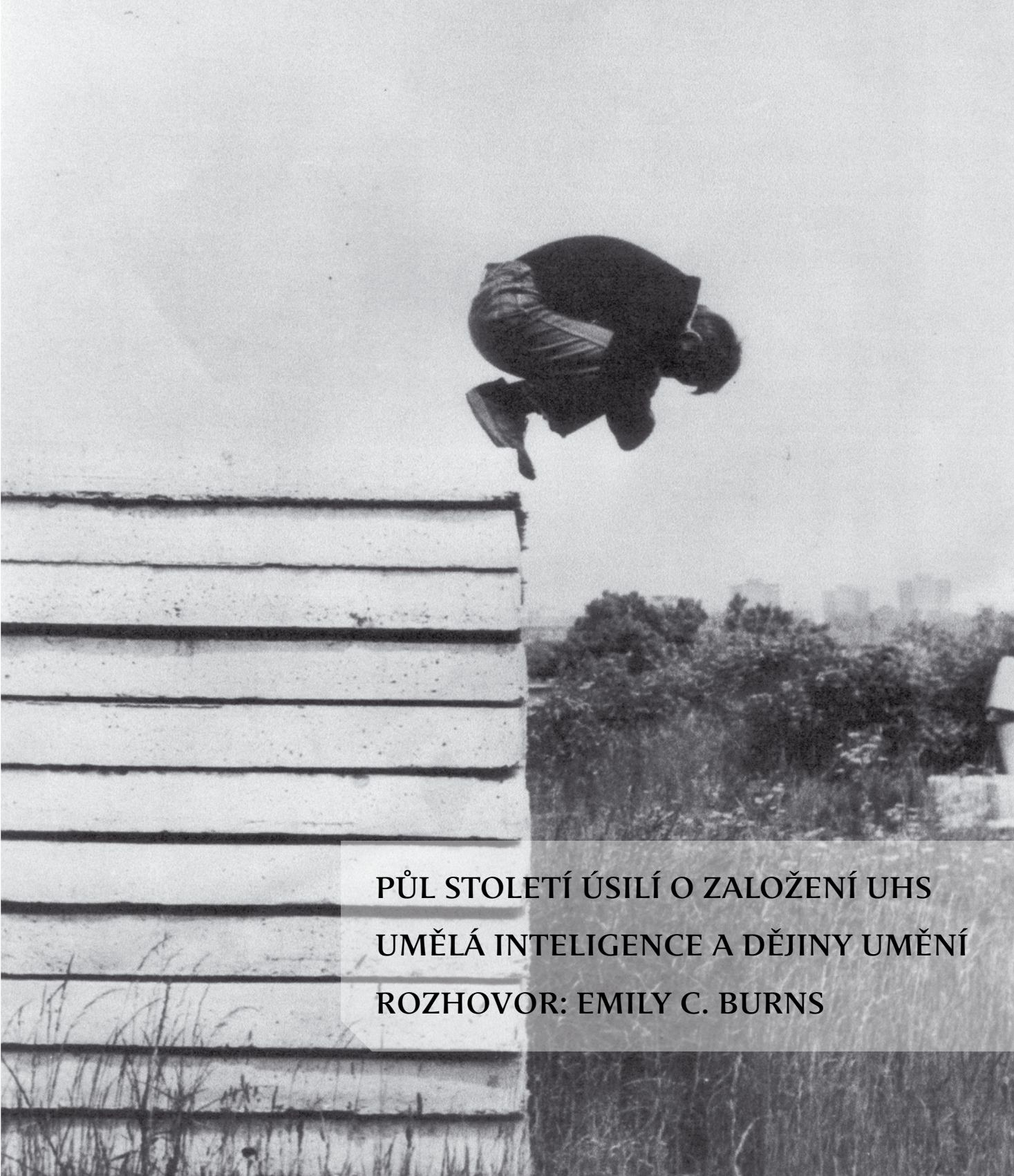


UHS

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

# BULLETIN 1 | 2026



PŮL STOLETÍ ÚSILÍ O ZALOŽENÍ UHS  
UMĚLÁ INTELIGENCE A DĚJINY UMĚNÍ  
ROZHOVOR: EMILY C. BURNS

# OBSAH

## Editorial

Výbor UHS. ....	3
-----------------	---

## TÉMA

### Půl století úsilí o založení Uměleckohistorické společnosti

Milena Bartlová .....	4
-----------------------	---

## ODBORNÝ PROGRAM VALNÉ HROMADY 2025

### Umělá inteligence a dějiny umění

Martina Hrabová .....	7
-----------------------	---

## ROZHOVOR

### Challenging Myths: Emily C. Burns on American Innocence and Indigenous Belongings

Anna Jaegerová .....	13
----------------------	----

### Nově zveřejněná databáze archivního fondu RIBA v Londýně – Refugee Committee Papers 1939–1941

Irena Žantovská Murray .....	16
------------------------------	----

## SPOLKOVÉ AKTUALITY

### Stipendium Alfreda Badera

Seznam podpořených projektů Baderova stipendia 2026–2027 .....	17
--	----

### Závěrečné teze stipendistů 2024–2025

### Československá účast na 10. bienále v São Paulu v roce 1969

Rado Ištok .....	18
------------------	----

### Architektonická odyse Vladimíra Karfíka

Petr Janáč .....	20
------------------	----

### Umělci ve službách archeologie. Role výtvarné invence v počátcích moderního vědeckého zkoumání antiky

Eliška Petřeková .....	22
------------------------	----

## KONFERENCE, KOLOKVIA, WORKSHOPY

### Mundus symbolicus aneb Svět emblematicky

Stanislava Fedrová .....	24
--------------------------	----

### Symposium k nedožitým sedmdesátinám Vojtěcha Lahody

Katarína Mašterová .....	25
--------------------------	----

### Hřbitove, hřbitove, zahrado zelená... Mezinárodní interdisciplinární konference o funerální kultuře

Vanda Fouňová .....	26
---------------------	----

### Architecture and the Power of Bureaucracy

Vendula Hnídková .....	28
------------------------	----

### Global and Forgotten Connections: the Circulation of Visual Arts Between Socialist European Countries and Asia, Latin America, and Africa during the Cold War

### (Globální a zapomenuté vazby: Cirkulace výtvarného umění mezi socialistickými evropskými zeměmi a Asií, Latinskou Amerikou a Afrikou během studené války)

Pavlína Morganová .....	29
-------------------------	----

### 114. kongres (nejen) amerických historiků umění

Johana Lomová .....	32
---------------------	----

### Podzemí a podsvětí: mýtus, symbol a realita 19. století

Roman Prahel .....	33
--------------------	----

## OBITUARIA

### Věra Ptáčková (1933–2025)

### „Pořád jsem hledala – v každé jednotlivé scénografii – známky ‚dobového slohu‘“

Amálie Bulandrová .....	35
-------------------------	----

### Karel Miller (1940–2025)

Pavlína Morganová .....	38
-------------------------	----

### Ivo Kořán (1934–2026)

Klára Benešová – Jan Klípa .....	40
----------------------------------	----

Foto na obálce: Karel Miler, Identifikace, 1973

## Editorial

Milé kolegyně, milí kolegové,

v minulých dvou číslech jsme s obavou reflektovali situaci, v níž se ocitla kultura na Slovensku, aniž bychom tušili, jak rychle se stejné problémy dotknou i nás. I v České republice nyní dochází nejen k dlouhodobému podfinancování státních příspěvkových organizací jako Národní galerie, ale i k rušení dotací pro nezávislou kulturu. O to většího významu nabývají aktivity občanské společnosti, k níž se řadí i Uměleckohistorická společnost.

K historii UHS se vrací v tomto čísle bulletinu Milena Bartlová. Nový výbor UHS, který se ujme vedení po valné hromadě koncem letošního května, budou čekat v aktuálním kontextu nové výzvy a bude potřeba hájit a prosazovat odbornost před amatérismem a arogancí moci.

Číslo dále přináší rozhovor s Emily C. Burns, významnou americkou badatelkou, zabývající se transnacionálními dějinami umění. Rozhovor vznikl při jejím studijním pobytu na Masarykově univerzitě v Brně.

Významná část je vyhrazena odbornému programu z loňské valné hromady, který koordinovala Martina Hrabová. Jeho téma – používání AI v našem oboru – je stále aktuálnější a týká se nás všech. Uvnitř čísla najdete i odkaz na videozáznam, kde si celý program můžete znovu pustit.

Rada vědeckých společností, která na vydávání bulletinu každoročně přispívá, na své členské organizace apeluje, aby svá periodika vydávaly primárně online. Bude tak jistě potřeba, aby k podobě vydávání proběhla v nejbližší době diskuse.

Stávající výbor UHS se tímto číslem loučí a svým následovníkům přeje hodně sil v další činnosti Uměleckohistorické společnosti.

Výbor UHS

# Půl století úsilí o založení Uměleckohistorické společnosti

Milena Bartlová

Před třiceti šesti lety byla 19. ledna 1990 založena Uměleckohistorická společnost v českých zemích (UHS). S přípravami začal koordinační výbor v tehdejší Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd (ÚTDU ČSAV) hned počátkem prosince 1989 a byl to jeden z úplně prvních kroků probíhající revoluce, o níž se v té chvíli ještě nevědělo, jak dopadne.<sup>1</sup> To znamená, že společnost byla něčím, co historici a historičky umění skutečně chtěli, a také z toho plyne, že rychlému vzniku organizace musela předcházet již poměrně důkladná předběžná úvaha. Stěží ale mluvit o delší přípravě. Jen málokdo v letech před revolucí s ní počítal. Při studiu dějin českých dějin umění se podařilo najít i dokumentaci poměrně dlouhé historie UHS. Úsilí o založení odborné společnosti totiž lze datovat od let 1945–1946.

Relativní autonomii pole dějin a teorie umění vymezuje vědecký jazyk a diskurz. Definuje neformální hranice příslušnosti k vědeckému oboru a jejich legitimitu akceptují i hranice formální. Ty stanoví jednak různé relevantní instituce včetně státních, jednak oborová sdružení, do nichž se historici a historičky umění mají a měli tendenci sdružovat napříč těmito institucemi. Taková sdružení vznikají spontánně, zdola, udržují se sdílenými zájmy a vzájemnou podporou. Pokud se podaří spolek ustavit a docílit jeho povolení, může nalézt a obsadit mezeru systému a případně se stát místem podpory oborové svébytnosti. Zatímco v liberálně demokratické společnosti dominuje funkcím takových sdružení vyjednávání o regulaci systému, tedy vytyčování hranic, střežení bran a utváření hierarchií, ve společnosti diktatury jedné strany, kde je povoleno jen kontrolované sdružování, byla vedle toho závažná také funkce materiálního základu, vnější tváře a legální možnosti formálního rámce vlastních autonomních aktivit. Různost takových spolků je patrná zejména z charakteru členstva a jak uvidíme, předchůdci UHS zastupovali různé typy.

V meziválečném Československu fungoval již od roku 1913 Kruh pro pěstování dějin umění. Jeho činnost byla stejně jako ostatních spolků přerušena protektorátní vládou v rámci odvety za heydrichiádu v roce 1942. Kromě popularizační a vědecké agendy měl Kruh ambici ovlivňovat veřejné politiky a jeho činnost byla převážně financována z různých veřejných zdrojů. Ke členům Kruhu patřili i amatéři, příznivci a milovníci umění a v době největšího rozkvětu své činnosti měl necelou stovku členů. Vůdčími osobnostmi, veřejnými reprezentanty a centry společenských aktivit spolku byly významné oborové autority: spolku předsedali profesori pražské univerzity Karel Chytil v letech 1915–1933 a Antonín Matějček od roku 1934 a znovu po obnovení spolkové činnosti v březnu 1946. Po jeho úmrtí v roce 1950 Kruh činnost ukončil a formálně



jej zrušila spolu s jinými spolky v roce 1960 restriktivní zákonná úprava na základě nové ústavy.

Ještě před obnovou Kruhu se již v červnu 1945 objevil ambiciózní, avšak neúspěšný pokus o založení jiného typu organizace, Svazu theoretiků umění.<sup>2</sup> V něm se měli sdružovat ti, kdo se profesionálně zabývali teorií, kritikou a dějinami umění. Nešlo jen o umění výtvarné, velkou většinu z více než dvou stovek přihlášených členů spolku však tvořili právě historičky a historici umění. V seznamu nacházíme snad všechna tehdy významná jména oboru od Alžběty Birnbaumové po Karla Teiga, s výjimkou jen Josefa Cibulky, ale včetně Emila Filly. Spolek měl značné ambice, jak to odpovídalo atmosféře nadšení z nového počátku po osvobození a konci války: „*Chtějí řešiti naléhavé otázky svého oboru, jako uplatňování v praxi a začlenění do nového národního života. [...] Jeho účelem jest, aby se chápal iniciativy v řešení všech naléhavých otázek*

v oboru vědecké teorie i praxe. Svaz bude dále spolupracovat s ÚRO [Ústřední radou odborů], a tak uplatňovat odborné stanovské požadavky vědeckých pracovníků těchto oborů: on také bude pečovat o to, aby řešení všech odborných úkolů bylo svěřováno odborným pracovníkům. Celkem chce Svaz reprezentovat pokrokové snahy a cíle vědeckého bádání na poli teorie a dějin umění.“ Zvláště intenzivně se přípravný výbor věnoval agendě „zajišťování uměleckých hodnot v bytech opuštěných Němci“. Dopisem z 3. září 1945 vyzval přípravný výbor svazu, nejspíš z iniciativy Vincence Kramáře, vládu ČSR, aby přidělila Národní galerii pražské paláce Šternberský a Kinských. Značná péče byla věnována ustavení moravské sekce. Spolek se však nedostal za přípravnou fázi a důvodem ukončení jeho činnosti v roce 1946 byl zřejmě neúspěch úsilí o získání oficiálního spolkového statutu a veřejné finanční podpory. Největší podíl na práci směřující k založení Svazu theoretiků měla Zuzana Kotíková (Tobolková), předválečná studentka dějin umění a tehdy třiatřicetiletá asistentka v projekční kanceláři architekta a designéra Jana Vaňka, která byla jednatelkou přípravného výboru. Která ze slavnějších osobností za iniciativou mohla stát, nevíme, stejně jako co bylo důvodem neúspěchu. Archiv včetně kartotéky přihlášených se dochoval ve fondu osobní pozůstalosti Vincence Kramáře, což by mohlo naznačovat nějaký jeho podíl v pozadí, protože členem přípravného výboru nebyl, přesnější informace ale nemáme.

Sebeorganizaci občanské společnosti stát pod vládou komunistické strany od roku 1948 cíleně potíral a pod záminkou nezbytnosti tzv. akční jednoty oproti předchozí roztříštěnosti donutil spolky buď k zániku, anebo ke sloučení a připojení k některé střeškové organizaci. Nešlo tu jen o prostou kontrolu, ale o mocenský nástroj se širším dosahem. Právě instituce proklamující jednotu totiž úspěšně přesvědčuje ovládané, že vládnoucí mají věci pevně v rukou, že otevřený odpor nepřichází v úvahu, je nutno se podříditi situaci a případně hledat jiné, skryté možnosti rezistence. Vědeckým společenstvem se podařilo přetrvat a na začátku sedmdesátých let jich bylo čtyřicet jedna. Byly podřízeny ČSAV, která prostředkovala jejich zahraniční aktivity včetně úhrady členských poplatků v mezinárodních organizacích, a to bylo důležitým důvodem jejich existence. UHS měly jednoduše řečeno nejspíš ze všeho smůlu, že spolek nebo vědeckou společnost neměly. Založení nové vědecké společnosti se totiž ukázalo jako příliš náročný úkol dokonce i v letech 1968–1969.

Historici a historičky umění ovšem měli dvě další organizace, jež se zastávaly jejich zájmů směrem do zahraničí. To bylo důležité proto, že jedním z hlavních nástrojů ovládnutí společnosti diktaturou komunistické strany bylo omezování zahraničních kontaktů a cest. Ve sdružení výtvarných kritiků AICA měli tak dobré postavení, že se v roce 1966 uskutečnil v Praze a Bratislavě jeho kongres, což podpořilo domácí uměleckou i kritickou scénu. V letech normalizace nebyl československý výbor aktivní a podařilo se jej obnovit až těsně před revolucí. Pro historiky staršího umění byla významná platforma CIHA, rovněž přidružená k ČSAV, jež jednou za čtyři roky pořádá

mezinárodní kongresy, a čeští historici umění – jmenovitě Josef Cibulka, od poloviny padesátých let Jaroslav Pešina a Jaromír Neumann – v ní zastávali již od dvacátých let i prestižní funkce. Po přerušení aktivit národního komitétu CIHA po roce 1970 se jej podařilo se značným úsilím obnovit v roce 1983 při příležitosti početné československé účasti na kongresu ve Vídni.

Od roku 1960 lze zachytit doklady o tom, že se o založení UHS vyjednávalo.<sup>3</sup> Nejdále pokročily přípravy na konci šedesátých let a povaha organizace měla být spíš spolková než výběrově vědecká. V lednu 1967 předběžně odsouhlasilo založení UHS vlivné Vědecké kolegium věd o umění ČSAV, jemuž předsedal Jiří Kotalík.<sup>4</sup> V květnu 1968 vyšla podpurná iniciativa k založení společnosti z aktivu theoretiků Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU). Přípravný výbor pod vedením Vojtěcha Volavky – a po jeho odchodu do exilu Alberta Kutala – žádal vládu o sdělení jmen příslušníků oboru, kteří spolupracovali s StB, a také o „odbornou a mravní rehabilitaci postižených nezákonnými rozhodnutími“ v padesátých letech (Vojtěch Volavka, Václav Mencl, Oldřich J. Blažíček, Růžena Vacková, Josef Čadík, Josef Myslivec, Josef Cibulka in memoriam, Oldřich Stefan, Emanuel Poche a Kamil Novotný – šlo tedy o lidi, kteří byli postiženi velmi různými způsoby, od odsouzení k mnohaletému vězení ve vykonstruovaných politických procesech až po neprodoužení termínované pracovní smlouvy).

Vedení Ústavu dějin umenia Slovenské akademie věd souhlasilo s plánem založit společnost jako československou se dvěma národními sekcemi; počítalo se s brněnskou pobočkou. V návrhu stanov z jara 1968 však nakonec byly jako teritorium působení označeny jen Čechy a Morava s tím, že Češi i Slováci působící na Slovensku se také mohou stát členy. Aktivní a plnoprávný člen byl v návrhu stanov definován jako „občansky osvědčený, vědecky tvůrčí pracovník ve vědním oboru dějin umění“, což umožňovalo užší vymezení, blíží se k charakteru výběrově vědecké společnosti.

Ambice chystané společnosti byly rozsáhlé. Vedle úsilí o rozvoj oboru a svobodu bádání hodlala přispívat ke zvyšování odborné úrovně mladých i k překlenování generačních rozporů, zabraňovat kumulaci funkcí a pracovních příležitostí, propagovat výsledky československé vědy v zahraničí a projednávat a rozšiřovat nové metody oboru. Věčným tématem zůstávala snaha „bdít nad obsazováním umělecko-historických míst všech stupňů, dbát přitom na důsledné dodržování požadavku odbornosti a trvat na obsazování všech míst výhradně pomocí konkurzů“. Volavka dokonce chtěl, aby společnost zasáhla v Paříži – nesouhlasil s tím, že Adolf Hoffmeister, výtvarník a vzděláním právník, měl přednášet dějiny umění na nově zakládané univerzitě Paris VIII Vincennes–St. Denis. Stejně aktuálně i dnes zní závazek pečovat o vzájemnou slušnost v badatelských vztazích a řádné citování. Struktura i fungování společnosti měly být demokratické; stěží si ovšem lze představit, že by své plány na vydávání publikací a pořádání akcí mohla financovat jen z členských příspěvků. Podíl ústavu akademie věd na snahách o založení samostatného sdružení historiků a historiček umění

vyplýval ze skutečnosti, že jediný způsob, jakým mohly v centralizovaném a autoritativním státě učené společnosti existovat, bylo jejich přidružení k ČSAV, její prezidium mělo jmenovat dva z deseti členů výkonného výboru.

Zatímco estetikům se svou společností podařilo založit, dějiny umění zůstaly v kritických letech normalizace bez ní. Ze čtení fragmentárně dostupných pramenů se zdá, že potřebnou energii oslabovaly spory předních mužů oboru (v tomto případě nejde o generické maskulinum). Soudě podle jeho pasivně agresivních dopisů i veřejných vystoupení například proti vlivnému Kotalíkovi, ale i dalším členům KSČ, byl ohniskem kontroverze Vojtěch Volavka. Stejně jako brněnský profesor Albert Kutal představoval Volavka respektovaného nestraníka starší generace, většina ostatních výrazných a vlivných osobností ale v letech 1967–1969 byla členy KSČ, a pro úspěšný postup bylo zjevně třeba větší míry vzájemné tolerance a respektu.

Proč se při zakládání UHS angažoval svaz umělců, jehož jménem se Volavka ujal vedení přípravného výboru? Sekce teoretiků SČSVU fungovala od poloviny padesátých let do roku 1971 jako náhradní organizace namísto UHS a plnila ty funkce, které v té době potřebovali nejvíce kritici a teoretici současného umění. V politicko-ekonomickém systému státního socialismu prakticky existovala pracovní povinnost a kdo nebyl zaměstnán ve státní nebo družstevní instituci, musel se prokazovat tím, že členství ve „společenské organizaci“ je jeho hlavním zdrojem příjmů; prostřednictvím svazu fungovalo i sociální a zdravotní zabezpečení. Bylo také možné užívat různé výhody, jako právo na pronájem ateliéru či na „nadměrnou“ pracovní v bytě, čerpání tvůrčích stipendií a hromadné cestování do zahraničí i mimo sovětský blok. Členy a členkami sekce teoretiků se proto stávali i historici staršího umění a univerzitní pedagogové. Umělecké svazy v tehdejšímu systému sice byly nástrojem ideologické a mocenské kontroly, zároveň ale byly politicky oprávněnými subjekty a umožňovaly svému členstvu zcela jedinečnou možnost aktivního politického vystupování, což využívalo zejména v druhé polovině šedesátých let.

Iniciativy vedoucí k založení UHS se ale staly obětí konsolidačního procesu po potlačení Pražského jara. V dubnu 1970 se Kutal ještě pokoušel svolat přípravný výbor ve složení Jaromír Neumann, Jaromír Zemina, Bohumír Mráz, Jiří Kropáček a Václav Mencl, ale poté, co Neumann musel odejít z místa ředitele ÚTDU ČSAV a od srpna téhož roku jej nahradil normalizátor Sáva Šabouk, musely všechny aktivity ustát.<sup>5</sup> Úsilí o vybudování autonomní odborné organizace dějin a teorie umění bylo označeno ideologickou nálepkou *pravicový revizionismus*, takže bylo vhodné se od něj v životopise zpětně distancovat.<sup>6</sup> Odsudek

pronesl na ideologické konferenci vedoucí katedry dějin umění pražské filozofické fakulty Vladimír Fiala, ani ne o rok později ale sám navrhoval založení UHS proto, aby „více než 400 plně kvalifikovaných historiků umění v ČSR“ bylo pod lepším dohledem. „*Pravicové síly roku 1968 se pokusily založit takovou instituci, s jejíž pomocí by ovládly obor. [...] Orientace na elitní představitele oboru natolik převládla, že po jejich částečném odchodu z veřejného dění připadá, že nikdo nezůstal.*“ Narážel na Volavkův exil a Neumannovo odvolání, avšak samotnou myšlenku považoval za správnou. Fialův návrh stále směřoval spíše ke spolkovému modelu než výběrové vědecké společnosti a podporovaly jej údajně stranické i akademické struktury, přesto se nerealizoval.<sup>7</sup> Ačkoliv v nově ustaveném, normalizovaném svazu umělců byla po několika letech znovu založena sekce teoretiků, nemohla už plnit podobnou funkci jako v letech 1955–1971. Jejimi členy se stávali jen tzv. prověřeni lidé, členové a členky KSČ. Nyní již přísně ideologicky výběrové svazy byly plně podřízeny ministerstvu kultury, ztratily politický význam i samostatnou ekonomickou základnu a staly se především mocenskými nástroji svého vedení na potlačování umělců a umělkyně, kteří jejich členy nebyli nebo nechtěli být.

Na konci sedmdesátých let se – v té době fakticky umlčený – plán na ustavení UHS dostal kvůli udání Dušana Konečného z ÚTDU ČSAV dokonce mezi hrozby, jež sledovala tajná politická policie (Státní bezpečnost, StB). V listopadu 1978 Konečný sepsal kritickou analýzu politicko-ideologické situace v ústavu a vyfabuloval „*organizovanou nepřátelskou skupinu exponentů pravice*“, jejímž centrem měli být Josef Krása a Tomáš Vlček. Popsal údajně „*druhé centrum*“ ÚTDU kolem fototéky a tvrdil, že jsou v kontaktu s exulantem Volavkou právě kvůli jeho roli při zakládání UHS před deseti lety. Udání předal stranické organizaci v ústavu, prezídiu akademie a příslušnému oddělení Ústředního výboru KSČ. Ředitel Šabouk i Krása se ale úspěšně obhájili, a Konečný se proto v květnu 1979 obrátil na StB, která se k věci postavila podstatně vstřícněji už díky tomu, že udání bylo psáno jazykem, kterému rozuměla, a zahájila „*profylakticko-rozkladné opatření při konstituování tzv. ‚paralelní vědecké fronty‘ v oblasti kunsthistorie s cílem jejího zastavení*“. StB se poté na UHS ptala i dalších vyslychaných historiků umění.

Po revoluci UHS zakládala střední generace. Všudypřítomné heslo roku 1990 *demokratizace* se odrazilo i v konceptu společnosti, která byla vytvořena jako sdružení všech absolventek a absolventů dějin umění, kteří budou o její činnost mít zájem. O tom, že obor UHS potřeboval a historici a historičky umění ji chtěli, svědčí, že přes různé výkyvy funguje úspěšně dodnes.

<sup>1</sup> Oddělení dokumentace Národní galerie Praha, Archiv Národní galerie, f. Občanské fórum: zápis ze schůze Občanského fóra v Národní galerii, 6. 12. 1989. – V poznámkách odkazují na archivní dokumenty. Další zdroje, širší kontextualizaci i informace o jednotlivých osobách lze nalézt v mých knihách *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, a *Dějiny českých dějin umění II. 1970–1990*, Praha 2025.

<sup>2</sup> Oddělení dokumentace Národní galerie Praha, f. č. 26 Vincenc Kramář, k. 4, sig. AA 997: Archiv Svazu teoretiků a historiků umění.

<sup>3</sup> Většina dokumentace z let 1960–1985 je v pozůstalosti Josefa Krásy: Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AVČR, v. v. i., f. Josef Krása, k. 3, i. č. 5.

<sup>4</sup> Oddělení dokumentace Národní galerie Praha, f. č. 135 Jiří Kotalík, Dokumentace SČVU, k. 191: Zápis o aktivu teoretiků SČSVU ze 17. 5. 1969.

<sup>5</sup> Masarykův ústav a Archiv Akademie věd – ČSAV, f. ÚTDU (nezpracováno), k. 55: A. Kutal J. Neumannovi 29. 4. 1970.

<sup>6</sup> Vladimír Fiala, *Ideologické, praktické a výchovné problémy umělecko-historické fronty*. In: Sáva Šabouk (ed.), *Úkoly české a slovenské marxistické vědy o umění. Výbor příspěvků z celostátního semináře pracovníků-komunistů v oblasti věd o umění*. Interní tisk Vědeckého kolegia věd o umění ČSAV, Praha 1973, s. 148–154, s. 152. Archiv Univerzity Karlovy, f. Habilitační spisy Filozofická fakulta – Jaromír Homolka: *Vlastní životopis*, 15. 4. 1983.

<sup>7</sup> Archiv Univerzity Karlovy, f. Vladimír Fiala (nezpracováno): *Návrh na založení České umělecko-historické společnosti (neznámému adresátovi)*, 24. 1. 1974.

## Umělá inteligence a dějiny umění

Martina Hrabová



Fotografie ze závěrečné debaty

Aniž bychom si toho byli vědomi, umělou inteligenci (Artificial Intelligence – AI) většina z nás používá na denní bázi již řadu let, například v podobě internetových překladačů či cestovních navigací. Po spuštění programu ChatGPT v listopadu 2022 si ovšem rozvoj umělé inteligence získal světovou pozornost, otevřel se široké veřejnosti a odborná obec nevyhnutelně čelí zásadním otázkám týkajícím se původnosti, autenticity a ověřitelnosti informací. Tato výzva se týká všech generací napříč obory a činnostmi lidského snažení, včetně dějin umění. Proto se i my, historici a historičky umění, musíme ptát, jak zacházet s novými nástroji pro výzkum a akademickou práci, pro výuku dějin umění i pro kurátorskou praxi. Na všech univerzitách a uměleckých školách u nás i v zahraničí vznikají průběžně aktualizované metodiky pro práci s AI, v interakci s mezinárodními směrnici. Jediná cesta, jak minimalizovat hrozby spojené s AI, je naše schopnost orientovat se v jejím vývoji a kriticky s ní pracovat.

Odborný program Valné hromady Uměleckohistorické společnosti se v roce 2025 zaměřil na základní orientaci v tématu a konkretizaci vybraných příkladů z praxe. Cílem setkání bylo představit některé základní principy, na kterých AI funguje, a uvést konkrétní příklady, které by mohly být nápomocné v uměleckohistorické práci. Mezi hlavní otázky, které si plenum kladlo, patřily tyto: V čem může být AI užitečná pro dějiny umění? V jakých oblastech již kolegové s AI pracují? Kde a jak se lze informovat a učit novým dovednostem? Jaké jsou klady a zápory práce s AI?

Program byl rozdělen do tří tematických oddílů. Po obecném úvodu následovaly příklady z výuky dějin architektury s pomocí AI a příspěvky zaměřené na práci s digitálními obrazovými soubory. Na závěr byly představeny některé etické problémy práce s generovaným materiálem, na které navázala debata zaměřená zejména na klady, zápory a etické otázky dané problematiky. Pozvání k aktivní účasti na programu přijali Mgr. Jakub Havlíček, Ph.D., metodik výukových inovací z Masarykovy univerzity v Brně, Ing. arch. Mgr. Josef Holeček z pražské ČVUT, doc. RNDr. Barbara Zitová, Ph.D., z Ústavu teorie informace a automatizace AV ČR, v. v. i., Mgr. Lukáš Pilka, Ph.D., a Mgr. Štěpán Lars Laichter. Do debaty se k přednášejícím připojila Mgr. Jitka Šosová, Ph.D., prorektorka z pražské UMPRUM.

Online záznam celého programu včetně prezentací všech přednášejících a závěrečné debaty je dostupný na <https://artycok.tv/cs/post/umela-inteligence-a-dejiny-umeni>



Děkujeme Artyčok TV za spolupráci.

## PŘÍSPĚVKY OD PŘEDNÁŠEJÍCÍCH

**Jakub Havlíček** pracuje jako metodik výukových inovací na Masarykově univerzitě v Brně a stál u zrodu prvních vysokoškolských metodik pro práci s AI u nás. Původně vystudoval historii, francouzštinu a religionistiku na MU a nadále působí jako vysokoškolský pedagog. Kromě metodické podpory související s rozvojem a zkvalitňováním výuky na MU se věnuje využití umělé inteligence ve výuce a etickým otázkám ve spojení s umělou inteligencí v akademickém prostředí.

### Umělá inteligence v akademickém prostředí: příležitosti, rizika a doporučení

Úvodní část příspěvku se zaměřila na vysvětlení základních principů strojového učení a hlubokých neuronových sítí, které tvoří základ dnešních AI nástrojů. AI byla představena jako statistický model, jenž na základě velkých objemů dat generuje nové texty, obrazy a další výstupy. Zdůrazněna byla stochastická povaha těchto systémů – jejich výstupy jsou do určité míry náhodné, což zvyšuje jejich rozmanitost, ale i riziko tzv. halucinací, tedy vymyšlených nebo neověřených informací. Pozornost byla věnována také etickým otázkám a výzvám spojeným s obtížnou identifikací, zda byl výstup vytvořen člověkem, nebo pomocí AI. Prezentace představila i konkrétní nástroje využitelné při vědecké práci, jako jsou Semantic Scholar nebo Consensus, a možnosti jejich využití při analýze dat. Ve druhé části byla přiblížena praxe Masarykovy univerzity, kde od roku 2023 působí expertní skupina pro AI ve výuce. Tato skupina vypracovala dvě klíčová doporučení: „Stanovisko k využívání AI ve výuce“ a metodické „Doporučení k využití AI při plnění studijních povinností“. Oba dokumenty podporují odpovědné a transparentní využívání AI a poskytují návod, jak deklarovat její zapojení v akademických pracích. Závěrem zazněla výzva k rozvoji gramotnosti v oblasti práce s AI. Tuto technologii nelze ignorovat ani bezvýhradně přijímat – je třeba jí porozumět a využívat ji tvořivě, eticky a informovaně, včetně oblasti dějin umění.

**Josef Holeček** je aktuální držitel Baderova stipendia, vystudovaný architekt, zároveň absolvent oboru teorie a dějin umění na pražské UMPRUM a momentálně doktorand na Ústavu teorie a dějin architektury na pražské ČVUT, kde píše disertaci na téma vývoje měst na přelomu 19. a 20. století. V rámci své výuky dějin architektury na ČVUT zapojuje do práce se studenty AI a o své postupy se s námi podělí ve svém příspěvku.

### Umělá inteligence jako nástroj pro výuku dějin umění a architektury?

Toto drobné resumé, vracející se ke sjezdu UHS na jaře 2025, je psáno skoro s půlročním odstupem. V době dynamického rozvoje umělé inteligence je s klidem možné říct, že od té doby, co příspěvky zazněly, se toho mnoho událo. Co se nemění, ale naopak nabývá na aktualitě, jsou etické otázky související s užíváním umělé inteligence



Prompt: „Vygeneruj obrázek gotického vytápěcího systému ve městském domě ve 14. století v Praze.“  
A. Raganová, Open AI.

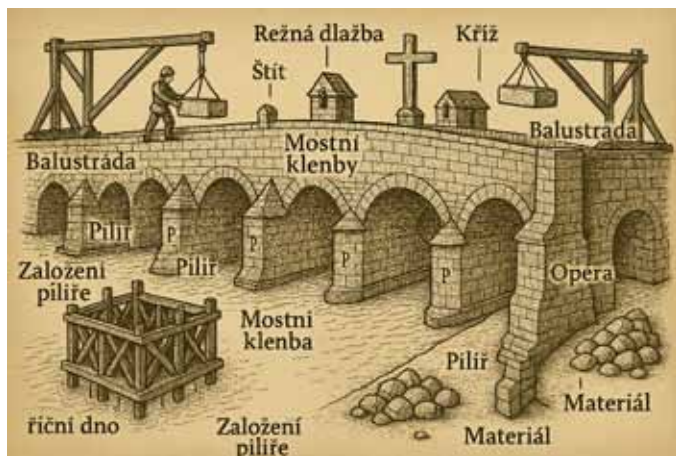
a jejím významem pro nejen vysokoškolskou pedagogickou činnost.

Nejčastěji je užívání umělé inteligence mezi studujícími skloňováno v souvislosti s psaním textů. To je situace, které se téměř každý pedagog touží vyvarovat, ale každý se s ní nejspíš setkal. Na to, že je tato forma užívání umělé inteligence nepřínosná především pro ně samotné, studenti musí přijít sami. Tím, že strojový jazyk odejme člověku příležitost formulovat problémy a hledat jejich řešení, zbavuje jej jednoho ze základních benefitů vysokoškolského studia.

Téměř přímým opakem je situace, kdy umělá inteligence vykonává řadu mechanických úkolů, kterými člověku šetří čas (zpracovávání velkého množství dat, jejich třídění apod.). Pro účely studijní, ale i vědecké (v opatrně podobě včetně dílčích řešerší) se stává důležitým nástrojem – ovšem pouze za předpokladu, že zůstává nástrojem mechanickým.

Kde je tedy hranice mezi AI jako užitečným až důležitým nástrojem, a AI jako účinnou „likvidátorkou“ tvořivosti a přemýšlivosti? A co se nachází mezi těmito extrémy? Domnívám se, že jde o meziprostor, který nelze interpretovat jako slepou mapu, v níž bloudíme, nýbrž jako místo, kde zůstává iniciativa výhradně na nás. Jako hřiště, na němž je možné využívat různé typy generativní umělé inteligence a ověřovat, jaké jsou její možnosti a nakolik jsou výsledky, s nimiž přichází, důvěryhodné. Je důležité se na takovém hřišti orientovat, abychom vůbec tušili, co které „atrakce“ umí, abychom nebyli překvapeni.

V posledních třech letech se mně a některým dalším kolegům podařilo alespoň částečně implementovat AI do výuky některých seminářů z dějin architektury na FA ČVUT. Osvědčila se především závěrečná atestace, na niž si studenti nosí předem připravené podklady různých



Prompt: „Step by step návodu pro stavbu středověkého kamenného mostu (př. Karlův most) na území Prahy. Chci, aby byla na obrázku vidět veškerá dobová technika (např. dřevěné jeřáby apod.) a materiály.“ D. Petrášek, Microsoft Copilot.

architektonických forem vygenerovaných umělou inteligencí. Následné vyhodnocování grafických, ale i textových či kombinovaných výstupů (tvořených na základě důkladně formulovaných promptů) umožňuje jednak reflektovat, nakolik jsou vlastní domněnky a znalosti autorů těchto promptů správné. Zároveň ale vytváří prostor pro tolik důležitou debatu mezi zúčastněnými studenty kolokvia. Kdy jindy můžete společně prohlížet gotické portály vygenerované AI se všemi nedokonalostmi a diskutovat nad tím, v čem neodpovídá jejich konstrukční řešení dosavadnímu poznání o 14. století? Kdy jindy můžete analyzovat tvrzení o středověkém osídlení a přímo je rozporovat na základě vlastních znalostí, a tímto je prohlubovat? Různé typy zadání navíc umožňují různou hloubku. Od výstupů na základě jednoduché a obecné formulace (gotický městský dům, detail vnějšího opěrného systému vrcholně gotické katedrály) přes složitější zadání (schéma vytápění středověkého městského domu ve střední Evropě) až po velmi podrobné vyjádření např. technických postupů (step-by-step návod na výstavbu středověkého gotického mostu – např. Karlův most – včetně veškeré dobové techniky). Výsledky bývají často spíše úsměvné. Ale právě i to je užitečné, neboť to umožňuje bezprostředně výsledky korigovat.

Hra se tak ukazuje jako optimální nástroj pro ověřování hranic schopností umělé inteligence. Je otázkou, jak dlouho bude tato hra ještě hratelná. Další fáze nastane, až nebudeme schopni rozlišit výjevy generované a reálné. V mnoha oblastech se to již stalo, včetně výtvarného umění. V architektuře se tato situace přibližuje. Trénujme, dokud je čas!

**Barbara Zitová** působí jako vedoucí oddělení zpracování obrazu na Ústavu teorie informace a automatizace Akademie věd České republiky. Doktorát získala v oboru softwarových systémů na Univerzitě Karlově a pedagogicky působí mimo jiné i na Matematicko-fyzikální fakultě UK a na katedře matematiky na pražské ČVUT. V centru

zájmu doc. Zitové jsou všechny aspekty digitálního zpracování obrazu, rozpoznávání vzorů a aplikací umělé inteligence.

Počítačová analýza uměleckých děl mění způsob, jak zkoumáme a chápeme sbírky, a přináší restaurátorům i kurátorům nové datové podklady pro kvalifikovaná rozhodnutí. Současný rozvoj umělé inteligence urychlil vývoj metod, které účinně doplňují tradiční postupy v restaurování a kurátorství.

Nové softwarové nástroje otevírají detailní pohled na materiálové a technické aspekty děl, které dříve zůstávaly skryté. Patří sem analýza podkladových materiálů, rozpoznávání charakteristických rysů autorovy techniky při ověřování autorství i podpora při odhalování padělků. Tyto aplikace navazují na historickou evoluci nástrojů: od štětců a lup přes multispektrální snímání až k počítačovému kódu, který dokáže fúzovat informace z více modalit, vizualizovat je a odhalovat skryté souvislosti.

Algoritmy mohou například pomocí frekvenční analýzy (Fourierovy filtrace) digitálně potlačit pravidelný vzor plátna, a tím zpřístupnit jemné detaily pro pátrání po přemalbách či typických znacích autorovy kresby. Při ověřování pravosti je užitečná analýza tahů štětce: systémy AI dokážou měřit plynulost a rytmus tahů, což – je-li to podloženo referenčními daty – může nepřímo svědčit o originalitě díla.<sup>1</sup> Metody AI také mohou pomoci zvýraznit a analyzovat pentimenti (autorovy změny během tvorby), často patrné pouze mimo viditelné spektrum. U Leonardovy *Madony s přeslicí*<sup>2</sup> tato technika pomohla zviditelnit změny v kompozici, což jsou informace cenné pro pochopení tvůrčího procesu umělce.

Umělecká díla nenávratně ztracená kvůli různým katastrofám představují další možnou oblast aplikace AI – tady může nabídnout vizuální přiblížení původní podoby. Algoritmy trénované na zachovaných barevných kompozicích Gustava Klimta obarvily černobílou fotografii, která zachycuje jeho zničené dílo *Medicina*.<sup>3</sup> Podobně proběhla rekonstrukce chybějících částí Rembrandtovy *Noční hlídky*.<sup>4</sup> Odborníci analyzovali stylové rozdíly mezi originálem obrazu a dobovými kopiemi. Následnou inverzní aplikací tohoto naučeného vztahu na ty části v kopiích, které byly u originálu zničeny, vytvořili odhad, jak asi chybějící části vypadaly. Umožňuje nám to si prohlédnout celé dílo ne sice v originální podobě, ale alespoň v maximálním přiblížení. Je potřeba mít ale stále na paměti, že se jedná pouze o informované odhady citlivé na trénovací data a kurátorský dohled – výsledky nejsou náhradou originálu, ale řekněme nástrojem pro lepší porozumění dané doby a díla dotyčného umělce.

Pro kurátory mohou AI aplikace představovat především silný nástroj pro kategorizaci a popis rozsáhlých sbírek, kde dokážou automaticky identifikovat a klasifikovat zobrazené objekty, styly či tematické motivy. Tato technologie tak může výrazně urychlit práci s digitálními archivy a pomoci při vytváření tematických výstav nebo při vyhledávání souvisejících děl napříč institucemi.

AI nástroje slouží jako analytické přístroje, které z uměleckých děl získávají maximum informací a umožňují

odborníkům provádět kvalifikované interpretace. Role technologie není nahradit odbornou expertizu, ale naopak poskytnout odborníkům poznatky založené na datech v podobě umožňující podrobnou analýzu. Touto cestou podporuje jejich vědeckou a restaurátorskou práci a zefektivňuje tak péči o kulturní dědictví.

V závěru své prezentace doc. Zitová doporučila pro základní orientaci v užívání AI stránky <https://aislova.cz/> a <https://aidetem.cz/>.

**Lukáš Pilka** získal doktorát na Katedře teorie a dějin umění na pražské UMPRUM, kde v roce 2022 obhájil disertaci *Digitální kurátor: Algoritmy a počítačové vidění ve světě velkých kulturněhistorických dat*. Souběžně se zabývá grafickým designem, typografií, digitální technologií a umělou inteligencí. Dlouhodobě se věnuje využití digitálních technologií v oblasti muzeí a galerií a vyvíjí aplikace, ve kterých své poznatky uvádí do praxe.

Ve svém příspěvku Lukáš Pilka představil možnosti práce s daty a s digitalizací kulturního dědictví. Představil různé modely počítačového vidění specializované na konkrétní vizuální aspekty, se kterými pracuje ve své experimentální aplikaci <https://digitalcurator.art/>. Aplikace je zaměřená na rychlou a automatizovanou práci s velkým množstvím dat ze středoevropských muzeí a galerií.

**Štěpán Lars Laichter** je absolvent studia filozofie, kognitivní vědy a logiky. Na Univerzitě v Amsterdamu obhájil svou závěrečnou magisterskou práci na téma modelování dialogů s velkými jazykovými modely a po studiích pracoval jako vývojář umělé inteligence. Někteří z nás se s ním pravděpodobně setkali při návštěvě Laichterova domu od Jana Kotěry na pražských Vinohradech. Štěpán se poslední tři roky intenzivně věnuje péči o toto dědictví po svém prapraděděčkovi a vyjma dalších aktivit prostory ožívuje a otevírá veřejnosti s využitím moderních technologií. Ve svém příspěvku poukázal na tenkou hranici mezi etickým a již problematickým uplatněním AI.

### Hranice mezi halucinací a historií

Cílem mé prezentace na valné hromadě Uměleckohistorické společnosti bylo zdůraznit nové příležitosti a výzvy spojené s využíváním generativní umělé inteligence (AI) při popularizaci historie – ve výuce, v muzeích a dalších kulturních institucích. Generativní AI je soubor technologií, které jsou na základě učení z velkého množství dat schopny se podílet na tvorbě nového obsahu z textu, obrazu, zvuku či jiných dat. Obvykle se generativní AI chápe jako soubor metod strojového učení, které dokáží na základě existujících dat vytvářet nový obsah. Patří sem například velké jazykové modely, generativní adversariální sítě, difuzní modely a další přístupy. Dnes je nejznámějším produktem s těmito technologiemi ChatGPT, avšak existuje široký ekosystém dalších nástrojů pracujících nejen s textem, ale také s obrazem, videem, hlasem a dalšími výstupy. Využití těchto technologií v popularizaci historie otevírá řadu nových příležitostí a výzev.

Generativní umělá inteligence nabízí nové příležitosti. Jde například o generování videí z dobových fotografií, zrychlené a zjednodušené obarvování černobílých snímků, tvorbu avatarů odpovídajících historickým osobnostem nebo interaktivní a imerzivní instalace v muzejních expozicích. Tyto technologie výrazně zlevňují a zrychlují produkci obsahu, který byl kulturním institucím z finančních důvodů v minulosti často obtížně přístupný či zcela nedostupný. Kulturní instituce jsou rovněž motivovány využívat AI v prostředí sociálních médií, kde musí konkurovat jiným zdrojům zábavy. Obarvování fotografií, generování videa nebo tvorba jiného zábavného obsahu založeného na historických artefaktech tak umožňují oslovit širší publikum a přilákat více návštěvníků.

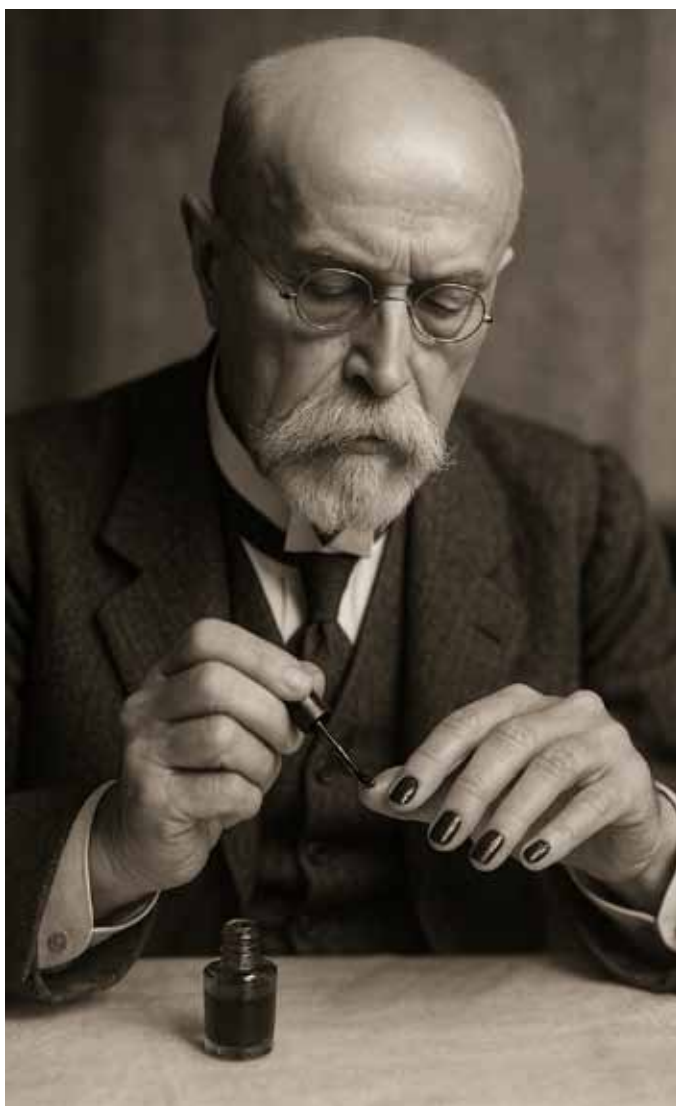
Problém nastává, když AI generuje nový obsah, u něhož mohou být jeho konzumenti uvedeni v omyl, pokud nevědí, že byla použita AI. Každé použití AI při tvorbě či interpretaci historických zdrojů snižuje autenticitu původního pramene. Nově generovaný artefakt může být dnes často k nerozeznání od originálu. Například model, který má jako vstup konkrétní fotografii, dokáže vytvořit další snímky ve stejném vizuálním stylu. Otevírá se otázka, kde leží hranice mezi historií a fikcí. Obsah generovaný AI obvykle nemá jasně definovanou hranici mezi autentickým a neautentickým materiálem. Jedná se spíše o plynulé spektrum než o jasně rozeznatelné kategorie. V praxi se to týká například sociálních sítí: pokud vznikají nové záběry z invaze Československa vojsky Varšavské smlouvy, jak to nedávno učinila Paměť národa na Instagramu, je třeba zvážit, do jaké míry se diváci učí autentickou historií a do jaké míry sledují fiktivní interpretaci bez výpovědní hodnoty. Je rovněž otázkou, zda generace fiktivních záběrů byla opodstatněná oproti využití autentických snímků.

Výzvou zůstává skutečnost, že neexistuje ustálený soubor standardů pro využití těchto technologií. Přestože se objevují první pokusy o pravidla v muzejnictví, technologie se vyvíjí tak rychle, že kulturní instituce stěží stíhají reagovat. Základním pravidlem je například označování výstupů, u nichž byla použita generativní AI. Tato strategie však naráží na problém omezeného povědomí veřejnosti o samotné technologii. Lidé nemusí chápat, jak generativní AI funguje, a tedy jak ovlivnila důvěryhodnost zdroje nebo výsledného obsahu. Vzhledem k její široké dostupnosti už není realistické generativní AI výrazně omezit. Kulturní instituce však mohou vytvořit prostředí, kde členové, zaměstnanci či studenti experimentují, porozumějí technologii a otevrou debatu o jejich omezeních a rizicích. Nabízí se také pohled, že pokud kulturní instituce generativní AI využívají, měly by rovněž převzít odpovědnost za vzdělávání veřejnosti o této technologii a jejích omezeních.

Otevírá se tedy příležitost pro muzea, vzdělávací a kulturní instituce využít potenciál generativní AI k otevření debaty a nových forem spolupráce při definování standardů jejího využívání. Zodpovědné použití těchto technologií může zpřístupnit historii novým skupinám a vytvořit personalizovanější a imerzivnější muzejní instalace a digitální obsah. Pokud však instituce nezačnou přijímat transparentní a zodpovědné strategie užívání generativní umělé inteligence, hrozí mimo jiné riziko znehodnocení výpovědní



Obr. 1: František Laichter, generováno pomocí historické fotografie v modelu Flux 2  
 Prompt 1: A 1949 photograph of a man from image 1 standing on a pile of burning books.  
 Prompt 2: A man in a 1930s street of Paris.  
 Prompt 3: A man from image one sitting in the cockpit of a millenium falcon.



Obr. 2: Model Nano Banana  
 Prompt: A black and white photograph of T. G. Masaryk painting his nails.

### DOTAZNÍKY

Součástí příprav programu Valné hromady byl orientační průzkum informovanosti a práce s AI mezi vyučujícími a studujícími dějin umění na českých vysokých školách a mezi kolegyněmi a kolegy z muzeí a galerií. Sběr dat probíhal pomocí anonymních online dotazníků, z nichž se podařilo získat 79 odpovědí z řad studentstva, 21 od vyučujících a 32 odpovědí od kolegů a kolegyně z muzeí a galerií. Většina dotázaných prokázala základní povědomí o AI, v praxi ovšem převažuje její užívání spíše v běžném životě nežli v odborné práci. Z používaných aplikací převládá ChatGPT a práce s překladači. Dále dotazovaní užívají aplikace Copilot, Perplexity, Gemini, Grok, Google Lens, Deep Seek, Claude, Notebook LM, aplikace na přepis audiozáznamů do textu (např. descript, transcript), gamma.ai, writefull pro práci s anglickým jazykem a řadu dalších. Nicméně v oblasti aplikace AI do výuky či práce s muzejními sbírkami převládá mezi dotazovanými všeobecná nedůvěra a potřeba větší informovanosti, návodu jak na to.

### VÝUKA

Na otázku o užívání AI v akademickém prostředí, a zejména při výuce dějin umění, více než polovina dotázaných vyučujících odpověděla, že ji do výuky nezapojuje, ale je si vědoma nutnosti tématem se zabývat a více se informovat. Téměř třetina z nich absolvovala nebo měla možnost účastnit se workshopu pořádaného zaměstnavatelem, podle všeho ovšem bez většího dopadu na samotnou výuku. Dobře to ilustruje například jedna z odpovědí: „AI do výuky nezapojuji, doposud mi nikdo neukázal, jak to smysluplně a dlouhodobě dělat.“

hodnoty historických artefaktů, ztráta důvěry veřejnosti v kulturní instituce a proměna historie ve zdroj zábavy pokřivené algoritmy sociálních sítí.

Ze strany studentstva přišlo překvapivě velké množství odpovědí kategoricky odmítajících zapojení AI do výuky dějin umění. Na dotaz, zda by uvítali větší zapojení AI do výuky dějin umění, reagovalo 34 studujících ze 79 slovy: „ne“, či „ne, prosím ne“, „spíše ne, nedokážu si to představit“. Pozitivní odpovědi směřovaly k potřebě upřesnění toho, jak by mohla být AI užívaná, s vědomím četných rizik. Přišly např. odpovědi jako: „Ano, ale nevím jak, je potřeba podporovat správnou práci s AI, abychom ji uměli používat.“ Či další odpověď: „Ocenila bych více institucionální podpory v tom, jakým způsobem s AI nakládat zodpovědně, eticky a efektivně při vědecké, pedagogické a studijní činnosti.“ Nebo: „Myslím, že by bylo dobré přijít přímo se seminářem, který by se zabýval vlivem AI na dějiny umění a také nás naučil, jak s AI správně pracovat. Například, jaké otázky pokládat a jaké je legitimní využití AI.“

## PRÁCE S OBRAZOVÝMI SOUBORY

Nedílnou součástí dějin umění je práce s velkými obrazovými soubory. Právě v možnostech zpracování velkého množství obrazových materiálů, hledání souvislostí a analýzy obrazových dat nám může být technologický pokrok velmi dobře nápomocný. Při zpracovávání výsledků online dotazníků překvapivě téměř všichni dotázaní ze sbírkotvorných muzeí a galerií odpověděli na otázku ohledně využití AI v práci s velkými obrazovými soubory negativně. Jedna z mála konkrétnějších odpovědí zněla: „V mé odborné praxi mi zatím nemůže být nápomocná nijak, protože krom toho, že jsme s digitalizací sbírkového fondu na začátku, ještě nemáme zdaleka všechno zveřejněno a dostupné.“

Naopak v odpovědích studentstva o kladech a záporch AI se vyskytlo několik zmínek o možném využití AI v této oblasti. Zde je pár příkladů: „V dějinách umění by mohla být schopná spolehlivěji určit rukopis a pomáhat s určením autorství, s identifikací padělků.“

Či další odpověď: „Může být užitečná při analýze rozsáhlých datových souborů, rozpoznávání vzorů v uměleckých dílech, digitalizaci a zpřístupňování archivních materiálů nebo při automatizaci rutinních úkolů. Může pomoci i v restaurátorství nebo při rekonstrukci ztracených či poškozených děl. Výhodou je rychlost a efektivita práce s velkým množstvím informací.“

## ZÁVĚREČNÁ DEBATA:

### PRO A PROTI, PROBLEMATICKÉ ASPEKTY, ETIKA

Kladům a záporům užívání AI se věnovaly online dotazníky i většina času závěrečné debaty. Mezi dotazovanými převládá dobré povědomí o kladech a rizicích, přesto se v odpovědích vyskytla překvapivá důvěra v AI jako zdroj informací, pomocníka v sumarizaci textů, rešerších a v poskytování shrnutí obsahu literatury. Mezi hlavními klady byla uvedena zejména efektivita a výrazná pomoc

v rutinních úkolech (jazykové korektury, životopisné medailony, anotace). Dále je vysoce hodnocena schopnost AI poskytnout informovaného partnera v kreativním procesu či formulace argumentů pomocí zpětné vazby a rozvíjení vlastních nápadů formou dialogu. Mezi zápory figuruje často ekologický dopad nárůstu užívání AI a s ním provozování masivních internetových serverů. Dále přebírání zodpovědnosti za uživatele, kteří jsou stále méně ochotni kriticky myslet, problém autorských práv u všech druhů generovaného materiálu (text, obraz, video), problém bezpečnosti osobních dat. Obavy panují také z AI jako mocenského nástroje provozovatelů jednotlivých modelů.

Během závěrečné debaty zaznělo několik přirovnání k AI a jejímu významu pro lidstvo. Jakub Havlíček ji ve svém úvodním příspěvku přirovnal k ohni, tedy k živlu, který nás umí zničit a zároveň je životodárný. V debatě své přirovnání poupravil a AI připodobnil k vynálezu vrhačky oštěpů, tedy nástroje, který vynalezli lidé k zaopatření obživy, jenž je schopen způsobit i rozsáhlé škody. Jako jedinou cestu ke správnému užívání takového nástroje vidí v uvědomělém užívání a v osvětě. Barbara Zitová přirovnala AI k dynamitu, jakkoliv to její kolegové neslyší rádi. Vidí v ní nástroj vynalezený ve prospěch lidstva, jehož negativní dopad je ovšem mnohem větší. Josef Holeček otevřel téma dostupnosti informací pro AI, která je zatím omezena pouze na práci s digitalizovaným materiálem, tj. nedostane se do archivů a fondů, se kterými dokáže pracovat jen člověk s patřičným vzděláním a dovednostmi. Lukáš Pilka na tento poznatek reagoval jasnou potřebou výrazně pokročit v digitalizaci dostupných fondů, abychom se začlenili do plošné informovanosti. Štěpán Laichter v tomto kontextu upozornil na tenkou hranici mezi původním historickým materiálem a vygenerovaným obsahem, jenž je stále obtížněji rozeznatelný od originálu. Ve svém příspěvku i v debatě proto vyzýval k explicitnímu označení vygenerovaného obsahu, abychom tak zamezili historickým mystifikacím (např. v případě animace historických osobností, oživení jejich zobrazení zvukovými záznamy a podobně).

Dalším tématem diskuse se staly nástroje kontroly AI, jejichž absence patří k hlavním záporům a rizikům užívání AI. Všichni přednášející se shodli, že jediná cesta je neustále vnímat kriticky vše, co čteme, vidíme a vnímáme. Nástroj kontroly a rozeznávání plagiátů neexistuje a ve chvíli, kdy jej někdo vytvoří, již vzniká i protinástroj, který jej přelstí. Barbara Zitová tuto skutečnost přirovnala k chůzi na ledě, kdy je nutné se stále učit, jak jít, abychom neuklouzli. Jitka Šosová upozornila na nutnost postupné úpravy citačních úzů a hledání způsobu, jak transparentně uvádět AI jako zdroj i jako partnera v kreativním procesu. Autorem díla zůstává vždy člověk. Je tedy na nás, jak se naučíme korektně a eticky začlenit nové technologie do naší akademické, pedagogické, studijní, muzejní, galerijní, kurátorské a tvůrčí práce.

<sup>1</sup> [https://sites.math.duke.edu/~ingrid/publications/paper\\_Bridges.pdf](https://sites.math.duke.edu/~ingrid/publications/paper_Bridges.pdf), online zdroj, vyhledáno 21. 3. 2026.

<sup>2</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna\\_of\\_the\\_Yarnwinder\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Yarnwinder_(cropped).jpg), vyhledáno 21. 3. 2026; Jan Blažek – Jana Striová – Rafaella Fontana – Barbara Zitová: Improvement of the visibility of concealed features in artwork NIR reflectograms by information separation, Digital Signal Processing 60, č. 1, 2017, s. 140–151.

<sup>3</sup> <https://artsandculture.google.com/story/the-klimt-color-enigma/SQWxuZfE5ki3mQ?hl=en>, vyhledáno 21. 3. 2026.

<sup>4</sup> <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/for-the-first-time-in-300-years-the-night-watch-is-complete-again>, vyhledáno 21. 3. 2026.

# Challenging Myths: Emily C. Burns on American Innocence and Indigenous Belongings

Interview by Anna Jaegerová

Few scholars bring as much insight into transnational art history and the representation of Native American material culture as Emily C. Burns. A leading historian of nineteenth-century visual culture, Burns's interdisciplinary research traces the circulation of art and artists, particularly between the U.S., France, and Indigenous communities. For example, in her deeply engaging and insightful book *Transnational Frontiers: The American West in France* (2018), she examines how the imagery of the American West shaped identity narratives and how Native artists asserted survivance within these frameworks. Her work not only illuminates the past but also reshapes understandings of cultural exchange, representation, and identity.

In fall 2024, Burns joined Masaryk University's Department of Art History as a visiting researcher, collaborating with scholars from the Centre for Modern Art & Theory and the Centre for Early Modern Studies. A highlight of her stay was her December lecture *Belonging: Rethinking Native American Art on Display at the World's Columbian Exposition*, which underscored the importance of reclaiming Native material culture as living expressions of identity, resistance, and knowledge transmission.

In this interview, she reflects on her academic journey, methodological approaches, and interdisciplinary research, as well as her upcoming book projects and teaching philosophy.

**What first inspired your interest in art history, and how did your academic journey lead you to focus on the transnational nineteenth century?**

I started taking art history in my first semester of college, and I found it fascinating because you could study anything through material forms from any period or culture. It also seemed like the most interdisciplinary subject because the questions you ask depend on the objects you choose.

When I applied for an MA, I decided to focus on American art. Throughout graduate school, I kept returning to questions of circulation and exchange. For me, some of the most interesting questions in art history involve what happens when people move through space and across cultures and when artworks circulate. I became interested in expatriate artists, those who were constantly travelling or those whose artwork was dynamically moving. I also became fascinated by intermediate translations—not only how paintings travel but also how photographs of paintings and illustrations become part of that story.



Emily C. Burns delivering her lecture *Belonging: Rethinking Native American Art on Display at the World's Columbian Exposition* at the Department of Art History at Masaryk University in Brno, 4 December 2024

**What drew you to studying the art of the American West and its transatlantic connections with France?**

I became increasingly interested in France because it was a place Americans visited so avidly in that period. White American artists were "playing Indian" in Paris a lot. When I wanted to study the American artist colony in Paris, I was told that it had already "been done" by works like Lois Marie Fink's *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons* (1990) and Barbara Weinberg's *The Lure of Paris: Nineteenth Century American Painters and Their French Teachers* (1991).

That feedback pushed me to think about why I felt the topic wasn't fully explored. The reason was that those studies focused on what was materially on view and how American art was stylistically influenced by French academic styles and Impressionism. But I was more interested



*Emily C. Burns and Tomáš Valeš during the discussion following the lecture at Masaryk University's Department of Art History in Brno, 4 December 2024*

in cultural studies questions—how did French people understand the United States and American culture? How did this visible group of American artists in Paris shape ideas of Americanness? And these questions still haven't been answered.

This led to my dissertation project and the theme of cultural innocence—the idea of the U.S. being behind, delayed, or "still arriving." This is also the theme of my current book project.

***How did your research on Native American stereotypes evolve into a deeper engagement with Native American culture and perspectives?***

When I came to think about how Lakota performers travelling in Europe disrupted the performance of "Indianness" by White U.S. artists, I began to talk with Lakota community members and work with archives at the Oglala Lakota College on Pine Ridge Reservation. Meeting descendants of Lakota performers I write about has been incredibly powerful. The stories shared by community members have helped me better understand the past and archival materials that didn't quite make sense to me. These relationships have been really rewarding and propelled me to work more on Native American art in subtler contexts.

My next book project explores the collection and representation of Native American material forms in settler

spaces, such as museums or exhibitions, and paintings where those material forms are being re-rendered by White artists.

***You emphasise the importance of community dialogue in the study of Native American belongings. What do you consider the most effective methodological approaches for engaging with these objects?***

Native American belongings require a different analytical framework—one that actively redresses historical oppression by centering the makers' and community members' knowledge about what belongings are and what they do. These knowledge systems are distinctive from those of the Western academy and have long been oppressed by presumptions that they represent "myth" rather than cultural truths.

Recognising that the boundaries between sacred and secular are often fluid, I deliberately avoid working on spiritually centred belongings whose power may be diminished through scholarly analysis. The right to opacity is a crucial aspect of ethical engagement, and I determine these designations through dialogue with community members.

***In what ways can museums and exhibitions responsibly display Native American belongings, and how can they collaborate with Indigenous communities to ensure respectful and accurate representation?***

I appreciate that many exhibitions are increasingly moving away from enclosing Native American belongings in cases. The *Knowing the West* show at Crystal Bridges, for example, features many Native American works placed on pedestals without a covering. To me, this honours a recognition that belongings are animate and would be confined in boxes.

Finally, I think a lot about how to amplify the work of Indigenous colleagues and knowledge sharers, ensuring that I only share what has been shared with me with permission.

***In fall 2024, you conducted research at the Department of Art History at Masaryk University. What drew you to Brno for this research stay?***

I have followed Marta Filipová's scholarship for a long time. She's done such great work on world's fairs, which are crucial to my research as spaces of cultural performance. They help us think about how cultures self-represent or represent others and how material forms circulate and are recontextualised. I was excited to be in dialogue with her research group and other students exploring cultural nationalism and production.

Additionally, I knew Tomáš Valeš and Jan Galeta from the Nineteenth Century Studies Association. Their research on the legacies of early modern architecture in the nineteenth century resonated with my interests in how styles change and what they signify in new contexts.

And it was such a great visit—I only wish it had been longer! I am energised by going to new places. Perhaps it's because I like to see movement, and for me, enacting movement and cultural exchange reaffirms and helps frame those research questions. Having the opportunity to be in dialogue with colleagues working on similar questions was also energising. I loved my conversations with the Centre for Modern Art and Theory and the Centre for Early Modern Studies and will look forward to future collaborations with colleagues from both.

***What projects were you focused on during your time at Masaryk University?***

My main focus was writing. I was completing my *Performing Innocence* book project and working on the *Belongings* project. I also explored Moravia's history in the broader Czech and Czechoslovakian context. It's not necessarily something I intend to research and publish about, but being in Brno, visiting museums, and talking to people is helpful in thinking about another case study where culture and identity are layered. Also, a colleague of mine who is an artist in the U.S. had an exhibition of his prints related to his family's textile production in Czechoslovakia in Břeclav; it was fun to visit this show and think about how artists are also engaging with the legacy of cultural identity and its disruption.

***Your Performing Innocence project explores how the notion of American cultural innocence has been constructed over time. How do these narratives continue to shape American identity today, and what impact do they have on contemporary political and social discourse?***

Many nineteenth-century stereotypes and assumptions about American culture are still true today. Repeated uncritical claims that American culture is "young" trouble me; constructions of nations as if they are following human life cycles seem to me to obscure politics and deny histories of oppression.

I think that the claim of American innocence suppresses our culpability for racism, oppression, settler colonialism, and continued inequities in American society. There is this language of cultural exceptionalism, and the idea of being innocent or young basically makes it impossible for people to be guilty or inherit the guilt of our ancestors for those transgressions. Innocence does a lot of political work in American society today, and I hope that examining it through the lens of art history will help people see the myth-making behind it and reveal how deeply embedded it remains in the national consciousness.

In this way, the research invites some cultural self-critique that may not be welcome in some spaces. People don't necessarily want to talk about these histories, but I think art history risks becoming irrelevant if all we do is talk about how material form changes over time without embedding it in these larger discursive concerns or tracing their legacy.

***As someone who teaches about American art and the art of the American West, what approaches do you use to make these topics accessible to students?***

I think accessibility is one of the most important parts of teaching in art history—it can often seem to students as a foreign language. I always try to begin with art history's tools in visual analysis and contextual analysis, no matter the subject. I often find that once students realise how much they can notice just by looking at an artwork and how studying context can open up so much meaning, they can get excited about any content.

I also try to emphasise the multiplicity of makers from various backgrounds to counter the traditional canon. Teaching transcultural and transnational case studies shows how much dialogue there is across the world, even in earlier periods. As James Clifford points out, culture shows us that society is not only rooted but also often routed.

***What advice would you give students interested in pursuing art history, particularly with a focus on transnational or interdisciplinary studies?***

Be open to the academic journey and let the artworks that most compel or interest you guide your research. For me, it's the artworks that seem contradictory, or that can be read in layered ways that most catch my interest.

Big advice is to ensure that you aren't only reading within the field of art history. Reading in history, cultural studies, geography, literature, film histories, philosophy, art theory and criticism, and political science—all of these propel deeper, richer, and more complex readings of art history.

Also, think about the field as an ongoing conversation; no subject is ever "finished," no matter how grand or complete a factual book about it might be. The same terrain can be revisited via new questions or angles. For instance, when I initially began to work on U.S. artists in Paris, some of

my mentors warned me that there were already books on the subject. That forced me to clarify what questions I was asking that were unique: in this case, I was less interested in the technical influence of French painting on American artists, and much more interested in how this contingent of conspicuous Americans constructed ideas of cultural nationalism in Paris. If you and I had the same archive or the same artworks and were tasked to write a book drawing on them, we would come to radically distinct projects. That also speaks to the richness of the individual human mind.

Lastly, as you get started, I would encourage you to be flexible and bold when looking for opportunities. Some of my earliest positions—doing quality control on a digitisation project or working in a local art gallery or tiny city historical society and archive—gave me experiences that helped me be competitive for bigger museum positions.

**Who are some of the scholars or thinkers who have influenced your approach to art history?**

I love this question and have too many answers. I have read many of John Berger's essays and I find them meditative and compelling, as they reveal the ineffable, deeply human meanings embedded in material forms.

I also love reading about mobility, identity, and the fungible role of culture in society. Homi Bhabha's writings have been a favourite in this regard, and Martha Langford's anthology, *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*, offers nuanced perspectives on these themes.

I frequently return to Danika Medak-Saltzman's work on thinking through archival silences to find alternative perspectives that push against dominant narratives, Tamar Garb's on needing to move the centre when we consider global nineteenth-century histories and Partha Mitter's on decentring modernism. And many others!

**Have you encountered any works of art that have moved you to tears?**

I have returned again and again to one of Al Parker's paintings of a man in a bathrobe staring intently at the moon at an exhibition at the Kemper Museum in St. Louis. Sometimes the research of context moves me to emotion—like painter Ellen Emmet Rand's half-brother Grenville's untimely death by suicide as the conclusion to a study of their collaborative drawing book when he was a child. Arthur Amiotte's *Wounded Knee* collage that combines photographs of the massacre taken by photo-journalists with his own photographs of the site in 2001 is another artwork that has evoked deep emotion when I study or teach it.

**What current projects are you particularly excited about?**

After completing my book on U.S. artists in Paris, I'm turning to a new project on the collection and display of Native American belongings in settler contexts—whether artists' studios and paintings, anthropological exhibitions, or Wild West shows. I argue that scholars have often reinforced the settler imaginary by treating Native American material forms as "artefacts" or "objects," denying their ontological status as animate, relational entities. This perspective presumes that belongings' lives are ended when material forms are repurposed in settler spaces or represented by White artists. Instead, we might consider viewing such representations as transnational, dialogic—sites of negotiation between competing epistemological systems.

Two edited volumes from Routledge, which I worked on with art historian Alice M. Rudy Price, were also published in 2025. These books explore art and empire between 1800 and 1950 from a global perspective. The first examines how art functioned as a tool for consolidating imperial power, while the second focuses on the afterlives of empire and how art has been used to challenge and unravel imperial ethos. Bringing together around twenty essays in each volume, we aimed to foster comparative methodologies across often siloed subfields in art history.

## Nově zveřejněná databáze archivního fondu RIBA v Londýně – Refugee Committee Papers 1939–1941

Irena Žantovská Murray

V Královském institutu britských architektů (RIBA) probíhal v posledních letech mimo jiné výzkum týkající se jednoho z mnoha nezpracovaných archivů ve sbírkách, které dohromady čítají téměř pět milionů knih, časopisů, archivních fondů, fotografií, plánů, historických modelů staveb, uměleckých děl a kuriozit. Jako ředitelka RIBA knihovny a sbírek v letech 2004–2014 jsem měla výjimečnou příležitost poznat a pracovat s alespoň zlomkem této velké pokladnice materiálů, které slouží mnoha různým účelům. Jako RIBA Research Fellow jsem později měla možnost podílet se na projektu zpracovávajícím



Uvedení databáze ve vile Tugendhat dne 12. 1. 2026, zleva: Valeria Carullo, Iveta Černá, Petr Pelčák, Irena Žantovská Murray

fondy architektů ze střední Evropy, kteří po vypuknutí druhé světové války hledali útočiště ve Velké Británii.

Archiv RIBA komise pro uprchlíky vznikl v letech 1939–1941 jako dokumentární fond generovaný činností výboru, jehož tajemníkem byl mladý levicový architekt a RIBA knihovník Edward „Bobby“ Carter. Komise vznikla 1. 1. 1939 a měla dvojí účel. Na jedné straně evidovat a pomáhat ohroženým architektům ze střední Evropy získat povolení k pobytu ve formě pracovních víz, a na druhé straně ošetřit, aby se tak nedělo na úkor členů RIBA, tj. britských architektů. Mezi lety 1939–1941 komise obdržela žádosti o pomoc od přibližně dvou stovek střeoevropských architektů a architektek, většinou přímo nebo prostřednictvím organizací, které se zabývaly pomocí uprchlíků převážně z Německa, Rakouska, Československa a Maďarska. Výbor tak úzce spolupracoval například s British Committee for Refugees from Czechoslovakia (později Czechoslovak Refugee Trust Fund) a v případech kladného vyřízení žádosti připravoval veškerou potřebnou dokumentaci pro schvalovací proces Home Office (britského Ministerstva vnitra). Bohužel doba systematické práce usilující o záchranu ohrožených architektů byla poměrně krátká, trvala pouhých osm měsíců. Od 3. 9. 1939, kdy britská vláda vyhlásila válku nacistickému Německu, se komise scházela nepravdělně, ačkoliv se, také s pomocí výboru Architectural Association, snažila dál evidovat žádosti a potřeby architektů až do svého zániku roku 1941.

Při počátečním pátrání mě překvapilo, jak početná byla skupina, která deklarovala svoji příslušnost k prvo-republikovému Československu – dohledala jsem 70

osob. Jednalo se tedy o více než třetinu žadatelů. Při pozdějším výzkumu se ukázalo, že tomu tak bylo z mnoha různých důvodů. S respektem k původní dokumentaci jsme tyto údaje zachovali ve výsledné databázi. Výzkum vedený architektkou a historičkou Valerií Carullo, kurátorkou fotografických sbírek v RIBA, trval přes pět let. V poslední fázi se do něho zapojili zejména techničtí odborníci, kteří vytvořili interaktivní výzkumnou databázi a pomohli do ní zasadit i většinu původních materiálů. Jedná se o zdigitalizované dokumenty – kopie jednotlivých žádostí, fotografie či plány staveb nebo jiné vizuály zaslané jako ilustrace architektony tvorby – dále publikace, válečnou korespondenci, záznamy ze schůzí RRC (výboru pro uprchlíky) a z výzkumu pramenící informace o jednotlivých architektech, které se podařilo shrnout do stručného úvodního profilu. Řada dokumentů se bohužel z důvodů preposílání složek mezi spolupracujícími organizacemi a vládními institucemi nezachovala. Přesto se nakonec podařilo alespoň identifikovat všech 200 jmen na seznamu RIBA.

Volně přístupná databáze, kterou zájemci najdou na adrese [www.ribacollectionsrrc.com](http://www.ribacollectionsrrc.com), byla předběžně představena ve vile Tugendhat 12. 12. 2025 a oficiálně zveřejněna 10. 1. 2026 ve Wiener Holocaust Library v Londýně. Do databáze se v současnosti postupně doplňují nově získané informace a bibliografické údaje. Také obsahuje kontaktní stránku, na kterou uživatelé mohou zaslat opravy nebo dodatky. Ve výzkumu dále pokračujeme za účelem budoucí publikace a výstavy. Pro více informací týkajících se specificky československých architektů lze kontaktovat i mne osobně.

---

## SPOLKOVÉ AKTUALITY

# Stipendium Alfreda Badera

## Seznam podpořených projektů Baderova stipendia 2026–2027

**Monika Čejková (FF UK): My dear obojjobs: Rané vazby československých vizuálních a konkrétních básníků na britskou scénu (1964–1967)**

Projekt mapuje rané kontakty československých a britských autorů experimentální poezie (1964–1967) se zaměřením na cirkulaci textů ze sbírky *JOB–BOJ* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala a na jejich roli při utváření mezinárodní sítě experimentální poezie, fungující mimo oficiální institucionální rámec.

**Viktorie Vítů (AVU): Každodennost jako umění: České umění 60. let a počátku 70. let ve vztahu ke každodennosti a v transatlantických souvislostech**

Projekt se zaměřuje na české umění šedesátých a počátku sedmdesátých let, které rámuje každodennost

jako umění, a na jeho souvislosti s americkým Fluxem. Usiluje o porovnání formálních strategií vybraných akcí a o analýzu pozice jejich tvůrců v poli umělecké produkce.

**Karolína Smýkalová (FF UPOL): Lombardská architektura v kontextu frankismu: rekonstrukce a interpretace středověké architektury za vlády Francisca Franka (1939–1975)**

Projekt se zaměří na rekonstrukce středověké architektury realizované za frankistického režimu se zvláštním zřetelem k památkám označovaným jako lombardské. Analýza restaurátorských zásahů a dobových interpretací bude zasazena do ideologického kontextu frankismu a jeho práce se středověkou minulostí.

# Závěrečné teze stipendistů 2024–2025

## Československá účast na 10. bienále v São Paulu v roce 1969

Rado Ištok (FF UK)



*Neznámý fotograf, pohled do výstavy s díly Jiřího Koláře, X Bienal de São Paulo, 1969.  
Se svolením Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo*

Výzkumný projekt zkoumá československou účast na druhém nejstarším uměleckém bienále, které bylo v roce 1951 založeno v brazilském São Paulu. Po vzoru benátského bienále vystavovalo i saõpaulské bienále umění na bázi národních prezentací: Československo spolu s dalšími zeměmi východního bloku se bienále účastnilo od jeho čtvrtého ročníku v roce 1957. Od roku 1957 až do roku 1969 byl komisařem československé účasti Jiří Kotalík. Vedle výtvarného umění bienále prezentovalo také scénografii, architekturu a knižní tvorbu, projekt se nicméně zaměřuje pouze na výtvarné umění a zejména na účast na desátém ročníku v roce 1969. Právě na tomto ročníku, nechvalně proslulém kvůli bojkotu bienále, byla jedna z cen udělena umělci Jiřímu Kolářovi. S podporou Baderova stipendia jsem měl možnost bádát v archivu bienále v São Paulu, v pozůstalosti jedné z vůdčích osobností bojkotu, brazilského kritika a kurátora Mária Pedrosy v Národní knihovně v Rio de Janeiro, a v místních knihovnách. Materiály nalezené v archivu bienále výrazně rozšířily poznání vycházející z velmi fragmentárních zdrojů dostupných v archivech v Praze.

Bienále v roce 1969, prvního ročníku po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy, se Československo účastnilo rozsáhlejšími prezentacemi Jiřího Koláře a Miloše Urbáska, menší prezentace pak

byly věnovány figurativním malířům Františku Ronovskému a Michalu Jakabčicovi a kinetickým umělcům Jiřímu Novákovi a Milanu Dobešovi. Zařazení figurativních malířů a kinetických umělců reagovalo na mezinárodní tematické výstavy organizované v rámci bienále. K československé účasti byl vydán katalog se seznamem děl včetně několika vyobrazení. Výběr umělců byl stanoven již na první poradě na zahraničním odboru Ministerstva kultury v říjnu 1968, s výjimkou Otakara Slavíka, který se měl na bienále vedle Koláře a Urbáska představit větším souborem děl. Ve fotografickém fondu archivu bienále v São Paulu, kde jsem měl možnost prohlédnout si fotografie československé účasti na jednotlivých ročnících (s výjimkou 9. a 11. bienále, ze kterých se fotografie nezachovaly), se mi podařilo dohledat dvě barevné a dvě černobílé fotografie zachycující Kolářův soubor. Žádné další fotografie děl českých a slovenských umělců na desátém ročníku se v archivu nedochovaly. Fotodokumentaci Kolářova souboru lze vysvětlit tím, že získal jednu z cen bienále. Fotografie nicméně nezachycují všechna díla uvedená v katalogu. Několik dalších děl Koláře, spolu s prezentací Miloše Urbáska a jedním dílem Milana Dobeše, lze ale vidět ve filmu pod názvem *Forum und Chance für Künstler? Die zehnte Biennale São Paulo* (1970, 41'50''), který s komentářem německého kurátora

Dietricha Mahlowa natočila německá stanice Saarländische Rundfunk, v jejímž archivu se film nalézá. Na základě dochovaných fotografií a s pomocí katalogu a dalších archivních dokumentů se mi podařilo identifikovat zachycená díla a devět z nich také dohledat v muzejních sbírkách v Česku, včetně sbírek Národní galerie v Praze, Musea Kampa a Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Jedno dílo se v roce 2012 vydražilo na aukci v Itálii, další zůstávají nezvěstná. Na základě dohledaných děl je možné Kolářovu účast alespoň částečně rekonstruovat. Této rekonstrukci bude na jaře a v létě tohoto roku věnována výstava v grafickém kabinetu ve 2. patře Veletržního paláce. Doprovodná publikace, která bude hlavním výstupem stipendia, zprostředkuje další zjištění ohledně Kolářovy prezentace na bienále i v rámci kontextu domácího a mezinárodního bojkotu bienále v reakci na cenzuru a systematické porušování lidských práv v Brazílii v době vojenské diktatury.

Vedle snahy o rekonstrukci československé účasti na desátém ročníku bienále mě zajímalo, do jaké míry byli o bojkotu bienále zpraveni čeští a slovenští umělci a zejména komisař expozice Jiří Kotalík. Přestože obě vedoucí postavy bojkotu bienále, brazilský kritik a kurátor Mário Pedrosa a francouzský kritik a filozof Pierre Restany, měly vazby na Československo, výzvu k bojkotu bienále se mi v českých archívech dohledat nepodařilo. O povědomí o bojkotu na úrovni ministerstev zahraničních věcí a kultury nicméně svědčí dokumenty v archivu Ministerstva zahraničních věcí, kde lze nalézt zprávy z československého konzulátu v São Paulu a velvyslanectví v Rio de Janeiro včetně novinových výstřížků informujících o bojkotu a neúčasti

jednotlivých zemí. Z dokumentů také vyplývá, že československá diplomacie měla na československé účasti na bienále zájem, patrně v souvislosti s ekonomickými zájmy o export československých výrobků do Brazílie bez ohledu na politickou situaci v zemi, tedy v kontrastu s Chile po vojenském převratu v roce 1973.

Ačkoliv se v Kotalíkově pozůstalosti uložené v Archivu Národní galerie v Praze nachází mnoho dokumentů zejména k prvním ročníkům československé účasti na sãopaulském bienále, k desátému ročníku lze dohledat pouze jednu fotografii z vernisáže a pozvánku na vernisáž. Tato skutečnost je sama o sobě pozoruhodná. V Kolářově pozůstalosti pak lze v souvislosti se sãopaulským bienále najít od Jiřího Kotalíka jediný dopis z listopadu 1969, psaný zhruba měsíc a půl po otevření bienále, ve kterém Kotalík u příležitosti zaslání katalogu Kolářovi děkuje za péči věnovanou přípravě jeho souboru. Kotalík Koláře rovněž informuje, že poté, co zjistil, že Kolář odřekl rozhovor pro časopis *Výtvarná práce*, „nezbylo m[u] než učinit totéž“. Na titulní straně *Výtvarné práce* z listopadu 1969 tak vyšel pouze rozhovor se scénografem Vladimírem Nývltem, oceněným na bienále zlatou medailí za scénografii, který nezmiňuje bojkot ani politickou situaci v Brazílii. Rozhodnutí Koláře rozhovor odmítnout, oficiálně na základě pracovního vytížení, lze vzhledem k jeho zájmu o politické dění ve světě, který se promítl do koláží v *Týdeníku* 1968, možná vysvětlit známým citátem Ludwiga Wittgensteina: „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“

Přestože cesta do Brazílie se uvádí v biografii mnoha Kolářových katalogů a monografií vydaných za jeho života, Kolář São Paulo s největší pravděpodobností nenavštívil. K osobní účasti na bienále ale byl jako jeden z mála



*Athayde de Barros, pohled do výstavy s díly Jiřího Koláře, X Bienal de São Paulo, 1969. Se svolením Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo*

zahraničních umělců pozván. Svědčí o tom dopis prezidenta bienále Francisca Matarazza Jiřímu Kotalíkovi z června 1969, ve kterém Matarazzo zve Koláře, vzhledem k obtížím s transportem jeho děl, k desetidennímu pobytu v São Paulu, přičemž bienále by hradilo pobyt a československá strana cestu. Zatímco v pozůstalosti Jiřího Koláře působí tento Kotalíkem přeposlaný dopis izolovaně, jeho kontext se mi podařilo objasnit právě díky možnosti bádání v archivu sãopaulského bienále. Pozvání Koláře do São Paula bylo ve skutečnosti výsledkem přímluvy západoněmeckého kurátora Dietricha Mahlowa, ředitele Kunsthalle a Institutu současného umění v Norimberku, zmíněného už v souvislosti s filmem z bienále. Již od svého vzniku v roce 1967 sbíral Institut, založený jako dokumentační centrum, materiály o Kolářovi, který měl pak v letech 1968–1969 v norimberském Künstlerhausu významnou retrospektivu. V souvislosti s dokumentací Kolářovy tvorby Institutem vznikla také jeho německá monografie vydaná v roce 1968 a film *Jiří Kolář. Eine optische Monographie von Georg Bense* (1970), který také natočila stanice Saarländischer Rundfunk. S touto televizní stanicí Mahlow spolupracoval opakovaně včetně filmů z 9. a 10. ročníku bienále v São Paulu. Zájmem Mahlowa pak bylo, aby Kolář v São Paulu vytvořil obří jablko jako to s průměrem dvou metrů, jež vytvořil v Norimberku pro natáčení

portrétního filmu. Mahlow v souvislosti s natáčením filmu o Kolářovi cestoval na jaře 1969 do Prahy, kde o pozvání na sãopaulské bienále mluvil jak s Kolářem, tak s Kotalíkem. Jak ale vyplývá z poznámky o telefonátu Běly Kolářové s kolegyní Mahlowa Johannou Ricard, která se zachovala v archivu Institutu současného umění v Norimberku, Kolář na cestu do São Paula nedostal vízum, přičemž vízem se patrně minila výjezdní doložka, která byla s cestovním pasem a devizovým příslibem nutnou podmínkou k vycestování do nesocialistických států.

Pozice Mahlowa vzhledem k bienále je zajímavá i v jiném ohledu. Navzdory své spolupráci s Pedrosou na norimberském bienále v předešlém roce Mahlow bojkot bienále ignoroval a přiklonil se na stranu establishmentu, který zosobňoval prezident bienále Francisco Matarazzo. Stejná byla i pozice NSR jako země, grand prix si tak z bienále odnesl západoněmecký sochař Erich Hauser. Stejně tak lze patrně chápat i postoj Kotalíka jako někoho, kdo svému vyjednávání s establishmentem vděčil za přetrvání ve funkci ředitele Národní galerie za normalizace. Kolář se bienále účastnil patrně s podporou obou pragmatických kurátorů-ředitelů, jimž vděčil za mnohé ze svých úspěchů. O jeho vlastním uvažování o významu bojkotu bienále se lze ale pouze dohadovat.

## Architektonická odysea Vladimíra Karfíka

### Petr Janáč (FF MU)

Architekt Vladimír Karfík (1901–1996) získal v meziválečném období mimořádně komplexní mezinárodní zkušenosti, jež zahrnovaly práce v pařížském ateliéru Le Corbusiera, působení v Taliesinu u Franka Lloyda Wrighta a také angažmá v chicagských kancelářích specializovaných na mrakodrapy. Tato mezinárodní praxe představovala významné formativní období, které určilo Karfíkovu následnou profesní orientaci i jeho chápání moderního bydlení. Po návratu do Československa roku 1930 zúročil tyto zkušenosti ve funkci vedoucího stavebního oddělení Baťova koncernu. Jeho vlastní rodinný dům (1935), realizovaný jako jeden z oceněných projektů Mezinárodní bytové soutěže ve Zlíně, představoval příležitost k manifestaci autorova architektonického názoru, a fungoval tak jako významné médium profesní sebeprezentace.

Můj výzkum vycházel z kritického porovnání Karfíkových memoárů a materiálů z jeho pozůstalosti s archivními prameny z Paříže, Chicaga a New Yorku, doplněných o rešerši dobové a současné odborné literatury. Tato triangulace umožnila přesněji vymezit rozsah Karfíkova faktického zapojení do projektů v jednotlivých ateliérech. Lze doložit jeho podíl na vybraných corbusiovských projektech, nejvýraznější stopu však zanechal v Taliesinu, kde pracoval na komplexních perspektivních kresbách a výkresech velkorysých, vesměs nerealizovaných Wrightových konceptů druhé poloviny dvacátých let minulého století. Tyto zkušenosti lze zpětně doložit např. na základě shodných výkresů, které se nacházejí v českých i amerických archivech. Naproti tomu práce



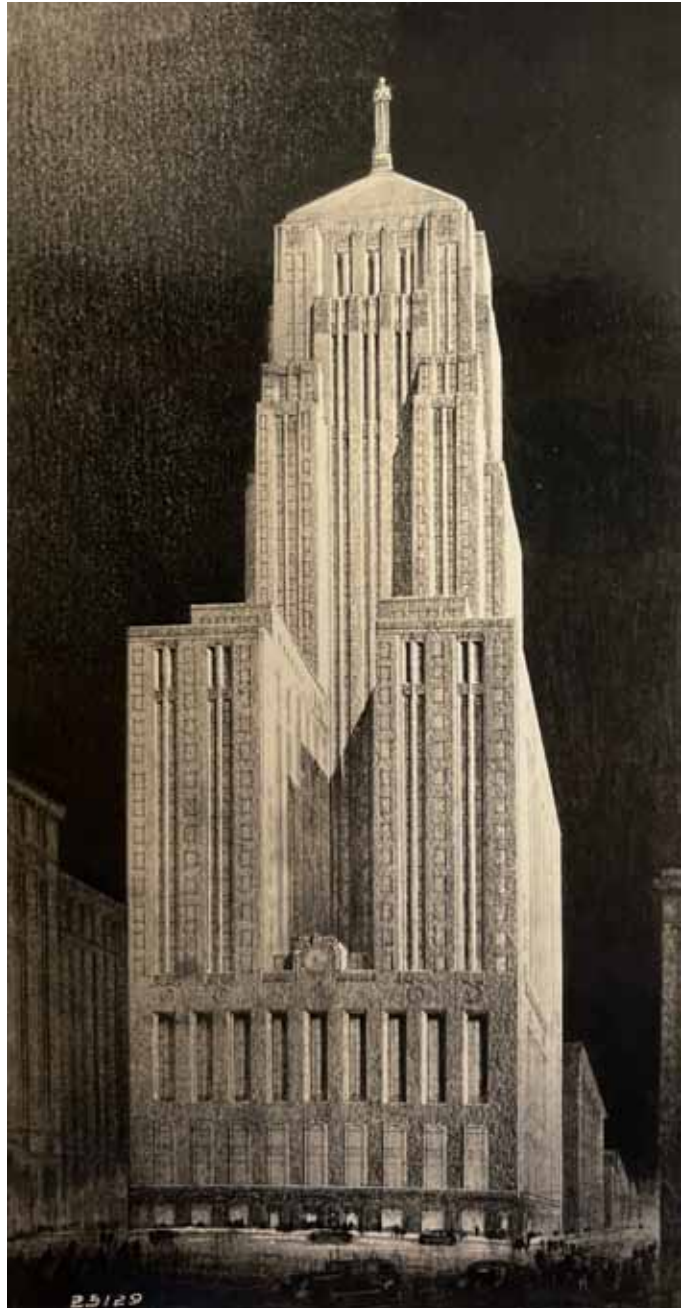
Fotografie Karfíka s redaktorem časopisu *Pestrý týden* v Chicagu, pozůstalost architekta, Muzeum města Brna

v chicagských kancelářích zůstává obtížně rekonstruovatelná vzhledem k anonymní povaze produkce rozsáhlých projekčních týmů.

Karfíkova architektonická tvorba ve Zlíně představuje specifickou syntézu racionalizované, modulární koncipované baťovské architektury a podnětů, které architekt získal v zahraničí. Jeho vlastní vila manifestuje tento přístup nejzřetelněji. Kompozice objektu propojuje



*Chicago Board of Trade (1925–1930),  
architektonický ateliér Holabird & Root. Foto: Petr Janáč*



*Předběžná skica Chicago Board of Trade (1925–1930),  
fotografie, pozůstalost architekta, Muzeum města Brna*

zlínský konstruktivismus s prvky inspirovanými Wrightem i Le Corbusierem: horizontálním členěním, dynamickou prací s objemy a výrazným rohovým oknem, které artikuluje vztah interiéru a exteriéru.

K americkému kontextu odkazují specifické stavební detaily, zejména užití posuvných amerických oken, kryté verandy či centrálně umístěného krbu. Dispoziční řešení reaguje na svažité terén a jednoznačně hierarchizuje jednotlivé obytné zóny. Zároveň vykazuje paralely s Wrightovou koncepcí „usionian houses“. Interiér akcentuje principy obytného komfortu a „domesticity“, které Karfík vnímal jako charakteristické pro anglo-americké pojetí moderního bydlení. Toto pojetí Karfíkovy stavby odlišuje od strožejšího funkcionalismu většiny českých současníků.

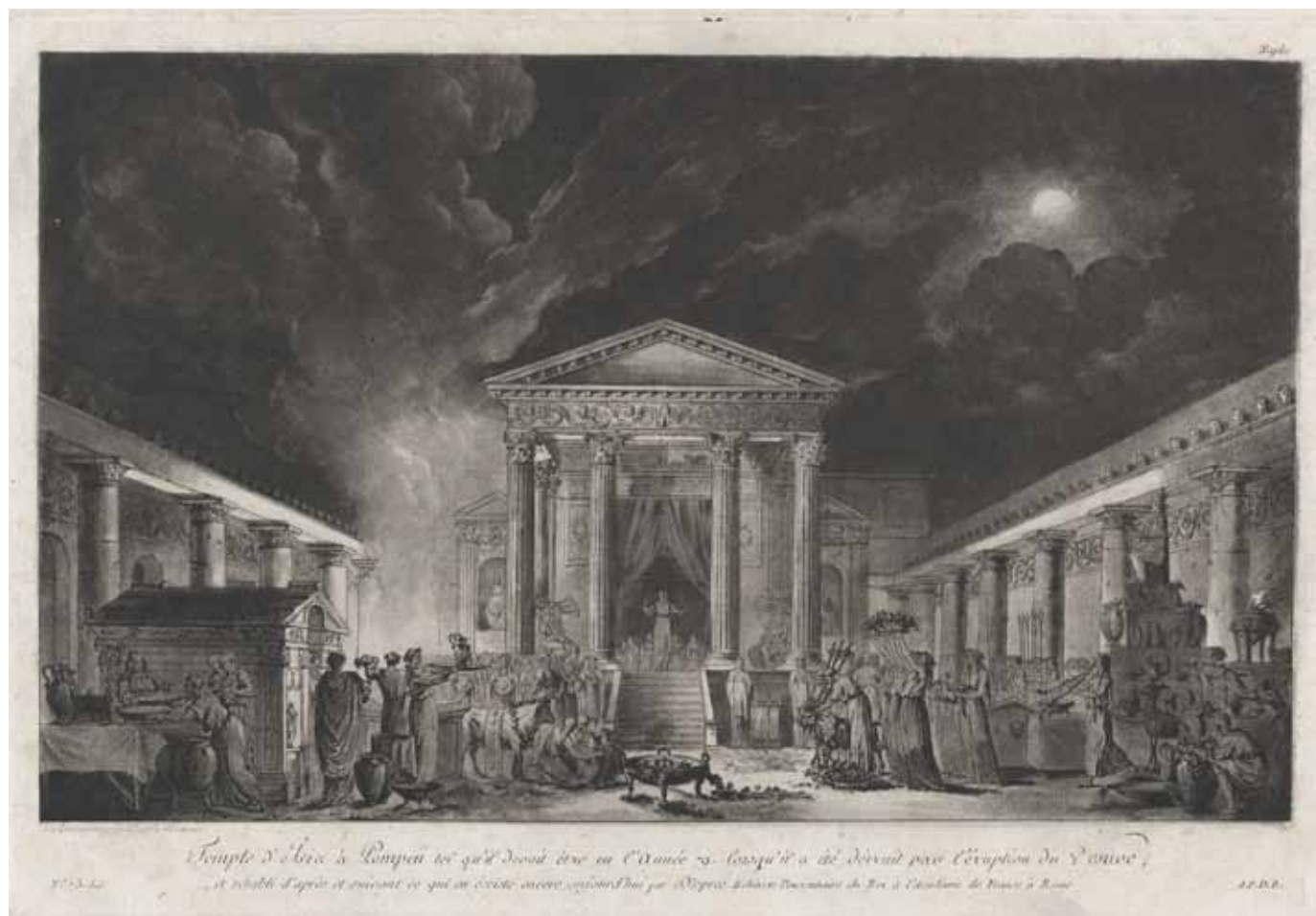
Karfíkova rezidenční architektura je tak v kontextu jeho praxe interpretována jako osobitá syntéza domácí racionální linie československého funkcionalismu a amerických modernistických impulsů. Architekt podněty nezpracovával mechanicky, naopak je promyšleně adaptoval na specifické technické, sociální a kulturní podmínky baťovského Zlína, čímž přispěl k utváření vlastní profesní identity v progresivním prostředí Baťova podniku, který americkou zkušenost oceňoval. Jeho vlastní dům proto představuje nejen výrazný doklad přenosu modernistických koncepcí mezi Spojenými státy a středoevropským prostředím, ale i jeden z nejvýznamnějších příkladů vlastní architektonické reprezentace architekta v meziválečné československé architektuře.



*Petr Janáč při výzkumu v New York Public Library*

# Umělci ve službách archeologie. Role výtvarné invence v počátcích moderního vědeckého zkoumání antiky

Eliška Petřeková (FF MU)



Louis-Jean Desprez, Chrám Isis v Pompejích, otištěný v populárním cestopise *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, 1781.  
Foto: Metropolitan Museum of Art – <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390202>

V rámci projektu byly sledovány různé podoby zapojení umělců do raného archeologického bádání – od formování návštěvnické zkušenosti na vykopávkách přes technologické inovace při výrobě kopií až po proměnu drobných archeologických fragmentů v objekty umělecké povahy.

Prvním tématem byl vliv umělců na vnímání návštěvníků a na jejich očekávání spojené s návštěvou archeologické lokality. Umělci a spisovatelé zprostředkovali své zážitky prostřednictvím specifických literárních a vizuálních prostředků, které zásadně ovlivnily estetickou zkušenost cestovatelů. K nejpozoruhodnějším motivům v dobových popisech návštěv Pompejí patřil hluboký prožitek ticha a osamocení. Prohlídka ruin byla prezentována jako příležitost k subjektivnímu prožívání znovuobjevené minulosti. Umělci vytvářeli imaginativní rekonstrukce každodenního života starých Pompejanů a doplňovali rekonstruované ruiny o inscenované výjevy tajemných nočních rituálů. Tyto obrazy osamělého, kontemplativního pobytu v „městě mrtvých“ však představovaly především literární a uměleckou stylizaci: skutečná zkušenost návštěvníků – formovaná masovou turistikou

a příliš praktickým průběhem prohlídek – se od nich v mnoha ohledech odlišovala a často nevedla k uspokojení představ. Rozpor mezi očekáváním a skutečnou zkušeností vyústil – jak dokládají dochované materiály v neapolském archivu – v nový typ prohlídek, tzv. „nočních prohlídek za svitu měsíce“. Tento posun lze chápat jako reakci na nenaplněná očekávání a jako pokus přiblížit se estetizované vizi Pompejí. Zároveň ukazuje, do jaké míry tato imaginativní a emocionální rovina proměnila samotnou podobu prohlídek Pompejí. Umělci povýšili vykopávky z archeologické lokality určené primárně pro odborné zkoumání na prostor imaginativní a emocionální zkušenosti.

Druhá část výzkumu se soustředila na fragmenty – keramické střepy, úlomky fresek či mozaik – které si cestovatelé odnášeli jako suvenýry. Jejich způsob uložení a vystavení ukazuje, že už tehdy nebyly jen pouhými symboly „ušlechtilého vandalství“, ale stávaly se nositeli kulturní paměti. Tyto zdánlivě marginální předměty postupně nabyly na významu: zejména sbírání úlomků barevného mramoru se stalo velmi oblíbenou šlechtickou a aristokratickou zahálkou. Poptávka po „kousku

památky“ vytvořila zcela novou položku na uměleckém trhu a tento trend nakonec vyústil ve vznik nového typu umělců, tzv. scarpellini neboli kameníků, kteří vytvářeli architektonické modely a dekorativní předměty, k jejichž výrobě používali mramor z původních antických staveb. Tím se téma drobných modelů antické architektury zasadilo do nového kontextu, který ukazuje, jak umělci dokázali transformovat samotný archeologický materiál v kulturně a esteticky hodnotné objekty.

Třetím tematickým okruhem byly bronzové kopie archeologických nálezů vyráběné pro sběratelský trh. Pozornost byla věnována zejména proměnám vnímání patiny a její receptce v odborném prostředí i mezi širší veřejností a dále způsobům, jimiž do těchto debat vstupovali sami umělci prostřednictvím technologických postupů a interpretací „autentického vzhledu“. Archivní prameny a dobové katalogy byly doplněny laboratorními analýzami, které umožnily přesnější identifikaci výrobních postupů a rozdílů ve složení slitin. Zjištěné výsledky ukazují, že technologie povrchových úprav se vyvíjely v přímé vazbě na diskuse o autenticitě a na aktuální tržní poptávku.

Různé dílny aplikovaly odlišné strategie autenticity. Některé kopírovaly originály s co největší věrností včetně zachování chyb, jiné detaily doplňovaly nebo idealizovaly, a tím aktivně vytvářely vlastní obraz antiky. Tyto přístupy poukazují na konstrukci autenticity jako kulturní hodnoty.

Patina přestala být jen „vědeckou stopou stáří“ a stala se technologickým a komerčním produktem, formovaným estetickými preferencemi. Autenticita vznikala nejen v muzeích či archivech, ale také ve slévárnách, dílnách a obchodních katalozích. Umělci se na jejím utváření aktivně podíleli: nebyli pouhými realizátory, ale spolutvůrci



*Model římského Pantheonu, alabastr, po polovině 19. stol., SZ Jemniště, inv. č. JE13096. Foto: Národní památkový ústav*

moderního obrazu antiky. Právě na jejich estetických rozhodnutích, jimi užívaných technologiích a komerčních strategiích stojí ideál „autentického starověku“, jak ho dnes vnímáme.



*Měření materiálového složení sochy pomocí XRF spektrometru. Foto: archiv autorky*

## Mundus symbolicus aneb Svět emblematiky

Praha, 5. 6. 2024

V červnu 2026 se uskuteční za spolupřátelství ÚDU AV ČR a KTF UK v Praze mezioborové kolokvium *Transitorius mundus? Emblematika a efemérní slavnosti raného novověku*, věnované otázce, jak emblematika v raně novověké kultuře jako specifická komunikační forma spoluutvářela smysl různých typů slavnostních událostí. Navazuje na pilotní ročník uspořádaný v červnu 2024, k němuž se proto ve zprávě vracíme. Záměrem organizátorek, Daniely Lunger Štěřbové a Stanislavy Fedrové, bylo vést diskusi o konceptech i o reálném fungování užité emblematiky v různých médiích a formách dobové kultury, a zároveň ji sdílet v maximálně interdisciplinárním kontextu a propojit v této síti domácí specialisty. Inicioval jej také projekt databáze, jež zprostředkovává a v postupně přidávaných heslech interpretuje *Mundus symbolicus* (1681) Filippa Picinelliho (<https://mundussymbolicus.net>, se zapojením studentů KTF). Široce recipovaný text je vlastně encyklopedií známého světa, realizovanou v emblémech a emblematickou metodou výkladu.

Jednu z bezprostředních diskusí, jaké provázely celé setkání, odstartoval Martin Bedřich (nakl. Portál), když charakterizoval emblém jako *komunikační formu*, jíž formou a energií dnes zřejmě nejvíc odpovídají memy, a to včetně jejich zapojování odkazů na další formy a média, na filmy, hry atd. Hledání současné analogie souvisí se snahou rozumět formám (vizuální) kultury v jejich funkcích při společenské komunikaci v konkrétním historickém kontextu. Další fasetou diskuse bylo rozlišování mezi *emblematickou strukturou* a *emblematickým myšlením* či *metodou výkladu* jako diskurzivní praxí. To platí i o otázce Václava Kapsy (ÚDU AV ČR), zda existuje emblematická struktura v hudbě – anebo jde spíše o diskurzivní praxi (jako u sbírek árií Mauritia Vogta). Emblematickou metodu výkladu prezentovala nejen Daniela Lunger-Štěřbová (KTF UK) na Picinelliho „encyklopedii světa“, epistemologické otázky tematizovala i Sylva Dobalová (ÚDU AV ČR) s úvahou o albech a zoologických encyklopediích konce 16. století s monstry a exotickými tvory nových světů v souvislosti s rozvojem přírodních věd. Vedle citací z knih emblémů jde zvláště o typický způsob výkladu. Podstatná je funkce emblematického myšlení v kontextu dalších dobových žánrů sloužících k výkladu známého světa.

V reflexi emblematiky jako specifické formy je podstatný dobový teoretický diskurz, který ji vymezoval v kontaktu s jinými formami a v kontrastu k nim. Kateřina Dolejší (ÚDU AV ČR) se zamýšlela nad tím, jak dnes pracovat s terminologií a zda/jak lze rozlišovat v dobovém diskurzu rozlišované výrazy (jako symbolum, empresa, insigne, illustre) a typy kompendií emblémů versus emblémy s individuálním užitím. To je podstatné i ve zcela praktické rovině, jak ukázala Petra Zelenková (NG) s úvahou, že pojem emblema přechází na označení univerzitních tezí právě



*Pictura emblému vytvořená podle Picinelliho popisu a hledání současné analogie. Vojtěch Frei, KTF UK*

v době zvýšené popularity této formy, zatímco jiné typy byly jmenovány symbolum. Tomáš Havelka (FLÚ AV ČR) rozvinul téma tím, jak Komenský rozuměl pojmu emblém v jeho rozsahu i obsahu a také na užití v jeho knihách. *Orbis pictus* chápe ne jako knihu emblémů, spíše jako využití emblematické struktury výkladu, v níž je ale symbolická rovina změněna ve prospěch didaktického záměru. Jistě to souvisí i s jeho kontaktem se školskou praxí jezuitů. Té se věnoval Martin Mádl (ÚDU AV ČR) na příkladu teorie obrazu Jakoba Masena, vyložené v široce dostupné učebnici rétoriky. Pozoruhodný je tu důraz ne na definování složek emblému, ale na jejich propojení a také na rovině recepce, včetně připuštění variability významu. Marie Škarpová (FF UK) zvažovala vztah k hagiografii 17. století, a to na ilustrované legendě o sv. Václavu vydané zde-razskými augustiniány – v ní jde především o jiný způsob čtení se zdůrazněním vnímání zrakem a rozjímavého způsobu recepce.

Různé typy *užité emblematiky* vedou k otázce, jak byla tato primárně vysoce intelektuální komunikační forma srozumitelná širší rovině recipientů. Naznačila to diskuse k příspěvku Martiny Dragonové (Slezské zemské muzeum) o využívání emblémů a emblematické struktury v konceptuálním kazatelství konce 17. století. Magdalena Jacková (ÚČL AV ČR), která se zabývá divadlem a teorií dramatu raného novověku, zase ukázala možnosti zapojení v jezuitských školních dramatech. Právě časté vystavení takovým postupům mohlo přispívat k rozumění emblémům užívaným v různých podobách dobové vizuální kultury, včetně např. výzdoby efemérních architektur k příležitosti oslav a událostí veřejného života. Tak i historik Rostislav Smíšek (FF JU) sledoval výzdobu bran stavěných pro vjezd

nevěsty Leopolda I. Markéty Terezy do měst na cestě do Vídně. Emblémy, zachycené v popisech, denících a korespondenci či rozvinuté v panegyricích, tu sloužily k doplnění habsburské panovnické reprezentace. Funkce a společenský kontext jsou podstatné i v impresách a emblemech básníka Philippa Sidneyho v kontaktu s rudolfínským dvorem, jež komentovala Martina Kastnerová (FF ZČU). Užitá emblematica ale také znamená reinterpetaci „starých“ obrazů v nových kontextech, jak ukázal Peter Megyesi (FF Trnavské univerzity) na příkladu proměny středověké ikonografie sv. Kryštofa, rámovaném otázkou, jak se obraz stává picturou emblému.

Jako Ariadnino klubko nití na cestu labyrintem se v příspěvcích vracela táž kniha, s níž jsme v podstatě všichni z různých disciplín svou cestu k emblematické začali: *Miscellanea z historie emblematické* Lubomíra Konečného (2002). Stanislava Fedrová spolu s Tomášem Murárem (ÚDU AV ČR) řešili právě přístup tohoto zakladatele emblematických bádání v českém kontextu z historiografického a metodologického pohledu. Sám autor *Miscellaneí* v závěrečném shrnutí zdůraznil účelnost takto široce mezioborové diskuse, za souhlasu přítomných, proto na akci naváže další ročník avizovaný v úvodu zprávy.

Stanislava Fedrová – Daniela Lunger Štěrbová

## Symposium k nedožitým sedmdesátinám Vojtěcha Lahody

Praha, 21. 10. 2025

Dne 21. října 2025 se v Akademickém konferenčním centru AV ČR uskutečnilo symposium s názvem *Dějiny umění jako (intelektuální) dobrodružství*, věnované odkazu pedagogického působení Vojtěcha Lahody. Tentýž večer a následující den akce pokračovala formou badatelských exkurzí po vzoru Lahodovy výuky „v terénu“. Pro konání symposia jsme využili vhodné příležitosti oslavy profesorských nedožitých sedmdesátin (nar. 30. 7. 1955).

Konference, organizovaná žačkami Vojtěcha Lahody Marianou Kubištovou (UPM), Katarínou Mašterovou (ÚDU AV ČR) a Marií Rakušanovou (ÚDU FF UK), si kladla za cíl prozkoumat otázku, jaký zanechaly odkaz profesorské populární přednášky a semináře v práci nejmladší generace historiků a historiček umění.

Profesor Vojtěch Lahoda pedagogicky působil především na Filozofické fakultě UK v Praze (2001–2019). Byl obdařen mimořádnou schopností inspirovat své studenty – proslulými se staly nejen jeho přednášky o moderním umění, ale také hojně navštěvované a tematicky bohaté semináře a exkurze. Jeho intelektuální kreativita a inspirativní vedení ovlivnily mnoho žaček a žáků, kteří dnes působí v oblasti dějin umění i v příbuzných disciplínách. Název symposia se pokusil odrazit Lahodovu badatelskou vášeň, odvahu a schopnost objevovat v dějinách umění nečekané souvislosti, k jejichž hledání dokázal podnítit i své studenty. Symposium mělo poukázat na zákoutí dějin umění, umělecké druhy či vazby, které



Katarína Mašterová a Mariana Kubištová, organizátorky symposia  
*Dějiny umění jako (intelektuální) dobrodružství*.  
Foto: Vlado Bohdan, ÚDU AV ČR

byly až donedávna ponechány v ústraní, na okraji zájmu nebo bez propojení s tzv. vysokým uměním. Právě tyto oblasti byly častým námětem také Lahodou vedených školních prací.

Symposium zahrnovalo celkem třináct příspěvků ve čtyřech blocích (tři účastnice se nakonec omluvily) a čtyři exkurze: 1. Intermediální přesahy a síťování (V. Čech, M. Čejková), 2. Autorství v nových perspektivách (H. Buddeus, J. Hauser, M. Pachmanová, J. Wollner), 3. Pohyby a přesuny: tělo, prostor, umění (J. Zachariáš), 4. Společenská role umění: afekt, mýtus, nesouhlas (A. J. Hughes, T. Havelková, J. Hlaváčková). Podobně jako Lahodovy přednášky nabízely i konferenční příspěvky široké spektrum metodologických a teoretických přístupů, historických období i výtvarných druhů



Součástí programu sympozia byla i prohlídka výstavy Aleše Veselého v Národní galerii s kurátorkou Monikou Čejkovou.  
Foto: Katarína Mašterová

a jejich vzájemných překryvů. Stejnou pestrost a intenzivní zážitek přinesly také exkurze s komentovanými prohlídkami. Nejvíce dobrodružný charakter měla výprava do Muzea v Roztokách vedená Lucií Váchovou a Lukášem Prokopem – včetně výraznějšího geografického přesunu oproti pražským lokalitám (DOX, Muzeum literatury, NGP) – zaměřená na marginalizovanou sochařku a překladatele, manžele Zaorálkovy.

Diskuse v závěru sympozia ukázala, že „lahodovský“ styl bádání nadále existuje a v určité generaci historiků a historiček umění dokonce představuje výrazný fenomén posouvající hranice oboru. Spočívá v neustálém rozhlížení se kolem – sudkovsky „za roh“ vlastní disciplíny, tématu či specializace – a přivádí badatele k opomenutým souvislostem či osobnostem. Přirozenou se pro tuto generaci stala neortodoxnost při volbě témat a otázek: to, co bylo dosud marginalizované, „nízké“, pohybující se mimo hlavní proud či v mezioborových souvislostech, se stává hlavním badatelským zájmem. Opakovaně zazníval také pojem dynamičnost, jímž lze popsat neukončené, proměnlivé a vyvíjející se poznání zkoumaného problému. Zároveň vyjadřuje připravenost oboru na to, že ustálené výklady mohou být kdykoli proměněny nalezením nových perspektiv, úhlů pohledu či kontextů.

Katarína Mašterová

## Hřbitove, hřbitove, zahrado zelená... Mezinárodní interdisciplinární konference o funerální kultuře

Praha, 5.–6. 11. 2025

Ve dnech 5.–6. listopadu 2025 se v Akademickém konferenčním centru a v zasedací místnosti Ústavu dějin umění AV ČR v Praze uskutečnila mezinárodní interdisciplinární konference *Hřbitove, hřbitove, zahrado zelená...* s podtitulem *Hřbitovy jako součást krajiny v průběhu staletí*. Pořadatelem akce bylo oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR. Konference navázala na dlouhodobou tradici odborných setkání věnovaných sepulkrální problematice a zároveň ji rozšířila o nové metodologické a interpretační perspektivy reflektující současné výzkumné trendy ve funerálních studiích.

Hlavním cílem konference bylo otevřít diskusi o roli hřbitovů a pohřebišť jako nedílné součásti kulturní krajiny v dlouhodobé historické perspektivě i v kontextu současných společenských, urbanistických a environmentálních výzev a zároveň znovu otevřít prostor pro činnost Centra epigrafických a sepulkrálních studií, která byla v posledním období pozastavena. Tematické zaměření vycházelo z chápání hřbitovů nikoli pouze jako míst piety a paměti, ale jako



Konference se zúčastnilo více než šedesát odborníků z deseti zemí.  
Foto: Anežka Pihartová, ÚDU AV ČR



*Konferenci doprovázela i prezentace posterů, které byly umístěny ve dvoře Akademického konferenčního centra.  
Foto: Anežka Pithartová, ÚDU AV ČR*

komplexního kulturního fenoménu formovaného náboženskými představami, sociální strukturou společnosti, urbanistickým vývojem a proměnlivým vztahem člověka ke krajině.

Konference se zúčastnilo více než šedesát odborníků z deseti zemí (Česko, Slovensko, Polsko, Německo, Rakousko, Maďarsko, Chorvatsko, Velká Británie, USA a Indie). Příspěvky byly prezentovány v tematicky strukturovaných blocích a vycházely z širokého spektra disciplín, mimo jiné dějin umění, historie, archeologie, architektury, antropologie, etnologie, kulturní geografie a digitálních humanitních věd. Nabídky rozmanité metodologické přístupy od tradiční pramenné analýzy po využití digitálních nástrojů.

Program konference sledoval dlouhodobý vývoj pohřebních míst od pravěku po současnost a umožnil komparaci různých regionálních i konfesních tradic. Pozornost byla věnována morfologii hřbitovů, jejich vztahu k sídelním strukturám a krajině, otázkám reprezentace a paměti i proměnám sepulkrální symboliky a materiální kultury. Opakovaně zaznívalo, že pohřebiště představují významný pramen pro poznání sociálních vztahů, hierarchií a hodnotových systémů minulých společností.

Výraznou část programu tvořily příspěvky zaměřené na urbanistické a krajinářské aspekty hřbitovů, které byly nahlíženy jako aktivní součást městského i mimoměstského prostředí. Referáty ukázaly, jak se hřbitovy podílely na utváření struktury měst, jak reagovaly na hygienické, demografické a legislativní změny a jak se proměňovalo jejich vnímání v moderní době. Zvláštní pozornost byla věnována fenoménu hřbitovů jako „zelených ostrovů“ v urbanizované krajině a jejich významu z hlediska environmentálního myšlení a udržitelnosti.

Samostatnou a tematicky výraznou část programu tvořily bloky věnované židovským, vojenským a válečným hřbitovům a památníkům. Příspěvky se soustředily na jejich

specifickou symboliku, právní ochranu a roli v evropském kulturním dědictví a zároveň upozornily na jejich zranitelnost a potřebu systematické mezioborové spolupráce při dokumentaci, ochraně a interpretaci. Diskuse zdůraznily význam těchto pohřebišť pro studium paměťové kultury i nutnost osvěty a propojení akademického výzkumu s praxí. Zároveň se jako velmi důležité ukázaly příspěvky věnované vojenským a válečným monumentům, které podléhají specifickému režimu ochrany a zacházení, jenž je mimo odbornou obec často málo znám.

Pozornost byla věnována rovněž novým metodologickým přístupům, zejména využití digitálních technologií při výzkumu sepulkrálních památek. Příspěvky představily aplikaci GIS, databázových systémů či 3D dokumentace, které umožňují komplexnější analýzu prostorových vztahů, vizualizaci historických proměn hřbitovů a jejich zpřístupnění odborné i širší veřejnosti.

Konferenci provázela živá diskuse, která potvrdila, že sepulkrální tematika představuje podnětné pole pro interdisciplinární spolupráci. Zdůrazněna byla potřeba propojení akademického výzkumu s památkovou péčí, územním plánováním a správou hřbitovů i význam citlivé komunikace těchto témat směrem k veřejnosti. Akce se setkala s velmi pozitivním ohlasem účastníků a přispěla k širšímu zviditelnění funerální problematiky i mimo akademickou obec.

Závěrem bylo konstatováno, že hřbitovy je třeba chápat nejen jako místa piety, ale také jako významný kulturní, urbanistický a krajinotvorný fenomén. Organizátorky vyjádřily přesvědčení, že interdisciplinární dialog navázaný na konferenci povede k dalšímu rozvoji výzkumu sepulkrálních témat i mezinárodní spolupráce; vybrané příspěvky by měly být publikovány v připravované monografii. Kniha abstraktů je dostupná online na: [https://udu.cas.cz/archiv/content\\_cz/book\\_of\\_abstracts\\_2.0.pdf](https://udu.cas.cz/archiv/content_cz/book_of_abstracts_2.0.pdf).  
Vanda Fouňová

# Architecture and the Power of Bureaucracy

Vídeň, 6.–7. 11. 2025



*Richard Kurdiovsky provádí pod dohledem starého mocnáře v zasedací místnosti Poštovní spořitelny.*

Mezinárodní konference *Architecture and the Power of Bureaucracy* se zaměřila na dlouhodobě podceňované, avšak zcela zásadní téma vztahu architektury a byrokratických struktur. Akci, která se uskutečnila ve dnech 6.–7. listopadu 2025 ve Vídni, uspořádaly Ústav dějin umění AV ČR (Vendula Hnídková) a Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Richard Kurdiovsky a Anna Stuhlpfarrer).

Konference byla jedním z výstupů česko-rakouského badatelského projektu *“Invisible Agents” in Architecture (1908-1938). Policies, Principles, and Projects in Central European Ministries of Public Works*, který podpořila rakouská grantová agentura Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Tematicky vyprofilovaná konference otevřela otázku, jak administrativní procesy, instituce, normy, formuláře, rozpočty či plánovací aparáty nejen omezují, svazují či brzdí, ale naopak také aktivně formují architektonickou produkci. Skrze danou metodologickou perspektivu nebyla architektura chápána jako autonomní umělecká disciplína, nýbrž

jako komplexní výsledek vyjednávání mezi aktéry, daty, pravidly a mocenskými strukturami.

První den konference se zaměřil především na procesy a top-down trajektorie. Referáty v úvodním panelu ukázaly, jak se architektonické poznání v průběhu 20. století proměňovalo pod vlivem nových nástrojů – od tabulek a systémového myšlení až po rozsáhlé infrastrukturní projekty (Matiss Groskaufmanis, Delft University of Technology, nebo Jiaqi Wang, Yale University).

Následující sekce věnovaná státem řízeným procesům analyzovala roli byrokracie v oblasti sociálního bydlení v rámci programu New Deal (Christina Crawford, Emory University, Atlanta), diplomatické architektury (Charlotte Rottiers, ETH Zürich) či velkých veřejných zakázek, přičemž důraz byl kladen na archivní „papírové stopy“ jako klíčový historický pramen. Odpolední panely se zabývaly transfery, konflikty a mezinárodními kontexty – od poválečných staveb Le Corbusiera (Natalia Kvitkova, KU Leuven) přes transnacionální mobilitu stavebních firem (Angela Gigliotti, Eastern Switzerland University of Applied Sciences) až po působení amerických architektů

v Íránu v sedmdesátých letech 20. století (Yahya Sepehri, Shahid Beheshti University, Tehran).

Významnou součástí prvního dne byla keynote přednáška Jense van de Maele (KU Leuven), která pod názvem *From the Chef to the Clerk: Le Corbusier's Spatial Politics of Bureaucracy* nabídla originální zamyšlení nad prostorovou logikou byrokracie v architektuře. Van de Maele přenesl pozornost od tradičního historického čtení staveb k analýze toho, jak byrokratické aparáty utvářely samotnou organizaci a hierarchii vnitřních prostorů. Ve svém přístupu vycházel i z argumentů obsažených ve své recentní knize *Architectures of Bureaucracy: The Politics of Government Office Buildings in Interwar Belgium* (2025), kde zkoumá, jak administrativní struktury ovlivňují architektonické formy, materiální rozhodnutí a prostorové koncepce. Jeho přednáška tak usadila byrokracii do širšího rámce institucí a politické moci, čímž názorně prokázal, že se nejedná pouze o technickou překážku nebo „kulisu“ architektonické tvorby, ale o aktivního aktéra v dějinách moderní architektury.

Druhý den konference rozvinul téma institucionální moci s důrazem na stavby určené pro vzdělávání (Lisa Beißwanger, University of Koblenz), státní plánovací úřady a socialistické systémy řízení architektury (Marija Drémaitė, Vilnius University). Zvláštní pozornost byla věnována roli žen v poválečných byrokratických strukturách (Helena Mattsson, KTH School of Architecture, Stockholm), anonymitě autorství či napětí mezi kreativitou

a administrativním dohledem. Významnou část programu tvořily příspěvky zaměřené na střední a východní Evropu, které nabídly kritickou reflexi socialistických plánovacích aparátů a jejich dopadu na architektonickou kulturu.

Závěrečné panely se soustředily na aktéry byrokracie – architektky, úředníky, politiky i nadnárodní instituce – a ukázaly, že architektonická kvalita často nevzniká navzdory byrokracii, ale naopak skrze složitá vyjednávání ve spleti administrativních struktur a rozhodovacích orgánů (Ricardo Costa Agarez, Iscte – University Institute of Lisbon).

Byrokratické zaměření odborného setkání jedinečným způsobem akcentovalo samo místo konání: historická budova Poštovní spořitelny Otto Wagnera. Architektura tohoto ikonického administrativního paláce se tak přirozeně stala důležitým referenčním bodem společných diskusí. Zvláštní přidanou hodnotu navíc představovala komentovaná prohlídka autenticky dochovaných prostor bývalého ředitelství spořitelny, která účastníkům umožnila bezprostřední zkušenost s materiální kulturou moderní byrokracie.

Konference *Architecture and the Power of Bureaucracy* otevřela důležitý interdisciplinární prostor pro další výzkum architektury jako administrativní, institucionální a politické praxe. Přesvědčivě ukázala, že byrokracie není pouze překážkou, ale také produktivní silou moderní architektury – silou, kterou je třeba analyzovat historicky, kriticky a bez zjednodušujících soudů. Vendula Hnídková

---

## Global and Forgotten Connections: the Circulation of Visual Arts Between Socialist European Countries and Asia, Latin America, and Africa during the Cold War (Globální a zapomenuté vazby: Cirkulace výtvarného umění mezi socialistickými evropskými zeměmi a Asií, Latinskou Amerikou a Afrikou během studené války)

Varšava, Zachęta – National Gallery of Art, 5.–6. 2. 2026

V zasněžené Varšavě se v únoru uskutečnila výjimečná konference zaměřená na globální vztahy mezi státy bývalého východního bloku a tzv. třetím světem během studené války. Iniciátorkou konference byla Wiktoria Szczupacka spolu s týmem Zachęta – National Gallery of Art.

První konferenční den odstartoval příspěvek Gabriely Świtek *Central Bureau of Art Exhibitions: The Geopolitical Aspects of Its Activities (Výstavní ústředí výtvarného umění: geopolitické aspekty jeho činnosti)*, která v něm ukázala, jak aktivní v této oblasti Polsko bylo. Se svým týmem totiž již v minulém desetiletí realizovala rozsáhlý výzkum výstavních aktivit Zachęty s názvem *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970 (Historie výstav v Zachęte – Výstavní ústředí výtvarného umění v letech 1949–1970)*, jenž umožnil získat komplexní přehled o mezinárodních kontaktech

této ústřední výstavní instituce (více viz <https://zacheta.art.pl/pl/dokumentacja-i-biblioteka/projekt-badawczy>). V prvním panelu vystoupila dále Terezie Nekvindová, která poukázala na obtížnost výzkumu zahraničních výstav vysílaných z Československa do zahraničí, a to právě kvůli absenci instituce srovnatelné s polským Výstavním ústředím v Zachęte. Nekvindová ukázala, jak různorodé instituce se v Československu ve druhé polovině 20. století těmito aktivitami zabývaly. Panel uzavřela Dorota Jarecka s příspěvkem *Institution as Quilt: Global Transfers at the Galeria Studio in Warsaw (Instituce jako quilt: globální transfery Galerie Studio ve Varšavě)*, jímž se dotkla především chaotické povahy globálních a zapomenutých vazeb během studené války.

Druhý a třetí panel byly věnovány vztahům mezi socialistickými zeměmi a Asií. Logicky se zabývaly vietnamským

uměním, představeným jako případová studie v příspěvku Thục Linh Nguyễn Vũ *The Socialist Post-colonial Moment: Vietnamese Art in Zachęta in the 1950s (Socialistický postkoloniální moment: vietnamské umění v Zachętě v 50. letech)*, stejně jako dalšími regionálními perspektivami, například prezentací Hatice Özdoğan Türkyilmaz *Participation of Artists from Socialist European Countries in the First Two International Istanbul Biennials (Účast umělců ze socialistických evropských zemí na prvních dvou Mezinárodních bienále v Istanbulu)*. Wiktorja Szczupacka ve svém příspěvku *Between the People's Republic of Poland and India: Women Artists, Feminism, and the Exhibition at the BWA Gallery in Bydgoszcz in 1988 (Mezi Polskou lidovou republikou a Indií: umělkyně, feminismus a výstava v galerii BWA v Bydhošti v roce 1988)* připomněla téměř zapomenutou výstavu indických umělkyní v Polsku, kterou zkoumala na pozadí osobní zkušenosti započaté rodinným fotoalbem. Tato putovní výstava představila jednačtyřicet umělkyní, z nichž některé dnes patří ke klíčovými osobnostem indických dějin umění. Simone Wille se poté zaměřila na dráhu pákistánského umělce Shakir Aliho, jehož kariéra se rozvíjela v postkoloniálním období. Ve svém příspěvku *South Asian Art and Artists in Central Europe: 1947–1989 (Jihoasijské umění a umělci ve střední Evropě: 1947–1989)* zdůraznila význam osobních příběhů odehrávajících se na pozadí studené války a ukázala, jak umělci z nově vznikajících zemí využívali možnosti studia v evropských centrech, byť tyto výhody mohly být někdy i riskantní. Podobné momenty se objevily i v dalších příspěvcích rekonstruujících mikrohistorii konkrétních výstav, spoluprací nebo uměleckých osudů, například v referátu Katarzyny Falecké *On Artistic Exchanges between Algeria and the Former Eastern Bloc (O uměleckých výměnách mezi Alžírskem a bývalým východním blokem)*.

Závěrečný panel prvního dne byl věnován vztahům s Afrikou. Zvláštní pozornost vzbudil příspěvek Maji a Reubena Fowkesových vycházející z nedávné osobní návštěvy Etiopie. Ve svém referátu *Monumental Alignments with Revolutionary Ethiopia: Collaborative, Decolonial and Ecological Practices of Socialist Memorialisation (Monumentální souznění s revoluční Etiopií: kolaborativní, dekoloniální a ekologické praxe socialistické memorializace)* analyzovali roli sochařů ze socialistických zemí při budování čtyř veřejných monumentů v Addis Abebě mezi padesátými a osmdesátými lety a jejich současný osud. Tyto pomníky v nich vyvolaly otázky, do jaké míry byly gestem internacionalistické solidarity a do jaké míry kolonizační praktikou prosazující kult sovětského vůdce v jediné africké zemi, která nikdy nebyla kolonizována. Panel uzavřel příspěvek Pauliny Banas *Publishing Living Egypt on Both Sides of the Cold War: Paul Strand's Photography and the Networks of 1960s Art Publishing (Vydávání knihy Living Egypt na obou stranách železné opony: fotografie Paula Stranda a sítě uměleckého publikování 60. let)*.

Po každém z jmenovaných panelů následovala živá diskuse otevírající další otázky. Participující reflektovali napětí mezi nacionalistickými a internacionalistickými tendencemi v bývalých socialistických zemích, jejich globalizační ambice i transformované kolonizační impulsy.



Záběr z konference *Global and Forgotten Connections*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varšava.  
Foto: Pavlína Morganová

Diskuse se dotkla problematiky rozštěpených realit, vykořenění umělců z bývalého Východu i bývalého třetího světa a jejich marginalizaci v rámci globálních dějin umění.

Druhý den zahájila Agata Jakubowska příspěvkem *Exhibitions of Mexican Women Artists in Europe: Feminism and Cultural Diplomacy (Výstavy mexických umělkyní v Evropě: feminismus a kulturní diplomacie)*, v němž z feministické perspektivy analyzovala význam výstavy mexických umělkyní ve čtyřech polských městech v roce 1981. Karolina Zychowicz následně porovnávala dopad putovní výstavy mexického umění ve východním bloku v roce 1955 s její prezentací v Číně, kde došlo k cenzurním zásahům. Ve svém příspěvku *Mexican Art as a Catalyst for Change: Exhibitions in Warsaw (1955) and Beijing (1956) (Mexické umění jako katalyzátor změny: výstavy ve Varšavě (1955) a Pekingu (1956))* ukázala mimo jiné vliv mexického umění na místní umělce a dlouhodobost této fascinace.

Druhý den konference posunul pozornost směrem k Latinské Americe. Jorge M. Sanguino zdůraznil odkaz Marcose Kurtycze (umělce polského původu) ve třech dekadách současného mexického umění. Heloisa Espada se věnovala osudu maďarského umělce Kázméra Fejéra a vztahům mezi brazilským a střeoevropským abstrakcionismem. Rada Georgieva analyzovala dráhu brazilské sochařky bulharského původu Liuby Wolf a její přítomnosti na bienále v São Paulo. Právě toto bienále se stalo i východiskem dalšího příspěvku, v němž Rado Ištók rekonstruoval československou účast na 10. Biennial de São Paulo a na základě detailního výzkumu objasnil dosud neznámé okolnosti tehdejšího úspěchu expozice Jiřího Koláře i její politické pozadí.

Odpolední panel dále rozvinul téma vztahů mezi socialistickými zeměmi a Latinskou Amerikou. Juliane Debeusscher

Performativní večere pro účastníky a účastnice konference ve výstavě *What Are Our Collective Dreams? Global Connections – Abandoned Friendships*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varšava. Foto: Terezie Nekvindová

ve svém příspěvku *Multidirectional Realisms: Antonio Berni in Socialist Europe (1956–1966)* (*Vícesměrné realismy: Antonio Berni v socialistické Evropě /1956–1966/*) obrátila pozornost k vlivu latinskoamerických umělců na umění socialistické Evropy. Argentinský malíř Antonio Berni byl významnou postavou tzv. figurativní narace, která silně rezonovala ve střední Evropě šedesátých let. Pro svou sociální a politickou angažovanost byl přijatelný i pro oficiální reprezentaci a měl samostatné výstavy v mnoha evropských zemích na obou stranách železné opony. Podobně Katarzyna Cytlak ve svém příspěvku *Cultural Anthropophagy: Angelo de Aquino's Decolonial Dialogue with the Polish Artist Jarosław Kozłowski* (*Kulturní antropofagie: dekoloniální dialog Angela de Aquina s polským umělcem Jarosławem Kozłowským*) sledovala vliv brazilského umělce Ângela de Aquina na polskou uměleckou scénu.

Osobní narativy byly klíčové i pro příspěvky Diega Renarta Gonzáleze a Doroty Jagody Michalské. González analyzoval osud zakázané výstavy dominikánského umělce Silvana Lory ve Varšavě v roce 1972, zatímco Michalska se zaměřila na projekty polského umělce Władysława Hasiora v Montevideu. Katerina Valdivia Bruch ve svém příspěvku *Third World Solidarity: Transnational Cultural Encounters in 1970s Peru* (*Solidarita třetího světa: nadnárodní kulturní setkání v Peru 70. let*) rozebrala kulturní politiku vojenské vlády generála Juana Velasca Alvarada v Peru (1968–1975) a vliv třetího světa a hnutí nezúčastněných na ekonomickou, politickou a kulturní agendu země. Na tyto otázky navázala například Zsuzsa László ve svém příspěvku *Divergent Attempts Towards a Transregional Profile of Art* (*Divergentní pokusy o transregionální profil umění*) věnovaném výstavě maďarského umění v CAYC v Buenos Aires v roce 1973. Daniel Grůň se symbolicky zabýval tématem *Cosmic Utopia* (*Kosmická utopie*) jako kritikou ideologie studené války na příkladu děl slovenských umělců Stana Filka a Júlia Kollera.

Druhý den konference odhalil především bohatost kulturních kontaktů mezi Polskem a dalšími zeměmi východní Evropy s Latinskou Amerikou. Významnou roli v této výměně sehrálo bezpochyby bienále v São Paulo, které se od roku 1957 otevřelo také zemím bývalého sovětského bloku a zásadně přispělo k internacionalizaci jejich uměleckých scén. Procesy periferní modernizace postavily latinskoamerické země a východní Evropu do srovnatelné pozice ve vztahu ke státní politice a industrializaci,



což podpořilo kulturní vazby a umělecké výměny utvářející silný proud solidarity mezi Evropou a Latinskou Amerikou.

Celkem zaznělo pětadvacet příspěvků badatelek a badatelů z více než deseti zemí čtyř kontinentů. Konference přinesla mimo jiné podnětné případové studie zapomenutých výstav, které nasvítily marginalizované umění z různých částí světa, rekonstruovala pozoruhodné osobní sítě i opomíjené příběhy spolupráce. Geograficky strukturovaný program umožnil soustředěné zkoumání specifického segmentu problémů a přesně cílené diskuse. Ptáme-li se po významu tohoto typu bádání, je možné vyzdvihnout vedle potřeby zaplnit bílá místa globálních dějin umění i nutnost zpochybnit představu o neprostupnosti železné opony a obrátit pozornost k vlivům migrace a mezinárodní zkušenosti na tvorbu jednotlivých umělců a umělkyně. Ústředním tématem závěrečné diskuse však zůstala specifická pozice zemí bývalého sovětského bloku ve vztahu k tzv. třetímu světu a nově vznikajícím státům, včetně zvláštní citlivosti formované historickou zkušeností se sovětským modelem vlády a socialistickou formou imperialismu. Vlastní zkušenost marginalizace v rámci globálních dějin umění navíc poskytuje badatelům a badatelkám ze střední a východní Evropy schopnost přistupovat k této problematice s otevřeností a empatií.

Pavína Morganová

# 114. kongres (nejen) amerických historiků umění

Chicago, 18.–21. 2. 2026



V únoru 2026 proběhl v Chicagu 114. kongres členů a členek College Art Association (CAA). Setkání více než tisícovky historiků a historiček umění, umělců, umělkyně a zaměstnanců muzeí a galerií pravidelně zahrnuje i zástupce tuzemského prostředí. V letošním roce se v panelu, sponzorovaném nadací Getty, představila v pozici bývalé držitelky grantu Pavlína Morganová s přednáškou *The Female Body in Central European Performance Art: VALIE EXPORT and Her Counterparts behind the Iron Curtain*. Sereina Renz a Cosmin Minea z Masarykovy Univerzity připravili panel nazvaný *Neglected Heritage and Hidden Narratives in Central and Eastern Europe from 1860 to 1950*. Renz vystoupila s příspěvkem *The Notions of Primordality, Authenticity, and the Vernacular in Yugoslav Art and Architecture* a Minea prezentoval referát *Restorations and the Creation of Architectural Heritage in the Balkans (1860–1930)*. V rámci panelu věnovaného uměleckému školství (*Design Pedagogy Behind the Iron Curtain 1945–1990: Towards the Professionalization of Designers*) jsem přednesla náš společný příspěvek s Veronikou Rollovou (UMPRUM) věnovaný komparaci

poválečného přístupu k uměleckoprůmyslovému vzdělávání a situace proměněné teoretizací nastupující vědeckotechnické revoluce v šedesátých letech.

Koncentrace představitelů oboru byla podnětná nejen po stránce odborné. Více než 200 panelů nabídlo široké spektrum témat: od workshopů zaměřených na praktické výzvy současné muzeologie přes přednášky umělců až po tradiční konferenční bloky věnované například italské renesanci nebo textilnímu umění. Událost byla inspirativní i z hlediska fungování samotné instituce Uměleckohistorické společnosti. CAA je obdobným typem profesního sdružení, avšak její ambice, dané velikostí amerického oboru, jsou odlišné. To se projevuje například v množství vydávaných periodik (*The Art Bulletin*, *Art Journal* a další), v širší pracovních skupin i ve struktuře vedení, kde vedle prezidentky Denise Baxter působí také výkonná ředitelka organizace Isimeme (Meme) Omogbai. Právě úvodní slovo druhé zmíněné ukázalo, že CAA se zjevně potýká s problémy nám blízkými: otázkou nesamozřejmosti členství absolventů dějin umění, hledáním společenské relevance i potřebou zdůrazňovat význam sdružování v současné politické

situaci. Omogbai svůj projev vystavěla kolem klíčové otázky „Proč to má smysl?“ Do centra pozornosti kladla funkci organizace jako nástroje zastupování zájmů svých členů a členek. Ty přitom nejsou pouze odborné a vztahující se k zaměstnání, ale zahrnují i otázky důstojnosti existence v současném světě a témata definovaná jako demokratický přístup ke vzdělání. Nepřekvapí proto, že s odkazem na aktivity tzv. ICE (Imigrační a celní úřad) a americké vlády zdůraznila význam lidských práv pro všechny. Omogbai vyjádřila i jistou skepsi vůči možnosti změny, prvním krokem podle ní je ale bojovat proti izolaci, která nám znemožňuje vzájemnou inspiraci. Právě ta je smyslem výročních kongresů CAA. Její úvahy vyústily v metaforu ekosystému vizuálního umění, v němž záleží na každém jednotlivci a kde problémy jednoho se nutně dotýkají všech. V tomto kontextu zaznělo i závěrečné poselství: Naším úkolem je zachovat si svobodu říkat přesně to, co si myslíme.

Součástí programu slavnostního večera bylo jako už tradičně i udělování mnoha různých ocenění. Z výběru jmen lze vyčíst, které přístupy jsou současnou CAA považovány za relevantní. Cenu za celoživotní přínos v oblasti umělecké kritiky získal posmrtně kritik a kurátor Okwui Enwezor, který se ve výstavách současného umění systematicky věnoval postkoloniální situaci, mezi oceněnými umělci zase figuruje multimediální umělkyně Lynn Hershman Leeson. Ocenění byla udělena také za přínos v oblasti feminismu (Andrea Giunta, Joyce Kozloff), diverzity (Steven Nelson), pedagogické činnosti (Elina Gertsman, Victoria Vesna), za celoživotní dílo (projekt Postcommodity) či za přínos v oblasti památkové péče (Zainab Bahrani).

Druhá skupina ocenění byla udělena za konkrétní publikované knihy a články. I ty pokrývají široké spektrum přístupů a témat: apropriací Gauguinovy tvorby v současné polynéské fotografii (Mary Trent, *Art Journal* 2025), práce Sonii Delaunay (Waleria Dorogova a Laura Microulis, Yale University Press 2024), brazilský architekt Paul Mendes da Roch (Jean-Louis Cohen a Vanessa Grossman, Yale University Press 2024), newyorský kolektiv Smokehouse Associates (Maya Harakawa, *The Art Bulletin* 2025), telegrafování v 19. století (Richard Taws, MIT Press 2025), vztah umění a zobrazení násilí během americké občanské války (Jennifer Raab, Princeton University Press 2024), současné umělecké reakce na krizi univerzalistických hodnot (Sara Nadal-Melsió, Zone Books 2025) či rekonceptualizace abstraktního umění na základě tvorby Lygie Clark (Irene V. Small, Zone Books 2024).

Výčet naznačuje, co dnes v oblasti dějin umění rezonuje. Patrný je zájem o angažované psaní, které odhaluje historické formy nespravedlnosti i schopnost umění pojmenovávat aktuální stav společnosti. Omogbai ve svém slavnostním projevu při zahájení kongresu zdůrazňovala potřebu artikulovat problémy, které nás trápí, protože až jejich pojmenování umožní kolektivní odpor. Právě to se děje nejen v oceněných pracích, ale také méně formálně v rámci představené výroční konference, která má ambici být místem, kde se skrze společné diskuse formulují potřeby oboru v kontextu aktuálního dění. Je to víra v relevanci našeho oboru v současném světě, která byla představiteli CAA opakovaně zdůrazňována a která může být posilující i v odlišném kontextu tuzemské UHS.

Johana Lomová

## Podzemí a podsvětí: mýtus, symbol a realita 19. století

Plzeň, 26.–28. února 2026

Mezioborové sympozium v Plzni zaznamenalo letos 46. ročník svého konání. Toto výroční setkávání badatelů a odborníků na témata „dlouhého 19. století“ se vrátilo k někdejšímu poměrně náročnému dvou a půldennímu schématu (26.–28. února 2026). Zjevně proto, že téma zvolené pro letošek přitáhlo značnou pozornost přihlášených mluvčích a ovšem i aktivní publikum.

Málokdo si už může vzpomenout na nepsané počátky tohoto sympozia, které se původně mělo konat v Praze a bylo tehdejším vedením Ústavu teorie a dějin umění ČSAV znemožněno. Tenkrát sympozium našlo pro své účastníky, osobnosti ideově i politicky ne vždy zcela komfortní azyl právě v Plzni. Mimo jiné díky iniciativě muzikoložky Marty Ottlové, jedné ze zakladatelských postav plzeňského setkávání a iniciátorky jeho strategického propojení s divadelně-hudebním programem festivalu Smetanovské dny, ustaveného souběžně se sympoziem. Smutnou součástí letošního setkání bylo uctění její památky.

Jako už po několikáté v řadě se sympozium stalo hostem Západočeského muzea. Hlavními organizátory se letos poprvé stali Petra Kolářová (NG Praha) a Petr Šámal (ÚDU AV ČR) ve spolupráci s Jiřím Kopeckým (Katedra



Ze zahájení 46. ročníku plzeňského sympozia  
(zleva doprava: Petr Šámal, Petra Kolářová, Jiří Kopecký).  
Foto: Západočeské muzeum, MgA. Václav Marian

muzikologie FF UP, Olomouc). Kolářová se Šámalem rovněž připravili pozoruhodnou výstavu *Svět pod povrchem: jeskyně, podzemí a podsvětí v umění 19. století*. Výstava v Západočeské galerii s význačným podílem



Ze 46. ročníku plzeňského symposia (Otto M. Urban).  
Foto: Západočeské muzeum,  
MgA. Václav Marian

artefaktů z Národní galerie potrvá do 24. května 2026. Provází ji velmi užitečná publikace (k jejím nesamozřejmým zásluhám patří i to, že vyšla už k vernisáži výstavy).

Nemá zde valný smysl vypočítávat jednotlivé příspěvky ze symposia (jeho program je dostupný na <https://www.plzensympozium.cz>, v šuplíku Plzeňská symposia | Novinky). Stojí však za to se tu zmínit o zastoupení vědních oborů a různých odborných přístupů k rámci společného tématu. Zazněly zde příspěvky z oblastí dosud méně často zastoupených na symposiích jako dějiny speleologie, etnografie a archeologie. Zdá se však, že jindy měla větší podíl literární věda a historiografie jako taková. Tím spíše byla letos výrazná účast historiků a historiček umění. Ostatně dobrá třetina mluvčích pocházela z „našich“ řad. Už k zahájení setkání přispěl Otto Urban (Centrum současného umění DOX, Praha) diskutující fenomén jeskyně od gotického románu až po populární seriál Twin Peaks.

Celkově se zdá, že pro sympozium se daří získávat různé generace při bádání o „dlouhém 19. století“ či jeho „druhém životě“ v nepopisném slova smyslu. A že se

prosazuje i chápání, že při takto prestižním setkání nejde o to, uplatnit nějaký vlastní, jen volně související projekt či získat administrativně body za osobní účast a bibliografii.

Právě tak může těšit zjištění, že program symposia působil kompaktně i rozvrhem na jednotlivé jednacích bloky. Dokázal propojit spektrum subtémat sahajících od umělecké imaginace až po technické inovace a zahrnul mj. fenomén jeskyně přírodní i uměle vytvořené, motiv pokladů a tajných chodeb až po téma podsvětí ve smyslu sociálním. Přitom se ukazuje, že není nemožné zabývat se znovu některými tématy nakousnutými už při předchozích setkáních, aniž by docházelo k recyklaci. Letošní sympozium tak znovu patřičně obnažilo skrytý potenciál 19. století, o jehož revizi šlo při tomto sympoziu vlastně už od jeho samotného počátku.

A nakonec: jak se stalo už dobrým zvykem, kolektivní monografie ze symposia vyjde do roka a do dne. Stejně tak povzbudivé je ohlášení tématu pro příští ročník plzeňského setkání: má jím být „Korzo a náměstí. Zrod veřejného prostoru v 19. století“.

Roman Prahel



Z tiskové konference výstavy Svět pod povrchem. Jeskyně, podzemí a podsvětí v umění 19. století (Petr Šámal).  
Foto: Západočeská galerie v Plzni

## Věra Ptáčková (1933–2025)



Věra Ptáčková před malostranským sídlem Divadelního ústavu, nedatováno.  
© Národní institut pro kulturu

*„Pořád jsem hledala – v každé jednotlivé scénografii – známky ‚dobového slohu‘“*

Historička umění a teatroložka Věra Ptáčková zasvětila svůj profesní život scénografii – věnovala se její historické reflexi, teoretickému ukotvení, její výuce i popularizaci prostřednictvím publicistických textů. Vystudovala dějiny umění a klasickou archeologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde v roce 1967 získala doktorát z dějin umění a divadelní vědy. V roce 1996 se habilitovala na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Profesionálně působila především v Praze, kde nejprve pracovala v Uměleckoprůmyslovém muzeu a Památkovém ústavu, načež v roce 1959 nastoupila do Divadelního ústavu a coby odborná pracovnice scénografického odboru zde zůstala až do svého důchodového věku. Odborné texty publikovala od šedesátých let minulého století a výrazně jimi ovlivnila podobu historiografie československé scénografie. Mezi její práce zabývající se dějinami scénografie jako celkem lze počítat publikace *Česká scénografie XX. století* (1982), *Český divadelní kostým* (2011) či *Zrcadlo světového divadla* (1999) a mnohé další.

Věra Ptáčková se narodila 6. 11. 1933 v Ostravě, kde žila až do své maturity. Vystudovala gymnázium, kde se seznámila s pozdějším tanečním kritikem

a dramaturgem Vladimírem Vašutem (1931–2017). Právě on ji měl ovlivnit ve smyslu zájmu o divadlo a inspirovat ji také ke studiu dějin umění, které sám odešel realizovat do Prahy na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. V obsáhlém rozhovoru s teatroložkou Věrou Velemanovou z roku 2012 Ptáčková vzpomíná, že jejím snem bylo vždy divadlo, jehož studium jí nicméně rodiče zakázali.<sup>1</sup> K divadelní vědě si nakonec cestu našla, ale to až v roce 1967 v rámci doktorského studia na Filozofické fakultě v Brně. Původně studovala kombinaci dějin umění a klasické archeologie (1956), již si zapsala kvůli možnosti účastnit se vypsané brigády v Mušově na jižní Moravě. Právě zde, při práci na archeologických vykopávkách se seznámila s Jarmilou Vackovou, sestřenicí kunsthistoričky Růženy Vackové, která se jí stala drahou přítelkyní na značnou část života: „*Ona mi otevřela dveře do semináře: byla starší o tři roky, o dva ročníky výš, byla oblíbená a respektovaná, a já se tak dostala do úzkého kruhu kolem našich pedagogů: doc. Antonína Friedla a hlavně prof. Alberta Kutala. Byli jsme, my ‚Brňáci‘, co jsme skončili v Praze, uzavřená a asi i docela exkluzivní společnost.*“<sup>2</sup>

Díky Jarmile se na konci sedmdesátých let Ptáčková seznámila s Růženu Vackovou, kterou začala navštěvovat a „hádat se s ní o služebnosti scénografie“.<sup>3</sup> Ptáčková totiž zastávala názor, že scénografie je samostatná výtvarná disciplína, což Vacková sice přímo nerozporovala, ale přemýšlela o její specifičnosti odlišně – připomeňme, že v roce 1948 se Vackové podařilo vydat své rozsáhlé teoretické dílo *Výtvarný projev v dramatickém umění*, na kterém pracovala ještě na začátku války a tedy bez přístupu k literatuře. Výtvarný projev v dramatickém umění Vacková charakterizuje jako zvláštní oborový druh výtvarného umění, který má vlastní divadelně specifické i obecně výtvarné zákonitosti, ale také „zvláštní poslání“ ve smyslu mravní a etické účinnosti. Výtvarný projev je podle kunsthistoričky imanentně přítomen ve všech složkách inscenace a disponuje etickým základem, tj. důsažnou mravní myšlenkou.<sup>4</sup> Věra Ptáčková na pojetí Vackové navázala a dále jej promýšlela jako samostatný umělecký obor bez nároku na mravně etickou „hybnou sílu“, později specificky již jako jevištní výtvarnictví coby předstupeň samotné scénografie a posléze scénografii jako takovou. „Nenašel se nikdo, kdo by měl tu autoritu a vzdělání a definoval pojem trochu, abych tak řekla, praktičtěji. Výtvarný projev dramatický je moc dlouhý, scénografie podmiňuje kostýmografií.“<sup>5</sup>

Vliv Růženy Vackové na způsob, jakým o scénografii Ptáčková i nadále referovala, byl značný; autorka se k onomu specifickému „projevu“ – určité dějinné síle a slohovosti scénografie – neustále vracela a promýšlela jej v odborných studiích i časopiseckých recenzích. V logice strukturalistického pojetí divadelní inscenace tak, jak jej prosazoval Otakar Zich a v návaznosti na něj i Růžena Vacková, formulovala Ptáčková i odborné heslo „scénografie“ v publikaci *Základní pojmy divadla: Teatologický slovník* (2004). Scénografie je zde přibližována jako fenomén existující ve tvaru divadelního díla, jako jedna ze základních složek divadelní inscenace a zároveň jako složka syntetického charakteru, která zastřešuje všechny další, uvnitř inscenačního tvaru probíhající výtvarné projevy.<sup>6</sup>

Od šedesátých let působila Ptáčková v Praze v Divadelním ústavu, kde již chvíli po nástupu začala zpracovávat dramatické a scénografické dílo Josefa Čapka, což vyústilo do její knižní prvotiny psané společně s Václavem Havlem (1963). Vypracováním tohoto úkolu Ptáčkovou pověřil její kolega Karel Kraus, jehož na pozici redaktora edice *Divadlo-drama-dokumentace* zaměstnala tehdejší ředitelka Eva Soukupová. V roce 1963 založil jiný z kolegů Ptáčkové, tentokrát teatrolog Vladimír Jindra, významnou edici *Scénografie – překlady ze zahraničních časopisů*, kterou od toho roku spolu s ním redigovala. Právě díky této činnosti mohla Ptáčková formulovat a publikovat své úvahy o evropské scénografii, jejíž podobu vyčítala ze zahraničních časopisů zasílaných do Divadelního ústavu zcela běžně: „Měli jsme zdroj doma a k dispozici přímo stáj překladatelů exkluzivních jmen plných ochoty, neboť ta jména byla většinou na černých listinách bolševiků, a tak o práci měli nouzi. Pro nás rajske pracovní podmínky.“<sup>7</sup>

Vladimíra Jindru označuje Ptáčková za zásadního mentora, šéfa i učitele, který ovlivnil její profesní nasměrování

v oblasti scénografie; díky spolupráci s ním se učila rozeznávat rukopisy různých scénických výtvarníků a pojmenovávat kvality scénografie. Jindra studoval u Jana Mukařovského na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze a v rámci svého působení v Oddělení scénografie při Divadelním ústavu, které nejenže ustanovil, ale i vedl, připravil mnoho domácích i zahraničních scénografických výstav. Založil zde také sbírku archivní dokumentace scénických návrhů a odborně se věnoval také vedení časopisu *Scénografie*.<sup>8</sup> Ptáčková tak zejména díky Jindrovi a jeho aktivitám skutečně zažila tzv. scénografický boom, který se naplno projevil v roce 1967 založením Pražského quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (dále PQ): „Stálo za to tam tehdy pracovat, začátky Divadelního ústavu byly úžasné: v roce 1959 – první rok mého působení – posílal ústav do São Paula na VI. biennale výtvarného umění (na němž se účastní i scénografie) reprezentativní kolekci jevištních návrhů, kterou koncipoval opět Vladimír Jindra. Zažila jsem, jak František Tröster s Jiřím Kotalíkem přivezli první zlaté medaile – za nejlepšího zahraničního scénografa i za celou expozici.“<sup>9</sup> Věra Ptáčková se na organizaci prvního i mnoha dalších ročníků PQ přímo podílela – tj. spolupracovala na chodu celosvětové výstavy, jež se od roku 1967 koná bez přerušení každé čtyři roky a jejíž 16. ročník se uskuteční v létě 2027. Jak ve svých pamětech vysvětluje, scénografie tehdy na rozdíl od divadla – resp. vystavovaná scénografie „vytržená“ z kontextu divadelní inscenace – tehdejší politický režim nedráždila, a tak se mohlo stát například i to, že v roce 1979 udělilo PQ čestné uznání Spolkové republiky Německo.

K době vzniku PQ coby slavné scénografické epoše se ve svých textech Ptáčková často vracela a připomínala, že o scénografii byl skutečně takřka celosvětový zájem. Na začátku bylo potřeba samotný scénografický obor vymezit a určit jeho specifičnosti, „ukázat na samostatné oborové výstavě, co to scénografie je, kde má slabiny, kde jsou její fortele. Jaké jsou její umělecké prostředky, jimiž působí na diváka.“<sup>10</sup> V bývalém Československu vznikl patrně i za tímto účelem Scénografický ústav, který pod vedením Miroslava Kouřila rozvíjel bohatou publikační činnost a fungoval souběžně se Scénografickým oddělením Divadelního ústavu jako druhé odborné pracoviště. „Byla naděje, že projeví zájem i umělecko-historické kruhy – byli to přece nejbližší příbuzní –, ta se však, myslím, doposud nenaplnila“,<sup>11</sup> komentuje Ptáčková mezioborový potenciál studia scénografie ve vztahu k dějinám výtvarného umění, o který se sama zasadila například odbornými kapitolami o scénografii 19. a 20. století pro *Dějiny českého výtvarného umění* vydávané Ústavem dějin umění Akademie věd ČR.<sup>12</sup> V osmdesátých letech také publikovala články o průnicích scénografie a malířství na příkladu tvorby Marty Rozskopfové, Milivoje Husáka a Jana Vančury.

Ptáčková o dějinách scénografie také přednášela, a to studujícím praktických i teoretických oborů: chvíli již v sedmdesátých letech na DAMU v Praze, odkud byla nicméně brzy odejita, a později od devadesátých let v Brně na JAMU a na Palackého univerzitě v Olomouci. V roce 2000 se na pražskou DAMU vrátila; ještě předtím také

nabídla studujícím FF UK účastnit se speciální praxe v rámci PQ 1991. Tehdy se Věra Ptáčková stala spolu s architektem Milanem Ferencíkem kurátorkou československé expozice prvního tzv. svobodného PQ, kterého se Československo mohlo poprvé účastnit i jako soutěžní země. Ve volné výstavě realizované v bývalém Paláci kultury – Kongresovém centru Praha vytvořili expozici jako referenci na revoluční události roku 1989, tj. „*tu nejpodstatnější scénografii československého divadla za období 1987–1991*“<sup>13</sup> a pojali ji jako vrak lodi směřující k Pražskému hradu. Do vnitřní části objektu přitom shromáždili scénické modely a makety scén od vybraných umělců, jejichž prostřednictvím demonstrovali dvě tehdy aktuální scénografické linie: „tektonickou“, která prosazovala práci s dokumentárním materiálem na jevišti, a „atektonickou“, jejímž výrazovým prostředkem byla metaforická interpretace.<sup>14</sup>

Scénografie devadesátých let a tzv. postmoderna představuje patrně poslední ucelený okruh odborného zájmu Věry Ptáčkové, která se scénografii 20. století věnovala celý život do hloubky, vracela se k jejím charakteristikám a zamýšlela se přitom i nad novými tendencemi. Svými texty etablovala například termín „akční scénografie“, definovala výtvarné směry vycházející z nového typu divadelní architektury a pokoušela se charakterizovat styly souvisejícími se soudobými uměleckými experimenty. V jejích textech je vždy patrná obhajoba scénografie coby svébytné disciplíny a jistý apel na zachování k ní směřované pozornosti tak, jak bylo dříve systematicky rozvíjeno zejména v šedesátých letech minulého století. Na kritickou diskontinuitu vůči tomuto období upozornila například v článku z roku 1995: „*Já vidím hlavně současnou samotu scénografie, stav, kam se vmanévrovala či kam byla vmanévrována: výtvarná umění ji přestala brát vážně [...] a dramatická ji buď nepotřebují, anebo si s ní nevědí rady.*“<sup>15</sup> Ptáčková zde vysvětluje, že důsledkem pozorované krize scénografie může být skutečnost, že došlo k „*vymazání povědomí minulých úspěchů*“ – tedy kontinuity její moderní historie včetně tvůrčího přehodnocování světových trendů

a vynálezů. Konstatuje přitom, že divadlo již „*nesvádí boj s nesvobodou*“ a na příkladech dobové produkce hledá jiné charakteristiky, jež by vystihovaly aktuální slohovou proměnu. Detekuje přitom například problém „*moci a bezmoci*“ coby příznačný motiv tehdejších divadelních produkcí, kdy je pozornost nově směřována přímo k občanovi k jeho odlidštění a konstrukci nové formy měšťáctví. Nakonec tedy Ptáčková nepodléhá skepsi, a naopak si všímá, že scénografie se opět začíná „*podílet na filozofii představení*“, jak dále rozvádí zejména na tvorbě režiséra a výtvarníka Petra Lébla. Právě v jeho inscenacích totiž nalézají naději, jisté uspokojení a úlevu, že se scénografie vrací k výtvarným hodnotám a stává se znovu aktivní výtvarně dramatickou složkou.<sup>16</sup>

„*Já byla na fakultě vychovávána ve slozích, formální změny slohů nám pomáhaly v datování artefaktu. Je to ve mně asi silnější, možná víc než je třeba, ale pořád – nebo aspoň donedávna – jsem hledala v každé jednotlivé scénografii známky ‚dobového slohu‘ – i když jsem už dávno věděla i četla, že slohy mizí, zmizely s postmodernou. Pořád ale na tu neslohovost odmítám věřit: v každé generaci, dokonce v každé dekádě se cosi přihází, nač mladí lidé reagují, co je sjednocuje, i když si to neuvědomují, a ani my, co se na ně díváme, to třeba ještě nevíme.*“<sup>17</sup>

Věra Ptáčková je autorkou mnoha časopiseckých článků a studií, ve kterých se zaměřovala především na projevy scénografie – její texty lze nalézt v periodikách jako Divadelní noviny, Divadlo, Svět a divadlo, Divadelní revue, Czech Theatre, O divadle, Acta scaenographica či Interscena. Kromě všech výše zmíněných publikací je závěrem potřeba upozornit také na výběr z jejích nejzákladnějších statí, který vyšel po názvem *Divadlo na konci světa* v roce 2008. Věra Ptáčková byla členkou teoretické komise českého střediska OISTAT (Mezinárodní organizace scénografů, divadelních architektů a techniků), jejím manželem byl dramatik, dramaturg, grafik a herec Jaromír Ptáček (1925–2003).

Amálie Bulandrová

<sup>1</sup> Věra Velemanová, „Život je důležitější než věda“. Rozhovor s historičkou scénografie Věrou Ptáčkovou, *Divadelní revue*, r. 23, č. 2, 2012, s. 111–124.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 113–114.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>4</sup> „Výtvarný projev prostupuje tedy skutečně celé divadlo, je ústavodárným činitelem dramatické názornosti.“, Růžena Vacková, *Výtvarný projev v dramatickém umění*, Praha: Dr. Václav Tomsa, 1948, s. 52.

<sup>5</sup> Věra Velemanová, „Život je důležitější než věda“, op. cit., s. 117.

<sup>6</sup> K samotné výtvarnosti Ptáčková uvádí: „Výtvarně scénografický projev se od čistě výtvarného liší i různorodostí a fiktivností materiálu, tvořeného lidským tělem, hmotnými doplňky, světlem a pohybem. [...] [Scénografie se projevuje] prázdným prostorem i manýristickou plností a je implicitně přítomna v každém divadelním představení.“, in: Petr Pavlovský (ed.), *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, Praha: Libri, 2004, s. 250.

<sup>7</sup> Věra Velemanová, „Život je důležitější než věda“, op. cit., s. 117.

<sup>8</sup> Více viz disertační práce teatroložky Barbory Příhodové „Obrazový prostor na jevišti k (re)konstrukci výtvarně-technického řešení bostonské inscenace Intolleranza 1960 ve scénografii Josefa Svobody“ z roku 2012.

<sup>9</sup> Věra Velemanová. „Život je důležitější než věda“, op. cit., s. 116.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 117.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Věra Ptáčková, Scénografie 1989–2000, in: Marie Platovská (ed.) a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI (1958–2000)*, sv. 1+2, Praha: Academia, 2007.

<sup>13</sup> Věra Ptáčková, Vladimír Adamczyk, *Zrcadlo světového divadla: Pražské quadriennale 1967–1991*, Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 249.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Věra Ptáčková, Scénografie jako poznaná nutnost, *Svět a divadlo*, roč. 6, č. 3, 1995, s. 67.

<sup>16</sup> Ptáčková tak činí, přestože je k Léblovým inscenacím ve svých reflexích také kritická. V některých případech jeho tvorbu také vyčítá jistou „tvarovou přebujelost“: „*Tvarová přebujelost nevystihuje skutečnost: jakoby každá dramatikova věta byla zjevištněna hned několika obrazovými možnostmi. A ještě a ještě a ještě. Možná se po dlouhé době výtvarné abstinence přejídáme, pořád mi však připadá lepší ‚moc‘ než ‚málo‘.*“ in: *Ibidem*.

<sup>17</sup> Věra Velemanová, „Život je důležitější než věda“, op. cit. s. 120.

## Karel Miller (1940–2025)



Vážení smuteční hosté,  
vážení pozůstalí,

*Karel Miller, Blíž k oblakům, 1977*

dovolte mi, abych při tomto pietním setkání řekla pár slov. Rodina si nepřála, aby se jednalo o smuteční obřad, ale spíše o poklonu Karlu Milerovi, o vyjádření obdivu a úcty k této výjimečné osobnosti. Předem se omlouvám, že budu spíše osobní, Karel Miler byl můj vzácný přítel, člověk, kterého jsem obdivovala a nesmírně si vážila.

Dlouho jsem přemýšlela, jak při této příležitosti promluvit. Chodila jsem zasněženou Stromovkou a vybavovala si různé chvíle, které jsme s Karlem v posledních letech zažili. Jak mi ukázal strom, na němž strávil noc po třech dnech beze spánku Petr Štembera, jak mi ukázal místo, kde udělal svou první tělovou akci *Bud' – anebo*, a mnohé další chvíle.

Karla Milera jsem osobně poznala až v devadesátých letech, navštívila jsem ho tehdy ve Veletržním paláci v jeho kanceláři, kde pracoval jako kurátor Národní galerie. Psala jsem tehdy diplomovou práci o akčním umění a chtěla jsem vědět více o jeho akcích ze sedmdesátých let. Sblížili jsme mnohem později, v posledních patnácti letech jsme se pravidelně potkávali, chodili spolu na víno, povíдали si o umění, o našich rodinách, o knihách, o hudbě,

o buddhismu. To, co ho ještě v posledních letech, kdy už se stáhl z veřejného života a žil v ústraní jako nějaký asketický mnich, zajímalo – byla kvalita. Na jednom z našich prvních setkání mi ostatně doporučil svou nejoblíbenější knihu, román Roberta Piersiga *Zen a umění údržby motocyklu. Zkoumání hodnot*. Vyprávěl mi i o svém životě, nezapomenutelná je historka, jak se na začátku šedesátých let rozhodl během povinné vojenské služby získat odznak vzorného vojáka, díky němuž dostal tzv. opuštěk a mohl se zúčastnit přijímacích zkoušek na filozofickou fakultu. Obor dějin umění byl tehdy téměř nedosažitelný a je otázkou, do jaké míry mu k přijetí pomohlo, že na zkoušky přišel ve vojenské uniformě. Oba jsme se tomu dlouho smáli. Historku pak poněkud stručněji vyprávěl i ve svých vzpomínkách pro Paměť národa. Už si nepamatuji, jestli tam též zaznělo, že jako mladý absolvent dějin umění a čerstvý zaměstnanec Národní galerie v Praze byl v roce 1970 kurátorem jedné z posledních výstav v tehdy slavné a prestižní Galerii Václava Špály, vedené Jindřichem Chaloupeckým. Paradoxně to byla jedna z prvních sólových výstav Adrieny Šimotové. V té době již probíhaly prověrky po invazi vojsk

Varšavské smlouvy a Karel Miler byl přesunut z odborné pozice na pozici technickou, v Národní galerii však zůstal. V těžkém období normalizace se stal součástí alternativní kultury a společně s Petrem Štemberou, Janem Mlčochem a později Jiřím Kovandou vytvořil ikonické akce českého body-artu. Svou první a poslední sólovou výstavu měl v roce 1977 v bytě filozofa Petra Rezka. Přestože se jednalo o skromnou přehlídku, o níž vědělo jen pár nejbližších přátel, a Karel svou uměleckou tvorbu záhy ukončil, stala se výstava jednou z těch, které jsme na VVP AVU zařadily do knihy *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*. Tvorba Karla Milera se vyznačovala lapidárním gestem, které mělo rozměr univerza. Byla zásadním způsobem ovlivněna zenovou filozofií čistého bytí. Kdybych měla jmenovat několik význačných děl českého umění druhé poloviny 20. století, Milerova *Identifikace* by mezi nimi nechyběla.

Odborně se Karel Miler věnoval českému malířství 20. století. Spolupracoval na několika výstavách ze sbírek Národní galerie. V uvolněnějších osmdesátých letech se stal součástí týmu Jiřího Kotalíka, tehdejšího ředitele Národní galerie, který připravoval novou stálou expozici českého umění pro rekonstruovaný Veletržní palác. Na toto období Karel rád vzpomínal: jak z depozitářů vytahovali klíčová díla českého umění a zkoušeli, jaký smysl dávají jejich různé konstelace. Je možná škoda, že k realizaci této koncepce

po revoluci nedošlo. Nicméně je logické, že v dalších stálých expozicích se objevila přímo díla Karla Milera.

Karel Miler byl, jak jsme ho všichni znali, filozof života, minimalista, ikonická postava českého výtvarného umění, historik umění, básník, ale také otec a dědeček, přítel mnohých z nás. Jsem si jistá, že na něj budeme všichni vzpomínat. Určitě by nebyl rád, kdyby zde zazníval dlouhý patetický proslov, a tak si dovoluji na závěr ocitovat několik poznámek, které jsem našla na jednom ze strojopisů, které mi kdysi poskytl. Myslím, že nejlépe vystihnou, o jak výjimečnou osobnost se jednalo:

*Umění se dnes stalo soukromou záležitostí.*

*V tomto smyslu, jako je jí smrt.*

*Akce jakožto dění, v němž nedochází k žádné události.*

*Poznání je jen důsledkem poznávacího postoje.*

*Ve zkušenosti holého faktu se otevírají brány.*

*Otázka, která si žádá odpověď, je bezvýznamná.*

*Vůči tomu, co má nekonečnou dimenzi,*

*se nelze vymezovat aktivně nebo pasivně.*

*Tam, kde nic se stává něčím a něco se stává ničím.*

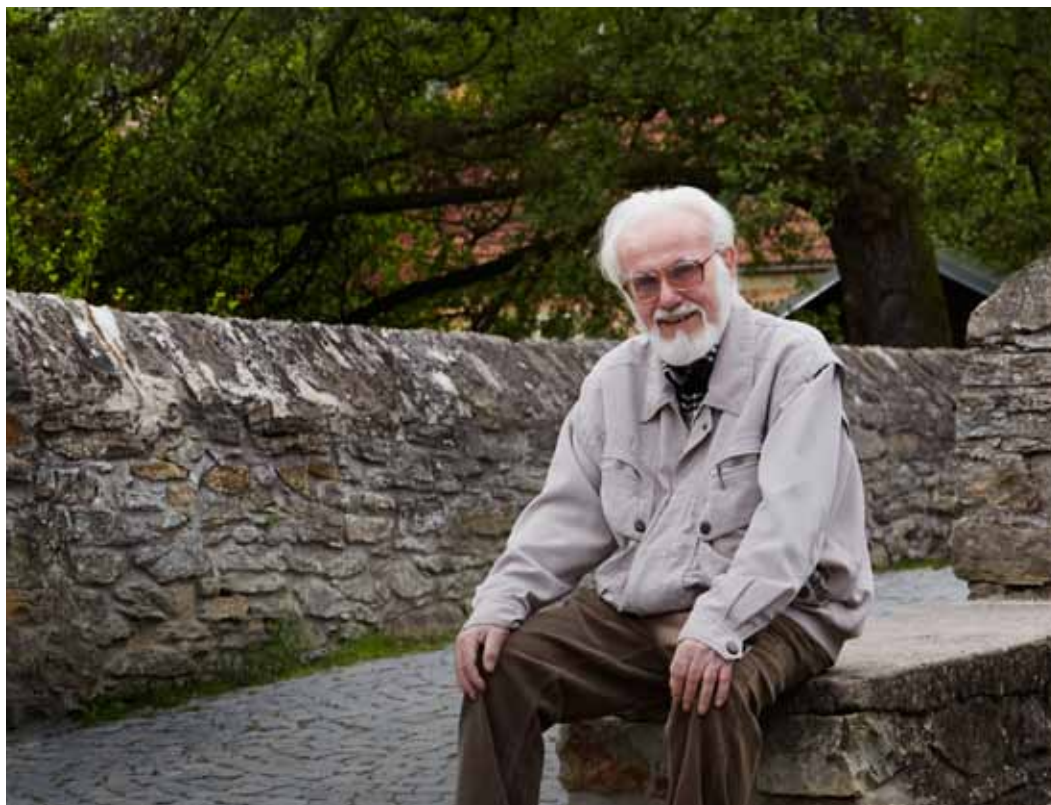
Pavína Morganová

*Prosloveno dne 12. ledna 2026 v Krematoriu Strašnice.*



Karel Miler, Kolmice, 1973

## Ivo Kořán (25. 7. 1934–19. 3. 2026)



Ivo Kořán v roce 2019.  
Foto: Petr Zinke

Ve čtvrtek 19. března 2026 zemřel ve věku 91 let prof. PhDr. Ivo Kořán, CSc., odborný a vědecký pracovník Ústavu dějin umění AV ČR (1958–2011) a v letech 1995–2003 mimořádný profesor dějin umění na Vysoké škole pedagogické v Čenstochové v Polsku. V roce 2015 mu byla udělena cena UHS za mimořádný celoživotní přínos oboru.

Ivo Kořán studoval historii a dějiny umění na FF UK v Praze v letech 1952–1957. Tam poznal v roli pedagogů Josefa Polišenského, Jiřího Frelu, Jana Květa, Jaromíra Neumanna, Václava Fialu či Jaroslava Pešinu.<sup>1</sup> Po studiích krátce působil pod vedením Zoroslavy Drobné v historickém oddělení Národního muzea, kde se podílel na přípravě výstavy *Jiří z Poděbrad a jeho doba*. V roce 1958 nastoupil do tehdejšího Ústavu teorie a dějin umění (ÚTDU, později ÚDU) Akademie věd, aby posílil kolektiv mladých historiků umění, soustředěných především na soupisový projekt Umělecké památky Čech, který tehdy vedl Viktor Kotrba. Ivo Kořánovi přidělil královéhradecký kraj včetně Hradce Králové. To mu umožnilo poznávat velmi komplexně a přímo v terénu fond našich památek v jejich původním prostředí a často neutěšeném stavu. Byl tak konfrontován s architekturou, sochařskými a malířskými díly i uměleckým řemeslem všech období, což mimo jiné ovlivnilo jeho celoživotní intervence v oblasti památkové péče,<sup>2</sup> mezi nimiž musí být na prvním místě zmíněn Kořánův neohrožený (byť v posledku marný) boj proti bourání starého Mostu na konci šedesátých let. Vedle toho posílila východočeská zkušenost rovněž počáteční odborné zaměření Ivo Kořána na barokní období a přivedla ho například k archivním pramenům o opočenské rebelii a sektě judaisantů v Novém Bydžově.<sup>3</sup> Bádání v archivech a čtení raně barokních pramenů mu pak přinášelo nové

poznatky nejen o samotných umělcích, ale i o společenském dění a dramatických událostech v regionech, které se pak propisovaly také do podoby tehdejšího umění. Jeho zájem o barokní kulturu se záhy rozšířil též na středověk. Stal se postupně jedním z mála českých badatelů své generace, kteří systematicky věnovali pozornost souvislosti barokní kultury se středověkou zbožností. Již v roce 1970 publikoval kapitolu „Ohlasy českého gotického umění v baroku“ v katalogu nerealizované výstavy *České umění gotické 1350–1420* (Praha 1970) a v *Kapitolách z českého dějepisu umění* (Praha 1986) formuloval jako první „Význam raně barokní historie ve smyslu umělecko-historickém“.

Pro českou medievistiku zůstává nadále inspirativním jeho bádání o „milostných madonách“ či gotických veraikonech a svatolukášských madonách v pražské katedrále nebo jeho studie o svatovítských a vyšehradských inventářích. Na poli česko-polského bádání se soustředil na úlohu klášterů augustiniánů kanovníků při zrodu nové zbožnosti. Spolu se Zbygniewem Jakubowským, řeholníkem v klášteře Božího Těla v Krakově-Kazimierzi objevili za pomoci rentgenu pod mladšími přemalbami do té doby neznámý deskový obraz Madony ze sedmdesátých let 14. století, který Ivo Kořán interpretoval jako mariánský obraz z kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici, který se dostal do Krakova s roudnickými řeholníky prchajícími před husity a byl tam před polovinou 15. století přemalován. To ho přivedlo k přehodnocení geneze obrazů madon, navazujících v českém prostředí na byzantské předlohy.<sup>4</sup> Nastínil tím nové pole pro interpretace milostných madon v další badatelské generaci.<sup>5</sup>

Zaměření na světce poustevníky, zejména na kult sv.



*Kniha, vydaná v nakladatelství Artefactum k 85. narozeninám Ivo Kořána. Nakladatelství Artefactum vydalo v roce 2019 u příležitosti 85. narozenin Ivo Kořána reprezentativní výběr jeho textů, včetně zhodnocení jeho přínosu pro obor a s celkovou bibliografií (Klára Benešová – Helena Dáňová – David Vrána (eds.), Ivo Kořán. Texty, Praha 2019).*

Ivana, sv. Prokopa i sv. Vojtěcha, ho přimělo pátrat po kořenech vzniku jejich legend již od 11. století v prostředí Bulharska i Uher a následně ho přivádělo ke studiu historických a literárních barokních pramenů doby pobělohorské, včetně lidové slovesnosti. Tradici legend těchto dvou světců sledoval až k poezii Máchy či Vrchlického. Neodděloval vizuální umění od slovesného, neboť byl přesvědčen, že „umění není jedno konkrétní umělecké dílo, je to dění, jehož prostřednictvím se člověk i celá společnost uskutečňují“.<sup>6</sup>

Ve své době novátorský Kořánův odborný zájem o dlouho do novověku přežívající modely středověké zbožnosti a s tím související druhé a další životy středověkých „panenek“ formoval i jeho značně kritický pohled na razantní restaurátorské zásahy do děl staršího umění. Analytické galerijní restaurování „na původní vrstvy“ podle Kořána často nevratně zbavovalo díla jejich historicity, a potažmo tak – jen zdánlivě paradoxně – právě i šířeji chápané autenticity.<sup>7</sup>

Ivo Kořán svojí erudicí, odvahou a kompetencí navrhovat nová řešení tradičních témat inspiroval vedle českých také mnoho svých polských kolegů, například k novým interpretacím výtvarného umění Slezska.<sup>8</sup>

Ivo Kořán byl všechno jiné než suchý vědec a jeho projev slovní i písemný nebyl nikdy jen nudným výčtem faktů. Měl zájem o umění všeho druhu od doby románské po 20. století a dokázal o něm zaujatě povídat i poeticky psát. Jeho vztah ke studovanému materiálu byl emotivní až vášnivě zaujatý, často také angažovaný i břitce hodnotící – proto nezdídko vzbuzoval u svých oponentů v rámci oborové diskuse podobně laděné reakce, nikdy však lhostejnost. I v tom byl inspirativní.

Ve vzpomínkách kolegů a přátel zůstává Ivo Kořán jako člověk mimořádně srdečný, přímý a přátelský a jeho přínos odborný bude ještě dlouho inspirací, pobídkou a výzvou pro generace současných i budoucích historiků umění.

Klára Benešová – Jan Klípa

<sup>1</sup> Jejich stručné leč výstižné charakteristiky nastínil v rozhovoru s Janem Klípou v Bulletinu UHS: Jan Klípa, „O panenkách a judaisantech item o tom, že historik umění má být chudobný a pravdu mít nemá. Rozhovor s Ivo Kořánem“, *Bulletin UHS* 2014, 26, č. 2, s. 23–26.

<sup>2</sup> Památkářské srdce P. K. Světeckého (K chápání minulosti národa v polovině 18. století), *Zprávy památkové péče* 52, 1992, č. 4, s. 9–12. – I. K. – Jiří Kačer, Původní barevná úprava sousoší svatě Ludmily na Karlově mostě v Praze (K problému barevnosti mostních soch), *Zprávy památkové péče* 59, 1999, č. 5, s. 156–158. – Ivo Kořán, Práce na Uměleckých památkách Čech, *Zprávy památkové péče* 70, 2010, č. 1, s. 52–53. – Idem, Slovo úvodem. Kuks – chvála, trápení a budoucnost, *Zprávy památkové péče* 76, 2016, č. 4, s. 355.

<sup>3</sup> Viz kompletní bibliografie Ivo Kořána, zpracovaná Polanou Bregantovou, in: Klára Benešová – Helena Dáňová – David Vrána (eds.), *Ivo Kořán. Texty*, Praha: Artefactum 2019.

<sup>4</sup> Ivo Kořán – Zbigniew Jakubowski, Łaskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudnicy, *Biuletyn Historii Sztuki* 37, 1975, č. 1, s. 3–12. – Idem, Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově, *Umění* XXIV, 1976, č. 3, s. 218–242.

<sup>5</sup> Např. Hana Hlaváčková, Milena Bartlová, Jan Royt, Jan Klípa.

<sup>6</sup> *Bulletin UHS* 2014, 26, č. 2, s. 25.

<sup>7</sup> Ivo Kořán, Tak nám odřeli Barvitia (K restaurování starších dřevěných soch), *Ateliér* 4, 1991, č. 24, s. 5, 9.

<sup>8</sup> Přínos Ivo Kořána pro barokní umění jak u nás, tak ve Slezsku definoval ve vtipné zkratce Vít Vlnas ve svém „Laudatio k udělení Ceny UHS za celoživotní přínos oboru“, in: *Bulletin UHS* 2015, 1–2, s. 38–39.

# BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 38 / Volume 38

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

Vychází 2x 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](mailto: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](mailto:vybor@dejinyumeni.cz)

## UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Zuzana Řičířová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: [uhs@udu.cas.cz](mailto:uhs@udu.cas.cz)

Úřední hodiny: středa 10:00–12:00

(také po předchozí domluvě na tel. 222 222 144 nebo [uhs@udu.cas.cz](mailto:uhs@udu.cas.cz))

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na [www.dejinyumeni.cz/clenstvi/](http://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](http://www.dejinyumeni.cz)**

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

**[www.facebook.com/uhs.cz](http://www.facebook.com/uhs.cz)**

# Bader Scholars in Art History

Student research workshop

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

Prague, November 24, 2026

## 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](http://www.dejinyumeni.cz)

[www.dejinyumeni.cz](http://www.dejinyumeni.cz)

# UHS

