

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1+2 | 2021



TÉMA – DIGITALIZACE UMĚNÍ
ROZHOVOR – ALICJA KNAST

OBSAH

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Valná hromada UHS 2021	4
Udělení Ceny UHS a Ceny Josefa Krásky	7
Zpráva o činnosti Výboru UHS	8
Z korespondence výboru Uměleckohistorické společnosti	8
Stipendium Alfreda Badera	11
Závěrečné teze stipendistů na rok 2019/2020	11
Jana Gazdagová: Rituál v kostole Božej múdrosti v Benevente v úsvite Zlatého veku Longobardov	11
Tomáš Kolich: Malebný chaos. Grafické plochy ve filmu	12
Patrik Farkaš: Život v zátiší. Uhorský maliar Jakob Bogdani (1658–1724) na britskom kráľovskom dvore ...	13
Projekty oceněné Baderovým stipendiem na rok 2021/2022 (Eva Janáčková)	14

TÉMA

Digitalizace ve vztahu k dějinám umění a kulturnímu dědictví

Johana Lomová	14
---------------------	----

ROZHOVOR

Rozhovor s ředitelkou Národní galerie v Praze Alicí Knast

Víta Havránek – Johana Lomová	18
-------------------------------------	----

KONFERENCE

7. sjezd historiků a historiček umění v Ústí nad Labem

Milena Bartlová	23
-----------------------	----

The Influence of the Vienna School of Art History II: The 100th Anniversary of Max Dvořák's Death

Tereza Hrdličková – Tomáš Murár	25
---------------------------------------	----

Interdisciplinární konference studentů magisterských a doktorských programů Bolest

Markéta Čejková	31
-----------------------	----

Paragone 2021. Soutěž o cenu Milana Tognera

Markéta Jarošová	32
------------------------	----

RECENZE

Toyen: Snící rebelka

Štěpánka Bielešová	33
--------------------------	----

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Věře Linhartové

Anna Pravdová-Helena Čapková	35
------------------------------------	----

Dopis Věry Linhartové, Paříž 27. 6. 2021

.....	37
-------	----

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky Jakubu Hauserovi

Tomáš Winter	38
--------------------	----

OBITUARIA

prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

Ondřej Jakubec	39
----------------------	----

Dr. Ing. Pavel Liška

Radek Horáček	41
---------------------	----

Výročí 2021	42
-------------------	----

Foto na obálce: Mael Tsang, Generative art, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons



Ilustrace k prorockému vidění jircháře Kryštofa Kottera ze Šprotavy, anonymní rytina v díle Jana Amose Komenského Lux in tenebris, Amsterdam 1657, použito v CFP na 7. Sjezd historiků a historiček umění.

Rok 2021 se nesl ve jménu pokračujících opatření spojených s nemocí Covid-19 a většina aktivit, respektive jejich podoba, odpovídala nastalé situaci. Prvním logickým krokem byla revitalizace webu Uměleckohistorické společnosti, které se ujal člen výboru Martin Mádl. Podstatným rysem je jistá interaktivnost stránky, která dovoluje vkládat příspěvky více lidem než jen administrátorovi. Web je nově velmi přehledný a uživatelsky vstřícný. Přestože pokračovala protiepidemická opatření, Uměleckohistorická společnost zvládla zorganizovat Valnou hromadu a Sjezd historiků a historiček umění, kterým se podrobně věnujeme, ale i odborné kolokvium ke snaze revitalizovat pražské Smetanovo nábřeží, kde podle návrhu měl vzniknout soubor lávek zatraktivňující tuto již nyní turisticky vytíženou lokalitu. Kolokvium k tzv. Čapadlu byla akce veskrze veřejná a snad by se dalo říct i politická. Měla jasný společenský přesah, který měl hájit zájmy obyvatel Prahy, ale také kulturní dědictví. Věřím, že Uměleckohistorická společnost sehrává právě v takovýchto situacích zásadní roli. V podobném duchu se neslo i výsostně oborové setkání Sjezdu historiků a historiček umění, kde se ukázalo, že náš obor je schopen reflektovat realnost vztahů, ve kterých umění vzniká, a které definují možnosti jeho recepce.

Johana Lomová

Zápis z Valné hromady UHS konané dne 22. 6. 2021

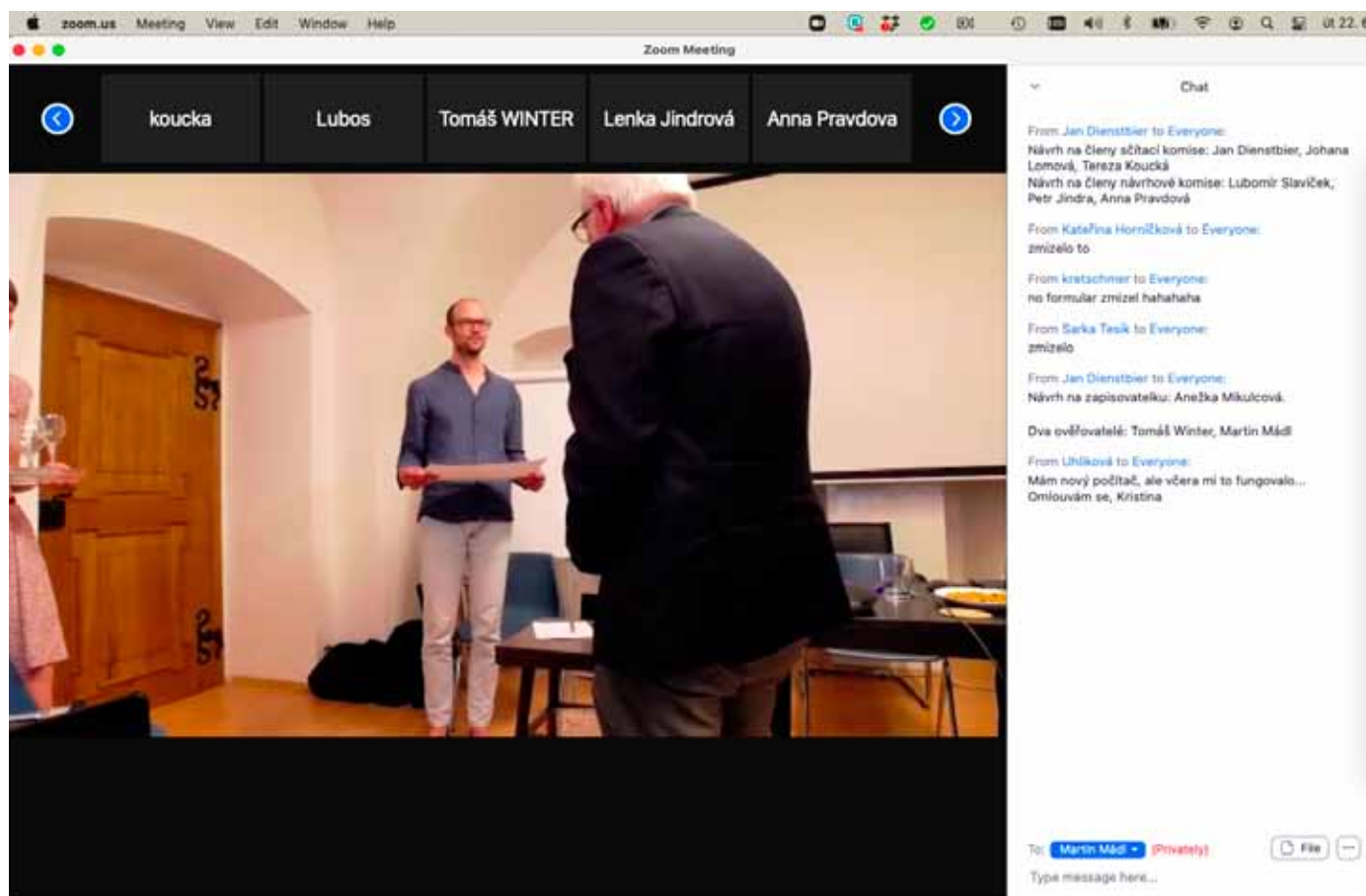
Vzhledem k epidemiologickým opatřením se Valná hromada (dále jen VH) konala v on-line podobě prostřednictvím platformy Zoom, do níž byl umožněn přístup od 12:00. Ve 12:30 předseda UHS, Rostislav Švácha, oficiálně zahájil setkání a zároveň byl nucen konstatovat, že VH zatím není usnášeníschopná, neboť bylo v tu chvíli přítomno méně než 50 % řádných členů. Z toho důvodu bylo zahájení spolkového programu odloženo o půl hodiny, kdy již byla přítomna potřebná 1/5 řádných členů.

V souladu s jednacím a organizačním řádem UHS dal její předseda nejprve podnět k sestavení sčítací komise, do níž se následně přihlásil Jan Dienstbier, Johana Lomová (oba členové výboru) a Tereza Koucká (řádná členka). Dále byla sestavena návrhová komise, do níž se přihlásil Lubomír Slavíček, Petr Jindra (oba řádní členové), Anna Pravdová (členka výboru). Následně proběhlo hlasování prostřednictvím aplikace v Zoom, při němž bylo navrženo složení obou komisí schváleno. Poté byla předsedou navržena zapisovatelka zápisu z VH, Anežka Mikulcová (členka výboru) a na vyzvání se o roli ověřovatelů zápisu přihlásil Tomáš Winter (řádný člen) a Martin Mádl (člen výboru). Následným hlasováním byla zapisovatelka a oba ověřovatelé plémem odsouhlaseni.

Po úvodním hlasování následoval samotný spolkový program, jehož prvním bodem byl připravovaný 7. sjezd historiků a historiček umění. Johana Lomová (členka výboru

a organizačního výboru) seznámila zúčastněné s podrobnostmi připravovaného sjezdu na téma *Infrastruktury (dějin) umění*. Představila jeho třídní program složený z teoretické části a ze sobotní exkurze, která pravděpodobně zamíří do Horního Jiřetína a Teplic. Posluchačům bylo představeno všech 6 sekcí s jejich odbornými garanty, v nichž postupně zazní 33 příspěvků. Výborem bylo zdůrazněno, že jednoznačně preferuje konání sjezdu naživo a že v případě nepříznivé epidemiologické situace by byla před on-line podobou sjezdu upřednostněna varianta přesunutí akce na nový termín. Dále byla konstatována skutečnost, že se bude praktická stránka sjezdu odvíjet od protiepidemických opatření aktuálně platných pro vysoké školy vzhledem k tomu, že se sjezd koná ve vysokoskolském prostředí Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. Johana Lomová na závěr vyzvala zúčastněné, aby své dotazy a připomínky ohledně sjezdu neváhali adresovat na jeho organizační výbor.

Druhým bodem spolkového programu bylo představení nových webových stránek UHS (<https://dejinyumeni.cz/>), které byly spuštěny začátkem letošního roku. Martin Mádl, iniciátor a správce těchto stránek, vedle prezentace podoby a obsahu webu vyzval členy UHS k zasílání zpráv a aktuálních informací týkajících se umění a dějin umění. Nastínil, které typy zpráv jsou obzvláště vítané (informace o probíhajících výstavách, nových knihách,



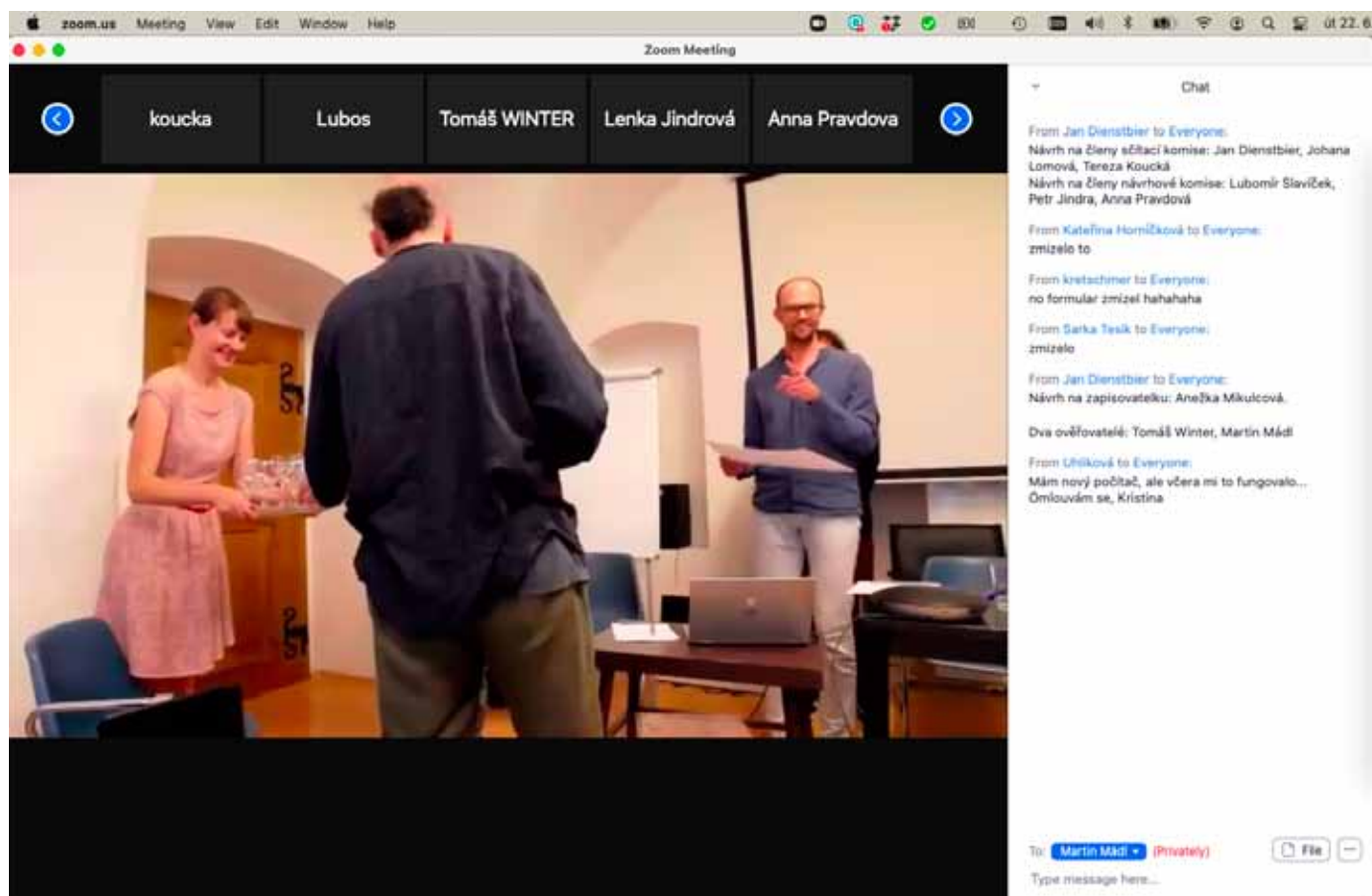
výtvarných projektech či personálie). Bylo rovněž zmíněno, že se na editaci těchto zpráv podílejí studenti dějin umění.

Třetím bodem programu byla zpráva o činnosti UHS, kterou přednesl předseda společnosti Rostislav Švácha. Ve zprávě představil složení nového výboru, zvoleného na VH konané 11. 9. 2020, a představil aktivity výboru z uplynulých devíti měsíců. Zmínil především přípravu sjezdu, kdy byly ke dni konání VH stanoveny náplně jednotlivých sekcí, jejich předsedkyně a předsedové, byl jmenován přípravný a organizační výbor a byli vybráni aktivní účastníci sekcí. Rovněž upozornil na vysílání Českého rozhlasu Vltava, které poskytlo prostor třem členům výboru (Johaně Lomové, Haně Buddeus a Vítu Vlnasovi) představit připravovaný sjezd širší veřejnosti. Druhým úkolem, na němž současný výbor v posledních měsících pracoval, bylo organizování VH a s ním spojená diskuze nad výběrem laureátů ceny UHS a ceny Josefa Krásy. Rostislav Švácha dále informoval přítomné o garanční radě (poradním orgánu ministra kultury ve věci NG Praha) a o tom, že je UHS i nadále v této radě zastoupena předchozím předsedou UHS Radimem Vondráčkem, s nímž je výbor v úzkém kontaktu. Významný podíl činnosti výboru tvoří reakce na památkové kauzy a kauzy týkající se sbírkotvorných institucí. Z toho důvodu předseda seznámil členy společnosti s okolnostmi kauzy rodného domu Jana Zrzavého v Okrouhlicích (listopad 2020), s iniciativou výboru proti demolici nymburského neorenesančního nádraží z roku 1871 (prosinec 2020) a s kauzou Smetanova nábřeží na Starém Městě (květen 2021). Na ni reagovalo kolokvium UHS *Smetanovo nábřeží 2021*, jehož hlavním organizátorem byl Martin

Mádl. Předseda ujistil přítomné, že výbor bude i nadále zmíněné kauzy sledovat. Závěrem byly zmíněny další činnosti výboru, jakými je příprava dvou dvojčísel *Bulletinu* či účast dvou členů výboru v komisi Baderova stipendia. V neposlední řadě předseda zmínil, že došlo k revizi a rozšíření seznamu partnerských institucí zveřejněného na webu UHS, kdy vzájemné partnerství mezi UHS a dotčenými muzei a galeriemi přináší všem řádným členům UHS výhody v podobě sníženého či volného vstupného.

Dále byla přednesena zpráva o hospodaření UHS připravená Kristinou Uhlíkovou, v níž přítomné seznámila s počtem řádných členů (140), hlavními zdroji financování (členské příspěvky a dotace Rady vědeckých společností), hlavními výdaji (vydávání *Bulletinu*, pronájem sálu na loňskou VH, výroba členských kartiček) a stavem účtu ke konci roku 2020.

Dalším významným bodem programu bylo předání ceny Josefa Krásy a ceny UHS. První z cen byla udělena Jakobovi Hauserovi za významný knižní počín v uplynulém roce, kterým je kniha *Sans retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze*. Kniha vychází z autorovy dizertace úspěšně obhájené na ÚDU FF UK a laudatio přednesl Tomáš Winter, který byl po zesnulém Vojtěchu Lahodovi vedoucím této dizertační práce. Cena UHS byla udělena Věře Linhartové. Vzhledem k širokému záběru její badatelské činnosti byla přednesena dvě laudatia – první Annou Pravdovou, která připomněla počátky profesní kariéry Věry Linhartové včetně jejího zájmu o barokní architekturu, působení v Alšově jihočeské galerii a významné výstavní počiny týkající se abstraktní a imaginativní malby. Druhé laudatio přednesla Helena Čapková a zaměřila se



na výrazné badatelské téma Věry Linhartové, tedy japonské umění, kdy mj. vzpomněla na její významné výstavní projekty v Centre Pompidou.

Závěr spolkového programu byl věnován rubrice Různé. Martin Mádl připomněl, že seznam partnerských institucí UHS je založen na reciprocitě, kdy je muzeím a galeriím umožněno publikovat své aktuality na webu UHS a naopak členům UHS je poskytnuto snížené či volné vstupné. Bylo zdůrazněno, že v otázce volného vstupu do značné míry záleží na vstřícném postoji našich partnerských institucí a členové UHS jej proto nemohou automaticky očekávat od všech. Členové byli vyzváni, aby se v případě nejasností či problémů obraceli na výbor UHS. Další praktickou zprávu podal Jan Dienstbier, který informoval o newsletteru UHS. Vysvětlil, že před dvěma roky byla činnost původního newsletteru ukončena, a představil nový newsletter. Členům bylo názorně prezentováno, kde lze odkaz na newsletter nalézt na webových stránkách UHS (<https://dejinyumeni.cz/kontakt>), a dále jim bylo nastíněno, jaký typ informací lze newsletterem rozesílat (vítány jsou aktuality z umělecko-historického dění, informace ke spolkové činnosti, nabídka adekvátních pracovních příležitostí, naopak nejsou vzhledem ke své početnosti rozesílány pozvánky na vernisáže výstav atd.).

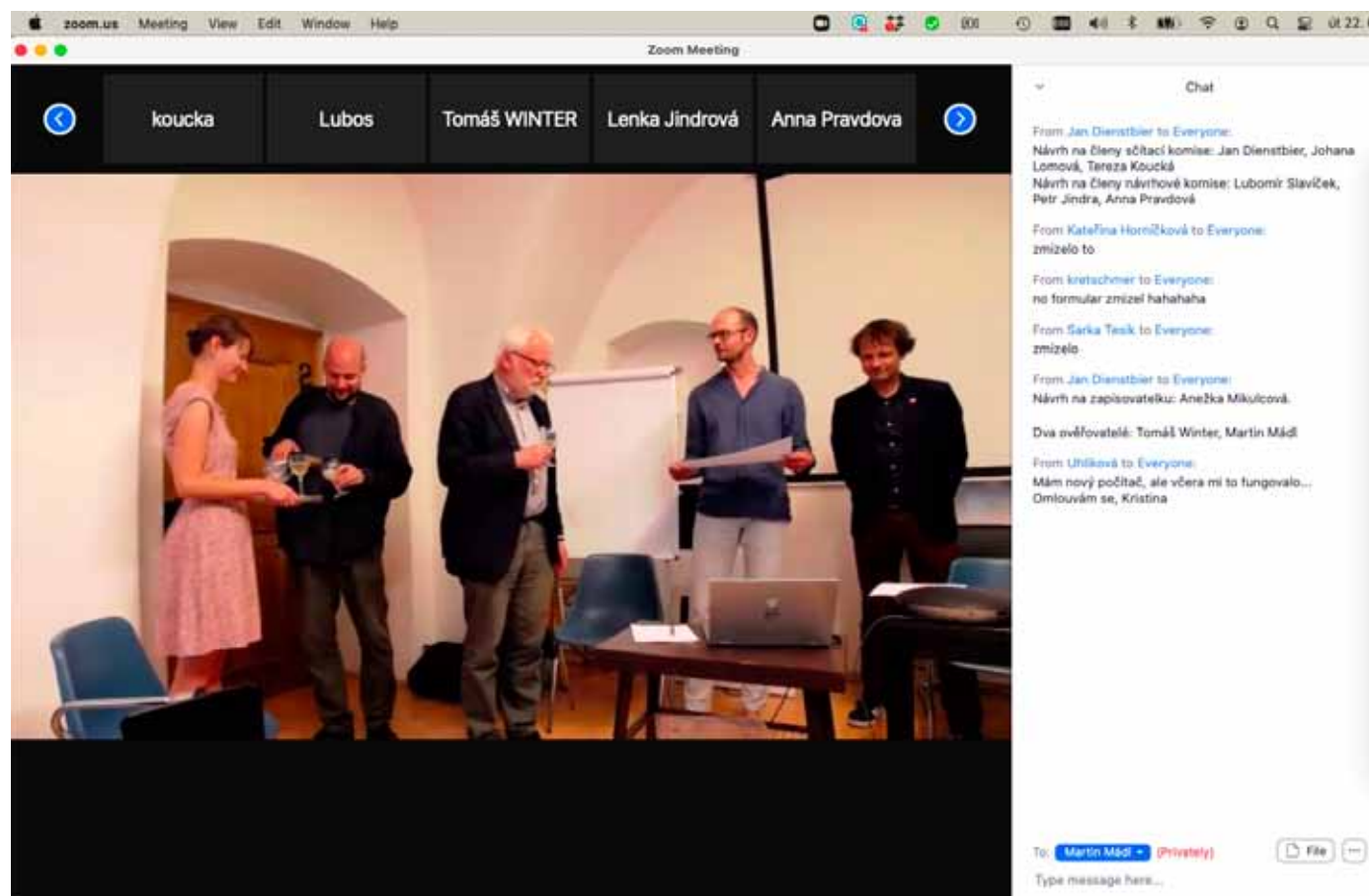
Poté, co byl členům nabídnut prostor pro otázky, připomínky a diskuzi, přečetla na vyzvání předsedy UHS návrhová komise (konkrétně Lubomír Slaviček) text svého usnesení. Návrhová komise v tomto textu doporučila, aby VH schválila zprávu o činnosti

i zprávu o hospodaření UHS a zároveň odkázala na složité podmínky, v nichž současný výbor v důsledku protiepidemických opatření pracoval. Následně bylo zahájeno hlasování o zprávě o činnosti UHS a o usnesení návrhové komise, jehož výsledkem bylo schválení zprávy i usnesení plénem VH (32 pro, 1 se zdržel). Tímto byl spolkový program naplněn, předseda nastínil téma následujícího odborného programu a během půlhodinové pauzy byl členům sčítací komise zaslán přehled všech předchozích hlasování, jejichž výsledky sčítací komise následně e-mailem potvrdila.

V 15:30 předseda zahájil odborný program věnovaný digitalizaci ve vztahu k dějinám umění a kulturnímu dědictví. Organizátory této části VH byla Kateřina Horníčková (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích) a Lukáš Pilka (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze). V úvodu bylo řečeno, že jedním z mála pozitivních přínosů „doby covidové“ je rozšíření digitalizace v prezentaci kulturního dědictví. Následně bylo představeno 7 panelistů, kteří představili své projekty související s digitalizací v muzejní a galerijní praxi.

Po ukončení diskuze předseda společnosti jménem celého výboru poděkoval organizátorům odpoledního programu i všem členům UHS, kteří se VH zúčastnili.

V Praze dne 24. 6. 2021 zapsala Anežka Mikulcová, zápis ověřili a doplnili Rostislav Švácha, Tomáš Winter a Martin Mádl.



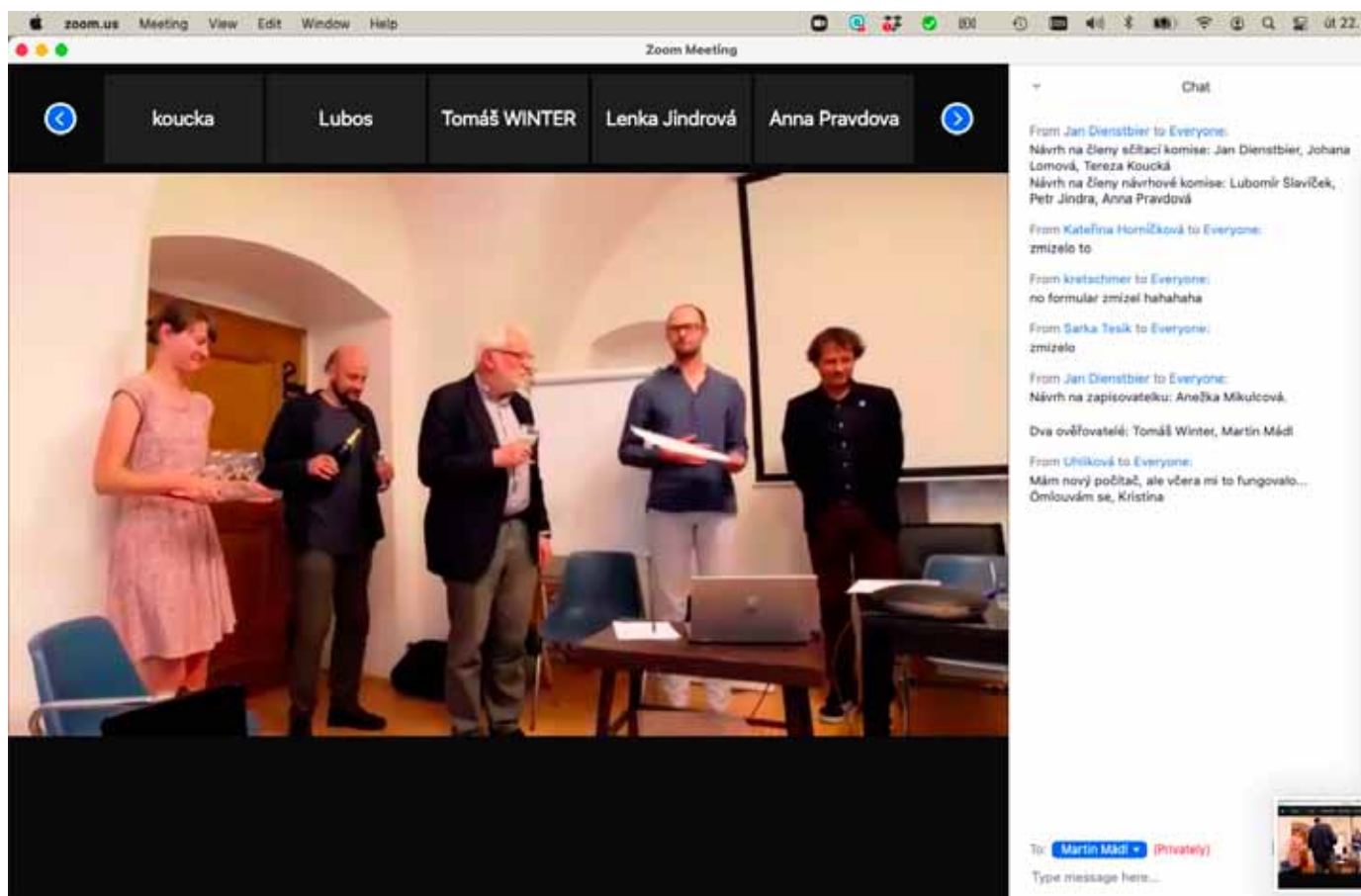
Udělení ceny Josefa Krásy a Ceny UHS

Významným bodem spolkového programu Valné hromady UHS bylo předání **ceny Josefa Krásy** tradičně udělované od roku 1991 badatelům do čtyřiceti let za významný počin v uplynulém roce. Za rok 2020 obdržel Výbor mnoho nominací na tuto cenu a vzhledem k vysoké kvalitě všech nominovaných publikací probíhala v rámci jednání Výboru bohatá a živá diskuze, z níž následně vyplynul laureát ceny. Tím se stal **Jakub Hauser**, absolvent doktorského studia na ÚDU FF UK, současný kurátor uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví a odborný spolupracovník ÚDU AV ČR, v. v. i. v rámci grantového projektu *Obraz nepřítel*. Vizuální projevy antisemitismu v českých zemích od středověku po současnost. Oceněná kniha *Sans retour: Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze* (PNP, 2020) vychází z autorovy úspěšně obhájené dizertace věnované výtvarné scéně „ruské Prahy“, která se stala v meziválečném období cílem emigrantů z bývalého ruského impéria, a to i díky vstřícnému postoji mladé republiky a její politické reprezentace. Autor v knize mapuje místo Prahy v síti kontaktů ruské emigrace jako takové. Zároveň se věnuje vztahům místní exilové komunity s dalšími středisky emigrace, především s Paříží. Zvolený metodologický přístup J. Hauserovi umožnil sledovat ruskou sbírku Karáskovy galerie, státní

nákupy ruského umění, Archiv a galerii slovanského umění Slovanského ústavu, skupinu Skytů či výtvarnou expozici Ruského kulturně-historického muzea a zároveň relativizovat pojem „ruského umění“ mimo Rusko. Kniha je završením Hauserova dlouholetého zájmu o tzv. umění ruského exilu a ruské umění v československých sbírkách, který autor promítl do řady publikovaných odborných studií a článků. Laudatio u příležitosti udělení ceny přednesl Tomáš Winter, který byl po zesnulém Vojtěchu Lahodovi vedoucím dizertační práce, na niž oceněná publikace navázala.

Cena Uměleckohistorické společnosti za celoživotní přínos oboru byla udělena **Věře Linhartové** za její přínos zkoumání díla Josefa Šímy, českého surrealismu a tzv. imaginativního umění obecně, v tehdejší oficiální kunsthistorii tabuizovaných tématů, dále za odvažnou a zásadní akviziční činnost děl těchto směrů v českém umění v roli kurátorky Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou a v neposlední řadě za její odborný přínos poznání japonského a čínského moderního umění, jemuž se věnovala po svém odchodu do Francie v roce 1968 a v němž získala mezinárodní renomé. Od roku 1990 byla kurátorkou v pařížském Muzeu orientálního umění Musée Guimet.

Anna Pravdová, Anežka Mikulcová



Zpráva o činnosti Výboru UHS

Devítičlenný výbor Uměleckohistorické společnosti zvolila valná hromada UHS 20. září 2020, předsedou byl výborem zvolen prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc. Během roku 2021 se výbor scházel pravidelně každý měsíc s výjimkou prosince 2021. Kvůli epidemii koronaviru probíhaly některé schůzky výboru on-line. Za svůj hlavní úkol si výbor stanovil přípravu *VII. sjezdu UHS*, který řádně a za fyzické účasti členstva a publika proběhl na půdě Fakulty umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem 23.–25. září 2021. Vědeckou náplň sjezdu – Infrastruktury (dějin) umění – navrhly členky výboru Hana Buddeus a Johana Lomová ve spolupráci s členkami UHS Anežkou Bartlovou, Veronikou Rollovou a Jitkou Šosovou. Kolegyně Buddeus a Lomová v tuto chvíli připravují sborník sjezdu, který bychom chtěli vydat během roku 2022.

Druhým důležitým úkolem UHS se stala příprava valné hromady za rok 2021. Tato akce proběhla on-line 22. června 2021, technicky ji zabezpečili členové výboru Martin Mádl a Jiří Dienstbier, kteří ji pak s předsedou UHS řídili z provizorní centrály v Ústavu dějin umění AVČR. Valná hromada udělila Cenu UHS PhDr. Věře Linhartové, žijící v Paříži, o jejím díle promluvila členka výboru Anna Pravdová a kolegyně Helena Čapková z Univerzity Waseda v Tokiu. Cenu Josefa Krávy pro historika umění do 35 let obdržel kolega Jakub Hauser za publikaci *Sans retour: výtvarníci ruské emigrace* v meziválečné Praze. Vědeckou část valné hromady – kolokvium Digitalizace ve vztahu k dějinám umění a kulturnímu dědictví – zorganizovala kolegyně Kateřina Horníčková.

Referáty z tohoto kolokvia brzy budou publikovány v dvojčísle *Bulletinu UHS* za léta 2020/2021. Zároveň

výbor připravuje další dvojčíslo *Bulletinu* s aktuálními zprávami a příspěvky za rok 2021. O své činnosti výbor pravidelně informuje členy společnosti v newsletteru UHS (řídí člen výboru Jan Dienstbier) a na webových stránkách UHS (řídí člen výboru Martin Mádl za pomoci kolegyně Terezy Hrdličkové).

Výbor UHS se v roce 2021 věnoval několika dalším tématům a aktivitám. Významnou akcí bylo kolokvium on-line o Smetanově nábřeží v Praze 19. května 2021, které připravil člen výboru Martin Mádl, aby tak upozornil na nevhodný podnikatelský projekt teras pod tímto nábřežím. Výbor se dále zajímal o činnost Garanční rady Národní galerie, o níž výbor pravidelně informuje její člen, bývalý předseda UHS PhDr. Radim Vondráček, a o kauzu pamětní síně Jana Zrzavého v malířově rodné obci Okrouhlice. V komisi Baderova stipendia zasedla za výbor UHS Anna Pravdová, celostátní studentské soutěže Paragone se za výbor UHS zúčastnili Johana Lomová a Rostislav Švácha. Na podnět členů UHS věnoval výbor UHS značnou pozornost problému omezeného přístupu do areálu Pražského hradu, na který upozornil Kancelář prezidenta republiky a policejního prezidenta Jana Švejdera, a snaze Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy zredukovat výuku výtvarné výchovy na základních školách, proti níž se výbor ohradil v dopisech ministrům školství a kultury.

V Praze 12. 1. 2022

Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc., předseda UHS
PhDr. Anna Pravdová, Ph.D., místopředsedkyně UHS
Mgr. Anežka Mikulcová, Ph.D., jednatelka UHS

Z korespondence výboru Uměleckohistorické společnosti

Z podnětu našeho členstva i spřátelených sdružení se výbor UHS v posledních měsících obrátil na vysoké představitele naší politiky a státní správy s několika žádostmi. První z nich se týká bezpečnostních kontrol u vstupů do Pražského hradu. Jak o nich často slyšíme nebo jak to známe z vlastní zkušenosti, tyto kontroly odrazují mnohé návštěvníky Prahy od vstupu do hradního areálu, což pravděpodobně více platí o návštěvnících z tuzemska než ze zahraničí. 7. července 2021 proto odeslal výbor UHS dopis prezidentu České republiky Miloši Zemanovi, ve kterém prezidenta požádal, aby u uvedených kontrol přehodnotil jejich potřebnost. Výbor při tom poukázal na fakt, že Pražský hrad patří k nejdůležitějším symbolům české státnosti a že nepochybně představuje jakousi kamennou učebnici našich dějin. Podle dopisu UHS je proto nepochybně správné otevřít ho české veřejnosti co nejvíce, aby Hrad mohl svou didaktickou funkci plnit naplno.

Odpověď na dopis výboru Uměleckohistorické společnosti z 29. července 2021, podepsaná vedoucím Kanceláře prezidenta republiky Vratislavem Mynářem, se s naším názorem o vysokém symbolickém významu Pražského hradu i o jeho didaktické funkci vcelku ztotožnila. Podle kancléřova sdělení se jeho úřad proto snaží, aby

bezpečnostní opatření byla pro návštěvníky co nejméně obtěžující a aby se tak u politického a duchovního centra České republiky nesnižovala jeho důstojnost. Pokud však jde o samotné kontroly, ty podle kancléřova dopisu nezavedla prezidentská kancelář, nýbrž Policie České republiky, která – jak z uvedeného dopisu vyplývá – má bezpečnost Hradu ve své kompetenci a kontroly pokládá vzhledem k možným rizikům za nutné.

Když tedy výbor UHS takto zjistil, že odpovědnost za zavedení kontrol na Pražském hradě nenese Kancelář prezidenta republiky, nýbrž policie, dopisem ze 4. listopadu 2021 se obrátil s prosbou přehodnotit či úplně zrušit kontroly u vstupů do hradního areálu na policejního prezidenta Jana Švejdera. Obsah našeho dopisu zopakoval tytéž argumenty o symboličnosti Hradu a o jeho didaktickém působení na domácí návštěvníky, jaké jsme už uvedli v dopisu prezidentovi České republiky z července 2021. Upozornil též generálmajora Dejdera, že podle sdělení kancléře Mynáře patří iniciativa za zřízení kontrol u vstupů na hradní území Policii České republiky.

Ve své odpovědi z 18. listopadu 2021 policejní prezident tuto skutečnost nepopřel. Vysvětlil nám, že kontroly

na Pražském hradě vyplývají z takzvaného prvního stupně ohrožení terorismem, který vyhlásila vláda České republiky v roce 2016 a který trvá doposud. Jak výboru UHS policejní prezident sdělil, „*Pražský hrad byl totiž v minulosti Bezpečnostní radou státu vyhodnocen jako vysoce rizikové místo nejen pro mimořádně vysokou koncentraci osob (představujících tzv. měkký cíl), ale především pro svou výraznou symbolickou hodnotu, coby sídla hlavy státu*“. Výbor byl nicméně Janem Dejdarem ujištěn, že kdyby okolnosti a důvody zavedení kontrol na Pražském hradě pominuly, policejní prezident nebude prodlužovat dobu jejich trvání.

Vedle korespondence s Pražským hradem a s Policií České republiky se výbor UHS obrátil svými dopisy na dva ministry, a to kvůli záměru Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy zredukovat výuku humanitních a uměleckých předmětů na základních školách. K této iniciativě nás vyzvala spřátelená koalice oborových profesních asociací a skupin KOMPAS. Své znepokojení nad připravovanou redukcí učiva jsme tlumočili dopisem ze 7. července 2021 ministru školství Robertu Plagovi. Upozornili jsme ho na to, že z našich škol mají vycházet mladí lidé vzdělaní všestranně, s určitým vědomím o historii a kultuře, což však chystané omezení humanitních a uměleckých předmětů nemůže zajistit.

Odpovědí na dopis výboru UHS pověřil ministr Plaga zástupce náměstka pro řízení sekce vzdělávání a mládeže Jaromíra Berana. Sdělení tohoto ministerského úředníka z 23. července 2021 připustilo, že v rámci takzvané „malé“ revize Rámcového vzdělávacího programu pro základní školy se redukce hodin věnovaných uměleckým a humanitním předmětům opravdu připravuje, aby se tak napravila „*historická poddimenzovanost oblastí Informatika*“. Jak dále Jaromír Beran napsal, v praxi přistoupí k této úpravě pouze zlomek škol, protože už nyní se výuka informatiky v mnoha případech dotuje z takzvaných disponibilních hodin. Snížení počtu hodin umělecké a humanitní výuky je kromě toho v tuto chvíli pro školy nezávazné; „*školy tedy nyní učivo vůbec redukovat nemusí a většinou ani nebudou, protože k tomu nebude důvod*“. Pokud pak jde o dokument „*Strategie vzdělávací politiky ČR do roku 2030+*“, z něhož podle Beranova sdělení vyjde takzvaná „velká“ revize vzdělávacích programů, i zde bude redukce učiva pravděpodobná, nelze však nyní odhadnout, v jakých oblastech se to stane. Odpověď ministerstva školství nás nicméně ujistila, že půjde o proces transparentní a otevřený k diskusi s odbornou veřejností.

Výbor UHS však neznepokojoval jen fakt, že omezení uměleckých a humanitních předmětů naruší na základních školách vyváženost jejich učiva. Z informací, jaké jsme měli k dispozici, totiž vyplývalo, že uvedenou redukcí přijde výuka výtvarné výchovy o takzvané dvouhodinovy a tím se žákyně a žáci na základním stupni připraví o možnost navštěvovat v rámci školní výuky muzea a galerie, protože za jednu hodinu to nemůžou stihnout. Dopisem ze 7. července 2021 jsme se proto obrátili s žádostí o intervenci v této záležitosti na ministra kultury Lubomíra Zaorálka. Mimo jiné jsme mu napsali,

že když děti nebudou moci docházet do muzeí a galerií ve školním věku, ohrozí se tak návštěvnická bilance těchto institucí a ztratí tak do značné míry opodstatnění jejich často velmi kvalitní dětské programy. Dále jsme vyjádřili mínění, že pokud se žáci nenaučí chodit do muzeí a galerií v dětském věku, nebudou je navštěvovat ani ve věku dospělém, což může mít neblahý dopad na gramotnost celé společnosti. Zvláště by to podle nás mohlo postihnout děti z nezvýhodněného prostředí, jejichž rodiče jim nemůžou poskytnout základní kulturní vzdělání a návyky.

Z dopisu, jakým nám ministr kultury 16. srpna 2021 osobně odpověděl, lze vyčíst, že problém redukce uměleckého a humanitního učiva s ministerstvem školství konzultoval a že od jeho aparátu získal podobné informace jako my od Jaromíra Berana. Ministrův dopis přesně specifikuje, jakým vzdělávacím oblastem bude ubrána hodina, aby tak ve výuce dostaly více prostoru digitální kompetence a nový vzdělávací obor Informatika. Z téhož ministra sdělení pak vyplývá, že právě tyto kompetence a obory dnes ministerstvo školství pokládá za „*klíčové*“ či „*podstatné*“. Zaorálek pro nás v tomto ohledu citoval zdroje ministerstva školství: „*Snížení časové dotace vzdělávacím oblastem v zájmu informatiky je třeba vnímat jako snahu poskytnout školám větší prostor pro to, aby se učitelé mohli ve výuce zaměřit na to podstatné. Důležité bylo zachovat pro ředitele škol disponibilní časovou dotaci. Pokud se učitelé chtějí se svými žáky redukováním obsahům i nadále věnovat, tak mohou. Nutné je posilovat informatiku a digitální dovednosti podstatné pro život našich dětí*.“ Jak to v tomtéž dopisu ministra kultury ze srpna 2021 stojí psáno, Lubomír Zaorálek doufá, že časové ztráty uměleckých předmětů budou nahrazeny z uvedených disponibilních hodin; to však, jak ministr Zaorálek píše, „*předpokládá velmi osvědčené a progresivní vedení školy, které bude uměleckým předmětům nakloněno*“. Konečně ministrův dopis odmítá argument, že se umělecké obory můžou realizovat na základních uměleckých školách (ZUŠ). Podle Zaorálka by totiž na takové řešení nedosáhly všechny děti ve školním věku, protože systém ZUŠ je výběrový.

Můžu-li mluvit za sebe, je zřejmé, že korespondence výboru UHS s předními reprezentanty našeho státu nedosáhla u probíraných problémů žádné změny. Myslím, že jsme něco takového ani nečekali, a přece jsme oslovení uvedených činitelů pokládali za nutné. Úplně bezvýsledná však naše korespondence podle mého názoru nebyla. Od státních institucí – Kanceláře prezidenta republiky a ministerstev školství a kultury – jsme získali poměrně hodnotné informace o tom, jak zavedená či zaváděná opatření samy zdůvodňují. Nám se pak snad podařilo upozornit je u těchto opatření na jejich problematické stránky. U druhého případu – u redukce uměleckých a humanitních předmětů na základních školách – navíc zůstává situace otevřená. Asociace KOMPAS, k níž se Uměleckohistorická společnost přidružila, totiž nadále usiluje o to, aby počet hodin věnovaných umělecké a humanitní výuce zůstal zachován.

Rostislav Švácha, předseda UHS

Baderovo stipendium 2021/22

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

Vzhledem ke covidové situaci byla stipendia v ročnících 2019/2020 a 2020/2021 prodloužena o jeden rok. Přinášíme proto texty stipenditů z roku 2019/2020.

Jana Gazdagová (Seminář dějin umění FF MU v Brně), Rituál v kostole Božej múdrosti v Benevente v úsvite Zlatého veku Longobardov

Santa Sofia v Benevente, důležité centrum úcty a reprezentácie vojvodu a samozvaného princa Arechisa II, ktorého politicko-kultúrny odkaz bol natoľko silný a jedinečný, že kostol i jeho objednávate sa stali zdrojom beneventskej identity naprieč storočiami až po dnešok. Prvou vybadanou tézou, bola orientácia kostola zosobnená v podobe dedikácie, úzko súvisiaca so smerovaním liturgie ale aj politickými vzťahmi tej doby. V posledných rokoch existovali pluralitné názory na to, či je kostol orientovaný viac na východ – teda po vzore Hagie Sofie v Konštantínopoli alebo na západ – po vzore lokálneho beneventského kultu uctievanej martyčky Sv. Sofie, preneseného z Ríma do Beneventa začiatkom ôsmeho storočia. Mojm výskumom bolo preukázané, že sakrálna identita koncentrovaná v tomto ikonickom kostole bola od začiatku vedome vytvorená ako niečo unikátne a nenapodobiteľné. Svoju dedikáciou, odkazujúcou na tradíciu neskorého staroveku, sa Arechis pridáva do línie panovníkov – Múdrych kráľov, ktorí obdržali “boží dar múdrosti”. Táto maniera prameniaca z pravzoru v podobe ideálnej vlády kráľa Šalamúna, bola systematicky napodobňovaná významnými vladármi akými boli Konštantín, Justinián a neskôr po ich predobrazu aj lombardský kráľ Liutprand, či karolínský kráľ Karol Veľký. Títo panovníci vystupovali ako ideálni zjednotitelia ríše, podporovatelia umenia a vzdelanosti, stavitelia významných chrámov, kláštorov a prestavieb miest, ekonomicky a politicky samostatnými vládcami, i ochrancami duchovnej integrity krajiny. Arechisov tútor Pavol Deákon, hral dôležitú rolu v tejto ideologickej a politickej reprezentácii. Pavlova literárna tvorba prispela výraznou mierou k formovaniu kolektívnej pamäti beneventského ľudu, a neskôr aj celej lombardskej populácie, v ktorej princ Arechis oplýva všetkými týmito cnosťami. Práve vďaka Pavlovi, bol Arechis prezentovaný ako nástupca starovekej scholastiky a záchrana histórie poznamenatej vpádom karolínskych vojsk. Pod Arechisovou vládou sa kostol Božej múdrosti na západe stal manifestom Justiniánovej a Šalamúnovej “múdrosti” reflektujúcej *topoi* Božej múdrosti, a súčasne odkazom panovníka univerzálnych cností – *pietas*, ktorý našiel v tejto múdrosti vlastnú nesmrteľnosť. Ostatne to dokladá aj fakt, že dodnes je postava Arechisa spájaná

so zlatým vekom Langobardov a ku príkladu som vo svojom výskume preukázala, že aj počas Napoleonských vojen francúzski miestodržiteľia v Benevente dostávali stredoveký Arechisov titul *Princeps* v snahe spojiť svoju nadvládu s ikonickým milníkom v lokálnej histórii beneventského národa. Tento stredoveký titul, ktorý sa nepoužíval od 13. storočia, bol znovu na svet privedený Napoleonovými historikmi ako zásadný kultúrny fenomén tejto patriotickej oblasti.

S dedikáciou úzko súvisí aj liturgia, ktorá v Santa Sofii prebiehala. Najväčšie zmeny Ambroziánskej liturgie prišli s príchodom Arechisovej vlády, ktorá skrze novoprijaté kultúry relikvií významných svätcov ustanovuje liturgické texty, procesie i sviatky, ktoré utvárajú nové náboženské a politické centrum pre langobardský ľud. S príchodom relikvií 12 martýrov/bratov, sv. Heliána a sv. Mercuria sa z paláцovej kaplnky stáva martyrium a sanktuárium, ktorej podlieha aj umiestnenie pravdepodobne dvoch oltárov, v stredovej osi kostola, zvýraznenej vedome umiestnenými spóliovanými stĺpmi rôzno-druhového mramoru, pochádzajúcimi z neďalekého antickeho chrámu Minervy. Dôkladné poznanie antickeho Beneventa Pavlom Deákomom a Arechisom v snahe právoplatné ukotvenie Arechisovej panovníckej moci, bolo využívané nie len v podobe vyzdvihovania historickej hierarchie materiálov užitých v chráme a palácovom komplexe, ale aj v dôkladnom výbere relikvií odkazujúcich na svoje ranokresťanské predobrazy: napríklad inšpiračným vzorom pre kult 12 martýrov/bratov umiestnený v Sante Sofii bol najskôr Apostoleion v Konštantínopole prestavaný Justiniánom, ktorý slúžil ako martyrium a súčasne pohrebne miesto byzantských cisárov.

Objavom súvisiacom s liturgiou je užívanie liturgických zvukov *exultetov*, ktoré sa v katedrále ale i na hlavnom oltári v Santa Sofii, odvíjali počas špeciálnych liturgických sviatkov, martyrskejších osláv ale i v časoch vojny. Kňazi alebo rotulárovia, ich rozvíjali počas nedelňných procesií v chráme ale aj mimo chóru a odrážajúc pôvodnú byzantskú liturgiu. Toto užívanie v južnej časti dnešného talianska sa zachovalo až do 18. storočia, vrátane užívania v Santa Sofii. S užitím rotulov úzko súvisí aj dielňa tvorcov a skladateľov beneventského a lombardského spevu, založená alebo rozšírená v kláštore Santa Sofie, pravdepodobne vyššie spomínanými Pavlom Deákomom a Arechisom.

Z hľadiska prameňov je najväčším objavom preklad pôvodného latinského textu popisujúceho vyššie spomínané históriu a rituál spojený *translatio* relikvií sv. Mercúria do chrámu Santa Sofie. V tomto texte sa spomína dlhá výprava nájdenia relikvií, ktorá bola sprvu neúspešná – tejto výpravy sa nezúčastnil len miestny biskup a vojvoda Arechis ale aj celé beneventské duchovenstvo a miestna aristokracia. Po kopaní na mieste zrúteného kostola Panny Márie (pravdepodobne na Sicílii), sa relikvie objavili až na druhý deň od začatia pátrania (v noci pred skutočným objavením sa už tradične prisnil sen biskupovi o tom, že kopú na správnom mieste čo je



Tomáš Kolich; William Hogarth, *A Rake's Progress VIII*, 1735, The Metropolitan Museum of Art

z hľadiska ranne-stredovekej hagiografie *translatia* pomerne bežné) a s veľkou pompou privezené pred brány mesta. Na moste vyúsťujúcom k zlatej bráne beneventskej, ktorej cesta pokračuje ku chrámu, sa voz so svätcom zastavil a nijaká sila ním nemohla pohnúť – a tu sa dostávame k liturgickému elementu, používanom pri oslavách tohto svätca vždy 7. Septembra (deň uloženia jeho ostatkov do chrámu) sa vojvoda zbavuje svojich insignií (ceremoniálny odev, plášť, pravdepodobne koruna a šperky) a ľahá si na zem s tvárou nadol v poklone typu *proskynesis* – čo je najväčším možným vyjadrením úcty, sľubuje martýrovi vlastný oltár, drahé kamene, purpurové a zlatom tkané látky a vlastné spevy, modlitby a omše. Po tomto sľube sa voz pohne a celé mesto pokračuje cez bránu v procesii až do chrámu, kde je za spevu a prítomnosti aristokracie, duchovenstva a ľudu, uložené telo svätca pod jeho vlastný oltár. Tento text dokladajúci priebeh histórie pôvodného uloženia, je súčasne akýmsi popisom či „návodom“, o spôsobe konania a priebehu takéhoto typu slávnostnej liturgie.

Tomáš Kolich (Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze), **Malebný chaos. Grafické plochy ve filmu**

Grafickými plochami jsou míněny povrchy ve filmové a televizní scénografii (stěny, tabule, nástěnky, okna atd.) účelově pokryté kombinací textu, obrazů a dalších grafických prvků, jejichž primární funkcí je předávání informace postavám a/nebo divákům. Jedná se například o stěny počmárané či popsané postavou šílence (dále šilencova stěna) nebo nástěnky pokryté důkazním materiálem v detektivních a špiónážních seriálech, které v současné době zaplavují mezinárodní filmovou a televizní tvorbu. Jako filmová topoi se grafické plochy objevují od devadesátých let 20. století, přičemž v současnosti představují konzistentní a divácky rozpoznatelný fenomén, který je parodován i komentován na úrovni metafikce.

Výtvarná podoba grafických ploch, způsob, jakým je s nimi ve filmovém médiu nakládáno a nárůst jejich četnosti jsou zřejmě ovlivněné či přímo způsobené rozvojem grafického uživatelského rozhraní a souvisejících metod

Farkas – Jakob
Bogdani, *Birds
in a landscape*,
1691–1710,
Londýn,
Royal Collection



velkoplošného zobrazení (tzv. *large screen visualization*). Grafické plochy tak fungují zároveň coby informační vizualizace, atribut (vyšetřování) i dekorativní součást filmové scénografie.

Jednotlivé typy ploch mají odlišně dlouhý a bohatý vývoj. Například motiv šílencovy stěny značně předchází filmové médium a je doložitelný zejména v britském prostředí v 18. a 19. století. O jeho rozšíření se zasloužila především poslední scéna cyklu *Rake's Progress* W. Hogartha z roku 1735, která zobrazuje blázna kreslicího na zeď diagram odkazující na dobové návrhy na řešení měření zemské délky. Tento motiv se s jistými úpravami následně dostal do děl Hogarthových plagiátorů a jeho vliv je patrný i v ilustracích interiérů blázců až do poloviny 19. století (např. ilustrace H. K. Browna vytvořená pro knihu *Sketches in London* J. Granta, 1838).

Ve stejném období se šílencová stěna paralelně objevuje i v literatuře, nejvýznamněji v populární novele *The*

Father and Daughter: A Tale, in Prose od A. Opie z roku 1801, která byla plagiarizována i dramatizována, a také ve známé legendě o básníku Christopheru Smartovi. Vedle satirické funkce sloužil tento motiv i ke kritice – díla výtvarníků a literátů byla vykreslována jako něco, co se hodí pouze na zeď blázince.

Po polovině 19. století se motiv šílencovy stěny vytrácí z výtvarného umění i z beletrie (nejen v Británii) a to navzdory tomu, že se v tisku začínají objevovat popisy skutečné nástěnné tvorby pacientů v reportážích z návštěv blázců. Důvodem je patrně přílišná propojenost tohoto motivu s „kobkovitým“ vykreslením blázců (jako v *Rake's Progress*), které se stalo po polovině století neaktuálním, a především společensky nežádoucím jakožto připomínka „zastaralých“ vězeňských praktik psychiatrické péče.

Po sedm dekad trvající absenci se šílencová stěna (odbornou veřejností dosud nepovšimnutá) objevuje

v expresionistickém snímku *Nosferatu* (1922). Přichází v době živého zájmu avantgardních umělců o umění duševně nemocných a vydání publikací H. Prinzhorna či W. Morgenthalera. Svým obsahem se tato stěna váže k postávám a předmětům příběhu filmu. Narozdíl od longitudinálního diagramu *Rake's Progress* není graffiti v *Nosferatu* pro dobové diváky srozumitelné a kamera ani postavy mu nevěnují pozornost. Grafická plocha zde nabývá význam především skrze svou „šílenou“ (chaotickou, primitivní, spleť apod.) výtvarnou podobou.

Významově nasycenou plochou vybízející k interpretaci se šílencovy stěny stávají až na konci devadesátých let 20. století. Podobně jako v *Nosferatu* svým obsahem nepřesahují hranice daného filmu (např. ve snímku *Smrtihlav*, 1998), strhávají však na sebe pozornost a vybízejí k dešifrování nebo jej přímo vyžadují.

Patrik Farkaš (Katedra dějin umění FF UP v Olomouci), Život v zátíši. Uhorský maliar Jakob Bogdani (1658–1724) na britskom kráľovskom dvore

V rámci stipendia som mohol spracovať jednu z veľkých, avšak predchádzajúcimi bádateľmi poddimenzovaných tém uhorského maliarstva „malých žánrov“. Je ňou v prvom rade poznanie života a tvorby Jakoba Bogdaniho – maliara zátíši a zvierat, a jednej z kľúčových osobností uhorského barokového umenia. Bádateľský záber projektu mal medzinárodný geografický rámec a interdisciplinárny presah. Dotýkal sa územia Slovenska, Maďarska, Rakúska, Holandska a Anglicka, a bol rozdelený na tri vzájomne sa prepájajúce témy, súvisiace so skúmaným maliarom:

- 1) Jakob Bogdani v službách anglického kráľovského dvora
- 2) Raná tvorba Jakoba Bogdaniho v slovenských zbierkach a jej konfrontácia s chemicko-technologickými analýzami v nadväznosti na zachovaný manuskript, pojednávajúci o autorových maliarskych postupoch
- 3) Maliarstvo zátíšia v období baroka na území dnešného východného Slovenska

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsím čo najvýstižnejšie predstaviť základné výskumné závery a niektoré zistenia, plynúce z riešeného projektu. Čo sa týka života Jakoba Bogdaniho v Anglicku, v londýnskych National Archives a British Library sa mi podarilo nájsť pomerne rozsiahlu sumu informácií, pojednávajúcich o umelcovi a jeho rodine. Väčšinou sa však netýkali priamo jeho umeleckého pôsobenia, ale činnosti v poľnohospodárskej sfére. Pri ich štúdiu zaujme fakt, že napriek tomu, že umelcovu klientelu tvorila prevažne aristokracia – a to vrátane vládnucej kráľovskej rodiny – umelec si okrem prestížnych realizácií, zadávaných a adjustovaných priamo pre konkrétne šľachtické a panovnícke sídla (napríklad paláce Hampton Court a Dalkeith), privyrábal svojimi hospodárskymi statkami. Vlastnil tiež dva mlyny a prenajímал si predajné stánky.

Pre tento výskum bol ale oveľa dôležitejší manuskript z British Library, pojednávajúci o Bogdaniho umeleckých postupoch. Konkrétne o maliarskych materiáloch, používaných pri vytváraní jeho obrazov a o spôsobe ich

aplikácie. Vzhľadom na to, že ide o textový zápis „tipov a trikov“ maliara kvetín, adresovaný neznámemu Bogdaniho kolegovi, má táto archivália väčšiu hodnotnosť než napríklad účty za použité materiály, kde mohli umelci svojich klientov zavádzať. Z textu sa dozvedáme o pigmentoch, farbivách a lakoch, používaných v jeho ranej tvorbe. Konkrétnejšie sa môžeme dočítať napríklad o spôsobe prípravy indiga, o prevádzaní farebných karmínových a zelených lazúr a o aplikácii spojív. Historika umenia tiež zaujme fakt, že Bogdani si dal záležať na tom, aby boli jeho obrazy dokončované čo najskôr – tomu prispôboval dodatočné spracovávanie kolorantov. Dokonca tvrdil, že u kvetinových zátíši dokázal byť hotový už za jeden deň. Taktiež bral ohľad na trvácnosť jeho malieb a na degradáciu pigmentov ako je medenka, ktorú krátko po použití izoloval živicoú. Ďalšie informácie o umelcových technikách bolo možné získať vďaka spolupráci so Slovenskou národnou galériou a vďaka odobraným a analyzovaným mikrovzorkám z jeho signovaných prác. Pri ich vyhodnocovaní som spolupracoval okrem zmieňovanej galérie (ďakujem Stanislave Trginovej a Michalovi Oravcovi) s Národným technickým muzeem v Prahe (vďaka patrí Ivane Kopeckej a Eve Svobodovej) a komparačné informačné materiály k Bogdanimu blízky maliarom som získal v Haagu, v RKD – Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie. Výsledky nadväzujúcich analýz výrazne okresali zoznam Bogdaniho tvorby na Slovensku zo šiestich diel na iba dvojicu signovaných obrazov zo Slovenskej národnej galérie, čo som vďaka štipendiu mohol konzultovať aj osobne, s popredným holandským znalcom zátíši, Fredom G. Meijerom. Jednoznačným výsledkom bolo tiež zistenie, že podobné archiválie nemožno použiť ako jediný argument pri atribúcii, a že ideálnym prístupom pri skúmaní umeleckej techniky je multimodálna metodika.

Poslednou riešenou oblasťou záujmu tohto projektu bol kontextuálny výskum barokových obrazov zátíšia na území Hornouhorského hlavného kapitanátu, kde som sa zamerával na činnosť košického maliara Štefana Michala Veresa zvaného Izbigy (1698–1758). Vďaka zisteniu jeho biografických údajov sa mi jednoznačne podarilo vyvrátiť staršiu hypotézu o možnom Izbigyho zaúčaní Jakoba Bogdaniho. V rámci tohto výskumu sa mi podarilo objaviť aj niektoré doteraz vôbec neznáme Izbigyho diela a bližšie pochopiť jeho *modus operandi*, zakladajúci sa na repetícii a používaní vlastných šablón, ktoré po jeho smrti využívala dokonca i jeho dcéra Agnes (pokrstená 1736), s umelcom bližšie stotožnená opäť vďaka tomuto bádaniu. Tak ako pri Bogdanim, i tu preukázal archívny výskum, že Izbigyho zárobková činnosť nepochádzala len z produkcie obrazov. Bol činný aj ako pozlacoč, dekoratívny, „reštaurátor“, a dokonca aj ako autor iluzívnych pozovských nástenných malieb. Všetky uvádzané nálezy sa premietli do už odovzdanej dizertačnej práce s názvom *Mŕtva príroda? : Barokové zátíšie a jeho variácie v oblasti Karpatského oblúka*. Okrem nej budú samostatne publikované aj prípadové štúdiá k prezentovaným výskumným tézám.

BADEROVO STIPENDIUM PRO ROK 2021/22 ZÍSKALI NÁSLEDUJÍCÍ BADATELÉ:

Denisa Hradilová (FF UP v Olomouci): Koptské textilie ze Slezského zemského muzea v mezinárodním kontextu

Anotace: Projekt financovaný z Baderova stipendia se zaměří na odborné zpracování kolekce koptských látek Slezského zemského muzea prostřednictvím srovnání s analogiemi dochovanými ve sbírkách zahraničních muzeí. Podrobný technologický rozbor doplní analýza uměleckého zpracování a ikonografie.

Petra Lexová (FF MU v Brně): České objektové sochařství v letech 1960–1980 na pozadí středoevropské pozdní moderny

Anotace: Hlavním cílem projektu je vytvořit komplexní studii vedoucí k pochopení specifík českého objektového sochařství vznikajícího v letech 1960–1980 a určit jeho pozici v rámci středoevropského i mezinárodního kontextu.

Jan Zachariáš (FF UK v Praze): Dějiny umění jako dějiny smyslů. Ke vzájemným vztahům mezi dějinami umění a teorie percepce 1880–1930 se zvláštním zřetelem k hmatovému vnímání

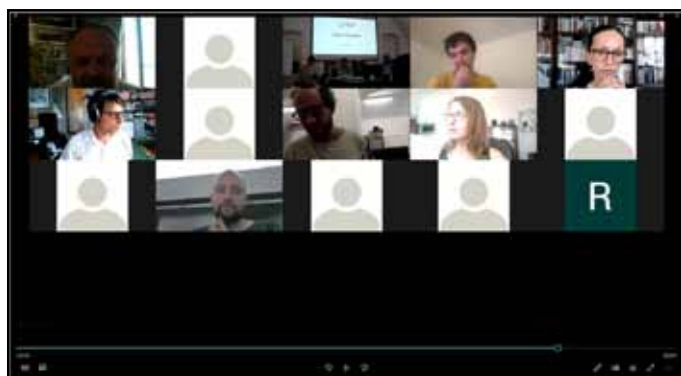
Anotace: Projekt si klade za úkol kriticky zhodnotit úlohu dějinnosti smyslového vnímání jakožto klíčového konceptu moderních dějin umění. Zvláště hmatové vnímání se v tomto kontextu ukazuje jako doposud málo prozkoumané ale přesto klíčové. Eva Janáčková

Téma:

Digitalizace ve vztahu k dějinám umění a kulturnímu dědictví

Johana Lomová

Odpolední odborný program Valné hromady UHS získal v on-line prostředí, které bylo zvoleno v reakci na aktuální protiepidemická opatření, specifický rozměr. V souvislosti s tématem *Digitalizace ve vztahu k dějinám umění a kulturnímu dědictví* se jednalo nejen o pragmatické řešení nastalé situace, ale i o praktické testování toho, co vše lze do virtuálního prostředí převést a jaké má tento druh interakce limity.



Pod záštitou a v moderování dvojice Kateřiny Horníčkové (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích) a Lukáše Pilky (UMPRUM) proběhl soubor krátkých a živých prezentací pronesených těmi, kdo se na poli digitalizace dlouhodobě pohybují. Výběr vystupujících měl mezinárodní charakter. Spolu s Miroslavem Kindlem (Muzeum umění Olomouc), Václavem Janoščíkem (Akademie výtvarných umění v Praze), Janou Horákovou (Masarykova univerzita), Janem Skřivánkem (Art+), Terezou Škvárovou (Otevřená sbírka) a Evou Vele (Wikimedia Commons), zprostředkovaně vystoupila Wendy Coones (Danube University Krems) a promluvil Michal Čudrnák (SNG Lab). Formát

online setkání byl sestaven záměrně velmi dynamicky. Jednotlivé příspěvky se střídaly po 6 minutách a prostor na konci setkání byl věnován společné diskuzi, kde zazněla i zásadní otázka: Co je smyslem digitalizace a pro koho je určena?

Přednášející se až na jednu výjimku následně zdráhali do *Bulletinu UHS* zaslat psaný příspěvek, problematice prostor přesto věnujeme a to pomocí sumarizace vyslovených argumentů a přístupů, které mohou posloužit k dalšímu zamýšlení se nad tématem, jemuž se v současném světě nelze vyhnout. V úvodu za zmínku stojí společný rozměr prezentovaných projektů. Zatímco *Otevřená sbírka* vznikly z akutní potřeby řešitelů a Art+ a jsou financovány předplatiteli, ostatní prezentované byly financovány z různých grantů, což odpovídá aktuálnímu důrazu, které jednotlivé státy i Evropská unie kladou právě digitalizaci kulturního dědictví.

První příspěvek **Michala Čudrnáka**, který působí v oddělení digitálních služeb Slovenské národní galerie, respektive tzv. SNG Lab, podrobně z odborného hlediska nahlédl problematiku katalogizace děl výtvarného umění tak, jak ji aplikují v projektech SNG www.webumenia.sk, respektive v on-line archivech vytvářených pro další sbírkotvorné instituce. Na příkladu databáze ukázal provázání digitálního obsahu napříč různými dalšími platformami. Podstatným tématem prezentace se tak staly výhody a nevýhody agregátního a vlastního sdílení při přípravě on-line katalogů, kdy se volba konkrétního přístupu vždy odvíjí od finančních možností zadavatele. Zvláštní zájem byl věnován projektu *Čas-opis 1989*, který pracuje s digitalizovanými materiály SNG a ukazuje inspirativní druh aktivní práce s digitálním obsahem. Náplní webu, nebo možná spíše blogu

(1989.sng.sk) je představení událostí roku 1989 skrze deník umělce Júliuse Kollera a pomocí dalšího vizuálního a audiovizuálního obsahu. Příklad tohoto projektu dobře ilustroval, jak lze s digitálním materiálem pracovat a jakým způsobem ho lze využít v kontextu prezentace konkrétní historické události.



Druhý příspěvek **Miroslava Kindla** spoluzodpovědného za projekt *Nahráno – Otevřeno*, na němž se podílí trojice partnerů Muzeum umění Olomouc, Moravská zemská knihovna a Knihovna Akademie věd ČR, představil průběžné výsledky digitalizace knihovny olomouckého arcibiskupství (včetně jejího hudebního archivu). Výsledná digitalizace se týká nejen prací na papíře, mincí a medailí, ale také sbírky plánů architektury. Nákladný projekt není podle Kindlových slov věcí jednorázovou. Díky němu totiž byla pořízena a zprovozněna digitalizační linka, která bude využitelná i pro další úkoly v budoucnosti. V návaznosti na možnou kritiku samoučelnosti podobného projektu přednášející kladl důraz na důležitost veřejných prezentací výstupů a zmínil také technické rozměry procesu digitalizace. Jakkoli je modul maximálně automatizovaný, je podstatně stále vysvětlovat, že „není to jen o tom, že si vezmete grafiku, dáte ji do skeneru, přiklopíte skener a naskenujete ji, ale že ten proces té digitalizační linky je obrovsky složitá věc, která je časově i finančně náročná, a že digitalizát, který je na konci a který je třeba zveřejnit na internetových stránkách je výstupem dlouhého procesu, do kterého vstupují různá odvětví, ať už to jsou skeneristé, dokumentaristé, historici umění, kurátoři ...“.



Zatímco první dva příspěvky se soustředily na praktickou zkušenost s prostředím digitalizace v kontextu sbírkotvorných institucí, následující tři se věnovaly především současnému umění. **Václav Janoščík** z teoretických

pozic akademika působícího na AVU představil způsoby, jak přemýšlí, a témata, která sleduje. Konkrétně Janoščík zmínil politickou ekonomii emocí, environmentální citlivost, demokratizaci vědění a hledání odpovědi na otázky spojené s identitární politikou. „Do šesti minut jsem se pokusil stlačit nejzajímavější perspektivy a pojmy týkající se digitálního kapitalismu. Ten není ani novou úžasnou příležitostí, ani kořenem všech problémů, ani zcela novým paradigmatem. Mnohem spíše navazuje a umocňuje některé momenty dřívějšího společenského vývoje, od představy liberálního autonomního individua, přes ideologii výkonu a sebemanažerizace, až po spekulativní otázky fikce a reality, reprezentace a potlačování, nebo péče a zapomínání. Právě v tomto ohledu mohou širší politické i mediální otázky dneška být aktuální pro současné a digitální aspekty kulturního dědictví,“ shrnul svůj krátký proslav. Právě digitální kapitalismus považuje přednášející za zásadní téma. Kapitalismus a digitalizace jsou entity vzájemně neoddelitelné, nejedná se o „technologickou vymoženost“, ale o vzájemnou podmíněnost. V kapitalismu fyzickou práci vyjadřujeme referencí k digitálním entitám, k jisté formě virtuality, jak Janoščík zmínil v odkazu ke knize *The New Spirit of Capitalism*.¹ Problematiku technologických rozměrů tématu dále ilustroval pomocí myšlenek Lva Manoviche,² jeho sociální prehistorii odkazem k textu Paula Virna.³ Pro prostředí historiků umění byla uvedena jako nejpřínosnější publikace Dava Beeche, která ukazuje téma kulturního dědictví a hodnoty jako „protiváhu tomu, jak je hodnota generovaná a akumulovaná“ v digitálním prostředí.⁴ Digitální kapitalismus ale podle Janoščíka přetváří nejen pohled na minulost a její hmotné záznamy, ale i na nás samotné.⁵ Ve výčtu zmínil také kapitalismus platform (Nick Srnicek, *Platform Capitalism*), etiku práce (Kathi Weeks, *The Problem with Work*) a další přesahy ke každodennosti, které rámoval konkrétními negativními důsledky digitalizace našich životů. Jistým přesahem nad rámec přímé diskuze o kapitalismu pak byla zmínka o „kapitalistickém realismu“ (Mark Fisher) a „dystopickém realismu“, se kterým samotný přednášející rád pracuje. Celek digitálního kapitalismu tak ukázal jako téma historicky ukotvené a zároveň výsostně aktuální.



Jana Horáková vede katedru Teorie interaktivních médií na Masarykově univerzitě a v obecnější rovině zkoumá potenciál umělé inteligence a strojového učení. V rámci prezentace představila projekt *Media Life Art Archive* shromažďující v prostředí webového rozhraní

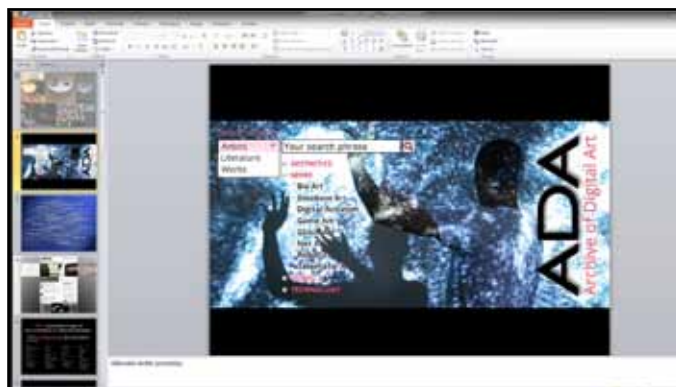
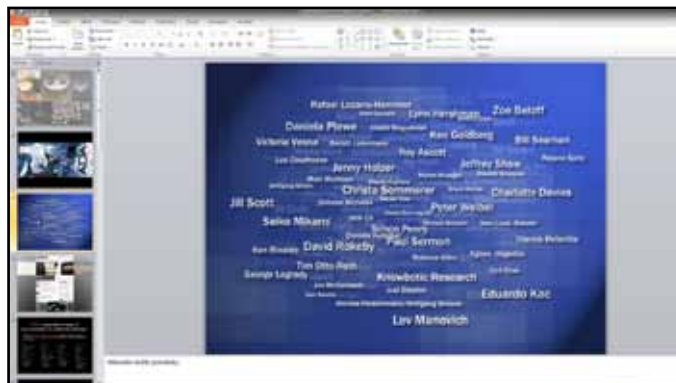
práce Steiny a Woodyho Vasulkových (www.vasulka.org). Podle Horákové není cílem jen vytvořit dostupnou databázi s díly této průkopnické dvojice media artu, ale také „zprostředkovat poetiku Vasulkových“. Časově náročným základem bylo pro badatele projektu vycvičení dvou umělých neuronových sítí se zaměřením na zpracování obrazu a zpracování zvuku. Výzva této části projektu spočívala především v problematičnosti pohyblivého obrazu, se kterým se doposud nepracovalo. Řešitelé museli manuálně popsat jednotlivé části záznamu, až tak vznikl jejich archivní popis, bez něhož by další učení nebylo možné. Zmiňovaný web lze charakterizovat jako virtuální „procházení archivem Vasulkových“, kde lze v rámci přesné kategorizace dohledat i to, co řešitelé zjistili pomocí umělých neuronových sítí. Jedná se o jakési leitmotivy práce umělecké dvojice (např. elektronické médium, šum, vstupování autorů před aparát apod.), umožňující další interpretaci stopáží. Třetím výstupem projektu je tzv. aktivační atlas, který směřuje k podpoře zvyšování gramotnosti ohledně fungování umělých neuronových sítí skrze možnost vlastního přetváření tvorby Vasulkových.



Wendy Coones se věnuje managementu digitálních sbírek a podílí se na databázi *Archive of Digital Art*, její příspěvek zaměřený na projekt *Archive of Digital Art* (ADA, zakladatelem je prof. Oliver Grau, digitalartarchive.at) na Valné hromadě proslovila Kateřina Horníčková. Přednášející promluvila o základních principech fungování webu i úskalích spojených s digitálním uměním. „Je známo, že media art ohrožují ztráty, zejména kvůli technologickému zastarávání,“ uvedla na úvod a konstatovala, že zaznamenávání a uchovávání tohoto procesuálního umění je zvláště naléhavou otázkou, která se pojí s celou řadou problémů. Meta-archiv a tezaurus mediálního umění, které jsou součástí zmíněné databáze, fungují na strategii spolupráce; propojují teoretiky, mediální umělce i uživatele. V případě digitálního umění není totiž problematické jen samotné uchování materiálu, ale i konceptuální rámec, který stále nemá jasně definovanou terminologii. Téma „záchranu digitálního umění“ je aktuální od přelomu tisíciletí, projektů je mnoho, chybí ale propojující „interoperabilní digitální archivy“. Bez nich hrozí ztráta děl, která jinak než virtuálně neexistují.

Systém databáze ADA je otevřený umělcům i vědcům, kteří mohou přímo nahrát konkrétní díla. Jejich relevanci následně posuzuje mezinárodní poradní výbor instituce.

„Kontroluje kvalifikaci žadatelů a provádí jakýsi kvalitativní výběr, kritériem pro členství je účast na pěti výstavách nebo pět článků o práci daného umělce,“ zmínila přednášející. Důraz na kvalitu uchovaného umění je pro databázi zásadní, dnes se v ní nachází přibližně 500 děl, která byla vybrána z 5000 přihlášených. V databázi se dále objevuje seznam institucí věnujících se digitálnímu umění a také články na stejné téma. Uživatelé webu si mohou na stránkách vytvořit vlastní výběr děl, vpisovat si vlastní poznámky, vytvářet si „vizuální nástěnku“, se kterou lze dále pracovat. Cílem databáze je tak podobně jako v případě archivu Vasulkových jak zachování uměleckých děl, také obecná propagace media artu.



Jan Skřivánek působí jako vedoucí projektu Art+, databáze aukčních výsledků a zpravodajského portálu o trhu s uměním, který přímo souvisí s časopisem *art+antiques*. Historicky Art+ sleduje trh s uměním od roku 2010, respektive od roku 2000. Přednášející uvedl, že v současné době se v databázové části nachází na 270 tis. položek informujících o dílech nabízených v sálových aukcích (Art+ sleduje na 20 aukčních síní). Zatímco databázová část je přístupná jen pro předplatitele, redakční část je otevřená všem. Druhá zmíněná obsahuje komplexnější představení nabízených děl, ale i žebříčky prodejů, nebo texty o zajímavých aukcích. V rámci prezentace byly představeny konkrétní příklady článků a možností práce v rámci webu. Jako naléhavou výzvu pro další fungování Art+ Skřivánek zmínil možnost využívání umělé inteligence při analýze dat. Pro její účely by však bylo zapotřebí sjednotit popisy děl nabízených na trhu. V současné době tomu tak není a stejné dílo bývá nabízeno pod různými popisy. Navíc mechanická analýza tvrdých dat může vést i k dezinterpretacím toho, co se na trhu děje. Podle Skřivánka je databáze vhodná pro

sledování aukčního trhu, využívají ji obchodníci. Může být také pomocným nástrojem při stanovování pojistné hodnoty děl na výstavách, nebo třeba pro hledání děl považovaných za ztracené. V neposlední řadě může sloužit jako jakési „okno do soukromých uměleckých sbírek“, o kterých jinak příliš mnoho nevíme.



Eva Vele je koordinátorkou pro advokacii a spolupráci s kulturními institucemi Wikimedia ČR. V prezentaci představila mezinárodní projekt GLAM, který vznikl na základě spolupráce Wikipedie s galeriemi, knihovnami, archivy a muzei. „Díky němu se dostanou kvalitní informace na Wikipedii a zároveň pomáháme kulturním institucím se snadnějším přístupem k veřejnosti,“ konstatovala. Projekt GLAM podle přednášející přináší kulturním institucím řadu benefitů, především propojení česky psaných článků s jejich mezinárodními verzemi, informování širokého spektra potenciálních návštěvníků, a nabízení další formy prezentace děl, která jsou například uložena v depozitářích. Jako příklad uvedla spolupráci Wikipedie s britskou National Gallery, která databázi poskytuje nejen reprodukce konkrétních děl ze sbírky, ale i jejich podrobné popisy. Podobně zmínila také spolupráci s Bundesarchivem čítajícím na 80 tis. fotek nahraných na Wikimedia commons, s Muzeem východních Čech v Hradci Králové, nebo s městem Prachatice, kde se místní aktivní občané organizují při sepisování textů pro Wikipedii.

Důsledkem GLAMu může být nejen lepší PR institucí, ale i další formy spolupráce. Wikipedie jim nabízí možnost utřídění sbírek pomocí kategorizace a metadat, se kterými pracuje. Nepřehlédnutelným rozměrem projektu je fakt, že „wiki-ekosystém“ zdarma nabízí neomezené uložení. Relevanci Wikipedie Vele ilustrovala i na konkrétních datech, kdy uvedla, že česká verze má přibližně 2 mil. 250 tis. zobrazení denně.



Shrnutí předneseného příspěvku zaslala za *Otevřené sbírky* **Tereza Škvárová**, text otiskujeme v plném znění.

Projekt *Otevřené sbírky*, který od dubna roku 2020 mapuje digitalizaci a zpřístupňování kulturního dědictví v České republice, každoročně zveřejňuje souhrnnou zprávu o aktuálním stavu na domácí muzejní a galerijní scéně. Na základě rozsáhlé rešerše z veřejně dostupných dat z CES – z Centrální evidence sbírek, z webových stránek jednotlivých muzejních a galerijních institucí a z dalších zdrojů s cílem zjistit, kolik sbírkových předmětů si lze prohlédnout online, vznikl přehledný web *otevrenesbirky.cz* s rozšířenými daty, srovnávacími grafy a katalogem všech dostupných online databází tuzemských sbírkových institucí.

V registru sbírek Ministerstva kultury České republiky je momentálně zapsáno 410 muzeí a galerií, které vlastní více než 25 milionů sbírkových předmětů – uměleckých děl, historických artefaktů, technických památek nebo přírodovědných pozoruhodností. Z tohoto celkového počtu je možno si prohlédnout více než 1,2 mil. předmětů ve formě online katalogu. Těmi jsou například Portál eSbírky Národního muzea, Portál CiTeM - Registru sbírek výtvarného umění nebo online katalogy zřizované jednotlivými institucemi nebo kraji obsahující nutně reprodukci díla a nástroj pro vyhledávání.

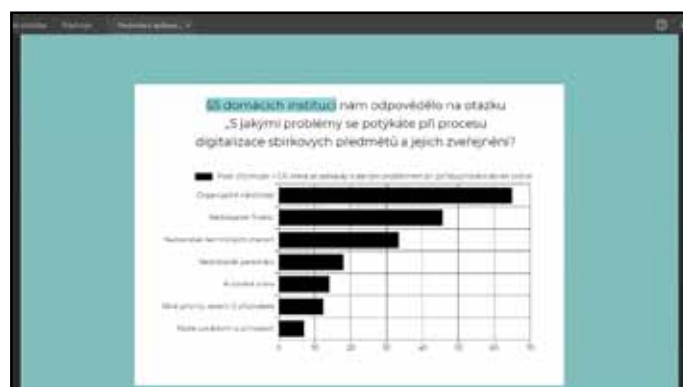
V dubnu roku 2020 bylo možné na internetu zobrazit 556 280 tuzemských muzejních artefaktů, o rok později to bylo již 1 236 735. Tedy více než dvojnásobek. Během prvního roku pandemie se zvýšil také celkový počet registrovaných sbírkových předmětů i procentuální podíl online přístupných položek.

Nynějších zhruba 5% veřejně online dohledatelných artefaktů v katalogích by však nemělo být zaměňováno s procentuálním zastoupením digitalizovaných děl v databázích. V České republice je digitalizováno asi 12,4% z celkového počtu sbírkových předmětů. Online přístupných je však pouze 40% z nich. Tedy ne každé dílo, které prošlo digitalizací, je zveřejněno v digitálním katalogu na internetu. Většina digitálních reprodukcí je pouze uložena na veřejnosti nedostupných serverech a slouží jen interním potřebám dané instituce.

V rámci projektu byli osloveni zástupci všech 410 institucí s cílem nejen ověřit správnost dat, ale zároveň také získat pohled na tuto problematiku přímo zevnitř institucí. Na základě odpovědí od 65 institucí lze vyčíst jako nejnáročnější organizační (a personální) zajištění projektu digitalizace sbírek, následuje nedostatek financí či technických znalostí. Velmi obecným problémem postupujícím všemi institucemi je také otázka autorského práva. Nejedná-li se o volné dílo (u nějž uplynulo 70 let od smrti jeho autora), musí muzeum či galerie pro jeho zveřejnění disponovat potřebnou licenci od držitele příslušných práv. Získávání takového oprávnění však bývá náročný proces, který může představovat významnou překážku otevírání sbírek.

Zároveň ani publikace díla online však sama o sobě neznamená, že je možné reprodukci dále využívat. Záznamy poskytované kulturními institucemi o jejich sbírkách v České republice neumožňují další počítačové

zpracování. Nenachází se zde žádný katalog, který by strojový přístup k databázi umožňoval. Zájemce o větší objem reprodukcí je proto vždy odkázán na vyjednávání s institucí o zpřístupnění dat nebo musí vynaložit značné úsilí při rekonstrukci datasetu z dostupných zdrojů.



Nejpodstatnějším momentem závěrečné **diskuze** byla především otázka Lukáše Pilky směřující na další možné využití digitalizovaného obsahu. Miroslav Kindl v odpovědi vyjádřil přesvědčení, že hlavní podmínkou smyslu digitalizace je to, aby digitalizovaná data byla veřejně přístupná. Jejich další užití odpovídá podle jeho názoru individuálním zájmům uživatelů: někoho nalákají k návštěvě výstavy, někdo nalezne konkrétní věci atd. Kindl upozornil, že již nyní lektorské oddělení Olomouckého muzea umění s daty pracuje a v budoucnu by využití mělo být ještě lepší. Kindl věří, že digitalizovaný exponát může být dále například rozpořehován a svou interaktivitou může nalákat do muzea diváky. Jana Horáková je přesvědčená, že digitalizovaný obsah by měl nabízet možnost aktivizovat diváky (například umožnit vytvoření vlastní výstavy). Umělé neuronové sítě mohou být nástrojem, stanovení toho, co chceme zjistit, jak s nimi chceme pracovat, je ale na nás. Horáková věří, že nyní je především nutné, aby vznikly kvalitní a rozsáhlé datasety.

V diskusi zaznělo i několik poznámek, které rozvíjely problematičnost digitalizace, tak jak ji popsal Václav Janoščík, konkrétnější závěry z nich však nevznikly. Diskutující se spíše shodli na pozitivních dopadech (návštěvnost a popularizace uměleckých sbírek u široké veřejnosti). Na kritickou reflexi tohoto fenoménu, který zdaleka není tak demokratický, jak se na první pohled může zdát, však již nezbylo více času. Zaznělo jen jednoduché konstatování rozdělující uživatele on-line prostředí na „digital natives“ a „digital imigrants“ (Václav Janoščík).

¹ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso 1999.

² Lev Manovich, *The Language of New Media*, the MIT Press 2002.

³ Paul Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e) 2004.

⁴ Dave Beech, *Art and value*, Brill 2015.

⁵ Franco Berardi, *Futurability. The Age of impotence and the horizon of possibility*, Verso 2017.

ROZHOVOR

Kolektivní způsob práce je pro mě něčím základním

Rozhovor s generální ředitelkou NGP Alicí Knast

Vít Havránek – Johana Lomová

Alicja Knast nastoupila na pozici generální ředitelky Národní galerie Praha v lednu 2021. Po roce jejího působení jsme připravili rozhovor, který se soustřeďuje na konkrétní témata a otázky, jež vzešly z diskuze mezi členkami a členy výboru UHS. Jedná se o následující: výzkum, výstavy a dlouhodobé expozice, Benátské bienále a akvizice. Rozhovor byl z pandemických důvodů veden online, autorizace rozhovoru proběhla v únoru 2022.

V listopadu 2021 jste na tiskové konferenci představila výstavní program na rok 2022. Je možné zobecnit váš přístup k tomu, co je pro vedení galerie nyní prioritou? Předcházející generální ředitel NGP byl kritizován za přílišný zájem o spektakulární krátkodobé výstavy, které převládaly výzkum a dlouhodobé expozice. Budete na něj navazovat?

To je zjednodušující tvrzení. Minulí ředitelé, zvláště Jiří Fajt a Anne-Marie Nedoma, se soustředili i na stále sbírky



Alicja Knast,
foto Národní galerie Praha

(Schwarzenberský palác, Šternberský palác). Myslím, že na spektakulárních výstavách není nic špatného. Při pohledu do nynějšího rozpočtu a v současné situaci ekonomické krize by ale podle mého názoru nebylo etické požadovat od státu hodně peněz navíc. Ale musím přiznat, že když jsem do Národní galerie nastoupila, pozastavila jsem se nad tím, jak moc je tato instituce podfinancovaná. Týká se to i nedostatku mzdových prostředků, nutnosti najímat externí spolupracovníky a na denní bázi rozhodovat, co zaplatit dříve. Je také důležité změnit způsob financování a zvýšit rozpočet a investice, to znamená na Benátky, Jinonice, digitalizaci a na Veletržní palác. Situaci před pěti lety a nyní nelze srovnávat. Všichni se musíme podívat na náš kulturní sektor a zamyslet se, co můžeme nyní dělat. Drahé výstavy nejsou tím jediným, co NGP může dělat. Možnou odpovědí na současnou situaci mohou být finančně méně náročné výstavy, jako jsou aktuálně *Falza? Falza!* ve Šternberském paláci. V souvislosti s touto výstavou jsme se potýkali i s dalšími problémy, které vystihují naši současnost. Například kvůli nedostatku materiálu se musela měnit i architektura výstavy. Bylo by skvělé neporovnávat náš dnešní život se životem galerie v minulosti. Nacházíme se ve zcela odlišných podmínkách.

Jak je možné, že je finanční situace nyní tak odlišná? Národní galerie má přece fixní rozpočet.

Tím důvodem je Covid. Minulý rok jsem s tehdejšími ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem a dalšími odborníky z oblasti kultury vedla několik rozhovorů ohledně toho, co je nyní možné. Financování veřejných institucí funguje podle zažitých systémů a my musíme pracovat s tím, jak jsou pravidla nastavena. Nevím, jak byly finance spravovány v minulosti. Víím, co je možné nyní. Ale ta situace se musí změnit.

Problémem dnes ale není jen pandemická situace. Zásadní výzvou je především krize klimatická.

Ano, s realizací skvělých zahraničních výstav je spojeno hodně cestování a drahý transport, což není v souladu s cílem šetřit zdroje energie a materiálu. Pokud opravdu chceme být udržitelnou institucí, pak tomu musí odpovídat i sestavení programu. Nelze dovážet díla z dalekého zahraničí a zvyšovat tím neustále uhlíkovou stopu. Tento ekologický přístup je přítomný všude po světě, tedy ve všech institucích, které berou uhlíkovou stopu jako vážný problém. Rozhodnutí nepřejímat výstavy ze zahraničí nesouvisí s nedostatkem peněz. Na velké blockbustery by šlo shánět peníze z privátních zdrojů v rámci sponzoringu, ale na to potřebujeme čas.

Jaká je tedy strategie NGP při sestavování výstavního programu?

To, co navrhuji, a s čím jako instituce přicházíme, je nalézt velmi silné a pevné směřování, které chceme následovat. Jsou to kurátoři a umělci, kdo doplňuje směřování instituce. Také musíme pracovat s tím, kdo do galerie chodí. Vííme, že naši návštěvníci jsou velmi specifická skupina, jedná se hlavně o ženy ve věku od 25 do 45 let. Výzvou je především nalézt nástroje, jak komunikovat s dalšími potenciálními návštěvníky a návštěvnicemi. Zlepšit by se měla i spolupráce mezi Národní galerií a regiony. Zároveň platí, že ve vedení NGP jsou z velké části ženy.

Jaké jsou nejbližší konkrétní cíle výstavní politiky Národní galerie?

Podle mého názoru není nejdůležitější přivést to nejlepší ze zahraničí (to ani není možné), ale dělat všechno pro to, abychom představili českou kulturu v zemích,



Výstava Falza Falza!, Šternberský palác, foto Katarína Hudačinová

kde chybějí znalosti o ní, chybí vzájemné pochopení. Je jasné, že o toto se nikdo v minulosti tolik nesnažil. Začalo to výstavou Toyen, která byla nejdříve v Praze a poté v Hamburku jako její první výstava v Německu. Její další převezení do Paříže je skvělým nápadem. Ráda bych šla tímto směrem, prezentovat fenomén českého umění v zahraničí.

Co se změní pro českého návštěvníka?

Jednou z mezer, kterou galerie musí rychle zaplnit, je přístupnost instituce pro znevýhodněné návštěvníky. Nemám na mysli bezbariérovost pro ty, kteří se pohybují na vozíku. Jde mi o to, jak umění zprostředkovat a dostat do hlav i divákům, pro které to není jednoduché, lidem s dyslexií, těm, kdo komunikují pomocí znakové řeči. To znamená, že proměňujeme způsob, jak zprostředkováváme své sdělení. Jedná se o texty ve výstavách i o způsob, jak se o výstavách informuje. Právě téma přístupnosti v rámci mého týmu diskutujeme velmi často.

V kontextu demografie naší společnosti je zcela nepřijatelné, aby instituce, která sama sebe nazývá "národní", nezohledňovala různé potřeby diváků.

Přístupnost je jistě zásadní, je ale nutné mít co prezentovat. Jakým způsobem přistupuje Národní galerie k vlastnímu výzkumu, který by měl být prezentován v rámci výstav? Na kterých grantech galerie plánuje podílet se?

To je velmi důležitá otázka. S mým týmem máme jistotu dohodu o výzkumných závazcích. Nechci zveřejňovat

podrobnosti, ale výzkum musí dělat všichni, každý asistent kurátora, kurátor, ředitel sbírky i já samotná. Jedná se o individuální výzkumné aktivity. V rámci výzkumu existují dvě vzájemně odlišné oblasti: zmiňované individuální aktivity a plánované aktivity instituce. Zároveň bych ráda zdůraznila, že granty nejsou totéž co výzkum. Velmi nemám ráda aktuální grantologii, kdy je vše podmíněno grantovým řízením. Problém grantů je v tom, že v nich nejsou peníze na administrativu. Vždy musíme promýšlet, zda na granty máme administrativní kapacitu. Pokud budeme využívat granty, nebudeme se věnovat jiným věcem. V NGP musíme dělat hlavně výzkum, který je potřebný pro naši sbírku. Požaduji od svého týmu, aby hledal a identifikoval mezery. Nejenže mají pracovat na tom, co ve sbírkách je, ale musí postihnout i to, co chybí. Máme relativně málo zdrojů na to, abychom mohli dělat, cokoli chceme. Může to vypadat jako něco limitujícího, ale je to ve skutečnosti osvobuzující, protože naše práce může opravdu mít konkrétní dopad.

Co si máme představit pod hledáním mezer ve sbírkách?

Je mnoho mezer, některé sbírky jsou v lepším stavu než jiné. Můžeme mluvit o konstelaci témat, které je nutné rozšířit. Například při přípravě stálé expozice sbírky druhé poloviny 20. století se jasně ukazuje, že množství umělců, kteří nemají své monografie, je nekonečný. Není možné, abychom všechno udělali najednou a sami, protože to nebylo představiteli dějin umění doposud uděláno. Úkolem galerie není dělat monografické výstavy



Digitální blízkost, Veletržní palác, 2021, foto Katarína Hudačínová

každému umělci, který zde působil, protože to není ani fyzicky možné. Koncept stálé sbírky druhé poloviny 20. století bude jistě brzy veřejně diskutován. Chápu to tak, že ze strany galerie přijde inspirace, kterou dále rozpracují akademici a jiné galerie v ČR a v Evropě.

Znamená to, že galerie chce pokládat otázky a akademici je následně mají zodpovídat?

Ano i ne. Všichni se musíme ptát a všichni musíme nabízet odpovědi. Jsme na stejné lodi. Zároveň záleží na osobnosti kurátora, respektive na přístupu kurátorského týmu. Všechny stálé expozice budou výsledkem týmové práce. Kurátorské týmy pracují jako kolektiv. V rámci kolektivu diskutujeme i způsob, jak na nové myšlenky přicházet. Kolektivní způsob práce je pro mě něčím základním a to souvisí i se spoluprací s akademiky. Vše proto trvá delší dobu.

Mohla byste nám povědět podrobněji, co takový způsob práce znamená například v rámci příprav dlouho očekávané stálé expozice druhé poloviny 20. století? Jaký přístup k nedávným dějinám galerie zvolila?

Pravděpodobně nejbanálnější možný, ale myslím, že zároveň nejautentičtější a nejupřímnější. Tvrdíme, že na uměleckou scénu se musíme dívat perspektivou archeologie naší instituce. Například: V konkrétní rok jsme koupili konkrétní dílo, které rovnou putovalo do depozitáře a bylo vystaveno až mnohem později. To je to, co chceme ukázat. Bude se jednat o jakýsi „tektonický průřez“ toho,

co se dělo s konkrétním umělcem v tom smyslu, že jeho dílo bylo zakoupeno, uskladněno a až později vystaveno. Jaké kulturní politiky byly součástí konkrétních rozhodnutí. Jaký vliv měla politika na vystavování. Jsem si jistá, že akademici z toho budou moci hodně čerpat. Z toho, že konkrétní umělci byli nakoupeni pozdě, jiní brzy a nebyli vystaveni a někteří byli nakoupeni a rovnou vystaveni. To je koncept, jak veřejnosti sdělit, co se v minulosti dělo. Skrze dějiny instituce a také pomocí dějin architektury. Ukazuje to komplexitu problému. Když jsem tento koncept viděla poprvé, bylo mi jasné, že to dává smysl.

Překročme nyní k dalšímu tématu, kterým je Benátské bienále. Proslýchá se, že ani v roce 2023 nebude Česká republika vystavovat ve svém pavilonu v Giardini. Je to pravda? Jaké plány má NGP v rámci Benátského bienále?

Je to pravda. Pavilon je v rekonstrukci. V tento okamžik máme jen koncepci rekonstrukce. Konečně jsme se SNG došli k jisté domluvě ohledně toho, jak postupovat. Nyní máme vybraného architekta, který má během roku 2022 připravit projekt. Dokončení rekonstrukce je tak nyní časově vzdálené. Záleží na financích.

Mysleli jsme si, že komplexní rekonstrukce není nutná. Jak dlouho bude pavilon zavřený?

Rozbitý prosklený strop je obrovský problém. Zároveň proběhnou i další práce. Musí být prořezány stromy. Prostor by měl být upraven tak, aby vyhovovaly klimatické podmínky vystavování uměleckých děl. Diskuze



Digitální blízkost, Veletržní palác, 2021, foto Katarína Hudačínová

probíhá ohledně prasklé podlahy a mnohého dalšího. Rekonstrukce se musí udělat pořádně, další možnost dlouho nebude. Nyní máme finance na projekt a následně budeme muset získat peníze na samotnou rekonstrukci. Proto nepočítáme s tím, že bychom v roce 2023 v pavilonu vystavovali. Hledáme alternativní prostor, jehož využití zase bude vycházet z finančních možností. Zatím nevíme, jaké budou priority nového ministra kultury.

Dojde ke změnám v procesu vybírání vystavujících umělců?

Ano, na vše by mělo být více času. V galerii rádi plánujeme, je dobré vše dělat v jasném harmonogramu. Nyní budeme vypisovat open call na kurátorský koncept. Vybraná osobnost by nám měla pomoci i při hledání konkrétních prostor. Budeme tedy brzy znát jméno kurátora (nikoli umělce). Jméno kurátora zveřejníme až spolu s konkrétním umělcem. Byla jsem členkou komise vybírající polské umělce pro Bienále 2022. Jedná se o velmi různorodou skupinu lidí z oboru, politicky reprezentující levici i pravici, přesto jsme se shodli na tom, co bude nejlepší. Věřím, že konsensus bude možný i v Čechách. Vybraný koncept musí odpovídat představě širší skupiny lidí, nesmí se jednat o výběr můj nebo jen NGP.

Pokračovat budeme otázkami vztahujícími se k akviziční politice. Zajímalo by nás, které mezery by měly být zaplněny nejdříve a jak budou nákupy probíhat.

Mezery ve sbírce jsme si pro sebe již definovali. Analýza bude součástí brzy zveřejněného materiálu věnujícího se

strategii instituce. Je jasné, že zásadně pod-reprezentováno je uplynulých 30 let. Mezery jsou i v jiných sbírkách. V rámci financování není možné upřednostňovat jednu sbírku před druhou. Vyvíjí se to trochu nahodile. Cenově dostupná díla se příliš často neobjevují. Galerie má komisi, která o nákupech rozhoduje. V minulém roce vyhradilo ministerstvo na akvizice 20 milionů Kč pro všechny státem zřizované instituce. Z vlastních fondů jsme použili v roce 2021 10 milionů Kč a to není dostačující. Nejbližší plán souvisí se sochařskou zahradou Anežského kláštera. Nyní začneme jednat se sochaři a majiteli děl, která jsou vystavená v zahradě Anežského kláštera, o jejich odkupu. Jedná se o jasný a uzavřený koncept a měli bychom jej zachovat. Sochy jsou v zápůjčce. Doufáme, že se najde mecenáš, který by tento projekt finančně podpořil.

Z pohledu zvenku působí nákupy trochu nahodile. Není jasné, kdo a na základě čeho rozhoduje, ani kolik je peněz.

Složení komise není tajemstvím. Členové reprezentují různé oblasti, je to dobrý způsob, jak pracovat s veřejnými penězi. Financování je politickým rozhodnutím. Jsem přesvědčená, že je částka podhodnocená, a plánujeme o ní s ministerstvem dále jednat.

S tématem financování souvisí i dlouho diskutovaný návrh Zákona o veřejnoprávních institucích v kultuře. Jaký je váš názor na tuto problematiku?

Doufám, že budeme součástí diskuze o tomto zákonu. Mám odlišné zkušenosti, které mohou hrát svou roli.

Pracovala jsem jako manažerka instituce, která je částečně státní, jako poradkyně ministra ve věci státních institucí. Přijetí zákona může mít pozitivní i negativní dopady. V Polsku je odlišný model, ale stejný problém. Jde o dělení moci mezi ministerstvem a institucemi a také o to, jak moc samostatné mají galerie být. Mění se to, co je na rozhodnutí ministra a co by měly rozhodovat samotné instituce. Ve srovnání s Polskem je v České republice odlišná situace. Diskuze s ministerstvem se vedou o penězích, nikoli o programu. Ředitelé v Polsku mají relativní volnost v rozhodování o rozpočtu, zřizovatelé ale vstupují do programu. NGP má pevné ekonomické vazby na ministerstvo, ale to neurčuje, co máme vystavovat. Kdyby byla NGP ekonomicky samostatnější, ušetřil by se čas ministerstva a galerie by mohla fungovat pružněji. Nezaručí to ale její suverenitu, jak ukazuje situace v Polsku. Peníze jsou v kultuře důležité, ale ne nejdůležitější. Na prvním místě stojí svoboda projevu.

Mohla byste být konkrétnější ohledně výstavních plánů a možných zahraničních spoluprací?

V tomto roce otevřeme stálou expozici sbírky druhé poloviny 20. století a v roce 2023 v Salmovském paláci bude otevřena expozice asijského umění. Přemýšlíme o tom, že sbírkovou expozici *1918–1938: První republika* rozšíříme i na ochoz Veletržního paláce. Nyní také spolupracujeme s Úřadem vlády ohledně výstav organizovaných v rámci předsednictví EU. Proběhnou výstavy současného umění v Bozaru a ve spolupráci s Centre Georges Pompidou. S druhou institucí připravujeme výstavu pro Prahu i pro Francii. Je skvělé, že jsme partnery. Myslím, že to je něco, co česká veřejnost od NGP očekává. Předložili jsme projekt pro Evropskou radu. Jednáme s Louvrem o výstavě věnované manýrismu v roce 2023. Proběhne spolupráce s muzeem v Tartu, kde

v roce 2024 představíme český surrealismus v intelektuálně extrémně stimulujícím projektu propojujícím české umění s pobaltským. A další se teprve rýsují. Samozřejmě máme dlouhodobou spolupráci se Státními uměleckými sbírkami v Drážďanech, která byla vyjednána dlouho před mým nástupem. Proběhne hodně výstav českého umění v zahraničí.

Jaké jsou plány pro pražské návštěvníky? Rok 2022 jste prezentovala v rámci tiskové konference. Zajímaly by nás dlouhodobější plány.

Nechci kolegy vystrašit, v rámci týmu jsme domluvení, že je zatím nebudeme zveřejňovat. Pracujeme na programu let 2023, 2024, 2025. To je naše perspektiva. Je nutné mít na vše dost času. *Digitální blízkost*, která vznikla během čtyř měsíců, je sice dobrou výstavou, ale pro její autory se jednalo o extrémní stres a takto pracovat v ideálním případě nechci.

Jaké je místo současného umění v NGP? V čem je váš pohled na historii současného a v čem je kritický, kromě zmíněných institucionálních dějin, jež se objeví ve stálé sbírce? Rezonuje vaše vedení s některými konkrétními tématy „kritického muzea“ Piotra Piotrowského?

Tuto koncepci mám ráda. Současné umění je nejjednodušším mostem ke komunitě. Veletržní palác je jakousi branou do galerie. Skrze současné umění se zároveň můžeme dotknout nejnaléhavějších otázek naší přítomnosti. Plánují se výstavy, které se budou skládat ze starých mistrů, ale budou se věnovat velmi současným tématům. Jedná se zatím o plán. Nejde o to, kterou periodu prezentujeme, jde o to, jak podpoříme lidi, aby se věnovali umění. Chceme vám ukázat, že existuje jiný svět, jiná forma sebevyjádření, ze které můžete benefitovat, pokud chcete porozumět světu.

KONFERENCE

Okolo umění.

7. sjezd historiků a historiček umění v Ústí nad Labem 23.–25. září 2021

Osmnáct let po prvním sjezdu české umělecko-historické komunity uspořádala UHS již sedmé setkání. Napříč generacemi, typy zaměstnání i specializacemi se sešlo přes dvě stě účastníků*ic, aby vyslechli třicet dva příspěvků a jednu slavnostní přednášku. Třetí den se jich část zúčastnila exkurze. Během jednání si mohli zakoupit odborné publikace, které nejsou běžně snadno dostupné a večer druhého jednacího dne byl věnován neformální stránce setkání na večírku v nově rekonstruovaném ústeckém Domě umění. Bylo to pokračování tradice, která se již osvědčila, a zároveň proměna některých jejích prvků – tedy ideální stav, který dává naději, že tradice bude pokračovat v živém duchu i nadále.

Nové bylo genderově citlivé označení akce. Nejdůležitější z novinek bylo velkorysé pohostinství Fakulty umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Zdejší Katedra dějin umění, vedená Michalem Kolečkem, totiž patří mezi oborová pracoviště na uměleckých školách, která mají poněkud odlišné poslání nežli čistě umělecko-historické univerzitní ústavy a katedry, a taková instituce tentokrát hostila sjezd poprvé. Mimo Prahu se konaly již sjezdy v Brně (2012) a Olomouci (2015) a do obrysu sjezdových aktivit přibyl i exkurze. Letošní vedl Rostislav Švácha, ve spolupráci s Martinem Mádlem a Tomášem Pavlíčkem a zavítala i do nespektakulárních, zraněných míst severočeského kraje. Nynější předseda



7. sjezd historiků a historiček umění, Ústí nad Labem, foto Martin Mádl

UHS nejlépe ztělesňuje vědomí zásadní odpovědnosti, již náš obor má vůči péči o památky. I když je to linie „nevědecká“, tvoří paralelní a pevnou součást českých dějin umění od jejich samotných počátků. Škoda jen, že se s podobnou intenzitou dnes neprosazuje další nosná linie, totiž muzea (galerie) umění. V roce 2022 české muzejnictví chystá mimořádně významnou, celosvětovou událost, 26. generální konferenci ICOM, avšak spojení s UHS zůstává jen na osobní rovině několika jednotlivců.

V jistém smyslu se stalo novinkou i téma sjezdu, *Infrastruktury (dějin) umění*. V kontrastu vůči hlubšímu, ba filosofickému tématu minulého sjezdu (*Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“*, Praha 2018) jsme si mohli uvědomit, jak široký je legitimní zájem našeho oboru. Možná ne zcela intuitivně pochopitelné téma infrastruktur zahrnuje vše, co se děje „kolem“ vlastních uměleckých děl, umělců a umění. Inovativnost, či snad intelektuální aktuálnost takového zaměření pohledu spočívá v poznání, že pokud tyto „přízemně materiální“ infrastrukturní rámce vlastní činnosti i aktivit námi zkoumaných tvůrců necháváme stranou vědecké pozornosti, ztrácíme ze zřetele motivace, podmínky a kontexty tvorby umělecko-historického vědění i umění samotného. Navíc nelze přehlížet, že tyto „vnější vlivy“ se ignorují jen za cenu, že neviditelně působí, i když si jich nevšímáme. Lze říci, že dějiny umění patří k infrastrukturám umění a sjezd organizovaný UHS zase k infrastrukturám vědeckého oboru.

První sekce se věnovala sběratelství a tvorbě sbírek včetně konfiskací, v jednom příspěvku i prezaentaci asijského umění v muzeu. Druhá sekce se zabývala kopiemi, rozmnoženinami, odlitky a tisky uměleckých originálů. Třetí pojednávala o skrytých mechanismech tvorby výstav, čtvrtá pak organizovaným mezinárodním

kontaktům českých umělců a umělkyně. V páté sekci došlo na roli dějin umění na uměleckých školách a při úkolu zprostředkování umění. Závěrečná, kriticky koncipovaná sekce se věnovala restaurování, památkové obnově a technologickým průzkumům. Ve všech sekcích se našlo několik příspěvků, o nichž probíhala živá, někdy až ostrá diskuse. Řekla bych, že ve srovnání se standardem umělecko-historických konferencí (nejen tuzemských) byl vysoký podíl řečníků a řečnic, kteří přinášeli nejen nové pramenné výzkumy, ale i nové druhy interpretací. Slyšeli jsme i příspěvky z dekolonizační, feministické a revizionistické perspektivy, byť zatím spíše ojediněle. Zkrátka – naprostá většina sjezdu mne jako posluchačku bavila. Škoda, že lidí, kteří si udělali čas a přijeli na dva dny do Ústí, aniž by byli aktivními řečníky či organizátorkami, nebylo tolik, kolik by si tak kvalitní akce zasloužila. Doufejme, že i tentokrát se stejně jako v minulosti podaří obětavostí organizátorek vydat sjezdový sborník, aby si všichni mohli příspěvky přečíst.

Nemalou inovací prošel vztah sjezdu k zahraniční scéně. Ve druhé a čtvrté sekci se poprvé ve sjezdové tradici objevily i celkem čtyři příspěvky přednesené v angličtině. Naopak byl opuštěn dosavadní zvyk zvát k slavnostní večerní přednášce česky či slovensky mluvící řečníky působící v zahraničí. Proslov o filosofickém pohledu na reprodukce uměleckého díla, vycházející ze čtení textů Aloise Riegla a Waltera Benjamina, přednesl Karel Thein z Filosofické fakulty Karlovy univerzity. Večerní přednáška představuje náročný žánr, má-li zaujmout po celodenním zasedání, a Theinovi se to podařilo. Původní intencí při zvaní zahraničních řečníků k tomuto úkolu bylo začlenit do české umělecko-historické scény tu její část, která nepůsobí uvnitř hranic státu. To už v dnešní pokročilé globalizaci není

nutné a pominula i potřeba připomínat význačné osobnosti exilu. Přesně polovinu příspěvků letošního sjezdu přednesly historičky umění z nejrůznějších sfér oboru. Celkem osm žen také vedlo pět ze šesti sekcí a ta mezinárodní byla jimi obsazena úplně (náhodou to vyšlo tak, že pouze šestá sekce měla mezi organizátory a řečníky jen jednu řečnici). Silná účast žen nejen ve studiu, ale i v dnešním profesionálním provozu dějin umění u nás není jen pocitová a v souladu s tím už UHS měla předsedkyni v několika volebních obdobích.

O původních záměrech mohu uvažovat proto, že jsem patřila spolu s Lubomírem Konečným, Romanem Prahem a Lubomírem Slavíčkem (doufám, že mi paměť dobře slouží a nikoho jsem nevynechala) ke skupince, která

v roce 2003 přišla s představou, že by se sjezdy mohly konat a jak by měly vypadat, a následně zorganizovala první ročník. Při zavádění jsme chtěli, aby sjezd byl akcí, která je jak odborně na nejvyšší úrovni, tak zároveň ve stejné míře i příležitostí pro setkání s kolegy a kolegyňami, bývalými spolužáky a přáteli. Obor dějin umění není u nás velký, přesto jej tvoří bubliny specializací, které se prakticky míjejí. Řekla bych, že 7. sjezd potvrdil, že dokážeme najít společná témata a aspoň jednou za tři roky se přátelsky sejít. To mi připadá, navzdory existujícím interním konfliktům a někdy i nedostatku vzájemného pochopení, jako konec konců dobrá zpráva o naší komunitě i nadějný příslib do budoucnosti.

Milena Bartlová

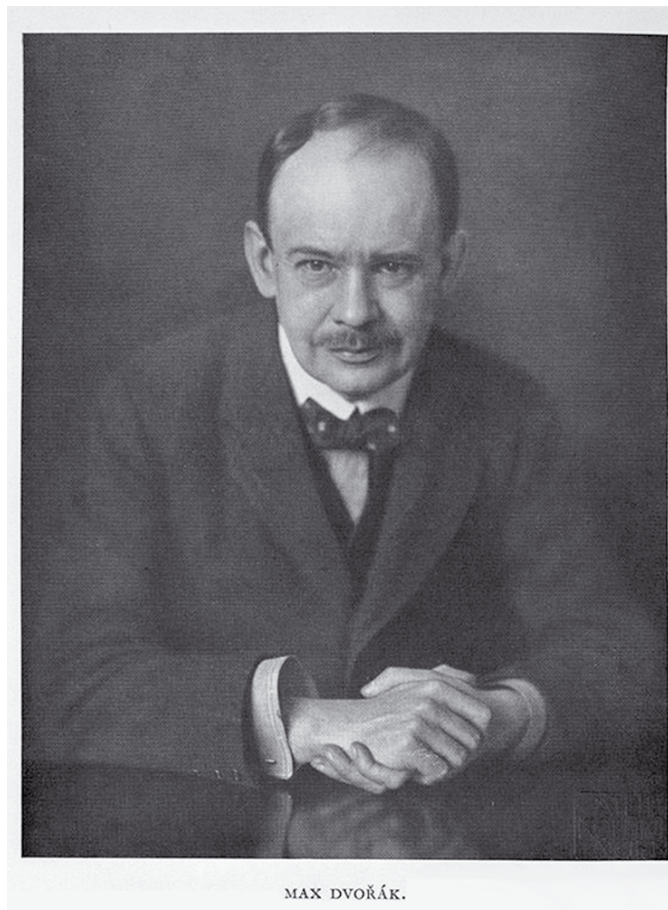
The Influence of the Vienna School of Art History II: The 100th Anniversary of Max Dvořák's Death

Druhý ročník mezinárodní konference „The Influence of the Vienna School of Art History“ organizovaný Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky ve dnech 15.–16. dubna byl zaměřen na stěžejní osobnost Vídeňské školy dějin umění Maxe Dvořáka, od jehož úmrtí v roce 2021 uplynulo 100 let.¹ Vzhledem k pandemii koronaviru byla konference organizována online na platformě Zoom s živým vysíláním na Facebookových stránkách Ústavu dějin umění Akademie věd ČR. Konference se zúčastnili vědci z České republiky (Milena Bartlová, Martin Horáček, Marek Krejčí, Tomáš Murár, Matthew Rampley, Rostislav Švácha), Slovenska (Ivan Gerát), Polska (Wojciech Bałus, Violet Korsakova, Irena Kossowska, Magdalena Kunińska), Maďarska (Csilla Markója), Slovinska (Vesna Krmelj, Katja Mahnič, Rebeka Vidrih), Rakouska (Barbara Czwik), Německa (Barbara Murovec), Švýcarska (Gaia Schlegel), Ukrajiny (Mariana Levytska), Ruska (Stepan Vaneyan) a ze Spojených států amerických (Benjamin Binstock, Michael Young). Konference se oproti původnímu ohlášení nemohl zúčastnit plenární řečník Hans Aurenhammer z Goethe-Universität ve Frankfurtu nad Mohanem se svou přednáškou *Max Dvořák's Renaissance*. Jako pasivní účastníci se ale konference díky její virtuální podobě zúčastnili i další významní badatelé o Vídeňské škole jako Sandro Scarrochia, Jonathan Blower, Richard Woodfield, Yuka Kadoi, Eleonora Gaudieri a další.

Konference byla otevřena biografickými příspěvky zabývajícími se Maxem Dvořákem jako přítelem, pedagogem, manželem a otcem, následovala sekce zabývající se jeho texty o architektuře a ochraně památek, které jeho práci dostaly do širšího povědomí i mimo úzce vymezené umělecko-historické prostředí. Následující sekce otevřela problematiku teoretického myšlení Maxe Dvořáka, další část příspěvků se věnovala jeho práci s konkrétním uměleckým materiálem v rámci památkové topografie či jeho výzkumu umění od 12. do 19. století. Pozornost byla také věnována vlivu Dvořákova myšlení, jak s ním pracovali jeho studenti jako Hans Sedlmayr či

jak jeho odkaz zpracovali jeho žáci a následovníci v jednotlivých národních školách dějin umění; jedna sekce byla věnována historikům umění ze Slovinska, další historikům umění z Polska. Konference rovněž představila, jakým způsobem se Dvořákovo myšlení setkávalo (a také nesetkávalo) s jinými myšlenkovými tendencemi v dějinách umění, ve filosofii či s dobovými politickými a kulturními ideologiemi, ať již byly paralelní s Dvořákovým životem nebo jej následovaly.

Max Dvořák jako učitel



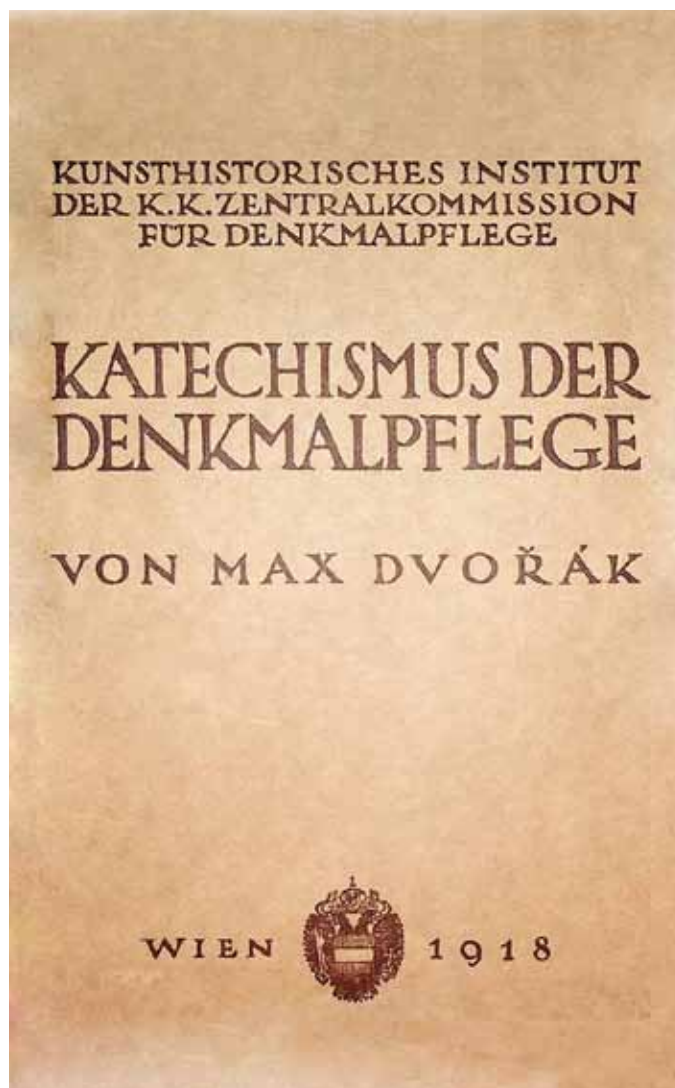
Max Dvořák (1874–1921), charismatický člověk, kterého smrt zastihla předčasně ve věku 46 let, stihl za svůj krátký život zanechat obrovský dojem na historiky umění ze všech zemí Rakouska-Uherska, kteří s ním přišli do kontaktu jako kolegové nebo jako studenti. Dvořák působil na jednom ze dvou ústavů dějin umění Vídeňské univerzity rozdělených v roce 1911, což bylo dáno odbornými i osobními neshodami mezi ním a Josefem Strzygowskim (1862–1941), který se ostře vymezoval proti vědeckému pojetí dějin umění Dvořákových učitelů Aloise Riegla (1858–1905) a Franze Wickhoffa (1853–1909). Strzygowski po smrti Franze Wickhoffa v roce 1909 získal řádnou profesuru dějin umění na Vídeňské univerzitě, o kterou se ucházel i Max Dvořák, působící na Vídeňské univerzitě jako mimořádný profesor od roku 1905 po smrti Aloise Riegla. Vzhledem k sekundárnímu vytvoření Dvořákovy řádné profesury v roce 1909 vedle Strzygowského jmenování a následném rozdělení Vídeňského umělecko-historického ústavu na dvě části musel Dvořák čelit snahám o zrušení jeho „Apparatu“, jak byl jeho ústav nazýván.

Csilla Markója z Research Center for Humanities ELKH na Institute for Art History v Budapešti konferenci otevřela archivními dokumenty, které naznačují, že přízvisko „Vídeňská škola dějin umění“ není pouze historiografickou konstrukcí, ale že se jím označovali samotní Dvořákoví studenti již v roce 1920. To je patrné z ustavujících dokumentů takzvaného „Dvořáks Verein“, který byl otevřen přátelům, příznivcům a absolventům Vídeňské školy dějin umění, jak ji rozvíjel Dvořák v návaznosti na Rieglova a Wickhoffovu metodu výzkumu dějin umění. Markója se dále věnovala vztahu Maxe Dvořáka a jeho studenta, později asistenta Johannese Wildeho (1891–1970), který společně s Karlem Mariou Swobodou (1889–1977) vydal Dvořákovu pozůstalost. Výzkum vztahu Dvořáka a Wildeho podle Markóji ukazuje silnou reciprotu jejich myšlení v rozšířeném slova smyslu, tedy nikoli jen mezi nimi, ale potažmo mezi Dvořákem a celým okruhem progresivních maďarských intelektuálů z takzvaného *Sonntagskreis*, který vedl György Lukács (1885–1971). O reciprocitě myšlení podle Markóji svědčí fakt, že členy *Sonntagskreis* a zároveň Dvořákova „Apparatu“ byly i další známé osobnosti maďarských dějin umění jako Frigyes Antal (1887–1954), Charles Tolnay (1899–1981) nebo Arnold Hauser (1892–1978).

Silné pouto mezi Dvořákem a jeho studenty potvrdil také Marek Krejčí z Center for Slavic Art Studies v Praze. Krejčí ukázal, že u Dvořáka studovaly četné ženy a že vztahy v jím vedeném okruhu nebyly hierarchické. Mezi Dvořákovými studentkami Krejčí jmenoval například Betty Kurth, Frici Antal či Anny E. Popp a zdůraznil, že Dvořákův vstřícný postoj k větší inkluzi žen do výzkumu dějin umění kolidoval se stále konzervativní vídeňskou morálkou; na univerzitě i v době Dvořákova působení muži a ženy měli oddělené studovny s vlastními klíči, jak poukázala Markója. Krejčí dále představil Dvořákův život a popsal okolnosti jeho předčasné smrti na zámku Emmahof v Hrušovanech nad Jeviškovou u Znojma, kde Dvořák pobýval u svého přítele hraběte

Karla Khuena-Belasiho, poté, co se zhroutil únavou na jedné ze svých přednášek na Vídeňské univerzitě a bylo mu doporučeno odpočívat. Dvořák zemřel na mozkovou mrtvici v noci na 8. února 1921.

Max Dvořák a památková péče



Když se na jaře roku 1905 Dvořák na žádost těžce nemocného Aloise Riegla ujal vedení Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek, k jeho vědeckým aktivitám se s převzetím výuky Rieglových studentů na Vídeňské univerzitě přidružila i snaha o reorganizaci památkové péče, příprava zákona o ochraně památek a vydávání rakouské umělecké topografie. Dvořákovu působení v tomto oboru se věnoval Rostislav Švácha z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR v Praze. Vyzdvihl důsledky Dvořákova přístupu k památkovým celkům a sledoval, jak se myšlenky Vídeňské školy a Maxe Dvořáka v Čechách rozšířily působením Klubu Za starou Prahu, který od roku 1910 vedl Zdeněk Wirth (1878–1961). Tento Dvořákův přítel měl velmi blízko k architektu Pavlu Janákovi (1882–1956), který ve svých teoretických úvahách též čerpal z myšlenek Vídeňské školy a Maxe Dvořáka. Janák a další architekti tehdy experimentovali s používáním forem kubismu v architektuře reflektující historický i místní kontext způsobem,

jakým uvažoval o stavebních památkách Dvořák. V této souvislosti Švácha připomněl pelhřimovské křídlo Klubu Za starou Prahu, v němž tyto podněty získaly uplatnění (např. Janákových domů Libora Fáry). Švácha v této souvislosti navrhl uplatnit termín „kontextuální architektura“ – vzniklý až v padesátých letech 20. století – i na některé příklady staveb ze začátku 20. století, dost možná pod vídeňským vlivem, jako je to patrné například ve vile Primavesi od architektů Franze von Krause a Josefa Tölka v Olomouci z let 1905–1906.

Martin Horáček z Univerzity Palackého v Olomouci navázal na Šváchu, když se ve svém příspěvku ptal, jak Dvořákovy principy přežívaly a proměňovaly se v mladších konceptech památkové péče až do začátku 21. století. Za hlavní motiv Dvořákova pojmání ochrany památkové péče označil konzervaci památkových celků, nikoli jednotlivostí, s tím účelem, aby prostředí zachovalo svou strukturální koherenci. Připomněl recentní historiografické označení Dvořákova *Katechismus der Denkmalpflege* z roku 1916 za „nacionálně romantickou konzervaci“, která se tak podle něj jeví dnešním pohledem, ale v době svého vzniku byla značně experimentální. Horáček ilustroval Dvořákovy teze novými příklady nastiňujícími pozitivní a negativní možnosti v dnešním náhledu na tuto stále základní knihu památkové péče. V závěru nabídl dialektické čtení významu Dvořákova pojmání památkové péče, tedy že můžeme na *Katechismus* na jedné straně nahlížet jako na ekologický princip ochrany, protože poukazuje na spojení přírody a kultury, ale na druhé straně také jako na selektivní princip ochrany, protože neuvažuje o archeologickém nebo industriálním dědictví. Pointoval tyto úvahy tvrzením, že Dvořákova historická autorita by mohla nabízet stabilní podporu v současném relativismu panujícím v památkové péči.

Na Šváchu a jeho problematizaci památkové péče ve vztahu k Dvořákově stati „Francesco Borromini als Restaurator“ z roku 1907 navázal příspěvek Michaela Younga z University of Connecticut, který zájem o Borrominiho zkoumal v nepublikovaných textech Oskara Pollaka (1883–1915), Dvořákova žáka a později univerzitního asistenta. Young poukázal na skutečnost, že stejně jako někteří badatelé mohli čerpat z Panofskyho „ztracené“ habilitace, objevené až recentně v roce 2012, tak jiní badatelé mohli čerpat z Pollakových nevydaných materiálů o Borrominim, které po jeho smrti dostal do péče Dagobert Frey (1883–1962). Jeho rozhodnutí, koho k materiálům pustí, mělo osudovou váhu – rozhodně k nim nedostal přístup Hermann Egger (1873–1949), se kterým byl Frey v osobním sporu, a Eggerův asistent Eberhard Hempel (1886–1967) musel na Freye silně zapůsobit, aby mu materiály zpřístupnil. Takové štěstí už neměl Hans Sedlmayr (1896–1984), který se proto s pomocí Dvořákova myšlení přiklonil k většímu teoretizování o Borrominiho díle a dospěl k závěru, že Borromini byl zásadním článkem pro zrod syntetických děl barokních německých architektů, jako byli Johann Bernard Fischer von Ehrlach, Adolph von Hildebrandt, Balthasar Neumann, Johann Conrad Schlaun a další.



Klíčové, jak vyplynulo z následné diskuze, bylo pro Sedlmayrovo i Dvořákovo vnímání Borrominiho díla jeho spojení s uměním Michelangela Buonarrotiho, jímž se Dvořák zabýval v přednáškách o italské renesanci držení na Vídeňské univerzitě v zimních semestrech mezi lety 1918–1920. Tomuto tématu se věnoval Tomáš Murár z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR v Praze. Murár poukázal, že Max Dvořák je znám zejména jakožto iniciální teoretik manýrismu, který v době, kdy modernímu umění germanofonního světa panoval expresionismus, uvažoval o obdobných tendencích v umění pozdního 16. století, jak je patrné z jeho textů o El Grecovi či Pietru Bruegelovi starším. Murár popsal formulaci manýrismu v díle těchto umělců na základě Dvořákova spojení jejich umění s pozdním Michelangelovým dílem, interpretovaným jakožto „tragické“. Tento pojem následně spojil s filosofií Georga Simmela (1858–1918) a poukázal na jeho převzetí Hansem Sedlmayrem v raných čtyřicátých letech 20. století.

Obdobnému rozpracovávání podnětů Maxe Dvořáka v díle Hanse Sedlmayra se věnovala Mariana Levytska z Národní akademie věd Ukrajiny ve Lvově. Levytska sledovala, jak Dvořák ovlivnil Sedlmayrem koncipované pojetí Gesamtkunstwerku v rokoku, který byl v Sedlmayrově pojetí možný jen v posvátném umění, přestože rokoko upustilo od existenciálního pnutí vlastního baroku

17. století. Koncept jednoty u rokoka nebyl zatížen přehnanou determinovaností a pokud se v rokokových uměleckých dílech objevila hloubka, tak spíše jako náznak blízkosti než vzdálenosti vyobrazeného děje, tudíž podle Sedlmayra rokokové umělecké dílo již nebylo kontemplativně uzavřené, nýbrž bylo naplněné širšími myšlenkovými kontexty. Sedlmayrovy texty na toto téma jsou nicméně vnímány jako více sugestivní než vědecké.

Tuto argumentaci podpořil i příspěvek Stepana Vaneyana z Moskevské státní univerzity. Vaneyan se zabýval Sedlmayrovým poválečným textem programově se věnujícím Maxu Dvořákovi, studii *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks* z roku 1949. Podle Vaneyana Sedlmayrův text nebyl znovuotevřením Dvořákovy umělecko-historické metody v poválečném umělecko-historickém diskurzu, nýbrž jeho vlastním záměrným sebe-potvrzením jakožto historika umění, jenž byl během druhé světové války spojený s politikou nacionálního socialismu chápajícího dějiny umění nikoli jakožto rasově určené, ale jakožto zkoumající ducha, tudíž nad-politicky esenciální. Ve Vaneyanově interpretaci Sedlmayr obhajoval vlastní metodu jako analogii k Dvořákově uvažování historicky zkoumajícímu duchovní pohnutky v uměleckých dílech. Tímto způsobem se snažil dosáhnout „zduchovenění“ vlastních vědeckých výkladů a vykoupení ze svých válečných aktivit. Tuto argumentaci Vaneyan sledoval v Sedlmayrově odborné činnosti i během jeho působení v Salcburku. Do vztahu Dvořák–Sedlmayr zahrnul také dosud přehlíženou osobnost Hanse Tietzeho (1880–1954), Dvořákova přítele a Sedlmayrova současníka.

Rovněž Wojciech Bałus z Jagellonské univerzity v Krakově upozornil na „duchovní“ rozměr Dvořákových dějin umění. Poukázal na Dvořákovo pojmání prostoru jakožto ztělesňování duchovního aspektu uměleckého díla spjaté s jeho pojetím křesťanské architektury a jejího vývoje od středověku po renesanci ve slavné přednášce o římském kostele II Gesú pronesené po první světové válce na Vídeňské univerzitě. Bałus na základě rozboru Dvořákových hlavních pojmů představil jeho chápání materiality a dematerializace architektury spojené s významem světla, čímž vstoupil do dobových teoretických diskusí.

Obdobný koncept Dvořákova pojmání historického umění z hlediska vývojového výkladu a vztahu k jeho současnosti nabídl Benjamin Binstock z The Cooper Union v New Yorku. Binstock ukázal, jakým způsobem Dvořák rozluštil „záhadu“ bratří van Eycků na Ghentském oltáři a jak vytvořil koncepci pojmání jejich díla jakožto jednoho z prvních moderních uměleckých děl. Tímto krokem Dvořák nastolil možnost vnímání transtemporálního významu umění již před rokem 1914, kdy se v historiografii dějin umění uvažuje o jeho „obratu“ ke „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“. Binstock zároveň navázal na Dvořákovu interpretaci a na její rozšíření Erwinem Panofskym, když objasnil, že tento přístup může vést ke zcela novému výkladu i dnes, a to propojením jejich formalisticko-duchovnědného pojmání dějin umění.

Výklad teoretického aspektu Dvořákova uvažování nabídl také **Ivan Gerát** ze Slovenské akademie věd v Bratislavě, který sledoval jeden z „iniciačních momentů“ Dvořákových dějin umění ve vydělení raně křesťanského umění z pozdně antického umění. Už raně středověké umění přineslo v Dvořákově interpretaci změnou sensibilitu a nové definice abstraktních konceptů jako pravdy nebo dokonalosti. Dvořák nepožímal umění jako totální kategorii, jak bylo typické pro Hegelovu filosofii, jež se často nekriticky označuje za Dvořákův možný myšlenkový zdroj. Hegelova filozofie se sice těšila v době Dvořákovy aktivity stále významné pozornosti, avšak neměla by být příčinně spojována s jeho dějinami umění, i když některé aspekty se jeho konceptům mohou blížit. Podobně by mělo být přistupováno i k významu filosofie Friedricha Nietzscheho v Dvořákových dějinách umění. Problematičnost příčinného spojování jejich filosofie s Dvořákem Gerát ilustroval na skutečnosti, že oba autory nečetli jen historici umění jako Dvořák, ale například také Vladimír Ilič Lenin (1870–1924). Jak je možné, že Lenin došel k všeobčímajícímu pojetí státu jako totálního uměleckého díla a že viděl budoucnost možnou pouze jako další razantní změnu všech definic, avšak Dvořák nikoli? Dvořákovi stejně jako např. Sigmundu Freudovi (1870–1924) v pojednání o Michelangelově Mojžíšovi nešlo o to předat zkušenost umění ve smyslu směrdatného bodu ukazujícího ráz pro celou společnost, nýbrž jeho výzkum umění byl veden snahou dotknout se jeho mystické zkušenosti. Za Dvořákova přímého pokračovatele v tomto způsobu myšlení Gerát označil Arnolda Hausera z okruhu jeho maďarských studentů. Poukázal také na možnou spojitost se současnými úvahami Keitha Moxeyho, který rozvinul myšlenku o heterochtonii v dějinách umění a myšlení, kde má umělecké dílo autonomní anachronickou sílu.

Jiný teoretický výklad Dvořákových dějin umění na základě významu konceptu „Weltanschauung“ otevřela Barbara Czwik. Uvedla, že řada Dvořákových žáků s pojmem „Weltanschauung“ záměrně pracovala i v teoriích věnujících se nikoli výhradně dějinám umění, nýbrž také v rámci moderní sociologie jako v případě Karla Mannheima (1893–1947). Základ „Weltanschauung“ Czwik našla v Dvořákově práci z roku 1918 *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Objevila v ní zásadní vliv filosofie Wilhelma Diltheyho (1833–1911), zvláště jeho pojetí metafyziky. Se stejnou koncepcí pracoval filosof a matematik Rudolf Carnap (1891–1970), který však na stejném základě vytvořil nikoli koncept „Weltanschauung“, ale „Weltauffassung“. Czwik oba pojmy vzájemně srovnala.

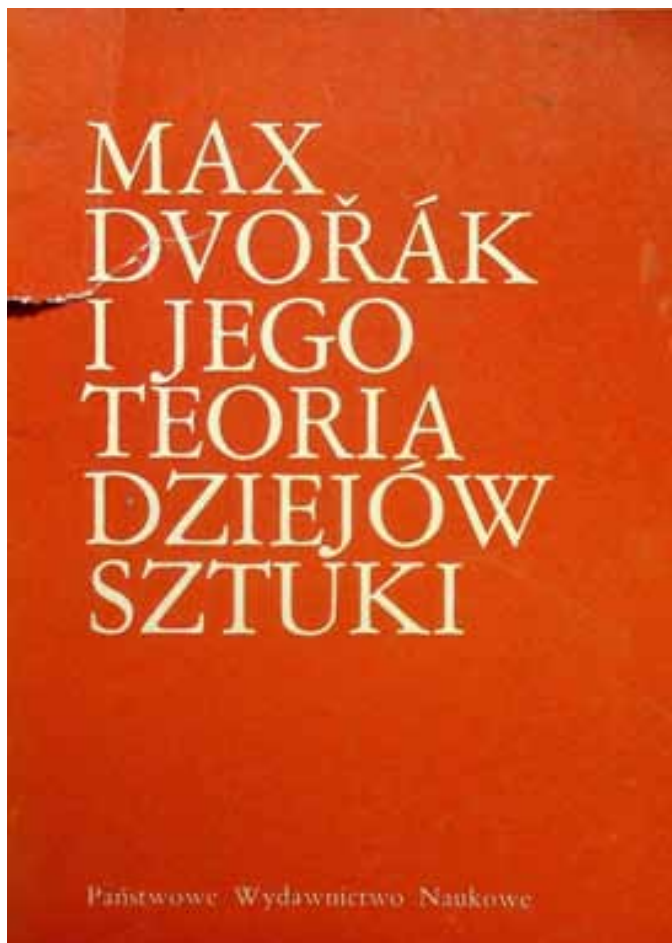
V následné diskuzi ale vyslovil skepsi nad takovým pojetím Dvořákova pozdního uvažování Matthew Rampley z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR v Praze. Mimo jiné upozornil na možnost pouhého vykonstruování obrazu Maxe Dvořáka jako podnětné osobnosti nadané empatií, jež přitahovala osobnosti menšinových národností v rámci Rakouska-Uherska. Přemýšlel, že se snad jedná o vliv postkoloniálního diskurzu, kvůli kterému se nyní pokoušíme vidět působení této osobnosti z různých

perspektiv, a to především perspektiv národů, které v té době hledaly svou identitu. Tuto myšlenku Rampley rozvedl ve své přednášce a ukázal, že dodnes „heroizovaný“ koncept Dvořákovy osobnosti jakožto autora manýrismu založeného v dobovém expresionismu není propojen pouze s jeho vnímáním výtvarného umění, ale je nutné jej číst také v kontextu dobové kulturní politiky. Dvořákova snaha o obnovení duchovního, vnitřního života v jeho textech po skončení první světové války byla dle Rampleyho reprezentací nikoli významu daného historického umění, ale zejména kulturních snah o nalezení identity nově založené Rakouské republiky vzniklé v důsledku rozpadu Rakousko-Uherské říše, v jejímž rámci Dvořák vytvořil celou svou nejen uměleckohistorickou, ale též osobní, vnitřní – duchovní – identitu. Kontextualizací Dvořákova uměleckohistorického myšlení do širších ideologických celků vystane podle Rampleyho rozdíl v uvažování o Maxi Dvořákovi ve smyslu osobního mýtu vytvořeného zejména jeho žáky a ve smyslu významu jeho díla v kontextu jeho vlastní doby.

Na tuto problematiku „významu“ Vídeňské školy dějin umění jakožto pojmu a také jakožto určité ustálené koncepce myšlení upozornil v diskuzích i Wojciech Bałus a také v předcházejícím ročníku konference v roce 2019 plenární řečník Arthur Rosenauer z Vídeňské univerzity, který sám sebe označoval za „posledního žijícího představitele Vídeňské školy“ jakožto studenta Karla Maria Swobody. Rosenauer vyzval k pohledům z opačných perspektiv na tuto metodologickou školu, která dle jeho slov žila právě na základě osobních vztahů mezi profesory a studenty. Důraz na toto pojetí se ve druhém ročníku konference o Vídeňské škole promítl výraznou měrou vystoupením účastníků z ústavů, které vznikly v jednotlivých státech po pádu Rakouska-Uherska po roce 1918. Vznik samostatných ústavů dějin umění v těchto zemích byl často právě v rukou osobností, které se s Dvořákem setkaly, případně u něj studovaly. Přišla s pádem Rakouska-Uherska i skutečná decentralizace vědy? Jak naložily nové ústavy s tímto dědictvím? To jsou otázky, které velikou měrou otevřely sekce věnované polským a slovinským historikům umění navazujících na uvažování Maxe Dvořáka.

Vliv dějin umění Maxe Dvořáka

Violet Korsakova z Jagellonské univerzity v Krakově se věnovala jedné ze zakladatelských osobností polských dějin umění, Władysława Podlachovi (1875–1951). Podlacha se explicitně o Dvořákovi zmiňoval už v roce 1916 a v následujících letech přednášel a recenzoval jeho práce v polských periodikách. Podlacha zároveň do svého uvažování přejal Dvořákovo „dilema“ spočívající v přístupu k uměleckohistorickému materiálu se souběžnými tendencemi k formalismu a psychologismu a s hledáním duchovní hodnoty díla v dané době. Podlacha se pod Dvořákovým vlivem zabýval především středověkým uměním se snahou vytvořit syntézu dějin umění, k čemuž jej vedla inspirace Dvořákovými široce rozkročenými uměleckohistorickými výklady.



Irena Kossowska z Nicolaus Copernicus University v Toruni zkoumala vliv myšlenek Aloise Riegla a mladého Maxe Dvořáka na polské dějiny umění. Ukázala, že to byl vliv Rieglova formalismu, který dovolil včlenit postranní diskurzy do hlavního západního diskurzu umění. Ten následně propojila s dílem Mieczysława Tretera (1883–1943), jenž výrazně animoval meziválečnou uměleckou scénu. Treter často spolupracoval s Tadeuszem Pruszkowskim (1888–1942), který působil jako profesor na Akademii krásných umění ve Varšavě a také jako vlivný umělecký kritik. Jejich činností se formovala oficiální kulturní politika druhé polské republiky. Kossowska představila jejich umění ve spojení s Rieglovou a Dvořákovou koncepcí dějin umění na základě jeho „expresivní“ schopnosti. Zdůraznila také vlivné pojetí Dvořákových myšlenek Hansem Tietzem, který pracoval také s Rieglovým pojetím „Kunstwollen“ a jenž se zabýval moderním uměním, zejména expresionismem. Na základě této koncepce Kossowska vyložila odmítnutí tehdy populárního folklóru v díle Pruszkowského, Jana Zamoyského, Bolesława Cybise a upozornila na persiflažní poetiku malíře Jeremii Kubického, který se inspiroval například díly Tiziana či Sandra Botticelliho, Wacława Palessy, Jadwiga Przeradzke-Jędrzejewské či Jana Gotarda. Předložená koncepce „expresivity“ byla v diskusi silně kritizována Wojciechem Bałusem, který upozornil, že zejména u Riegla tuto koncepci na rozdíl od „haptičnosti“, „optičnosti“, „Fernsicht“, „Nahsicht“ a dalších důležitých pojmů nenacházíme.

Magdalena Kunińska z Jagellonské univerzity v Krakově nastínila pojetí dějin umění Jana Białostockiho (1921–1988),

který v roce 1966 zkoumal podobnosti mezi metodami Maxe Dvořáka a Abyho Warburga. Zásadním mezníkem pro zkoumání Maxe Dvořáka po druhé světové válce v Polsku byl sborník jeho prací vydaný v roce 1974, který editoval Lech Kalinowski (1920–2004) na počest stého výročí Dvořákova narození, čímž se Dvořák stal v Polsku jediným vídeňským historikem umění s kritickou edicí vlastních textů. Jeho metoda ale nezískala řádnou pozornost a v o rok starší učebnici pro studenty dějin umění ji Piotr Skubiszewski dokonce označil za omezující autonomii disciplíny. Tato učebnice však čerpala pouze z pozdějšího Dvořáka, z období „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“. Selektivní čtení Dvořákových dějin umění v Polsku po druhé světové válce bylo podle Kunińské obdobné jako v dalších zemích sovětského bloku v druhé polovině 20. století.

Vesna Krmelj z France Stele Institute of Art History v Ljubljani a Barbara Murovec působící na Zentralinstitut für Kunstgeschichte v Mnichově se společně věnovaly slovinské trojici Dvořákových studentů, všem narozeným ve stejném roce 1886; byli to France Stele (1886–1972), Vojeslav Mole (1886–1973) a Izidor Cankar (1886–1958). Všichni úspěšně dokončili studia ve Vídni doktorátem a poté formovali výuku dějin umění na Slovinsku. S Dvořákem měli všichni nadstandardní vztah, přestože nenásledovali ústavní schisma a navštěvovali i semináře Josefa Strzygowského. Dvořák s nimi byl v kontaktu až do své smrti a pomáhal jim s organizací výuky. Krmelj a Murovec proto zkoumaly, jak teorie Vídeňské školy skrze tyto osobnosti dále fungovaly na Slovinsku a jaké posuny v nich nastaly.

Stejnou premisu svého výzkumu, avšak na základě odlišné historiografické metodologie, nabídla Katja Mahnič z University of Ljubljana. Upozornila, že je nutné přihlídnout i ke starším osobnostem takzvané „Ljubljanské školy dějin umění“, jako byli Josip Mantuani (1860–1933) a Avguštin Stegenšek (1875–1920), jejichž uvažování věnovala svou přednášku.

Rebeka Vidrih též z University of Ljubljana se monograficky věnovala teorii umění Izidora Cankara, který měl v plánu vytvořit projekt umělecko-historické syntézy o vývoji stylu od středověku do renesance, v níž silně rezonovaly myšlenky Maxe Dvořáka, zejména jeho pojetí dějin umění jakožto střídání idealismu a naturalismu. Cankar však svou syntézu nedokončil. Tomuto projektu, započatému v roce 1926, předcházela teoretický text o systematické stylu, v němž Cankar definoval tři fundamentální kategorie pro analýzu uměleckých děl: planární idealismus, plastický realismus a malířský naturalismus, vycházející z Dvořákova pozdního umělecko-historického uvažování.

Pokus o narušení uzavřeně nahlížených umělecko-historických diskurzů nabídla Gaia Schlegel z Università della Svizzera Italiana. Problematizovala zobrazování památek v topografických edicích, které krátce po sobě vydali Dvořáka jeho současníci. Porovnávala novou roli fotografie a měnící se roli kreseb, které vznikaly a posteriori a byly vytvářeny s určitým záměrem. Už roku 1902 v *Mitteilungen*

des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Dvořák publikované inventáře památek kritizoval za to, že jsou většinou německy, a stěžoval si i na kvalitu ilustrací, jež mu přišla diletantská. V roce 1907 proto konstatoval, že zatímco v Itálii a Francii je na tyto registry pohlíženo téměř výlučně jako na prostředek památkové ochrany, v Německu bylo možno mluvit o formě umělecké topografie s literárními ambicemi, které měly svůj vlastní veřejný cíl. Schlegel k těmto topografiím přiřadila ke srovnání sérii polského architekta Jan Sas Zubrzyckiho (1860–1935), která je téměř jen kresebnou výpravnou publikací směřující k pěstování vlastenectví. I Dvořák chtěl pěstovat lásku k vlasti (Heimatliebe), ale věděl, že z jejího prosazování nesmí vymizet rozhodující podíl vědy. Zubrzycki šel radikálně opačným směrem, když polskou architekturu označil za krásné umění a její kořeny spatřoval ve starověké poezii. Chtěl, aby podléhala výhradně citovým soudům.

Začlenění díla Zubrzyckiho do tohoto diskurzu vzbudilo bouřlivou diskuzi. Wojciech Bałus nesouhlasil, protože šlo o architekta, nikoli historika umění, navíc architekta kontroverzního, jehož dílo považuje spíše za knihu vzorů než památkový inventář. Magdalena Kunińska upozornila na skutečnost, že se těmito topografiemi posilovaly národní identity. Nicméně podle Kunińské byla tato problematika tématem uzavřeným kolem roku 2010; nyní historiografii dějin umění zajímají jiné problémy. Zejména z této diskuze bylo patrné, že teoreticky vedená snaha o transkulturní diskurz může být ve výzkumu meziválečné historiografie dějin umění chápána jako metodologicky problematické téma.

Celou konferenci uzavřela Milena Bartlová z Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze. Upozornila, že to byla právě osobnost Maxe Dvořáka, skrze níž byly na začátku šedesátých let v socialistickém Československu dějiny umění metodologicky revidovány, a to v návaznosti na konferenci uspořádanou Ústavem pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd – předchůdcem současného Ústavu dějin umění Akademie věd ČR – připomínající čtyřicet let od Dvořákovy smrti. Bartlová ukázala, jakým způsobem byla Dvořákova metodologie dějin umění v šedesátých letech spojena s projektem marxistické ikonologie a upozornila na osobnosti českých dějin umění revidující Dvořákovu osobnost na tomto základě. Touto znovuobnovenou tradicí zdůraznila zdomácnění dějin umění Maxe Dvořáka v Čechách, v čemž však podle ní také vězí základní problémy současných českých dějin umění, jež jsou mnohdy nekritické při přijímání Dvořákovy osobnosti i jeho koncepce dějin umění.

Jak vyplynulo ze závěrečné diskuze, konferencí otevřeně zkoumání vlivu Dvořákova myšlení v mezinárodním měřítku může iniciovat nové chápání a pojmání jeho způsobu umělecko-historického zkoumání i sto let po jeho smrti, a to nikoli již pouze z pohledu uzavřených národnostních škol či jednostranně chápaných kulturních, filosofických či ideologických konceptů, ale jakožto možnosti globálního vytváření dějin umění.

Tereza Hrdličková a Tomáš Murár

¹ Anglická verze zprávy o konferenci byla vydána v *Journal of Art Historiography* 25, 2021. K prvnímu ročníku konference viz Petr Kubík a Tomáš Murár, „Conference Report“, *Journal of Art Historiography* 21, 2019.

Interdisciplinární konference studentů magisterských a doktorských programů Bolest

“Slast a štěstí, to je pouze něco negativního, totiž nepřítomnost bolesti. Bolest je vlastní realitou života.” Tento citát Arthura Schopenhauera uvozoval Výzvu k zaslání příspěvků ke konferenci organizované studenty doktorského studia Ústavu pro dějiny umění FF UK, a to pod záštitou domovského ústavu a Ústavu dějin umění Akademie věd ČR. A ukázal se velmi příhodným. Interdisciplinární konference studentů širokého spektra magisterských a doktorských programů se po třech změnách termínu způsobených pandemickou situací v České republice nakonec pod názvem *Bolest* uskutečnila 6. ledna 2021 v online prostředí. Obecně volené téma konference mělo umožnit přípravu co nejpestřejších předmětů konferenčních příspěvků a způsobu jejich zpracování. Tento záměr se ve finálním programu podařilo organizátorům úspěšně naplnit.

Inspirativního úvodního slova se ujala Marie Klimešová (předsedkyně Oborové rady studijního programu Dějiny umění na FF UK). Vlastní konference byla rozčleněna do čtyř sekcí. V první sekci byly předneseny tři příspěvky. Vojtěch Linka z Ústavu filozofie a religionistiky FF UK porovnával v příspěvku *Přístup k bolesti v antické filozofii a medicíně* její pojmání Hippokratem a Aristotelem. Josef Řídký, student Obecné a srovnávací literatury FF UK, analyzoval bolest související s historickou pamětí, dějinným vědomím a politikou paměti ve vystoupení *„Mít oči k vidění i k pláči“ – jak tlumočit bolest minulosti*. Tuto sekci uzavřel Jan Šteffl, student Bioetiky na Ústavu humanitních studií v lékařství 1. LF UK. Jeho multidisciplinární příspěvek *Rozumění bolesti druhého člověka mezi hermeneutikou a zrcadlovými neurony* byl zaměřen na tematizaci vztahu mezi neurovědou a hermeneutikou a na představení různých přístupů nejen k bolesti, ale obecně k intencím a emocím druhého člověka.

Druhou sekci konference otevřelo vystoupení Olega Gricyky, studujícího Teologie KTF UK, *Duchovní bolest*, zaměřené na judeo-křesťanský pohled na duchovní bolest. Dále následovaly kunsthistorické příspěvky, jako první svou badatelskou činnost představila Tereza Říhová ze Semináře dějin umění MU pod explicitním názvem *Krev, slzy a bolest – Imaginace a emocionalita na příkladu polychromovaných barokních plastik ze Svatých schodů v Čechách a na Moravě*. Klára Jarolímková z Ústavu pro dějiny umění FF UK se věnovala motivu piety v umění první poloviny dvacátého století opět na našem území a zejména v souvislosti s dramatickými událostmi válečné doby, a to v příspěvku pod názvem *Pieta (nejen) jako metafora moderní doby*.

Ve třetí sekci vystoupili další tři studenti doktorských programů. Jako první se představila Naděžda Kruglová z oboru Obecné teorie a dějin umění a kultury KTF UK, která se věnovala situaci židovských umělců v Rusku pod názvem *Reakce židovské umělecké scény na antisemitskou náladu v Ruském impériu na přelomu 19. a 20. století*. Tereza Havelková z domácího Ústavu pro dějiny umění



FF UK přednesla příspěvek *Krutost jako umělecký princip*, propojující výtvarné umění a texty vztahující se ke zkušenosti druhé světové války. Po následné diskusi sekce gradovala vystoupením Tomáše Kubarta, studenta Katedry divadelních studií MU, *„Děti, děti, z toho kouká blázinec nebo vězení“*, *Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*. Jeho příspěvek se zaměřil na tvorbu skupiny umělců, jejichž tvorba šedesátých let byla reakcí na válečné trauma rakouské společnosti.

V podvečerní sekci se představil jako první Michal Milko z oboru Aplikovaná etika na Fakultě humanitních studií UK s tématem *Bolest bez rozbolaveného subjektu, aneb mohou zvířata trpět?* Poslední konferenční příspěvek Petry Matějovičové z Ústavu pro dějiny umění FF UK se věnoval dalšímu neobvyklému tématu, a to *Šperk a bolest* v širším časovém rozpětí a z různých perspektiv. Na závěr konference vystoupila jako host Kateřina Adamcová z Ústavu pro dějiny umění FF UK a její přednáška *Obrazy tělesného a duševního utrpení v barokním sochařství jako reflexe „propletení mysli s tělem“* provedená s tradičním entuziasmem přiměla účastníky konference k bohaté diskusi.

Přestože se konference odehrála bez možnosti osobního kontaktu v online prostředí, jehož jsou odborná veřejnost i studenti již poměrně syti, účast byla příjemně vysoká. Zastoupeni byli ředitelé obou pořádajících institucí, pedagogové Ústavu pro dějiny umění FF UK a posluchači z řad odborné veřejnosti. S radostí bych chtěla vyzdvihnout velmi kolegiální přístup účastníků konference, kteří se aktivně zapojovali do diskuse k jednotlivým příspěvkům a byli ochotni se vzájemně zastoupit v případě technických potíží. Širokým záběrem konferenčních příspěvků se podařilo naplnit původní vizi propojit badatele a témata, která by se na oborových či úzce specializovaných konferenčních setkání s největší pravděpodobností nepotkala.

Markéta Čejková

PARAGONE – soutěž o cenu prof. Milana Tognera

Ve dnech 25.–26. 11. 2021 se na půdě Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze, konkrétně v nové Technologické budově v ulici Miulandská, opět uskutečnila celostátní studentská soutěž Paragone – soutěž o cenu prof. Milana Tognera, které se účastní studenti bakalářských a magisterských studijních oborů z dějin umění. Studenti v rámci svých časově vymezených příspěvků odprezentovali témata řešená zejména v bakalářských a magisterských pracích. Protože se konference konala po epidemii Covidu vynucené přestávce, mohli se setkání zúčastnit i ti studující, kteří již nastoupili do doktorského programu.

V letošním roce se do soutěže zapojilo celkem šest vědeckých ústavů a kateder Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Studenti i v tomto roce ve svých referátech představili velmi zajímavá a podnětná témata, jimiž se na svých domácích katedrách a ústavech zabývají. Je nutné podotknout, že většina studentů odprezentovala velmi kvalitní příspěvky.

Své referáty představili tito studenti: **Gajane Achverdjanová** (FF MUNI Brno): Bezcné předměty každodenního života? Hřeben jako skryté poklady pozdní antiky (300–600 n. l.), **Jana Černocká** (FF MUNI Brno): Moissac: Posvátný prostor na rozhraní sociálních skupin, **Nikola Sigmundová** (FF UP Olomouc): Unikát v Hrozové. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v kostele svatého archanděla Michaela, **Štěpán Pavlíček** (FF UK Praha): Petr Parlér a Anglie, **Stéphane Vrablík** (FF UK Praha): Rytíř, písař a „počátky sochařské tradice: Mistr Michelské madony a jeho příchod do střední Evropy, **Ondřej Šindlář** (KTF UK Praha): Mistr Budňanského oltáře. Malířská dílna na konci středověku, **Jakub Kříž** (FF MU Brno): Poutní kaple sv. Wolfganga v Hnanicích – funkce, objednatel a význam památky pro poznání středoevropského umění konce 15. století, **Bojana Popatanasovská** (KTF UK Praha): Sloupové řady jako



Vítězové soutěže Paragone Ondřej Šindlář, Gajane Achverdjanová, David Bláha, 2021, foto Johana Lomová

nositelé charakteristického významu: Symbolika bočního průčelí kostela sv. Tomáše v Praze na Malé Straně, **Alžběta Nováková** (KTF UK Praha): Otázka restituce Colloredo-Mansfeldské obrazárny pohledem přímých účastníků a veřejného mínění, **Zuzana Dusilová** (UMPRUM Praha): Galerie a projekty dr. Feigla: Příspěvek k soukromým galeriím umění za první republiky, **Anna Crhová** (UMPRUM Praha): Tradiční, naivní i moderní. Pojem „umění“ v afrických výstavách Náprstkova muzea v letech 1948–1989, **Denisa Michalinová** (FF JU České Budějovice): FECIT JOSEF VÁCHAL: Ikonografický rozbor Portmonea v kontextu Váchalovy symbolistické tvorby, **Nela Kvíčalová** (FF UP Olomouc): Letící plivanec. Výtvarná výzdoba Městského divadla ve Zlíně, **Andrea Vanderková** (FF JU České Budějovice): Problematika vizuálního vnímání v díle Reného Magritta, **David Bláha** (UMPRUM Praha): Mezi dokumentem a uměním: Vztah volné tvorby fotografa Miroslava Háka a jeho dokumentační práce pro ÚTDU ČSAV, **Aneta Piňosová** (FF UP Olomouc): Oldřich Škácha. Fotograf lidských situací. Prvním místem byl oceněn **Ondřej Šindlář**, druhým **Gajane Achverdjanová** a třetím **David Bláha**. Všem zúčastněným studentům velice děkujeme a vítězům gratulujeme!

Markéta Jarošová
(Ústav dějin křesťanského umění KTF UK)

Toyen: Snící rebelka

Národní galerie Praha – Valdštejnská jízdárna, 9. 4.–22. 8. 2021

Štěpánka Bielešová

Výstavou *Toyen: Snící rebelka* navázala Národní galerie na linii představující ikonické osobnosti českého moderního umění. Po nedávné výstavě Mikuláše Medka (2020, kurátoři Lenka Bydžovská a Karel Srp) či

projektech věnovaných Františku Kupkovi (2018, kurátorka Anna Pravdová) a Josefu Šímovi (2019, kurátoři Anna Pravdová a Petr Ingerle) se k divákům po více než dvacetileté odmlce znovu dostalo dílo jedné



Toyen Snící rebelka, Valdštejnská jízdárna, NGP, foto David Stecker

z neoriginálnějších a nejznámějších českých umělkyní v 20. století. Oblibu jejího díla a návštěvnost výstavy ze strany domácího publika jistě podpořila i dlouhá covidová pauza, kdy vyprahlá kulturní veřejnost vzala výstavní prostor Valdštejnské jízdárny doslova útokem.

Mezinárodní výstavní projekt vznikl ve spolupráci tří prestižních institucí: Národní galerie Praha, Hamburger Kunsthalle a Musée d'Art Moderne de Paris. Cílem kurátorek Anny Pravdové, Annie Le Brun a Annabelle Görgen bylo představit dílo malířky Toyen prostřednictvím putovní výstavy a v katalogu (ve čtyřech jazykových mutacích) s ním seznámit evropské publikum. Pro německé a francouzské zájemce o dílo Toyen to bude vlastně její první monografické uvedení.

Kurátorský tým při koncipování výstavy vsadil na jednodušou, ale o to více – především pro zahraniční publikum – srozumitelnou chronologickou koncepci. Časová linka, vystavěná jak ze životních peripetií, tak z událostí historických a kontextuálních, doplněná dobovými fotografiemi a samozřejmě pečlivě vybranými díly, tak diváka postupně provází jednotlivými tvůrčími etapami. Zároveň však akcentuje důležitá témata, jako byla erotika nebo alchymie, která se objevují v jejím díle napříč časem. Podobně je to i se skicami, přípravnými studiemi a kresbami. Z prostorového hlediska pak je rozdělením hlavní výstavní prostory na dvě poloviny naznačeno období před malířčiným definitivním odchodem do zahraničí a po něm.

Hlavní část expozice pak tedy podle chronologického klíče logicky začíná raným, trochu naivizujícím, tvůrčím obdobím, inspirovaným několikaměsíční cestou Toyen (a Štyrského) po Francii, kdy byli oba okouzleni atmosférou a prostředím kabaretů, barů a cirkusů (například obraz *Tři tanečnice*, 1925). Je to také období spjaté s aktivitami Devětsilu. Proto je tato část rozšířena jak o díla souputníků a přátel Toyen (například Jiří Remo Jelínek), tak i o dobové filmové záběry (vystoupení tanečnice Josephine Baker) a ukázky z deníků, skicářů plných poznámek a kreslených postřehů z cest. Toyen si je psala jak česky, tak i ve francouzštině, doplňovala nalepenými lístky a vstupenkami z představení, které navštívila v Paříži.

Po úvodní části pokračuje expozice směrem k artificialismu, originálnímu příspěvku tvůrčí dvojice Štyrský a Toyen nejen českému výtvarnému umění. Exotické figurální motivy střídají abstrahované malby s barevnými stříkanými plochami a otisky šablon z konce 20. let minulého století (například *Čínská čajovna*, 1927). Následuje divácky snad nejatraktivnější a nejočekávanější část surrealistických prací, kde nechybějí díla jako *Hlas lesa III*, 1934; *Květena spánku*, 1931; *Opuštěné doupě*, 1937 ad.

Samostatnou kapitolou, a určitým svorníkem mezi předválečnou a poválečnou tvorbou, je pak prostor pod tribunou a na tribuně. Zde je dominantně představena ilustrátorská a grafická tvorba Toyen, silně reagující na válku (*Střelnice*, *Schovej se válko*). Následují oddíly knižní tvorby a erotismu, jenž postupoval všemi tvůrčími etapami autorky. Pro mnohé diváky mohou být její

doposud nepublikované erotické kresby a studie mírně šokujícím překvapením. Daleko důležitější však je oddíl mapující velmi přátelsky podmíněnou spolupráci Toyen s výtvarníky a básníky jak z pražské, tak i z pařížské surrealistické skupiny (Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler, André Breton, Benjamin Péret, Radovan Ivšic, Annie Le Brun a další).

Druhá část hlavní expozice se věnuje výhradně poválečné tvorbě, a to až do roku 1971. Na rozdíl od úvodní části, která je sestavena převážně z domácích veřejných a soukromých sbírek, je tato tvořená zápůjčkami z mnoha evropských sbírek. Časovým i mentálním milníkem se pro Toyen stal rok 1947, kdy v doprovodu básníka Jindřicha Heislera odešla do emigrace. V tomto momentu nabývá výstava nový rozměr. Kurátorky do výstavy organicky implementují výsledky mezinárodního výzkumu, zacíleného právě na působení české malířky ve Francii. Novými zjištěními a především samotnými výtvarnými díly, na domácí půdě neznámými, je divákovi odtajňováno její neznámé angažmá v prostředí francouzské poválečné skupiny surrealistů. V kapitolách pojmenovaných podle klíčových vystavených děl jako *Mýtus světla*, *Všechny živly*, *Noc obrací výkřiky*, *Sedm mečů vytažených z pochvy* a *Hostina analogií* je představena nová etapa její tvorby. Divák má možnost sledovat její postupné odpoutávání se od surrealismu směrem k volnější abstrahované a abstraktní tvorbě. Vystaveny jsou nejen plátna, ale z posledních tvůrčích let také koláže nebo masky pro divadelní představení. Tématy a jistotami, o které se opírala i v emigraci, byly poezie, příroda, erotika či alchymie. Z posledních obrazů však je již silně cítit samota a izolovanost, kterou Toyen v osobním i v profesním životě trpěla po řadě úmrtí jejích přátel. Nedříve ji opustil již během války Štyrský, pak za pobytu v Paříži Heisler a naposledy pak Breton, po jehož smrti a také po rozpadu surrealistické skupiny postupně přestala tvořit. Proto jsou v expozici k vidění obrazy, které umělkyni darovali její přátelé ze skupiny – André Breton, Victor Brauner či Yves Tanguy.

Závěrem lze říci, že se kurátorskému týmu podařilo velmi srozumitelnou a divácky přijatelnou formou skloubit množství důležitých a zajímavých informací a fotodokumentace z autorčina života se zásadními momenty v její tvorbě. Řada diváků na výstavě rozhodně našla známá a mnohokrát publikovaná díla. Odborníci a poučení návštěvníci naopak velmi kladně ocenili možnost konečně vidět neznámé poválečné a pozdní dílo Toyen a konfrontovat je přímo na místě s ranou a vrcholnou tvůrčí fází 30. a 40. let minulého století. Vzhledem k tomu, že výstava je také určena pro představení zahraničnímu publiku, nezatížily ji kurátorky zbytečnými nadinterpretacemi ohledně autorčiny sexuality a genderu, které ani v domácí odborné literatuře nebyly zatím dostatečně prodiskutované. Naopak, vystavěly ji věcně, faktograficky, s úctou k dílu autorky, která za více než půl století aktivní tvorby a v kontaktu s předními uměleckými osobnostmi své doby vytvořila originální průkopnické dílo.

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Věře Linhartové

Vážená paní Linhartová, vážení posluchači,

mám tu velkou čest pronést laudatio na práci Věry Linhartové, ačkoliv nejsem zdaleka schopna pojmout všechny oblasti její velice pestré a bohaté odborné činnosti. Odborné zájmy Věry Linhartové se totiž neomezují pouze na jedno období, ani na jedno geografické území, nemluvě o tom, že stejně neopominutelné místo jako v historii umění jí náleží i v literatuře a poezii či v oblasti překladu.

Jelikož ji dnes oceňujeme za její vklad dějinám umění, laudatio se zaměří na Věru Linhartovou–historičku umění. Jedno od druhého ovšem nelze zcela oddělit, protože bez výjimečného poetického cítění by nikdy nemohla do takové hloubky porozumět dílu malířů, jako byl Josef Šíma, nemohla by jako jedna z prvních docenit význam skupin, jako byla Vysoká hra, a nemohla by tak brilantně psát o surrealismu (nejen českém).

Její zájem se ale prvotně ubíral směrem k barokní architektuře: studium dějin umění na Masarykově univerzitě v Brně zakončila v roce 1960 diplomovou prací pod vedením Václava Richtera na téma díla architekta Giovanniho Pietra Tencaly na Moravě. Její zájem o barokní prostor se zajímavě propsal i do jejího literárního díla, jak to ostatně sama vyjádřila v odpovědi adresované Jaroslavu Typtovi v roce 1991: „*Architektonické projevy vrcholného baroku jsou skutečně zázraky prostorového myšlení. Předpokládám, že nemůžete vědět, že jsem promovala na dějinách umění diplomní prací o barokní architektuře. Práci, která je sama o sobě bezvýznamná, ale ty nesmírně jasně a komplikované prostory mám v sobě. Myslím, že mě formovaly mnohem víc než cokoli jiného: protože obsahují velice přesný matematický řád, který se divákovi na první pohled ztrácí ve zdánlivém chaosu.*“

Externě k tomu ještě vystudovala estetiku na Filosofické fakultě v Praze. Následně působila krátce v krajské památkové péči v Brně a Pardubicích. A poté v letech 1962 až 1966 jakožto kurátorka v Alšově jihočeské galerii. Azde také začínají její zásadní, pro českou kunsthistorii takřka iniciační počiny. Věnovala se zde dosud opomíjeným a v oficiálních institucích tabuizovaným tématům jako surrealismus, imaginativní tvorba, abstraktní projevy. Díky akviziční činnosti sledující tyto směry moderního umění instituci proměnila v jednu z nejvýznamnějších sbírek českého moderního umění. V roce 1964 zde také spolu s Františkem Šmejkalem uspořádala výstavu *Imaginativní umění 1930–1950*, v níž téměř po 15 letech opět navázali na ztracenou nit celé jedné polohy českého moderního umění, které se neshodovalo s oficiálním pohledem na výtvarnou tvorbu.

Sami naléhavost tohoto počínu nejlépe vyjádřili vlastními slovy v katalogu k této výstavě: „*Domníváme se, že*

je nanejvýš potřebné uvést tato díla znovu do kontaktu se současným divákem a obnovit tak jejich skutečnou existenci, vytrácející se pomalu nejenom z obecného povědomí, ale i ze zážitkového prostoru kritiků a teoretiků.“ V zážitkovém prostoru mohl zůstat ovšem pouze katalog, výstava nakonec nebyla veřejnosti zpřístupněna.

Stejně jako je to známo o její literární a básnické tvorbě, i odborné práci se totiž Věra Linhartová věnovala vždy nejen s plným osobním nasazením, ale i rizikem. Jinak by nemohla v roce 1964 spolu s Františkem Šmejkalem katalog uvést slovy: „*Nechceme-li však ztotožnit pojem realismu s pojmem umění, což by bylo nesmyslné, a nechceme-li přisuzovat realismu jednoznačně pozitivní hodnotu a zavrhnout všechno nerealistické jako neumění nebo zvrhlé či formalistické umění, což by bylo neméně absurdní, nemůžeme ani připustit, aby irealistické tendence hrály úlohu pouhého katalysátoru realismu, jakési experimentální laboratoře, jejímiž některými výsledky se může realismus obohatit a zpestřit.*“ Jasně se v něm tedy vymezili vůči oficiálnímu pohledu.

Výstava tehdy vyvolala velkou polemiku a byla důvodem, proč Linhartová v roce 1966 své působení v Alšově jihočeské galerii ukončila. Za pouhé čtyři roky pro ni ale udělala více než mnozí kurátoři pro své instituce za celou dlouhou kariéru.

Následovalo několik textů věnovaných tématům jako vnitřní model a vnitřní monolog či tvorba Jindřicha Štyrského a Toyen a v roce 1966 výstava Štyrského a Toyen v Moravské galerii v Brně, připravená opět ve spolupráci s Františkem Šmejkalem. Bylo to poprvé od roku 1945, co se zde konala retrospektivní výstava Toyen, a od roku 1946 Štyrského (po jeho první posmrtné výstavě).

Dva roky poté pak odchází do „*vysněného jinde*“, jak sama mluvila o svém exilu, který za exil nepovažovala, a přesídlila do Francie. Zde se začíná věnovat jiným tématům, učí se japonsky a zaměřuje se na asijské umění, kterému se bude za chvíli podrobněji věnovat Helena Čapková. Já ještě zmíním zásadní publikaci o Josefu Šímovi, která vyšla v roce 1974 v Bruselu. Věra Linhartová v ní navázala na text, který Šímovi věnovala již v roce 1968. Tato francouzsky psaná vůbec první Šímova monografie je nesmírně citlivá a místy se čte téměř jako báseň, například v místech, kde Věra Linhartová popisuje Šímův rodný kraj a srovnává ho s krajinou, kterou maloval ve Francii. Obecně je jazyk jejích odborných textů vybroušený, přesný a čirý jako tekoucí voda, její texty jsou velmi čtivé, žádná pseudovědecká hatmatilka, nýbrž zcela jasný hluboký vhled do problematiky.

K českému umění se pak ještě vrátila, když v roce 1977 editovala a doslovem opatřila výbor z díla Jindřicha Heislera s názvem *Aniž by nastal viditelný pohyb*, vydaný v Torontu nakladatelstvem Sixty Eight Publishers. Byla vůbec první historičkou umění, která se Heislerovu dílu věnovala, a vrátila se k němu ještě v roce 1982, kdy do

katalogu výstavy *Štyrský–Toyen–Heisler*, kterou uspořádalo Centre Georges Pompidou po smrti Toyen, napsala část věnovanou Jindřichu Heislerovi. Podobně jako Věra Linhartová napsala o Heislerovi, že „*stručný přehled životopisných dat postihne jen vnější obrys toho, co zůstane nenapsanou vie secrète*“, tak i tento stručný přehled zdaleka nepostihuje vše, co Věra Linhartová přinesla kunsthistorii v oblasti českého umění a jeho mezinárodních přesahů. Její vklad orientalistky nyní rozvede Helena Čapková.

Práce Věry Linhartové v oblasti japonského a čínského umění je dodnes vysoce ceněná mezi širokou mezinárodní obcí historiků asijského umění. V některých oblastech, o kterých se zmíním později, dokonce zůstává stále nepřekonaná.

Na přínos Věry Linhartové asijským dějinám umění mě poprvé upozornil můj profesor na londýnském SOAS, Timon Screech, který, ač specialista na vizuální kulturu období Edo, tedy na dějiny umění v Japonsku sedmnáctého a osmnáctého století, byl velmi dobře seznámen s dílem Věry Linhartové a uvědomoval si jeho signifikanci, zvláště pokud jde studium japonských avantgard. Japonské avantgardy nejsou však jediným jejím tématem (jak vidno v prezentaci). Další významnou oblastí, které se věnovala, je vliv čínské kultury a umění na Japonsko, především literátské malby a estetiky. Bez povšimnutí by také neměl zůstat přínos Věry Linhartové vědecké obci v roli kurátorky-kolegyně. Její jméno se objevuje v nesčetných poděkováních v knihách kolegů, kterým při bádání pomohla a asistovala.

Věra Linhartová se začala studiu asijských kultur intenzivně věnovat po emigraci do Paříže. V Národním institutu orientálních jazyků a civilizací (INALCO) pařížské univerzity vystudovala v letech 1978–1985 japanologii. V rámci přípravy doktorské práce absolvovala v akademickém roce 1989–1990 roční studijní pobyt na tokijské univerzitě Waseda. Od roku 1990 byla zaměstnána v pařížském muzeu orientálního umění Guimet, kde se věnovala zejména japonskému a čínskému malířství. V doktorské práci analyzovala rozsáhlý výběr japonských textů o malířství od 9. do 19. století a doktorát dokončila roku 1993.

Věra Linhartová publikovala v celé řadě akademických kunsthistorických periodik jako *Arts asiatiques* (Paříž) a *Cahiers du Musée national d'art moderne* (Paříž). Japonsky publikovala v odborném i běžném tisku: *Gendaishi techō* (Tōkyō), *Kyōto shinbun*, *Ōbaku bunka* (Uji), *Subaru* (Tōkyō). V sedmdesátých a osmdesátých letech vycházela řada jejích česky i francouzsky psaných textů v německém, anglickém, italském či japonském překladu. Po odchodu z Musée Guimet věnovala svou knihovnu japonských publikací La bibliothèque de la Maison de la culture du Japon. Jedná se o 690 svazků, které tematicky reflektují její vědecký zájem. Najdeme zde knihy o náboženském, především buddhistickém umění, a o japonských avantgardách 20. století.

Asi nejvýraznějším projektem, jehož byla Věra Linhartová významnou součástí, byla výstava *Les Japans des Avant-Gardes 1910-1970* v pařížském Centre Georges Pompidou. Monumentální výstava o 700 exponátech se konala od prosince 1986 do března 1987.

Hlavním kurátorem za japonskou stranu byl profesor Takashina Shuji, vůdčí osobnost studia francouzského umění v Japonsku a odborník na umělecké styky mezi Japonskem a Francií v moderní době. Architektem výstavy byl Okabe Noriaki, z jehož archivu jsou tyto fotografie.

V češtině byla její práce o japonské estetice a umění mimo jiné publikována v souboru článků a studií z let 1962-2002 *Soustředné kruhy*, který vyšel v nakladatelství Torst v roce 2010. Konkrétně jsou v knize zahrnuty dva oddíly, jeden na téma moderního japonského umění, ve kterém najdeme kratší úvahy například o svébytnosti japonského surrealismu a o konkrétních umělcích, jako byli Koga Harue, Hagiwara Kyojiro nebo Takiguchi Shuzou. V druhém oddílu nezvaném *Přítomnost ve světě* jsou zařazeny texty o japonské estetice a buddhistickém umění.

Z četby studií Věry Linhartové vyplývá, že ji hluboce fascinuje pohyb a vnímání estetických konceptů, náboženských dogmat i výtvarných technik, které jsou přijímány a zkoumány v závislosti na schopnosti porozumět „tomu druhému“.

V úvodu k delší esejí o surrealistickém malířství v Japonsku, ve kterém si pokládá otázky, do jaké míry byla mezinárodní komunita surrealistů schopna vnímat japonský přínos svých současníků, Linhartová píše: „Potřebuje snad současná doba méně „látku ke snění“, touží snad méně po neodbytných dálkách, jež by doplnily náš současný úděl? Či se snad méně obává setkání se skutečnou zemí v její každodenní realitě, jež by již nezničilo onu přitažlivost, kterou nás láká méně známá či neznámá končina? Nebo se jen snažíme poněkud zaplnit naše kusé povědomí, uvědomili jsme si snad nebezpečí, které plyne z naší neznalosti toho druhého a z toho, že ho nutíme nést tíhu našich iluzí bez ohledu na realitu?“

Druhý oddíl o tématech z japonské historie umění je uveden následnou japonskou, intimní impresí autorky samotné: „Na čem mi záleží, co se mě dotýká. Jednopatrový dřevěný dům ve čtvrti Shinanomachi, polozakrytý vzrostlými bambusy. Cesta před domem je dlážděna oblázky. Lesknoucími se v dešti. Někdy jsou mraky tak nízko, že k nerozeznání splývají s mlhou, která stoupá z řečiště. Stráně pokryté rozkvetlými stromy v pohoří Yoshino. Podzimní javory v Tófukuiji, na svazích kolem Takao, v chrámovém okrsku Hasedera. V noci na Nový rok napadlo po kolena sněhu, nad Manpukuiji v Obaku se rozpoutá sněhová vánice. A ještě počátkem jara zůstávají zbytky závějí v lesích blízko kláštera Eiheiji v kraji Fukui. Dnes a napořád platí tato přítomná dočasnost, jinými slovy tato dočasná přítomnost. Její bezprostřední skutečnost mi naznačil Dógen, průvodce na cestě, která nekončí.“

Věra Linhartová nás v této krátké impresi pozvala do svého vnitřního Japonska a jako básník z dávných dob nás provedla po místech, která nesou, každé svou, poetickou historii a bohatství kulturně-historických konotací. Podobně jako básník, vzdělanec japonského typu, pokračuje ve své tvůrčí cestě v soukromí své pařížské pracovny. Bádání Věry Linhartové v oblasti asijské kunsthistorie se stalo nezastupitelným východiskem pro další badatele.

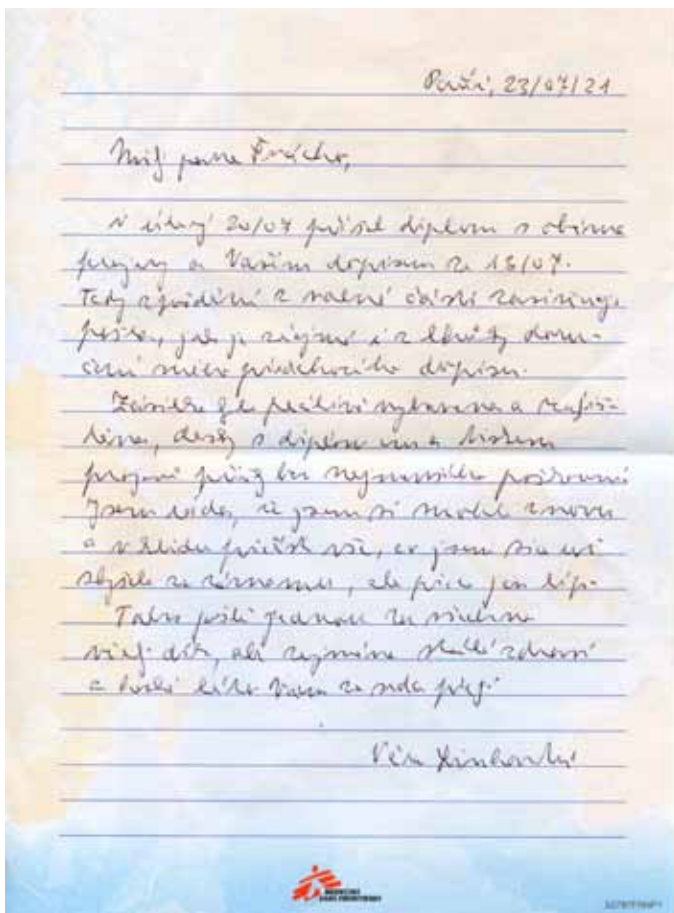
Ze srdce jí k ceně blahopřejeme.

Anna Pravdová, Helena Čapková



Dopis Věry Linhartové, Paříž 27/06/2021

Dopis Věry Linhartová, Paříž 23/07/21



Milý pane Švácho,

Milý pane Švácho,

velice mě potěšilo, že jste vzali v úvahu mou poznámku o nutné celistvosti životního díla a že jste i v tak krátké době zajistili dva slavnostní projevy. Také poslaný záznam mi udělal radost.

v úterý 20/07 přišel diplom s oběma projevy a Vaším dopisem z 13/07. Tedy zpoždění z valné části zavinuje pošta, jak je zřejmé i z lhůty doručení mého předchozího dopisu.

Vyřídte prosím mou vděčnost Anně Pravdové (znám katalogy její vynikající výstavy První republika) a Heleně Čapkové (na kterou se dobře pamatuji z několika letných setkání). Oba projevy jsou přesně informované a citlivě interpretované, ale zejména se vzájemně doplňují na jeden úplný obraz, jak jsem si přála a představovala.

Zásilka byla pečlivě vybavena a zajištěna, desky s diplomem a tiskem projevů přišly bez nejmenšího poškození. Jsem ráda, že jsem si mohla znovu a v klidu přečíst vše, co jsem sice už slyšela ze záznamu, ale přece jen líp.

Také prosím vyřídte poděkování všem, kteří se podíleli na udílení ceny a na přípravě jejího slavnostního předání. A samozřejmě i Vám osobně.

Takže ještě jednou za všechno vřelé díky, ale zejména stále zdraví a hezké léto Vám ze srdce přeji.

Srdečně všechny zdravím
Věra Linhartová

Věra Linhartová

Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Jakubu Hauserovi

Vážené kolegyně, vážení kolegové, milí přátelé!

Laudatia při příležitosti udělení cen Uměleckohistorické společnosti mají vlastní zákonitosti. Autor laudatia k udělení Ceny Josefa Krásy je většinou starší než laureát, často učitel mladého badatele. U Ceny UHS je to obráceně: laudatio pronášejí mladší kolegové a kolegyně oceňovaného, nejednou jeho studenti a studentky. Říkám to proto, že stačilo pouhých sedm let, abych se z pozice toho mladého přesunul na opačnou stranu. Nijak zvlášť mě to netěší, ale velkým zadostučiněním je to, že laureátem Ceny Josefa Krásy za rok 2020 se stal Jakub Hauser. Shodou okolností je jejím jubilejním třicátým držitelem (cena je udělována od roku 1991, v roce 1998 sice obdrželi cenu dva badatelé, v roce 2001 naproti tomu cena nebyla udělena).

Bylo by namístě, abych začal tím, že se s Jakubem znám dlouhodobě a velmi dobře. Měl bych asi zdůraznit, že jsme spolu zažili spoustu skvělých věcí a realizovali množství společných projektů. Jenomže realita je jiná. Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze jsme se v podstatě minuli. Jakub zde vedle dějin umění studoval lituanistiku, což velmi výrazně nasměrovalo jeho budoucí orientaci a propadlo se do jeho bohatých odborných aktivit dodnes.

Nepotkal jsem se s Jakubem ani bezprostředně po dokončení jeho magisterského studia, kdy krátce pracoval v Národním muzeu a delší dobu ve fotoarchivu Židovského muzea v Praze. Nakonec Jakub zakotvil v Památníku národního písemnictví, s nímž je spjatý dodnes. Je kurátorem uměleckých sbírek a každý, kdo někdy tuto instituci navštívil, ví, jaké nepřehledné množství materiálu, často zpracovaného jen dílčím způsobem, obsahuje. Jakub právě tuto devízu výsostně využil ve svých projektech, které se sbírkovým materiálem souvisely. Připomínám zejména autorství výstavy Františka Bidla *Homo politicus* v roce 2015. Fond Památníku obsahuje velmi pozoruhodný soubor Bidlových satirických kreseb, karikatur a ilustrací včetně jeho legendárních prací pro *Erotickou revui* a *Ruské erotické povídky*. V roce 2017 se Jakub podílel na výstavě a katalogu *Zkušenost exilu*, mapující osudy exulantů z území bývalého ruského impéria v meziválečném Československu. O rok později editoval společně s Věrou Velemanovou kolektivní monografii *Příběhy exilu*, která vznikla v rámci stejného projektu (NAKI II).

Jakubovo zapojení do těchto aktivit bylo zcela logické a zásadní. Souviselo totiž s jeho již velmi silně vyhraněnou orientací na výzkum umění ruských emigrantů ve střední Evropě a zejména v Československu. Jakub se tomuto tématu začal věnovat již během magisterského studia, které v roce 2009 zakončil prací *Eurasijství a skupina "Skify" 1930–1933*. Postupem času tento zájem



Jakub Hauser, foto ÚDU AV ČR

prohluboval a rozšiřoval. V roce 2014 započal doktorské studium dějin umění a za téma dizertační práce si zvolil výtvarníky ruské emigrace v meziválečné Praze. Neměl jsem možnost sledovat vznik této práce od samého počátku a je obrovská škoda, že její původní vedoucí, profesor Vojtěch Lahoda, se již jejího dokončení nedočkal. Nejenže by určitě vymyslel mnohem lepší laudatio než já, ale nepochybně by zakusil určité zadostučinění. Kniha *Sans retour*, za níž Jakub Cenu UHS získává, je totiž publikovanou verzí této dizertační práce.

Když jsem se poprvé seznámil ještě s rozdělanou dizertací, okamžitě mi bylo jasné, že moje role bude více méně marginální. Ujasněná struktura, několik již publikovaných kapitol a jasný tah na branku vedly Jakuba neomylně k cíli a úspěšné obhajobě. Můj podíl se projevil snad pouze v tom, že se Jakub dokázal zbavit svého mistrovství v psaní jedné věty na dvaceti řádcích.

Téma ruských výtvarníků, kteří v meziválečné době emigrovali do Prahy, lze vzhledem k jeho charakteru řešit různými způsoby, pomocí různých metodologických východisek a postupů. Jakub si toho byl vědom. Na základě úvah o povaze ruské emigrace (chápe ji v podstatě jako mezinárodně propojenou síť aktérů) se zaměřil na formulaci se institucionální rámce, jelikož se domníval, že „*umělecké sbírky a výstavy ruského umění představovaly platformu pro formulaci obsahu samotného pojmu ruského umění v emigraci a pro stanovování pozic v rámci vlastních i cizích kulturních tradic*“. V této úvaze se podle mého

názoru nemýlil a zvolený přístup mu umožnil dotknout se toho nejpodstatnějšího: rozklíčovat určité obecnější rysy ruské emigrace, její programové úsilí a cíle, ideologická východiska a představy o ideálním uměleckém kánonu. K tomu mu dopomohla perfektní znalost sekundární literatury a zejména důkladný archivní výzkum primárních pramenů. Bez něj by vůbec nebylo možné práci napsat, současně je ale podstatné, že Jakub dokázal tyto prameny přesvědčivě interpretovat v širším kontextu dobového dění. Kdo z nás měl před přečtením Jakubových textů vůbec ponětí o existenci Skytů, ruském kulturně-historickém muzeu na Zbraslavi či pozoruhodném díle Alexandra Golovina i jiných umělců?

Naznamená to ale, že by se Jakub specializoval pouze a výhradně na dotyčné téma a nic jiného ho nezajímá. Od roku 2018 je členem výzkumného týmu interdisciplinárního projektu NAKI II *Obraz nepřítel: Vizuální projevy antisemitismu v českých zemích od středověku po současnost*. Spolu s Evou Janáčovou editoval kolektivní dvoujazyčně publikovanou monografii, pro kterou současně napsal

kapitulu o vizuálním antisemitismu v časopise *Humoristické listy* ve dvacátých a třicátých letech 20. století.

Kromě výjimečné badatelské práce a jejích výstupů vyniká Jakub Hauser i dalšími vlastnostmi, které ostatně s jeho odbornou činností úzce souvisejí. Na prvním místě je to zodpovědnost. Jakub se zodpovědně stará nejen o svou vlastní rodinu a své potomky, ale i o životní prostředí, v kterém žijeme. Nevím, zda ho doslova nazývat ekologem, faktem ale je, že se v rámci Památníku národního písemnictví stal jedním z průkopníků v jízdě na kole do zaměstnání a nejen tam. Jak mi prozradil nejmenovaný zdroj: „*Jezdí na kole všude a za každého počasí.*“

Jelikož nejsem školený v investigativní žurnalistice, nepodařilo se mi o Jakobovi zjistit nic dalšího, žádné více či méně pikantní historky, o které by se bylo možno podělit v rámci tohoto fóra. Přesto věřím, že má slova byla dostatečně výmluvná. Jsem přesvědčen, že Cena Josefa Krávy za rok 2020 je v nejlepších rukou. K jejímu obdržení Vám, Jakube, srdečně gratuluji!

Tomáš Winter

Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc. (28. 12. 1942 – 2. 11. 2021)

Připomenutí bolestné ztráty blízkého člověka nemůže být nikdy nezaujaté. O Ivo Hlobilovi jako člověku i historiku umění by se přitom mohlo mluvit dlouho a barvitě. Velké množství z nás s ním pojí řada nejen pracovních, ale především osobních zážitků a můžeme jen žehrat nedostatečné lidské paměti, která zdaleka ne všechno uchovává. Zkouším si teď připomenout některé takové momenty, a i když mi vytanoují i chvíle, kdy jsem jako jeho doktorand se silným mrazením v zádech čekal na konzultace s ním, nemohu si vybavit nic, co by v důsledku nebylo pozitivní. Nečekaný Hlobilův odchod zasáhl mnoho jeho blízkých a ukázal i křehkost bytí těch, které náš obor dějin umění reprezentují. Vzpomínám si, jak jsem někdy před více než deseti lety potkal v Olomouci v družném hovoru právě Ivo Hlobila a Milana Tognera, dva své skvělé učitele, a pak chvíli sledoval, jak společně odcházejí. Hlavou mi přitom proběhla myšlenka, jaké to bude, až odejdou doopravdy. Tehdy mě ani nenapadlo, že by to mohlo nastat, jako si to odmítáme připouštět u všech nám blízkých. Tušil jsem však, že s jejich odchodem bychom ztratili něco nesmírně důležitého. Netrvalo to bohužel dlouho a Milan Togner skutečně z tohoto světa odešel. Nečekaně, náhle. Podobně jako teď Ivo Hlobil. Cítím přitom, a věřím, že v tom zdaleka nejsem sám, jak tím náš obor ztrácí nejen výjimečného jednotlivce, ale i jeden ze zásadních stavebních kamenů domácího dějepisu umění.

Bylo by asi pošetilé opakovat všechny životní a odborné údaje o Ivo Hlobilovi, to mnohem lépe podali jiní.¹ Jako pro mnohé z Hlobilovy generace byla jeho cesta k dějinám umění nelehká a rozhodně ne přímočará. K vysokoškolskému studiu u Jaroslava Pešiny se dostal až po studiu na průmyslové škole strojnické v Přerově; toto období hledání v prostředí továrenské práce nebylo jistě snadné,



Ivo Hlobil, Adamov, 2010, foto Lukáš Bártl

jak si pamatuji z některých jeho drsně-vtipných vyprávění. Po absolutoriu (s prací o Světelském oltáři) začal od roku 1969 pracovat na památkových ústavech v Ostravě a Olomouci, ale záhy se pro něj začala přirozeně otevírat akademická dráha: v letech 1971–1973 působil jako interní vědecký aspirant na Katedře dějin umění FF UK a v letech 1974–1982 jako odborný asistent na katedře výtvarné teorie a výchovy FF UP v Olomouci. Poté se jeho profesní dráha již pevně spojila se dvěma institucemi – vedle nově konstituované olomoucké Katedry dějin umění (kde byl v letech 1992–1994 zástupcem vedoucího, Milana Tognera) to byl od roku 1982 (s krátkou přestávkou zmíněných let 1992–1994) dnešní Ústav dějin umění AV ČR. I zde, v letech 1998–2001, působil jako zástupce ředitele. Byl skvělý učitel, kterého mohli Olomouci leckde jen závidět. Vychoval množství žáků, k nimž se naštěstí mohu počítat a jako i jiní mu vděčím za mnohé. Dokázal totiž nejen poutavě předat prosté informace, ale především ztělesňoval strhující zapálení a nadšení pro světy umění. Sdílel s námi přirozeně své výzkumy na poli mediévistiky, renesance či dějin a teorie památkové péče. Právě zde nacházel velké pole působnosti, nejen jako člen řady grémií (Památková rada primátora hlavního města Prahy, vědecká rada centrálního pracoviště Národního památkového ústavu či Ministerstva kultury pro památkovou péči), ale především jako aktivní protagonista vstupující často s osobním nasazením do řady památkářských kauz. Mohli jsme se přitom setkávat s jeho autoritou, nekompromisními postoji, s nimiž vždy na prvním místě hájil zájem ohrožených památek.

Právě „autorita“ je to slovo, které si s Ivo Hlobilem spojují snad nejvíce. Projevovala se v celé jeho osobnosti, v níž mi charakterizoval historika umění bezmála univerzálního záběru, ohromující zkušenosti, a především oné nezpochybnitelné odborné erudice. Svou přirozenou autoritou pro mě představoval člověka, jenž mi domácí dějepis umění doslova symbolizoval, jako snad málokterý jiný. Přirozeně se tak stal v roce 1990 zakládajícím členem Uměleckohistorické společnosti a jeho váha se v rámci oboru, ale obecně i v humanitních vědách odrážela v jeho četných aktivitách jako člena předních komitétů a rad: například v oborové radě Grantové agentury ČR, vědecké radě ÚDU AV ČR, Radě Pražského hradu, odborné komisi Rady vlády pro vědu a výzkum pro společenské vědy, vědecké radě AV ČR, Univerzity Palackého v Olomouci, Národní galerie či Centra mediévistických studií.

Svou autoritu přitom Ivo Hlobil nemusel utvrzovat žádnými těmito funkcemi. Projevovala se totiž v samotném jeho naturelu i v nejběžnějším vystupování. Ještě stále, a to po mnoha letech, si jistě mnozí vybavujeme Ivo Hlobila jako učitele, k němuž nás poutala směs obdivu, bázně a někdy i doslova hrůzy. Takovou hrůzu však chápu ve smyslu manýristické *terribilità*, spojované s Michelangelem, jak její docela analogicky, líčil malíř Sebastiano del Piombo: „*tvá hrozivá povaha nikoho nezraňuje, jevíš se hrozivým jen pro lásku, kterou chováš k významu velkých děl, jež vykonáváš*“.² Hlobil–učitel vystupoval jako rodič, jehož laskavost je vyvažována přísností a vysokými nároky. Komunikace s ním byla vždy věcná a rázná a měla nezřídka daleko do

vystupování delikátního a distingovaného salónního učenec. Naopak, jeho bodrost a přímočarost byly pověstné. Nad tím vším se však klenul lidsky přirozený vřelý vztah Iva ke světu, odrážející se v jeho jiskrných, živě těkavých očích. Ivo Hlobil měl dar vstupovat mezi lidi a do odborné diskuse rozhodně, nepřehlédnutelně, dokázal prostor přirozeně opanovat nejen argumentačně, ale bezmála i fyzicky. Měl přitom vzácnou schopnost mluvit stručně, jasně a k věci. Jeho stanoviska a komentáře byly rezolutní, ostré jako břitva a úderné ve staccatu jeho rychlé mluvy. Slova Ivo Hlobila měla vždy váhu a nutila se s nimi vyrovnávat.

Vybavuji si jeden osobní detail, který mohl být stresující, jako jistě podobné zažilo více Hlobilových studentů. Bylo to na exkurzi v Mohelnici, kde mě Ivo Hlobil náhle vyzval, ať datuji klenbu kostela sv. Tomáše z Canterbury. Pochopitelně jsem zpanikařil a zahanbeně jsem se hloupému omylu snažil vyhnout s tím, že si to přesně netroufám říct. „*To ale musíte. Vždycky!*“, reagoval tehdy Ivo Hlobil nekompromisně na mé výmluvy. Dnes jsem mu vděčný za toto přímočaré dloubnutí (ale i mnohá další), na které byl věru specialista a jímž dokázal vždy tak přesně a dobře zasáhnout. Jeho slova totiž chápu jako jasnou výzvu k aktivnímu životu, v obecném smyslu, ale i v rámci odpovědnosti naší disciplíny, která nás provokuje tolika obtížně pochopitelnými a vysvětlitelnými objekty a jevy. Této „melancholii“ dějin umění, slovy M. A. Holly, však Ivo Hlobil nikdy nepodléhal, byl rozhodným stoupencem *vita activa* a při každé příležitosti bylo poznat, že (dějiny) umění pro něj nejsou jen profesí, ale i všeobjímající životní náplní či filozofií. Bylo těžké s ním udržet tempo, to samozřejmě nešlo, a právě v tom byl ztělesněním neúnavné, intenzivní až zarputilé práce. Organizátoři sborníku k jeho 70. narozeninám proto tak dobře zvolili název – *Artem ad vitam*.

Když Rostislav Švácha definoval v úvodu k tomuto *festschriftu* Hlobilovu osobnost historika umění, zdůraznil jako typické principy jeho práce následující: syntetičnost, erudice, akribie, kvalita. Vystihl tím, myslím, skutečně to podstatné, co by se možná dalo převést na společného jmenovatele oné odborné autority. Toto slovo „autorita“ však nechápu jen ve smyslu obecného respektu, kterého dotýčný požívá, tedy ve smyslu vztahu, jenž k němu okolí zaujímá. Naopak mu rozumím jako niterné a podstatné vlastnosti Ivo Hlobila, jíž si spojují se všemi významy výrazu „*auctoritas*“ – tedy ve smyslu hodnověrnosti, spolehlivosti a odpovědnosti, ale i příkladu a vzoru, stejně jako vlivu a vážnosti, ovšem též Hlobilovy rozhodné ráznosti. V onom úvodním slovu tehdy Švácha připomenul, že v pozadí všech těchto rysů „*se skrývá spor o kvalitu bádání*“.³ Ta byla nepochybně pro Ivo Hlobila prostředkem a současně cílem uměleckohistorického výzkumu, ať už se odehrával na poli umění středověku a novověku či památkové péče. Současně přitom Švácha shrnuje základní a tradiční přístup Ivo Hlobila k dějinám umění: „*Zůstává vždy obhájcem kvality*“.⁴ To potvrzují i vlastní Hlobilova slova: „*Můj názor však je, že pokud se historik umění odtrhne od materiálu, tedy od uměleckého díla, a zakotví ve sféře čistě teoretického uvažování, tak hrozí, že nakonec ztratí potřebu zabývat se tím, co je v dějinách umění z vývojového hlediska důležitější či*

*méně důležité – tedy ztratí schopnost zabývat se kvalitou uměleckého díla.*⁵

Rád bych tato slova respektu adresoval přímo Ivo Hlobilovi, i když vím, že by nad tím nejspíš jen mávl rukou. On sám je totiž připomínat nepotřebuje. Jeho práce se tak zásadně vtiskla do domácího, ale i světového dějepisumu umění, že není třeba znovu opakovat všechny bohaté vrstvy jeho badatelské a odborné činnosti. Tato slova jsou přirozeně určena nám. Chtějí oživit jeho nepřítomnost, která ale nebude nikdy úplná. Ne snad pro těchto několik prchavých a nedostatečných slov, ale pro nepřehlédnutelnou stopu, kterou tu Ivo Hlobil zanechal. Aniž je člověk nábožensky či duchovně založen, dotýká se snad nás všech onen útěšný paradox smrti, který spočívá v přítomnosti nepřítomného. Když jsem před pěti lety uzavíral

Hlobilovo *laudatio* k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti, vypomohl jsem si renesanční metaforou sepulkrálního nápisu, který zjednodušeně sděloval, že za člověka mluví jeho dílo. To nejen zvětčuje jeho „slávu“, ale především zajišťuje trvalou existenci pro budoucnost. Také texty Ivo Hlobila budou znovu a znovu čteny, jeho výstavy budou připomínány a bude se na ně navazovat, stejně jako se budeme vyrovnávat s jeho názory. Existuje totiž takové množství oblastí, do nichž zasáhl, že se jednoduše nelze s jeho živou přítomností stále nesetkávat. Při každé této příležitosti se tak budeme moci přesvědčovat, že fyzický odchod z tohoto světa nemůže vymazat Hlobilovu znovu a znovu se zpřítomňující existenci. Ivo, čest Tvé památce a práci, v níž tu s námi setrváváš!

Ondřej Jakubec

¹ Red. LS, heslo Hlobil, Ivo, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Praha 2016, s. 433–437.

² Cit. dle Carmen Bambach, Michelangelo: divine draftsman and designer, in: Eadem et al. (ed.), *Michelangelo: divine draftsman and designer*, New York 2017, s. 19.

³ Rostislav Švácha, Syntetičnost, erudice a akribie, kvalita..., in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 13–16, zvl. s. 16.

⁴ Ibidem, s. 16.

⁵ Jan Klípa – Ivo Hlobil, O minulosti a budoucnosti oboru a jeho institucí. Rozhovor s Ivo Hlobilem, *Bulletin UHS* 25, 2013, č. 2, s. 15.

Pavel Liška (3. 9. 1941 – 21. 10. 2021) Návraty do České republiky

Když se v roce 1996 hlásil Pavel Liška do konkursu na místo ředitele Domu umění města Brna, seděli jsme v předsálí na radnici vedle sebe a přemýšleli, jaká řešení připadají v úvahu. Mě tehdy pobídli přátelé, abych se rozhodně přihlásil také a někteří otevřeně říkali: „Komise asi Lišku jako emigranta a člověka zvenčí nepodpoří, tak bys tam měl být jako pojistka“. Komise jej ale doporučila a magistrát schválil jeho jmenování s nástupem od ledna 1997. Tak pokračoval jeho návrat do České republiky, který měl první oficiální zastávku v letech 1995 až 1997 na Technické univerzitě v Liberci v pozici vedoucího katedry dějin umění a architektury, ale na dálku začal již po roce 1990 publikováním recenzí v českých novinách a časopisech. K dějinám umění se Liška dostal oklikou, nedlouho po své promoci v roce 1964 v oboru jaderná fyzika na ČVUT v Praze emigroval a až v Německu začal studovat dějiny umění v Hamburku, Berlíně a Osnabrückeru, kde také v roce 1977 obhájil práci věnovanou Nové věčnosti.

Brněnský Dům umění byl pro Pavla Lišku v danou chvíli výborným prostorem pro zúročení dosavadních zkušeností. Brzy vstoupil do kontaktu s tehdy teprve pátým rokem existující Fakultou výtvarných umění VUT v Brně, vedl tam výuku, byl členem akademického senátu a získal studentky a studenty, aby přicházeli na vernisáže. Navázal tak na své zkušenosti z německých vysokých škol, kde již od sedmdesátých let učil dějiny umění například v Berlíně, v Bielefeldu, v Osnabrückeru či Düsseldorfu. Rovněž model propojení práce na vysoké škole s kurátorskými aktivitami si vyzkoušel již dříve, když pracoval například v Kunstverein v Kolíně nad Rýnem, a následně i v Düsseldorfu, kde se



Pavel Liška, 2007, foto Martin Pinkas, Art+Antiques

s Jiřím Švestkou zasloužil v roce 1991 o realizaci souhrnné výstavy *Český kubismus 1909–1925*. Měl také podíl na přípravě výstavy a katalogu pro Kunsthalle Bonn s názvem *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Tehdy žil v Kolíně nad Rýnem.

Jako manažer i jako kurátor výstavních projektů měl v sobě Pavel Liška energii vůdčí osobnosti, nebál se prosazovat razantní rozhodnutí, stejně jako se nebál svá rozhodnutí měnit, když se přihodilo, že původní záměr nevyšel. Právě pro svou vitalitu a rozhodnost se podílel

na mnoha různých uměleckých a kulturních aktivitách. Prosadil skvělou světelnou instalaci Stanislava Zippeho do nové budovy Brněnského dopravního podniku, s Jitkou Pernesovou založil Nadaci Vily Tugendhat, inicioval vznik malých galerií ve spolupráci s bankami či velkými podniky, v roce 2009 byl členem poroty Ceny J. Chalupceckého, a především usiloval o vytvoření výrazné dramaturgie výstav v Domě umění s důrazem na mezinárodní souvislosti a s posílením prezentace fotografie. Pokoušel se uvést do českého prostředí velké osobnosti světového umění, ale intenzivně také hledal umělkyně a umělce, kteří na mezinárodní výtvarnou scénu teprve vstupovali. V Domě umění města Brna tak proběhly výstavy Michaela Biebersteina, Tonyho Cragga či Magdaleny Jetelové a dalších světových hvězd. Návštěvnického rekordu dvanáct tisíc diváků dosáhla v r. 1998 výstava Antona Corbijna, který měl v hlavních sálech první samostatnou výstavu takového rozsahu a zaměření. Za příklad citlivého kurátorského hledačství lze považovat výstavu fotografií Richarda Billinghama na počátku roku 2001, kdy teprve třicetiletý umělec právě začínal strmě stoupat k mezinárodnímu věhlasu a Pavel Liška ho „objevil“ při jedné ze svých studijních cest. Brněnská výstava pak putovala do New Yorku. I když Liškovi byl vyčítán malý zájem o kontinuální sledování českého aktuálního umění, řadu významných osobností přece v Domě umění představil. Například Milenu Dopitovou, které pak připravil velkou výstavu v Regensburgu, Petra Kvíčalu, ale také začal připravovat netradiční retrospektivní

projekt s Vladimírem Kokoliou, který jsme pro jeho jedinečnost i náročnost realizovali až v roce 2003, kdy už jsem v pozici ředitele působil já, zatímco Pavel Liška již vedl Východoněmeckou galerii v Regensburgu (2001-2004). Na jeho zájem o velké mezinárodní osobnosti jsme navázali například výstavami Jiřího Georga Dokoupila na přelomu let 2005 a 2006 nebo jsme poprvé v České republice velkou výstavou představili v roce 2005 Gerharda Richtera.

Zkušenosti z galerijního provozu i z působení na různých vysokých školách pak Pavel Liška završil v letech 2007 až 2011 dalším „českým návratem“ v pozici rektora Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Pokusil se získat pro školu mladší umělce, a i když to místy bylo spjaté s různými komplikacemi typu generačních rozporů nebo problémů s akreditací v případech, kdy nový vyučující dosud neměl potřebnou docenturu, přispěl tím k dynamičtějším pohybu na této tradiční škole. Dílčí informace o Liškově pohledu na umění či o kurátorském uvažování lze najít v rozhovoru v knize Petra Volfa *Okamžik rozhodnutí* z roku 2010, má také heslo v akademickém *Slovníku historiků umění* z roku 2016.

Benešovský rodák Pavel Liška byl přirozeným světoběžníkem nejen svým pohybem v evropském prostředí, ale i svým rozkročením mezi působením v galeriích a na vysokých školách, mezi individuální prací teoretika a týmovými aktivitami kurátora a organizátora. Stejně světoběžnický lze i dnes na mnoha místech najít dlouhodobě viditelné stopy jeho rozsáhlé práce. Radek Horáček

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ 2021

95 let

Prof. PhDr. Pavel Preiss, DrSc.
21. 5. 1926

PaedDr. Zdeněk Sejček 2. 12. 1926

90 let

Doc. PhDr. Josef Maliva 7. 1. 1931

PhDr. Antonín Grůza 13. 1. 1931

Mgr. Vojtěch Krob 17. 1. 1931

PhDr. Jaroslav Kačer 20. 4. 1931

PhDr. Otakar Otáhal 15. 9. 1931

PhDr. Jiří Kohoutek 21. 11. 1931

PhDr. Nina Dvořáková 27. 11. 1931

85 let

Mgr. Marie Halířová 17. 4. 1936

Mgr. Jaroslav Bureš, CSc. 16. 7. 1936

80 let

Prof. PhDr. Tomáš Vlček, CSc. 9. 1. 1941

Doc. PhDr. Jana Ševčíková 13. 4. 1941

PhDr. Runjana Dačeva 1. 5. 1941

Mgr. Ivana Thomaschke 29. 8. 1941

Ing. PhDr. Pavel Liška 3. 9. 1941

PhDr. Alena Podzemná 1. 10. 1941

PhDr. Ladislav Špaček 28. 10. 1941

PhDr. Jaroslav Bláha, PhD. 19. 12. 1941

75 let

Prof. PhDr. Jan Michl 3. 2. 1946

PhDr. Anežka Šimková 28. 2. 1946

PhDr. Václav Paukert 29. 3. 1946

PhDr. Vladislava Effenbergrová Kašťáková
9. 4. 1946

Doc. PhDr. Helena Soukupová 12. 4. 1946

Doc. PhDr. Jiří Havlíček 14. 4. 1946

Prof. PhDr. Petr Fidler 20. 4. 1946

Mgr. Helena Brožková 5. 5. 1946

PhDr. Ivan P. Muchka 21. 5. 1946

Prof. PhDr. Lubomír Konečný 14. 6. 1946

Mgr. Irena Murray-Žantovská, PhD.
3. 7. 1946

Mgr. Jiří Kaše 6. 8. 1946

PhDr. Jindřich Noll 1. 9. 1946

Mgr. Jiří Valoch 6. 9. 1946

Prof. Dr. Ing. Martin Kubelík 18. 9. 1946

Mgr. Karel Holub 30. 9. 1946

PhDr. Zdeněk Dragoun 28. 10. 1946

70 let

PhDr. Marcela Macharáčková 21. 1. 1951

PhDr. Anna Janišťinová 9. 2. 1951

PhDr. Gabriela Šimková 14. 2. 1951

PhDr. Pavla Pečínková, CSc. 17. 2. 1951

Prof. Dr. Miroslav Petříček 21. 2. 1951

PhDr. Zdenka Bláhová 6. 4. 1951

Doc. PhDr. Mirieia Ryšková, PhD.
13. 4. 1951

PhDr. Jan Pernička 17. 5. 1951

PhDr. Olga Badalíková, PhD. 18. 8. 1951

Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc. 9. 10. 1951

PhDr. Pavel Zahradník 22. 10. 1951

Mgr. Vlastimil Tetiva 15. 11. 1951

Mgr. Helena Kontová 16. 11. 1951

PhDr. Marie Platovská 25. 12. 1951

65 let

PhDr. Jiří Belis 15. 1. 1956

PhDr. Magdalena Juříková 20. 2. 1956

PhDr. Dagmar Bařínková 22. 2. 1956

Mgr. Zuzana Novotná 27. 2. 1956

PhDr. Nora Jelínková 6. 5. 1956

PhDr. Vladimíra Coganová 16. 5. 1956

PhDr. Diana Kösslerová 6. 6. 1956

Prof. PhDr. Alena Křížová, PhD. 17. 6. 1956

Simona Mehnert, M. A. 4. 7. 1956

Doc. PaedDr. Alena Kavčáková, PhD.
9. 7. 1956

PhDr. Petr Vojtal 26. 8. 1956

PhDr. Ivona Raimanová 12. 10. 1956

PhDr. Hana Larvová 7. 11. 1956

PhDr. Lenka Bydžovská, CSc.
13. 12. 1956

60 let

Mgr. Ivo Sedláček 1. 3. 1961

Prof. PhDr. Ladislav Kesner, PhD.
27. 3. 1961

PhDr. Tatána Petrasová, CSc. 5. 6. 1961

PhDr. Ivana Kalinová Kyzourová 7. 6. 1961

PhDr. David Junek 13. 7. 1961

PhDr. Dalibor Prix, CSc. 31. 7. 1961

PhDr. Simona Jemelková 4. 9. 1961

Mgr. Dagmar Jelínková 8. 10. 1961

Prof. PhDr. Karel Thein, PhD. 14. 10. 1961

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 33 / Volume 33

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

Vychází 2× ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Johana Lomová

Jazyková redakce | Copy Editor: opravidlo.cz

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, 110 00 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.

NAVŠTIVTE AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

INFRASTRUKTURY (DĚJIN) UMĚNÍ

23. – 25. 9. 2021

Pořádá Uměleckohistorická společnost v českých zemích
ve spolupráci s Fakultou umění a designu UJEP

VII.

SJEZD HISTORIKŮ A HISTORIČEK UMĚNÍ V ÚSTÍ NAD LABEM

Místo konání:
Univerzita J. E. Purkyně,
Fakulta umění a designu
Pasteurova 9, Ústí nad Labem
aula 537a, 4. patro