

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1+2 | 2024



TÉMA – SLOVENSKÁ
KULTURA POD TLAKEM

TÉMA

Slovenská kultúra pod tlakom: Od nádeje k neklíudu

Dorota Kenderová	4
Tisková konference	5
Oficiální stanovisko SNG k odvolání generální ředitelky	6

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Stipendium Alfreda Badera	7
Nejen dějiny evropského umění a architektury: 30. výročí působení <i>Bader Philantropies</i>	7
Závěrečné teze stipendistů na rok 2022–2023	
Johann Peter Molitor (1702–1757) a „rokoko“ v Čechách a střední Evropě	8
Grafika 18. století na vídeňské Akademii: technologické aspekty a pracovní postupy	9
Brněnští židovští architekti Norbert Troller a Max Tintner	10
Vyhlášení Baderova stipendia 2024	12
Paragone. Soutěž o cenu profesora Milana Tognera	12

VALNÁ HROMADA UHS 2024

Zpráva o valné hromadě UHS 2024	13
Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Haně Hlaváčkové	15
Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Anně Boučkové	17
Cena Josefa Krásy – děkovná řeč	18

Veřejný odborný program: ARCHITEKTURA ČESKÝCH MUZEÍ A GALERIÍ: IDEÁL VERSUS REALITA

Terezie Nekvindová	19
Architektura českých muzeí a galerií po roce 2010	
Rostislav Švácha	21
Je bílá kostka přežitek?	
Šárka Zahálková	23
Shoda okolností. Síla osudu	
Marek Pokorný	25
Navzdory všem / případ Slovenská národná galéria	
Alexandra Kusá	27

KONFERENCE, KOLOKVIA, WORKSHOPY

Václav Vilém Štech nově. Zpráva o konferenci	
Jitka Šosová	30
Umění na dosah. Konference Art Within Reach	
David Bláha	31
Kolokvium k obnově Clam-Gallasova paláce v Praze a vývoj této kauzy v roce 2024	
Jan Dienstbier	32
Trh a kapitál v české kultuře 19. století, 44. plzeňské mezioborové sympozium	
Petra Kolářová	35
Umělec a sítě – přátelé, spolupracovníci, zadavatelé zakázek	
Radka Heisslerová, Kristina Uhlíková	37
36th CIHA, Lyon	
Hana Buddeus, Adrien Palladino	39
8. sjezd historiček a historiků umění v Brně	
Jakub Kříž	40
Konference Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II: Umění a jeho publikum ve střední Evropě mezi regionálními a evropskými centry	
Anna Habánová	43

PERSONALIA

Osobnostmi Libereckého kraje se v roce 2024 stali historička umění Hana Seifertová a historik umění Oldřich Palata

| Anna Habánová 44

Laudatio Haně Seifertové k 90. narozeninám

| Anja K. Ševčík 45

Cena Ministerstva kultury pro Hanu Rousovou

| Tomáš Winter 46

OBITUARIA

Mimo normy. Vzpomínka na Alenu Nádvorníkovou

| Anna Pravdová 47

Antonín Dufek: Ohlédnutí za společnou cestou

| Jaroslav Anděl 48

Odešel Antonín Dufek, jeden z nestorů historie a teorie domácí umělecké fotografie

| Jiří Pátek 51

Vloni před Vánoci odešel profesor Pavel Preiss

| Martin Mádl 52

Za Olgou Pujmanovou

| Petr Příbyl – Tomáš Rafl 56

„Musíš najít otázku, tu nejdůležitější...“ Zemřela Jana Ševčíková

| Terezie Nekvindová 58

Rozloučení s Janou Ševčíkovou

| Jiří David 60

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ 2024

..... 60

Foto na obálce: Slovenská národná galéria, Bratislava, vzkazy na podporu SNG, 7. 8. 2024, foto Zuzana Dzudzíková

Editorial

SLOVENSKÁ KULTURA POD TLAKEM

Milé kolegyně, milí kolegové,

letošní dvojčíslo Bulletinu vychází v době, kdy kultura našich nejbližších sousedů podléhá od pádu železné opony nevídaným politickým tlakům a prochází hlubokou krizí. A kultura východního souseda Slovenska je přímo ničena bombami ruského agresora. Obě situace nás velice zneklidňují a připomínají nám, že žádné hodnoty nejsou obhájeny jednou provždy, ale musíme se o ně zas a znovu zasazovat. Slovenským kolegům ze všech partnerských kulturních institucí bychom tímto chtěli vyjádřit naši podporu v jejich boji za zdánlivě samozřejmé kulturní hodnoty. Téma tohoto čísla je proto věnováno právě jim.

Jmenovitě bychom chtěli vyjádřit hluboké znepokojení nad odvoláním Alexandry Kusé z pozice ředitelky Slovenské národní galerie. Jakožto kolegové z oboru známe kvality její práce a víme, že Slovenskou národní galerii posunula mezi instituce, do nichž se jezdí i ze zahraničí a jež hraje významnou úlohu v celém regionu. V kulturních institucích by politická zvůle nikdy neměla převážet nad odbornou kompetencí. Věříme, že časy, kdy k tomu v našich zemích docházelo, jsou nenávratně pryč. Proto apelujeme na slovenskou vládu, aby nedopustila ničení slovenské kultury a jejích zásadních nástrojů, mezi něž Národní galerie patří, a kulturní barbarství ve své zemi zastavila.

výbor UHS

Téma:

Slovenská kultúra pod tlakom: Od nádeje k neklúdu

Dorota Kenderová

Ak by som písala o stave kultúry na Slovensku pred rokom, poukázala by som na dlhoročné problémy ako nazbieraný investičný dlh, prekarizáciu kultúrneho zamestnanectva v inštitúciách aj v slobodnom povolání, či nesystematickú obnovu pamiatok zo strany štátu. Naopak, vyzdvihla by som pozitívne systémové zmeny, súvisiace najmä so vznikom nezávislých verejnoprávných fondov, a to Audiovizuálneho fondu v roku 2009 a Fondu na podporu umenia v roku 2016, či po dvadsiatich rokoch zrekonštruovanú Slovenskú národnú galériu.

Tiež by som spomenula, že na Ministerstve kultúry bol od roku 2017 zriadený Inštitút kultúrnej politiky, ktorého úlohou bolo zlepšovať kultúrnu politiku a poskytovať analýzy pre robenie rozhodnutí. Inštitút v spolupráci s pracovnými skupinami zloženými zo zástupcov a zástupkýň zriaďovanej aj nezriaďovanej kultúry pripravil dokument Stratégia kultúry a kreatívneho priemyslu 2030. Tá sformulovala dlhodobé strategické ciele štátnej kultúrnej politiky, ktoré mali byť pravidelne aktualizované akčnými plánmi a mali prepojiť tieto ciele s politikami iných rezortov s výhľadom do roku 2030.¹

Stratégia bola prijatá vládou SR 12. júna 2023. Počas úradníckej vlády vedenie Ministerstva kultúry, na čele s dočasnou ministerkou Silviou Hroncovou, vypracovalo Akčný plán na roky 2024–2026, ktorý vytvoril budúcej vláde priestor na jeho napĺňanie. Napriek dlhým časovým rozpätiam medzi jednotlivými míľnikmi by sme mohli hovoriť o síce pomalej, ale predsa kontinuálnej snahe zlepšovať stav kultúry na Slovensku aj napriek rôznym vládam a krízam, ktorým ako spoločnosť čelíme.

Svoje zamyslenie by som zarámcovala otázkou, či bude kultúra niekedy pochopená v celej svojej šírke a nebude okliešťovaná len na umenie, a či prevládne poznanie, že správne nastavené kultúrne politiky hovoria o vyspelosti národa a vylepšujú našu každodennosť.

Voľby, ktoré všetko zmenili

Po vzniku koalície SMER-HLAS-SNS v októbri 2023 kultúrna obec s napätím očakávala, ktorá strana dostane opakovane najnepopulárnejší rezort kultúry. Indície smerovali k tomu, že ho zrejme získa najslabší článok koalície, Slovenská národná strana, ktorá sa len tesne prešplhala do parlamentu. Naše obavy sa naplnili. Dnes, po roku odkedy je vedenie Ministerstva kultúry v rukách Martiny Šimkovičovej a šedej eminencie, štátneho tajomníka Lukáša Machalu, musím konštatovať, že situácia v kultúre na Slovensku je kritická. Vedenie ministerstva svojou neodbornosťou, aroganciou a ohýbaním reality ničí všetko, čo doteraz (aj keď nie vždy ideálne) fungovalo. Prvým krokom bola svojvoľná likvidácia bratislavskej

Kunsthalle, nasledovali účelové zmeny zákonov o fondoch na podporu kultúry aj Slovenskej televízie a rozhlasu, zrušenie Inštitútu kultúrnej politiky, masívne prepúšťanie odborníkov a odborníčok z Ministerstva kultúry a jeho erbových inštitúcií a snahy o ochromenie pamiatkovej ochrany.² Deštruktívnych zmien a zlyhaní je tak veľa, že o nich vyšla Správa o zlyhaní rezortu kultúry,³ ktorá má vyše 80 strán a ktorú zostavila Otvorená kultúra! a Výbor kultúrneho štrajku.

Otvorená kultúra!

Už prvé vyjadrenia ministerky Šimkovičovej po nástupe do funkcie, namierené proti „každému, kto sa vymyká z normy“, začali mobilizovať nás, aktérov kultúrnej scény. V januári 2024 vznikla prvá výzva na jej odvolanie,⁴ ktorú v priebehu týždňa podpísalo takmer 190 000 ľudí. Na túto výzvu nadviazala platforma Otvorená kultúra!,⁵ nestranícka občianska iniciatíva slovenskej kultúrnej obce. Otvorená kultúra! si za cieľ stanovila bojovať prostredníctvom verejnej diskusie, odborných analýz a vyjadrení proti nekompetentnosti a ničivým mocenským zásahom ministerstva. Otvorená kultúra! je paradoxne jediná vec, ktorá sa ministerke nechtiac podarila – masívne nás prepojila a vytvorila si tak silného a kvalifikovaného protivníka, fungujúceho na báze solidarity, zdieľania informácií a špecifických schopností jednotlivcov a jednotlivkyň. Na jar 2024 sme boli presvedčení, že jednota, dve petície proti ministerke Šimkovičovej, legislatívna pripravenosť, množstvo článkov, vyjadrení a otvorených listov a do očí bijúca nekompetentnosť ministerky neostanú bez reakcie. Žiaľ, koalícia na čele s premiérom Ficom má tak silný záujem udržať sa pri moci, že všetky naše kroky ignoruje. Na rad prišlo verejné hanenie (krikľúni, darmožráči, aktivisti, progresívci), vyhrážanie sa, zastrašovanie a blatantné klamstvá. Jedným z mnohých bolo, že Otvorená kultúra! je súčasťou opozície, na ktorej čele stojí už odvolaný podpredseda parlamentu Michal Šimečka.

Keď počas letnej dovolenkovej sezóny ministerka Šimkovičová odvolala riaditeľa SND a pár dní na to aj riaditeľku SNG, prepojili sme sa ešte viac. K Otvorenej kultúre! sa pridalo aj zamestnanectvo ministerstvom zriaďovaných inštitúcií a po desiatich mesiacoch nevypočutých požiadaviek kultúrnej obce vzniklo hnutie Kultúrny štrajk. Do štrajkovej pohotovosti vstúpilo viac ako 4000 ľudí a viac ako 400 organizácií zo 161 miest. Požiadavky⁶ výboru Kultúrneho štrajku boli, aby ministerstvo malo kompetentné vedenie, aby bola zastavená ideologicky motivovaná cenzúra a zmeny zákonov a aby bola zabezpečená finančná stabilizácia sektora s dôrazom na zlepšenie finančného ohodnotenia zamestnanectva v kultúre.

V prípade, ak by nedošlo na Ministerstve kultúry k náprave, mal po štrajkovej pohotovosti⁷ prísť na rad ostrý štrajk. V čase písania tohto textu, v novembri 2024, sa po neúspešnom odvolávaní ministerky kultúry otvára otázka, čo sa stalo s ostrým štrajkom a prečo neprišlo k jeho naplneniu. Stojí za tým niekoľko zákonných a ústavných prekážok. Prostredníctvom ostrého štrajku sa nemôžu vymáhať politické požiadavky, t. j. odstúpenie ministerky. Do ostrého štrajku môžu vstúpiť ľudia len v zamestnaneckom pomere (vylúčení sú tak ľudia v slobodnom povolaní). Štrajk v kultúre je preto možný len pre niekoľko jednotlivcov a jednotlivkyň a nevytvára tak dostatočný tlak a nespôsobuje štátu také veľké škody ako štrajk v priemysle, doprave či školstve.

Čo nám ostáva?

Po takmer roku neúspešných kolektívnych snáh zvrátiť vývoj v kultúrnom a kreatívnom sektore sme zistili, že

veľa možností nám už nezostalo. Uvedomili sme si, že inštitúcie môžeme momentálne chrániť len kontinuálnou odbornou prácou, súdržnosťou kultúrnej scény a prepájaním sa s inými rezortami. Ohniská nespokojnosti naprieč Slovenskom na pozadí finančnej konsolidácie narastajú, a momentálne čakáme na zvraty udalostí. Musíme byť tak ako to už v kultúre chodí kreatívni a hľadať nové formy rezistencie. V rámci 35. výročia od generálneho štrajku v roku 1989, kedy sa zomkli všetky sektory a podarilo sa zmeniť niečo, čo sa mohlo zdať úplne nereálne, si uvedomujeme ešte viac, čo je dôležité si uchovať ako v kultúre, tak ako v každodennom živote. Nebudeme sa už nikdy iba nečinne prizerať na obmedzovanie a porušovanie základných ľudských práv, ktoré je založené na ideológiách, zastrašovaní, klamstvách, dezinformovaní a manipuláciách. Zostávame naďalej ochraňovať kultúru, lebo je to nielen naša práca, my všetci sme súčasťou jej vytvárania.

Tisková konferencia

V pátek 15. března 2024 proběhla v prostorách zrušené Kunsthalle v Bratislavě společná tisková konference za účasti zástupců českých a slovenských profesních organizací. Zástupci Českého výboru ICOM (pod vedením předsedkyně Giny Renotière), Asociace muzeí a galerií České republiky (zastoupené předsedkyní Irenou Chovančíkovou) a Rady galerií České republiky (zastoupené Janem Smetanou) vyjádřili společným prohlášením své krajní znepokojení nad politicky motivovanou snahou o „transformaci“ kulturních institucí na Slovensku, a zvláště veřejnoprávní televize a rozhlasu RTVS, na kterou je v současné době vytvářen enormní tlak.

Signatáři této výzvy současně vyjádřili svou plnou podporu odborným pracovníkům a zaměstnancům uvedených institucí, konkrétně pak i profesním svazům, které usilují o zachování nezávislosti slovenské kultury a médií. Podpořili Slovenský komitét ICOM, Svaz muzeí na Slovensku a Radu galérií Slovenska coby organizace, jejichž názor by neměl být obcházen a vylučován v jednáních a rozhodování o otázkách kultury Slovenské republiky.

Spolu s výše uvedeným prohlášením se pak touto cestou připojili k výzvě na ochranu RTVS před nedemokratickými a proti svobodě namířenými politickými pokusy o ovládnutí slovenského veřejnoprávního rozhlasu a televize.

Kunsthalle Bratislava, tisková konference zástupců a zástupkyň českých a slovenských odborných organizací k politicky motivovaným snahám o transformaci kulturních institucí na Slovensku 15. 3. 2024, Irena Chovančíková, předsedkyně Asociace muzeí a galerií České republiky, Jan Smetana, člen představenstva Rady galerií České republiky, Gina Renotière, předsedkyně Českého výboru ICOM, Zuzana Sýkorová a Adam Galko, členové předsednictva Rady galerií Slovenska



Ministerka kultúry Slovenskej republiky Martina Šimkovičová odvolala 7. 8. 2024 generálnu riaditeľku Slovenskej národnej galérie Alexandru Kusú



Slovenská národná galéria, Bratislava, tisková konferencia k odvolaní generálnej riaditeľky Alexandry Kusé, 7. 8. 2024, foto Zuzana Dzudzíková

Oficiálne stanovisko SNG k tejto udalosti:

Generálna riaditeľka Slovenskej národnej galérie Alexandra Kusá prevzala odvolací dekrét, ktorý jej bol doručený z Ministerstva kultúry SR dnes 7. augusta 2024. Kolektív zamestnancov a zamestnankýň SNG stojí za Alexandrou Kusou, pretože si uvedomuje, koľko úsilia, času, odbornosti, ľudskosti, inovatívnych vízií a nápadov a niekedy až nadľudských výkonov venovala budovaniu národnej kultúrnej inštitúcie, ktorá pozná reálny význam a hodnotu slov „národná“, „kultúra“ a „inštitúcia“.

Za vyše 20 rokov, počas ktorých doteraz pôsobila v SNG ako kurátorka a od roku 2010 ako generálna riaditeľka, spolu so svojím tímom odviedla množstvo práce, ktorej reálne výsledky zasahujú kultúrnu sféru nielen na celom Slovensku, ale sú nadmieru vnímané a oceňované aj v medzinárodnom kontexte.

Pevne veríme, že všetky tieto hodnoty a pozitíva vníma nielen kolektív SNG, ale aj mnoho ľudí z rôznych odvetví na Slovensku a v zahraničí. Preto dúfame, že ďalšie z bezdôvodných odvolaní kľúčových osobností vrcholových umeleckých inštitúcií, úspešných manažérov

a rešpektovaných odborníkov neostane bez odozvy. Kultúra nie je len o výstavách, divadelných predstaveniach či koncertoch, je to najmä nástroj a priestor, v ktorom sa dokáže celá spoločnosť posúvať vpred. Príďte do SNG a zanechajte odkaz na našom plote na nádvorí!

Môžete si vytvoriť vlastný, alebo si vypýtať v kaviarni voľný papierik. Čo sa vám tu páči najviac? Aký význam má pre vás SNG? Príďte vyjadriť svoj názor a spojte to s návštevou, odnes do nedele môžete navštíviť SNG v Bratislave, Zvolenský zámok a Kaštieľ Strážky v Spišskej Belej zadarmo.

Ak nemáte cestu okolo, alebo ste v zahraničí, môžete si pozrieť dokumentárny film Pozor, padá SNG zadarmo: <https://dafilms.sk/film/17065-pozor-pada-sng>

Ďakujeme všetkým, čo prišli na tlačovú konferenciu.

Záznam:

<https://www.youtube.com/watch?v=uCABnprLYZ0>

¹ <https://www.culture.gov.sk/ministerstvo/strategia-kultury-a-kreativneho-priemyslu-2030/>

² Výsledkom je, že v nezávislých fondoch budú o podpore projektov rozhodovať politicky nominovaní členovia a členky, nie nezávislé odborné komisie. 5 erbových inštitúcií zriaďovaných Ministerstvom kultúry (STVR, Národné divadlo, Slovenská národná galéria, Národná knižnica, Slovenské národné múzeum) má odvolaných riaditeľov a riaditeľky. Tieto ustanovizne momentálne fungujú s dočasne povereným vedením, zväčša z kruhu rodiny, priateľov, známych, spolužiakov a bývalých kolegov ministerky a jej tímu, ktorí poväčšine prišli z rôznych bizarných odvetví.

³ https://kulturnystrajk.sk/storage/SPRAVA_O_ZLYHANIACH_REZORTU_KULTURY.pdf

⁴ https://www.peticie.com/otvorena_vyzva_na_odstupenie_ministerky_martiny_ismkovievej

⁵ Platforma Otvorená kultúra! od roku 2018 fungovala pod rôznymi názvami ako messengerová skupina, ktorá rizomaticky prepájala ľudí z kultúrneho prostredia. Názov Otvorená kultúra! je reakciou na ministerkin výrok, že „kultúra má byť slovenská, slovenská a žiadna iná“, zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=Gli_SHs8dAc&ab_channel=Denn%C3%ADK

⁶ <https://kulturnystrajk.sk/>

⁷ Pri generálnej štrajkovej pohotovosti kultúrneho sektora nedochádza k zastaveniu ani prerušeniu práce, je skôr výstrahou a solidárnym gestom.

Stipendium Alfreda Badera

**NEJEN DĚJINY EVROPSKÉHO UMĚNÍ
A ARCHITEKTURY: 30. VÝROČÍ PŮSOBNÍ
BADER PHILANTROPIES**

Tatána Petrasová

Nadace Alfreda a Isabely Baderových založila v devadesátých letech 20. století stipendia na podporu dějin umění v Rakousku, České republice a Maďarsku. Od roku 2016 poskytuje Ústav dějin umění AV ČR s podporou *Bader Philantropies* tři stipendia doktorandům dějin umění z českých univerzit. Projekt připravil ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností (UHS) a spravuje ho formou opakovaných žádostí. Stipendia *Bader Scholars in Art History* jsou poskytována na základě přihlášek a slouží k podpoře dlouhodobých pobytů na zahraničních univerzitách a vědeckých institucích, k financování krátkodobých cest a účasti na zahraničních konferencích, k nákupu literatury a technického vybavení začínajících badatelů. V počátcích stipendia v devadesátých letech 20. století, kdy české instituce nebyly připraveny na takové úkoly, zaštitila Baderovo stipendium odborně i administrativně Milena Bartlová (tehdy NG v Praze), díky níž poskytl Dr. Bader první stipendium českým historikům umění už v roce 1992. Rozhodující podíl na úspěšnosti českého projektu patří Yechielu Bar-Chaimovi, dnešnímu konzultantovi *Bader Philantropies*, Martinu Mádlvi a první administrátorce stipendií a organizátorce konferencí *Bader Scholars in Art History* v ÚDU AV ČR, Pavle Machalíkové.

Rozhodnutí Nadace oslavit své třicetileté působení právě v Praze, v prostředí Šternberského paláce, který je místem stálé expozice evropského umění Národní galerie v Praze, vnímají všichni zúčastnění jako ocenění výsledků i připomenutí osobnosti chemika, podnikatele, sběratele umění a filantropa Dr. Alfreda Badera (1924–2018). Za českou stranu se setkání 23. května 2024 zúčastnili Martin Mádl, jehož zásluhou projekt v roce 2015 uspěl a je pravidelně úspěšně hodnocen, Eva Janáčková, současná administrátorka stipendií, a zástupkyně ředitele Tatána Petrasová (všichni ÚDU AV ČR). UHS zastupovala její současná předsedkyně Anna Pravdová (NG v Praze). Americkou stranu reprezentovalo 35 žen i mužů na pozicích ředitelů, zaměstnanců a konzultantů *Bader Philanthropies*. Z 27 dosavadních držitelů Baderova stipendia představili na setkání své výsledky tři stipendisté: Denisa Hradilová, stipendium v období 2021–2022, která se zabývá ve své disertaci koptskými textiliemi Slezského zemského muzea v mezinárodním kontextu; bez této podpory by neuskutečnila cesty do zahraničních restaurátorských dílen (Paříž, Londýn, Amsterdam) ani na velké egyptologické konference. Lenka Kerdová, stipendium v období 2018–2019, autorka knihy *Malý Berlín ve velké Praze / Klein Berlin in Groß-Prag*, oceněné Cenou Otokara Fischera (2024), získala podle svých slov podporu právě



1. Diskuse držitelů Baderova stipendia Denisy Hradilové, Lenky Kerdové a Tadeáše Kadlece s projektovým ředitelem Bader Philantropies Robertem Tobonem, snímek ÚDU AV ČR – Petr Zinke

ve chvíli, kdy se rozhodovala, jestli má ještě smysl v oboru zůstat. Tadeáš Kadlec, stipendium v období 2022–2023, představil výsledky svého zahraničního výzkumu pro připravovanou disertaci *Johann Peter Molitor (1702–1757): německý malíř v Čechách a kontexty jeho tvorby v širším evropském prostoru*.

Výsledky všech doktorandů vzbudily živý zájem diskutujících ze strany *Bader Philantropies* a oboustranné přesvědčení, že stipendium má nezanedbatelný podíl na rostoucí konkurenceschopnosti českých historiků umění v mezinárodním prostředí.

S výzkumem tří stipendistů podpořených Baderovým stipendiem v období 2023–2024 se mohli všichni zájemci seznámit na workshopu pořádaném ÚDU AV ČR 11. 11. 2024 v Akademickém centru, Husova 4. Program zahájili Yechiel Bar-Chaim, který připomněl letošní sté výročí narození Dr. Alfreda Badera, předsedkyně UHS Anna Pravdová a ředitel ÚDU AV ČR Tomáš Winter. Moderátorka setkání Eva Janáčková postupně pozvala



2. Společný snímek držitelů Baderova stipendia Denisy Hradilové, Lenky Kerdové a Tadeáše Kadlece s Robertem Tobonem, předsedkyní UHS Annou Pravdovou a zástupci ÚDU AV ČR, snímek ÚDU AV ČR – Petr Zinke



3. Konference Bader Scholars in Art History, držitelka Baderova stipendia Tereza Horáková vystupuje s příspěvkem *Remarkable Sculptures: Materiality of Early Modern Sacral Sculptures between Italy, Spain and Central Europe*, ÚDU AV ČR, snímek ÚDU AV ČR – Anežka Pithartová

stipendisty a jejich zahraniční tutori v pozici hlavních debatérů, aby představili téma a v diskusi nastínili úspěchy i rezervy právě skončených doktorandských stáží. Jako první vystoupila Tereza Horáková (Masarykova univerzita, Brno), tutorkou Katarína Kolbiar Chmelinová (Komenského univerzita, Bratislava), s příspěvkem sledujícím materialitu i soudobou náboženskou praxi u dřevěných polychromovaných plastik. Další příspěvek sledoval díky archivnímu bádání v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku výstavní praxi soukromých galeristů 19. století, konkrétně putovní výstavu obrazu Gabriela

Maxe a různých forem jeho komerčního využití galeristou Mikulášem Lehmannem. Tímto tématem se zabývala Lucie Česká (společný doktorandský program Univerzity Palackého, Olomouc a ÚDU AV ČR). Otázky na tělo, týkající se zjevných i skrytých obchodních záměrů galeristů, kladl v roli tutora renomovaný odborník Christian Humer (Österreichische Belvedere, Vídeň). Workshop uzavřelo vystoupení Pavola Múdryho (Masarykova univerzita, Brno) a diskuse s kurátorkou Petrou Winter (Zentralarchiv – Staatliche Museen, Berlin) v roli tutorky na téma výměnných (putovních) výstav České republiky a tehdejší Německé demokratické republiky v letech 1945–1964.

V době, kdy článek vychází, máme dobrou zprávu pro doktorandy českých univerzit (a společných doktorandských programů univerzit s AV ČR): projekt *Bader Scholars in Art History* získal v listopadu 2024 podporu pro další tři roky. Díky všem, kteří se o to zasloužili.

<https://www.udu.cas.cz/cz/stipendia-a-staze/badero-vo-stipendium>

Závěrečné teze stipendistů na rok 2022–2023

JOHANN PETER MOLITOR (1702–1757)
A „ROKOKO“ V ČECHÁCH A STŘEDNÍ EVROPE
 Tadeáš Kadlec

Dle tvrzení Jana Jakuba Quirina Jahna, prvního životopisce Johanna Petera Molitora, se malíř před svým příchodem do Prahy (1730) zdržoval v Bonnu, Berlíně a Drážďanech. Na důvěryhodnosti Jahnovým slovům dodává dosud neznámá skutečnost. V mládí byl s Molitorem v osobním styku, a dokonce jej označil za svého prvního mistra. Další novou indicií svědčící o správnosti Jahnovy výpovědi je dosud chybně interpretovaný údaj v záznamu o udělení staroměstského měšťanství Molitorovi (1737). Píše se v něm, že malířem předložený zachovací list byl v roce 1727 vydán v Plaue an der Havel, měste ležícím nedaleko od Berlína. Stopou Molitorova působení na území dnešního Německa naopak jistě není signovaná kresba ve sbírkách berlínského *Kupferstichkabinetu*. Podařilo se totiž zjistit, že vznikla v souvislosti s malířovou prací v Nostickém paláci v Praze-Malé Straně, kde – jak jinde upozornil rovněž Jahn – Molitor provedl malby na stropě galerie, dosud připisované Václavu Bernardovi Ambrosimu. Poněkud překvapivě se jedná o návrh štukového reliéfu na stropě jednoho z pokojů paláce.

Jahnovi bylo známo, že Molitor v roce 1756 odešel do Krakova, kde rok nato zemřel. Daná oblast není pro v Čechách působící umělce běžným cílem a motivace Molitorovy cesty zůstávají neznámé. V Krakově nicméně v podobné době pracovalo hned několik malířů příslušných z Moravy – mezi nimi i malíř Jan Neinderffer, svědek při

soudním sporu o Molitorovu pozůstalost. O Molitorově krakovském působení nelze říci mnoho. Písemnosti, které se týkají zmiňovaného sporu, nicméně prozrazují, že v době svého krakovského pobytu byl v kontaktu s architektem Francescem Placidim, pod jehož vedením byl tehdy budován kostel trinitářů v Kaziměři u Krakova. Za účelem realizace nástropních maleb v kaziměřském kostele byl záhy po Molitorově smrti z Olomouce povolán malíř Josef František Pilz. V hypotetické rovině lze opatrně navrhnout, že zprvu mohlo být zamýšleno svěřit tuto zakázku právě Molitorovi. Snad provedl alespoň malby v kupoli mariánské kaple při kostele krakovských karmelitánů, jak – zřejmě na základě výpovědi výše zmiňované archiválie – předpokládá starší polská literatura. Malba i přes silná poškození určité podobnosti s jinými Molitorovými pracemi jeví a dosud nebyla spojena se jménem jiného malíře.

Jinak dobře informovanému Jahnovi kupodivu zcela scházely vědomosti o Molitorově takřka ročním působení ve službách würzburského knížete-biskupa Karla Philippa von Greiffenclau (1750–1751). Českému bádání dosud neznámou povahu Molitorových prací určených pro zámek ve Wernecku již na základě podrobného studia dostupných archiválií přiblížil Erich Schneider. Navrhl také, že mohly sloužit jako zakázka, jež měla ověřit malířovy schopnosti před případným rozhodnutím svěřit mu malířskou výzdobu tzv. Císařského sálu rezidence ve Würzburgu. Spolu s proslulou malbou nad hlavním schodištěm ji nakonec po Molitorově odjezdu provedl Giovanni Battista Tiepolo, o jehož cestě do Würzburgu se jednalo již za Molitorovy přítomnosti.



4. Johann Peter Molitor, *Podzim, Dobříš*, 1746, © Martin Mádl

Z hlediska zkoumané problematiky není bez zajímavosti Schneiderem publikovaná zmínka, podle které se Molitor chystal z Würzburgu vydat do Drážďan. Nový archivní náález dovoluje předpokládat, že malíř se na území dnešního Německa zdržel déle. Ještě v listopadu 1751 totiž do Čech psal z Ehrenbreitsteinu u Koblenze, přičemž předpokládal, že nazpět bude na jaře příštího roku. Jeho dopis se týkal nákupu obrazů pro knížete Ottavia II. Piccolominiho. Právě pro knížete Piccolominiho Molitor v roce 1752 provedl svou, po návratu do Prahy první známou práci – nástropní malbu nad schodištěm nově přestavovaného paláce v Praze-Novém Městě, dosud rovněž připisovanou výše zmíněnému Ambrosimu.

Z hlediska vztahu Molitorovy tvorby ke stylověkritickému pojmu rokoko jsou klíčové jeho malířské práce na zámku v Dobříši a v záměčku Neuberk v Čejetičkách (dnes Mladá Boleslav). Obě zakázky byly provedeny v roce 1746 a v obou případech Molitor pracoval s módním rokajovým ornamentem. Již dříve bylo upozorováno, že vzorem pro supraporty v sálu dobříšského zámku s náměty ročních dob byly augsburské tisky bratří Josepha Sebastiana a Johanna Baptisty Klauberů. Nově se podařilo identifikovat grafické předlohy nejen u několika dalších výjevů v sále dobříšského zámku, ale i v případě rokaje na pozadí jedné z maleb v Neuberku.

Je překvapivé, že Molitor v žádném jiném ze svých známých děl rokajové motivy neužívá. Snad lze předpokládat, že za jejich užitím v Dobříši a v Neuberku stálo přání objednavatelů. Nejrozumnější grafické předlohy se ale podařilo

identifikovat u celé řady dalších Molitorových prací. Zdá se proto, že práce s nimi byla klíčovou součástí jeho tvůrčího postupu bez ohledu na to, zahrnují-li rokajový ornament, či nikoliv. Jako zcela signifikantní příklad lze jmenovat zmiňovanou nástropní malbu nad schodištěm pražského paláce knížete Piccolominiho, kde Molitor užil hned několik grafických předloh různého stáří.

GRAFIKA 18. STOLETÍ NA VÍDEŇSKÉ AKADEMII: TECHNOLOGICKÉ ASPEKTY A PRACOVNÍ POSTUPY Adéla Šenková

Cílem tohoto projektu bylo se blíže zaměřit na doposud poněkud opomíjenou oblast výzkumu grafických děl, kterou představují technické či technologické aspekty a pracovní postupy při vytváření tiskové desky a jejich následný vliv na podobu grafického listu (v tomto případě leptů). Pro tyto účely jsem pracovala především s grafickou tvorbou předních rakouských umělců 18. století, jako je Martin Johann Schmidt zv. Kremser Schmidt, Franz Anton Maulbertsch a Paul Troger. Zvolené umělce spojuje, kromě konexí s vídeňskou Akademií výtvarných umění, především to, že jejich zdrojem obživy či hlavním polem působnosti bylo malířství. Je tedy patrné, že lept pro ně představoval jakýsi „vedlejší umělecký produkt“, se kterým každý z nich pracoval a využíval jej poněkud odlišným způsobem. Svými pokusy v technice leptu se však zařadili mezi tzv. *peintre-graveur*.



5. Paul Troger, *Odpočinek na útěku do Egypta*, 1721, lept, National Gallery of Art, Washington DC

To je zjevné především u Kremser Schmidta, který byl zřejmě v této oblasti samoukem. Maulbertschův nedokončený list s *Nanebevzetím Panny Marie* dokládá, že s lepty zacházel poněkud odlišným způsobem, který je charakteristický spíše pro mědirytinu – tedy práci po sekcích, při které zůstávají části kompozice nezpracované. Což můžeme ostatně vidět také u kontrolních otisků *Alegorie Tolerance* (1785). U Paula Trogera pak lze vyzdvihnout lept *Odpočinek na útěku do Egypta* (1721), u kterého se domnívám, že by se mohlo jednat o cvičné dílo. Jeho šrafování totiž působí oproti dalším Trogerovým dílům nesourodým a těžkopádným dojmem, což platí především pro pozadí kompozice. Jednotlivé tiskové stavy se liší pouze v jemných nuancích, jako je náhodné přidání šrafování, které však nehraje roli ani v kompozičním řešení, ani ve stínování. Objevují se zde také sporadické stopy rulety svědčící spíše o vyzkoušení nového nástroje. I podpis autora, nacházející se v levém dolním rohu, má značné množství písmen zrcadlově obrácených.

Vývoj v práci na tiskové desce v podobě kontrolních otisků z nedokončené desky anebo tiskových stavů můžeme dále sledovat také u Kremser Schmidta. Především u leptu

Nanebevzetí Panny Marie (1775) se mi podařilo napříč grafickými sbírkami najít ojedinělé otisky, jež svědčí o postupné genezi a zahrnují několik mezikroků vedoucích ke konečné podobě grafického listu. Pro jeho tvorbu je typickým rysem postupné ztmavování kompozice či vytváření kontrastů, jako je tomu například u *Snímání z kříže* (1779).

BRNĚNŠTÍ ŽIDOVŠTÍ ARCHITEKTI NORBERT TROLLER A MAX TINTNER

Zuzana Ragulová

Meziválečné Brno bylo rozvíjejícím se velkoměstem s obyvatelstvem českým, německým i židovským. Po roce 1918 zde působily dvě technické vysoké školy – česká a německá. Na německé se vzdělávali i studenti židovského původu a mezi brněnskou odbornou veřejností se pro ně užíval zažitý pojem „brněnští židovští architekti“. Mnoho stavebníků bylo židovského původu a zakázky zadávali zejména židovským architektům. Tématem mé disertace je mapování tvorby méně známých architektů – N. Trollera, M. Tintnera a Z. Egriho. Roku 1945

Výzkum v rámci řady středoevropských grafických sbírek přinesl zajímavé a ojedinělé otisky, které vrhají světlo na pracovní postupy jednotlivých umělců a umožnily seskládat mozaiku z leptů a jejich tiskových stavů dochovaných nezřídka v jediném exempláři. Také průzkum kreseb těchto mistrů poukázal na fakt, že jejich umění v této oblasti dosahovalo takové úrovně, že prakticky nepotřebovali zhotovovat přípravné kresby a pracovali přímo do krytu měděné desky stejným způsobem, jako by vedli pero po papíře. Výjimku představuje Kremser Schmidt, jehož přípravné kresby nesloužily pouze k zachycení kompozice, ale i jako pracovní nástroj – k přímému přenosu na tiskovou desku za pomoci rudky na rubové straně. A o to cennější je, že se v jeho případě tyto návrhy dochovaly, jako je tomu například u *Immaculaty* z roku 1764.

Jak je z výzkumu patrné, v dílech těchto umělců můžeme najít také důkazy o tom, že zpočátku byla jejich snaha o leptání limitována jejich nedostatečnými zkušenostmi. Z tohoto důvodu zanechávali některá díla nedokončená, nebo se pro závažnost chyb (jako je například nesprávná doba působení kyseliny či její zatečení pod kryt měděné desky) dochovalo jen několik málo otisků.



6. Norbert Troller— Obchodní dům Vichr v Brně,
foto: Zuzana Ragulová, 2023

vyhořel brněnský stavební archiv, což bádání komplikuje. Baderovo stipendium mi umožnilo zkoumat in situ tvorbu Trollera a Tintnera, kteří emigrovali do zahraničí a prosadili se tam jako architekti. Výzkum se však zaměřuje primárně na jejich tvorbu meziválečnou.

Norbert Troller (1896–1981)

Absolvoval brněnskou německou techniku a poté studoval i na vídeňské Akademii. Následně pracoval v Brně, s realizacemi po celé ČSR. Roku 1942 byl transportován do Terezína a pak do Osvětimi. Po osvobození krátce působil v Krakově a roku 1946 se vrátil do Brna, kde získal zakázky od nežidovských objednavatelů, pro něž pracoval již před válkou. Roku 1948 pak emigroval do New York City, kde navrhoval bytové a obchodní interiéry. Pro New Jersey Infrastructure Bank projektoval 60 židovských komunitních center po celých Spojených státech. Trollerova částečná pozůstalost se nachází v Leo Baeck Institute v New Yorku. Díky stipendiu jsem studovala jeho plány, kresby, fotografie i osobní dokumenty. U většiny bohužel chybí datace i jméno objednavatele, ale i přesto jsou nedocenitelným zdrojem.

Nejčastěji navrhoval bytové interiéry a rád používal orientalizující prvky – lampionová stínidla, úchytky ve formě střípců atp. Používal i neobvyklé barevné kombinace, jako je žlutý lak se stříbrným lemem, červené čalounění a modrá podlaha. Charakteristickým a opakuji se druhem

nábytku je pak dřevěný, barevně lakovaný sekretář s dvoukřídlymi dvířky, stojící na vyšších nohách.

U modernizovaných obchodních portálů vypracoval několik variant za použití různých materiálů (sklo, mramor, Opaxit) a barevnosti. Signifikantním prvkem byl velký štít, často umělecky řešený a s neonovými nápisy. Interiéry menších luxusních obchodů byly vybaveny nábytkem na míru dle jeho návrhu. V některých větších prodejnách jsou dochovány stropní světlíky přinášející dovnitř denní světlo. Zajímavá je jeho přestavba kina na papírnictví. Kromě toho navrhoval interiéry kin, kaváren, vily, nájemní domy a dokonce i jednu z mála poválečných staveb židovského architekta v Brně – obchodní dům Vichr.

Max Tintner (1907–1984)

Po absolutoriu brněnské německé techniky si založil vlastní kancelář v Brně a projektoval několik nájemních domů pro židovské objednavatele. Navrhl i nájemní dům ve Zlíně, bytové interiéry a modernizoval obchodní portály. Roku 1939 emigroval se svou ženou do Palestiny. Působil v Haifě a následně v Tel Avivu.

V návrzích nájemních domů pracoval se zaoblenými tvary balkonů a kamenným obložení vchodů a vstupní haly. Součástí obchodních portálů byly hluboce zapuštěné vstupy a charakteristické zámečnické detaily. V Tel Avivu navrhoval budovy pro americké velvyslanectví. Je též autorem několika nájemních domů a s A. Sharonem spolupracoval v letech 1967–69 na projektu America House. Ač se nedochoval žádný Tintnerův osobní archiv, podařilo se mi v Izraeli nejen objevit několik staveb, ale dokonce i jeho hrob, jehož podobu si podle mého názoru mohl navrhnout sám.

Oba architekti se množstvím realizací podíleli na podobě Brna a o jejich kvalitě svědčí i to, že se následně dokázali prosadit i v zahraničí.



7. Max Tintner – Nájemní dům v Tel Avivu,
foto: Zuzana Ragulová, 2023

Vyhlášení Baderova stipendia 2024

Noví držitelé Baderova stipendia:

Radoslav Ištok (FF UK): *Československá účast na bienále v São Paulo (1957–1979)*

Výzkumný projekt skúma československou účast na bienále v São Paule (1957–1979) s dôrazom na 10. ročník v roku 1969 v širšom kontexte československo-brazílskych umeleckých vzťahov skrz osobnosť Adolfa Hoffmeistera, Jiřího Kotalíka, Jiřího Koláře, Mária Pedrosu a ďalších aktérov.

Petr Janáč (FF MU): *Architektonická Odysea Vladimíra Karfíka: Přínos architektonické praxe u F. L. Wrighta a Le Corbusiera pro jeho zlínskou rezidenční architekturu.* Tento projekt se zaměřuje na výzkum díla architekta Vladimíra Karfíka, konkrétně na jeho praxi v Paříži a ve Spojených státech. Cílem je porozumět těmto formativním zkušenostem jako základu pro kritickou analýzu jeho díla, zejména vlastního domu ve Zlíně.

Eliška Petřeková (FF MU): *Umělci ve službách archeologie. Role výtvarné invence v počátcích moderního vědeckého zkoumání antiky kolem roku 1800*

Role výtvarné invence v počátcích moderního vědeckého zkoumání antiky kolem roku 1800. Ve středoevropských šlechtických sbírkách se dochovalo velké množství artefaktů z konce 18. a začátku 19. století, které byly inspirované antickými motivy. Jedná se o značně rozmanitý soubor uměleckých předmětů, odrážející rozmach nového vědeckého zkoumání autentického antického umění kolem roku 1800. Nepopíratelné zásluhy na tom měli umělci, na jejichž roli se tento projekt zaměřuje. Jeho cílem je na základě analýzy archeologického a umělecko-historického materiálu, archivních pramenů, vědecké obrazové dokumentace a uměleckých kopií identifikovat, jakou roli sehrála umělecká tradice nebo naopak invence při vědeckém zkoumání starožitností a jak se tento fenomén promítl do podoby středoevropských šlechtických rezidencí a sbírek.

PARAGONE Soutěž o cenu profesora Milana Tognera



Studentská konference Paragone, 16. a 17. května, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty UK v Praze, foto: Helena Kodalíková

Každoroční PARAGONE, Soutěž o cenu profesora Milana Tognera, určená studentům bakalářských a navazujících magisterských studijních programů dějin umění, uspořádal letos ve dnech 16. a 17. května Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Zaznělo patnáct tematicky různorodých a vesměs odborně erudovaných příspěvků, zahrnujících témata od starokřesťanského umění až po současnou vizuální tvorbu a památkovou péči. Výsledky svého výzkumu prezentovali porotcům a zájemcům z řad odborné veřejnosti studenti dějin umění z Karlovy univerzity v Praze, Masarykovy univerzity v Brně a Palackého univerzity v Olomouci, dále pak z filozofických fakult univerzit v Českých Budějovicích a Ostravě, z Fakulty umění a designu Univerzity Jana

Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a rovněž z Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

Odborná porota složená ze zástupců všech zúčastněných pracovišť a Umělecko-historické společnosti vyhlásila tři výherce soutěže bez stanovení pořadí. Jiří Štefaňák (FF MU) získal ocenění za příspěvek *Kresba vídeňských „drobných mistrů“ na příkladu Christina Hilfgotta Branda (1695–1756) a Karla Josefa Aigena (1685–1726)*. Anna Leuchterová (FF OU) uspěla s vystoupením

na téma *Zachování kulturního dědictví ostravsko-karvinského revíru muzejními prostředky*. Trojici vítězných referátů završila *Případová studie: Proměny režimních mechanismů v českém uměleckém provozu 80. let 20. století*. Její autorka Julie Dostálová (FF UP) si ze soutěže odnesla rovněž studentskou cenu, o níž tajným hlasováním rozhodují sami aktivní účastníci Paragone. Čestnými uznáními porota odměnila příspěvky *Kubín francouzský – Kubín německý: Fazety recepce malířovy předválečné tvorby od Charlotte Zimové (FF UK) a Helena Železná-Scholzová a její dílo* od Petry Březinové (FF OU).

V roce 2025 se odehraje soutěž Paragone v Brně a její organizace se zhostí Seminář dějin umění tamní Filozofické fakulty.

Zpráva o valné hromadě UHS 2024



Valná hromada proběhla 31. 5. 2024 v konferenčním prostoru Národního technického muzea v Praze. Dopolední spolkový program byl zahájen volbou sčítací komise (Helena Musilová, Magdalena Skálová, Richard Biegel a Marcela Vondráčková) a zapisovací komise (Johana Lomová, Jitka Šosová, Rostislav Švácha). Následně předsedkyně UHS Anna Pravdová přednesla zprávu o činnosti výboru za uplynulý rok, tj. za období mezi 23. 5. 2023 a 31. 5. 2024. Upozornila, že výbor UHS, jehož členy si zvolila Valná hromada v roce 2023, si na prvním zasedání do svého čela zvolil ji a na post místopředsedkyně Hanu Buddeus, a pokračovala ve výčtu úkonů, kterým se výbor věnoval.

Mezi výrazné počiny patřilo obnovení existence odborných sekcí UHS: Sekce pro ochranu památek, kde zasedli Tadeáš Kadlec, Marie Foltýnová, Martin Mádl, Jan Dienstbier, Anežka Mikulcová, Rostislav Švácha; Sekce galerií a muzeí ve složení Šárka Belšíková, Jiří Pátek, Marcel Fišer, Marek Pokorný, Radim Vondráček, Michaela Čadilová. Nově vznikla Sekce výuky dějin umění, zastoupená Martinou Hrabovou, Petrou Lexovou, Jitkou Šosovou, Petrem Šamalem a Martou Filipovou. Výbor se intenzivně věnoval snaze navýšit počet členů a členek UHS, a to především z řad studentů. Úkolu se ujala Terezie Nekvindová, která připravila nový náborový leták a spolu s dalšími členy výboru zpřesnila informace ohledně snížených vstupů do partnerských organizací. Výbor zároveň vyzval všechny členy UHS, aby o činnosti společnosti informovali své kolegy i studující.

Na Valné hromadě v roce 2023 byl nový výbor pověřen úkolem věnovat se kauze problematické rekonstrukce Clam-Gallasova paláce. Ve spolupráci s ředitelkou památkového ústavu Naděždou Goryczkovou, členem památkové sekce UHS Janem Dienstbierem a Richardem Biegelem za Klub za starou Prahu se výbor podílel na organizaci konference k tématu. Přípravě se za UHS aktivně věnovali především Jan Dienstbier, Martin Mádl a Tadeáš Kadlec. Zájem o toto odborné setkání, které proběhlo v lednu 2024 v NTM, byl velký. Ze setkání byl pořízen záznam, který je dán k dispozici členům UHS. Tématu bylo věnováno také jedno číslo Bulletinu (2023/2) editoricky připravené článkem výboru Marcelou Rusinko, která stála také za prvním číslem roku 2023.

V loňském roce byla také ustavena Ediční rada Bulletinu, která má přípravu periodika na starosti. V současné době pracuje ve složení: Hana Buddeus, Martina Hrabová, Tadeáš Kadlec, Marcela Rusinko, Jan Skřivánek, Marcela Vondráčková, Rostislav Švácha a Anna Pravdová. Na vydávání Bulletinu se mohou aktivně podílet všichni členové UHS.

Výbor UHS byl ale v uplynulých měsících zaneprázdněn především přípravou VIII. sjezdu UHS na téma navržené Milenou Bartlovou: Konce (a začátky) časů, který se konal na půdě Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně v termínu 12.–14. září 2024. Výrazný podíl na přípravách na sebe převzalo brněnské pracoviště a především jeho vedoucí Radka Nokkala Miltová. Výbor UHS

vybral sekce navržené členy UHS, vypsal výzvu na přihlašování příspěvků a ustanovil přípravný výbor sjezdu. Na základě výzvy bylo vybráno devět, respektive osm sekcí, které postoupily dále k přihlašování konkrétních příspěvků, jejichž počet výrazně převýšil kapacitní možnosti sjezdu. Díky kontaktům a aktivitě brněnské katedry se role *key-note speaker* ujal Timothy J. Clark.

V uplynulém roce výbor UHS nominoval za svého zástupce do garanční rady Národní galerie Tomáše Wintera. UHS se také zapojila do diskuse k aktuálním tématům oboru a poskytla několik stanovisek, posledním z nich bylo vyjádření k televizní debatě mezi Davidem Černým a kolegyní Marií Foltýnovou.

V uplynulém roce se výbor UHS opět podílel na studentské konferenci **Paragone**, která se konala 16. a 17. 5. 2024 na KTF UK. Oceněnými studenty jsou: Julie Dostálová (FF UP), *Případová studie: Proměny režimních mechanismů v českém uměleckém provozu 80. let 20. století*, Jiří Štefaňák (FF MU) za příspěvek *Kresba vídeňských „drobných mistrů“ na příkladu Christiana Hilfgotta Branda (1695–1756) a Karla Josefa Aigena (1685–1726)*, a dále Anna Leuchterová (FF OU) s tématem *Zachování kulturního dědictví ostravsko-karvinského revíru muzejními prostředky*. Čestné uznání získaly Charlotte Zimová (FF UK) s příspěvkem *Kubín francouzský – Kubín německý: Fazety recepce malířovy předválečné tvorby* a Petra Březinová (FF OU) s příspěvkem *Helena Železná-Scholzová a její dílo*.

Výbor UHS se účastnil udílení Baderova stipendia. 20. 11. 2023 se konala konference, na níž stipendisté Lucie Česká (FF UPOL), Tereza Horáková (FF MU) a Pavol Múdry (FF MU) prezentovali své badatelské výstupy. Úvodního slova se za Výbor UHS ujala místopředsedkyně Hana Buddeus, jež se podílela i na výběru nových stipendistů: Radoslava Ištoka (FF UK), Petra Janáče (FF MU) a Elišky Petřekové (FF MU).

Valná hromada schválila předloženou Výroční zprávu o činnosti UHS za rok 2023 (hlasování 55-0-1).

Věra Jagerová z ÚDU AV ČR přednesla Zprávu o hospodaření UHS za rok 2023. V roce 2023 byl počet platících členů 233 (o 70 více než v loňském roce), z toho 33 tvořili studenti a 73 nově přihlášení členové. Hlavní zdroj financování všech aktivit UHS je výběr členských příspěvků. Ten činil v roce 2023 částku 64 820 Kč. Další příjmy byly získávány z dotace Rady vědeckých společností Akademie věd ČR. V roce 2023 byla UHS připsána částka 40 000 Kč na vydání Bulletinu UHS. Další příjem ve výši 1 575 Kč byl získán ve formě darů z řad členů UHS. Spolek utržil částku ve výši 1 300 Kč za prodej odborných publikací.

Výdaje spolku se týkaly v roce 2023 zejména vydání sborníku ze 7. sjezdu UHS. Celkem výdaje za sborník v roce 2023 dosáhly částky 89 026 Kč. Šlo především o úhradu grafického zpracování, jazykové korektury, odborné redakce textů a tisku sborníku z tohoto sjezdu. Většina těchto výdajů byla hrazena z dotace MK ČR v celkové výši 125 000 Kč, kterou jsme obdrželi v roce 2022, a byla vyúčtována v lednu 2023. Další výdaje byly za ceny Josefa Krásky, za soutěž Paragone, kancelářské potřeby



a mzdové náklady. Stav běžného bankovního účtu ke konci roku 2023 byl ve výši 57 712 Kč. Stav hotovosti v pokladně ke konci roku 2023 byl ve výši 5 345 Kč. Anna Pravdová poděkovala Věře Jagerové za podrobnou zprávu. Valná hromada UHS schválila Zprávu o hospodaření UHS za rok 2023 (hlasování 55-0-1).

V rámci otevřené diskuse následující po přednesení zpráv se přítomní věnovali možným změnám podoby Bulletinu. Výbor UHS spolu s redakční radou představil možnost změny koncepce Bulletinu, který by se do budoucna měl více zaměřit na informace a zprávy z oboru a neměl by se snažit suplovat jiná periodika, například publikováním recenzí. Přítomní souhlasili, že texty mají být aktuální a Bulletin se má věnovat oborové problematice, hlavně konferencím a personáliím. V rámci diskuse přítomní souhlasili s průběžným umísťováním aktuálních textů na web UHS. Přítomní považovali za důležité, aby Bulletin nadále vycházel v tištěné podobě. V návaznosti výbor UHS vyzval členy, aby do Bulletinu aktivně přispívali, například krátkými zprávami z konferencí, kterých se zúčastnili. Bulletin může publikovat i texty sta-vebních historiků.

Druhým bodem diskuse byl podnět členské základny, aby výbor UHS založil a spravoval tabulku s informacemi o termínech plánovaných konferencí. Příkladem může být kalendář Centra mediévistických studií. Výbor konstatoval, že se jedná o práci přesahující v tuto chvíli časové možnosti jeho členů, a vyzval přítomné, aby se na vzniku a správě podobné tabulky podíleli. Třetím bodem diskuse byl návrh navýšení členských příspěvků. Po krátké diskusi valná hromada souhlasila s částkou 250 Kč (studující), respektive na 450 Kč (hlasování 53-3-2).

V rámci slavnostního programu valné hromady byla udělena Cena Josefa Krásky Anně Boučkové za knihu *A ten chrám jste vy*. Laudatio pronesl Richard Biegel, který zdůraznil kvalitu publikace i osobní nasazení autorky. V děkovné řeči Boučková zdůraznila důležitost ocenění pro mladé badatele. Cenu považuje za impuls dále se oboru věnovat (text laudatia i proslovu na s. 17–19).

Cena UHS byla udělena Haně Hlaváčkové. Osobní laudatio přednesl Petr Jindra a za Petra Skalického text jeho laudatia přečetla Magdalena Hamsíková (text laudatií na s. 15–17).

Johana Lomová, Anna Pravdová, Věra Jagerová



LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI HANĚ HLAVÁČKOVÉ

Jméno Hana Hlaváčková jsem poprvé zaznamenal v knize Viktora Lazareva *Andrej Rublev a jeho škola*, vydané pod poněkud krycím názvem *Svět Andreje Rubleva* v r. 1981 Vyšehradem v překladu Václava Konzala. Jednalo se o monografii ruského ikonopisce z přelomu 14. a 15. století, ve východní církvi uctívaného jako svatého, a historické a umělecké souvislosti jeho díla. V tehdejší knižní nabídce byla tato publikace něčím krajně neobvyklým. Do českého vydání byl navíc zařazen obsáhlý Slovník pojmů a jmen pokrývající biblickou, ikonografickou, ikonopisnou a byzantologickou problematiku, který vypracovali překladatel knihy právě s Hanou Hlaváčkovou. Bylo to mé první zasvěcení do světa sakrálního umění a jeho kulturní problematiky – zasvěcení pro mne tehdy tím tajemnější a hlubší, že se týkalo antických a východních kořenů západní křesťanské kultury. V dílenském prostředí ponků, svěráků, vrtaček, šroubů, matic a umaštěných montérek, které tehdy bylo mým učňovským pracovištěm, a v otupělém mentálním světě stále tuhé normalizace, který historické duchovní a kulturní vrstvy naší civilizace takřka anuloval, to byla čistá revelace, která v mém životě zanechala trvalé stopy, čehož je výmluvným dokladem, že nestojím v tento pracovní den u ponku, nýbrž zde. Drobně vysázený čtyřicetistránkový erudovaný Slovník je dodnes čas od času vítanou příručkou pro moji práci.

Hana Hlaváčková je zástupkyně generace, jejíž odborné a lidské kvality utvářel kontakt s neoficiálním a disentaním intelektuálním prostředím. Navštěvovala přednášky Jana Patočky na FF UK a po jeho vyhození z fakulty Patočkovy bytové semináře; byla tak v kontaktu s předními myslitel-skými osobnostmi tohoto prostředí, a to nejen filosofů, ale i lidí, jakými byli byzantolog Josef Myslivec – Hana editovala v r. 1999 vydání jeho katalogu ikon ze sbírek bývalého Kondakovova institutu, a neortodoxní teolog Zdeněk Bonaventura Bouše. Toto prostředí formovalo její intelekt a vybavilo ji zvláštní erudicí a smyslem pro kategoriální struktury sakrálního obrazu v kontextu středověké ontologie a kultury. Neznám českého badatele, který by přinesl tak hluboký a osobitý vhled do bytostné povahy středověkého deskového obrazu a určil jeho ontologický vztah k inkarnované podstatě posvátného způsobem, jaký

načrtla Hana ve stati *Středověký obraz jako objekt*.¹ Před více než třiceti lety tak pregnančně definovala význam materiality ve středověkém sakrálním umění. Relativně nedávno toto téma monograficky pojednala Caroline Walker Bynum v knize *Christian Materiality*.² Byla-li by Hanina stať publikována ve světovém jazyce a médiu, musela by ji tato hvězda uměnovědné medievistiky vděčně citovat. Obdobně podnětnou byla i Hanina studie *Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti*.³ Hana je v české medievistice jedním ze vzácných příkladů silné metodologické kompetence a invence zahrnující filozofickou erudici. Tuto svoji schopnost uplatnila nedávno ve stati týkající se počátků české deskové malby ve vynikající kolektivní monografii *Imago, imagines*.⁴

S výše řečeným souvisí studie k desce *Madony z Mostu*, kterou Hana napsala spolu s Hanou Seifertovou – ta získala cenu UHS v roce 2013. Studie publikovaná ve francouzské *Revue de l'Art* v r. 1985⁵ a o rok později v rozšířené verzi v časopise *Umění*⁶ měla mezinárodní dosah. Hana, jejíž pasáže lze v textu dobře identifikovat, zde našla příležitost své analýzy středověkého deskového obrazu vtělit do konkrétního díla. Hanina práce ale rovněž ukazuje, jak stále živým polem je středověká ikonografie; její analytické schopnosti ji často dovedly k nepovšimnutým jevům, jako když například rozbořem ambivalentní terminologie v biblických překladech charakterizovala dvojznačnou identitu konkrétní postavy v *Příspěvku k ikonografii Ukřižování ve středověkém umění – Joseph erat decurio*. V tomto textu je zmíněno i opus magnum středoevropské deskové malby, *Vyšebrodský cyklus*. Jak známo, Hana formulovala překvapivou hypotézu o původním určení cyklu na chórovou přepážku před oltářem svatého Kříže staré baziliky sv. Víta pro příležitost korunovace Karla IV. v r. 1347.⁷ Tato hypotéza vzbudila někdy až prudce odmítavé reakce a byla víceméně odložena. Sám ji považuji za pravděpodobnou a především plodnou. Vedle relevantních argumentů, které Hana ve studii shromáždila, ji podporuje obecný postřeh Karla R. Poppera o „lepších“ a „horších“ teoriích: „Lepší jsou teorie s větším obsahem a s větší explikativní schopností.“⁸ Což zde platí.

Badatelským těžištěm její práce jsou bohemikální iluminované rukopisy. Hanin přístup a přínos je zde podnětný a zcela osobitý – zase platí, že konkrétní řešení mívají obecný dosah. Jestliže materiállovost charakterizuje

deskovou sakrální malbu jako zdvojený relikvíář s ostatkem i podobou a neutralizovaný čas činí z podoby pojem, pak vztah mezi typem biblických iluminací a zjevným textem upozorňuje, že obsahem sakrálního středověkého obrazu je nakonec samotné Slovo.⁹ Hana ve svých pracích vytrvale ukazuje, že středověké umění je komplexním fenoménem. Jednotlivé jevy odkazují k celku a v každém dílčím aspektu se projevuje jeho *causa finalis*. Chci při této příležitosti říci zejména mladším kolegům medievistům: čtete texty Hany Hlaváčkové, je to velmi hutná medievistická výživa.

K relativně recentnímu Haninu příspěvku *Madona plzeňská. Kultické aspekty madon krásného slohu*¹⁰ napsal František Šmahel: „Z každého řádku stručné stati je zřejmé, že tu podává esenci svých dlouhodobých reflexí nad kultickými aspekty madon krásného slohu.“¹¹ Hano, jsem ti vděčný, že každý řádek, který jsem od tebe četl, představoval něco esenciálního, totiž poznatek zformovaný skutečným myšlením. Nepatřila jsi nikdy k těm, kteří podle potřeb vědeckého provozu efektivně produkují texty na různá témata; kdysi jsi mi k tomu řekla: „Píšu, když mám o čem.“ Tu větu jsem si dobře zapamatoval a připadá mi stále důležitější.

Petr Jindra

Milá Hano,
měl-li bych Tě jako svou vysokoškolskou kantorku charakterizovat jedním, a navíc citově neutrálním výrokem, což je ovšem pro mě moc těžké, řekl bych patrně: „Byla a jsi prostě jiná!“ Snad i proto se Ti nyní nedostává uceleně jediného laudatia, ale hned dvou, žánrem a způsobem náhledu asi dost odlišných chvalořečí. Opušť mi proto nyní možná až osobní notu, která se mi do slov vetkala. Je důsledkem mé radosti, že ses letos stala laureátkou Ceny UHS právě Ty: nejen moje, ale naše milovaná pedagožka, mentorka, inspirativní badatelka, a navíc v průběhu let – za což jsme Ti zvláště vděční a jsme na to hrdí – též naše důvěrná přítelkyně s až mateřským přesahem. S Petrem Jindrou jsme – stejně jako jiní v předchozích letech – dumali, jaký adekvátní žánr pro Tvou oslavu zvolit. Toto dichotomní řešení, předložení dvou vědomě různých a přitom, jak oba doufáme, Tebe vystihujících pohledů, je právě pro Tebe, tichou, tolerantní a také pevnou ženu, snad příznačné.

Jsi admirálkou; statečnou Ženou ve člunu

Jedna z mnoha fazet Tvé osobnosti se pojí s fenoménem vody. Vodačkou jsi – ani sám nevím – nejspíš byla již od svého dospívání, možná i dříve. Řeky jsi se vším nepohodlím, které se s vodáctvím v dřívějších letech pojilo, brázdila s lidmi různého společenského postavení, vzdělání a také věku. Proč také hledat rozdíly namísto možné blízkosti?

Jako admirálka jsi také stanula během našich studií v čele námořní flotily, složené z valné části z nás studentů, kteří jsme docházeli na seminář středověkého umění, zčásti z těch, kteří v této Tebou chráněné partě jen zapustili přátelské kořeny. Nevím, zdali to byl Tvůj vědomý pedagogický koncept, dílo Tvé empatie a intuice, nebo to bylo více dílem součtu řady šťastně spolupůsobících

náhod. Ostatně to ani není důležité, protože to prostě bylo – a pro všechny nás účastné i zůstalo – důležitým milníkem! Důležité je, co Tvé admiráloství neslo za plody; že jsi nás nejednou živelnými vodami nejen řek samotných, ale nakonec i vstupu do oboru dějin umění vedla vždy neokázale a až mateřsky něžně. Výrazněji to vyvstává ve vzpomínce na četné a ve většině alkoholem nesené nekončné večírky, a pak ta bolavá rána a to očekávání blížící se plavby...

Já pak s obdivem vzpomínám, když jsme spolu na lodi – tuším, že to bylo na Ohři – přijížděli k peřejkám a Ty ses jako háček na mne unaveného dozadu pootočila se slovy: „Petře, hele, peřeje!“ A ačkoliv jsi jistě byla plná obav, tiše a snad i odevzdaně v rukou nezbedného kormidelníka jsi byla připravená vyrovnávat a zachraňovat mou nedostatečnost. Zvládli jsme to tenkrát – a myslím, že nakonec téměř vždy – veskrze dobře. Nepamatuji se, že bys někdy vyslovila k někomu kategorický soud, neřkuli přísně někoho pokárala, nebo dokonce zahanbila. Plavbu s Tebou proto vždy mohly bez obav provázet i četné exkurze po památkách v okolí, u kterých jsme měli předem rozdělené referáty, pronášené vždy bez špetky strachů, zdali jsou dostatečné „vědecké“, zdali se před druhými odborně neznemožníme. U hůře dostupných nebo i zaniklých lokalit v okolí jsme dokonce některé přednášeli přímo z lodí, zatímco jsme se společně nechávali pomalu samovolně unášet proudem a radovali se z proměn krajiny a z různosti...

Otevírala jsi nám okna obrazů k neotřelým pohledům
Jak dobře si vzpomínám, když jsem poprvé četl Tvůj před chvílí zmíněný článek o časovosti obrazů, věnovaný fajúmským a pozdně antickým portrétům, a také vzpomenuť článek o Mostecké madoně, který jsi napsala s Hanou Seifertovou. Oba články publikované ještě v osmdesátých letech jsem prvně četl jako teprve adept oboru dějin umění. Zatímco sdělení prvního, který otevíral pro Tvou profesní dráhu charakteristické a jako leitmotiv tvé texty provázející úvahy o kultovnosti obrazů, mi v danou chvíli – musím přiznat – zůstávalo skryté, druhý článek mi skutečně razantně poprvé otevřel skrze to, co je na obraze, průhled do světů za obrazem. Oba články, a to nejen v rámci domácí medievistiky, byly minimálně radikálně odlišné od většiny soudobé odborné produkce.

Ačkoliv tedy Tvá bibliografie možná není přebohatá co do kvantity, svou kvalitou – svým promyšleným sdělením, přínosem oboru a dialogickou otevřeností – přebohatá nepochybně je. Tvé texty zanechaly v našem oboru nepřehlédnutelnou stopu. Co víc, nabízela jsi jimi neotřelé interpretační pohledy a přesahy i v kruzích mimo semknutý obor medievistiky, v očích jiných nejednou přebývajících v nesrozumitelných dálkách.

S Konvičkou jsi čeřila stojaté vody

Tvůj život trvale provázelo množství nepřízní, kotrmelců a náhod, které jsi však vždy – jsem přesvědčený – dokázala nebývale a s vnitřní statečností překonat a navrch přetavit v hodnotu pro sebe a také pro druhé. Nikoliv touha, ale náhoda k Tobě přiváły i zájem o byzantské

umění. S nástupem do řad zaměstnanců Národní galerie jsi byla na sklonku šedesátých let nechtěně postavena před sbírkou „východoevropských ikon, kterou“ – Tvými slovy – „nikdo nedělal, tak jsem je dostala na starost a strašně jsem se lekla. A měla jsem udělat výstavu. Říkala jsem, že o tom vůbec nic nevím. Dostala jsem to veslo a stala jsem se specialistou na ikony.“ Nestala ses jí ovšem jen na papíře, ale se vši svou poctivostí i ve skutečnosti. Jinak to snad ani neumíš!

Je to pak již jedenáct let, co předčasně odešel sociolog, slavista a Tvůj přítel Libor Konvička. Při vašich společných srovnávacích přednáškách západní a východní ikonografie jste před námi studenty reprezentovali tak svěží odborný pár plný nadšení a touhy sdílet něco, k čemu vás, jak zpětně víme, oba paradoxně zavála jen náhoda, a v čem jste oba našli zalíbení a hloubku. Každého pak přitom z jiné strany, z vod zcela jiných oborů... Přesto, nebo právě proto vaše interakce byla sdělením tak životná, nesená okouzujícím umem vaší vzájemně úctyplné spolupráce.

Zůstáváš věrná nejen lidem, ale i místům

Možná to může být zdánlivě nedůležité, ale snad je zřejmé, že i místa formují osobnost. Vždy se mi tedy s Tebou budou pojít dvě místa: Malá Strana a Srbsko. Každé je radikálně jiné, každé z nich zrcadlí mnohé z Tebe. Něco ale – myslím – mají vzájemně a i s Tebou společné: tichou intimitu a nostalgii.

Z intimní a snad i nerudovské Malé Strany zbyla dnes spíše jen vzpomínka, která jako by se zhmotnila především v křivolakých a turisticky zapomenutých uličkách Jánského vršku, kde právě v útulném městském pavlačovém bytě bydlíš a odkud Tebe vykořenit snad ani nelze.

Srbsko zase leží u Berounky, takřka na vodě, kterou tak miluješ. Do nedávných let jsi tam měla malou chalupu se skromnou zahradou, která u Tebe ženy-intelektuálky zase naplňovala Tvé pěstitelské touhy a potřebu haptického spojení s půdou. Pamatuji, jak Tě bolela nutnost tamní kořeny odříznout. Věděla jsi ale, že statické a sobecké setrvávání ve vzpomínkách nic dobrého a hodnotného nikomu nepřináší...

Řekl jsem toho již asi příliš, přesto jsem Tě zdaleka nevystihl. Ani nebyl s to naznačit, co jsi pro nás mnohé nevědomky udělala a co v našich nejen profesních, ale také osobních životech znamená. Kéž by se v těch slovně banálních střipcích alespoň něco z toho vzdáleně zablýskalo. Tvá něžná povaha, Tvůj okouzující ostych, a přitom naopak i zřejmá odvaha nepoddát se a překonávat vše zdánlivě těžké, se nedají od Tvého odborného života oddělit. Jedno neslo a nese druhé, a obráceně. V rozhovoru pro Paměť národa jsi řekla: „Nejdůležitější je nelhat a chovat se, alespoň pokud to jde, slušně. Na minulém režimu mi nejvíce vadilo, že se lhalo. Že to bylo úplně normální a samozřejmé, že všichni lhali. Vyžadovalo se to. A myslím, že to tady trochu zůstalo a že to je to, co nám ještě dnes hodně škodí.“ Co dodat?!

Máme Tě moc rádi, těšíme se s Tebou. A děkujeme Ti!

Petr Skalický

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY ANNĚ BOUČKOVÉ

Tvůrčí cesty adeptů dějin umění mohou mít různé podoby. Jsou osobnosti, u nichž se odborný profil rodil postupně z různých témat, aniž bylo dlouho zřejmé, které nakonec převáží. Vedle toho jsou také badatelky a badatelé, u nichž se zájem o konkrétní téma či otázku ukázal jasným poměrně brzy. Je-li tento zájem navíc zájmem osobním, může se stát pomyslnou cestou, která je následně vede celým studiem. Právě to je myslím případ Anny Boučkové, jejíž kniha *A ten chrám jste vy: Liturgický prostor ve stavbách Českobratrské církve evangelické* se stala hlavním podnětem pro udělení Krásovy ceny za rok 2023.

Anna Boučková absolvovala svá středoškolská studia na Akademickém gymnáziu ve Štěpánské ulici v Praze. Jako (samozřejmě mnohem starší) absolvent téhož ústavu si troufnu říci, že pobyt na něm člověka v mnohém formoval a proměnil. Nejde snad ani o kvalitu školy, která – alespoň za nás dva tiše doufám – byla a je nesporná, ale hlavně o každodenní kontakt s historickým centrem města, se všemi jeho vrstvami, tématy a paradoxy, s nimiž je zde člověk každodenně konfrontován. Na gymnázium plynule navázalo studium na Ústavu pro dějiny umění FF UK, nejprve bakalářské a následně magisterské. Již v bakalářském studiu se začal formovat její zájem o moderní sakrální architekturu, který byl vtělen do obsáhlé bakalářské práce, v níž srovnávala okolnosti vzniku dvou výjimečných sakrálních poválečných staveb – bratrského farního sboru v Praze-Kobylisích od švýcarského architekta Ernsta Gisela a katolického kostela sv. Josefa v Senetářově od výtvarníka a architekta Ludvíka Kolka.

Idea srovnat dvě stavby různých církví, které nespojují přímé umělecké či společenské vazby, ale pouze okolnosti vzniku a vůle k mimořádnému činu navzdory době, se ukázala jako mimořádně nosná. Zásadním přínosem práce nicméně bylo právě prozkoumání okolností vzniku kobyliského sboru, který dosud pozornosti historiků umění do značné míry unikal. Práce zmapovala nejen vznik stavby na základě ojedinělého přímého kontaktu farního sboru s vynikajícím švýcarským tvůrcem Ernstem Giselem, ale také následnou reflexi díla, které bylo jako výjimečné vnímáno samotným tvůrcem.

Ještě v rámci bakalářského studia absolvovala Anna Boučková semestrální zahraniční studijní pobyt na Institutu für Kunstgeschichte lipské univerzity. Během pobytu i následného magisterského studia se dále prohluboval její zájem o moderní a současnou sakrální architekturu, který vyvrcholil zpracováním a úspěšným obhájením diplomové práce nazvané *Současné pojetí liturgického prostoru ve stavbách Českobratrské církve evangelické a jeho architektonické kořeny*, jež se následně stala východiskem zmiňované oceněné knihy.

Prvotním autorčiným zájmem byly početné a mnohdy velmi pozoruhodné současné architektonické realizace pro bratrskou církev. Záhy však bylo zřejmé, že k porozumění současnosti je třeba zmapovat historické kořeny, které jdou v tomto případě ještě dále než do dříve



zkoumaného poválečného období. Práce postupně představila zrod moderního evangelického prostoru od jeho počátků v 18. století přes realizace i teoretické vize přelomu 19. a 20. století a plodné tvůrčí meziválečné období až k poválečné situaci, která byla pro evangelickou církev příznivější než pro její katolický protějšek a která proto znamenala – možná trochu překvapivě – období kontinuity a dalšího promýšlení formy i způsobu vzniku jednotlivých staveb spojených s aktivitami jednotlivých farností. Šíře témat, které autorka do své práce zahrнула, je tedy poměrně značná. Přesto v ní má vše své logické místo a jednotlivé části se skládají do plastického obrazu, který vlastně poprvé dává ucelenou zprávu o problematice soudobého sakrálního evangelického bratrského prostoru z hlediska historie, liturgie, architektury i vlastního života staveb a potažmo i obcí, jejichž jsou středobody. Propojením historické perspektivy se současnými otázkami autorka vytvořila myšlenkový základ, který může sloužit nejen k reflexi dosavadních bratrských sakrálních staveb, ale zejména jako mimořádně cenný odrazový můstek k diskusím o jejich budoucnosti.

Jsem přesvědčen, že nesporná kvalita práce Anny Boučkové je dána nejen talentem a pílí autorky, ale také jejím osobním a v nejlepším slova smyslu „prožitým“ vztahem k tomuto silnému tématu. Její systematický zájem, provázený nejen zvědavostí, ale také mimořádnou pokorou, ji dovedl nejen ke komplexnímu poznání sakrálního prostoru, ale také ke snaze přispět k jeho smysluplnému rozvoji v rámci synodní rady česko-bratrské evangelické církve. Toto autentické propojení uměnovědného poznání s reálnou praxí je mimořádně důležité a cenné: lze jej také – mimo jiné – označit za příkladné naplnění odpovědnosti,

kterou jako historici umění vůči zkoumaným tématům a společnosti jako takové vlastně máme.

Myslím, že v tomto případě plní Krásova cena přesně tu roli, jakou v principu mít má: je nejen oceněním výjimečné publikace, ale také potvrzením, že zvolený přístup poctivé badatelské práce, spojené s odvážným tvůrčím přístupem a osobním nasazením, je ten správný. Přese vše vykonané je uměnovědná cesta Anny Boučkové stále ještě na svém počátku. Ze srdce jí proto přeji, aby se jí i nadále dařilo nalézat a otevírat témata, která pro ni budou nejen novým badatelským dobrodružstvím, ale také osobním naplněním, které naší práci dává přesah a smysl.

Richard Biegel

CENA JOSEFA KRÁSY – DĚKOVNÁ ŘEČ

Dobré dopoledne,
v první řadě bych chtěla moc poděkovat výboru Uměleckohistorické společnosti za udělení ceny, ale také Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, protože bez něj by kniha, za níž si dnes ocenění přebírám, nemohla vůbec vzniknout.

Pro mě osobně je získání této ceny opravdu velká věc. Nejen proto, že ji vnímám jako ocenění své práce, u níž si často kladu otázku, zda je dostatečně kvalitní – tato cena je pro mě tedy jakýmsi uklidněním, že moje dosavadní práce snad měla smysl a své kvality.

Je pro mě ale obzvláště důležitá také proto, že přichází v pro mě zlomovou chvíli, v době krátce po škole, kdy stojím před otázkou, jakou cestou se dál vydat. Před otázkou, jestli je vůbec moje místo v oboru, jestli jsem

případně schopná balancovat osobní a profesní život, jestli jsem dostatečně psychicky odolná pro působení v do jisté míry konkurenčním prostředí nebo jestli si můžu z existenčních důvodů dovolit věnovat se vědě či práci v kultuře.

Díky právě obdržené Ceně Josefa Krásky jsem si mohla opět naplno uvědomit, že právě působení v oblasti dějin

umění je to, co mě baví a naplňuje mě, a cena se tak pro mě stává novým impulsem, motivací, ale i závazkem pro další práci právě v této důležité oblasti mého dosavadního života. Ještě jednou tedy moc děkuji, že tahle formativní chvíle mohla přijít a že přišla právě teď, moc si toho vážím

Anna Boučková

¹ Hana Hlaváčková, Středověký obraz jako object, *Technologia Artis* 3, 1993, s. 59–61.

² Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York 2015.

³ Hana Hlaváčková, Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti, *Umění XXIX*, 1981, s. 516–525.

⁴ Hana Hlaváčková, Počátky české deskové malby. Její podoby a funkce, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Imago, imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, Praha 2019, s. 364–387.

⁵ Hana Hlaváčková – Hana Seifertová, La Madone de Most. Imitation et symbole, *Revue de l'Art* 67, 1985, s. 59–65.

⁶ Hana Hlaváčková – Hana Seifertová, Mostecká Madona – Imitatio a symbol, *Umění XXXIV*, 1986.

⁷ Hana Hlaváčková, Panel Paintings in the Cycle of the Life of Christ from Vyšší Brod (Hohenfurth), in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*, Praha 1998, s. 244–255.

⁸ Karl R. Popper, *Věčné hledání*, Praha 1995, s. 83.

⁹ Hana Hlaváčková, Relationship of Illuminations to the Text of the Bible in Pre-hussite Era, *Umění XXXX*, 1992, s. 266–269.

¹⁰ Hana Hlaváčková, Madona plzeňská. Kulturní aspekty v umění krásného slohu, in: Petr Jindra – Michaela Ottová, *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh*, Plzeň – Praha 2020, s. 118–123.

¹¹ František Šmahel (rec.), Petr Jindra – Michaela Ottová, Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh, *Studia Mediaevalia Bohemica* 13/2021, č. 1–2, s. 140–142, zde s. 141.

VEŘEJNÝ ODBORNÝ PROGRAM:

ARCHITEKTURA ČESKÝCH MUZEÍ A GALERIÍ: IDEÁL VERSUS REALITA

Terezie Nekvindová

V českém prostředí se stále nedaří, aby vznikaly novostavby muzeí a galerií odrážející aktuální potřeby prezentace výtvarného umění. Absence tohoto typu budov je škodlivá nejen pro rozvoj architektury samotné, ale především ztěžuje možnosti kulturních institucí, aby mohly naplnit svůj smysl a poslání v celé šíři. Přestože se v posledních desetiletích objevila řada pokusů o rozšíření kulturní infrastruktury, většina projektů zůstala pouze na papíře. Pro účely uměleckých expozic vznikají ve větší míře alespoň konverze již existujících staveb. Jejich architektonické řešení je v některých případech oceňováno, jindy kritizováno, obecnější reflexe však chybí. Nediskutuje se například, jak efektivně spojit architektonické vize s nároky kurátorů a potřebami návštěvníků.

Debatu jsme proto koncipovali jako setkání galerijních pracovníků a pracovníků, kteří se s tímto nelehkým úkolem museli v nedávné době vypořádat. Sdíleli své zkušenosti a názory na to, jaké požadavky má prostor současného muzea nebo galerie plnit ve vztahu k vlastní agendě i směrem k veřejnosti, aby se stal místem k setkávání a vzdělávání. Zajímalo nás, jak přemýšleli nad zadáním pro architektonickou soutěž, nebo jak se při realizaci jejich plány proměnily vlivem dalších aktérů a akterek. Jedním z palčivých témat se stala otázka výrazné autorské architektury, zda je pro vystavená díla výzvou, nebo naopak překážkou, a zda může zároveň zajistit, aby vznikl prostor připravený na neustále se měnící podoby současného umění.

Jednotlivé referáty uvedl historik architektury Rostislav Švácha, který se danou problematikou dlouhodobě

zabývá. Ve své přednášce shrnul, co se v otázce nedostatku nových staveb muzeí a galerií v České republice a jejich nahrazování adaptacemi starších, často průmyslových budov událo po roce 2010. Zmínil úspěšné příklady, jako je Archeopark Pavlov nebo galerie GAMPa v Pardubicích, a zároveň upozornil na limity této praxe.

Navázala na něj Šárka Zahálková, kurátorka pardubické galerie GAMPa, která nové prostory v areálu Automatických mlýnů nahlédla skrze výzvy spojené s jejich provozem. Reflektovala potřebu hledat rovnováhu mezi architektonickou vizí Jana Šěpky, zahrnující výrazné cihlové a betonové prvky, a praktickou funkčností galerie včetně náročnosti instalace a provozu. Dotkla se tématu „bílé kostky“ jako neutrálního prostoru pro prezentaci umění a jejich alternativ v kontextu současné architektury. Zahálková také hovořila o významu udržitelnosti nejen z environmentálního hlediska, ale i v rámci pracovních podmínek a institucionální praxe.

Na dálku se z Bruselu připojil Jiří Randáček, někdejší ředitel Oblastní galerie v Liberci, aby popsal historii a modernizaci instituce, která byla přesunuta do prostor bývalých městských lázní. Rekonstrukce, realizovaná architektonickou kanceláří SIAL, zahrnovala nejen modernizaci budovy, ale i výstavbu nového depozitáře. Vyzdvihl pozitivní přijetí galerie veřejností a její význam jako kulturního centra v regionu, které přitahuje návštěvníky z Česka i zahraničí.

Online promluvil též ředitel městské galerie současného umění PLATO v Ostravě Marek Pokorný. Popsal architektonický koncept konverze historických městských jatek



Jana Řehořová – Anna Šťastná, *Projekt 1500/3000 – Propojení prostoru spolubydlení a otevřeného depozitáře* (projekt vznikl v rámci semestrálního zadání *What If Culture. Museum as a Laboratory of Society. The Next Generation Museum* na UMPRUM v Praze, 2024). Projekt se zabývá otázkou zapojení různých komunit do fungování kulturní instituce. Plánovaný depozitář Národní galerie dělí na menší části. Ty přesouvá z izolovaného okraje města do centra, aby se staly přístupné veřejnosti a mohly svůj prostor sdílet s lidmi s různými druhy zdravotního postižení, kteří jsou ve společnosti často přehlíženi a rovněž umísťování mimo centra dění.
foto: archiv Anny Šťastné



Adam Rýznar – Filip Vedra, *Institute of Tailored Reality. A Community Platform of Cyber Patches* (projekt vznikl v rámci semestrálního zadání *What If Culture. Museum as a Laboratory of Society. The Next Generation Museum* na UMPRUM v Praze, 2024). Institut reality na míru (IoTR) usiluje o rekonfiguraci současných vzdělávacích paradigmat a současných kulturních institucí spojením digitálních inovací s mezigenerační angažovaností. Vybraná reprodukce pojednává o bezvýchoďném doomscrollingu a tzv. dopaminové stěně.
foto: archiv Adama Rýznara

na budovu pro vystavování umění, který citlivě zkom-
binoval původní industriální charakter objektu s potře-
bami galerie. Vyzdvihl architektonické řešení Roberta
Konieczneho, které umožňuje flexibilitu pro různé výstavní
formáty, neboť PLATO je koncipováno jako otevřený pro-
stor pro veřejnost a místní komunitu. Reflektoval též širší
dopad projektu na revitalizaci městského prostředí a pro-
měnu jeho využití.

Ředitelka Slovenské národní galerie Alexandra Kusá
(odvolaná ze své funkce z politických důvodů několik
týdnů po tomto setkání) se zaměřila na dlouhodobý proces
rekonstrukce budovy této přední bratislavské instituce,
který trval více než dvě desetiletí. Popsala specifické
výzvy spojené s obnovou ikonické, ale zároveň kritizované
socialistické stavby. Zdůraznila, že se tato rekonstrukce
neomezila pouze na technický projekt, ale její součástí
byla i redefinice role a poslání moderní kulturní instituce.
S humornou nadsázkou též nabídla praktické zkušenosti
a rady z různých fází projektu, od plánování přes reali-
zaci až po provoz, a poskytla návod pro podobné inicia-
tivy v kulturním sektoru.

Jako možnou inspiraci, jak přemýšlí o prostoru muzeí
a galerií nastupující generace, jsme vyzvali Ateliér archi-
tektury II – Future Architectures Platform na pražské
UMPRUM pod vedením Evy Franch i Gilabert, aby před-
stavil svůj čerstvý semestrální projekt *What If Culture*.

*Museum as a Laboratory of Society. The Next Generation
Museum*, v němž se studující v letním semestru 2023/2024
zabývali právě architekturou muzeí a galerií. V jednotli-
vých projektech se zaměřili na redefinici role muzeí a jejich
architektury jako prostorů sloužících nejen k uchování kul-
turního dědictví, ale i k experimentování s novými formami
života. Jejich „muzeum nové generace“ spojuje udržitel-
nost, inkluzi a inovace. Projekt se dotýká otázek veřej-
ného prostoru, financování, technologických pokroků
a společenského dopadu muzeí, přičemž studenti vytvo-
řili konkrétní architektonické návrhy včetně prostoro-
vého a materiálního řešení pro vybrané lokality v Praze.
Prostřednictvím videa některé z projektů představila asi-
stentka ateliéru Alžběta P. Brůhová.

Po bloku příspěvků následovala velmi živá debata,
která místy nabývala až terapeutických momentů, kdy na
povrch vyvřela frustrace z častých nepochopení mezi
estetickou, odbornou a komunitní dimenzí muzeí a galerií.
Ukázalo se, že podoba kulturní infrastruktury je stále ote-
vřenou otázkou, kterou je třeba dále zpřesňovat ve spo-
lečné debatě i s dalšími obory. A že je nezbytné, aby gale-
rijní a muzejní pracovníci definovali přesněji, co od výstav-
ního prostoru v 21. století očekávají, aby obstáli při často
obtížném vyjednávání s architekty, investory, politiky a dal-
šími účastníky a účastnicemi procesu, který vede ke vzniku
nových prostor pro prezentaci umění.

Architektura českých muzeí a galerií po roce 2010

Rostislav Švácha

Nová muzea a galerie patří k důležitým atrakcím dnešního
kulturního života. Nejzdařilejší z nich k sobě dovedou při-
táhnout tak velkou pozornost světového publika, že se díky
nim pozvedne ekonomika celých regionů. Příkladem za
všechny se tu stalo Guggenheimovo muzeum v Bilbao od
Franka Gehryho (1992–1997). Něco podobného se však
nemůže stát bez velkých investic. A je bohužel samo-
zřejmé, že ani česká kultura, ani česká ekonomika se
„efektu Bilbao“ v dohledné době nedočká. Zdá se mi
totiž, že se domácí kulturní politika stále řídí neolibera-
listickými slogany z devadesátých let 20. století, podle
nichž si kultura na sebe musí vydělat sama. Utvořil se tak
bludný kruh: když se do kulturních podniků neinvestuje,
neumějí přinášet zisk, a když nepřinášejí zisk, nebude se
do nich investovat.

Plodem této situace se stala absence muzejních a gale-
rijních novostaveb. Poslední velké galerie – ostravský Dům
umění a pražský Mánes – se dočkaly otevření v letech
1928 a 1930 a poslední dvě velká muzea v Praze na Letné
byla dokončena v roce 1940! Doplácí na to především
česká architektonická tvorba. Ta totiž úkol postavit nové
muzeum, galerii, popřípadě koncertní síň nutně potřebuje,
protože právě na stavbách tohoto typu umí ukázat své
skutečné schopnosti a náležitě se blýsknout před zahra-
ničním i domácím publikem. U staveb bytových nebo kan-
celářských, objednaných velkými developerskými spo-
lečnostmi, se takový efekt určitě nedostaví. Otevřenou

pak ponechám otázku, mohou-li se bez svých nových
budov, speciálně navržených jen pro ně, dobře rozvíjet
naše muzejní a galerijní instituce. Tuším však, že i jejich
práci absence novostaveb limituje.

Deficit muzejních a galerijních novostaveb se čeští
architekti dávno naučili vyvažovat úpravami starších
objektů. Zvláště zdařile to kdysi předvedli František Cubr
a Josef Hrubý v Obrazárně Pražského hradu (1963–1965)
nebo opět Cubr s Josefem Pilařem a Zdenkou Novákovou
v Jiřském klášteře (1969–1976). Ani první, ani druhá
z těchto prací už bohužel neexistuje. Ve svých textech
o nových muzeích a galeriích z let 1999 a 2010¹ jsem se
snažil ukázat, že tato praxe – nestavět nové, ale upra-
vovat staré – přetrvala i po Listopadu 1989 a přinesla
občas pozoruhodné výsledky, mezi nimiž vynikají Galerie
Benedikta Rejta v Lounech od Emila Přikryla (1993–1998)
nebo Arcidiecézní muzeum v Olomouci od ateliéru HŠH
(1998–2006). Už v devadesátých letech se také pro nový
muzejní nebo galerijní účel začaly přestavovat staré prů-
myslové budovy, za čímž stojí odliv průmyslové výroby
z Evropy do Asie a v mnoha případech i úsilí zachránit před
demolicemi nejcennější památky *industriálu*. Už v první
dekádě po roce 1989 se konečně ke státním, krajským
nebo k obecním zřizovatelům nových kulturních institucí
připojily iniciativy soukromé, které tehdy vedly například
ke vzniku pražského Centra současného umění DOX nebo
brněnské Wannick Gallery.

Změnilo se něco v posledních čtrnácti letech, tedy po roce 2010? Domnívám se, že trend zůstal stejný. Do kultury se stále investuje nedostatečně. Ne-li za důkaz, určitě však za symptom chabé podpory kulturních institucí bychom mohli považovat několik zmařených projektů novostaveb či přístaveb krajských galerií, jaké pro Plzeň navrhli Ladislav Kuba a Tomáš Pilař (2009), pro Ostravu Josef Pleskot (tzv. Bílý stín, 2011) nebo pro České Budějovice atelier Malý Chmel (2021).

Přesto se objevily nové pozoruhodné počiny.² S automobilovým muzeem v Praze-Satalicích (2009–2013, architekt David Kraus) a s muzeem letectví v Mladé Boleslavi (rovněž 2009–2013, Michal Hlaváček) jsme se konečně dočkali muzejních novostaveb, v obou případech zbudovaných ze soukromých prostředků. Na straně investic státních jim sekunduje Archeopark Pavlov od Radka Květa (2006–2016). Opustíme-li tu muzea a zaměříme-li se už výhradně na galerie, pak i u tohoto stavebního typu se po osmdesáti letech prolomilo tabu a publiku se otevřely tři novostavby s expozicemi umění, Galerie Závodný v Mikulově (2010–2011, Štěpán Děnge), galerie Stage Garden v Rožnově pod Radhoštěm (2010–2011, Karel Janča) a galerie Czech China Contemporary Zdeňka Sklenáře v dalekém Pekingu (2012, Zdeněk Fránek). A rovněž zde se tyto tři nové objekty, vystavěné za peníze privátních zřizovatelů, dočkaly protějšku na straně veřejné instituce, třebaže okolnosti zrodu nové městské galerie v Pardubicích byly složitější a na jejich počátku stál investor soukromý – vlastník areálu tamějších Automatických mlýnů Lukáš Smetana.³ Podle projektu spoluautora olomouckého Arcidiecézního muzea Jana Šépky vyrostla vedle mlýnů v letech 2017–2023 nová budova, složená z centra polytechnické výchovy mládeže Sféra ve dvou horních levitujících patrech a z pardubické městské galerie Gampa v přízemí.

Další nové galerie z doby po roce 2010 se už staly výsledkem konverzí starších objektů, a to převážně průmyslových. Ke dvěma z nich – ke Kunsthalle Praha (2014–2022, Schindler Seko architects) a k olomouckému Telegraphu (2016–2021, Eva a Lukáš Blažkovi) se bohužel váže i fenomén artwashingu,⁴ a první z nich se navíc střetla s námitkami ochránců památek.⁵ Jiné privátní podniky tohoto druhu – Kotelna v Libčicích nad Vltavou (2014–2017, Patrik Hoffman, Simona Benátská), 8smička v Humpolci (2015–2018, Luděk Rýzner) a EPo1 v Trutnově-Poříčí (2020–2022, Michal Ježek, Jan Řehák) se s takovými potížemi potýkat nemusely. V průmyslových objektech, vhodných k úpravám na galerie rozlehlostí svých prostorů a jejich univerzální využitelností, se po roce 2010 usídlilo také několik veřejných institucí. Poštěstilo se to Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, která se z Baťova památníku přestěhovala do typové baťovské etážovky ve zlínském továrním areálu (2009–2013, Juraj Sonlajtner, Jan Obůrka), novému sídlu galerie PLATO v Ostravě (2018–2022), pro niž architekti Robert Konieczny a Tadeáš Goryczka upravili městská jatka a udělali to tak dobře, že se dostali do finále Evropské ceny Mies van der Rohe, nebo budově krajské Gočárový galerie v Pardubicích, která se nastěhovala do původního automatického mlýna v sousedství Gampy a Sféry (2020–2022, Petr Všetečka).



Jan Šépka – Jan Bárta – Marek Fischer, polyfunkční budova Gampa a Sféra v areálu Automatických mlýnů v Pardubicích, 2017–2023, foto: Rostislav Švácha

Ke starší tradici úprav objektů neprůmyslových se naopak vrátila Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře (2009–2014, Jiří Krejčík, Jan Hájek, Pavel Joba, Jakub Havlas), která našla místo v bývalé jezuitské koleji. Připojila se k ní Oblastní galerie v Liberci (2009–2013, Jiří Buček, Karel Novotný), díky níž byly před úplným zchátráním zachráněny liberecké městské lázně, nebo Dům umění v Ústí nad Labem (2017–2021, Mjolk architekti), vzniklý jednoduchou adaptací studentské menzy. V úpravě starší stavby má svůj původ i galerie skla PASK v Klatovech (2013–2014, Martin Kožnar, Jiří Bíza), pro niž architekti využili pavilon pro vystavování květin z šedesátých let 20. století.

Většina nových galerií, privátních i veřejných, má ambici sloužit nejen jako expozice uměleckých děl, ale i jako společenská střediska. Jejich zřizovatelé je proto vybavují kavárnami, dětskými koutky nebo malými knihekpectvími a prodejny designových předmětů a koncipují je tak, aby v nich mohly probíhat přednášky nebo koncerty. Podle mé zkušenosti se něco takového dobře povedlo například v humpolecké 8smičce. Po architektonické stránce lze pozorovat jistý rozdíl mezi úpravami starších budov a novostavbami. Adaptace starších objektů pojali jejich autoři většinou střízlivě a minimalisticky, málokterý z nich se při tom prosazoval svým vlastním tvarem, což neplatí snad jen u pražské Kunsthalle a olomouckého Telegraphu, jehož autoři se však se svou úlohou vyrovnali citlivěji než Schindler a Seko v Praze. Nápadněji zformovanou architekturou na sebe naproti tomu upozorňují všechny uvedené muzejní novostavby, v Praze-Satalicích, v Mladé Boleslavi i v Pavlově, stejně jako pardubická Gampa a Sféra jako zástupkyně novostavby galerie.

Jan Šépka navrhl pro Pardubice budovu opravdu výraznou, takovou, na jakou česká architektura dlouho čekala. Splnil zároveň velmi dobře také památkářské požadavky,⁶ což ostatně můžeme říci i o druhém jeho ostře sledovaném galerijním projektu, návrhu budovy Středoevropského fóra v Olomouci (2009, 2014). U obou těchto Šépkových prací vystoupily do popředí skulpturální

složky architektonické imaginace, které jsou v současné české architektuře značně ojedinělé, a proto i nečasové nebo nadčasové, chcete-li. Skulpturální linie Šépkovy tvorby se ovšem silně spíná s jeho živým citem pro materiál a odtud vyplývá důvod, proč si Šépkových projektů pro Pardubice a pro Olomouc více váží fanoušci současné architektury než galerijní kurátoři. Jasně to vyšlo najevo i na poslední valné hromadě UHS 31. května 2024. Když se architekt rozhodl, že Gampa bude cihlová, považoval za nutné použít neomítané

cihly také v interiéru pardubické městské galerie a práci kurátorů tak velice ztížil, uznávám to i já. Názor, že se teď v Gampě vůbec nedá vystavovat, a že proto Šépka navrhl špatnou architekturu, však pokládám za velmi přepjatý. Jen na okraj tu připomínám, že podobné výtky se v devadesátých letech snášely na Příkrylovu Galerii Benedikta Rejta, a přece jsme v ní pak mohli zhlédnout mnoho podařených výstav.⁷ Věřím tak, že stejně působivé zážitky nám přinese i výstavní program Gampy.

¹ Rostislav Švácha – Milena Sršňová, Muzea a galerie, *Stavba* VI, 1999, č. 2, s. 30–40. – Rostislav Švácha, 1989–2008: Architektura uměleckých muzeí a galerií v Čechách a na Moravě, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě: Příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2010, s. 271–277.

² Jako mezník, který si však zatím nedovedu vysvětlit, figuruje ve zřizování nových muzeí a galerií rok 2009.

³ Karolína Jirkalová – Tomáš Klička, Kulturní mlýny, *Art+Antiques*, 2023, č. 11, s. 34–43. – Jakub Potůček, Gočárova galerie, *Stavba* XXX, 2023, č. 2, s. 30–37.

⁴ Tomáš Klička, Sponzoring českých uměleckých institucí a etika, *Art+Antiques*, 2019, č. 7+8, s. 3–4. – red., Peníze, nebo život? K etice financování umění, *Artalk.cz*, 17. 10. 2019, viz: <https://artalk.info/news/penize-nebo-zivot-k-etice-financovani-umeni>. – red., Skupina studentů umění protestovala proti otevření olomouckého centra Telegraph, *Artalk.cz*, 17. 11. 2019, viz: <https://artalk.info/news/skupina-studentu-umeni-protestovala-proti-otevreni-olomouckeho-centra-telegraph>. Za upozornění na tyto statí vděčím Karolině Jirkalové.

⁵ Anna Kusáková, O nenápadnosti, která na sebe přitáhla příliš mnoho pozornosti, *Za starou Prahu* XLVIII (XIX), 2018, č. 2, s. 4–9.

⁶ Budova zvítězila ve 20. ročníku Ceny Klubu Za starou Prahu za novou stavbu v historickém prostředí (2024).

⁷ Pokud je mi známo, z významných historiků výtvarného umění smýšlel příznivě o Příkrylově úpravě Galerie Benedikta Rejta po jejím dokončení pouze Vojtěch Lahoda. – 2. číslo časopisu *Stavba* z roku 2024 přineslo posouzení Šépkovy Gampy od českobudějovického kurátora Michala Škody, viz Mariana Pančiková, Otázky pro Michala Škodu, *Stavba* XXXI, 2024, č. 2, s. 42.

Je bílá kostka přežitek?

Šárka Zahálková



GAMPA v Pardubicích – interiéru,
foto: Aleš Jungmann

silo s multifunkčním sálem, infocentrem a vyhlídkou, veřejná prostranství a v neposlední řadě novostavbu GAMPY a Sféry vzniklou na půdorysu bývalého skladu balené mouky, žije svým každodenním životem aktuálně zhruba tři čtvrtě roku [předneseno v květnu 2024 – pozn. TN]. Je to život plný překvapení – očekávatelných i neočekávatelných, radostných i stresujících. Je třeba se zabydlet. Je třeba nenásilně kultivovat koexistenci, sousedství, spolupráci, sdílenou dramaturgii i představy možných budoucností jednotlivých subjektů, areálu, města, světa. Řadu momentů bylo možné predikovat, jiné nikoli, některé zdánlivě.

Zálibně brouzdám stránkami plnými krásných fotografií architektury. Sleduji oku lahodící úhly a kompozice světlem perfektně prokreslených interiérů i exteriérů oceňovaných staveb. Na mnohých snímcích jako by však něco chybělo...

Proměna pardubických Automatických mlýnů do veřejného, kulturně-společenského prostoru se stala bezesporu událostí přesahující město a region. Upřímně myslím, že zaslouženě. Dosavadní výsledek revitalizace, která pro veřejnost zpřístupnila pro účely krajské galerie rekonstruovanou Gočárovu mlýnici, Gočárovo

Architektonické přístupy a výsledné realizace v areálu Automatických mlýnů se zcela očekávaně dočkaly a dočkávají náležité pozornosti. TRANSAT architekti získali za rekonstrukci Gočárovu mlýnice pro Gočárovu galerii (dříve Východočeská galerie v Pardubicích) již v loňském roce „Cenu Ministerstva průmyslu a obchodu ČR za příkladnou revitalizaci brownfieldu“ (v rámci České ceny za architekturu) a rovněž cenu „Stavba Pardubického kraje“. Budova GAMPY a Sféry získala pak v květnu 2024 „Cenu Klubu Za starou Prahu za



GAMPA v Pardubicích –
program pro veřejnost,
foto: Marie Sieberová

novou stavbu v historickém prostředí pro rok 2023“. Nepochybuji, že další ocenění budou postupně přibývat.

Pohlédnu-li na oficiální fotografické reprezentace oceněných a oceňovaných (a to podotýkám, že při vši úctě k jejich estetickým kvalitám), neubráním se však onomu pocitu chybnosti: chybnosti umění, obsahu, funkce, života – chybnosti toho, co zmiňované prostory veřejnosti od podstaty skýtají, co je jejich posláním. Instituce neutváří beton a cihly, nýbrž lidé – ti, kteří pro ně pracují, zajišťují jejich každodenní chod i odborný obsah; ti, kteří je navštěvují a využívají jejich služeb.

GAMPA – Galerie města Pardubic je spolu s Divadlem 29 součástí městské příspěvkové organizace Centrum pro otevřenou kulturu. Naším společným cílem je do Pardubic přinášet a podporovat současné umění. Divadlo 29 především to performativní (současné divadlo, tanec, hudbu, literaturu, ale také film), GAMPA pak umění vizuální. Ve společné synergii se přirozeně doplňujeme a prolínáme.

V areálu Automatických mlýnů sousedí GAMPA se sbírkotvornou Gočárovou galerií. Na rozdíl od ní se primárně zaměřujeme na práci a spolupráci s žijícími umělkyněmi a umělci, s nimiž vedeme při tvorbě výstav a dalších projektů živý dialog. Jejich díla velmi často vznikají pro konkrétní situaci, téma, výstavu. Pracujeme místně specificky – bylo tomu tak dříve v budově bývalé barokní sýpky na pardubickém Příhrádku, je tomu tak i nyní v oceňované novostavbě navržené architektem Janem Šépkou ve spolupráci s Janem Bártou a Markem Fischerem.

Architektonické řešení, jež spočívá v důsledném užití cihlového zdiva a dočervena probarveného betonu jak v exteriéru, tak interiéru, se ve veřejném prostoru dočkává ovací i kritických komentářů. Kritika přichází především ze strany soudobé umělecké scény. V procesu příprav studie proveditelnosti jsme materiálovou volbu a její úskalí s autorem architektonického návrhu samozřejmě diskutovali, snažili se co nejdetailněji přiblížit způsob našeho

fungování i jeho limity. Najít kompromis mezi autorskou vizí návrhu a služebnou funkcí prostoru se nepodařilo, jak bychom si přáli. Naším cílem však nebylo skončit v patové situaci, smířili jsme se tedy s představou, že bude nutné s prostorem pracovat velmi specificky.

V těchto dnech instalačně dokončujeme třetí výstavní projekt. Každá realizace byla, je a ještě dlouho bude cestou průzkumu reálných možností (nejen) tvůrčí práce s tímto prostorem. Fyzicky si osaháváme jeho pozitiva, negativa, limity i potenciály. Je zajímavé sledovat, že se spolupracující umělci a umělkyně uchylují k užití zpravidla světlých tónů a barev, často k čistě bílé. Autor architektonického řešení aktuálně dokončované výstavy (Vojtěch Radakulan – umělec a architekt, laureát Ceny J. Chaluppeckého za rok 2022) využívá přiznané stavební prvky (podpěrné stojky, tvárnice ytong, sádrokarton). Odhalené cihlové zdivo rozproudilo reakci. Jsme na počátku cesty.

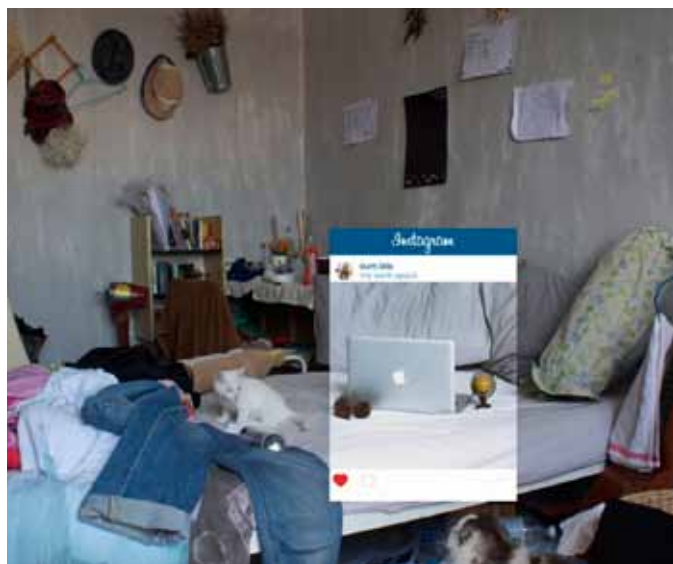
Postupně se dostávám k iniciační otázce: *Je bílá kostka přežitek?* Domnívám se, že nikoliv. Neutrální prostor je jako list papíru, na němž se může odehrávat prakticky cokoliv. Na druhou stranu ve specifických podmínkách specificky výrazných prostor je práce ohraničena množinou podmínek (ne)možností. V té mimo jiné figurují zdroje financí, lidských sil, čas a také principy udržitelnosti a etiky institucionálního fungování. Realizace výstavních projektů současného umění v sále obklopeném cihlovým zdivem, jehož stropy dosahují do výše 5,7 m, jsou objektivně finančně náročnější. Nutí nás uvažovat o tom, jaké materiály, prvky a technologie v členění prostoru používat, jak díla instalačně řešit, aby fungovaly v dialogu, nikoli v souboji s prostorem. S tímto momentem pak úzce souvisí také téma lidských sil a vyčerpanosti. Ve světle nekonečně nedosažitelného jednoho procenta státního rozpočtu na kulturu, limitovaných lokálních zdrojů a obecných trendů nahlížení na kulturu a umění je nutné mentálně pracovat s tím, že v našem kontextu nebudeme moci (minimálně v nejbližších letech)

pracovat s desítkami milionů korun v rozpočtu a desítkami zaměstnanců, kteří by se tvorbě výstav a zajišťování provozu mohli intenzivně věnovat. Pohybujeme se v nižších jednotkách – jak milionů korun, tak počtu zaměstnanců a zaměstnankyň, přičemž energetický provoz budovy spotřebovává velkou část našeho rozpočtu. Tímto se dostávám k bodu udržitelnosti, nikoli však jen té environmentální, která nás všechny samozřejmě pálí (až spaluje), ale také udržitelnosti práce a institucionální praxe.

Turbulentní celoplanetární i lokální změny vedou k akceleraci proměn vnímání a prožívání každodenního života. To se odráží také v proměnách veřejných institucí, mezi něž patříme i my – GAMPY. Naše kontinuální transformace probíhá nejen ve smyslu fungování směrem k návštěvnictvu, ale také směrem dovnitř – k zaměstnancům, zaměstnankyním, spolupracujícím umělcům a umělkyním, kurátorům a kurátorkám a dalším důležitým spolupracovníkům a spolupracovnicím, bez nichž bychom nemohli být a existovat. Je třeba dbát na udržitelnost práce a rovnováhu pracovního a osobního života. Je třeba dbát na férová ohodnocení.

Je třeba se v myslích konečně zbavit zažitých rámců, že umělec či umělkyně, potažmo jakýkoli pracovník či pracovnice v kultuře přece dělá svou práci pro radost, přičemž odříkání, dril či dokonce „právo útrpné“ mohou výsledky jejich činnosti učinit lepšími, cennějšími, kvalitnějšími. Péče o tak specificky nekompromisní prostor (a to především ve smyslu výše uváděných podmínek), jakým nová GAMPY je, může unavit a vyčerpat lidské i finanční zdroje. To až natolik, že dojde k rezignaci na umělecké, kurátorské, etické a jiné principy. A to ovšem nechceme. Toto jsou příklady rizik bytí ve specifickém prostoru, jako je ten náš.

Vracím se zpět k ikonicky působícím fotografiím oceňované architektury a uvědomuji si, že jde o reprezentaci ideálního pohledu – takto by měl být výsledek architektonické tvorby vnímán a viděn. Na architektem



Instagram versus realita, foto: archiv Šárky Zahálkové

prezentovaných snímcích GAMPY chybí lidé, absenteje umění, život i sžívání s tím, co nám bylo dáno do vínku.

Na bílé kostce ani na cihlovém zdivu není nic špatného. Klíč je v naslouchání a schopnosti pochopit a uchopit kontinuitu změn, v nichž se pohybujeme. Není to jednoduché, ale prostřednictvím naší činnosti se o to pokoušíme – snažíme se vypořádat se s tím, co na naší budově považujeme za environmentálně i jinak neudržitelné nebo ne zcela vlídné, jiným způsobem. Tvoříme výstavy, pracujeme s umělci, komunitou, klademe si otázky, pokračujeme v tvůrčím dialogu.

Schopnost naslouchat potřebám uživatele v kontextu dnešního a budoucího světa je něco, o čem je třeba v architektonické praxi hovořit. Étos architektonického génia (potažmo jakéhokoli génia) bychom měli ponechat vtipným historkám z období modernismu.

To důležité se neděje na fotografiích architektury, ale za jejich hranou.

Shoda okolností. Síla osudu

Marek Pokorný

Je paradoxní, že konverze historických městských jatek pro potřeby městské galerie současného umění PLATO Ostrava, tedy instituce, která na úplném začátku své existence koketovala s možností obejít se bez vlastní budovy, prošla až do finále zřejmě nejznámější evropské ceny pro architekturu. Možná to bude znít jako rouhání, protože konverze je díky konceptu a citlivosti Roberta Konieczného z architektonického pohledu mimořádně povedená, ale mise PLATO byla od počátku založena primárně na maximální intenzifikaci strategií využívaných současným uměním. To znamená, že prostor byl vždy de facto něčím arbitrárním, i když aktivně vstupoval do našich projektů, respektive jsme ho používali jako rezonanční desku pro témata a různé podoby současného umění.

Bývalá jatka jsou v desetileté historii instituce čtvrtým místem, na kterém PLATO působí – takže do

rekonstruovaných prostor vstupovalo s určitou DNA, k jejíž proměně však nutně s novým sídlem dochází. Rámcový stavební program jsme sice určili my, nicméně jeho konkretizace je zcela autonomním dílem architekta Konieczného. Nijak jsme do vlastní prostorové a estetické koncepce nezasahovali, pouze jsme trvali na tom, že interiér (tedy vybavení komunitních prostor a kanceláří) bude dílem jiného autora, a to pouze jako základ pro dlouhodobější proces, v němž se vyjasní potřeby návštěvníků a instituce. Podobně tomu bylo i s okolím budovy, jehož základní ideu, tedy založení permakulturní zahrady, pan architekt Konieczný, původně oddaný myšlence betonového prostranství, na němž by se stavba vyjímal jako na stříbrném tácu, nakonec vtělil do studie, od které se odvíjejí všechny další intervence a organický růst a proměny zeleně. V některých momentech jsme si, jak patrně,



Městská galerie současného umění PLATO, Ostrava – exteriér, foto: Juliusz Sokoowski

zpočátku dost nerozuměli, ale z tohoto leckdy vzrušeného dialogu vznikl unikátní příklad propojení architektonicky silného gesta a velmi specifické institucionální praxe. Myslím, že jak studio KWK Promes, tak i PLATO mnohé získalo.

Vlastní prostorové řešení objektu nám vyhovuje. Srdcem galerie se staly ze dvou stran volně přístupné prostory, kde je umístěno zázemí pro veřejnost a kavárna, které při vstupu do objektu nevytvářejí přísnou demarkační linii mezi návštěvníky a institucí, ale umožňují autonomní pobyt v objektu, aniž by vznikl závazek pro návštěvu výstav. Je to dáno také tím, že se architektovi podařilo vytvořit velmi příjemné plynutí prostoru. Byli jsme také šťastni, že jsme si například s Robertem Konieczným rozuměli v přístupu k povrchům, díky nimž si celá budova galerie, která je koncepčně velmi kultivovaná až vznošná, uchovává demokratickou povahu a atmosféru důvěrnosti. Rozložení a dynamika výstavních sálů naplnila beze zbytku naši úplně prvotní potřebu mít možnost s novým sídlem pracovat jako s jedním celkem, anebo jej naopak

členit podle paralelně probíhajících výstav a programů. Sebevědomé architektonické gesto Roberta Konieczného nám tedy jako instituci paradoxně umožňuje chovat se vůči němu stejně sebevědomě. Myslím, že právě v tomhle vzájemném, těžce vydobytém respektu tkví mimořádný přínos celého projektu.

Projekt konverze se uskutečnil, alespoň ve zdejších poměrech, v rekordním čase. Od rozhodnutí, že město původně grantový projekt změnilo v příspěvkovou organizaci a od soukromého majitele vykoupil objekt určený za její definitivní sídlo, po vlastní kolaudaci uběhlo přesně sedm let. Mezinárodní architektonická soutěž, z níž měla vzejít podoba trvalého sídla PLATO, ostatně první soutěž tohoto typu v Ostravě po dvaceti letech, se konala v roce 2017. Paradoxní je, že její vítěz se s investorem nedohodl na smlouvě, a tak došlo na realizaci návrhu, který se umístil až jako třetí v pořadí. Rychlost, se kterou projekt postupoval, indikuje, že nechyběla politická podpora, respektive nejprve vedení města projevilo intuici a posléze i porozumění pro vedlejší efekty, které přinese veřejná investice



Městská galerie současného umění PLATO, Ostrava – výstavní síň, foto: Jakub Certowicz



Městská galerie současného umění PLATO, Ostrava – exteriér, foto: Dita Eibenová

do místa mnoho let zapomenutého, opuštěného a chátrajícího. Dnes už se debaty posunuly (svým způsobem naneštěstí) k vlastní misi galerie současného umění, ale nikdo si už (naštěstí) nepamatuje, jak kontroverzně byl přijímán opozicí i částí veřejnosti zpětný výkup objektu od soukromého majitele či následný odkup dalších pozemků s vybydlenými budovami v jeho bezprostředním okolí. Politická odvaha tedy v tomto příběhu nechybí. Nicméně

zamýšlená gentrifikace místa na samé hraně vlastního historického centra Ostravy, respektive možnost řídit rozvojové procesy v této lokalitě, hrály svou roli i z pohledu samotné galerie. Nešlo nám nikdy o to, vyčlenit se ze společenských a sociálních vazeb či vytvořit uzavřenou enklávu, která si žije svým vlastním životem. Uvidíme, do jaké míry se development v nejbližším okolí jatek dotkne toho, co se nám tu podařilo vybudovat.

Navzdory všem / případ Slovenská národná galéria

Alexandra Kusá



SNG v Bratislavě,
stav v roce 2023,
foto: Matej Hakár

Príspevok na stretnutí UHS stručne rekapituloval čo znamenalo rekonštruovať 1) zatracovanú a nenávidenú stavbu z obdobia socializmu, 2) verejnú kultúrnu inštitúciu v krajine s inak nastavenými prioritami, 3) v termíne dlhšom ako „ľudský vek“.

Realisticky začala rekonštrukcia bratislavského areálu národnej galérie 1. marca v roku 2001, kedy generálna riaditeľka Katarína Bajcurová rozhodla, že havarijný stav Premostenia (ikonickej časti areálu na brehu Dunaja) dospel do takého štádia, že ho treba zatvoriť. Rekonštruovaný areál otvárala 9. decembra 2022 spoločne s aktuálnou riaditeľkou [autorkou tohoto textu – pozn. TN] – po 21 rokoch.

Máme už vyše roka novú budovu, už vyše roka všetkých zamestnáva, pretože sme ju zo strategických dôvodov otvorili, teda (po)otvorili, dva mesiace po kolaudácii. Rozhodli sme tak, pretože sme aj tak nemali alokované financie na zbierky, takže plná prevádzka bola v nedohľadne – okrem toho sme veľmi chceli priniesť do rozháranej spoločnosti pred Vianocami dobrú správu – to sa podarilo. Zároveň sme si zavarili, napriek vysvetleniu, všetci očakávali druhý zázrak – to sa podarilo až toto

leto. Všetkých 11 výstavných priestorov je plných umenia, okrem toho sme zariadení novým interiérom a máme presťahovanú časť zbierok. Aby to nebolo jednoduché, paralelne zlučujeme dve najväčšie umenovedné knižnice do jednej. Keďže inštrukcia k textu dovoľovala istú voľnosť, tak môžem priznať, že od otvorenia som sa vlastne nepohla z práce, pretože sa ju spoločne snažíme zo všetkých síl naplňovať, spravovať, ladiť – skrátka „túňovať“.

Pre našu inštitúciu bola budova a obnova areálu zásadná, pretože už od svojho vzniku – sme mladá galéria (1948) – bola existencia v zmysle myšlienky národnej galérie od začiatku spojená s jej umiestnením. Intelektuálny priestor identifikovať, pomenovať a prezentovať kultúrne dedičstvo bol tesne spojený s pragmatickou stránkou jeho fyzického miesta. Toto tesné spojenie idey inštitúcie s jej umiestnením bolo v mnohom formatívne a premietlo sa aj do nášho úsilia. Rekonštrukciu sme si spojili s úlohou definovať európsku kultúrnu inštitúciu dneška, t.j. čo, ako a pre koho robí a čo symbolizuje.

Téma stretnutia Umelecko-historickej spoločnosti ma preto prirodzene zaujala, bola som naozaj zvedavá, či



SNG v Bratislave, stav v roce 2023, foto: Matej Hakár

sme s našimi „rekonštrukčnými“ problémami osamelí, či naozaj platí u nás obľúbené rčení „na Slovensku je to tak“ (idiom je používaný ironicky), alebo je naša skúsenosť s galériou univerzálnejšia. Od stretnutia s kolegami v technickom múzeu viem, že je univerzálna, dokonca, že sú nejaké problémy, ktorým sa nám podarilo vyhnúť. Zatiaľ. Ale sú aj také, ktorých jedinečnosť si môžeme smelo pripísať. Preto má zmysel odpichnúť sa od prezentácie a v písomnom príspevku zhrnúť zažité a pokúsiť sa sformulovať stručný návod. Niečo z neho by sa mohlo zísť kolegom, ktorí čelia obdobnej výzve. Veľmi im však prajem, aby bola ich rekonštrukcia taká, že nasledujúcim bodom vôbec nebudú rozumieť.

pred stavbou//

1. nikoho okrem zúčastnených to nezaujíma (dúfam, že to je len slovenská skúsenosť);
2. najčastejšou otázkou bude tá o rozpočte, nie otázka a záujem o to, čo to prinesie – otočte to! vždy!
3. obrňte sa trpezlivosťou, keď zas padne fráza, „že vy (galéria) chcete“;
4. tí, čo dávajú financie, obvykle nerozumejú, čo to je galéria, myslia si, že iba robíte výstavy – stále vysvetľujte;
5. nezúfajte ani pri tretej prerábke projektu pre potreby ďalšej inak formulovanej výzvy na grant;
6. každý úrad a úradník bude chcieť vyplniť inú tabuľku, aj keď sú z rovnakej organizácie;
7. začnite dúfať, až keď sa odovzdá stavenisko;
8. zmierte sa, že to je beh na dlhú trať, ešte dlhšiu než si myslíte;
9. v eufórii zo začiatku nekývnite dvom milým dokumentaristkám, že to budú zaznamenávať na kameru, raz z toho naozaj bude film!
10. zdokumentujte si východiskový stav, podrobne, aj dokumentačne aj „umelecky“;



Rekonstrukce SNG v Bratislavě, stav v roce 2017, foto: Martin Deko

počas stavby//

1. stavba je vojna;
2. verejné obstarávanie sú dve škaredé slová;
3. bez vlastného stavebného dozoru do toho ani nechodte;
4. ošetríte si autorské práva k budove už pri podpise zmluvy;
5. vždy to bude drahšie, než je rozpočet;
6. vezmite na vedomie, že novinári zrejme nikdy nerekonštruovali ani kúpeľňu – ale nikdy sa ich nepýtajte, či sú aj ich kachličky predražené, lebo pred rokom stáli menej!
7. na stavbe sa vždy zašpiníte;
8. informujte na rovinu verejnosť po celú dobu, nakoniec sa to oplatí;
9. zmena vedenia Ministerstva, Magistrátu, prosto zriaďovateľa – je ekvivalentná prechodu frontu (viete, čo sa vtedy dialo – tie najnepochopiteľnejšie straty);
10. papier je váš kamarát – využite ho pri každej „gentlemankej dohode“;
11. rekonštrukciou to nekončí, ale začína!



SNG v Bratislavě, stav v roce 2023,
foto: Matej Hakár



Rekonstrukce SNG v Bratislavě,
stav v roce 2019,
foto: Martin Deko

po stavbe//

1. úľava, že je hotovo sa nedostaví;
2. nečakajte, že rekonštrukcia vyrieši všetky problémy – spravidla prinesie niekoľko nových!
3. niektoré veci budú nefungovať alebo fungovať inak, je to normálne – neurobili ste chybu, trvalo to dlho a veci sa menia, pokojne to opravte;
4. vzduchotechnika nikdy nefunguje ako chcete, musí sa ladiť, obvykle dlho;
5. nepátrajte, kto urobil chybu, iba riešte situáciu;
6. so stavbármi v skutočnosti nikdy nevyhráte, treba to iba prežiť;
7. nezabudnite na tých, čo boli na začiatku.

Pri formulovaní témy sa kolegovia z UHS pýtali „jak se liší nároky architektů*ek na jedné a muzejních a galerijních kurátorů*ek na druhé straně“? Takže doplňam zo skúsenosti ďalšie zúčastnené strany, ktoré majú názor a „nebojíte se ho říct!“ Takže budete riešiť názor a nároky:

- + odbornej verejnosti
- + širokej verejnosti
- + ministerských pracovníkov (vždy iných)
- + novinárov (budú dorastať!)
- + útvaru hodnoty za peniaze (ekvivalent českého NERV)
- + verejného obstarávania (ekvivalent verejná zákazka)
- + politikov (vždy iných)
- + požiarnych predpisov (au, au!)
- + kolegov (au!)
- + bývalých kolegov
- + ostatných architektov
- + ale aj „architektov“
- + susedov
- + cyklistov, vodičkarov, matiek s deťmi, mladých ľavičiarov, starších pravičiarov
- + a aj tej pani, čo práve ide okolo

Tak títo všetci očakávajú a právom, že to robíte pre nich!
A vy ich nechcete sklamať!

Václav Vilém Štech nově. Zpráva o konferenci

20. 10. 2023



Milena Bartlová
a Hana Buddeus
na konferenci Historik
a teoretik umění
V. V. Štech,
foto: Lubomír Slaviček

V pátek 20. října 2023 proběhla na půdě Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze konference věnovaná Václavu Vilému Štechovi. Již třetí pracovně a diskusně zaměřené setkání, tentokrát s názvem Historik a teoretik umění V. V. Štech, uspořádala Milena Bartlová.

Jedná se o další ze série metodologických konferencí na půdě pražské UMPRUM, které jsou (kromě přerušení pandemií covidu) pravidelně věnovány aktuálním, byť nikoli nutně nápadným otázkám oboru. V minulosti si účastníci a účastnice připravili příspěvky na témata spojená s kánonem nebo vztahem východu a západu v rámci dějin umění. Tomuto zaměření odpovídal i call for papers poslední konference věnované V. V. Štechovi: „*Před padesátým výročím jeho úmrtí konference připomene jeho osobnost, aktivity a především jeho myšlenky i texty. Chceme prozkoumat, co z jeho teoretických přístupů i praxe mohlo zůstat inspirativní.*“

Přednášející z českých umělecko-historických pracovišť a ze slovenské Prešovské univerzity na základě této výzvy hovořili o široké škále témat. Organizátorka zahájila konferenci kontextualizovaným biografickým příspěvkem, který připomněl přítomným peripetie života-běhu V. V. Štecha a zároveň upozornil na metody, témata a praxe jeho kunsthistorické dráhy, jež jsou aktuální i pro stávající podobu disciplíny. Další mluvčí navázali úžeji zaměřenými příspěvky, které v průběhu tří bloků potvrdily šíři Štechových badatelských zájmů a pozic, které zastával zejména v letech první republiky: například Michaela Pejčochová přiblížila jeho uvažování o asijském umění, Hana Buddeus představila jeho psaní o fotografii a Markéta Ježková prezentovala jeho spolupráci s Kanceláří prezidenta republiky na budování prezidentské sbírky.



Markéta Ježková na konferenci Historik a teoretik umění V. V. Štech,
foto: Lubomír Slaviček

Klíčovým přínosem konference byly příspěvky Mileny Bartlové, Evy Skopalové nebo Jiřího Koukala věnované Štechovu teoretickému myšlení. Ačkoli řada Štechových historiografických závěrů byla později vyvrácena nebo přehodnocena, zůstávají jeho teoretické texty v rámci českých dějin umění výjimečné ambicemi, šíří zájmu, odvahou k intelektuální spekulaci.

Výsledkem konference je kolektivní monografie, jež si klade za cíl nové zhodnocení významu V. V. Štecha pro české a slovenské dějiny umění. Aktuálně ji připravují oslovení konferenční řečníci a řečnice a vyjde v roce 2025 v nakladatelství UMPRUM.

Jitka Šosová

Umění na dosah. Konference Art Within Reach

5.–6. 12. 2023



Keynote přednáška
Meghan R. Luke
na konferenci Art
Within Reach, AKC,
foto: ÚDU AV ČR

Začátkem prosince 2023 se v akademickém konferenčním centru v pražské Husově ulici konala dvoudenní konference s názvem *Art Within Reach: Photomechanical Reproductions of Works of Art from Print to Digital*, organizovaná Centrem pro výzkum fotografie Ústavu dějin umění Akademie věd. Jak už název prozrazuje, program se věnoval roli reprodukčních technik ve vztahu k prostředí výtvarného umění, přičemž přednesené příspěvky se na toto téma dívaly z nejrůznějších kulturních kontextů a úhlů pohledu. Přestože se projekt *Matrix fotomechanických reprodukcí*, jehož řešitelky konferenci uspořádaly, věnuje zejména období první poloviny 20. století, časové vymezení příspěvků bylo výrazně širší a bohatší: od počátku 19. století až po současnost. Nechyběly ani pohledy do možné budoucnosti digitalizace a forem reprodukce uměleckých děl.

Po přivítání všech zúčastněných ředitelem ÚDU AV ČR Tomášem Winterem byl první den konference zahájen přednáškou profesorky Megan R. Luke z univerzity v Tübingenu. Program otevřela příspěvkem o revolučních inovacích v prostředí reprodukčních technik, které byly simultánně vynalezeny ve třicátých letech 19. století: fotografii a elektrotypii. Na přednášku navazoval první panel, v němž autorky příspěvků zkoumaly podmínky, limity a důsledky užití fotomechanických reprodukcí děl výtvarného umění v publikacích. V prezentacích se bylo možno seznámit s rozdíly ve vydáních souborného díla P. P. Rubense na konci 19. století (Griet Bonne), s technickým pozadím pořizování reprodukcí uměleckých děl pro moderní československé umělecké publikace (Hana

Buddeus) či s vlivem autorského práva na možnosti masového tisku fotografií uměleckých děl v Evropě počátku 20. století (Marta Binazzi).

Příspěvky následujícího panelu se soustředily na podmínky uměleckého trhu přelomu 19. a 20. století a na roli fotografie v něm. Reprodukce uměleckých děl autorky nahlížely jako nezbytnou součást rozvíjejícího se moderního trhu s uměním (Julia Bärnighausen), ale také jako široce populární zboží samo o sobě (Anna Näslund, Franziska Lampe). Ve třetím panelu mluvčí zkoumaly, jakým způsobem nové možnosti masové reprodukovatelnosti formovaly narativy dějin umění a utvářely tak národní sebevědomí (Dorota Łuczak), napomáhaly v prezentaci uměleckých děl širokému publiku (Elisabeth Narkin a Ellen Prokop) a podílely se na rozšíření korpusu klasického kánonu o nové, dříve přehlížené kulturní dědictví (Camilla Balbi). Den zakončila panelová diskuse soustředící se na otázky *digital art history* – debata Béatrice Joyeux-Prunel, Sanji Sankelj, Thomase Smitse a Petra Žabičky tak obrátila pozornost účastnic a účastníků konference k současným a budoucím výzvám reprodukcí uměleckých děl v kontextu současného digitálního prostředí.

Profesorka ženevské univerzity Béatrice Joyeux-Prunel zahájila druhý den konference přednáškou, ve které se zamýšlela nad digitálními reprodukcemi v širším kontextu vizuálních studií v celosvětovém kontextu, čímž otevřela téma šíření reprodukcí umění v prostoru nejen sousedících států, ale dokonce kontinentů. Čtvrtý panel se zaměřil na foto/grafické reprodukce v kontextu periodik a knih, jejichž cílem bylo šířit umělecká díla v dříve neuskutečnitelném

měřítka: ilustrace v publikacích Goethova *Fausta* počátku 19. století (Evangelhia Stead), role uměleckých publikací v šíření dobového umění v socialistickém Polsku (Wiktor Komorowski) či v časopisech rozšiřujících nejnovější výstřelky pařížské módy přelomu 19. a 20. století do Spojených států amerických (Marie Barras).

Ve třetí *keynote* přednášce se profesor Jens Ruchatz z univerzity v Marburgu zabýval tím, jak se reprodukováné obrazy vztahují k textovému obsahu časopisů, v nichž jsou publikovány. Následující pátý panel se znovu obrátil k popularizaci, avšak tentokrát už ne v kontextu dějin umění, ale v přímém vztahu k čtenářstvu daných periodik: v příspěvcích autoři a autorky zkoumali, jak se souběžně s vlnou demokratizace obrazů proměňovalo chápání „populárního“ (Mirja Beck), ale také co je možno vyčíst z masivní digitalizace dobových tiskovin (Morgane Ott) a jak lze tato „velká“ data nahlédnout různými typy kvalitativních interpretací (Katarína Mašterová a Viktorie Vítů). Šestý, závěrečný panel se opět vrátil k tématu, jak reprodukce výtvarného umění a jejich interpretace mohou formovat národní identity a představu o vlastním kulturním dědictví, souběžně s voláním po lepší památkové ochraně dochovaných a ohrožených děl výtvarného umění a architektury. Příspěvky ukázaly, že podobné procesy prohlubování vztahu k národnímu dědictví lze na počátku 20. století sledovat v prostředí Norska (Nina Lager Vestberg) i Itálie (Viviana Costagliola) a že fotomechanické reprodukce patřily k základním podmínkám formování moderních



Evangelhia Stead, Maria Barras, Wiktor Komorowski a Fedora Parkmann na konferenci Art Within Reach, AKC, foto: ÚDU AV ČR

států. Speciálním případem bylo představení dokumentace židovské architektury v Polsku (Marta Ziętkiewicz), které připomnělo vztah fotografické dokumentace lidové architektury a centralizované památkové péče.

Program druhého dne uzavřela živá debata na přednesená témata, kterou zakončila slova historičky fotografie Petry Trnkové. Ta na závěr konference všechny zúčastněné pozvala do pražského Národního technického muzea, kde se následující den uskutečnila komentovaná prohlídka oddělení polygrafie s kurátorem Pavlem Pohlreichem.

David Bláha

Kolokvium k obnově Clam-Gallasova paláce v Praze a vývoj této kauzy v roce 2024

Na samém začátku roku, ve čtvrtek 11. ledna, se v prostorách Národního technického muzea v Praze uskutečnilo kolokvium, které se vrátilo k problematickým výsledkům nedávné obnovy Clam-Gallasova paláce. O celou kauzu se už od počátku zajímala i UHS. Na valné hromadě 23. května 2023 přijali členové společnosti stanovisko, jímž po nepřímé uspokojivé reakci ministra pověřili nový výbor, aby nadále aktivně vystupoval v této věci.¹ To se stalo a jedním z výsledků byla i medializace kauzy v červnu 2023, jež se setkala se slušným ohlasem veřejnosti. Informace o problematických stránkách rekonstrukce vyšly v denním tisku a dostaly se i do televizních zpravodajství či vysílání internetových televizí.² Čtveřice odborných příspěvků kritizujících různé aspekty rekonstrukce, které byly již před vydáním Bulletinu 2/2023 umístěny na webu UHS,³ přitom posloužila jako důležitý podklad celé diskuse.

Naším cílem ovšem nebyla jen kritika, spíše jsme chtěli přijít na to, proč se systémové chyby staly, napomoci jejich nápravě, a hlavně do budoucna nastavit systém spolupráce historiků umění a památkářů tak, aby se riziko podobných nepromyšlených zásahů do významných památek minimalizovalo. V průběhu léta proběhlo několik jednání mezi představiteli UHS, Klubu za starou Prahu na jedné a vedením NPÚ na druhé straně,⁴ během nichž jsme

se dohodli nejen na dalším monitorování zjevně degradující sochařské výzdoby paláce, ale i uspořádání kolokvia. Aktivně se ho zúčastnit měli kritici nedávné obnovy i ti, kdo se na ní, ať už přímo či nepřímo přes památkový dohled, podíleli. Dále zde měli vystoupit také další nezávislí odborníci jak z akademických pracovišť, tak z památkářské praxe.

Úvodní přednášky se ujal historik architektury a zároveň památkář Petr Macek, který představil palác coby unikátní stavbu a popsal, jak její podobu formovaly nejen ideje tvůrců, ale i umístění do stávající zástavby pražského Starého Města. Následující vystoupení Petra Malinského, autora projektu nedávné obnovy, velké překvapení nepřineslo. Vyzdvihoval komplexnost obnovy a nejrůznější dílčí úspěchy při restaurování jednotlivých částí paláce. V tom mu zdánlivě dávalo za pravdu i dvojí ocenění v na první pohled zvučné, ve skutečnosti však z hlediska odbornosti hodnocení spíše problematické soutěži Stavba roku 2022.⁵ Nelze se pak divit, že Malinský např. nešťastnou přemalbu zbytků Carloniho maleb na schodišti hájil coby nutný sceľující zásah, který prý přinesl novou kvalitu.

První blok kolokvia se věnoval celkové koncepci zásahu, architektuře a úpravám fasád. Zahájil jej památkář Jan Maloušek z pražského pracoviště NPÚ, a to obhajobou zvoleného řešení obnovy fasád. Klíčové



Naděžda Goryczková na kolokviu k obnově Clam-Gallasova paláce, foto: Martin Mádl

pro kritizované rozhodnutí natřít palác na šedo byly některé ze sond z roku 1997, na nichž prý lze tuto vrstvu identifikovat. Této barevnosti mají nasvědčovat i ikonografické prameny z 19. století – např. veduty paláce, kde je fasáda zachycena v temných barvách. Podle Malouškova názoru tak byla šedá úprava jednoznačně doložena. K opatření kamenosochařských prvků stejným nátěrem se přistoupilo ve snaze znovu je zakomponovat do průčelí.

Na Malouška navázal podruhé vystupující Petr Macek, tentokrát v kriticky laděném příspěvku. Ikonografické prameny vyhodnotil zcela odlišně – podle Macka spíše dokládají, že palác měl původně jinou barvu a šedý nádech, který má být shledán na některých obrazech, lze přičíst přirozeným ztmavnutím fasády vzhledem k jejímu stáří. Za cenný pokládám i jeho poukaz na potřebu přistupovat k obnovám fasád komplexně a s rozmyslem tak, aby bylo možné sladit různé fáze obnov a nátěrů.

První blok přednášek uzavřel Miloš Solař, který se v duchu svého celoživotního přesvědčení silně vyslovil za natírání kamenosochařských prvků. Z principu správný poukaz na původní, dnes vesměs ztracenou polychromii řeckých soch, ovšem působil při vědomí aktuálního, po všech stránkách problematického nátěru Braunových soch značně mimoběžně.

Po obědové pauze pokračovalo kolokvium skupinou příspěvků věnovaných restaurování maleb. Pozornost se pochopitelně soustředila především na kritizované plošné přemalby Carloniho prací na stěnách schodiště. První vystupující Petra Hoftichová z pražského pracoviště NPÚ rozhodnutí malby restaurovat tímto způsobem víceméně hájila, byť přiznávala, že s aktuálním stavem

může být spokojen asi jen málokdo. Zdůrazňovala ovšem silné poškození maleb na stěnách schodiště již při jejich nálezů. Zpochybňovala i jejich uměleckou kvalitu a ptala se, zda jde o vlastnoruční Carloniho dílo, nebo zda nejde třeba i o nedokončenou práci jiných malířů. Podobně jako architekt Malinský pak poukazovala na komplexnost obnovy a ty restaurátorské práce, které se dle jejího názoru naopak povedly (tapety, papírmaše, asambláže).

Část tvrzení Hoftichové vyvrátila hned další vystupující, historička umění Jana Zapletalová. Ukázala, že z dochovaných písemných pramenů jasně plyne Carloniho autorství, dokončení, stejně jako zvolené náměty. Skutečnost, že obrazy byly „zrestaurovány“ do zcela jiné podoby (z Diany s mladým Endymionem se stala Eós s vousatým Títhónem) pak podle jejího názoru jen podtrhuje diletantský a uspěchaný postup a současný stav díla původní kvality Carloniho práce v žádném případě nereprezentuje a malby by měly být zabíleny.

Problematickosti rozhodnutí rekonstruovat Carloniho práce za pomoci napodobivé retuše zdůraznil také příspěvek restaurátora Adama Pokorného. Podobný postup by měl být až tou poslední volbou. I tam, kde se k tomuto rozhodnutí v zahraničí přistoupilo (např. rekonstrukce maleb Giovanniho Battisty Groniho v kopuli drážďanské Frauenkirche) byly jiné okolnosti (např. existovala stará fotografická dokumentace) i podmínky. Ve všech případech šlo o několikaleté, náročně připravované projekty založené na komplexním studiu díla daného malíře. Nic z toho na Clam-Gallasově paláci naplněno nebylo.

Nemožnost malby na schodišti uspokojivě rekonstruovat demonstroval prostřednictvím svých komparací také přední odborník na barokní nástěnnou malbu



Kolokvium o obnově Clam-Gallasova paláce, foto: Martin Mádl

Martin Mádl. Zdůraznil, že působivost podobných děl stojí obvykle na autenticitě autorského rukopisu patrného v detailech. U Carloniho prací v Clam-Gallasově paláci jsou to např. nervní lehké tahy v inkarnátu, které prakticky nelze napodobit.

Kolokvium zakončil blok věnovaný otázce restaurování sochařské výzdoby a portálů. Úvodní příspěvek Hoftichové a Malouška hájil rozhodnutí sochy natřít, což zdůvodňovali snahou chránit poškozené sochařské prvky, stejně jako analogiemi podobných zásahů z Rakouska.

V navazujícím příspěvku se historička umění Kateřina Adamcová zaměřila na kvality Braunových prací na paláci a snažila se v nich doložit ohlasy antických děl či plastickeho iluzionismu Giana Lorenza Berniniho, který Braun virtuózně převedl do pískovce. Právě tyto kvality ovšem poslední natření devaluje.

Nátěru se podrobně věnoval i další odborník na barokní sochařství a zároveň památkář Viktor Kovařík. Z jeho závěrů lze vyzdvihnout třeba poměrně alarmující zjištění, že „aplikace nátěru v dané barevnosti nebyla podmíněna restaurátorskými průzkumy ani umělecko-historickými analýzami, ale pouze rozhodnutím památkového dohledu, bez širší oborové diskuse“.

Nedostatky obnovy odkryl také úplně poslední příspěvek kolokvia, který přednesl Petr Kuneš z technologické laboratoře při Generálním ředitelství NPÚ. Na základě zkušenosti z předchozího rozsáhlého srovnávacího výzkumu rozhodně odmítl domněnku, že by vzorky z roku 1997 dokládaly historický šedý nátěr. Kuneš také poukázal na to, že nátěr přispívá spíše k degradaci sochařských děl, než že by je chránil. To, že se technologická laboratoř NPÚ nepodílela na stanovení optimální metody konzervace a ochrany poškozených povrchů

Braunových děl, bylo bezesporu zásadním nedostatkem.

Řada podstatných věcí zazněla i v dlouhých diskusích, které následovaly po konci všech tří bloků. Velký sál Technického muzea se zcela zaplnil a další desítky diváků sledovali kolokvium skrze online přenos. Nechybělo tak spektrum nejrozličnějších názorů z obou stran. Nelze bohužel říct, že by se stanoviska zastánců a odpůrců nedávné rekonstrukce podařilo významně přiblížit. Jakkoliv památkáři z pražského pracoviště přiznali dílčí rozladění nad některými výsledky, vesměs hájili stanovisko, že rozhodování nebylo jednoduché a jen stěží šlo postupovat jinak. O to více lze pozitivně vnímat závěrečnou deklaraci náměstkyně generálního ředitelství NPÚ Jany Michalčákové, že nátěr sochařských děl bude analyzován, a pokud se ukáže jeho škodlivost, zasadí se NPÚ ve spolupráci s vlastníkem bezodkladně o nápravu.

Na samém konci srpna se výbor UHS písemně dotázal generální ředitelky, jak věc postoupila. Z odpovědi, kterou jsme obdrželi 1. října, plyne, že se fasáda stále monitoruje. Výsledky ovšem již naznačují, že nátěr „je nenásakavý, a tak představuje bariéru pro kapalnou vodu“ a je „jedním z více faktorů pozorované degradace“. Jinými slovy, cenná sochařská díla Matyáše Bernarda Brauna se i rok poté, co jsme na problém vadné konzervace upozornili, dále rozpadají, jak se může přesvědčit i každý kolemjdoucí. Podle NPÚ to zároveň nevypadá, že by majitel paláce pomýšlel na úpravu přemalovaných schodišť. Aktuální příklady odjinud, např. podobně zpackané restaurování maleb ve vstupní schodišťové hale paláce Sylva-Taroucca, jen ukazují, že to, co se stalo na Clam-Gallasově paláci, je při současném stavu památkové péče bohužel spíše standard než výjimečný pokles.

Jan Dienstbier

¹ Srov. dopis předsedy UHS Rostislava Šváchy z 29. 4. 2023 a ministrovu odpověď z 19. 5. 2023, které jsme zveřejnili na webových stránkách společnosti.

² Viz např. Prokop Vodrážka, „Jako výzdoba pizzerie.“ Experti kritizují rekonstrukci pražského Clam-Gallasova paláce, *Deník N*, 16. 6. 2023, <https://denikn.cz/1170294/clam-gallasov-palac-jako-novy-orloj-proc-cenne-barokni-malby-nahradila-vyzdoba-pizzerie/>. – Eliška Korynthová, Kontroverzní výsledek rekonstrukce Clam-Gallasova paláce: odborníci diskutují, jak opravit opravu, *Deník N*, 29. 1. 2024, <https://denikn.cz/1338039/kontroverzni-vysledek-rekonstrukce-clam-gallasova-palace-odbornici-diskutuji-jak-opravit-opravu/?ref=inc>. – Matěj Nejedlý, Amatérismus, kritizují historikové rekonstrukci Clam-Gallasova paláce, *iDNES.cz*, 21. 6. 2023, https://www.idnes.cz/praha/zpravy/clam-gallasov-palac-rekonstrukce-kritika-historikove.A230621_100206_praha-zpravy_nema. – ško [Jan Škoda], Historikové umění kritizují rekonstrukci Clam-Gallasova paláce. Vadí jim nátěry soch či barva vnějšího pláště, *ČT24*, 23. 5. 2023, <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/regiony/historikove-umeni-kritizuji-rekonstrukci-clam-gallasova-palace-vadi-jim-natery-soch-ci-barva-vnejsih-6149>. – Fenomén: současné problémy restaurátorství a památkové péče, *ArtZóna*, 16. 4. 2024, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12072033166-artzona/224542152010010/>; všechny odkazy vyhledány dne 27. 11. 2024.

³ Martin Krummholz, Znehodnocení Clam-Gallasova paláce, *Bulletin UHS* 35, č. 2, 2023, s. 4–5. – Petr Macek, K obnově pláště Clam-Gallasova paláce, *Bulletin UHS* 35, č. 2, 2023, s. 5–9. – Jana Zapletalová, Nástěnné malby Carla Innocenza Carloniho na schodišti Clam-Gallasova paláce v Praze?, *Bulletin UHS* 35, č. 2, 2023, s. 9–13. – Viktor Kovařík, Probíhající změna diskurzu památkové péče? Poslední obnova portálů Clam-Gallasova paláce v Praze a její výsledek, *Bulletin UHS* 35, č. 2, 2023, s. 13–20.

⁴ Srov. pozici klubu Richard Biegel – Jakub Bachtík, Stanovisko Klubu Za starou Prahu (dále KzSP) k restaurování Braunových portálů Clam-Gallasova paláce, *Věstník Klubu Za starou Prahu* LII, 2022/2, s. 4–8.

⁵ Viz <https://www.stavbaroku.cz/contestInfo.do?Dispatch=ShowDetail&itemId=426>. Pochybné zázemí ceny z hlediska památkové péče podle mého názoru podtrhuje to, že v komisi nebyl nikdo, kdo by k těmto otázkám disponoval jakoukoliv odborností. Odborná komise se skládala z podnikatelů ve stavebnictví a jím spřízněných architektů. Palác zvítězil v hlasování veřejnosti na internetu uskutečněném prostřednictvím mediálních partnerů soutěže, a zároveň získal i speciální cenu komise.

Trh a kapitál v české kultuře 19. století, 44. plzeňské mezioborové sympozium

29. 2. – 2. 3. 2024



Česká beseda v podání skupiny Villanella, vernisáž výstavy Bedřich Smetana a Plzeň, Západočeské muzeum v Plzni, 1. 3. 2024, foto: Václav Marian, Západočeské muzeum v Plzni, p. o.

Letošní ročník plzeňského mezioborového sympozia věnovaného umění a kultuře 19. století byl zaměřen na téma kapitálu a trhu, které úzce souvisí s proměnami společnosti v době industrializace a rodícího se kapitalismu. Téma důležité zejména pro studium dějin 19. století se ukázalo nosné také pro další vědní obory a přineslo možnosti studovat, nakolik se otázka peněz promítla do různých oblastí kultury, umění a života. Zdánlivě heterogenní náplň celého sympozia procházelo téměř neslyšné cínkání zlatáků jako na Kupkově karikatuře kapitalisty, tvořící hlavní vizuál sympozia. Kapitál však byl na druhou stranu chápán také jako abstraktní veličina a byl jím míněn kapitál lidský, kulturní či intelektuální. Organizace

celé akce se tento rok zhostili Kateřina Piorecká a Martin Hrdina z Ústavu pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s partnerskými institucemi – Západočeským muzeem v Plzni, Plzeňskou filharmonií a Západočeskou galerií v Plzni. Ve dvou a půldenním programu sympozia složeném z příspěvků z různých oborů nechybělo místo ani pro témata z dějin výtvarného umění.

V logickém sledu nejprve zazněly obecnější vhledy ze strany historiků, které se zabývaly analýzou pojetí národního hospodářství (Milan Hlavačka) a dobovými teoriemi kapitalismu (Jakub Raška), další příspěvky se zaměřily na tehdejší společenské fenomény, jako byly mj. zrod podnikatele (Petr Popelka), vznik odborů (Jiří Pokorný),



Jan Galeta, Josef Holeček, Petr Šámal (zleva doprava) na 44. plzeňském mezioborovém sympoziu *Trh a kapitál v české kultuře 19. století*, Západočeské muzeum v Plzni, 1. března 2024, foto: Lenka Patoková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.



Lucie Česká, Petra Trnková (zleva doprava), na 44. plzeňském mezioborovém sympoziu *Trh a kapitál v české kultuře 19. století*, Západočeské muzeum v Plzni, 1. března 2024, foto: Lenka Patoková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

fungování dobročinných sbírek (Marie Maliwáková Wasková), počátky pojišťovnictví (Martina Power – Veronika Knotková), rozvoj podnikání v oblasti průmyslu (Marek Krejčí) či železniční dopravy (Jan Štemberk – Ivan Jakubec). Dále byla pozornost soustředěna na podnikatelské počiny nakladatelů (Luboš Velek, Michal Charypar) a fungování knižního trhu (Bohumil Jiroušek, Martina Halamová, Ladislav Futtera, Veronika Faktorová).

Oproti předchozím ročníkům byl větší prostor věnován také architektuře a urbanismu, především tomu, jak byla výstavba podmíněna investicemi kapitálu ze strany státu i soukromých vlastníků a jak tyto investice ovlivnily výslednou podobu měst i jednotlivých domů. Zatímco příspěvek Josefa Holečka se zabýval výstavbou v Praze v druhé polovině 19. a na začátku 20. století a ukázal na významnou roli stavebních podnikatelů v procesu urbanizace, Petr Šámal poukázal na existenci pražských sochařsko-štukatérských dílen a jejich podnikání v oblasti architektonického dekoru. Jan Galeta se zabýval architekturou záložen a spořitelen a jejich výzdobou a specifiky jejich ikonografie. Téma města se objevilo také u Tomáše Dvořáka, který představil fenomén pražských kvelbů a krámů a jejich fungování v rámci urbánní sítě.

Další příspěvky z dějin umění přinesly několik podnětných dílčích pohledů na téma trhu a kapitálu. Jan Mergl představil na příkladu vývoje sklářské výroby, jak severočeští rytci směřovali do zahraničí, aby zde uplatnili svůj um a své zkušenosti, a jak zároveň zahraniční kapitál, konkrétně vídeňská firma Lobmeyr podporovala rozvoj českého rytého skla. Petra Trnková se zabývala kuriózním jevem padělání bankovek pomocí fotografické reprodukce v 19. století a okolnostmi jejich vzniku a (ne) úspěšného uplatnění. Lucie Česká ve svém příspěvku rozkryla obchodní praktiky galeristy Mikuláše Lehmana ze sedmdesátých let 19. století, když ukázala, jak byly reprodukce uměleckých děl považovány za samostatnou komoditu i za prostředek propagace nabízeného umění.

Autorka této zprávy se ve svém referátu věnovala ikonografii peněz a bohatství v umění na příkladu zobrazení postavy kapitalisty v Kupkově souboru karikatur z cyklu *Peníze* (1902).

Výstava v Západočeské galerii v Plzni doprovázející sympozium s názvem *Umění prodat (se)*. *Umělec ve spárech trhu 19. století* rozvinula problematiku komplexním způsobem a v leccem rezonovala s výše uvedenými uměleckohistorickými referáty. V jednotlivých kapitolách autorský tým Evy Bendové, Marie Fiřtové a Víta Vlnase představil téma vztahu umělecké originality a uměleckého trhu, ukázal praxi zhotovování obrazů pro měšťanskou klientelu – zejména u oblíbeného žánru krajomalby a portrétu, dále se soustředil na to, jak se umění dalo do služby obchodu v případě plakátů a užité grafiky propagujících zboží či malovaných vývěsních štítů krámů a hospod. Autoři se též zaměřili na umění jako prodejní objekt a tržní produkt, a to v oblasti krásné knihy, komerčních miniatur pomníků, ale také na důležitou roli reprodukcí uměleckých děl jako reklamy na umění.

Závěrečné příspěvky sympozia z oblasti divadla a hudby se dotkly otázek prosazování umělce na veřejnosti a lukrativnosti jeho působení. Berenika Zemanová představila, jak vypadalo podnikání v oblasti divadla v průběhu 19. století, které bylo charakterizováno nestálou mobilitou hereckých souborů. Olga Mojžíšová se podívala na dílo Bedřicha Smetany z hlediska peněžní výnosnosti jeho skladeb a oper. Livia Laifrová a Alena Hönigová představily dílo tří českých klavíristů (Jana Ladislava Dusíka, Ludvíka Václava Lachnita, Františka Nikodima) a jejich působení v Paříži v první čtvrtině 19. století a to, jak se zde museli přizpůsobit dobovému hudebnímu průmyslu. Příspěvek doprovodily dosud neznámými hudebními ukázkami z děl těchto autorů, jež účastníky konference, kteří vydrželi do konce sobotního programu, přenesly do Paříže počátku 19. století a staly se důstojnou tečkou za celým sympoziem.

O hudební zážitky však nebyla na letošním sympoziu nouze. Dvousté výročí narození Bedřicha Smetany, které připadlo na 2. března 2024, bylo příležitostí k uspořádání výstavy o vztahu hudebního skladatele k městu Plzni, kterou v Západočeském muzeu připravili Olga Mojžíšová a Tomáš Bernhardt. V rámci hudebního festivalu Smetanovské dny, překrývajícího se s mezioborovým sympoziem, byla tato výstava slavnostně otevřena. Na vernisáži nechybělo ani taneční představení České besedy v dobových kostýmech, do kterého se zapojili také účastníci sympozia. Setkání s 19. stoletím tak v letošní Plzni probíhalo na mnoha úrovních, včetně té pohybové.

V roce 2025 vyjde sborník obsahující příspěvky plzeňského sympozia, který je první publikací v Čechách, jež se věnuje tématu trhu a kapitálu v 19. století v tak mezioborově šíří. Ostatně tento druh prvenství již dlouhodobě patří mezi nesporné přínosy plzeňských sympozií a jejich publikačních výstupů.

Petra Kolářová, Národní galerie Praha



*Z vernisáže výstavy Bedřich Smetana a Plzeň,
Západočeské muzeum v Plzni, 1. 3. 2024,*

foto: Václav Marian, Západočeské muzeum v Plzni, p. o.

Umělec a síť – přátelé, spolupracovníci, zadavatelé zakázek

30.–31. 5. 2024



*Konference Umělec
a síť – přátelé,
spolupracovníci,
zadavatelé zakázek,
foto: ÚDU AV ČR*

V samém závěru května letošního roku proběhla v pražském Akademickém konferenčním centru konference věnovaná sociálním sítím (převážně) výtvarných umělců a umělkyní. Osobnosti působící v umělecké profesi byly a jsou jen v ojedinělých případech úplnými solitéry, častěji je najdeme uprostřed více či méně spletné sítě sociálních vztahů. Kvůli své profesi a obživě musely komunikovat se zadavateli zakázek, mecenáši či nadřízenými osobami,

v osobním životě pak nějakým způsobem figurovaly ve společnosti – uprostřed přátel, příbuzných, konkurentů i spolupracovníků. Kulturně historické téma konference nabídlo možnost zaměřit se na umělce nejen jako na tvůrčí osobnosti, ale soustředit se také na jejich postavení ve společenství, profesně organizovaných i zájmových skupinách, na podobu klientelské sítě i na vzájemné vztahy a vazby mezi umělci a dalšími osobami či institucemi.



*Konference Umělec a síť – přátelé, spolupracovníci, zadavatelé zakázek,
foto: ÚDU AV ČR*

Síť sociálních vztahů jedince se nejlépe rekonstruuje na základě informací pocházejících z ego dokumentů, deníků nebo korespondence. Při absenci takových pramenů lze však poměrně úspěšně pracovat s údaji z jiných archivních materiálů. A právě přímá vazba příspěvku na některý z těchto typů písemných pramenů byla jednou z podmínek výběru příspěvku pro účast na konferenci.

Zasedání tím navázalo na sérii konferencí věnovaných písemným pramenům k dějinám umění, které byly Ústavem dějin umění AV ČR a Národní galerií s nepravidelnou periodicitou pořádány od roku 2009, přičemž hlavním hybatelem těchto akcí byl loni tragicky zesnulý historik a epigrafik Jiří Roháček. Sedm zasedání, z nichž poslední proběhlo v roce 2018, bylo věnováno různým tématům a příspěvky tří z nich následně vyšly v kolektivních monografiích. V loňském roce se vedení obou institucí rozhodla na tento úspěšný cyklus navázat a pořádání konferencí o pramenech k dějinám umění obnovit a současně mu dát pevnější organizační rámec. Květnová konference o uměleckých sítích je tak chápána jako nový začátek navazující na starší tradici. Zasedání by měla být nadále pořádána jako mezinárodní bienále věnovaná přesněji precizovaným tématům pokrývajícím jednotlivé oblasti uměleckohistorického bádání, jehož těžiště ve výraznější míře spočívá na výpovědi písemných pramenů. Letos přednesené příspěvky by měly být do dvou let publikovány v kolektivní monografii. Organizačně je a snad bude i nadále cyklus zaštiťován pracovníky Archivu NG a oddělení dokumentace ÚDU AV ČR.

Sociální sítě umělců se ukázaly být značně rezonujícím tématem – pořadatelé obdrželi více než 60 nabídek příspěvků z českého prostředí i ze zahraničí. Nakonec z nich

vybrali 26 návrhů věnujících se sítím umělců i umělekyn od pozdního středověku až do poloviny 20. století v Itálii, Francii, Německu, Rakousku, Chorvatsku, Polsku, Rusku, Slovensku a samozřejmě v neposlední řadě i v českém prostředí. Příspěvky umožnily nahlédnout do sociálních vazeb umělců s rozdílným sociálním i ekonomickým zázemím, různých konfesí, specializací, klientelských sítí, v centrech zemí i v regionech. Za těmito vazbami stály vztahy příbuzenské, přátelské, klientelské, vztahy mezi členy řeholních i cechovních společenství či sociálních skupin, vztahy vzniklé na „sousedské bázi“ či mezi pravidelnými návštěvníky určitého restauračního zařízení. Příspěvky tak představily v chronologickém pořadí pestré škálu vzhledů do velmi různorodých typů uměleckých sítí. Zvolený klíč řazení umožnil vytvořit tematicky relativně blízké celky a podpořit tak následnou diskusi. Konference přinesla barvitý a současně o mnohém vypovídající obraz sociálních sítí evropských umělců v průběhu šesti století. Měla pozitivní odezvu mezi aktivními i pasivními účastníky, kteří projevíli živý zájem o další zasedání tohoto cyklu.

V současnosti je připravována kolektivní monografie, která by měla vyjít v edici Umění v archivu v roce 2025 a přinést v písemné podobě (doufejme) prakticky všechny přednesené příspěvky. S ohledem na výrazný podíl zahraničních přednášejících se plánuje paralelní vydání publikace v anglické i české verzi. V podobné formě by měly být publikovány i příspěvky přednesené na následujících konferencích a vytvořit tak samostatnou řadu v rámci zmíněné edice. Snad se organizátorům podaří tuto odvážnou vizi naplnit.

Radka Heisslerová, Kristina Uhlíková

36th CIHA, Lyon 23.–28. 6. 2024

At the end of June 2024, the city of Lyon hosted the 36th Congress of the Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA). The participants were invited to experience the functionality of the extensive Convention Centre in Lyon's Cité Internationale, designed by architect Renzo Piano. The conference was organised by the Comité français d'histoire de l'art (CFHA) in collaboration with the Institut national d'histoire de l'art (INHA), the Université Lumière Lyon 2 and the Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes (LARHRA CNRS UMR 5190). The overarching theme of this long-standing disciplinary meeting, which boasts an almost century-long tradition – including, for instance, V. V. Štech's contribution at the 1933 Stockholm Congress on the barbarisation and rustication of art – was “Matter Materiality”. Spanning six rich days, the programme featured a wealth of scholarly activities, including keynote lectures by invited speakers, a wide range of papers presented in numerous parallel sessions, a cultural programme, excursions, and a specialised book market.

The Czech “delegation” made notable contributions to the congress. Anna Pravdová (National Gallery, Prague) presented a paper on the specific material processing techniques employed by sculptor Jan Křížek; Jeanne Pommeau (National Film Archive, Prague) explored the digitisation of the earliest Czech films; Alberto Viridis (Masaryk University in Brno), presented research on the art of stained glass in Western Europe in the early Middle Ages, and Ivan Foletti (Masaryk University in Brno) together with colleagues from Fribourg University (Switzerland) prepared a panel on *Matter, Materiality and Pilgrimage in Pre-Modern Times*. Finally, Fedora Parkmann, Hana Buddeus and Katarína Mašterová organised a panel dedicated to the materiality of photomechanical reproductions.

The invited keynote speakers reflected the congress' interdisciplinary spirit, featuring not only art historians, but also representatives of other disciplines and artistic practices (Orhan Pamuk, Georges Didi-Huberman, Tim Ingold, Gabriela Siracusano, Monika Wagner, Sheela Gowda, and Jefferson Pinder). During the closing ceremony, the organising committee (Olivier Bonfait, Laurent Baridon, Judith Kagan, France Nerlich, Sophie Raux) symbolically passed the CIHA flag to the new committee in charge of organising the 2028 Congress in Washington.

Since the comprehensive details of the packed programme are readily available online (<https://www.cihalyon2024.fr/en/program/scientific-program>), we have chosen not to burden *Bulletin* readers with exhaustive lists of names. Instead, we wish to highlight one shared and truly exceptional experience from the opening ceremony: the keynote lecture by Turkish-born novelist Orhan Pamuk, winner of the 2006 Nobel Prize in Literature, kindly described here by Adrien Palladino.

At first glance, the choice of a writer for a congress dedicated to the history of art, particularly one focused on



Centre de Congrès, Lyon.
Photo: <https://www.cihalyon2024.fr/en/pictures>.



36th CIHA congress opening ceremony.
Photo: <https://www.cihalyon2024.fr/en/pictures>.



Opening lecture by Orhan Pamuk at the 36th CIHA congress.
Photo: <https://www.cihalyon2024.fr/en/pictures>

matter and materiality, might appear paradoxical. Why not an artist or curator? Yet Pamuk's writings proved profoundly resonant with the conference's theme. My own introduction to his work came in 2011 through a reading of *My Name is Red* (originally published in 1998), just before a study trip to Istanbul that ultimately determined my future path as a medievalist and Byzantinist. The novel, which explores the interplay between Persian and Ottoman pictorial traditions and those of the Latin West, echoed the-



Book fair at the 36th CIHA congress.
Photo: <https://www.cihayon2024.fr/en/pictures>

mes from Hans Belting's *Florenz und Bagdad* (2008), another formative university reading.

Pamuk, however, is more than “just” a novelist with an interest in art history. As his opening lecture reminded us, he is also a passionate collector and museum curator. His *Museum of Innocence*, published in 2008, tells the story of Kemal, a man obsessed with collecting objects

that hold an emotional connection to a woman he loves but cannot “possess”. Some of these objects, much like relics, gain deeper significance from their tactile association with her: perfume bottles, lipstick, even cigarette butts marked by her lips. While crafting the novel in the 1990s, Pamuk himself was simultaneously gathering objects from Istanbul's recent past — spanning the 1970s to the 1990s — from friends and second-hand shops, shaping the narrative that would later become the novel. These artefacts are now housed in a tangible Museum of Innocence, which Pamuk established in Istanbul in 2012.

Pamuk's reflections, which interweave objects, materials, and personal memory, resonate with current explorations in art history — notably within *Objektwissenschaft* — but also provoke essential questions about museum practices. Pamuk suggests that these spaces, much like art history itself, are now increasingly tasked with telling not only sweeping national histories but also intimate, personal, and inclusive ones. This role, he suggested, feels more urgent than ever in a world where wars divide people, objects, and their stories, often irreparably. Perhaps, then, novels — and novelists — can offer us art historians unexpected perspectives on our field.

Hana Buddeus, Adrien Palladino

8. sjezd historiček a historiků umění v Brně 12.–14. 9. 2024



Radka Nokkala Miltová na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka

Po několika letech se Brno opět stalo hostitelem sjezdu uměleckohistorické obce (naposledy 2012). Setkání se konalo na půdě Masarykovy univerzity a organizace akce se vedle UHS ujali pracovníci zdejšího Semináře dějin umění. Téma letošního ročníku bylo nejen atraktivní, ale zároveň i nadmíru aktuální: *Konce (a začátky) časů*. Pořadatelé výběr zdůvodnili tím, že právě v dnešní době lze hmatatelně vytušit konec jedné epochy, přičemž tyto radikální změny jsou výrazným způsobem akcelerovány například klimatickou krizí. Zároveň v sobě konec vždy nese i něco nového a velká transformace mnohdy přináší četné inovativní podněty.



Marie Rakušanová a Ondřej Jakubec na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka

Aby takto široce zvolené téma mělo z hlediska praktické organizace svoje hranice a také jistý řád, bylo vyčleněno osm sekcí (o dvě více než na posledním 7. sjezdu v Ústí nad Labem). Jejich garanti a přednášející se snažili téma konce a začátků nazírat z rozličných úhlů pohledu. Slyšet jsme tak nejprve mohli příspěvky akcentující rituály přechodu, smrti a znovuzrození. Dále jsme se seznámili s četnými časovými problémy (autenticita versus změna) v oblasti památkové péče. Zastoupena byla problematika týkající se vzdělávání umělců v souvislosti s měnícími se společenskými poměry. Rezonovala také slova a ideje Beltingovy knihy *Konec dějin umění*. Opomenuty



Slavnostní přednáška T. J. Clarka na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka



Jan Zachariáš, Eva Skopalová, Rostislav Švácha a Karel Císař na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka



Matthew Rampley, Marta Filipová a Julia Secklehner na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka



Předsedkyně UHS Anna Pravdová na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka



Prohlídka expozice v Moravské galerii s Ondřejem Chrobákem pro účastnictvo 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Jakub Straka



Komentovaná prohlídka výstavy Dagmar Hochové v Moravské galerii s Jiřím Pátkem pro účastnictvo 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Hana Buddeus

nemohly být ani výzvy spojené s ekologickými perspektivami v dějinách umění a při studiu architektury. Otázky konců a začátků jsme mohli sledovat také prizmatem výstav a scénografie. V závěru byl prostor věnován digitálním dějinám umění a tematice lidového umění, které se mnohdy stávalo prostředníkem emancipace a východiskem četných tvůrčích změn.

Již z naznačeného vyplývá, že program byl velmi pestrý a nadto značně personálně zastoupený. Celkem zaznělo více než třicet příspěvků, paritně byli zastoupeni ženy i muži. Otevřenost akce podtrhuje fakt, že zde svoje výzkumy prezentovali jak odborníci s mnohaletou zkušeností a desítkami



Exkurze Skryté Brno v rámci 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, návštěva Hotelu Avion, foto: Jakub Straka



Lubomír Slaviček, Jiří Kroupa a Rostislav Švácha v publiku na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Hana Buddeus



Marie Klimešová v publiku na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Hana Buddeus



Radka Nokkala Miltová, Johana Lomová a Michaela Šeferisová Loudová na 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Hana Buddeus



Pršelo a pršelo. Z 8. sjezdu historiček a historiků umění v Brně, foto: Hana Buddeus

odborných výstupů, tak i představitelé mladší generace a dále studenti doktorských programů.

Snaha o internacionalizaci celé akce a vstřícnost vůči zahraničním účastníkům se odrážela v požadavku, aby všechny anotace příspěvků a také texty v prezentacích byly uvedeny dvojjazyčně, tedy v jazyce českém a anglickém. Vedle toho zaznělo i několik výstupů v angličtině. Důležitá úloha náležela v tomto ohledu přednášce s názvem *Art-and-Politics When Art and Politics Have Ended*, kterou online formou pronesl Timothy J. Clark. Známy představitel sociálně laděných dějin umění se tak stal v historii sjezdů prvním zahraničním řečníkem, jenž měl možnost participovat na slavnostní večerní přednášce.

V průběhu celé akce se přednášející a diskutující mnohdy vraceli k jednomu stěžejnímu pojmu – zodpovědnost. Uvážlivé jednání bylo přítomno také na straně pořadatelů. Snažili se minimalizovat například spotřebu papíru, anotace přednášek si bylo možno přečíst v elektronické podobě po naskenování QR kódu.

Konec sjezdu pak patřil exkurzi s názvem Skryté Brno, jež byla bohužel částečně narušena extrémní počasí. Navzdory této skutečnosti si mohli zájemci prohlédnout interiér chrámu sv. Tomáše či rekonstruovaný hotel a kavárnu Avion od Bohuslava Fuchse. Závěrem nezbyvá než dodat, že se snad v brzké době dostane čtenáři do rukou sjezdový sborník s příspěvky v písemné podobě. Jakub Kříž

Konference Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II: Umění a jeho publikum ve střední Evropě mezi regionálními a evropskými centry

17.–18. 10. 2024



Z konference Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II, foto: ÚDU AV ČR

Ve dnech 17. a 18. října se v prostorách Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze uskutečnilo druhé symposium na téma Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II: Umění a jeho publikum ve střední Evropě mezi regionálními a evropskými centry. První z plánovaných setkání k tomuto tématu proběhlo vloni v listopadu na Ústavu dějin umění AV ČR a v rámci dvoudenního setkání přineslo příspěvky zejména literární a uměleckohistorické z českého prostředí, věnované institucím, sítím a kritické praxi v českých zemích v 19. století. Na dvě desítky příspěvků se zabývaly otázkami spojenými s utvářením veřejných či poloveřejných prostorů vybízejících k diskusím o umění a s dopady těchto debat v nejrůznějších komunikačních sítích i společenských vrstvách. Výsledkem bylo relativně široké spektrum konkrétních případových studií odkazujících ke snahám společnosti 19. století vyrovnat se s prezentací umění a literatury ve veřejném prostoru a jeho kritikou. Vybrané referáty byly dopracovány a jsou připraveny k publikování.

Letošní konference si vytyčila odlišné hlavní cíle. Prvním byla multidisciplinarita a různé formy umění – vedle výtvarného umění stálo v centru pozornosti obdobnou měrou divadlo, hudba a literatura. Každá zastávala jinou roli

i pozici při formování moderní veřejné sféry, která v 19. století procházela zásadní transformací. Zajímavé bylo sledovat přístupy a způsoby uvažování kolegů z rozdílných oborů, často otevírající nové možnosti interpretace.

Druhým cílem byl průzkum teoretické roviny problematiky. Oba dny byly vždy uvedeny delším klíčovým příspěvkem, který nastínil konkrétní možnosti bádání a interpretace jeho výsledků. Meike Wagner (Ludwig Maximilian Universität München) se na příkladu berlínské divadelní praxe kolem roku 1800 věnovala vzniku německého měšťanského divadla a roli soukromé a veřejné, profesionální i amatérské sféry při utváření role herce i diváka. Krisztina Lajosi-Moore z Amsterdamské univerzity přednesla důležitý příspěvek o roli hudby a diskuse o hudbě ve vztahu ke kultuře demokracie, která se utvářela v kontextu napětí mezi kosmopolitismem a nacionalismem. Příspěvek poukázal na limity zkoumání umění 19. století a zažitě oborové stereotypy narážející na teorie sítí, periferie a centra a další. Na tyto příspěvky navázaly první den tři a druhý den dva bloky referátů věnovaných jednak otázkám role a postavení různých společenských, sociálních, ale i náboženských aktérů – umělců i diváků či posluchačů (ženy na obou stranách nevyjímaje), ve druhém plánu pak

příkladem reflektujícím konkrétní výstavy a hudební či divadelní představení a diskusi o nich.

K nejzajímavějším příspěvkům patřily ty, které byly vystavěny na vlastním základním výzkumu. Jako aktivnímu účastníkovi zastupujícímu dějiny umění mi zpětně chybí oborový příspěvek koncipovaný obdobně, jako ho pojaly Maike Wagner a Krisztina Lajosi-Moore. Otázkou je, jestli je obor ve svém základním výzkumu tak daleko, aby obdobný příspěvek bylo možné sestavit. Devatenácté století bylo dobou, kdy se na jedné straně různá umění podstatně rozšířila z elitních kruhů a stala se předmětem společných identit, na druhé straně bylo dobou velkých sociálních proměn v tehdejších společnostech. Program, stejně jako abstrakty podzimního setkání jsou k dohledání na webu pořadatele. Diskuse o měšťanské společnosti 19. století pak bude pokračovat návazným sympoziem na podzim 2025.

Anna Habánová



Pavla Machalíková a Dalibor Dobiáš na konferenci Měšťanská veřejnost diskutuje o umění II, foto: ÚDU AV ČR

PERSONALIA

Osobnostmi Libereckého kraje se v roce 2024 stali historička umění Hana Seifertová a historik umění Oldřich Palata

Od roku 2006 uděluje hejtman Libereckého kraje osobnostem, které se mimořádně zasloužily o rozvoj kraje a zároveň svým výjimečným a úspěšným počínáním obohatily a stále obohacují své okolí, poctu a zlatý hejtmanský dukát. Za mimořádný přínos v oblasti galerijní činnosti byla letos nominována historička umění a bývalá ředitelka Oblastní galerie v Liberci Hana Seifertová, za celoživotní přínos v oblasti historie umění pak historik umění Oldřich Palata.

Za mimořádný přínos v oblasti galerijní činnosti byla nominována Hana Seifertová, historička umění, kurátorka, galerijní pracovnice a také ředitelka Oblastní galerie Liberec v letech 1958 až 1970. V době svého působení zde shromáždila sbírku nizozemského malířství 16. až 18. století, která v současné době patří k nejzajímavějším kolekcím vlámského umění v Česku. V liberecké galerii vybudovala v šedesátých letech oázu svobody a výstavní prostor věnovala také autorům, kteří v Praze vystavovat nemohli. Díky její systematické akviziční činnosti, díky tomu, že dokázala spolupracovat s předními historiky a zejména historičkami umění, může liberecká galerie spravovat rozsáhlou sbírku moderního českého výtvarného umění. Hana Seifertová se po příchodu do Liberce věnovala nejen dílům starých mistrů, na které zaměřila pozornost během studií, ale organizovala i celou řadu inovátorsky pojatých přehlídek současného umění, například výstavu Fritze Wotruby a rakouských sochařů, připravenou ve spolupráci s Ludmilou Vachtovou. Výstavy zde realizované přinesly první prezentace nefigurativního sochařství u nás. Rozmach, ideje a svobodu vzala nejen její mladé generaci invaze vojsk Varšavské smlouvy

v srpnu 1968. I přesto se ještě o rok později ve městě pod Ještědem uskutečnil na svou dobu nejinnovativnější projekt, za kterým spolu se svým týmem stála: instalace soch současných výtvarníků v otevřeném veřejném prostoru Socha a město. Po nuceném odchodu z pozice ředitelky i z Liberce získala v roce 1971 pracovní místo v Národní galerii a pozornost směřovala zejména k barokní malbě. S libereckou galerií navázala intenzivní pracovní kontakty opět po listopadu 1989. Ve spolupráci s Evou Výtiskovou a Věrou Laštovkovou připravila řadu dalších výstavních projektů zaměřených na malbu barokního období. Díky výborné znalosti sbírek se stala také členkou akviziční komise, poradního sboru ředitelky Laštovkové i jejího nástupce Jana Randáčka. Její působení v Liberci se mohlo pozitivně potvrdit až uděleným oceněním, a to nejen pro kurátorskou odvalu, ale zejména díky úctě ke svěřenému kulturnímu dědictví a péči o něj, stejně jako její pracovitosti a schopnosti dlouhodobé spolupráce.

Oldřich Palata je celoživotně spojen se Severočeským muzeem, kde jako odborník na sklo a textil působí už přes padesát let. Rodák z Čáslavi vystudoval dějiny a estetiku, dějiny uměleckých řemesel a muzeologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, jeho profesorem byl mimo jiné Emanuel Poche. V roce 1971 nastoupil na místo historika umění do Severočeského muzea v Liberci. Zde se zpočátku specializoval na textil, věnoval se obnovenému zájmu o tapiserii i textilu vznikajícímu novými technologiemi, jako byly art protis nebo ara dekor. Jeho celoživotní vášní se ale stalo sklo. Vedle správy muzejní sbírky, se vším, co k tomu náleží, se zajímal nejen o historické, ale zejména o soudobé sklo. Po celý

svůj profesní život dokázal sledovat nejnovější trendy a zejména rozpoznat ty s jepičím životem od těch, které navázaly v druhé polovině 20. století na českou sklářskou tradici. Mezi výtvarníky a řemeslníky, se kterými Oldřich Palata spolupracoval, patřili manželé Roubíčkovi, Václav Cígler, Vladimír Kopecký, Jan Hladík, Marian Karel, celoživotní přátelství ho pojilo také se Stanislavem Libenským a Jaroslavou Brychtovou, dlouhodobě sleduje práci svých přátel Oldřicha Plívy či Zdeňka Lhotského, stejně jako řadu autorů mladší i zejména nejmladší generace. Je velkým celoživotním podporovatelem i kritikem středoškolského odborného školství. S regionem je spojen také díky svým pedagogickým aktivitám na Technické univerzitě v Liberci, kde jako externí pedagog působil na katedrách designu a historie a doposud s nimi spolupracuje.

Erudice, neuvěřitelná paměť a takřka encyklopedické znalosti, humor, laskavost a zejména ochota předávat své poznání dál z něho dělají zcela výjimečného člověka. „*Za tuto cenu jsem osobně vděčný. Vnímám to ale i jako ocenění excelentních uměleckohistorických sbírek Severočeského muzea. Měl jsem to štěstí, že jsem se mezi těmito sbírkami mohl padesát let pohybovat,*“ řekl k ocenění Oldřich Palata. Palatův celoživotní zájem o sklo byl letos oceněn ještě i další cenou – v Clam-Gallasově paláci byly v pondělí 2. prosince 2024 slavnostně předány ceny Stanislava Libenského. Letošní ročník poprvé udělil také cenu za celoživotní dílo. Jejím laureátem, oceněným za zásadní přínos pro sklářské umění a jeho teorii, se stal Oldřich Palata.

Anna Habánová

Laudatio Haně Seifertové k 90. narozeninám

Hana Seifertová se 12. května 2024 dožila významného životního jubilea – 90 let. Umožňuje nám to s úctou se ohlédnout za jejím bohatým životním dílem, které nastavilo měřítko nejen v československých a českých dějinách umění.

Její uměleckohistorické milníky – počínaje studiem na Karlově univerzitě v Praze, ukončeným v roce 1953, a praxí v Národní galerii v Praze, bezprostředně následovanými jmenováním ředitelkou Oblastní galerie v Liberci v roce 1958, politicky motivovaným odvoláním z této funkce v roce 1970, následným krátkým působením v tehdejší ÚTDU ČSAV a v letech 1971–2012 ve Sbírce starého umění NG – jsou dobře známy. Stejně jako bohatá bibliografie v domácích i zahraničních publikacích, které Hana po svém odchodu do důchodu dále vytvářela ve spolupráci například s Obrazárnou Strahovského kláštera (*Klidožití. Zátíší ze sbírek Strahovské obrazárny*, 2013), Oblastní galerií Liberec (*Johann Adalbert Angermeyer. Příroda v obrazárně*, 2017), Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln/Národní galerie Praha (*Inside Rembrandt/Portrét člověka*, 2019/20) a Saint Louis Art Museum, Saint Louis (*Paintings on Stone. Science and the Sacred*, 2022). Hanina plodná kariéra byla již mnohokrát oceněna a vyzdvížena, například ve vzpomínkové publikaci k jejím 75. narozeninám v roce 2009,¹ při předávání ceny UHS v roce 2013,² v roce 2020 u příležitosti udělení medaile města Liberec za mimořádné zásluhy o rozvoj města v oblasti umění a nejnověji v *Bulletinu Národní galerie v Praze* věnovaném jejím 90. narozeninám v roce 2024.³

Velmi osobní životopisný pohled poskytují Haniny vlastní vzpomínky, které v roce 2023 zaznamenal Jiří Kamen pro Český rozhlas Vltava v řadě Osudy⁴ i její rozhovor z roku 2024, který doprovodil fotografický cyklus nizozemské fotografky a historičky umění Carly van de Puttelaar *Women in the Art World*.⁵

Hanina práce odráží neuvěřitelně široký, globální zájem a znalosti, které zahrnují všechna období, krajiny a žánry,



Hana Seifertová, květen 2024, foto © Carla van de Puttelaar

od nejstarších až po nejmodernější umělce. Ve svých často průkopnických studiích o tématech, která dosud nebyla téměř nebo vůbec prozkoumána, nezůstala ve slonovinové věži bádání. Naopak, v tom nejlepší kurátorském a pedagogickém smyslu se věnovala zprostředkování své práce veřejnosti v rámci výstav, jejichž podoba se vyznačovala vysokým estetickým citěním a vizuální a interpretační přesvědčivostí.

Hanu si lze živě představit v každé uměleckohistorické epoše, kterou za svého života zkoumala a kultivovala.

Počínaje antikou a láskou k sochařství, kterou sdílela se svým manželem, sochařem Jiřím Seifertem, přes cit pro materiály, jako je mramor a alabastr, až po nadšené vyprávění o rodinných cestách do Řecka.

Ve středověku by si ji díky jejím jemným skicám, které si někdy dělala pro pochopení kompozice obrazu, a jejímu smyslu pro detaily a technické finesy uměleckého díla bylo možné snadno představit jako sebevědomou malířku miniatur, která ob stojí s velkou samozřejmostí a vstřícností vedle mužských konkurentů.

Raný novověk by ji viděl – s její zálibou v objevování a radostí z *artificialit*, *naturalit*, *mirabilit* – jako nadšenou sběratelku kabinetu umění a kuriozit, jehož asociativní vidění a dekorativní uspořádání se odráží ve vybavení její kanceláře či domova.

Sedmnácté století a rozkvět holandského malířství by Hana možná prožívala jako obdivovatelka zátiší a krajin, jejichž symboliku a tvůrčí sílu „*naar het leven*“ po mnoho let tak brilantně analyzovala. Byla by objevitelkou umělců, jako byl Georg Flegel, a mecenáškou Johanna Kaspara Hirschelyho nebo Johanna Adalberta Angermeyera, nebo by snad radila šlechtickým sběratelům v Čechách při jejich nákupech a sestavovala odborné inventáře. Jako lvice salonů osmnáctého století by nechala vyniknout svůj talent navazovat kontakty, vytvářet místa plodné výměny a sdružovat lidi nejružnějšího

původu, ať už v soukromých nebo profesních kruzích. Ne nadarmo se díky své otevřenosti stala mezinárodně vyhledávanou poradkyní a vlivnou velvyslankyní české kulturní historie za hranicemi země a angažovanou členkou CODART, sdružení kurátorů nizozemského umění.

A konečně by Hana, jako podporovatelka moderního umění devatenáctého století, vystupovala proti konformnímu uměleckému vkusu, stejně jako v roce 1969 odvážně prorazila nekonvenční cestu první výstavou českého avantgardního sochařství ve veřejném prostoru v Liberci.

Dvacáté a jednadvacáté století našťestí mohlo její energii skutečně zažít a dodnes se můžeme setkávat s osobností, kterou navzdory vlastním vysokým morálním nárokům charakterizuje hluboká lidskost a úcta k bližním. A my jsme mohli a můžeme sdílet její neochvějný optimismus, že umění je přirozenou a nedílnou součástí života a otevírá politické hranice i duchovní obzory – a to nejen ve vztahu k výtvarnému umění, ale i k literatuře a divadlu, stejně jako ke klasické hudbě, která Hanu doposud denně provází a s níž byla obeznámena od dětství.

Svým životem pro umění a svým *ars vivendi*, navzdory všem ranám osudu, jako byla nečekaná smrt dcery Barbory, pro nás zůstává vzorem.

Anja K. Sevcik, Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud, Köln

¹ Lubomír Slaviček, Haně Seifertové k 12. květnu 2009, in: Anja K. Ševčík (ed.), *Haně Seifertové k 75. narozeninám*, Praha 2009, s. 7–11.

² Olga Kotková, Laudatio k udělení Ceny UHS Haně Seifertové, *Bulletin Umělecko-historické společnosti* 25, 2013, s. 31.

³ Milena Bartlová, Still Life with Friends. Hana Seifertová and the Collection of Old Masters at the National Gallery in Prague during the Period of „Normalisation“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 34, 2024, s. 8–19. – Olga Kotková, „And have you read ‚On Sculpture‘?“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 34, 2024, s. 20–33.

⁴ *Osudy Hany Seifertové. Rozhlasové vzpomínání historicky umění, kurátorky a galerijní pracovnice*, dostupné na: <https://vltava.rozhlas.cz/osudy-hany-seifertove-rozhlasove-vzpominani-historicky-umeni-kuratkory-a-8935167>

⁵ *Female Voices in Art: Hana Seifertová, née Korecká, Czech Art Historian, Curator and former Museum Director*, dostupné na: <https://www.womenintheartworld.com/female-voices-in-art-hana-seifertova-nee-korecka-czech-art-historian-curator-and-former-museum-director>

Cena Ministerstva kultury pro Hanu Rousovou

Dne 3. listopadu 2024 převzala Hana Rousová na Nové scéně Národního divadla v Praze Cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti výtvarného umění. Znamená to mimo jiné, že je letošní ocenění opět v rukou historiků a historiček umění, kteří o přízeň ministra každoročně soutěží s praktikujícími výtvarníky a výtvarnicemi. Kdo však zná Hanu Rousovou osobně, má pro něj cena daleko podstatnější význam, včetně autora těchto řádků.

Není třeba připomínat, že Hana Rousová dlouhodobě patří mezi nejinspirativnější české historičky umění. A není proto náhoda, že v minulosti již obdržela řadu prestižních cen (Cenu AV ČR, Cenu F. X. Šaldy i Cenu UHS). Během své profesní dráhy připravila velké množství výstavních a publikačních projektů, které se dotýkaly dosud nezpracovaných a závažných fenoménů s širším dosahem než jen do oblasti výtvarného umění. Její působení na pozici kurátorky v Galerii hlavního města Prahy zanechalo v dějinách českého umění výraznou stopu. Projekty typu *Český neoklasicismus 20. let*, *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění 30. let*, *Mezery v historii 1890–1938. Polemický duch*

Střední Evropy – Němci, Židé, Češi jsou dodnes považovány za přelomové. Platí to i proto, že zároveň inspirují bádání mladších historiků a historiček umění, kteří je přirozeně podrobují kritické revizi, což je podle mě to nejlepší, co se může člověku v životě přihodit (to nejhorší je, když jeho práce nikoho nezajímá).

Velký zájem podněcovaly i další týmové projekty Hany Rousové: *Konec avantgardy*, soustředěný na dobu druhé světové války a krátce po ní, anebo *Tenkrát v Evropě*, připravený společně s Marií Klimešovou a dotýkající se stále aktuálního tématu uprchlíků a migrantů. V současnosti vyvolává zaslouženou pozornost zejména kniha *Tak blízko, tak daleko. České umění 1947–1960 v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, napsaná opět s Marií Klimešovou. Poprvé zpracovává českou výtvarnou tvorbu té doby v širokém mezinárodním kontextu a zároveň boří zažitě stereotypy, projevující se v jejím vnímání.

Nabízí se otázka, jakým způsobem toho všeho Hana Rousová dosáhla. Předkládám proto fiktivní „Manuál Hany Rousové“, který by z mého pohledu mohl vypadat takto:



Hana Rousová při přebírání ceny Ministerstva kultury

- 1) nebudíme „fachidioty“, nezabývejme se celý život jen jednou časově a tematicky úzce vymezenou problematikou, protože nakonec bychom mohli přestat rozlišovat, co je a co není podstatné, každá jednotlivina by nám mohla přijít jako něco, co zboří svět;
- 2) píšme tak, jak mluvíme ve smyslu přirozenosti a srozumitelnosti, kriticky přemýšlejme nad přesným používáním termínů, vyhněme se cizím slovům tam, kde nejsou potřeba (výmluvná je historka Hany Rousové ze samých počátků jejího studia na FF UK, kdy se potýkala se čtením záhadně pojmenovaného článku Jaroslava

Pešiny „Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance“;

- 3) vybíráme témata, která mají společenský přesah, nedotýkají se jen uzavřených problémů dějin umění, ale míří k širšímu pochopení sociálních změn a podílů jednotlivých aktérů. Historické fenomény minulosti jsou nejzajímavější ve chvíli, kdy mohou promlouvat i o naší současnosti;
- 4) pracujeme týmově a mluvíme o naší práci s dalšími lidmi ještě předtím, než ji dokončíme, zpětná vazba je důležitá a po vytištění již nelze texty změnit. Zde však za sebe dodám, že to nesmíme přehnat, protože když předem prozradíme vše, málokdo si už naši práci přečte;
- 5) nepečme bábovku Jindřichu Chalupceckému a neukazujeme mu naše patchworky, neocením to.

Ačkoli Hana Rousová nikdy dlouhodoběji nevyučovala na žádné univerzitě, neznamená to, že by neměla žáky. Alespoň já – a myslím, že i jiní příslušníci nejen mojí generace – se tak cítí. Důvodem je to, že Hana byla prvním čtenářem velkého množství našich publikací ve fázi rukopisu, které vždy velmi svědomitě a kriticky revidovala. Nejenom že nám tak pomohla jednotlivé texty obsahově a jazykově vylepšit, ale její „vliv“ (toto slovo by Hana asi škrtnula) byl dalekosáhlejší. Šlo totiž o předání schopností, které lze uplatnit obecněji a systematictěji, a to nejen při psaní, ale při přístupu k umění obecně. Já si kromě toho budu do konce života pamatovat, že rebarbora je přísně sezónní rostlina, kterou lze koupit jen v relativně krátkém období roku. To sem však již nepatří.

Poznámka autora: „Manuál“ nebyl s Hanou Rousovou předem konzultován, věřím, že v případě jejího nesouhlasu poskytne redakce *Bulletinu UHS* autorce prostor k reakci.

Tomáš Winter

OBITUARIA

Alena Nádvorníková

(12. 11. 1942 – 3. 10. 2023)

Mimo normy. Vzpomínka na Alenu Nádvorníkovou

3. října 1923 nečekaně zemřela Alena Nádvorníková, historička umění, kreslířka a básnířka, která se jako první u nás mimo jiné odborně věnovala art brut.

Vystudovala výtvarnou teorii a výchovu a český jazyk na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. K jejím pedagogům patřil Václav Zykmund, který ji silně poznamenal. V roce 1964 u něj obhájila diplomovou práci na téma *Výtvarný projev kolem Devětsilu*. Zykmund s ní sdílel svůj zájem o surrealismus a Alena Nádvorníková se pak stala nejen teoretičkou surrealismu, ale i členkou české a slovenské surrealistické skupiny. Po celých



Alena Nádvorníková
(1942–2023)

čtyřicet let, od roku 1972 do 2012, se aktivně účastnila jejích aktivit. V osudném roce 1968 získala na téže fakultě doktorský titul a pak tam působila do roku 1986 jako odborná asistentka.

Vdala se za Francouze a v letech 1980–1981 pobývala v Paříži, odkud se ale vrátila zpět do Olomouce. V roce 1987 se přestěhovala do Prahy, kde v letech 1987–1990 pracovala jako redaktorka výtvarných publikací v nakladatelství Odeon. Po sametové revoluci až do roku 1996 přednášela teorii a dějiny moderního umění na katedře dějin umění olomoucké univerzity. Tam se také habilitovala knihou *K surrealismu* (1999), souborem studií a esejů (nejen) o českém poválečném surrealismu. Od roku 1997 se pak Alena Nádvorníková věnovala převážně vlastní teoretické, výtvarné i básnické činnosti. V témže roce připravila pro Národní galerii spolu s Evou Neumannovou výstavu *Surrealistická obrazy a kresba*.

Jako první se u nás odborně věnovala tzv. art brut, umění v surovém stavu, a připravila na toto téma mnoho výstav u nás i v zahraničí. Ovlivnila tím celou řadu tvůrců i teoretiků. Já sama jsem na její přelomové výstavě *Art brut, umění v původním (surovém) stavu*, která se konala v domě U Kamenného zvonu v roce 1998, objevila

existenci Jana Křížka, jehož tvorba mě okamžitě oslovila a pak jsem jí díky Aleně věnovala několik let svého profesního života. Jan a Eva Švankmajerovi začali pod dojmem z výstavy kreslit vlastní mediální kresby.

Alena byla nekonformní a mnohostrannou osobností. Vydala několik básnických sbírek a tvořila tzv. kresbo-básně, v nichž kombinovala psaný a výtvarný projev. I její byt v pražské Pařížské ulici, jehož stěny pokryla kresbami vpitými přímo do omítky, byl uměleckým dílem. A neobyčejnou kulisou pro neobyčejné diskuse, při nichž se, v duchu surrealistického asociativního myšlení, spontánně přeskakovalo od umění k poezii, od vzpomínek na předky k včerejším zprávám, od Haška k Bretonovi, od Máchy k Rimbaudovi, z Čech do Francie. Kdo Alenu znal, pochopí. Byly to vzácné chvíle strávené s člověkem, který uměním a literaturou opravdu žil a pod povrchem věcí nacházel skryté obsahy a spojitosti. Byla jí vlastní ona *dvoudomost*, o níž sama psala u Štyrského, Medka a dalších, tj. schopnost co nejspontánnější kresebné aktivity a zároveň schopnost její invenční interpretace.

Pro ty, kdo jí znají pouze jako historičku umění, doporučuji monografii o její tvorbě, vydanou v roce 2011 nakladatelstvím Arbor Vitae.

Anna Pravdová

Antonín Dufek (30. 11. 1943 – 25. 10. 2023)

Ohlédnutí za společnou cestou

Antonín Dufek byl můj kamarád, spolupracovník a souputník. Chtěl bych se na tomto místě ohlédnout za společnou cestou, kterou jsem měl čest s Antonínem absolvovat. Touto cestou myslím práci na výzkumných a výstavních projektech, jež byly součástí institucionálního etablování fotografie spjatého se vznikem a růstem muzejních sbírek v uměleckých muzeích, s rozvojem galerijní činnosti, vysokoškolského studia, teorie, historiografie a kritiky.¹

S odchodem Antonína a dalších podobných osobností se toto období budování a jeho specifický étos stávají neodvratně minulostí. Mluvím o generaci kurátorů, kteří se ve významných muzejních a galerijních institucích v průběhu sedmdesátých let specializovali na fotografii. Byla to tehdy i v mezinárodním měřítku malá skupinka lidí, protože fotografie si teprve získávala pozornost uměleckých muzeí a galerií.²

Téměř se všemi jsem se postupně osobně seznámil, v sedmdesátých letech hlavně díky Antonínovi, v osmdesátých letech a dále pak zejména v důsledku výstavních projektů, které jsem po vystěhování do USA inicioval.³ S Antonínem jsem se poprvé setkal v roce 1969 a brzo jsme se spřátelili. Přispěly k tomu naše společné zájmy a podobné názory. V Československu jsem neznal žádného jiného historika umění, který by se zabýval fotografií. Studoval jsem tehdy současně fotografii na FAMU a dějiny umění na FF UK.⁴ Antonín už dějiny umění vystudoval v Brně a našel místo v Moravské galerii, kde dostal na starost sbírku fotografie. Já jsem toho tehdy

o fotografii věděl víc než on a on zase více o dějinách umění, tak jsme se dobře doplňovali. Antonín, kterému přátelé říkali Tony, byl srdečný a otevřený, měl smysl pro humor, zajímal se také o jiné názory i o spolupráci.

Skutečnost, že fotografie a dějiny umění byly v té době dva velmi odlišné světy, nás sblížila. Dějiny umění měly dlouholetou tradici a společenskou prestiž, fotografie byla oborem, který se teprve snažil získat uznání, jemuž se už dlouho těšila tradiční umělecká odvětví. Fotografové se tehdy mezi sebou bavili hlavně o technických věcech, o objektivěch, fotografických filmech a papírech nebo o vývojkách, naproti tomu historikové umění měli blízko k jiným humanitním disciplínám. Současný pobyt v obou těchto světech proto ve mně vyvolával pocit rozpolcené identity a přátelství i spolupráce s Antonínem mi to pomáhaly překonávat.

Antonín se dostal k fotografii za jiných okolností. Po studiích chtěl pokračovat v akademické dráze a věnovat se gotickému sochařství ve šlépějích svého učitele Alberta Kutala. Udačavský dopis na katedře dějin umění však tento záměr překazil. Místo akademické dráhy na univerzitě Antonín zahájil v roce 1968 dráhu muzejního pracovníka, který se v prvních letech staral vedle fotografické sbírky i o sbírku užité grafiky. Bylo to vlastně jeho první setkání s oborem fotografie, a proto se musel teprve seznamovat nejen se sbírkou samotnou, ale s celým oborem: s dosavadní literaturou, s odborníky, kteří tvořili poradní sbor sbírky nebo v oboru jinak působili, s fotografy a s jejich organizacemi.



Antonín Dufek a zaměstnanci sbírky fotografie a nových médií MGB, 26. 6. 2023, foto © Roman Franc

Začal však pečovat o sbírku fotografie o řadu let dříve než jeho evropští kolegové: Urszula Czartoryska v Muzeum sztuki v Lodži (1977), Ute Eskildsen ve Folkwang Museum v Essenu (1978), Monika Faber v Museum Moderner Kunst ve Vídni (1979), Hripsimé Visser ve Stedelijk Museum v Amsterdamu (1999). Výjimkou byli pouze Anna Fárová v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze (1970) a Jean-Claude Lemagny v Bibliothèque nationale v Paříži (1968).⁵ Budování fotografických sbírek v uměleckých muzeích bylo výrazem rostoucího společenského uznání a prestiže fotografického média. Tato institucionalizace fotografie probíhala také v jiných uměleckých institucích a oborech, na vysokých uměleckých školách, v oborech kritiky, teorie a dějin umění.

Jedno z prvních vysokoškolských studií fotografie i v mezinárodním měřítku vzniklo na FAMU v roce 1967, kdy se otevřel první ročník oboru příznačně nazvaného umělecká fotografie. Tím, že jsem byl jedním ze čtyř studentů, kteří byli do ročníku přijati, jsem se mimoděk stal svědkem toho, jak se vysokoškolské studium fotografie od počátku vyvíjelo.⁶ Literatura o fotografii se tehdy ve velké míře věnovala čistě technickým tématům, práci o dějinách a teorii fotografie bylo poskrovnu. Historikovi umění, který se rozhodl fotografii věnovat, se tak otvíralo málo prozkoumané pole. Měl na to výbavu, která vznikla pro studium tradičních uměleckých oborů.

To byla paradoxní situace vzhledem k tomu, že mantrou modernismu, jež se prosadila i ve fotografii, byl svébytný charakter uměleckého odvětví, neboli specifická média, jak se už tehdy začínalo říkat pod vlivem teorií Marshalla McLuhana. Historikové umění věnující se fotografii se s tímto paradoxem vyrovnávali takřikajíc za pochodu. Ze svého původního oboru přejímali adekvátní nástroje (pojmy, metody, formáty) a s jejich pomocí budovali institucionální formy, jež legitimizovaly status umělecké disciplíny fotografie (sbírky, výstavy a monografie významných autorů i dobových tendencí, kritická, teoretická a historio-graphická pojednání).

Tato charakteristika platí i o Antonínově působení a o projektech, na nichž jsem se s ním v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let mohl podílet díky jeho otevřenosti a zájmu o spolupráci. Byly to například výstavy zpracovávající periody dějin české fotografie (*Kouzlo staré fotografie* v Moravské galerii v roce 1978, *Česká fotografie 1918–1938* v Moravské galerii v roce 1981 a v Uměleckoprůmyslovém muzeu v roce 1982), nebo iniciativy týkající se teorie a kritiky (konference a sborník *Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy* v Moravské galerii v roce 1974). Společně jsme také několik let pracovali na dvou velkých nedokončených publikačních projektech. Byly to *Encyklopedie teorie a dějin fotografie*, jež měla obsahovat hesla základních pojmů historiografie,

teorie a kritiky fotografie, a kniha *Myšlenky moderních fotografů*, jež měla navázat na *Myšlenky moderních malířů* od Miroslava Lamače a *Myšlenky moderních sochařů* od Zdenky Volavkové-Skořepové.

Spolupráce na *Myšlenkách moderních fotografů* ukázala rozdíly v našem přístupu k fotografii. Zatímco Antonín se v duchu specializace a dle vzoru obou zmíněných knih o malířích a sochařích soustředil na významné fotografické autory, já jsem během přípravy publikace dospěl k názoru, že by byla chyba se omezit jen na texty a výroky fotografů, neboť význam fotografie jsem viděl především v obrovské šíři jejích aplikací a mnohočetnosti jejího působení. Mezitím však vydání titulu přestalo být aktuální v důsledku utužení ideologického dohledu po Chartě 77. Na projektu jsem v této širší koncepci potom pokračoval sám do počátku osmdesátých let (rukopis pak čekal na vydání až do roku 2012).⁷

Práci na projektu paradoxně umožnilo mé tehdejší zaměstnání domovníka, jež mi dávalo svobodu věnovat se nejen fotografii, ale také příbuzným tématům: současnému umění, historické umělecké avantgardě, filmu, v neposlední řadě vystavování vlastních fotografických prací, kterými jsem se hlásil k dobovým hnutím, především ke konceptuálnímu umění. Naproti tomu u Antonína šlo o výkon kurátora fotografické sbírky – ten naopak vyžadoval specializaci, která plnila požadavky muzejních institucí a odpovídala modernistickému kánonu. Specializace na fotografii byla ve fázi budování sbírek nutností a je charakteristická pro Antonínovu dráhu i pro působení jeho zahraničních kolegů.⁸

Z historického odstupu je zřejmé, že v celkovém kulturním kontextu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století došlo k institucionalizaci fotografie v uměleckých institucích opožděně. Ve stejné době se totiž začaly objevovat myšlenky postmodernismu – proti uplatňování mediální specializace se postupně prosazovalo kombinování médií, proti názorové jednotě pluralita názorů. Jednou z příčin tohoto opoždění je skutečnost, že moderní malíři a sochaři i teoretici a kritikové dlouho zdůvodňovali modernistickou estetiku právě existencí fotografie.⁹

Někteří historikové umění, například Van Deren Coke, Otto Stelzer nebo Aaron Scharf, však již v šedesátých letech minulého století upozorňovali, že mnoho malířů v 19. a 20. století čerpalo formální podněty i konkrétní motivy z fotografií.¹⁰ Logickým důsledkem tohoto zjištění je nejen, že fotografii nelze z moderního umění vylučovat, ale také že izolovat jeden umělecký obor nebo jedno médium od druhého ochuzuje a tím i zkresluje náš pohled.¹¹

Institucionalizace fotografie v uměleckých institucích ovšem fází specializace musela projít a prodělat podobný proces, jakým prošly tradiční umělecké obory. Svou celoživotní soustavnou prací se Antonín stal i v mezinárodním měřítku uznávaným aktérem tohoto procesu a výsledky jeho mnohostranné činnosti jsou dnes již součástí dějin. Je paradoxem, že za to vděčíme do značné míry době normalizace, v neposlední řadě náhodě v podobě anonymního udavačského dopisu. Jsem přesvědčen, že další léta jen ukáží, jak významně Antonín ke specializaci oboru přispěl.

Ten dnes ovšem stojí v důsledku radikálních technologických změn před jinými problémy, na něž jsme ještě méně vybaveni než před padesáti lety. Specializované instituce si s nimi nevědí rady, neboť do popředí vystoupily mezioborové otázky a témata. Jinými slovy, specializace samotná už nestačí, je třeba ji doplňovat mezioborovými a transdisciplinárními přístupy. Dějiny fotografie, jmenovitě recepce této kulturní technologie, zde poskytují jistá vodítka, totiž určitou paralelu k recepci digitálních technologií, zejména AI. Podobně jako AI dnes, tak fotografie ve své době zasáhla a proměnila všechny obory. Tato paralela a její historická kontinuita zde otevírá před badateli společenských věd a historiky technologií ještě širší pole, než před historiky umění v sedmdesátých a osmdesátých letech otevřela fotografie. Domnívám se, že právě rozhodnutím vstoupit na nové pole problémů a plně se mu věnovat se dnešní generace kurátorů, historiků, teoretiků a kritiků může Antonínovým příkladem inspirovat.

Jaroslav Anděl

¹ Zevrubnější pohled na Antonínovu dráhu jsem sepsal na jeho žádost pro publikaci *Antologie textů Antonína Dufky*, kterou Moravská galerie v Brně bude vydávat koncem tohoto roku. Jaroslav Anděl, Půl století a jeho předpoklady. Předmluva a „disclaimer“, in: Antonín Dufek – Jiří Pátek (eds.), *Fotografie v čase. Antologie textů o fotografii 1968–2021*, Brno 2024, s. 20–41.

² Výjimkou v tomto směru bylo Muzeum moderního umění v New Yorku, které jmenovalo svého prvního kurátora fotografie již roku 1940. Stal se jím Beaumont Newhall, autor kanonické práce *The History of Photography from 1839 to the present day* (1949).

³ Patřili k nim Anne W. Tucker (Museum of Fine Arts, Houston, TX), Willis Hartshorn (International Center of Photography, New York), Nathan Lyons (Visual Studies Workshop, Rochester, NY), Peter Galassi (Museum of Modern Art, New York), David Travis (The Art Institute, Chicago). S prvními dvěma jsem spolupracoval několik let na uskutečnění výstavy *Czech Modernism 1900–1945*, k jejíž přípravě jsem přizval i Antonína.

⁴ Fotografii na FAMU jsem začal studovat v roce 1967, dějiny umění na FF v roce 1968 mimořádně a od roku 1969 jako řádný student.

⁵ Normalizační režim Anně Fárové po podpisu Charty 77 znemožnil v Uměleckoprůmyslovém muzeu pracovat. Lemagny a Fárová patřili v Evropě spíše k předchozí generaci kurátorů, sběratelů a historiků fotografie, z nichž většina neměla uměleckohistorické vzdělání. V USA, kde hnutí umělecké fotografie mělo větší tradici, první kurátoři fotografie, Beaumont Newhall, Van Deren Coke a John Szarkowski, začali působit již o desetiletí dříve a měli jak uměleckohistorické vzdělání, tak předchozí fotografickou zkušenost.

⁶ Je charakteristické, že nový obor se otevřel na Akademii múzických umění, jmenovitě její Filmové fakultě, nikoli na Vysoké škole uměleckoprůmyslové nebo na Akademii výtvarných umění.

⁷ Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii. Průvodce modernitou v antologii textů*, Praha 2012.

⁸ Jistou výjimkou je Urszula Czartoryska, která se do poloviny 70. let zabývala především současným uměním. Na fotografii se soustředila od druhé poloviny 70. let v důsledku budování sbírky v Muzeu sztuki v Lodži.

⁹ Srov. *Myšlení o fotografii*, s. 188–212.

¹⁰ Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1964. – Otto Stelzer, *Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, Piper München, 1966. – Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1968.

¹¹ Tímto tématem se zabývala série tří článků nazvaná „Fotografie a moderní umění“, které jsem uveřejnil v časopise *Československá fotografie* v roce 1975 a jejíž pokračování přerušil cenzurní zásah nové šéfredaktorky.

Odešel Antonín Dufek, jeden z nestorů historie a teorie domácí umělecké fotografie

Antonín Dufek patřil ke generaci historiků umění, která věnovala svou energii a odborné znalosti přeměně fotografie ze zájmové umělecké činnosti v seriózní obor s vlastní historií, teorií a institucionálním zázemím. Dnes je jeho jméno plně ztotožněno s fotografií, málokdo ovšem ví, že se velmi vážně věnoval gotickému sochařství. V letech 1962–1967 studoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (dnes Masarykova univerzita) u profesorů Alberta Kutala, Václava Richtera, Olega Suse, Bohdana Laciny či Ivo Krska. Studium ukončil roku 1967 diplomovou prací *Pozdně gotické sochařství na jihozápadní Moravě* s tím, že se bude dané problematice věnovat v rámci aspirantury. Anonymní udání, které došlo na fakultu, jej však nařklo ze špatného poměru k oficiální státní ideologii a jeho plány zhatilo. Dufek neměl dobrý kádrový profil už před nástupem na fakultu, musel si jej vylepšit stykem s reálným životem, jak bylo tehdy zvykem. Strávil proto roční praxi v dolech v Rožné na Českomoravské vrchovině. Žádné zásahy oficiálních autorit však z jeho přirozenosti nikdy nevytlačily svobodného ducha šedesátých let. Vnitřním nastavením zůstal po celý život květinovým dítětem.

Do Moravské galerie v Brně nastoupil Antonín Dufek 27. srpna 1968. Jeho prvním významným příspěvkem k činnosti instituce bylo zorganizování série výstav současné domácí umělecké fotografie, z nichž měla mladá sbírka fotografie získat aktuální tvorbu. Sbírkou od jejího vzniku v roce 1962 obhospodařovalo několik kurátorů vedle své hlavní činnosti. Teprve s příchodem Antonína Dufka však dostala pevnou dlouhodobou koncepci, díky níž si během druhé poloviny 20. století vydobyla vysoký odborný kredit doma i v zahraničí. Dufek přesně vymezil předmět akvizičního zájmu sbírky, navrhl způsoby bezpečného nakládání s fotografiemi, navázal kontakty s domácími a zahraničními experty a budoval sbírkový fond jako reprezentativní soubor kvalitní fotografické produkce z území tehdejšího Československa a Rakouska-Uherska. Z hlediska směřování fotografie jako uměleckého oboru byla důležitá Dufkova rozvojová strategie, v níž šla akviziční činnost ruku v ruce s veřejnou prezentací sbírkového fondu. V průběhu více než pětadvaceti leté kariéry připravil Antonín Dufek řadu velkých přehledových výstav, v nichž pojmenoval důležité tendence domácí umělecké fotografie, které se v konečném důsledku staly součástí kanonické historie oboru; zejména historie druhé poloviny minulého století.

Charakteristická byla Dufkova snaha vést odborné aktivity i sbírku v internacionálním duchu. Navzdory tomu, že doba, v níž prožil zásadní část své odborné kariéry, takovému přístupu příliš nepřála, byl ve styku jak s kolegy ze zemí východního bloku, tak s kolegy ze Západu. Například s Monikou Faber, kurátorkou Muzea moderního umění Stiftung Ludwig Vienna, s Ute Eskildsen, kurátorkou sbírky fotografie ve Folkwang Museum v Essenu, se Sue

Davies z Photographers' Gallery v Londýně, s Alanem Sayagem ze Centre Georges Pompidou v Paříži, s Urszulou Czartoryskou, kurátorkou fotografického oddělení Muzea umění v Lodži, s Anne Tucker z Museum of Fine Arts v americkém Houstonu, s fotografy Davidem Elliottem, Peterem Weiermairem a s dalšími lidmi, jejichž prostřednictvím si udržoval přehled o dění v oboru a rozšiřoval povědomí o kvalitách sbírky, kterou doma budoval. Po pádu železné opony se díky dobré orientaci v dění za hranicemi hladce napojil na aktivity, které měly přispět ke vzájemnému poznání a integraci historie umění na Západě a Východě. V první polovině devadesátých let spolupracoval na řadě výstav a publikací, jejichž prostřednictvím se česká fotografie vracela zpět do internacionálního kontextu. Za všechny jmenujme *Czech Modernism 1900–1945* (Houston 1989/1990 a New York 1990), projekt *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Bonn 1994), nebo *The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938* (Valencie 1993). Sám pak připravil několik výstav, které prezentovaly v zahraničí významná jména domácí fotografie. Jmenujme například výstavy Josefa Sudka, které byly představeny na mnoha místech Evropy i za oceánem (Barcelona, Budapešť, Buenos Aires, Mnichov, Murcia, Salamanca, Toronto, Varšava, Wolfsburg).

To, co dnes víme o fotografii, víme díky odborné a organizační práci generace historiků fotografie, k níž náležel i Antonín Dufek. Její příslušníci se orientovali ve všech oblastech fotografie, současně měl však každý z nich svá oblíbená témata, období a autory. Antonín Dufek se věnoval hodně meziválečné moderně. Mimo jiné dostal do širšího povědomí moravské avantgardisty ze skupin f5, f3, f4 a stal se čelným odborníkem na dílo meziválečného fotografa a teoretika Jaromíra Funkeho (1896–1945). Výraznou stopu ale zanechal i v oblasti současné fotografické tvorby. Seznam autorů, jejichž narativ osciluje okolo osy, již načrtl Antonín Dufek, by byl hodně dlouhý. Za všechny zde jmenujme snad pouze Jana Svobodu (1934–1990), který se díky vytrvalé koncepční práci Antonína Dufka zařadil mezi naše nejvýznamnější fotografy druhé poloviny minulého století.

A jaký byl Antonín Dufek jako člověk a kolega? Vlastně velmi náročný. Jeho oddanost oboru a neúnavná povaha generující stále nové nápady a plány hnala zcela spontánně lidi v jeho okolí k vyššímu nasazení. Na přelomu tisíciletí, kdy jsem Antonína poznal, byl již legendou. Sympatické přitom bylo, že nehrál nikdy sám na sebe. Byl v nejširším smyslu toho slova kolegiální. Měl respekt k individualitě a potřebu dávat dohromady lidi, kteří by si mohli být v rámci profese prospěšní, což zejména nám mladým, stojícím na začátku své odborné dráhy, velmi pomáhalo.

V listopadu 2023 by se Antonín Dufek byl býval dožil osmdesátky. Od jara toho roku proto probíhaly s plnou intenzitou korektury obsáhlé, dlouho připravované antologie jeho textů, která měla jubileum připomenout

(antologie vyjde na konci tohoto roku). Do této práce přišla na konci října jako blesk z čistého nebe zpráva, že Antonín Dufek zemřel. Byl to šok, protože jsme se do té doby pravidelně potkávali na vernisážích výstav a na přátelských posezeních a nic nenapovídalo tomu, že by

měl nějaké závažnější zdravotní potíže. Dnes, více než rok poté, co nás Antonín Dufek opustil, si stále těžce zvykáme na skutečnost, že ten, koho se bylo vždy možné zeptat na různé věci z historie oboru nebo na názory ohledně dění v kultuře, je najednou neodvolatelně pryč. Jiří Pátek

Pavel Preiss (21. 5. 1926 – 17. 12. 2023)

Vloni před Vánoci odešel profesor Pavel Preiss



Pavel Preiss, foto © Martin Mádl

Je advent, venku chlad, šedavá oblaka jen občas prozáří slunce. Stromy už ztratily své listy. Blíží se zima a s ní i den, kdy si připomeneme smutné výročí. Před rokem z tohoto světa odešel dál za světlem profesor Pavel Preiss (21. května 1926, Praha – 17. prosince 2023, Praha). Vzpomínáme zde na jednu z největších osobností českého dějepisů umění, na člověka, který měl rád slunce, zahradu s květy, svou rodinu, své přátele. Na člověka s nesmírnou touhou po poznání, jenž z hloubi duše miloval umění a intenzivně prožíval okouzlení bohatstvím barokního umění, malířstvím, kresbou. Na člověka s literárně vytríbeným vkusem, zaujatého českým jazykem. Na člověka věřícího v život lepší, věčný.

Přiblížit Preissův život bohatý na příběhy, skutky i činy, jeho lásku k rodině, k dcerám Evě, Lucii a Pavle, k vnoučatům, k blízkým i k zemi, se kterou byl spjat,

a význam jeho obsahově závažného díla v krátkém příspěvku je úkol značně obtížný, nemožný. Nejlépe o Pavlu Preissovi vypovídají jeho vlastní texty – celé velké dílo, vskutku nesmírně dlouhá řada odborných studií, soubor výstavních katalogů, rozsáhlé umělecké monografie, výbory statí. A také vzpomínky – Preissovy vlastní vzpomínky vyslovené i zapsané, vzpomínky jeho rodiny a přátel.

Sám Pavel Preiss často s láskou vzpomínal na rodinu, ve které vyrůstal, na oba své rodiče – na pozorného a laskavého otce Dimitrije, který byl ministerským úředníkem, a na svou energickou matku Emilii, na její pozitivní a realistický přístup k životu. Vyrůstala v Guatemale a vládla španělštinou, němčinou i češtinou a učila se dalším jazykům. Byla také dobrou klavíristkou a syna podporovala v zájmu o umění. A samozřejmě zde

byla „bába“ Gabriela Preissová, významná spisovatelka a dramatička, jejíž vzor byl kulturním závazkem. Pavel Preiss ovšem vzpomínal rád i na svou druhou babičku, Josefu, dámu šlechtického vzhledu, jež se o něj „po stránce výchovné... ohromně zasloužila“. Jeho blízcí, jak sám připomínal, mu byli příkladem ve vztahu k češství, k českému jazyku a k české kultuře a k umění. To vše bylo ovšem v rodině vyvažováno otevřeností, kulturním nadhledem, kritickým myšlením a humanistickým respektem k evropské kulturní tradici.

Vážný zájem o umění Pavel Preiss projevoval již během gymnaziálních studií, která absolvoval během těžkých válečných let. Důležité pro něj bylo i setkání s Janem Květem. Bezprostředně po válce nastoupil studia dějin umění a klasické archeologie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde na něj zapůsobil zejména profesor Josef Cibulka, ke kterému cítil velký respekt a náklonnost zároveň. Setkal se tu také s Oldřichem J. Blažičkem, přátelil se s Dobroslavem Líbalem. V závěru univerzitních studií však prožíval tíživou atmosféru, způsobenou komunistickým uchvácením moci.

Prvním rozsáhlým syntetickým dílem absolventa dějin umění je rigorózní práce z roku 1949, nazvaná *Barokní iluzivní malba architektury v Čechách a její slohový vývoj*. Jako celek nikdy nevyšla tiskem. Autor sice vydal shrnutí poznatků ve sborníku věnovaném profesoru Josefu Cibulkovi a později se k tématu malovaných iluzivních architektury v různých souvislostech vracel, na svou dizertaci však pohlížel s jistou nedůvěrou. Přitom se jednalo o práci průlomovou nejen v českém, nýbrž i v širším evropském kontextu, a to mimo jiné díky zpřehlednění produkce italské kvadratury, o které se do té doby u nás ani v zahraničí mnoho nepsalo. Připomeňme tu, že větší zájem o Andreu Pozzu, o boloňskou kvadraturu a její ohlas ve střední Evropě vzrůstal až od sedmdesátých let.

V roce 1950, v době tvůrčího vzestupu, byl Preiss povolán do Pomocných technických praporů, v nichž musel setrvat tři roky. Poté nastoupil do Státní památkové správy a společně s Jaromírem Homolkou se zabýval inventarizací a katalogizací zámeckých fondů. Práce s bohatým uměleckým materiálem se mu stala zdrojem dalšího umělecko-historického poznání i mnoha objevů, které publikoval v několika časopiseckých studiích. V roce 1956 pak nastoupil do oddělení historické archeologie v Národním muzeu v Praze, kde „zažíval léta nejhlubšího politického stínu“. Jeho zájem o badatelskou práci tím však neochabl. V roce 1958 se mu podařilo vydat na stránkách Sborníku Národního muzea velkou studii a katalog díla pražského umělce a historiografa Jana Quirina Jahna (1739–1802), a tím zahájil sérii svých rozsáhlých uměleckých monografií. Výzvou k sepsání práce o Jahnovi tu byla nejen samotná malířova dosud nezpracovaná umělecká produkce, ale také zakladatelské znalecké a historiografické dílo, které představuje jeden z klíčů k poznání barokního umění v českých zemích. Jak Preiss ve vzpomínkách uvedl, byl to Jahn, kdo jej přivedl k dějinám umění. Byl mu pak vděčen za svůj zájem o malířství 17. a 18. století. Snaha postihnout Jahnovu erudici a zálibu v dějepisu vlastního

oboru i navazování na starší kulturní tradici vnímal Preiss jako výzvu k překonání jisté nedůvěry k historické epoše, která „je v Čechách vskutku dobrou poklesu umění, které nyní doplácelo na svou věrnost baroku“, a představuje „náhle se projevivší rozklad stylových hodnot“.

V roce 1961 Pavel Preiss nastoupil na pozici vědeckého pracovníka do Sbírky starého umění v Národní galerii v Praze a působil zde až do roku 2000. Nerezignoval při tom na své akademické ambice. V roce 1962 se stal kandidátem věd. V roce 1965 se pokoušel habilitovat, ale docentem byl jmenován až o čtyři roky později. V letech 1969–1971 působil jako externí pedagog na pražské katedře dějin umění, poté však musel odejít a k pedagogické práci se vrátil až po jmenování profesorem v roce 1992. V době svého působení v Národní galerii se ovšem intenzivně věnoval vědecké práci a neobyčejně rozsáhlé publikační činnosti.

Preissovův vědecký zájem – jak známo – se vždy soustředil především na umění raného novověku a v jeho čele stálo středoevropské a zejména české malířství a kresba 17. a 18. století, ovšem vždy pojímané v širším evropském kontextu. Důvodem pro tuto volbu bylo nejen spontánní zaujetí, ale jistě také vědomí velkého bohatství obsahově závažného a přitom dosud málo poznatého uměleckého fondu, který tvořil významnou součást českého i evropského kulturního dědictví. Pavel Preiss to velké neprobádané pole, jež nabízelo poutavý materiál a různé možnosti výkladu umění a kultury zaujatému vědeckému publiku i širší laické veřejnosti, chápal jako velkou životní výzvu. Zároveň je jeho dílo prostoupeno vpravdě vlasteneckou hrdostí a pýchou na dlouhou, pestrou a mnohavrstevnatou kulturní tradici vlastní země, kterou je třeba do hloubky, do detailu a zároveň v širších souvislostech poznávat, trpělivě vykládat, a tím obhajovat a chránit její pozici.

V popředí Preissova lidského zájmu a vědeckého pátrání v pramenech minulosti, v poznávání obsahu umění i v centru jeho výkladů byl tvůrčí subjekt (on sám by tu takového slova asi neužil) a možnost jeho uchopení v umělecko-historickém textu: jedinečná osobnost umělce a jeho tvůrčí kapacita, daná vrozenými osobními vlohami a formovaná postupně nabývanými zkušenostmi a znalostmi, ale také složitým předivem kulturních a sociálních vztahů, životních situací, souvislostí a přesahů. Osobnost umělce a jeho životní dráhu samozřejmě nikdy nedokážeme postihnout v jejich úplnosti. Zachyceny mohou být jen „obrysy životů – stíny osudů“. Detailní výzkum a precizní interpretace historických pramenů, k nimž náleží jak texty, tak i samotné umělecké památky, tu však jsou nástrojem k objektivizaci výkladu. Preissovy studie a knihy jsou projevem neobyčejné osobní energie a pracovního elánu, výrazem radostného tvůrčího přístupu k četným a zároveň velmi náročným úkolům. Vytříbený cit pro jazyk, kultivovanost literárního projevu, vědomí závažnosti obsahu a zároveň i charakteristický smysl pro humor se tu pak stávají nejen samozřejmým prostředkem komunikace s posluchači a čtenáři, ale také možností vyjádření úcty ke kulturní i národní tradici.

Na další monografická díla se Preiss obvykle připravoval řadou samostatných studií. V roce 1965 dokončil habilitační práci, věnovanou pražskému malíři Václavu Vavřinci Reinerovi (1689–1743). Jako knižní monografie vyšla v roce 1971, kdy „význam Čech na počátku velkolepého rozvinu barokních umění a zejména malířství v zemích střední Evropy nebyl ještě ani zdaleka doceněn“. Již tato první reinerovská kniha oslavuje umělce, který se „jeví jako výrazná, plnokrevná osobnost bytostně realistického založení“. Reinerovo dílo je ovšem v očích svého vykladače poutavé nejen „jadrností“, ale také tím, jak umělec „vstřebával různorodé, mnohdy přímo protikladné složky“, které syntetizoval a dovršil. Podle Preisse tedy Reiner „nebyl novátorem..., nýbrž spíše dovršitelem určitých principů“. Bezprostředním kontaktem s vrcholnými díly baroka se Preissovi otevírala cesta do hloubi umění.

Pavel Preiss častěji vyjadřoval skepsi, ba ostentativně deklarovaný odpor k teorii, či – lépe řečeno – k „teoretizování“, a to zvláště tam, kde za nimi tužil či zřetelně rozpoznával neukotvenou, obsahově mělkou slovní ekvilibristiku. Jeho *Panoráma manýrismu*, nepřehlédnutelná obsáhlá kniha dokončená v roce 1970 (publikovaná až 1974), se zabývá různými aspekty umění a kultury 16. století, je to ovšem kniha primárně věnovaná poučenému výkladu dobových uměleckých teorií. V českém prostředí nejspíš nenajdeme jinou práci, jež by dokázala tak koherentně a přesvědčivě shrnout a čtenářsky atraktivně vyložit hlubší teoretické základy celé jedné významné epochy evropského umění, byť autor sám ji vnímal jako dílo kusé, jehož celek se „poněkud manýristicky sub rosa zodpoví sám“. Můžeme v ní vidět mimo jiné i pokus o přípravu pevnějšího teoretického podloží pro další bádání v oblasti baroka: „Barokní malířství zapustilo v Čechách kořeny na půdě, kterou zúrodnil pozdní severský manýrismus rudolfínského okruhu, pokud dokázal proniknout z enklávy dvora do širšího společenského prostředí.“ Z dnešního pohledu, kdy bádání v oblasti manýrismu a uměleckých teorií značně pokročilo, se nám *Panoráma manýrismu* jako kusé rozhodně nejeví. Je škoda, že ve své době nevyšlo i v některém ze světových jazyků, protože by nepochybně zasáhlo do mezinárodní debaty o podstatě manýrismu a jeho různých fasetách.

Středem Preissova umělecko-historického zájmu zůstávalo barokní malířství a kresba. V době jeho dlouholetého působení v Národní galerii, kde později převzal vedení sbírky staré kresby, se mu účinným nástrojem k představení výsledků systematické badatelské práce a zároveň cestou ke kultivované propagaci barokního umění staly četné výstavy, pořádané i v zahraničí a provázené katalogy v různých jazykových mutacích. Výstav, které Preiss sám autorsky připravil nebo se na nich podílel, byla celá řada. Za všechny můžeme *L'arte del Barocco in Boemia* v Miláně roku 1966 a zejména *Kunst des Barock in Böhmen*, výstavu, která se uskutečnila v roce 1977 v Essenu, doprovázená velkolepým katalogem. Obě tyto akce významným způsobem přispěly k rozšíření povědomí o bohatství kultury a umění českého raného

novověku za hranicemi železné opony. Obsahově velmi cenné jsou ovšem také katalogy výstav věnovaných dílu malířů Jana Petra Molitora (1702–1756), Antonína Kerna (1709–1747) a dalších umělců.

V řadě svých prací se Preiss zabývá kresbou. Jeho publikace věnované české barokní kresbě vycházejí z poznání uměleckých teorií, praktického zručnosti, ze studia širšího historického a uměleckého kontextu, ale především ze spontánního okouzlení a nadšeného uměleckého prožitku. Zabývat se kresbou pro něj znamená přiblížit se k umělcovu intelektu a k podstatě idejí: „Kresba byla považována za základ a výchozí bod veškeré umělecké tvorby, za přímý a nejautentičtější záznam myšlenek, které přebývaly v umělcově mysli, kam byly promítány z určité platonické ideální sféry. V praxi tento ideální svět znamenal intenzivní úsilí o dokonalost kresby a namáhavé, systematické učení, aby cvičená ruka umělce dokázala věrně převést jeho intelekt.“ V roce 1979 vydala Artia knihu *Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks*. Byla sice určena pro export, i v domácím prostředí se však stala základem poznání delikátního projevu českého baroka, podobně jako druhá, česko-anglická kniha o české kresbě, jež vyšla u příležitosti Preissových osmdesátin v roce 2006. Výstavy a katalogy představily v Salcburku v letech 1984 a 1989 soubor Reinerových skic, kreseb a grafik i kreslířské dílo Františka Karla Palka. Teprve v roce 1991 se v Jiřském klášteře uskutečnila česká repríza reinerovské výstavy zaměřené na skici a kresby, rovněž doprovázená katalogem. Kresbám se Preiss ovšem věnoval i v řadě časopiseckých studií a v dalších publikacích.

V době politického útlaku se Preissovi dařilo překonávat bariéry cenzury silou své osobnosti a velkou vědeckou autoritou, bez úlitby režimu. Před rokem 1989, v šedé éře normalizační demagogie a kontroly, bylo pro historiky z politických důvodů obecně značně obtížné zabývat se dějinami církevních i světských společenských elit a publikovat ideologicky nezátížené práce o jejich kulturním přínosu. Ve své době tak působilo jako zjevení, když roku 1981 v nakladatelství Vyšehrad poprvé vyšla kniha *Boje s dvouhlavou saní*, která „má kulturně historický charakter, aniž zastírá umělecko-historický původ autorova zájmu“. Je věnovaná svéráznému baroknímu mecenáši Františku Antonínu Šporkovi (1662–1738), „říšskému hraběti s erbem ještě nedoschlých barev“, který je „nejpopulárnější postavou barokních Čech“ a „jeho jméno je nerozlučně spjato se špičkovými reprezentanty českého barokního umění“. Preiss však pronikl i do Šporkovy intimity a hraběte často „přistihoval v nedbalkách nearanžovaných, pro veřejnost nestylizovaných projevů, v nichž uměle rozžiháný nimbus pohasíná, maska velebnosti spadá a výraz velebné dobrotivosti se stahuje do mrzoutství nebo i malicherně zlostného šklebu“. Práci na knize autor považoval za nesmírně napínavou a vzrušující a věnoval jí své noci. V roce 1989 ve Vyšehradu vychází kniha Milady Vilímkové a Pavla Preisse *Ve znamení břevna a růží*, která představuje historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského

opatství v Břevnově, nejstaršího mužského kláštera v českých zemích. Nejde v ní však výhradně o dějiny stavebního podnikání a uměleckého mecenátu břevnovsko-broumovských benediktinů, ale také o postižení a přiblížení duchovního poslání a cenobitské spirituality této přední církevní instituce mezi středověkem a raným novověkem.

Nedocenitelným zdrojem po léta pečlivě shromážděných informací k malířství vrcholného a pozdního baroka jsou dvě obsáhlé kapitoly ve druhém dílu akademických *Dějin českého výtvarného umění* z roku 1989. Věcný a přitom velmi výstižný přehled s nedocenitelným bibliografickým aparátem zůstává i v době elektronických zdrojů jedním z nejpřínosnějších nástrojů pro studium barokního malířství v Čechách.

Zvláštní vášnivou lásku choval Pavel Preiss k Praze a k jejím památkám. Svěřoval se, že mu činí potěšení chlubit se velkým kulturním, architektonickým a uměleckým bohatstvím královského města před návštěvníky, které rád provázel a seznamoval se starou pražskou architekturou a její uměleckou výzdobou. Výsledky svého bádání v oblasti monumentální malby v Praze vtělil Preiss do několika studií, ale také do knihy *Pražské paláce* z roku 1973, kterou sepsal s Emanuelem Pochem. Později se pražské malířské produkci věnoval i v Pochem editovaném svazku *Praha na úsvitu nových dějin* z roku 1988. Neobyčejný zájem pak u něj vyvolával zásadní, konkretizovaný podíl mnoha vládky umělců na utváření podoby hlavního města od 16. do 18. století. Hold italským tvůrčím osobnostem v Praze, architektům, sochařům, malířům, štukatérům ad., z nichž většina vyšla z malé oblasti v okolí Luganského a Comského jezera, „o kterých nebylo napsáno málo, ale zdaleka ještě ne dost“, složil v knize *Italští umělci v Praze* (1986). Významným přínosem je také Preissův podíl na publikaci o vile Troja u Prahy z roku 2000, kde podal komplexní výklad jedinečné umělecké výzdoby významného stavebního projektu iniciovaného hrabětem Václavem Vojtěchem ze Šternberka (1643–1708).

Malíř František Karel Palko (1724–1767) je dalším z umělců, který svým životem a dílem zaujal pozornost Pavla Preisse. Výsledkem mnohaletého badatelského úsilí, ale i nadšení Palkovým pozoruhodným dílem je obsáhlá monografie, vydaná Národní galerií v Praze roku 1999. Kniha ovšem zahrnuje také kapitoly o Františkově starším bratrovi, portrétistovi Františku Antonínu Palkovi (1717–1766). V roce 2000 složil Preiss v samostatné publikaci hold západočeskému malíři Františku Juliu Luxovi, jehož dílu věnoval již svou kandidátskou práci z roku 1962 a v roce 1964 pak rozsáhlou studii v časopise *Umění*. Luxovo dílo svou povahou sice není srovnatelné se závažností díla Reinerova či Palkova, Preiss však k výkladu jeho prací a k přiblížení kulturního kontextu západních Čech kolem poloviny 18. století přistoupil rovněž s nesmírným zaujetím. Ke zpracovanému tématu i v tomto případě shromáždil velké množství informací a dokázal je vedle toho pozoruhodným způsobem scelit a zpřístupnit širokému spektru čtenářů. Uchopením Luxova odkazu vyjádřil své častěji

deklarované přesvědčení, že je třeba, aby se umělecko-historické bádání věnovalo nejen uměleckým špičkám, ale také těm méně věhlasným, jejichž tvorba se výrazným způsobem podílela na utváření poutavého a jedinečného kulturního prostředí barokních Čech. Také jejich dílu je třeba porozumět, pochopit je a vyložit jako součást kulturní krajiny a paměti.

Poslední léta života Pavlu Preissovi značně ztížila ztráta zraku, která se mu stala závažnou překážkou v práci, aniž by však omezovala jeho neutuchající, živý zájem o aktuální dění v politice, kultuře i v oboru dějin umění. Svou knihou *Pod Minerviným štítem* z roku 2007, připravenou s pomocí profesora Lubomíra Slavička, se vrátil k období osvícenství. Na vybraných příkladech tu poukázal na svébytnou, byť poněkud uzavřenou uměleckou kulturu Čech 18. století, na odlišnost kulturních poměrů mezi Čechami a Moravou a zároveň na důležitou výměnu mezi jednotlivými územními celky habsburského soustátí v závěru éry baroka, kdy se na českém a moravském území uplatnila řada rakouských umělců, z nichž někteří byli spjati s vídeňskou Akademií. Na rozpětí badatelských zájmů a témat, jimiž se Pavel Preiss zabýval, ukazuje výběr jeho statí vydaný v roce 2008 nakladatelstvím Lidové noviny pod názvem *Kořeny a letorosty*.

Monumentálním završením Preissovy vědecké práce je velká dvoudílná monografie věnovaná Václavu Vavřinci Reinerovi, kterou v roce 2013 – tedy dvaadvacet let od té první – vydalo nakladatelství Academia. Reinerovým dílem, jak sám napsal, byl autor fascinován již od středoškolských let. Jeho rozsáhlá tvorba se stala jeho celoživotním úkolem. Vždy jej přitahovala bohatost Reinerova uměleckého projevu, která přecházela od kreseb mnohdy náčrtkových až po monumentální freskové celky, vykonané v záhadně krátké době: „*Byla to kypivá tvořivost obrovité koloristické bohatosti a důmyslného kompozičního umu.*“ Nejde tu jen o úhrn, ale podstatné rozšíření i kritické přehodnocení velkého množství poznatků o Reinerově umělecké produkci a o přehledný katalog jeho díla. Především se jedná o neobyčejně poutavý pohled na život předního barokního umělce a zároveň o jakési nové velkolepé panorama, jímž se nám otevírá bohatství i hloubka české barokní kultury a umění i celý jeho široký ideový kontext. Druhá kniha o Reinerovi se tak stává i Preissovou vlastní konfesí a umělekohistorickým testamentem.

Pavel Preiss nám zanechal své značně rozsáhlé dílo, charakteristické svou obsahovou závažností, komplexností a literární vytříbeností, jako neobyčejnou sumu hlubokého vědění o historii, kultuře a umění českého raného novověku. Vytvořil tak mimo jiné i pevný základ, na kterém lze budovat výzkum dalších generací historiček a historiků barokního umění. V jednom z pokojů zámku Troja lze spatřit malbu se shromážděním bohů na nebesích, Jupiter nejvýše. Na Olymp ze všech stran útočí silné větry, avšak jejich snaha je marná: FRVSTRA CONANTVR! Neochvějně stojí hrad vybudovaný na pevné skále.

Martin Mádl

Olga Pujmanová (18. 2. 1928 – 4. 9. 2024)

Za Olgou Pujmanovou

(pro publikaci upravený text, který pronesl při posledním rozloučení 11. září 2024 v Obřadní síni pražského Motola Tomáš Rafl)

Vážení smuteční hosté, milí přátelé, přicházím se vzpomínkou na Olinku a její životní dráhu jako jeden z prvních absolventů průvodcovských kurzů, které Ola na půdě Národní galerie organizovala někdy před šedesáti lety. A jako jeden z jejích celoživotních přátel a obdivovatelů. Naše báječná Olga z vážené rodiny s italskými kořeny prožila nesmírně plodný, vzrušující a dramatický život.

Olga Pujmanová, rozená Strettiová, vyrůstala s mladší sestrou a maminkou v láskyplném společenství širší rodiny prarodičů, strýců a podobně starých sestřenic.¹ Po předčasném skonu milovaného tatínka Karla (1934) k blízkému rodinnému zázemí patřili také manželé Jínovi, „tetička“ Áša a „strýc“ Jan Jína, poručník obou sester a přítel zesnulého Olžina otce, právník a diplomat.

Snad vliv umělců Viktora a Jaromíra Strettiových, prastrýců z otcovy strany, nebo rodinné vzpomínky na severoitalskou domovinu, odkud Strettiovi na konci 18. století do Čech přišli, vzbudily záhy Olžin zájem o umění a historii.

Odmaturovala na gymnáziu Minerva dva roky po válce a na pražské univerzitě začala studovat vytoužené a doma vybojované dějiny umění a archeologii. K jejím učitelům patřili Jan Květ, Antonín Matějček, Jaromír Pečírka, Jaroslav Pešina, Oldřich J. Blažíček a Josef Cibulka.

Na studia si všestranně přivydělávala: učila ruštinu a angličtinu, překládala, přednášela, prázdniny trávila na archeologických brigádách a jeden čas dokonce předváděla dámskou módu. Absolvovala v roce 1952 práci o architektu raného baroka Antonioví della Porta a jeho díle v Čechách, tématem, které ji, řečeno jejími slovy, přivádělo k Itálii, k zemi, v níž má její rodina kořeny.

Po promoci Olga ovšem neměla se svým rodinným původem velkou šanci získat odborné místo. Nastoupila nejprve jako dokumentátorka do Státního židovského muzea a po několika letech pak přešla do Archeologického ústavu, kde třídila nálezy a čistila keramické střepy. V té době však stačila připravit monografii o českém barokním portrétu,² k níž ji vyzval profesor Cibulka, jehož přátelství a noblesní péče Olgu trvale provázely od jejich setkání v hodinách semináře křesťanské archeologie.

Zásadní změna v jejím profesním životě nastala v roce 1960, kdy mohla (díky Jiřímu Mašínovi) nastoupit jako cizojazyčná průvodkyně do Národní galerie. Nejprve expozicemi sama prováděla různé delegace a skupiny organizovaných návštěvníků. V krátké době však rozšířila své působení na skupinku vyškolených studentů dobrovolníků a s jejich pomocí postupně vybudovala oceňované lektorské pracoviště, v němž často první praktické zkušenosti v oboru získali také mnozí budoucí historici umění



Olga Pujmanová, foto © Irène Bizot

a galerijní pracovníci.

V té době v galerii přivábilo Olgu opět k sobě italské téma, především deskové obrazy, malby italských primitivů. Jejich studiu se pak věnovala celý odborný život. Přispěla k tomu i šťastná okolnost v roce 1969, kdy směla vyjet na půlroční stipendium Ford Foundation do USA. Nečekaně se přitom seznámila s Millardem Meissem, americkým badatelem, specialistou na staré italské umění, jemuž tři desítky let předtím Josef Cibulka zprostředkoval návštěvu a studium italských estenských sbírek na Konopišti.

Vznikly Olžiny zásadní texty věnované starému italskému umění zahájené *Studii o malířství italské gotiky a renesance v československých sbírkách* (1976) a články o *Oplakávání Lorenza Monaca* v pražské Národní galerii či *Anjouovském oltáříku* z Moravské galerie,³ následované dalšími texty publikovanými u nás i v zahraničí.⁴ Svým odborným zájmem tak navázala nový dialog s již zesnulým, inspirativním profesorem Cibulkou, který jednu ze svých prací věnoval triptychům Bernarda Daddiho v Národní galerii v Praze.

Přirozeným pokračováním jejího studia italských památek 14. století byla v roce 1981 obhájená kandidátská disertace nazvaná *Italské deskové obrazy v českých zemích doby Karlovy*.⁵ Zúročila v ní nejen znalost českých památek karlovske epochy, ale také hlubokou, komparativní znalost italského umění tohoto období v našich i zahraničních sbírkách. Shodou okolností se také od roku 1981 mohla věnovat fondu italských primitivů – tak řečeno „na plný úvazek“, neboť se stala kurátorkou Sbírký starého umění, již zůstala až do roku 1993.

Vedle úctyhodného počtu článků publikovaných v našich i zahraničních periodikách patří do seznamu Olžiny bohaté bibliografie objevený katalog výstavy *Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách* z roku 1986 i katalog *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy* ke stejnojmenné výstavě uspořádané v Národní galerii o jedenáct let později.⁶ Přirozeným završením její dlouholeté badatelské práce pak je soupisový katalog italského malířství období 1330–1550 v českých sbírkách z roku 2008.⁷

Jako lektorka a později kurátorka Národní galerie Olga potkala řadu zajímavých i významných osobností, především historiků umění, s nimiž se poznala na půdě NG a během tehdy vzácných cest do zahraničí, především Itálie a Francie, spojených se studiem. Pro četné zahraniční odborníky se také stala vlídnou a erudovanou, ačkoli neoficiální, reprezentantkou Národní galerie. S mnoha navázala osobní přátelství. Nejpevnější a nejvzácnější celoživotní přátelství navázala s paní Irène Bizot, kurátorkou a pozdější generální tajemnicí a ředitelkou Réunion des musées nationaux.

Pracovní a kolegiální kontakty se zahraničními odborníky poskytl Olze příležitost dlouhodobě tříbit vlastní badatelské otázky a vytvořily také prostor jisté kulturní diplomacie, který Olze umožnil stát u zrodu některých mezinárodních projektů.⁸ Z řady veřejných ocenění, kterých se na tomto poli Olze dostalo, stojí za připomenutí udělení vyznamenání Řádu zásluh o Italskou republiku v roce 1999.⁹

V nových poměrech po roce 1989 Olžina činnost ve prospěch Národní galerie v Praze vyústila v založení Společnosti přátel Národní galerie v rámci podobných organizací velkých světových muzeí umění. Do vínku Společnosti Olga přirozeně vložila svou odbornou zkušenost i společenskou eleganci.

Poslední roky se věnovala činnosti, kterou si po celý život odpírala: procházela rozsáhlou rodinnou korespondenci, fotografie a deníky, aby je uspořádala. Tak vznikla její stať v půvabné publikaci věnované Viktoru Stretti¹⁰ a dvoje vzpomínky na „zlatá šedesátá“ a sedmdesátá léta v Národní galerii v Praze.¹¹ Brzy pak spatřila světlo světa kniha *Osobnost v pozadí*,¹² obsahující korespondenci Olžina poručníka, diplomata, odbojáře a spolupracovníka Edvarda Beneše Jana Jíny s jeho ženou. Kromě edice dopisů Olga také ke knize připojila rozsáhlý úvodní text. Naposledy k redakci přivedla vzpomínky své babičky Marie Strettiové *Jak jsme prožívaly první světovou válku*, které vyšly v roce 2019.¹³ K dokreslení rodinné i společenské atmosféry konce války a vzniku československé republiky Olga připojila i vybrané části z deníku svého otce. Splatila tím tak i jeden dluh sama sobě, když přes hranici času více než osmdesát let alespoň tímto způsobem mohla lépe poznat milovaného tatínka.

Snad také my můžeme přes hranici života na naši Olgu vzpomínat nejen pro její bohatou odbornou práci, ale také díky tomu, jak jsme ji znali. Jako pozornou, přátelskou, obětavou, noblesní, vzdělanou a elegantní ženu, kolegyni, přítelkyni a kamarádku.

Děkujeme Ti, Olo, za vše!

Petr Příbyl – Tomáš Rafl

¹ K tomu např. Marie Strettiová, *O starých časech a dobrých lidech*, Praha 1940.

² Olga Strettiová, *Das Barockporträt in Böhmen*, Praha 1957 (angl. vydání *Baroque Portraits*, Artia pro nakl. Spring Books, Praha 1957).

³ Olga Pujmanová, Studie o malířství italské gotiky a renesance v československých sbírkách, *Umění* 24, 1976, s. 97–118. – též, Italian Primitives in Czechoslovak Collections, *The Burlington Magazine* 119, 1977, s. 536–550. – též, Lorenzo Monaco v Národní galerii v Praze, *Umění* 25, 1977, s. 35–43. – též, Neznámý oltářík Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně. In memoriam Josefa Cibulky, *Umění* 26, 1978, s. 12–33.

⁴ Bibliografie prací O. Pujmanové do roku 2002, in: Petr Příbyl – Martina Sošková – Eva Ziková (eds.), *In Italiam nos fata trahunt, sequamur. Sborník příspěvků k 75. narozeninám Olgy Pujmanové*, Praha 2003, s. 234–243.

⁵ Olga Pujmanová, *Italské deskové obrazy v českých zemích doby Karlovy* (kandidátská disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1980.

⁶ Olga Pujmanová, spolupráce Mojmir Hamsík, Hana J. Hlaváčková, *Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách* (kat. výstavy), Praha 1986. – též, spolupráce Viktor Kubík a Petr Příbyl, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy* (kat. výstavy), Praha 1997.

⁷ Olga Pujmanová in cooperation with Petr Příbyl, *Italian painting c. 1330–1550. I. National Gallery in Prague, II. Collections in the Czech Republic, Illustrated summary catalogues of the Collection of Old Masters III/1*, Praha 2008.

⁸ Z doby nedávne např. iniciace projektu výstavy „Jiří Kolář & Béatrice Bizot – Korespondáž“, Národní galerie v Praze 7. 12. 2012 – 17. 3. 2013, kurátoři Anna Pravdová a Petr Příbyl; polská repríza „Korespondáž“, Wrocław, Galerie Miejska / Muzeum Architektury 5. 7. – 8. 9. 2013, kurátoři Mirosław Jasiński, Anna Pravdová a Petr Příbyl.

⁹ Ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica italiana, dekret Italské republiky ze dne 2. 6. 1998.

¹⁰ Tomáš Hylmar – Olga Pujmanová-Stretti (edd.), *Viktor Stretti, z Mnichova do Paříže. Korespondence a skicáře z let 1898 až 1902*, Praha 2015.

¹¹ Olga Pujmanová-Stretti, Vzpomínky na „zlatá“ šedesátá léta v Národní galerii v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 25, 2015, s. 111–125, 209–218. – též, Vzpomínky na sedmdesátá léta dvacátého století v Národní galerii v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 26, 2016, s. 112–122, 212–220.

¹² Stanislava (Aša) Jínová – Olga Pujmanová (ed.), *Osobnost v pozadí. Jan Jína ve vzpomínkách a korespondenci*, Praha 2016.

¹³ Marie Strettiová – Josef Tomeš (ed.), *Jak jsme prožívali první světovou válku*, Praha 2019.

Jana Ševčíková (13. 4. 1941 – 12. 9. 2024)

„Musíš najít otázku, tu nejdůležitější...“

Zemřela Jana Ševčíková



Jana Ševčíková s Jiřím Ševčíkem, 80. léta, foto © archiv VVP AVU

Kurátorka, kritička a historička umění Jana Ševčíková významným způsobem formovala české umění zejména osmdesátých a devadesátých let 20. století. Narodila se v Praze roku 1941 jako Jana Fidrová. K dějinám umění ji přivedla její susedka, Ester Krumbachová, dnes znovu doceňovaná představitelka nové filmové vlny šedesátých let. Během studií na FF UK v Praze (1961–1965) se pod vedením Jana Květa a Jaromíra Pešiny začala specializovat na pozdně gotické sochařství v severozápadních Čechách. Prostřednictvím výstav a doprovodných katalogů následně zpracovala pro Galerii výtvarného umění v Chebu *Chebskou gotickou plastiku 1350–1530* (1974) a pro Severočeskou galerii výtvarného umění v Litoměřicích *Mistra doksanské archy* (1976). Už od této doby je obtížné o práci Jany Ševčíkové uvažovat bez jejího manžela Jiřího Ševčíka (1940–2022), s nímž utvořila pevnou životní i profesní dvojici. Ševčík, který měl zázemí v bohemistice, estetice a historii, vzpomínal na společné diskuse nad fotografiemi detailů gotických plastik jako na „školu vidění“. Skutečnou vášní se jim však stalo současné umění. Díky přátelství s Jiřím Kovandou, kolegou Jany Ševčíkové z pražské

Národní galerie, se účastnili neoficiálních performancí. A skrze Ester Krumbachovou navázali rovněž kontakt s některými umělci generace šedesátých let, v tu dobu téměř zapomenutými „outsidery“. Objevnou výstavou *Jitka Válová – Květa Válová. Obrazy a kresby 1957–1982* opět v Galerii výtvarného umění v Chebu (1983) zahájili svou kurátorskou dráhu.

Jiří Ševčík, vědecký pracovník na Fakultě architektury ČVUT v Praze, naopak Janu přivedl k otázkám architektury a urbanismu. Při překládání textů do samizdatových sborníků se seznámili s myšlenkami Charlese Jenckse, Roberta Venturiho a Denise Scott Brownové. Postmoderní pojmy poté z architektury přenesli na výtvarné umění – nejprve na starší umělkyně a umělce, jako byli sestry Válové, Zdena Fibichová nebo Vladimír Preclík. Po návštěvě jedné z *Konfrontací*, neoficiálních výstav, na nichž v letech 1984–1987 nejmladší generace ukázala nový způsob tvorby, pak našli ideální partnery zosobňující proměnu paradigmatu. S některými z nich, jako byli už zmíněný Jiří Kovanda, Vladimír Skrepl, Martin John, Jiří David, Jan Merta nebo Stanislav Diviš, pak spolupracovali



Jana Ševčíková na AVU, 2017, foto © Radek Dětinský

dlouhodobě a společně se vymezili proti dosud převládající Chalupeckého koncepci transcendence v umění. V této době též začali psát manifestační texty, kterými významným způsobem vnášeli postmoderní myšlení do českého diskurzu, například *Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí* (1983), *Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě* (1985), *Postmodernismus a my* (1987) nebo *Historismus a eklektismus ve výtvarné kultuře 19. století a dnešek* (1988).

Čas se ještě zrychlil v první polovině devadesátých let, kdy skrze nespočetné výstavy a katalogové texty vytvářeli představu o českém (a částečně i o slovenském) umění pro mezinárodní, zejména německojazyčné publikum. V českém prostředí zároveň spolupracovali s jednou z prvních privátních galerií Galerii MXM (1991–2002) a se spřízněným časopisem *Detail*. Jana Ševčíková začala v roce 1990 působit na akademické půdě: nejprve jako odborná asistentka a později jako docentka přednášela moderní a současné umění na Akademii výtvarných umění v Praze. Ze všech svých profesních rolí se pedagožkou cítila být nejvíc, jak sama prozradila v jednom rozhovoru v roce 2010. Na umělecké škole byla v blízkém styku s nejmladší vrstvou výtvarné scény. Řadu studujících zahrnuje i do přelomových výstavních projektů, kterými se s Jiřím Ševčíkem pokoušeli definovat soudobé problémy umění v kontextu aktuální společenské a politické situace: *To, co zbývá* (1993), *Zkušební provoz* (1995), *Snížený rozpočet* (1997), *Perplex* (1999) nebo *Forma následuje... risk* (2007). I díky těmto výstavám se v devadesátých letech stali nejviditelnějšími reprezentanty nově se formující kurátorské profese. Jedním z jejich posledních projektů

(ve spolupráci s Edith Jeřábkovou) byla výstava *Ostrov odporu. Mezi první a druhou moderností 1985–2012* v Národní galerii v Praze, již v roce 2012 historizovali období, které sami významným způsobem utvářeli.

Rozdělení jednotlivých rolí v autorské dvojici je těžké rozklíčovat, jejich práce vznikala v diskusi. Podle publikovaných textů je však možné dovodit, že Jiří Ševčík byl tím, kdo více formuloval teoretický rámec. Samostatně psala Jana Ševčíková texty poměrně výjimečně, jednalo se většinou o intimní dialog s umělci jí obzvláště blízkými – s Jiřím Davidem, Janem Mertou nebo Stanislavem Cigošem. Věnovala se spíše výstavní praxi, přičemž její neformální vliv jako kurátorky byl v devadesátých letech veliký, jak dokládá řada vzpomínek. Sama k tomu v roce 2010 řekla: „Já jsem vlastně nevědecký typ, já se do věcí nořím zevnitř a pořád hledám... Že bych měla nějakou předem přesně vystavěnou koncepci, to vůbec ne. Až při instalování výstavy se celek zpřesňuje a nutí díla k dialogu, aby se ukázal pocit, který všichni různým způsobem sdílejí.“ Svou kurátorskou metodu odkryla též v textu *Výchova psů v rodině* pro katalog výstavy *Snížený rozpočet*. Ve fiktivním rozhovoru s „chytrým psem Jonášem“, „hloupým psem Bárou“ a „středně chytrým psem Rozinkou“ říká: „Musíš najít otázku, tu nejdůležitější, kterou si třeba sám bez donucení nepoložíš, ale cítíš ji v sobě. Je to jako být u něčeho, čemu se říká současnost – teď. Vyslovit pocit, který se dotýká tebe a zároveň je pocitem ostatních.“ Jana Ševčíková sledovala umění z bezprostřední blízkosti a s neutuchající snahou jeho aktuální pohyby pojmenovat.

Terezie Nekvindová

Rozloučení s Janou Ševčíkovou

Vážení pozůstalí a všichni přítomní, nikdy nejsem na podobné situace emočně připraven, asi jako každý z vás. Proto se předem omlouvám, pokud se nějak zadrhnu. Osobně jsem z rodiny Ševčíků nejprve mohl poznat Jiřího a následně i Janu a jejich malé děti, Prokopa a Františku. Později i Tima, nyní i jejich vnuky. Bylo to relativně už strašně dávno, tedy tak před 41 roky, a to díky našim neoficiálním výstavám nazvaným *Konfrontace*. Dá se snad říci, že to bylo setkání vlastně osudové. Nepatetické a o to více intenzivní a smysluplné. Vydali jsme se tak i s dalšími umělci a umělkyněmi na konci osmdesátých let na skvělou, dobrodružnou jízdu. Plnou skvostných, vzrušných diskusí, polemik, nesouhlasů, zdejších i zahraničních výstav. Vzniklo tím mnohonásobné přátelství, které tak souběžně iniciovalo nové, neotřelé přemýšlení o smyslu a významu umění a našich vzájemných rolích v něm. Nejde tak zapomenout na mnoho večerů v intimním, hobitím domečku Ševčíkových, kde jsme sedávali u temně magických Válovek, které tehdy, a ne náhodou, znovuobjevili a prosadili ve zdejším kulturním povědomí. Nelze nevzpomenout ani na vznik dnes již legendární privátní galerie MXM, dodnes v mnohém nepřekonané, která se koncovala právě v pokoji u Jany a Jirky, a která tak díky nim naprosto změnila, přepsala zdejší vizuální scénu. To samé se jednoznačně týkalo i vzniku porevoluční AVU a jejich

dalších neočekávatelných aktivit, setkávání i nových osobních vazeb i do zahraničí. Jana se svým intuitivně a vnitřně silným emočním nábojem dokazovala mnohé předvídat, dávat do přesných kontextů, aniž by cokoliv někomu diktovala. Jiří to pak vždy argumentačně doostřoval. Ne vždy každému bylo vše hned po chuti. Jít proti srsti, to bylo ono. Čas jim však dal v mnohém za pravdu. Jistě ne ve všem, byli to jen lidé. Neměli bychom na to, co jsme s Janou a Jiřím ušli za onen úžasný jiskřivý čas, zapomínat, a nepodlehout tak době, která k tomu má tendenci, tak jako to i falšovat. Neumím hovořit s dušemi jinak než skrze umění a vím, že to Jana i Jiří uměli také. Jano, byl to krásný čas i s mnoha trápeními, ale přesto nezapomenutelný. Vidím zde tváře, které jsi i ty důvěrně znala, respektovala a z jejich síly a invence ses i sama ráda napájela, tak jako oni, tedy i já, z vaší vášně pro něco jiného, neotřelého. Což možná dnes zní pro někoho jako klišé, ale prostě to tak bylo. Ano, skončila s vámi jedna podstatná éra v českém umění, a je tedy už na nás, abychom ji stále se svou prací, myšlením a životy nenechali zmizet. Díky.

Zaznělo 20. 9. 2024 v kostele Narození Panny Marie v Praze.

Jiří David

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ 2024

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

90

doc. Mgr. Jaroslav Rataj
14. 1. 1934 Kroměříž
Ing. arch. Olga Bašeová
31. 1. 1934 Praha
PhDr. Hana Seifertová
12. 5. 1934 Tábor
prof. PhDr. Ivo Kořán, CSc., DSc.
25. 7. 1934 Praha

85

PhDr. Karel Fábel
10. 6. 1939 Hradec Králové
Mgr. Lidmila Hanzlová
13. 9. 1939 Praha
doc. PhDr. Helena Jarošová, Ph.D.
30. 9. 1939 Praha
PhDr. Karel Bogar
1. 11. 1939 Janová u Vsetína

80

PhDr. Hana Rousová
16. 1. 1944 Praha
PhDr. Václav Pajurek
3. 2. 1944 Frýdek-Místek
Mgr. Jiřina Pellarová
23. 2. 1944 Protivanov

doc. PhDr. Josef Štulc
4. 3. 1944 Praha
Mgr. Věra Klimešová
15. 3. 1944 Praha
PhDr. Ivan Žlůva
28. 3. 1944 Miroslavské Knínice
PhDr. Jiřina Hockeová
15. 4. 1944 Znojmo
PhDr. Mahulena Nešlehová
29. 6. 1944 Praha
PhDr. Eva Uchalová
30. 6. 1944 Praha
Mgr. Božena Vichová
13. 7. 1944 Brno
PhDr. Anna Sonja Schürmann
20. 7. 1944 Orlová
PhDr. Anděla Horová
13. 8. 1944 Praha
Mgr. Marta Kroftová
17. 8. 1944 Praha
PhDr. Jan O. Eliáš
10. 9. 1944 Olomouc
PhDr. Dagmar Martincová
15. 9. 1944 Ostrava
PhDr. Milena Filipová
7. 10. 1944 Náchod
PhDr. Vratislav Ryšavý
17. 10. 1944 Mýto v Čechách

Jana (Johanna) Pauly
19. 11. 1944 Chrudim
PhDr. Vlasta Čiháková-Noshiro
25. 11. 1944 Praha
prof. PhDr. Jindřich Toman, M.A.
25. 12. 1944 Praha

75

PhDr. Magda Konšelová
3. 1. 1949 Moskvice u Prostějova
PhDr., Aleš Navrátil, Ph.D.
15. 1. 1949 Kutná Hora
PhDr. Vladimíra Koubová-Eidernová
18. 2. 1949 Praha
doc. PhDr. Jaroslav Vančát, Ph.D.
27. 2. 1949 Benešov u Prahy
PhDr. Milena Slavická
2. 3. 1949 Karviná
PhDr. Dana Kouřilová
15. 3. 1949 Ostrava
prof. Ing. arch. Petr Urlich, CSc.
1. 5. 1949 Praha
prof. PhDr. Roman Prah, CSc.
30. 5. 1949 Praha
PhDr. Jaroslav Anděl
7. 6. 1949 Znojmo
PhDr. Zdeněk Čubrda
9. 7. 1949 Moravská Třebová
PhDr. Irena Bukačová
16. 7. 1949 Praha
Mgr. Kateřina Klaricová
1. 8. 1949 Praha
prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.
13. 9. 1949 Brno
PhDr. Zuzana Ledererová-Protivová
25. 10. 1949 Brno
PhDr. Alena Flamee (Schulzová), Dr.
26. 11. 1949 Šumperk
PhDr. Jaromír Míčka
23. 11. 1949 Uherské Hradiště
doc. PhDr. Jarmila Bencová, Ph.D.
4. 12. 1949 Znojmo
PhDr. Lubomír Sršeň
12. 12. 1949 Vejprty
PhDr. Zuzana Všecká
20. 12. 1949 Praha

70

PhDr. Blanka Altová, Ph.D.
4. 2. 1954 Benešov u Prahy
doc. Aleš Kuneš, MgA.
18. 2. 1954 Praha
Ing. Petr Macek, Ph.D.
15. 3. 1954 Litoměřice
PhDr. Polana Bregantová
13. 4. 1954 Praha
doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.
25. 4. 1954 Velim
prof. PhDr. Vladimír Birgus
5. 5. 1954 Frýdek-Místek
PhDr. Jan Mergl, Ph.D.
3. 6. 1954 Plzeň
PhDr. Vladimír Příbyl
6. 6. 1954 Valtice

doc. PhDr. Markéta Theinhardt
6. 7. 1954 Praha
PhDr. Václav Erben
7. 7. 1954 Praha
PhDr. Ludmila Růženecká
15. 7. 1954 Ostrava
PhDr. Dana Stehlíková, CSc.
10. 8. 1954 Praha
PhDr. Pavel Ondračka
10. 9. 1954 Vsetín
PhDr. Kaliopi Chamonikola, Ph.D.
17. 11. 1954 Brno
PhDr. Juliana Boublíková-Jahnová
25. 11. 1954 Praha

65

Mgr. Michal Soukup
5. 1. 1959 Olomouc
prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.
4. 3. 1959 Nové Město na Moravě
PhDr. Eva Lukášová
2. 6. 1959 Praha
Mgr. Radoslava (Radka) Schmelzová
26. 6. 1959 Kladno
PhDr. Vilma Hubáčková, CSc.
17. 7. 1959 Jihlava
PhDr. Věra Přenosilová
30. 8. 1959 Praha
Mgr. Alena Volrábová, Ph.D.
3. 9. 1959 Praha
doc. PhDr. Vlasta Koubská
4. 10. 1959 Praha
PhDr. Jana Croy
16. 11. 1959 Plzeň
PhDr. Ilona Tunklová
19. 11. 1959 Hodonín

60

Mgr. Roman Musil
11. 1. 1964 Přílepy
Ing. arch. Miloš Solař, Ph.D.
14. 2. 1964 Praha
Mgr. Karel Ksandr
22. 3. 1964 Praha
PhDr. Ludmila Ouredová-Hronková, Ph.D.
15. 6. 1964 České Budějovice
PhDr. Iva Knobloch
2. 8. 1964 Tábor
Mgr. Aleš Rezler
24. 8. 1964 Kutná Hora
Mgr. Jana Osolsobě, Ph.D.
18. 9. 1964 Brno
doc. PhDr. Jana Tichá
3. 11. 1964 Duchcov
PhDr. Aleš Filip, Ph.D.
16. 11. 1964 Prostějov
PhDr. Pavel Borský, CSc.
18. 11. 1964 Brno
Mgr. Kamil Nábělek, Ph.D.
13. 12. 1964 Litomyšl
PhDr. Alena Krkošková
27. 12. 1964 Moravský Krumlov

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 36 / Volume 36

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

Vychází 2× ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: výbor UHS

Jazyková redakce | Copy Editor: Tatjana Štemberová

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: vybor@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

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

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

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

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

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

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz/clenstvi/), zaplacení zápisného 200 Kč a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně na sekretariátu UHS. Sazby: senioři a studenti 250 Kč (bez zápisného), ostatní 450 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 2503034906/2010.

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 WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhscz

Bader Scholars in Art History

Student research workshop

**Institute of Art History,
Czech Academy of Sciences,
Husova 4a**

Prague, November 11, 2025

Valná hromada UHS✿

v pátek 30. 5. 2025

**přednáškový sál
Národního technického muzea,
Kostelní 42, Praha 7**

**9:30 – 12:00
spolkový program**

**13:30–16:00
odborný program – diskusní odpoledne**

www.dejinyumeni.cz

www.dejinyumeni.cz

UHS

