

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1+2 | 2025

ANKETA – OBSAZOVÁNÍ
ŘÍDÍCÍCH POZIC

ROZHOVOR:
MARIE KLIMEŠOVÁ,
HANA ROUSOVÁ

OBSAH

Editorial	
Anna Pravdová	3
Potápající sa Titanic, alebo ako zničiť erbovú inštitúciu za osem mesiacov	
Katarína Beňová	4
TÉMA – ANKETA	
Systémovost obsazování řídících pozic v českých muzeích a galeriích	
Šárka Belšíková	7
SPOLKOVÉ AKTUALITY	
Stipendium Alfreda Badera	9
Paragone. Soutěž o cenu profesora Milana Tognera, 2025: mladé historičky a mladí historici umění v soutěžním dialogu	
Marcela Rusinko	10
VALNÁ HROMADA UHS 2025	
Zpráva o valné hromadě UHS 2025	
Johana Lomová	12
Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Marii Klimešové	
Terezie Nekvindová	14
Cena Uměleckohistorické společnosti – děkovná řeč Marie Klimešové	15
Laudatio k udělení Ceny Josefa Krásky Anežce Mikulcové	
Roman Prahľ	16
Cena Josefa Krásky – děkovná řeč Anežky Mikulcové	18
Smírná a nesmírná: rozhovor s Marií Klimešovou a Hanou Rousovou	
Ivo Habán	19
Nečekaný objev	
Mahulena Nešlehová	30
KONFERENCE, KOLOKVIA, WORKSHOPY	
Železné opony nebo brány k umění? Vídeňský workshop o kulturní diplomacii, komunismech a výtvarném umění mezi Východem a Jihem	
Anna-Marie Kroupová	33
Konference Slepé skvrny	
Markéta Čejková	34
Česká účast na 56. ročníku konference ASEES v Bostonu	
Taťána Petrasová	35
Vídeňská škola dějin umění	
Tomáš Murár	36
AAH, University of York	
Julia Secklehner	39
Konference Stucco Decoration Across Europe	
Martin Krummholz	40
PERSONALIA	
Medaile Josefa Hlávky pro Milenu Bartlovou	
Jitka Šosová	40
OBITUARIA	
Vzpomínka na dr. Jiřího Hlušíčku, zakladatele a dlouholetého ředitele Moravské galerie v Brně	
Petr Tomášek	42
Za Ivanem Neumannem	
Richard Drury	43
VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ 2025	44

Foto na obálce: Bohumil Kubišta, Staropražský motiv, 1912, matrice leptu, zinková deska, 232 x 203 mm, Západočeská galerie v Plzni.

Milé kolegyně, milí kolegové,

situace kultury na Slovensku se od minulého čísla, které jsme tomuto tématu věnovali, bohužel nezlepšila, ba naopak. Stále nám přicházejí zprávy o zhoršujících se pracovních podmínkách, odchodech zkušených kolegů a kolegů ze státních institucí, o nekompetentních zásazích do stálých expozic či probíhajících projektů. Na stránkách Bulletinu se tomu, v textu s výstižným názvem *Potápějící se Titanik*, blíže věnuje Katarína Beňová.

I v tomto čísle chceme tedy vyjádřit podporu našim kolegyním a kolegům na Slovensku a zároveň se ptáme, co čeká kulturu českou? Doufáme, že nová vláda nepůjde ve šlépějích té slovenské a že názorová pluralita a diverzita zůstanou zachovány. Stejně tak věříme, že se jak živá výtvarná kultura, tak i kamenné instituce dočkají důstojné finanční podpory a že k volbě vedoucích pracovníků bude docházet pouze na základě jejich kompetence.

Tomuto tématu je také věnována anketa v tomto čísle, v níž jsme položili několika zástupkyním a zástupcům z řad UHS otázku ohledně systémovosti obsazování řídicích pozic v českých muzeích a galeriích.

U příležitosti udělení ceny UHS Marii Klimešové je zde také věnován větší prostor než obvykle rozhovoru. S Marií Klimešovou a Hanou Rousovou si o spolupráci na jejich posledním počinu, knize *Tak blízko, tak daleko 1947–1960, České výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, povídal Ivo Habán.

Mahulena Nešlehová nám poskytla znalecký text o grafických pracích Bohumila Kubišty. Před lety se jí podařilo dosáhnout stažení souboru čtrnácti zinkových desek s matricemi Kubištových leptů z aukčního prodeje. Ty dnes patří Západočeské galerii v Plzni. Jedna matrice ovšem zůstala v soukromých rukou a objevují se z ní nově tištěné grafické listy. Zaslíbený text Mahuleny Nešlehové má tedy zároveň sloužit i jako varování před těmito novotisky.

I přes složitou situaci, v níž se nacházíme, má kultura ve společnosti nezastupitelnou úlohu. Její význam je možná právě o to větší: umělci byli vždy mezi prvními, kdo upozorňovali či odsuzovali hrozbu totality. Pro svobodnou kulturu je stejně tak důležitá občanská společnost, jíž je UHS součástí. Přejme si, abychom za tyto věci nemuseli opět bojovat.

Anna Pravdová



Potápajúci sa Titanic, alebo ako zničiť erbovú inštitúciu za osem mesiacov

Katarína Beňová

V decembri 2022 sa Slovenská národná galéria konečne dočkala vytúženého novo zrekonštruovaného areálu, čo po rokoch „kreatívneho provizória“ prinieslo jedinečné možnosti výstavných projektov, nové depozitáre a zároveň aj pozitívne výzvy. Na čele niekoľkoročného projektu a rekonštrukcie bola Dr. Alexandra Kusá, ktorá viedla SNG od roku 2010. V auguste 2024 ministerka kultúry SR Martina Šimkovičová odvolala generálnu riaditeľku SNG, a to len deň po odvolaní riaditeľa Slovenského národného divadla Mateja Drličku. Riaditeľke SNG vyčítali manažérske zlyhanie pri rekonštrukcii ako i konflikt záujmov, keďže víťazom na rekonštrukciu a dostavbu SNG sa stal spolu s Pavlom Paňákom aj architekt Martin Kusý, jej otec. To, že súťaž prebehla v rokoch 2003 a 2005, kedy Kusá nezastávala funkciu generálnej riaditeľky, nebralo MK SR na vedomie, nehovoriac o tom, že tento povestný „konflikt“ bol prešetrovaný dvomi predchádzajúcimi ministerkami s negatívnym výsledkom.

Následne do vedenia inštitúcie ministerka menovala prvého z trojice poverených riaditeľov. Najprv to bol „muž čísel“ Anton Bittner bez akejkoľvek skúsenosti s riadením štátnej inštitúcie, ako aj bez znalostí z oblasti kultúrneho dedičstva. Ten si prizval do galérie svojho kolegu z firmy Gastrometal a. s. (momentálne v likvidácii) Miloša Timka, ktorý sa stal druhým v poradí poverených riaditeľov. Ten predtým v galérii nikdy nebol ani ako návštevník. Bittner následne odišiel „zachraňovať“ Slovenské národné múzeum. Okrem toho, že ani p. Timko netušil, čo je to

SNG, či aké je jej poslanie, tak v nej niekoľko týždňov aj býval, a to v apartmáne určenom pre hostí galérie, kuriérov a iných odborných pracovníkov, ktorí so SNG spolupracujú na projektoch.

Vtedajšie vedenie SNG sa snažilo nadviazať s Ministerstvom kultúry SR dialóg a vysvetliť závažnosť situácie, aj že je nemysliteľné, aby erbovú inštitúciu viedol niekto bez skúseností nielen v oblasti kultúrneho dedičstva, ale celkovo v múzejno-galerijnej práci. Istým klincom do rakvy sa stalo na konci novembra 2024 nominovanie tretieho povereného riaditeľa, ktorým sa stal Jaroslav Niňaj. Ide o človeka, ktorý je samotným Ministerstvom kultúry SR vyšetrovaný z dotačného podvodu v oblasti filmovej produkcie. S jeho príchodom prišiel chaos, nátlak a rozklad inštitúcie. To sa prejavilo v rozhodnutí vedenia galérie ako aj stovky zamestnancov definitívne opustiť galériu a dať k 31. 3. 2025 výpoveď. Výpovede aktuálne prebiehajú aj po tomto termíne a ďalší pracovníci už podali alebo zvažujú podanie výpovede, keďže dospeli do bodu, že už nechcú byť súčasťou absolútnej deštrukcie tejto inštitúcie.

Poverený riaditeľ túto situáciu privítal, pretože podľa jeho slov je každý nahraditeľný a on v galérii nastaví poriadok. Ministerstvo kultúry SR nechalo SNG plne v rukách týchto neodborníkov, ktorí sú riadení a inštruovaní generálnym riaditeľom sekcie kultúrneho dedičstva SR Petrom Lukáčom a pracovníkom ministerstva Martinom Šugarom. Prvým pokusom o možný zvrät situácie sa stalo vypísanie



výberového konania na nového riaditeľa/riaditeľku SNG, ktoré prebehlo koncom februára 2025. Ten dopadol fiaskom. Ministerstvom kultúry podporovaný kandidát, umelec Juraj Králik, konkurz vyhral. Jeho víťazstvo bolo napadnuté pre konflikt záujmov, členom komisie bol totiž jeho dlhoročný partner v podnikaní grafik Vladimír Rostoka. Ani Peter Lukáč sa netajil otvorenou podporou tohto kandidáta, ktorému pár mesiacov pred tým dokonca zadal objednávku na dizajn loga a identity nového múzea, ktoré ide MK SR založiť a o ktorom snívá Peter Lukáč už niekoľko rokov. Ministerstvo kultúry SR miesto toho, aby v zmysle zákona nominovalo do vedenia druhého víťaza, kultúrnu manažérku Ninu Vidovencovú, konkurz radšej zrušilo a 8. apríla sa konalo druhé výberové konanie. Pán Králik bol znovu medzi prihlásenými a „prekvapivo“ opäť vyhral.

Kolaps SNG

Jedným z faktorov, na ktorý upozorňovalo bývalé vedenie SNG, je predovšetkým nekompetentnosť poverených riaditeľov a zároveň ich absolútna neznalosť procesov. Od 1. 1. 2025 vstúpila do platnosti nová organizačná štruktúra SNG, ktorá fatálne zmenila dovtedy rok a pol platnú štruktúru, vytvorenú na základe participatívnej diskusie zamestnancov a praxe. Už pred príchodom do nových priestorov SNG sama iniciovala evaluáciu vnútorných procesov riadenia SNG, viediac, že v novom areáli sa veci musia upraviť inak. I vďaka spolupráci s externým prostredím sa nastavilo riadenie v horizontálnom smere, kde päť úsekov zabezpečovalo všetky činnosti galérie a správy budov. Vznikli poradné orgány, ako dramaturgická, edičná, programová rada, ktoré doplnili





už fungujúcu archívnu a akvizičnú radu. Rozhodovanie napríklad o výstavných a vedeckých projektoch neostalo len v rukách riaditeľky, ale diskutovalo o tom transparentne širšie plénum. Tieto poradné orgány svojim rozhodnutím z pozície povereného generálneho riaditeľa p. Niňaj zrušil. Všetky rozhodnutia sú aktuálne koncentrované výhradne v jeho rukách a o všetkom mikromanažérsky rozhoduje len on. Od 1. 1. 2025 mala vzniknúť pozícia tzv. umeleckého riaditeľa, ktorý má zastrešiť všetky umelecké odborné činnosti, tá však doteraz nebola obsadená.

Dôsledky tohto rozhodnutia sú tristné. Nielen že cca 100 zamestnancov dalo výpoveď, ale galéria stratila svojich strategických partnerov, generálneho sponzora a zažíva čoraz väčšiu medzinárodnú hanbu. Jednotlivé činnosti SNG sa pod aktuálnym neodborným vedením postupne utlmujú, nevedia zabezpečiť ani minimálnu kvalitu a odbornosť služieb. Zmenou organizačnej štruktúry sa celá kompetencia sústredila v rukách povereného riaditeľa. Na rok 2025 boli zrušené všetky medzinárodné spolupráce, ako napríklad výstava *Červené zlato*, na ktorej SNG spolupracovala a mala byť druhou zastávkou v naplánovanom programe jej prezentácie. Po rakúskom Leogangu sa umelecké diela pôvodne zo Španielskej doliny mali predstaviť v Bratislave a následne v Drážďanoch. Obe inštitúcie odstúpili od spolupráce. Už v januári 2025 obe inštitúcie poslali list p. Niňajovi, kde žiadali záruky pre tento projekt. Odpoveď prišla neskoro a bola veľmi vágna. Kurátor výstavy Dušan Buran mal byť ešte minulý rok vyhodnený spolu s Alexandrou Kusou a Luciou Gregorovou Stach, nakoniec mu poverený riaditeľ oznámil, že môže ostať. Sám sa následne rozhodol podať výpoveď, pretože v situácii nekompetentného riadenia SNG takýto projekt nebolo možné profesionálne zrealizovať. Spolupráca sa zastavila aj na pripravovanej výstave známej zbierky Art Collection Telekom. Kurátorka výstavy L. Gregorová Stach dostala od povereného vedenia SNG výpoveď. A to nespomíname prácu kurátorov na schválených projektoch

na roky 2025–2028, začiatkom roka 2026 mal mať v SNG prvú monografickú výstavu na Slovensku svetovo uznávaný umelec Roman Ondak. Ten si to za týchto okolností nevie ani predstaviť.

Noví riaditelia „vládnu“ v SNG už osem mesiacov, ale za ten čas nepredstavili žiadny výstavný projekt, ktorý by prezentoval ich činnosť, ani žiadnu koncepciu rozvoja inštitúcie. Niňaj všetky rozbehnuté projekty kurátorov zrušil. Aktuálne aj tí kolegovia, ktorí v SNG ostávajú, nemajú možnosť na žiadnej výstave pracovať. Na druhej strane bola zamestnaná na dohodu nová kurátorka bez skúsenosti s galerijnou činnosťou, ktorá má na základe poverenia riaditeľa pripraviť „nejaké“ výstavy. Popri tom ide zbierky SNG prezentovať už v apríli na EXPO do Osaky.

SNG čaká smutná budúcnosť

Popri ohrozenej výstavnej činnosti sú to aj ďalšie oblasti, ktoré sú ohrozené nekompetentným vedením SNG. Výpoveď dali všetci pracovníci oddelenia galerijnej pedagogiky, ktoré patrilo k najvýznamnejším na Slovensku a poskytovalo okrem iného aj metodický servis iným galériám. Rušia sa projekty, workshopy, a to, čo galéria na tomto poli robila v kontexte inklúzie a otvorenosti, je aktuálne pochované. Ohrozený je aj web umenia a celkovo digitálna vrstva služieb SNG. Práve oddelenie digitálnych služieb pod vedením Michala Čudrnáka pomohlo dostať SNG na popredné miesto v Európe. Interaktívne prvky vo výstavách, digitálny sprievodca Atlas SNG, profesor Škrečok a ďalšie služby napomáhali propagovať a prezentovať činnosti galérie na vysokej úrovni. Oddelenie, známe aj pod názvom Lab. SNG odišlo zo SNG k 31. 3. v plnej zostave. Web umenia zaznamenal výpadky hneď na druhý deň po ich odchode.

Výpovede podala polovica kurátorov, z toho všetci senior kurátori, junior-kurátorom Niňaj nepodpísal predĺženie zmluvy. Kontinuita, na ktorej sa začalo v SNG

pracovať, sa tak zrušila. Galéria, to je vzťah k návštevníkom, kníhkupectvo Ex libris a množstvo ďalších služieb, to všetko skončilo, alebo v blízkej dobe skončí. Jednou z noviniek bolo spojenie služieb umenovednej knižnice SNG a služieb knižnice Vysokej školy výtvarných umení v spoločnom priestore v SNG. Tie sa práve začali rozbiehať, no VŠVU si to vzhľadom na masívny odchod zamestnancov rozmyslela a spoluprácu vypovedala.

Boj o zbierky

Môže sa zdať, že doteraz vymenované udalosti sú to najhoršie, no aktuálne rastie obava o samotné zbierky SNG, teda jedinečné kultúrne dedičstvo. Výberové konanie ukázalo veľmi vážny problém v nepochopení toho,

čo je úlohou SNG. Kandidát na riaditeľa výtvarníka Juraj Králik vo svojom projekte uviedol, že plánuje kategorizáciu galerijných zbierok, kde by sa diela nepôvodné, falzifikáty, mali z galérie odstrániť. Tým nielenže spochybňuje kvalitu diel a doterajšiu odbornú činnosť SNG, ale jasne deklaruje neznalosť legislatívy a princípy objektívnosti či transparentnosti. Povesť prst dvíhajú už aj potomkovia významných slovenských umelcov, ktorých diela sú súčasťou zbierky SNG, vyjadrujú obavy o osud fondu. Dôvodom je nielen masový odchod odborných pracovníkov, ale najmä otázka celkovej budúcnosti SNG. Všetky indicie totiž ukazujú, že tým, ktorí to majú momentálne v moci, sú poslanie, kultúra, zodpovednosť či základné múzejné zásady úplne ukradnuté.

Téma: ANKETA

Systemovost obsazování řídicích pozic v českých muzeích a galeriích

Anketa vznikla na základě podnětů z umělecko-historické obce, které obdržel výbor UHS v roce 2024. Osloveni byli vedoucí pracovníci uměnovědných institucí a členové galerijní a muzejní sekce UHS. Každému byly položeny následující tři dotazy:

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

**doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.,
ředitel Ústavu dějin umění AV ČR**

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Ano, zejména protože chybí systémový přístup k této problematice.

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Ideální je podle mě kombinace obojího. Manažer bez odborného vzdělání v disciplíně, která se týká sbírkových předmětů dotyčného muzea nebo galerie, bude vždy v nevýhodě a nebude disponovat potřebnými kompetencemi při určitém typu rozhodování. Realita to myslím již několikrát potvrdila. Odborník bez manažerských schopností se zase bude asi velmi těžko vyrovnávat s běžnou, avšak velmi rozsáhlou agendou, která je součástí řízení každé instituce.

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

Ano, je ale otázka, jakým způsobem. Souvisí to s celkovým nastavením řízení instituce, kompetencemi různých poradních a správních orgánů, rad apod. Myslím, že to nemusí být úplně vždy formou otevřeného konkurzu, ale třeba jakési obhajoby na základě hodnocení uplynulého období a výhledu na periodu následnou. Otázka je, jak by takové období mělo být dlouhé (pět let?) a jakou

roli by v tomto procesu hráli kromě zřizovatele další aktéři (poradní sbory typu dozorčích a vědeckých rad, nezávislí odborníci apod.). Současně si myslím, že po uplynutí určité doby (např. dvou až tří takových období) by měl být otevřený konkurz samozřejmostí. Nicméně je to složitá otázka, kterou lze efektivně vyřešit podle mého názoru pouze na základě širší a dlouhodobější diskuse, takže je dobře, bude-li vyvolána.

**Mgr. Marcel Fišer, Ph.D.,
ředitel Galerie výtvarného umění v Chebu**

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Z mého pohledu je jednoznačně lepším řešením odborník, dokonce bych řekl, že by to měl být odborník v daném oboru aktivně praktikující, který je schopen přicházet s vlastními projekty. Ředitele-manažera lze ospravedlnit pouze u opravdu velkých organizací, kde to může fungovat, a sice z toho prostého důvodu, že u těch menších samotná manažerská práce a nutná byrokracie zabere pouze malý zlomek pracovního úvazku. Na základě mého pětadvacetiletého účinkování na této pozici ve dvou poměrně velkých krajských galeriích (Klatovy-Klenová, Cheb) bych to odhadl nanejvýš na 10 %, zbytek jsem se vždy zabýval nějakou odbornou prací, kterou bych normálně vykonával jako kurátor

výstav a sbírek, a ještě mi zbýval čas na oborové aktivity mimo muzeum. U organizací krajského typu nemá ředitel/manažer doslova „do čeho píchnout“, pokud si zároveň nepodřídí nějakou standardní pozici třeba ekonomu, což nebývá pravidlem. Setkal jsem se s tím u jedné organizace docela zblízka a pro všechny zaměstnance to bylo utrpení. Pro většinu muzeí jsou ředitelé/manažeři zkrátka zbytečným luxusem a vyhozenými penězi.

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

Ano, měli, a sice v pěti- či spíše šestiletých intervalech, a nemělo by to být jen formální, jak se často děje. Předešlo by se tím zamrznutí řady institucí – a mám pocit, že takových je spíše více než méně. Samozřejmě je zde riziko, že to zřizovateli umožní zbavit se bezbolestně nepohodlného ředitele, protože pro odvolání musí jinak existovat závažné důvody. Přesto ale výhody toho prvního hlediska převažují.

Trochu jiný problém je, zda by měli být výběrovým řízením vybírání také ředitelé jednotlivých sbírek v těch největších organizacích, jako je Národní galerie, respektive Národní muzeum. Podle mého názoru je ředitel zodpovědný za celou organizaci a měl by mít právo se na klíčových pozicích obklopit lidmi, které si sám vybral. Kompetence o takových lidech vědět a do instituce je přivést dokonce patří ke klíčovým schopnostem ředitele. Proto bych nebyl tak přísný, když tak učiní sám, musí to ovšem veřejnosti přesvědčivě zdůvodnit. Dalším důvodem, který pro tento názor hovoří, je to, že výběrová řízení na tyto pozice jsou vždy do značné míry interní, takže pokud generální ředitel opravdu na místo někoho chce, má poměrně snadnou možnost, jak takové řízení ovlivnit tím, jakou komisi nominuje, byť tam třeba bude mít zástupce zřizovatel či odborné organizace – a celé to pak působí nevěrohodně a spíše to organizaci škodí. Stejně legitimní mi ale přijde, když se pro výběrové řízení rozhodne v případě, kdy nikoho takového nemá. Jednak to může sloužit jako jakýsi brainstorming, který přinese nové náhledy zvenku, a konečně vybraný člověk pak má širší mandát. Zde bych se zkrátka rozhodoval případ od případu.

PhDr. Radim Vondráček, Ph.D., ředitel Uměleckoprávního muzea v Praze

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Řídící pozice v muzeích a galeriích (tedy hlavně pozice statutárních ředitelů) by měly být podle mne vždy obsazovány na základě transparentního a seriózně připraveného výběrového řízení, myslím, že v případě příspěvkových organizací MK se to nyní děje (např. v případě Náprstkova muzea je ovšem situace trochu jiná – výběr je v pravomoci generálního ředitele NM, vyplývá z organizační struktury, podobně jako u odborných náměstků nebo vedoucích sbírek apod., lze jej samozřejmě udělat formou veřejného konkurzu, podobně jako u sbírek NG, ale rozhoduje nakonec pouze ředitel instituce, ten odvolává i jmenuje).

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Jsem jednoznačně pro to, aby ředitelé galerií a muzeí umění byli zkušenými odborníci činní ve svém oboru (významně reprezentují instituci navenek i obor dějin umění), a zároveň by měli mít manažerské předpoklady a kompetence, bez nichž se také neobejdou.

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

Z vlastní zkušenosti považuji za rozumné jmenování na dobu určitou (třeba 6 let), s možností prodloužení mandátu, když to je potřebné – např. některé větší a náročnější investiční projekty by ředitel měl mít možnost dokončit.

prof. PhDr. Vít Vlnas, Ph.D., vedoucí Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Určitě ano.

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Jsem přesvědčen, že jak odborníci, tak manažeři mohou být dobrými, ale i špatnými řediteli těchto institucí; navíc každý ředitel je v první řadě manažerem. Zkušenosti ukazují, že povaha předchozího vzdělání a profesního zaměření v praxi mnoho neznamenaají. Mnohem významnější předpoklady jsou přirozená autorita, schopnost řízení pracovního kolektivu, dobrá znalost prostředí, mnohdy specifického, s jeho psanými i nepsanými pravidly, umění naslouchat druhým a diplomatické vlohky nezbytné při jednání navenek, zejména se zřizovateli. Orientace v příslušné vědní oblasti není nikdy na škodu, ale sama o sobě nezaručuje, že její nositel bude automaticky též dobrým ředitelem. Ředitelka či ředitel, kteří do své funkce spadnou politickým rozhodnutím bez povědomí o oboru, bez kontaktů v odborné veřejnosti a bez elementární znalosti geneze, potřeb a možností jimi řízené instituce (v extrémním případě dokonce bez znalosti komunikačního jazyka!) jsou pochopitelně neštěstím sobě i okolí. Avšak skvělý odborník, který přichází do vedoucí funkce s cílem realizovat si vlastní projekty na hřbetech svých podřízených stůj co stůj, ten může být opravdovou tragédií.

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

Určitě měli. Základní šestileté období se mi jeví jako vhodné. Každý končící ředitel by pak měl mít právo přihlásit se do výběrového řízení znovu. Pokud by byl opravdu dobrý, pak by se tam možná žádný další relevantní kandidát ani neobjevil.

Mgr. Michaela Čadilová, kurátorka Vlastivědného muzea v Olomouci

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Z mého pohledu rozhodně má, ačkoliv jsem zároveň přesvědčena, že tato debata v současné době nic

nezmění. Role ředitele v kulturní instituci je do velké míry politizovaná a její odpolitizování jde ruku v ruce s vyspělostí občanské společnosti. Otevření diskuse k tomuto tématu může být prvním krokem lepším směrem. Transparentní výběrové řízení na vedoucí pozici jakékoliv veřejné instituce by mělo být samozřejmostí. Kompetentnost kandidáta a realizovatelnost jeho vizí by měla ověřit komise složená z odborníků napříč spektrem kulturních a vzdělávacích institucí. Zvláště když jsou na roli muzea a galerie ve společnosti kladeny nové požadavky k účasti při řešení různých jevů od inkluze přes udržitelnost po profesionální neformální vzdělávání jedinců i specifických skupin.

Mají být ředitelé muzeí a galerií odborníci, či manažeři?

Jsem přesvědčena, že by měl být ředitel z oboru. Prostředí kulturních institucí je specifické. Jde o regulární sociální bublinu, jejíž stěna je propustná, ale soudržná. Odbornost v kulturním prostředí je z řad laické veřejnosti dlouhodobě podceňovaná. Obecně převládá přesvědčení, že kulturní člověk, čili kdo má předpoklady pro práci v kultuře, je ten, kdo poslouchá hudbu, za rok přečte dvě knihy a alespoň jednou za rok navštíví divadlo, fotograf je prakticky kdokoli, kdo má v kapse chytrý telefon, a dobrá kultura si na sebe vydělá sama. Z podobných přesvědčení pak často vychází jako řešení na obsazení vedoucí pozice muzea či galerie osobou především manažerských kompetencí, která bude myslet na peníze, zatímco zbylí zaměstnanci muzea budou myslet na kulturu. Z praxe bohužel vyplývá, že kompatibilita těchto dvou myšlenkových směrů je složitá a často postrádá vzájemné pochopení, které je pro fungování instituce nezbytné.

Měli by své pozice v několikaletých intervalech obhajovat?

Jednoznačně ano. Obhájení své pozice před případnou konkurencí představuje jistý motivační nástroj, proč na sobě pracovat, plnit své sliby a dodržovat pravidla. Nabízel by se taky elegantní prostor, jak se rozloučit s nefunkčním nebo polofunkčním ředitelem (se kterým se pro pohodlnost nebo ze strachu, že nenajde nového a lepšího kandidáta, nehodlá rozloučit zřizovatel). V současné chvíli bývá role ředitele, který má nadstandardní vztahy se zřizovatelem nebo přímo disponuje politickou podporou, zcela mimo kontrolní nástroje a ze své řídicí pozice má obhajitelný téměř jakýkoliv krok. Dalším možným námětem pro diskusi by se tak nabízela otázka, zda by neměl existovat v kulturních institucích kontrolní orgán správní nebo dozorčí rady. Ten by v určitých momentech mohl být i vhodným korekčním nástrojem v komunikaci a řízení mezi vyhraněně manažerským řízením a kulturním fungováním instituce.

Mgr. Jiří Pátek,
kurátor Moravské galerie v Brně

Má smysl dané téma vůbec otvírat?

Víme přece všichni velmi dobře, že pokud se mezi řídicí osoby ve státních institucích a jejich zřizovatele nepostaví mechanismy, které usměrní jejich výběr a zajistí veřejnou kontrolu, stane se kultura hřištěm privátních a skupinových zájmů, což neprospívá ani kultuře, ani zájemcům o její produkty a samozřejmě ani těm, kdo v kultuře pracují. Takže ano, je třeba prosazovat systémové obsazování řídicích pozic v kultuře. O tom není sporu.

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Stipendium Alfreda Badera

Seznam podpořených projektů Baderova stipendia na rok 2025/2026

Alena Havlíková (FF UP): Žáci školy Adolfa Loose a jejich americká zkušenost

Loosovi žáci R. M. Schindler a Richard Neutra se na popud svého učitele vydali do Spojených států amerických s cílem učit se v ateliéru F. L. Wrighta. Projekt se zaměří na jejich způsob využití myšlenek získaných z Loosovy soukromé školy v americkém stavitelství dvacátých let 20. století.

Josef Holeček (FA ČVUT): Kdo postavil moderní stře-doevropské město?

Vnitřní Praha na přelomu 19. a 20. století zažívala dynamickou proměnu, utvářenou převážně střední třídou, jež nahradila starší zástavbu novými nájemními domy. Cílem

projektu je archivně doložit, zda je situace srovnatelná s městy jako Brusel, Mnichov či Lipsko, na něž se doboví inženýři odvolávají.

Jakub Straka (FF MU): Ozvěny přes železnou oponu: Studie o československém umění šedesátých let 20. století

Cílem projektu je zmapovat kulturní výměnu mezi komunistickým Československem a západními zeměmi v období politického uvolnění v šedesátých letech 20. století, jakož i popsat a interpretovat umělecká díla, která vznikla pod vlivem přeshraniční spolupráce nebo která tuto spolupráci podnítila.

PARAGONE

SOUTĚŽ O CENU PROFESORA MILANA TOGNERA

15.–16. KVĚTNA 2025

SEMINÁŘ DĚJIN UMĚNÍ FF MU, KNIHOVNA HANSE BELTINGA, UVEŘÍ 28

UHS
MUNI
ARTS
Seminář
dějin umění

Paragone 2025: mladé historičky a mladí historici umění v soutěžním dialogu

Marcela Rusinko

Ve dnech 15.–16. května 2025 se v prostorách Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity konal další ročník soutěže **Paragone: O cenu profesora Milana Tognera**. Dvoudenní setkání studentů a mladých badatelů z českých uměnovědných pracovišť, konané již tradičně pod záštitou Uměleckohistorické společnosti, nabídlo i tentokrát široké spektrum témat od středověké ikonografie přes raně novověkou architekturu až po současné umění a reflexi nových médií.

První den: středověké peklo, renesanční romance i ex libris

Středeční odpoledne zahájila **Klára Hrbáčková** (FF OU) s příspěvkem *Imago Infernalis: Ikonografie Pekla v českém nástěnném malířství 14. a 15. století*. Následovala **Eliška Uhrová** (FF JČU), která představila ikonologickou analýzu rukopisu *Vitae patrum* uloženého v Národní knihovně. **Juliana Hudecová** (FF MU) se zaměřila na Boccacciovo dílo *Il Filocolo* a jeho raně novověké knihtiskařské ilustrace.

Po krátké přestávce prezentoval **Lukáš Stejskal** (KTF UK) výsledky svého výzkumu spolupráce malířské a řezbářské dílny na Arše ze Štětí. **Jan Malý** (FF UP) rozebral okolnosti vzniku kaple Božího Těla v Olomouci, zatímco **Denisa Tichá** (FF UK) přinesla podnětnou úvahu nad otázkou originálu a reprodukce na výstavách Krasoumné jednoty.

Program pokračoval vystoupením **Jakuba Zlámala** (FF JČU), který představil zapomenutého sběratele ex libris JUDr. Rudolfa Neumanna, a **Yuliany Shyshové** (KTF UK), jež se zaměřila na přemísťování podkarpatských sakrálních objektů v období první republiky. Den uzavřela **Sylwia Kłak** (FF MU) s prezentací o činnosti židovských umělkyní ve skupině Jung Idysz v meziválečném Polsku. Diskuse ukázala nejen různorodost badatelských přístupů, ale i živý zájem publika.

Druhý den: od slovenského nadrealismu po videohry v galerii

Čtvrteční dopoledne otevřela **Lucie Zelenáková** (UMPRUM), která přiblížila postavu historika umění Jaroslava Dubnického a jeho reflexi lidového umění v období Slovenského štátu. **Kristína Cisková** (FF UP) představila výtvarnou tvorbu Ludovíta Felda z období druhé světové války, zatímco **Matěj Majda** (UMPRUM) rekonstruoval účast československých umělců na mail-artových výstavách v São Paulu v sedmdesátých letech 20. století.

Po přestávce zazněl příspěvek **Marie Volmanové** (FF UK) o knize *Osobnost a tvorba* psychiatra Stanislava Drvoty z roku 1973. **Nicole Langrová** (FUD UJEP) se věnovala ženské autoportrétní fotografii v ČR a **Sára**



Čepeláková (FUD UJEP) otevřela aktuální téma vztahu videoher a galerijního prostředí.

Rozhodnutí poroty

Po závěrečné diskusi se sešla odborná porota, složená z předních historiků a historiček umění z univerzit a odborných institucí. Hlasování proběhlo ve dvou kolech: do užšího výběru postoupilo sedm účastníků – **Kristína Cisková, Juliana Hudecová, Jan Malý, Yuliana Shyshova, Denisa Tichá, Marie Volmanová a Lucie Zelenáková**.

Po tajném hlasování porota jednomyslně udělila cenu profesora Milana Tognera třem vítěžkám:

- **Julianě Hudecové** za příspěvek o knihtiskařské praxi na počátku 16. století,

- **Lucii Zelenákové** za teoretickou analýzu slovenského nadrealistického hnutí,
- **Denise Tiché** za sondu do historie výstav Krasoumné jednoty.

Čestná uznání získali **Kristína Cisková** a **Jan Malý**.

Letošní ročník Paragone opět potvrdil, že soutěž není jen platformou pro prezentaci mladých výzkumů, ale i důležitým prostorem pro odborný dialog napříč generacemi. Tematická šíře vystoupení – od ikonografie středověkého pekla až po videoherní umění – ilustruje vitalitu současné uměnovědy. Zároveň ukazuje, nakolik mladí badatelé neváhají překračovat disciplinární hranice a hledat nové interpretační rámce.

Zpráva o Valné hromadě UHS 2025



Valná hromada UHS.
Foto: Hana Buddeus

Valná hromada UHS se uskutečnila 30. 5. 2025 v konferenčních prostorách Národního technického muzea v Praze. Po zvolení skrutátorů (Veronika Rollová, Jitka Šosová, Tomáš Klička), zapisovatelky (Johana Lomová) a ověřovatelek (Marcela Rusinko, Marie Foltýnová) následoval dopolední spolkový program.

Předsedkyně Anna Pravdová přednesla Zprávu o činnosti výboru UHS za uplynulý rok. Informovala o odstoupení Milana Pecha a kooptování Petry Lexové do výboru. Hlavní prací výboru v roce 2024 byla organizace Sjezdu historiků a historiček umění v Brně na téma *Konce (a začátky) časů*. A. Pravdová poděkovala brněnské katedře dějin umění za skvělou organizaci, vyzdvihla účast keynote speakeru T. J. Clarka, připomněla prezentace posterů studentů a studentek i bohatý doprovodný program (nová expozice MG v Brně, výstava Dagmar Hochové a sobotní procházka po městě). Na závěr připomněla, že na příští valné hromadě bude voleno téma dalšího sjezdu.

Pravdová pokračovala informacemi o Paragone, na jehož organizaci se UHS podílí. Letošní ročník Paragone proběhl v květnu 2025 taktéž na půdě brněnské katedry dějin umění. Ocenění získaly: **Juliana Hudecová** (FF MU) za příspěvek *Putování Boccacciova Floria a Biancefory*

z Norimberku do Prahy: knihtiskařská praxe dřevořezových ilustrací na počátku 16. století, **Denisa Tichá** (FF UK) s přednáškou *Originál versus reprodukce v kontextu výstav Krasoumné jednoty*, **Lucia Zelenáková** (UMPRUM) s proslovem *Slovenský štát, smutná jarmočná pieseň a Honza-Dubnický: k teórii umenia medzi nadrealizmom a ľudovým umením*.

Každá z laureátek obdržela od UHS odměnu 3000 Kč. Čestné uznání si odnesli Kristína Cisková (FF UP) za přednášku *Tvorba Ludovíta Felda v kontexte druhej svetovej vojny* a Jan Malý (FF UP) za studii *Okolnosti vzniku raně novověkých kaplí v jezuitských řádových domech na příkladu kaple Božího Těla v Olomouci*.

Spolu s Ústavem dějin umění UHS zaštiťuje také udělování Baderova stipendia. Ocenění a s ním spojenou finanční dotaci získala **Alena Havlíková** (FF UP) s tématem *Žáci školy Adolfa Loose a jejich americká zkušenost*, **Josef Holeček** (FA ČVUT) a projekt *Kdo postavil moderní středoevropské město?* a **Jakub Straka** (FF MU) sledující téma *Ozvěny přes železnou oponu: Studie o československém umění šedesátých let 20. století*.

A. Pravdová připomněla přítomným podmínky Baderova stipendia a pozvala přítomné na podzimní konferenci



Předsedkyně UHS Anna Pravdová prezentuje zprávu o činnosti UHS.



Prodávování platnosti členských legitimací na valné hromadě UHS. Foto: Hana Buddeus

minulých nositelů stipendia: **Radoslava Ištoka (FF UK)**, který promluví o *Československé účasti na bienále v São Paulo (1957–1979)*, **Petra Janáče (FF MU)**, který se bude věnovat tématu *Architektonická Odysea Vladimíra Karfíka: Přínos architektovy praxe u F. L. Wrighta a Le Corbusiera pro jeho zlínskou rezidenční architekturu*, a **Elišky Petřekové (FF MU)**, která bude sledovat téma *Umělci ve službách archeologie: Role výtvarné invence v počátcích moderního vědeckého zkoumání antiky kolem roku 1800*.

Posledním bodem A. Pravdové bylo představení smlouvy mezi NGP a UHS, která zajišťuje volný vstup do galerie pro všechny studenty a studentky dějin umění. V návaznosti proběhla diskuse o profesním zaměření členstva. Výbor UHS zdůraznil, že spolek má být profesní organizací sdružující pouze ty, kteří v oboru dějin umění aktivně působí nebo se na tuto dráhu připravují. Mělo by proto dojít k revizi stávající členské základny. Do budoucna bude platit, že všechny uchazeče o členství schvalují členové a členky Výboru UHS.

Zprávu o hospodaření za rok 2024 přednesla V. Jägerová. UHS hospodaří vyrovnaně. Připomněla, že nově se členské příspěvky platí na účet u Fio banky. Největší výdaje tvořilo vydávání bulletinu, podíl na organizaci sjezdu, odměny (Paragone, Cena Josefa Krásy aj.)

a poplatky spojené s webovou doménou a účetnictvím. Celkový počet platících členů a členek činí 325, z toho 105 nově přihlášených. Valná hromada následně zprávu o hospodaření schválila. Valná hromada UHS schválila oba přednesené materiály

Spolkový program zakončilo slavností vyhlášení laureátky Ceny Josefa Krásy za rok 2024, kterou se stala **Anežka Mikulcová** za knihu *Portrét stínu. Fenomén portrétních siluet v 19. století*. Laudatio přednesl Roman Prah. Následně byla udělena Cena UHS, jejíž laureátkou se stala **Marie Klimešová**. Laudatio přednesla Terezie Nekvindová. Marie Klimešová ve svém poděkování sdílela osobní zkušenost s oborem dějin umění a vyjádřila radost z množství studentů, které považuje za své žáky. Laudatia i poděkování oceněných jsou v bulletinu otištěna samostatně.

Posledním bodem spolkového programu byl příspěvek J. Fábryho věnovaný rekonstrukci Zelené hory. Fábry vyzval UHS, aby se připojila k jeho kritice.

Opolední odborný program byl věnován aktuálnímu tématu *Umělá inteligence a dějiny umění*, které připravila Martina Hrabová. Diskutujícími hosty byli Jakub Havlíček, Lukáš Pilka, Barbara Žitová, Josef Holeček a Štěpán Lars Laichter. Záznam diskuse pořídila Artyčok.tv.

Johana Lomová

CENY UHS

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI MARIÍ KLIMEŠOVÉ

Milá Marie, vážené kolegyně, vážení kolegové, je mi skutečně velkou ctí a potěšením, že dnes mohu pronést laudatio při příležitosti udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti Marií Klimešové, která – mimochodem – byla před lety předsedkyní UHS.

Jelikož to formát laudatia umožňuje a možná i trochu žádá, dovolím si začít zcela osobně: Marii jsem poznala před více než dvaceti lety, kdy vyučovala na Univerzitě Palackého v Olomouci. Byla příkladem odbornice přicházející z praxe, která dokázala zprostředkovat svou aktuální badatelskou činnost natolik poutavě a uvěřitelně, že se stala velkou inspirací pro ty z nás, kdo se chtěli zabývat

Právě na začátku tzv. normalizace, v roce 1970, Marie, tehdy ještě Černá, započala svá vysokoškolská studia. Jako dcera divadelního vědce Františka Černého působícího na Univerzitě Karlově a historičky umění Marie Černé, dlouholeté pedagožky na Střední umělecko-průmyslové škole na Žižkově, si zvolila obory svých rodičů, aby se záhy začala specializovat na dějiny výtvarného umění. Pod vedením Jaromíra Homolky pak obhájila diplomovou práci, v níž provedla ikonografický rozbor tympanonu Panny Marie Sněžné a průčelí Domu U Kamenného zvonu – domu, v němž později připravila řadu výstav. Ještě za studií se jí podařilo vycestovat na univerzitu v Poitiers. Ve Francii se pak mohla po dobu jednoho roku seznámat i s tím, co se se aktuálně dělo v západním umění, což následně bohatě zúročila ve své práci.



Terezie Nekvindová přednáší laudatio na valné hromadě UHS. Foto: Tadeáš Kadlec

nedávným uměním. Po mém krátkém pokusu věnovat se estetice namísto dějinám umění to byly opět její přednášky, tentokrát už na Univerzitě Karlově, kvůli kterým jsem z 2. patra Buquoyského paláce v Celetné ulici často stoupala do patra 4. a po dvou letech se přihlásila právě k ní na doktorát. Myslím, že jsme byly s dnes úspěšnou spisovatelkou Kateřinou Tučkovou jedny z prvních, kterým vedla dizertační práce: laskavě, klidně a velkoryse. Od té doby jich vedla desítky, stejně jako závěrečných prací v bakalářském a magisterském studiu. Její vliv na nejmladší generaci našeho oboru je tak enormní. Mé setkávání s Marií zintenzivnělo v posledních dvou letech. Mám tu čest, že jsem se stala její kolegyní v Ústavu pro dějiny umění zdejší Filozofické fakulty. Společně vedeme seminář a dělíme se o přednášky, v nichž momentálně zkoumáme umění 70. a 80. let 20. století. Téma nahlížíme ve vzájemné diskusi, která je o to plodnější, že Marie zdatně kombinuje role historičky i někdejší aktérky, která podobu českého výtvarného umění v dané době výrazně spoluurčovala.

Po absolutoriu pracovala v grafické sbírce Národní galerie. Zároveň vstoupila do tajné učené společnosti *Societas incognitorum eruditorum*. Uzavřené společenství přátel – mezi něž patřili teatrolog Petr Pavlovský, teolog Ivan Štampach nebo filmový kritik Jiří Cieslar – se v této nelehké době snažilo vydobýt si svobodný prostor ke sdílení vědomostí napříč obory (od filozofie, literární vědy po fyziku či matematiku). Těžiště jejich činnosti spočívalo v pravidelných setkáních, kdy polemizovali nad odbornými referáty, které si navzájem přednášeli, a rovněž ve vydávání samizdatového časopisu *Acta incognitorum*. Marie pro něj recenzovala výstavy a knihy o výtvarném umění nebo přispěla do debaty o kýči. Nebylo to však pouze intelektuální propojení, ale byl to i způsob trávení volného času založený na recesi a hře, jak můžeme vidět na některých fotografiích, kde Marie zpívá nebo běžkuje.

V duchu tohoto „mikrosvěta svobody“, v němž bylo možné dělat si věci po svém, začala Marie odvážně i se vši vážností na počátku 80. let připravovat výstavy zejména

svým generačním vrstevníkům, tedy autorům a autorkám, kteří se narodili ve druhé polovině 40. a počátkem 50. let, a k nimž se řadí i oba její manželé, umělci Stanislav Judl (1951–1989) a Svatopluk Klimeš (*1944). Marie se nebála zkoušet hranice možného v institucích nacházejících se sice stranou, přesto však podléhajících oficiálnímu dohledu, jako bylo například Městské kulturní středisko na Dobříši nebo hájenka letohrádku Hvězda. V roce 1983 pak připravila jednu z nejpodstatnějších akcí tehdejší alternativní scény, symposium na chmelnici v Mutějovicích, a podílela se na výstavě *Prostor, architektura, výtvarné umění*, která však byla zakázána ještě před jejím otevřením.

Po rodičovské pauze nastoupila v roce 1987 do Galerie hlavního města Prahy, v níž setrvala deset let a připravila řadu podstatných výstav. Mimořádným počinem z tohoto období jsou bezesporu *Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963*, jeden z prvních porevolučních projektů nově se soustřeďujících na předpoklady moderního poválečného umění. V GHMP se mimo jiné seznámila s Hanou Rousovou, přítelkyní, s níž napsala zatím svou poslední, velmi ceněnou knihu *Tak blízko, tak daleko 1947–1960. České výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech* (2023). Na přelomu tisíciletí se po pětileté epizodě v Národní galerii už Marie Klimešová plně vrhla na akademickou dráhu. Doktorské studium absolvovala v roce 2005 na Masarykově univerzitě v Brně, habilitovala se roku 2010 a v roce 2018 byla jmenována profesorkou dějin umění, u nás v pořadí teprve historicky druhou.

Pokračovala v rozvíjení své hlavní expertizy, kterou je umění doby, do níž se narodila a v níž vyrůstala. Svůj výzkum založila na detailní znalosti díla několika významných osobností českého umění, jako jsou Zbyněk Sekal, Jiří Kolář, Jiří Balcar nebo Stanislav Podhrázký, přičemž nezapomíná ani na ženské autorky: Běla Kolářová a Alena Kučerová mají své pevné a důležité místo v dějinách právě díky ní. Poválečné období, zjednodušeně chápáné jako „dobově zatížené“ či dokonce esteticky bezcenné, dokázala Marie Klimešová svým bádáním otevřít jako složitý a ambivalentní prostor, což je patrné z další její stěžejní syntézy, knihy a výstavy *Roky ve dnech. České umění 1945–1957* (2009). Vychází přitom z hluboké znalosti dobových souvislostí, z důkladné práce s archivními materiály, a především – z pečlivého čtení výtvarných děl jako svědectví doby.

Právě v tom spočívá síla její práce: ve schopnosti interpretovat umělecké projevy nikoliv pouze jako formální artefakty, ale jako stopy existenciálních, kulturních i politických okolností. V této perspektivě umělce nahlíží jako účastníky širšího zápasu o svobodu tvorby a lidské důstojnosti. Abychom při – nyní převládajícím – zaměření na společenské a politické kontexty nezapomínali na umění samotné, pak zdůrazňuje rovněž svým studijním. Její přístup k umění je navíc hluboce etický. Jak na konferenci *Slepé skvrny* ukázal Rostislav Švácha, Marie neopomíjí morální stránku umělecké tvorby. Možná je to dáno i tím, že byla vychována v duchu skautingu a lidská integrita je pro ni určující hodnotou. Nakladatel Martin Souček, s nímž připravila řadu publikací, ji nedávno charakterizoval jako

„zásadovou, neoblomnou, velkorysou a čestnou“. Mohli bychom též přidat neúnavnou. Myslím si totiž, že citát, kterým pojmenovala svou knihu o Zbyňku Sekalovi, *A věci se zvolna berou před se* (2015), by se dal dobře aplikovat i na ni samotnou. Podobně jako Sekal tvořil a přemýšlel nelineárně, ve spirále, přičemž východ z labyrintu byl pro něho umístěn v jeho středu, i Marie soustavně ohledává svá témata, vrací se k nim stále znovu, byť pokaždé jinak, doplňuje je, přehodnocuje a upevňuje tak jejich místo v dějinách umění. „Zvolna“ však neznamená pomalu, nýbrž vytrvale.

Milá Marie, těším se na všechny Tvoje další knihy a výstavy a ze srdce Ti blahopřeji k dnešnímu ocenění!

Terezie Nekvindová

CENA UHS – DĚKOVNÁ ŘEČ

Především samozřejmě chci poděkovat jak výboru UHS za jeho volbu, tak Terezii Nekvindové za laudatio, které mě, přiznám se, dojalo. Nepovažovala jsem ale za možné si cokoliv pro tuto slavnostní situaci připravovat, spolehala jsem na bezprostřednost své reakce na tuto počtu.



Laureátka Geny UHS Marie Klimešová

Jen večer před valnou hromadou mě napadlo, kde náhle nalézám pravděpodobné důvody, jakousi odpověď na to, proč je pro mě umění zásadní. Mé zaujetí zřejmě pramení v době, kdy jsem dospívala a kdy jsem se začala po studiích soustavně uměním zabývat. To bylo v sedmdesátých letech, v době stále se prohlubujícího normalizačního společenského marasmu. Tehdy umění mělo možná jinou funkci než dnes, bylo hodnotovou záchranou v době, která



Roman Prah pronáší
Laudatio Anežky Mikulcové
na valné hromadě UHS.
Foto: Tadeáš Kadlec

byla hodně nepříznivá. Člověk si musel rychle vytvořit nástroje, pomocí kterých se mohl rozhodnout, co stojí za to, jaké umění má smysl podporovat, a co to pro mě znamená. Představovalo vyjádření osobní svobody. Moje aktivity byly jasně neoficiální a měla jsem samozřejmě někdy pocit, že trochu podvádím, když pracovníky kulturních středisek přesvědčuji, aby schválili výstavy umělců, o kterých nic nevědí. Smysl takových aktivit mi ale připadal důležitější, nezbytný. Doba normalizace tak ve mně vytvořila základ pro to, co dělám, potřebu zabývat se jen tím, v co věřím, co pokládám za nezbytné. Už tehdy jsem si ale zároveň uvědomovala, že samotný pojem neoficiální nestačí, že stejně důležité jsou nároky, které na sebe klade umělec, a nároky, které na jeho tvorbu kladu já jako kritik či kurátor. To mě neustále, možná stále víc, vede k polemickému vztahu k existujícím, nerevidovaným hodnotám, k nabourávání stereotypních představ o (českém) poválečném umění. Kliše a stereotypy má smysl odbourávat. To hlavní, co můžeme dělat, je přitom otevírat prostor, klást takové otázky, které umožňují zabývat se uměním jinak, nově, polemicky. Naposledy jsme stereotypy zkoumaly s Hanou Rousovou v souvislosti s uměním padesátých let, a to nejen českým, a bylo to pro nás obě fascinující. Bez zaujetí není možné pracovat, aspoň já nemůžu. Nemělo by to smysl.

Od roku 1987, kdy jsem začala pracovat v Galerii hlavního města Prahy a později v Národní galerii, jsem si myslela, že v galerijním prostředí strávím celý svůj profesní život. Výstavy připravuji opravdu moc ráda, myslím, že hledat cestu, jak spojit odborný průzkum s přímým oslovením kulturní veřejnosti, je nutné a přirozené. Opakovaně však nastávala situace, kdy další setrvání v galerijních institucích pro mě nebylo déle udržitelné. Na fakultě jsem ale už dvaadvacet let a stále taková situace nenastala. V našem ústavu jsem našla prostředí, které je přátelské, nestojí na pozičním boji, naopak, máme všichni pocit, že je dobré něco vytvářet společně. Zároveň po Praze stále

častěji setkávám naše/své dnešní anebo bývalé studenty, které mám ráda a na které jsem pyšná. Jsem hrozně ráda, že na jejich stále viditelnějším – úspěšnějším – aktivním působení v našem oboru mám nějaký podíl.

Marie Klimešová

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY ANEŽKY MIKULCOVÉ

Kolegyně a kolegové – dámy a pánové!
Mám zde vzdát hold Anežce Mikulcové za její významný publikační počin. Ale ještě předtím chci vyslovit uznání výboru UHS za rozhodnutí udělit Cenu Josefa Krásy letošní laureátce.

Anežka Mikulcová nám totiž svými výkony připomíná, že i při metodologicky komplexním, tedy ne jednostranném přístupu je stále co objevovat. Ať už u velkých osobností umění nebo u fenoménů širší vizuální kultury.

Není zde příležitost mluvit víc o jejím odborném curriculum vitae. Patří sem však aspoň zmínka o jejím badatelském typu. Ona totiž umí propojit celkový přístup i zaujetí pro dané téma s pozorností k důležitým detailům materiálních artefaktů.

To se jí osvědčilo, jak si dobře vzpomínám. Kdysi své magisterské studium uzavřela prací s názvem *Hrob, náhrobek, hřbitov – Okruh motivů v českém malířství 19. století*. Tu práci jsme tehdy mohli obdivovat, spolu s Lubomírem Konečným, pro komplexní výzkum ikonografie v tuzemském prostředí. Ale i pro nadhled a důkladnost autorky. Anežka si mimo jiné k poznání dobových vzorů romantiky zajela do Drážďan za Casparem Davidem Friedrichem. Na vlastní oči u něj zjistila jemné velevýznamné detaily. O nich se jinak v mnohametrové knihovně literatury Friedrichovi věnované nedočtete.

První veřejné ocenění se týkalo Anežčiných studií k obrazu *Hrobník* od mladého Josefa Mánesa. Tak jak se



tomuto tématu dál a hlouběji věnovala, získala ocenění vícenásobná. O ně zde ovšem nejde. Ne tolik, jako o její vhléd do klíčového díla raného Josefa Mánesa a jeho doby. Mikulcová se seriózně vypořádala s hodnoceními Mánesova obrazu *Hrobníka* – od dobových až po novější hodnocení, a přidala k nim své, zahrnující širší souvislosti i detaily díla. Dosavadní poznatky i obšírnou mánesovskou mytologii uměla využít a přitom je překročit. Mimo jiné zaznamenala pozoruhodnou symbiózu mezi *biedermeierem* a romantikou v duchu dnešního chápání. – Na radikální romantiku upozorňuje otevřený hrob situovaný v popředí obrazového prostoru, těsně před diváka. Tedy neidealizovaný motiv smrti, běžně dobovou kritikou v umění s velkým U odmítaný.

K dalším výzkumům Anežky poskytly východisko zase kultura paměti a jmenovitě kultura funerální. I když to bylo v době covidu, kdy školní výuka probíhala online. Tehdy jsme se při exkurzi na Olšanské hřbitovy setkávali s rouškami na tvářích a až při této příležitosti se někteří studenti a studentky navzájem lépe seznamovali.

Byl jsem tedy u jejího snažení víceméně stále. A o tom se zmiňuji jen proto, že nakonec jsem se od Anežky v mnohém mohl poučit. Zaměření na memoriální výtvarné artefakty a komplexní přístup Anežku směřovaly k publikačnímu počínu, za který je jí nyní vzdáván hold. Z někdejší dizertace se zrodila nynější kniha *Portrét stínu – Fenomén siluety*. Proto jsem k dnešní příležitosti vyrobil ještě jednu siluetu. Anežka se zde vyjímá na pozadí frontispisu oné knihy, shrnujícího dobové identifikační útržky k určení, kdo je kdo a od koho. Všimněte si prosím, že Anežka se zde tváří už o poznání veseleji než při

Mánesově *Hrobníku*. Jistě přitom nejde jen o satisfakci nad vydáním její knihy Národním památkovým ústavem nebo nad veřejnou odezvou knihy. Náš obrázek má spíš naznačit autorčino vyrovnání se s pluralitou samotného fenoménu. Fenomén siluety totiž zahrnuje neobyčejně širokou technickou i výrazovou škálu, včetně prvků od obřadných až po zábavní.

Jinou stránkou výzkumu siluet ovšem je, že naše badatelka, jak si dovedu představit, nadlouho zabředla do bezesných nocí, v zápasu s mnohohlavou chobotnicí tohoto fenoménu.

Anežka Mikulcová pojala siluetu mnohospolečně, chronologicky i výtvarně. Vystihla trvalou působnost antické literatury o portrétní hodnotě stínu v původu veškerého umění a průvodní klasické realizace oné ideje. A sledovala radiaci výtvarného žánru siluety do různých pater výtvarné kultury 19. století i dob následujících. Silueta byla a je ztvárňována nejrozmanitějšími způsoby. A například populární vystřihovánka se promítla do využívání šablon v celku umělecké tvořivosti 20. století.

Zbývá připomenout, že nynější kniha není zdaleka jen ego-pomníčkem. Vždyť konkrétně přispěla ke zpracování součásti sbírek Národního muzea, Národní galerie i Památníku národního písemnictví. O sbírkách zámeckých, nyní v péči Národního památkového ústavu, a o sbírkách dalších ani nemluvě. I tohle je, a nejen podle mne, u Anežky cenné – totiž její smysl pro součinnost a týmovou práci v našem oboru. I toto patřilo k duchu Josefa Krásy, jehož osobnost původně inspirovala UHS k ustavení ceny pro mladší kolegyně a kolegy.

Roman Prahla



Laureátka Ceny Josefa Krásky
Anežka Mikulcová s diplomem,
který navrhl Jan Čumlivský.
Foto: Hana Buddeus

CENA JOSEFA KRÁSY – DĚKOVNÁ ŘEČ

Když jsem se dozvěděla o „proměněné nominaci“, tak jsem byla v první řadě vděčná za to, že byla knížka vůbec nominována a že snad nezapadla. A pak samozřejmě přišlo nadšení z toho, že se pro ni výbor rozhodl – za což jeho členům moc děkuji :-)

Prvotní euforii ovšem záhy vystřídal velký respekt. A to jak k samotné ceně Josefa Krásky, tak k osobnostem, které ji obdržely přede mnou. Představa, že se do tohoto seznamu přidá moje jméno, mě poněkud znejistila. Člověk se neubrání dojmu, že jej ocenění zavazuje k dalším výrazným oborovým úspěchům, aby dokázal členům UHS i sám sobě, že si ho opravdu zaslouží. Přitom jsem si vzpomněla, kolikrát jsem si při horečnaté finalizaci knížky říkala, že to bude dozajista moje první i poslední publikace...

Cena ale nepochybně nemá fungovat jako nějaký tíživý závazek, ale naopak jako povzbuzení a motivace. Víím, že řada oceněných dokázala tento potenciál plně využít. Ale i kdyby mělo moje jméno v budoucnu působit v seznamu oceněných nepatřičně, třeba to naopak dotyčného hnidopicha dovede jak k mojí knížce, respektive k pozapomenutým a svérázným portrétním siluetám, tak i k ostatním zdánlivě marginálním tématům stojícím na první pohled mimo tradiční kánon dějin umění. A to byla také motivace, proč

jsem do přípravy knížky v polovině ledna loňského roku šla i s vědomím šibeničního termínu prosincového tisku.

I přes tyto řeckně adrenalinové okolnosti jsem nicméně Národnímu památkovému ústavu moc vděčná za to, že mi publikování umožnil. A to, že vše nakonec klaplo, je zásluhou Lukáše Hythy, který na sebe vzal vedle role redaktora také z velké části roli grafika a přípravě knížky věnoval neskutečně času a trpělivosti. Za to mu moc děkuji. Děkuji také moc a moc své rodině, do níž v širším slova smyslu počítám i své skvělé kolegy z kanceláře, za jejich zájem, podporu i ohleduplnost.

Nejdřív jsem ale musela mít co přepisovat, upravovat a převádět do knižní podoby. A za to vděčím Lubomíru Sršňovi z Národního muzea, který mě na téma portrétních siluet před lety upozornil – takže jeho role je zcela zásadní – a Romanovi Prahlovi, který se po vedení mé bakalářské a magisterské práce ujal i vedení dizertace (z níž knížka vychází), a to se stejným citem, jemnou diplomacií, přátelskými a zároveň velmi fundovanými radami. Oba pánové pak byli natolik odvážní, že se ujali i recenzování rukopisu knížky a Roman Prahla navíc i dnešního laudatia, za které mu ještě jednou moc děkuji a zároveň přidávám gratulaci: Všechno nejlepší k dnešním narozeninám! Tato cena je rozhodně kolektivní!

Anežka Mikulcová

Smírná a nesmírná

Rozhovor historika umění a kurátora Ivo Habána (* 1977) s historičkami umění a kurátorkami Marií Klimešovou (* 1952) a Hanou Rousovou (* 1944) o jejich nejnovější knize *Tak blízko, tak daleko 1947–1960, České výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, oceněné Českou akademií vizuálního umění jako publikace roku 2023. Jak projekt vznikal, komu je kniha určena a jak o ní během přípravy uvažovaly. O perspektivách výzkumu, ale i o širších souvislostech tuzemského uměnovědného provozu a pozici českého umění ve světě.



Čtenářům *Bulletinu UHS* nemusím ani jednu z vás obsáhle představovat. S ohledem na nedávno publikované rozhovory reflektující ocenění vaší knihy i cenu Ministerstva kultury, kterou Hana Rousová obdržela za celoživotní přínos oboru, bych si zde dovolil úplně přeskočit rekapitulace vašich kariér a šel rovnou k věci. Sešli jsme se, abychom rozebrali vaši nejnovější knihu, neboť jsem se při jedné z mých nečetných návštěv Prahy neprozřetelně zmínil, že by si určitě zasloužila rozhovor, čímž jsem vzápětí stanul před výzvou ho realizovat. Je to můj úplně první živý rozhovor, z něhož má něco vzniknout. Navíc pro náročnou kunsthistorickou komunitu. Zaslal jsem vám dopředu okruhy témat. Nemám pevně dané pořadí otázek a ani ambici je všechny položit či přesně dodržet. Rád bych se zkrátka jen pokusil zaznamenat vaše uvažování v čase, což doufám by mohlo

být spontánnější než kontrolované písemné odpovědi, a hlavně inspirativní i pro další badatele*lky a kurátory*rky. Představuji si, že byste se mohly v odpovědích libovolně střídat či doplňovat. Zajímaly by mě také konkrétní detaily vaší spolupráce...

HR: Určitě, ano. My jsme na tom byly schopné pracovat tak dlouho proto, že si dobře rozumíme a dokážeme spolu vést kritický dialog. A to je klíčové, to není jenom, že jedna má ten názor, druhá onen, nebo že se ve všem ztotožňujeme. Řekla bych, že místy to byl dokonce – dovolila bych si to tak nazvat – diskurz.

MK: Ano, náš záměr byl, abychom došly k nějakému společnému závěru, aby kniha nebyla soubor nějakých dvou různých paralelních výpovědí.



HR: Aby nešlo o to, co se obvykle stává, když probíhá týmová spolupráce – že vyjde sborník na určitá témata. My jsme sice byly malý tým, dvě osoby, ale šlo nám opravdu o to, abychom se dopracovaly něčeho společného na základě různého druhu uvažování, protože každá jsme jiná. Každá jsme také měla jinou zkušenost s padesátými lety, což je podstatné, protože Majka na alternativních nebo neoficiálních tendencích pracovala už léta. Já jsem se jimi do té doby nikdy odborně nezabývala, takže vlastně to bylo docela zajímavé spojení. Zpočátku jsem se cítila, jako že budu dobrý pomocník, když budu pilná, ale pak jsem do toho vstoupila samozřejmě s plným nasazením a stala jsem se partnerem. Dovolím si říct úvodem, že si dodnes myslím, že tím, jak jsem se tímto obdobím nezabývala a neměla jsem za sebou obrovskou sumu přečtené literatury na tato témata, nebyla jsem v ní zacyklená, jak se nám to často při průzkumu stává, takže občas jsem kladla takové úplně obyčejné otázky, normální, logické otázky člověka, který celý problém spíš pozoruje, a ty možná byly vlastně docela důležité.

MK: To bylo samozřejmě důležité, i když si myslím, že já do toho zacyklená nejsem, nebo jsem nebyla.

HR: Já jsem to myslela tak, že jsem nenesla balík znalostí a úvah na určité téma, a tak jsem se docela normálně zvědavě občas ptala.

MK: Tak to bylo určitě osvěžující, že člověk nacházel zase jiné úhly pohledu. Důležité bylo, že jsme všechno hledaly společně. Že jsme se neuzavřely na začátku do nějakého už jasně daného okruhu prací a problémů, ale že jsme udělaly veliký průzkum materiálu a teprve na jeho základě se formulovaly zásadní problémy. Průzkum nám bohužel zkomplikoval covid, kdy jsme nemohly skoro vůbec cestovat, takže jsme především postupovaly díky databázím velkých institucí.

Prostředí v období 1947–1960. Časová
Přehledná mapa (mapa) (1947–1960)
Přehledná mapa (mapa) (1947–1960)
Přehledná mapa (mapa) (1947–1960)

Mapa (mapa) (1947–1960)
Mapa (mapa) (1947–1960)
Mapa (mapa) (1947–1960)

HR: Nakonec jsme materiálu prozkoumaly a pracovně shromáždily tolik, že by z toho koneckonců mohlo být hned několik knih. A vlastně nakonec před námi stála základní otázka, čemu se v knize budeme věnovat, čemu dáme přednost. Hlavně jsme nechtěly přepisovat dějepis umění. Smysl profese vnímáme úplně jinak, že? A druhá věc je, že bylo třeba volit. Právě ten obrovský balík poznatků nás přivedl k volbě tří základních fenoménů (*tři hlavní bloky knihy jsou věnované abstrakci, realismu a kulturně politickým konfrontacím na mezinárodních výstavách*). Selekce vznikla tak, že jsme si kladly určitý typ otázek s vědomím, jak zdůrazňujeme v úvodu, že pochopitelně je možné se ptát úplně jinak, po něčem jiném a zvolit úplně jiné fenomény. A stále to bude ještě ke zvolenému tématu. Zdůrazňujeme, že podstatné je, jak se člověk táže. A ne vytvářet nějaké pseudo-odpovědi, z nichž se stávají klišé, časem opisovaná. Chtěly jsme, aby to byl otevřený systém, aby i naše volba byla vnímána jako jedna z možných.

Rozumím. Určitě se k tomu ještě dostaneme. I ke struktuře knihy i dalším detailům z vaší spolupráce. Ale dovolte mi se ještě vrátit úplně k tomu počátku. Co vás vedlo k rozhodnutí, že spolu uděláte knihu, která zmapuje období 1947 až 1960? Je to prostě doba, ke které jste se už v různých projektech nějakým způsobem v minulosti vyjadřovaly nebo třeba k části tohoto období? Mohly byste trochu rozkrýt to, co bylo vaší motivací pustit se do tohoto projektu?

HR: Tohle bych ráda řekla, protože si pamatuji každou minutu. Seděly jsme spolu v Národní kavárně, na Národní třídě, a povídaly si. Měly jsme za sebou bezvadnou spolupráci na výstavě *Tenkrát v Evropě* pro Plzeň. A Majka mi říkala: „Potřebuju se s tebou poradit. Západočeská galerie v Plzni mě vyzvala, jestli bych udělala výstavu padesátých let pro Masné krámy, což ... vlastně vůbec ani nejde.“ No

a já, která jsem s tím neměla vůbec nic společného, jsem byla samozřejmě plná nápadů a nezávislých myšlenek. To se vždycky nejlíp vymýšlí, když člověk k problematice nemá žádnou úzkou vazbu. Řekla jsem, to v žádném případě nemůžeš už dělat, teď už musíš zúročit mnohaletou práci a věnovat se tomu úplně jiným způsobem, s jinými nároky. Je třeba, aby ses už konečně věnovala padesátým letům vcelku a v mezinárodním kontextu. Tady se to furt mydlí jen na naší scéně. Do toho taková ta fobie ze socialistického realismu... A musíš požádat o grant a napsat knihu. No a Majka říkala jo, no tak jo, ale jenom, když do toho půjdeš se mnou. Takže to vzniklo náhodně, nebo ne?

MK: No tak ne úplně náhodně. Další takový aspekt byl, že jsem si říkala, že by bylo fajn, kdybychom zase spolu dělaly něco velkého. Protože naše předchozí výstava v Plzni byla opravdu moc zajímavá, pro Masné krámy to byl projekt tak akorát, ale dělat tam padesátá léta poté, co člověk dělal dvě výstavy tohoto typu, *Roky ve dnech* a předtím *Ohniska znovuzrození*, mi připadalo nemožné. Proto jsem z toho byla taková zoufalá a zároveň jsem si uvědomovala, už dlouho, a taky mně to v různých fázích bylo vyčítáno, že se nevěnuji i oficiálnímu umění. Což ale bylo moje rozhodnutí, protože o neoficiálním nikdo nic nevěděl, nebo respektive věděl jen útržkovitě a případně monograficky. Jako kdyby ti lidé žili každý na nějakém jiném kontinentu. Proto mi připadalo, že je nejdřív nutné ukázat, jaké tady opravdu vznikaly hodnoty, a potom se může uvažovat o celku. Zároveň také na základě některých výstav, které jsem viděla v cizině, jsem hodně těžce nesla, že tam české umění buď chybí vůbec, anebo je zastoupeno jen marginálně.

HR: A ještě s chybami.

MK: Tak jsem si říkala, že prostě je už na to čas, že se to musí nějak prolomit a ukázat, že to je úplně jinak.

Vaše kniha má výrazný mezinárodní přesah. Mj. nabourává stereotypní představu o cézuře železné opony, o progresivitě či strnulosti abstraktních a realistických přístupů. O tom, komu tyto formy sloužily a jak mohly být rozdílně vnímány v různých politických konstelacích. Vlastně toto dělení relativizuje, vysvětluje a uvádí na pravou míru. Nejde v ní ale jen o středoevropské souvislosti. Pro „západní“ svět může sloužit jako velmi propracovaný a hlubokým výzkumem podložený zdroj informací a zároveň nastavení úhlu pohledu pro čtení druhé poloviny evropského kontinentu. Otevírá také mnohé doposud málo probádané oblasti. Vznikla proto, aby si český nebo středoevropský čtenář udělal vhled do kontextu, a nebo naopak, aby západoevropské publikum získalo vůbec nějaké povědomí o tom, jak to fungovalo tady? Jak jste o tomto při psaní uvažovaly? Komu je ta kniha určena?

MK: Myslím, že každému. Větší problém by asi byl s výstavou, ale k tomu se třeba dostaneme později. Směřovaly jsme k tomu, aby se o evropském umění tohoto období uvažovalo jako o komplexní kulturní entitě, která se vlastně z různých stran vztahuje k politické problematice. Řešíme to různým způsobem. Grant zněl: české umění v mezinárodním sociokulturním kontextu. S tím jsme potom trochu bojovaly, protože by nás samozřejmě zajímaly i další osobnosti nebo další témata. Ale přece jenom jsme se vždycky snažily s českým vstupem nějak zacházet a nějak o něm uvažovat.

HR: No a pak ale ty kontexty, nebo to, kde jsme mluvily o něčem jiném než o českém umění, pak vlastně vytvářelo pro pozornějšího čtenáře jasný vztah k českému umění. Tedy i když zrovna o něm nebyla řeč a to je naprosto důležité. To je přesně to, čemu se česká kunsthistorie zatím vůbec nevěnovala.



Arp, 1914-1915, *L'œuvre de l'homme* (The Work of Man), 1914-1915, olej, 100 x 100 cm, Musée d'Art Moderne, Paris.



Jean Tinguely, 1960, *L'œuvre de l'homme* (The Work of Man), 1960, bronz, 100 x 100 x 100 cm, Musée d'Art Moderne, Paris.



Piet Mondrian, 1930, *L'œuvre de l'homme* (The Work of Man), 1930, olej, 100 x 100 cm, Musée d'Art Moderne, Paris.

MK: Nechtěly jsme se také zavírat do nějakých malých témat, takzvaně monografických, nějakých jednotlivých kulturních center, ale pořád jsme se snažily vidět to, co kultury nějak propojuje, ve smyslu společných problémů.

HR: No a zrovna teď je ta fáze, kdy bychom měly mluvit o metodologii.

Já se na to právě chci zeptat. Hned v úvodu knihy se odkazujete k Walteru Benjaminovi, k jeho metodě montáže. Vyjadřujete se tam ve smyslu, že nechcete znovu převyprávět a reinterpretovat příběh, ať už třeba českých nebo nějakých globálních dějin umění, vést ho od nějakého jednoho bodu k nějakému konci a celým tím výkladem jakoby navrhnout nějakou další alternativu, ale že jdete ve stopách Benjamina tím, že chcete skládat fakta, která vám přijdou podstatná pro ten který problém. Mj. také uvádíte, že váš projekt se především polemicky konfrontuje se zahraniční reflexí padesátých let vedenou z pozice západních kurátorů. Je to pěkná věta, která zase vyostřuje hranu čtení středo/východoevropského prostoru versus třeba kanonický výklad...

HR: Ano, ale následuje tam i věta, že se naprosto vymezujeme, a to velmi ostře, vůči takové té až obsesi východoevropských kurátorů zabývat se prioritně socialistickým realismem...

Vůči exotizaci Východní Evropy?

HR: Pro západní kurátory ano... Tak vůči tomu se vymezujeme stejně ostře jako vůči různým takzvaně západním pokusům. Ale my hlavně – já myslím, že to můžeme říct – jsme vlastně úplně doslova nebo i potenciálně odmítly politickou geografii bipolárního světa přetrvávající dodnes.

MK: Ano, určitě.

HR: Takže pojmy Střední Evropa, Západ, Východ a tak dále. S nimi buď přímo v konkrétních situacích polemizujeme,

anebo je ignorujeme. Jak už bylo řečeno, Evropa je pro nás potenciálně jeden kulturní celek. Ostatně, v poslední době, v současné politické situaci si to uvědomujeme čím dál víc. Sice roztržštěný, hádavý, ne zvlášť solidární, ale opravdu jeden kulturní celek.

No ale jsou tam zase takové věci, že když se podíváte třeba na politickou mapu voleb Německa, tak pořád v prostoru někdejší NDR je určitá cézura v některých aspektech viditelná, nějaké dědictví toho období.

HR: Ano, ale to se už posouváme jinam... k ekonomice a tak dále, která vede k nějakému úplně jinému, zcela utilitárnímu uvažování lidí. Přece jen se pohybujeme v rovině kultury, to je trochu něco jiného.

MK: Já jsem si myslela, že v roce 2025 už to bude jinak, že tyto části Evropy se už budou chovat daleko suverénněji, a jsem hrozně zklamaná, že to tak není.

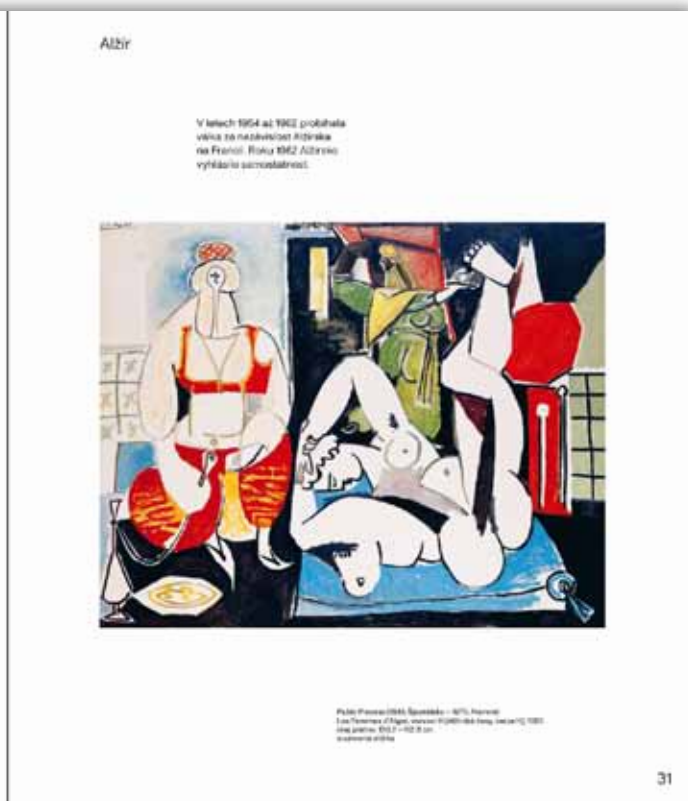
HR: Určitě bych tady použila jedno slovo, které se možná může zdát prázdné, ale není. Protože jsme se snažily chovat a uvažovat svobodně o svobodné tvorbě, ať byla tam nebo onde. Pojem osobní svobody byl pro nás naprosto klíčový. Prostě byl základním kritériem. Je to tak?

MK: No to určitě. A svobodně i o té nesvobodné, bych doplnila.

HR: No samozřejmě, já mluvím o osobní svobodě. A teď k tomu dodám ještě něco, protože o tom dnes všichni teď uvažujeme o to víc. Igor Stravinský skvěle napsal ve své autobiografii v roce 1934, že osobní svoboda je v sebeomezení. Ano, že to není anarchie. Tak to jsou určitá kritéria, která jsme sdílely, a to je velice důležité.

Kniha má propracovaný metodologický úvod, vysvětlení této vaší pozice, dále obsahuje jeden blok věnovaný abstraktnímu přístupu, jeden blok věnovaný realistickému





přístupu a pak se zabývá výstavami, kde docházelo ke konfrontacím. To mi přijde jako jasná linka, která někam graduje a končí komparací. Na začátku říkáte, že chcete zkoumat evropské umění napříč všemi úhly, skrz železnou oponu. Zmiňujete, že sledujete primárně evropský kontext, a ten velmocenský – sovětský a americký – jenom tam, kde to považujete za nezbytné. Ale jedna z kapitol se věnuje právě soupeření velmocí, výměně výstav dvou mocenských lídrů, USA a Sovětského svazu. Kniha vznikala čtyři, pět let zpátky, a dnes, když vidíme situaci ve světě, kde jsou zase silní hráči, kteří si řeknou, že nebudou brát na nikoho ohledy a vše si rozdělí podle svých not a ostatní úplně vymažou, tak z toho až mrazí. Supervelmoci soutěžily v padesátých letech i na kulturním poli prostřednictvím výměny výstav, kdy docházelo jakoby v zájmu nějaké, řekněme humanizace nebo uvolnění tlaku i k této výměně na kulturním poli, ale byl to vlastně duel, bylo to tvrdé soupeření. A to se pořád opakuje. Uvědomujete si, že jste napsaly něco, co je v posledních týdnech znovu vysoce aktuální?

HR: Tím, že jsem se blíž padesátými lety nikdy nezabývala, byla jsem nejdřív úplně znechucená, iritovaná, odpornou politickou realitou té doby, a to na obou stranách. Ano, jsem historička umění, zabývám se dějinami, musím je nějakým způsobem umět přijmout a vyrovnat se s nimi, což se mně nakonec nějak povedlo. Ale už tehdy se začalo ukazovat, že ty dějiny nejsou jen dějinami, že se stávají čím dál víc přítomností. A to bylo pro nás strašné zjištění. Podotýkám, že jsme knihu dopsaly dřív, než je dnešek. Ten je opravdu katastrofální. A nelze od odborné práce odbourávat svoji vlastní existenci, svoji vlastní integritu a tak dále. Ta tam prostě je. Jsme samozřejmě odborníci. Chováme se objektivně. Nebo máme se chovat objektivně, to víme, ale zároveň jsme živí lidé v tomto procesu, a to nelze prostě ignorovat...

A ještě se vrátím k mottu Waltera Benjamina. Je moc krásné, moc se nám líbilo a je tam, řekněme, symbolicky. K tomu, že jsme vlastně pracovaly s metodologickou třístí. Jestli jste si všiml, různé partie jsou pojednané metodologicky různě, často a zcela záměrně.

Některá kapitola začne třeba otázkou. Jiné začínají úvahou, kam by otázka mohla směřovat. Jsou tam zkrátka různé vstupy, ty kapitoly jsou různě rozjeté...

HR: Ano, něco je jako vyprávění příběhu, něco je naopak glosování, nebo spíš důraz na kontexty, je tam i krátká antologie textů nebo výjimečně exkurz do symptomaticky vybrané osobnosti Vojtěcha Tittelbacha s jeho osobními dějinami.

Je to jako případová studie?

HR: Ano, je to něco, co se obvykle nazývá případovými studiemi, ale my jsme tomu tak nerozuměly. Případová studie tomu dává trochu jiný význam... pojmově problematiku dostává někam jinač.

MK: Vkládali jsme třeba antologii proto, že její výpověď nebo i samotná výpovědní hodnota citovaných útržků je tak šílená, že není důvod, proč je převádět do dnešního jazyka, proč je komentovat.

HR: Hodně pracujeme s citáty, protože to, jak se lidé vyjadřují, svědčí o tom, jak uvažují. Jazyk je nástroj komunikace. Pracovaly jsme prostě různými metodologickými postupy zcela vědomě, ne omylem, a proto Walter Benjamin...

MK: Aby vůbec tu dobu bylo možné nějak uchopit, tak nelze vsadit jenom na jeden teoretický model. A možná někdy je prostě potřeba se k problémům blížit ze všech stran a hledat.

HR: A stále se ptát. Ptát se různým způsobem po různých věcech. To se nám zdálo být nejdůležitější. Ne najít odpovědi.



Jindřich Plachý (1915–1985), *Protest*, 1965
olej, 100 x 100 cm
Museum of Modern Art, New York

34



Jindřich Plachý (1915–1985), *Protest*, 1965
olej, 100 x 100 cm
Museum of Modern Art, New York



Jindřich Plachý (1915–1985), *Protest*, 1965
olej, 100 x 100 cm
Museum of Modern Art, New York

35

Proč bychom je museli umět najít? Byl to i náš protest proti lidskému sebevědomí, že všechno musíme umět poznat, všechno pojmenovat, a tím to prostě jednou provždy petrifikovat. Vlastně celá kniha je protestem proti tomuto typu sebevědomí. Člověk má být sebevědomý, samozřejmě, ale tohle je něco jiného – bezmezná, tupá sebedůvěra.

MK: Já bych řekla, že s tím souvisí vaše otázka, jestli knihu považujeme za nějaké završení čehokoli. Myslím, že ne. Že vůbec. Prostě je to nějaká cesta, k něčemu jsme došli teď, ale zároveň se domníváme, že jsme otevřely další možnosti, jak s padesátými lety pracovat.

HR: To je otevření pro každého, kdo by chtěl a byl schopný reagovat. A třeba i negativně, úplně jinak. Chtěly jsme prostě otevřít prostor kritickému myšlení. My samy jsme se o ně pokoušely a očekávaly jsme a stále ještě očekáváme kritickou zpětnou vazbu. Ale bohužel kritické myšlení je jeden z problémů, který chybí jak naší disciplíně, tak i současnému světu.

Mně se líbilo, že jste teď hovořily o metodologii, protože pokud chcete zpracovat složité téma, chcete mít nějaký rámec, aby výsledek neujel někam, kam nechcete. Dějiny umění jsou respektovaná disciplína společenských věd, která se dynamicky vyvíjí, nemá (naštěstí) žádná ustálená pravidla. Má své propracované postupy. Vy i já máme blízko ke kulturní historii. Zkoumáme historické fenomény a jejich kontexty, snažíme se o nich kriticky uvažovat a za použití srozumitelného jazyka je zprostředkovávat širší kulturní veřejnosti. Když hovoříte o tom, že jste kombinovaly různé přístupy, myslíte si, že v případě nějakého třeba menšího tématu je cesta vsadit jenom na jednu interpretaci? Může v dějinách umění fungovat, že někdo prostě vezme nějakou teorii, která je právě aktuální, např. ve filozofii, a aplikuje ji na uměnovědný výzkum?

HR: Já osobně už to dávno naprosto vědomě odmítám.

MK: Já taky.

HR: A pokud jde o komplikované filozofické konstrukty, tak ty nás zajímají, čteme je. Ale víme dobře, že kromě toho, že nás můžou inspirovat, na něco upozornit, doslova je přijmout a aplikovat na umění ve skutečnosti vůbec nelze. A ostatně tvůrci teorií sami s tím ani nepočítají. Mnohdy se pak ukáže, že umění, o kterém mluví, zas ani tak moc dobře neznají. Je to prostě jiný typ disciplíny.

MK: To si myslím taky.

HR: Je to složité. Rozhodně jsme nechtěly udělat novou variantu dějepisu umění. Přepisovat stávající dějepis umění. Dějepis umění jsou odjakživa problematické a vůbec dneska neshledáváme jejich smysl.

Rád bych se zeptal, jak jste vytvářely strukturu knihy. Měly jste už na začátku nějak rozdělené role? Vlastně nedokážu úplně rozklíčovat, která z vás je za tou kterou pasáží...

HR: My někdy taky ne.

Ani to nemusíte prozrazovat. Přemýšlím nad tím, protože se mi ty texty líbí, a když je čtu, tak uvažuji, která z vás to napsala. Já jsem tu knihu nedokázal přečíst celou v jednom tahu. Jsou to taková okna, sondy k tématům. Spíš jsem se vracel k jednotlivým částem, potřeboval jsem si prohlížet reprodukce, vždycky si vzít nějaký blok.

HR: To nás hrozně těší. Zprv jsme společně dělaly ten obrovitý průzkum, což trvalo hodně dlouho, průběžně jsme o problematice diskutovaly, a tím její různé aspekty formulovaly. Závěrem nám bylo samozřejmě jasné, že musíme zvolit jenom určitý okruh témat. Jinak by to nikdy neskončilo. Ale právě už díky kooperaci při průzkumu se začalo vyjasňovat, co bychom asi považovaly za zvlášť důležité. A potom, záměrně jsme začaly abstrakci, to je třeba zdůraznit.

MK: V knize, ale ne při psaní.

HR: No ano. Ale v knize jsme začaly s abstrakcí záměrně, provokativně, v opozici ke konjunktuře socialistického realismu jako hlavního symptomu výtvarného umění padesátých let. A potom při psaní se začala formulovat konkrétní témata každého oddílu a z nich vznikaly návrhy jednotlivých kapitol. Mezi sebou jsme si je zcela přirozeně dělily podle toho, co nás zrovna nejvíc v této fázi práce zajímalo. Někdy dokonce i určité pasáže psala ta druhá, protože o tom věděla víc, nebo ji to nově zaujalo.

Takže máte pak jeden sdílený dokument, do kterého si píšete dvěma barvami, nebo? To je už hodně praktická otázka, ale zajímá mě.

HR: Ne, my jsme knihu psaly takovým, řekněme kooperačním stylem, jak už jsem popsala výše, anebo jsme vzájemně polemizovaly. A protože já neučím a měla jsem mnohem víc času než Majka, tak jsem na závěr celý rukopis četla a ještě jsme o některých formulacích diskutovaly.

MK: Při psaní jsme si texty pořád přeposílaly. Jedna kousek napsala, řekněme jednu podkapitulu nebo půlku, a hned to poslala té druhé, ta jí to okomentovala a pak jsme se ještě sešly. Takže takhle vznikaly naše texty.

HR: Ještě chci zmínit jednu důležitou věc. Každá jsme jiná. Samozřejmě. Majka je ohromně konsensuální člověk, smírný z podstaty, snaží se najít u všeho nějaké důvody k pochopení. Já bohužel taková nejsem. Neumím to, vůbec nejsem schopná na určitý typ jednání přistoupit a hledat pro něj nějaké ospravedlnění. Takže já jsem byla hrozně „nesmírná“ a Majka ohromně „smírná“. A to bylo v naší diskusi zvlášť zajímavé. Protože jsme ale byly k sobě zcela otevřené a věřily si, tak já jsem mnohdy tu svoji rozzlobenost zkorigovala a Majka naopak souhlasila s mými argumenty.

MK: Byly jsme schopné se dohodnout. Dojít k názoru, který byl kritický. Nikdy jsme neměly pocit, že jsme musely nějak moc ustoupit. Uvědomovaly jsme si, že možná to, co hledáme, je někde „mezi“, a že musíme zůstat věcné.

Na textech je vidět, jak si je vzájemně oponujete. Jsou to krátké bloky, které vždycky otevrou nějaký problém, ale nějak ho i uzavřou. A ne, že se to rozlétně...

HR: No to je vždycky těžké, samozřejmě. Chtěly jsme otázek položit co nejvíc a zároveň bylo zapotřebí udržet je ve srozumitelném modu.

Od začátku jste věděly, že první oddíl bude abstrakce jako cesta ke svobodě, jak se tehdy zdálo?

MK: V zásadě ano, ale naše psaní jsme abstrakcí nezačaly. Protože byl covid, začaly jsme tím, k čemu jsme měly pohromadě neivíc materiálu. A to byl Brusel 1958.

HR: No a taky proto, že jsme si na něm mohly dobře ověřit, jak pracovat s různými, často zdánlivě nekompatibilními aspekty jedné určité problematiky.

A myšlenka, že druhý oddíl bude realismus a poslední mezinárodní výstava jako konfrontace tehdejších dvou světů nebo přístupů coby vyvrcholení, tak s ní jste do toho šly od začátku?

MK: Ano. Realismus nás vlastně potom zaujal víc, než by se dalo podle současného stavu bádání předpokládat. Ukázalo se, že je možné se na něj dívat úplně jinak, než jak to – zvlášť tady – běžně funguje.

HR: Jedno z klíčových sdělení knihy totiž je, že socialistický realismus je z hlediska celku evropské kultury jen v podstatě trapná marginálie – když si to tady nekorektně a bez skrupulí dovolím říct ve zkratce. A že mnohem zajímavější, když už, je socialistický realismus v kapitalistických zemích, o němž jsme pak ke svému překvapení zjistily, že



i ti, co tady neustále mluví a píší o socialistickém realismu v postkomunistických zemích, ho téměř vůbec neznají.

MK: No a pokud znají, tak ho berou strašně ideologicky a s despektem. Ale přitom to je úplně jiný fenomén, třeba ve Francii, kde navazuje na předválečný sociální realismus. Má angažovaná témata, která jsou ve společnosti živá. Francie, ostatně podobně jako i celá západní Evropa, byla taky politicky rozvrácená.

HR: Bylo proto zvlášť důležité formulovat ten rozdíl. Já jsem asi dvě hodiny strávila hledáním korektní formulace jedné jediné věty, že normálně, resp. nejpřesněji řečeno, kapitalistický socialistický realismus bojoval proti establishmentu, zatímco socialistický realismus v komunistických zemích mu lezl do prdele.

MK: Zpětně si říkám, že jsme měly velké štěstí, že jsme spolu před lety dělaly výstavu Victora Braunera. Byla to pro nás dobrá škola, protože byl sice surrealist, ale vlastně i surrealismy do realistických, tedy zobrazivých přístupů patří.

HR: To je naprosto úžasná věc, ta různost tehdejších realismů, a o tom psala především Majka. Já jsem si nějak masochisticky přičlenila socialistický realismus...

MK: Pak už se téma realismu otevřelo, dostal se do toho Bernard Buffet, angličtí realisté a další, a najednou se ukázalo, jak je to zajímavé...

Není snadné realismus ohraničit, protože v určitém okamžiku se začne úplně stírat hranice. Vy tam máte i kapitolu hereze realismu, kdy se zaměřujete na hraniční projevy. Pak už je složité uvažovat o tom, jestli se to dá nazývat realismem nebo co je obsahem těch pojmů. Je potřeba s nimi zacházet obezřetně. Je to sice mimetická malba, ale zase zároveň musí být aktuální, neřeší jen zobrazivost...

HR: No, tím jsme se dostali k obecné problematice realismu. Pro padesátá léta je ale příznačné, že po traumatech z války chtěli všichni všechno nové. Všechno se proto tak i nazývalo, new look počínaje a já nevím čím konče, a přitom vesměs nikdo nedokázal dlouho přijít na to, co by to nové mělo být. Ale přesto se vymezovali velmi radikálně vůči tomu předválečnému.

MK: Kladly jsme si otázku, co vlastně k realismu, realismům, všechno může patřit. Nejen západní, sociálně angažovaná levicová tvorba, a na druhé straně socialistický realismus vycházející ze zdanovovského dogmatu, ale i otázky po jiných tématech, po formě, věcnosti, zobrazivosti, používaných ovšem s navzájem odlišnými záměry. Velmi těžké pro nás bylo v těchto souvislostech uvažovat o českém umění. I když jsem se jím zabývala už dříve, teď, kdy jsme si otázky kladly jinak, dostával průzkum zcela jiné zadání. Ve stávající české literatuře jsme ovšem hledaly oporu obtížně.

HR: Mnohdy jsme zjišťovaly, že se vlastně vůbec nemůžeme dobrat žádných odpovědí, protože se tu soustavně opisují určitá klíše navrstvená různým způsobem z různých důvodů. Symbolická je v tomto smyslu kapitola o výstavě Vladimíra Boudníka v Bruselu 1958, resp. o tom, co se z ní časem stalo, a to především ústním předáváním a jeho potvrzováním odbornou literaturou. Proces rozšiřování celého spletnice mystifikačních fabulací a faktů byl pro nás přímo detektivní příběh, proto se kapitola tak jmenuje. Psala jsem ji já, protože mám detektivky ráda, ale byl to neuvěřitelný zážitek. A přes takové pseudoinformace se dostat bylo pro nás strašně obtížné.

MK: To bylo hrozně těžké, protože jsme zjišťovaly, že česká literatura, která by se vztahovala k tomuhle období, úplně ignoruje všechno, co se dělo za našimi hranicemi. Mnohdy jsme neměly na co navázat a vůbec už ne s čím



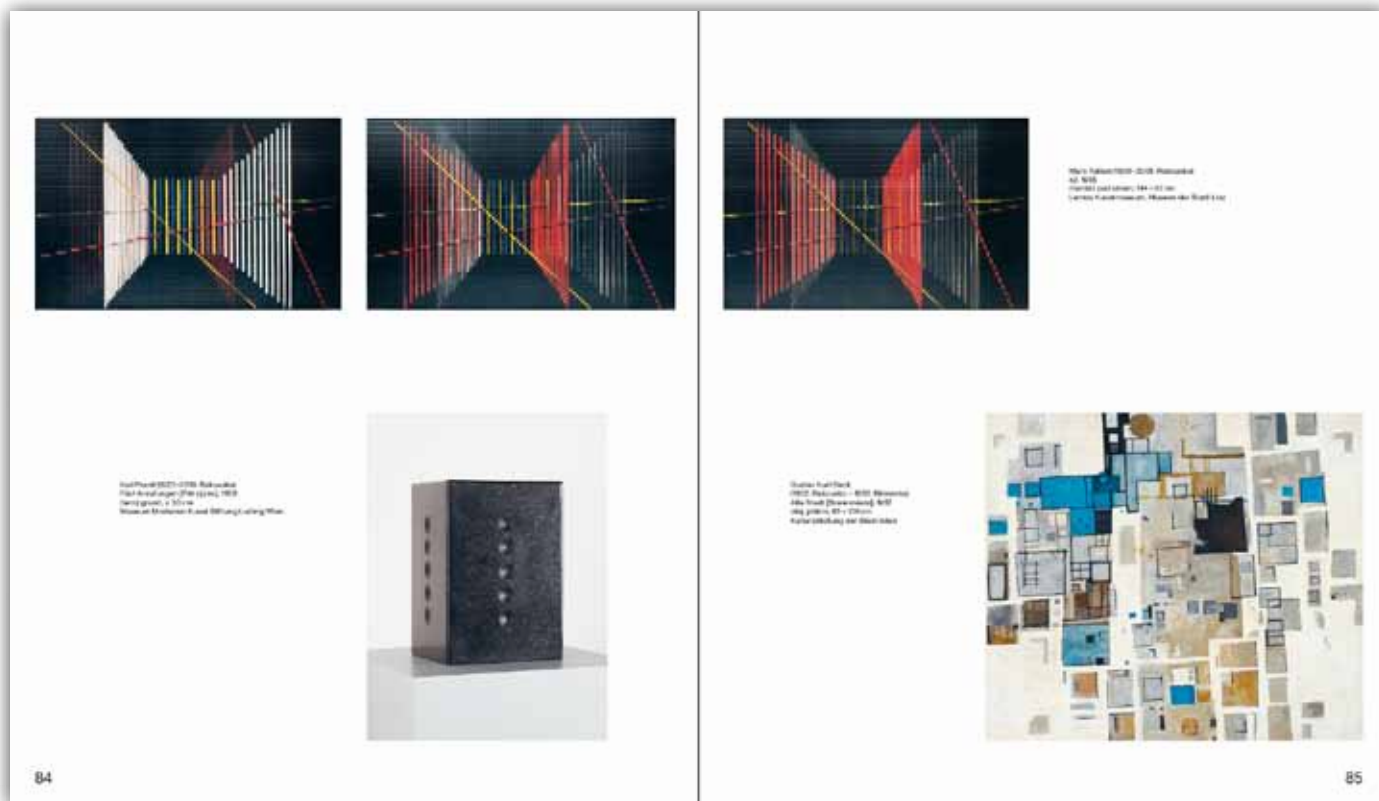
Piet Mondrian (1897-1968), *Compositional Study*
1951, oil on canvas, 100 x 100 cm
The Museum of Modern Art, New York



Alberto Giacometti (1901-1966), *Objet circulaire*
1955, bronze, 10 x 10 x 10 cm
The Museum of Modern Art, New York



Mark Rothko (1903-1970), *Untitled*
1965, oil on canvas, 100 x 100 cm
The Museum of Modern Art, New York



polemizovat. A bohužel i zahraniční literatura je nucena se spolehnout na českou odbornou literaturu, která je dostupná. No a tím pádem samozřejmě zase přebírá stereotypy, které se tu tradují.

HR: Jsou stále tradované, opisované, hlavně bez jakéhokoli zázemí. Když jsme se ptaly, jak ten který kolega došel ke svým tvrzením, tak jejich zdroj se mnohdy vůbec nedal najít. Vesměs proto, že ani žádný neexistoval, jak se po našem marném úsilí ukázalo. V těchto momentech jsme si ověřily, že postupujeme správně, když se po problémech ptáme normálním logickým způsobem, třeba i po těch, které na první pohled vypadají banálně. Protože jinak se jede jenom po nějaké takové té dějepisné hladině, a tak mnohdy vznikají naprosté nesmysly, které jsou ale považovány za platné.

MK: To bylo nejen s Boudníkem, ale i s českým informelem, Laternou magikou... S mnohým z toho, co se vůbec nezpochybňuje, co jsou takové jakoby dané mantry.

HR: A furt v tom českém rybníku!

A když jste to potom konfrontovaly s evropským kontextem, měly jste pocit, že zdejší věci nějak vybočují, nebo naopak to do sebe spíš zapadá? Měly jste pocit, že jste třeba objevily něco výjimečného? Nebo pocit, že děláte dobrou službu českému umění, že se vám podařilo ukázat jeho výjimečnost, že někteří jedinci už předběhli dobu, což tam několikrát zaznělo? Jaké jste si odnášely pocity z pokusu téma nějak syntetizovat, zasadit do kontextu?

HR: Doufám, že závod, kdo byl první, tam není, protože o ten nám opravdu nešlo. Prostě tvorba i svět se dějí, jak se dějí. Ale jiný problém je zacyklení tady – v našem místě, pokud jde o dějepis umění, ale zároveň v některých případech, i pokud jde o umění samo. V tomto smyslu je zajímavá kapitola o Christovi, který z Bulharska přijel do

Prahy, a i když se to zdá být téměř nemožné, zakrátko z ní emigroval do Rakouska. Z Prahy, kde pokusy o kvalitní umění probíhaly v diaspoře ateliérů... Nechtěly jsme opravdu říkat, že někdo je špatný, někdo dobrý, něco dohnal, někoho předebral, o tom to přece není. Bohužel se to tak stále hodnotí, ale umění není závod. Věci se dějí a mají svůj smysl především v určitých souvislostech osobních a existenciálních. To je podstatné.

MK: Myslím, že určité problémy, které otevíráme, nebyly doteď vůbec předmětem zájmu ani u nás, ani v cizině. Během práce jsme si třeba uvědomily, že se v českém umění padesátých let vůbec nevěnovala pozornost poloze, kterou bychom mohly nazvat blasfemií. Rouhání, to je asi jeden z takových zdejších opomíjených fenoménů, nechci říct kvalit, ale vlastností. Má přitom své výrazné, silné ekvivalenty v zahraničním umění. Prostě tuto dobu jsme zatím nebyli schopni ani my, ani v cizině vidět mimo vlastní stereotypy, které se v průběhu let vytvořily.

HR: Ano. My máme svoje lokální myšlení, oni ho mají taky, ale přece jen trochu širší díky odlišné geopolitické situaci. A v tom je odpověď na vaši úplně vstupní otázku, pro koho jsme knihu psaly – pro všechny! Ale nemyslíme si, že jsme nějakí mesiáši, kteří udělali díru do světa. To teda opravdu ne. Ovšem skromné také nejsme...

Je to v českém prostředí výjimečná kniha. Doposud nevznikla syntéza k tomuhle období, která by porovnávala oba přístupy, abstraktní a realistický, která by dokázala pojmut, o co šlo i v globálním kontextu studené války, a zasadit do evropského rámce. Takže to je důvod, proč se tady scházíme. Uvědomuji si, co znamená dát to dohromady, že není možné přijít ze dne na den a rozhodnout se, že budete bádát o padesátých letech a že to za čtyři roky napíšete, pokud byste za sebou neměly x let práce...

1046

Padla tady už zmínka, že děláte rády výstavy. I já mám moc rád, když vznikne kulturně historický projekt, za kterým je výzkum, publikace a výstava. Jsou to už trochu jiná média, odborná kniha a výstava. Přemýšlely jste o výstavě? Předpokládám, že ano. Zajímalo by mě, jak byste si takovou výstavu představovaly a jak jste uvažovaly i o praktickém rozměru, protože takovýhle projekt, který významně přesahuje hranice České republiky, by pravděpodobně znamenal četné zahraniční zápůjčky.

HR: O výstavu jsme velmi stály a úplně od počátku uvažovaly o velkém prostoru, nějakých, já nevím, aspoň 3000 metrů...

MK: V naší republice jsou v zásadě takové asi dva nebo tři.

HR: Prostě pro ideálně velký prostor by vznikla adekvátní koncepce výstavy. Nebyl by to přepis knihy, to je jasná věc. Byla by to další naše úvaha v kooperaci s architektem, za kterého jsme si představovaly Zbyňka Baladrána, protože je velmi invenční člověk a zároveň vzdělaný a intelektuální. Šlo o to, abychom vizualizovaly naše uvažování. Byl by to úplně nový úkol a rády bychom do něj vstoupily.

MK: Ještě je důležité říct, že aby výstava měla smysl, tak by zápůjčky z ciziny musely být špičkové. Ty, co bychom vybraly, v žádném případě ne nějaké náhražky. Musely by téma prostě přesně naplňovat a stát se kvalitativním měřítkem pro české prostředí – o to šlo.

Tomu rozumím, ale není to z hlediska výstavní reality opravdu už velká utopie v českých podmínkách?

HR: No ne. Ve světě se takové výstavy dělají. Člověk nemůže začít tím, že tady holt nic nejde, to znamená, že tam dáme reprodukce, nebo jenom grafiky, nebo nějaké multiply a budeme počítat, jestli máme peníze na hřebíky,

na které to pověsíme. Takhle se dneska opravdu nedá pracovat a my už takhle nikdy pracovat nebudeme. My jsme kurátorky se vším, co tento pojem obnáší... Objasňuji svůj postoj, ten „nesmírný“.

Dovedu pochopit tu situaci, tu komplikovanost, i že když projekt okrájíte úplně na kost, nezbude už z něj nic. Uvažovaly jste třeba o nějakém zahraničním partnerovi? Že by to třeba mohlo jít cestou nějakého kofinancování, pokusit se někoho dalšího do toho vtáhnout, neboť jsou tam nějaké mezinárodní přesahy, třeba směrem, já nevím, k Polsku?

HR: Není možné dělat výstavu, která se týká i umění jiných zemí, vytvořenou jenom tady a někde ji reprízovat. Logicky ti, co by měli o ni zájem, by se chtěli podílet na její koncepci. To je úplně normální. Ale takový typ spolupráce by se musel úplně dávno a dávno předem jasným způsobem moderovat a organizovat, ale zároveň my jsme stály o to vizualizovat naši úvahu... Jestliže my v knize něco sdělujeme a říkáme, že je to sdělení „všem“, tak výstava by byla sdělením tady, pro české prostředí. To je ten rozdíl.

„Před čím se fenomény zachraňují? Nejen před diskreditací a pohrdáním, jejichž obětí se staly, nýbrž spíše před katastrofou, jakou nezřídka představuje určitý typ tradování, to, že jsou oceněny jako dědictví“. – Zachraňují se tím, že se v nich objeví trhlinka. – Existuje tradice, jež je katastrofou.“

Walter Benjamin, *Teorie poznání, teorie pokroku*

Kniha má dva vydavatele, Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, nositele grantu GAČR, a nakladatelství Arbor vitae societas Martina Součka.

Rozhovor vznikl v Praze, v bytě Hany Rousové, během středečního odpoledne 26. února 2025.



Bernard Buffet (1928-1992) *Portrait of a Man*
Akrylová malba na plátně, 1950
výš. 100 cm, šíř. 140 cm
Collection Centre Pompidou, Paris



Bernard Buffet (1928-1992) *The Child*
Kamenná socha
výš. 100 cm, šíř. 140 cm
Collection Centre Pompidou, Paris



Bernard Buffet (1928-1992) *The Bus*
Akrylová malba na plátně, 1950
výš. 100 cm, šíř. 140 cm
Collection Centre Pompidou, Paris

Nečekaný objev

Mahulena Nešlehová



Bohumil Kubišta, *Dřevěný most*, 1904–1905, matrice leptu, zinková deska, míry kolísají 165–168 × 216–219 mm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. G1334/2.

Před několika lety se podařilo laskavostí aukční síně a s porozuměním majitele vyřadit z aukčního prodeje a pro Západočeskou galerii v Plzni získat sběratelský unikát – soubor čtrnácti zinkových desek s matricemi šestnácti leptů malíře Bohumila Kubišty (1884–1918), které vytvořil v rozmezí let 1904–1912; zprvu v Praze (1904–1905), poté ve Florencii (1906–1907), následně ve Zdechovicích (1907) a pak jednu matrici leptu v Praze v roce 1912. Většina desek doznala za tu dobu značné oxidace, mnohé jsou téměř zčernalé a jen těžko čitelné. Pouze několik matric je v lepším stavu, ale i přesto je hodnota a badatelský význam nálezu mimořádný.

Soubor obsahuje matrice následujících známých leptů: *Švadlena*, 1904; *Dřevěný most*, 1904–1905; *Interiér vojenské ubytovny* [Na vojně, V kasárnách], 1906; *Dvě švadleny*, 1906; *Autoportrét*, 1906–1907; *Podobizna muže u stolu*, 1907; *Scéna z hostince s muzikanty* [U muziky], 1907; *Dva muži sedící u stolu* [V kavárně], 1907; *Kuřák*, 1907; *Scéna z hostince*, 1907; *Nábřeží ve Florencii*, 1907; *Dvůr*, 1907; *Venkovská chalupa*, 1907; *Síň*, 1907; *Pradlena*, 1907, a *Staropražský motiv*, 1912.

Chybí pouze tři matrice, a to matrice nevelkého, expresivně pojatého leptu s výraznými figurálními zkratkami *V parku*, datovaného vpravo dole na desce 07 a kombinovaného technikou měkkého krytu. Je jedním z mála tisků, k němuž existuje přípravná tužková kresba nazvaná *V parku na lavičkách* (MG v Brně, inv. č. B 5618) a patřící do tzv. Florentského náčrtníku. Obdobně jako tato kresba je i lept, z něhož v současnosti známe pouze dva exempláře (GU Hradec Králové, G 2445, a soukromá sbírka – původně ve Sbírce P. Šimona, G 2445), ztvárněn s nebývalou volností a švihem. O osudu této matrice bohužel dosud nevíme.

Druhou chybějící matricí je matrice leptu *Vstup do parku Cascine*, který Kubišta vytvořil ve Florencii pravděpodobně na rozhraní let 1906–1907. Jeho otisk kdysi daroval svému kamarádovi z hradecké reálky ing. Václavu Rejchlovi, který dle zvyklosti uvedl na rubu grafiky tužkou své jméno i její název. Existuje pouze tento jediný exemplář, který v současnosti vlastní Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře (inv. č. G 23). Lze se proto domnívat, že deska byla po vytištění grafiky buď ztracena, nebo umělcem znehodnocena, aby nedošlo k jejímu zneužití. Opak je však pravdou u třetí

chybějící zinkové desky s matricí známého rozměrnějšího leptu *Motiv z Florencie* [Povoz, Kupcův návrat] z roku 1907, jehož otisky jsou početné. Dokonce, jak prozrazují novotisky, mnohé exempláře obsahují stopy zvýrazňování umělcova podpisu dodatečným přerýváním.

Nalezený soubor nám zároveň nečekaně odkryl i další skutečnost, o níž jsme dosud nevěděli, a totiž že Kubišta u dvou desek použil – zřejmě z nedostatku financí – též jejich rubové strany. Zinkových desek, obsahujících matrice jeho šestnácti známých leptů, je proto pouze čtrnáct, a ne předpokládaných šestnáct. K nedostatku materiálu odkazuje i jejich zběžné, nestejněměrné odřezávání, což způsobuje kolísání rozměrů grafik; záleží totiž na tom, z kterého okraje otisk měříme.

Oboustranné desky existují, jak bylo výše uvedeno, dvě: a to deska, na jejíž jedné straně se nachází matrice umělcova raného, mimořádně zdařilého leptu kombinovaného technikou měkkého krytu *Dřevěný most* z let 1904–1905, jenž zachycuje masivní dřevěnou konstrukci pražského libeňského mostu. S největší pravděpodobností půjde o absolventskou práci, již Kubišta zakončoval své grafické školení v pražské soukromé škole grafika a rytce Eduarda Karla. Navštěvoval ji, jak víme, po dobrovolném odchodu z Uměleckoprůmyslové školy od zimy 1904 do jara následujícího roku, souběžně se soukromou malířskou školou Karla Reisnera a studiem v přípravném ročníku, který na pražské Akademii výtvarných umění tehdy vedl prof. Vlaho Bukovac.

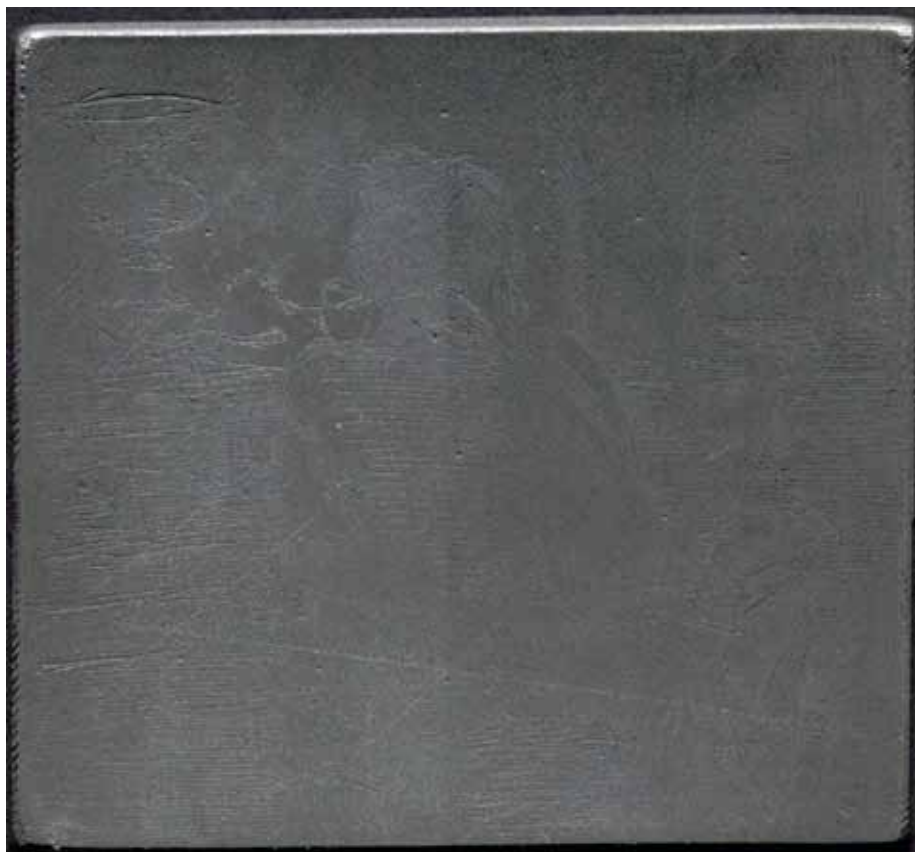
Atraktivní námět libeňského dřevěného mostu měl navíc od Akademie nedaleko a mohl se svému záměru, k němuž si zběžně pořídil i perokresbu (dnes ve vlastnictví GASK v Kutné Hoře, inv. č. K 272), náležitě věnovat. Na značně zoxidované matrici tohoto leptu v současnosti jen stěží rozpoznáváme Kubištovu grafickou zručnost. Nacházíme jen nepatrné zbytky někdejšího mělce zaleptaného tečkovaní, jímž vystihoval prostřednictvím techniky měkkého krytu mihotavý pohyb vltavské hladiny. Rovněž ostatní stopy měkkého krytu, užité v obloze k uchopení plynutí mizejícího kouře libeňských továrních komínů, jsou už téměř nerozpoznatelné.

Ani rubová strana této desky, kde je překvapivě vyryta matrice bravurně a expresivně pojaté grafiky *Scéna z hostince s muzikanty* (někdy také označována názvem *U muziky*), kterou Kubišta vytvořil v roce 1907 ve Florencii, není v lepším stavu. Oxidace i této práce značně pokročila. Umělcovy suverénní energické tahy rydly, jimiž vystihoval atmosféru smyslově poutavého společenského

veselí, rozpoznáváme jen se značným úsilím. Přesto nám tato zinková deska prozrazuje další důležitý fakt. Dokládá, že si Kubišta matrici leptu *Dřevěný most*, kterého si zřejmě vážil, vzal s sebou do istrijské Puly, kam odjel na povinné jednoroční vojenské cvičení konané od října 1905 do začátku října 1906.

Lze se proto domnívat, že si s sebou do Puly odvezl kromě malířských potřeb též grafické náčiní. Z jeho dochovaných raných prací totiž víme, že se v istrijské Pule zabýval akvarelem a také hojně kreslil, což kupříkladu dokládají práce: *Přístav v Pule*, *Důstojnická učebna*, *Z kasáren* aj. Zároveň se ale nabízí otázka, zda zde také nevznikl kresebný podklad grafiky *Interiér vojenské ubytovny*, kterou Kubišta pravděpodobně realizoval až ve Florencii, někdy na podzim roku 1906.

Druhá oboustranná deska obsahuje matrice leptů *Venkovská chalupa* a *Pradlena*, které se námětem vztahují ke zdechovickému prostředí, kam Kubišta odjel někdy v létě roku 1907. Matrice leptu *Venkovská chalupa* (1907) je v porovnání s ostatními matricemi méně zoxidovaná. Čitelně vyvstávají nejen zásahy rydla a různorodý způsob šrafur modelujících jemnosti světla a stínu, ale i volné partie, které Kubišta vytíral do čistého kovu a ponechával prázdná. Ty jsou ostatně patrné i na matrici leptu *Pradlena*, jejíž stav je vzhledem k probíhající oxidaci mnohem horší. Ale i přesto matně rozeznáváme jemnosti stinných a světelných partií užitých v modelaci hlavy a v náznaku pohybu rukou pradleny, zatímco její figura je pojata jen zlomkovitě. Zarazí však do matrice vyryté dvojí signování, což u ostatních desek nenajdeme: verzálkami vpravo dole umělcovo příjmení a na protější spodní straně zrcadlově obrácený rukopisný podpis včetně umělcova křestního jména. Zůstává otázkou, co ho k dvojímu značení leptu přivedlo; zda šlo



Bohumil Kubišta, *Švadlena*, 1904, matrice leptu, zinková deska, míry kolísají, 97-100 x 102-105 mm, značeno na desce dole uprostřed 1904 K ista, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. G 1334/1.

o projev spokojenosti s jeho výsledkem, nebo o poctu této ženské práci, kterou tak dobře znal z dětství a již o rok později věnoval početnou řadu pastelů.

K nejpočetnějším dílům získaného souboru patří devět matric leptů, které Kubišta vytvořil ve Florencii, kam odjel na začátku října 1906 studovat. Na tamní Reale Istituto di belle Arti byl přijat do první speciálky (Speciale Figura), ale výuku nastoupil až na konci listopadu. Se školou nebyl však nadšen, spíše se věnoval vlastnímu studiu, hojně kreslil a maloval. Zřejmě podnícen veřejnou soutěží na lept portrétu věhlasného italského básníka Giosuèa Carducciho, spojenou s finanční odměnou, se zde začal opětovně věnovat technice leptu.

S invenčním nasazením prověřoval a zužitkovával zkušenosti, které nabyl v Praze. Realizaci leptů mu zřejmě umožňovala grafická dílna školy, kde získával odřezky zinkových desek i potřebné chemikálie a kde také mohl grafiky zkušebně tisknout. Navíc technika leptu vyhovovala jeho expresivnímu založení. Mohl, jak věděl z Prahy, do naváleného krytu postupně zasahovat, znova jej překrývat a umocňovat hloubky stinných míst, ale nejen to, mohl též provádět korektury do desky přímo – tzv. nasucho, rydly nebo rycí jehlou; rovněž mohl příliš zaleptané čáry vyhlazovat nebo zeslabovat vyškrabáním.

Byť tuto techniku dobře ovládal, věnoval se – vzhledem k zadání soutěže – zkušebně i svým portrétům. Nakonec se ale, jak víme, vypsané soutěže nezúčastnil. Nicméně jeho tvůrčí zápal dal tehdy vzniknout řadě pozoruhodných děl, v nichž zachytil kromě sebe sama též všednodenní záběry tamního života a četná místa daného prostředí. V rozmezí od podzimu 1906 do konce února 1907, kdy z Florencie odjel, vznikly zde matrice leptů: *Interiér vojenské ubytovny*, 1906, vztahující se k jeho pobytu v Pule; dále *Dvě švadleny*, 1906; *Autoportrét*, 1906–1907; *Podobizna muže u stolu* [Vlastní podobizna], 1907; *Scéna z hostince s muzikanty*, 1907; *Dva muži sedící u stolu*, 1907; *Kuřák*, 1907; *Scéna z hostince*, 1907; *V parku*, 1907; *Nábřeží ve Florencii*, 1907.

Bohužel kvalita těchto matric není dobrá, téměř všechny postihla za tu dobu značná oxidace a jsou téměř nečitelné. K matně čitelným patří pouze matrice Kubištova *Autoportrétu*, v níž lze v levé části rozpoznat ve stinných partiích dodatečně ryté určené k prohloubení požadovaného stínu. Zatímco v matici leptu *Podobizna muže u stolu* [Vlastní podobizna] se i přes oxidaci dobře uplatňují volná místa vyhrazená pro světlo, a to ve tváři portrétovaného a v rozevřené knize. Rozpoznáváme i systémy šrafování a křížkování uplatněné v těle figury a v místech vymezených pro hluboký stín. Neobyčejně zajímavá je též matrice leptu *Nábřeží ve Florencii*, v níž se umělec nečekaně odvážil využít poškození desky – její horizontální nečistotu – k vyjádření pomíjivosti atmosférického dění. Zřetelné je i liniemi uchopené plynutí vodní hladiny řeky Arna a jemné, iluzivně podané pojetí prostoru protějščího břehu.

Ze získaných matric, které vznikly v Čechách, patří – pokud jde o čitelnost struktury tahů rydly – k lépe zachovaným pouze dvě, matrice grafiky *Dvůr* (1907) zachycující prostředí zdechovické chalupy a matrice leptu *Staropražský motiv* vytvořená v roce 1912. Představuje



Bohumil Kubišta, *Autoportrét*, 1906–1907, matrice leptu, zinková deska, míry kolísají 189–190 × 133–135 mm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. G1334/6.

– až na nepatrnou změnu daného námětu – zmenšenou variantu stejnojmenného obrazu z roku 1911; odkazuje k němu v desce dosud patrná lineární kresba evokující jeho rám. Dobře čitelné jsou zde rovněž expresivní zásahy do desky nasucho i různorodost hloubky zaleptaných čar. Rozpoznáváme způsob modelace oblostí mraků i pečlivé pojetí světelných a stinných partií, jimiž Kubišta docíloval meditativní působivosti zvoleného záběru. Sledujeme přesné tahy rydly vymezující monumentální, geometricky pojatou stavebnost různorodých hmot: mraků, větve stromu, Karlova mostu se sousoším Ukřižování, zdí navigace, dřevěných protiledových zátarasů, jakož i modelaci chrámu a věží na protilehlé staroměstské straně.

Soudě podle této nejlépe zachované matrice Kubištova posledního leptu, lze očekávat, že po zrestaurování zašlých matric budeme schopni lépe sledovat způsoby jeho grafické dovednosti. Zároveň si ale uvědomujeme, že ne všechno jeho um bude možné z matric vyčistit; chybět bude neméně podstatná část: realizace otisku související s volbou papíru, naválením a přípravou zvolené barvy a se způsobem jejího vytření odpovídajícími umělcovu záměru. Ale i to málo, které očištěné matrice prozradí, bude bezesporu zajímavé a přínosné. Lze si proto jen přát, aby k zrestaurování matric došlo pokud možno co nejdříve, než bude oxidace desek ještě horší.

A jak jsem se nyní dozvěděla, Západočeská galerie plánuje zrestaurování matric ještě v tomto roce, což je více než potěšující zpráva.

Železné opony nebo brány k umění? Vídeňský workshop o kulturní diplomacii, komunismech a výtvarném umění mezi Východem a Jihem

19–20. 9. 2024

V září 2024 se ve vídeňském Belvederu uskutečnil mezinárodní workshop s názvem „Iron Curtains or Artistic Gates?“, který zorganizovalo Centrum pro studium kulturního dědictví Vídeňské univerzity. Hlavním cílem konference bylo nahlédnout na období studené války mimo dominantní rámec soupeření mezi Západem a Východem a namísto toho se zaměřit na kulturně-diplomatické vztahy, které evropské socialistické země navazovaly v období od padesátých do osmdesátých let 20. století se státy Afriky, Asie a Latinské Ameriky. Celkem sedmnáct příspěvků se tak z různých perspektiv zaměřilo na objasnění role výtvarného umění jakožto samostatného aktéra při zprostředkovávání kulturních kontaktů mezi socialistickým „Východem“ a dekolonizujícím se „globálním Jihem“.

V rámci šesti tematických bloků – věnovaných například muzeím, cirkulacím a reprezentacím – se na workshopu nediskutovaly pouze makroperspektivy kulturních výměn organizovaných jednotlivými státy, ale také případové mikrostudie. Ty ukázaly, že klíčovou úlohu v těchto procesech sehrávaly nejen různé kulturní instituce jako národní galerie či umělecké akademie, ale svou aktivní účastí a schopností navazovat kontakty mimo oficiální struktury také jednotliví umělci a umělkyně a kurátoři i kurátorky. Právě oni často vytvářeli pomyslné „brány“, jimiž nejen lidé, ale i díla a ideje pod záštitou boje proti kapitalismu, imperialismu, kolonialismu a především zdůrazňované mezinárodní solidarity překleňovali státní hranice. Tradiční obraz „železné opony“ tak nahradila metafora té „nylonové“, která lépe popisuje selektivní propustnost mezi bývalým komunistickým blokem a zbytkem světa.

Prezentace dále odhalily výraznou rozmanitost zájmů a geopolitických orientací jednotlivých zemí tzv. východního bloku. Místo jednoho „komunismu“ tak vyvstala před očima komplexnější mozaika paralelních a někdy i protikladných „komunismů“ tehdejší doby. Neméně důležité byly také reflexe věnované práci s předmětnými archivními materiály v bývalých autoritářských režimech. Tyto archivy nelze chápat pouze jako úložiště objektivních pramenů, ale i jako místa budování – a potlačování paměti. Jsou to právě



Záběr z workshopu *Iron Curtains of Artistic Gates?* Foto: Franziska Wasserberg.

absence a „archivní ticho“, které v tomto kontextu nabývají na významové hodnotě.

Workshop během dvou dní nabídl pohled na sféru socialistické kulturní diplomacie z širokého spektra disciplín – od dějin umění po historii, politologii a mezinárodní vztahy. Zároveň však zřetelně vyvstala potřeba silnějšího zastoupení skutečně globálních perspektiv – zejména těch z globálního Jihu – a také větší otevřenosti středoevropského diskurzu vůči dekolonizačním a intersekcionálním rámcům.

Podrobnou zprávu o jednotlivých příspěvcích pro *Third Text* připravila Hamida Sivac (Universität Wien): <http://www.thirdtext.org/sivac-ironcurtainsreport>. Kompletní program workshopu je k dispozici na jeho oficiálních stránkách: <https://www.heritagestudiesvienna.com/news-events/workshop-iron-curtains-or-artistic-gates>

Anna-Marie Kroupová

Konference Slepé skvrny

16. 9. 2024

Doktorandi Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze uspořádali 16. září 2024 na domácí půdě konferenci a slavnostní večer pod titulem *Slepé skvrny*. V Call for Papers vyzvali široké spektrum studentů humanitních oborů k reakci na podněty z publikace historiček umění Marie Klimešové a Hany Rousové *Tak blízko, tak daleko: České umění 1947–1960 v mezinárodních sociokulturních souvislostech* (2024). Názvem konference reagovali na její podtitul. Slepými skvrnami jsou podle organizátorů právě souvislosti mnohdy podléhající kognitivním zkreslením vlivem různorodých okolností politických, propagandistických, tradicionalistických, oborových, osobních a dalších. Konference si kladla za cíl na slepé skvrny v širokém spektru humanitních oborů,

ale zejména v umělecko-historické praxi poukázat a sdílet vědecké přístupy k jejich reflexi.

Vlastní konferenční odpoledne bylo rozděleno do dvou bloků, a sice na příspěvky přihlášené a příspěvky vyzvané. Setkání svým vystoupením zahájil kurátor Galerie moderního umění v Hradci Králové Tomáš Kolich. Pod názvem *Přijde na to vůbec někdo? O vystavování nevystavovaných děl* představil závěry z výstavního a výzkumného projektu *Hledá se mistrovské dílo*, který v letech 2023–2024 proběhl v jeho domovské instituci, a tematizoval i umělecká díla uzavřená dlouhodobě v depozitáři, mimo výstavní koncepty a pozornost diváků, jako jisté slepé skvrny, marginálie ve stínu tradičního narativu. Kurátorka Oblastní galerie Liberec Jana Farská Hájková



Smějící se Marie Klimešová a Hana Rousová na konferenci *Slepé skvrny*.
Foto: Markéta Čejková

přednesla referát *Cenné je to, co za cenné považujeme. Případ Daniely Vinopalové*, v němž poukázala na možnosti šíření povědomí o českých umělcích a umělkyních v zahraničí prostřednictvím kulturní diplomacie. Ředitel Liptovské galérie P. M. Bohúňa v Liptovském Mikuláši Richard Gregor se svým tématem *5 Čechoslováků a florentská povodeň* bohužel nevystoupil, v cestě mu shodou okolností zabránila aktuální povodňová situace v České republice. Spoluorganizátorka konference Markéta Čejková si ve svém příspěvku kladně odpověděla na otázku *Mluví k nám domácí knihovny UB 12?*, a to zejména na základě badatelské práce v osobní knihovně sochařů Věry a Vladimíra Janouškových a nalézáných vazeb mezi jejich uměleckou prací a knižními tituly v jejich pozůstalosti.

Blok vyzvaných příspěvků uvedl kurátor Národní galerie v Praze Radoslav Ištok tématem *Koloniální imperialismus včera a zítra: Protikoloniální karikatury Antonína Pelce*.

Pedagožka ÚDU FF UK Terezie Nekvindová nazvala své vystoupení *Slepá skvrna interpretace* a věnovala se nedávným realizacím aktivního umělce Dominika Langa v roli výstavního architekta a specifikům této dvojrole. Tomáš Pospiszyl z Akademie výtvarných umění v Praze se v *Dějínách umění bez socialistického realismu* zaměřil přímo na publikaci *Tak blízko, tak daleko: České umění 1947–1960* a ve velmi osobním, originálním a vtipném, přesto kritickém příspěvku sdílel své promyšlené přístupy auterek k tématu, jehož zpracování v českých dějinách dosud chybělo. Závěrečné slovo *Historička umění Marie Klimešová* pronesl historik architektury Rostislav Švácha, rovněž z ÚDU FF UK, který vyzdvihl její pevné morální zásady a dlouhodobé odborné i pedagogické působení. Konference *Slepé skvrny* spojila podnětné umělecko-historické příspěvky s křtem zásadní odborné publikace i blahopřáním k nedávným jubileům obou jejích autorek.

Markéta Čejková

Česká účast na 56. ročníku konference ASEEEES v Bostonu

21.–24. 11. 2024



Pavla Machalíková na 56. ročníku konference ASEEEES v Bostonu.

Každoroční konference Asociace pro slovanská, východoevropská a eurasijská studia (Association for Slavic, East European, & Eurasian Studies) se konala v Bostonu ve dnech 17.–18. 10. 2024 v online formě a prezenčně o měsíc později v termínu 21.–24. 11. 2024. Opuštěný program může některé zájemce o vědecký dialog odradit svou nepřehledností. Pro sledování desítek paralelně běžících panelů, kulatých stolů, prezentací publikací, výstav a promítání filmů bylo nutné využít perfektně připravenou aplikaci, která vám nabídla také možnost sestavit si kalendář vašich akcí, včetně míst, hodin, moderujících, diskutujících i anotací všech příspěvků. Zkrátka dokonalý konferenční nástroj, abyste nepromeškali to, u čeho jste chtěli být.

Výtvarnému umění, architektuře, hudbě a performativním druhům bylo věnováno několik desítek sekcí ve dvou okruzích (Art I: Visual Culture, Material Culture, Applied and Fine Arts a Art II: Music, Theater, Performance Studies), pro metodologické nebo strategické postřehy jste mohli využít i historické, literární nebo kulturně historické panely.

Úspěšně přihlášené panely překračovaly zřetelně úzký národní rámec. V online panelu *Tableaux Vivants, Rubber Stamps, and X-Ray Photographs: Transformation and Emancipation in Modern Art* se kolegyně z ÚDU AV ČR, Camilla Balbi a Hana Buddeus v příspěvku *The Emancipatory Power of Reproductions. Neglected Narratives of Avant-Garde Photography* zabývaly sice dobře známým avantgardním časopisem *ReD*, ale zaměřily se na dosud nepopsané trajektorie dvou konkrétních reprodukcí otištěných na stránkách tohoto časopisu

v roce 1929: fotografie ohňostroje od Aenne Biermann, německé židovské fotografky, a rentgenového snímku ryby z produkce berlínské laboratoře Lette Verein.

Jak uspět při přihlášení panelu na ASEEEES? Kromě mezinárodního složení vystupujících a diskutujících, které většinou zaručí široké spektrum pohledu na dané téma, je to také transnacionální přístup, jak ukázal panel *Just What Is it That Makes the Medieval So Different, So Appealing: Modernism and National Emancipation in a Transnational Perspective*, který zkoumal konstrukt slovanské identity ve střední Evropě v 19. a raném 20. století. Vystoupili na něm kolegyně a kolegové z Masarykovy univerzity v Brně (Seraina Renz, Marta Filipová, Andrien Palladio a Cosmin Tudor Minea) společně s Laurou Morowitz z Wagner College (New York). V panelu nazvaném *Liberation through the Exhibition and Display of Art?*, vedeném Pavlou Machalíkovou (ÚDU AV ČR, Praha), promluvili kromě předsedkyně panelu ještě Andrew Graciano (University of South Carolina), Taťána Petrasová (ÚDU AV ČR, Praha) a jako zvaný diskutující Richard Kurdiovsky (Rakouská akademie věd, Vídeň). Do panelu *Liberated Architecture for Liberated Society*, vedeném Vendulou Hnídkovou (ÚDU AV ČR, Praha), přispěli kromě předsedkyně Richard Kuriovsky, Raphaela Hemetsberger (Universität Wien) a jako zvaná diskutující Julia Secklehner (zastupující univerzitu v Brémách, současně působící na Masarykově univerzitě, Brno). V závěrečném dnu potvrdila ještě význam střeoevropských témat pro ASEEEES konferenci diskuse věnovaná fotomontáži. V panelu *Photomontage in Motion: USSR and Central Europe*, vedeném Jindřichem Tomanem (University of Michigan), představili výsledky

svého výzkumu kromě předsedy panelu Aleksandar Boskovic (Columbia University), Andres Mario Zervigon (State University of New Jersey) a jako diskutující Meghan Leigh Forbes (nezávislá badatelka).

Dosti sledovanou formou účasti na panelu je také role zvaného diskutujícího. V ní se dobře uplatnila Marta Filipová na panelu *The Limits of Liberation and the Central European Avant-Gard* po přednesení příspěvků již zmíněných Meghan Leigh Forbes a Julie Secklehner a Radoslava Ištoka (Národní galerie v Praze). Jiným zvaným diskutujícím byl rovněž již uvedený Jindřich Toman v panelu *Make Laughter, Not War: Caricature, Emotion, and Politics in the Soviet and Post-Soviet Era*.

Za pozornost z metodologického hlediska stály určitě i jiné panely s českou stopou. V panelu *The Search for Legitimation in a Post-Stalinist Society: Polish*

Intellectuals and the Reconceptualization of the Marxist Project, vedeném Rudolfem Kučerou (MÚA AV ČR, Praha), vystoupila mj. Monika Woźniak jako přednášející a v roli zvaného diskutujícího Jan Mervart (oba FLÚ AV ČR, Praha). Do panelu *Subalterns That Sing: Fighting the War, Overcoming Peripherality in Central Europe* přispěly muzikoložky Karlovy univerzity Valeria Korablyova a Tereza Havelková. Jako domácí téma v mezinárodním kontextu se také prosadil příspěvek Lukáše Babky o Slovanské knihovně v Praze na panelu *Celebrating Three Historic Slavic Collections on their Anniversary Year: New York, Prague and Helsinki*. Všech 52 záznamů s klíčovým slovem Czech Republic z roku 2024, stejně jako další místa a témata budoucích ASEES Conventions je možné sledovat na stránkách aseees.org.

Tatána Petrasová

Vídeňská škola dějin umění počtvrté v Praze

2.–3. 4. 2025



Tomáš Winter zahajuje konferenci *The Vienna School of Art History IV_ für Riegl _ gegen Riegl*. Foto © Vlado Bohdan – ÚDU AV ČR, v.v.i.

V dnech 2.–3. dubna 2025 Oddělení historiografie a teorie umění Ústavu dějin umění Akademie věd ČR uspořádalo již čtvrtou mezinárodní konferenci o Vídeňské škole dějin umění. Za hlavní téma byla zvolena osobnost Aloise Riegla (1858–1905), od jehož úmrtí v letošním roce uplynulo 120 let. Toto výročí bylo příležitostí k novému kritickému zhodnocení Rieglova uměleckohistorického, teoretického i památkářského odkazu jakožto jednoho ze základních kamenů výzkumné metody Vídeňské školy; konference proto nesla název *The Vienna School of Art History IV: für Riegl / gegen Riegl*.

Riegl do Vídně přišel v roce 1873 studovat nejdříve práva, ale po prvním semestru se rozhodl pro studium filozofie a obecné historie; jeho učiteli byli Robert von Zimmermann (1824–1898), Franz Brentano (1838–1917) či Max Bűdinger (1828–1902). Zimmermann rozvinul specifickou nauku o estetických formách, Brentano se ve svém výzkumu zaměřil na způsob vnímání vnějších vjemů; vliv těchto

filozofických systémů je možné nalézat v Rieglových uměleckohistorických teoriích, zejména o možnostech proměny uměleckých forem od haptických k optickým, jak tuto teorii Riegl předložil ve své knize *Stilfragen: Grundlegungen zur einer Geschichte der Ornamentik* v roce 1893. Práce Maxe Bűdingera je pak významná především pro svou snahu o vytvoření konceptu univerzální historie, kterou se Riegl snažil adaptovat pro výklad dějin umění se snahou zbavit je jejich traktování do vrcholných a úpadkových období. Především se ale v Rieglově uměleckohistorické práci projevil vliv kritické práce s historickými dokumenty, jak jej v Ústavu pro rakouský dějepis Vídeňské univerzity (*Institut für Österreichische Geschichtsforschung*) rozvíjel Theodor von Sickel (1826–1908), u něhož Riegl studoval mezi lety 1881–1883. V Ústavu pro rakouský dějepis následně Riegl navštěvoval přednášky z dějin umění Moritze Thausinga (1838–1884), jednoho ze zakladatelů konceptu dějin umění jako samostatné vědy ve střední Evropě.

Riegl po ukončení studií působil jako kustod a později vedoucí sbírky staroorientálních textilií (zejména koberců) v Uměleckoprůmyslovém muzeu ve Vídni (*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*), kam nastoupil na místo Franze Wickhoffa (1853–1909), jenž se v polovině devadesátých let 19. století stal profesorem Vídeňské univerzity po Rudolfu Eitelbergerovi von Edelberg (1817–1885). Wickhoff poté usnadnil Rieglovu cestu na Vídeňskou univerzitu, na které Riegl získal stálé profesorské místo v roce 1897. Společně s Wickhoffem následně Riegl vytvořil základy pro svébytnou uměleckohistorickou výzkumnou metodu, kterou Riegl představil například na svém výkladu pozdně římského uměleckého průmyslu v knize *Die Spätromische Kunstindustrie* z roku 1901. Zde navázal na Wickhoffa a jeho *Wiener Genesis* z roku 1895 ve snaze ukázat pozdní antiku a raný středověk nikoli jako úpadek klasického období římského umění, ale jako změny záměrů a cílů uměleckého tvoření, respektive „uměleckého chtění“ (*Kunstwollen*), jak Riegl podmínek proměny uměleckých forem v dějinách pojmenoval. Riegl na začátku 20. století rovněž zastával významnou pozici při vytváření teorie moderní památkové péče rakousko-uherské monarchie, jejíž základy publikoval v roce 1903; jím formulované premisy, zejména jeho „hodnota stárí“ (*Alteswert*), jsou v mnoha ohledech diskutovaným teoretickým východiskem památkové ochrany dodnes.

O tom svědčila i celá první sekce pražské konference nazvaná *Monument Preservation*. Uvedl ji **Tomáš Kowalski** (Pamiatkový úrad Slovenskej republiky) se základním přehledem Rieglové teorie i praxe památkové péče a jejího vlivu v prostoru střední Evropy. **Katja Schröck** (Universität Zürich) ukázala základní možnosti a limity takového přístupu na příkladu dějin dostavby katedrály sv. Víta v Praze z přelomu 19. a 20. století. **Katja Mahnič** (Univerza v Ljubljani) následně tyto principy představené v teorii i praxi přenesla do problematiky muzejních sbírek a argumentovala možností rozvinutí obdobných stanovisek, které dodnes užívá památková péče v konkrétních případech ochrany. **Nikola Beim** (Vysoké učení technické v Brně) pokračovala v aktualizaci Rieglových myšlenek o památkové péči, konkrétně ukázala inspiraci jeho teorie ruiny v tvorbě postmoderních architektů konce 20. století. Obdobně **Josef Holeček** (České vysoké učení technické v Praze) upozornil na možnosti fenomenologické redukce Rieglova konceptu pro pochopení základních epistemologických východisek lidského přístupu k architektuře jako takové. Do aktuální přítomnosti teorie a zejména praxe architektonických a urbanistických projektů současných měst Rieglovo myšlení na závěr první sekce přenesla **Camilla Burgos Vargas** (Università luav di Venezia).

Po první sekci následovala plenární přednáška profesora univerzity v Cambridge **Petera Burkeho**. Tento významný kulturní historik proslulý po celém světě zejména svým výkladem společenských podmínek uměleckého tvoření italské renesance, publikovaným původně v roce 1972 (*Culture and Society in the Italian Renaissance*), česky uveřejněným v roce 1996, se v Praze zaměřil na dějiny znalců a na jeho podmínky a vlivy pro formování dějin umění jako vědecké disciplíny. Burke na úvod shrnul dlouhou debatu o spolehlivosti znalce oka a o možnostech důvěry jeho

úsudku vzhledem k etymologickým základům samotného pojmu znalectví; následně Burke nabídl nástin dějin znalectví od počátku 17. do konce 20. století s důrazem na doposud polozapomenuté postavy, jako byl například Philip Pouncey (1910–1990). Dále se zaměřil na soupeření a konflikt mezi znalci a historiky umění vrcholící v praxi Vídeňské školy dějin umění. Tu Burke nahlížel jednak v jejím těsném propojení praxe dějin umění s metodami obecných dějin, jednak v polaritě zájmu o konkrétní umělecké předměty a jejich zkoumání z pozice jejich vnímání, tedy z pozice „implikace prvenství oka“, jak to Burke nazval. Britský profesor následně upozornil na postupné proměny dějin umění až k Rieglovým teoriím tvořeným v osamocení univerzitních chodeb po opuštění zdí vídeňského muzea, nicméně s hlavním důrazem na vliv italského politika a znalce Giovanniho Morelliho (1816–1891) jakožto znaleckého základu výzkumné metody Vídeňské školy dějin umění.

Druhou sekci konference nazvanou *Revisions* otevřel **Benjamin Binstock**, působící jako nezávislý badatel v Amsterdamu. Nabídl výklad historiografického bádání jakožto východiska současného výzkumu dějin umění; tím mimo jiné upozornil na probíhající „historiografický obrat“, který se projevuje stále častějšími návraty k dějinám umění přelomu 19. a 20. století jako reakce na jejich rozklad na přelomu 20. a 21. století různými ideovými a ideologickými koncepty. Na Binstocka navázala **Sabrina Raphaela Buebl** (Università degli studi di Salerno / Universität Wien) s výkladem Rieglových dějin umění jakožto nikoli výhradního zájmu o uměleckou formu díla, ale jako výkladu směřujícího k duchovním procesům kolektivního utváření vizuální zkušenosti, jak to pro dějiny umění rozvinul Rieglův nástupce na Vídeňské univerzitě Max Dvořák (1874–1921). Dvořákovu vztahu k Rieglovi s premisou možného hlubšího vztahu vzhledem k formulaci s Dvořákem spojených „*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*“ nabídla ve svém příspěvku i **Francesca Bottura** (Università di Verona). Příspěvek **Tomáše Murára** (Ústav dějin umění AV ČR) poukázal na shodné fenomenologické reakce na Rieglovu i Dvořákovu metodu dějin umění v Československu v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, podporující doposud nezkoumané metodologické souvislosti mezi Rieglovým a Dvořákovým myšlením.



Peter Burke a Tomáš Murár na konferenci *The Vienna School of Art History IV_ für Riegl _ gegen Riegl*.
Foto © Anežka Pithartová – ÚDU AV ČR, v.v.i.

Po krátké pauze otevřel druhou část sekce **Wojciech Bałus** (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) s pravděpodobně nejznámější revizí Rieglova konceptu „*Kunstwollen*“ v knize *Abstraktion und Einfühlung* z roku 1907 od Wilhelma Worringera (1881–1965). Bałus upozornil na limity termínu „umění“ vytvořeného v takto formulovaných teoretických dimenzích, které musely být v polovině 20. století nutně opuštěny, čili s opačným důrazem na historiografický vliv dějin umění, nežli jak o nich na začátku sekce hovořil Binstock. Na další nedostatky uměleckohistorických konceptů vznikajících ve Vídni v okruhu Aloise Riegla upozornil nezávislý badatel z Prahy, **Jan Zachariáš**. Ten ukázal, jakým způsobem fungovala diskuse a kritika jednotlivých metod v počátcích dějin umění jako vědy, do které v mnohých případech vstupovaly osobní antipatie. Obdobný argument představil na základě zkoumání zájmu o ornament v díle Riegla, Worringera a Augusta Schmarsowa (1853–1936) **Michail Chatzidakis** (Humboldt Universität zu Berlin), jenž představil zájem o anonymní umění jakožto proměnu paradigmatu v uměleckohistorické terminologii začátku 20. století. Na závěr druhé sekce a celého prvního dne vystoupila profesorka univerzity v Yale, **Margaret Olin**. Ta na začátku devadesátých let minulého století vydala zásadní výklad Rieglovy teorie ornamentu v knize *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (1992). V Praze Olin na tento výklad kriticky navázala a ukázala, že v debatě s Olegem Grabarem (1929–2011) a jeho teorií ornamentu by bylo nutné Rieglovu teorii umění jako celek otevřít znovu, abychom jí mohli v 21. století nově kriticky porozumět.

Druhý den konference byl zahájen sekcí *Art History Concepts and Epochs*. **Stefaniia Demchuk** z univerzity v Kyjevě se ve své přednášce zamýšlela nad významem antických ekfrází v Rieglově teorii umění jakožto typologického nástroje uměleckohistorické metody Vídeňské školy dějin umění. **Fabio Tononi** z univerzity v Lisabonu se kriticky obrátil k Rieglovu hlavnímu teoretickému nástroji, pojmu „*Kunstwollen*“, a nacházel jeho vliv v uvažování Waltera Benjamina (1892–1940) o dějinách. **Cécile Huber** (Goethe Universität Frankfurt) aktualizovala základní teoretické pojmy z Rieglovy rozsáhlé studie o holandském skupinovém portrétu z roku 1902 (*Das holländische Gruppenporträt*) a využila jej pro výklad současného umění, jak jej představují díla Isy Genzken, Nicole Eisenman či Kader Attia.

Rebeka Vidrih ukázala, že navzdory rozšířenému názoru o Rieglově zájmu zejména o anti-klasické uměleckohistorické epochy, zvláště pozdní antiku, raný středověk či barokní umění, se v jeho díle objevuje hodnocení klasického umění, zejména italské renesance. Na podrobném čtení Rieglových sebraných spisů o baroku vydaných v roce 1908 (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*) a přednášek o gramatice výtvarného umění publikovaných v roce 1966 (*Historische Grammatik der bildenden Künste*) Vidrih demonstrovala Rieglovu renesanci jako svébytný uměleckohistorický zájem. Na Rieglovu knihu z roku 1908 se zaměřila i **Eleonora Gaudieri** působící na Vídeňské univerzitě. Na základě pečlivého archivního výzkumu ukázala, že doposud známá koncepce Rieglova baroka je pouze fragmentárním poznáním jeho celkového pojetí této epochy, kterou proto Gaudieri zrevidovala a publikovala ve své knize vydané

v roce 2024, nazvané *Alois Riegl. Eine Neubewertung seines Barockbegriffs anhand ausgewählter unpublizierter Passagen seiner Manuskripte*. Na konec sekce představil vídeňské čtení barokní architektury v Čechách **Michael Young** (University of Connecticut), který ukázal, jakým způsobem se od Riegla až po druhou polovinu 20. století měnila teoretická pojmosloví fenoménu „dynamického“ baroka.

Druhá sekce druhého dne se zabývala zahraniční recepcí Rieglových dějin umění (*Foreign Reception*). **Violetta Korsakova** (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) ukázala převzetí Rieglova konceptu „uměleckého chtění“ v Polsku prostřednictvím Worringerových publikací jak teoretických, tak uměleckohistorických. **Magdalena Kuninská**, rovněž z Jagellonské univerzity v Krakově, upozornila na specifické čtení Rieglových teorií historikem umění Ksawery Piwockim (1901–1974), vlivným v polských dějinách umění zejména v druhé polovině 20. století. **Vesna Krmelj** ze slovinské akademie věd a umění analyticky zmapovala užití pojmů původně se vyskytujících v Rieglových textech v dílech důležitých slovinských historiků umění, Josipa Mantuanioho (1860–1933), France Steleho (1886–1972), Izidora Cankara (1886–1958) a Vojeslava Molého (1886–1973). **Valentina Bartalesi** (Archivio del Moderno) na základě archivních dokumentů spojených s významnou osobností poválečných dějin umění v Itálii Carlem Ludovicem Ragghiantim (1910–1987) ukázala recepci Riegla a dalších vídeňských historiků umění v Itálii s přispěním doposud málo zhodnocené role Ragghiantiho manželky, historičky umění Licii Collobi Ragghianti (1914–1989). **Natalia Ganahl** (Universität Wien) upozornila na sovětskou recepci Rieglova myšlení vyskytující se v teorii umění i umělecké praxi Vladimira Favorskyho (1886–1964). O doposud téměř nezmapovaný vliv Aloise Riegla a Vídeňské školy dějin umění v litevských dějinách umění se pokusila **Stella Pelše** z litevské umělecké akademie.

Poslední sekce *New Readings* ukázala možnosti, jak nově a mnohdy tvůrčím způsobem přistupovat k Rieglovu odkazu. **Michael Yonan** (University of California) představil čtení Rieglových dějin umění jako součást současného materiálního obratu, respektive jakým způsobem by bylo možné využít Rieglův důraz na formu uměleckého díla k dnešnímu hlubšímu pochopení jejího vznikaní v kulturních podmínkách. **Yowen Li** (Universität Hamburg) se zabýval možnými anachronickými tendencemi v Rieglově myšlení, zejména ve spojení s jeho zájmem o vztah univerzálních dějin a dějin umění, jak o nich přemýšlel pod Büdingerovým vlivem. Na konec konference vídeňská badatelka **Barbara Czwik** představila možnost, jak Rieglovými pojmy uchopit současnou kinematografii, konkrétně poslední snímky Laurynase Bareiša.

Mezinárodní badatelský zájem o myšlení, dílo i kritiku díla Aloise Riegla v Praze ukázal, že uměleckohistorická východiska vznikající v milieu Vídeňské školy jsou stále aktuální. Z konference je proto plánován sborník, a to v Open Access recenzovaném periodiku orientujícím se na historiografii a metodologii dějin umění *Edgar Wind Journal*. Vydání je plánováno v prosinci 2025. Na rok 2027 je plánována další konference o Vídeňské škole dějin umění.

Tomáš Murár

AAH, University of York

9–11. 4. 2025

In April 2025, the British Association for Art History held its annual conference at the University of York. Without a specific conference theme, the three-day programme was dedicated to showcasing current discussions and debates in art and design history, heritage, and conservation through various panels, keynotes, workshops, and tours. The participation of scholars from research institutions and universities in the Czech Republic was notably strong this year, providing an opportunity to give an overview of dominating themes and debates through this lens. Broadly speaking, three main areas were emphasised. These can be summarised as art history's connections to (social) science, feminist and queer approaches, the interconnections of different artistic media, and a focus on locations that have long stood outside art-historical canons, including the Middle East and Eastern Europe, thereby opening questions regarding how the frameworks of decolonisation and whiteness are playing out in different geographic contexts.

It is also notable that the majority of panels focused on art, design, and media history from the late nineteenth century to the present, frequently dedicated to new understandings of agency, whether through previously marginalised communities and individuals (such as artists' models) or through media and materials, and their effects not only on artistic production but also on a broader ecology and social and political circumstances. The latter, in particular, served as the framework for the two-part panel convened by Camilla Balbi (Photomatrix, Czech Academy of Sciences) with Valentina Bartalesi (Archivio del Moderno, Balerna) and Anna Calise (Iulm University Milan), entitled "Presencing absence: the media afterlife of lost objects." Questions of loss and their imprint and consequences through visual media were addressed in the selected papers, including one on Josef Sudek's unpublished photo book by Hana Budeus and Katarína Mašterová (Photomatrix, Czech Academy of Sciences), which argued that "the absence of the copies alters the photographs' agency and questions their status as originals." While rooted in the history of photography as a reproductive medium, the panel demonstrated that a focus on the afterlife of objects through reproduction could reveal the interconnection of different media, which flare up in various political moments of history, from the aftermath of the French Revolution to the destruction of world heritage in contemporary Afghanistan.

The possibilities of methodological and theoretical borrowings from other disciplines, such as health management and medicine, were not only the focus of a keynote by Anna Arabindan-Kesson (Princeton University) on art history's medical imaginaries, but also in analyses of contemporary artistic practices. In a panel addressing mental and physical health organised by Simon Willems (University of Reading), Zuzana Jakalová (VUT Brno)

demonstrated how the late artist Katarína Morháčová (1986 – 2018) "continuously challenged the aesthetics of self-care as a late-capitalist agenda", analysed through the "health turn" in art history not only as an artistic practice but also as a highly pressing and complex political issue.

Feminist and decolonial approaches merged in a panel titled "Race was elsewhere: The Politics of Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe," convened by Denisa Tomková (Charles University) and Kvet Nguyen, an artist and researcher at the Academy of Fine Arts in Bratislava. Challenging the notion that "racism did not exist in socialist Eastern Europe," the panel aimed to illuminate invisibilised communities and their experiences of socialism and its aftermath in East-Central Europe. Thu Huong Phamová (UMPRUM) examined Czech-Vietnamese intercultural spaces in Cheb, while Tobey Yunjing Pan (University of Edinburgh) focused on the hypersexualisation of women artists in late socialism, arguing that female nudes, while interpreted as a marker of freedom in a local context, served to "sustain notions of 'white innocence' in East Central Europe." A third paper by Ada Szmulik (University of Cardinal Stefan Wyszyński in Warsaw) addressed one of the panel's guiding questions, "How can we understand the racialisation of Roma in the broader context of the BLM movement and local 'Roma Lives Matter' responses?", through an analysis of the activist and creative work of Małgorzata Mirga-Tas, linking it to the contemporary issues faced by minority communities in post-socialist states.

An alternative perspective on the question of how to reframe approaches to the art histories of East-Central Europe was presented in the panel "Modernism's Future Pasts: Abstraction and Identity in 'East Central Europe'," organised by Katia Denysova and Megan R. Luke, both from the University of Tübingen. The panel explored "the generative intersection between the history of ethnology and the history of the avant-garde." It included a contribution from Julia Secklehner (Masaryk University) about the impact of the Hungarian village movement in the 1930s on modernist photographic practices, while Juliusz Mazur-Machowski (University of Warsaw) and Alexandru Bar (University of York) challenged the "polarity between nationalist folk traditions and the universalism of the avant-garde," with a focus on artists from East-Central Europe's Jewish avant-garde. Combined with other panels focusing on the region and its "exports," such as Julia Griffin's "Poles apart – reclaiming Polish lives and visual arts in British art history," it is evident that East-Central European art histories are increasingly moving beyond their initial paradigm in anglophone art history, initially defined by scholars such as Steven Mansbach and Timothy Benson and expanded by Piotr Piotrowski. Based on this summary, too, it is clear that a new generation of art, design and photography historians is

dedicated to this process of critical reframing, with a notably strong presence of women scholars.

The 2025 AAH conference overall has shown that certain topics that emerging as guiding approaches in scholarship in recent years are likely to persist, most notably a critical examination of the enduring dominance of Western canons, individual artists, and a more comprehensive analysis of materiality and media interconnections and their afterlives. Although it is unfortunate

that, at least on this occasion, the dominant focus has been on modern and contemporary art and design—while earlier periods could further enrich these debates—it is encouraging that scholars based in and focused on Czechia are actively contributing to the discourse. This is certainly good news for the development of the discipline in the local context, and one can only hope that this dialogue continues.

Julia Secklehner

Konference Stucco Decoration Across Europe

16.–18. 6. 2025

Mezinárodní konferenci *Stucco Decoration across Europe*. Baldassarre Fontana and other travelling Stucco Artists, uspořádanou Katedrou dějin umění v Olomouci ve dnech 16.–18. června 2025, vyvrcholil třiletý mezinárodní projekt STUDEC (*Stucco Decoration across Europe*, <https://studec.upol.cz/>), jehož hlavní řešitelkou je Jana Zapletalová z Univerzity Palackého. Intenzivní třídní program, jehož část se uskutečnila přímo v prostorách sály terreny kroměřížského zámku, byl vyplněn příspěvky historiků umění a restaurátorů z Itálie, Švýcarska, Polska, Slovinska a Česka. Mezioborový dialog, který je ostatně těžištěm tohoto projektu, prostupoval jednotlivé konferenční sekce věnované osobnosti významného vrcholně barokního štukatéra Baldassarra Fontany (1661–1733), jeho rodinným vazbám, uměleckým počátkům, působení v Polsku a na Moravě. Následující tematické okruhy byly zaměřeny na technologické aspekty barokního štku, metody, možnosti a úskalí jeho konzervování a restaurování. Poslední část pak byla věnována širšímu dobovému kontextu a dalším aspektům života, tvorby a dílenské praxe barokních štukatérů. Účastníky konference v úvodu přivítaly Lorenza Fässler Pascuzzo ze Švýcarského velvyslanectví a ředitelka pražského Italského kulturního institutu Marialuisa Pappalardo. Jednotlivé příspěvky přednesli badatelé

a badatelky z Itálie (Giuseeppe Dardanello, Alberto Felici, Federico Bulfone, Marina Dell'Omo), Švýcarska (Stefania Bianchi, Stefania De Blassi), Polska (Mariusz Smoliński, Piotr Krasny, Michal Kurzej) a Slovinska (Matej Klemenčič). Domácími účastníky byli Jana Zapletalová, Martin Krummholz a Peter Majoroš z pořadatelské instituce, dále pak kolegové z Fakulty restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli (Renata Tišlová a kol., Blanka Veselá, Zuzana Wichterlová, Jana Waisserová) a pražského ITAM AV ČR (Jan Válek, Sylwia Svorová Pawelkowicz).

Na tuto konferenci navázal třídní mezinárodní workshop organizovaný spoluřešitelem projektu STUDEC, kolektivem Jana Válka z Ústavu teoretické a aplikované mechaniky (ITAM) AV ČR, konající se v prostoru bývalých lomů u Svatého Jana pod Skalou ve středních Čechách. Badatelé, pedagogové i studenti ze všech institucí participujících na projektu STUDEC tu měli možnost bezprostředně sledovat původní technologické postupy přípravy vápna a sádry a následně si vlastníma rukama vyzkoušet tvorbu štukového dekoru – analogicky štukatérům pracujícím ve střední Evropě v době vrcholného baroka. Obě akce tak charakterizovaly jak živý interdisciplinární dialog, tak i skutečné prolínání teorie a praxe.

Martin Krummholz

PERSONALIA

Laudatia

MEDAILE JOSEFA HLÁVKY PRO MILENU BARTLOVOU

V polovině listopadu 2024 převzala profesorka Milena Bartlová na zámku v Lužanech Medaili Josefa Hlávky. Tu Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových v souladu se svým posláním uděluje osobnostem, jež se výrazně zasloužily o rozkvět českého umění, vědy či vzdělanosti. Jelikož je Milena Bartlová historičkou umění a dlouhodobě působí na pražské Vysoké škole uměleckopřemyslové (UMPRUM), lze jen s minimální nadsázkou konstatovat, že v jejím případě se jednalo o ocenění zásluh ve všech třech oblastech.

Milena Bartlová se narodila v roce 1958 v Praze. Absolvovala dálkové studium dějin umění na Filozofické

fakultě Univerzity Karlovy v roce 1985, s čímž byla paralelně zaměstnána v centrální evidenci sbírek Národní galerie v Praze. Titul CSc, ekvivalent titulu doktorského, získala v Ústavu dějin umění Akademie věd ČR v roce 1995. Habilitována byla na Masarykově univerzitě v Brně v roce 2001 a profesuru získala rovněž na Masarykově univerzitě v roce 2005.

Její profesní dráha začala v letech 1996–1997, kdy zastávala pozici kurátorky Sbírký starého umění Národní galerie v Praze. Následně přijala pozici na brněnské Masarykově univerzitě, kde v letech 1998–2010 vyučovala v Seminári

Uvedení knihy Mileny Bartlové Dějiny českých dějin umění II, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 19. září 2025. Foto: Jan Wintř



dějin umění Filozofické fakulty. V letech 2010–2012 se stala vědeckou pracovnící prestižního Collegia Europeana, společné výzkumné skupiny Filozofického ústavu AV ČR a Filozofické fakulty Karlovy univerzity Praha. Dalším pracovištěm, kde pedagogicky působila, se mezi lety 2013–2015 stala Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, kde jako profesorka vyučovala Historický modul v rámci programu Evropské kulturní a duchovní dějiny. Je autorkou celé řady zásadních knižních publikací, které vyšly v tuzemsku i v zahraničí. Od roku 2011 působí na UMPRUM na Katedře teorie a dějin umění, jejíž vedoucí byla v letech 2019–2020. V letech 2021–2023 vedla Centrum doktorských studií na téže instituci. Stávající podoba CDS je výsledkem jejího úsilí o proměnu doktorského studia v uměleckých programech. To nejen významně přispělo k modernizaci vzdělání na UMPRUM, nýbrž zasáhlo i do širší mezinárodní diskuse na téma umělecký výzkum.

O významu výzkumu Mileny Bartlové svědčí i jeho mezinárodní ohlas. V roce 2008 byla pozvána k pobytu na světově proslulém Institutu pokročilých studií na Wissenschaftskolleg zu Berlin. Tamní působení Mileny Bartlové bylo natolik úspěšné, že ji v následujícím akademickém roce pozvala jiná berlínská instituce, Ústav dějin umění a věd o obraze Humboldtovy univerzity, aby přednášela tamním studentům a studentkám jako zastupující profesorka. Za svou odbornou i kritickou práci obdržela v roce 2013 Cenu F. X. Šaldy a nejnověji, v roce 2021, Cenu Věry Jirousové.

Bartlová se v průběhu své profesní dráhy postupně specializovala na dějiny středověkého umění, metodologii a historiografii oboru. Dvěma posledním jmenovaným oblastem se vědecky věnuje i aktuálně. V souladu se svou pedagogickou pozicí na UMPRUM se rovněž v minulosti soustavně věnovala muzeologii a výtvarné kritice. Charakteristickým rysem profesního působení profesorky Bartlové je totiž péče o zprostředkování specifického vědění dějin umění

i mimo vlastní pole disciplíny. Výraznou fazetou tohoto zájmu je výuka na uměleckých školách, jejichž studující se sice primárně věnují své výtvarné specializaci, ale dějiny umění jsou pro ně nezbytným kontextem.

Jednotliví kvalitou jejich širokých vědeckých zájmů je inovativní metodologický přístup. Díky němu jsou její výzkumné projekty relevantní nejen pro badatele jejího vlastního oboru, ale poutají pozornost i výzkumníků polí příbuzných. Soustředěnou pozorností věnovanou srozumitelnosti výstupů jejích vědeckých projektů přispívá profesorka Bartlová nejen k prohloubení poznání minulosti, ale i současnosti, neboť její výzkumné otázky vždy zohledňují relevanci zkoumaného materiálu pro naši dobu.

Jitka Šosová



Uvedení knihy Mileny Bartlové Dějiny českých dějin umění II, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 19. září 2025. Foto: Anežka Bartlová

Vzpomínka na dr. Jiřího Hlušičku (24. 4. 1929 – 31. 10. 2024), zakladatele a dlouholetého ředitele Moravské galerie v Brně

Tichý odchod Jiřího Hlušičky do uměleckohistorického nebe ve věku neuvěřitelných 95 let zaznamenal kromě rodiny, jeho přátel a žijících spolupracovníků pravděpodobně málokdo, přesto by život zakladatele a bývalého dlouholetého ředitele Moravské galerie v Brně (dále MG), tehdy nejvýznamnější veřejné regionální galerie u nás, neměl zůstat nepřipomenut. Vzhledem k existující slovníkové literatuře i adresným biografickým příspěvkům (např. Marie Dohnalová, in: *Bulletin UHS* 21, 2009, č. 1, s. 19–22) není nutné se rozepisovat dopodrobna o všech jeho aktivitách, organizačních úspěších a vědeckých výsledcích. On sám navíc předložil „kanonický“ obraz svého života v pozoruhodné autobiografické knize (Jiří Hlušička, *Ještě že mám vzpomínky. Na domov, na Moravskou galerii, na přátele*, Brno 2012), jež však do budoucna nevylučuje nové interpretace a pohledy nejen na jeho působení v brněnské instituci.

Jiří Hlušička pocházel z Nového Bydžova, kde se vyučil typografem, protože však na svém prvním tiskařském působišti v Liberci nebyl příliš spokojen, rozhodl se pokračovat ve studiích na Škole uměleckých řemesel v Brně. Tak se roku 1947 dostal do moravské metropole, kde po maturitě absolvoval v letech 1952–1957 na Masarykově univerzitě obory dějiny umění (Albert Kutal, Václav Richter) a estetika (Mirko Novák, Oleg Sus). Po krátkém působení v pozici asistenta na Fakultě architektury a pozemního stavitelství VUT v Brně nastoupil roku 1959 na základě konkurzu do pozice přednosty (vedoucího) Obrazárny Moravského zemského muzea. Později se netajil tím, že nutnou podmínkou kariérního postupu bylo v pohnutých padesátých letech 20. století jeho členství v KSČ.

Do nového působiště přišel Jiří Hlušička v nelehké situaci, kdy přední brněnská umělecká sbírka bojovala v rámci tehdy zaváděného systému „krajských a krajinových galerií“ o holé přežití. Krátce po převzetí funkce musel dokonce čelit návrhu, podle něhož měla být Obrazárna začleněna do tzv. zájmového sdružení Národní galerie a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, který odmítl. V návaznosti na snažení svých předchůdců následně inicioval vznik samostatné galerijní instituce spojením Obrazárny s brněnským Uměleckoprůmyslovým muzeem. Podařilo se mu pro tuto myšlenku získat souhlasné stanovisko ministra školství a kultury Františka Kahudy a roku 1961 se tak stal vůbec prvním ředitelem nově založené MG.

Z Hlušičkova galerijního působení lze zdůraznit jeho zásadní podíl na akvizicích zejména obrazů a soch českého moderního umění, jehož zastoupení ve sbírkách MG můžeme i díky němu považovat za vynikající, nebo založení tradice Bienále užité grafiky (spolu s Janem Rajlichem) roku 1963, jedné z nejstarších a nejprestižnějších přehlídek tohoto typu na světě, jež se jako Mezinárodní bienále grafického designu nebo krátce Bienále Brno konala naposledy roku 2018. Ze zahraničních počínů Jiřího Hlušičky uvedme alespoň organizaci výstavy *Československé současné*



Jiří Hlušička společně s ředitelem Národní galerie v Praze Jiřím Kotalíkem zahajuje výstavu sochařského díla Josefa Kubička ve Valdsjéjnské jízdárně v Praze roku 1976.

umění v Kuvajtu roku 1971 nebo jeho roli komisaře československého pavilonu na 36. Bienále v Benátkách o rok později. Kolegiální přátelství s ředitelem Národní galerie v Praze Jiřím Kotalíkem vedlo až ke zvažovanému předání řízení naší přední galerijní instituce do Hlušičkových rukou z důvodů přechodného zhoršení Kotalíkova zdravotního stavu, o kterém spolu v letech 1977–1979 vážně jednali. Hlušička nakonec z důvodu vlastního zaangažování v Brně odmítl, jak vyplývá z jeho písemné pozůstalosti, nedávno předané do Archivu MG.

Jeho spolupracovníci a podřízení vesměs vzpomínají na „Hlušu“, jak byl oblíbený ředitel MG přezdíván, jako na přátelského a otevřeného člověka, který neváhal poskytnout profesionální záštitu i těm kolegům, kteří v době normalizace upadli v nemilost státních orgánů (mj. Bronislava Gabrielová nebo Jaroslav Kačer). Přes omezené prostorové podmínky instituce, částečně vyřešené v osmdesátých letech získáním Pražákova paláce, formovaly se pod vedením Jiřího Hlušičky v MG přední osobnosti oboru, Jiří Kroupa, Antonín Dufek, Marta Sylvestrová a další. Pro jeho badatelský i lidský profil je příznačné, že po nijak neodkládaném odchodu do penze 30. dubna 1989 dál intenzivně

pokračoval v badatelské i publikační činnosti, a to až do velmi pozeňnaného věku.

Já jsem měl možnost poznat osobně Jiřího Hlušičku, s jehož odborným odkazem jsem se při svém zájmu o institucionální dějiny MG pravidelně setkával, až po jeho devadesátých třetích narozeninách. Potřeboval jsem tehdy vyřešit problematické datování obrazu Emila Filly *Dvě ženy*, kdy datace přítomná na obraze neodpovídala starým katalogovým údajům ani dobovým fotografiím. K mému velkému překvapení si dr. Hlušička, který nás tehdy přijal ve svém světlém prostorném bytě plném uměleckohistorické

literatury a vynikajících děl moderních autorů a četných uměleckých přátel, okamžitě vzpomněl na okolnosti restaurování, za nichž došlo k „předatování“ díla na základě Hlušičkou tehdy akceptované, avšak chybné domněnky restaurátora. Poté jsem měl možnost se s ním setkat ještě několikrát a obdivovat se přitom jeho kultivovanému vystupování, vynikající paměti a obdivuhodné bystrosti, která ho provázela do posledních dní. Takového si jej uchovám i nadále ve své paměti nejen já, ale i všichni, kterým bylo dáno se s ním v minulosti setkat.

Petr Tomášek

Za Ivanem Neumannem (10. 5. 1945 – 9. 4. 2025)

S těžkým srdcem se dnes loučíme s člověkem, který byl od konce šedesátých let 20. století nedílnou součástí českého výtvarného dění. Ivan Neumann jako neokázale erudovaný a citlivě uvažující historik umění a kurátor vycházel z vědomí o umění jako vhledu do samotného smyslu bytí. Nerozlišoval tvůrčí projevy podle kategoriizačních pojmů o „starém“, „moderním“ či „současném“ umění, reflektoval je podle jejich schopnosti otevírat oku a srdci diváka něco z téměř nevyslovitelného zázračna či mystéria existence, přesahujícího místo i čas. Nevyřčeně vnímal svou úlohu jako soustavnou meditaci nad duševní prapodstatou věcí. I v tom nejjemnějším dotyku uměleckého vyjadřování dokázal vycítit a pojmenovat kořeny, souvislosti a návaznosti.

Ivan patřil ke generaci těch, kteří během doby studií vstřebávali zásadní podněty uvolňující se kulturní scény šedesátých let. Později, jako mladý kurátor v Alšově jihočeské galerii, zažil spolu s umělci vrstevníky otřesný zlom, který na začátku sedmdesátých let ukončil nadějnou otevřenost předchozího desetiletí a signalizoval nástup dusivého normalizačního dogmatu. A spolu s nimi se Ivan během následujícího údobí zatíženého deziluzí a krizovostí obracel k smyslu vlastního uvažování a počínání, aby tak do důsledku formuloval autentické osobní východisko. Mezi mladé umělce, které Ivan tehdy poznal a se kterými začal úzce spolupracovat, patřili výrazní příslušníci generace sedmdesátých let, z jejichž dlouhodobé vzájemné spřízněnosti vzešlo v roce 1987 volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece.

V roce 1977 se Ivan stal kurátorem Sbírky moderního umění Národní galerie v Praze, kde dále rozvíjel svou odbornou činnost v domácím i mezinárodním kontextu. Vedle „oficiálního“ působení v Národní galerii Ivan během osmdesátých let výrazně přispíval k polooficiální či neoficiální výtvarné scéně kurátorskou spoluprací na řadě výstav konaných v menších, ne tak přísně dozorovaných galeriích na různých místech tehdejšího Československa. Díky těmto projektům mohl reflektovat a podporovat umělce vytlačované režimními orgány takřkajíc „na okraj“, čímž zároveň pomáhal udržovat vnitřní kontinuitu českého umění v době násilně přetržených vazeb.

V roce 1994 se Ivan stal mým kolegou v tehdejší Českém muzeu výtvarných umění v Praze, kde sehrál



Ivan Neumann v GASKu v Kutné Hoře při zahájení nové stálé expozice, v pozadí obraz Ludka Filipského.

důležitou úlohu v budování pluralitní instituce hlásící se k zakládající vizi Středočeské galerie jako muzea moderního a současného umění. S Ivanem jsme brzy navázali trvalé přátelství, nemusím ovšem příliš zdůrazňovat, že uvolněné a dynamické ovzduší devadesátých let tvořilo pozadí i bylo hybatelem našich společných zážitků na půdě galerie i mimo ni. Jestli na mě Ivan působil zpočátku poněkud rezervovaným dojmem, zjistil jsem, že u něj jde o introvertní a všímavou náuru, která se jistým odstupem brání před povrchní vtíravostí všedního světa. A jestli byl Ivan dříve zvyklý „střežit vlastní zónu“, v živé společnosti pracovníků ČMVU a po boku mladého Angličana s nesmlouvavým smyslem pro ironii musel naopak více vylézat z vlastní ulity, což jemu i jeho okolí bezesporu svědčilo.

V průběhu devadesátých let Ivan realizoval v ČMVU vedle stálé expozice českého kubismu v Domě U Černé Matky Boží řadu významných projektů. Klíčovou osobní a generační výpovědí byla výstava *Umění zastaveného času: Česká výtvarná scéna 1969–1985*, kterou Ivan kurátorský připravil spolu se svou blízkou dlouholetou kolegyní Alenou Potůčkovou, která nám dnes taktéž velmi chybí.

Největší, můžeme říci životní Ivanovou výzvou, a to když už zastával funkci ředitele Českého muzea výtvarných umění, byla rekonstrukce bývalé jezuitské koleje v Kutné Hoře a její příprava jako budoucího sídla galerie. V letech 2004–2009 Ivan dohlížel nad monumentálním úkolem transformace objektu, který byl do roku 1997

vojenským skladem, v nové kulturní ohnisko celostátního i mezinárodního významu. V předvečer otevření větší části budovy a areálu byl Ivan v rámci ukázkového případu politické zvěle odvolán; obětavým počinem jeho i jeho týmu se následně chlubili jiní. Tuto křivdu dokázalo vedení nástupnické Galerie Středočeského kraje od roku 2013 napravit alespoň zčásti tím, že Ivan byl z titulu emeritního ředitele znovu přizván k spolupráci s galerií a v plné míře byly uznány jeho zásluhy na rozvoji naší instituce. To, že mohl být v GASK znovu „jako doma“, zůstane pro mě a pro všechny jeho blízké spolupracovníky a příznivce velkou satisfakcí.

Vybavuje se mi dnes jeden z nejvýmluvnějších postřehů Josefa Čapka, a sice: „Umělci je dána nejvzácnější z lidských možností: definovati se ve svém díle“. Mohli bychom dodat, že toto tvrzení platí neméně pro kurátora, jakým byl Ivan, který se taktéž definoval ve svém díle. Přičemž platí skutečnost, kterou jsem u Ivana vždy silně pociťoval, že uvnitř hmatatelné a historii doložitelné stavby pracovních výstupů a úspěchů leží skrytější interiér osobního a rodinného života – a že nitrem všeho je intimní sféra myšlení, citění a prožívání, která dává vznikat oněm viditelným činům. Ivan, jak víme, nebyl člověkem dramatických gest či slov, jeho příslovečně pozvolná chůze jako by projevovala jeho bytostně uvážlivou povahu. Za tímto uměřeným vystupováním však v něm mohli důvěrní přátelé poznávat člověka, který se ze života raduje a který zhluboka prožívá jeho smyslové bohatství, ať jde o nádhery přírody, o úžas z uměleckého díla, o vnitřní rezonanci spirituálního choraálu, či o vybranou zlínskou slivovici nebo skotskou whisky vesele vychutnanou v pevném pánském kruhu.



Ivan Neumann v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, 1976.

Ve chvíli, kdy v tichosti přemýšlíme nad pomíjivostí života a nad tím, co ho přesahuje, vzpomeňme s vděkem na vše krásné, co jsme s Ivanem zažili, a jak nám obohatil pohled na umění a tím také na sebe sama a na svět kolem nás. Ivane, děkujeme Ti za vše

Richard Drury
kostel Panny Marie Sněžné, 22. dubna 2025

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ 2024

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavíčkovi)

95

Zemina, Jaromír, PhDr.
4. 4. 1930 Přední Ždírnice

90

Jůzová, Ludmila, Mgr.
16. 2. 1935 Kostelec u Kyjova

85

Miler, Karel, Mgr.
9. 2. 1940 Praha
Hlaváček, Ludvík, PhDr.
2. 3. 1940 Praha
Hejlová, Marta, Mgr.
20. 5. 1940 Ústí nad Orlicí
Brožovský, Miroslav, Mgr.
7. 6. 1940 Staňkov
Fučíková, Eliška, PhDr., CSc.
28. 8. 1940 Praha
Adamec, Jaromír, PhDr.
15. 9. 1940 Praha

Hlaváčková, Hana J. (Jana), PhDr.
11. 10. 1940 Praha

Kotíková, Charlotta, Mgr., M.S.
13. 12. 1940 Praha

80

Juřen, Vladimír, Mgr.
13. 1. 1945 Praha
Baťková, Růžena, PhDr.
8. 2. 1945 Praha
Kuthan, Jiří, prof., PhDr., DrSc., dr. h. c.
13. 6. 1945 Čimelice
Müllerová, Věra, Mgr.
25. 9. 1945 Praha
Laštovková-Mládková, Věra, PhDr.
1. 10. 1945 Jaroměř
Kovařík, Petr, Mgr.
2. 10. 1945 Praha
Mžysková, Marie, doc., PhDr., CSc.
21. 12. 1945 Olomouc

75

Daniel, Ladislav, prof., PhDr., Ph.D.
6. 1. 1950 Olomouc
Pelánová, Anita, PhDr., Ph.D.
8. 1. 1950 Vejprty
Benešová, Klára, PhDr., CSc.
28. 2. 1950 Znojmo
Kratochvíl, Petr, prof., PhDr., CSc.
12. 3. 1950 Praha
Křížová, Květa, PhDr.
14. 4. 1950 Benešov u Prahy
Jiráčková, Blanka, Mgr.
8. 5. 1950 Kutná Hora
Hrubý, Vladimír, doc., PhDr.
5. 7. 1950 Pardubice
Bažant, Jan, prof., PhDr., CSc.
2. 8. 1950 Písek
Dohnalová, Marie, PhDr.
5. 8. 1950 Nové Město na Moravě
Beránek, Petr, Mgr.
17. 8. 1950 Český Těšín
Sedláková, Radomíra, doc., Ing. arch., CSc.
25. 8. 1950 Gottwaldov (Zlín)
Kozdas, Jan, PhDr.
7. 9. 1950 Vranov nad Dyjí
Štíbr, Jan, PhDr.
25. 9. 1950 Praha
Scheufler, Pavel, Mgr.
25. 9. 1950 Praha
Chotěbor, Petr, Ing. arch., CSc.
9. 11. 1950 Praha
Mohr, Jan, PhDr.
26. 12. 1950 Liberec

70

Kalinová, Alena, PhDr.
6. 1. 1955 Brno
Pomajzlová, Alena, doc., PhDr., Ph.D.
16. 1. 1955 Praha
Hoftichová, Petra, PhDr.
15. 2. 1955 Praha
Kováč, Peter, PhDr.
16. 2. 1955 Bratislava
Váňová, Libuše, PhDr.
20. 2. 1955 Pelhřimov
Fantura, Josef, Mgr.
5. 3. 1955 Uherské Hradiště
Cogan, Miroslav, PhDr.
26. 3. 1955 Krnov
Studničková, Milada, PhDr.
18. 4. 1955 Praha
Royt, Jan, prof., Ing., PhDr., Ph.D.
20. 4. 1955 Roudnice nad Labem
Švestka, Jiří, PhDr.
22. 4. 1955 Tábor
Štěpán, Petr, Mgr.
14. 5. 1955 Jihlava

Bravermanová, Milena, PhDr.

8. 7. 1955 Praha
Skrepl, Vladimír, PhDr.
18. 9. 1955 Jihlava
Binder, Ivo, Mgr., Ing.
11. 10. 1955 Třebíč
Krajčí, Petr, Ing. arch.
17. 10. 1955 Praha
Svobodová, Jana, PhDr.
25. 10. 1955 Kyjov
Sylvestrová, Marta, PhDr.
18. 12. 1955 Brno

65

Lněničková, Jitka, PhDr.
7. 1. 1960 Praha
Ebel, Martin, PhDr., Ph.D.
21. 4. 1960 Praha
Fajt, Jiří, doc., Ing., PhDr., Ph.D.
11. 5. 1960 Praha
Lindaurová, Lenka, Mgr.
14. 8. 1960 Mělník
Vybíral, Jindřich, prof., PhDr. et PaedDr., CSc.
17. 8. 1960 Opava
Janatková, Alena, PhDr.
2. 10. 1960 Praha
Belisová, Natalie, (Brejchová),
24. 12. 1960 Děčín

60

Pavelec, Petr, Mgr., Ph.D.
1. 1. 1965 Český Krumlov
Chaloupka, David, PhDr.
14. 2. 1965 Praha
Chatrný, Jindřich, Mgr.
16. 2. 1965 Brno
Koudelková, Dagmar, PhDr.
1. 3. 1965 Brno
Skřebská, Renata, Mgr.
2. 3. 1965 Olomouc
Fronek, Jiří, Mgr., Ph.D.
15. 5. 1965 Praha
Zachář, Michael, PhDr.
9. 6. 1965 Čáslav
Hlobil, Tomáš, prof., PhDr., CSc.
23. 6. 1965 Olomouc
Mladičová, Iva, PhDr., Ph.D.
1. 7. 1965 Příbram
Kalina, Pavel, prof., PhDr., CSc.
25. 7. 1965 Praha
Halata, Martin, Mgr.
3. 10. 1965 Jičín
Bernardi, Renata, PhDr.
19. 11. 1965 Brno
Hříbek, Tomáš, Mgr., M.A., Ph.D.
9. 11. 1965 Praha
Knoz, Tomáš, prof., PhDr., Ph.D.
26. 11. 1965 Brno

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 37 / Volume 37

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 29. 5. 2026

**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

