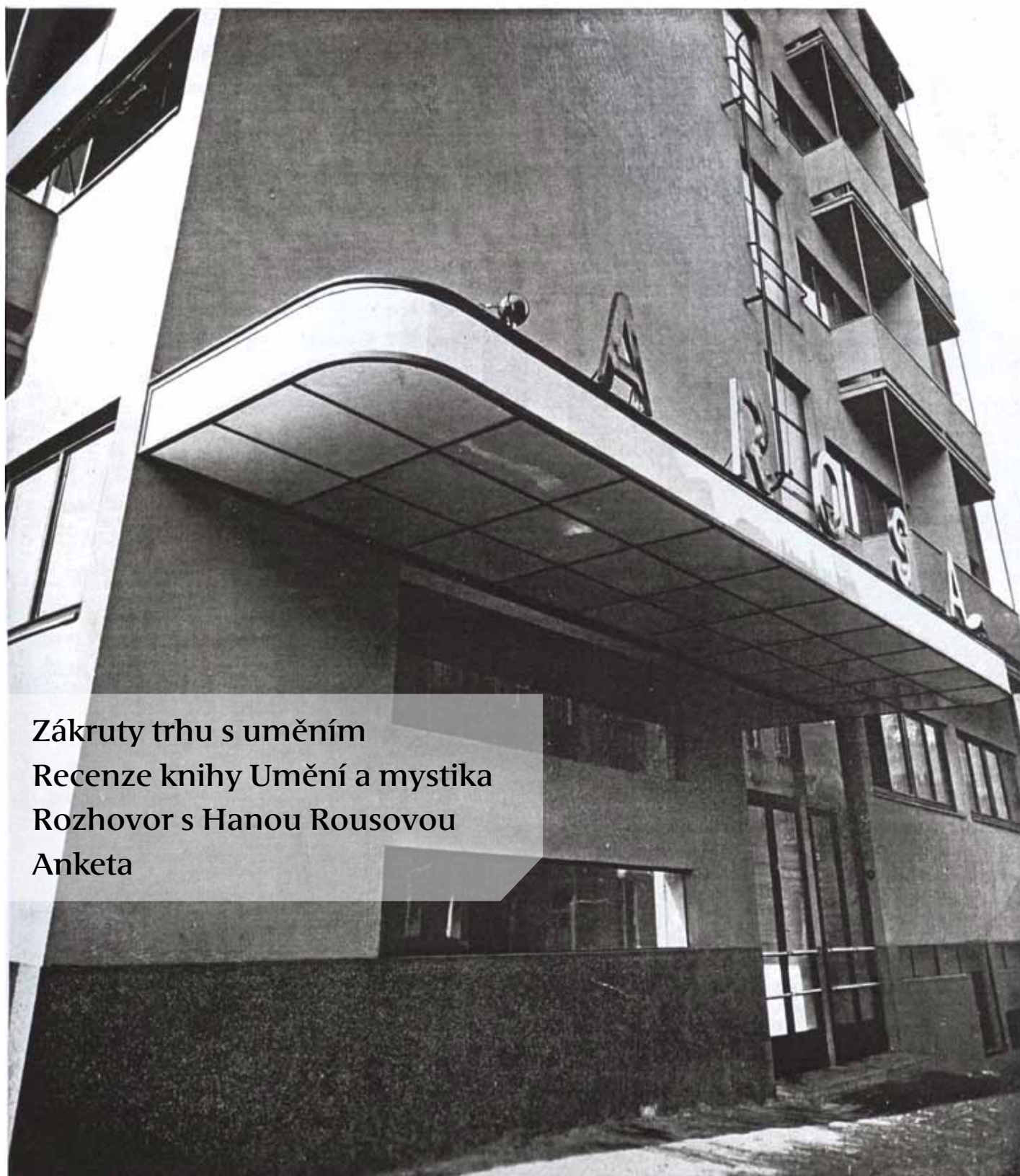


UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1 | 2014



Zákruty trhu s uměním
Recenze knihy Umění a mystika
Rozhovor s Hanou Rousovou
Anketa

OBSAH

Spolkové aktuality	3
Téma: Zákruty trhu s uměním	
ÚVOD	
Marcel Fišer	3
DĚICTVÍ ANEB KONTINUITA RESTRIKČÍ VÝVOZU PAMÁTEK	
Šárka Radostová	4
NOVÝ OBČANSKÝ ZÁKONÍK A OBCHOD S UMĚNÍM	
František Vyskočil	5
FALZA MEZI EXPERTY A TECHNOLOGIEMI	
Marcel Fišer – Igor Fogaš	8
FALZA A AUČČNÍ TRH V ČR	
Robert Mečkovský	10
RECENZE KNIHY PAVLA KALINY UMĚNÍ A MYSTIKA.	
OD HILDEGARDY Z BINGEN K ABSTRAKČNÍMU EXPRESIONISMU	
Miriam Kolářová	11
JE TŘEBA SE TÁZAT, K ČEMU POZNÁNÍ SLOUŽÍ. ROZHOVOR S HANOU ROUSOVOU	
Marcel Fišer	14
Anketa Bulletinu UHS: „Jak si představujete své budoucí uplatnění v oboru dějiny umění?“	
ÚVOD	
Hynek Látal	17
ODPOVĚĎ NA ANKETU	
Tereza Johanidesová	18
Odborná setkání	
JOSEF OPITZ A UMĚNÍ NA CHOMUTOVSKU A KADAŇSKU	
Jan Dienstbier	18
UMĚNÍ PRO TOTO MÍSTO	
Nina Michlovská – Miroslav Divina	19
ZASEDÁNÍ K PROBLEMATICE SEPULKRÁLNÍCH PAMÁTEK	
Klára Mezihoráková	21
UMĚNÍ V NEKLIDNÉ DOBĚ. ČESKÁ KNIŽNÍ MALBA PŘED GUTENBERGEM (CCA 1380–1450)	
Lenka Panušková – Tomáš Gaudek	22
„NA POKLEPÁVÁNÍ PO RAMENOU BY ZAHYNULA JAKÁKOLI KULTURA.“	
KONFERENCE O DÍLE IVANA MARTINA JIROUSE	
Petr Jindra	23
EDVARD MUNCH V SOUVISLOSTECH	
Tomáš Winter	25
GOTICKÉ A RANĚ RENESANČNÍ UMĚNÍ VE VÝCHODNÍCH ČECHÁCH 1200–1550	
Milan Dospěl	25
102. VÝROČNÍ KONFERENCE COLLEGE ART ASSOCIATION	
Pavlína Morganová	26
HRANICE EXPERIMENTU	
Josef Ledvína	27

SPOLKOVÉ AKTUALITY

Zveme všechny členy Uměleckohistorické společnosti

na **Valnou hromadu UHS**, která se koná **v pátek 30. května 2014** v posluchárně č. 200 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (Praha 1, nám. Jana Palacha 2) od 9.00.

9.00 registrace, platba příspěvků a prodloužení členství

9.30–12.00 spolkový program: zprávy o činnosti výboru, volba nového výboru, předání Ceny UHS, Ceny Josefa Krásky, různé

13.30–15.30 odborný program: diskusní odpoledne na téma Současnost „české restaurátorské školy“. Odpolední program zaměří svoji pozornost na reflexi současných (po roce 1989) přístupů ke konzervaci a restaurování uměleckých děl z pohledu praktikujících restaurátorů i teoretiků oboru dějin umění. Půjde o moderovanou diskusi k předem navrženým okruhům otázek. Účast na diskusním fóru předběžně přislíbili: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D., prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc., prof. ak. mal. Karel Stretti, Mgr. Radomír Surma, ak. mal., ak. mal. Igor Fogaš, PhDr. Petr Hrubý, Ph.D., Mgr. Helena Zápalková, Ph.D., doc. ak. soch. Petr Kuthan. V souladu se zněním Jednacího a organizačního řádu UHS zveřejňujeme kandidátku k volbám do nového výboru. Jeho

členů bude 11, takže na platném volebním lístku bude muset být nejméně pět jmen škrtnutých.

Kandidátka k volbám nového výboru UHS

1. Mgr. Marcel Fišer, Ph.D. (GAVU Cheb)
2. Mgr. Petr Jindra (ZČG Plzeň)
3. PhDr. Jan Klípa, Ph.D. (NG Praha)
4. Mgr. Daniela Kramerová, CSc. (Praha)
5. PhDr. Martin Krummholz, Ph.D. (ÚDU AV ČR, Praha)
6. PhDr. Blanka Kubíková, Ph.D. (NG Praha)
7. doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D. (FF UK, Praha)
8. doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D. (UP Olomouc)
9. Mgr. Michaela Pejčochová, Ph.D. (NG Praha)
10. Mgr. Vanda Skálová (VČG Pardubice)
11. Mgr. Libor Šturm (Strahovský klášter, Praha)
12. Mgr. Petr Tomášek (MG Brno)
13. PhDr. Kristina Uhlíková, Ph.D. (ÚDU AV ČR, Praha)
14. PhDr. Radim Vondráček (UPM Praha)
15. Mgr. Zora Wörgötter (MG Brno)
16. Mgr. Helena Zápalková, Ph.D. (MU Olomouc)

Téma: ZÁKRUTY TRHU S UMĚNÍM

Svět výtvarného umění není regulovaný rovný proud, nýbrž bohatě meandrující tok s mnoha slepými rameny nebo i kalužemi se zahnívajícím vodou, které jen jednou za mnoho let propláchnou velká voda. Zatímco hlavní proud, zalitý slunečním svitem velkých výstav, tlustých monografií a prestižních aukcí s rekordními výsledky, přitahuje zájem politických celebrit i médií, v těchto okrajových polohách převládá stín a krajina je mnohem méně přehledná. Ovšem o to více tu bují život, neboť půda je bohatě pohnojena penězi, které se kolem umění přirozeně točí. A součástí přirozeného života samozřejmě bývá i oblast za hranicemi zákona. Samostatným

problémem je už jen to, kudy tato hranice vede, respektive zda je vytyčena tak, aby reagovala na současné problémy, nikoliv na ty minulé. Právě touto oblastí – nejen obchodem s uměním, ale ještě spíše jeho odvrácenou stranou, respektive jeho regulací – se zabývá dnešní číslo Bulletinu. Šárka Radostová z Národního památkového ústavu se dlouhodobě věnuje problematice vývozu památek a zde podrobně rozebírá historický kontext i současnou úpravu této oblasti. Umění je také hmotným majetkem, a proto se jej poměrně zásadně dotkla nová úprava občanského zákoníku. Tu detailně analyzuje František Vyskočil, náš přední právník, ex-

pert na autorské právo a vůbec na oblast umění jako takovou. A konečně dva texty zaostřují na falza – Marcel Fišer (GAVU Cheb) a Igor Fogaš (MG Brno) se této problematice věnují z aspektu soudních znalců a aplikací nových technologií, Robert Mečkovský (art+) zase analyzuje, jak se k tomuto problému staví aukční síně.

Možná, že se vám to dnešní téma bude jevit jako poněkud stranou hlavního proudu dějin umění (abychom zůstali věrni úvodní metafoře) a tudíž i vymezení Bulletinu. Nicméně nás,

historiky umění, musí zajímat i tyto mělké a kluzké kraje, neboť jsou součástí naší každodenní praxe, ať už v roli památkářů, muzejníků nebo autorů výstav. Následující texty nám pomohou se v těchto oblastech – přiznejme si pro nás trochu odtazitých – alespoň rámcově zorientovat. A Bulletin UHS se svou internetovou, tj. vždy dostupnou verzí je ideálním nástrojem k tomu, abychom si je pak mohli v případě nutnosti rychle vyhledat.

Marcel Fišer

Dědictví aneb kontinuita restrikcí vývozu památek

Šárka Radostová

Pojem dědictví je poměrně jasný, ať už jej chápeme v měřítku rodiny, společnosti či státu. Odmyslíme-li dědictví nehmotné a zaměříme-li se z hmotného jen na dědictví uměleckého charakteru, dostaneme se k množství děl v rodinných majetcích, v soukromých a veřejných sbírkách a také k dílům dosud sloužícím původnímu účelu, tedy k sakrálnímu umění v kostelech, kaplích apod. K ochraně kulturního dědictví máme dostatečné zákonné podmínky, které zahrnují i hledisko ochrany před nekontrolovaným vývozem do zahraničí.

V tomto směru můžeme na našem území sledovat kontinuitu ochrany od teraziánských dekretů upravujících povinnosti nálezců starožitností, přes dekreta dvorské kanceláře, které omezovaly vývoz a obchod s uměleckými díly a zvláštnostmi, až ke snahám o přijetí zákona. Příznačné jsou reakce na organizované výkupy německých muzeí (Norimberk, Drážďany, Mnichov) koncem 19. století, kdy například Společnost přátel starožitností českých v Praze požadovala kromě jiného také zákon zakazující vývoz a prodej starožitností za hranice. Teprve po ustanovení Československé republiky bylo 29. října 1918 přijato nařízení Národního výboru č. 13/1918 Sb. o zákazu vývozu uměleckých a historických památek. Za překročení nařízení měl být trestán vývozce i ten, kdo mu pomáhal, a to pokutou přiměřenou ceně věcí. V podtextu tohoto opatření tušíme prioritní záměr zachovat rodové a řádové umělecko-historické majetky na území republiky.

Vyhláškou ze 9. května 1925 ministerstvo obchodu uvolnilo dovoz a vývoz uměleckých předmětů (mědirytiny, ocelorytiny, malby na nejrůznějších materiálech, sochy a reliéfy), současně však platil zákaz vývozu uměleckých a historických památek. Tento protichůdný stav řešilo povolení od památkového úřadu. Státní památkový úřad (SPÚ) vydával na základě žádosti vlastníka povolení k vývozu, které dosvědčovalo, že předmět nespadá do kategorie zákazu. Jednotlivé památky tak přes hranice provázely dokumenty a samotná díla byla opatřena razítkem SPÚ.

Směrnici ze 4. března 1947 byla platnost omezení vývozu prodloužena a pravomoc vydat povolení k vývozu zůstala na státních památkových úřadech, v případě výji-

mečně hodnotných děl si však konečné rozhodnutí vymínilo ministerstvo kultury. Za druhé světové války docházelo k vývozu pod dohledem nacistické správy. O válečné situaci vypovídá výčet zásluh Václava Wagnera, které osobně uvedl v dotazníku o odbojové činnosti: „Výzvědná služba v oblasti ochrany památek českých [...], soustavná sabotáž při něm. nařízení zvl. při povolování vývozu židovského majetku, sabotáž při sběru kovů, zvl. zvonů, pomníků, poprsí, plakety, soch, pamětních desek. Výzvědná služba kulturní evidence uměleckých pokladů Němci zavlčených.“¹

V těsně poválečném období docházelo také ke státem řízeným hromadným exportům a k prodeji vybraných starožitností, především ze zabavených a opuštěných majetků. Po uzavření hranic v roce 1948 byl legální vývoz jednotlivcům prakticky znemožněn a následně v prvním památkovém zákoně z roku 1958 najdeme jen obecný paragraf zakazující vývoz. V době komunistického režimu byl přísně regulován přeshraniční pohyb osob i věcí a obchod se starožitnostmi na našem území stát umožňoval prostřednictvím podniku Klenoty (založen 1963). V praxi fungovalo také předkupní právo státních sbírkových institucí, včetně památkových ústavů, které mohly vybírat z předmětů před jejich zařazením do prodeje. Posledním subjektem zúčastňujícím se předvýběru byl státní podnik Artia (založen 1953), který se zabýval právě vývozem uměleckých a kulturněhistorických předmětů a starožitností. Takto docházelo k rozprodeji široké škály předmětů nejrůznějšího původu – od soukromého vlastnictví po deponované vybavení zrušených klášterů a sakrálních prostor (například z oblasti Sudet či vojenských újezdů). Nepotřebný majetek, včetně deponátů rozprodávala i muzea a galerie, a to bez ohledu na původního vlastníka (například církve).

Důležitým mezinárodním aktem bylo přijetí Úmluvy o opatřeních k zákazu a zamezení nedovolenému dovozu, vývozu a převodu vlastnictví kulturních statků dne 14. listopadu 1970 v Paříži, které bylo vyhlášeno ministerstvem zahraničních věcí pod č. 15/1980 Sb. Tato úmluva se týká především importu a exportu movitých kulturních památek. Dále navázala Vyhláška MZV č. 159/1991 Sb. o Úmluvě o ochraně světového a přírodního kulturního dědictví.

Dosud platný památkový zákon č. 20 z roku 1987 Sb. s trvalým vývozem památek nepočítá a upravuje pouze dočasný vývoz předmětů zapsaných v seznamu kulturních památek a předmětů evidovaných ve státních sbírkách. Důvodem k dočasnému vývozu, zpravidla na dobu maximálně pěti let, jsou pak především výstavní účely.

Po listopadu 1989 došlo k otevření hranic a k zahájení restitucí majetku podle restitučního zákona. V devadesátých letech bylo prohlášením řady restituovaných uměleckých děl za kulturní památku podle zákona č. 20/1987 Sb. fakticky zamezeno jejich vývozu. Umělecké památky, často i celé sbírky se daly do pohybu, na trhu se však ocitly i památky pocházející z vykradených sakrálních staveb. Situace vyústila ve vlnu chaotických vývozů. Opožděnou reakcí státu bylo v roce 1994 přijetí zákona o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty. Přípravy zákona se účastnily osobnosti z akademických kruhů i z oblasti památkové péče, nejaktivnějšími byli Mojmir Horyna a Daniela Vokolková. Dosud platný, jen mírně novelizovaný zákon č. 71/1994 Sb. zásadně reguluje vývoz většiny tzv. předmětů kulturní hodnoty a v případě sakrálních památek upravuje i jejich prodej na domácím starožitnickém trhu dle výčtové kategorizace v závislosti na stáří a finanční hodnotě daného díla. Aplikace zákona ukládá vlastníkům před prodejem podat žádost o vydání certifikátu příslušné instituci (seznam institucí tvoří přílohu zákona).

Na tento zákon navazuje úprava vývozu předmětů kulturní hodnoty za hranice Evropské unie zákonem č. 214/2002 Sb., kde kromě finanční hodnoty a stáří hraje roli také vlastnictví předmětu u novějších uměleckých děl (například vývoz díla jeho autorem není omezen, ale vývoz díla žijícího autora jiným vlastníkem již zákonu podléhá).

¹ Václav Wagner, Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana, Praha 2005, s. 98.

V roce 2001 přistoupila Česká republika zákonem č. 101/2001 Sb. k mezinárodní dohodě o vzájemné spolupráci při navrácení nezákonně vyvezených statků. Díky tomu se daří repatriovat odcizená díla, která se pravidelně objevují v zahraničních aukcích renomovaných aukčních síní, na internetových aukcích (například portál e-Bay), v bazarech a dalších.

Nyní platná legislativa ctí historickou kontinuitu v ochraně kulturního dědictví, chrání kulturní dědictví před nekontrolovaným vývozem a přispívá také k očistění trhu starožitnostmi od kradených památek. V této souvislosti však musíme zmínit poslední úpravu Občanského zákoníku, který vstoupil v platnost od ledna roku 2014. Právě v situaci prodeje odcizených památek dochází k zásadní změně přístupu státu a dříve nezpochybnitelná vlastnická práva okradeného nyní po uplynutí mimořádně krátké lhůty tří let zcela zanikají, přičemž samotná krádež ještě nebývá promlčená. (Příkladným paradoxem je, že právě zahájená výstava „Víra odcizená a navrácená“ v Muzeu policie ČR představuje veřejnosti umělecká díla sakrálního charakteru, jejichž cesta po krádeži zpět k původnímu vlastníkovi trvala v průměru 10–15 let.) Doufejme, že lépe bude původního vlastníka ctít etický kodex obchodníků i sběratelů. Umělecké dílo totiž prodává kromě umělecké hodnoty i znalost historického kontextu a minulých vlastníků. Zatím však ani renomované aukční síně nelákají kupce na odcizené památky a tuto část jejich historie zpravidla zamlčují. Společnost se však vyvíjí a přizpůsobuje a impulz vyslaný Občanským zákoníkem nepochybně dojde odezvy. Památky budou patřit tomu, kdo je bude držet, respektive kdo si je vydrží. Jediným korektivem pro zúčastněné zůstane snad svědomí.

Nový občanský zákoník a obchod s uměním

František Vyskočil

Nový občanský zákoník č. 89/2012 Sb. (dále také jen „NOZ“), který je v účinnosti od 1. ledna 2014, přinesl řadu změn do občanskoprávních vztahů a – ať se nám to líbí či ne – i do našeho každodenního života. Ne vždy se jedná o změny na první pohled zřetelné a zcela jasné. Smyslem tohoto příspěvku je poukázat na některé z nich, které se přímo či nepřímo dotýkají oblasti obchodních vztahů, jejichž předmětem jsou umělecká díla, především pak díla výtvarná či fotografická.

Tyto změny se povětšinou týkají všeobecných ustanovení absolutních majetkových práv a všeobecných ustanovení v oblasti relativních závazků. Pro obchodní vztahy neznamenaají žádnou revoluci, nicméně je více než nezbytné na ně důrazně upozornit, a to především z toho důvodu, že s sebou většinou přinášejí nečekaná a někdy i skrytá úskalí.

V prvé řadě je zcela zásadní upozornit na skutečnost, že byla sjednocena duplicita minulých soukromoprávní úpravy (občanský a obchodní zákoník). NOZ nově upravuje vztahy nejen všech „neobchodníků“, ale i vztahy mezi obchodníky či podnikateli navzájem. Účinností NOZ přestal totiž platit i zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník a NOZ tak převzal úpravu vztahů všech soukromoprávních subjektů, tedy i úpravu vztahů mezi obchodními společnostmi, živnostníky a spotřebiteli.

V celkovém pojetí úpravy závazků se výrazně promítá ústřední zásada NOZ, již je zásada autonomie vůle a zásada dispozitivní. Tyto zásady se projevují zejména tím, že strany se mohou rozhodnout pro odchýlné vymezení práv a povinností. Pro smlouvy obecně platí zásada bezformálnosti, což vyplývá již z obecné části NOZ věnované právnímu jednání, kde každý má právo si zvolit libovolnou

formu, pokud zákon neurčí jinak. NOZ dále přináší zesílenou ochranu spotřebitele či slabší smluvní strany.

Škoda způsobená informací nebo radou – § 2950

NOZ nově stanoví, že kdo se veřejně nebo ve styku s jinou osobou přihlásí k odbornému výkonu jako příslušník určitého povolání nebo stavu, dává tím najevo, že je schopen jednat se znalostí a profesionální pečlivostí, která je s takovým povoláním nebo stavem spojena. Z výše uvedeného nově vyplývá i náležitá odpovědnost ve vztahu k případné škodě způsobené informací nebo radou, jež je definována právě ve vztahu k výše uvedenému. Tedy kdo se hlásí jako příslušník určitého stavu nebo povolání k odbornému výkonu nebo jinak vystupuje jako odborník, nahradí škodu, způsobí-li ji neúplnou nebo nesprávnou informací nebo škodlivou radou danou za odměnu v záležitosti svého vědění nebo dovednosti. NOZ vychází z předpokladu, že jestliže navenek někdo vystupuje jako odborník v určité oblasti – kurátor, znalec, restaurátor, starožitník, galerista, historik umění, apod. – nese zvýšenou míru odpovědnosti za své jednání. K této odpovědnosti patří i odpovědnost za informace a rady, které v rámci své odbornosti poskytuje ostatním. Pokud je taková rada či informace poskytnuta za úplaty a odborník tak způsobí škodu, je poškozený oprávněn požadovat náhradu. Jestliže tedy galerista poskytne za provizi radu či konzultaci, jak uskutečnit prodej obrazu v zahraničí, ale neupozorní zájemce na omezení při vývozu a obraz je zadržán, či kurátor za úplaty připravuje výstavu, ale doporučí nevhodné stínění a sluneční svit poškodí vystavená díla, musí nahradit veškerou škodu, která nevhodnou či neúplnou radou vznikla.

V ostatních případech (tj. nejedná-li se o odbornou radu za úplatu) vzniká povinnost uhradit škodu způsobenou nesprávnou informací pouze tehdy, byla-li poskytnuta s úmyslem škodný následek přivodit. Na škodu způsobenou informací nebo radou se následně vztahují všechna obecná ustanovení upravující povinnost k náhradě škody jako takové.

Nabytí vlastnictví od nevlastníka – § 1109

Z pohledu ochrany dobré víry je nutné upozornit na další institut pod označením „nabytí vlastnického práva od nevlastníka“, který v zásadě upřednostňuje ochranu dobré víry nad právem vlastnickým. Úprava před účinností NOZ byla postavena na rozdílném přístupu občanského a obchodního zákoníku. Občanský zákoník stanovil zcela jasně zásadu, že nikdo nemůže na druhého převést více práv, než má sám, zatímco obchodní zákoník v některých případech (např. koupě movitých věcí) umožňoval nabytí vlastnictví i od nevlastníka. Proto se zhusta v nepodnikatelských vztazích stávalo, že byl umělecký předmět, získaný z nepoctivého zdroje (krádeží, podvodem, etc.), několikrát převeden na různé vlastníky, až skončil u osoby, která o jeho „temné“ minulosti neměla nejmenší potuchy. Sice se jednalo o oprávněného nabyvatele, ale celé řetězení převodů bylo zbouráno „domino efektem“ – jestliže se původní majitel dozvěděl, kdo na konci řady umělecký předmět drží, mohl se domáhat jeho vydání a domněle oprávněný vlastník mu musel tento předmět vrátit. NOZ tuto dvojkolejnost odstranil a na-

příště se tedy již nerozlišuje, zda k obchodu dochází mezi obchodníky či mezi „neobchodníky“. Stávající úprava přebírá v zásadě pravidlo původně upravené obchodním zákoníkem pro věci movité, které se nezapisují do veřejného rejstříku (zde platí zásada, že je-li věc zapsána ve veřejném rejstříku, mohu vlastníka ověřit). Tím dochází k posílení principu ochrany dobré víry před ochranou vlastnického práva. NOZ v tomto ohledu stanoví, že vlastníkem movité věci se stane ten, kdo získal věc, která není zapsána ve veřejném seznamu (což přesně dopadá na umělecké předměty, které nejsou např. národní kulturní památkou), a byl vzhledem ke všem okolnostem v dobré víře v oprávnění druhé strany vlastnické právo převést na základě řádného titulu, pokud k nabytí došlo např. ve veřejné dražbě, od podnikatele při jeho podnikatelské činnosti v rámci běžného obchodního styku, či za úplatu od někoho, komu vlastník věc svěřil (jedná se typicky o komisní prodej či o zprostředkování prodeje třetí osobou za úplatu). Tedy vydražitel získá obraz ve veřejné dražbě příklepem, a i kdyby se později prokázalo, že byl obraz získán krádeží (o čemž nemohl vydražitel nic vědět), stává se i tak obraz jeho vlastnictvím.

Jiná je ale situace, kdy zájemce koupí umělecký předmět (slovy NOZ „použitou movitou věc“) například ve starožitnictví či v zastavárně. Zde zákon předpokládá, že je s takovou koupí spojeno riziko, které si opatrný zákazník musí uvědomovat. Jestliže v popsaném případě původní vlastník prokáže, že věc ztratil, nebo že mu věc byla neoprávněně zcizena, a od ztráty nebo zcizení této věci uplynuly více než 3 roky, bude nový nabyvatel muset tuto věc původnímu vlastníku vydat bez ohledu na to, zda při získání takové věci byl v dobré víře.

Ochrana domnělého vlastnického práva – § 1043

NOZ poskytuje ochranu podobnou ochraně vlastnického práva i pro případy poctivé a oprávněné držby. Tedy na toho, kdo nabyl držbu vlastnického práva poctivě a v dobré víře, se podle zákona hledí jako na vlastníka a zákon takovou osobu chrání proti tomu, kdo mu věc zadržuje či ho jinak bez právního důvodu ruší. Takový držitel sice není vlastníkem, ale v tomto případě je mu poskytována ochrana, jako by vlastníkem předmětné věci byl. Tedy jestliže koupím v dobré víře obraz ve starožitnictví nebo u galeristy, jsem až do okamžiku, kdy mě původní vlastník přesvědčí o tom, že jsem koupil nekale získaný obraz, poctivým držitelem obrazu a mohu s ním nakládat jako vlastník. Např. poskytnout ho dočasně někomu jinému (výstavní výpůjčka), zrestaurovat ho, udělit souhlas s reprodukcí (jestliže jsou již práva k obrazu z pohledu autorského zákona „volná“), obraz prodat, ba dokonce zničit. Jestliže se následně prokáže, že obraz náležel někomu jinému, nemůže na mě původní vlastník vymáhat náhradu jakékoli újmy, která mu vznikla tím, že jsem umělecké dílo poctivě (v dobré víře, že jsem je řádně koupil) držel. A po uplynutí tří let, jak bylo uvedeno výše, se movitá věc stává vlastnictvím oprávněného držitele, a to z titulu vydržení věci.

Bezúplatné nabytí vlastnického práva (obraz bych například získal jako dar) se považuje oproti nabytí držby za úplatu za slabší právní důvod. Zákon v tomto smyslu poskytuje jistou formu ochrany vlastníka i osobě, která ne-

splňuje definiční znaky držby popsané výše, avšak má věc v držení u sebe. Takovou osobou může být např. vypůjčitel. Právo ochrany takové osobě nepřísluší, nicméně ta jej svým jménem může uplatnit.

Změna okolností – § 1765 a 1766

NOZ dále přináší novinku v podobě obecné výhrady změny okolností. Tzv. *clausula rebus sic stantibus* („předpoklad, že věci zůstanou, jak jsou“) byla známá v omezenějším rozsahu i za původní zákonnou úpravu, nicméně NOZ tuto výhradu změny okolností aplikuje na všechny smluvní vztahy, neboť vychází z pojetí, že tato zásada je mlčky zakomponována v každé dohodě. Ustanovení § 1764 NOZ stanoví, že změní-li se po uzavření smlouvy okolnosti do té míry, že se plnění podle smlouvy stane pro některou ze stran obtížnější, nemění to nic na její povinnosti splatit dluh, s výjimkou případů stanovených v § 1765 a 1766 NOZ. Tato ustanovení myslí na to, že mohou nastat takové nepředvídané změny okolností, které zvláště hrubě naruší poměr práv a povinností obou stran. Dojde-li tedy ke změně okolností v takové míře, že změna založí v právech a povinnostech stran zvláště hrubý nepoměr znevýhodněním jedné z nich, má dotčená strana právo domáhat se vůči druhé straně obnovení jednání o smlouvě, prokáže-li, že změnu nemohla rozumně předpokládat ani ovlivnit a že skutečnost nastala až po uzavření smlouvy. Vzorově se bude jednat o případy, kdy galerista převezme od zájemce o prodej obrazu dílo a současně se zaváže za určitých podmínek obraz zrestaurovat. Následně ale zjistí – po hlubší expertíze – že restaurování obrazu vyžaduje větší péči, která může být výrazně finančně náročnější či proveditelná toliko v zahraničí. Podobný může být i případ, kdy se znalec zaváže zpracovat znalecký posudek, ale umělecké dílo je mezitím (aniž by to mohl znalec ovlivnit) zapůjčeno na výstavu do zahraničí a aby znalec mohl splnit svůj závazek, musel by vynaložit nemalé prostředky na cestu či ubytování. Pokud se strany nedohodnou v přiměřené lhůtě na nových podmínkách, může soud rozhodnout o zrušení dotčeného závazku, případně o jeho úpravě takovým způsobem, aby došlo k obnovení rovnováhy práv a povinností.

Neúměrné krácení – § 1793

Nový institut neúměrného zkrácení definuje NOZ jako plnění jedné ze stran, které je v hrubém nepoměru k tomu, co poskytla druhá strana. V důsledku toho může zkrácená strana požadovat zrušení smlouvy a navrácení všeho do původního stavu, ledaže jí druhá strana doplní, oč byla zkrácena, se zřetelem k ceně obvyklé v době a místě uzavření smlouvy. Hrubý nepoměr může a nemusí být totožný s jednáním příčícím se dobrým mravům, tedy takové jednání nemusí být a priori absolutně neplatné. NOZ dotčené straně k uplatnění nároku dává omezenou lhůtu jednoho roku od uzavření smlouvy. Ustanovení se nevztahuje na situace, kdy druhá strana o tomto nepoměru v době uzavření smlouvy nevěděla nebo pokud se například jedná o obchody uzavřené například v rámci veřejné dražby. Institut se totiž nepoužije na obchody uzavírané mezi podnikateli v rámci jejich podnikatelské činnosti. Podstatou tohoto ustanovení je

vyváženost závazkového vztahu a spravedlivé uspořádání mezi odborníky a laiky. Zcela jednoznačně se jedná o institut, se kterým se v praxi obchodů s uměleckými předměty budeme setkávat velmi často. Důvodem jeho zavedení bylo především pravidlo pro dodržování spravedlivé ceny a ochrany běžné (laické) veřejnosti, která nedisponuje patřičnými znalostmi ve specifických uměleckých oborech. Obchodní i soudní praxe časem ukáže, zda je uvedená právní úprava přínosná a pomůže omezit případy, kdy jedna ze stran zneužívá neznalosti ceny. Jestliže budeme opět hledat použitelný příklad, nemusíme chodit daleko a lze jen připomenout praxi nepoctivých obchodníků s uměním, kteří záměrně podhodnotí cenné umělecké dílo, které jim přinese do jejich prodejní galerie zmatený dědic, aby jej následně s mnohonásobným ziskem mohli dále obchodovat.

Lichva – § 1796

Předchozí právní úprava institut lichvy neznala, nicméně tzv. lichevní smlouvu judikatura označovala za absolutně neplatnou, a to z důvodu rozporu s dobrými mravy. Lichva je dle NOZ vymezena jako smlouva, při jejímž uzavírání někdo zneužije tísně, nezkušenosti, rozumové slabosti, rozrušení nebo lehkomyšlnosti druhé strany a dá sobě nebo jinému slíbit či poskytnout plnění, jehož majetková hodnota je k vzájemnému plnění v hrubém nepoměru. Použitelný příklad může být velice podobný tomu, který byl již uveden u neúměrného krácení. Podstatný rozdíl tkví v tom, že neúměrného krácení se musí dotčená osoba dovolat, domáhat se zrušení smlouvy či úhrady toho, oč byla zkrácena. V případě lichvy se jedná o tak závažné nemravné jednání, že zákon vyslovuje neplatnost takové smlouvy bez dalšího. Jestliže obchodník s uměním zneužije důvěřivosti či neznalosti zákazníka „nepodnikatele“ a vykoupí od něj vzácný obraz za směšnou cenu nebo si účtuje při zneužití slabší pozice druhé smluvní strany hrubě nepřiměřenou provizi, je na takovou smlouvu pohlíženo jako na absolutně neplatnou, míněno, jako by nikdy nevznikla.

Svépomocný prodej – § 2428

V souvislosti s předáním uměleckého předmětu například k prodeji či k expertíze je nutné upozornit na novou úpravu NOZ tzv. svépomocného prodeje. Zákon uvádí, že jestliže si nevyzvedne ukladatel věc po skončení doby, po kterou je skladovatel povinen věc skladovat, může skladovatel určit ukladatelí přiměřenou lhůtu k vyzvednutí věci. Jestliže ho současně upozorní, že jinak věc prodá, může skladovatel (v našem případě rozuměno např. galerista) věc po marném uplynutí lhůty prodat na účet ukladatele vhodným způsobem. Výtěžek musí být sice vydán ukladatelí bez zbytečného odkladu, ale ponížený o skladné a účelně vynaložené náklady spojené s prodejem. Zde je dobré mít na paměti, že jestliže zájemce svěřil galeristovi umělecké dílo a po nerealizovaném obchodu (dílo se například po dohodnutou dobu neprodá nebo bylo neúspěšně zařazeno do aukce) o ně nejeví zájem, může obchodník po předchozím upozornění dílo „vhodným způsobem“ prodat. Skutečnost, že lze výraz „vhodným způsobem“ chápat značně flexibilně, může logicky vést ke zkrácení nedbalého zájemce.

Falza mezi experty a technologiemi

Marcel Fišer – Igor Fogaš

Po roce 1989 se i u nás postupně vytvořila třída „nových bohatých“, což se pak s několikaletým zpožděním projevilo také v nastartování a postupném zrychlování trhu s uměním. Zejména v posledních letech lze pozorovat jeho razantní růst v dosažených cenách i objemech. Investice do umění s sebou totiž nese nejen možnosti zhodnocení, ale i odpovídající společenský status. Naopak trh prakticky opustila muzea umění, která v posledních letech musela svou akviziční politiku omezit. Důvodem jsou stále více se rozvíjející nůžky mezi jejich finančními možnostmi, podvázanými úspornými opatřeními, a cenovými hladinami v některých segmentech trhu, zejména u klasické moderny; na částky nad milion Kč už muzea většinou nedosáhnou ani s podporou ministerstva kultury. Alternativní nástroje, jako například podpora sponzorů nebo muzejních nadací, u nás zatím příliš nefungují.

Expanze trhu byla přirozeně doprovázena procesem, který s ní nedílně souvisí: růstem počtu falz. Samozřejmě že nejde o problém specificky český, naopak. Obdobná situace, tj. koncentrace prostředků v rukou úzké skupiny lidí a potřeba jejich reinvestice se ve větší či menší míře vyvinula v celém bývalém východním bloku, nejvyhroceněji snad v Rusku, kde také problém falz nabývá daleko větší šíře a závažnosti. Mohli jsme se o tom koneckonců přesvědčit i u nás v případě známé kauzy s výstavou Natalie Gončarovové na Hluboké. A ušetřen samozřejmě není ani demokratický Západ, kde velké kauzy rovněž často bývají spojeny s ruskou avantgardou. Loni byla v Německu odhalena mezinárodní skupina s centrem ve Wiesbadenu, která za posledních deset let „obohatila“ trh čtyřmi sty falešnými obrazy Kandinského, Gončarovové, Maleviče, Lentulova a dalších klasiků 20. století, jež se opět pokoušela legitimovat výstavou, tentokrát ve státním muzeu v milionovém uralském Permu. A v roce 2010 byla odhalena jiná kauza, vůbec největší v poválečném Německu, v níž hlavní roli hrál falzifikátor Wolfgang Beltracchi, který produkoval falešné Ernsty, Légerý, van Dongeny a další představitele avantgardy první poloviny 20. století. Do kauzy byl zapleten i ředitel Muzea umění v Ahlenu Burhard Leismann, odborník na Augusta Mackeho, který obrazy – snad v dobré víře – opatroval kladnými posudky. Tento příklad mj. dokládá propracované strategie současných padělatelů, proti kterým je náš fiktivní Samuel Kečič jen slabým odvarem: Beltracchi vytvořil celý příběh fiktivní sbírky prarodičů své ženy (Sammlung Jägers), přičemž pracoval i s inscenovanými dobovými snímky. Takto byla například vytvořena zažloutlá černobílá fotografie zachycující domnělý Légerův obraz v Galerii Flechtheim z roku 1928. Ostatní obrazy na snímku však byly pouhé reprodukce a dáma v dobovém šatu Beltracchiho manželkou, která si zde zahrála svoji babičku. Právě v souvislosti s touto kauzou, v níž padly relativně nízké tresty, se ukázalo, že ani v Německu není například vyřešeno stahování prokázaných falz z trhu, a profesní organizace následně začaly volat po úpravě zákonů.

Podobně bychom se i u nás měli snažit, abychom přicházeli s nástroji, které by usnadnily boj proti tomuto kriminálnímu jednání, jež v důsledku poškozuje všechny, nejen napálené majitele falz. V tomto příspěvku se zabýváme dvěma z nich: jednak problematikou soudních znalců, respektive jejich posudků, jimiž je opatřena řada zcela evidentních falz, a sice zejména z pohledu právní úpravy. Druhým nástrojem, který s tím prvním těsně souvisí, je efektivnější aplikace nových technologií, ať už se týkají vlastního průzkumu děl nebo následné evidence výsledků formou elektronických databází.

Problematika soudních znalců je mimořádně složitá a překračuje rámec našeho oboru. Pomiňme skutečnost, že řada obrazů se dnes prodává pouze s dobrozdáním historiků umění, tedy nikoliv soudních znalců. Oproti soudním posudkům mají jednu zjevnou výhodu: zpravidla je zpracovávají skuteční odborníci na daného autora či období. Naopak nevýhodou pro toho, kdo se na ně spolehne v často statisícové či dokonce milionové investici, bylo donedávna to, že dotyčný expert nebyl za svůj názor nikterak odpovědný v právním slova smyslu. Když pak později vystoupily skutečnosti, které ukázaly, že se jedná o falzum, nebylo možné na příslušném expertovi vymáhat škodu. To vše se však změnilo s novým občanským zákoníkem, jak o tom podrobněji pojednává text Františka Vyskočila v tomto čísle Bulletinu. Škodu lze samozřejmě vymáhat po soudních znalcích, kterým hrozí i vyškrtnutí ze seznamu znalců a trestní postih, neboť jak praví § 346 trestního zákona, „kdo jako znalec podá nepravdivý, hrubě zkreslený nebo neúplný znalecký posudek, bude potrestán odnětím svobody až na dvě léta nebo zákazem činnosti“.

Přes výše zmíněnou komplexnost celé problematiky, kdy neexistují jednoduchá řešení, je zjevné, že hned několik běžných nešvarů by šlo při dobré vůli – zejména ministerstva a legislativců – jednoduše vymýtit. Zaprvé už při letmém nahlédnutí do registru příslušných znalců v našem oboru zarazí, že převládají neznámá jména a jen několik málo z nich jsou lidé, které bychom mohli považovat za uznávané specialisty v oboru. S tím souvisí i jiný problém: každý znalec má samozřejmě ze zákona vymezené odpovědi, pro něž je jmenován a jemuž by měl do hloubky rozumět. Ale problematika moderního umění je z podstaty natolik široká, že znalec-historik umění může relevantně obsáhnout pouze několik osobností, kde má přehled o díle v jeho absolutním úhrnu, tj. zhruba ví o všem, co kdy bylo dobově vystaveno, publikováno, zná specifika stylu a malířových zvyklostí, jako jsou typy plátna, způsoby rámování a signování, má přehled o hlavních sběratelích a provenienci obecně, ví, jak je označena pozůstalost atd. atd. Je zjevné, že takovýto přehled může historik umění získat pouze u umělce, kterým se soustavně a po mnoho let zabývá na výstavách i v textech. Je proto logické, že v našem oboru by oblast, k níž se znalec může vyjadřovat, měla být výrazně redukována a pro každého

významného malíře (těch, jejichž díla bývají padělána, je několik desítek) by měli existovat jeden, dva soudní znalci. (Zde může zaznít námitka, že soudy často potřebují posudky i k autorům, které by žádný expert ve svém portfoliu neměl; ale to je ošetřeno tím, že si podle zákona mohou pro svou potřebu jmenovat i znalce ad hoc z expertů, kteří nemají statut soudního znalce – pro některé oblasti života zkrátka soudní znalci neexistují. V těchto případech by se tedy mohli obrátit na někoho, kdo se daným umělcem zabývá, nebo sáhnout po soudním znalci, který by měl specializaci blízko té požadované. Důležité by však bylo to, že pokud by pro daného malíře znalec existoval, soudy by se musely obrátit výhradně na znalce s danou specializací.) Dalším problematičtým bodem je, že posudky obecně nemívají ani základní náležitosti, často to jsou povšechná slohová cvičení simulující stylovou analýzu. Vůbec se nevyjadřují ke klíčovým záležitostem, tj. zda dílo bylo za umělceva života publikováno, k jeho provenienci, k existenci studií, často ani k fyzickému stavu díla a jeho materiálu a technice; rovněž fotodokumentace bývá povětšinou zcela nedostatečná. Jinými slovy chybí jim především to, co vyžaduje nějakou hloubkovou rešerši, nakládání s prameny a erudici historika umění zblhlého v práci s daným materiálem.

Je třeba říci, že s podobnými problémy se nesetkáváme pouze v našem oboru. Vysoký počet znalců, jejich častá nekompetentnost nebo náročný proces zpochybnění evidentně špatného posudku – to jsou problémy, které jsou podrobovány kritice i v jiných oblastech života, protože znalci existují téměř na vše. Je to dáno především špatnou zákonnou úpravou. U nás tuto problematiku donedávna řešil Zákon o znalcích a tlumočnících z roku 1967, který se už před lety jevil jako zcela přežitý. První neúspěšný pokus o nápravu proběhl někdy po roce 2000, teprve před několika lety však jeho novelu prosadil ministr Pospíšil; v platnost vstoupila 1. ledna 2012. V anoncích, které se při její přípravě objevovaly v tisku, se hovořilo o takřka revolučních změnách – například o mnohem přísnějším posuzování, zda je znalec kompetentní. Znalci by museli podstoupit vstupní zkoušku, kterou měly provádět uznávané autority a instituce, například Akademie věd nebo univerzity. To se však nakonec do novely nedostalo a vlastně ani jiné důležité věci. Novela vyřešila pouze některé základní nedostatky předchozího zákona, jež znepříjemňovaly život soudům, například obstrukce znalců, kteří posudky odmítali psát nebo nedodržovali termíny. Nedokonalosti novely si byl vědom i sám ministr a s jejím schválením slíbil zákon zcela nový. Návrh však ministerstvo předložilo k připomínkovému řízení až v květnu 2013, podle legislativního plánu by se do sněmovny měl dostat v prosinci 2014. Teprve tento zákon by měl problematiku řešit komplexně. Z návrhu vyplývá, že například zavádí povinné pojištění proti škodě způsobené nekvalitním posudkem, což by asi samo o sobě mohlo část „spících“ znalců eliminovat a rozsáhlý rejstřík zeštíhlit. K tomu směřuje i požadavek odborné způsobilosti, která je tu zpracována mnohem důsledněji. Zatímco dnes se může znalcem stát prakticky kdokoliv s vysokoškolským vzděláním třeba i uměleckým nebo pedagogickým, v návrhu je určeno, že vedle magis-

terského vzdělání se požaduje i pětiletá praxe v daném oboru a pro určitá odvětví a specializace i postgraduální studium a vykonání zvláštních zkoušek. Tato zpřísnění pravidel by mělo ministerstvo určovat pro jednotlivé obory vyhláškou. A mnohem důsledněji jsou zde upraveny i sankce: pokud se ukáže, že znalec pochybil, zákon zavádí proceduru „ověření znalostí“, jejímž výsledkem může být i zákaz činnosti. Ministerstvo by si také mohlo zřídit poradní sbor pro znalecké otázky v daném oboru – problematika umění je natolik specifická a komplexní, že bychom pak měli prostřednictvím UHS nebo Ústavu dějin umění AV ČR určitě lobbovat za to, aby takovýto orgán vznikl i pro náš obor a platila pro něj náročnější kritéria na odbornost znalců. Ovšem opakuji: pokud bude zákon schválen... V každém případě platí, že problematiku soudních znalců (a také falz) bychom měli trvale sledovat a v rámci našich možností aktivně ovlivňovat.

Úprava zákonů však může vyřešit jen část problému, zejména tu nejkřiklavější, kde jde o naprosto zjevná selhání systému i jednotlivců. Zároveň vždy platí, že znalec-historik umění je ve svém hodnocení autenticity díla vždy limitován svými možnostmi a jeho posudek může být jen zřídka stoprocentní, což platí zejména pro ta nejpropracovanější falza, jež samozřejmě napodobují díla nejdražších autorů. Mnohem větší relevanci tedy má, pokud je posudek doprovázen technologickou analýzou, prováděnou specializovanými restaurátorskými pracovišti. Účinnost exaktních metod se navíc v posledních letech prudce zvýšila díky vývoji přístrojové techniky pro identifikaci materiálů a jejich stáří. Nové možnosti náročné identifikace proteinových pojiv přináší například hmotnostní spektrometrie MALDI-TOF, stále častěji se uplatňuje mobilní neinvazivní měření spektrometry s vláknovou optikou, postupně se rozšiřuje rozsah přírodovědeckých databází látek, který zvyšuje možnosti difrakčních metod při identifikaci neznámých složek včetně těch, jež v daném materiálu nikdo neočekává. Jinými slovy, nástroje k boji proti falzům a falzifikátorům tu jsou, jejich plnému využití však brání zejména to, že analýzy jsou náročné na čas i finance. Proto k nim nelze vždy přistoupit, a to zejména v těch případech, kdy jde o méně hodnotná díla, a zkrátka se nevyplatí. Nicméně pokud se hodnota děl pohybuje ve statisícových či dokonce milionových řádech, technologická analýza by měla být standardní součástí posudku. Vedle finanční náročnosti však jejich plnému využití brání i problémy systémového rázu.

Nejúčinnějším prostředkem pro určení pravosti je komparační metoda, založená na porovnání příznačných vlastností zkoumaného objektu s vlastnostmi objektu bezpečně určeného jako originál. Její efektivita je založena především na využití informačních technologií, které umožňují uchovávat, třídit, porovnávat a zejména sdílet velké množství informací. Hlavním problémem pro obecnější aplikaci této metody u nás je absence centrální databáze. Ta by měla obsahovat zdrojová analytická data a fotodokumentaci a umožnila by automatické vyhledávání podobností obrazových, textových i numerických. U nás se o jejím zřízení již dlouho v odborných kruzích hovoří, její realizace však naráží na neochotu jednotlivých pracovišť sdílet své

výsledky. V podstatě u nás existují tři takováto pracoviště s příslušným personálním a laboratorním zázemím: ALMA, zřízená Akademií výtvarných umění v Praze a Ústavem anorganické chemie AV ČR, dále Ústav chemické technologie restaurování památek na VŠCHT v Praze a konečně restaurátorské pracoviště Národní galerie. Všechna (respektive instituce, při nichž jsou zřízeny) také mají statut „znaleckých ústavů“.

Optimálním systémovým řešením by bylo, kdyby tu existovalo pracoviště, které by vedle této centrální databáze restaurátorských a materiálových průzkumů (a to jak originálů, tak i falz) spravovalo i databázi prokázaných falz. Jde však o natolik zásadní rozhodnutí, že pro jeho vznik by bylo nutné, aby impuls vyšel od orgánů státu, tedy nejspíš od ministerstva vnitra. Neboť jsou to především policie a soudy, kdo by měl mít největší zájem na existenci relevantních posudků v nejvyšší možné kvalitě. (Bohužel, zatím se spíše zdá, že pro policii je problematika falz v rámci celého spektra kriminálních aktivit něčím zcela okrajovým.) A zde se nabízí dvě možnosti: buď aby jedna ze stávajících laboratoří získala takovýto statut a prostředky na zřízení databáze, nebo – což se asi jeví systémově průchod-

nější – aby vzniklo ještě nějaké další zastřešující pracoviště třeba právě při Policii ČR, které by třeba ani nemuselo disponovat vlastními laboratořemi, pouze by mělo onu propojující, zastřešující funkci. Je třeba zdůraznit, že základem by musel být dobrovolný vstup všech relevantních hráčů do systému na základě všeobecné výhodnosti sdílení získaných informací. Centrální pracoviště by však mohlo garantovat vysoký stupeň zabezpečení dat, aby nemohlo dojít k jejich zneužití, a zároveň sjednocení metodologie, jež by umožňovalo data sdílet. Právě to jsou totiž dva klíčové důvody, a možná i záminky, které v současnosti zřízení databáze brání.

Jak z textu vyplývá, obě systémová řešení jsou během na dlouhou trať, už jen proto, že překračují rámec našeho oboru. Boj proti falzům má samozřejmě rovinu ryze praktickou, kdy je třeba za využití všech stávajících legislativních a technologických prostředků rozkrývat konkrétní případy, odhalovat jak padělatele, tak i nekvalitní posudky a znalce. Vedle toho bychom však měli sledovat i tyto dlouhodobější a komplexní otázky, jejichž řešení může být časově náročné a velmi pracné, nicméně ve výsledku může skokově proměnit kvalitu celého prostředí.

Falza a aukční trh v ČR

Robert Mečkovský

Umělecké aukce jsou již více než dvacet let etablovanou součástí domácího trhu s výtvarným uměním a starožitnostmi. Jen v uplynulém roce prošlo domácími aukcemi kolem dvou desítek tisíc děl, z nichž se prodala přibližně polovina v celkové hodnotě 946 milionů korun. Z tohoto počtu bylo za 157 děl zapláceno více než milion korun. Ve světle těchto čísel je zřejmé, že se jedná o značný tržní segment, kde můžeme sledovat většinu specifík obchodu s uměním, včetně jeho nešvarů.

Podobně jako ostatní obchodníci s uměním, i aukční síně jsou konfrontovány nabídkou výtvarných děl a starožitností s pochybnou autenticitou. V některých případech jsou pokusy rafinovaně zinscenovány a zaměstnanci těchto podniků čelí najatým seniorům přinášejícím „staré dědictví“ s doprovodem pečlivě naučeného příběhu o jeho původu v rodinném dávnověku. I když od období živelných devadesátých let podobných nabídek značně ubylo, není výjimkou setkat se s podobnými pokusy i v současnosti. Obecně lze tvrdit, že v případě nabídek aukčním síním je pokusů o cílený podvod o něco méně než ve zbytku uměleckého trhu, kde stačí oklamat často jen jednoho obchodníka, zatímco ve výše zmiňovaných případech je to nezřídka celý tým interních odborníků a konzultantů. Obchodní transakce a nabízené zboží je na aukcích pod značným dohledem sběratelské i odborné veřejnosti. Před samotnou dražbou vychází tištěný katalog přístupný i na internetových stránkách a záznamy o jednotlivých položkách jsou archivovány speciálními databázemi, kde lze mnohdy dohledat i předchozí prodejní historii díla.

Nejcennější součástí image aukčního domu je jeho důvěryhodnost. Péče o toto křehké bohatství nutí jeho majitele často až k úzkostné opatrnosti právě ve věci případných falz ve vlastní nabídce. Pokud se stane, že je v aukci nějaký neautentický předmět zakoupen, nemívá většinou jeho nový majitel, po příslušném prokázání tohoto stavu, s rychlým navrácením bez přílišné publicity problém.

Přes vše uvedené se i v současnosti falza na aukčním trhu občas objevují. Zvláště problematická je tato situace v případě, kdy jsou navzdory své neautentičnosti opatřena odborným posudkem a jejich vrácení oklamaným kupcem může být značně komplikované. Tyto případy odkazují k poněkud neutěšené problematice soudního znalectví ve výtvarném umění, zmiňované též v předchozích textech.

Specifickou manipulací s fakty o prodeji uměleckého díla, kterou umožňuje aukční trh, je uvádění prodeje předmětu za vysokou vyvolávací cenu v případě, že jde o transakci, jež se vůbec neuskutečnila. Díky databázím aukčních prodejí jsou pak případní budoucí kupci uváděni v omyl, že kdysi dílo někdo takto ocenil a za proklamovanou částku koupil. Jde o jednání, kterému nemohou často předejít ani samotné aukční domy. Dílo může být v dražbě přisouzeno nějakému zájemci dražícímu po dohodě s majitelem, který ovšem předmět po delší době nezaplátí...

Na závěr lze konstatovat, že nákup výtvarného umění na aukcích je statisticky méně rizikovou záležitostí než na mimoaukčním trhu. Tento nedostatek vzrušení je zde plně kompenzován samým principem aukce, kde zájemce do poslední chvíle neví, zda se majitelem díla stane on, nebo jeho soused v aukčním sále.

Recenze knihy Pavla Kaliny Umění a mystika Od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu

(Praha, Academia 2013)

Miriam Kolářová

„Co je to vlastně mystika?“ ptá se Pavel Kalina ústy Aloise Haase v samém úvodu knihy. Pokud bychom vycházeli z etymologie slova a zároveň použili scholastickou logiku, mohli bychom za mystiku označit veškerou lidskou zkušenost s božstvím, která bývá zahalena jakýmsi závojem tajemství. Protože tajemství je ze své vlastní podstaty skryto a nedostupné, nemůžeme mystiku nikdy objektivně popsat, pochopit, poznat a ani ji vysvětlovat. Pokud bychom však hlouběji pronikli do teologie, zjistíme, že tajemství, které křesťanská mystika reprezentuje, je přesným opakem běžného tajemství, jehož podmínkou bývá zmíněná skrytost a nedostupnost. Je to tajemství, které chce být zjeveno a zvěstováno. Pavel Kalina se ve své knize snaží podat kompaktní pohled na tento druh převážně katolické mystiky a jejího vlivu na umění.

Středověká mystika a umění

V první části se autor dotýká vlivu mystiky na umění středověku. Středověkou mystickou tradici iniciuje Hildegarda z Bingen (1098–1179), představená zde jako vzdělaná žena a mniška, které byl od dětství vlastní alegorický obraz světa. Femininní prvky, jež přináší evropské mystické tradice, můžeme hledat v ženském aspektu Boha (Scientia Dei).

K mystice 12. století neodmyslitelně patří Hildegardini současníci Bernard z Clairvaux (1090–1153) a Rupert z Deutz (1075–1129), kteří ve svých spisech navazují na mystický proud pramenící od Origéna přes Bedu Ctihodného. Bernard a Rupert přinášejí pomocí výkladů Písni písní do středověké mystiky určitý prvek, který využívá lexikální aplikace erotismů v čistě duchovním významu (slovní sex). Tento způsob vyjadřování přetrvává celou dobu dějin mystiky a mění se pouze jeho forma a intenzita. Zmíněnou aporii Kalina vysvětluje reflexí psychoanalýzy Jacquese Lacana, podle níž je touha po nedosažitelném předmětu jedním z pilířů naší psychiky. Při aplikování psychoanalytických závěrů 20. století na středověkou mystiku bychom měli být velmi obezřetní, ale v tomto případě budeme tuto teorii spíše podporovat, protože by tak mohla vysvětlit i mužskou touhu po mystickém spojení s Kristem. Nevěsta v Písni písní je totiž identifikována podle způsobu judaistické alegorie s církví a potažmo s Pannou Marií, jež církev reprezentuje. Tato alegorie se stala inspirací pro mnoho mystiček. Jistý handicap mystického zážitku při snaze o ztotožnění se s ženichem Kristem u mužů je pak vyřešen identifikací nevěsty z Písni písní s duší.

Proto se v umění pod vlivem mystiky setkáváme s jakýmsi „ženicho-nevěstami“ reprezentovanými právě Bernardem z Clairvaux, Jindřichem Suským, ikonografií Jana odpočívajícího na hrudi Páně a později také s Janem od Kříže apod. Je to snaha zrovnoprávnit čistě ženský nárok na antagonický vztah s mužem Kristem tak, aby nedocházelo k tehdy kontroverzní projekci tabuizované homosexuality.

V rámci českého středověkého umění nemohl Pavel Kalina opomenout téma Pasionálu abatyše Kunhuty. Zde je nutno podotknout, že Kalinova zmínka, že cílová skupina Pasionálu mohli být kromě mnišek svatojiřského kláštera i přidružení obročníci, je spekulací. Podle pramenů pouze víme, že v rámci kláštera fungovala velká komunita kněží a jáhnů, ale k tomu, komu byl rukopis určen a kdo ho používal, nemáme kromě samotného manuskriptu žádné informace. Ikonografie rukopisu je celistvá a jednoznačně zaměřená na ženskou komunitu kláštera a její představitelku, královnu Kunhutu. Tento charakter navíc zdůrazňuje i přítomnost zpodobnění Kunhutiny dcery v titulním listu rukopisu. Ikonografii rukopisu je nutno rovněž vidět v kontextu porýnských rukopisů a rukopisů z alsasko-švábské až helvétské oblasti klášterů, které byly založeny původně bekyňmi a většinou spadaly pod dominikánské „cura monialium“. V těch nalezneme podobná ikonografická schémata a jejich cílová skupina je vcelku odvoditelná z ikonografického kontextu a literárního výběru – ženská komunita. Srovnání Pasionálu s Rothschildovým kantikem, jež nám Pavel Kalina předkládá, je tedy více než na místě a skutečně lze hledat podobnost mezi oběma objednavatelkami rukopisu, které byly duchovně doprovázeny dominikánským knězem. To potvrzuje také ikonografický charakter Rothschildova kantika a přivádí tento rukopis stejně jako Kunhutin Pasionál do ženského kláštera. Mužské publikum, které předpokládá Pavel Kalina jako primární cílovou skupinu, sice vyloučit nemůžeme, nemůžeme jej ovšem nijak historicky doložit.

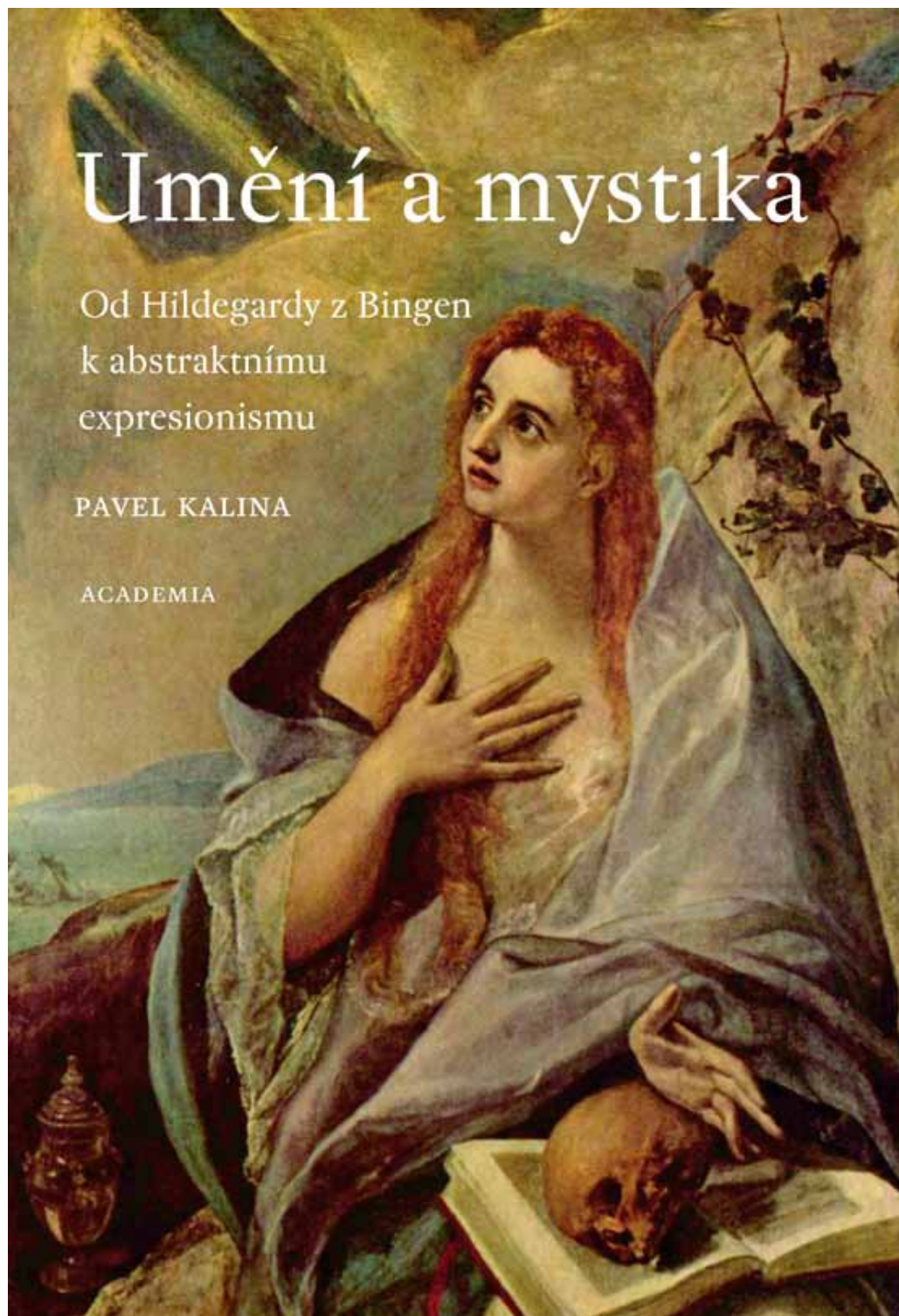
V dalších kapitolách se Kalina zabývá bolestnými křucifixy, pietami a jinými devočními zobrazeními (Andachtsbilder) a dotýká se umění s apokalyptickou tematikou. Středověký oddíl knihy zakončuje pojednáním o mystice světla. Světlo jen málokdy nebylo považováno za obecný duchovní prvek a v rámci křesťanství to platí dvakrát. Církevní otcové, velcí teologové křesťanského Východu a Západu, mystikové a mystičky, ti všichni jej většinou vnímali jako zdroj božské inspirace, vnuknutí, komunikace s Bohem, projev Boží blíz-

kosti a symbol věčného života. Je proto logické, že zákonitě muselo být jedním z námětů uměleckých předmětů, které souvisely s mystikou a duchovnem obecně. Může se zdát, že se v gotice setkáváme se světlem v omezenější míře. To je však jen klam, a jak výstižně popisuje autor knihy, světlo hrálo v gotickém umění (zvláště v architektuře) významnou roli, i když ne jedinou: „Je těžké si představit, že by invaze světla v sakrální architektuře byla dána výlučně praktickými potřebami. Na druhé straně je absurdní tak složitý a mnohostranný fenomén, jakým architektura (a zejména středověká sakrální architektura) je, vysvětlovat jen jedním principem. Architektura není monolog, je bytostně dialogická. Proto za světelným režimem velkých kostelů nehledejme pouze světelnou metafyziku, ale nesnažme se ani tvářit, že v nich světlo se všemi svými významovými asociacemi nehraje žádnou významnější roli“ (s. 110).

Chytrillius

V rámci mystiky v době renesance se Pavel Kalina zamýšlí nad obrazy Sv. Jeronýma od Giovanni Belliniho (jeden z roku 1455 je v Barber Institute v Birminghamu a druhý z roku 1505 v National Gallery of Art ve Washingtonu). Na obou nacházíme kromě ústřední postavy Jeronýma také zvířata, která vypadají jako králíci nebo zajíci. Na obraze v Birminghamu se vyskytuje toto zvíře v písku a na obraze z Washingtonu jsou dokonce dva – jeden hnědý a druhý bílý. V rámci zpodobňování sv. Jeronýma se skutečně jedná o ikonografickou anomálii, která bývá často vzpomínána. Kalina nachází řešení pomocí filologické hermeneutické metody. Za stěžejní ikonografický vzor bere žalm 103 a verš 18b „Petra refugium hericiis“ (skála je útočištěm pro ježky) a porovnává jej s ci-

tací stejného žalmu v komentáři k němu od sv. Augustina („Petra refugium hericiis et leporibus“ – skála je útočištěm pro ježky a zajíce). Augustin měl vycházet z hebrejského termínu „shaphan“, kterýžto má znamenat „zajíc“, a ve své citaci měl tímto Jeronýmův překlad korigovat. Augustinovu



„korekturu“ pak můžeme podle Pavla Kaliny sledovat právě na Belliniho obraze z Washingtonu, kde jsou zobrazeni dva zajíci. Bellini měl tak zachytit Jeronýmův omyl a Augustinovu správnost. Jeronýmových překladů žalmů však existovalo více verzí a Jeroným sám z jednoho svého překladu žalmu 103 verš 18b cituje („Et, Petra refugium hericiis et

leporibus“) v jiných spisech (například *Commentaria in Isaiam – Patrologia Latina* 24,49; *Commentaria in Mattheum* PL 26,49; *Epistola CXXX Ad Demetriadem de servanda Virginitate* PL 22,1114). Augustinus tedy jistě Jeronýmův překlad nijak nekorigoval, spíše vycházel z nějaké jiné verze, kterou citoval i sám Jeroným. Proto můžeme vyloučit, že na Belliniho obraze je v podobě dvou barevně odlišných zajíců prezentován Jeronýmův překladatelský omyl a Augustinova korektura tohoto omylu.

Zajímavostí je rovněž přírodovědecký fakt, že zajíc nežije v palestinské oblasti a už vůbec ne ve skále. To musel Jeroným jako znalec Orientu vědět. Jeroným totiž vycházel z hebrejského překladu „shaphan“ do řečtiny – „chyrogrillius“ a tento termín je výrazem pro zvíře, které je známé pod názvem hyrax syriacus (též „daman“). Toto zvíře je vzhledově podobné zajícům, avšak žije pouze v oblasti bývalé řecké diaspory (tedy ne v Evropě) a objevuje se v Bibli častěji (např. Lev 11,5; Dt 14,7; Prov 30,24–26). Jeroným překládá výraz pro toto zvířátko do latiny jako „lepusculus“ (zajíček). Zajímavé také je, že hyrax je známý tím, že přebývá ve skalách v Petře (dnešní Jordánsko). Citace „Petra refugium leporibus“ potom navozuje slovní hříčku – „Petra je úkrytem pro damany“. Ikonografický a teologický význam damana pak můžeme hledat v Jeronýmově *Epistole CVI Ad Sunniam et Fretelam* (PL 22,860): damani žijí ve společenství a jsou malí a slabí a potřebují ochranu, kterou jim poskytuje skála – Kristus a církev. Pokud budeme spojit žalm 103 s obrazy sv. Jeronýma od Giovanni Belliniho, měli bychom v zajících spíše vidět damany a v ikonografickém námětu hlubší znalost překladu žalmů.

V následujících kapitolách se Pavel Kalina zabývá vizuální kulturou ovlivněnou mystikou v 16. století (Dürer, Raffael, Michelangelo a El Greco) a oprávněně zdůrazňuje, že tito umělci jsou svorníkem mezi středověkem a novověkem – absorbují ještě středověké duchovní náměty, avšak převádějí je do nové roviny, která bude velkou inspirací pro nový věk.

Transverberace sv. Terezie (probodění srdce sv. Terezie andělem)

Nedochovaný Caravaggiův obraz „Magdalénina extáze“ z roku 1606 má být podle Pavla Kaliny jedním z předstupňů proslulého Berniniho sousoší v Santa Maria della Vittoria. Tento obraz je bohužel známý jen z kopií, ale jeho celkový koncept představuje tzv. voluptas dolendi – radost z bolesti. Socha sv. Terezie od Berniniho demonstruje tento okamžik par excellence a dokládá to její výraz s pootevřenými ústy a polozavřenými očima. Zajímavým postřehem autora knihy je dlouhá časová prodleva mezi smrtí Terezie a prvním zobrazením transverberace a také zpochybnění názvu pro Berniniho sousoší „Extáze sv. Terezie“. Pavel Kalina poukazuje na fakt, že v Tereziině latinském životopisu od karmelitána Jana od Ježíše a Marie se nesetkáváme s tím, že by Terezie měla zjevení, ale spíše intelektuální vidění Krista (s. 216). Kalina dále zdůrazňuje, že místo termínu „extáze“ by bylo vhodnější „raptus“ (násilné vytržení do mimosmyslové sféry), jež lépe vystihuje samotné zařazení vidění anděla s šípem v ruce do pasáže o stupních modlitby samotnou sv. Terezií. Distančuje se dále od

chápání Berniniho sousoší jako „halucinatorního zjevení“ a odmítá označení Jacquesa Lacana, že je zde možno vidět sublimovanou erotiku až zobrazení orgasmu: „Takové chápání Berniniho patrně souvisí spíše s pornografickými pohlednicemi prvních dekád 20. století... Cítění naší doby pak nepochybně velmi dobře konvenuje marketingově dokonalý název extáze pro oblíbenou lehkou drogu“ (s. 219). Na začátku knihy však Kalina Lacana cituje a akceptuje ho v souvislosti s užitím erotického lexika při popisování mystických zážitků světic a světců. Proto nás může zarazit tento poměrně konzervativní postoj při vnímání sousoší sv. Terezie. Proč by Bernini nemohl také použít „erotického lexika“ transformovaného do řeči umění?

Závěr

V rámci mystiky v 18.–19. století se Pavel Kalina zastává ještě u díla Williama Blakea, které je samo o sobě tak izolované, že je lepší jej nikam nezařazovat. Vhodně je zde rovněž připomenuto, že Blakeovo dílo musíme vždy vnímat kompaktně – jako básnické a grafické dohromady.

Z pochopitelného důvodu je nejmenší prostor v knize věnován vztahu umění a mystiky ve 20. století. Ano, máme zde Kandinského, Maleviče, Kleea, Kupku, Mondriana a další, které autor zmiňuje, avšak jejich tvorba přesahuje styl toho, na co jsme si zvykli z předchozích dob – umění již nepotřebuje být kanonické a paradoxně ohraničené určitým druhem mystického zážitku. Mystika jako taková nezmizela, jen se upozadila – není potřeba ji medializovat pomocí umění, protože se změnil vzorek a velikost cílové skupiny. Umělci se také již nemusí prosazovat pomocí zobrazování duchovních témat. Diskusi o vlivu mystiky na umění pak Kalina uzavírá Markem Rothkem a jeho obrazy, nad kterými lidé v galeriích běžně meditují.

Poslední záchvěv umění vytvořeného pod vlivem mystiky by však mohla spíše reprezentovat nekanonizovaná mystička Kateřina Emmerichová. Ve svých vizích navazuje na Brigitou Švédskou a charakter jejích mystických zkušeností je hluboce ovlivněn pozdně středověkou spiritualitou. Emmerichová tak obnovuje zbožnost 15.–16. století a přizpůsobuje ji duchovní atmosféře 19. století. Pavel Kalina se u ní zastává v rámci tvorby Gabriely von Maxe. Von Maxovo zobrazení této mystičky se podle něj stává přemostěním ze zobrazení duchovního stavu do zobrazení stavu psychologického (s. 263–265). K tomu by se dalo pouze dodat, že moderní vzkříšení vizí této mystičky demonstroval ve svém filmu „The Passion“ Mel Gibson. Film je tak excelentní ukázkou, že mystika 16. a 19. století může mít stále své publikum a je možné ji přeložit i do dnešního (multi)mediálního jazyka.

Ačkoli je kniha Pavla Kaliny *Umění a mystika* poměrně obsáhlá, oceňuji, že si nečiní nároky na komplexní pojetí tohoto mnohvrstevnatého předmětu. Výběr témat je tak citlivý a více než vhodný. Kniha je zpracována se skvělou vědeckou akribií a hlubokým vhlédem do studované látky. Poznámkový aparát zahrnující mezinárodní literaturu k tématu dokazuje, že Kalina se tímto tématem zabývá dlouhodobě a kniha není zpracována jen zběžně a povrchně. Je to kniha, která může inspirovat, a jistě ji lze i přes některé zmíněné výtky doporučit k četbě.

Je třeba se tázat, k čemu poznání slouží

Rozhovor s Hanou Rousovou

Marcel Fišer

Existují dějiny umění akademické, pěstované na univerzitách a v ústavech, ale vedle toho i ty muzeální, spojené s jeho prezentací. Právě s touto nejvíce viditelnou částí našeho oboru spojila svůj profesní život Hana Rousová, která letos oslavila jen těžko uvěřitelné sedmdesátiny. Ona sama je ztělesněním všeho, co se akademičnosti vzpírá – a to nejen svými odbornými aktivitami... Měla zásluhu na tom, že se v osmdesátých letech stal z Galerie hlavního města Prahy ojedinělý ostrov pozitivní deviace, vnášející do normalizační šedi nové impulzy. Pro tuto instituci připravila své nejvýznamnější projekty včetně toho posledního, věnovaného jejímu padesátiletému výročí, kde divácky nepřilíš záživné téma – dějiny instituce – dokázala uchopit nejen s erudicí, ale také s vtipem a nadhledem a dát mu současnou tvář. Její přínos oboru ocenila v roce 2010 UHS cenou za celoživotní dílo; za výstavu a publikaci Konec avantgardy? získala v roce 2012 Cenu F. X. Šaldy.

Motivace ke studiu dějin umění bývá různá a často se odvíjí od toho, že adept se chce věnovat buď umění, nebo naopak čistě historii. Co k němu přivedlo tebe?

Mám jedenáctiletku, kterou v padesátých letech komunistický režim z ideologických důvodů nahradil gymnáziem. Vysokou školu jsme si museli vybrat už rok před maturitou. Bylo mi šestnáct. Chtěla jsem jít na Umprum a stát se módní návrhářkou. Móda mě bavila a baví dodnes, jak ostatně ví každý, kdo mě zná. Jenže můj intelektuální tatínek s mým rozhodnutím autoritativně nesouhlasil. Byla jsem vlastně ještě dítě, poslechla jsem ho a začala uvažovat o čisté historii. Když jsem se jí ale začala zabývat blíž, nad značně zúžený rámec školní výuky, byla jsem zděšená. Zdálo se mi, že dějiny lidstva jsou v podstatě samé vraždy. Protože jsem z umění milovné rodiny – otec maloval, hrál na violoncello a harmonium, vyrůstala jsem mezi knihami, z nichž mnohé se týkaly výtvarného umění, výstavami a koncerty klasické i moderní hudby, kterou mělo od druhé poloviny padesátých let na repertoáru Divadlo hudby – rozhodla jsem se pro dějiny umění. Netušila jsem, že „vražďám“ se stejně nevyhnu. **Vedle několika výstav a textů, v nichž ses zabývala současným uměním, ses věnovala takřka výhradně umění první poloviny 20. století. To bylo tvé téma už na škole? Čím ses vlastně zabývala ve své diplomové práci?**

Dějiny umění jsem začala studovat v roce 1961 a absolvovala je 1966 diplomovou prací Max Haushofer a jeho škola. Právě tehdy komunistický režim vrátil akademické



Hana Rousová na vernisáži výstavy Zdeněk Dvořák – sochař abstrakcionista, 2013

tituly, které v padesátých letech zrušil, a díky tomu mohla být vyhodnocena jako disertační, což bylo podle nových pravidel ve výjimečných případech možné. Zúročila jsem v ní svůj dlouhodobý zájem o 19. století, konkrétně o romantismus středoevropského okruhu, a to nejen ve výtvarném umění, ale i v literatuře. Mezi spolužáky jsem ho zpočátku musela obhajovat, protože stále ještě i na něm zůstávala pachuť ze zneužití 19. století socialistickým realismem. Někteří z nich si pak časem začali ode mne půjčovat knihy, které se mi na tato témata podařilo získat v antikvariátech. Díky vstřícnosti Olgy Mackové, jejíž zahraniční kontakty převyšovaly tehdejší nivó, jsem znala i nové a pro uvažování o dějinách umění 19. století dodnes zásadní zahraniční publikace, jako např. Das irdische Paradies od Wernera Hofmanna. Naše knihovny nic takového nevlastnily a odjet třeba do Vídně nebo Mnichova tehdy nepřicházelo v úvahu. Za hranice se nesmělo.

Absolventů dějin umění bylo tehdy mnohem méně než dnes, ovšem stejně tak i příležitostí k uplatnění. Podařilo se ti po škole najít místo v oboru?

Devatenáctým stoletím jsem se chtěla zabývat i po skončení školy, ale nebylo kde. Jediná příležitost se mi naskytl v nově otevřeném Muzeu Mikoláše Alše v letohrádku Hvězda. Asistovala jsem Miroslavu Míčkovi při přípravě stálé expozice, katalogizovala Alšovy dopisy. Byly

sice zajímavé, ale že bych s nimi chtěla trávit život, se říct nedá. V lednu 1969 se mi narodil syn Lukáš a na mateřské dovolené, která tehdy byla jen půlroční, jsem se rozhodla do Hvězdy nevrátit.

Získala jsem místo v Muzeu hlavního města Prahy, které se uvolnilo po emigraci kolegy Karla Otavského. Protože sbírky byly od založení muzea vytvářeny značně traditionalisticky, jako svoji první akvizici jsem navrhla plastiku Gea od Olbrama Zoubka, která měla stát před Geofyzikálním ústavem na Spořilově. Bylo to v roce 1970 a kupodivu se jí ještě podařilo do sbírek zakoupit. Odborně jsem se zaměřila na grafické veduty z počátku 19. století, na nichž mě především zajímala multiplicita a potlačený význam autorství, připravila výstavy Antonína Puchery a střeleckých terčů pražských ostrostřelců, díky nimž jsem se dostala blízko k tehdy frekventované problematice insitního umění.

Nástup normalizace pak musel být po krátkém období uvolnění asi naprostým šokem. Jak se projevoval v běžné praxi?

Pro ilustraci poměrů ti mohu uvést jeden příklad za všechny. V roce 1973 jsem organizovala výstavu barokních plastik, které se v muzeu ocitly po pražské asanaci. K odbornému zpracování jsem vyzvala Mojžíra Horynu – byla to jeho první velká práce. Výstava byla založena především na sochách světců. Pod dojmem cenzurního zásahu v jedné české instituci přišlo vedení muzea s požadavkem, aby na popiskách nebylo uvedeno „svatý“. Odmítla jsem to s tím, že za výstavu jako kurátor přebírám plnou odpovědnost. Můj postoj byl s úlevou akceptován a světci zůstali světci. Do takových absurdit se nechťelo nikomu. Při té příležitosti jsem si poprvé plně uvědomila další rovinu závazků své „hu-

manitní“ profese. Mimo jiné že to, co dostalo právě za normalizace pojmenování „předposranost“, je jednou z nejsilnějších opor totalitních režimů. Tento poznatek zásadním způsobem ovlivnil moje chování do roku 1989 a v jiných kontextech pro mne zůstal direktivou dodnes.

Můj zájem o pragensie se rychle vyčerpal a v polovině roku 1975 jsem přešla do Galerie hlavního města Prahy. Stále jsem doufala, že se budu moci věnovat 19. století. Brzy na to, po narození druhého syna Kryštofa, jsem však odešla na mateřskou dovolenou a vrátila se až koncem sedmdesátých let.

Jsi vlastně jednou z nejvýraznějších tváří GHMP v celé její historii. Teď jsi dokonce měla možnost reflektovat její dějiny a vlastně i svůj život v ní. Když jsi se takhle s odstupem a jako přímý účastník znovu zamyslela nad její historií, dospěla jsi ještě k něčemu, co jsi o ní předtím nevěděla?

Bylo to zadání, které bych sama neiniciovala, ale zároveň to byla výzva. Zvažovala jsem, jakou koncepci mám zvolit. Už předem jsem zavrhla standardní postup, představující tzv. chef- d'oeuvre sbírky. Obvykle je to velká nuda, protože ta nejkvalitnější díla jsou notoricky známá. Nakonec, inspirována podnětem Magdy Juříkové bilancovat, jsem svoji koncepci definovala následující tezí: „Galerie je živý organismus, který tvoří konkrétní lidé v konkrétním čase. Je závislá na jejich odborné způsobilosti, kreativitě a občanských postojích...“ Bilance se samozřejmě v některých fázích přímo týkala mého života. V galerii jsem pracovala jednadvacet let. Proto jsem po dlouhém váhání pro období návratu z mateřské dovolené, které pro mne, a troufám si říct, že i pro galerii, mělo zásadní význam, zvolila ich-formu.



Pohled do výstavy Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu, Městská knihovna, Galerie hlavního města Prahy 2011

Abych se vyhnula nepříjemné sebefabulaci, která pro ni obvykle bývá příznačná, snažila jsem se vyprávět svůj příběh jen krátce a co nejděleji. Ostatně celý projekt byl postaven na vyprávění, ne však osobním, ale podloženém novým archivním průzkumem. Ten mě překvapil řadou událostí, zejména v případě nerealizovaného návrhu nové budovy galerie ve třicátých letech. Můj nejdůležitější poznatek z této práce ale je, že vyprávět mladým lidem o obtížnosti realizace toho, co je dnes považováno za naprostou

likt našich hloubkových průzkumů zůstaly rozsáhlé archivy. **Jak se k tobě tvá témata dostávala? Třeba to, které vyústilo v první z tvých velkých výstavních projektů, o němž se dnes už ví asi nejméně: neoklasicismus?**

Začátkem osmdesátých let jsem z nedostatku materiálu v GHMP byla nucena na 19. století rezignovat a začala se poprvé systematicky věnovat dějinám českého moderního umění a také umění současnému. Nebylo to jednoduché, protože žádné zásadní publikace na tato témata neexisto-



Pohled do výstavy Život Galerie hlavního města Prahy / 50, Dům U Zlatého prstenu, Galerie hlavního města Prahy 2013–2014

banalitu, co lze během pár minut „vygooglovat“, nebo si o tom přečíst v bezpočtu českých a zahraničních knih, je obtížné a někdy až nemožné. Utěchou mi je, že je to poznatek z podstaty pozitivní.

Lze vůbec v kostce shrnout, o co jste zejména v osmdesátých letech usilovali a co se vám podařilo?

Tehdy šlo o téměř sisyfovský záměr: profilovat galerii jako standardní instituci tohoto typu ve svobodných zemích, tedy odborně koncipovat její program, v němž by prvořadou roli hrála kvalita. Pro sbírky to mimo jiné znamenalo průběžně sledovat tvorbu významných žijících, oficiálně ale tabuizovaných umělců. Projekty založené na fenoménech a osobnostech dějin moderního umění, z ideologických důvodů řádně neprozkoumaných, kombinovat se současným uměním, aktuálním v evropském kontextu.

Zejména od poloviny osmdesátých let, kdy se stal ředitelem Jaroslav Fatka, jehož zásluhou se mohl odborný tým posílit o Karla Srpa a Marii Klimešovou, a také ve spolupráci s externisty, mezi nimiž je třeba na prvním místě jmenovat Františka Šmejkalu, se nám program realizovat dařilo. Vůči ideologickým tlakům zvenčí jsme zvolili strategii nepodléhat jim, ignorovat je. Výstavy jako např. Devětsil, Tvrdošíjn, Český neoklasicismus dvacátých let, Ohniska znovuzrození nebo Linie, barva, tvar vytvořily základní předpoklady dějepisu českého umění 20. století, jak jej známe dnes. A nic na tom nemění skutečnost, že jejich výstupem mohly být jen tenké katalogy, zatímco doma nám jako re-

valy. Pokud jde o současné umění, pro mne zcela nově jsem začala navazovat kontakty s jeho důležitými protagonisty. Výstupy z nich jsem si dovolila dřív než ty z dějin. Například v roce 1983 se mi díky vedení Galerie umění v Karlových Varech podařilo v letohrádku v Ostrově nad Ohří realizovat výstavu Okno v tvorbě současných českých umělců. V Praze to možné nebylo. Ze stejných důvodů jsem tam dva roky poté spolupracovala se Stanislavem Kolíbalem na jeho první velké retrospektivě. Obě výstavy měly velkou návštěvnost, z Prahy na ně přijeli tzv. všichni. Cestování za uměním patřilo tehdy k samozřejmostem.

Na historických výstavách jsem nejdříve participovala ve funkci komisaře, kterou jsem ale nechápala jako pasivní služební úkon. Tehdy jsem si mimo jiné začala uvědomovat past lineárního konceptu dějin umění, preferujícího inovativní tendence. Že mojí první velkou historickou výstavou v GHMP byl v roce 1985 právě Český neoklasicismus dvacátých let, bylo tedy zákonité. Jestliže je tento můj projekt dnes známý nejméně, tehdy měl naopak nebývalý ohlas, a to zejména u mladých lidí. Studenti uměleckých škol, například ti, z nichž se o něco později rekrutovali členové skupiny Tvrdohlaví, se v oponentuře neoklasicismu vůči avantgardě přímo našli.

Sleduješ svá témata poté, co jsi je pro sebe jednou uzavřela? Co třeba téma českých Němců a jeho reflexe ve stále expozici NG nebo ve velkém projektu Mladí lvi v kleci?

„Svoje“ témata především otevírám, a to co nejdůležitější, protože se vesměs o nich nic neví. Obvykle se k nim jako takovým ale nevracím, spíš jsem zvědavá, jak a do jaké míry se jich chopí jiní, s jiným typem zájmu a jinou invencí. Sama sleduji jejich konsekvence v nových souvislostech. Dobře to lze demonstrovat na výstavě Linie, barva, tvar z roku 1988, jejímž smyslem bylo upozornit na procesy abstrakce v českém umění třicátých let. V roce 1991 jsem na ni navázala výstavou Arne Hoška v GHMP, v roce 1998 Aloise Bílka v Národní galerii, v roce 2007 koncepcí projektu o Františku Foltýnovi v Moravské galerii a loni mi vyšla monografie sochaře Zdeňka Dvořáka, člena abstrakcionistické skupiny Kvart.

Pokud jde o výstavu Mezery v historii, ta měla především sociokulturní význam. Po mnoha desetiletích animovala problematiku tvorby Němců a také k nim se hlásících Židů, žijících až do druhé světové války v Čechách. Z metodologického hlediska to byl první projekt, který jsem postavila na týmové spolupráci. Té věřím jako prostoru plodné diskuse, schopné překlenout osobní limity. Výstava překvapila nejen Čechy, ale díky reprízám i Rakušany a Němce, pro řadu kunsthistoriků se její představitelé stali samozřejmou součástí dějin umění v Čechách. Měla ale i zcela absurdní důsledky. Mám na mysli stálou expozici ve Veletržním paláci v dikci Milana Knížáka a Stanislava Kolíbala, která z nepochopitelných důvodů přežívá dodnes. Umělci tohoto okruhu byli zařazeni do oddílu nazvaného Zahraniční umění. Proti tak bezprecedentně xenofobnímu signálu, navíc vysílanému potenciálně nejprestižnější institucí, jsem několikrát veřejně protestovala. I když jsem ho přirovnávala k heslům typu „Nic než národ!“, marně. Přiznávám, že jsem chvílemi i litovala, že jsem výstavu vůbec udělala. Bez ní by totiž původci tohoto nebezpečného nesmyslu o tvorbě českých Němců neměli ani tušení.

Jestliže jsem řekla, že s velkou zvědavostí čekám na konsekvence témat, která otevřely moje projekty, potom jejich naplněním je rozsáhlý průzkum, který v návaznosti na Mezery v historii provedli Anna a Ivo Habánovi. Z hle-

diska uměleckohistorické práce je jistě příkladný. Osobně se ale domnívám, že organizovat jeho výstupy na základě příslušnosti umělců ke skupinám, jak je tomu u Mladých lvů v kleci, je kontraproduktivní. O tvůrčím potenciálu umělců to nevyovídá téměř nic. Víím, že Habánovi se tomuto tématu věnují dál, a protože mají moji důvěru, předpokládám, že příště se zaměří především na kvalitu tvorby, a to nejen neznámých, ale časem už i monograficky zpracovaných umělců, zatímco průvodní, jistě rovněž důležité poznatky dostanou adekvátní místo například ve faktografických přehledech.

A na čem pracuješ právě teď?

V současné době se zabývám vztahy mezi volným a užitým uměním v letech 1918–1950. Zaujaly mě už před lety v souvislosti s mými průzkumy i koncepcemi. Mohla jsem se jim však věnovat jen občas a dílčím způsobem. Nejdřív to byla abstrakce na keramice kolem roku 1930, kterou jsem nazvala „dortovou“, posléze v rámci projektu Konec avantgardy? kostelecká keramika ve vazbě na estetiku ošklivosti malířské exprese čtyřicátých let, a také abstraktní morfologie závěsných textilií z poválečné doby, o níž by se dalo říct, že anoncovala malířskou abstrakci konce padesátých let. Tentokrát mi ale jde o mnohem širší spektrum vazeb.

Když se ohlédneš, těch tvých velkých projektů vlastně není mnoho a přicházely vždy s odstupem několika let. Každý z nich však představoval přelomovou událost a zásadní referenční bod...

Mým cílem nikdy nebylo mít nekonečně dlouhou bibliografii. Přiznávám, že si ji dokonce ani průběžně nedělám a zpětně ji už dávno neumím rekonstruovat. Od začátku za smysl své práce považuji interpretaci dějin z aktuálního úhlu pohledu. Uměleckohistorický průzkum řadím k nezbytným prvním krokům a domnívám se, že především je třeba se tápat, k čemu poznání slouží. Považuji se za partnera umění, respektive umělců, ne za jejich služebníka, jsem zvědavá... To jsou důvody, proč jsem historičkou umění. Žádné jiné. Umění, a nejen výtvarné, bych měla ráda i s úplně jinou profesí, třeba jako módní návrhářka...

ANKETA BULLETINU UHS

„Jak si představujete své budoucí uplatnění v oboru dějiny umění?“

Vzhledem k relativně vysokému počtu uměleckohistorických učilišť existuje snad oprávněná obava o kvalitu a především uplatnění jejich budoucích absolventů. Redakce Bulletinu UHS se tedy rozhodla vyzvat všechny studenty dějin umění v České republice, aby se otevřeně vyjádřili ke svým představám o svém budoucím profesním uplatnění. Termín pro zaslání odpovědi byl vzhledem k uzavěrce Bulletinu stanoven na 31. března 2014. Je však poněkud zarážející, že jednoduchá otázka, kterou by se měli zabývat asi všichni studenti vysoké školy, nevyvolala téměř žádný zájem. Možná je položena příliš široce, anebo odpověď na ni se zdá být většině posluchačů samozřejmá. Přitom právě více či méně jasná představa o budoucnosti je klíčovým motorem současného konání a snažení. Znamená tedy malý zájem

o problematiku budoucnosti profesního uplatnění absolventů dějin umění současně celkový hlubší nezáměr o studovaný obor?

Do redakce byla zaslána pouze jediná odpověď, kterou níže otiskujeme. Je formulována velmi precizně a ryze prakticky. Je škoda, že nepřišlo více takto konkrétně formulovaných odpovědí, protože by mohly být částečnou reflexí náplně jednotlivých „škol“ dějin umění u nás. V zasláné odpovědi je kladen velký důraz na absenci prakticky orientovaných předmětů během studia na FF UK, což by se mohlo stát podnětem nejen pro ty, kteří sestavují tamní studijní plán, ale přirozeně i pro další uměleckohistorická učiliště v českých zemích. Zajímavá je v zasláné odpovědi rovněž poznámka o tom, že nalézt uplatnění v oboru není lehké již ani v regionálních institucích. Myslím však, že právě

tam jsou šance stále mnohem větší než v institucích v obou našich velkých městech, v Praze a Brně. Nakonec třetím výraznějším tématem zaslané odpovědi je otázka specializace absolventů. Sama respondentka se přitom nepovažuje za specialistku na určité období dějin umění. Je to vlastně poněkud překvapivé, neboť by bylo možné předpokládat, že právě specializace je jedním z důležitých „poznávacích“ znamení pro zástupce opačné strany, tedy potenciálních zaměstnavatelů. A dále, čím výrazněji a čím dříve se student či absolvent jasně profiluje v určitém období a tématu, tím je pro oborový pracovní trh čitelnější a hmatatelnější. Vzhledem k určité uzavřenosti oboru dě-

jin umění v českých zemích, která se ovšem s narůstajícím počtem absolventů pozvolna rozpouští, bude z hlediska vážných uchazečů o práci v oboru jistě nutné pěstovat domácí i zahraniční osobní kontakty. K tomu přeci také slouží odborné konference, exkurze i setkání čistě společenského rázu. Slouží k tomu i členství v různých oborových organizacích, jako je například UHS. Jsme rádi, že kolegyně Johanidesová myslí práci v oboru vážně, což ukázal její aktivní zájem o vybranou anketu, protože právě osobní zaujetí, angažmá v nejrůznějších oborových otázkách i ochota „jít s kůží na trh“ jsou klíčovými předpoklady pro zdárné profesní uplatnění.

Hynek Látal

Odpověď na anketu

Jako čerstvý absolvent magisterského programu dějin umění (na FF UK) musím přiznat, že mi moje mateřská instituce, na níž jsem obor vystudovala, příliš mnoho cest a možností budoucího uplatnění neukázala ani nenaznačila. Kromě zajímavých exkurzí a řady přednášek, na které budu vzpomínat se značnou nostalgií, jsem se o praxi v institucích a oborech, kde by mohl vystudovaný historik umění nalézt uplatnění, nedozvěděla takřka nic, a proto nezapírám, že i moje představy o profesním uplatnění jsou velmi mlhavé. Chápu, že svědomitý student, který to s dějinami umění myslí vážně, by si tuto cestu měl najít zřejmě sám bez ohledu na to, jaké možnosti mu v tomto ohledu nabídne jeho vlastní škola. Nicméně i přesto se domnívám, že více „povinné praxe“ vnučené ze strany vzdělávací instituce by studentovi oboru rozhodně neškodilo a že alespoň základní povědomí o praktických aspektech činnosti v oboru by mu mohlo být vštěpováno již od začátku bakalářského studia, už proto, že zdejší univerzity každoročně chrlí nespočet absolventů dějin umění v bakalářském i magisterském stupni, z nichž se přirozeně všichni nemohou stát vědeckými pracovníky či kurátory v nejprestižnějších galeriích a muzeích. Mám však dojem, že cesta není jednoduchá už ani v případě nalézání uplatnění v institucích například regionálního charakteru. Čerstvé absolventy bez zkušeností a znalostí agendy našeho oboru přirozeně nechťejí zaměstnat takřka nikde. Bez určitých zkušeností a povědomí, jak to v těchto institucích funguje, a tedy bez potřebné praxe v nich, si jen těžko může student dějin umění vytvořit konkrétnější představy o možnostech svého budoucího profesního směřování. Proto zde rozvádět, kde všude a jak bych chtěla jako historik umění pracovat, nemá valného smyslu, pokud nebudu mít šanci se seznámit s tím, že taková možnost tu vůbec existuje.

I z tohoto důvodu jsem tedy vlastně nikdy žádné konkrétní ideály o svém budoucím uplatnění v oboru neměla, a tudíž je ani nemohla pozbyt. Snad jen ony naivní představy o tom, že pokud vás něco skutečně baví, nemá smysl dělat si těžkou hlavu s profesním uplatněním, mě asi nikdy zcela neopustily. Navíc jste-li studentem víceméně nevyhraněným, který rezignoval na speci-

alizaci v rámci určitého dějinného období, a baví vás kolem dokola skoro všechno od antiky po 20. století, máte dojem, že o vás v žádné instituci stát ani nemohou, protože dnes se prahne spíše po odbornících, a vy tak zákonitě působilte jako člověk, který pořádně neví, co chce a kam patří. Určitá univerzálnost v tu chvíli působí krajně podezřele. Mně samotné by v začátcích asi zřejmě postačovala alespoň možnost s umělecko-historickým materiálem jakýmkoliv způsobem pracovat a možnost s ním být v každodenním kontaktu. Smutnou realitou je, že postupem času spíše než abych se tímto problémem intenzivně zabývala a snažila se více zapracovat na potřebných znalostech a dovednostech, jež by k tomu měl historik umění mít, raději jsem si ke stávajícím dějinám umění přibrala ještě další humanitní obor, který se mi jeví z hlediska uplatnění přeci jen o něco praktičtější. Doufám tak, že v kombinaci s ním snad najdu snáze uplatnění v některé z umělecko-historických institucí. Rozhodně však vím, že tím se ze mě lepší historik umění nestane.

Proto doporučuji všem studentům dějin umění, aby se snažili intenzivně vyhledávat jakékoli možnosti praxe již v začátcích svého studia a rozhodně nespolehal na to, že získáním bakalářského či magisterského titulu v oboru dějin umění, byť po sebestopávnějším studiu, se jim lákavé profesní nabídky pohrnou. Takováto představa je naprosto mylná a to bez ohledu na to, chcete-li pracovat jako kurátor, správce sbírek, lektor, památkář, výtvarný kritik či na jakékoli jiné pozici, jakou může v dnešní době historik umění vykonávat. Příznějme si také, že tyto posty může dobře zastávat i člověk ze zcela jiného, byť třeba spřízněného oboru, který ale dějiny umění oficiálně nikdy nevystudoval. Ve výsledku vlastně stejně vždy záleží jen na nás samých, na míře naší odvahy a vůli plně se věnovat tomu, co skutečně chceme do budoucna dělat.

Na danou otázku jsem asi vůbec neodpověděla, nicméně jsem tím chtěla poukázat na to, že cesta k jejímu zodpovězení má v řadě případů, jako je i ten můj, ještě několik předstupňů. Tedy pokud si tu nechceme rovnou pohrávat s představou, že všichni historici umění přirozeně touží být hrdiny typu Indiana Jonese nebo třeba takových Památkářů (Monuments Men), jež jsme měli možnost nedávno vidět v kinech. I když... i na tom bude možná trocha pravdy.

Tereza Johanidesová

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Josef Opitz a umění na Chomutovsku a Kadaňsku

Ve dnech 17.–18. října loňského roku se v Chomutově uskutečnila mezinárodní vědecká konference Josef Opitz a umění na Chomutovsku a Kadaňsku. Symposium doprovázelo zahájení výstavy věnované osobnosti a dílu pražského rodáka, který

se stal v první polovině 20. století nejen nejvýznamnějším historikem umění severozápadních Čech, ale jehož pohled na vývoj středověkého umění v našich zemích dodnes představuje neotřelou a zajímavou alternativu k pracím tehdejších českých mluví-

cích historiků. Opitzově vpravdě zakladatelské osobnosti se sice v posledních letech konečně dostalo zasloužené pozornosti, ale řada událostí jeho života nadále zůstávala zahalena tajemstvím. V rámci výstavy a konference se podařilo poodkrýt alespoň některá z nich. Autorky především vnesly světlo do dosud nejasné kapitoly Opitzova poválečného osudu. Po odchodu z Čech totiž navždy zanechal výzkumu středověkých památek a uchýlil se do vnitřního světa svých obrazů a deníků. Šťastnou shodou okolností se většina jeho pozůstalosti zachovala ve skanzenu v bavorské vesničce Finsterau, jež se stala na delší čas jeho poválečným útočištěm.

Příspěvky konference lze rozdělit na tři základní okruhy témat: první se týkal samotné Opitzovy osobnosti, druhý se soustředil na otázku, nakolik jeho koncepty dodnes rezonují ve výkladech dějin umění, třetí pak v širším slova smyslu mapoval dnešní stav poznání středověkého umění v severozápadních Čechách s důrazem zejména na přeshraniční vztahy do Německa.

Opitzovy pobyt v severozápadních Čechách a jeho spolupráci s ostatními německy mluvícími historiky z Kadaně a Chomutova popsali Eduard Mikušek a Petr Rak, zatímco Marek Lukasz Krejčí hledal paralely mezi přístupem Opitzovým a dílem jeho slezských vrstevníků Ericha Wieseho a Heinze Brauneho. Opitzovo válečné angažmá v čele Národního muzea plasticky přiblížila Dana Stehlíková: Osobně vůči českým kolegům vždy slušně vystupující Opitz musel v této roli pasivně přihlížet pokusu o likvidaci české kultury. Jakkoli se nemohl jako ředitel instituce postavit těmto snahám v účinný odpor, vládní germanizační nařízení zaváděl jen velmi liknavě a do běhu muzea, který nadále spočíval na bedrech původních českých zaměstnanců, prakticky nezasahoval. Zdá se však, že v paměti instituce byla tato kapitola dějin po celou druhou polovinu 20. století víceméně tabuizovaná. Opitzovo poválečné vyhnání na bavorsko-české hranici ve vesničce Finsterau rekonstruoval ředitel místního skanzenu Martin Ortmeier s pomocí svědectví místních obyvatel. Josef Opitz v nich vystupuje jako nepochopený podivín žijící ve stínu své aktivní ženy Elsy, která zde působila jako učitelka.

Na genezi i dnešní životnost Opitzových konceptů se soustředily dva příspěvky. Aleš Mudra poukázal na problémy, jimž musel Opitz čelit, když se pokoušel zařadit a zhodnotit památky nejstarší zachované vrstvy gotického řezbářství. Vzhledem k tomu, že o sochách jako Madona z Březence nebo drobná postava sv. Petra z litoměřické galerie máme informace stále zcela minimální, nezbyvá nám ani dnes nic jiného než strážlivě zhodnocení základních faktů, o které se snažil už Opitz. Společný příspěvek Michaely Ottové a Jana Klípy si kladl otázky po dnešní reflexi Opitzových prací – jakkoli byla řada dílčích závěrů překonána, jeho dílo přesto neztratilo svou cenu. I dnes se pohybujeme v konturách, které v rámci řešení problematiky gotického a renesančního umění již tehdy načrtl. Příčina snad tkví v nadčasovém osobnostním rysu tohoto muže, který byl schopen připustit

si vlastní badatelské omyly a od základu revidovat výchozí premisy na základě vnější kritiky. Jestliže zde zaslouží vyzdvihnout alespoň jeden rys Opitzovy osobnosti, pak je to právě tato badatelská pokora snoubící se v jeho díle s neobyčejnou pracovitostí.

Těžištěm ostatních příspěvků byly jednotlivé památky severozápadních Čech a přilehlých regionů. Řadu nových poznatků o středověkém malířství v regionu představil ve svém přehledovém příspěvku Jan Royt, zatímco němečtí hosté Friedrich Staemmler a Günter Lasch se soustředili na nevelkou skupinu malovaných vrcholně gotických oltářů zachovaných na severní straně Krušných hor, zejména pak na zlidovělé malby z kostela v Brünlos. Komplikované problematice umělecké integrity sochaře Ulricha Creutze se za nepřítomnosti spoluautora Jiřího Fajta věnoval Markus Hörsch. Otázka, nakolik je možné spojit autorovu značku s heterogenním uměleckým projevem, bude patrně ještě dlouho čekat na své definitivní zodpovězení. Hned dva příspěvky navázaly na nedávné restaurátorské počiny Národní galerie v Praze. Štěpánka Chlumská spolu s Lenkou Helfertovou představily výsledek restaurování a pokus o opětovné sestavení archy s reliéfy Čtrnácti svatých pomocníků z Kadaně, Helena Dáňová se věnovala několika řezbám, které se především na základě archivního průzkumu podařilo spojit s původním, předválečným umístěním a vrátit je tak do místního kontextu. Günther Donath představil v technicky pojatém příspěvku problematiku stavby sklípkových kleneb tolik charakteristických pro zdejší region. O architektuře mluvila i Anke Neugebauer a poutavě se věnovala osobnosti renesančního stavitele a chomutovského rodáka Andrease Günthera, který většinu svého tvůrčího života prožil na německé straně Krušných hor. Günther byl pouze jedním z řady dnes zapomenutých mistrů působících i v české části pohraničí. Jejich dílo lze v současnosti identifikovat i pomocí kamenických značek, jak názorně ukázal Jaroslav Skopec. Nakonec nebyly opomenuty ani četné ruiny hradů, které dodnes zdobí severočeskou krajinu – obsáhle je představil Milan Sýkora.

Největším přínosem konference ale nebyly snad ani tak vlastní příspěvky jako fakt, že ukázala, jak samozřejmá může být česko-německá spolupráce i v regionu natolik zatíženém tragédiemi světové války a poválečného vyhnání Němců, jako je právě Kadaňsko a Chomutovsko. Ukázala, že to je – i přes naše předsudky – právě minulost, jež nás spojuje. A to je po mém soudu v nejlépeším souladu s odkazem muže, který neúnavně objížděl, dokumentoval a veřejnosti na výstavách i v publikacích představoval dosud opomíjené středověké památky. Právě díky jeho identifikaci a popisům se je pak často podařilo zachránit během poválečného pustošení a mohou být ozdobou dnešních expozic. Za to, že měli odvahu a vůli připomenout tuto osobnost konferencí i výstavou určenou širší veřejnosti, proto patří organizátorům z Okresního muzea v Chomutově v čele se Stanislavem Dědem velké uznání a dík.

Jan Dienstbier

Umění pro toto místo

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem disponuje bohatými sbírkami umění 20. století. To nejlepší z nich prezentuje prostřednictvím stálé expozice. Současné umění pak představuje v rámci několika tematických řad dočasnými výstavami ve foyer a v závěru galerie. Dlouhodobě se zaměřuje také na instalace vytvářené speciálně pro jedinečný prostor zaklenuté barokní jízdárny, v níž instituce sídlí od roku 1965. Zcela samozřejmě tak vyplynula potřeba vytvořit platformu pro odborné setkání na toto téma. Galerijní tým se rozhodl přivzvat do diskuse

teoretiky i umělce, kteří reprezentují generačně i názorově rozrůzněné pohledy na umění determinované specifickým místem i historickým časem.

Pracovní kolokvium Umění pro toto místo se v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem uskutečnilo 21. října 2013. Konalo se při příležitosti místně specifické instalace Esther Stocker, původem italské umělkyně žijící ve Vídni, která prezentovala svou tvorbu v roudnické galerii prostřednictvím výstavy Prostor bez hranic (3. října – 1. prosince 2013). Náplní kolokvia byla nejen teoretická diskuse nad uměním vytvořeným pro konkrétní místo, prostřednictvím kurátorů i samotných autorů se diváci mohli seznámit také s různorodými projekty realizovanými v této oblasti.



Účastníci kolokvia *Umění pro toto místo*, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, říjen 2013.

Foto: archiv GMU v Roudnici nad Labem

Teoretické stránce se věnovali především Radoslava Schmelzová a Ludvík Hlaváček, kteří představili odlišné pohledy na „site specific“ umění. Poukázali také na historický vývoj tohoto fenoménu a jeho pozici v kontextu umělecké tvorby od šedesátých let až do současnosti. Ludvík Hlaváček se zabýval i vztahem „site specific art“ a umění ve veřejném prostoru. Jak poukázala Radoslava Schmelzová, vytvořit jednotící definici zastřešující toto umění není snadné, neboť „Umění místa (site specific art) patří k mezioborovým uměleckým disciplínám a v takto ‚prorostlých‘ kategoriích je prakticky nemožné podat jednoduchou, univerzálně platnou definici. Prostor site specific akce, instalace, události je fluidní, proměňuje se s časem, nad kterým máme omezenou moc. Vyplývá z toho, že opakování ve stejném tvaru je obtížné nebo nemožné a nejspíš zbytečné. Jedním z možných přístupů k site specific je dívat se na ně jako na stadium, které posunuje limity tvorby; nejenže čerpá z tradičních forem či spíše z odporu vůči nim, ale paradoxně tu lze těžko být heretikem, neboť to přesně se tu očekává. Je otevřené nejen plynutí času, náhodným vlivům a intervencím, ale občas se dotýká místní komunity, vtahuje ji do svého času, který odkrývá světlé i temné stránky místa. Toto umění jinakosti je často společná událost místa a jeho lidí.“

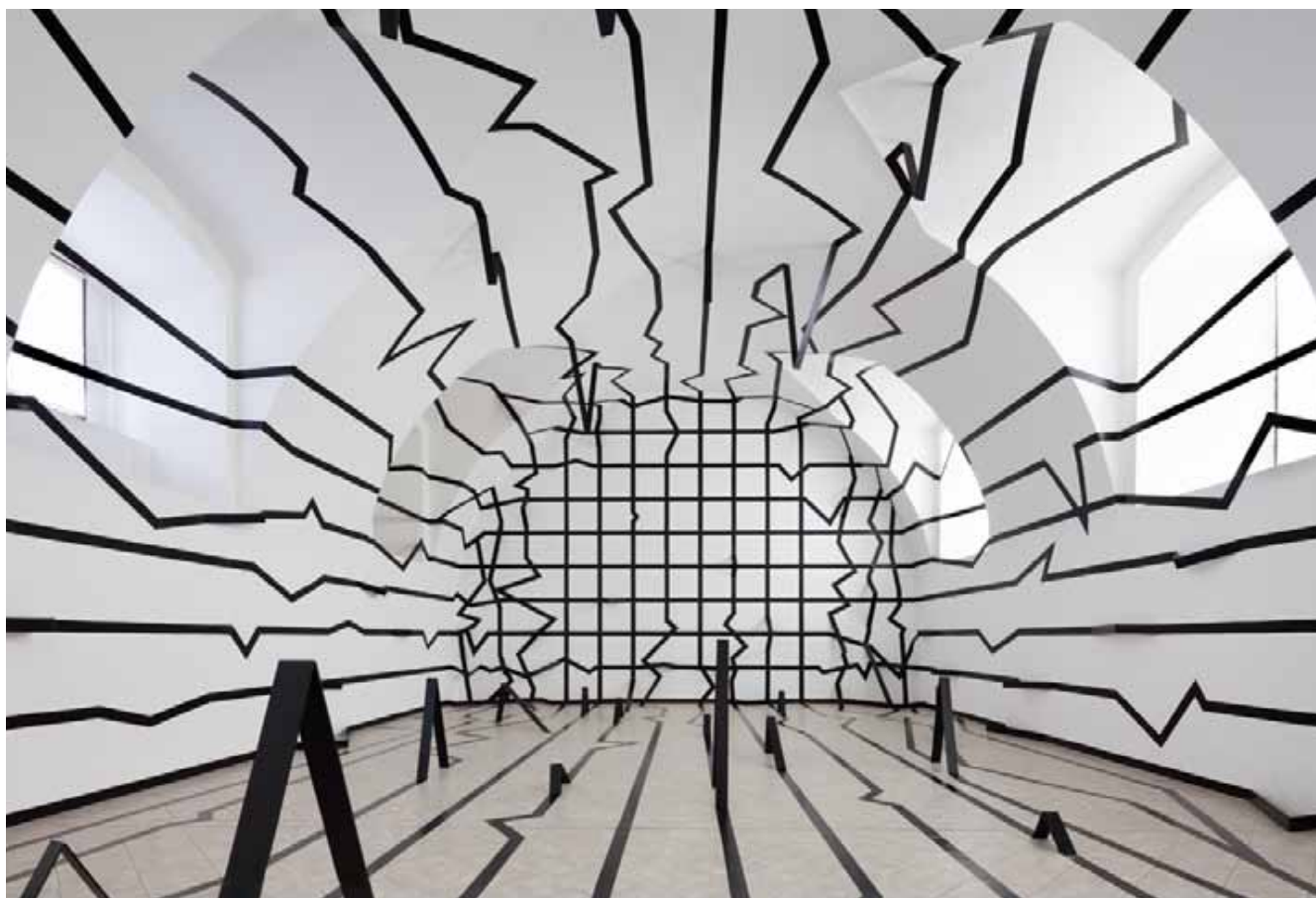
Do sféry živé kultury zavedla posluchače ve svém příspěvku Denisa Václavová, spoluorganizátorka festivalu současného umění 4+4 dny v pohybu, který jednou do roka oživuje prázdné chátrající domy v Praze a na pražské periferii a přivádí do nich umělce z oblasti divadla, hudby i výtvarného umění, aby se nechali inspirovat místem a vytvořili pro diváky neopakovatelná díla a zprostředkovali jim nezapomenutelné zážitky, v nichž právě specifické prostředí hraje nezastupitelnou roli. Organizátorka představila své aktivity a cíle nejen co do ožívování prázdných

objektů a jejich naplňování širokou škálou uměleckých aktivit, ale také snahy o aktivaci občanské společnosti a podnícení zájmu obyvatel města o jejich bezprostřední okolí.

Obdobné cíle sleduje také další přispěvatelka do diskuse, umělkyně Dagmar Šubrtová. Ve své práci se často navrácí do prostředí zaniklé kladenské ocelárny Poldi a dolu Mayrau. Opuštěné areály se snaží oživit nejen vlastními výtvarnými projekty, ale také z pozice organizátorky různorodých kulturních aktivit (sochařských sympozií, divadelních představení, koncertů aj.), neboť spatřuje budoucnost těchto, kdysi živoucích, dnes však zcela opuštěných a chátrajících areálů v propojování hornických a hutnických komunit a veřejnosti s uměleckými akcemi, vtaženými do industriálního prostředí. V neposlední řadě chce poukázat na kvality a výjimečnost nenávratně mizejících průmyslových objektů.

Nad vztahem své tvorby ke konkrétnímu místu uvažoval v letní rekapitulaci svých prací také Ivan Kafka, autor, který v roce 2012 připravil pro halu roudnické galerie velkolepou místně specifickou instalaci *Míra snesitelnosti*.

Kurátorka roudnické galerie Nina Michlovská představila umělecké projekty dvou zahraničních autorů, Esther Stocker a Štefana Papča. Byť se zdá jejich tvorba naprosto odlišná, je jim společné intenzivní propojení díla s jeho okolím. Stocker i Papčo ve svých pracích také velmi často využívají specifika a limity různorodých prostředí. Vídeňská umělkyně, tvořící v duchu geometrické abstrakce, zachycuje své úvahy o geometrických formách a liniích nejen na rozměrná plátna. Prostřednictvím minimálních prostředků, jakými jsou lepicí pásky nebo dřevěné hranoly, je zhmotňuje do podoby rozsáhlých prostorových instalací, jež v závislosti na daném prostředí situuje do výstavních sálů galerií i zákoutí městského veřejného prostoru. Mladý slovenský sochař Štefan Papčo



Instalace Esther Stocker *Prostor bez hranic*, 2013, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Foto: Zdeněk Porcal

se galerijním prostorám také nevyhýbá. Mnohem častěji je ale využívá k prezentaci svých objektů a uměleckých aktivit realizovaných pod vlivem prostředí, které ho dalekosáhle ovlivňuje, velehor: nejčastěji slovenských Tater, odkud pochází.

Na závěr setkání přiblížila ředitelka roudnické galerie Alena Potůčková osobnost Stanislava Malého. Jak poznamenala, jde o „jeden specifický venkovský případ“ umělce, který tvoří uzavřen ve svém soukromí. V odloučení od společnosti vytváří ge-

ometrické a organické skulptury z topolového dřeva. Objekty expresivních forem prorůstají sebe navzájem a postupně zaplňují sochařovy usedlosti ve vesnici Vysoké nedaleko Litomyšle.

Setkání uzavřela dynamická diskuse nad jednotlivými uměleckými projekty i fenoménem místně specifického umění obecně. Autoři příspěvků přinesli různorodé pohledy na „site specific umění“, jeho motivace i prostředí, ve kterém vzniká.

Nina Michlovská – Miroslav Divina

Zasedání k problematice sepulkrálních památek

Na podzim roku 2013 se odehrálo již 12. mezinárodní zasedání k problematice sepulkrálních památek, tentokrát pod názvem *Justorum autem animae in manu dei sunt...*, pořádané Ústavem dějin umění AV ČR. Organizátorovi zasedání Jiřímu Roháčkovi se opět podařilo uspořádat zajímavou konferenci, která přes své zdánlivě úzké tématické vymezení nabídla velmi různorodě zaměřené příspěvky s potenciálem zaujmout široké spektrum badatelů. První den zasedání 31. října tvořilo jako obvykle pásmo přednášek a zpráv, doplněné nově také postery, druhý den byl vyhrazen pro diskusi na téma evidence a digitalizace sepulkrálních a epigrafických památek.

Témata příspěvků bloku prvního dne zahrnula škálu různých typů sepulkrálních památek od architektury (úvodní přednáška Marcina Szymy o gotické pohřební kapli v kostele Nejsvětější Trojice v Krakově) až po drobná umělecká díla spadající do oblasti uměleckého řemesla (poster Tomáše Kleisnera, pojednávající habsburské pohřební medaile 19. století) a zasáhla i do



Organizátor zasedání Jiří Roháček a přednášející Martin Pavlíček (Univerzita Palackého v Olomouci). Foto © Zdeněk Matyáško – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.



Účastníci zasedání při diskusi. Foto © Zdeněk Matyáško – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

oblasti písemných pramenů – Radmila Pavlíčková se zabývala tiskem kázání předneseného na pohřbu Františka Ludvíka ze Žerotína a Olga Miriam Przybyłowicz se na základě novověkého rukopisu hnězdenských klarisek věnovala v současnosti velmi exponovanému tématu liturgického provozu v klášteře. Vedle přednášek koncentrovaných na jeden konkrétní artefakt (Martin Pavlíček, Kenotaf knížete Karla II. z Lichtensteinu v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě; Marie Válová, Náhrobek Vladislava I. v kostele Nanebevzetí Panny Marie benediktinského kláštera v Kladrubech) byly předneseny i příspěvky pojednávající celé soubory sepulkrálních památek. Marek Walczak využil královskou nekropoli v krakovské katedrále jako výchozí bod pro srovnávací úvahu nazvanou O sepulkrální topografii. David Pindur se ve svém místopisném příspěvku s historickým kontextem zabýval evangelickými hřbitovy a kaplemi na Těšínsku, vznikajícími v době uvolnění náboženských poměrů po vydání tolerančního patentu v roce 1781. V oblasti těšínského Slezska, historiky umění dosud poněkud opomíjené, setrvaly

i Zuzana Macurová a Zdeňka Míchalová, které upozornily na zajímavý projev historismu, představovaný pamětními deskami příslušníků rodu Skrbenských v kostele Boží Prozřetelnosti ve slezském Šenově. Jejich přednáška zároveň podnítila diskusi o správné kategorizaci sepulkrálních památek (v případě šenovských desek se přes první dojem nejedná o náhrobníky, ale o artefakty memorálního charakteru). Další příspěvky se soustředily na sepulkrálie v díle jednoho umělce (přednášky Marty Herucové, Sepulkrálie Antonína Normana Brandla na Slovensku, a Moniky Eretové, Sepulkrální dílo sochaře Franty Úprky, a poster Karin Písaříkové o sochaři Bohumíru Čermíkovi).

Vzhledem k množství témat a materiálu, které toto zasedání předestřelo, nezbývá než se těšit, že přednesené příspěvky budou opět publikovány v rámci edice *Epigraphica et Sepulcralia* a jejich posluchačům bude tak umožněno znovu se k nim vrátit. Kontinuálně vydávané svazky této edice jsou navíc cenné jako trvalý a systematicky budovaný zdroj informací pro zájemce o danou problematiku.

Klára Mezhoráková

Umění v neklidné době Česká knižní malba před Gutenbergem (cca 1380–1450)

V druhém listopadovém týdnu loňského roku (12.–14. listopadu 2013) se v Akademickém konferenčním centru v Jilské ulici v Praze konala konference Umění v neklidné době: Česká knižní malba před Gutenbergem (cca 1380–1450), výjimečná již svým úzkým zaměřením. Hlavní organizátorky, Milada Studničková z Ústavu dějin umění AV ČR a Maria Theisen z analogické instituce rakouské (Institut für Mittelalterforschung, Abteilung für Schrift- und Buchwesen, ÖAW), již od počátku definovaly tuto konferenci jako pracovní setkání lidí, které jejich odborné zaměření více či méně dovedlo k malbám ukrytým mezi pergamenová folia.

Již v pondělí 11. listopadu večer, který předcházel vlastnímu bloku přednášek, byli účastníci informováni o koncepci a cílech workshopu i o jeho ideově-organizačním pozadí. Po úvodním proslovu ředitele Ústavu dějin umění AV ČR Vojtěcha Lahody se ujaly slova obě organizátorky a současně autorky připravovaného svazku o českých neváclavských rukopisech ve sbírkách Rakouské národní knihovny, aby tak publikum v základních obrysech seznámily s celým projektem. Maria Theisen nejprve představila řešitelský tým, následně se Ulrike Jenni dotkla komplikované otázky Mistra Hasenburského misálu. Vzápětí se slova ujala i Milada Studničková, která mj. zpochybnila původní příslušnost

Hasenburského misálu arcibiskupovi Zbyňku Zající a navrhla, že rukopis je mnohem lepší vnímat v kontextu českých augustiniánských kanonií. Od jedné z nich rukopis arcibiskup pravděpodobně dostal a následně jej upravil pro své potřeby. Irena von Morzé dále představila bohatství husitských a pohusitských kodexů, z nichž čelné postavení zaujímají díla ze širší dílny Mistra Krumlovského sborníku. Až neuvěřitelné množství rukopisů, které nám autorky katalogu předestřely v hutném souhrnu, tak jednak udělalo vynikající reklamu připravované knize, jednak budilo zaslužený respekt k dámám, jež se ujaly takto olbřímího úkolu.

Přednáškový blok začal v úterý dopoledne vystoupením Pavla Černého, který se zamýšlel nad ikonografií slavného Pontifikálu Albrechta ze Šternberka, chovaného dnes ve sbírkách strahovské premonstrátské kanonie (sign. DG I 19). Ikonografie pontifikálu zůstává totiž navzdory nejrůznějším pokusům spíše stranou zájmu a právě náprava tohoto desiderata se stala východiskem pro Černého úvahy. Upozornil zejména na neobvyklou dvojí přítomnost kánonové modlitby Te igitur – jednou s Kristem bolestným v tumbě (194r), podruhé s Kristem bolestným adorovaným Karlem IV. a litomyšlským biskupem (34v). Kateřina Kubínová shromáždila ve svém příspěvku údaje k osobě Ondřeje z Rakous, libochovického plebána a písaře Morganovy bible (The Pierpont-Morgan Library, New York, M. 833), aby přesvědčivě vyvrátila v zahraniční literatuře navrhovanou tezi o roudnické provenienci řečené bible, která je významná též svou provázaností s Bibli Václava IV. Tomáš Gaudek se věnoval knihovnám augustiniánů kanovníků, přičemž důraz kladl na jejich vlastní knižní produkci, již dochované fondy nedovolují přeceňovat. Ostatně ani dary zvenčí nebyly vždy nejvyšší kvality, jak dokládá rukopis KNM XII C 5, dar kanonii v Sadské od poděbradské větve kunštátského rodu. Hana Hlaváčková seznámila posluchače s jedním rukopisem ve sbírkách vatikánské knihovny, jež je vedle svého českého původu zajímavý i několika zpodobením různých výkladů o podobě Noemovy archy. Milada Studničková se zaměřila na požadavky husitské nobility

na biblickou výzdobu. Kodexům, které byly, ať již právem či neprávem, asociovány s husitstvím, se věnovaly i Daniela Rywiková (Krumlovský sborník a jeho propojenost s katolickou literaturou) a Lara Fortunato (ikonografie Boskovické bible). Večerní setkání ve vile Lanna doprovodily zpěvy z Antifonáře ze Seitenstetten, čímž bylo alespoň symbolicky vzpomenuo Barbary Drake Boehm, jejíž plánovaný příspěvek o této významné památce musel být ze zdravotních důvodů odvolán.

Středeční dopoledne bylo bez nadsázky hvězdné, neboť se v rámci jednoho bloku sešly hned tři odbornice zabývající se mj. astrologií a astronomií v českém kontextu. Pražskému dvoru věnovala pozornost Ulrike Jenni, Alena Hadravová se zaměřila na české souvislosti latinské verze al-Sufího hvězdného katalogu a nakonec Lenka Panušková interpretovala úvodní iluminace mnichovského astrologického rukopisu Václava IV. c. 826. Do bojovnějších souvislostí nás zavedla Regina Cermann a seznámila publikum se střípkou z rozsáhlého výzkumu rukopisů s dílem Belifortis Konrada Keyserse. Následující dva příspěvky pojednávaly o proslulé Novozákonní dějepřevě (ÖNB 485) – Maria Theisen se zabývala jejími stylistickými kořeny, Kateřina Horníčková si pak kladla otázku, nakolik smíme pokládat rukopis za ryze husitskou památku. Irena von Morzé představila početnou skupinu kodexů Kaspara von Niedbruck (1525–1557), habsburského diplomata, z jehož knihovny se dostalo do vídeňských sbírek množství Viklefových spisů vyzdobených dílnou Mistra Krumlovského Spekla a zakoupených ve středočeském Nymburce. Konferenci uzavřel příspěvek Jana Gromadzského o ozvucích „krásného slohu“ v rukopisech lipské univerzitní knihovny, a to na příkladu tzv. Pfauenwerkstatt, dílny pojmenované po pávech, kteří často zdobí bordury jejich kodexů.

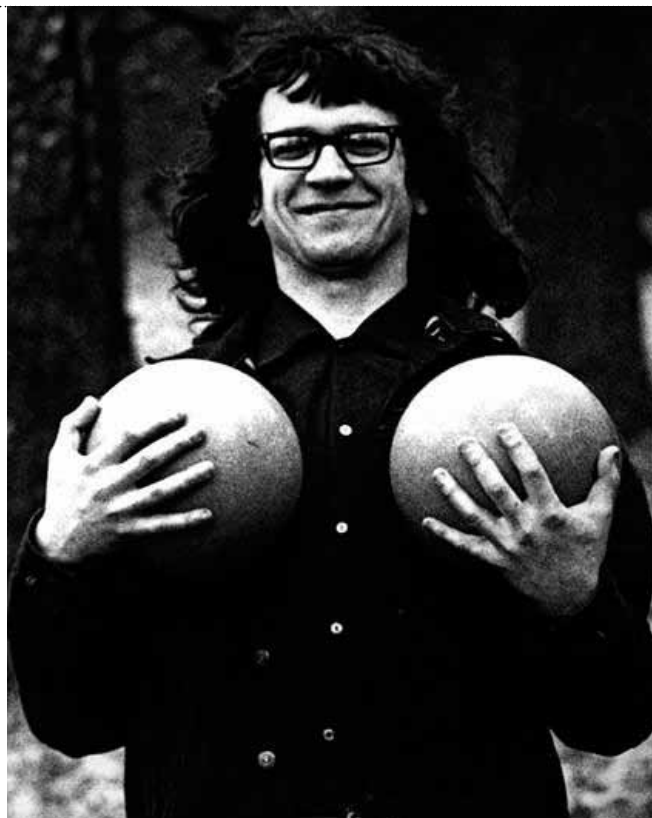
Pražská konference byla mimořádná a lze se jen těšit na informačně bohatý a obsahově jistě velmi inspirativní sborník, který vyjde v průběhu roku 2015.

Lenka Panušková – Tomáš Gaudek

„Na poklepávání po ramenou by zahynula jakákoli kultura“ Konference o díle Ivana Martina Jirouse

Ve dnech 14.–15. listopadu 2013 uspořádala Revolver Revue na pražské FAMU mezinárodně zastoupenou konferenci věnovanou osobnosti a dílu Ivana M. Jirouse. Jejím smyslem byla reflexe Jirousovy intelektuální aktivity, postojů a programu, jimiž utvářel undergroundovou kulturu menšinové, ale o to nepostradatelnější části společnosti otevřeně čelící normalizačnímu režimu s jeho ideologicky a mocensky deformovanou kulturou, a dále pak hodnocení uměleckého odkazu Ivana Martina Jirouse jako básníka. Konference se dotkla rovněž Jirousova působení po roce 1989 a otázky kolektivní paměti společnosti, která mimořádně náročnou a komplikovanou osobnost přijímala v zásadě kladně, ovšem za cenu značných zjednodušení, jež spoluutvářel i povrchní mediální obraz.

Iniciátoři a organizátoři zvolili jako motto konference příznačný Jirousův výrok z rozhovoru s Petruškou Šustrovou z roku 1985: „Na poklepávání po ramenou by zahynula jakákoli kultura...“¹ Dvoudenní program byl rozdělen do pěti tematických okruhů, v nichž se autoři příspěvků zabývali jednotlivými oblastmi Jirousovy rozvětvené intelektuální, tvůrčí a společenské aktivity.²



Ivan M. Jirous v roce 1969

Program zahájil ve čtvrtečním odpolední první blok příspěvků k tématu Poezie, dopisy, překlady. Úvahy nad Jirousovou básnickou tvorbou otevřel příspěvek Marka Vajchra, který v poezii sledoval trvalou přítomnost kategorií soucitu, starosti a sentimentu, Petr Hruška tematizoval dialogický charakter pozdních sbírek, Viktor Šlajchrt uvažoval nad básnickou osobností Ivana M. Jirouse v kontextu tradiční kategorie tzv. prokletých básníků, Martin Hybler se věnoval vztahu mimoliterárních aspektů a literárních prostředků v dopisech z vězení. K problematice překladů se vyslovili zahraniční hosté Mike Baugh, bohemista a překladatel z New Yorku, a Justin Quinn, v Praze žijící irský básník a překladatel z Dublinu. Jirousův přítel a někdejší člen The Plastic People of the Universe Paul Wilson se naopak zabýval dosud neznámou vlastní překladatelskou činností Jirousovou, již odůvodnila potřeba přinášet do zdejšího uzavřeného kontextu podněty zahraničního myšlení – příkladem byla Jirousova účast na překladu proslulé eseje Susan Sontagové Notes on „Camp“ (Partisan review, 1964), analyzující tímto pojmem označovaný specificky podvrtný estetický fenomén a komunikačně aktivní strategii, jež měla svou roli i v Jirousově kritickém uvažování a aktivitách.

Druhý blok, nazvaný Samizdat a lidská práva, pozůstalost a další prameny, přinesl příspěvky zaměřené na problematiku ediční a textologické práce s Jirousovými texty (Jiří Gruntorád), evidenci samizdatových textů (Martin Machovec) a Jirousovu redaktorskou práci v časopise Vokno (František Stárek). Dana Němcová mluvila o Jirousově aktivitě v oblasti lidských práv za totalitního režimu, k tématu pramenů byly představeny vizuální dokumenty – snímky Ondřeje Němce, který Jirouse fotografoval od sedmdesátých let, a audiovizuální záznamy do roku 1989, které komentoval Ivan Bierhanzl.

Třetí téma Polemik, kritik, historik umění, jež zahajovalo druhý den konference, se bezprostředně týká i českého dějepisu umění. Blok moderovaný Terezíí Pokornou a Viktorem Karlíkem zahájil příspěvek Luboše Merhauta Magor polemický. Tři následující příspěvky od Pavly Pečinkové, autora této zprávy a Magdaleny Juříkové se věnovaly Jirousově umělecko-kritické práci v oblasti výtvarného umění. Pavla Pečinková v příspěvku „Čas unáší krásu – čas odhaluje pravdu“: Magor jako výtvarný kritik podala strukturovaný, komentovaný přehled vývoje Jirousovy umělecko-kritické aktivity, již soustavně provozoval v letech 1965–1971 ve Výtvarné práci, příležitostně i v dalších časopisech (Výtvarné umění). Po vynuceném zániku Výtvarné práce v roce 1971 byly některé příspěvky otištěny v katalogích výstav, samizdatových časopisech, případně zůstaly v rukopisu a publikovány byly až po roce 1990.

Ivana Martina Jirouse ke studiu dějin umění na FF UK (1963–1968) nasměroval jeho bratranec Jiří Padrta. Vliv této mimořádné osobnosti a vedle něho i Františka Šmejkalů nepochybně formoval jeho umělecko-kritické uvažování. Jirous se ovšem nikdy necítil být historikem, spíše kritikem umění; jako výtvarný kritik publikující ve Výtvarné práci, kam ho Padrta přivedl, se profiloval ještě během studia dějin umění na FF UK, jež absolvoval diplomovou práci na téma Vizuální poezie: Jiří Kolář a Henri Michaux. Martin Machovec mimochodem během diskuse upozornil, že v Jirousově práci, uložené v archivu FF UK, chybí řada stran a jiný exemplář neexistuje. Jirous svůj zájem soustředil na oblast současného výtvarného umění, jemuž se soustavně věnoval od poloviny šedesátých do počátku sedmdesátých let, pak již jen příležitostně. K postupné resignaci na profesí kritika výtvarného umění jej v zásadě dovedl hluboký mocenský zásah do kulturního a duchovního života společnosti, který nadále smysl takovéto činnosti v jeho pojetí značně problematizoval. O aktuální umělecké tvorbě nebylo možné psát svobodně, byla-li ona sama reglementovaná a nesvobodná. Jirous

v důsledku toho přesunul v textech pro Výtvarnou práci svou pozornost ze současného výtvarného umění k historickým památkám a památkové péči: „Byli jsme list výtvarnický, a když už nešlo pořádně psát ani o současném umění, zaměřil jsem se na památky.“³ Motto příspěvku Pavly Pečinkové cituje právě název Jirousova burcujícího textu o devastaci zámeckého parku ve Valči z roku 1970.⁴

Příspěvek autora této zprávy se věnoval Jirousovu umělecko-kritickému přístupu ve vztahu k jeho duchovnímu světu a velmi náročně chápanému pojmu umění a jeho podstaty, s nímž paradoxně souvisel i jeho postupný odklon od předmětu vlastní profese. Magdalena Juříková se zabývala svébytnou kapitolou Jirousových příspěvků k problematice sochařských výstav a symposií ve veřejném prostoru v šedesátých letech a zdůraznila zejména jeho kritickou prozíravost při hodnocení kvality symposiálních sochařských aktivit a jejich problematického následného „přínosu“ pro veřejný prostor.

Ve čtvrtém bloku konference nazvaném Teoretik undergroundu se příspěvatelé Robert Krumphanzl, Veronika Tuckerová a Nicolas Maslowsky soustředili na hodnocení Jirousova konceptu a programu undergroundové kultury (formulovaného zejména v textu Zpráva o třetím českém hudebním obrození z roku 1975). V příspěvku Davida Bartoně byl v rámci tohoto bloku překvapivě a domnívám se, že ne zcela funkčně komparován étos Jirousovy sebereflexe v umělecko-kritickém psaní s texty Mileny Bartlové (zejména v odkazu na autorčinu knihu Skutečná přítomnost). Argumentačně přesvědčivý rozklad Miroslava Petříčka v příspěvku Nezvladatelnost není alternativa, nýbrž něco úplně jiného, pak dokázal, že Magorovu jinakost a neovladatelnost nelze chápat jako alternativu k běžné formě životního stylu a hodnotovým normám, ale jako aktivní pěstování zcela svébytné, eticky orientované životní strategie, již právě radikálnost vyvažuje ze vztahu k normě (jakožto její alternativy) a činí z ní setrvalé gesto a setrvalý prostor osobní svobody. Aniž bych chtěla Magora sanktifikovat, spontánně mi vytanula paralela s postavou Františka z Assisi, který svým mnohdy extrémním a paradoxním jednáním utvářel nové (nikoli alternativní) pojetí křesťanské spirituality.

Závěrečný pátý tematický blok Působení po roce 1989: Kolektivní paměť a mediální obraz se věnoval problematice současného obecného povědomí o Ivanu M. Jirousovi a společenské reflexi jeho osobnosti ve světle jeho veřejného působení a mediálního obrazu po roce 1989. Jirousovým publikačním aktivitám v demokratické době se kriticky věnoval Michael Špirit, Michal Geisler popsal ukotvení Jirousovy osobnosti v české kolektivní paměti a Adam Drda analyzoval jeho obraz v porevolučních médiích.

Právě tato problematika byla i původním impulzem k uspořádání konference, za něž přísluší společnosti Revolver Revue a konkrétním iniciátorům a organizátorům Terezíí Pokorné, Viktoru Karlíkovi a Marku Vajchrovi velké uznání. Vesměs velice kvalitní příspěvky uspořádané do tematicky dobře strukturovaných bloků posluchače vybavily komplexním a inspirativním vhledem do osobnosti a odkazu tohoto mimořádného člověka. Živé, názorově otevřené a plodné byly i následné diskuse. Publikum ovšem z valné části tvořili právě ti poučení – lidé se zkušeností z disentu a undergroundové kultury, která i po čtvrtstoletí od revoluce zůstává pro odbornou a uměleckou veřejnost do značné míry územím, jež se jí příliš nedaří integrovat do vlastního mentálního obrazu intelektuálního a tvůrčího odkazu šedesátých až osmdesátých let. Pokud jde o umělekohistorickou obec, zastupovala její čest v auditoriu kromě vystupujících, pokud jsem postřehl, pouze Marie Klimešová. Tím spíše lze vítat, že Revolver Revue z velmi kvalitní, myšlenkově živé konference vydává sborník příspěvků, k němuž se bude možné kriticky vracet.

Petr Jindra

¹ Na poklepávání po ramenou by zahynula jakákoli kultura... (s Ivanem M. Jirousem rozmlouvá Petruška Šustrová), in: Ivan M. Jirous, Magorův zápisník, Praha 1997, s. 493–511.

² Podrobněji viz Edita Onuferová, Konference o díle Ivana Martina Jirouse, Revolver Revue 94, 2014, s. 249–250.

³ Za čtyři roky se dá zapomenout na všechno. Rozhovor s Janem Pelcem, in: Ivan M. Jirous, Magorův zápisník, Praha 1997, s. 548.

⁴ Čas unáší krásu / Čas odhaluje pravdu, in: Ivan M. Jirous, Magorův zápisník, Praha 1997, s. 77–81.

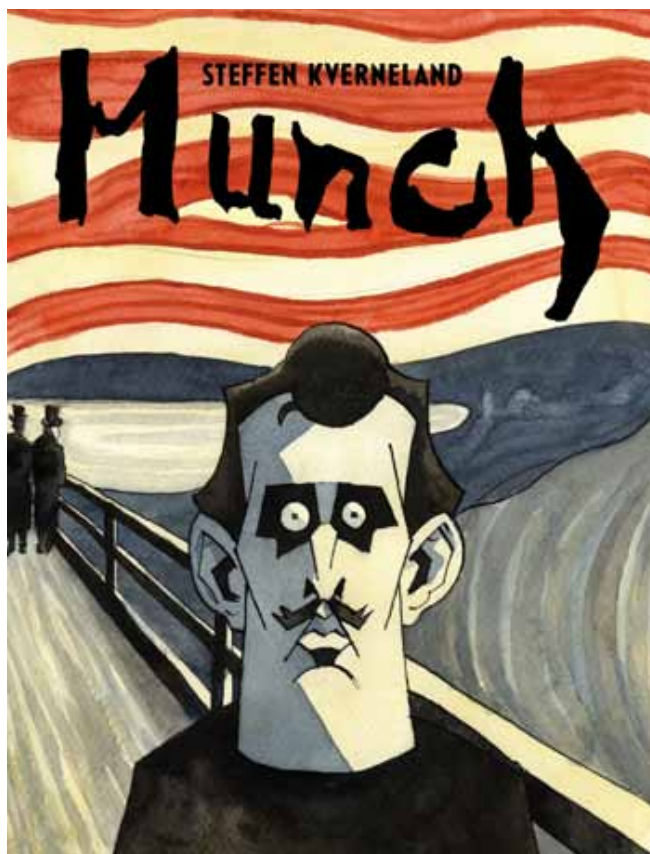
Edvard Munch v souvislostech

Význam Edvarda Muncha pro českou kulturu počátku 20. století je všeobecně známý. Jeho pražská výstava v roce 1905 znamenala zásadní impuls pro vývoj našeho modernismu. Jelikož minulý rok uplynulo 150 let od malířova narození, rozhodl se Skandinávský dům ve spolupráci s Norským velvyslanectvím, Českým centrem, Akademií výtvarných umění, Městskou knihovnou a Národní galerií uspořádat v Praze festival Týden Edvarda Muncha. Jeho součástí byla vedle přednášek a filmové projekce i jednodenní mezinárodní konference Edvard Munch v souvislostech, konaná 28. listopadu 2013 na AVU.

Program konference sestavili její organizátoři tak, aby se dotýkal nejrůznějších aspektů Munchova díla včetně jeho vztahu k současnému umění. Cílem nebylo prezentovat posluchačům komplexní představu o umělcově životě a tvorbě, ale vypíchnout pouze určité aspekty, které byly v minulosti spíše upozaděné. Platilo to hned o úvodním příspěvku Petry Pettersen, kurátorky Muzea Edvarda Muncha v Oslu, která prostřednictvím analýzy vzniku monumentálních prací *Dějiny*, *Badatelé/Alma mater* a *Lidská hora* ukázala Munchovo originální využívání principu koláže.

Další vystoupení se pak velkou měrou věnovala recepci Munchova díla, a to v různých kontextech: od propagační strategie, kterou v souvislosti s umělcem uplatňoval polsko-německý spisovatel Stanisław Przybyszewski (Lidia Gluchowska), přes sledování a interpretování výtvarných prací druhé poloviny 20. století, inspirovaných Munchem (Otto M. Urban), až k filmům, které byly o norském malíři natočeny (Jan Erik Holst). K tvůrčímu procesu samotného Muncha se vyslovila Jarka Vrbová v příspěvku o jeho deníkových záznamech a Jiří Lauterkranc v restaurátorské sondě do technologických aspektů obrazu *Horký letní večer v lese*.

Zajímavým počinem loňského roku bylo zpracování Munchova života formou originálního komiksu, který získal v Norsku už řadu prestižních ocenění. Je škoda, že se jeho autor Steffen Kverneland



Obálka komiksu Steffena Kvernelanda *Munch*,
No Comprendo Press 2013

nakonec nemohl konference zúčastnit. Avizovaný příspěvek *Sedm let s Edvardem Munchem* by se stal skvělou tečkou myšlenkově i tematicky nabitého programu.

Tomáš Winter

Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550

Ve dnech 3.–5. prosince 2013 se v sále Zastupitelstva Královéhradeckého kraje v Regiocentru Nový pivovar v Hradci Králové uskutečnila vědecká konference věnovaná gotickému a raně renesančnímu umění ve východních Čechách v letech 1200–1550. Na třídním setkání realizovaném za podpory Hejtmanství Královéhradeckého kraje a organizačně zajištěném Muzeem východních Čech v Hradci Králové, Ústavem dějin umění AV ČR v Praze a Katedrou dějin umění FF UP v Olomouci zaznělo na tři desítky referátů širokého tematického spektra od výtvarné kultury přes související témata z oblasti liturgie, archeologie, památkové péče, restaurování a galerijní prezentace. Konference byla součástí první etapy budoucího výzkumného záměru, jehož základním cílem je vytvoření vědeckého katalogu a realizace výstavy, prezentující výtvarnou kulturu východních Čech v době středověku a raného novověku. Tato iniciativa ideově navazuje na řadu již uskutečněných regionálně zaměřených podniků, kterým se podařilo definovat charakter starého umění v jednotlivých oblastech Čech a Moravy v širších kulturně historických souvislostech.

Úvodní den věnovaný převážně architektuře zahájily dva společné příspěvky Jiřího Slavíka. Spolu s Martinou Bekovou představil nová zjištění ke stavebním dějinám bývalého kláštera cisterciáků Sacer

campus u Třebechovic pod Orebem a s Petrem Sommerem informoval o gotických stavbách benediktinského kláštera v Broumově. Aktuální výsledky dlouholetého výzkumu gotické architektury východních Čech doby Jiřího z Poděbrad přednesla Jana Čevonová, která svým výkladem podnítila živou diskusi. Bogusław Czechowicz upozornil na biblické inspirace architektury kostela sv. Kateřiny v Chrudimi: původní stanové střechy kostela interpretoval jako odkaz na dobu čtyřiceti let, po kterou Izraelité putovali pouští z Egypta do zaslíbené země, zatímco západní portál chrudimského kostela lze číst jako připomínku Šalamounova chrámu v Jeruzalémě. Pernštejnská témata otevřeli Vladimír Hrubý, referující o výtvarné kultuře a stavitelství pozdní gotiky a rané renesance na pernštejnských panstvích ve východních Čechách, a Lucie Valdhansová, která sledovala stavební aktivity Viléma II. z Pernštejna v širším kontextu středoevropské architektury kolem roku 1500. Jan Štětina představil nové poznatky ke stavební činnosti na zámku v Moravské Třebové za Ladislava z Boskovic, další osobnosti původem z významného moravského rodu, jejíž donátorské aktivity se výrazněji promítly i v prostoru českomoravského pomezí. Společný příspěvek Radka Bláhy, Miroslava Kováře a Jiřího Slavíka následně upozornil na široký soubor gotických architektonických zlomků ze 13. a 14. století ve sbírkách lapi-

dária Muzea východních Čech v Hradci Králové. V závěrečném bloku úvodního dne se Helena Dáňová věnovala středověké architektonické skulptuře v chrámu sv. Ducha v Hradci Králové s důrazem na nejstarší příklady pocházející již ze sedmdesátých let 13. století a Vladislava Říhová referovala o nových poznatcích k fasádě domu U rytířů v Litomyšli ze čtyřicátých let 16. století. Sekci uzavřela vystoupení Tomáše Knoflíčka o nástěnném malířství ve východních Čechách v letech 1380–1420, vyznačujícím se pozoruhodným formálním synkretismem, který tento region definuje jako relativně živou oblast, formovanou nejrůznějšími kulturními impulzy, a Hany Vorlové, která se zaměřila na analýzu pozdně gotických sochařských děl svatoanenské ikonografie na sledovaném území.

Druhý konferenční den zahájil Ivo Hlobil referátem o gotickém sochařství ve východních Čechách před krásným slohem a Milan Dospěl následně představil základní charakter gotického sochařství této oblasti v letech 1400–1530. Liturgickému oděvu a ikonoklastickým tendencím v husitských i utrakvistických Čechách se věnoval Radek Martínek v příznačně pojmenované příspěvku

Boj o ornáty. Hana Runčíková se ve svém výkladu zaměřila na sousoší Piety z Popovic z třicátých let 15. století a zároveň upozornila na nová archivní zjištění týkající se úcty k této soše v barokní době. Aleš Mudra představil ikonografický program nedávno restaurovaného pastoforia v Hradci Králové v kontextu strategie umírněnosti českého utrakvismu na konci 15. století. Dopolední blok uzavřely Šárka Radostová informací o středověkých sochařských dílech z kostela sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi na Havlíčkovobrodsku a Kateřina Horníčková, která se věnovala výkladu unikátního svatokateřinského oltáře z kostela sv. Kateřiny z Chrudimi v širších souvislostech utrakvistické tvorby.

V odpoledním bloku, výhradně zaměřeném na médium nástěnné a knižní malby východočeského regionu, vystoupil Jan Dientsbier s rozбором nově objeveného ikonografického motivu Triumfu smrti v kameře broumovského farního kostela sv. Petra a Pavla, jehož výzdoba je datována již do dvacátých let 14. století. Ikonografii nástěnných maleb z poloviny 14. století v děkanské sakristii chrámu Sv. Ducha v Hradci Králové představila Elen Tehníková. Veronika Tobiášová pak referovala o monumentálním malířství ve východních Čechách ve vztahu k litomyšlským biskupům v letech 1344–1421.



*Umučení sv. Voršily, nástěnná malba v kostele sv. Bartoloměje v Kuněticích, kolem 1400.
Foto: Tomáš Knoflíček*

Nástěnnému malířství se věnovala i Zuzana Všetěčková, která opět otevřela téma výzdoby kostela sv. Kříže v Ronově nad Doubravou z druhé čtvrtiny 13. století. Příspěvky z oboru knižní malby završily setkání druhého konferenčního dne. Pavol Černý analyzoval význam iluminátorské výzdoby pontifikálu Albrechta ze Šternberka, představující unikátní příklad tohoto typu neeucharistického liturgického textu, určeného pro nositele vyšších svěcení, který je doprovázen figurálními zobrazeními. Ikonografická specifika a grafické předlohy tzv. Misálu ledečského z roku 1493, jehož stylový charakter pochází z prostředí blízkého dílně Valentina Noha z Jindřichova Hradce, byly předmětem závěrečného referátu Magdy Polanské.

Dopolední sekce třetího konferenčního dne byla věnována uměleckému řemeslu, restaurování, památkové péči i problematice galerijní prezentace výtvarného umění. Ondřej Novotný úvodem upozornil na bohatý soubor gotických a raně renesančních křtitelnic z regionu východních Čech. O restaurátorském průzkumu kamenného antependia z roku 1452 v kostele Nejsvětější trojice v Klášterci nad Orlicí referovala Lucie

Bartůňková a Pavel Mach informoval o procesu restaurování středověkých nástěnných maleb na faře v Broumově. Hana Vítová se věnovala restaurátorské interpretaci velmi poškozeného díla na příkladech malířské výzdoby Vojtěchova sálu na zámku v Pardubicích. Na závěr konference vystoupil Martin Vaněk, který uvažoval o způsobech vystavování výtvarného umění jako formy interpretace a zároveň podnítl diskusi o možnostech prezentace starého umění v rámci připravované výstavy.

Úvodní konference, již navštívilo na sto deset posluchačů, se uskutečnila v rámci projektu regionální spolupráce Akademie věd ČR s Královéhradeckým krajem. Byla tak vytvořena platforma pro setkání a diskusi nad tématem, které již dlouhodobě přitahuje pozornost badatelů z různých humanitních oborů. Výsledky jejich dosavadní práce dovolují předpokládat, že myšlenka široce pojatého výzkumného záměru je nosná a dojde svého naplnění. Budoucí projekt by měl poskytnout příležitost syntetickému uchopení středověké výtvarné kultury ve východních Čechách a měl by se stát východiskem intenzivního studia lokálních kulturně historických souvislostí i vztahů k okolním uměleckým centrům v Sasku, Lužici, Moravě a zvláště ve Slezsku.
Milan Dospěl

102. výroční konference College Art Association

College Art Association je největší organizací profesionálů působících na vysokých uměleckých školách a v oboru dějin umění na světě. Čtyřdenní konference, konaná ve dnech 11.–15. února 2014 v Chicagu, obsahovala téměř 200 přednáškových bloků, které v širokém záběru mapovaly současný stav oboru. Našli jsme zde témata týkající se specifické části historie umění, sběratelství, institucionální a kurátorské praxe, ale i panely zaměřené na restaurování či doktorandské programy na vysokých uměleckých školách.

Na konferenci se pravidelně objevuje několik bloků věnovaných přímo Střední a Východní Evropě, ale i jiným marginalizovaným regionům světových dějin umění. Pod hlavičkou CAA funguje například asociace SHARE (Společnost historiků východoevropského, euroasijského a ruského umění a architektury) nebo HGCEA (Společnost historiků německého a středoevropského umění a architektury), které každoročně připravují vlastní tematický blok. Pro 102. výroční konferenci CAA jsem společně s Amy Bryzgel z University of Aberdeen úspěšně navrhla tematický blok

Performance Art in Central and Eastern Europe a byla jsem pověřena jeho přípravou a moderováním. O obnoveném zájmu o náš region svědčí fakt, že se do této sekce přihlásilo se svými příspěvky více než dvě desítky přednášejících ze Spojených států, západní, střední, východní, ale i jižní Evropy.

Konference se koná každý rok v únoru v některém z amerických měst (v roce 2015 to bude New York). Čtyřdenní nabídnutý program je doplněn řadou doprovodných programů, ať už je to návštěva místních muzeí, galerií a uměleckých škol nebo trh s uměleckými publikacemi. Svou aktuální uměleckohistorickou produkci zde představují nejlepší mezinárodní nakladatelství jako The MIT Press, Oxford University Press, Routledge,

Thames and Hudson, nebo University of Chicago Press. CAA je celosvětovou profesní organizací, v níž vedle profesionálů z anglofonního světa působí i celá řada odborníků ze všech kontinentů. Zájem o internacionalizaci organizace podporuje již třetím rokem Getty Foundation, která vypisuje cestovní grant podporující 20 vybraných profesionálů z celého světa, aby se konference zúčastnili. Asociace vydává časopisy Art Journal a The Art Bulletin a svým členům poskytuje další odborný servis. Téma panelu na každoroční konferenci či příspěvek ve vybraném bloku může navrhnout kterýkoli člen CAA. Více informací lze najít na www.collegeart.org.

Pavína Morganová

Hranice experimentu

V únoru proběhla na půdě Vysoké školy uměleckoprůmyslové konference s názvem Hranice experimentu. Konkrétnější představu o jejím tematickém zaměření skýtal podtitul Experiment ve výtvarném umění, architektuře, literatuře, filmu, ekonomii a politice 60. let 20. století. Organizátory a autory koncepce byli pedagogové Umprum Johana Lomová a Jan Wollner. Druhý jmenovaný se také chopil úvodního slova, jež ovšem mělo spíše formu plnohodnotného příspěvku. Poukázal na to, jak samotný pojem experimentu měl ve sledovaném období různý, v čase se proměňující a někdy i hodnotově protikladný význam.

Dalších deset příspěvků se pak s různou mírou historicky sémantické uvědomělosti zabíralo experimentováním šedesátých let. Jen několik příkladů: Referát Markéty Žáčkové (Mezi experimentem a byrokracií: VÚVA) představoval ideální příležitost k zamýšlení nad tím, jak mohl být experiment integrován do činnosti státem zřízené instituce (tj. Výzkumného ústavu výstavby a architektury) a nad obtížemi spojenými s přechodem od experi-

mentu k uplatnění ve (stavební) praxi. Do svého aktuálního archívního výzkumu tykajícího se experimentální tvůrčí praxe 60. let nechal posluchače nahlédnout Tomáš Pospiszył. Pozornost vzbudila zejména korespondence Knížák – Kolář ve věci českých aktivit Fluxu. Ján Kralovič vztáhl (s oporou v dobových textech Jindřicha Chaluppeckého) pojem experimentu na druh tvorby, jež se dlouhodobě věnuje, tedy na slovenské akční umění. Část dobové diskuse nad pojmem experimentu připomněla Johana Lomová (Umění experimentální nebo progresivní? K dobové debatě nad termínem), aniž by u ní ovšem hledisko historické vytěsnilo dimenzi aktuálně normativní. O aktuální vymezení „experimentálního umění“ se pokusil, a mimo hranice dobové terminologické praxe se tak pohyboval referát Marie Klimešové (Potíže s experimentem).

Hranice experimentu představovaly výsledek šťastné snahy dát tomuto typu konferování tematicky sevřenější formu a přitom zachovat jejich interdisciplinární otevřenost. Jako obvykle a asi i nezbytně na ní zazněly příspěvky v různém stadiu rozpracovanosti.

Josef Ledvína

Madonnas on Lions and the Soft Style of the Third Quarter of the 14th Century

Arcidiecézní muzeum v Olomouci pořádalo v první polovině tohoto roku rozsahem nevelkou, ale významem nepominutelnou výstavu Gotické madony na lvu – Splendor et virtus Reginae Coeli. Její autor Ivo Hlobil představil ikonografický a formální fenomén madon na lvu v dosud neviděné šíři, když se mu (a jeho spolupracovníkům z Muzea umění v Olomouci) podařilo shromáždit významné a klíčové exponáty této pozoruhodné skupiny z mnoha veřejných i soukromých evropských sbírek od Paříže po Varšavu. Stav odborné diskuse k danému tématu, která probíhá v rámci středoevropské uměleckohistorické medievistiky od dvacátých let 20. století, shrnul a v rámci jednotlivých statí a hesel často i posunul podrobný katalog výstav. Zejména přehledová stať z pera autora výstavu zřetelně ukázala, že na řadu otázek, jež se studiem fenoménu madon na lvu souvisí, nenabízí dosavadní speciální literatura široce akceptované odpovědi. Ať již jde o problematiku původu slohového projevu (z hlediska lokálního, časového i sociohistorického) či o otázky ikonografické, konsenzu je na tomto poli dosahováno skutečně pouze velmi zřídka.

Dílič odpovědi či příspěvky k probíhající diskusi tak mělo poskytnout spíše komornější půldenní kolokvium, konané v Arcidiecézním muzeu v Olomouci 19. března 2014. Jeho nevelkou časovou dotací vyvažovalo mezinárodní obsazení mluvčích, kteří reprezentovali

všechny státy užší střední Evropy s výjimkou Slovenska. Jeho pořádání se ujalo Muzeum umění v Olomouci ve spolupráci s pražským Ústavem dějin umění Akademie věd ČR. Obsah přednesených referátů se ústředního tématu výstav (a samotného názvu kolokvia) většinou úzce dotýkal. Výjimkou byl příspěvek Arthura Saligera z Vídně zaměřený na mezinárodní konotace vídeňské umělecké produkce ve třetí čtvrtině 14. století. Téma bylo ovšem uchopeno tak široce a uváděné analogie byly do té míry diskutabilní či povrchní, že to zamýšlenou pointu – kterou by bylo možno parafrázovat slovy *cherchez la Vienna* – spíše oslabovalo, než podpíralo. Důkladný kodikologický rozbor Olomouckého misálu z doby před rokem 1354, který kapli sv. Anny v olomouckém dómu věnoval probošt Herbord z Fulštejna, představil v rámci kolokvia Pavol Černý. Rozsáhlé a poučené ikonografické sondy, které přednášející věnoval několika důležitým motivům z bohaté výzdoby rukopisu (například *Noli me tangere*), dokázaly beze zbytku vyčerpat vyměřený čas referátu. S jistě inspirativní argumentací vývojové linie, vedoucí od zmiňovaného kodexu k výtvarné podobě produkce skriptoria Jana ze Středy, se tak budeme moci seznámit až v psané verzi příspěvku, která bude do konce tohoto roku zveřejněna v zamýšleném sborníku. Na téma měkkého stylu, bez zvláštního zřetele k madonám na lvu, se zaměřil rovněž Jiří Fajt. V úvodní, snad až příliš široce založené kritice pojmu



Pohled do instalace výstavy *Gotické madony na lvu – Splendor et virtus Reginae Coeli*. V popředí *Madona ze Skarbimierze*, datovaná do druhé třetiny 14. století. Foto: Muzeum umění Olomouc

„měkký styl“ bohužel absentovala diferenciací mezi termíny „měkký“ a „krásný“ sloh v tuzemské odborné literatuře. Bylo-li toto desideratum možné kolegiálně vytknout Charlesi Sterlingovi, v souřadnicích středoevropské umělecko-historické medievistiky jde o zásadní opomenutí, které nutně veškeré další historiograficko-terminologické dedukce předem problematizuje. Ve druhé části referátu Jiří Fajt do kontextu pražského malířství třetí čtvrti 14. století nově atribuoval nevelkou deskovou malbu z Louvru. Zobrazuje Madonu s Ježíškem a klečícím donátorem, v němž řečník rozpoznal Friedricha II. von Hoym, magdeburského arcibiskupa z roku 1382. Atribuce jistě významně obohatí naše znalosti pražské malířské produkce na konci šedesátých let 14. století a povahu umělecké reprezentace v době vlády Karla IV. V poslední třetině referátu představil Jiří Fajt v komprimovaně formě některé výsledky své připravované práce o architektonickém a sochařském provozu a fluktuaci kameníků v prostoru mezi Norimberkem a Magdeburgem ve druhé polovině 14. století.

Dva z přednesených referátů se zaměřily na ikonografické otázky specifického typu Madony stojící či trůnicí na lvu či na lvech. Ikonografickou problematiku shrnul Jan Royt, který upozornil na základní problém – zda je lev v daném typu symbolem negativním, či pozitivním. Odpověď na tuto otázku totiž podmiňuje výklad dalších jednotlivostí, jako jsou asistenční figury či gesta jednotlivých postav nebo případný vztah typu k panovnické reprezentaci mladého markraběte Karla, jak jej navrhoval vykládat Robert Suckale. Royt v této souvislosti akcentoval jeden dosud opomíjený text – *Mariale od Servasanta de Faenza* z knihovny Arnošta z Pardubic, který je částí recentní odborné literatury vnímán jako iniciátor typu i slohu madon na lvu. Na základě tohoto textu pak lze lvy číst jako odkaz k trůnu Šalamounovu. Aleš Mudra se ve svém příspěvku zaměřil právě na výše zmíněnou otázku a na základě zobrazení jednotlivých lvů dokládá, že v rámci typu, který znalo románské a raně gotické umění a který byl podivuhodně vzkríšen v několika centrech střední Evropy v polovině 14. století, lze lva vykládat jak negativně, tak pozitivně. Jde tedy o sémanticky polyvalentní symbol, k jehož správnému čtení je třeba komplexně analyzovat konkrétní sochy – kompozici, gesta, manipulaci s atributy apod. – a komparovat je s adekvátními pasážemi z dobové náboženské literatury.

Poslední díl přednesených příspěvků tematizoval formální stránku jevu, jemuž se zejména v rámci studia slezského a pomořského řez-

bářství dostalo dnes po právu kriticky reflektovaného označení „sloh madon na lvu“. Romuald Kaczmarek zahájil svůj příspěvek důkladnou revizí domnělého původu jedné z nejdůležitějších soch slezského řezbářství ve druhé polovině 14. století – *Madony ze Skarbimierze* (něm.: Hermsdorf). Upozornil na možnou chybu v zápise německého jména dotyčného místa a naznačil, že by řezba mohla pocházet i z lokality s dnešním jménem Osiek (něm.: Hennersdorf) – na rozdíl od Skarbimierze se v ní nachází kostel, kde navíc podle starších zpráv stávala uctívána madona. Podstata příspěvku však spočívala v konstruování vztahů mezi řezbářskou produkcí okruhu madon na lvu a kamenosochařskými díly z Vratislavi či z Javoru a z Bolkova, které podle řečníka odkazují nikoli na české prostředí, ale slohově souvisejí s uměleckou reprezentací císaře Ludvíka Bavora. Wojciech Marcinkowski provedl ve svém heuristicky pojatém příspěvku revizi skupiny „lvích madon“ a slohově

související produkce v malopolském prostředí, kterou poprvé shrnul a popsal v roce 1949 J. E. Dutkiewicz. Že i dnes může důkladné a cílené studium památkového fondu přinést pozoruhodné objevy, dokládá například monumentální a přesto dosud adekvátně nezhodnocená *Madona na lvu*, stojící na vrcholu rozměrného barokního hlavního oltáře v kostele v Zebrzydowicích, těsně za česko-polskou hranicí. Spojnici mezi slohem madon na lvu a dosti náhle nastupujícím krásným slohem navrhnul Marcinkowski hledat v dílech, jako je krásná *Madona z Altenmarktu*. Autor této zprávy ve svém příspěvku tematizoval kontroverzní otázku malířské podoby slohu madon na lvu, která je v dosavadní literatuře komprimována do hodnocení malířské složky rozměrného křídlového oltáře z Bąkówa. Zatímco tyto malby nevznikly bez podstatného impulsu, jakým bylo pro širokou středoevropskou oblast vystoupení Mistra Třeboňského oltáře, a ve slezském prostředí tak ohlašují počátek široce akceptovaného krásného slohu (čemuž neodporuje ani analýza složky řezbářské), autentický slohový projev, paralelní s řezbářstvím okruhu madon na lvu, je snad možné vidět ve výzdobě vnějších stran křídel oltáře z Pełcznice. Ta se však dochovala pouze v podobě přemalby z první půle 15. století. Je zřejmé – a lze to hodnotit jako snad jedinou výraznější slabinu symposia –, že se žádný z příspěvků důkladněji nevěnoval salcburské skupině madon na lvu, již se skupinou slezsko-pomořskou pojí základní shodné znaky. Jde nicméně o jev do značné míry svébytný, vyrůstající z dosti odlišných socio-historických podmínek. Na výstavě a v katalogu je však i tato větev zastoupena reprezentativním výběrem.

Kolokvium připomnělo řadu otázek, které se s hodnocením ikonografického typu a slohové polohy madon na lvu pojí, a bohužel pouze velmi krátká závěrečná diskuse nenechala žádného z četných posluchačů na pochybách, že škála odpovědí a možných přístupů k dané problematice je neuvěřitelně rozmanitá a specializovanému studiu se zde stále otevírá široké pole působnosti. Příležitost vyjasnit si často velice rozporuplná a protichůdná stanoviska českého a polského bádání k danému tématu zůstala tedy pro tentokrát nevyužita a částečně se přenesla do polemik v kuloárech. Její ohlasy jistě zaznamenáme v psaných verzích referátů, které se objeví v připravovaném sborníku. Celý projekt naplnil vysoká návštěvnická i odborná očekávání a jeho hybateli a realizátorovi Ivo Hlobilovi tak patří plným právem zasloužená díky a uznání. Jan Klípa

Rozmanité podoby historie architektury

Zpráva z konference Society of Architectural Historians, Austin 9.–13. 4. 2014

Již po šedesáté sedmé se letos uskutečnilo setkání historiků a teoretiků architektury, kteří se ze všech koutů světa sjeli tentokrát do texaského Austinu. Konferenci každoročně pořádá Society of Architectural Historians (SAH), jedna z hlavních platform pro diskusi o architektuře ve Spojených státech. Od roku 1940, kdy byla na Harvardské univerzitě založena, usiluje o zprostředkování a prezentaci aktuálních problémů napříč všemi odvětvími studia architektury, urbanismu a designu včetně přesahů do dalších vědních disciplín. Od roku 1941 SAH čtvrtletně vydává recenzovaný časopis *Journal of Society of Architectural Historians* (JSAH), jedno z předních odborných periodik v oboru.

Stěžejní program konference se soustředil do dvou dní, kdy mohli účastníci sledovat širokou škálu témat ve třiceti šesti paralelních sekcích. Jednotlivé panely se soustředily na škálu od teoretických problémů po časově či místně úzce vymezené oblasti. V programu nalezneme témata zaměřená geograficky, časově, teoreticky, typologicky i stylisticky. Nebyli bychom však ve Spojených státech, kdyby silnou stránkou většiny příspěvků nebyla právě teorie architektury a schopnost myšlení v širších souvislostech. Ve většině sekcí zaznívaly rozličné názory na vztah architektury a politiky či problém reprezentace a zobrazení. Samostatné panely byly věnovány vztahu architektury a podvědomí nebo uplatnění tzv. *deep history* s využitím fyziologie a kognitivní vědy. Přestože se na programu objevilo několik panelů věnovaných starším obdobím historie (středověký urbanismus, problematika veřejného prostoru v raném novověku, zahradní architektura v letech 1400–1800 a další), všeobecně převládalo časové zakotvení ve 20. století s těžištěm ve sledování a aplikaci postmoderních teorií. Postmoderně jako takové byly věnovány dvě samostatné sekce.

Přes patrně převládající tendence ve volbě témat bylo možné nahlédnout i do zcela specifických oblastí. Celé dva panely se soustředily na vztah architektury a lidského těla. Podobně jako u překvapivého počtu prezentací v dalších sekcích se zde předmětem zájmu staly dosud málo studované stavební typy. V příspěvku o sportovištích v Paříži 19. století, dětských táborech v Mussoliniho Itálii, studentských ubytovnách v USA na počátku 20. století či o dětských hřištích v New Yorku bylo možné sledovat práci s materiálem, který stojí mimo hlavní linii běžných dějin architektury. Důkazem toho, že tematickému zaměření se meze nekladou, byl například panel věnovaný architektuře v přímořských částech Asie či sekce o pohraniční architektuře v pozdně středověké Anatolii.

Pro účastníky ze zemí bývalého sovětského bloku může být zajímavá zvýšená pozornost k architektuře postkomunistických zemí a rozsáhlá diskuse o vztahu architektury a ideologie (vztah náboženství, politiky a architektury ve 20. století, úloha politiky v rekonstrukcích architektury a další). Již první den konference se z iniciativy Claire Zimmerman (University of Michigan) konala diskuse o vztahu architektury a levicového myšlení. Autorka tohoto příspěvku se debaty účastnila s příspěvkem Kontinuita a dis-kontinuita levicového myšlení v Československu. Na příkladu Pensionu Arosa Karla Hannauera a osudu Karla Teigeho představila rozdíly mezi idealismem meziválečných let a realitou, kterou po druhé světové válce uvedla v praxi vládnoucí ideologie. Českým materiálem se zabýval rovněž Daniel Talesnik (Columbia University) a v panelu o levicové kritice a architektuře představil svou tezi o významu Karla Teigeho pro teorii a politické přesvědčení Hannese Mayera. V sekci o poválečné rezidenční architektuře pak vystoupila Kimberly Elman Zarecor (Iowa State University) společně s Vladimírem Kuličem



Diskuse na téma Architecture and the Left, od pravého dolního rohu: Jonathan Mekinda, Ben Highmore, Andrew Herscher, Vladimir Kulić, Martina Hrabová, Britt Eversole, Hilde Heynen, Kenny Cupers, Daniel Talesnik. Foto: Claire Zimmerman

(Florida Atlantic University) v příspěvku o vizionářských projektech v komunistických zemích. Na příkladu projektů Domurbie Karla Honzika, Etarei Gorazda Čelechovského či projektu Sinturbanizam Vjenceslava Richtera představili svou tezi o významu československé a jugoslávské architektury šedesátých let 20. století v kontextu dobové mezinárodní teorie i praxe. Vystoupili tak proti zjednodušenému vnímání rezidenční architektury zemí východního bloku a poukázali na souvislost českých a jugoslávských projektů s diskusí o městech budoucnosti v západních zemích.

Vedle příspěvků v tematických sekcích věnuje SAH zvláštní pozornost projektům doktorského studia. V sekci Graduate Lightning Talks je každoročně možné sledovat pětiminutové prezentace doktorských projektů a účastnit se následné diskuse. Doktorandi v různých fázích psaní disertace tak mají možnost sdílet svá témata a zároveň získat cennou reflexi své práce nejen z řad publika, ale rovněž od přizvaných respondentů (v letošním roce jimi byli Kathryn O'Rourke z Trinity University, Martino Stierli z Universitát Zürich a Esra Akcan z University of Illinois). Další prostor je studentům doktorského studia věnován v Graduate Student Roundtable, jehož téma se letos věnovalo výhodám a rizikům výuky prostřednictvím internetu.

I když se nám některá témata mohou zdát vzdálená a exotická, neměli bychom podlehnout dojmům, že takový je obraz dějin architektury pouze ve Spojených státech. Když se pozorněji podíváme na program konference European Architectural History Network (EAHN), evropské obdoby SAH, která se v červnu tohoto roku koná v italském Turíně, zjistíme, že diskurz je na evropské půdě velice podobný. V mnohých případech se setkáme nejen s obdobnými tématy panelů, ale i se stejnými osobnostmi a přednášejícími. I zde lze sledovat zvýšený zájem o poválečnou architekturu v zemích bývalého východního bloku, v jednom z panelů zaměřených na toto téma bude stát v čele opět Vladimír Kulić. O poslední konferenci EAHN referoval na stránkách Bulletinu UHS Petr Kratochvíl, který v programu letošní konference zastupuje české historiky architektury jako jediný.

Ať jsou nám současné trendy v oboru blízké či ne, mezinárodní setkání historiků architektury jsou čitelným obrazem aktuálního stavu bádání. Z intenzivního běhu paralelních panelů, diskusí a kulatých stolů zaměřených na témata od starověké architektury přes historické zahrady, urbanismus, design, památkovou péči až po

nejabstraktnější teoretické otázky je zřejmé, že historie architektury je svébytným oborem s mnoha odvětvími. Velká část účastníků konference SAH působí na architektonických školách, katedrách dějin architektury či v rámci praktické výuky na technických školách. Společně s odborníky školenými v klasických dějinách umění tak vytvářejí síť rozličných přístupů a úhlů pohledu, které každého účastníka nutí nahlédnout na jeho vlastní práci v širším kontextu.

Je zcela zřejmé, že pro české historiky architektury v této diskusi je a bude místo. Absence účastníků z České republiky může

být zčásti daná nedostatkem finančních prostředků, ten však zřejmě není jedinou příčinou. Konference SAH se tradičně odehrává na půdě Spojených států, zástupci EAHN z důvodu nízké účasti odborníků z východní Evropy dokonce zvažovali uspořádání konference v Bratislavě. Kdyby se však čeští historici architektury chtěli zapojit do širší diskuse a nečekat, až se podobná událost bude odehrávat v naší blízkosti, mohou do 6. června zasílat své abstrakty pro 68. konferenci SAH, která se bude konat na jaře roku 2015 v Chicagu.

Martina Hrabová

Ars Montana

Na pět desítek účastníků z České republiky, Slovenska a Německa se ve dnech 10. a 11. dubna 2014 sešlo v prostorách zámečku na Větruši v Ústí nad Labem na konferenci Ars Montana: Umělecký a kulturní transfer v otevřeném prostoru českosaského Krušnohoří na prahu raného novověku (1459–1620), v rámci stejnojmenného projektu, podpořeného Grantovou agenturou ČR. Konání konference bylo podpořeno rovněž z Operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost Corona Culturae – Inovace uměnovědných oborů různých součástí Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

V šesti blocích představilo na dvě desítky řečníků své názory na širokou tematiku, počínaje dějinami umění, přes témata památkářská, kulturněhistorická, demografická a ekonomická až k obecnějším otázkám politického vývoje jednotlivých zemí. Široký byl geografický rámec referátů – vedle převažujícího zájmu o českosaské Krušnohoří se dostalo pozornosti i dalším horním oblastem v Čechách (Kutná Hora, Kašperské Hory), na Moravě (Jihlava) ale také na Slovensku.

Na úvod seznámila Michaela Hrubá publikum s dosavadními výsledky projektu Ars Montana, mapujícího umělecké a kulturní aktivity česko-saského Krušnohoří, které tvořilo v 15. a 16. století jednotný kulturní prostor. Následoval výklad Jana Royta o ikonografii světců spjatých s hornictvím a dolováním (zejména tzv. Schutzmantelmadonna, sv. Anna, sv. Mikuláš, deset tisíc rytířů) jak v Krušnohoří (zejména Annaberg a Jáchymov), tak i v Kašperských Horách (zde upozornil na význam seznamu zasvěcených šachet z roku 1426), Kutné Hoře, Ponikách na Slovensku a v tamních horních městech a rovněž v Sedmihradsku. Instruktivně byly prezentovány formy individuální i kolektivní (hornické cechy i městské rady) reprezentace. Richard Biegel poukázal na příkladu staveb na území severozápadních Čech (zejména Most, Louny, Benešov nad Ploučnicí, kostely ve Valtířově, Krásném Březně a ve Svádově) na pozoruhodnou symbiózu gotických architektonických forem s nastupujícím tvaroslovím renesančním a konstatoval, že nešlo o nějaký „nechtěný“ fenomén, nýbrž o živý projev dobové estetiky. Michaela Ottová se podnětným způsobem zamýšlela nad souborem dochovaných malířských, sochařských a architektonických realizací z období 15. a 16. století a výpovědí písemných dokumentů, v nichž lze umělce zpravidla jen obtížně identifikovat. Zvláštní pozornosti přednášející se těšil Hans Maler von Eger, majitel patrně dobře prosperující dílny, jak vyplývá z poměrně vysokých dávek, daní a platů, které v Chebu platil. Magdaléna Hamsíková-Nespěšná se věnovala setrvačnosti ikonografických typů ve sledovaném období a regionu, kde bylo mimořádně silné působení cranachovské dílny, a také zásadnímu vlivu grafiky na kompozici oltářních maleb (například Oltář haviřů v kostele sv. Anny v Annabergu přebírá kompozice výjevu z Dürerových Malých pašijí, podobně z grafických listů přebírá motivy i celé kompozice řada děl v Čechách působícího Mistra IW). Tato situace potom – zvláště u děl nižší úrovně výrazně ztěžuje dataci maleb. Aleš Mudra v precizně formulovaném příspěvku

shrnuje své poznatky o dochovaném fondu severočeských sanktuářů a pastoforií. Christiane Hemker a Ivonne Burghardt se věnovaly rozboru hornické ikonografie na českých iluminacích ze závěru 15. století (Kutnohorský graduál, Kutnohorský antifonář, Kutnohorská iluminace).

Z dalších referátů zaměřených kulturněhistoricky zaujal výklad Davida Tomíčka o spleťtých životních osudech lékaře Jana Koppa z Raumentalu (v letech 1523–1526 působil v Jáchymově, poté v Mostě a před polovinou 16. století v Praze, kde provozoval lékárnu a v roce 1536 vydal jednu z nejobsáhlejších lékařských příruček – Gruntovní a dokonalý regiment zdraví), dále podrobný rozbor dochovaných matrik Jáchymova, Horní Blatné a Kraslic (jedná se o vůbec nejstarší matriky na našem území), kterým Kateřina Matasová doložila úzkou souvislost mezi ekonomickou prosperitou s demografickým vývojem mezi léty 1531–1632.

Bohatou škálu témat obsahovaly referáty slovenských kolegů. Miroslav Lacko podal kritický přehled historického bádání o slovenských horních městech od počátku 19. století do současnosti. Daniela Dvořáková se věnovala osobnosti Barbory Celjské, manželky římského císaře, uherského a českého krále Zikmunda, která v letech 1424–1438 spravovala s nemalým úspěchem středoslovenská horní města jako svůj věnný majetek. Martin Štefánik podrobně rozebral tři smlouvy uherského krále Karla Roberta na pronájem kremnické komory, obsahující povinnosti jejich správců („komorský gróf“) z let 1335–1342. Pavol Maliniak sledoval konfliktní vztahy obyvatel slovenských horních měst s okolními šlechtici, zejména dobytí a vyplenění Brezna vojskem Dócioců, držících nedaleký Lupčianský hrad. Barbara Balážová se věnovala proměnám krajiny v důsledku intenzivní hornické činnosti v okolí Banské Štiavnice, včetně zasazení barokní Kalvárie do této krajiny. Eva Králová pojednala o ochraně a současném využívání technických zařízení a budov v Banské Štiavnici a v jejím okolí.

Závěrečný blok byl věnován převážně stavebněhistorické problematice. Aleš Pospíšil představil výsledky stavebněhistorického průzkumu chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře a jejich využití při nedávno dokončeném restaurování této jedinečné památky. Alžběta Kratochvílová se spolu s Lubomírem Zemanem věnovali různým dispozičním typům měšťanských domů v Jáchymově a doložili jejich souvislost s dispozicemi domů v Marienbergu a Annabergu. Tomáš Karel detailně pojednal stavební vývoj jáchymovského domu č. 127, jehož stavebníkem byl v roce 1538 jinak neznámý Johann Hauschilt. Martin Přibil na příkladu řady českých lokalit a rumunského dolu Rosia Montana, provozovaného nejméně posledních 2000 let, sledoval problémy ochrany a zpřístupnění starých důlních děl. Jan Frundl na závěr seznámil s problémy prohašování starých důlních děl za památkově chráněné objekty. Vinou těchto problémů se dosud podařilo zahrnout pod památkovou ochranu pouze jedinou lokalitu – hornickou kulturní krajinu Krupka.

Lze se tedy jen těšit na sborník z konference, ve kterém budou příspěvky publikovány v rozšířené verzi, s ilustracemi a vědeckým aparátem.

Tomáš Sekyrka

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkovi)

V první polovině roku 2014 oslavují významná životní výročí mj.:

Mgr. Zdenka **Čepeláková** (6. 2. 1929 Borová u Poličky)
PhDr. Alexej **Kusák** (17. 2. 1929 Praha)
doc. PhDr. Jiří **Šetlík**, CSc. (2. 4. 1929 Praha)
PhDr. Jiří **Hlušička** (24. 4. 1929 Nový Bydžov)
prof. Ing. arch. Josef **Pechar**, DrSc. (22. 1. 1934 Praha)
Ing. arch. Olga **Bašeová** (31. 1. 1934 Praha)
PhDr. Hana **Seifertová** (12. 5. 1934 Tábor)
prof. Ing. arch. M.A. Dalibor **Veselý**, Ph.D., Dr. h. c. (19. 6. 1934 Metylovice, okr. Frýdek-Místek)
Mgr. Jana **Orlíková** (Brabcová) (19. 5. 1939 Praha)
PhDr. Hana **Rousová** (16. 1. 1944 Praha)
PhDr. Ludvík **Ševeček** (25. 1. 1944 Uherské Hradiště)
doc. PhDr. Josef **Štulc** (4. 3. 1944 Praha)
PhDr. Mahulena **Nešlehová** (29. 6. 1944 Praha)
PhDr. Eva **Uchalová** (30. 6. 1944 Praha)

PhDr. Aleš **Navrátil**, Ph.D. (15. 1. 1949 Kutná Hora)
PhDr. Vladimíra **Koubová-Eidernová** (18. 2. 1949 Praha)
doc. PhDr. Jaroslav **Vančát**, Ph.D. (27. 2. 1949 Benešov)
PhDr. Milena **Slavická** (2. 3. 1949 Karviná)
PhDr. Dana **Kouřilová** (15. 3. 1949 Ostrava)
prof. Ing. arch. Petr **Urlich**, CSc. (1. 5. 1949 Praha)
prof. PhDr. Roman **Prahl**, CSc. (30. 5. 1949 Praha)
Ing. arch. Yvonne **Janková**, CSc. (17. 6. 1949 Vysoké Mýto)
PhDr. Blanka **Altová** (Hradcová) (4. 2. 1954 Benešov u Prahy)
Ing. arch. Zdeněk **Lukeš** (2. 3. 1954 Praha)
Ing. Petr **Macek**, Ph.D. (15. 3. 1954 Litoměřice)
prof. PhDr. Vladimír **Birgus** (5. 5. 1954 Frýdek-Místek)
doc. PhDr. Martin **Zlatohlávek**, Ph.D., Dr.s.c. (25. 4. 1954 Velim)
PhDr. Polana **Bregantová** (13. 4. 1954 Praha)
PhDr. Jan **Mergl** (3. 6. 1954 Plzeň)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 26 / Volume 26

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editors: Jan Klípa, Hynek Látal, Ivan P. Muchka, Michaela Ottová, Filip Šenk, Tomáš Winter

Jazyková redakce | Copy Editor: Stanislava Fedrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

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

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Toto číslo vychází dne: 15. 5. 2014. Uzávěrka následujícího čísla bude 15. 10. 2014. Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: bulletin@dejinyumeni.cz.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Mgr. Václava Pštrossová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 13.00–15.30 hod.

(také po předchozí domluvě na tel. č. 221 222 144 nebo el. poštou).

E-mail: uhs@dejinyumeni.cz.

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku. Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč.

Členské příspěvky je možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Hotově lze rovněž platit v sekretariátu UHS a na valné hromadě. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně: potvrzení o zaplacení lze zaslat poštou na adresu sekretariátu UHS. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána na Vaši adresu. Korespondenčně lze zjednat jen prodloužení již vydané legitimace a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU
WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

www.dejinyumeni.cz

UHS 