátu. Snahou bolo nielen zjednotiť čiastkový materiál

a jednotlivé elementy, ale aj zasadiť samotný nákup do širšieho spoločenského kontextu a porovnať ho s ostatnou situáciou v európskom prostredí. Zatiaľ, čo bol prvý deň venovaný predovšetkým zbierke samotnej a aktérom podieľajúcim sa na jej vzniku, druhý deň sa niesol na jednej strane v znamení nových zistení ku konkrétnym umeleckým dielam, na strane druhej ale následne aj iným zbierkotvorným inštitúciám dotýkajúcim sa problému francúzskeho umenia.

Úvodná prednáška Antoine Marèse sa niesla v duchu širšieho predstavenia vzťahov medzi Československom a Francúzskom, pričom sa prezentácia zamerala okrem budovania vzťahov v politickom prostredí okrajovo aj na vtedajšie postavenie československej menšiny vo Francúzsku.

Širšej kultúrno-spoločenskej situácii sa následne venovala aj nasledujúca sekcia. Vít Vlnas sa vo svojom príspevku zamerail na *Akvizície moderního francouzského umění v pražských muzeích před rokem 1923*, kde sa vrátil v čase až do obdobia prelomu sedemnásteho a osemnásteho storočia. V rámci tohto návratu pozoruhodne aktualizoval pohľad na definíciu moderného umenia, ako umenia práve vznikajúceho v dobe svojho pôvodu – aj napriek tomu, že zaznamenal len zopár exemplárov francúzskeho umenia. Následne upozornil na medzeru v neskoršom období a obnovu pozornosti o tento druh umenia až od sedemdesiatych rokov devätnásteho storočia, kedy oň začala prejavovať záujem vtedajšia *Společnost vlasteneckých přátel umění*.

Príspevky Mareka Krejčího a Tobyho Norrisa sa zamerali už na obdobie samotného nákupu. Zatiaľ, čo sa prvý z menovaných svojim príspevkom *Budování sbírky francouzského umění v Praze jako projev kulturní diplomacie* snažil ozrejmiť vzťah a procesy prebiehajúce medzi českými umelcami, československými štátnymi politikmi a francúzskou stranou, druhý z nich sústredil svoju pozornosť práve na francúzsku stranu. Prostredníctvom témy *Francouzská perspektiva státního nákupu v roce 1923* sa snažil okrem iného poukázať na pretrvávajúci konzervatívnejší prístup vtedajšej politickej špičky k modernému francúzskemu umeniu. Takéto zistenie tak ponúklo možnosť porovnať prístup oboch politických zriadení a naznačiť tak pohľad na to, ako k umeniu pristupovali jednotlivé štáty zosobnené práve v podobe jednotlivých politikov.

Druhá sekcia prvého dňa sa o niečo podrobnejšie venovala umeleckému kontextu. Markéta Theinhardt vo svojom príspevku zhodnotila *Výstavy francouzského umění v Praze a ve Vídni*, ktoré prebiehali pred samotným akvizičným procesom. Najdôležitejším záverom z jej pohľadu pritom je fakt, že vplyv francúzskeho umenia bol dôležitý nielen v pražskom, ale aj vo viedenskom prostredí. Vyzdvihla to, že výsledná podoba tohto vplyvu závisela od daného druhu vystavovaného materiálu a od toho, ako veľmi sa tento materiál rôznil v danej metropole. Dva nasledujúce príspevky Anny-Marie Kroupovej a Martiny Bezouškovej sa zamerali na hlavného sprostredkovateľa nákupu, *Spolek výtvarných umělců Mánes*, a poukázali predovšetkým na to, ako veľmi

činnosť tohto Spolku ovplyvnila skutočnosť, že sa plánovaný nákup nakoniec realizoval.

Posledná sekcia prvého dňa sa na záver sústredila na ostatných aktérov štátneho nákupu. Brigitte Léal upriamila pozornosť na *Daniela Henry Kahnweilera a jeho okruh*, čím poukázala na to, ako dobový obchod s umením v Paríži mohol vplývať na výber francúzskej kolekcie. Marcela Rusinko sa na druhú stranu zamerala na činnosť lokálnych zberateľov umenia presnejšie na *aktivitu Václava Nebeského v Paríži vo vzťahu k českému a medzinárodnému prostředí v letech 1923–1936*. Na príklade Nebeského angažovanosti pri nákupe Manetovho obrazu *Bar at the Folies Bergère* predviedla, ako komplikovane nákup obrazov v tej dobe mohol prebiehať. Následne sa však pokúsila na základe dobových fotografií z jeho vlastného bytu poukázať aj na zberateľov vkus a na to, ako prebiehali vzťahy medzi umelcami, obchodníkmi a zberateľmi.

Na začiatku druhého dňa sa konferencia zamerala na jednotlivé diela zo samotného nákupu. Zatiaľ, čo Nikolaj Savický venoval svoju prezentáciu Derrainovmu obrazu *Koupání*, Anna Jozefacka a Luise Mahler spolu predniesli zaujímavý príspevok k dvom Picassovým obrazom. Elise Eckermann nakoniec prostredníctvom vlastného výskumu spochybnila pomenovanie *Paridovho súdu*, jedného z Gauguinových obrazov, a zasadila jeho tematiku do kresťanskej ikonografie.

Piata a šiesta sekcia sa následne spoločne venovali širším kontextom a paralelám v iných krajinách. Marie Rakušanová sa vo svojom príspevku *Mezi Impériem a regionem, Instituce muzea moderního umění ve střední Evropě* zamerala na tri zbierky (Praha, Vroclav, Varšava) a ich zberateľské stratégie v prvej polovici dvadsiateho storočia. Jej závery poukázali nielen na rozdiel v jednotlivých prístupoch, ale deklarovali aj rôznorodé pohľady na pojem moderného umenia a na vzťah medzi impériom a regiónom. Najväčší kontrast pritom bolo možné vidieť medzi Prahou a Vroclavom, kde bolo jasne vidieť, ako veľmi bol záujem o francúzske umenie z určitého uhla pohľadu v tej dobe už mimo módu.

Rovnako zaujímavým príspevkom bola aj prednáška od Shony Kallestrup s názvom *Rumunské královské sbírky: Francouzské umění a budování národa 1866–1947*, kde autorka v závere poukázala na fakt, že zatiaľ, čo osobné zbierky rumunských kráľov si zakladali na svetovosti, a teda z časti aj na francúzskom umení a predovšetkým obdive dobového francúzskeho vkusu, verejná prezentácia a záujem o umenie zo strany vtedajších panovníkov strategicky spočívali na podpore domáceho národného prúdu. Za potvrdenie tohto názoru možno považovať aj nasledujúci príspevok od Erwina Kesslera s názvom *Sbírka moderního francouzského umění Krikora Zambacciana v Bukurešti*. I ten poukázal práve na rozpor medzi verejným záujmom a individuálnym prístupom – v tomto prípade súkromným zberateľstvom, ktorého záujem sa upriamoval skôr na svetové dobové umenie a z neho prameniacu domácu tvorbu.

V druhej sekcii zameranej na rovnakú tému sa najskôr objavil príspevok od Ginty Gerhade-Upenice,



Konferencie k výročiu nákupu francouzské sbírky, Antoine Marès, foto © Romana Funkeová, NGP

ktorá pojednávala o *Francouzsko-lotyšských kulturních vazbách*. Následne Michaela Pejčochová so svojím príspevkom o *Státním nákupe čínského umění v kontextu získání významného souboru francouzského umění a budování veřejných uměleckých sbírek v meziválečném Československu* aktualizovala niektoré informácie o doteraz nejasných procesoch týkajúcich sa práve počiatku zberateľstva ázijského umenia v českom prostredí. Jej príspevok okrem iného poukázal na mechanizmy, ktoré nie vždy v lokálnom prostredí fungovali správne, a to aj v tom prípade, kedy sa do procesu zapojil samotný prezident Masaryk.

Ako posledná prispela do diskusie Anna Pravdová vlastným vkladom na tému *Opožděná reakce na státní nákup francouzského umění? Nákup československých děl pro státní sbírky Muzea zahraničních škol v Paříži v roce 1934*. Tohto činu sa vtedy pritom ujal vtedajší riaditeľ múzea André Dezarrois, ktorého nie príliš úspešná komunikácia s československou stranou a predovšetkým s vládnyimi orgánmi prinútili k osobnej návšteve Československa a k individuálnemu výberu diel. Podľa autorky príspevku pritom vybrané diela odzrkadľovali – podobne ako pri českom nákupe – skôr konzervatívnejšie prúdy československého umenia. Zároveň ale

upozornila aj na to, že výsledná prezentácia nakoniec ale nepozostávala len z toho nákupu, ale aj z lokálnych zápožičiek, čo vtedy nakoniec vytvorilo komplexnejší obraz o súčasnom československom umení.

Z celkového hľadiska tak možno zhodnotiť, že sa konferencia z väčšej časti skôr zamerala na kultúrno-sociálny kontext nákupu, než na samotné diela v nej obsiahnuté a na konkrétne procesy súvisiace s ich výberom. Konkrétne príspevky zamerané na jednotlivé diela pritom, ako sa ukázalo, neustále poukazujú na nové zistenia a informácie. Každý z príspevkov však do témy francúzskeho nákupu priniesol nové informácie a nové možnosti, ako správne zasadiť tento počín do histórie umeleckého zberateľstva a umeleckého sveta vôbec. Aj z toho dôvodu tak možno zhodnotiť, že pražská zbierka francúzskeho umenia, ako samostatný celok, má i naďalej svoju vlastnú výpovednú hodnotu a že je i naďalej nutné venovať tomuto problému patričnú pozornosť. So záujmom tak nutne do budúcnosti treba sledovať či NGP skutočne pripraví ďalšie akcie, ktoré by potvrdili nové smerovanie galérie a ktoré by vyvrátili možnosť, že konferencia bola len rozlúčkou s týmto významným fenoménom.

Pavol Múdry

Stopy Evy Kmentové v Domě umění

Brno, 3.–4. listopadu 2023



Konference Stopy Evy Kmentové, foto © Romana Horáková, Dům umění města Brna 2023

V Domě umění města Brna proběhla ve dnech 3. a 4. listopadu dvoudenní mezinárodní konference s názvem *Stopy Evy Kmentové, Lokální a světový kontext*, připravená při příležitosti retrospektivní výstavy umělkyně, kterou pro Dům umění koncipoval v termínu 23. 8.–19. 11. 2023 kurátor Tomáš Pospiszyl ve spolupráci s architektonickým a výtvarným řešením Dominika Langa. Podoba výstavy, představující užší výběr klíčových děl ze všech tvůrčích období autorky ve výtvarné a asociativní instalaci přístupné současnému vnímání a poznávání uměleckých děl, byla doprovázena informační a textovou vrstvou otevírající otázky kulturně politických, sociálních a emancipačních souvislostí v tvorbě Evy Kmentové v českém i mezinárodním kontextu. Tyto okruhy se mimo jiné staly výchozím podnětem pro témata pořádané konference. Umělecká i osobní pozice ženy, sochařky, v podmínkách státního socialismu, určujícího podobu a možnosti veřejného uplatnění, výstavních a pracovních příležitostí nebo účasti na státních zakázkách, je v posledních desetiletích reflektována prostřednictvím aktuálních diskurzů a emancipačních rámců. Záměrem konference bylo také získat reflexi tvorby Kmentové z mezinárodního kontextu, zejména ve vztahu k autorkám, převážně ze zemí střední Evropy, jejichž tvorba i životní osudy představují ke Kmentové zajímavou paralelu.

Výstava i konference ukázaly, že dílo Evy Kmentové je dnes pozoruhodně živé a aktuální a oslovuje širokou laickou i odbornou veřejnost a současné umělce z různých kulturních i společenských kontextů. Takovým příkladem a zároveň obsahem prvního příspěvku konference Idy Muráňové a Alice Němcové byla prezentace publikace *Kmentová do kapsy* (2023), vydaná v edici Národní galerie Praha, určené mladým čtenářům a dospívajícím návštěvníkům galerie, kde jsou prostřednictvím děl ze sbírek představovány významné české umělecké osobnosti, především při příležitosti jejich monografických výstav. *Kmentová do kapsy* vyšla při zahájení nové expozice s názvem *Konec černobílé doby 1939–2021* ve Veletržním paláci, v níž je zastoupeno přes dvě stě padesát vystavujících umělců. Přestože dílo Kmentové není ve sbírkách Národní galerie početně výrazně zastoupeno, instituce vlastní řadu klíčových děl, které se autorky publikace rozhodly publikovat formou obrazových asociací a archivních fotografických dokumentů a deníkových záznamů autorky.

Současnou uměleckou interpretaci díla Kmentové představil příspěvek mexické dvojice Amauty Garcii a Davida Camarga, prezentující svůj projekt s názvem *The Weight of Millions of Years Flowing (Váha plynoucích milionů let)*. Na základě pozvání z Kunstmusea v Bochumi v roce 2022 měli autoři vybrat ze sbírek instituce



Konference Stopy Evy Kmentové, Terezie Petiškové a Tomáš Pospiszyl, foto © Tatiana Drgonec Dižová, Dům umění města Brna 2023

umělecké dílo, aby je interpretovali ve své umělecké intervenci ve veřejném prostoru. Umělkyně zaujala osinkocementová socha Evy Kmentové s názvem *Nohy* (1974), aniž by znali autorku nebo kontext, v němž dílo vzniklo. Socha je mezi množstvím převážně bronzových plastik zaujala odlišnou materialitou a zdánlivou nedokončeností, která odpovídala jejich uměleckému záměru a dlouhodobému zájmu o zkoumání geologického času.

Samostatným tématem konference, především jeho pátečního bloku, byla spolupráce Evy Kmentové a Olbrama Zoubka na architektonických realizacích, především z období šedesátých let. Příspěvky Nely Kvíčalové a Jany Kořínkové ukazovaly mechanismy soutěží a státních/veřejných zakázek pro architekturu v období státního socialismu a zejména úzkou spolupráci umělců s architekty. Veřejné zakázky představovaly pro umělce v období minulého režimu způsob obživy a finančního zabezpečení, ale pro Evu Kmentovou představovaly zajímavou a vyhledávanou příležitost pro spolupráci s architekty v průběhu celé své tvůrčí dráhy od padesátých do konce sedmdesátých let. Zajímalo ji spojení sochařské tvorby s měřítkem architektonické stavby, pro niž kooperace s architekty, přizpůsobení podmínkám realizace a zadání s danými parametry nebyla na překážku, ale naopak přinášela impuls, který dokázala vhodně využít. Na začátku šedesátých let se Eva Kmentová s Olbramem Zoubkem pravidelně účastnila veřejných anonymních soutěží, ať už společnými návrhy, jako v případě výzdoby balkonů Janáčkova divadla v Brně (1960–1965), nebo samostatnými skicami v případě nevybraných sochařských návrhů pro Divadlo pracujících v tehdejší Gottwaldově (1960). Veřejné soutěže však často přinášely řadu komplikací a průtahů v jednání se zadavateli. Mnohem důležitější a přínosnější se stala přímá spolupráce s architekty, kteří často sehráli důležitou roli při výběru a realizaci výtvarných

a sochařských děl ve veřejném prostoru. Jana Kořínková poukázala na propojení brněnských architektů Zdeňka Říhára a Ivana Rullera s pražskými výtvarníky, zejména z okruhu skupiny Trasa a jejich dlouhodobou spolupráci s Evou Kmentovou a Olbramem Zoubkem na začátku šedesátých let a později již samostatně s Evou Kmentovou – například externí realizace pro Hotel Continental v Brně (1961–1964), Učňovský internát Slovnaft u Bratislavy (1967–1970), Hotel Montana ve Špindlerově Mlýně (1969), Výzkumný ústav matematických strojů v Brně (1971), nerealizovaný návrh pro Ingstav v Brně (1971).

Hlavní pozornost konference směřovala k reflexi sochařské tvorby Evy Kmentové, především tématu osobního tělesného otisku ve vztahu k mezinárodní tvorbě generačně i umělecky spřízněných autorek, jejichž díla byla představena v jednotlivých příspěvcích. Význam tělesného otisku s absencí lidské přítomnosti v díle Evy Kmentové přiblížila ve svém příspěvku Petra Lexová na pracích, v nichž hraje důležitou roli látka – polštář nebo prostěradlo jako materiál přijímající a uchovávající stopu lidské přítomnosti. Záznam těla, ale také jeho chybění, má v díle Kmentové význam dotýkání jako základního lidského prožitku. Lexová zde upozornila na zajímavou souvislost, která by stála za další zpracování, na fenomenologický koncept francouzského filozofa Merleau Pontyho, který se zabýval analýzou lidského vnímání prostřednictvím smyslového a tělesného prožitku jako způsobu zakoušení světa odlišného od rozumového poznání. Zdá se, že právě pro Kmentovou byl smyslový haptický vjem, hmat a dotyk základní a určující životní zkušeností, prostředkem porozumění a kontaktu se světem, ať už se jednalo o díla s otisky těla, nebo sochy a kresby s motivem prstů, které vyrůstají v podobě organických výhonků a komunikují se svým okolím. Zajímavé srovnání přinesla v příspěvku konfrontace s otisky a práce s látkou v díle Věry Janouškové, Márii Bartusové nebo generačně mladší polské umělkyně Barbary Falender, jejíž díla však nesou jiné významy spojené s erotikou a fetiši. Odlišnou konfrontaci přinesl příspěvek Alice Němcové, která práci s lidskými otisky Evy Kmentové srovnávala s díly kubánsko-amerického umělce Felixe Gonzále-Torrese, vycházejícího z odlišného generačního, gendrového a kulturního kontextu s odkazy k tématu vanitas, pomíjivosti a prázdného prostoru.

Sondy do kontextu tvorby středoevropských a světových autorek ve vztahu k Evě Kmentové představily na konferenci Gabriela Garlatyová v díle slovenské umělkyně a sochařky Márie Bartusové, Marta Dziewanska na ukázkách tvorby polské sochařky Aliny Szapocznikow, kolumbijské sochařky Felizy Bursztyn a Márii Bartusové, Lucia Gregorová Stach na příkladě díla slovenské umělkyně Jany Želibské. Přes určité příbuznosti tvorby s tématy ženského těla, či jeho fragmentu, otisku nebo přírodních a biomorfních tvarů, které však často nesly odlišné významy nebo kontexty, se jeví důležitým spojením těchto autorek především pozice žen umělekyní, jejichž práce byla díky společenským a politickým okolnostem, ale i osobnímu životu a často těžkým a dlouhodobým nemocem, dovedena do polohy, v níž sdělovala vlastní jazyk, jehož prostřednictvím nalezla ryze osobní autorskou výpověď.

Karolína Majewska-Gúde ve svém příspěvku věnovaném sochařským dílům umělkyní ze střední a východní Evropy v době socialismu z pohledu feministické umělecké historie nabízí jako klíč ke společným rysům těchto autorek proces emancipace a společenských změn. Přes rozdílné zkušenosti a životní osudy autorek se v jejich díle zrcadlí společná potřeba dát marginalizované ženské pozici svůj jedinečný hlas. Přestože se většina autorek neztotožňovala se západní feministickou teorií a jejich práce nelze interpretovat jako feministické, je v nich přítomná vědomá pozice a tematizace ženského principu jako důležité součásti jejich uměleckého vyjádření. Kontext feministického vědomí československých umělekyní v době socialismu otevírala ve svém příspěvku Marianna Placáková, která jej dává do souvislosti s reformním procesem šedesátých let, v němž získaly ženy umělkyně i kritičky a kurátorky své rovnoprávnější postavení, reflektované především prostřednictvím dobového tisku.

Práci Evy Kmentové lze řadit k těmto úvahám souvisejícím s genderovou tematikou, i když jsou vzdálené přímé feministické orientaci. Tím spíše překvapí reakce návštěvníků vídeňské výstavy s názvem *Kunst mit Eigen Sinn* v roce 1985, kterou představila ve svém příspěvku s řadou odkazů k dílům evropských umělců a umělekyní Denisa Kujelová. Výstava prezentovala feministickou tvorbu umělekyní západní i východní Evropy, kde dílo Evy Kmentové *Velká štěrbina* vyvolalo velké pozdvižení a bylo spojováno s explicitně erotickými obsahy, které jsou v tvorbě Kmentové pravděpodobně částečně přítomné, ale nepředstavují hlavní a určující význam.

V jiném kontextu byla představena tvorba Evy Kmentové v příspěvku Pavla Pyše, který upozornil na přípravu a koncept mezinárodní putovní výstavy s názvem *Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc 1960s–1980s*, uvedenou na přelomu roku 2023/2024 ve Walker Art Centru v USA. Práce Evy Kmentové zde byla zařazena do kontextu středo- a východo-evropské tvorby společně s díly spřízněných autorek (například Teresy Murak, Barbary Falender, Aliny Szapocznikow, Marie Pininske Beres, Jany Želibské) takovým způsobem, aby komunikovala s americkým publikem neseznámeným s jejich tvorbou a kontextem.

Konference ve svém celku přinesla důležité podněty pro uvažování o širších kontextech tvorby Evy Kmentové z hlediska mezinárodní umělecké tvorby, genderové problematiky, pracovních podmínek a pozice žen umělekyní ve střední a východní Evropě v době socialismu a vede tak k hlubšímu poznání a porozumění dobovým souvislostem z hlediska současného uměleckohistorického diskurzu. Stranou tentokrát zůstala větší pozornost na samotnou tvorbu Kmentové s pokusem o současnou interpretaci sochařského, ale i kresebného díla autorky, které hrálo v její práci významnou roli. Zajímavý je například autorčin jedinečný přístup k prolínání tělesného a přírodního, nebo lidského a ne-lidského ve vzájemně propojený celek, který se zdá být u Kmentové možností extenze vlastního těla do přírody/světa a napojuje se tak na současné myšlení antropocénu. Tato a další témata, například výše zmíněný vztah k fenomenologii, nepochybně otevírají cestu dalšímu bádání.

Marika Svobodová

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Valná hromada 2023

UMPRUM, Mikulandská 134/5, Praha 1
23. května 2023, 9.00 – 16.00 hod

Zpráva o činnosti výboru UHS

Milé kolegyně, milí kolegové, vážení přátelé!

Je mi velkou ctí přednést vám svou poslední zprávu o činnosti našeho výboru – poslední proto, že dnes moje předsednictví končí a další takovou zprávu už uslyšíte od jiného předsedy nebo předsedkyně. Jakožto předseda se tedy s vámi s jistou dávkou sentimentu loučím a děkuji také všem členům výboru i ostatním kolegům, kteří nám s naší prací pomáhali, za jejich velký přínos pro společnou věc.

Jak víte, členkami a členy výboru Uměleckohistorické společnosti nyní jsou Štěpánka Bieleszová, Hana Buddeus, Jan Dienstbier, Vít Havránek, Johana Lomová, Martin Mádl, Anežka Mikulcová, Anna Pravdová, Jan Skřivánek, Rostislav Švácha a Vít Vlnas. Od poslední valné hromady 14. června 2022 ve staré budově Vysoké školy



Končící předseda Rostislav Švácha na Valné hromadě UHS,
foto © Martin Mádl

uměleckoprůmyslové na Palachově náměstí v Praze se tento výbor scházel pravidelně každý měsíc, tentokrát už vždycky prezenčně, bez zprostředkování digitální technikou jako v době covidu.

Naší hlavní starostí se v tomto období stalo vydání sborníku příspěvků ze sedmého sjezdu UHS v Ústí nad Labem, *Infrastruktury dějin umění*. Na editování a vydání tohoto podle mě velmi krásně upraveného díla se kromě kolegyně Anežky Bartlové podílela členka výboru Hana Buddeus. Sborník vyšel na přelomu starého a nového roku. Jsem velmi rád, že díky editorkám i všem autorkám i autorům textů ve sborníku se úspěšný ústecký sjezd završil neméně úspěšnou publikací.

Druhou nejdůležitější položku naší agendy tvořila práce na *Bulletinech UHS*, jejichž redigování se tradičně ujímají členové výboru a ostatní jim přitom pomáhají. Tři *Bulletinů* za léta 2020–2022 se ujali redaktoričtvené výboru Jan Skřivánek, Johana Lomová a Anežka Mikulcová. Jak si nepochybně mnozí z vás pamatují, dočkali jsme se oprávněné kritiky, že nám to jde příliš pomalu. Částečně jsme tuto chybu napravili, ale na rozdíl od uvedeného sborníku jsme tu byli úspěšní jen asi na 66,6 procent, protože k vydání zatím dovedli svá čísla pouze Jan Skřivánek a Anežka Mikulcová.

Jde-li o další práci na *Bulletinech*, význačnou událostí se tu nepochybně stala volba ediční rady *Bulletinů* na minulé valné hromadě; v radě se ocitli kolegové a kolegyně Hana Buddeus, Martina Hrabová, Tadeáš Kadlec, Marcela Rusinko, Jan Skřivánek, Marcela Vondráčková a předseda UHS. Svou předsedkyní pak členové rady zvolili kolegyni Rusinko a ta se své funkce energicky ujala. Rada se už pod jejím vedením několikrát sešla a já osobně věřím, že to byla právě iniciativa Marcely Rusinko, co nakonec uvedené redaktory *Bulletinů* přimělo svou práci uspížit.



Nastupující předsedkyně UHS Anna Pravdová, foto © Martin Mádl

Podle sdělení předsedkyně je už nový *Bulletin* za rok 2023 připravený ze dvou třetin.

Výbor UHS sleduje už dlouhá léta dění v naší nejvýznamnější muzejní instituci, Národní galerii v Praze. Bývalý předseda UHS Radim Vondráček podával výboru pravidelně informaci o jednání Garanční rady Národní galerie. Ministerstvo kultury složení této rady nedávno změnilo a upravilo i její statut. Výbor UHS přitom ministerstvu doporučil, aby v radě bylo obnoveno členství i jejím minulým a podle našeho názoru osvědčeným členům, tedy Radimu Vondráčkovi a Tomáši Winterovi, stejně jako Jindřichu Vybíralovi figurujícím i ve vědecké radě NG. Vše se přitom dělo ve spěchu, a tak trochu i ve zmatku. Ministerstvo navíc návrh výboru akceptovalo jen z jedné třetiny. Myslíme si, že by nový výbor UHS měl uvážit, zda by se tyto delegace neměly změnit, jak o tom ostatně ještě budeme na této valné hromadě diskutovat.



Hlasování o tématu 8. sjezdu historiků a historiček umění, foto © Martin Mádl



Valná hromada UHS v nové budově UMPRUM, foto © Martin Mádl

Na ministra kultury Martina Baxu se výbor UHS obrátil ještě v několika dalších záležitostech týkajících se Národní galerie i jiných témat. Minulá valná hromada výbor vyzvala, ať ministra osloví ve věci sníženého nebo volného vstupného pro uprchlíky z Ukrajiny do muzeí, galerií a státních hradů a zámků. Ministr nám však vysvětlil, že to v atmosféře silícího politického populismu není příliš vhodné. Na některé jiné své dopisy v podobné záležitosti, adresované například generální ředitelce Národní galerie nebo generální ředitelce Národního památkového ústavu, výbor bohužel zatím nedostal žádnou odpověď.

Bez odezvy zůstal i jiný dopis výboru ministru kultury Baxovi z 10. března 2023, v němž jsme varovali před nápadem přesunout knihovnu Národní galerie k nově budovanému depozitáři v Jinonicích a podpořili jsme naopak galerii v tom, aby nadále disponovala výstavním prostorem Valdštejnské jízdárny.

Odpověď jsme naopak včera dostali na jiný dopis z 29. dubna 2023, ve kterém ministra upozorňujeme na systémové chyby v postupu rekonstrukce Clam-Gallasova paláce a na problematický výsledek rekonstrukce, který z těchto chyb vyplývá. Pan ministr Baxa nám sdělil, že se s námi v názoru na systémové chyby shoduje a že dokonce jeho ministerstvo pracuje na nápravě tohoto nikoliv ojedinělého problému. Svěřil se nám nicméně, že řešení problému přesahuje kompetenci jeho ministerstva a že se na něm musejí podílet i ministerstvo pro místní rozvoj a Úřad pro ochranu hospodářské soutěže. Odstupující výbor UHS proto doufá, že se této kauzy ujme i výbor nový a že bude pokračovat v našem úsilí zabránit podobným chybám, jakými rekonstrukce Clam-Gallasova paláce nepochybně trpí.

K pozitivnějším stránkám spolupráce výboru UHS s ministerstvem kultury bude doufám patřit jmenování člena výboru Víta Havránka do Akviziční komise MK.

Mnozí členové výboru se v minulých měsících zaměřili na kontrolu toho, zda platí dohody Uměleckohistorické společnosti s našimi muzejními a galerijními institucemi ohledně volných vstupů nebo alespoň sníženého vstupného pro členky a členy UHS. Věnovali se tomu například Hana Buddeus, Jan Dienstbier, Johana Lomová nebo Anna Pravdová. Pro nás jsou tyto dohody důležité, protože volný nebo usnadněný vstup do galerijních a muzejních expozic patří k nemnoha bonusům, z nichž se naši členové můžou těšit. Zjistili jsme nakonec, že seznam těchto expozic, umístěný na našich webových stránkách, je stále platný. Na druhou stranu však vyzýváme a prosíme naše členy a členky, aby si při návštěvách muzeí a galerií počínali diplomaticky a vzali v úvahu, že umožnění volného vstupu do výstavních prostor závisí na dobré vůli jednotlivých institucí.

Výbor UHS také vysílá své členy pravidelně do komise pro udělení Baderova stipendia. Komise, v níž tentokrát zasedla naše místopředsedkyně Anna Pravdová, vybrala k podpoře kolegyně Lucii Českou a Terezu Horákovou a kolegu Pavla Múdrého. Od okamžiku jejího založení v roce 2014 podporuje Uměleckohistorická společnost celostátní soutěž studentů dějin umění Paragone. Naše společnost tu už tradičně plní roli sponzora cen pro vítěze a vysílá do poroty soutěže svého zástupce či zástupkyni, kterou se letos 11. a 12. května stala Štěpánka Bieleszová.

Mezi naše aktivity, jež nelze opomenout, patří i příprava sestavení nového výboru UHS, tipování a oslovování kandidátek a kandidátů členství. Letos se složení výboru obměnilo dosti výrazně. Jinou takovou změnou se stal fakt, že nám už v hospodářských a organizačních záležitostech nepomáhá obětavá kolegyně Kristina Uhlíková, která předala svou agendu vám už dobře známé zaměstnankyni Ústavu dějin umění AVČR paní Věře Jagerové.

Rostislav Švácha

Zpráva o hospodaření výboru UHS

Hlavní zdroj financování všech aktivit Uměleckohistorické společnosti je výběr členských příspěvků. Ten činil v roce 2022 částku 43.350,- Kč.

Další příjmy jsou získávány z dotace Rady vědeckých společností.

V roce 2022 prostředky směřovaly na vydávání *Bulletinu UHS* a na pořádání 7. sjezdu historiků umění, konkrétně byla Uměleckohistorické společnosti tedy připsána částka 20.000,- Kč na vydání *Bulletinu UHS* a současně 40.000,- Kč na přípravu a tisk sjezdového sborníku (25. dubna 2022). Na jeho vydání získal spolek také grant od Ministerstva kultury ČR, a to ve výši 125.000,- Kč (20. července 2022).

Další příjem ve výši 10.000,- Kč pocházel z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně za spolupráci na vydání a šíření literárního díla *Infrastruktury (dějin) umění* (18. listopadu 2022).

Spolek utřžil částku ve výši 570,- Kč za prodej odborných publikací.

Hlavní výdaje spolku se týkaly v roce 2022 zejména vydání sborníku ze 7. sjezdu UHS a dosáhly částky 138.584,- Kč. Šlo především o úhradu grafického zpracování, jazykové korektury, odborné redakce textů a tisku sborníku z tohoto sjezdu.

Stav běžného bankovního účtu ke konci roku 2022 byl ve výši 21.116,55 Kč.

Stav hotovosti v pokladně ke konci roku 2022 dosahoval výše 6.727,- Kč.

Počet platících členů UHS se v roce 2022 ustálil na 163, z toho 9 tvořili studenti a 31 nově přihlášení členové.

Věra Jagerová

Udělení Ceny Josefa Krásy a Ceny UHS

Závěr dopoledního jednání patřil slavnostnímu vyhlášení a předání cen každoročně udělovaných společností. Cenu Josefa Krásy pro mladé badatele do 40 let za významný počin dosažený v uplynulém roce získal Andrien Palladino za publikaci *Inventing Late Antique Reliquaries: Reception, Material History, and Dynamics of Interaction*

(4th-6th centuries CE). Laudatio přednesl Ivan Foletti ze Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně.

Cena Uměleckohistorické společnosti za celoživotní přínos oboru byla udělena Antonínu Dufkovi. Laudatio přednesly Hana Buddeus a Petra Trnková z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Obě laudatia přinášíme na následujících stranách tohoto čísla.

S vědomím, že nás v závěru roku Antonín Dufek nečekaně opustil, připojujeme vzácnou vzpomínku na květnovou Valnou hromadu UHS zachycenou prostřednictvím fotoaparátu Martina Mádl.



Gratulace Antonínu Dufkovi (30. 11. 1943 – 25. 10. 2023) k Ceně UHS, květen 2023, foto © Martin Mádl

Odborný program Valné hromady UHS

Popularizace dějin umění

Odpolední odborný program Valné hromady byl věnován tématu *Popularizace dějin umění*. Debata se zaměřila na otázky, proč vůbec chceme dějiny umění popularizovat, čeho tím zamýšlíme dosáhnout a jaké pro to používáme metody. Zároveň ani nemohla pominout příklady ohlasů našeho popularizačního úsilí. Nešlo nám přitom jen

o výklady o našem oboru, ale také o interpretace uměleckých děl, o jejich co nejsrozumitelnější zprostředkování širšímu publiku za použití klasické i progresivní umělecko-historické metodologie. Odpoledního programu se jako diskutující účastnili Richard Biegel, Petra Lexová, Eva Novotná, Jiří Roháček a Jitka Šosová.

Historicita vs. tvořivost: pnutí českého zprostředkovávání umění devadesátých let

Ve druhé polovině devadesátých let byl Dům umění města Brna institucí, která v rámci českého kontextu až neobvykle dbala na doprovodné programy nabízené publiku v rámci svých výstav. Pracovnice a pracovníci této „kunsthalle“ vynikali v úsilí o efektivní zprostředkovávání výtvarného umění mimo jiné i díky tradici, na níž navazovali. Systematické uchopení doprovodných programů se datovalo už do šedesátých let, kdy Igor Zhoř realizoval četné aktivity na platformě Klubu mladých přátel výtvarného umění, jenž organizačně spadal právě pod Dům umění. I přestože podobně zaměřené oddělení existovalo od šedesátých let rovněž v pražské Národní galerii, nabídka Klubu se do značné míry vymykala etablovaným standardům z hlediska širší formátů, zaměřením na soudobé umění a zohledněním potřeb rovněž dospívajících a dospělých diváků a divaček.¹ Tato tradice v devadesátých letech nebyla pouhým povrchním legitimizačním odkazem na „zlatá šedesátá“, nýbrž skutečně funkčním předobrazem aktuálně používaných pedagogických postupů. Doprovodné programy obou dekád tak sice odděluje zlom listopadu 1989, přesto jsou spojeny myšlenkovým světem aktérů, kteří se zprostředkováním umění věnovali. Právě tento aspekt je nezbytným předpokladem k pochopení specifického zaměření i povahy polistopadových doprovodných programů přesahujících kontext brněnských výstavních institucí.

Igor Zhoř, určující osobnost šedesátých let, i Radek Horáček, teoretik a mediální tvář nově definovaného pole „muzejní pedagogiky“ let devadesátých,² byli profesně spojeni s pedagogickou fakultou brněnské univerzity a působili na její katedře výtvarné výchovy. Úzké propojení didaktického diskurzu a galerijní praxe brněnské scény představovalo v rámci devadesátých let ideál, který do značné míry formoval představu o žádoucí podobě zprostředkování výtvarného umění v celé republice. Určující pracovníci katedry výtvarné výchovy a Domu umění se totiž rekrutovali především z absolventů nebo přímo učitelů pedagogické fakulty, a proto se při koncipování přístupů ke zprostředkování uměleckých děl pochopitelně opírali o etablované koncepty své profese. Pro českou didaktiku výtvarné výchovy byla už od šedesátých let klíčová koncepce tvořivosti. Vzhledem k tomu,

že právě na tuto dekádu se pohlíželo jako na jedinou část socialistické minulosti, jež se do jisté míry vymykala sdílenému, jinak plošnému negativnímu chápání nedávných dějin před listopadem 1989, představovala i tvořivost koncepci, k níž se metodici a didaktici výtvarné výchovy vraceli takřka automaticky, bez úvahy nad tím, jakou funkci vlastně v původním socialistickém kurikulu základních škol naplňovala. Radek Horáček ji příznačně v reflexi své práce považoval za ryze pozitivní hodnotu a dával ji do kontrastu s příliš intelektuálním přístupem: „[...] *nejde při tom o ryze teoretický výklad, při kterém se děti třeba nudí a nejsou schopny ho dlouho soustředěně sledovat, ale o praktické výtvarné činnosti, které nějak navazují na vystavené exponáty. Takže o smyslu výtvarných děl, jejich podstatě, o jejich poslání děti přemýšlejí prostřednictvím své vlastní činnosti. Zapojují tak do vnímání více smyslů, svůj hmat, svůj sluch, vzájemné dialogy, a hlavně, tvořivost.*“³

Už v socialistické didaktice výtvarné výchovy byla tvořivost konceptualizována právě jako nástroj umožňující prohlubování uměleckého prožitku – ať už jej žáci a žákyňe dosáhli ze strany tvořící či, mnohem méně často, vnímající. Relevantní doboví aktéři, tedy autoři učebnic a metodických textů a také představitelé klíčových uměleckých institucí, se na takovém pojetí jednomyslně shodli: „*Domnívám se, že tento přístup [důraz na koncept tvořivosti] je oprávněný a že umožňuje pochopit problematiku výtvarné výchovy, nikoli jenom v úzce resortním pojetí, nýbrž ve všestranném rozvinutí aktivit mládeže.*“⁴ Žactvo základních škol totiž mělo díky vlastní tvořivé činnosti v hodinách výtvarné výchovy rozvíjet své další schopnosti, ba dokonce osobnostní rysy, na jejichž kultivaci se v rámci ostatních, racionálně zaměřených předmětů nezbyl dostatek času. Tvůrčí zkušenost měla blahodárně působit zejména na emocionální a morální stránky života žáků a žákyň. Výtvarná – podobně jako hudební – výchova tak byla v dobovém chápání pevnou a nezbytnou součástí výchovy nového socialistického člověka s plně rozvinutou, harmonickou osobností.

V devadesátých letech se nicméně socialistický diskurz didaktiky výtvarné výchovy, podobně jako celá řada dalších, zejména humanitních a společenskovědních



Radek Horáček při realizaci doprovodného programu v Domě umění města Brna. Pořad Omega. Svět vědy, techniky a umění, vyrobeno 1997, © Archiv České televize

oborů, stal předmětem značné skepse. Kvůli tomu se proměnilo i původně poměrně nuancované chápání konceptu tvořivosti, který se ve výuce místo protiváhy jednostranně intelektuálního vzdělávání stal postupně jedinou perspektivou, z níž byly žákům a žákyním základních škol předkládány dějiny umění. V tomto pojetí si měli díky výtvarným činnostem vytříbit smysl pro hlubší a autentičtější prožívání uměleckých děl ve svých pozdějších, samostatných setkáních s výtvarným uměním. Výtvarná výchova měla sice v novém společenském zřízení ideálně „navozovat přímý kontakt mládeže s výtvarným uměním, učit žáky esteticky vnímat a prožívat, chápat, interpretovat a hodnotit a směřovat tím k výchově mladých lidí schopných vnímat výtvarné umění a chránit kulturní památky“,⁵ ale tyto cíle vzhledem k podobě výuky, jež zcela rezignovala na intelektuální reflexi umělecké produkce, zůstaly jen v deklarativní rovině. Učitelé a učitelky se soustředili totiž takřka výhradně na „prožívání“. Prožitek uměleckého díla je ovšem, jak připomíná Milena Bartlová, ryze ahistorickou složkou umělecké produkce.⁶

Společně s výlučným soustředěním soudobých tvůrců didaktických textů a učebnic na autorský záměr se jednalo o východiska, jež z hodin výtvarné výchovy vytěsnila historicitu uměleckých děl. Místo úvah o jejich původních funkcích a kontextech se na stránkách učebnic objevuje výhradně umělcova intence, která je nejen obvykle stavěna do protikladu k historickému přístupu, ale dokonce ho v řadě případů přímo vylučuje: „O vzniku, podstatě a významu kubismu bylo napsáno nespočetné množství článků a knih. Všechny se snaží jeho tajemství odhalit

a vysvětlit. Možná, že ale stále platí věta G. Braquea: „V umění platí jen to, co nelze vysvětlit.“⁷

Historický rozměr používaných uměleckých děl byl tak pro vyučování výtvarné výchovy v daném období většinou zcela irelevantní. K tomuto stavu výrazně přispívala i podoba studia na pedagogických fakultách. Pavel Šamšula, dlouholetý člen katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě University Karlovy, v příspěvku bilancujícím aktuální stav svého pracoviště v roce 1996 uvádí jako důležitý mezník zavedení předmětu *Základy výtvarné kultury* do studijního plánu nejprve pro specializace zahrnující výtvarnou výchovu a později dostupný i pro další zaměření. Podle jeho slov to byla inovace natolik úspěšná, že ji v průběhu osmdesátých let převzala i ostatní vysokoškolská pracoviště stejného oboru. Zároveň ale přiznává, že implementace nebyla snadná, protože na pražských katedrách výtvarné výchovy dlouhá léta nepůsobili ani historici, ani teoretici umění.⁸ Chceme-li pochopit specifika českého zprostředkovávání výtvarného umění devadesátých let, představuje právě takto kodifikované vyloučení historické dimenze umění z výuky klíčovou informaci.

Popsanou situaci dále potvrzují dobové mediální výstupy, jako například už citovaný pořad *Omega* České televize⁹ nebo texty tehdejších učebnic. Chápání výtvarné výchovy, a z jejích metod vycházející muzejní pedagogiky, jako činností zcela neslučitelných s racionální reflexí – nemluvě už vůbec o důrazu na historicitu uměleckých děl – bylo navíc natolik pevnou součástí profesní výbavy absolventů a absolventek pedagogických fakult, že účinně vzdorovalo i kurikulární reformě a redefinici



Paragone v Olomouci, v centru dění předseda UHS Rostislav Švácha;
foto © FF UP, Adéla Vymazalová

celého předmětu na začátku nového milénia: „*Namísto předkládání kanonizovaných „dějin umění“ je třeba umět řetězově navazovat konkrétní umělecké interpretace na dosavadní konkrétní zkušenosti žáků a ve vytváření nových vztahů je inovovat.*“¹⁰

Vzhledem k personálnímu obsazení lektorských pozic ve výstavních institucích, živému zájmu o otázky „galerijní animace“ mezi pedagogy a v neposlední řadě i kvůli tomu, že historici a historičky umění se v této době věnovali především redefinici kánonu dějin umění a popularizace nepatřila mezi priority, se galerijní doprovodné programy dostaly zcela mimo pole dějin umění. Důraz na tvořivost a absence historického myšlení tak nepředstavovaly rysy vlastní výhradně výtvarné výchově, ale i výrazné většině nabízených doprovodných programů odvozených od cílové skupiny publika. Projevuje se to i na převládání žánru „galerijní animace“, jež měla vystavená díla „oživit“ obvykle právě za pomoci výtvarných činností. Ať už tak do výstavních síní přicházely školní děti, pro něž by se mohlo jednat o vhodnou metodu zprostředkovávání výtvarných prací, nebo zaujatí milovníci a milovnice umění středního věku, dostávalo se jim stejně ahistorického pojetí.

Výše naznačené souvislosti jsou podle mého názoru nezbytným kontextem k dalším úvahám o popularizaci vědeckých výsledků, již byl věnován odborný program letošní valné hromady. I přestože je aktuální škála lektorské činnosti nepochybně mnohem širší než zúžené pojetí založené na „animacích“ devadesátých let, a to nepochybně i vzhledem k mnohem většímu zapojení historiček a historiků umění do galerijního provozu, poukazuje

genealogická analýza koncepčního a terminologického aparátu na několik specifik publika, které do muzeí umění aktuálně přichází.

V první řadě naznačuje, že nástroje, jež má publikum k dispozici (často na internalizované, ba intuitivní úrovni) se liší od myšlenkového světa dějin umění. Vzhledem k tomu, že tento rozpor sahá až do šedesátých let, lze důvodně předpokládat, že uvažování o historickém rozměru umění, o původních funkcích, či historických technikách, bude cizí nejen školním dětem, ale i jejich doprovodu. Mé osobní zkušenosti ale naznačují, že neznalost ve většině případů není nepřátelstvím vůči podobným perspektivám, ale spíše vychází ze značně nepřesných představ široké veřejnosti o tom, co historičky a historici umění vlastně dělají.

Druhá, široce sdílená představa diváků a divaček spočívá v očekávání povahy informací, kterých se jim v rámci zprostředkování umění dostane. To, domnívám se, vychází právě z hlubšího zmatení ohledně toho, jaká věda vlastně dějiny umění jsou. Přestože galerijní publikum obvykle ocení (stručný) popis vystavených děl, který zaručí, že všichni přítomní rozumí tomu, nač se právě dívají, je to právě výklad zaměřený příliš podrobně na formu anebo dokonce na otázky stylu a jeho vývoje, který přispívá k přesvědčení nejširší veřejnosti o abstraktní a realitě vzdálené povaze dějepisu umění. Soustředění na vystavená díla, včetně jejich hmotné podstaty a původní funkce, naštěstí patří k základním principům dobré lektorské praxe. Přesto je vhodné upozornit, že ne všechny metodologie dějin umění jsou stejně vhodné a že nejlepším východiskem zhusta bývají analogie zkušeností historických a současných diváků.



Květnová soutěž Paragone v Olomouci; foto © FF UP, Adéla Vymazalová

Proto se domnívám, že znalost geneze pole, na němž se pohybuje stále více absolventek a absolventů dějin umění, totiž zprostředkovávání uměleckých děl, je užitečnou výbavou nejen ve výstavních síních. Na ryze praktické úrovni nám nepochybně pomůže pojmut výklad tak, aby byl s ohledem na myšlenkovou výbavu recipientů srozumitelný, i když se nebudeme opírat zrovna o umělcův záměr. Především je ale mementem toho, co se stane, pokud se historici a historičky umění nebudou vydávat

mimo vlastní pole. Situace zprostředkování umění v devadesátých letech ukazuje, že vědění dějepisu umění je společensky užitečné a má své místo ve veřejném prostoru, ale není nenahraditelné. Je proto užitečné si připomenout, že pokud je nebudeme sami aktivně nabízet, můžeme se vrátit do situace, kdy převládalo přesvědčení, že „Zatímco v technickém muzeu jsou nejpodstatnější hodnotou informace, v galerii (muzeu umění) je rozhodující emocionálnost.“¹¹ Jitka Šosová

¹ Marika Svobodová, Jana Vránová, Příběh mladých přátel výtvarného umění, in: Kolektiv autorek, *Mladí přátelé výtvarného umění (MPVU)*, Brno 2020, s. 31–65, cit. s. 45.

² Radek Horáček, Galerijní pedagogika v ČR, in: *Umění dialogu s veřejností. Sborník z mezinárodního symposia*, Brno 1999, s. 20.

³ Dům umění, in: *Omega. Svět vědy, techniky a umění*, vyrobeno 1997, Archiv České televize,

⁴ Jiří Kotalík, Výtvarná výchova a umělecké školství, in: Igor Zhoř (ed.), *Výtvarná výchova a tvořivost. II. celostátní konference učitelů výtvarné výchovy*, Praha 1965, s. 29–30, cit. s. 29.

⁵ *Výtvarná výchova pro gymnázia – 1. ročník*, Praha 1990, cit. s. 1.

⁶ Milena Bartlová, Jaká věda jsou dějiny umění?, *Umění / Art. Časopis Ústavu dějin umění AV ČR* LIV, č. 3, 2006, s. 218–228, cit. s. 222.

⁷ Pavel Šamšula – Jarmila Hirschová, *Průvodce výtvarným uměním IV. Kapitoly k učebnici dějepisu pro 8. ročník základní školy*, Praha 1994, s. 52.

⁸ Pavel Šamšula, Katedra výtvarné výchovy dnes, in: Jaromír Adamec, Jaroslav Bláha, Jan Slavík, Pavel Šamšula (eds.), *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK 1946–1996*, Praha 1996, s. 70–100, cit. s. 77–78.

⁹ *Omega* 1997 (pozn. 3), cit. stopáž 10:24:54–25:19.

¹⁰ Jaroslav Vančát, *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*, Praha 2003, cit. s. 7.

¹¹ Horáček 1999 (pozn. 2), cit. s. 20.

Paragone. Soutěž o cenu profesora Milana Tognera

Olomouc, Katedra dějin umění FF UP, 11.–12. května 2023

Ve dnech 11. a 12. května hostila Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci osmý ročník Paragone, studentské soutěže konané k počtě prof. Milana Tognera. Tato putující akce, do níž se mohou zapojit studenti a studentky bakalářských a magisterských studijních programů dějin umění v České republice, se koná pod záštitou Uměleckohistorické společnosti, kterou tentokrát v porotě zastupovala Štěpánka Bielešová.

Paragone má již tradičně podobu dvoudenní konference, na které studující představují výsledky svého bádání, zpravidla spojeného s tématem diplomové práce. Letos se do soutěže zapojilo dvanáct přednášejících

z šesti kateder. Kromě hostitelské katedry vyslaly své zástupce i oba umělekohistorické ústavy Karlovy univerzity, Vysoká škola umělekooprůmyslová, Seminář dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity a Ústav věd o umění a kultuře působící na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity.

Každý ročník soutěže nabízí poměrně pestrou škálu badatelských témat a výzkumných otázek. Nejinak tomu bylo i letos: Vojtěch Frei (KTF UK), UTCUNQUE SERENUM. Seminární práce v rámci projektu Mundus Symbolicus; Magdalena Volejníková (FF UP), Nymburská, nebo vendická vazba? Chrám sv. Jiljí v Nymburce; Martin Vrba



Paragone v Olomouci: ocenění zleva Romana Junkerová, Jakub Straka a Štěpánka Grunová; foto © FF UP, Adéla Vymazalová

(KTF UK), Ikonografie obrazu Snění olympských bohů od P. P. Rubense v obrazárně Pražského hradu; Štěpánka Grunová (FF MU), Patronát na „periferii“. Geraský opat Paul Gratschmayer a jeho umělci; Filip Vašků (FF JČU), Knihovna premonstrátského kláštera v Teplé: její vybavení a výzdoba – inspirace a analogie; Magdalena Dědičová (FF UK), Vystavovat architekturu: dějiny architektury 20. století jako dějiny výstav; Romana Junkerová (FF UP), Druhý Zlín. Architektonické stopy firmy Sigma v Lutíně; Jakub Straka (FF MU), Němci a Lidice: Příběh umění; Kateřina Klímová (UMPRUM), Občan i konzument: výchova a vzdělávání současným českým designem; Tamara Kubečková (FF UK), Leduc vs Taymor: recepce Fridy Kahlo ve vztahu k vizuální kultuře; Veronika Soukupová (UMPRUM), Textilie jako nástroj „socializace vkusu“: Jaroslava Vondráčková a otázka nového životního slohu na přelomu 40. a 50. let 20. století; Denisa Michalinová (FF JČU), Umělé světlo jako medium aktivace i pasivizace subjektu v současném českém umění. Z pozice předsedkyně poroty musím vyzdvihnout celkově velmi vysokou úroveň všech prezentovaných výsledků. Množství přínosných a podnětných příspěvků však postavilo porotu před nelehký úkol vybrat ty nejlepší. Náročnost takového rozhodování velmi dobře ilustruje fakt, že se členové poroty rozhodli udělit nejen tři ceny (bez určení pořadí), ale i dvě čestná uznání.

Porota ocenila Štěpánku Grunovou (FF MU) za důkladnou heuristickou práci, s níž přistoupila k otázce uměleckého patronátu dolnorakouského kláštera Geras. Pečlivě vedený výzkum vedl nejen k prohloubení poznání

o umělecké produkci v oblasti ležící dnes mezi dvěma státy, ale pomáhá rozkrývat i dobové sociální vazby v regionu. Druhou oceněnou se stala Romana Junkerová (FF UP) zabývající se meziválečnou architekturou a urbanismem města Lutína. Její archivní průzkum přinesl zcela zásadní poznatky o rozsahu zapojení architekta Františka L. Gahury do tamní výstavby. Třetí ocenění připadlo Jakubu Strakovi (FF MU), který ve svém výzkumu, opírajícím se mimo jiné o ne vždy snadnou práci s pamětníky, odkrývá příběh jednadvaceti uměleckých děl prezentovaných v roce 1967 na výstavě Hommage à Lidice v Západním Berlíně. Čestná uznání putovala k Denise Michelinové (FF JČU) za schopnost nahlédnout problematiku uměleckého světla v umění komplexně, v širších souvislostech, a k Veronice Soukupové (UMPRUM) za citlivý přístup ke složité době v níž působila textilní výtvarnice, teoretička a publicistka Jaroslava Vondráčková. Letos poprvé se však nevyjadřovala jen porota, ale i samotní účastníci – Cena soutěžících putovala ke Štěpánce Grunové.

Závěrem se dovolím ještě jednu krátkou osobní poznámku. Paragone má sice v názvu slovo soutěž a na konci každého ročníku jsou vždy vyhlášeni ocenění účastníci, soutěžení a poměrování však rozhodně není hlavním motivem a cílem této akce. Tím je možnost setkání, sdílení, diskuzí a konzultování rozličných badatelských otázek, přístupů a výsledků. Díky tedy všem, kteří šli letos pomyslně s kůží na trh, na Paragone vystoupili a prezentovali svůj výzkum. Bez Vás by to prostě nebylo možné.

Zuzana Macurová

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky Adrien Palladino: zvědavost jako devíza



Adrien Palladino a Rostislav Švácha na květnové Valné hromadě © foto Martin Mádl

Příběh Adriena Palladina by bylo možné vyprávět jako klasickou „success story“, tedy jako příběh muže, který ve svých necelých 33 letech (rád bych zdůraznil, že necelých) už má za sebou skutečně zářivou kariéru. Magisterský titul získal na Univerzitě v Lausanne, titul Ph.D. v cotutelle mezi Masarykovou univerzitou a Univerzitou ve Fribourgu. Ještě jako doktorand se stihl stát na dva roky zaměstnancem prestižního Max-Planck-Institut für Kustgeschichte v Římě, v následujících letech byl zaměstnán jako asistent a poté odborný asistent na Masarykově Univerzitě. I tak ovšem vycestoval na dlouhodobé pobyty do Paříže (Max-Weber-Stiftung), New Yorku (CUNY Graduate Center) či Conques (Centre Européen de Conques). Mimo Českou republiku již také přednášel ve Francii, Itálii, Německu, Spojeném Království či v USA. A aby toho nebylo málo, obdiv vyvolávají i jeho publikační aktivity: je autorem patnácti článků v mezinárodních odborných periodikách, autorem či spoluautorem dvou mezinárodních a dvou česky psaných monografií. Napsal jedenáct kapitol v kolektivních monografiích a editoval šest knih. Vzhledem k jeho věku jde o produktivitu skutečně výjimečnou a když uvážíme, o jak kvalitní texty jde, je možné bez nadsázky mluvit o zcela jedinečném talentu v našem oboru.

Cenu Josefa Krásky obdržel Adrien Palladino za svou poslední monografii *Inventing Late Antique Reliquaries: Reception, Material History, and Dynamics of Interaction (4th–6th centuries CE)*. Tato kniha podle mého názoru ukazuje, jakým směrem by se dějin umění (minimálně co se „starého“ umění týče) mohly ubírat. Adrien Palladino se v první řadě pouští do komplexní a naprosto přesvědčivé historiografické analýzy toho, jak se dějiny umění s otázkou relikviářů (ne)vypořádávaly od samotných počátků své existence. V následujících kapitolách potom kolega Palladino dokazuje obrovský potenciál mezioborového výzkumu. Za využití především antropologických metodologických nástrojů navrhuje nový a zcela originální pohled na zrození křesťanských relikviářů. To však neznamená, že se přitom vzdává tradičních nástrojů našeho oboru: v případě potřeby přirozeně operuje s prvky formální analýzy a s ikonografií či ikonologií. Tedy nejen množství, ale i kvalita jeho výstupů činí z Adriena Palladina výjimečného vědce, rozkročeného mezi historiografií a studiem pozdně antického světa.

Už vše výše zmíněné by stačilo k vysvětlení, proč jsem Adriena Palladina navrhl na cenu Josefa Krásky. Myslím si však, že je třeba ještě zmínit, že kolega Palladino je výjimečným úkazem „čistokrevného“ intelektuála z dávných časů.



Adrien Palladino na květnové Valné hromadě © foto Martin Mádl

Jeho čtenářský deník je bez nadsázky ohromující: kromě publikací spojených s dějinami umění (jen dodávám, že jeho znalosti v oboru jsou opravdu encyklopedické) čte kolega Palladino napříč obory, a to způsobem skutečně málo obvyklým. Zajímají ho především vědy o člověku – od sociologie a antropologie po historii či dějiny literatury –, ale nebojí se ani náročnějších oborů na pomezí politologie a digital humanities. Hlavní je však z mého pohledu především motivace k podobnému čtenářskému nadšení. V případě Adriena Palladina jde o autentickou a čistou zvědavost, což je cnota, které si osobně mimořádně vážím.

Avšak aspekt, který z Adriena Palladina dělá kolegu, s nímž by si přál spolupracovat každý, je jeho (nejen intelektuální) štědrost. V rámci naší výzkumné skupiny (a daleko za její hranice) je to Adrien, kdo vždy trpělivě a laskavě čte texty všech svých kolegů. Nebojí se žádné práce, která je potřebná, a jeho rukopis je možné rozpoznat za nejedním úspěšným projektem Centra raně středověkých studií při Seminárii dějin umění MU. Patří zkrátka k těm výjimečným jedincům, kterým mnohem více než o vlastní prospěch jde o „věc“ samotnou. Osobně proto chci vnímat udělení ceny Josefa Krávy Adrienu Palladinovi jako ocenění nejen jeho intelektuálního přínosu pro náš obor, ale i jeho trpělivé a výjimečné práce pro myšlenku humanitních věd jako takovou.

Závěrem mohu jen konstatovat, že mi bylo ctí být školitelem tak výjimečného badatele a intelektuála.

Ivan Foletti

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Antonín Dufek

Všichni, kdo v minulosti psali laudatio laureátovi či laureátce Ceny Uměleckohistorické společnosti, nejspíš podobně jako my nejprve dlouze přemýšleli, procházeli bibliografií a bibliografií dotyčného či dotyčné a za stoupající nervozity hledali způsob, jak představit životní dílo oceněného kolegy či kolegyně v co nejlepším světle, pokud možno důstojně a přitom alespoň trochu neokázale. Chtěly jsme se po Vašem vzoru „postavit čelem k problematice fotografie jako zrcadla s pamětí“ – jak jste napsal v roce 1976 v textu „Zrcadlo vzpomínek. Panu Josefu Sudkovi k osmdesátinám“, určeném pro sborník *Pocta Josefu Sudkovi*, a postihnout tak ve zkratce momenty, jimiž jste se, Antoníne, nesmazatelně zapsal do dějin nejen českých dějin umění.

Při sestavování laudatia jsme listovaly fotografiemi, které zachycují několik pro nás – a snad i pro Vás – důležitých momentů z Vašeho života, a hledaly jsme snímky, jež by byly „exaktním zafixováním podoby“ a měly by „schopnost tlumočit v jediném okamžiku téměř vše podstatné“, jak jste napsal v textu „Kamera“ v roce 1974. Občas jsme se u nějakého snímku zastavily, tak jako jste se onedlouho zastavil Vy, když jste procházel kolem kavárny Jericho a zahlédl tam Bohdana Holomíčka. Které fotky

do alba Ceny UHS nalepit? Jakým z mnoha snímků začít a jak je seřadit?

Jako první jsme vybraly fiktivní fotografii z doby, kdy jste studoval dějiny umění na univerzitě v Brně. V ruce máte fotoaparát a skrz hledáček se díváte na pozdně gotickou sochu – tehdy ještě hlavní předmět vašeho uměleckohistorického zájmu a téma diplomové práce, kterou jste psal u profesora Alberta Kutala. Kutal, jakkoli jste k němu měl nejbližší, ale nebyl jediným, kdo se nepřímou a aniž tušil, propasal do zdejší historiografie fotografie. Na semináři jste zažil jedinečnou konstelaci pozoruhodných a zároveň velmi odlišných osobností: zatímco Kutal Vás přivedl ke gotice a učil Vás pracovat s materiálem, Václav Richter Vás seznamoval s Heideggerem a – jak jste zmínil v rozhovoru s Lukášem Bártllem a Petrou Trnkovou v červenci 2013 – „do Vás cpal existencialismus horem dolem“ a Bohdan Lacina zase surrealismus. Důležitou roli ovšem sehrály i přednášky a semináře estetiky Olega Suse, jenž Vám představil Mukařovského, a jak jste opakovaně zdůraznil, Vás za pomoci drilu „naučil psát“.

Další fotografie zobrazuje mladého muže v bílé košili s krátkým rukávem, pózujícího před knihovnou. Stohy knih



Sedím v Jerichu a hele...
Dufek, 17. 10. 2008,
foto © Bohdan Holomíček



Antonín Dufek ve své
pracovně Moravské galerie
v Brně, osmdesátá léta,
foto: Tomáš Fassati,
CC BY-SA 4.0,
via Wikimedia Commons



Antonín Dufek, Jiří H. Kocman a Vladimír Ambroz na vernisáži výstavy
v Moravské galerii v Brně, 1987, foto © Karel Slach, archiv MG v Brně

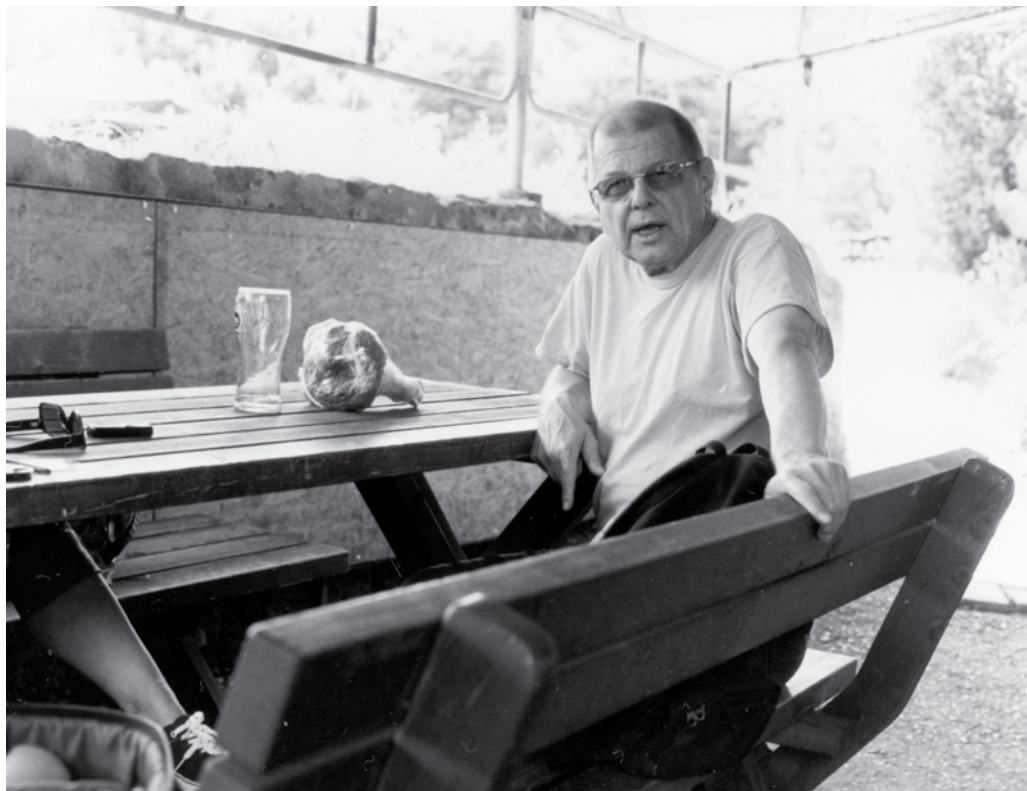
a obálek – nepochybně s fotkami – prozrazují množství práce, které portrétovaného obklopuje. Podle Wikipedie, kde jsme fotografii našly, snímek pořídil Tomáš Fassati v kanceláři v Moravské galerii v Brně v osmdesátých letech. Když jste do Moravské galerie v roce 1968 nastoupil, bylo Vaším prvním úkolem uspořádat na základě již obdržených materiálů celostátní výstavu československé fotografie. Sbírká fotografie sice oficiálně vznikla už v roce 1962 a existoval i její poradní sbor, ale visela tak trochu ve vzduchoprázdnu a viděno zpětně, evidentně čekala na Vás. Dnes je tato sbírka, kterou jste s kolegy budoval a spravoval víc jak čtyři dekády, skutečným pojmem a spolu s užitou grafikou (o tu jste se mimochodem také několik let staral) tím, co dělá MG nepřehlédnutelnou i zpoza českých hranic. Díky systematickému shromažďování, identifikování, popisování a třídění sbírkového materiálu také bylo před deseti lety možno publikovat svazek o historii sbírky pod sebevědomým názvem *V plném spektru. Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně* a navrch uspořádat tři sbírkové výstavy, jež pokryly 19., 20. i začátek tohoto století.

Pokud bychom měly pojmenovat první věc, která nás napadne v souvislosti s vaší odbornou prací, je to jednoznačně systematizace zdejších dějin fotografie a jejich pevné ukotvení v rámci dějin umění. Dokladem toho je nejen zmíněná sbírka, ale také kapitoly z dějin fotografie, které jste napsal pro akademické *Dějiny českého výtvarného umění* a které by vydaly na samostatnou knihu. Ať už člověk fandí kánonu, či nikoli, právě tyto kapitoly

se staly základní příručkou, po které sahají nejen studenti a studentky, ale často i Vaši kolegové a kolegyně. Podobně jako jiná, pro dějiny fotografie kanonická kniha *History of Photography* Beaumonta Newhalla z roku 1937 tvoří i tyto kapitoly jednoduché vyprávění – pomyslný velký příběh českých dějin fotografie a odrazový můstek pro další generace, které se mohou bez výčitek oddávat svým specializacím a zájmům.

Třetí snímek, který zde zastupuje další důležitou rovinu, zachycuje tři muže středního věku v rozhovoru. Kravaty a obleky naznačují, že jde o nějakou slavnostní příležitost. Jste to Vy, Jiří H. Kocman a Vladimír Ambroz na fotografii Karla Slacha. Pořídil ji na vernisáži výstavy *Aktuální fotografie II. Okamžik*, na níž jste v roce 1987 představil tehdy současnou fotografii ze sbírek Moravské galerie prezentující široké spektrum přístupů, od dokumentární fotografie, přes vizualismus až po konceptualismus. Výstav, které jste kurátorsky připravil nejen pro Moravskou galerii, ale i pro další instituce, jako byla galerie Fotochema v Praze, Galerie 4 v Chebu, Dům umění města Brna nebo Muzeum umění v Olomouci, bylo nespočet. K nejdůležitějším autorům a autorkám, jimž jste se věnoval, patří například Jindřich Štreit, Viktor Kolář, Pavel Štecha, Bohdan Holomíček, Štěpán Grygar, Marie Kratochvílová, Vilém Reichmann či Emila Medková. Dokázal jste smiřovat jinak nesmiřitelné umělecké postoje, jako v případě Jana Svobody a Karla Otto Hrubého, který se o Svobodově práci vyjadřoval velmi kriticky. Vždy jste dbal o zachování „principu konfrontace různých fotografických tradic, které se podílejí na mnohotvárných možnostech současné tvorby“, jak jste napsal do katalogu výstavy *Aktuální fotografie II. Okamžik* v roce 1987. V přednášce o „Hranicích uvnitř fotografie“ z roku 1993 jste plédoval za toleranci postojů a otevřenost oproti uzavřenosti a vytyčování neprostupných hranic. Vždycky jste sledoval – a nadále sledujete! – aktuální dění, kromě vernisáží v institucích jste se objevoval i na neoficiálních akcích a performancích, později jste mapoval i další generace autorů a autorek. Do sbírky se vám podařilo získat i fotografie, které by ve své době pravděpodobně neprošly přes nákupní komisi, ať už šlo o práce Josefa Koudelky nebo záznamy performancí – pod názvem „archiv fotografické sbírky“ totiž postupně vznikala paralelní neoficiální sbírka snímků. Zároveň jste se věnoval znovuobjevování české moderny a avantgardy, do dějin fotografie

Antonín Dufek při rozhovoru
s Petrou Trnkovou a Lukášem
Bártlem, hospoda U Dědka,
2013, foto © Lukáš Bártl



jste zařadil některé pozapomenuté autory i celé skupiny. Psal jste o Adolfu Schneebergerovi, Jaroslavu Rösslerovi, Aventinské mansardě, Skupině Ra, surrealistické fotografii... A samozřejmě o Jaromíru Funkem a Josefu Sudkovi, jemuž jste v roce 1976 připravil velkou monografickou výstavu a jehož tvorbu jste představil mimo jiné i na mnoha výstavách v zahraničí.

Další fotku, kterou zde chceme zpřítomnit, jsme stejně jako tu první zatím bohužel nenašli. Představujeme si ji následovně. Je opět černobílá, zachycuje ženu a muže, oběma je odhadem něco mezi čtyřicítkou a padesátkou, v ruce drží skleničku s vínem, diskutují, kolem nich se to hemží dalšími lidmi. Na stěnách místnosti visí fotografie Jana Svobody. Je to snímek z roku 1982, kdy jste spolu se zakladatelkou Photographers' Gallery Sue Davies připravil Svobodovu výstavu v Londýně. V témže roce jste se podílel na výstavě české fotografie v Centre Pompidou v Paříži a krátce nato spolupracoval s Ute Eskildsen na výstavě české fotografie v Essenu, která pak byla reprízována v různých variantách v dalších evropských městech – ve Frankfurtu, ve Vídni a v Lodži. Ve Photographers' Gallery v Londýně se Vám ještě podařilo připravit výstavu Jaromíra Funkeho a Jaroslava Rösslera a dvaceti sedmi současných fotografů. V devadesátých letech jste přispěl k mnoha dalším velkým výstavám českého umění v zahraničí, ať už to byla přehlídka české avantgardy v Arles, nebo výstava věnovaná Devětsilu v Oxfordu a v Londýně, vídeňská výstava české moderní fotografie, prezentace české avantgardy ve španělské Valencii nebo německý výstavní a publikační projekt Europa Europa, věnovaný století avantgardy ve střední a východní Evropě. Z poslední doby ještě můžeme připomenout alespoň Vaši účast na projektu věnovaném fotografické sbírce Thomase Walthera v Muzeu moderního umění v New Yorku nebo zpracování Sudkových fotografií ve sbírce Gettyho muzea v Los Angeles.

Na poslední fotografii sedí nakrátko ostříhaný starší muž s brýlemi na venkovní zahrádce. Na stole stojí prázdný půllitr, kousek opodál leží sluneční brýle, pod stolem vykukuje noha další výletnice. Je příjemné letní odpoledne. Jde o jednu ze série fotek prozřetelně pořízené Lukášem Bártlem během již zmíněného rozhovoru, který s Vámi vedl spolu s Petrou Trnkovou před deseti lety; tento snímek konkrétně vznikl před hospodou U Dědka, kam jste zabočili cestou k vám na Kamenku. Rozhovor se nakonec rozprostřel do několika dnů a lokalit, než skončil u Vás na chalupě na Vysočině. Ačkoli prvotní motivací byla seriózní snaha získat a nestranně zaznamenat co nejvíce pamětihodných informací, velmi brzy se z interview stala konverzace, respektive Skutečný rozhovor, který se odvíjel samovolně a nepředvídatelně; pochopitelně o to těžší práci pak měl Lukáš, když rozhovor upravoval pro sborník *Fotografie především*, který spolu s Petrou sestavili u příležitosti Vašeho jubilea a který vyšel v roce 2017. Právě díky tomuto zážitku si člověk uvědomil význam a všudypřítomnost rozhovoru – čili formy komunikace, sdílení a sdělování ve Vaší práci. Ať už jde o koncipování sbírky, přípravu výstav a katalogů, nebo propojování lidí a informací. Vždy demokratický, často vtipný, sebeironický, s velkou dávkou nadšázky a nikdy monolog.

Připomínkou jiného rozhovoru bychom chtěly také skončit: V interview pro Český rozhlas před pěti lety jste řekl, že vždycky, když se Vám dostane nějakého ocenění, tak to chápete jako ocenění pro fotografii. Pokud nyní dostáváte Cenu uměleckohistorické společnosti, doceňuje se tím nejen Vaše práce, ale současně se symbolicky stvrzuje i pozice dějin fotografie v rámci českých dějin umění, k jejímž upevnění jste sám přispěl vrchovatou měrou. Děkujeme za to a těšíme se s Vámi!

Hana Buddeus, Petra Trnková

Josef Sůva

(21. října 1934 – 28. dubna 2023)

Josef Sůva dlouhých 34 let (1963–1997) působil na pozici ředitele Galerie moderního umění v Hradci Králové. Disponoval rozsáhlými znalostmi historie umění, udržoval přátelské vztahy s umělci a podporou zakázaných autorů v sedmdesátých a osmdesátých letech si vydobyl neotřesitelnou pozici a respekt v uměleckém prostředí.

Sůva se narodil 21. října 1934 v Hrzíně ve Středočeském kraji. Po ukončení studií dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v roce 1962 ještě stihl s historikem umění Františkem Šmejkalem tajně převést v nočním rychlíku na varšavskou mezinárodní výstavu *Argumenty* 62 práce Aleše Veselého, Mikuláše Medka, Jana Koblasa, Vladimíra Boudníka nebo Jiřího Balcara.

Již v roce 1963, tedy ihned po svém jmenování do pozice ředitele Krajské galerie Hradec Králové, začal se stěhováním galerijní sbírky ze zámku v Rychnově nad Kněžnou do královéhradeckého biskupského paláce na Velkém náměstí. V jeho sálech zahájil pravidelnou výstavní činnost (zmiňme např. *Výstavu obrazů Františka Muziky z let 1920–1964* probíhající v roce roku 1964 či výstavu *Umělecká díla ze sbírek královéhradeckých sběratelů* z roku 1972). Jako ředitel instituce například toleroval výstavu s krycím názvem *Humor '88*, kde se kromě mladých autorů stále se rozrůstající šedé zóny (Jiří Kovanda, Kurt Gebauer ad.), prezentovali také umělci pronásledovaní tehdejšími politickým režimem jako Milan Langer nebo Libor Krejcar.

Po sametové revoluci přestěhoval galerijní sbírky podruhé, tentokrát již na současnou adresu, tedy do bývalého paláce Záložního úvěrního ústavu od architekta Osvalda Polívky na Velkém náměstí. Postupně byla všechna patra secesní budovy využita pro instalaci jedné z nejrozsáhlejších stálých expozic českého moderního umění, počínaje malířem Janem Preislerem, až po díla nejmladší generace. Zastoupení zde byli takoví autoři jako Václav Stratil, Adriana Šimotová, Zdeněk Beran a další. V té době (od dubna 1990) již instituce vystupovala pod názvem Galerie moderního umění v Hradci Králové.

Během tří desetiletí, mezi léty 1963 a 1997, vybudoval Josef Sůva z regionální galerie bez vlastního sídla, jež primárně disponovala kolekcí děl oblastního charakteru, fungující instituci s rozsáhlou sbírkou obsahující mistrovské práce nejvýznamnějších autorů českého moderního umění. Díky soustavné a neúnavné mravenčí práci a trpělivosti se mu podařilo postupně zakoupit od dědiců a soukromých sběratelů nedostupná díla Bohumila Kubišty, Emila Filly, Toyen či Jindřicha Štyrského.

Protože navázal spolupráci s Františkem Šmejkalem, předním odborníkem na imaginativní umění, začala se sbírka profilovat právě tímto směrem; do kolekce byla získána díla Františka Muziky, Václava Tikala, Josefa Istlera a především pak Mikuláše Medka, jemuž chtěl Sůva vybudovat samostatnou výstavní síň, kde měly být shromážděny



Josef Sůva, foto: Pavel Sůva © Archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové

jeho imaginativní portréty předních českých teoretiků umění a dalších osobností. K realizaci projektu však v důsledku změny společenské situace po roce 1968 nedošlo. Ve sbírce královéhradecké galerie jsou tak jako jeho připomínka trvale uchovávána Medkova plátna zachycující spisovatele a uměleckého kritika Vratislava Effenbergera (*Příšera, která chce žít libezně*), Františka Šmejkal se spisovatelkou Věrou Linhartovou (*Dva inkvizitoři*), básnířku a překladatelku Jiřinu Haukovou (*Portrét J. H.*) a další.

Galerijní sbírka již od šedesátých let také disponuje poměrně rozsáhlým souborem děl od autorů sdružených ve Skupině 42 (František Hudeček, František Gross či Kamil Lhoták) nebo ucelenými soubory prací umělců, kteří tvořili polozapomenutí v ústraní svých ateliérů v regionu východních Čech – jako Karel Šlenger, Ladislav Zív, a především pak Josef Váchal. Posledně jmenovanému se Sůva pokusil na sklonku života pomoci nejen nákupem samotných děl, ale i vyjednáváním vůbec první státní finanční subvence.

Historik umění Petr Wittlich, který se s Josefem Sůvou setkával jako člen nákupní komise královéhradecké galerie, pak na jejího někdejšího představitele vzpomíná slovy: „Poznal jsem Josefa jako velmi schopného ředitele, který zázračně dokázal udržet uměleckou hodnotu nákupů navzdory všem překážkám, které mu kladl místní stranický aparát. Díky jemu se dnes může galerie pochlubit pozoruhodnou sbírkou české moderny. Sůva zůstane příkladem obětavého kulturního pracovníka pokračujícího v té krásné tradici, jakou známe v Čechách od 19. století. Ať odpočívá v pokoji!“

Kontakty se sběrateli, galeristy a umělci Sůva udržoval do poslední chvíle. Jeho znalosti a vzpomínky tvořily neodmyslitelnou součást přátelských setkání. V roce 2012 Josef Sůva obdržel hlavní královéhradeckou cenu *Primus inter pares* za celoživotní práci pro město a budování sbírky Galerie moderního umění v Hradci Králové. Zemřel v pátek 28. dubna 2023, letos by se dožil 89 let.

František Zachoval, Petra Příkazská

Jiří Roháček

(21. července 1962 – 24. června 2023)

Milý Jiří,

Píšu Ti dopis. Určitě Ti nedojde, ale zcela jistě odtamtud z oblak vidíš, jak jej píšu. A píšu ho v Mnichově, kam jsem odjela bádát do Zentralinstitutu. Při bloudění mezi knihovními regály se mi na Tebe vynořují drobné střípky vzpomínek. Třeba právě na to, jak jsem nastoupila, jako tzv. pomvěd, před více než dvaceti lety do Ústavu dějin umění a Ty jsi právě začal budovat své „epicentrum“ (i když tento termín znamená úplně něco jiného, Tvému „epigrafickému centru“ jsem tak vždy říkala). Budoval jsi ho právě tím, že jsi každý rok pravidelně jezdil sem,

do Mnichova, do Zentralinstitutu. Přivázel sis odsud spoustu xeroxů jednotlivých článků, separátů a dalších věcí potřebných k Tvému bádání, a ten Tebou nahromaděný materiál jsem Ti pak pomáhala pořádat. Tímto způsobem jsi začal budovat své vysněné „epigrafické centrum“, tedy centrum epigrafických a sepulkrálních studií. Vystavěl jsi ho po vzoru centra mnichovského, které tehdy na Ludwig-Maximilians-Universität vedl Franz Bornschlegel. Ten byl nejen Tvým vědeckým kolegou, ale posléze se stal, jak jsem se později dozvěděla, i Tvým blízkým přítelem.

Vzpomínám také na to, jak jsi začínal organizovat první ze svých epigraficko-sepulkrálních zasedání (v té době ještě pořádaných v Clam-Gallasově paláci v Husově ulici) a jak jsi mne, a později i mladší kolegy (nebo třeba i své studenty), zapojoval do jejich přípravy.



Jiří Roháček na Valné hromadě UHS v květnu 2023, foto © Martin Mádl

Tehdy, když jsme ještě seděli v dnešním depozitáři (mimo chodem Tvé bušení do klávesnice dvěma prsty a telefonní hovory byly naprosto ohlušující a pro naše soustředění poněkud rušivé), jsi to s námi – se mnou a kolegyní Kristinou určitě neměl jednoduché – já jsem dokončovala studia, pak jsme obě na nějaký čas „zmizely“ (někdy na střídačku, někdy obě najednou) na mateřskou dovolenou, což Ti muselo přinést nemalé potíže, které jsi ale dokázal vyřešit velmi elegantním způsobem – nahradil jsi nás kolegyněmi z oddělení topografie a kolegy z oddělení raného novověku. V té době jsi také začal z někdejšího oddělení dokumentačních a sbírkových fondů tvořit oddělení vědecké (v roce 2006), což se Ti podařilo a jeho statut Ti pak později dovolil se doširoka badatelsky rozmáchnout. Díky tomuto rozmachu, jsi v rámci tzv. norských fondů (= projekt Resurrected Treasure) za pomoci spolupracovníků vybudoval prostor pro uložení písemných fondů u nás, v „Husovce“, naši dřívější kancelář jsi přetvořil v depozitář pro všechny obrazové sbírky (grafiku, plány a nově vzniklou sbírku historické fotografie). Současně jsi tu nechal vzniknout i restaurátorskému ateliéru, který se podílí na mnoha projektech, ale co především, zachraňuje naše sbírky. A z tohoto oddělení, které jsi vedl déle než dvacet let, vyrostlo mnohem více než oddělení. Vyrostlo z něj totiž neuvěřitelně soudržné společenství kolegů, respektive přátel se smyslem nejen pro spolupráci, zodpovědnost a potřebu komunikace, ale i pro – dost specifický – humor a dokonce pro schopnost telepatie – možná sis toho nevšiml, ale někdy jsme téměř všichni schopni přijít do práce třeba v pruhovaném tričku nebo v podobně barevně sladěném oblečení, a to prosím bez předchozí domluvy! Právě to-muto společenství dominovala Tvoje nepřehlédnutelná a respektu hodná postava.

Přes veškeré budování a organizování ses věnoval hlavně „své“ epigrafice. Vědě, která Ti přirostla k srdci již během vysokoškolských studií. Svými pravidelnými zasedáními jsi dal vzniknout okruhu odborníků i laiků, který se pravidelně scházel na „dušičky“. Přesto, že Tě to muselo stát velké úsilí, chopil ses i vydávání příspěvků z těchto zasedání *Epigraphica & Sepulcralia*, jichž nakonec vyšlo úctyhodných 14 svazků (vyjma jednoho, který jsme Ti připravili k šedesátým narozeninám – a celá ta konspirace kolem přípravy sborníku, který přivezli pouhý den před konferencí, vymýšlení občerstvení na oslavu a další a další maličkosti nás opravdu bavila. Tady se ale musím přiznat – strašně, ale strašně moc se mi nechtělo na patchworkovou deku, kterou jsi od nás dostal, přišít Tvé jméno v latině a v podobě gotické minuskuly, což byl vlastně takový „dobrosrdečný“ Davidův nápad). A nejen to, epigrafice jsi dal daleko větší rozměr tím, že jsi tomuto oboru udělil mnohem vyšší statut než „věda pomocná“. Vybudoval jsi ji jako vědu samostatnou, která je schopna přesahů i do jiných vědních disciplín – klasické filologie, archeologie, campanologie atd. V poslední době jsi také začal zkoumat nápisový materiál po stránce technologické a začal jsi ji propojovat i s vědami technickými. I proto, že jsem viděla Tvoji vášeň, kdekoli jsem byla na prázdninách – ve Francii, na Sardinii nebo třeba i v Aquilei, fotila jsem pro

Tebe náhrobky, náhrobníky a nápisy v jeskynních kaplích, doufajíc v to, že je někdy v budoucnu třeba využiješ.

Své vědomosti, které jsi pak rozvíjel, jsi získal v seminářích profesora Hlaváčka na Univerzitě Karlově a později, na přelomu století, jsi je začal předávat mladším generacím na několika univerzitách, zpočátku na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, později i na univerzitách jiných (Univerzitě Hradec Králové, Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, ale také na své „alma mater“ – Univerzitě Karlově). A jak jsem nedávno zjistila, z prací Tvých studentů vzniklo nemálo seminárních textů, které by vydaly přinejmenším na nápisový katalog alespoň jednoho okresu.

K tomu je ale nutné připočíst mnohé jiné činnosti, takové ty neviditelné. To jsem si uvědomila (a zcela jistě jsem nebyla sama) až po Tvém naprosto nečekaném odchodu.

Stojí za Tebou nejen výsledky badatelské a pedagogické, ale také práce organizační, při které jsi dal vzniknout cyklu *Umění tváří v tvář* v rámci Týdne Akademie věd – cyklu, který byl otevřen jak odborníkům, tak ale i vědění chtivé veřejnosti. Díky Tobě se také zrodil mírně nepravidelný cyklus zasedání k problematice písemných pramenů k dějinám umění. K další neviditelné práci patřila i péče o počítačové vybavení Ústavu dějin umění a jeho údržba. Kdokoli a hlavně kdykoli se na Tebe mohl obrátit s dotazem nebo prosbou o pomoc a Ty jsi nikdy neodmítl. Navenek jsi jako osoba působil relativně chaoticky – to když jsi nechával všude možně ležet klíče, které jsi odložil bůhví kde, velmi rád sis „odnášel“ cizí tužky, na schůzky oddělení jsi chodil s poznámkami na kousku papíru, ale „uvnitř“ jsi měl všechno pěkně zorganizované, uspořádané a promyšlené.

Mezitím všim jsi ale stíhal i své, bohužel převážně „rizikové“ koníčky – potápění (které Ti později bylo odepřeno), cesty na motorkách a létání v ultralightu. Pamatuji si, jak jsi nám po každé své cestě ukazoval fotografie, chlubil ses letadlem, kterým jsi letěl, motorkou, na které ses projížděl (dokonce jsi jezdil do Itálie na srazy motorkářů vlastních právě ten model motorky, kterou jsi měl Ty sám). Poslední záliba – létání v oblacích se Ti žel stala osudnou. Zpráva o Tvém odchodu nás zastihla v neděli 25. června 2023, kdy jsme se dozvěděli, že jsi zahynul předchozího dne na letišti v Havlíčkově Brodě. Ta zvěst byla zdrcující, protože to bylo přespříliš nečekané. A děsivé. Nebyl to totiž ani rok, co jsi oslavil své šedesátiny.

Odešel v Tobě člověk s dobrým srdcem, s vášní pro vědu, které jsi dal opravdu vše.

Tvůj odchod se mi podařilo částečně „rozchodit“ a „vydýchat“ až v nedávné době v Lužických horách, v místech, kam Tě naše oddělení „vyvezlo“ k Tvým šedesátým narozeninám. Ty chvíle byly nezapomenutelné, stejně jako náš společný, bohužel poslední, výjezd do Nových Hradů na kontrolu naučné stezky Buquoysská krajina.

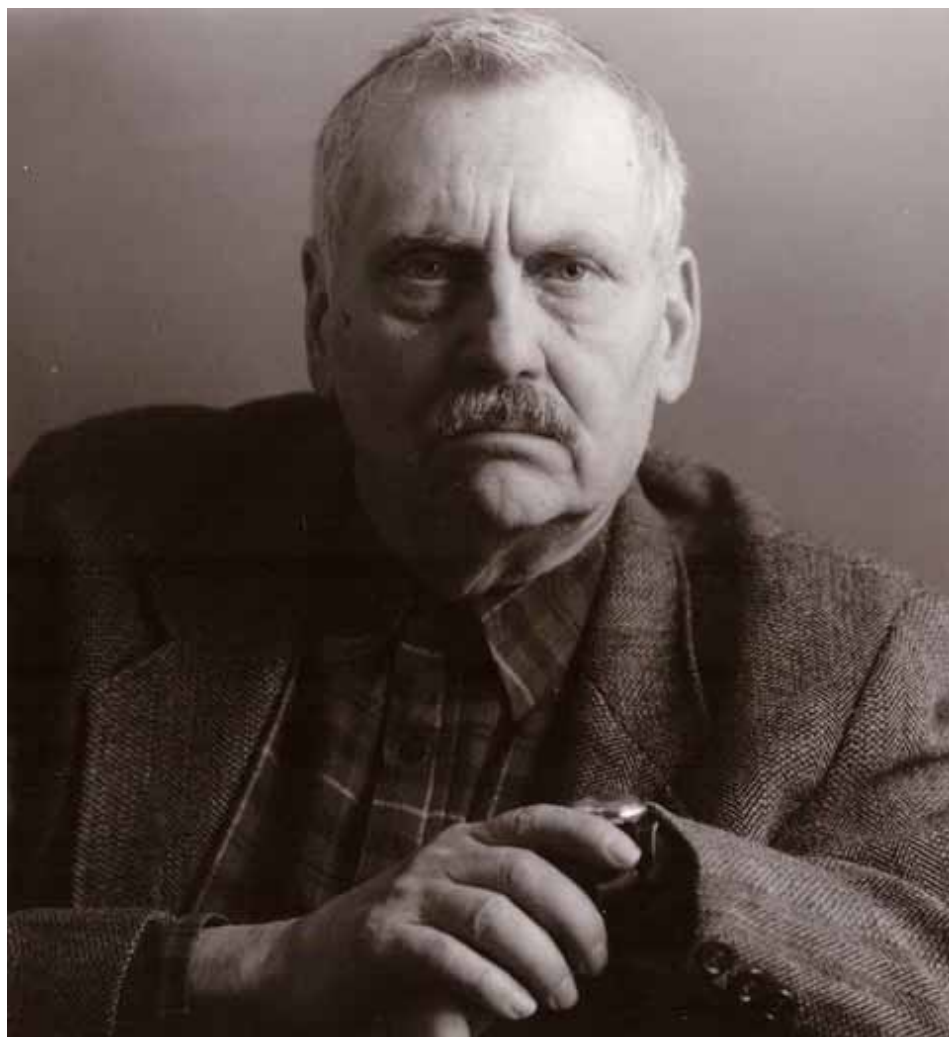
Jana

P. S.: A nemusíš mít obavy, plánované 22. zasedání k epigrafickým a sepulkrálním památkám se uskutečnilo. Dopadlo dobře.

Jana Marešová

Jan Kříž

(15. června 1935 – 26. července 2023)



Jan Kříž,
foto © Richard Homola

Významný historik a teoretik umění, výtvarný kritik moderního umění, kurátor a vysokoškolský pedagog PhDr. Jan Kříž, jehož život se uzavřel v létě letošního roku, patřil od počátku šedesátých let minulého století k mimořádným osobnostem své generace; k jeho nejbližším přátelům náleželi: František Šmejkal, Ludmila Vachtová, Dalibor Veselý, Antonín Hartmann a Petr Wittlich. Ve své uměnovědné práci se opíral o poznání, jazykovou vybavenost a rozhled v oblasti moderního českého a světového uměleckého dění. Citlivě sledoval jeho směřování i tvůrčí schopnosti umělců, jejichž dílu se věnoval. Vždy se stavěl za avantgardní a progresivní umění, hájil nekonformní umělce a názorovou otevřenost, a to i navzdory jinak smýšlejícímu okolí. Ctil jej vysoký morální kredit, měl smysl pro humor i jadrnou ironii – ostatně už jeho jasný a rozhodný hlas byl toho důkazem.

Od sklonku padesátých let, kdy ukončil studium dějin umění a historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1953–1958; doktorát 1969) prací o malíři Norbertu Grundovi, se soustředěně zabýval problematikou moderního světového a domácího umění. Široký záběr badatelského zájmu a znalost historie v konfrontaci s poznáním aktuálního dění vytvářely pevnou bázi, o níž se mohl směle

opřít. Středem jeho zájmu se záhy staly imaginativně a expresivně zaměřené abstraktní a figurální projevy, groteska a fotografie, jíž se aktivně i profesně věnoval.

Zprvu pracoval v Alšově jihočeské galerii (1959–1961) v Hluboké nad Vltavou, kde se podílel na nákupu abstraktního a imaginativního umění, a společně s Ludmilou Vachtovou připravil (1961) objevnou výstavu děl Františka Kupky, která se stala podle pamětníků událostí roku. Následně získal místo stážisty, a od roku 1962 pak trvalé zaměstnání, v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV v Praze, a to až do roku 1973, kdy musel z kádrových důvodů odejít (rehabilitován 1990). Poté pracoval v různých institucích a zčásti se živil jako fotograf. Jeho schopnostem odpovídající post získal na počátku osmdesátých let v Národní galerii v Praze, kde vedl (1983–1992) oddělení zahraničního umění 19. a 20. století, a jako zástupce ředitele působil (1988–1989) ve funkci chargé de mission na radnici v Paříži. O tři roky později se stal (1992–2009) vedoucím kurátorem v Českém muzeu výtvarných umění v Praze (nyní GASK – Galerie Středočeského kraje, Kutná hora) a paralelně přednášel (2002–2014) dějiny moderního umění na Akademii výtvarných umění v Praze. Byl členem řady vědeckých rad, odborných porot i galerijních

sbírkotvorných komisí a v rozmezí let 1994–2005 se stal prezidentem české sekce Mezinárodní organizace kritiků umění AICA, jejímž členem byl od poloviny šedesátých let.

V odborné činnosti Honzu Kříže vedl bystrý úsudek, který nebyval jeho pracovnímu okolí mnohdy po chuti, jeho však podněcoval v badatelské a teoretické činnosti. Úspěšné období v jeho profesním životě představovala šedesátá léta – zejména jejich druhá polovina –, kdy se zdejší situace v oblasti umění a kultury začala konečně uvolňovat z předchozí cizoty a jha. Podařilo se mu dokonce za pobytu v Paříži (1963) navázat kontakt s mezinárodní skupinou Phases v čele s Édouardem Jaguerem, který se stal velkým podporovatelem českého moderního umění. Tehdy také získal (1967) za myšlenkově pronikavou monografii ruského avantgardního malíře Pawla Nikolajewitsche Filonova, vydanou v roce 1966, prestižní cenu Antonína Matějčka; velkým povzbuzením pro něho rovněž bylo uvedení publikace o fotografické tvorbě Emily Medkové v roce 1965.

Křížova odborná činnost se rychle rozvíjela a aktivně se začal podílet na uměleckém dění tehdejší doby. Připravil početnou řadu důležitých a objevných výstav doma a v zahraničí, kde představoval aktuální českou tvorbu. Za všechny výstavy provázené katalogy a časopiseckými studiemi – a je jich bezpočet –, které v šedesátých letech uskutečnil, připomeňme alespoň některé z těch nejvýznamnějších: již zmíněnou výstavu *František Kupka. Malby – kresby – grafika z let 1899–1946*, AJG v Hluboké nad Vltavou (1961), dále *Josef Istler* (1962) v Muzeu v Písku; *Emila Medková. Fotografie* (1963), AJG v Hluboké nad Vltavou; *Výstava D* (1964), Nová síň v Praze; *Zbyněk Sekal* (1965), Dům umění v Brně; *Šmidrové* (1965), Letohrádek Ostrov nad Ohří nebo výstavu *Jeden okruh volby* (1967) v Muzeu v Písku, kde demonstroval na tehdejší dobu odvážné stanovisko otevřenosti spočívající na prezentaci různých názorových východisek prací z let 1964–1967. Neméně důležitou byla i výstava *Věčné dialogy* realizovaná v roce 1968 v Muzeu v Písku. Ze zahraničních expozic připomeňme: *Norbert Grund 1717–1767*, Österreichische Galerie, Vídeň (1967), nebo *Jeune avant-garde tchécoslovaque*, Galerie Lambert v Paříži, na níž se v roce 1965 podílel společně s Františkem Šmejkalem, nemluvě o postu zastupujícího komisaře české a slovenské účasti na *Quatrième Biennale de Paris, Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes* v Musée Nationale d'Art Moderne de la Ville de Paris v roce 1969. Tehdy také získal (1969) půlroční stipendium Fordovy nadace do USA; pobyty v New Yorku, Chicagu, Los Angeles, San Franciscu a Washingtonu dokázal ve své odborné práci maximálně zúročit. V té době jsem také Honzu Kříže, který se zabýval tvorbou mého muže Pavla Nešlehy, poznala i spolu s jeho budoucí ženou Květou – stali jsme se přáteli.

Ani za normalizace se Honzův postoj nezměnil; i nadále hájil nekonformní umění a stál na jeho straně, a to i za cenu osobního příkoří. Nezlomily jej ani kádrové čistky v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, na jejichž základě byl donucen z ústavu na počátku roku 1973 odejít. Stejný osud stihl tehdy i jeho knihu *Šmidrové*, kterou na sklonku šedesátých let napsal, a která sice v roce 1970 v Praze

vyšla, ale byla okamžitě stažena z prodeje – podařilo se zachránit jen několik málo výtisků, které jsou dodnes vyhledávanou vzácností. Honza dokázal statečně čelit příkoří a navzdory době se dál věnoval své uměnovědné práci. Navštěvoval ateliéry umělců, nešetřil povzbudivými i kritickými postřehy a pokud to bylo možné, realizoval výstavy, jež se tehdy odehrávaly na nejrůznějších místech – nejlépe mimo Prahu – nebo v ateliérech umělců (připomeňme instalaci Zdeňka Berana *Rehabilitační oddělení dr. Dr.* (1971) v umělcově karlínském ateliéru). Psal a různými cestami posílal své příspěvky o soudobém českém nekonformním umění do zahraničí (*Graphis, Kunst*, nebo *Opus international*); profesně i odborně se věnoval fotografii, jak plyne z článků v časopise *Revue Fotografie*, a neváhal se aktivně účastnit nejrůznějších akcí. Jednou z nich bylo v roce 1981 jednodenní neoficiální, policií sledované setkání pozvaných umělců střední a starší generace a několika teoretiků (Jindřicha Chaloupeckého, Josefa Hlaváčka, Jiřího Šetlíka, Jaromíra Zeminy, Františka Šmejkal, Jana Kříže) na usedlosti malíře Bedřicha Dlouhého v Netvořicích, spojeného s výstavou a diskuzí o stavu českého umění a jeho situace za normalizace.

V osmdesátých letech, kdy nalezl zázemí v Národní galerii, se jeho aktivita doširoka rozrůstala. Začal opět publikovat v časopise *Umění*; vyšly mu v Praze monografie Jeana Dubuffeta (1989) a Michaela Rittsteina (1989), jejichž dílu se dlouhodobě věnoval, a realizoval početnou řadu tematických a osobních výstav českých a zahraničních umělců. Jejich počet po pádu komunistického režimu a v době jeho působení v Českém muzeu výtvarných umění rychle narůstal. Za všechny alespoň několik jmen: Aleš Lamr, Miroslav Hák, Jaroslava Pešicová, M. Rittstein, Stanislav Podhrázký, Eduard Ovčáček, Karel Pauzer, Pavel Nešleha, Jiří Nepasický, Erró, Čestmír Janošek, Martin Stejskal, Tomáš Rossi, Franta, Jan Hendrych, Vídeňská škola fantazijního realizmu, Václav Mergl, Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý, Zdeněk Beran, Aleš Krejča, Adéla Matasová, Radek Pilař, Vratislav Karel Novák a další. V té době mu vyšlo i několik publikací: Michael Rittstein (1993), Karel Kuklík (1997), Eduard Ovčáček (1999), Aleš Lamr (2003).

Nová etapa pro Honzu Kříže nastala s příchodem nového tisíciletí, kdy začal přednášet dějiny moderního umění na pražské Akademii výtvarných umění (2002–2014). S chutí zde mohl zúročit své znalosti z oblasti klasické malby, již rozuměl jako málokdo, a předávat poznatky ze zahraničních pobytů budoucím umělcům. Domnívám se, že se v pedagogické činnosti tehdy doslova našel; rád se zúčastňoval debat v ateliérech, kde uplatňoval svůj bystrý postřeh a vhled do uměleckých sdělení. Opíral se v této souvislosti o své zkušenosti z šedesátých let, jejichž názorová východiska mu byla stále velice blízká. Málokdo však z jeho kolegů a známých tušil, že jeho respekt budící osobnost skrývá kromě mimořádné invence též dar láskyplné obětavosti. S velkým nasazením ji věnoval své rodině a své dlouhodobě nemocné ženě, o níž se paralelně s vlastní odbornou prací obětavě do poslední chvíle staral. Hluboce se před ním skláním.

Mahulena Nešlehová

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 35 / Volume 35

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

Vychází 2× ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Marcela Rusinko

Jazyková redakce | Copy Editor: Barbora Svobodová, Jan Galeta

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

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

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

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

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

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

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

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

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz/clenstvi/), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně na sekretariátu UHS. Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS. Na valné hromadě nebo též korespondenčně; viz <https://dejinyumeni.cz/clenstvi/>. Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29, nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Korespondenčně lze sjednávat jen prodloužení již vydané legitimace a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz



Konce (a začátky) časů

8. sjezd historiků a historiček umění v Brně

Ve dnech
12.–14. září 2024

MUNI Seminář
ARTS dějin umění

UHS 

www.dejinyumeni.cz

Pořadatel:
Uměleckohistorická společnost
a Seminář dějin umění
Filozofické fakulty
Masarykovy univerzity