

Terezie Nekvindová  
Marcela Rusinko  
Tomáš Winter  
(edd.)

# KONCE A ZAČÁTKY ČASU

Sborník z VIII. sjezdu  
historiků a historiček umění

Terezie Nekvindová  
Marcela Rusinko  
Tomáš Winter  
(edd.)

# KONCE ZAČÁTKY ČASU

Sborník z VIII. sjezdu  
historiků a historiček umění  
Brno, 12.–14. září 2024

Kniha byla vydána s podporou Akademie věd České republiky.

Vydáno nakladatelstvím Artefactum ve spolupráci se Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity v Brně a Uměleckohistorickou společností.

Recenzovali: Mgr. Marcel Fišer, Ph.D., a prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

Editoři © Terezie Nekvindová (VVP AVU – Ústav pro dějiny umění FF UK),  
Marcela Rusinko (Seminář dějin umění FF MU), Tomáš Winter (Ústav dějin umění AV ČR), 2026

Texty © Kateřina Adamcová (Ústav pro dějiny umění FF UK), Šárka Bahouňková (Seminář dějin umění FF MU), Nicola Baird (nezávislá badatelka a kurátorka), Milena Bartlová (UMPRUM), David Bláha (UMPRUM), Amálie Bulandrová (UMPRUM), Karel Císař (UMPRUM), Sonya Darrow (nezávislá badatelka a umělkyně), Monika Drlíková (UMPRUM), Aleš Filip (Ústav hudební vědy FF MU), Marta Filipová (Seminář dějin umění FF MU), Marie Foltýnová (GHMP – UMPRUM), Jan Galeta (Seminář dějin umění FF MU), Ondřej Hojda (nezávislý badatel), Martin Horáček (Katedra dějin umění FF UP – FA VUT v Brně), František Chupík (NPÚ), Ondřej Jakubec (Katedra dějin umění FF UP – Seminář dějin umění FF MU), Robert Janás (Muzeum města Brna – Galerie města Brna), Markéta Jarošová (Ústav dějin křesťanského umění KTF UK), Piotr Korduba (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Jakub Kříž (Muzeum Brněnska), Barbora Kundračíková (Katedra dějin umění FF UP), Johana Lomová (UMPRUM), Pavla Machalíková (Ústav dějin umění AV ČR), Katarína Mašterová (Ústav dějin umění AV ČR), Roman Musil (Západočeská galerie v Plzni), Terezie Nekvindová (VVP AVU – Ústav pro dějiny umění FF UK), Martina Pachmanová (UMPRUM), Fedora Parkmann (Ústav dějin umění AV ČR), Veronika Rollová (UMPRUM), Marcela Rusinko (Seminář dějin umění FF MU), Barbora Řepková (Ústav pro dějiny umění FF UK), Julia Secklehner (Seminář dějin umění FF MU), Eva Skopalová (NGP), Jakub Stejskal (KTDO FaVU VUT v Brně), Petr Šámal (Ústav pro dějiny umění FF UK), Zuzana Štefková (Ústav pro dějiny umění FF UK), Rostislav Švácha (Ústav pro dějiny umění FF UK), Tomáš Valeš (Seminář dějin umění FF MU – Ústav dějin umění AV ČR), Eva Vele (Ústav pro dějiny umění FF UK), Viktorie Vítů (Ústav dějin umění AV ČR), Tereza Vermerová Volná (UMPRUM), Michal Vokurka (Historický ústav AV ČR), Nina Wanča (Ústav informačních studií a knihovnictví FF UK), Tomáš Winter (Ústav dějin umění AV ČR), Jan Zachariáš (nezávislý badatel), Vratislav Zervan (Centrum vied o umení SAV), 2026

Graphic design © Jana Jebavá (studio Datle), 2026

Fotografie © viz tiráž

© Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., 2026

© Uměleckohistorická společnost, 2026

© Masarykova univerzita Brno, 2026

Publikace v PDF je šířena pod licencí CC BY-NC-ND 4.0.  
s výjimkou studie Niny Wančí, která je šířena pod licencí CC BY 4.0.



ISBN 978-80-53018-21-0 (Artefactum – tištěná verze)

ISBN 978-80-53018-22-7 (Artefactum – PDF)

DOI <https://doi.org/10.54759/artefactum.2026.01.790>

Praha 2026

## OBSAH

9 Na prahu konce (a začátku) času v dějinách umění



### 13 È LA VITA ANCHE LA MORTE

Sen, smrt, znovuzrození a rituály přechodu ve vizuální kultuře  
/ MARCELA RUSINKO

17 Sepulkrální památník předmoderní doby: Komunikace mrtvých s živými  
v tranzitní zóně konce a počátku / ONDŘEJ JAKUBEC

34 Mateřské umění mezi životem a smrtí / ZUZANA ŠTEFKOVÁ

43 Delfíni na rozhraní / JAKUB KRÍŽ

54 Instalace-Přeinštalace-Dezinstalace-Exhumace a Elevace:  
Beranovo Rehabilitační oddělení Dr. Dr. / BARBORA KUNDRACÍKOVÁ

68 Velikonoční oběť: Smrt a vzkříšení modernismu v kontextu socialistického  
realismu / TOMÁŠ WINTER



### 81 PAMÁTKOVÁ PÉČE BUDOUCNOSTI

Bez historiků umění, anebo nadále s nimi?  
/ MARTIN HORÁČEK

85 Přijdeš-li do města, čistou vodu nehledej: Proč mají být historici umění advokáty  
hodnot minulosti / FRANTIŠEK CHUPÍK

95 Autenticita jako klíčový pojem české památkové péče po roce 1989  
/ KATEŘINA ADAMCOVÁ

110 Copy and paste! Kopie a repliky místo zničených památek  
/ MARIE FOLTÝNOVÁ



### 121 UČENÍM K NOVÉMU SVĚTU

Vzdělávání umělců, architektek a designérů v reakci na společenské proměny  
/ VERONIKA ROLLOVÁ – JOHANA LOMOVÁ

125 Student versus živnostník: Proměny výuky sochařství na konci 19. století  
a dobový spor o práci a kompetence / PETR ŠÁMAL

135 Reforma českého architektonického školství v období mezi světovými válkami  
/ BARBORA ŘEPKOVÁ

149 Působení Josefa Kaplického na pražské VŠUP: Hledání nové podoby českého  
skla mezi lety 1945 a 1958 / DAVID BLÁHA

162 Spolky přátel VŠUP v devadesátých letech 20. století: Protobuňky  
mezinárodních vztahů a podpory / TEREZA VERNEROVÁ VOLNÁ

- K** 175 **KONEC DĚJIN UMĚNÍ?**  
(3. díl seriálu)  
/ MILENA BARTLOVÁ
- 179 Konec dějin umění, nebo estetika narcismu?  
Hans Belting a Rosalind Krauss o médiích / KAREL CÍSAŘ
- 185 Uzávorkovat budoucí / EVA SKOPALOVÁ
- 199 Jak končí marxistické dějiny umění / JAN ZACHARIÁŠ
- 214 Začátek—konec: Kdy začíná a kdy končí postmodernismus v české architektuře?  
/ ROSTISLAV ŠVÁCHA
- C** 227 **ECO-ART HISTORY ▲ STŘEDNÍ EVROPA**  
/ TOMÁŠ VALEŠ — JAN GALETA
- 231 Postkoloniální narativy ekokritických dějin umění:  
Relevance rodičího se diskurzu v českém kontextu / EVA VELE
- 243 Věci mezi přírodou a kulturou: Posthumanistické úvahy o manýrismu  
/ MONIKA DRLÍKOVÁ
- 254 Ekokritické čtení zahrad sasko-lauenburských vévodů / MICHAL VOKURKA
- 266 Na co zbývá čas: Klimatické čtení dějin architektury / ONDŘEJ HOJDA
- V** 275 **VÝSTAVA JAKO HISTORICKÁ FORMA**  
Mezi uměním, institucemi a diváctvem  
/ MARKÉTA JAROŠOVÁ — TEREZIE NEKVINDOVÁ
- 279 První „kurátorské“ záměry výstav v českých zemích / PAVLA MACHALÍKOVÁ
- 292 Ženy na výstavě Pressa aneb Dějiny výstav bez obrazů  
/ MARTINA PACHMANOVÁ
- 304 Výstavy ve dvou rozměrech: Obrazové reportáže pro širší veřejnost  
/ KATARÍNA MAŠTEROVÁ
- 316 Obraz jako ambiente: Stupňování efektu na pražských výstavách  
poslední třetiny 19. století / ALEŠ FILIP — ROMAN MUSIL
- 331 Scénotektura výstav / AMÁLIE BULANDROVÁ
- 344 Online vs. Offline: Dichotomy Hinders the Development  
of Creative Potential / NINA WANČA

## **D** 355 **DIGITÁLNÍ DĚJINY UMĚNÍ**

Revoluce, nebo tradice?

/ JAKUB STEJSKAL

358 Fotomechanické reprodukce uměleckých děl v digitální perspektivě:

Možnosti a výzvy / FEDORA PARKMANN – VIKTORIE VÍTŮ

372 Panofsky Goes Digital: K problému počítačové asistencie

pri ikonografických analýzach / VRATISLAV ZERVAN

## **F** 383 **PŘEHODNOCENÍ LIDOVÉHO UMĚNÍ**

Prostředník proměny a emancipace

MARTA FILIPOVÁ – JULIA SECKLEHNER

387 Lidové umění jako prostředek národního boje na Moravě kolem roku 1900

/ ROBERT JANÁS

398 Folklore's Not Dead: Living Folklore in the Symbiocene / SONYA DARROW

409 Reframing Folk Art as Participatory Art: Agency, Change and Emancipation

in the Work of Tereza Bušková / NICOLA BAIRD

424 Svépomocná výstavba v Československu 50.–80. let 20. století:

Lidové stavitelství, či státem řízená stavební činnost? / ŠÁRKA BAHOUNKOVÁ

436 Folk Art and Crafts in the Service of Nation-Building and Cultural Integration

in the 20th Century Poland / PIOTR KORDUBA

451 Summaries

467 Bio

483 Index

495 Ediční poznámka



# Na prahu konce (a začátku) času v dějinách umění

**J**eden z možných popisů nálady dneška je blížící se nevyhnutelnost „konce světa, jak ho známe“, jež si vynucuje především klimatická krize a krize biodiverzity. Konce ovšem vždy znamenaly začátek něčeho nového. Představivost toho, co taková velká transformace může znamenat, obvykle vychází z filmových zkušeností, avšak i dějiny výtvarného umění přinesly velké množství uměleckých děl, která podobné imaginace cíleně zkoumala a rozvíjela,<sup>1</sup> napsala Milena Bartlová na podzim 2023, když navrhovala téma VIII. sjezdu historiků a historiček umění. Je až znepokojivé, o kolik naléhavěji dnes – s odstupem sotva tří let – její slova působí. A to nejen v souvislosti s klimatickým rozvratem, který zmiňuje, ale rovněž s dynamickými politickými změnami, probíhajícími válkami a nástupem umělé inteligence. Stojíme snad opravdu na prahu konce „světa, jak ho známe“ a na začátku světa nového? A lze o tom ještě vůbec pochybovat?

Tato publikace přináší široké spektrum otázek, kterými současné dějiny umění zrcadlí přerod, v němž se nyní ocitáme. Jednotlivé tematické sekce se zamýšlejí nad tím, jak se daný vývoj odráží nejen ve vizuální kultuře či v našem prožívání světa, ale i v jeho interpretaci a samotných metodách oboru. Sborník zachycuje většinu příspěvků přednesených na VIII. sjezdu historiků a historiček umění nazvaném *Konce (a začátky) časů* a uspořádaném Umělekohistorickou společností ve dnech 12.–14. září 2024 na půdě Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně. V osmi tematických blocích zde zazněly čtyři desítky příspěvků a program poprvé v historii těchto setkání zaplnil celé tři dny. Slavnostní přednášku *Art-and-Politics: When Art and Politics Have Ended* pronesl online významný britský historik umění Timothy J. Clark, jehož práce zásadně proměnily způsob, jakým zkoumáme vztah mezi moderním malířstvím a sociálně-politickými

1 Milena Bartlová, *Konce (a začátky) časů*, nepublikovaný návrh tématu VIII. sjezdu historiků a historiček umění, 2023.

podmínkami jeho vzniku, a otevřely cestu sociálním dějinám umění. Přes tři desítky studií otištěných v této knize spojuje téma konců a začátků. Je pozoruhodné, jakou myšlenkovou šíří dokázalo inspirativní motto sjezdu vyvolat. Jednotlivé kapitoly, kopírující sekce sjezdu, jsou zastřešeny tématy antropologické zkušenosti, institucionální proměny, epistemologického zlomu, ekologické výzvy, digitální transformace i přehodnocení tradičních uměleckohistorických kategorií.

Úvodní tematický blok *È la vita anche la morte: Sen, smrt, znovuzrození a rituály přechodu ve vizuální kultuře* se soustředí na nejintimnější rovinu zkušenosti konce a počátku, tedy na hranice lidské existence a jejich vizuální artikulaci napříč epochami i médii. V centru pozornosti stojí proměnlivost a prostupnost kategorií života a smrti, bdění a snu či individuálního a sdíleného času, které jsou nahlíženy prostřednictvím symbolů, rituálů i konkrétních artefaktů. Komparativně pojaté příspěvky sledují tyto fenomény od starověkých motivů přes raně novověké sepulkrální památky až po současné umělecké projevy a zdůrazňují cyklické, transformativní chápání existence, jež narušuje lineární představy o začátku a konci.

V rámci okruhu *Památková péče budoucnosti: Bez historiků umění, anebo nadále s nimi?* se pozornost přesouvá k institucionálnímu a profesnímu rámci oboru a k otázce jeho aktuální relevance. Diskuze reflektuje proměnu někdejší dominantní role dějin umění v ochraně kulturního dědictví a jejich dnešní postavení v mnohvrstevnatém prostředí, kde se střetávají různé disciplíny, zájmy i společenské tlaky. Příspěvky tematizují zejména redefinici odborných kompetencí, proměny pojmu autenticity a způsoby, kterými může obor reagovat na výzvy globalizace, environmentálních krizí či rostoucího vlivu aktérů z oblasti politiky nebo občanského sektoru. Ukazuje se přitom, že hlas historiků a historiček umění zůstává významný, avšak jeho prosazení dnes vyžaduje novou míru otevřenosti a interdisciplinární spolupráce.

Otázku proměn společnosti a jejich dopadu na obor dále rozvíjí blok *Učením k novému světu: Vzdělávání umělců, architektek a designérů v reakci na společenské proměny*, jenž se zaměřuje na roli uměleckého školství jako prostoru formování budoucích profesí i kulturních hodnot. Příspěvky sledují historický vývoj institucí a pedagogických přístupů od konce 19. století, ale i klíčová témata, která se v různých obměnách vrací – od vztahu mezi školou a praxí přes problematiku identity a moci až po financování vzdělávání. Ukazuje se, že mnohé současné reformní snahy mají své předobrazy v minulosti a že vzdělávací instituce představují otevřené prostředí, v němž se střetávají různé představy o roli umělce i podobě budoucí společnosti.

Na reflexi pedagogického významu oboru navazuje blok inspirovaný otázkou „*konec dějin umění*“, jenž tematizuje proměnu samotných základů oborového myšlení v návaznosti na kritiku velkých narativů a posun k pluralitě přístupů. Příspěvky zde ukazují, že nejde o „konec“ v definitivním

smyslu, nýbrž o rozpad dříve samozřejmých kategorií – od lineárních vývojových modelů přes identifikaci umění s obrazem až po tradiční vazby na estetiku a filozofii. Dochází k jejich nahrazování otevřenějšími, flexibilnějšími koncepty, které reflektují materialitu, vizualitu i širší kulturní kontexty. Důraz je kladen na potřebu nového promyšlení klíčových pojmů, jako jsou styl, forma, časovost či vztah díla k autorovi, publiku a symbolickým systémům, a na vědomí, že budoucnost oboru je podmíněna nejen institucionálními okolnostmi, ale především schopností kriticky reflektovat vlastní tradici a aktivně ji přetvářet.

Specifickou podobu této transformace pak představuje blok *Eco-art history a střední Evropa*, který rozšiřuje pole dějin umění směrem k environmentálním otázkám a zdůrazňuje provázanost uměleckých děl s ekologickými, politickými i společenskými procesy. Příspěvky ukazují, že umění dnes funguje nejen jako objekt historického zkoumání, ale i jako aktivní médium artikulace environmentální krize, schopné mobilizovat veřejnou pozornost a vstupovat do aktuálních debat. Teoretické ukotvení v ekokritice a konceptech zdůrazňujících vzájemnou propojenost lidských i ne-lidských aktérů otevírá nové interpretační rámce, které umožňují nahlížet i tradiční historická témata z perspektivy environmentálních vztahů. Zároveň se ukazuje potřeba adaptovat tyto převážně angloamerické přístupy na specifika středoevropského kontextu, čímž se *eco-art history* stává důležitým impulsem pro další rozvoj oboru v lokálním i globálním měřítku.

Následující tematický blok *Výstava jako historická forma: Mezi uměním, institucemi a diváctvem* je věnován médiu výstavy a kurátorským strategiím a zaměřuje se na proměny vystavování od zrodu moderního umění po současnost, s důrazem na momenty zásadní redefinice jeho funkcí, forem a významů. Příspěvky ukazují, jak se výstava postupně etablovala jako svébytný komunikační nástroj s ranými „protokurátorskými“ ambicemi a jak proměňuje vnímání uměleckého díla prostřednictvím práce s prostorem, instalací a vizuálním účinkem. Texty otevírají také sociální a mediální dimenze vystavování, včetně otázek genderové reprezentace či role obrazových reportáží jako formy zprostředkování výstav širšímu publiku. Pozornost se soustředí i na výstavní architekturu a scénografii po roce 1989 a na současné proměny spojené s digitalizací, zejména v souvislosti s rozšířením možností do online prostoru. Celek tak ukazuje, že výstava není jen neutrálním prostorem pro vystavení děl, ale médiem, v němž se formují významy, vyjednávají mocenské pozice, odrážejí společenské a politické kontexty a proměňuje se vztah mezi uměním, institucemi a diváctvem.

Proměně nástrojů a epistemologických východisek oboru se věnuje blok *Digitální dějiny umění: Revoluce, nebo tradice?*, reflektující rostoucí význam digitalizace, velkých dat a umělé inteligence. Příspěvky poukazují na ambivalentní povahu těchto technologií: na jedné straně rozšiřují

možnosti analýzy rozsáhlých obrazových souborů a umožňují nové typy výzkumu, na straně druhé často posilují tradiční metodologické přístupy, jako je ikonografická či stylová analýza. Klíčovou otázkou se stává, zda a jak mohou digitální nástroje zasáhnout i do nejvyšších rovin interpretace (například do oblasti ikonologie), a jak proměňují samotnou povahu poznání, jež bylo dosud spojováno se zkušeností „vyškoleného oka“. Digitální dějiny umění se tak nejeví jako radikální ruptura, ale spíše jako další fáze kontinuální transformace oboru, v níž se inovace prolínají s tradicí a otevírají nové, dosud ne zcela uchopené horizonty poznání.

Závěrečná kapitola *Přehodnocení lidového umění* problematizuje tradiční představu „zániku“ tohoto druhu tvorby. Lidové umění prezentuje jako proměnlivou a dlouhodobě životaschopnou praxi, která aktivně reaguje na politické, sociální i kulturní výzvy. Příspěvky ukazují, že ho nelze chápat pouze jako relikvitu předindustriální minulosti či nástroj národnostní reprezentace, ale jako formu kulturní produkce, jež se v různých historických kontextech podílela na utváření identit, emancipaci i komunitním životě. Proměnu lidového umění v otevřený soubor praktik, přesahujících institucionální rámec umění, lze sledovat od jeho instrumentalizace v rámci národních a ideologických projektů až po současné umělecké a aktivistické přístupy, zdůrazňující participaci, péči a udržitelnost. Důraz na „lokální specifičnost“ a komunitní rozměr přitom zůstává konstantou, která umožňuje jeho opakované reinterpretace napříč geografickými i historickými kontexty. Lidové umění se tak nejeví jako uzavřená kapitola dějin, nýbrž jako kontinuálně redefinovaný prostor, v němž se protínají tradice a současnost a který si uchovává svou relevanci i v podmínkách pozdní modernity.

Knih, která se vám dostává do rukou, sice nemůže představit současný stav bádání v jeho plné šíři, věříme však, že může být zprávou o tom, jaké otázky jsou podstatné pro aktuální oborovou diskuzi v dnešním, zásadně se měnícím světě. Poděkování za vznik publikace plným právem náleží pořadatelům VIII. sjezdu, tedy výboru Uměleckohistorické společnosti, Semináři dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, členkám a členům přípravného a organizačního výboru sjezdu; Janě Jebavé a Kristýně Bartoš z redakčně-grafického studia Datle; Ústavu dějin umění AV ČR a jeho nakladatelství Artefactum. V neposlední řadě rovněž děkujeme recenzentům sborníku Marcelu Fišerovi a Romanu Prahlovi za podnětné připomínky, které přispěly k přesnosti a plynulosti publikovaných textů.

MARCELA RUSINKO  
TEREZIE NEKVINDOVÁ  
TOMÁŠ WINTER



# È LA VITA ANCHE LA MORTE

Sen, smrt, znovuzrození  
a rituály přechodu ve vizuální kultuře



Silné motto VIII. sjezdu *Konce (a začátky) časů* evokuje pozoruhodnou šíři fazet. Z mnoha dimenzí tohoto konceptu se tato sekce dotýká oné nejintimnější, nejosobnější roviny, a sice křehkosti, relativity, snad i nestability hranic konce a počátku individuálního času a šíři jeho reflexí ve vizuální kultuře napříč kulturami a věky. Iniciační inspirací této vrstvy je fascinace starověkými monumenty a artefakty a jejich perzistentní recepce a re-artikulace prostřednictvím moderní vizuální kultury, především pak v tematizaci konce a počátku lidské existence či v propojování realit denního vědomí a snu.

Jmenujeme-li za mnohé jeden příklad trvalého napojení na vizuální kulturu antické tradice, jako takový lze ve spojení s těmito kategoriemi artikulovat tvůrčí odkaz nejvýznamnějšího italského filmaře Federica Felliniho (1920–1993). Autorovo komplikované vnímání vztahu starého a moderního, prostupující jeho dílem, je v tomto případě nutné chápat mimo jiné ve vazbě na zkušenost mussoliniovské Itálie, v níž vyrůstal, ale i na blízký vztah k psychoanalýze a realitě snu.<sup>1</sup> Sen pro filmaře znamenal funkční element jeho tvůrčí a existenční identity. Vypovídající je v tomto smyslu jeho výrok: „*Starověk možná nikdy neexistoval, ale není pochyb, že jsme o něm snili.*“<sup>2</sup> Obě roviny se symptomaticky prolínají ve filmařově intimním snovém deníku, jež si začal vést v šesté dekádě svého života, a sice po setkání s významným, původem německým jungiánským psychoanalytikem a astrologem Ernstem Bernhardem (1896–1965), od roku 1936 trvale žijícím v emigraci v Římě.<sup>3</sup> Po tomto setkání vznikl nejen snímek *Otto e mezzo* (8 ½), který bývá z hlediska psychoanalýzy snu asi nejčastěji tematizován, ale především Felliniho pověstná *Il libro dei sogni* (Kniha snů),<sup>4</sup> obsahující záznamy od závěru šedesátých do počátku devadesátých let. Do svého tajného výtvarně pojatého snáře si filmař 6. června 1977 zaznamenal vizi, v níž mu v důvěrném tvůrčím souznění na pozadí římských antických ruin Via Appia Antica jeho kolega, filmař a myslitel Pier Paolo Pasolini (1922–1975), v té době již dva roky zesnulý, sděluje: „*È la vita anche la morte!*“ Tedy: „*I život je smrtí!*“ Nebo také v reverzním čtení: „*I smrt je životem!*“<sup>5</sup>

Nejednoznačnost a fluidní prostupnost liminálních kategorií konce a počátku, života a smrti či rozmanité rituály a artefakty přechodu s nimi

1 Monica Vincenzi – Luigi Casa, *Fellini metafisico: La riconciliazione tra sogno e realtà*, Roma 2019; Bruce Sklarew, „Film is a dream for the waking mind“. Fellini: viewing film and the dream experience, in: Angelo Battistini – Cinzia Carnevali – Gabriella Vandi (edd.), *Federico Fellini. La vita è sogno, il sogno è vita*, Bologna 2020, s. 227–235.

2 Anne-Violaine Houcke, *L'Antiquité n'a jamais existé: Fellini et Pasolini archéologues*, Rennes 2022, s. 3.

3 Aldo Corotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Roma 1978.

4 Federico Fellini, *Il libro dei sogni*, Milano 2007.

5 Ibidem, s. 336, 534; Houcke (pozn. 2), s. 15; Federico Pacchioni, *Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes*, Toronto – Buffalo – London 2014, s. 127–129.



spojené, jsou jednou z esenciálních oblastí lidské zkušenosti a umělecké tvorby, s paradigmatem nových počátků neodmyslitelně svázanou. Zde se pokoušíme tento fenomén uchopit komparativně napříč prostorem, časem a jednotlivými médii, a otevřít tak prostor variabilitě výpovědí o možných podobách konce a začátku času jak individuálního, tak sdíleného. Následující pětice příspěvků reflektuje vizuální materiál pokrývající horizont od mínojských artefaktů přes sepulkrálie a dekorativní prvky v architektuře raného novověku až po nejsoučasnější umělecké performance. První dva vstupy ohledávají téma z perspektivy existence a temporality individuální, lidské, byť v rozdílných historických periodách, a to velmi inovativní, myšlenkově otevřenou cestou, generující nové interdisciplinární mody myšlení, pozitivně směřující mimo hranice našeho vlastního oboru. Zatímco Ondřej Jakubec staví svůj příspěvek na sepulkrálních artefaktech a na ně navázaných narativech raného novověku, Zuzana Štefková se soustředí na recepci tématu počátku (a konce) lidského života v moderní a současné vizuální kultuře, aby pak oba zpochybnili tradiční humanistickou představu časově a prostorově striktně vymezené subjektivní lidské existence. Jakub Kříž uchopil téma počátku a konce individuálního času prostřednictvím mapování persistence starověkého symbolu delfína jakožto liminální, podpůrné, apotropaické bytosti na rozhraní dvou sfér. Pozornost přitom věnuje křesťanské interpretaci tohoto prvku a jeho rezonanci ve střední Evropě 15. a 16. století. Navazující dvojice příspěvků pak přenáší téma ze symbolického duchovního prostoru individuální existence do poněkud drsné reality českého umění poválečného období. Barbora Kundračíková aplikuje relativitu kategorií zrození a zániku, počátku a konce, ale i dezintegrace, vzkříšení a anihilace na příklad osudů ikonického *Rehabilitačního oddělení Dr. Dr.* od Zdeňka Berana. Tomáš Winter se ve své stati uzavírající sekci věnuje symbolické smrti a opětovnému teoretickému vzkříšení konceptu modernismu na pozadí velmi osobní umělecké reflexe malíře Emila Filly v podobě díla *Velikonoční oběť* a jeho tragické situace po převzetí moci komunistickou stranou v roce 1948.

MARCELA RUSINKO



# Sepulkrální památník předmoderní doby

## Komunikace mrtvých s živými v tranzitní zóně konce a počátku

ONDŘEJ JAKUBEC

Studie se věnuje sepulkrálním památníkům raného novověku jako médiím komunikace mezi živými a mrtvými. Nezkoumá je jako „umělecká díla“, ale jako kulturně-antropologické fenomény, v nichž se protínají kategorie smrti, paměti, identity, víry a reprezentace. Památníky 16. a 17. století postulují liminální zkušenost tematizující přechod mezi světem živých a mrtvých. Ukazují, jak je pomocí obrazu a textu minulost, přítomnost i budoucnost kondenzována do jednoho vizuálního pole: zesnulí jsou zobrazováni jako trvajících „sociální těla“, která vstupují do dialogu s diváky a odkazují k eschatologické naději vzkříšení. Studie analyzuje i strukturu renesančních epitafů ve smyslu specifické metapiktoriality – vědomého reflektování statusu obrazu jako ne-mimetického objektu, který se vyjevuje jako nesamozřejmá součást světa; jeho cílem není nápodoba, ale reprezentace. Sepulkrální monumenty jsou v ekosystému předmoderní kultury umírání a vzpomínání vnímány v kontextu jejich percepce a recepce, na čemž se podílela řada dalších médií a praktik: pohřební kázání, liturgie i další performativní akty. Jejich smyslem bylo upevňovat sociální vazby, náboženskou identitu a morální normy, a zároveň viditelně zprostředkovávat hranici mezi světem živých a věčností. Pohřební památník předmoderní doby v tomto smyslu aktivizoval specifickou „terapeutickou“ funkci vyrovnávání se se smrtí. Konstituoval prostor aktivní percepce a osobní zkušenosti, v níž se propojuje konec pozemského života s počátkem života věčného.



Sepulkrální památníky jsou fascinujícími „obrazy“. Pro řadu oborů nabízejí až bezbřehý tematický a interpretační potenciál. Z hlediska dějin umění poskytuje tento vizuální materiál prostor pro široké spektrum otázek sahajících od aspektů formálně-stylových, atribučních či typologických až po ikonograficko-ikonologické či kulturněhistorické přístupy. Tomuto textu je bližší druhá perspektiva vycházející z přesvědčení, že se na tomto poli historik umění blíží metodám antropologickým a kulturněhistorickým.<sup>1</sup> Sepulkrální objekty tak lze nahlížet primárně jako vyjadřovací prostředky identity a konvencí související s kulturními kategoriemi, mezi něž patří zármutek, útěcha, víra či náboženské vyznání, paměť anebo reprezentace. Následující text se zaměří na sepulkrální památníky raného novověku, nejčastěji náhrobky (náhrobníky) a epitafy, jako na osobitá sociální či kulturní média definovaná svou komunikativní funkcí. Neznamena to, že by neměly být vnímány jako „umělecká díla“, neboť jejich výtvarné zpracování bývalo již ve své době oceňované, ale vizuální charakter a specifický výtvarný jazyk je klíčovým principem pro chápání těchto objektů. I zde bude přihlédnuto k jejich osobité imaginaci a kompoziční struktuře, v nichž se projevuje nový renesanční koncept obrazu. Nabídnutá interpretace upozorní na specifický prostředek metapiktoriality epitafů chápané jako záměrný element, konvenující s komunikativní povahou komemorativní interakce těchto památek. Ta je založena na prostupování hranic mezi obrazem a diváky, podobně jako je tento aspekt pronikání či setkávání se vlastní i kompoziční struktuře těchto děl.

Výtvarný jazyk sepulkrálních památek představuje vizuální konvenci diskurzivně svázanou s dalšími normami, které formovaly svět předmoderních představ o umírání a vzpomínání. Tyto kategorie – tedy smrt a vzpomínka – představují propojené prostory myšlení této doby, v nichž smrt jedince nelze oddělit od jeho soustředěné reaktivace prostřednictvím vzpomínání. Vstupování zesnulých do prostoru živých či naopak provázel komplementární princip reprezentace, uchovávací posmrtnou existenci zesnulého, a aspekt eschatologický ukazující na budoucí, ale nezřídka (zvl. u nekatolíků) již přítomnou představu spásy, kterou mrtvý ohlašuje. Pokud je možné chápat v předmoderní mentalitě smrt jako přechod mezi pozemským životem a věčností (spásou či zatracením), pak může stejný princip zásadní transformace lidské existence reprezentovat i sepulkrální památník. Je liminálním místem této proměny, v němž jedinec „zamrzá“ v paradoxním

1 Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, Cambridge 2000, s. 33–36; Ondřej Jakubec, „Památka pohřební“: Historickoantropologické zkoumání sepulkrálního památníku jako kulturního fenoménu a objektu paměti, in: Josef Hrdlička – Pavel Král – Rostislav Smíšek (edd.), *Symbolické jednání v kultuře raného novověku*, Praha 2019, s. 229–242. Inspirativně též: Hans Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry* XXXI, 2005, s. 302–319; Idem, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton – Oxford 2001.



soužití rozdílných, ale provázaných stavů své reprezentace – jako osoby v minulosti živé, v přítomnosti zesnulé a současně i pro budoucnost již „žijící“ na věčnosti. Všechny tyto časové a ontologické aspekty v sobě sepulkrální památník kondenzuje a reprezentuje – ve své obraznosti i nápisové složce. Následující text se pokusí porozumět imaginaci a funkci sepulkrálních památek jako interaktivnímu prostoru živých a zesnulých, zóně definující tranzici živého – vzpomínaného, mrtvého i věčně živého – spaseného.

## SEPULKRÁLNÍ PAMÁTNÍK: ZÓNA KONCE I ZAČÁTKU

Prostějovský náhrobek Johanky z Kravař († 1495) ve farním kostele Povýšení svatého Kříže lze chápat jako specifický produkt pozdně gotického sochařství, ale i jako osobitou reprezentaci aktérky tohoto monumentu, komunikující s diváky, živými a vzpomínajícími. **1** Její zobrazení odpovídá většině figurálních náhrobků této doby, kdy je stojící postava zpodobena jako živá, s otevřenými očima sugestivně upřenými na diváka. Pohled Johanky je však specifickým pohledem zesnulé, která aktivně konfrontuje živé pozorovatele. Zvláštní ne-časovost jejího zobrazení, strnulost v prostoru mezi životem, smrtí a vzkříšením, velmi pěkně komentuje Hana Myslivečková: „*Nevídnoucí oči v netečném obličejí s výrazem odevzdaného očekávání [...] není zobrazena ani jako živá, ani mrtvá, ale jako ‚blažená‘ očekávající věčnou spásu.*“<sup>2</sup> Johanka z Kravař se pozorovatelům jeví v příznačně ambivalentní tělesnosti zahrnující současně vědomí jejího fyzického skonu i její bytí na tomto světě, stejně tak však figura reprezentuje ve své ideální podobnosti živé/zesnulé i její sociální tělo, jež trvá, překonává smrt a z hlediska prospektivního odkazuje na život věčný. Toto propojení pomíjivé a věčně trvajících podstaty jedince a jeho podvojně živé/mrtvé existence explicitně tematizuje typ pozdně středověkého náhrobku *transi*, populárního ve 14.–16. století. Obvykle dvouetážová struktura monumentu ukazovala v horní části idealizovanou, trvajícím podobu sociálního těla zemřelého, pod kterým se nacházelo fyzické, zesnulé tělo v různém stupni rozkladu.<sup>3</sup>

Příkladem stejné přechodové reprezentace živých/mrtvých je i pozdější malovaný epitaf Marty Boleslavské z Kočice a Ostrova z roku 1610, původně umístěný v hřbitovním kostele sv. Michala v Chrudimi. **4** Jeho tvůrcem byl tamní úspěšný malíř Matouš Radouš, o jehož specifické produkci epitafů bude ještě řeč.<sup>4</sup> Na první pohled konvenční malba ukazuje symptomatický

2 Hana Myslivečková, *Mors ultima linea rerum: Pozdně gotické a renesanční figurové náhrobní monumenty na Moravě a v českém Slezsku*, Olomouc 2014, s. 40.

3 Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley 1973.

4 Ondřej Jakubec – Radka Miltová, *Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitafů v Chrudimi*, *Theatrum historiae* II, 2007, č. 1, s. 81–107.



příklad chronologicky tranzitní situovanosti sepulkrálního památníku mezi minulostí, přítomností a budoucností. Monument toto časově prostupné trvání nevztahuje jen ke svým obrazovým aktérům, ale zprostředkovává je přirozeně i recipientům, tehdejším i nyníjším. Kompozice malby je pro Radoušovu tvorbu typická. Na vyvýšeném soklu je situován výjev Ezechielovy vize „údolí suchých kostí“, tradiční eschatologický předobraz soudu a předpokládané spásy, k níž se ve spodní zóně upíná skupinový portrét, kde klečí Marta se svými čtyřmi manželi, včetně posledního, v době pořízení obrazu ještě žijícího Jakuba Naxera.<sup>5</sup> To reflektuje i nápis v horní části epitafu: „Zobrazení podob čtyř po sobě následujících manželů důstojné a nejlepší pozůstalé manželky, paní Marty Boleslavské.“<sup>6</sup> Původkyní malovaného památníku byla jejich žena, jak její zbožný úmysl vyjadřuje připojený nápis: „[...] pořízeno ke zbožné a vděčné památce chované v myslí na každého z nich, s nimiž je paní Marta zobrazena jako ze života [...]“<sup>7</sup>

V kontextu nápisů je pozoruhodný i spodní text příznačně vyzdvihující roli Marty jako strážkyně rodinné paměti. Jeho závěr odkazuje k různým chronologickým vrstvám, v nichž jsou protagonisté vůči sobě ale i divákům prezentováni. Modlitba je určena primárně Martě, ale s ní také všem, kteří čtou tento text, v českém překladu končící následovně: „Tak jako je čtyři jednou vzkříšené uvidíš, oni čtyři tebe jedinou uzří. Necht' je mezitím ozáří posmrtná sláva a tobě ať na zemi trvá chvála na věky.“<sup>8</sup> Obrazová a inskripční složka epitafu tak vyjadřuje, že přítomný čas prožívání epitafní vzpomínky je v tomto objektu anachronicky kontaminován retrospektivní i prospektivní časovou dimenzí. Pozorovatel epitafu ve svém vnímání malby komunikoval s „živě vykreslenými“ postavami, v okamžiku zhotovení díla již většinou zesnulými. Přes jasné vědomí toho, že zobrazené osoby jsou již mrtvé, jejich pohledy s divákem komunikovaly a stále komunikují v sugestivním, přítomném dialogu. Obraz i text tedy zpředmětňují minulé či spíše předpřítomný děj, v němž jsou připomínáni tři zesnulí manželé Marty. Ve stejný okamžik však epitaf ustavuje i budoucí eschatologickou představu nadějného setkání Marty se všemi jejími manžely, jež opět spatří tváří v tvář. Tato prospektivní vize posmrtné spásy neprovází jen myšlenku udržování paměti na zesnulé mezi žijícími na zemi, ale i pro ně představuje viditelný příslib jejich oslavy v království nebeském.

5 Ondřej Jakubec – Radka Miltová, heslo: *Matouš Radouš: Epitaf Marty Boleslavské z Kočice*, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Ku věčné památce: Malované renesanční epitafy v českých zemích*, Olomouc 2007, s. 97–99.

6 „*Effigies quatuor maritorum ordine succedentium honestae optimeque moratae Matronae Dominae Marthae Boleslawsky exhibens.*“

7 „[...] *pio et grato memorique in mente recondito erga singulos affectu ab eadem Domina Martha cum iisdem hic ad vivum delineata erecta (Anno Domini 1610).*“

8 „*Sic illos olim quatuor rediviva videbis, illi unam sic te quattuor aspicient. Interea illorum clarescat posthuma fama, et tibi perpetuum.*“



Toto pronikání různých časů v obrazovém poli epitafu má jediný cíl. Z perspektivy původkyně díla jím bylo ustavit „věčně“ trvajícím spojení mezi živými a mrtvými. Zesnulí jsou představováni pro soudobou chrudimskou komunitu, avšak tato vzpomínka se neomezuje jen na ně – je konstruována *pro futuro* v duchu eschatologické představy společenství mezi členy této rodiny i mezi nimi a všemi budoucími, kteří si tuto perspektivu spásy (vztaženou k rodině Marty i všem recipientům) budou při vnímání památníku uvědomovat. Vedle dalších nástrojů (např. zádušní či výroční mše, tištěná pohřební kázání, posmrtné portréty apod.) to je především sám památník, monument, který kromě své hmotné podstaty konstituuje i nehmotnou paměťovou energii, jíž se posmrtná vzpomínka a komunikace udržuje dodnes. Sepulkrálně-memoriální objekt je v tomto smyslu nejen hranicí, v níž jeho protagonisté přecházejí z jedné dimenze bytí do druhé, ale stává se tranzitní zónou, kde toto prostupování z minulosti života, do smrti a nového, věčného života sdílají s aktéry památníku především sami diváci. Podstatou sepulkrálně-memoriálního objektu / uměleckého díla je tedy mediační a komunikativní potenciál, který oživuje minulý čas v aktivním vzpomínání, slovy G. Didi-Hubermana: „*Tento čas, který není v přísném slova smyslu minulostí, má jméno: je to paměť.*“<sup>9</sup>

## KULTURA UMÍRÁNÍ A VZPOMÍNÁNÍ V RANÉM NOVOVĚKU: SLOVO A OBRAZ

Jakkoliv je raněnovověký diskurz smrti a vzpomínání na zemřelé komplexní a zahrnuje řadu forem (symbolického) jednání a performativních aktů (pohřební kázání, mše, průvody apod.) i objektů, jež se zdaleka neomezují jen na sepulkrální a memoriální památky, přesto lze ve stručnosti tento osobitý vztah ke smrti a zemřelým ilustrovat paralelami mezi vizuálními objekty a texty. Normy raněnovověké kultury smrti a komemorace reflektují především pohřební kázání,<sup>10</sup> vedle dalších žánrů náboženské, moralistní a útěšné literatury. V souvislosti s uvedeným příkladem chrudimského epitafu Marty Boleslavské lze soudobé konvenční myšlení komparovat se sbírkou pohřebních kázání východočeského luterského kazatele Blažeje Borovského z Borovna (*Manipulus concionum funebralium*) z roku 1616. Autor již v úvodu zmiňuje v souvislosti s *exemplum* smrti tři základní a propojené roviny času, analogické těm, jež definují i Martin epitaf. Upozorňuje na potřebu vnímat v souvislosti s reflexí smrti a spásy člověka minulost zesnulých jako příklad a vzor křesťanského života sloužící pro přítomnost našeho řádného života: „[...] *abychom všickni lidé přítomné věci dobré*

9 Georges Didi-Huberman, *Před časem*, Brno 2008, s. 35.

10 Rudolf Lenz (ed.), *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Bd. IV, Stuttgart 2004.



*řídili, o budoucí přemejšleli, a minulé sobě připomínali.*“ Mysl tedy dle Borovského mají při tomto temporálně komplementárním rozvažování zaměstnávat následující poslední věci člověka: smrt, soudný den, peklo a věčné zatracení i sláva věčného a blahoslaveného života.<sup>11</sup> Zajímavé také je, že Borovský v jednom z kázání tematizuje manželskou lásku, jako na epitafu Marty Boleslavské, její rozdělení smrtí a opětovné spojení po překročení hranice věčnosti: „*Na čas sic, tak jest, že Pán Bůh manžely rozlučuje, ale zase přijde ten čas, spojí je se všemi věrnými jinými jejich přáteli.*“<sup>12</sup>

Tento prospektivní rámec myšlení se i v médiu sepulkrální výtvarné kultury přirozeně propojuje s rovinou současnosti a minulosti. Na náhrobku si pozorovatel uvědomuje nejen minulou existenci zesnulé/ho, ale současně i sugestivní trvání jeho/její existence v podobě sociálního těla komunikujícího s pozorovatelem. Skrze tuto přítomnou zkušenost zesnulé/ho ovšem ve stejný okamžik nahlíží i jeho/její budoucí perspektivu spásy, stejně jako vlastní budoucnost věčného života (či hrozbu zatracení). Borovský k tomu připojuje známou tezi: „*Pamatuj na soud můj, neb tak bude i tvůj. Mně včera a tobě dnes. Nad hrobem umrlého učin památku jeho a potěš ho při rozdělení duše jeho.*“<sup>13</sup> Tento princip raně novověké sepulkrálie viditelně reprezentují. V okamžiku jejich recepce dochází ke hraničnímu zpřítomnění konce lidské existence a současně k uvědomění si počátku nového bytí. V obou těchto propojených rovinách může současný divák vnímat specifický stav trvání pohřebního památníku, kterým jako trychtýřem proniká čas minulosti i budoucnosti.

Další příklad poskytuje zdánlivě nenápadný náhrobek Anny Magdaleny Vencelíkové z Malovic v kostele Všech svatých v Kamenici nad Lipou z roku 1615.<sup>14</sup> **2** Jednoduchá deska ukazuje v edikulové portálové architektuře frontální figuru Anny, jež kombinuje pozici stojící postavy v architektonickém rámování se sugescí ležící ženy, jejíž hlava spočívá na polštáři. Ne zcela obvykle má Anna Magdalena zavřené oči, které podtrhují její kontemplativní, smířlivý až radostný výraz tváře. K porozumění této památce může přispět pozoruhodná sbírka textů, kterou vydal v roce Anniny smrti ovdovělý manžel rytíř Zikmund Vencelík z Vrchovišť: *Spis O Proměnách žalostivých života wezdegssjho / a o Radostech věčného...*<sup>15</sup> Pestrý sborník tvoří české a latinské texty kázání, modliteb, písní a básní, v nichž se propojuje tradiční křesťanský moralismus, nekatolická teologie, útěšná literatura antické tradice i humanistická erudice autorů.

11 Blažej Borovský z Borovna, *Manipulus Concionum Funerabralium...*etc., Hradec Králové 1616, nestr.

12 Ibidem (kázání jedenácté).

13 Ibidem.

14 Anna Hamřlová, Renesanční náhrobek Anny Magdaleny Vencelíkové z Malovic v Kamenici nad Lipou, ojediné dílo na pomezí Českomoravské vysočiny, *Epigraphica et Sepulcralia* VIII, 2019, s. 187–204.

15 *Spis O Proměnách žalostivých života wezdegssjho / a o Radostech věčného. K tomu Kázanj Pohřebnj dwoge: Nad Tělem Mrtwým / Zrozené, Sslechetné, a Boha bogjcy Paní Anny Magdaleny Venceljkowé z Malowic* [1615], Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 33.048, nestr.



Zdánlivě banální, přitom však výmluvná je sama reprezentace Anny na náhrobku, kde je zobrazena jako spící, v očekávání vzkříšení z mrtvých. Její zasněná podoba a emocionální klid dobře vystihují idealizované Anni-no sociální tělo, které je uchováváno mimo kategorie času. Poskytuje v této podobě nejen objekt trvalé (věčné) vzpomínky, ale vyjadřuje i novou úroveň radostné posmrtné existence, která je náhrobkem postulována. Anna je na svém náhrobku zobrazena v očekávání vzkříšení z mrtvých, ovšem současně tušíme, že se jí této spásy již dostalo. Tvář Anny je zasněná, oči má zavřené, nikoliv však slepé. Spíše její pohled asociuje vnitřní, do sebe obrácený duchovní zrak, jak to v jejím pohřebním kázání komentoval kazatel odkazem na 1. Pavlův list Korintským (1 Kor 2, 9): „*Pozdvihni dcerko oči tvých, a viz, že se přibližuje vykoupení tvé.*“<sup>16</sup> Tato pasáž předjímající spásu je uvozena kontrastní připomínkou pomíjivosti věcí tohoto světa, které provázely její minulý život: „*Ohlédni se dcerko na stavení krásné, louky, zahrady, hody, pankéty, viz, že nic nejsou a za nic nestojí.*“ Podobně autor kázání tematizuje pohled upřený do dimenze věčnosti, rezonující ve výrazu Annina posmrtného portrétu: „*Rozžehnejme se rádi s rozkošemi marnými tohoto světa, a jejich nestálost před oči představujme: patřme na nebeské věčné a k nim s radostí pospíchejme.*“<sup>17</sup> Anna věčně přítomná ve svém kamenném obraze vyjadřuje svou současnou existenci v jiné, nadpozemské dimenzi, kde se může těšit největší radosti spasené duše, což dle slov kazatele znamená „*patření na Boha a tvář jeho*“.

Pohřební kázání, stejně jako náhrobek, jsou však určeny především žijícím, kterým text i „obraz“ prostředkují osobní apel, kdy Anna představuje vzor: „*[...] i my, abychom tam cestou kráčeji jí následovali a s svatým Pavlem říci mohli: Dobrý boj jsem bojoval, běh svůj dokonal, víru zachoval, protože jest mi přiložena koruna spravedlnosti, kterouž mě dá v onen den soudce spravedlivý Kristus Ježíš.*“<sup>18</sup> Křesťanský příklad zemřelé a její minulý, uplynulý život se tu snoubí s přítomnou recepcí tohoto exempla, chápaného ovšem prospektivně, za mez pozemského života recipientů. Ve všech těchto vyjádřeních – v textu pohřebního kázání a viditelně i v sepulkrálním monumentu – se reflexe smrti stává záminkou pro vyjádření minulého i budoucího statusu zemřelé (a s ní i všech žijících), kondenzovaného do stále přítomného sociálního, komunikujícího těla zesnulé. Figurální náhrobek ve smyslu hraniční tranzice zesnulého těla může sloužit jako symbolická brána mezi světy, podtržená edikulovou strukturou náhrobku, odkazující na vstup do radostného světa spasených, jak to formuluje i jedno z pohřebních kázání: „*Neboť smrt všemu zlému činí konec, příčiny hříchům odnímá a k životu radostnému branou jest.*“ Smířený výraz Anniny tváře

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.



ukazuje bezčasové spočinutí existující už mimo tento svět, odpovídající v duchu zmíněné funerální orace představě, v „*dobré smrti že jest cesta, kteráž vede do života věčného, z práce do odpočinku*“.<sup>19</sup>

Sociální tělo zesnulého zobrazené v liminální, tranzitní zóně sepulkrálního památníku je tedy z principu komunikativní artefakt, což je funkce, s níž výrazně pracuje struktura, kompozice i umístování těchto monumentů. Jejich situování ve veřejném prostoru, nejčastěji kostelů, sloužilo ve vazbě na další média komemorace (např. zádušní mše či výroční kázání) jako nástroj upevňující sociální vazby zemřelých. Potřeba zachovat interakci zesnulých s živými se projevovala i tím, jak byly pohřební památníky umístovány, např. tam, kde zemřeli za svého života skutečně v kostele sedávali.<sup>20</sup> Zemřelí si tím v prostoru živých stále uchovávali svou sociální teritorialitu a legitimitu.<sup>21</sup> Toto aktivizující charisma pohřební památníky vyjadřují nezřídka i zjevně výtvarnými prostředky, mezi které patří především stírání hranice mezi zobrazením zesnulých (tedy reprezentací jejich trvajících sociálních těl) a divákem. Příklady je mnoho, např. kamenný epitaf rodiny Rehdigerů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi (1601), kde klečící postavy zesnulých na spodním parapetu svými pohledy i celými těly interagují s kolemjdoucími. Jiným příkladem mohou být figurální náhrobníky, kde se postavy zemřelých zobrazují v dynamické poloze jakoby vykračující za hranici monumentu a vstupující do prostoru živých – např. náhrobky Jana Zoubka ze Zdětína a Aleny Okrouhlické (†1585) v kostele Nanebevzetí P. Marie v Cholině či náhrobek Anny Černoohorské z Boskovic a jejího syna Jana Přemka z Víckova (kol. 1601) v kostele sv. Kateřiny v Prusinovicích. Také malované raněnovověké epitafy v zásadě téměř vždy situují postavy jedinců či celé skupinové rodinné výjevy do spodní zóny v obrazovém plánu, nejbližší stanovišti diváka, kde s ním vstupují do velmi sugestivního, bezprostředního kontaktu. Společným rysem přitom vždy je, že zobrazení svými těly a zraky navozují přes hranici památníku i smrti komunikativní vztah s diváky; zesnulí / věčně žijí tak vstupují do neustávajícího dialogu s živými / budoucími mrtvými.

## EPITAF RANÉHO NOVOVĚKU: HRANICE OBRAZU A RENESANČNÍ METAOBRAZNOST

V souvislosti se strukturou a kompozicí sepulkrálních památníků, zejména malovaných epitafů, by měl být připomenut ještě jeden jejich rys pracující s principem hranice. Týká se toho, jak specificky malované i sochařské

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Llewellyn (pozn. 1), s. 42–48; Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400–1580*, New Haven 2005, s. 332.

<sup>21</sup> Roger Chartier, *Les arts de mourir (1450–1600)*, *Annales d'histoire économique et sociale* XXI, 1976, s. 75.



objekty epitafů raného novověku podávají zobrazení zemřelých/vzpomínaných. Připomeňme jen, že obrazový epitaf sahá svou tradicí do 14. století, v 15. století se jako žánr výrazně emancipoval a jeho zlatý věk nepochybně nastal v 16. a zčásti 17. století.<sup>22</sup> Z hlediska své kompoziční struktury je epitaf založen na komplementární jednotě typicky tří elementů – zobrazení zesnulých/vzpomínaných, náboženské či alegorické scény a nápisu. Epitafní malířství raného novověku přináší oproti starší tradici zajímavou inovaci. V předrenesanční době byly postavy zbožných donátorů či zesnulých na obrazech buď jasně odděleny (např. samostatnou malbou na oltářních křídlech votivních/epitafních arch), anebo bývaly přirozeně (anachronicky) zakomponovány do náboženské scény. V renesančních epitafech se oproti tomu tyto figury (portréty) výrazně emancipují. Stále zůstávají propojeny s náboženskou či alegorickou scénou obrazu, často v pozadí, avšak i tyto „historické“ scény nezdědka získávají autonomii a jsou ve struktuře epitafu někdy pojednány jako samostatné, ústřední části malby.

Nejzajímavější situací je, když epitaf kombinuje zobrazení zesnulých/vzpomínaných s náboženskou či alegorickou malbou v jednom obrazovém poli. Vzniká zde specifické napětí, kdy na jedné straně podobizny protagonistů epitafu zachycených v prvním plánu obrazu, doslova na jeho hraně, sugestivně pronikají do prostoru diváka, do světa živých, a současně jsou jasně odděleny vůči neméně samostatnému obrazu náboženského (alegorického) výjevu v pozadí. Tímto způsobem pracoval ve svých malovaných epitafech kolem roku 1600 především chrudimský malíř Matouš Radouš, který v první třetině 17. století oblíbenou kompozici invenčně varioval. Zobrazení aktérů epitafu situoval ve spodním, prvním plánu před iluzivní vysoký sokl, na kterém byl v podstatě jako samostatná malba umístěn příslušný „historický“ výjev (epitafy Marty Boleslavské z Kočice, 1610; Tomáše Lvíka, po 1619; **5** Samuela Lagarina, po 1630). Motiv výrazného soklu pak vytváří hranici mezi dvěma mody obrazu, které v případě těchto (i jiných) renesančních epitafů asociují specifický renesanční princip metapiktoriality.<sup>23</sup> To znamená, že tato díla vědomě pracují se specifickými prostředky reflektujícími malířský postup tvůrce a status uměleckého díla jako ne-mimetického, autonomního objektu, který se vůči divákovi vyjevuje jako nesamozřejmá součást světa a jehož cílem není nápodoba, ale reprezentace. Princip „metapainting“ dobře definuje Lorenzo Pericolo jako „*self-staging of painting in painting*“, případně „*the whole gamut of pictorial devices through which painting stages its fictiveness*“.<sup>24</sup> Epitafní

22 Alfred Weckwerth, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XX, 1957, s. 147–185; Paul Schnönen, *Epitaph*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, Stuttgart 1967, s. 872–921.

23 Péter Bokody – Alexander Nagel (edd.), *Renaissance Metapainting*, Turnhout 2020.

24 Lorenzo Pericolo, *What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later*, in: Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, London 2015, s. 12.



malířství renesance by potom mohlo ukazovat na přehodnocení statusu obrazu v 16. a 17. století, otevírající cestu jeho moderní koncepci ve smyslu *painting* či *tableau*, jakkoliv sebereflexivita umělecké tvorby má svou tradici už přinejmenším ve 14. a 15. století.<sup>25</sup> Toto přehodnocení souviselo s transformací tradičního charakteru (náboženského) umění, v němž se výrazně tematizovaly nároky na uměleckou autonomii.<sup>26</sup> Epitaf jako žánr by tak mohl stát na počátku „moderního“ pojetí obrazu, který se vůči divákovi reprezentuje jako svébytný *eikon*, nikoliv jako zobrazení, nápodoba něčeho (*simulacrum*).<sup>27</sup>

Tuto transformaci můžeme sledovat například v nizozemském malířství 16. století, konkrétně v osobitých dílech holandského malíře Pietera Aertseny (1508/1509–1575), který v nich zásadním způsobem převrací pojetí zátiší a náboženské scény.<sup>28</sup> Jeho obrazy jsou založeny na výrazném akcentování naddimenzovaných elementů zátiší v popředí a umístování náboženské scény do pozadí, často v uměle pojatém rámování.<sup>29</sup> Zátiší tak představuje „reálný“ element, zatímco scéna v pozadí je komponována jako vědomě distancovaná „malba“ – jako malba v malbě. Takový auto-referenční postup je založen na principu metapiktoriality, problematizujícím hranici mezi obrazem a reprezentací, kterou malba divákovi předkládá.<sup>30</sup>

I epitafy raného novověku podobně problematizují hranici ve smyslu své kompoziční struktury a toho, jak pomocí ní epitaf zakládá svůj vztah vůči divákovi. Klíčovým prvkem epitafních objektů jsou i v tomto případě zobrazení zesnulých/vzpomínaných, jejichž podoby jako reprezentace trvajících a komunikujících sociálních těl pracují s podobným principem jako elementy Aertsenových zátiší. Zobrazení zemřelých nejsou podána ve smyslu obrazu – uměleckého díla, na způsob vloženého obrazu náboženské či alegorické scény v pozadí. Tyto figury, v trvalosti jejich statusu sociálních těl a naléhavosti, s níž se obracejí na diváky, jsou naopak kvazi-skutečné. Nad tímto rysem se v analogii holandského skupinového portrétu zamýšlel

25 Péter Bokody – Alexander Nagel, *Metapainting before Modernity*, in: *Iidem* (pozn. 23), s. 6.

26 Marcia B. Hall (ed.), *The sacred image in the age of art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven 2011; Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011; Alexander Nagel – Lorenzo Pericolo (edd.), *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Burlington 2010.

27 Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*, Chicago 2006. Z hlediska reformace viz Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004.

28 Helga Lutz – Bernhard Siegert (edd.), *Exzessive Mimesis: Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*, München 2020; Reindert L. Falkenburg, Pieter Aertsen's Old Market Vendor: Imitatio Artis as Paradox, in: Annette de Vries (ed.), *Cultural mediators: Artists and writers at the crossroads of tradition, innovation and reception in the Low Countries and Italy, 1450–1650*, Leuven 2008, s. 1–22.

29 Keith Moxey, Reflections on some unusual subjects in the work of Pieter Aertsen, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. XVIII, 1976, s. 57–83.

30 Margaret A. Sullivan, Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art, *The Art Bulletin* LXXXI, 1999, č. 2, s. 236–266.



již Alois Riegl,<sup>31</sup> jehož *avant la lettre* receptivně-estetický přístup se opírá o přesvědčení, že „dějiny dívání se“ představují základní úkol dějin umění.<sup>32</sup> Pozorovatel epitafru se stává součástí děje, sdílí stejný prostor se sociálními těly zesnulých, kteří na hraně obrazu pronikají do světa živých.

Na druhé straně ale epitafr tematizuje i autonomní malířskost či uměleckost na oddělených náboženských výjevech v pozadí, viditelně na Radoušových chrudimských epitafech, kde vyvýšený sokl definuje náboženský výjev jako autonomní obraz, jenž je zde „vystavený“ („*pictorialized*“).<sup>33</sup> Na těchto malbách se v osobitě juxtapozici setkávají v podstatě dva žánry – „historická malba“ (náboženský či alegorický výjev v pozadí) a portrét zemřelých ve smyslu propojení náboženského a profánního elementu, snad analogickému tomu, jak tyto žánry kombinoval například zmíněný Pieter Aertsen v polovině 16. století. V obou případech je to vlastní struktura obrazu, která akcentuje motiv prahu, tedy rámu obrazu, při jehož spodní hraně se potkává historicko-metaforický náboženský výjev se skutečností portrétovaných zesnulých/vzpomínaných. Důležitým elementem struktury obrazu je proto tranzice a prostupnost, které u Aertsena prostředkují prvky různých rámců, oken, dveří,<sup>34</sup> nebo u chrudimského Radouše onen sokl. Tento efekt dvou vedle sebe postavených obrazových modů, zde světského žánru zátiší a náboženského výjevu, je „*built-in boundary*“.<sup>35</sup> Existují však i jiné příklady epitafr pracujících s metapiktoriálním principem separace náboženské scény na pódiu od figur zesnulých v popředí.<sup>36</sup>

Kompoziční oddělení a komunikace s divákem nebyly na renesančních epitafech jediným prostředkem metapiktoriality. V kontextu renesanční metaobrazové praxe to byly další „*devices of splitting, inseting, framing, mirroring, and mise-en-abyme*“.<sup>37</sup> Setkáváme se zde například s motivem jakoby autonomních uměleckých děl vkládaných do obrazového pole epitafrů. Příkladem může být epitafr rodiny Michaela Reicha von Reichenau (1593, Muzeum města Brna) **3** s ústředním „obrazem“ sochy Krista, pod jehož „expozičním“ soklem se ještě ve formě *trompe l'oeil* objevuje zastrčený lístek se signaturou malíře Philipa Fernanda.<sup>38</sup>

31 Alois Riegl, *Das holländische Gruppen-porträt*, Wien 1931.

32 Wolfgang Kemp, Introduction, in: Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles 1999, s. 2.

33 Julia Trojanowski, The Market Paintings of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer: Reflexy-Const, Recognition and the Pursuit of the “Real”, *Intaglio II*, 2020, s. 12.

34 Pericolo (pozn. 24), s. 23.

35 *Ibidem*, s. 20.

36 Např. epitafy Georga Esterreicha (po 1606, Národní galerie v Praze) či Adama Lukeše (1624, Muzeum Vysočiny v Havlíčkově Brodu).

37 Alexander Nagel (rec.), The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting by Victor Stoichita and Anne-Marie Glasheen, *Renaissance Quarterly* LII, 1999, č. 3, s. 887.

38 K umělecké signatuře renesance viz zejm. Patricia Lee Rubin, Signposts of invention: artists' signatures in Italian Renaissance art, *Art History* XXIX, 2006, s. 563–599.



Dalším prostředkem je obraz v obraze,<sup>39</sup> výrazný „*device of pictorial self-referentiality*“;<sup>40</sup> který v podobě efektního *mise en abyme* užívá známý fragment epitafu (epitafního oltáře) Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Biberštejnu (1585?, zámek Opočno).<sup>41</sup> Tato malba ukazuje sebe samu v rámci bohatší architektonické struktury monumentálního památníku (dnes nezachovaného), jenž byl umístěn v opočenském zámeckém kostele. Tyto obrazové prostředky specificky akcentují jak pozici tvůrce, tak recipienta – divákovi se obraz představuje jako od reality oddělený objekt a umělec těmito prostředky reflektuje a demonstruje svůj tvůrčí status: „*Meta-painting is a seismograph of art's keenest selfreflection: of its self-probing and self-display as an object of scrutiny and contemplation.*“<sup>42</sup> Takový renesanční obraz lze pak chápat jako symbiózu dvou vzájemně propojených principů, jak je pojmenovali Alexander Nagel a Christopher Wood – performativního (záměrně uměleckého) a substitučního,<sup>43</sup> jež u epitafu vyjadřují portréty / sociální těla zesnulých coby jejich substituenty.

Renesanční metapiktorialitu lze vnímat i v duchu Beltingova chápání renesance jako éry zrodu autonomního obrazu v „moderním“, sekulárním slova smyslu, jako média emancipujícího se od kultovní, liturgické a devocionální funkce obrazu.<sup>44</sup> I renesanční epitafy se na této transformaci mohly podílet. Umělecké ambice a inovace se potkávaly s konvenční rolí tohoto sepulkrálně-memoriálního média, jehož cílem bylo konstruovat obraz jako hraniční zónu, kterou z obou stran jeho účastníci překračují – mrtví svými sociálními těly vstupují mezi živé, živí jim jejich pohledy opětvují a navazují s nimi dialog, vědomi si své specifické situovanosti. Ta je zakotvena ve zdánlivě paradoxní percepci: pozorovatel na jedné straně aktivně komunikuje s reprezentacemi zesnulých na rozmlžené hraně obrazového rámu, na straně druhé vnímá obraz v jeho metapiktoriálních elementech jako distancované, autonomní *tableau/painting*.

## ZÁVĚR

Epitaf jako umělecké dílo je založen na prostupování hranic, v první řadě na inherentní hraničnosti eschatologické. S pomezím pracují také jednotlivé elementy a struktura obrazu. Na stejném principu je založen i vztah

39 André Chastel, *Le tableau dans le tableau*, in: Herbert von Einem (ed.), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. 1: Epochen Europäischer Kunst*, Berlin 1967, s. 15–29.

40 Pericolo (pozn. 24), s. 17.

41 Ondřej Jakubec, *Epitaphaltar des Johann Dietrich von Zierotin*, in: Agnieszka Gašior – Marius Winzeler (edd.), *Von der Renaissance zum Barock (1570–1670)*, Berlin – Boston 2025, s. 348–349.

42 Pericolo (pozn. 24), s. 22.

43 Alexander Nagel – Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 7–21.

44 Nagel (pozn. 37), s. 888.



památníku k divákovi, ve smyslu přesahování hranic obrazového rámu. Vizuální prostředky a konvence pohřebních a memoriálních monumentů je tedy možné nahlížet nejen skrze dobové texty, ale především na základě samotné obrazové struktury těchto památníků. Analýza jazyka (textového i obrazového) měla v tomto případě upozornit na komunikativní principy sepulkrální imaginace, jejíž působivost a naléhavost si dnes dokážeme jen stěží představit. Většina sakrálních (veřejných) prostor pozdního středověku a raného novověku byla doslova zaplněna sepulkrálně-memoriálními monumenty, jež přirozeně zapojovaly zesnulé do society živých. Komunikace zpodobněných zesnulých s živými, takřka bok po boku, vyjadřovala nejen těsné vazby zesnulých a živých v rámci kultury vzpomínání, ale viditelně ukazovala i tenkou hranici mezi světem pozemským a světem posmrtné, věčné existence.

Sepulkrální památníky tvoří jen jednu z částí komplexního ekosystému (pole) předmoderní kultury umírání a vzpomínání, tedy specifické eschatologické komemorace, jež je založena na sociální interakci živých a zemřelých. Obrazy, různé žánry textů a pramenů, ale i performativní akty se podílely na osobité „mortuární imaginaci“, v níž konvenční vizuální a rétorický jazyk definoval vzorce reflexe smrti založené na eschatologickém optimismu. Sepulkrální monumenty byly ve své podstatě založeny na chápání mrtvých, či spíše vzpomínky na mrtvé jako mostu či brány prolamující hranice pozemského světa s věčností. Pohřební památník je médiem, které současně neslo řadu funkcí a významů v rovině reprezentativní, memoriální, bytostně osobní i společensky konvenční, ale i ve smyslu náboženské identity, edukace, disciplinace či utvrzování morálně-normativních vzorců.

Tato komplexita sepulkrální a memoriální kultury vyžaduje přirozeně zapojení různých přístupů zkoumajících dílo a jeho „okolí“, které jsou založeny na dalším překračování hranic, tentokrát oborových. Dějiny umění se i zde musí otevřít perspektivám sociálních dějin, historické či kulturní antropologie, a především se mohou velmi produktivně přimknout ke kulturní historii. Díky tomu se artefakty vizuální kultury smrti a vzpomínání mohou studovat jako osobitá výtvarná díla zakotvená ve specifických výtvarných konvencích (což zahrnuje kategorie jako styl, autorství, umělecká a dílenská praxe, grafické předlohy, ikonografie, vztah k obrazové tradici apod.). Součástí otázek jsou nicméně i další aspekty založené na překračování hranic badatelských témat – otázka tvůrce a objednavatele, tedy uměleckého trhu, stejně jako široké pole kontextů, v nichž lze tyto objekty studovat: eschatologický, náboženský (konfesionální) či morální, vztah ke smrti a vzpomínání a v neposlední řadě i rovina emočních interakcí jako kulturních vzorců. To vše tvoří ekosystém sepulkrální a komemorativní kultury, který nám umožňuje porozumět historickému vztahu diváka a obrazu.



1 Náhrobek Johanky z Kravař († 1495),  
kostel Povýšení svatého Kříže, Prostějov.  
Foto: Ondřej Jakubec



2 Náhrobek Anny Magdaleny Vencelíkové  
z Malovic, 1615 Kostel Všech svatých,  
Kamenice nad Lipou.  
Foto: Anna Hamrlová



3 Philip Ferdinand, epitaf rodiny Michaela Reicha von Reichenau, 1593, Muzeum města Brna (MMB), inv. č. 054267.

Foto: © MMB



4 Matouš Radouš, epitaf Marty Boleslavské z Kočice a jejích manželů, 1610, olej, dřevo, církevní arciděkanský depozitář, Chrudim.

Foto: Zdeněk Sodoma, Muzeum umění Olomouc





# Mateřské umění mezi životem a smrtí

ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Nikde jinde není nestabilita hranic mezi objektem a subjektem tak zjevná jako v okamžiku početí a smrti. Tento text nahlíží problematiku početí, potratu a porodu z hlediska posthumanismu a zkoumá, jak tyto procesy a jejich zobrazení kriticky nabourávají humanistickou představu lidské bytosti jakožto autonomní entity a zdůrazňují rozšířené pole naší více-než-lidské existence. Příspěvek vychází z analýzy tří případových studií: maleb Fridy Kahlo inspirovaných jejími spontánními potraty, performativního díla americké umělkyně Alizy Shvarts, která prostřednictvím opakované inseminace a následného požití potratové pilulky testovala nejistý ontologický status bytí, vzniku a zániku života, a projektu *Born in Berlin* (2012) polské umělkyně Joanny Rajkowské sledujícího její těhotenství, porod dcery Rosy a osud autorčiny placenty. V obecnější rovině se příspěvek zabývá propustnými hranicemi mezi lidským a ne-lidským a možnostmi reinterpetací subjektivity a života v kontextu myšlení nového materialismu, zejména v souvislosti s teoriemi Rosi Braidotti a Astridy Neimanis.



Nikdy jindy není hranice mezi objektem a subjektem tak křehká, jako v okamžiku početí a smrti. Stejně tak období ranného těhotenství je poznamenáno nejistotou ohledně života plodu uvnitř mateřského těla. Pozitivním těhotenským testem to zdaleka nekončí a přes veškeré pokroky současné medicíny mohou nečekané komplikace během porodu proměnit proces zrození v boj o život dítěte i matky. Následující text se do tohoto území na pomezí bytí a nebytí, zrození a umírání, života a smrti vypraví v doprovodu tří umělkyně. Se smrtí, ale i nečekaným prožitkem sounáležitosti s živým i neživým světem, se setkáme v obrazech Fridy Kahlo, která se potýkala s traumatickou zkušeností opakovaných potratů. Video polské umělkyně Joanny Rajkowské nás zavede do Berlína. Do města, ze kterého v minulosti přicházela smrt a zkáza, a kde spatří světlo světa její dcera Rosa. Na dohled od Reichstagu umělkyně pohřbívá svou placentu a symbolicky tak léčí rodinné trauma skrze gesto propojující narození a pohřeb. Poslední příklad sleduje téma liminální existence v performanci americké umělkyně Alizy Shvarts, která se opakovaně inseminovala a poté užila prostředek k vyvolání potratu. Její radikální zkoumání nejasné hranice mezi tvořením života a jeho zánikem nás dovádí na samou hranu bytí člověka, k buněčným procesům uvnitř ženských reprodukčních orgánů. Ve svém textu se opírám o koncepty filozofek Rosi Braidotti a Astridy Neimanis vycházejících z posthumanistického pojetí lidské existence ve více-než-lidském světě. S pomocí těchto teorií se snažím ukázat, jak tento neantropocentrický pohled, aplikovaný na problematiku početí, potratu a mateřské tělesnosti, odkrývá propustné hranice mezi lidským a ne-lidským, otevírá možnosti materialistické reinterpretace subjektivity a rozšiřuje pole našeho uvažování o životě a smrti.

Začnu nejstarším příkladem. Frida Kahlo je známá svými autoportréty, z nichž mnohé zobrazují její tělo poznamenané následky dopravní nehody, během které utrpěla osmnáctiletá Kahlo zlomeniny obratlů, žeber, pánve a zranění vnitřních orgánů. Kahlo jako zázrakem přežila, ale celý život trpěla nejrůznějšími zdravotními problémy. Kvůli poškození dělohy<sup>1</sup> nemohla mít děti, respektive prodělala několik potratů. V roce 1932 Kahlo zjistila, že je těhotná. Tou dobou pobývala v Detroitu se svým manželem Diegem Riverou, který zde pracoval na nástěnných malbách pro Institut umění. V dopisech adresovaných osobnímu lékaři umělkyně zmiňovala, že má obavy o své zdraví a svěřila se, že by mateřství mohlo narušit její vztah s Riverou. Rozhodla se těhotenství přerušit, ale po neúspěšném pokusu o potrat jí lékaři doporučili dítě donosit. O dva měsíce později byla s krvácením převezena do nemocnice Henryho Forda, kde potratila. Kahlo vytvořila několik děl, která odrážejí tuto bolestnou zkušenost. Na obraze

1 Nejspíš trpěla onemocněním zvaným Ashermanův syndrom, způsobeným poškozením sliznice dělohy vedoucím k tvorbě jizev.



s názvem *Nemocnice Henryho Forda* (1932) Kahlo zachycuje sama sebe, jak leží na nemocničním lůžku a v ruce drží červené provázky podobné pupeční šňůře, které ji spojují s obrazy plodu, anatomického modelu ženského trupu s viditelnými orgány, šneka, lidské pánve, květu orchideje a stroje, z nichž každý evokuje jiný aspekt jejího potratu. Zatímco plod a pánev jsou poměrně přímočarými odkazy, ostatní předměty si zaslouží vysvětlení. Podle autorského výkladu šnek symbolizuje pomalost procesu; orchidej byla darem od Diega. „*Když jsem to malovala, myslela jsem na něco sexuálního smíchaného se sentimentem.*“ Prostřednictvím modelu ženského torza se snažila „*vysvětlit vnitřek ženy*“ a strojem komentovat „*mechanickou část celé záležitosti*“<sup>2</sup>. Zásadní je zde propojení těla umělkyně a okolních předmětů, stejně jako absence hierarchie. Ne-lidské předměty v tomto obraze sdílí roli metaforických potomků umělkyně a prostřednictvím kompoziční rovnocennosti zbavují plod-člověka nadřazené pozice.

Další zobrazení stejného tématu ještě více podtrhuje sounáležitost lidského a ne-lidského. Litografie s názvem *Frida a potrat (El Aborto)*, (1932) zobrazuje plačící a krvácející Kahlo obklopenou obrazy potraceného plodu, dělících se buněk zygoty a rostlin, k jejichž kořenům prosakuje Fridina krev. „*Malý Diego*“ nikdy nebude žít mimo její tělo, ale její slzy a krev přinášejí výživu rostlinám a bezobratlým. Její mateřské utrpení nechává vytrysknout tekutiny, které sdílí s ne-lidskými bytostmi. Paradoxně právě intimní setkání se smrtí jí umožňuje nahlédnout schopnost jejího těla dávat jiný-než-lidský život. Život a smrt se prolínají.

Kahlo znovu použila stejný motiv o více než deset let později v díle nazvaném *Kořeny* (1943). V tomto obraze se hrud' ležící Fridy otevírá a vyrůstají z ní listy, jejichž žilkování se mění v rudé kořínky-žíly oživující rozpraskanou kamenitou poušť. Kahlo se stává hybridní bytostí, v níž se stírají hranice mezi lidským a ne-lidským, organickým a neorganickým. Stejný holistický přístup je patrný i z textů umělkyně. Do deníku si Frida Kahlo píše: „*Směřujeme k sobě samým, skrze miliony kamenných bytostí – ptačích bytostí – hvězdných bytostí – mikrobiálních bytostí – vodotryskových bytostí k sobě samým.*“<sup>3</sup> Cesta k pochopení našeho bytí ve světě vede podle Kahlo skrze vědomí souvislosti s živou i neživou přírodou. Její přístup odráží jednak mexickou duchovní tradici, v níž jsou život a smrt, člověk a příroda úzce propojeni, ale i Fridin evoluční pohled na roli člověka jako přírodního druhu. Frida Kahlo se ztotožňovala s Darwinovou teorií, což dokládá i její *Portrét Luthera Burbanka* (1931), botanika, zahradníka a horlivého zastánce teorie evoluce, který Darwinovo učení bránil před útoky náboženských autorit. Na tomto obraze se Burbank, coby specialista na šlechtění odrůd, sám stává jedním ze svých hybridů.

2 Dostupné z <http://www.fridakahlofans.com/c0090.html>, vyhledáno 1. 9. 2024.

3 Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, London 1995, s. 249–250.



Jeho trup se mění ve strom kořenicí v rozkládajícím se lidském těle, které odkazuje na Burbankovu smrt jen pár let před tím, v roce 1926. Burbank coby ateista nevěřil na posmrtný život. Vlastní nesmrtelnost spatřoval ve svém přínosu pro vědu a v odkazu své práce, kterou považoval za formu života. Právě takto se Burbank prostřednictvím rostlin, které vyšlechtil, stal součástí „*kosmického moře věčné síly*“<sup>4</sup>. Toto vitalistické pojetí bylo blízké i Fridě Kahlo, jejíž přístup k živoucímu světu nevyděloval smrt jako cosi cizorodého. Její četná zobrazení propojující živé s mrtvými prozrazují vědomí hluboké souvislosti živého a umírajícího, procesů, skrze které „*smrt oplodňuje život*“.<sup>5</sup> V tomto obraze, stejně jako v zobrazeních potratu, představuje Kahlo individuální smrt jako pokračování života jinými prostředky. Bez ohledu na to, jak je umírání bolestivé, vnímá Kahlo smrt jako součást koloběhu života, ve kterém se lidská a ne-lidská těla vzájemně utvářejí.

Ve své posthumanisticky orientované filozofii označuje Rosi Braidotti tento nepřetržitý, transpersonální, ne-lidský život jako *zoe*. *Zoe* neboli animální život byl v antické tradici chápán jako protiklad jednotlivého lidského života, pro který se vžil pojem *bios*. Na rozdíl od *bios*, tedy života stojícího v centru humanistického hodnotového systému, byl koncept *zoe* ve smyslu materiálního života těla spojovaný s těmi Druhými, se zvířaty, domorodci, ale i ženami. Braidotti kritizuje dualismus *zoe/bios* a volá po přístupu zpochybňujícím protiklady „*mezi stejným a jiným, mezi různými kategoriemi živých bytostí, a konečně mezi životem a smrtí*“<sup>6</sup>. V tomto smyslu lze obraz mrtvol, z níž vyrůstají rostliny, nebo plodu, orchideje a šneka propojených pupečními šňůrami, vnímat jako projevy *zoe* a jejího nepřetržitého plynutí, překračujícího hranice mezi jednotlivými druhy a těly.

Podobné provázání života a smrti se objevuje i v mém dalším příkladu, díle Joanny Rajkowské vyprávějícím příběh narození její dcery Rosy. Projekt s názvem *Born in Berlin* (2012) zahrnuje stejnojmenný film a sérii více než 100 kreseb a koláží, s podtitulem *Dopis Rose*. **1** V dopise adresovaném své dceři umělkyně vysvětluje, že na její rozhodnutí porodit (nebo „zasadit“) Rosu v Berlíně měly vliv politické, stejně jako osobní důvody. „*Měla jsi být darem pro Berlín, pro město, které obvykle přinášelo jen zkázu, alespoň mojí rodině. Darem, který měl všechno odčarovat.*“ Umělkyně buduje intimní vztah mezi sebou, svým dítětem a městem, které si představuje jako starého muže, vyčerpaného a trpícího chronickou

4 Tento obrat použil Burbankův přítel Ben Lindsey ve svém projevu na Burbankově pohřbu, <https://www.eoht.info/page/Atheist%20eulogy>, vyhledáno 13. 6. 2025.

5 Hayden Herrera, *A Biography of Frida Kahlo*, New York 1983, s. 123.

6 Rosi Braidotti, *The Politics of Life as Bios/Zoe*, in: Anneke Smelik – Nina Lykke (edd.), *Bits of Life: Feminism at Intersections of Media, Bioscience and Technology*, Seattle – London 2008, s. 177–192.



nemocí, která způsobila, že některé části jeho těla zcela odumřely. Tím, že Rosu zasvěcuje nemocnému městu, chce podle vlastních slov postavit „živé proti mrtvému nebo tomu, co bývalo mrtvé“.<sup>7</sup> Ve filmu se opakovaně objevuje prolínání těla matky a dítěte s organismem města. Nejsilněji se toto propojení materializuje ve scéně, v níž se umělkyně noří do jezera Teufelssee a prožívá stav jednoty připomínající mystickou extázi: „[Moje tělo] už nebylo moje, v jistém smyslu [patřilo] vodě, bahnu, těm utopeným mrtvým listům, větším a částecům bahna vířícím ve vodě.“ Jakkoli může znít výše uvedená pasáž mysticky, umělkyně ve své reflexi pojmenovává základní materiální aspekt lidských těl, jejichž existence je umožněna vzájemným propojením s jinými vodními těly.

Jak zdůrazňuje australská teoretička Astrida Neimanis ve své knize *Bodies of Water*, lidská, stejně jako mnohá další organická i neorganická těla jsou propojena vodou. Neimanis popisuje porézní svět, ve kterém jsou tekutiny nacházející se v lidském těle pokračováním oceánů, řek a dešťových mraků. „*Mateřské mléko [...] nebo plodová voda [...] jsou materiální metonymie planetárního vodního prostředí, které prostupuje a spojuje těla a rodí nové druhy pluralitního života.*“<sup>8</sup> Tento proces, v němž se naše z vody zrozená těla podílejí na vzniku dalších lidských a více-než-lidských vodních těl, označuje Neimanis pojmem *gestacionalita*. Termín odvozený z anglického výrazu pro těhotenství však v jejím pojetí neodkazuje k procesu lidské reprodukce, ale implikuje těla otevřená této vodní výměně. Tato propustnost pochopitelně nemusí být vždy jen životodárná. Sdílené vodní společenství, neboli *hydrocommons*, je prosycené toxiny, lidské hormony cirkulují v ne-lidských tělech, těžba vody, průmysl a zemědělství mají dramatický vliv na miliardy propojených vodních těl a těles. Právě naše aktivní role v rámci planetárního koloběhu vody představuje ústřední princip posthumánní etiky stejně jako politiky hydrofeminismu.

Také v příběhu o Rosině narození je politika přítomna jak explicitně, tak implicitně. Koupelí v kalných vodách Teufelssee umělkyně evokuje životodárnou sílu její vlastní plodové vody, ale i násilnou smrt Rosy Luxemburg, jmenovkyně malé Rosy. Prostřednictvím záběrů porodu natáčených pod vodní hladinou připomíná Rajkowska osud Luxemburg, jejíž mrtvé tělo bylo vhozeno do berlínského Landwehrkanalu. Smrt revolucionářky se skrze element vody symbolicky prolíná s narozením Rosy. Rajkowska aktivizuje geopolitický odkaz Berlína také prostřednictvím svého performativního dialogu s architekturou, když pózuje nahá na střeše výškové budovy v centru města a její těhotné břicho se klene vstříc berlínským kupolím. V jiné scéně mění měřítko, obrací vztah mezi obsahujícím a obsahovaným a na své břicho promítá fotografie zachycující ikonické berlínské budovy,

7 Dostupné z <https://www.rajkowska.com>, vyhledáno 1. 9. 2024.

8 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London 2017, s. 39.



včetně Říšského sněmu nebo nacistické architektury Alberta Speera. Tyto výjevy mají nepochybně silný symbolický náboj, ale Rajkowska jde ve svých představách ještě dál a ve svém deníku uvažuje nad možností materiálního propojení těla nenarozeného dítěte a jeho okolí: *„Obraz vpíjející se do Rosy, otištěný do mé vody. Plod je citlivý na světlo. Možná je citlivý i na obraz. Možná během tvorby nehtů Rosa vstřebá spolu s obrazy pod kůži, do své tkáně, maso tohoto města.“*<sup>9</sup>

Právě před Reichstagem Rajkowska později pohřbívá svou placentu, a definitivně tak sváže své tělo s tělem města. Stejně jako v duchovním vesmíru Fridy Kahlo se i zde objevuje ambivalentní motiv pohřbu/zasazení. Placenta – strom života – se stává semenáčkem, který má zapustit kořeny v blízkosti sídla německé politické moci v srdci Berlína. V porodnicích placenta obvykle sdílí osud ostatního zdravotnického odpadu, ale zde sehrává důležitou roli v procesu zasazení Rosy do berlínské půdy. Svým rozkladem podporuje nový život. Poté, co devět měsíců vyživovala Rosu, živí teď její placenta organismy a rostliny a namísto jednoho člověka slouží mnoha ne-lidským bytostem. V tomto smyslu je pohřbená placenta dokonalým nositelem zoe, životem volně proudícím mezi umělkyní, dítětem a městem s jeho historií a přítomností, jeho politikou a geologií, jeho architekturou a mikroby.

Zatímco Kahlo a Rajkowska zpochybňují hranice individuálního já tím, že zdůrazňují nepřetržitý tok animálního života, následující dílo nabourává ontologické a epistemologické základy subjektu prostřednictvím záměrně vyvolaného potratu. V roce 2008 předložila studentka umění na Yale University Aliza Shvarts diplomovou práci, která spočívala v ročním performativním projektu, během něž se opakovaně sama oplodňovala a následně osmadvacátého dne menstruačního cyklu užívala prostředek, který měl vyvolat potrat. Shvarts celý proces natáčela, sbírala krev a další materiály, ale nakonec plánovanou instalaci nerealizovala. Univerzita totiž její prezentaci zakázala v obavě z možného skandálu. Dílo mělo tedy nakonec podobu narativu, přesněji řečeno několika narativů, zahrnujících autorské texty, veřejná obvinění z masové vraždy i oficiální vyjádření univerzity označující dílo za promyšlený podvod. Bylo by však chybou vnímat podstatu tohoto díla jako „pouhá slova“. Navzdory své nehmotné formě má dílo tělesný charakter, přičemž každé jeho převyprávění (včetně tohoto zde a nyní) jednak zpětně evokuje materiální povahu těla, které rok trvající radikální performanci zakoušelo na vlastní kůži, a zároveň mobilizuje naše těla a jejich afektivní reakce.<sup>10</sup>

9 Dostupné z <https://www.rajkowska.com>, vyhledáno 1. 9. 2024.

10 Deset let poté se umělkyně rozhodla použít filmový materiál v jiných dílech remixujících původní záběry, nicméně původní dílo bylo zachováno v podobě prohlášení.



Napětí mezi neviditelnou, avšak intenzivně tělesnou performancí a následným nehmotným převyprávěním odpovídá tomu, co sama umělkyně charakterizovala jako „*nejasnosti v jádru zobrazení a ontologické formace*“.<sup>11</sup> Další nejednoznačnost se týká materiální podstaty samotného díla. Nikdo, ani umělkyně, totiž nedokázal určit, zda krvácení, které následovalo po užití prostředku určeného k vyvolání potratu, bylo skutečně dokladem ukončení těhotenství, nebo šlo o regulérní menstruaci. V následujícím textu Shvarts zmiňuje napětí mezi „figurací“ a „selháním“: „*Pojmem ‚figurace‘ označuji způsoby, jakými se tělo stává pro diváka vnímatelné prostřednictvím zobrazení, konkrétně vizuální a jazykové reprezentace. Pod pojmem ‚selhání‘ si představuji to, co není v souladu s normativními standardy hodnoty nebo významu a spadá mimo hranice funkčnosti nebo pokroku, to, co zůstává kulturně čitelné, ale zároveň odolává hegemonickým podmínkám této čitelnosti.*“<sup>12</sup>

V kontextu tohoto konkrétního díla je selhání dvojí. Může se vztahovat jak na pravděpodobně potracená embrya, tak na absenci veřejné prezentace samotného díla. Jak je však zjevné z prohlášení umělkyně, právě o tento druh selhání usilovala. Shvarts tedy svým dílem nejen zviditelňuje ideologický nárok na výkon a funkčnost ženských reprodukčních těl, ale také tuto logiku narušuje. Prostřednictvím svého gesta problematizuje normativní pojetí těla: ženského těla jako prostředku lidské reprodukce, embryonálního těla jako předstupně na cestě k dítěti, díla jako artefaktu určeného smyslově uchopitelné prezentaci. Materializací neurčité povahy početí, raného těhotenství a potratu Shvarts ukazuje „*selhání toho, jak se ontologické a epistemologické vědění vписuje do fyzických těl*“.<sup>13</sup>

Ve svém textu Shvarts zmiňuje další klíčový prvek toho, co nazývá „úspěšným selháním“, a totiž fenomén bolesti. Dochází k závěru, že k dosažení „afektivní zkušenosti selhání“ musí být tento akt „vždy bolestivý“. Bolest evokuje také Rosi Braidotti, když diskutuje o svém konceptu nomádského já ve smyslu posthumánní tekuté subjektivity, která, jak se dalo očekávat, upřednostňuje zoe před bios. Braidotti doslova říká, že „*nomádská subjektivita je zamilovaná do zoe*“.<sup>14</sup> Uvědomění si vlastní nomádské subjektivity však může být také značně znepokojující. Je to proces, při kterém subjekt odhaluje svou nejednoznačnost a nestabilitu vlastních hranic. Tělo/já umělkyně inscenované v rámci této performance je přesně takovým nestabilním tělem. Je bolestně otevřené a nejisté, pokud jde o jeho stav. Hypotetická těhotenství, která mohla být v rámci

11 Aliza Shvarts, *Figuration and Failure, Pedagogy and Performance: Reflections Three Years Later*, [https://alizashvarts.com/\\_.....html](https://alizashvarts.com/_.....html), vyhledáno 15. 7. 2025.

12 Aliza Shvarts, *Figuration and Failure, Pedagogy and Performance: Reflections Three Years Later, Women & Performance: A Journal of Feminist Theory XXI*, březen 2011, č. 1, s. 156.

13 Shvarts (pozn. 11).

14 Braidotti (pozn. 6), s. 178.



tohoto procesu ukončena, nelze tedy vnímat jako prvoplánovou provokaci konzervativní americké veřejnosti. Shvarts klade performativní selhání vlastního ne/těhotného těla jako filozofický problém, jako gesto zpochybňující nejen koncept těhotného a embryonálního subjektu, ale v širším smyslu i humanistického pojetí jasně vymezeného subjektu obecně.

V tomto textu jsem se zabývala díly tří umělkyně, které různými prostředky popisují svou zkušenost s ženským tělem schopným reprodukce. Mým záměrem bylo ukázat, jak nás prožitek porodu a potratu uvádějí do liminální zóny mezi životem a smrtí a ukazují propustnost hranic mezi tím, co bývá oslavováno jako subjekt, a tím, co je odmítáno jako objekt. Tato analýza pochopitelně nenabízí ucelené pojetí posthumanistické mateřsky orientované subjektivity, ale poskytuje nástroj k přehodnocení tradičního pojetí subjektu jako autonomního funkčního celku a zároveň demonstruje, jak jinak lze uvažovat o subjektivitě, bereme-li v potaz zkušenost těhotného, rodičího a potrácujícího těla.

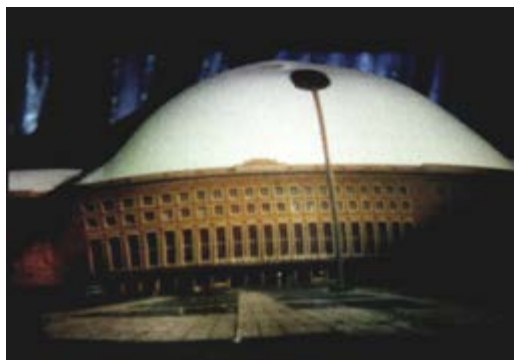
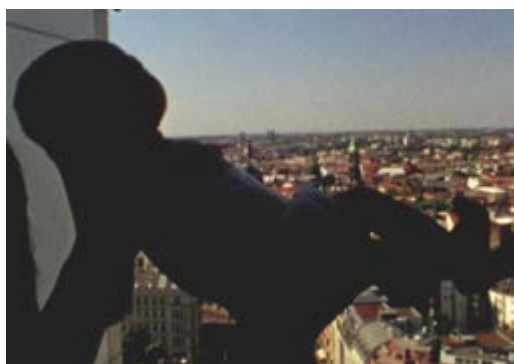
Zkušenost těla, které se stává samo sebou skrze kameny, hvězdy a mikroby.

Zkušenost těla, které patří vodě a mrtvým listům.

Zkušenost těla, které selhává.

Zkušenost těla, které je zamilované do zoe.

Zkušenost těla, které dává život i smrt.



1 Joanna Rajkowska, *Born in Berlin*, 2012, stills z filmu.



# Delfíni na rozhraní

JAKUB KŘÍŽ

Delfíni v dějinách výtvarného umění sehrávají zásadní úlohu na rozhraní dvou sfér, mezi životem a smrtí, venkem a vnitřkem, hloubkou a výšinami. Již ve starořeckých bájích vystupují jako zachránci utonulých (Arión), po boku boha Apollóna přenášejí duše přes vody smrti. V křesťanské symbolice zůstává jejich obraz rovněž pozitivní. To názorně ukazuje výzdoba westwerku benediktinského klášterního kostela v Corvey (873–885), kde nacházíme delfíny ve spojení s plavbou přes nebezpečné moře, symbolizující tento svět, do země spasených. Ztotožnění výšiny Pražského hradu s tvarem delfína, jak činí Kosmas ve své *Kronice Čechů* (z let 1119–1125), patrně nebylo pouhou rétorickou ozdobou, ale možná mělo i svůj symbolický přesah. Doba 15. a 16. století a zájem o antické dědictví vyzvedly delfíny opět do popředí, zároveň si motiv nadále uchovává svůj christianizovaný význam. Delfíny nalezneme na portálech měšťanských domů, kde plní apotropaickou funkci (např. tzv. Schönhof v hornolůžickém Zhořelci), ale i v sakrálním prostředí v případě vstupů do chrámových prostor (vstup jižní předsíně dómu sv. Martina v Bratislavě). Vyskytují se také v souvislosti s architekturou pohřebních kaplí, což dokládá tzv. Zikmundovská kaple (1519–1533) nacházející se na krakovském Wawelu. S rostoucí oblibou motivu delfína od 16. století je pak často obtížné rozhodnout, zda plní symbolickou, či pouze ornamentální funkci. Rozhodující je kontext: objeví-li se delfíni například na kazatelně chrámu sv. Mikuláše v Lounech (1537–1540), nelze jejich duchovní význam vyloučit.



Následující příspěvek se věnuje symbolice delfínů a jejich úloze mezi dvěma sférami, životem a smrtí, venkem a vnitřkem, hloubkou a výšinami. Text představuje stručné uvedení do této problematiky, přičemž pozornost je věnována zejména křesťanské interpretaci tohoto motivu. Zaměřuje se na území střední Evropy s časovým vymezením do doby 16. století. Snahou je poukázat na způsoby, jakými byl motiv delfína integrován do zaalpské kulturní tradice a jak se v tomto prostředí vyvíjela jeho interpretace v kontextu církevní a profánní ikonografie, literatury a teologie.

## MOTIV DELFÍNA V ANTICE

Se znázorněním delfína se poprvé setkáváme v době kolem roku 1700 př. n. l., a to v prostředí kultur spojených s oblastí Egejského moře.<sup>1</sup> Od počátku plní úlohu tvora na rozhraní oddělených sfér. Delfín, jak píše Max Raphael, v sobě spojuje prastaré symboly ryby a ptáka. Žije sice pod vodou, nicméně aby se nadechl, musí vyskočit do výše.<sup>2</sup> Často nalezneme informaci, opakující se ještě ve *Fyziologu* z doby 2. století n. l., že delfín nemá ploutve, ale perutě.<sup>3</sup> Základní charakteristikou symbolu delfína je skutečnost, že vystupuje do popředí v momentech přechodu a přeměny.

Dionýsos thrácké piráty promění v delfíny a sám mizí ve vodě. Objevuje se však s příchodem jara (březen – velké dionýsie). V tomto případě se jedná o symbolický akt boje mezi zimou a jarem, smrtí a životem. Ještě výraznější je tento aspekt delfína v mýtech o bohu Apollónovi.<sup>4</sup> Zde po boku velkého Olympana přenáší duše přes vody smrti (*psychopompos*). Zaujme, že jeden z titulů boha Apollóna, ztělesněného Slunce putujícího od východu do soumraku, zní „delfín“. Karl Kerényi podotýká, že delfín byl pro staré Řeky obrazem lůna, počátku i konce.<sup>5</sup>

Četné informace a příběhy týkající se delfínů, na nichž stavěly i pozdější doby, nalezneme v díle Aristotelově nebo v Pliniově spise *O přírodě*. Zde se objevuje tvrzení (IX, 24), že delfíni jsou přátelští k lidem. Plinius popisuje četné případy, kdy delfín zachránil rybáře.<sup>6</sup> V tomto kontextu

1 Donald Preziosi – Louise Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford 1999, s. 96.

2 Max Raphael, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit: zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, Frankfurt am Main 1979, s. 159.

3 Otto Seel (ed.), *Der Physiologus*, Zürich 1960, s. 37.

4 Franz Joseph Dölger, *Der heilige Fisch in den antiken Religionen und im Christentum*, Münster 1922, s. 405.

5 Karl Kerényi, *Věda o mytologii*, Brno 1995, s. 56–57.

6 „*Delphinus... hominem non expavescit ut alienum, obviam navigiis venit, adludit exultans*.“ Julius Sillig (ed.), *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae*, Leipzig 1832, s. 164.



nelze nevzpomenout na Hérodota a jeho příběh o pěvci Ariónovi, kterého zachránil právě delfín.<sup>7</sup>

Uvedené informace převzala i křesťanská věrouka, jež si motiv delfína poměrně záhy přivlastnila a dále jej rozvíjela.<sup>8</sup> V katakombálním umění a na pozdně antických náhrobcích se objevuje delfín jako průvodce duší do jiné existenciální dimenze.<sup>9</sup> Boj mezi krokodýlem a delfínem, jak jej popisuje Plinius, se pak stal v myšlení církevních otců aluzí na střet mezi dobrem a zlem, spásou a zatracením. Toto téma duchovního souboje však nacházíme již na řecké keramice z doby kolem roku 500 př. n. l., kde se delfín ocitá vedle chobotnice, jež reprezentuje temné síly.<sup>10</sup>

## CORVEY – MÍSTO DUCHOVNÍ PROMĚNY

To, že delfíni v pozdní antice a raném středověku vystupují často v prostředí Středomoří, je zcela přirozené. Není však příliš známo, že zásadní úlohu hrají tito tvorové v místě posazeném do údolí řeky Vezery v severním Porýní, místě kdysi obklopeném neprostupnými listnatými lesy. Je jím benediktinský klášter Corvey, resp. mohutný westwerk klášterního kostela. Ten vznikl, jak se dovídáme z pramenů, v letech 873 až 885 a dokumenty pro něj užívají označení *Trium Turrium*, odkazující na Nejsvětější Trojici.<sup>11</sup> Jeho přízemí tvoří řada pilířů podpírající valenou klenbu. V prvním patře se pak nachází rozměrná dvoupatrová prostora lemovaná arkádou na pilířích s vrchní emporou. Tato partie původně komunikovala s prostorem hlavní lodi otevřeným průhledem, dnes jsou však otvory zaslepené zdivem. V literatuře se popsaná stavební struktura a její empora spojuje s otázkami panovnické moci, postavením vladařova trůnu aj.<sup>12</sup> Jak však podotýká Beat Brenk, tento sakrálně-monarchický moment v Corvey nelze doložit a architektura musela sloužit jiné funkci.<sup>13</sup>

V letech 1954 až 1961 byly ve westwerku odhaleny nástěnné malby s marinní tematikou. V severozápadní části spatřujeme scénu Odyssea s obávanou Skyllou, přičemž zde vidíme také sirénu s harfou. Pozornosti neunikne jezdec na mořském draku a především skupina delfínů prohánějící se kolem lodi. Zastoupen je také, v rámci karolinského malířství

7 Hérodotos, *Dějiny*, Praha 1972, s. 29–30.

8 Nikolas Jaspert, *Fischer, Perle, Walrosszahn. Das Meer im Mittelalter*, Berlin 2025, s. 217–220.

9 Jocelyn M. C. Toynbee, *Tierwelt der Antike*, Mainz 1983, s. 197.

10 Charles Avery, *A School of Dolphins*, London 2009, s. 18.

11 Georg Heinrich Pertz (ed.), *Annales, chronica et historiae aevi Saxonici, Annales Corbeienses*, Hannover 1839, s. 3.

12 Friedrich Möbius, *Westwerkstudien*, Jena 1968, s. 25.

13 Beat Brenk, *Wer sitzt auf der Empore?*, in: Joachim Poeschke (ed.), *Sinopien und Stuck im Westwerk der Karolingischen Klosterkirche von Corvey*, Münster 2002, s. 77.



jedinečný, výjev mladíka na delfínu.<sup>14</sup> 1 Tyto motivy s největší pravděpodobností odkazují na dobovou exegetiku, v níž často nacházíme spojení, že tento svět je jako moře (*mare saculum est*) skýtající mnoho nebezpečí a nástrah. V hlubinách, jak píše Augustin, navíc číhají různé nestvůry červovitého tvaru a zejména drak, odedávňý nepřítel Dobra.<sup>15</sup> Naši loď do přístavu Spásy však řídí Kristus, v němž máme Naději. Jak v antice, tak i v 15. či 16. století bylo rozšířené povědomí o tom, že skákající delfini doprovázející loď signalizují budoucí nebezpečí (bouři, přepadení piráty aj.).<sup>16</sup> Jezuitský teolog Hugo Rahner ukazuje, že obvyklý byl i výklad chápat Krista jako druhého Odyssea, jehož střetnutí se Skyllou je střetnutí s ďáblem.<sup>17</sup> Mladík na delfínu je zajisté christianizovaným obrazem naší duše putující do Země blažených / do Spásy a jezdec na mořském draku pak může ukazovat naši sílu zkrotit zlé a využít to zlé ve prospěch Dobra.

Hilde Claussen, která se těmito výjevy dlouhodobě zabývala, v nich spatřovala díl uceleného ikonografického programu, který měl svoje vyvrcholení na klenbě ústřední části westwerku obklopené arkádami. Zde byl podle ní umístěn výjev „přístavu spásy“,<sup>18</sup> patrně Nebeského Jeruzaléma, což byl i koncept výzdoby palácové kaple v Cáchách.<sup>19</sup> V Corvey na Nebeské město odkazuje i nápis na fasádě: *Civitatem istam tu circumda Domine et angeli tui custodiant muros eius. (Obepínáš toto město, Hospodine, a Tví andělé střeží jeho hradby.)* Tuto tezi by podporovaly i štukové postavy světců a světic, *martyres/svědků*, umístěné ve cviklech oblouků spodní části arkády.<sup>20</sup> Z horní emporie se nadto ozýval zpěv kůrů andělských (*chorus angelicus*), neboť asi právě toto místo bylo určeno pro pěvecký sbor mladých mnichů-oblátů. Kdokoliv tak vstoupil do prostor prvního patra westwerku v Corvey, měl možnost participovat na cestě své duše směrem vzhůru, do Spásy. Na této pouti mu vydatně pomáhali i delfini.

14 Susanne Moraw, Der “miles Christianus” als Sirenen- und Skyllatöter: die “Odyssee” in den monastischen Diskursen des Mittelalters, in: Ulrich Rehm (ed.), *Mittelalterliche Mythenrezeption*, Wien – Köln – Weimar 2018, s. 113–116.

15 Jacques Paul Migne (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Opera omnia IV.*, Paris 1841, s. 1380–1382.

16 Avery (pozn. 10), s. 9; Karel Hrdina (ed.), *Cesta z Prahy do Benátek od Voldřicha z Vlkanova a odtud potom po moři až do Palestyny...*, Praha 1946, s. 304.

17 Hugo Rahner, *Symbole der Kirche: Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, s. 260–263.

18 Hilde Claussen – Anna Skriver, *Wandmalerei und Stuck aus karolingischer Zeit: Die Klosterkirche Corvey II.*, Mainz 2012, s. 105; Hilde Claussen, Odysseus und „das grausige Meer dieser Welt“: Zur ikonographischen Tradition der karolingischen Wandmalerei in Corvey, in: Hagen Keller – Nikolaus Staubach (edd.), *Iconologia sacra: Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas, Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, Berlin 1994, s. 341–346.

19 Bianca Kühnel, Jerusalem in Aachen, in: Mariëtte Verhoeven – Hanneke van Asperen (edd.), *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past: Essays in honour of Sible de Blaauw*, Turnhout 2016, s. 102–103.

20 Joachim Poeschke, Herrscher oder Heilige? zur Deutung der Sinopien von Corvey, in: idem (ed.), *Sinopien und Stuck im Westwerk der Karolingischen Klosterkirche von Corvey*, Münster 2002, s. 49, 57.



V 11. až 13. století se s delfíny setkáváme vzácně. Spíše se o nich píše, než že by se stávali objektem znázorňování. Čestnou výjimku v tomto ohledu tvoří chlapec na delfínu v kryptě chrámu San Michele v Pavii, upravovaném v rozmezí let 1110–1130.<sup>21</sup> Delfín zde má jednoznačně pozitivní konotace, neboť chrání chlapce/duši před útoky gryfa/dábla útočícího na svou kořist.<sup>22</sup> Pochvalně pak o delfínech hovoří v době kolem roku 1200 Gervasius z Tilbury ve své encyklopedii *Otia imperialia (LXIII De Delphinis)*, kde je označuje za rytíře pod hladinou moře.<sup>23</sup>

V českém kontextu nacházíme pozoruhodnou zmínku o delfínu v textu Kosmovy kroniky (1119–1125),<sup>24</sup> konkrétně v pasáži týkající se založení Prahy v první knize jeho díla (I, 9). Libuše zde má vizi hradu, který pověstí dotkne se nebes. Výslovně se uvádí, že toto místo je položeno v lese, od vsi (tj. nejbližšího osídlení) je vzdáleno 30 stadií/honů. Lokalita je charakterizována tak, že se jedná o výšinu, již obklopují vlny řeky Vltavy (*Wlitaau terminat undis*). Na severní straně ji chrání údolí s potokem Brusnice, na jižní straně skalnatá hora Petřín (*Petrae*). Kopec se pak ohýbá směrem k proudům Vltavy na způsob delfína, „mořského vepře“ (*Loci autem mons curvatur in modum delphini, marini porci, tendens usque in predictum amnem*). Na tomto místě uprostřed lesa, který je výslovně uváděn jako prastarý (*antiquam silvam*), má být nalezen člověk, jak opracovává práh domu, což má dát hradu název Praha.<sup>25</sup> Pasáž nebyla nikdy důkladněji analyzována, byť je nasnadě, že musí mít jistý symbolický přesah (práh, starý les – posvátný háj, voda, skály apod.).

Při jejím rozboru poskytuje jistou pomoc Honorius Augustodunensis. Ve svém díle *Imago mundi* (kolem 1120) píše (1, 28), že staří svým městům dávali tvar zvířat na základě jejich významu (*Antiqui civitates secundum praecipuas feras ob significationem formabant*). Řím tak má podobu lva, který kraluje nad ostatními zástupci fauny.<sup>26</sup> Obraz Benátek býval spojován s astrologickým znamením ryb, v době kolem roku 1500 pak Jacopo de' Barbari vytvořil plán tohoto města ve tvaru delfína.<sup>27</sup> Proč Kosmas v případě Prahy zvolil tohoto mořského tvora, je otázkou. Patrně mohl něco znát z Hyginova spisu *De Astronomia*, kde se píše (2, 17) o souhvězdí

21 Carlo Tosco, *L'architettura medievale in Italia 600–1200*, Bologna 2016, s. 171–173.

22 Götz Ruempler, *Tiere in der plastischen Kunst des Mittelalters*, Münster 2017, s. 117.

23 Felix Liebrecht (ed.), *Des Gervasius von Tilbury Otia Imperialia*, Hannover 1856, s. 30–31.

24 „Kosmovo dílo bývá vřazováno mezi národní kroniky, jež měly vysvětlovat podíl politicky jednajících společenství (*gentes*) na budování křesťanského univerza. Kronice Čechů však předcházely složitější autorský záměr, který si všiml legitimity panovnické moci a k vnějšmu dění přihlížel jen příležitostně“, Martin Wihoda, *Kosmas*, Praha 2024, s. 99.

25 Bertold Bretholz (ed.), *Die Chronik der Böhmen des Cosmas von Prag*, Berlin 1923, s. 18–19.

26 J.-P. Migne (ed.), *Honorii Augustodunensis opera omnia*, Paris 1854, s. 130.

27 Deborah Howard, *Venice as a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View, Artibus et Historiae* XVIII, 1997, č. 35, s. 106.



delfína na základě antické báje.<sup>28</sup> Označení delfína jako mořského vepře pak vychází z dobové představy, že vodní tvorové mají obdobu v suchozemských živočiších.<sup>29</sup> Přirovnání návrší Pražského hradu ke tvaru delfína snad poukazuje na to, že výšina jakoby plula nad vodami Vltavy. Vodní prvek na samotném návrší pak byl zastoupen pramenem, který vyvěral v místě, kde se nachází Zlatá brána, a stékal k Malé Straně.<sup>30</sup> Místo je tedy na rozhraní sfér, je to práh mezi vodou a zemí, místo očisty (pramen, vedle něhož bylo obětiště zvané Žiži) a přerodu. V Kosmově vyprávění je tak implicitně obsažena výjimečnost této lokality. Můžeme říci, že se jednalo o posvátný prostor, jenž je slovy Gerarda van der Leeuwa „*místem, v němž se opakuje působení jisté mocnosti*“.<sup>31</sup>

## DELFINI VE STŘEDOEVRÓPSKÉ TVORBĚ NA POMEZÍ STŘEDOVĚKU A RENESANCE

Hledání cest k antickému dědictví v době 15. až 16. století vyzvedlo delfíny opět do popředí. A ačkoli se nezřídka objevují ve společenství starověkých bohů, přesto si delfín nadále uchovává svůj christianizovaný význam, který v myslích zakořenil mj. díky různým homiletickým příručkám.<sup>32</sup>

Byli to zprvu zejména italská tvůrčí, kteří do střední Evropy výtvarný motiv delfína uvedli. Někdy v době sedmdesátých a osmdesátých let 15. století vzniká nová výzdoba královského paláce Matyáše Korvína v Budíně, kde na dochovaném vlysu spatřujeme delfíny mezi palmetami. Podle Pétera Farbakyho bylo toto pojetí odvozeno z děl Verocchiových či Desideria da Settignano.<sup>33</sup> V prostředí Svaté říše římské se element delfinů velmi časně objevuje v díle Hanse Burgkmaira, například v jeho tzv. *Norimberské madoně* (1509), a je evidentně výsledkem recepce benátské tvorby.<sup>34</sup> V tomto obraze je delfín zapojen do symbolické koncepce, již vytváří nejen ústřední postavy Matky Boží a Ježíška, ale také řada drobných detailů (fik

28 Ghislaine Viré, *Hyginus De Astronomia*, Stuttgart 1992, s. 72.

29 Alena Hadravová, *Sphaera octava: mýty a věda o hvězdách. III, Středověká pojednání o souhvězdích* [Traktát o uspořádání stálic na nebi v rukopise Praha, NK XXVI A 3], Praha 2013, s. 218–219.

30 Václav Ledvinka – Jiří Pešek, *Praha*, Praha 2000, s. 47.

31 „*Heiliger Raum ist ein Ort, der zur Stätte wird, indem sich an ihm die Wirkung der Macht wiederholt*“, Gerardus van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1977, s. 446.

32 Například ve známé *Concordantia Caritatis* užívané ve 14. a 15. století (MS M. 1045, fol. 79r), vystupuje delfín v souvislosti se scénami Krista v Getsemanech nebo Eliáše na hoře Karmel.

33 Péter Farbaky, *Architecture and Sculpture in Early Renaissance Hungary: Art and Patronage*, *The Sculpture Journal* XXVI, 2017, č. 1, s. 64–65.

34 Christoph Bellot, „Welsches“ bei Hans Burgkmair, in: Wolfgang Augustyn (ed.), *Hans Burgkmair: Neue Forschungen II.*, Passau 2023, s. 506.



jako obraz prvotního hříchu, Mariin trůn jako odkaz na trůn moudrosti aj.).<sup>35</sup> Nenáhodný je bezesporu rovněž motiv delfínů v případě náhrobku sv. Sebalda v Norimberku, artefaktu, který je dle Gerharda Weilandta promyšleně vertikálně komponován. Ve spodní části nalezneme neřesti a ctnosti, vrchol pak korunují kupole Nebeského Jeruzaléma s Ježíškem na vrcholu, k němuž nás vedou skupiny delfínů.<sup>36</sup>

Jsou to však především portály, liminální zóna *par excellence*, kde se delfín ve střeoevropském prostředí počátku 16. století objevuje nejčastěji. Názorným příkladem je vstup jižní předsíně dómu sv. Martina v Bratislavě, který je datován do doby po roce 1520. **2** Podle Juraje Žáryho se jedná o dílo provedené místním kameníkem poučeným antikizujícími trendy vídeňské produkce.<sup>37</sup> Stranou v rámci umělecko-historického bádání o této památce však zůstávala obsahová náplň portálu. Ta se koncentruje do římsy s dvojicí vegetabilně pojatých delfínů a dvěma květy. S největší pravděpodobností se jedná o květy bodláku, symbolu Adamovy viny a vyhnání z ráje, jenž však zároveň obsahuje naději spojenou s příchodem vykupitele, Krista.<sup>38</sup> Svérázně tvarovaní delfíni podtrhují brzký příslib vstupu do Božího království. Odlesk toho, co naše duše může očekávat, zakusíme, pokud portálem projdeme dovnitř. Dynamický vzorec klenby, symboly čtyř evangelistů a ústřední florální motiv nás nenechávají na pochybách, že vstupujeme do vyšší podstaty bytí.

Delfíni se však ve dvacátých a třicátých letech 16. století objevují také na profánních stavbách, jako jsou radnice nebo měšťanské domy, kde zdobí portály či ostění oken. Hojně zastoupeni jsou v hornolužickém Zhořelci, a to prostřednictvím kamenosochařských výtvorů Wendela Roskopfa a jeho dílny.<sup>39</sup> Vyskytují se např. na fasádě domu zvaného Schönhof (1526), a to ve společenství jiných mořských tvorů, totiž harpyjí. V takovýchto případech má delfín apotropaickou funkci a ochraňuje dům navenek před zlými silami. Víme, že už v době antiky delfín plnil úlohu ochránce, a proto se tak často nacházel na štítech bojovníků.<sup>40</sup> Ve středověku se jako apotropaického prvku užívala spíše zobrazení různých ďáblů a příšer, od 13. století, jak píše Michael Camille, stále více v této úloze vystupují lidé

35 Ulrich Söding, *Das Nürnberger Madonnenbild von 1509: Überlegungen zum Traditionsverständnis und zum "Italienerlebnis"* Hans Burgkmairs, in: Manuel Teget-Welz – Wolfgang Augustyn (edd.), *Hans Burgkmair: Neue Forschungen*, Passau 2018, s. 168–171.

36 Gerhard Weilandt, *Starke Männer, schöne Frauen, und dazu spielt die Musik: der Kampf der Tugenden und Laster am Sebaldusgrab*, in: Martin Brons – Thomas Schauerte – Manuel Teget-Welz (edd.), *500 Jahre Sebaldusgrab*, Regensburg 2021, s. 125.

37 JŽ [Juraj Žáry], heslo Bratislava – portál južnej predsieň domu sv. Martina (po 1520), in: Ivan Rusina (ed.), *Renesancia*, Bratislava 2009, s. 659–660.

38 Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln 1964, s. 110.

39 Klara Kaczmarek-Löw, *Die mitteldeutsche Renaissance und Wendel Roskopf*. Wendel Roskopf und die mitteldeutsche Renaissance, in: Franz Jäger (ed.), *Auff welsche Manier gebauet*, Bielefeld 2010, s. 233; Ernst Heinz Lemper, *Görlitz*, Leipzig 1959, s. 99–100.

40 Brunilde Sismondo Ridgway, *Dolphins and Dolphin-Riders*, *Archaeology* XXIII, 1970, s. 90.



hodní zesměšnění.<sup>41</sup> Delfín se v této své protektivní roli objevuje znovu až díky tzv. renesanci. Ve středoevropském prostředí tomu snad napomohl i fakt, že delfín byl vnímán nejen jako ochránce, ale i jako zvíře, jež není radno pokoušet. Nasvědčovala by tomu slova, jež někdo v 16. století v Praze vepsal do knihy *Liber creaturarum* (1502): „Trojí stvoření jest na světě nejhnevivější nad jiné ... rys ... delfín ... žena...“<sup>42</sup>

## ZÁVĚR: SYMBOL, NEBO ORNAMENT?

S delfínem se v 16. století ve střední Evropě často setkáváme také v souvislosti se sepulkrálním uměním. Dokladem toho je tzv. Zikmundovská kaple (1519–1533) nacházející se na krakovském Wawelu. Již Jan Białostocki si při jejím ikonografickém rozboru povšiml významné pozice, jakou v ní zastávají postavy marinní antické mytologie (nereidy, tritoni) a také delfíni umístění v horní části na tamburu, přenášející duše na onen svět.<sup>43</sup> Stanisław Mossakowski soudí, že výzdoba kaple může být odrazem modlitby, kterou odříkával král Zikmund: *Libera me ab hys qui me oderunt et de profundis aquarum. Non me demergat tempestas aque neque asborbeat me profundum. (Chraň mě před těmi, kdo mě nenávidí, a před vodními hlubinami. Nedovol, aby mě potopila bouře nebo pohltily vodní hlubiny.)*<sup>44</sup> V tomto kontextu tak delfín pomáhá duši, aby neskončila v temnotách moře, a vynáší ji na hladinu, blíž k nebesům.

V kapli se zároveň nachází stříbrný oltář, který byl objednáán v Norimberku ve třicátých letech 16. století, dílo Melchiora Baiera a Petera Flötnera.<sup>45</sup> Na Flötnerových grafických dílech, které sloužily i jako podklady pro dobový nábytkový „design“, se delfíni objevují velmi často, nicméně zdá se, že jejich úloha je v tomto kontextu převážně ornamentální. Hranice mezi ornamentem a symbolem je však někdy velmi nezřetelná, k čemuž Oleg Grabar poznamenává, že kouzlo ornamentu tkví nejen ve vizuálním potěšení, ale také v tom, že poskytuje pozorovateli svobodu volby významů.<sup>46</sup> Zásadní je navíc kontext, v němž nějaký výzdobný prvek, v našem případě motiv delfína, vystupuje. Mohli bychom tak, podobně jako Aleš Mudra, nahlížet na putti na delfínech v případě kazatelny chrámu sv. Mikuláše

41 Michael Camille, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London 1992, s. 78–80.

42 Antonín Podlaha (ed.), *Catalogus incunabulorum, quae in Bibliotheca capitulo metropolitani Pragensis asservantur*, Praha 1926, s. 25.

43 Jan Białostocki, Nereidy w Kaplicy Zygmuntowskiej, in: idem, *Symbole i obrazy w świetle sztuki II.*, Warszawa 1982, s. 193–194.

44 Stanisław Mossakowski, *King Sigismund Chapel at Cracow Cathedral (1515–1533)*, Kraków 2012, s. 249.

45 Manuel Teget-Welz, Krakauer Silberaltar, in: Thomas Schauerte (ed.), *Peter Flötner: Renaissance in Nürnberg* (kat. výst.), Nürnberg 2014–2015, s. 47, 49.

46 Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, s. 237.

v Lounech (1537–1540) jako na „*jakousi zábavnou drolerii*“.<sup>47</sup> 3 Zároveň ale nelze vyloučit, že motiv zde může mít i jistý duchovní přesah, neboť jeho zpodobnění na místě, odkud bylo zvěstováno slovo Boží, jistě nemůžeme považovat za věc náhody. Najít rovnováhu mezi těmito póly je jeden z úkolů, které by dějiny umění měly mít trvale na mysli, a to nejen v případě delfinů.



47 Aleš Mudra, Kazatelna, kruchta a figurální konzoly v kostele sv. Mikuláše v Lounech, in: Jan Klípa – Michaela Ottová (edd.), *Bez hranic: Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, Praha 2015, s. 353.



- 1 Jezdec na delfínu, 873–885, nástěnná malba na westwerku kláštera Corvey.  
Foto: Jakub Kříž



- 2 Portál jižní předsíně dómu sv. Martina v Bratislavě, po 1520.  
Foto: Jakub Kříž



3 Jezdec na delfínu, 1537–1540, chrám sv. Mikuláše v Lounech.  
Foto: Jakub Kříž



# Instalace-Přeinštalace- -Dezinstalace-Exhumace a Elevace

## Beranovo Rehabilitační oddělení Dr. Dr.

BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ

Studie se zabývá *Rehabilitačním oddělením Dr. Dr. (1970–1971)*, jeho opakovanou „instalací“, destrukcí, exhumací a muzealizací. Východiskem je rekonstrukce jeho geneze v karlínském suterénním ateliéru a sledování následných fází: rozpad a „pohřeb“ v raných devadesátých letech 20. století, exhumace a institucionalizace v Národní galerii Praha a současná snaha o kritickou reinstalaci v Muzeu umění Olomouc, kde se dochovala dvě intaktní torza (*Torzo – Hoši v mírném nadšení; Kufr X – Narcis*). Text chápe environment jako epistemický model, v němž se střetává barokně založená obraznost s pozitivistickými praktikami moderní medicíny a psychiatrie; klíčovým tématem je vztah vidění a vědění, technologie dohledu a heterotopická povaha „jiného“ prostoru. Metodologicky se opírá o foucaultovskou analýzu vizuality a institucionální moci, deleuzovské pojetí „vidoucího“ a latourovskou síť aktérů, jež spolu s materiálem spoluutvářejí význam. Na případové studii reinstalace (perspektivně komponovaný prostor, projekce archivních fotografií, zrcadlo a kukátkový model) ukazuje, jak muzeum jako „objektivizační stroj“ naráží na „neposlušnost“ materiálu a efemérní povahu environmentu. Studie navrhuje chápat *Rehabilitační oddělení* nikoli jen jako lokální doklad tzv. normalizace, nýbrž jako obecně platnou kritiku limitů moderní evropské společnosti a jejího režimu viditelnosti.

Text je úpravou eseje původně připravené v rámci projektu *ELEVACE. Zdeněk Beran. Rehabilitační oddělení Dr. Dr.*, který v roce 2023, u příležitosti výročí úmrtí autora, připravilo Muzeum umění Olomouc. Upravená verze vznikla za podpory projektu „Problémy přístupu ke kulturnímu dědictví v digitální době“, reg. č.: CZ.02.01.01/00/23\_025/0008719, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.



**R**ehabilitační oddělení Dr. Dr. je největším realizovaným projektem malíře a výtvarníka Zdeňka Berana (1937–2014). Dílo vznikalo v době nastupující tzv. normalizace, je však možné jej považovat za více než metaforu politického útlaku. Tento zřejmě největší původní environment vzniklý na území širší střední Evropy je spojován s Beranovou zkušeností s dobově podmíněnou pozitivistickou psychiatrií, konkrétně pak výzkumem kreativní mysli, který vedl pražský psychiatr dr. Stanislav Drvota.<sup>1</sup> Realizace je o to zajímavější, že jinou, podobně výraznou uměleckou reflexi této zkušenosti nevidujeme.<sup>2</sup> Ve snaze nedopustit se intencionálního omylu se nadále budu držet materiální analýzy díla a popisu jeho vnitřně-procesních změn, považuji však za zásadní výše uvedené připomenout a zdůraznit – jedná se o realizaci, kterou autor nezamýšlel prezentovat mimo ateliér, v níž neustále jistým způsobem setrval a jejíž princip rozvíjel či adaptoval. **1** Tento aspekt nakonec sehrál klíčovou roli také při poslední reinstalaci díla, respektive jeho pozůstatků, k níž došlo na přelomu let 2023 a 2024 na půdorysu dlouhodobých snah o zpracování vlastního sbírkového fondu a kontextualizace českého výtvarného umění Muzea umění Olomouc – Středoevropského fóra.<sup>3</sup>

## MEZI OBRAZEM, MODELEM A PROSTŘEDÍM

Životním tématem Zdeňka Berana byl obraz, jeho utváření, existence, proměna a destrukce – tento model sledoval v rovině významové i materiální.<sup>4</sup> Opíral se přitom o svou životní zkušenost, pohyb na hraně rozpoznatelného světa, dvojího jazyka, sociálního prostředí i filozofického rozhraní. Jako student ateliéru Vladimíra Sychry (1903–1963) se v Praze usadil koncem roku 1952, rychle se spřátelil s okruhem sobě blízkých odpůrců „rozmělněného impresionismu a fauvismu“, usilujících o revizi principů moderního umění, podílel se na organizaci výstav označovaných jako Konfrontace, včetně organizace první z nich ve vlastním ateliéru na

- 1 Stanislav Drvota (1929–1992), absolvent Fakulty všeobecného lékařství UK v Praze, působil po absolutoriu jako asistent Psychiatrické kliniky I. Lékařské fakulty Univerzity Karlovy a Všeobecné fakultní nemocnice v Praze. Zabýval se zde etologií člověka a psychologií umění, tj. především závislostí umění na psychologii tvůrce. Pro svůj výzkum vybral pětadvacet umělců narozených v letech 1923 až 1942. Jednalo se o progresivisty rozvíjející pokročilé imaginativní strategie, především informel a imaginativní umění, v menší míře pak tendence konstruktivistické či geometrické. Všechny je podrobil psychiatrickému vyšetření, vedl s nimi rozhovory a analyzoval jejich tvorbu, načež je klasifikoval podle několika typologických škál. Viz Stanislav Drvota, *Osobnost a tvorba*, Praha 1973.
- 2 O osobní zkušenosti se Beran nepodělil ani se svými přáteli ani historiky umění, s nimiž se v uvedeném období stýkal. Vyplývá to alespoň z rozhovorů s Janem Křížem či Mahulenou Nešlehovou, realizovaných v době přípravy projektu, tj. v letech 2023 a 2024.
- 3 Více viz <https://muo.cz/vystavy/elevace-2/>, vyhledáno 18. 5. 2025.
- 4 Monografii autora vydala Národní galerie Praha v roce 2007 k retrospektivní výstavě: Zdeněk Beran, *Zdeněk Beran* (kat. výst.), Praha 2007.



Palmovce. Zkušenost s prostředím pražských putyk a vybydlených pasáží, studentských sešlostí a večírků v prostředí hospod čtvrté cenové kategorie, jej v průběhu šedesátých let dovedla na hranu informelu, který pro něj ale nikdy nepřestal být vnitřně formální, věcný, hmotný a hmatný.<sup>5</sup>

Beranův pojem obrazu je symptomaticky rozvíjen ve dvou zdánlivě protikladných polohách, opírá se o polaritu abstrakce a figurace. Tato polarita je zdrojem napětí, také ale překvapivě jasně utvářené struktury, kterou navíc v pozdějším období násobí Beranův „konstruktivistický“ zájem o koncipování trojrozměrné skutečnosti jakožto dvojrozměrného plátna, tj. modelu, a *vice versa*. Strídmnost je zde vyvažována opulentností, rozpoznatelnost malířskou rozháraností, plocha hmotou, zrak hmatem. Toto metapolarizování mimo jiné evokuje specifický fyzický poměr k vytvářenému dílu.

Jakkoli zřejmě se zde jeví tendence k baroku, respektive k nějaké z verzí sur-reality, Beran zjevně vycházel ze specifické lokální tradice analytického kubismu. Jeho tvorba se opírá o řád, vědomí souvztažnosti a sounáležitosti jednotlivých prvků. Příznačná je pro ni eskalace estetických kvalit v kontrastu s vnitřní významovou deformací a využívání principů pokročilé iluze, která nicméně nemá jiný účel než nás klamat.

Beran byl, podobně jako jeho generační souputníci, přesvědčen o tom, že jedinou cestou, jak se vyrovnat s aktuálním stavem věcí, je zůstat aktivním, jinými slovy – pracovat. A pracovitost, řemeslnost, soustředění se na výsledek, tj. odpor k „domýšlení“, charakterizuje také jeho vrcholnou realizaci. Pasivitu chápal jako přijetí statusu oběti, věci, zvířete bez tváře a vlastní identity, bez intimních propriet, které se zcizené volně povalují všude na ulici. Reflexe odpadu jako nutné součásti moderní existence je přitom dalším místem globální rezonance – tentokrát s diskurzem technologickým.<sup>6</sup>

## REHABILITACE REHABILITACE

*Rehabilitační oddělení Dr. Dr.*, vzniklo v letech 1970–1971 v prostorách suterénního ateliéru, který dříve náležel Čestmíru Janoškovi, s jeho emigrací v roce 1968 nicméně ztratil využití. Nacházel se na dvoře jednoho z tehdy periferních karlínských domů, v Šaldově ulici č. 8. Viděl je zde

5 Osobní rozhovory vedené se Zdeňkem Trsem, Michalem Ožibkem či Danielem Pitínem (2016–2023).

6 José Ortega y Gasset, *Úvaha o technice*, Praha 2011; Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Růžena Grebeníčková (ed.), *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17–47; Jan Patočka, Co je vidění?, in: Daniel Vojtěch – Ivan Chvatík (edd.), *Umění a čas I: Sebrané spisy Jana Patočky*, sv. 4, Praha 2004; Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*, Praha 2010.



mimo jiné Jan Kříž, také Pierre Restany, prošlo zde výraznou ontologickou proměnou a destrukcí (protržení stropu). Následně se, už jako torzo, uplatnilo jako základ *Hromady*, „obětiny umění“ skupiny Zaostalých, při jejich společné výstavě v pražském Mánesu (1992). **2** Odtud putovalo přímo na zahradu leberského záměčku, patřícího jednomu z Beranových přátel, Jakubu Kašemu. A tak začíná fáze možná nejlegendárnější, rozhodně nejvíce orchestrovaná, čítající projektování vhodné hrobky, rezignace na ni, pohřbu do hrobu a jeho zasklívání, respektive destrukci a zásyp, jichž se účastní Beranovi přátelé, studenti, náhodní kolemjdoucí i lokální reprezentace, přičemž je vše dokumentováno (bratři Hronovi, Josef Putta) a archivováno (1993–1994). **3** Byť se zdá, že tímto příběh environmentu končí, podobně jako sametovou revolucí pomyslně končí místní i globální dějiny,<sup>7</sup> není tomu tak. Záhy totiž, mimo jiné v souvislostech nově se formujícího světa umění, vznikne poptávka živená minulou zkušeností a formulovaná Bedřichem Dlouhým – již se nakonec chopí pražská Národní galerie. Pozůstatky *Rehabilitačního oddělení* jsou koncem devadesátých let exhumovány **4** a přeneseny do jejich expozic, kde se stávají nejprve součástí Beranovy monografické výstavy (2007) a následně expozice stálé. Majoritní část díla byla pak uskladněna v depozitáři galerie.

Zdeněk Beran, který měl v polovině šedesátých let možnost vycestovat do Francie, v tomto období opouštěl reliéfní dvojrozměrnost obrazu a osvojoval si opuštěný, devastovaný či destruovaný předmět pocházející z běžné reality, mechanismus z různých důvodů zbavený účelu, který však nadále disponoval pozůstatky energie. Zúročil přitom zkušenost se strukturální abstrakcí, tašismem,<sup>8</sup> především však vytvořil základ své nové estetiky. Paralelně přitom rozvíjel postupy blízké těm, jež pozorujeme v rámci hnutí Fluxus, u Wolfa Vostella, Edwarda Kienholze, Tetsumi Kuda, Vlassise Caniarise či Hermanna Nietsche. Adopce figury a její nové promýšlení jej přivedly k revizi piktorálního realismu.

Na první pohled zde dochází k popření toho, o čem hovoříme jako o klasických hodnotách evropské kulturní či umělecké tradice, na straně druhé se nám připomínají o to palčivěji a důrazněji. V tomto smyslu je také Beranův „historický“ environment možné chápat v konotaci rozšířeného pole sochařství či umění obecně na pomezí postmoderny, jako cíleného zúročení zisků vrcholné evropské moderny. Nabízí se přitom situovat jej někde mezi Charcotovo působení v pařížské nemocnici Salpêtrière (neurologickou kliniku zde založil v roce 1822) a interaktivní, komunitně utvářený environment Pedra Reyese *Sanatorium* (2011). Jakou pozici mezi nimi Beran zaujímá? Je svým vyloučením z dějů „velkého světa“ zbaven jiné

7 V pojetí Francise Fukuyamy, Hanse Beltinga či Timothyho Gartona Ashe.

8 Vít Havránek, *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999.



možnosti než pouhé asociativní reflexe? Nebo se nabízí jej lokální zátěže zbavit a právě v této diorámě uvést „nové“, bez zátěže místní tradice dějin umění, tj. zejména surrealismu a informelu? A jak pak chápat jeho druhý život v rámci dokumentace, archivace a nové prezentace? Vezmeme přitom v potaz celek *Rehabilitačního oddělení*, jeho výrazně fyzický charakter, „totalitu“, která evokuje silnou psychologickou i tělesnou reakci.

Ať už je to zkušenost traumatická nebo sexuální, její nahlížení se odehrává v modu utajení – pozorovatel sám není viděn, avšak může být, v čemž spočívá důvod jeho vzrušení a snad také potěšení. I trosky environmentu – na pomezí monumentu, dokumentu a *mockumentu*<sup>9</sup> – však disponují dostatečně silným elementem zpřítomnění. Reakce na ně je samozřejmě podmíněna povědomím o původním stavu, o realitě doby, také ale – znovu – neschopností si některé jeho či její okolnosti více než představit. Nedisponujeme potřebnou zkušeností pro to, abychom jim nejen rozuměli, ale abychom je vůbec mohli uchopit, aby byly uloženy v našich vlastních smyslech, nejen v pojmové struktuře. A zdá se, že právě tato dichotomie je pro Beranovu tvorbu, její pochopení a zpřítomnění klíčová, respektive – že byla zásadní také pro něj a jeho vlastní pojímání obrazu.

## ELEVACE REHABILITACE

Beranův způsob zacházení s uměleckým dílem, specificky pak s jeho velkoformátovými environmenty, je v zásadě radikální – jednotlivé instance jsou vždy v příkrém kontrastu vůči těm předchozím, respektive je zdůrazňován sensuální, tj. efemérní charakter dané realizace. *Hra s hlávkami* byla instalována s pomocí skutečných zelných hlávek, které během výstavy v pražských holešovických jatkách tlely a lákaly hmyz, měly tedy také jiné než jen vizuální konotace. Při reinstalaci v Muzeu umění Olomouc, které je získalo v roce 2007, byly nahrazeny – se souhlasem samotného autora – sádrovými odlitky, přičemž samozřejmě došlo k posunutí významu i změně divácké zkušenosti.<sup>10</sup> Jakkoli mohlo být původní tlení spíše náhodným a předem neplánovaným benefitem, zpětně viděno bylo zásadní podmínkou úspěšného uvedení díla – i ukázkou vnitřních limitů moderní muzejní praxe. Popis znamená něco jiného než smyslová prezentace.

Podstatnou skutečností pro účely jakékoli zvažované revize *Rehabilitačního oddělení Dr. Dr.* byl nejen jeho aktuální stav, ale také lokalizace – většina environmentu se nachází ve sbírkách Národní galerie Praha,

9 Octavian Esanu, Monument–Document–Mockument. East European Art and Art History, in: Alina Șerban, Daniel Grúň (edd.), *Unpacked: How to Revisit History from a Plural Perspective?*, București 2021.

10 Objekt byl prezentován mimo jiné na výstavě *Fascinace skutečností: Hyperrealismus v české malbě*, Muzeum umění Olomouc, 2017.



tj. vše, co bylo počátkem devadesátých let pohřbeno a koncem desetiletí exhumováno. Jedno z torz a také kufr, který se objevuje na některých z dobových fotografií z domu v Šaldově ulici, jsou však ve správě Muzea umění Olomouc. Obojí pohřbení uniklo a dochovalo se ve stavu takřka intaktním. Navíc opatřeno už zmiňovanou bohatou dokumentací.

K reinstalaci a novému kritickému zpracování environmentu muzeum dospělo v souvislosti se zpracováváním vlastního fondu, mj. probíhající digitalizací, a jeho prezentací na samostatné výstavě.<sup>11</sup> 5 K projektu bylo od počátku přistupováno ve smyslu interpretace a aktualizace — se záměrem obě části *Rehabilitačního oddělení* uvést společně, instalovat je v rámci autonomního expozičního prostředí, s předpokladem zhodnocení aktuálního stavu, také ale jeho možné budoucnosti. K tomu jedna poznámka — oba segmenty v držení Muzea umění mají status autonomního uměleckého díla;<sup>12</sup> majoritní korpus ve správě Národní galerie Praha je v dané chvíli uskladněn ve dvou depozitářích. Jde o část, již sám Beran — zřejmě ve spolupráci s Milanem Knížákem jako tehdejším ředitelem Národní galerie<sup>13</sup> — pro účely instalace díla ve stálé expozici moderního a současného umění umístil do klasické muzejní vitríny, a dále část, která je uchovávána jako fragment tvořený souborem kovových pelestí, jednou sádrovou postelí, slaměnou matrací, segmenty původních torz, černou igelitovou plachtou a dalšími drobnými komponenty. I tato druhá část pak byla rozdělena, ve spleti muzejních depozitářů se přitom přirozeně ztrácí a mísí s dalšími depozity.<sup>14</sup>

Pro reinstalaci byl zvolen konkrétní expoziční prostor, tzv. Galerie přiléhající ke stálé expozici muzea, jejímž základem jsou sbírky budoucího Středoevropského fóra. Zvolena byla varianta připomínající původní zkušenost sklepní instalace, přičemž prostor byl vystavěn perspektivně, pro pohled z jedné preferované pozice. Jako hlavní limita environmentu byla identifikována jeho optická funkce — nejen ve smyslu jeho formálních kvalit, obraznosti, ale především tematizace „vidění“, toho, co vizualizace znamená, jak oko funguje, orientuje se, usuzuje, souzní s ostatními smysly, zakládá kritickou zkušenost a podněcuje ke kladení otázek. Pozůstatky environmentu instalované v různých výškách, se začleněním „arteficiální“ sekundárně vytvořené vitríny, připomínající laboratorní zkumavku, i nepoškozeného torza, byly doplněny dvojí ukázkou historického materiálu — projekcí fotografií zachycujících proces pohřbívání, respektive právě exhumované pozůstatky. Druhý autonomní umělecký kus, tj. *Kufr X*, známý jako *Narcis*, byl instalován samostatně, s vlastním nasvícením a také přidáním optikou, zrcadlem, revokujícím vlastní sémantický význam i materiální

11 Projekt s názvem *Objem duše. Sochařská sbírka Muzea umění Olomouc* byl uveden v roce 2023.

12 *Torzo (Hoši v mírném nadšení)*, P1364 a *Kufr X (Narcis)*, P1365.

13 Dle rozhovoru vedeného s Milanem Knížákem 3. 10. 2023.

14 Dílo je v tomto případě označeno jednou signaturou, a sice P 8874.



strukturu – dno kufru se totiž působením času propadlo, sádrový odlitek však zůstal zachován a díky vhodně komponované vizuální hře se zpřítomnilo také téma „sebereflexe“. Vedle toho byly využity dochované fotografické záznamy jednotlivých fází existence environmentu, zpřístupněné různou formou (tisk, projekce, tablet). V doprovodné publikaci pak byly zahrnuty také restaurátorské zprávy a výsledky analýz provedené kolegy v NGP pod vedením Dunji Stevanović.<sup>15</sup>

Centrální instalace s postranními kontextuálními vstupy byla propojena pochozí rampou a členěna příčně geometrickým řezem ústícím v už zmiňovaném perspektivním ohnisku. Rovina nástupní plochy byla s pomocí dřevěné konstrukce v zadním traktu vyvýšená – návštěvník tak získal pocit fyzické elevace. Tento dojem byl následně podpořen dvojitým způsobem – jednak světelnou režií, jednak posledním vloženým prvkem, tj. dokonalým kukátkovým modelem, který vytvořili v reminiscenci na Beranovu modelářskou produkci absolventi ateliéru klasické malby, jež na Akademii výtvarných umění vedl v letech 1990 až 2012: Zdeněk Trs (\*1985), Adam Pokorný (\*1979), Jan Gemrot (\*1983) a Jan Uldrych (\*1983). V mnoha ohledech se jedná o realizaci výjimečnou, která vlastní práci autora s modelem přesahuje a činí z něj takřka autonomní umělecké dílo.

Pozici, v níž se jednotlivé strategie scházejí, je možno označit jako voyeuristickou. Hovoříme-li totiž o pozitivismu, zejména pak pozitivismu v medicíně, neobejdeme se bez tělesnosti, její objektivizace, také však utváření moderní sexuality. Tuto dimenzi připomíná fotografická dokumentace zachycující původní iluzivní charakter torz, specificky bez tváří, avšak s výraznými pohlavními znaky, podstatněji však – protože evokativněji – už zmiňovaný kukátkový model: ono pověstné kukátko bylo v expozici umístěno v takové pozici a pod takovým úhlem, aby bylo viditelné pouze z minimální vzdálenosti. Fyzický element „dívání se“ byl navíc nutností se k němu sklonit, respektive intuitivní potřebou oka „vidět více“, ještě podpořen.

Jistěže, tento typ metaexpozice, vrstevnatý, komplexní, v mnoha ohledech arteficiální, vyžaduje specifický typ pozornosti. Není nutně podmíněn znalostí jednotlivých historických fází environmentu, naopak, při jejich pomnutí může instalace nabízet odlišnou zkušenost s materiálem jakožto materiálem. Připomíná se tak archeologický či archetypální model vystavování, přičemž obojí je reflektováno také současnou uměleckou praxí – mimo jiné ve snaze překonat výchozí modernistické měřítko. V následujících dvou sondách se zaměřím na témata, která s Beranovými východisky souvisí spíše volně či latentně, pro další život jeho díla jsou ale zásadní. Prvním bude „vidění“ a druhým „muzejní praxe“.



„Vizualizace“ je výrazem pozitivistického, materiálního, anonymního souboru praxí daného společenství či kultury, přičemž jsme v tom, co vidíme, mnohem méně svobodní, než si myslíme.<sup>16</sup> V jiném ohledu jsme ale podstatně svobodnější, protože vizualita je zároveň něčím, co nabízí vidění historické dimenzi, tj. změně.<sup>17</sup> „Vidění“ je v tomto smyslu paralelou „konání“ – osobujeme si praktiky diskurzu či paradigmatu, v němž se nacházíme, a přitom se stáváme jejich pomyslnými „rukojmími“. Jejich přijatelnost podmiňujeme přesvědčivostí strategií moci, přičemž prohlédnutí předpokládá jejich rozpoznání. Vidoucí však není někdo, kdo dokáže nahlédnout budoucí událost, není to „vizionář“ či „utopista“. „Vidoucí“, říká Deleuze, „je někdo, kdo vidí něco, co není vidět.“<sup>18</sup> „Vidět“ v tomto smyslu znamená narušit dominanci evidence, s cílem nikoli ukázat věci takové, jaké jsou, ale jaké by být mohly, tj. navrhnout novou sadu otázek, která povede k proměně spektra tím, že na ně upře pohled z jiného úhlu či perspektivy.

Moderní vidění je tedy nástrojem moci a jeho „rozprostraněnost“, existence v trojrozměrném modu, v relacích a vazbách, je jedním ze způsobů výkonu této moci. Politické dějiny vizuálního (ne)vědomí,<sup>19</sup> tj. dějiny způsobů, jakými se formy moci „stávají viditelnými“, se proto řídí jediným principem, a sice tím, že „viditelnost“ je jednou ze „samozřejmostí“ fungování moci. Moc se stává přijatelnou nebo tolerovatelnou proto, že se prostorově přizpůsobuje tomu, jak je nabízena vidění – a jak je sekundárně přijímána. Inference, indukce, dedukce zde nic samy o sobě neznamenají, percepce sama je omezeným, jednokanálovým zdrojem informace. Zásadní je její prostorová dimenze, tj. vazebnost a vztahovost.

Společnost vyvíjí a disponuje technologiemi, které jí pomáhají přežít, typicky je konstruuje v opozici, spíše než v souladu s okolním (externím) spektrem. Ve studii *Dohlížet a trestat* proto Michel Foucault zavádí pojem „technologie vidění“, přičemž se nabízí srovnání s experimentálními postupy a exaktními disciplínami. Tak jako dalekohledy, mikroskopy a hranoly pomohly proměnit nejen to, co fyzika „vidí“, ale i pozici tohoto „vidění“ v jejím rámci, také techniky dohledu a zkoumání nejen zviditelnily takové věci, jako je „nenormálnost“ nebo „zločinnost“, ale napomohly etablování se vizuálního v mocenské. Tyto „*observatoře lidské mnohosti*“, píše Foucault,

16 Thomas Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha 1997, s. 75–77.

17 *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Amherst 1988.

18 Paul Rabinow – Keith Gandal, An interview with Gilles Deleuze (25. 5. 1985), *History of the Present*, jaro 1986, č. 2, s. 1, [https://monoskop.org/images/1/14/History\\_of\\_the\\_Present\\_2\\_1986.pdf](https://monoskop.org/images/1/14/History_of_the_Present_2_1986.pdf), vyhledáno 5. 6. 2025.

19 Tim Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, London 1996; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, Praha 2010.



etablovaly „*obskurní umění světla a viditelného*“, které „*nepozorovaně připravilo půdu pro zcela nové poznání člověka*“ – a jeho taxonomii.<sup>20</sup>

Moderní vidění, tj. poznávání, se uskutečňuje v prostoru – a jako takové přirozeně spojuje nejen různé domény imaginativního uskutečňování se subjektu, ale také society. Vidět znamená utvářet svět, politicky, ekonomicky, mocensky. Prostor je nejen výrazem neviditelných vztahů, a tedy jejich vizualizací – je jako takový také projektován. Skrze prostorové uspořádání je na světlo světa uváděna vnitřní organizace daného sociálního časoprostoru. Umění či technika vizuálního zobrazení se přitom nevyčerpává vynálezy, které ulehčují dohled nad daným prostorem, naopak: „*vepisují do buněk nové druhy klasifikace určené k zacházení s nepoddajnou populací*“. Jsou konstruovány tak, aby usnadňovaly zavádění „vyšetřovacích“ postupů, které řadí a posuzují lidi podle jejich „viditelných“ vlastností. Díky této prostorovosti jsou nové klasifikace „disciplinární“, činí člověka klasifikovatelným, podrobují ho individualizované kontrole. Proto Foucault říká, že tam, kde přirozená taxonomie spojuje kategorii a charakter, disciplinární taktiky spojují singulární s univerzálním, tj. věnují pozornost každému členu univerza individuálně. Zviditelňují kategorie, do nichž je „charakter“ lidí vsazen, identifikují „individualitu“, která je obdařena určitými „esenciálními“ či evidentními druhy vlastností. Nejde tedy jen o to, že „oko moci“ hledí spíše dolů než nahoru – to, co vidí, nejsou hrdinové a jejich činy, ale dysfunkční osobnosti.

## UKÁZNĚNÉ OBJEKTY A NEPOSLUŠNÉ MATERIÁLY

Umělecká díla jsou v muzejních sbírkách kategorizována různými způsoby, klíčovou roli přirozeně sehrává materiál – v poslední době se na něj nicméně upírá také pozornost dalších přidružených disciplín, sociologie, antropologie či psychologie,<sup>21</sup> které materiálu připisují aktivní, konstitutivní a kauzálně platnou roli při vlastním vytváření a udržování kulturních forem a významů. Muzeum je v jejich pojetí „objektivizačním strojem“, který se snaží transformovat a stabilizovat umělecká díla jako smysluplné „objekty“, jež lze klasifikovat, vystavovat a uvádět do oběhu. Do jaké míry se mu tento proces daří, však závisí právě na materiálních vlastnostech uměleckých děl, konkrétně pak na tom, zda jsou takzvané „ukázněné“, či naopak „neposlušné“ – takto je alespoň charakterizuje Fernando Domínguez Rubio.<sup>22</sup> Materiálová citlivost, k níž vyzývá, připomíná foucaultovský

20 Michel Foucault, *Discipline and Punish*, New York 1977, s. 226.

21 Bruno Latour, *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge 1987; Jeffrey C. Alexander, *The meanings of social life: A cultural sociology*, Oxford 2003.

22 Fernando Domínguez Rubio, *Preserving the unpreservable: Docile and unruly objects at MoMA*, *Theory and Society* XLIII, 2014, č. 6, s. 617–645.



apel na vizualizaci či latourovské rozprostření sítě sdružující aktéry a situace, jejichž jsou součástí – a jako takové jí budu věnovat pozornost i já.

Utváření sbírky je jedním z nejproblematictějších bodů muzejní praxe. Do značné míry to ukazuje také nově přijatá definice instituce (2022), tohoto pilíře moderní společnosti, také ale další verze heterotopie ne nepodobné věznici či nemocnici. „*Muzeum je stálá nezisková instituce ve službách společnosti;*“ uvádí Mezinárodní rada muzeí, „*kteřá odborně zpracovává, sbírá, konzervuje, interpretuje a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví. Muzea jsou otevřená veřejnosti, přístupná a inkluzivní. Podporují a rozvíjejí rozmanitost a udržitelnost, fungují a komunikují eticky, profesionálně a za účasti různých komunit. Nabízejí rozličné podněty pro vzdělávání, potěšení, reflexi a sdílení vědomostí.*“<sup>23</sup> Otevřenost a inkluzivita přitom do značné míry kontrastují s tím, co od muzea očekáváme přednostně, tj. stabilitu a setrvalost v názorech i postupech. Stabilní a setrvalé je však muzeum jen při pohledu zvnějšku. Právě fyzické vlastnosti uměleckých děl jsou jedním z impulzů pro to, o čem dnes hovoříme jako o organizační a institucionální dynamice.

Ukázněnými objekty lze nazývat ta umělecká díla, která zaujímají určené „objektové pozice“ a plní soubor úkolů a funkcí, jež jim byly svěřeny, čímž umožňují hladkou reprodukci jak subjektivních, tak objektových pozic v rámci dané organizace. Je navíc možné je identifikovat – chovají se stabilně, klasifikovatelně a poznatelně. Tyto vlastnosti však paradoxně vedou k tomu, že často zůstávají nepovšimnuty, začleněny do každodenních činností a struktur, které určují běžný chod věcí. Jako takové bývají snadno přehlíženy jako nezajímavé a nudné – práce, kterou však vykonávají, je zásadní pro pochopení toho, jak se různé praxe, hranice a významy standardizují a získávají samozřejmý status. Jinými slovy, ukázněné objekty jsou zásadními prvky při vytváření těch organizačních a institucionálních kontinuit, které zajišťují uchování a reprodukci kultury obecně.

Muzea vytvářejí prostředí pro artikulaci významu, umožňují oběh umění a jeho prostřednictvím také narativů, paralelně vznikajících a zanikajících. Pozice, význam či samo čtení uměleckých děl přitom často závisí na zdánlivě banálních okolnostech, jako je umístění oken a dveří, přítomnost nakládacích ramp, výtahů nebo opěrných zdí, rozvodů a speciálně vyškoleného personálu, způsobů dokumentace a digitalizace. A je to muzejní personál, čítající nejen kurátory, ale stále častěji také konzervátory, restaurátory a dokumentátory, který na to má zásadní vliv. Zatímco tendence k abstrakci, která je spojená s nástupem moderní kultury a její gradací, sama svůj dopad maximalizovala, vedla ke konceptualizaci jednotlivých funkcí muzea, respektive rolí, které v něm byly rozvíjeny, dnešní

23 Definice muzea přijatá 24. 8. 2022 na Generální konferenci ICOM Prague 2022, <https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/>, vyhledáno 11. 5. 2025.



obrat k materiálu má přesně opačný dopad – klade důraz na prostupnost rolí a jejich směřování. Pozice výsadní, symbolická, tj. pozice kurátora, je přitom mělněna nároky vlastních médií a jejich potřebami.

## ZÁVĚR

Po stránce materiální je Beranovo vrcholné dílo vcelku banální. Kombinace levných materiálů, sádry, cementu, drátů, nalezených objektů, které všechny drží „jeden“ nános barvy, příliš sofistikovanosti nepředpokládá. Právě tato kombinace ale jasně poukazuje na místo a dobu jeho vzniku. Je socio-ekonomickým a kulturním dokladem, evidencí ve foucaultovském smyslu. Bez ohledu na to, jak silně evokuje tradici informelu a připomíná nevědomou propozici surrealismu, je lze vidět také jako zvěcnění moderní psychologické a imaginativní reality, tj. nahlížet její skryté nuance jako takové, které jsou utvářeny stejně tak vnějšími jako vnitřními vlivy. *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* ukazuje, že „neposlušné objekty“ nás nutí především prověřovat své názory, testovat je a sdílet. Činí z muzejní praxe skutečně otevřené a inkluzivní téma, které lze s využitím pokročilých nástrojů dokumentace a edukace sdílet také s veřejností. Předpokládají však osobní kritický postoj a zodpovědnost – ani jednoho nás jejich proměnnost, nedogmaticnost a experimentálnost nezbavuje, naopak.

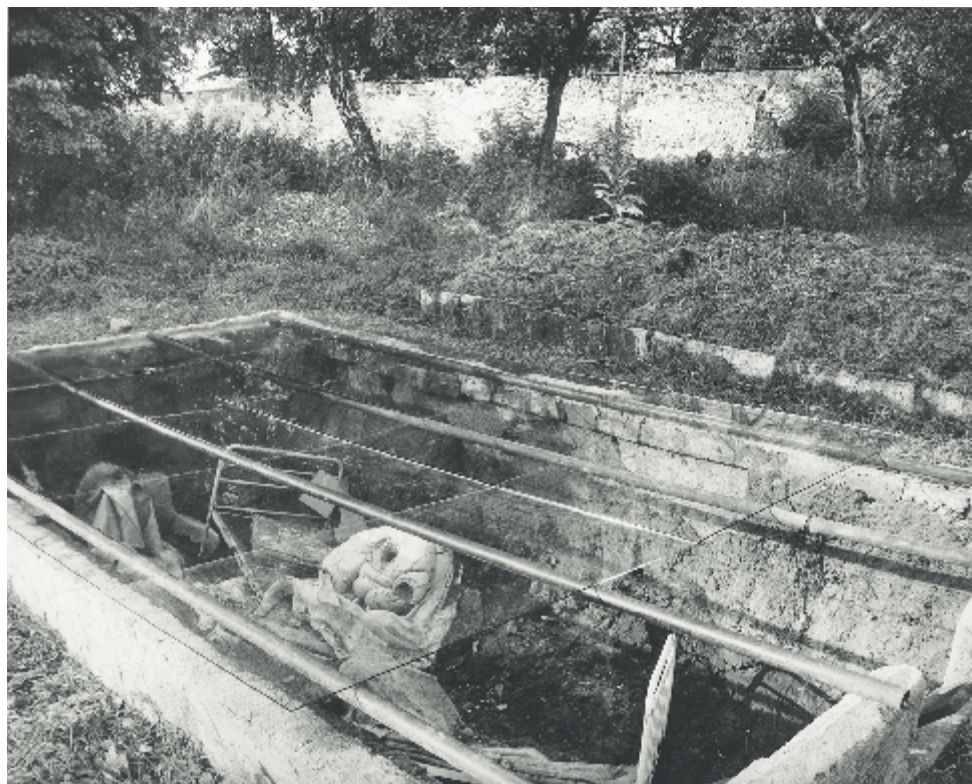


- 1 Zdeněk Beran, *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.*, Fáze I (studio), začátek sedmdesátých let 20. století.  
Archiv Zdeňka Berana — dědicové, foto: Jan Kříž



2 Fáze II, *Hromada (Obětiště)*. Situace 92, Nová síň, 1992.

Archiv Zdeňka Berana — dědicové, foto: Jiří Putta



3 Fáze III, zahrada Bredovského zámku, 1993–1994.

Archiv Zdeňka Berana — dědicové, foto: Petr Hron, Pavel Hron

4

Fáze IV, exhumace a dočasná instalace, 1999.

Archiv Zdeňka Berana – dědicové



5

Fáze V — elevace, reinstalace pozůstatků, Muzeum umění Olomouc (MUO), 2024.

Foto: Zdeněk Sodoma, MUO





# Velikonoční oběť

## Smrt a vzkříšení modernismu v kontextu socialistického realismu

TOMÁŠ WINTER

Příspěvek vychází z interpretace obrazu Emila Filly *Velikonoční oběť* z roku 1948. Na pozadí reflexe umělcovy situace po převzetí moci Komunistickou stranou Československa se zabývá širšími dobovými debatami o konci modernismu a paralelně vyvíjenými snahami českých teoretiků začlenit modernismus do programu socialistického umění. Ukazuje, jaké strategie byly za tímto účelem využívány a jak byly úspěšné. Závěr je věnován krátkému srovnání s tzv. normalizací sedmdesátých a osmdesátých let a klade si otázku, zda lze v tomto případě hovořit o novém, „experimentálním“ socialistickém modernismu.

V roce 1948 namaloval Emil Filla obraz *Velikonoční oběť*. Jeho námět vychází z židovské tradice rituální oběti beránka o svátku Pesach,<sup>1</sup> upomínající na Mojžíšovo vyvedení Židů z Egypta. Židé měli krví beránka namazat dveře jako znamení bohu a sníst jehně první den svátku. Přitom se dodržovala celá řada regulí, upravujících stáří beránka nebo způsob jeho přípravy. Od určité doby byla oběť prováděna na nádvoří jeruzalémského Chrámu. Krev zachycovali kněží a vylévali ji směrem k oltáři. Filla zachytil podobnou scénu, přestože jejím aktérem není kněz a mrtvý beránek neleží na oltáři, ale obyčejném dřevěném stole, umístěném v temném prostoru, prosvětleném lucernou. 1

## FILLOVA OBĚŤ

V dějinách výtvarného umění lze uvedený námět sledovat od středověku až do 20. století. Jeho výskyt však není příliš častý, a navíc se většinou váže ke křesťanské tradici, v níž obětovaný beránek symbolizuje Krista. Takovým asi vůbec nejznámějším zobrazením je sugestivně působící obraz španělského barokního malíře Francisca de Zurbarána *Agnus Dei*, který vznikl v několika variantách v letech 1630–1640.<sup>2</sup> Je velmi pravděpodobné, že ho Filla znal, i když se jím přímo neinspiroval. V moderním umění je jedním ze sporých příkladů zobrazení židovského motivu kvas Marca Chagalla *Izraelité jedí velikonoční jehňátka* z roku 1931. Druhým je Fillův obraz.

Fillovým plátnem se dosud nejdetailněji zabýval Vojtěch Lahoda. Řadil ho k nejdramatičtějším umělcovým obrazům a kladl si otázku, zda „*je to symbolická, takřka řeznická likvidace svobody ve světle skutečnosti, že o dva roky později namaloval Filla obraz Ovce, moje ovce, kde se stylizoval do pastýře stáda ovcí. Nebo je to oběť beránka, předznamenání oběti Krista a tedy utrpení, kterým musí vykoupit utrpení lidí?*“<sup>3</sup>

Aby bylo možné nalézt odpověď, je třeba alespoň stručně přiblížit kontext, v jakém Filla dílo namaloval. Od konce druhé světové války lze v české kultuře kontinuálně sledovat prosazování komunistické ideologie. Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu z května 1946 vidělo budoucnost ve vládě lidu pod vedením komunistické strany, kterou spojovalo s myšlenkami pokroku, svobody a lidskosti.<sup>4</sup> Filla se na rozdíl

1 Anne Wright, *The Passover Feasts and Old Testament Sacrifices Explained*, London 1849; Philip Goodman, *The Passover Anthology*, Philadelphia 1961; Baruch M. Bokser, *The Origins of the Seder: the Passover Rite and Early Rabbinic Judaism*, Berkeley – Los Angeles – London 1984.

2 Miguel Yngel Aparicio Tovar, Los corderos de Zurbarán, *Información Veterinaria V*, 2010, s. 22–24; Guillermo Hurtado, Naturaleza muerta, *Diánoia* LXIV, 2019, č. 83, s. 181–207.

3 Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 593.

4 Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu, *Rudé právo* XXVI, 1946, č. 113, 15. 5., s. 1.



od několika stovek umělců, k nimž patřili i představitelé meziválečné avantgardy, s ideálem směřování k pokrokové tvorbě neztotožnil a poselství nepodepsal.

Rétorika tvůrců komunistické kulturní politiky se postupně měnila. Filla mohl sledovat pozvolný posun od ryze pozitivních vyjádření o budoucí tvorbě ke hledání jejích nepřátel v okruhu „buržoazního“, „měšťanského“ a „formalistického“ umění, které pro komunisty reprezentovala především avantgarda a abstraktní umění. Zaznamenal to i Vincenc Kramář a snažil se vysvětlit, jakým způsobem může být západní umění nadále inspirativní pro nové socialistické umění. Zavrhování modernismu ve prospěch obratu k 19. století považoval za nepřijatelný reakcionářský projev.<sup>5</sup>

Úplně jinak oproti tomu nahlížel na situaci Jindřich Chaloupecký. Moderní umění pro něj v roce 1946 skončilo, jeho vývoj ustrnul a ocitl se ve vzduchoprázdnu. Vzhledem ke geografické poloze Československa se tázal, zda je možným východiskem syntéza mezi východním socialismem a západní kulturou. Odpověděl si záporně. Chaloupecký požadoval, aby kultura znovu přímo oslovovala lid a nebyla elitářská. Z toho důvodu bylo nutné rozhodnout se pro socialismus, jehož vzor spatřoval v Sovětském svazu, který se podle Chaloupeckého zbavil vnitřních i vnějších nepřátel a „*vchází na cestu skutečné svobody*“.<sup>6</sup>

Po převzetí moci Komunistickou stranou Československa v únoru 1948 se v Provolání Svazu československých výtvarných umělců hovořilo o tendenčnosti socialistického umění a jeho zaměření proti formalismu, jehož znakem je to, že „*jednak přejímá hotové historické formy, jednak osamostatňuje formu, která se stává hračkou*“.<sup>7</sup> V textu nebyl jmenován žádný konkrétní směr, který by jeho autoři s formalismem spojovali. Filla ve stejné době ještě veřejně mluvil nejen o kubismu jako jednom ze zásadních moderních stylů, přicházejícím s radikální proměnou vnímání skutečnosti, ale i o surrealismu, založeném na nevědomých, snových svobodných inspiracích.<sup>8</sup> V roce následujícím by to už nebylo možné a Filla to věděl. Choval se přitom velmi pragmaticky, pravděpodobně v souvislosti s jeho snahou udržet se za každou cenu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, což se mu nakonec podařilo. Zřejmě proto vstoupil koncem března 1948

5 Vincenc Kramář, *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha 1946. K širším souvislostem viz Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998, s. 156–158; Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 244–247.

6 Jindřich Chaloupecký, Konec moderní doby, in: Michal Příbáň (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře 1 (1945–1948)*, Praha 2001, s. 374. Viz též Tomáš Pospiszyl (ed.), *Jindřich Chaloupecký: texty a kontexty kritika umění*, Praha 2023, s. 85–88.

7 Provolání k výtvarníkům, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (edd.), *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 124.

8 hSd [Věra Hasalová?], Rozhovor s Emilem Fillou, *My* 48, 1948, č. 17, 23. 4., s. 4.

do Komunistické strany Československa a později se angažoval v reformní komisi školy.<sup>9</sup>

Jestliže interpretujeme Fillův obraz *Velikonoční oběť* v politickém kontextu, tedy jako reakci na únorové události roku 1948, bude mít několik významů. Na jedné straně ho lze chápat jako reflexi Fillovy osobní oběti, kterou musel postoupit, aby mohl nadále veřejně působit. Na straně druhé lze beránka ztotožnit s moderním uměním, potažmo Fillovou dosavadní tvorbou, která musela být obětována, jelikož se pro reprezentanty komunistické ideologie, dogmaticky prosazující socialistický realismus, stala nepřijatelnou. Vůdčí představitelé komunistické kulturní politiky, k nimž patřili Václav Kopecký, Jaromír Neumann nebo Ladislav Štoll, otevřeně popisovali rozchod socialistického realismu s „úpadkovým“ uměním buržoazní společnosti, „se všemi ismy, které odváděly od poznání skutečnosti a vyrostly z antihumanistického postoje ke člověku“.<sup>10</sup>

## DOGMATISMUS, JAKÝ VŮBEC MOŽNÝ JE

Jeden z „vrcholů“ agresivní komunistické rétoriky představují výroky Fillova žáka a budoucího náčelníka Armádního výtvarného studia, malíře Vladimíra Šolty. Odpůrce socialistického realismu přímo spojil s reakčními společenskými silami, jež „*nacházejí odraz svých zájmů v dílech úpadkového, protilidového, kosmopolitního, formalistického umění, dnes v čele s posluhy a hlasateli myšlenek amerického imperialismu, surrealisty, abstraktivisty a falsifikátory realismu všech odrůd a barev...*“<sup>11</sup> Zastánci modernismu a avantgardy se v očích Šolty stali bezprostředními nepřáteli socialistického zřízení, připravující „*vpád uchvatitelů světového panství, imperialistů z Wall-Streetu*“<sup>12</sup> s nimiž musí být skoncováno.

Je zřejmé, že Šoltova rétorika byla shodná s rétorikou komunistických prokurátorů, užívanou v inscenovaných politických procesech. Nešlo přitom o nevinnou akademickou debatu. Ve chvíli, kdy se reprezentanti odsuzovaných uměleckých proudů (zejména kubismu, abstrakce a surrealismu) stali domnělými nepřáteli režimu a kontrarevolucionáři, museli chtít nechtě pocítovat strach a možná i obavy o vlastní život.

9 Michaela Pejšochová – Tomáš Winter, *Orel rozsápe orla: Emil Filla, čínské umění a totalitní přízraky / Eagle Rips Eagle: Emil Filla, Chinese Art and Totalitarian Phantoms*, Praha 2024, s. 58–60.

10 Jaromír Neumann, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku: Projevy z pracovních projevů konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5. – 3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 23.

11 Vladimír Šolta, K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, *Výtvarné umění I*, 1950–1951, č. 3, s. 110.

12 *Ibidem*, s. 112.





Veřejně vystupovat na obranu modernismu a avantgardy si tehdy dovolily pouze některé osobnosti, které byly v rámci komunistické kulturní politiky ve výjimečných pozicích a měly za sebou obecně respektovanou, ideologicky významnou práci. Adolf Hoffmeister a Vítězslav Nezval se tak v roce 1952 snažili o rehabilitaci moderního umění a jeho očistění od nálepky formalismu. Jejich strategií bylo vycházet ve svých závěrech z nepochybnitelných ideových autorit, jakými byli pro komunisty například Lenin a Stalin. Nezval tak činil v přímé souvislosti s Fillovým dílem, když upozorňoval na „hluboce předmětný a obsažný život Fillových kubistických obrazů“, zpřítomňujících skutečný svět a nikoli bezobsažné formy.<sup>13</sup>

Reakce ze strany oficiálních komunistických ideologů byly rychlé a úderné. Ladislav Štoll a Jiří Taufer bez jakékoli vůle přijmout jiný názor znovu dogmaticky poukázali na formalistický a dekadentní charakter modernismu, respektive kubismu. Současně věnovali obsáhlý prostor škodlivému kulturnímu vlivu „slánštiny“ jakožto kosmopolitní, cizí a nepřátelské tendence, čímž fakticky přispěli k naplnění tragického osudu Rudolfa Slánského a spolu s ním obviněných politiků a úředníků.<sup>14</sup> „Pevné“ pozice zastával i malíř Jan Čumpelík, který vyzdvihoval sovětský socialistický realismus a požadoval definitivní zavržení formalistických uměleckých směrů včetně kubismu, který nazýval „hluchým, květem z konců měšťáckého úpadku“.<sup>15</sup>

Přičteme-li k tomu zákaz vystavování cyklu slovenských písní i večeré další tvorby kromě krajin Českého středohoří, je jasné, že Filla na sklonku života zažíval osobní tragédii. Boj o prestiž a význam celoživotně rozvíjené tvorby nemohl v té době vyhrát. V dopise, který napsal v posledním roce života Čestmíru Berkovi, Filla shrnul vlastní skeptické pocity ze společenského vývoje, kulturních a politických událostí. Je datován dubnem 1953 a Filla v něm popsal, jak se mu neustále vrací hrůzné vzpomínky z Buchenwaldu. Přímou hovořil o vraždách, které mu vyjevovala jeho fantazie. Je nepochybné, že vzpomínky z koncentračního tábora se mísily s reflexí vlastní tíživé situace a ničivé praxe komunistické totality. Filla se necítil jako pasivní pozorovatel, ale jako aktér, přímý účastník děje, který na něm zanechává nesmazatelné stopy: „*I ve snu probíhají v mé představivosti všechny ty jen lidské ukrutnosti – v nichž nejsem už nějakým cizorodým divákem, ale bytostí plně se účastnící – jako herec té krvavé scény.*“<sup>16</sup>

13 Vítězslav Nezval, K sedmdesátinám Emila Filly, *Literární noviny* I, 1952, č. 10, 12. 4., s. 5.

14 Ladislav Štoll – Jiří Taufer, Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění, *Literární noviny* I, 1952, č. 19, 14. 6., s. 5–6.

15 Jan Čumpelík, Ještě ke kritice výtvarné kritiky, *Literární noviny* I, 1952, č. 21, 28. 6., s. 6.

16 Dopis Emila Filly Čestmíru Berkovi ze dne 10. 4. 1953, in: Čestmír Berka, Emila Filly boje a zápasy, *Student* IV, 1968, č. 13, s. 8–9.



Vlivem známých politických okolností (smrt Klementa Gottwalda a J. V. Stalina, Chruščovova kritika kultu osobnosti) postupně někteří kulturní činitelé ustupovali z dogmatických pozic, i když ještě v roce 1957 při příležitosti výstavy *Zakladatelé moderního českého umění* rozpoutal časopis *Květy* manipulativní kampaň proti vystaveným dílům<sup>17</sup> a teoretik Václav Formánek hovořil o kubistických a expresionistických pracích jako o výrazu hluboké krize tehdejší společnosti a jejích duchovních hodnot.<sup>18</sup> Socialistický realismus byl nicméně postupně opouštěn a slábla i kritika modernismu a avantgardy (s několika výjimkami, k nimž patřil surrealismus). Ze socialistického realismu se stala více méně historická kategorie, odkazující v dějinách umění na dogmaticky chápanou prorežimní tvorbu konce čtyřicátých a začátku padesátých let, která se zaklínala ideály vyššího, krásnějšího a pravdivějšího umění, založeného na jednotě obsahu a formy.<sup>19</sup>

## TZV. NORMALIZACE

Není překvapující, že debata o socialistickém realismu se do českého umění znovu vrátila během tzv. normalizace sedmdesátých let. Svaz českých výtvarných umělců, který v roce 1970 nahradil nuceně rozpuštěný Svaz československých výtvarných umělců, postavil vlastní program na rozvoji socialistického normalizačního umění, které se mělo podílet „*aktivně na formování nových myšlenkových, estetických a morálních hodnot člověka socialistického společenství*“. Výtvarná tvorba měla být spojena se zájmy „*člověka socialistické epochy*“ a reagovat na jeho duchovní a materiální potřeby. Umělci a umělkyně měli řešit ideové a umělecké otázky tvůrčí práce „*v souladu s kulturní politikou KSČ a našeho státu a s potřebami rozvoje socialismu*“.<sup>20</sup>

Když v roce 1977 tento program komentoval časopis *Výtvarná kultura*, který nahradil ideologicky nevhodná, a tudíž zrušená periodika *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*, viděl cíle Svazu v přímém rozvíjení principů socialistického realismu jako metody, „*kteřá ideově a umělecky nejvýrazněji vyjadřuje socialistickou skutečnost v její revoluční přeměně k budoucnosti*“.<sup>21</sup> Časopis si od samého počátku své existence kladl za úkol kriticky se vyrovnat s revizionistickými přístupy výtvarné teorie a kritiky šedesátých let, které údajně socialistický realismus exkomunikovaly:

17 Pavlína Morganová – Terezie Někviňová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: České umění 1957–1999*, Praha 2020, s. 242–243.

18 Václav Formánek, K výstavě Zakladatelů v Praze, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 4, 8. 3., s. 7.

19 Václav Kopecký, Marxisticko-leninská výchova, *Rudé právo* XXIX, 1949, č. 126, 29. 5., s. 4.

20 Návrh stanov SČVU, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 7), s. 344.

21 Redakce, *Umění a život*, *Výtvarná kultura* I, 1977, č. 1, s. 8.



„Výstavy se staly exhibicí elitářské, abstraktivistické nebo neosurrealistické produkce, která byla na hony vzdálena životu, zájmům, ideálům našeho lidu,“ dále došlo k zavržení leninské teorie umění ve prospěch ideálu absolutní svobody, ve skutečnosti však podle redakce časopisu vládla anarchie a umění se vyvíjelo na základě „otrocké závislosti na třídních zájmech mezinárodní buržoazie a měšťáků“.<sup>22</sup>

Hlavními interprety a hlasateli normalizační teorie a praxe socialistického realismu se stali estetik Dušan Šindelář a historik umění Dušan Konečný. Z textů obou autorů je zřejmé, že oproti přístupu k socialistickému realismu na přelomu čtyřicátých a padesátých let nastal posun, i když některá dogmata přetrvávala nadále. Šindelář přistupoval ve srovnání s Konečným k problematice otevřeněji a vlastně i trochu povrchněji. Požadoval, aby díla nebyla hodnocena prostřednictvím jejich formálních kvalit, ale z hlediska způsobu zaujetí ideového postoje a světonázorové orientace tvůrce.<sup>23</sup>

Pro Konečného znamenal socialistický realismus hlavní uměleckou metodu směřující zejména k hlubšímu pronikání ke smyslu života (pod čímž si bylo možno představit ledacos). Oproti minulosti byl podle něho nynější socialistický realismus očištěn od schematismu a popisnosti a vyznačoval se pluralismem tvůrčích přístupů, které je nutné tolerovat, přestože nadále zůstává aktuální boj proti formalismu.<sup>24</sup>

Konečný se také pokusil o revizi geneze socialistického realismu, když odmítl zjednodušující názor, že tento směr vycházel pouze ze sociálního umění. S podporou výzkumů literárního historika D. F. Markova hledal jeho kořeny nejen v realistickém umění 19. století, jak to bylo běžné v minulosti, ale i v expresionismu, kubismu a dokonce i avantgardě Devětsílu, i když v tomto bodě přízračně upozornil na přítomnost „typických anarchistických intelektuálů, kteří později politicky selhali (K. Teige se stal pod vlivem francouzských surrealistů v 30. letech trockistou, Hoffmeister se dostal v krizových letech 1968 a 1969 do tábora pravicových oportunistů a nacionalistů)“.<sup>25</sup> Konečný celkem logicky zdůrazňoval historickou důležitost angažovaného, bojovného umění, mezi jehož protagonisty řadil Josefa Čapka, Antonína Pelce, Františka Bidla a nakonec i Fillu, v jehož osobě tak – vzhledem k umělcovým postojům i vývoji zcela paradoxně – spatřoval bojovníka za socialistickorealistické umění.

Konečný se pokusil i o vlastní definici socialistického realismu, který podle něj usiluje jednak o pravdivý umělecký odraz skutečnosti, jednak o jednotu subjektivní složky se složkou objektivní. Tento moment údajně socialistický realismus padesátých let podceňoval, což nakonec

22 Ibidem, s. 6.

23 Dušan Šindelář, Realismus a socialistický realismus, *Výtvarná kultura* I, 1977, č. 2, s. 1.

24 Dušan Konečný, Hledání jistoty: Současné angažované maliřství, sochařství a grafika, *Výtvarná kultura* I, 1977, č. 2, s. 20–33.

25 Dušan Konečný, Současné problémy socialistického realismu, *Výtvarná kultura* II, 1978, č. 1, s. 3.



bylo jednou z příčin jeho kritiky. Oproti starším charakteristikám rovněž zdůrazňoval proměnlivou formální stránku tohoto směru. Pro Konečného nebylo podstatné, aby socialistický realismus měl nějakou závaznou kanonickou podobu, ale aby se opíral o stylový vývoj, kategorii, kterou ve svých úvahách podrobně rozvíjel.

## EXPERIMENT NESAMOÚČELNÝ A PLODNÝ

Jedním z podstatných pojmů, se kterými Konečný operoval v rámci široké škály tvůrčích přístupů socialistické angažované tvorby, bylo slovo „experiment“. Spojoval ho přirozeně s tvorbou mladé generace umělců, jejichž inspirační zdroje viděl v impresionismu, secesi, fauvismu, expresionismu, kubismu a fantazijním umění.<sup>26</sup> V pojetí Konečného neměl být experiment samoučelným, bezbřehým a módně napodobujícím západní vzory, ale měl vést k „plodným výsledkům“: „*Podmínkou je, že tvorba experimentujících umělců směřuje k socialisticky humanistickým stanoviskům, k pravdivosti uměleckého poznání a ztvárnění skutečnosti.*“<sup>27</sup>

Konečný nastolil poměrně detailní klasifikaci jednotlivých tendencí v rámci nové socialistickorealistickej tvorby (realisticky angažovaná tvorba, invenční angažovaná tvorba, experimentální angažovaná tvorba ad.). Tato kategorizace odrážela dobovou praxi normalizačních umělců, kteří z tradic modernismu skutečně často vycházeli. Nepracovali s přísnou realistickou formou, ale užívali uvolněný malířský rukopis, někdy relativně progresivního charakteru. Ideologicky protežované motivy budování socialistické vlasti tak mohly být podány až na hranici abstrakce, jak to dokazují například obrazy Magdaleny Cubrové. **2** Zapovězeny nebyly dokonce ani inspirace surrealismem, což zase dokládají práce Josefa Lieslera, často s protiválečnou tematikou.<sup>28</sup> **3** Kritéria socialisticky angažované tvorby ovšem podle Konečného nesplňovala pouze protiválečná, budovatelská nebo revoluční díla. Angažovanými se mohly stát i práce komorní a lyrické, tzn. zátiší, krajiny, akty, protože i ty „*vyjadřují krásu mírového života v naší socialistické společnosti.*“<sup>29</sup>

Tento přístup Konečnému umožnil zařadit do kategorie nového socialistického realismu i umělce, jejichž jména bychom tam neočekávali, jako byli třeba Michael Rittstein, Jiří Sozanský nebo Jiří Sopko. **4**

26 Dušan Konečný, *Mladí čeští malíři*, Praha 1978, s. 6.

27 Dušan Konečný, Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 7), s. 396.

28 Jednotlivé příklady viz Nela Kvičalová – František Svačina – Tomáš Winter, *Ze tmy na světlo. Socialistický modernismus 70. a 80. let* (kat. výst.), Cheb 2023.

29 Dušan Konečný, Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 7), s. 397.



Vzhledem k autoritě, jakou si v rámci oficiální dobové teorie a kritiky Konečný vydobyl, ale i celkové změně v přístupu, bylo možno prezentovat některé tvůrce tohoto typu na ryze oficiálních výstavách, přestože jejich vztah k angažované socialistické tvorbě byl od počátku kritický a nonkonformní. Na obří putovní svazové výstavě *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* se v roce 1980 mezi stovkami zúčastněných autorů objevili vedle Rittsteina i Olbram Zoubek, Zdeněk Palcr a Kurt Gebauer.<sup>30</sup> Následná výstava stejného typu o pět let později, s titulem *Vyznání životu a míru – přehlídka československého výtvarného umění k 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, se konala souběžně v jedenácti pražských výstavních síních a obsahovala téměř 2 800 prací od více než 1 500 umělců.<sup>31</sup> Kromě ideologicky a propagandisticky laděných děl (například Lieslerova obrazu *Nechte si svou válku, drazí nepřátelé*) byly znovu vystaveny i práce Michaela Rittsteina a také Stanislava Kolíbala, i když v jeho případě nešlo o volnou tvorbu, ale ilustrace ke *Španělským pohádkám* Václava Cibuly.

Josef Ledvina se pokusil na základě těchto faktů situaci zobecnit a ukázat, že umělci jako Rittstein, Ouhel, Sozanský nebo Gebauer nebyli nikdy „od umělecké oficiality odděleni tak nápadně jako ‚konsolidačním procesem‘ do izolace ‚uvržená‘ generace šedesátých let“. Na základě toho se Ledvina kriticky vyslovil i k dnes už jen stěží udržitelné kategorizaci oficiálního a neoficiálního umění: „Právě v jejich případě ztrácí třídění oficiální/neoficiální svou ostrost. Spíše než mezi dvěma nesouměřitelnými světy posouváme se tu na pomyslné škále rozepjaté mezi pozicí ‚umělce-svazového funkcionáře‘ a ‚umělce-mučedníka‘.“<sup>32</sup>

Konečný ovšem zůstával směrem k progresivním výbojům bdělým. Neváhal mladé umělce kritizovat, překročili-li pomyslnou míru subjektivismu. Takový přístup je mohl svést ze správně nastoupené cesty. Patrně je to z Konečného kritiky Rittsteinových obrazů *Děti včerejška* a *Odpočívající zemědělci*, 5 v nichž shledal krajní tendence k využití expresionistické výtvarné poetiky, což podle Konečného tyto slibné práce často ohrožovalo „nebezpečím extrémního subjektivismu a samoučelných deformací“.<sup>33</sup>

30 *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa sovětskou armádou: přehlídka československého výtvarného umění 1980* (kat. výst.), Praha 1980.

31 *Vyznání životu a míru: přehlídka československého výtvarného umění k 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha 1985.

32 Josef Ledvina, *České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 2010, č. 9, s. 47.

33 Dušan Konečný, *Umění vítězného lidu. Figurální malířství a malířský portrét, Výtvarná kultura II*, 1978, č. 4, s. 8.



Z dnešního pohledu lze Konečného pojetí nového socialistického realismu chápat jako pokus o přivlastnění si a kontrolu tvorby, která na první pohled formálně a někdy ani obsahově příliš nevyhovovala měřítkům angažovaného socialistického umění. Vzdáleně to může připomenout situaci polského umění, analyzovanou Piotrem Piotrowským, který došel k závěru, „že od přelomu 50. a 60. let se původní revoluční umění doby tání (ve své podstatě protikomunistické) paradoxně změnilo v konzervativní tradici podporující komunistický režim v jeho modernizované, poststalinistické fázi“.<sup>34</sup>

Z provedené analýzy českého socialistického realismu v padesátých letech 20. století a v období tzv. normalizace jsou na první pohled patrné rozdíly, které se bezprostředně odrážely ve výstavní a publikační praxi. Socialistický realismus sedmdesátých let nelze považovat za návrat k dogmatismu let padesátých. Jeho vymezení bylo z hlediska motivů, formy a nakonec i obsahu mnohem širší, což mělo důsledky pro celou řadu výtvarníků, kteří tak mohli se svými díly balancovat na pomyslné hraně oficiality, aniž by se museli vzdát směřování k vlastní autonomní tvorbě.

Zatímco kulturní ideologie konce čtyřicátých a počátku padesátých let byla k zastáncům tradičního modernismu a historických avantgard přísně kritická a odmítavá, což se projevovalo ve snahách hledat v nich nepřátele režimu a vylučovat je z veřejného života, tzv. normalizace byla v tomto ohledu inkluzivnější. Umění některých mladších autorů bylo tolerováno, podle mého názoru především z důvodu udržet si nad jejich tvorbou kontrolu, což se ale nakonec ukázalo v řadě případů jako nereálné. Tato tolerance navíc měla své meze a týkala se pouze některých umělců, pracujících v tradičních mediích malby, sochy, grafiky a kresby.

Zásadní rozdíl spočíval i v přístupu k předválečnému a meziválečnému modernismu. Padesátá léta ho příkře odsoudila a zavrhla. Pohledem Filly a jeho obrazu *Velikonoční oběť* se ocitl v pozici beránka, který musí být obětován. Tato oběť ovšem na rozdíl od jejího významu v židovské tradici nepřinášela žádné vykoupení. Tzv. normalizace oproti tomu modernismus učinila jedním z pramenů nového angažovaného umění. V obou případech s ním však bylo ideologicky manipulováno a jeho původní význam byl v nových souvislostech zkreslován. Znovuzrození modernismu v kontextu praxe normalizačního socialistického realismu je proto nutné vnímat stejně kriticky, jako jeho smrt na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

34 Piotr Piotrowski, *Významy modernismu: k historii polského umění po roce 1945*, Hradec Králové 2022, s. 111.



1 Emil Filla, *Velikonoční oběť*, 1948, olej, plátno, 115 × 146 cm,  
Západočeská galerie v Plzni, O 860.

Foto: Zdeněk Matyáško, Ústav dějin umění AV ČR



2

Magdalena Cubrová, *Těžní věže na stavbě metra*, 1977, olej, plátno, 99 × 120 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu, O 519.

Foto: Jiří Gordon



3

Josef Liesler, *Válka se zase probouzí*, 1975, olej, sololit, 61 × 61 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu, O 512.

Foto: Jiří Gordon



Jiří Sopko, *Kráčející*, 1972, olej, plátno, 180 x 160 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Repro z: Dušan Konečný, *Mladí čeští malíři*, Praha 1978.

Obraz je doprovázen Konečného komentářem: „V šedesátých letech se uvedl Jiří Sopko expresionisticky orientovanými obrazy, naplněnými pocity hrůzy a úzkosti. Postupně malíř zbavoval své práce módních nánosů, vývoj jeho tvorby směřoval k expresivně laděnému invenčnímu realismu. V některých dílech ze sedmdesátých let dospěl k nepřikrášlené lyrčnosti a metaforičnosti. K dílům toho druhu patří obraz *Kráčející*, jenž je pojat jako působivý symbol mládeže.“



5 Michael Rittstein, *Odpočívající zemědělci*, 1976, olej, plátno, 92 x 130 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, O 1226. Repro z: Dušan Konečný, *Umění a doba*, Praha 1980



# PAMÁTKOVÁ PÉČE BUDOUCNOSTI

Bez historiků umění, anebo  
nadále s nimi?

Téma vztahu dějepisu umění a památkové péče se na sjezdu historiků a historiček umění spojených s českými zeměmi neobjevuje poprvé. Hned úvodní sjezd v roce 2003 zahrnoval sekci *Památková péče mezi erárem a komunitou*. Uváděl ji tenkrát profesor Mojmír Horyna a s poučnými příspěvky zde vystoupili Ivo Hlobil, Martin Mádl, Josef Štulc, Petr Bašta, Michaela Ottová a Daniela Vokolková.

Nynější sekci, nazvanou *Památková péče budoucnosti: Bez historiků umění, anebo nadále s nimi?*, bych rád uvedl epizodou z paměti normalizačního hlavního architekta Prahy Blahomíra Borovičky. Architekt Borovička si stěžoval na „*militantní uměnovědce*“, kteří podle jeho názoru, a to jako jedni z nemnohých, zabraňovali provádění rozmanitých stavebních záměrů, a dovozoval zpětně, že „*v jejich tehdejších postojích byly i prvky jakéhosi společenského protestu proti režimu a politickým rozhodnutím*“.<sup>1</sup>

Coby historikové umění můžeme vnímat tuto vzpomínku jako svého druhu ocenění a svědectví jednak o nebojácnosti těch, kdo stáli Borovičkovi a jemu podobným v cestě, jednak ale též obecněji jako doklad toho, že tzv. uměnovědci patřili před padesáti lety ke klíčovým a respektovaným činitelům rozpravy o ochraně památek. Otázka, kterou bych rád vznesl, zní: je tomu tak nadále?

Ve 20. století mívali historikové umění v péči o hmotné kulturní dědictví silný hlas. Říkali, co se má stát „památkou“ i jak se má o ni pečovat. Situace ve 21. století působí méně přehledně. Přibyly nové kategorie památek a zároveň byl památkový fond ochuzen. Přibylo chráněných území a zároveň vzrostla devastace těch nechráněných. Do profesionální oborové rozpravy vstupuje větší množství aktérů. Tím myslím nejen v absolutním počtu, ale také reprezentantů rozmanitých disciplín, jež se profilyvaly relativně nedávno. Kde je dnes místo historiků umění v debatě, v níž výrazně promlouvají zástupci *heritage science*, *critical heritage studies*, ale i zástupci – povězme – tradičních profesí jako architektura, výtvarné umění, restaurování a ochrana životního prostředí? Nezapomínejme ani na právníky, nositele politických programů a občanský aktivismus! Co se změnilo? Co se čeká od historiků umění v ochraně památek a co mohou nyní nabídnout? Je jejich – naše – úloha a kompetence jiná, než tomu bylo v časech architekta Borovičky anebo ještě dříve, v dobách, kdy se památková péče teprve formovala a zástupci naší profese se hrdě považovali za její spoluzakladatele?

Jak historikové umění ve 21. století přispějí k záchraně dědictví ohroženého tlakem osmimiliardové populace, lokálními konflikty, ale

1 Martina Koukalová – Petr Roubal (edd.), *Blahomír Borovička: Vzpomínky hlavního architekta Prahy*, Praha 2023, s. 189–190. Srov. recenzi edice paměti z pohledu kulturního historika a památkáře: Martin Gaži (rec.), *Vzpomínky hlavního architekta Prahy, Zprávy památkové péče LXXXIV*, 2024, č. 1, s. 112–115.



i byrokratizací a dalšími výzvami, jež takový Max Dvořák před více než stoletím sotva mohl předvídat?

V sekci na sjezdu vystoupili a následně svůj příspěvek do knihy dodali tři autoři a autorky. Kateřina Adamcová z Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy porovnává úvahy o autenticitě, které na stránkách *Zpráv památkové péče* před třemi desítkami let sdíleli v překvapivě hojném počtu renomovaní autoři, z nichž řada měla uměleckohistorické vzdělání. Marie Foltýnová z Galerie hlavního města Prahy v neplánované návaznosti na předchozí autorku ilustruje na konkrétních příkladech, že pojetí autenticity může být modelováno profesním zázemím, přičemž historikové (a kritikové) umění dokáží v diskuzi vystoupit se závažnými, i když nikoli většinou přijímanými argumenty. František Chupík ve svém čísly podloženém shrnutí zhodnocuje svou zkušenost vedoucího pracovníka Národního památkového ústavu, přičemž pamětníci možná mezi řádky zahlédnou ozvěnu oné zvláštní kombinace přesného zásahu a shovívavého nadhledu, kterou vynikal jeho školitel Ivo Hlobil.

Každopádně se nebojte – historikové umění se pořád umí ozvat. „*Máme pocit, že na rozhodnutí měli větší vliv politici, kunsthistorici a influenceři než stavební inženýři a specialisté na mostní konstrukce,*“ zlobí se v tiskové zprávě z 18. září 2025 Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků činných ve výstavbě (ČKAIT) poté, co ministr dopravy po letech tahanic přislíbil, že se více než sto let starý památný železniční most mezi Vyšehradem a Smíchovem opraví, místo aby byl sešrotován či odstěhován, jak někteří inženýři doporučovali.<sup>2</sup>

Rok od sjezdu historiků a historiček umění v Brně, téměř na den přesně, život odpověděl na otázku v nadpisu.

MARTIN HORÁČEK

2 <https://www.ckait.cz/most-na-vytoni-ochrana-historicke-konstrukce-nebo-podpora-dopravy-v-praze>, vyhledáno 26. 9. 2025.

# Přijdeš-li do města, čistou vodu nehledej

## Proč mají být historici umění advokáty hodnot minulosti

FRANTIŠEK CHUPÍK

Památková péče aplikuje poznání plynoucí z historie umění, a vtahuje tak náročnou disciplínu do společenské a politické arény. Bez přiměřeného místa ve veřejném mínění zůstanou dějiny umění i památková péče na okraji zájmu, bez financování a budoucnosti. V demokratických společnostech již o hodnotách nerozhoduje menšina šlechtických vzdělavců, ale zprostředkovaně většina, které ony hodnoty dokážeme vysvětlit. Jak si v této situaci stojí památkáři a památkářky, když jejich principy dávno vyklouzly z výhradních rukou mateřského oboru dějin umění? Pokud tyto nechtějí zaniknout ve své *autopoiesis* a lítostivě přihlížet zániku uměleckých děl, pak musí být vidět a slyšet. A to i v systému památkové péče, který je multioborový, byrokratický a živý vlastnickými vztahy. V konkurenci okolních vjemů a šokujícího množství informací nic jednoduchého. Stojí to však za to. Jen málo věcí dokáže nést hodnoty minulosti tak jasně jako památky — ovšem pouze za předpokladu, že je budeme umět vysvětlit kritické hranici mas. Je to *uroboros*, příčina i následek.

**P**dyž někdy v roce 1777 vyslal otec (pro stále neshody s macechou) Kobajaši Issu<sup>1</sup> do Eda, odrazem pocitů čtrnáctiletého jinocha z hlavního města šógunátu jistě mohlo být titulní haiku.<sup>2</sup> Šílenství průmyslové a postprůmyslové epochy 19. a 20. století mohou v urbanizovaném člověku vyvolávat obdobné pocity, jaké zažíval mladý Issa na asijském ostrově koncem 18. století. Bezpečí, tradici, klid, sepětí s přírodními rytmy i zvíraty jsme v planetárním měřítku vyměnili za rychlost, možnosti, pohodlí, hmotné statky a víru v lepší zítřek. Opatrná redistribuce bohatství ve spojení s principy demokracie způsobily, že již v 19. století se povědomí o hodnotách míst a věcí nesoucích paměť dostalo v širším měřítku mimo exkluzivní kruhy aristokracie. Tyto kvality tak historici umění nevysvětlují pouze „mecenátu nabitému kvalitním genofondem“, ale prověřují je široké masy relativně vzdělaných a bohatých občanů. V ekonomické oblasti se ve 20. století Evropě, extrémně bohaté na hmotné doklady kulturního dědictví, i přes světové konflikty stále dařilo, ačkoliv tato dynamika se postupně přelila do USA a v nedávné minulosti do některých částí Asie. Evropa se stává muzeem světa,<sup>3</sup> jež pod tlakem migrace a zhoršujících se environmentálních podmínek čeká epocha s konflikty, na které již zapomněla.

I v tak elitním oboru, jako jsou dějiny umění, je vhodné ptát se na otázky praktické. Památková péče poznání z historie umění aplikuje, a vtahuje tak náročnou disciplínu do společenské a politické arény. Bez přiměřeného místa ve veřejném mínění totiž zůstanou dějiny umění i památková péče na okraji zájmu, bez financování a budoucnosti. V demokratických společnostech již o hodnotách nerozhoduje menšina šlechtických vzdělanců, ale zprostředkovaně většina, které ony hodnoty dokážeme vysvětlit. Otázky kde, kdy, proč, pro koho a za co nesmí stát stranou.

## KDE A KDY?

Pro apologii a prosazování hodnot, které mají být prostřednictvím památkové péče rozpoznávány, uchovávané či dokonce posilovány, je žádoucí připomenout si geopolitický i právní rámec památkové péče ČR. Předně se mají prosazovat v jednom z nejméně ateistických společenství na světě. Statistická data ČSÚ jsou v tomto ohledu neúprosná. Naše obyvatelstvo, tedy 10,5 mil. k roku 2021, z poloviny tvrdí, že náboženskou víru nemá,

1 Heslo Issa Kobajaši, Wikipedie, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Issa\\_Kobajaši](https://cs.wikipedia.org/wiki/Issa_Kobajaši), vyhledáno 11. 3. 2025.

2 Issa Kobajaši, *Boží člověk Issa*, Praha 1996, s. 185.

3 Zuzana Hronová, „S lidstvem to nevypadá dobře. Ostatně kdy ano?“ říká jeden z nejvlivnějších vědců světa Václav Smil, *Aktuálně.cz*, 27. 9. 2017, <https://magazin.aktualne.cz/veda/s-lidstvem-to-nevypada-dobre-ostatne-kdy-ano-rika-jeden-z-ne>, vyhledáno 11. 3. 2025.

téměř třetina nechce odpovědět. K církvím se hlásí pouze 1,3 mil. osob.<sup>4</sup> Potvrzuje se trend snižování (náboženské) víry už od roku 1991. Rovněž mezinárodní průzkumy mladé generace ve věku 16–29 let pro ČR nevyznívají nijak dobře a staví mladší generaci na špici bezvěřectví.<sup>5</sup> Na nejhlubší bázi člověčenství považujeme za zcela nepodstatné, zda jsme „církevně“ organizováni, protože, pokud ctíme elementární zásady slušnosti, jež mají hlavní náboženství společná, nemělo by teoreticky docházet k šíření jediné pravdy křížem, mečem ani púlměsícem. Takový však svět není. Víra v nehmotné má co do činění i s památkovou péčí a hodnotami, které materializují hmotné památky.

Étos péče státu o naše společné dědictví stanoví základní norma, kterou je zákon č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči ve znění pozdějších předpisů.<sup>6</sup> V §14 odst. 3 zde čteme: *„V rozhodnutí nebo závazném stanovisku podle odstavců 1 a 2 se vyjádří, zda práce tam uvedené jsou z hlediska zájmů státní památkové péče přípustné a stanoví se podmínky, za kterých lze tyto práce připravovat a provést. Podmínky musí vycházet ze současného stavu poznání kulturně historických hodnot, které je nezbytné zachovat při umožnění realizace zamýšleného záměru.“* Klíčový paragraf 14 pro každodenní procesní střet minulosti, současnosti a budoucnosti na poli památkové péče neříká, jak „staré konstrukce“ chránit. Nutí naopak vycházet ze současného stavu poznání kulturně historických hodnot, které mají být zachovány při umožnění realizace zamýšleného záměru. Nechráníme tedy (pouze) slohy. Chráníme kulturně-historické hodnoty. Jsme nemilosrdně vrženi do advokátské role obhajoby hodnot materializovaných nejen ve stavbách a městech, ale i v atmosféře (*geniu loci*) a nehmotnému odkazu minulosti, jež není jednoduchým součtem jednotlivin s jasnými definicemi. Okruh hodnot se prozíravě nefixuje výhradně na stáří či sloh, jeho klíčovým parametrem je dnešní stav poznání. Co je výhodou v neomezenosti aplikace (stav poznání se většinou rozpíná všemi směry), se zároveň stává neuchopitelným z důvodu proměnlivosti hodnot (dosud nepoznané hodnoty či rozdílné hodnotové systémy těch, kteří rozhodují).

Je vhodné připomenout, že Česká republika má v rámci Evropy zdánlivě srovnatelný počet jednotlivých památek i přijatelné procento rozsahu památkově chráněného území, tj. cca 2,48 % z celkové rozlohy

4 <https://scitani.gov.cz/nabozenska-vira>. Srovnej také heslo Náboženství v Evropě, Wikipedie, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Náboženství\\_v\\_Evropě](https://cs.wikipedia.org/wiki/Náboženství_v_Evropě), vyhledáno 11. 3. 2025.

5 Harriet Sherwood, ‘Christianity as default is gone’: the rise of a non-Christian Europe, TheGuardian.com, 21. 3. 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/21/christianity-non-christian-europe-young-people-survey-religion>, vyhledáno 11. 3. 2025.

6 <https://mk.gov.cz/zakladni-pravni-normy-upravujici-nakladani-s-pamatkovym-fondem-cs-252>, vyhledáno 13. 3. 2025.

P státu.<sup>7</sup> Nicméně z hlediska lokalizace těchto území jsou obsazeny podstatné plochy měst i části obcí: 49 % měst má část území památkově chráněnou a 4,9 % obcí, jež nejsou městy, také obsahuje chráněné území.<sup>8</sup> Zda je to příliš, nebo málo, nelze vyhodnotit bez mezinárodní komparace, jež by zahrnovala i systémové rozdíly fungování. Nemělo by nás děsit, že odpověď na otázku nevíme, ale to, že ji ani vědět nechceme. Žádná porovnávací analýza např. v rámci EU nebo sousedních států provedena nebyla, ani se nechystá. Počty jednotlivých památek bez porovnání formy administrativy v územní ochraně totiž nevypovídají o celkové penetraci společnosti památkovou péčí, a tedy zprostředkovaně ani o efektivních možnostech prosazování zájmů a potřeb dějin umění.

## PROČ A JAK?

Když jsme si nastínili, kde probíhá naše snažení ve společenském a geografickém rozměru, připomeňme si nyní, jakými metodami k hodnotám památkového fondu přistupujeme. Ačkoliv Národní památkový ústav (NPÚ) není ani jediným, ani procesně nejdůležitějším nositelem naplňování zájmů společnosti na ochraně svého dědictví, je jedinou odbornou organizací s celostátní působností, jež byla zřízena a určena pro řešení metodických a odborných otázek. Stojí za to připomenout jeho aktuálně doktrinální (princiální) pozici, jednoduše vyjádřenou takto: *„Oproti tomuto (někdy do extrému jdoucímu) doktrinářství minulosti je současná památková péče ve svých přístupech a metodách pluralistická. Hledá a nalézá řešení vždy individuálně, případ od případu, s přihlédnutím k hodnotě a charakteru dotčené památky, stupni jejího dochování i povaze soudobých potřeb, které má obnova naplnit. Uznává význam živé funkce památek, potřebu plánovitého, trvale udržitelného rozvoje chráněných měst a krajiny a nutnost průběžné komunikace se společností, jejíž veřejný zájem má chránit. Na mezinárodní úrovni šíří úctu ke kulturní diverzitě a uznává hodnoty dědictví všech světových kultur.“*<sup>9</sup> Připojili jsme se k teorému vzdání se jednotné univerzální metody. Klasik oboru Jukka Jokilehto k tomu v roce 2017 řekl: *„Vzhledem k tomu, že není k dispozici*

7 Podle dat ke konci roku 2021 <https://geoportal.npu.cz/web>. Památkové rezervace 0,099 %, památkové zóny 0,18 %, ochranná pásma 1,16 %, krajinné památkové zóny 1,04 % z celkové rozlohy státu (7 887 104 ha).

8 Podle <https://geoportal.npu.cz/web> k 1. 1. 2022. Nízké procento ochrany u obcí (mimo města) zkrsluje nenormálně (nesrovnatelně) vysoký počet malých správních jednotek, které tříští veřejnou správu a křiví data (v roce 2023 celkem 6 254 obcí + 4 vojenské újezdy).

9 <https://www.npu.cz/cs/pamatkova-pece/o-pamatkove-peci/principy-pamatkove-pece>, vyhledáno 11. 3. 2025.

*jeden uznávaný doktrinální text, existuje teorie památkové péče pouze v myslích lidí. Je to nehmotný produkt moderní kultury.*<sup>10</sup>

Klíčovou výzvou je pro památkovou péči obecně samotná změna,<sup>11</sup> protože čistě materialistické pojetí památkové péče spočívá v tom, že změně hmoty (fyzickému nositeli hodnot) se brání omezováním nárůstu sebedestruktivní ceny stáří (podle Aloise Riegla).<sup>12</sup> Cílem je zpomalení entropie autenticity redukcí současných potřeb v zájmu přenosu hmoty do budoucnosti. Pokud však komplex hodnot zjednodušíme na materii (čím více cihel, tím více hodnoty) a odtrhneme od těch nehmotných, pak se taková památková péče stane obtížně prosaditelnou (nepraktickou, ostrakizovanou, konfliktní, interiérovou) a „nepravdivou“ (skrývá změny). Úlohou památkové péče je, aby vysvětila, proč určitou změnu připustila a v jaké míře (nevyhnutelnost změny), nebo jak jí čelila. Aby věrohodně, vědeckými nástroji prokázala, že změna (zákonitost světa) nemá negativní vliv na nehmotný komplex památkových hodnot a vliv na hmotu jsme dokázali udržet v přijatelném rozsahu. Jinými slovy: Ať chce, nebo ne, součástí změn památková péče bezpochyby je. Jakými metodami na tento fakt reagovat, to se musí stát předmětem strukturovaných úvah, zkušeností a strategie řízení celého oboru, často i individuálního přístupu v neopakovatelných situacích. Ani výše uvedené však neznamená rezignovat na úlohu památkové péče ve společnosti a „řídít pouze změnu“. Měli bychom se spíše pokoušet řídit kontinuitu, jak nabádal Jukka Jokilehto v roce 2019: „[...] *památková péče [...] znamená řízení kontinuity.*“<sup>13</sup>

Ve své genetické prapodstatě nese památková péče prvky společenské kontroverze, které se nelze vyhnout, když se omezováním některých současných potřeb snaží hledět do budoucnosti s pietou k minulosti. Překonáváním měřítka trvání lidského života jde o aktivitu zároveň božskou i nenáviděnou. Ani jednoho bychom se neměli obávat, protože jde o úkol altruistický, mezigenerační a přesahující významem jednotlivce i jeho

10 Citováno podle: Vít Jesenský, Mezinárodní anketa k aktuálním úkolům teorie památkové péče, *Zprávy památkové péče* LXXVII, 2017, č. 6, s. 697–704.

11 František Chupík, Komentář ke studii Willfrieda Lippa, *Od moderní památkové péče k postmoderní? Několik aspektů ke společnosti oprav*, in: Jana Michalčáková — Zdeněk Vácha (edd.), *Úvahy o památkách – výběr z německojazyčných textů [Verba docent: Současná metodická východiska a dobrá praxe evropské památkové péče]*, Praha 2023, s. 142–150.

12 Alois Riegl, *Moderní památková péče*, Praha 2003 [první vydání v němčině 1903], s. 35: „[...] *nemá být ani sama památka zbavena rozkladného působení přírodních sil, pokud se projevují klidnou, zákonitou setrvačností, nikoliv náhlým ničením, a to ani tehdy, je-li to v lidské moci [...]. Čistý osvobozující dojem přirozeného zákonitého odumírání nesmí být zkalen přimísením svévolného umělého vznikání [...]. Neboť nelze pochybovat, že nebrzděná činnost přírodních sil nakonec musí vést k úplnému zničení památky. [...] Vidíme tedy, že kult hodnoty stáří pracuje na svém vlastním zničení...“*

13 „*Měl jsem dlouhou diskusi s kanadským kolegou, který zastával názor, že památková péče znamená řízení změny, ale já jsem si myslel, že znamená řízení kontinuity. Stále si myslím, že řízení kontinuity je polem památkové péče.*“ Jukka Jokilehto, konference RESTORATION, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XS9tswFZwwk&t=121s>, vyhledáno 11. 3. 2025.

**P** krátkou životní etapu. Památky neslouží jen lidem a nelze je vydělit z přírody. Přírodním zákonitostem však tyto statky – často umělecká díla – sebevědomě a vytrvale vzdorují. Přenášejí nehmotné hodnoty přes zničující sílu času. To budiž největší silou a zároveň potenciálem uměleckých děl, jež mnohdy mezi památkami nebo jejich soubory figurují. Jde o daleko více než *materium*.

V tomto smyslu se tvrdošijné odmítání propojení památkové péče s nehmotným světem idejí a víry jeví jako symetrické k českému ateismu. Věřit pouze tomu, co je vidět. Nekriticky preferovat skrývání změn, napodobovat recyklováním forem náhražkovými stavebními materiály a postupy. Sytit odpor k novým formám (zejm. architektury) současnosti. Jako by se v ČR památková péče vydělila od okrajově vnímaného nehmotného dědictví,<sup>14</sup> jež jsme v tichosti uklidili do vernakulární sféry.

## PRO KOHO?

Jak bylo řečeno úvodem, rostoucí demokratizací společností od 19. století došlo k rozšíření oboru památkové péče (ale i dějin umění) z prominentních kruhů objednatelů nebo konzumentů k širokému spektru uživatelů. Střet fikce ideálně vědecké nebo naopak romantické minulosti vyvolal dichotomii – z dnešního pohledu – černobílého nazírání toho, jak pečovat o dědictví. Na jedné straně je krajní pól rekonstrukcí stavby ve smyslu restaurace původního stavu (Viollet-le-Duc aj.), na straně druhé Ruskinova opozice akcelerovaná průmyslovou revolucí až k Reiglovu fascinujícímu konstruktivnímu stáří jako rozhodující hodnoty a Dehiově sloganu *konzerovat, ne restaurovat*. Střet těchto poloh není na první pohled dynamický či snad třesutý, přesto však občas probublá z hlubin i dnes. Slovy Thomase Willa, „*mezi ryzí ochranou dochovaného a napodobováním toho, co je ztraceno, se nachází každodenní realita.*“<sup>15</sup> Ty podstatné a většinově produkované přístupy, včetně subtilních problémů, jsou daleko od obou krajních poloh péče o hmotné dědictví. Před veřejností se dobře ukrývají na stránkách písemných vyjádření, závazných stanovisek a hádek na kontrolních dnech staveb, zatímco mediálně nasvícené kauzy vypovídají o většinové praxi pramálo.

V období environmentální tísně, jejíž dopady posiluje mnoho faktorů (mimo jiné explozivní nárůst počtu lidí na planetě a zjevná snaha stěhovat

14 *Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví* (2003), <https://www.mkcr.cz/umluva-o-zachovani-nematerialniho-kulturniho-dedictvi-cs-300>, vyhledáno 14. 3. 2025.

15 Thomas Will, *Reparieren: Die Kunst des Notwendigen*, in: Hans-Rudolf Meier – Ingrid Scheurmann (edd.), *Denkmalwerte: Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin – München 2010, s. 203–216.

se za jednodušším životem do měst)<sup>16</sup> budou nejen česká města řešit problém koexistence výškových budov a historických center, jak vidíme v Praze a brzy uvidíme v Ostravě (Ostrava Tower)<sup>17</sup> a možná v Olomouci (Šantovka Tower).<sup>18</sup> Pokud chceme uchovat hodnoty panoramat svých měst a nejít cestou zónování čtvrtí, s pro nás nezvyklými konsekvencemi sousedství starého, vysokého a významného s novým, velmi vysokým avšak relativně nevýznamným, bude třeba vyvinout sofistikované úsilí, abychom nedopadli jako dynamicky se rozvíjející asijské destinace (singapurská čtvrť Kampong Glam a její okolí). Více než staletá tradice ochrany našich měst<sup>19</sup> nás zavazuje uchovávat hodnoty před utilitárními choutkami současnosti. Na druhou stranu lze očekávat významnější a daleko důležitější tlak na existující stavební fond, včetně památek a plošně chráněných území. Tento segment musí najít přijatelné meze pro vstřícnost potřebě šetřit planetární zdroje, zvláště pokud víme, že na produkci CO<sub>2</sub> se stavebnictví obecně podílí téměř 40 %. Značné množství uhlíkové stopy uložili naši předci do již existujících staveb, tudíž společenská a klimatická nevyhnutelnost znamená tyto využívat, namísto stavět nové. Budou uchráněny rozpadu, i když nastaví tvář aktualizované potřebě funkčnosti, či lépe šetrnosti? Nelze asi shrnout lépe než slovy emeritního prezidenta ICOMOS Tošijukiho Kona: *„Klima se mění, takže dědictví se také musí změnit. Bylo by pošetilé představovat si, že by dědictví zůstalo statické, zatímco svět prochází rychlými a dalekosáhlými přechody...“*<sup>20</sup>

Vždy se zároveň budeme před společností současnou i budoucí zodpovídat Ruskinovu morálnímu imperativu: *„Nemáme právo jakkoli se jich [památek] dotýkat. Nejsou naše. Náleží zčásti těm, kdo je postavili a zčásti všem generacím lidstva, které po nás budou následovat.“*<sup>21</sup> Podstatné je, jak se jich dotýkat musíme, protože bez našeho doteku bychom v mnoha případech nepředali nic než ruiny.

16 „V r. 2050 bude téměř 70 % populace (6,7 mld. lidí) žít ve městech. V hustě obydlených a rozmanitých městech budoucnosti si lidé váží historického dědictví a chrání je.“ *Města budoucnosti* [zvláštní vydání *National Geographic*], 2019, s. 4.

17 Heslo Ostrava Tower, Wikipedie, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ostrava\\_Tower](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ostrava_Tower), vyhledáno 14. 3. 2025.

18 Skrytá podpora místní politické reprezentace a nadkritická úroveň rizika systémové podjatosti při schvalování byla zastavena (prozatím) zásahem Nejvyššího správního soudu.

Viz <https://www.nssoud.cz/aktualne/tiskove-zpravy/detail/nejvyssi-spravni-soud-jiz-podruherozhodl-ve-veci-umisteni-stavby-santovka-tower-v-olomouci>, vyhledáno 14. 3. 2025.

19 Jakub Bachtík – Michal Kurz – Kristina Uhlíková, *Boj o malé město 1900–1960: Příběhy památek a jejich lidí*, Praha 2024.

20 *“The climate is changing and so must heritage. It would be foolish to imagine the practice of heritage remaining static while the world goes through the rapid and far-reaching transitions...”* <https://www.icomos.org/en/77-articles-en-francais/59522-icomos-releases-future-of-our-pasts-report-to-increase-engagement-of-cultural-heritage-in-climate-action>, vyhledáno 4. 2. 2025.

21 *“We have no right to touch them in any way. They are not ours. They belong in part to those who built them and in part to all the generations of mankind that will follow us.”* John Ruskin, *The Seven Lamps of architecture*, 1849, <https://www.buildingonthebuilt.org/archive-john-ruskin>, vyhledáno 13. 3. 2025.

Z učebnic cestovního ruchu se dozvíme, že „základní cíl a imperativ památkové péče je ryze altruistický: je to uchování hodnot památkového fondu a jejich předání dle možnosti v neztenčené míře budoucím generacím... Primární poslání a cíle oboru cestovního ruchu jsou přirozeně zcela jiné. Tak jako u všech ekonomických odvětví je to dosahování zisku. Tento cíl je zcela legitimní a není třeba jej jakkoliv zpochybňovat, je-li dosahován zákonnou cestou. Na druhé straně by ovšem bylo zcela naivní, předpokládat u partnerů z oblasti cestovního ruchu podobný altruismus, jaký je smyslem existence a činností v památkové péči.“<sup>22</sup> Zatímco svět se v nejnavštěvovanějších lokalitách (často na Seznamu Světového dědictví UNESCO) potýká s potížemi overturismu<sup>23</sup> a hledá udržitelnější formy cestování za poznáním,<sup>24</sup> zdá se, že v České republice tento problém nepovažujeme za nejpalčivější a produkty turismu hledáme spíše v domnělých nebo neprůkazných benefitech. Overturismus podle průzkumu nelze považovat za největší problém cestovního ruchu.<sup>25</sup> Památky tak soutěží o pozornost cca 20 milionů návštěvníků ČR a o veřejné i soukromé zdroje v konkurenci zábavních parků, skanzenů, iluzí všeho druhu.<sup>26</sup> Většinou se Češi myslí, že díky cestovnímu ruchu se šíří poznání a propagace města a na druhém místě je v pozitivěch lepší péče o památky. Tento optimismus veřejného mínění by vyprchal, pokud by respondenti znali skutečnou řeč čísel. Tvrdit, že výnosy z cestovního ruchu,<sup>27</sup> jež mohou být důležitou odpovědí na dotaz, za co udržovat dědictví pro budoucnost, se symetricky podílejí na zvýšených nákladech v péči o památky, je přinejmenším nadnesené. Podle dat ČSÚ se podíl (výkonnost) cestovního ruchu drží již 15 let v rozmezí 2 až 3 % HDP.

22 Marie Vitáková, *Využití kulturních a přírodních památek pro cestovní ruch*, Praha 2007, <https://mmr.gov.cz/getmedia/473a8dbe-5c92-4eef-818e-0252a54c8200/getfile2.pdf>, vyhledáno 11. 3. 2025.

23 <https://www.icomos.org/en/89-english-categories/home/118410-the-new-icomos-international-charter-for-cultural-heritage-tourism-supports-a-more-responsible-and-sustainable-tourism-management>, vyhledáno 11. 3. 2025.

24 <https://whc.unesco.org/en/tourism/>, vyhledáno 11. 3. 2025.

25 <https://celyoturismu.cz/overtourism-strasak-nebo-realita-cestovni-ruch-a-jeho-dopady-ocimaceske-verejnosti>. Data převzata z CzechTourism, NMS Market Research. Závěr autorky Soni Machové: „*Nerada bych problematiku zvyšujícího se počtu turistů zlehčovala, to v žádném případě. Nicméně z celorepublikového hlediska nemůžeme zatím mluvit o overtourismu.*“ Publikováno 31. 10. 2019, vyhledáno 15. 3. 2021.

26 V této souvislosti nelze přisvědčit tvrzení: „*Pro cestovní ruch mají největší význam architektonické památky (nemovitě), které jsou nejčastějším motivem cest návštěvníků za poznáním těchto objektů.*“ Martin Šauer – Jiří Vystoupil – Andrea Holešinská et al., *Cestovní ruch*, Brno 2015, s. 82. V první desítku nejnavštěvovanějších cílů v ČR (2021, 2022) bezpečně vedou ZOO a zábavní destinace. Podrobně zde: [https://tourdata.cz/wp-content/uploads/2023/06/CZ\\_bez\\_dvoustran.pdf](https://tourdata.cz/wp-content/uploads/2023/06/CZ_bez_dvoustran.pdf), vyhledáno 11. 3. 2025.

27 K výkonnosti cestovního ruchu v ČR k dispozici data zde: <https://csu.gov.cz/cestovni-ruch>, vyhledáno 11. 3. 2025.

Výdaje státního rozpočtu na kapitolu kultury<sup>28</sup> prostřednictvím ministerstva kultury představují dlouhodobě (po očištění od církevních náhrad) pouze 0,49 až 0,78 %. Desetiletí planých slibů o 1 % do kultury se transformovalo v posledním vládním prohlášení do nezávazného příslibu *směrování* k 1 % do kultury.<sup>29</sup> Přitom v roce 2018 zjištěný objem produkce v kulturním sektoru dosáhl 2,09 % hrubého domácího produktu (2,19 % hrubé přidané hodnoty).<sup>30</sup> Státní výdaje však představují z koláče nákladů na kulturu přibližně jen 27,8 % veřejných výdajů. Lokální rozměr financování kultury vyjadřuje 27,2 % podíl krajů a 45 % podíl obcí, to vše ještě bez nákladů občanů a firem.<sup>31</sup> Ze všech těchto čísel lze shrnout: stát má značné rezervy ve vyjádření svého zájmu na ochraně památek formou přímého nebo nepřímého spolufinancování péče o ně. Pokud by byl vážně míněn politický slib 1 % nákladů státního rozpočtu na kulturu (po očištění od církevních náhrad), znamenalo by to značnou vzpruhu nejen pro památky, ale i pro ostatní sektory kultury, které – jak vidíme třeba v oblasti cestovního ruchu – mohou být přiměřeně efektivní a podílet se na výkonech české ekonomiky. Krátkozraká prezentace ČR jako montovny Evropy, namísto bohaté země s plnokrevným dědictvím a službami, se z dlouhodobého hlediska může zle vymstít. Památkový fond ČR přitom patří k jednomu z mála plně mezinárodně konkurenceschopných odvětví ČR, dokáže přinést přiměřený výnos, návštěvnickou atraktivitu i poskytovat udržitelnou zaměstnanost.

## ZÁVĚR

Pokud nechtějí dějiny umění zaniknout ve své *autopoiesis* a lítostivě přihlížet zániku uměleckých děl, pak musí být více vidět a slyšet. A to i v systému památkové péče, který je multioborový, byrokratický a dynamický. V konkurenci okolních vjemů a šokujícího množství (většinou balastních a neověřených) informací nic jednoduchého. Ale jen málo věcí dokáže překonat devastující nadvládu času tak jako památky. Efektivně to

28 Hlubší rozbor rozpočtu MK ČR nejsou hitem ani mezi novináři a ekonomy. K výjimkám patří: Jakub Bakule, *Podrobnější komentář k rozpočtu ministerstva kultury v roce 2025*, [https://docs.google.com/document/d/1hOxcF\\_5Uw\\_HUyOJ0hRHsiItrGO\\_lioEfbBQRdWAI-i8/edit?tab=t.0#heading=h.ecvsvvnlgzfq](https://docs.google.com/document/d/1hOxcF_5Uw_HUyOJ0hRHsiItrGO_lioEfbBQRdWAI-i8/edit?tab=t.0#heading=h.ecvsvvnlgzfq), vyhledáno 14. 3. 2025.

29 Statistiky k nákladům kultury zde: <https://csu.gov.cz/vydaje-na-kulturu>, vyhledáno 11. 3. 2025

30 *Státní kulturní politika na léta 2021–2025+*, s. 15, <https://www.mk.gov.cz/statni-kulturni-politika-na-leta-2021-az-2025>, vyhledáno 11. 3. 2025.

31 Data z důvodové zprávy *Státní kulturní politiky na léta 2021–2025+* (pozn. 30).

**P**ůjde s historiky umění<sup>32</sup> či bez nich pouze za předpokladu, že nehmotné hodnoty vysvětlíme kritické hranici mas. Není právě toto *uroboros*, příčina i následek?

Památkový fond a udržování tradic v naší zemi má dobré předpoklady pro rozvoj založený na dobře zachovaném, strukturovaném, typologicky pestrém fondu, o nějž pečuje mnoho profesionálů. Hodnoty na památkách se pochopitelně často projevují i bez našeho přičinění. Přesto to nebude stačit, pokud se dědictví (či v obecné rovině kultuře) nedostane nejen deklaratorní podpory (viz ostudnou úvodní deklaraci zákona č. 20/1987 Sb., která tvrdí, že o památky pečuje stát, přitom opomíjí všechny ostatní, zejména vlastníky, obce, kraje atd.), ale zejména větší finanční podpory z veřejných zdrojů. Uvolnit tyto prostředky pak mohou pouze politici, kteří měří úspěch volebními procenty. Bez další popularizace, srozumitelného a eticky korektního sdílení hodnot pak nemůžeme my, historici a historičky umění, očekávat, že státní (veřejné zdroje) budou například v konkurenci počínajícího horečného zbrojení otevřeny našim cílům více. Spíše naopak.

32 Ve vedení NPÚ je podle vzdělání z 19 ředitelů: 5 historiků umění, 5 inženýrů, 3 archeologové, 1 architekt, 1 ekonom, 1 kulturně-historický religionista, 1 historik, 1 absolvent evropských kulturních studií a 1 produkční. Není to úplný obraz zastoupenosti historiků umění v celém NPÚ, taková statistika neexistuje. NPÚ měl k 1. 1. 2025 celkem 1 890,275 úvazků na všech svých pracovištích. Zdroj: *Systemizace pracovních míst NPÚ. Směrnice GRČ č. XXXIV/2024/NPÚ* [interní dokument].

# Autenticita jako klíčový pojem české památkové péče po roce 1989

KATEŘINA ADAMCOVÁ

„Autenticita“ se stala pro formování ideového zázemí památkové péče po roce 1989 klíčovým pojmem. Lze dokonce říci, že v dobové teoretické diskuzi o směřování tohoto oboru hrála stejně významnou roli jako pro konstrukci nového kánonu dějin českého moderního umění. Dobové chápání tohoto pojmu můžeme sledovat jak na vybraných příkladech obnovy památek, tak v příspěvcích historiků umění a památkářů publikovaných v průběhu devadesátých let 20. století na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče*. Mezi nimi najdeme ryze teoretické texty, jako je článek Mojžíry Horyny „Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla“, ale i příspěvky, které tento pojem konstruuji zdola, na základě konkrétních zkušeností z aktuálně probíhajících rekonstrukcí či restaurování, jako je článek Martina Janíše „Osvobozená torsa“. Prismatem diskuze o autenticitě můžeme devadesátá léta 20. století v památkové péči nahlédnout jako období, v němž se mimo jiné znovu relevantně zhodnocovaly myšlenky Aloise Riegla a současně diskutovaly výsledky a dopady praktického nakládání s památkami v letech 1948–1989. Hlavní přínos této debaty spočívá v první řadě v nově formulovaném vztahu mezi uměleckou hodnotou, historickou hodnotou památky a cenou stáří, stejně jako v nově nabytém porozumění, že tyto hodnoty nemusejí nutně stát proti sobě, jak by se na první pohled mohlo zdát. Každá z nich se totiž nakonec v určitém ohledu a určitou měrou na autenticitě památky podílí.

Slovo „autenticita“; podobně jako slovo „mínění“ nebo v poslední době třeba slovo „hodnota“ patří k těm, která se objevovala v mediálním prostoru tak často, že byla tímto nadužíváním utýrána téměř k nicotnosti.<sup>2</sup> V tuto chvíli je tak „autenticita“ slovo, které unavuje či spíše znechucuje, už když jej zaslechnete. Dokonce je to slovo, které poněkud devaluje jakýkoliv výrok, v němž se objeví. Důvodem je nejen to, s jakou frekvencí, ale také jakým způsobem bylo používáno či spíše zneužíváno. Stal se z něj další efektivní nástroj manipulace, automatické a bezbřehé legitimizace bez nutnosti další argumentace, tedy nástroj sloužící zjevné i skryté moci k ovládnání a korekci našich názorů a představ.

Této téměř absolutní destrukci, kterou slovo prodělalo, však předcházelo poměrně dlouhé období, v němž „autenticita“ fungovala víc než úspěšně a kdy se jí podařilo, zvláště v některých oblastech a oborech, prosadit se jako klíčový pojem. Například, zabýváte-li situací v české památkové péči po roce 1989, pak nutně dojdete ke zjištění, že to byla právě „autenticita“, která do značné míry formovala ideové zázemí tohoto oboru. Zejména v devadesátých letech, kdy se památková péče u nás pokoušela o redefinici své pozice ve společnosti a kdy se uvnitř tohoto odvětví, ale i mimo něj, vedla živá a intenzivní debata o jeho dalším směřování, sehrála „autenticita“ podobně významnou roli jako při konstruování nového kánonu českých dějin moderního umění.<sup>3</sup>

Svědčí o tom mimo jiné četnost výskytu, ale i široké spektrum způsobů použití slova „autenticita“, popř. „autentičnost“ nebo různých tvarů adjektiva „autentický“, které můžeme v daném období vystopovat na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče*. Proto vychází následující analýza v prvé řadě z rešerše textů, jež byly v tomto časopise, dodnes představujícím hlavní diskuzní fórum oboru, mezi lety 1989 a 1999 publikovány a jejichž autory byli často historikové umění činní v památkové péči, vedle architektů a restaurátorů.

- 1 K autenticitě obecně nejlépe: Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard 1972. Pravděpodobně úplně poprvé se otázka, zda je umělecké dílo autentické, objevila v roce 1760 v souvislosti s vydáním tzv. Ossianových zpěvů a vyslovil ji James Macpherson. Najednou začalo záležet na tom, zda je možné aktuální kulturní projevy spojit s historií, a to skutečnou historií, ne jejím falzem. Otázka autenticity uměleckého projevu minulosti se pak záhy přenesla do současnosti s tím, že si s sebou nesla i onen původní etický rozměr.
- 2 K dynamice slova „autenticita“ v současné kultuře a mediálním prostoru např.: Marie Heřmanová – Michael Skey – Thomas Thurnell-Read (edd.), *Cultures of Authenticity*, Loughborough 2022; Ondřej Špaček – Marie Heřmanová – Michal Lehečka – Ludmila Wladniak, *Pravidla vkusu: Jak se společnost rozhoduje, co je v kultuře hodnotné*, Praha 2023, zvl. s. 115–147. Za zprostředkování a doporučení této knihy děkuji Rostislavu Šváchovi.
- 3 Milena Bartlová – Jitka Šosová, Autenticita: kritický pojem konstrukce nového kánonu českých dějin moderního umění, *Umění LXX*, 2022, č. 4, s. 354–363.

## SITUACE NA SKLONKU OSMDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ: AUTENTICITA JAKO JEDEN Z KLÍČOVÝCH ATRIBUTŮ IDENTITY PAMÁTKY



Slovo „autenticita“ samozřejmě nevstoupilo do prostoru české památkové péče až po listopadu 1989. Tu a tam se s ním setkáme už v některých starších textech, ale teprve od sklonku osmdesátých let můžeme ve vybraných článcích zaznamenat první pokusy proměnit status slova „autenticita“ z pouhého synonyma slov „původnost“ či „pravost“ v důležitý oborový termín. Zároveň také platí, že až do poloviny devadesátých let komplexnost významu tohoto slova (promítající se do značně rozličného pojetí autenticity u jednotlivých aktérů dobové diskuze) není nijak tematizována ani problematizována. Nejednou se tak stává, že různá pojetí autenticity památky stojí ve stejném čísle či ročníku časopisu vedle sebe, aniž by na takovou kontroverzi kdokoliv reagoval.

Ve valné většině článků je v tomto období slovo „autentický“ či „autenticita“ užito zcela nereflektovaně, jako náhražka pro možná v té době již poněkud opotřebované slovo „původní“. Nejčastěji chtěl autor daného textu pouze zdůraznit to, že se jedná o skutečně originální umělecké dílo, tedy nikoli pozdější autorskou repliku, kopii nebo dokonce záměrné falzum. Nebo chtěl zdůraznit, že se jedná o dochovanou původní část uměleckého díla, dochovanou originální hmotu (materiál, technologické zpracování). Případně, že dochovaná podoba díla v sobě do značné míry obráží původní výtvarný záměr jeho autora.

Mezi ty, kdo s tímto pojmem pracují v daném období strukturovaněji a snaží se jeho význam přesněji vymezit, a to jak ve vztahu k památce samotné, tak ve vztahu k péči o ni, patří náš přední specialista na barokní sochařství a problematiku restaurování Miloš Suchomel.<sup>4</sup> Jeho články se bez slova v tomto období „autenticita“ či „autentický“ v podstatě neobejdou. A nezáleží na tom, zda se jedná o texty, jimiž doplňuje naše dosavadní znalosti o barokním sochařství, nebo ty, v nichž reflektuje výsledky restaurátorských či konzervačních zásahů.

Mezi články druhého typu se řadí například Suchomelova recenze výstavy transferovaných fragmentů gotických nástěnných maleb ze Židovic, otištěná v roce 1989 hned v prvním čísle časopisu.<sup>5</sup> V tomto příspěvku,

4 K osobnosti Miloše Suchomela: Lubomír Slaviček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Praha 2016, s. 1384–1386; Vratislav Nejedlý, *Historik umění a památkář Miloš Suchomel pětasedmdesátiletý*, *Zprávy památkové péče* LXV, 2005, č. 1, s. 73.

5 Miloš Suchomel, *K výstavě transferovaných fragmentů gotických nástěnných maleb ze Židovic*, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* XLIX, 1989, č. 1, s. 29–31. Výstava transferovaných fragmentů maleb ze Židovic se uskutečnila pod společnou záštitou Národní galerie a Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Ústí nad Labem v prostorách Jiřského kláštera na Pražském hradě, v termínu od června do července 1988.

**P** který je především recenzí restaurování maleb, spojuje Suchomel autenticitu památky s tím, co on sám považuje za hlavní atribut památky – její původní podobu. Takto omezené pojetí autenticity, které v památce vidí v prvé řadě výjimečné umělecké dílo, ho pak ale nutně dovádí k závěru, že existence mladšího nápisu na fragmentech gotické malby je rušivá, a proto by bylo vhodné jej pečlivě dokumentovat a následně transferovat pryč. To je z dnešního pohledu poněkud zvláštní postoj, uvědomíme-li si, že mladší nápis nejen vypovídá o následných dějinách tohoto díla, ale navíc představuje důležitý – a autentický – doklad stáří dochovaného fragmentu nástěnné malby.

Poněkud odlišné pojetí autenticity přináší hned v následujícím čísle *Zpráv památkové péče* obsáhlý článek Jiřího Kaše<sup>6</sup> a Antonína Mrnky, věnovaný hodnocení nedávno dokončeného restaurování kamenných prvků fasád orloje a kaple Staroměstské radnice v Praze.<sup>7</sup> Slovní spojení „autenticita památky“ a přídavné jméno „autentický“ se zde vyskytuje jednak ve smyslu, v jakém ho používá Suchomel, ale pojmenována je zde i jiná, pro oblast památkové péče neméně určující významová vrstva tohoto slova. A to autenticita chápáná jako cosi, co přímo souvisí s věrohodností památky.

Podstatná část příspěvku se zabývá problematikou čištění kamenného pláště daných částí Staroměstské radnice. V předložených úvahách o postupném utváření celkové koncepce restaurátorského zásahu je položen důraz na rozsah a charakter čištění, a to právě ve vztahu k zachování autenticity památky. Cílem čištění by totiž podle Kašeho a Mrnky mělo být dosažení pouze tzv. „*technologické čistoty*“;<sup>8</sup> ne však čistoty, která by navozovala falešný dojem novosti restaurovaného díla. A to i za cenu, že výsledkem takto provedeného čištění kamenného pláště stavby bude poměrně výrazná barevná diferenciací různých ploch průčelí, čímž, jak oba dobře chápou, do jisté míry utrpí estetická kvalita a výtvarná působivost stavby. Ze stejného důvodu autoři celkové koncepce restaurátorského zásahu vylučují provedení takového typu závěrečné retuše povrchu kamenného pláště, který by vedl k razantnímu sjednocení zdiva i všech sochařských a architektonických prvků členících fasády. Domnívají se totiž, že by takový postup mohl vést ke „*ztrátě pocitu autenticity*“ při vnímání díla.<sup>9</sup>

Autenticita památky tedy podle jejich názoru nespočívá pouze v původní podobě díla, to znamená v té podobě, která v sobě v maximální

6 K osobnosti Jiřího Kaše: Slaviček (pozn. 4), s. 605–606.

7 Jiří Kaše – Antonín Mrnka, Restaurování prvků orloje a kaple Staroměstské radnice v Praze, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* XLIX, 1989, č. 2, s. 65–72.

8 *Ibidem*, s. 66.

9 *Ibidem*, citují: „*Škála přirozených barev kamene nemůže vnímání díla nijak ublížit, naproti tomu jednolitý, nepřirozený nátěr působí často velmi nepříznivě, ztráta pocitu autenticity při vnímání [díla] je značná.*“

možné míře odráží původní záměr autora či zadavatele díla, včetně konkrétního výtvarného provedení a materiálového i technologického řešení. Nedílnou součástí autenticity památky jsou podle nich také některé ztráty a změny, jež památka v průběhu uplynulého času prodělala. Tedy, jakkoli Kaše a Mrnka dané slovní spojení neuvádějí a ani v textu neodkazují na jeho autora, takové pojetí autenticity památky se do značné míry dotýká toho, co už na začátku 20. století označil Alois Riegl pojmem *der Alterswert* – hodnoty stáří, která leží mimo oblast umělecké, ale i historické hodnoty památky.<sup>10</sup> Neopatrně zvolená míra čištění nebo příliš rozsáhlá lokální barevná retuš, jež by vyústily v takové sjednocení povrchu restaurovaného pláště dané stavby, které není památkám vlastní, by mohly způsobit, že by památka už nevypadala jako památka. Podobně jako kdysi Alois Riegl si i Jiří Kaše a Antonín Mrnka uvědomili, že podstatné není jen to, zda daný objekt památkou fakticky je, ale zda se také jako památka jeví. Do hry se tak dostává i ztráta pocitu autenticity při vnímání díla, která je pro památku stejně smrtící, jako reálný hmatatelný úbytek její autenticity. Dospívají tak vlastně ke zjištění, že pocit autenticity při vnímání památky je v nějakém ohledu podstatný pro její identitu.<sup>11</sup>

Promýšlení vztahu mezi identitou památky a autenticitou bylo na sklonku osmdesátých let téma, které tak trochu viselo ve vzduchu. Ve stejném ročníku *ZPP* vyšel také článek Vlastimila Jiříka, v němž české prostředí podrobně seznámil s jedním z (podle jeho názoru) nejzajímavějších příspěvků, který zazněl na pracovním semináři památkářů tehdejší Spolkové republiky Německo, konaném ve Fuldě v Hessensku v roce 1988.<sup>12</sup> Autor příspěvku, historik architektury a památkář Gottfried Kiesow,<sup>13</sup> zde řešil otázku vztahu mezi identitou památky, autenticitou a originalitou.

Vlastimil Jiřík nejprve ve svém článku důkladně rozebírá to, jakým způsobem Kiesow definuje identitu památky, a to v reakci na obecně pocíťovanou „*krizi identity hmotné podstaty památky*“, která je při každém, byť sebelepším restaurování, postižena ztrátou části své původní substance. Jiřík přitom zdůrazňuje fakt, že Kiesow pojem identity nedovojuje z toho, jak ji chápe matematika a logika, ale naopak z toho, jak ji chápe psychologie. Toto chápání identity je totiž podle Jiříka klíčové pro

10 Alois Riegl, *Moderní památková péče*, Praha 2003 [první vydání v němčině 1903]. K hodnotě stáří, u nás v minulosti častěji překládané jako „cena stáří“, zejména s. 30–37.

11 Pojem identita památky sice nepoužívají, ale v podstatě k němu ve svých úvahách směřují.

12 Vlastimil Jiřík, Kritická zpráva k úvaze G. Kiesowa o identitě, autenticitě a originalitě nemovitých kulturních památek, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* XLIX, 1989, č. 10, s. 592–595.

13 K osobnosti Gottfrieda Kiesowa: Urs Boeck, Zum Tod von Gottfried Kiesow, *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* XXXI, 2011, č. 4, s. 267–268; Katharina Weiler, Changes in Basic Attitudes to Monument Preservation in Germany: A Conversation with Architectural Conservationist Gottfried Kiesow, in: Katharina Weiler – Niels Gutschow (edd.), *Authenticity in Architectural Heritage Conservation: Discourses, Opinions, Experiences in Europe, South and East Asia*, Heidelberg 2017, s. 290–310. U nás vyšla v českém překladu kniha *Památková péče v Německu: Gottfried Kiesow, Památková péče v Německu*, Brno 2012.



Kiesowem proklamované těsné propojení identity památky s autenticitou a originalitou, které Kiesow shrnuje do podoby jakéhosi hesla: „*pro identitu kulturní památky je nezbytný vysoký stupeň autenticity, tedy pravosti, věrohodnosti a spolehlivosti, a originality, tedy nezávislosti, osobitosti.*“<sup>14</sup> Kiesowovo pojetí identity památky evidentně vyrůstá z pojetí památky jako svého druhu svébytného a nezávislého individua. Jedině umělecké dílo minulosti, které se vyznačuje vysokým stupněm autenticity a originality, se může stát památkou v pravém slova smyslu. A jedině takové umělecké dílo minulosti, které si dokázalo oba uvedené atributy uchovat, má právo si status památky podržet. V této koncepci je umělecké dílo minulosti označené jako památka svým způsobem personalizováno a získává do jisté míry antropomorfní charakter.<sup>15</sup>

Nároky kladené na „autenticitu“ památky tak ne náhodou v mnoha ohledech připomínají nároky na „autenticitu“ tvůrčího aktu, která se s nástupem průmyslové revoluce provázené fenoménem strojní výroby stává rozhodujícím faktorem pro vznik skutečného uměleckého díla. Současně se také blíží požadavkům, kterým je v moderní době vystavena „autenticita“ lidského života,<sup>16</sup> jakožto života spojeného s konceptem skutečně upřímného „já“ věrného sobě samému. Proto se autenticita v památkové péči jako téma vynořuje právě v okamžiku pocitu strachu ze ztráty identity, resp. v okamžiku krize identity.

Kiesowovo chápání autenticity památky je tedy jak autenticitou závislou na míře dochování její původní autentické podoby, která je jedinečná a neopakovatelná, tak i autenticitou památky související s jejím následným životem, o němž nám věrohodně vyprávějí zřetelné a rozeznatelné změny a ztráty na její původní podobě, jež mají podobně individuální charakter.

## OTÁZKY SOUVISEJÍCÍ SE ZTRÁTOU AUTENTICITY, S OCHRANOU DOCHOVÁNÉ PODOBY DÍLA A S OBNOVITELNOSTÍ PŮVODNÍ PODOBY

Ani zmíněný článek Vlastimila Jiříka zprostředkovávající myšlenky Gottfrieda Kiesowa nevedl k tomu, že by s „autenticitou památky“ bylo v následujících textech nakládáno méně volně nebo méně rozporuplně. Přetrvávající nestabilitu a těžko uchopitelnou komplexitu pojmu „autenticita památky“ příznačně dokumentují další dva příspěvky, které se v předložené argumentaci o tento pojem do značné míry opírají. Oba akcentují význam

14 Jiřík (pozn. 12), s. 593.

15 Tento koncept není v památkové péči nijak výlučný, právě naopak. Jen se o něm otevřeně nemluví, představuje cosi jako tichou dohodu tajného společenství „zasvěcených“.

16 Míněno od období romantismu, kdy byly tyto požadavky poprvé takto silně formulovány. Srov. pozn. 1.

autenticity památky ve smyslu míry dochování její původní podoby. Přesto přinášejí diametrálně odlišný pohled na dopady, které má na autenticitu památky konkrétní řešení jednoho z velmi ožehavých problémů, jež provází péči o kamenosochařská díla umístěná v exteriéru.

Miloš Suchomel ve svém článku „Odstraňování působivosti klimatických vlivů na kamenné statue v exteriéru“<sup>17</sup> zdůrazňuje, že si díla přesunutá z exteriéru do lapidária v Mnichově Hradišti zachovala do dnešní doby stejnou míru autenticity, jakou měla v době své instalace. Tyto transfery proto z pohledu zachování autenticity sochařských děl považuje za přínosné. Miloš Stehlík<sup>18</sup> se naopak ve svém článku zabývajícím se expozicí barokních kamenných soch v Miloticích domnívá,<sup>19</sup> že transferem ze svého původního stanoviště tato díla značnou část své autenticity ztratila, stejně jako ztratilo značnou část své autenticity i původní místo, a to navzdory tomu, že originální sochy zde byly nahrazeny kopiemi. Tuto dvojí ztrátu autenticity podle něj nemůže vyvážit ani to, že originální dílo bude napříště ušetřeno dalších ztrát na své autentické podobě.

I přes diametrální odlišnost závěrů je oběma autorům zřejmé, že „autenticitu památky“ nutně provází neustále přítomné nebezpečí její ztráty, a že možná u památky nejde tolik o zachování autenticity v podobě jakési absolutní hodnoty v matematickém slova smyslu, ale spíše o zachování vysoké „míry autenticity“, resp. vysokého „stupně autenticity“, jak to požadoval i Kiesow.

V jednom ze svých dalších článků dochází Miloš Suchomel nakonec k závěru, že každé umělecké dílo minulosti mělo plnou míru autenticity pouze v okamžiku svého dokončení.<sup>20</sup> Protože je tedy poznání původní autentické podoby uměleckého díla pro nás něčím nemožným, nezbyvá než se spokojit s dochovanou mírou autenticity. Právě ta má být napříště oním respektovaným stavem, který nemá být péčí o dílo dotčen. Zvolený způsob restaurování či konzervace by proto podle Suchomela v žádném případě neměl vést ke snížení dochované míry autenticity.

Na základě svých letitých zkušeností z oblasti restaurování vidí Suchomel v případě sochařských děl z kamene jedno z největších nebezpečí zejména v modelačních doplňcích. Podle jeho názoru nejsou tyto modelační doplňky nakonec ničím jiným než mystifikací, protože

17 Miloš Suchomel, Odstraňování působivosti klimatických vlivů na kamenné statue v exteriéru, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* L, 1990, č. 9, s. 531–535.

18 Miloš Stehlík byl ve své době největším znalcem barokního sochařství na Moravě. V dané diskuzi tak byl Suchomelovi víc než důstojným oponentem, i proto, že významnou část svého působení v oboru spojil podobně jako Suchomel s památkovou péčí. K osobnosti M. Stehlíka: Slaviček (pozn. 4), s. 1362–1364; Hana Glombová et al., *Miloš Stehlík – milovník krásna*, Brno 2017; Miloš Stehlík, *Kam kráčíš, památková péče?* Brno 2018.

19 Miloš Stehlík, K expozici barokní kamenné soch v Miloticích, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* L, 1990, č. 8, s. 471–473.

20 Miloš Suchomel, Proměnlivá podoba statuí Karlova mostu (Historické doplňky, autentické nedodělky a novodobé defekty), *Zprávy památkové péče* LII, 1992, č. 1, s. 14–17.

předstírají původnost a celistvý autorský stav díla a jdou vlastně proti přirozenému toku času. Kromě toho bývají mnohdy provedeny tak, že znešvažují a deklasují, nebo dokonce zastírají původní práci umělce, takže „*jakákoliv informace o autentickém uměleckém díle autora a o účasti jeho spolupracovníků je takovými nevkusnými výtvarnými dodatky značně znesnadněna, ne-li totálně znemožněna*“.<sup>21</sup>

Na základě této logicky působící úvahy Miloše Suchomela by se mohlo zdát, že cesta tímto směrem, vedoucí k obnovení někdejší míry autenticity památky, je jednou provždy uzavřena. Opak je pravdou. V jiných článcích v *ZPP*, paradoxně statě samotného Miloše Suchomela nevyjímaje, opakovaně narážíme na představu, že „autentická podoba díla“ je něco obnovitelného, rekonstruovatelného, a to minimálně alespoň zčásti.

Tak například Jan Muk,<sup>22</sup> specialista na dějiny architektury, vynikající znalec historických konstrukcí, technologií a materiálů, připouští možnost vrátit památce ztracenou část její autenticity ve smyslu původní podoby díla například v souvislosti s obnovou původního barevného řešení fasád, která se po roce 1945 stává jedním z důležitých témat obnovy historických staveb.<sup>23</sup> Jan Muk, a v tomto směru není rozhodně sám, považuje ve výjimečných případech za přípustné, za předpokladu, že tím (podle jeho názoru) fasáda domu získá zpět svůj „*historický autentický výraz*“,<sup>24</sup> vytvořit navzdory neexistenci potřebné historické ikonografie, tzn. jen s využitím dobových analogií, rekonstrukci „*někdejší podoby*“ parteru domu včetně v minulosti zaniklého vstupního portálu.<sup>25</sup>

Znovu tak, ale jakoby z opačné strany, narážíme na skutečnost, že v památkové péči nemusí jít vždy tolik o to, zda něco autentické skutečně je, ale mnohdy spíše o to, zda se to jako autentické jeví či dokonce, zda se to jako autentické může jevit.

21 Ibidem, s. 17.

22 K osobnosti Jana Muka: Slaviček (pozn. 4), s. 952–954.

23 K tomu nejlépe: Petr Macek, *Barevnost fasád: průzkum, dokumentace, vyhodnocení a obnova exteriéru historických staveb*, Praha 2009, zejména s. 10–14; Jiří Hošek – Jan Muk, *Omitky historických staveb*, Praha 1990; Jan Muk, K principům barevného řešení průčelí v minulosti: Pracovní seminář SÚPOPP a SÚRPMO, *Zpravodaj památkové péče a ochrany přírody*, 1983, zvl. číslo, s. 29–39.

24 Jan Muk, Poznámky k historické podobě Královské cesty a k současným návrhům barevnosti průčelí v Praze, *Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* XLIX, 1989, č. 7, s. 387. Ostatně v nekrologu publikovaném v časopisu *Umění* charakterizují Mojmir Horyna a Petr Macek Jana Muka jako toho, kdo „*propagoval samostatný obor: „restaurování stavebních památek; spojující konzervaci, rekonstrukci a restituci*“; s cílem obnovit autentickou koncepci historických staveb, se zapojením všech dochovaných forem a hodnot. Srov. Mojmir Horyna – Petr Macek, PhDr. Ing. Jan Muk, *Umění* XLIII, 1995, č. 5, s. 472–475.

25 Daná úprava se týká domu čp. 592/23 v Celetné ulici s půvabnou barokní hlavní fasádou. Šlo o dům, na jehož podobě záleželo nejen z hlediska jeho urbanistického významu, ale i kvůli úloze v dějinách českého umění.

## AUTENTICITA JAKO PŘEDMĚT OBĚTI A POJEM „OBNOVA PAMÁTKY“ V DOBĚ PRVNÍ VLNY VYROVNÁVÁNÍ SE S ODKAZEM ÉRY SOCIALISMU



Postoj Jana Muka k potenciální obnovitelnosti „*historického autentického vzhledu*“ památky, opřený o obrovskou sumu znalostí z realizace stavebně historických průzkumů jako výchozích podkladů pro následnou obnovu historických staveb, není výjimečný. Reprezentuje přístup, který byl před rokem 1989 intenzivně promyšlen a rozvíjen především na půdě Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů (SÚRPMO).<sup>26</sup>

Opakovaně zažívaná a zároveň intenzivní osobní zkušenost z devastace někdejší umělecké hodnoty daného díla, často jen z utilitárních důvodů nebo z důvodu dlouhodobého nezájmu, se u těch, kteří SÚRPMO prošli, přetavila v touhu vrátit daným stavbám jejich někdejší krásu a nechat v plné míře znovu rozeznít všechny rafinované tóny výtvarného pojetí díla. Tento postoj zastávala i klíčová postava SÚRPMO, Dobroslav Líbal, který svoje úvahy na dané téma shrnul v článku v *ZPP* v roce 1995.<sup>27</sup> Podle něj nebylo možné položit rovnítko mezi autenticitu památky a dochovaný historický stav památky. Z toho pak mimo jiné vyvozoval legitimitu úvah o přistoupení k rekonstrukci těch částí památky, které zmizely v souvislosti s utilitárními a devastujícími úpravami díla. Milan Pavlík, další význačná postava působící v SÚRPMO,<sup>28</sup> ve svých textech z devadesátých let a z počátku nového milénia opakovaně přirovnává umělecké dílo k pacientovi a památkáře k lékaři, který má podle jeho názoru povinnost léčit, nikoli jen tlumit symptomy.<sup>29</sup>

SÚRPMO nebylo jediným pracovištěm tehdejší památkové péče, kde se takto uvažovalo. Ten, kdo jako jeden z prvních zmínil na stránkách *ZPP* fakt, že v některých výjimečných a odůvodněných případech je v rámci rekonstrukčního zásahu možné, ba nezbytné, určitou vrstvu autenticity památky obětovat, byl Josef Štulc.<sup>30</sup> V článku zabývajícím se obnovou Pře-

26 K SÚRPMO např.: Václav Gírsa, SÚRPMO – čest jeho památce? *Zprávy památkové péče* LXIV, 2004, č. 6, s. 500–504; Josef Němec, Místo a úloha SÚRPMO ve druhé polovině 20. století: Pohled na Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů a jeho odkaz s odstupem let, in: Martin Kubelík et al., *Historická inspirace: Sborník k poctě Dobroslava Líbala*, Praha 2001, s. 311–320.

27 Dobroslav Líbal, Autenticita památek a historických sídel, *Zprávy památkové péče* LV, 1995, č. 6, s. 185–188.

28 K osobnosti Milana Pavlíka: Slaviček (pozn. 4), s. 1089–1090.

29 Milan Pavlík, Památková praxe jako důležitý impuls vývoje názorů na památkovou teorii Václava Wagnera, *Zprávy památkové péče* LX, s. 4, 2000, s. 112; Idem, Architektura „moderní“ a obnova památek ve 2. polovině 20. století, in: Kubelík et al. (pozn. 26), s. 321–338.

30 K osobnosti Josefa Štulce: Slaviček (pozn. 4), s. 1486–1488; Jakub Bachtík – Vít Jesenský, Josef Štulc: I takhle vypadal veselý život památkáře, in: Jakub Bachtík et al., *Památková péče na zapřenou: Pamětnická svědectví o ochraně památek v časech pozdního socialismu*, Praha 2023, s. 36–99.

**P**myslovského paláce v Olomouci<sup>31</sup> z pohledu vývoje památkové koncepce této náročné akce Štulc otevřeně přiznává, že zvolený způsob závěrečné prezentace nalezených fragmentů vědomě upřednostnil celkové estetické vyznění před zachováním autentické nálezové situace. A to s vědomím, že památka jednou provždy ztratí část hodnot autentického historického dokumentu.

Štulc ve svém článku říká: „*Komise byla postavena před zásadní dilema: buď nadřadit hodnotu památky jako autentického historického dokumentu její hodnotě výtvarné a v zájmu přísného dodržení historické pravdivosti připustit její vážnou estetickou deformaci, nebo naopak vidět v památce dodnes žijoucí architektonické výtvarné dílo (jeho původní struktura byla ostatně vědecky s dostatečnou spolehlivostí poznána) a provést nezbytné rekonstrukční doplňky imitativním způsobem.*“<sup>32</sup>

V citovaném úryvku zaznívá několik myšlenek, které sice nepřímou, přesto výmluvně odkazují k teoretickým východiskům, jež stála v pozadí formování celkové koncepce obnovy Přemyslovského paláce v Olomouci.<sup>33</sup> Josef Štulc je následně vyjasňuje v jednom ze svých pozdějších příspěvků, otištěných v roce 1993 v čísle věnovaném komplexnímu zhodnocení dosavadního průběhu obnovy kostela sv. Jakuba Většího ve Vroutku.<sup>34</sup>

Ve své polemice s provedenou obnovou kostela, která podle něj vedla k tomu, že tato „*památka tak na dlouho ne-li natrvalo zůstane vedle svých vynikajících autentických kvalit jakousi anachronickou »poctou Lehnerovi« a purismu 19. století a ironicky i pomníkem památkové péče éry reálného socialismu*“,<sup>35</sup> Štulc odkazuje na ty závěry *Benátské charty*, v nichž se apeluje, abychom památku chápali jako výslednici staletého vývoje. Proto, jak dále rozvádí, máme-li nadále zachovat oprávněnost rekonstrukční metody, pak je nutné „*minimalizovat naši ctižádost a neusilovat, neskromně a jednou provždy o dokonalou podobu, do níž by ji námi prováděná obnova, opřená o námi dosažený stupeň poznání, měla uvést*“.<sup>36</sup>

31 Josef Štulc, *Obnova Přemyslovského paláce v Olomouci a vývoj její památkové koncepce, Zprávy památkové péče (Památky a příroda)* XLIX, 1989, č. 8, s. 200–215.

32 *Ibidem*, s. 210.

33 Josef Štulc si uvědomuje, že v rámci zvolené koncepce obnovy Přemyslovského paláce v Olomouci byly místy překročeny limity stanovené pro tento typ obnovy definované *Benátskou chartou*. Srov. znění *Charty*: <https://www.icomos.cz/images/dokumenty/benatska-charta.pdf>, vyhledáno 16. 4. 2025.

34 Josef Štulc, *Zkušenosti a mementa z obnovy kostela sv. Jakuba ve Vroutku, Zprávy památkové péče* LIII, 1993, č. 4, s. 147–149.

35 *Ibidem*, s. 148.

36 *Ibidem*.

Josef Štulc tím mimo jiné reaguje na hlasy, které se vůči „obnovám“ památek v té době vynořovaly<sup>37</sup> a které koncept rekonstrukce památky založený právě na obnovení „*historické autentické podoby*“, jež můžeme do jisté míry skutečně vnímat jako svého druhu další vlnu purismu, spojovaly s totalitními režimy, resp. s jejich specifickou „mentalitou“. Připomeňme zde například text Jaroslava Petřů<sup>38</sup> věnovaný obrazu Annibale Carracciho ze sbírek kroměřížského zámku.<sup>39</sup>

V úvodu svého článku, který se jinak zabývá hlavně uměleckohistorickými kvalitami daného obrazu, jeho ikonografií nebo postavením v rámci malířovy tvorby, Petřů doslova brojí proti jakýmkoliv rekonstrukcím a obnovám. Podle něj je obnova vždy prohrou památkové péče a jedinou cestu k autenticitě a jejímu maximálnímu zachování vidí v průběžné preventivní péči. Doslova říká: „*Při odpovědné údržbě a vůbec při dobrých podmínkách péče o památky, by vůbec nemuselo, a dokonce nemělo docházet k oné hektické extenzivní činnosti, která se nazývá obnovou, rekonstrukcí atd. a která chráněné dílo v důsledcích prakticky ničí, poněvadž zpravidla narušuje a mnohdy i likviduje jeho autenticitu, originalitu a historicitu. Obnova je skutečně ideologií totality.*“<sup>40</sup>

Autenticita je v tomto textu Jaroslava Petřů postavena proti „totalitě“, a v této zvláštní konfrontaci tak v prostoru památkové péče v plné míře vyjevuje specifický morální rozměr.<sup>41</sup> Ten autenticitu téměř automaticky řadí mezi to, o co bychom měli v památkové péči usilovat, protože je principiálně dobrá.<sup>42</sup> Autenticita je tu pojata jako jeden z klíčových atributů svobody stojící proti „totalitě“, a to jak v konkrétním, tak i v obecném smyslu tohoto slova.<sup>43</sup>

37 Svůj pohled na tuto problematiku pak v obecné rovině shrnul Josef Štulc v textu, který sice vyšel později, ale fakticky patří do vymezeného období. Tento příspěvek totiž přednesl už v roce 1997, a to v rámci cyklu přednášek Dobroslava Libala a jeho hostů, který uspořádal Státní ústav památkové péče společně s Agenturou kulturního dědictví. Viz Josef Štulc, Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče), *Zprávy památkové péče* LXI, 2001, č. 8, s. 242–247.

38 K osobnosti Jaroslava Petřů: Slaviček (pozn. 4), s. 1119–1120.

39 Jaroslav Petřů, Annibale Carracci v Kroměříži, *Zprávy památkové péče* LIV, 1994, č. 5, s. 137–140.

40 *Ibidem*, s. 137.

41 K etickému, resp. neetickému rozměru autenticity: Charles Taylor, *Etika autenticity*, Brno 2018.

42 Jeden z mála, kdo se v domácí rozpravě domnívá, že požadavek po zachování autenticity není v péči o památky něčím automatickým, je Ivo Hlobil. Srov. Ivo Hlobil, Monumentita a autentická funkce architektonických a urbanistických památek: Teoretická úvaha s praktickými důsledky, *Zprávy památkové péče* LX, 2000, č. 10, s. 295.

43 Tento postoj Jaroslava Petřů je ve své názorové vyhocenosti spíše výjimkou. Ostatně následující dějiny památkové péče v českých zemích šly spíše opačným směrem. Téma rekonstrukce památky a autenticity mimo jiné znovu silně rezonovalo v souvislosti s obnovou kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře. Jeden z nejzajímavějších příspěvků na toto téma napsal Jiří Kroupa. Srov. Jiří Kroupa, Rekonstrukce: Poznámka k užití pojmu v dějinách umění a památkové péči, in: Jan Sommer – Hana Samková (edd.), *Zelená Hora u Žďáru nad Sázavou: Příspěvky k dějinám a obnově poutního místa*, 1997, s. 62–66.

Všechny uvedené příklady z první poloviny devadesátých let ukazují, že s „autenticitou“ je to v oblasti památkové péče komplikované a že jsou s tímto pojmem spojené potíže, které se netýkají jen přesnějšího vymezení jeho významu v daném kontextu. Autenticita se i mimo oblast památkové péče vymyká snadným definicím. Nelze ji chápat ani jako součet významů slov pravost, původnost, ryzost, věrohodnost, hodnověrnost, opravdovost či pravdivost, ani jejich překryv – už jen proto, že v některých případech fungují jako synonyma a jindy se navzájem doplňují.

Komplexnost, nejednoznačnost i jistá neurčitost významu slova „autenticita“ je jedním z důvodů, proč ve výše citovaných textech nakonec vždy uniká všem upřímně míněným snahám o své pevnější zasazení do prostoru pojmově značně rozvolněného a subjektivitou extrémně prosyceného světa památkové péče. Zároveň však bylo možné v textech zachytit, že si někteří aktéři dobové debaty tuto skutečnost uvědomují. Stejně tak se mnozí přímo či nepřímo dotkli toho, co je pro autenticitu příznačné a na co podle mého názoru asi nejvýstižněji naráží Joseph Grim Feinberg ve své recentní studii, zabývající se snahami o znovu oživení autentického folklóru na Slovensku.<sup>44</sup>

Podle Feinberga je autenticita ve skutečnosti něco, v čem jde o vztah mezi jevem a něčím jako podstatou. Autenticitu v obecné rovině popisuje jako to, co „*predstavuje skutočnejšie či primeranejšie alebo zásadnejšie alebo legitímnejšie bytie ako to, čo sa momentálne javí.*“<sup>45</sup> Podle něj předměty nebo jevy nejsou samy o sobě autentické nebo neautentické, ale můžou se jimi stát ve vztahu k jiným předmětům či jevům, za předpokladu, že jsou vnímané prostřednictvím autentické citlivosti.<sup>46</sup> Feinberg upozorňuje, že neexistuje prosté rovnítko mezi nějakou kvalitou a jejím zastoupením a autenticitou, a také proto charakterizuje autenticitu jako jakousi černou skříňku.

Feinberg také, jakkoli se tím tématem vůbec nezabývá, nabízí určité vysvětlení, proč autenticita zaujala tak důležité místo právě v prostoru památkové péče. Všimá si totiž, že problém autenticity se nejvýrazněji vynořuje tam, kde se cesty zpět dávno uzavřely a kde je minulost znovu hledána a ožívována, protože ony přímé vazby, zprostředkovávané předáváním z generace na generaci (tradice, zvyky, technologické postupy, know-how všeho druhu) zmizely. Velmi trefně rovněž postihuje to, že

44 Joseph Grim Feinberg, *Vrátit folklór ľuďom: Dialektika autentickosti na súčasnom Slovensku*, Bratislava 2018. Název anglického originálu *The Paradox of Authenticity* mnohem lépe vystihuje, co je vedle folklóru hlavním zkoumaným fenoménem. Viz Joseph Grim Feinberg, *The Paradox of Authenticity: Folklore Performance of Post-Communist Slovakia*, Madison 2018. Za upozornění na knihu a její poskytnutí opět děkuji Rostislavu Šváchovi.

45 Joseph Grim Feinberg, *Vrátit folklór ľuďom*, Bratislava 2018, s. 33.

46 *Ibidem*, s. 34.

autenticita není stav, ale spíše možnost, o kterou lze usilovat, ale jen těžko ji lze dosáhnout: „*Autenticnosť sa začína s nejakým aktuálnym javom a postuluje nejakú podstatu ako potenciál, ku ktorej autenticnosť smeruje, ale ktorú môže dosiahnuť len s veľkými ťažkosťami.*“<sup>47</sup> To platí pro dění okolo folklóru na Slovensku stejně jako pro památkovou péči.

## DRUHÁ POLOVINA DEVADESÁTÝCH LET A TEXTY MOJMÍRA HORYNY A MARTINA JANIŠE

Období sklonku osmdesátých a první poloviny devadesátých let můžeme tedy vnímat jako období opakovaného ohledávání hranic a možností pojmu autenticita. Ale současně také jako období, kdy se autenticitě navzdory všem rozporům podařilo v prostoru památkové péče pevně zabydlet. Dokládá to například dnes jak z jiného světa působící otevřený dopis Českokrumlováků, týkající se postupné ztráty autentického vzhledu města založeného na určitém „historickém koloritu fasád“, který nezadržitelně mizel v důsledku náhlého vpádu pestré palety fasádních barev do historického jádra města.<sup>48</sup> Podobné vyznění má česká reflexe mezinárodního kolokvia konaného ve dnech 19. až 20. 9. 1994 v Ottawě na téma „Authenticity and Permanence“. A ovšem, klíčovou událostí se stalo přijetí *Dokumentu o autenticitě* na konferenci ICOMOS, ICCROM a UNESCO v japonském městě Nara v listopadu roku 1994.<sup>49</sup> Jiná důležitá událost té doby, regionální konference ICOMOS, se uskutečnila v polovině října roku 1995 v Českém Krumlově za účasti zástupců z třiceti tří států a byla věnována interpretaci autenticity památek v procesu restaurování.

Ve druhé polovině devadesátých let však vycházejí v *ZPP* dva texty, v nichž se dané téma a vše, co bylo v předchozích článcích o autenticitě řečeno nebo naznačeno, zvláštním způsobem koncentruje a zároveň do jisté míry vyjasňuje. Jde o článek Mojmir Horyny „Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla“,<sup>50</sup> který byl publikován v roce 1996 a který jako ryze teoreticky zaměřený text reagoval na téma, jež už nějakou dobu rezonovalo celým oborem. Dále je to příspěvek Martina Janiše „Osvobozená torsa“ z roku 1999,<sup>51</sup> který tento pojem konstruuje spíše

47 Ibidem.

48 Otevřený dopis z 1. září 1992 byl publikován v prvním čísle *Zpráv památkové péče* z roku 1993.

49 Srov. <https://landscapes.icomos.org/wp-content/uploads/1994-NARA-document-on-authenticity-International-Council-on-Monuments-and-Sites-1.pdf>, vyhledáno 16. 4. 2025.

50 Mojmir Horyna, Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla, *Zprávy památkové péče* LVI, 1996, č. 7–8, s. 207–208. Text je součástí speciálního dvojčísla vydaného k 80. narozeninám Dobroslava Líbala. Výběr tématu, který Horyna zvolil pro tuto příležitost, není náhodný. Připomeňme, že v předcházejícím ročníku *ZPP* publikoval sám Libal text na podobné téma pod názvem *Autenticita památek a historických sídel*. Viz Libal (pozn. 27).

51 Martin Janiš, Osvobozená torsa: Restaurování kamenosochařského portálu Clam-Gallasova paláce v Praze, *Zprávy památkové péče* LIX, 1999, č. 3, s. 101–102.

intuitivně, na základě osobních zkušeností z restaurování dvojice portálů průčelí Clam-Gallasova paláce, a který primárně vzniká jako svého druhu obhajoba a reakce na předchozí kriticky laděný text od Miloše Suchomela.<sup>52</sup>

Příznačné je, že při hledání odpovědi na otázku, v čem spočívá autenticita památky (která je pro Horyny i Janiše samozřejmým předpokladem jejího bytí) sice docházejí oba autoři k poněkud protichůdným závěrům, zároveň však shodně poukazují na to, že autenticita památky vyrůstá ze zvláštního napětí mezi její historickou hodnotou (Horyna) resp. uměleckou hodnotou (Janiš) a tzv. cenou stáří (Horyna), resp. hodnotou paměti (Janiš).

Nejlépe to vystihují následující úryvky, které pocházejí ze závěrečných částí příspěvků. Nejprve dáme prostor slovům Mojžíra Horyny: *„Cena stáří zpřítomňuje čas vcelku jako nosnou, ale běžně netematizovanou (zapomenutou) bázi naší existence vůbec a zároveň zasazenost veškerého lidského konání – minulého i přítomného – do času a podřízenosti jeho síle. Právě na jejím horizontu je ověřena autenticita památky jako její nenovost či někdejší novost, přičemž originalita její hmoty, a tedy i její patina jsou podstatnou vypovídací hodnotou.“*<sup>53</sup>

*„Soustředění na historickou hodnotu památky neznamená eliminaci ceny stáří. Ta totiž není dílem lidských rukou, vždy znovu vystoupí a vždy znovu bude třeba její vládu omezovat. Interpretace ceny stáří jako pouhé malebnosti chátrání je jejím nepochopením a zúžením. Svou podstatou je totiž zpřítomňováním horizontu konečnosti všeho lidského, a tak i protějškem lidské kreativity jako bytostné otevřenosti člověka univerzálnímu řádu. A právě tyto dvě protikladně souvztažné dimenze lidské existence jsou i nosnými výměry všeho umění.“*<sup>54</sup>

A podobně, ovšem jakoby z druhého břehu Martin Janiš: *„Co však pojem umělecká památka? Není umělecká památka artefaktem, jehož identita spočívá v průniku dvojice hodnot, totiž hodnoty umělecké a hodnoty její paměti? Ona paměť je jistě památce imanentní – vždyť by památkou nebyla, kdyby nepamatovala. Má však tato paměť zůstat skryta, zatajena a znečitelněna snad proto, že my sami podléháme pokušení nepamatovat si, nebýt v kontextu oné více než magické dimenze, jíž je čas? Za jisté však považuji, že předmětem naší práce je naslouchání této paměti, čtení v této paměti a zejména pak její předávání. Nebudou-li totiž umělecké památky hovořit svou pamětí, nebudou již také uměleckými díly.“*<sup>55</sup>

Až do nedávné doby tato oběma autory pochopená nejednoduchost vzájemného vztahu mezi historickou, resp. uměleckou hodnotou a tzv. cenou stáří, resp. hodnotou paměti, ve vztahu k autenticitě památky

52 Miloš Suchomel, Několik poznámek k restaurování vstupního portálu Clam-Gallasova paláce v Praze, *Zprávy památkové péče* LVIII, 1998, č. 8, s. 257–260.

53 Horyna (pozn. 50), s. 208.

54 Ibidem.

55 Viz Janiš (pozn. 51), s. 102.

definovala přirozeně celý prostor památkové péče a projevovala se výmluvně v řadě realizovaných rekonstrukcí a restaurátorských zásahů. V posledních letech to však vypadá, jako by se toto porozumění postupně vytrácelo. Může za tím být banalizace a následná devalvace autenticity v prostředí humanitních oborů, k níž v uplynulých letech došlo? Určitě, ale nejen to.

Postupná ztráta obecného a zdánlivě samozřejmého porozumění pojmu autenticita v prostoru památkové péče je podle mého názoru příznakem celkové proměny ideového zázemí tohoto oboru. Jedním z nejnápadnějších projevů či výsledků této proměny, která až donedávna probíhala v jakémsi zvláštním tichu a téměř bez povšimnutí, je i poslední komplexní rekonstrukce Clam-Gallasova paláce. Jestli totiž něco skutečně a nezpochybnitelně výraznou měrou při této rekonstrukci utrpělo, pak to byla autenticita této památky. A je vcelku jedno, zda se na ní díváte spíše z perspektivy Mojžíra Horyny nebo spíše z perspektivy Martina Janiše.

## ZÁVĚR

Prismatem nastíněné diskuze o autenticitě můžeme devadesátá léta 20. století v české památkové péči nahlédnout jako období, v němž mimo jiné došlo k dalšímu relevantnímu pokusu o nové zhodnocení myšlenek Aloise Riegla a současně i výsledků a dopadů praktického nakládání s památkami v letech 1948–1989. Hlavní přínos této debaty podle mého názoru spočívá v prvé řadě v nově formulovaném vztahu mezi uměleckou hodnotou, historickou hodnotou památky a cenou stáří, stejně jako v nově nabytém porozumění, že tyto hodnoty nemusejí nutně stát proti sobě, jak by se na první pohled mohlo zdát. Každá z nich se totiž nakonec v nějakém ohledu a nějakou měrou na autenticitě památky podílí.<sup>56</sup>

Autenticita proto nebyla a ani v této chvíli není v oblasti památkové péče jen módním slovem s omezenou životností a datem spotřeby. Rozhodně by tak neměla být vnímána. Autenticita sice nepředstavuje nějakou novou, dosud neobjevenou či dosud skrytou kvalitu památky, která spoluutváří její identitu, jako tomu bylo v případě tzv. ceny/hodnoty stáří. Její úloha je však možná ještě o něco závažnější. Právě na jejím pozadí, při promýšlení toho, co to je autenticita památky, intenzivně a zjevně vystupuje na povrch opakovaně zmíněné napětí, jež provází vztah mezi hodnotou uměleckou, hodnotou historickou a cenou/hodnotou stáří.

56 Ivo Hlobil v souvislosti se souborem hodnot památky mluví o její „monumentitě“. V kontextu s autenticitou pak upozorňuje ještě na jeden důležitý typ autenticity, který unikl předchozí pozornosti, a to je autenticita funkce památky. Její zachování považuje za neméně důležité jako zachování autenticity matérie a autenticity formy. Viz Hlobil (pozn. 42), s. 295.

# Copy and paste!

## Kopie a repliky místo zničených památek

MARIE FOLTÝNOVÁ

V posledních letech sílí snahy pořizovat kopie či repliky kulturních památek a uměleckých děl ve veřejném prostoru, která zanikla. U veřejností sledovaných kauz se do rozhodování o tom, zda na místě zmizelého (zničeného či záměrně odstraněného) díla instalovat kopii, zapojují vedle odborníků také spolky, aktivistické skupiny, politická uskupení i samotná veřejnost. Výslednou podobu rozhodnutí často určuje mocenský či politický tlak, zpravidla provázaný s otázkou financování. Z hlediska dějin umění je podstatou tvůrčího aktu vždy originál. Kopie ani repliky jej nemohou nahradit; představují pouze informaci o formě ztraceného díla. Konzervativně orientovaná památková péče nicméně prosazuje nahrazování památek, které jsou v exteriéru na hraně životnosti, kopiemi (bez ohledu na jejich kvalitu) a tento přístup uplatňuje i v případech, kdy památka zanikla již v hlubší minulosti. Podobně postupují i municipality či občanské iniciativy, které usilují o navrácení ztracených veřejných plastik spíše ze sentimentu než z důvodu mimořádné umělecké hodnoty či významu. Historici a historičky umění by v těchto debatách měli být relevantními partnery památkářů, iniciátorů záměru i realizátorů díla. Mohou posoudit kontext a kvalitu původního díla a v případě realizace kopie či repliky přispět k tomu, aby vzniklo skutečně hodnotné nové dílo, nikoli jeho karikatura.

Příspěvek představuje několik případových studií zejména z pražského prostředí, které podrobně sleduji v rámci svého působení kurátorky umění ve veřejném prostoru v Galerii hlavního města Prahy (GHMP). Je nutné konstatovat, že pověření městské galerie fyzickou správou uměleckých děl a památek ve veřejném prostoru je raritní nejen u nás, ale i v evropském prostředí.

GHMP má od svého založení v roce 1963 na starost péči o veřejné plastiky a pomníky ve vlastnictví hlavního města. Během osmdesátých let 20. století se ustálil základní seznam nejvýznamnějších památek, pomníků a veřejných plastik, o které galerie pečuje už více než šedesát let. Jde například o pomník sv. Václava na Václavském náměstí, pomník mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí, pomník Františka Palackého na Palackého náměstí, konvolut sousoší na Karlově mostě, většinu barokních soch v památkové rezervaci historického centra Prahy, litinové kandelábrы z 19. století, sochařské památky na Vyšehradě, ale i soubor veřejných plastik z 20. století vznikající v rámci občanské vybavenosti během výstavby sídlišť. Systematickou činností a angažovaností GHMP v současném veřejném umění přibývají do správy galerie i současná umělecká díla ve veřejném prostoru – můžeme jmenovat výdych Nad Královkou od Federika Díaze nebo soubor uměleckých děl Krištofa Kintery pro nově budovaný most mezi Dvorcí a Smíchovem.

Do správy galerie také přibývají veřejné plastiky, které buď nebyly nikdy majetkově evidovány, nebo bylo nutné napravit administrativní chyby minulosti, kdy došlo k převodům správy či vlastnictví pozemků bez umístěných plastik s nimi pevně spojených (tedy nemovitostí podle legislativního výkladu Občanského zákoníku). Díky pasportizaci a postupně doplňované databázi Katalogu veřejné plastiky na webu programu Umění pro město<sup>1</sup> jsme odhalili na území Prahy desítky takových případů. Řada z těch, které recentně převzala do správy GHMP, byla v havarijním stavu a podařilo se je zachránit téměř na poslední chvíli. Ve funkci správce a kurátora umění ve veřejném prostoru je GHMP také konfrontována s otázkou, zda na místa zaniklých nebo fatálně poškozených kulturních památek a uměleckých děl ve veřejném prostoru pořizovat kopie nebo repliky, či nová umělecká díla hovořící současným vizuálním jazykem a formou.

## AUTENTICITA UMĚLECKÉHO DÍLA?

Diskuze o nahraditelnosti originálního uměleckého díla kopií je neodlučitelně spjatá s diskuzemi o definici pojmu „památká“. Jak výstižně připomněl v příspěvku na konferenci *Interdisciplinarita v péči o kulturní dědictví*

Vratislav Nejedly,<sup>2</sup> od sedmdesátých let 20. století, ve světle tehdy nastupujícího postmodernismu, se ve středoevropském prostředí zejména v německy mluvících oblastech hovoří o krizi pojmu památka i celé památkové péče. Nejedly zároveň velmi kriticky hovoří o nastupujících tendencích ekonomického diktátu a zpochybňování ideálů jako je pozitivistické chápání historie, racionalita, jednota a univerzální pravda. „*Další chybou je, pro postmoderní vnímání velice lákavé, muzeální inscenování památek, které vede k tomu, že památky se stávají »kulisami Disneylandu«. Postmodernismus také umožňuje zcela nové přístupy k dějinám. Do módy se dostávají historické aluze, za nejvýznamnější se považuje »historický prožitek« (snad z jakési cesty ve stroji času), ke kterému se lze dostat pomocí vlastního cítění minulosti. Jestliže se roztržtil pojem památka, není tomu jinak s pojmem autenticita. Přestože byl v globálním rozměru prodiskutován a přijat dokument z Nara o autenticitě, je možné za autenticitu považovat například tradici, originalitu atd.*“<sup>3</sup>

Jmenovaný Dokument o autenticitě byl přijatý na konferenci ICOMOS, UNESCO a ICCROM v japonském městě Nara v listopadu roku 1994. Zástupci 28 zemí zde formulovali ve 13 bodech základy definice pojetí původnosti v umění a památkové péči, přijatelné pro všechny kultury a zřízení lidského společenství.<sup>4</sup> Deklarované body jsou proto velmi zobecňující a nemohou autoritativně zasáhnout do procesů a diskuzí k jednotlivým případům, kde se často i několik let až desetiletí rozhoduje, jestli je zvažovaný způsob náhrady zaniklého díla či památky relevantní a správný.

V případě veřejností sledovaných kauz se do procesu rozhodování, zda je vhodné na místo zmizelého (zaniklého, zničeného, záměrně odstraněného) uměleckého díla nebo památky pořídit kopii, zapojují kromě odborníků spolky, aktivistické skupiny, politická uskupení i veřejnost. Diskuzi zpravidla vyhrává mocenský nebo politický tlak většinou podpořený získanými finančními zdroji.

Z hlediska dějin umění je podstatou uměleckého tvůrčího počínu vždy originál, ke kterému se pak vztahuje uměnovědné bádání, zařazující dílo do dějin umění a kulturně společenského kontextu. Kopie nebo repliky nám dodají pouze ponětí o formě ztraceného díla, nikdy nemohou originál nahradit. Konzervativní památková péče prosazuje památky na hraně životnosti nahrazovat v exteriéru kopiemi a tento požadavek aplikuje také na případy, kdy památka zanikla, a to i v hlubší minulosti. Podobně se

2 Vratislav Nejedly, Dvacet let a interdisciplinarita, in: Petra Hečková – Petr Horák – Luboš Machačko (edd.), *Interdisciplinarita v péči o kulturní dědictví* (sborník z konference), Pardubice 2013, s. 33–43.

3 Ibidem, s. 39.

4 Jana Poláková (ed.), *Mezinárodní dokumenty o ochraně kulturního dědictví*, Praha 2007, <https://www.npu.cz/publikace/mezinarodni-dokumenty-icomos.pdf>, vyhledáno 30. 6. 2025.

chovají i municipality nebo občanské iniciativy, které požadují navrácení ztracených veřejných plastik často spíše ze sentimentu, nežli z důvodu mimořádné umělecké kvality nebo významu zaniklého díla.

K objektivnímu hodnocení řešení by měli být relevantními partnery v diskusi mezi památkáři, iniciátory záměru a realizátory díla také historici umění, jako nezaujatí odborníci, kteří mají posoudit kontext a kvalitu původního uměleckého díla a v případě realizace kopie/repliky přispět k získání skutečně hodnotného nového díla místo karikatury.

Že tento ideální interdisciplinární přístup a zapojení historiků umění jako relevantních odborníků nebyl a není pravidlem, glosuje ve výše zmíněném sborníku o interdisciplinaritě Martin Horáček: „*Ustálilo se přesvědčení, že rozhodující – odborné – stanovisko by mělo vzejít z konsenzu zástupců tří oborů: památkové péče, dějepisu umění a umělecké tvorby. Téměř automaticky se očekává průnik jejich zájmů a cílů: historik umění se pokládá za svého druhu teoretika památkové péče a památkář za terénního historika umění; umělec za někoho, kdo má samozřejmý »cit« pro památkové hodnoty, uchovává je a rozmnožuje vlastní prací.*“<sup>5</sup> V závěru pak při popisování problematiky ochrany nebo odstraňování brutalistních staveb 20. století v historických centrech českých měst opět podotýká: „*Nelze doufat, že mu [památkáři] poradí umělec se svým vyhraněným estetickým programem. Dekonstruktivist, minimalista, postmodernista nebo tradicionalista – každý poskytne jiný návod na to, jak naložit s uvolněnou parcelou nebo jak doplnit chybějící fragment. Nelze ani doufat, že památkáře poučí historik umění. Silné angažmá historiků umění v památkové péči je dáno především vzpomínanými historickými souvislostmi a odtud vyplývajícím zvykem.*“<sup>6</sup>

## KOPIE, NEBO ORIGINÁL NA KARLOVĚ MOSTĚ

Často slyším, a to i v odborných kruzích, že na Karlově mostě jsou místo originálů umístěny většinou kopie. Není to pravda, protože sochařských kopií<sup>7</sup> je na celkem třiceti mostních polopilířích ve skutečnosti pouze třináct. Ostatních sedmáct sousoší jsou originální sochařská díla ze 17. až 20. století. Nejstarší mostecká originální plastika je původně zlatý korpus těla Krista na kříži dle návrhu W. E. Brohna, **1** zasazený do

5 Martin Horáček, Umění, dějepis umění a péče o památky: Nesamozřejmé partnerství, in: Hečková – Horák – Machačko (pozn. 2), s. 63–70, cit. s. 64.

6 Ibidem, s. 70.

7 Jako kopii definujeme sochařské dílo, které je věrnou napodobeninou originální sochy. Takovou kopii tvoří jiný sochař podle původního díla, které má po celou dobu práce před sebou, může jej pozorovat a kontrolovat, jestli se neodchyluje od rukopisu autora originálu. V případě pískovcových originálů se kopie seká pomocí klasické metody tečkování do přírodního kamene co nejpodobnější kvality, zrnitosti a barevnosti.

**P** kamenného pahorku Golgoty od Jana Jiří Heermanna, dnes druhotně doprovázená pískovcovými sochami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty od Emanuela Maxe z roku 1861. Další originál, v pořadí druhá nejstarší plastika na Karlově mostě, je rovněž z bronzu. Představuje sv. Jana Nepomuckého, kterému jako prvnímu z českých světců nechal baron Matyáš G. Wunschwitz postavit v roce 1683 památník na Karlově mostě, u příležitosti 300. výročí jeho mučednické smrti.<sup>8</sup> V rychlém sledu pak objednavatelé z řad městských zastupitelů, církevních hodnostářů a řádů, univerzitních fakult i světských donátorů začali zaplňovat i ostatní pilíře Karlova mostu panteonem domácích a řádových světců. Vzruch a aktivitu ukončila velká morová rána roku 1713, přesto se z celkového počtu třiceti polopilířů podařilo čtyřiadvacet z nich osadit uměleckými díly předních sochařských dílen, pro které byla práce pro Karlův most prestižní záležitostí.

Dílna sochaře Jana Brokoffa byla v první fázi jedním z hlavních dodavatelů soch a sousoší pro Karlův most. Z jeho prací na místě stále stojí originály sousoší sv. Barbory, sv. Markéty a sv. Alžběty a socha sv. Kajetána. Po roce 1710 se stal vedoucím sochařem dílny Ferdinand Maxmilián Brokoff. Sousoší z jeho ruky patří k nejvýznamnějším památkám celého souboru. Dodnes můžeme na Karlově mostě obdivovat originální sousoší skupiny trinitářů sv. Jana z Mathy se sv. Felixem z Valois a sv. Ivanem, Pražany přezdívané „Turek“ podle hlídače žaláře plného úpících zajatců, a sochu sv. Víta se skupinou lvů na skále. Další barokní originály, se kterými se na mostě potkáme, vysekal Jan Oldřich Mayer, původem z Dolních Rakous. První jeho zakázkou pro Karlův most byla socha sv. Antonína Paduánského, dále pak socha sv. Judy Tadeáše a sousoší sv. Kosmy a sv. Damiána. U všech těchto soch byly za kopie vyměněny jen architektonické části nebo atributy, zatímco figury světců jsou barokní. **3** Jedinou mramorovou (a originální) sochou na Karlově mostě je socha sv. Filipa Benicia. Socha z typicky bílého salcburského mramoru byla zhotovena v Salcburku podle hliněného bozzetta Michaela Mandela.

Po velké povodni roku 1784, kdy voda strhla celý šestý pilíř i se strážní budkou a sousoším sv. Václava s anděly od italského sochaře Ottavia Mosta, se sochařská díla dočkala pouze běžné údržby, která spočívala hlavně v obnovování povrchových nátěrů, případně doplňování zničených atributů. Významnější zásahy se objevují až v průběhu 19. století, kdy byl stav některých sousoší viditelně špatný. V roce 1844 se na městském hejtmánství rozhodlo, že je třeba sochy restaurovat. Hlavním restaurátorem byl jmenován sochař Josef Max. Po podrobném prozkoumání všech sousoší Max navrhl některá sousoší již neopravovat a vytvořit díla nová. Společně

8 Podle bozzetta Matyáše Rauchmüllera vyřezal dřevěný model Jan Brokoff, do bronzu odlil Wolfgang Hieronymus Herolt.

s bratrem Emanueleem vysekali kolem poloviny 19. století pro most dohromady šest autorských soch a sousoší v akademickém klasicistním stylu, které nejenže nekopírují nahrazovaná díla, ale znázorňují dokonce jiné světecké figury nebo výjevy. V roce 1890 postihla most opět katastrofální povodeň. Do vody se zřítíla Brokoffova sousoší sv. Františka Xaverského a sv. Ignáce z Loyoly, které nahradilo o téměř padesát let později sousoší sv. Cyrila a Metoděje od Karla Dvořáka, a tím sochařskou výzdobu Karlova mostu uzavřelo. **4**

Na příkladu jedné z nejvýznamnějších památek tak vidíme několik různých památkářských i uměleckých přístupů k opravě destruovaných nebo obnově zaniklých uměleckých děl – jejich nahrazení kopiemi, nahrazení dožilých částí za kopie a zachování podstatné části originálu na místě. Od poloviny 19. století sledujeme zcela razantní doplnění celého sochařského souboru soudobými uměleckými díly. Bratři Maxové se nepokoušejí o nápodobu barokního patosu a v duchu převládajícího dobového výtvarného názoru tvoří svébytná umělecká díla s podobným námětem, ale rozdílnou kompozicí nebo figurální stafáží (Pieta, sv. Josef, sv. Norbert, sv. Václav a sv. Zikmund, sv. František Serafinský), nebo se původního námětu přidrží jen volně (sv. Jan Křtitel místo Křtu Kristova). Doplnují navíc mostní soubor o novou sochu sv. Kryštofa na místo bývalé vojenské strážnice. Na prázdný polopilíř u malostranské věže nechává syn zakladatele ústavu slepců na Klárově u sochaře Josefa Kamila Böhma zhotovit sochu sv. Václava. Jedinou doslovnou kopií z počátku 20. století je sousoší sv. Františka Xaverského od Čeňka Vosmíka, který se o záchranu tohoto sousoší snažil od okamžiku, kdy byly fragmenty sousoší vyloveny z Vltavy. Originální sousoší nejprve mezi lety 1898–1905 rekonstruoval a restauroval a posléze podle něj vytvořil kopii, osazenou na most v roce 1913. Další kopie barokních originálů pocházejí ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století.

Poslední dvě kopie byly osazeny na Karlův most v letech 2017 a 2023. I přes inventury a časté prohlídky došlo u sousoší sv. Františka Borgiáše<sup>9</sup> k havárii. Z korunní římsy soklu odpadla v zimě 2010 větší část profilace. Podrobný průzkum ukázal, že kámen soklu s řadou starších nevhodných vysrávek je silně destruovaný a rozpadá se. Proto bylo v polovině roku 2012 z havarijních důvodů přistoupeno k demontáži celého sousoší a transferu do depozitáře galerie. Restaurátorská zpráva z transferu upozornila na předem nepředpokládané skutečnosti. Sousoší bylo Brokoffem koncipováno jako poměrně komplikovaná skládačka, kterou nelze rozdělit horizontálně na samostatný podstavec a sochy světce s anděly. Ústřední figura sv. Františka Borgiáše je vytesána dohromady s plintem s konkávně propadlou čelní stranou zdobenou akantem. Na pravé straně stojící postava

**P**anděla je rovněž spojena s ozdobným plintem, zasazeným do kompozice soklu. **2** Součástí bloku s postavou sedícího anděla s medailonem je i část římsy a dolní etáže soklu. Z uvedených poznatků bylo zřejmé, že při dodržení spárořezu a členění sousoší na jednotlivé díly podle originálu není dost dobře možné vysekat kopii samotného soklu bez částí figurální výzdoby. Přestože závazné stanovisko památkové péče před demontáží sousoší předpokládalo nahrazení kopií pouze u soklu, bylo nakonec doporučeno pro trvalé umístění na Karlově mostě vysekat kopii celého sousoší, včetně postavy světce, a původní originální sousoší restaurovat pro budoucí expozici, kde bude originál prezentován ve své celistvosti.

Podobný osud mělo také další sousoší z brokoffovské dílny, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa.<sup>10</sup> Rovněž zde horší kvalita pískovce použitého pro některé části podstavce zapříčinila výměnu celého sousoší za kopii. Převážil zájem o zachování hodnoty výjimečného uměleckého díla, které by následně v případě restaurování a doplnění originálu o kopie dožilých prvků přišlo o významnou část své autenticity.<sup>11</sup> V obou případech se kopie sekaly klasickou metodou tečkování a přenosu formy a tvaru do bloku přírodního kamene, který byl pečlivě vybrán, aby odpovídal složení a charakteru materiálu originálů. Bohužel pískovcové lomy, které využívali sochaři v 18. století, jsou buď dávno zavřené, nebo již nemají kámen potřebné kvality. Další výměn originálů za kopie se Karlův most ve 21. století (pokud nepříjde více než tisíciletá povodeň) snad nedočká. Momentálně je nutné věnovat se restaurování kopií z 20. století, jejichž materiál nebyl dostatečně kvalitní a nyní jeví značnou degradaci. Uvažujeme o nové kopii sv. Augustina, původně z dílny sochaře Jeronýma Kohla (1708), kterou z hořického pískovce v letech 1967–1970 vytlesali sochaři Alois Sopr a J. Dušek.

## MARIÁNSKÝ SLOUP A ROVNOVÁHA V PRAZE

Výše uvedené případy jsou klasickým a téměř vzorovým příkladem, kdy byly ve shodě jak názory zástupců památkové péče, tak historiků umění a restaurátorů-sochařů, jež společně hájili zájmy vysoce cenného a kvalitního uměleckého díla se statusem národní kulturní památky.<sup>12</sup>

10 Jan Brokoff, 1712, Ivan Hamáček a Vojtěch Míča, 2023. Sousoší je odbornou literaturou připisováno již nastupujícímu Ferdinandovi, nicméně je signováno jako OPVS IOANNIS BROKOFF.

11 Doufáme, že obě jmenovaná originální sousoší nejsou odsouzena pouze k uložení do depozitáře bez následného restaurování. S výhledem do budoucna by se sochařská díla nejen z Karlova mostu měla dočkat nové expozice pražského sochařství od 11. do 20. století.

12 Sochy a sousoší na Karlově mostě jsou na seznamu tzv. národních kulturních památek, tj. těch, které tvoří nejvýznamnější součást kulturního bohatství národa.

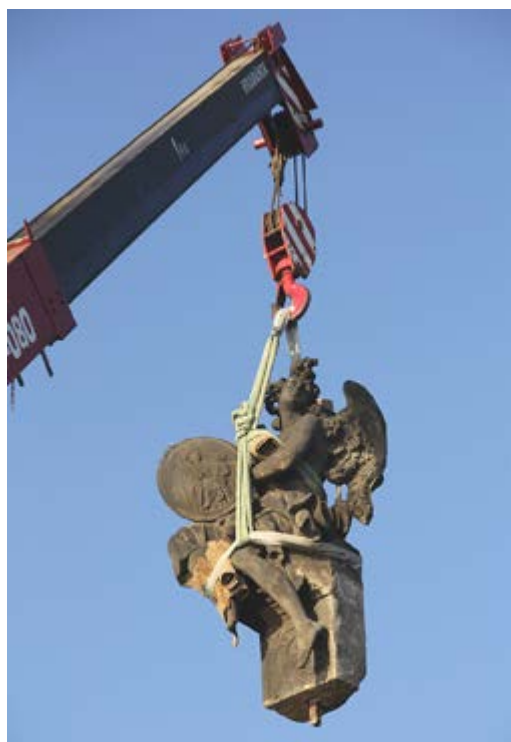
Specifickým příkladem je kauza Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, který se „vrátil“ na své místo po 102 letech od zboření v roce 1918. Snahy o jeho navrácení se objevovaly hned po jeho stržení, obnovu podporovala řada politiků, osobností českého kulturního i uměleckého světa. Paradoxem je, že tehdejší památková péče shledala fragmenty sloupu natolik poškozené a z velké části nedochované, že restaurování nepřipadalo v úvahu. O zvažovaných způsobech obnovy či úvahách, zda pořídit dílo zcela nové, nebo je nahradit přesnou kopií, se v dostupných pramenech mnoho nedozvíme.

V roce 1990 byla založena Společnost pro obnovu Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze, která třicet let usilovala o opětovné vztyčení kopie nad původní základy, zachované pod dlážděním náměstí. Jedním z hlavních argumentů pro návrat byla, kromě ekumenického a historického významu zaniklé památky, také snaha o doplnění náměstí v jeho celistvosti a vyvážení kompozice oproti hmotě Šalounova pomníku. Spolek nebral v potaz námitky, že by v takovém případě mohlo být osazeno místo napodobeniny nové umělecké dílo. Přes negativní stanoviska řady historiků a historiček umění i jejich kolegů a kolegyně z památkové péče převážilo nakonec heroické úsilí spolku spolu s politickou a ekonomickou podporou zainteresované části veřejnosti. Diskutabilní je pojetí autenticity nově osazené struktury. Na pováženou je též fakt, že v prostředí národní kulturní památky Staroměstského náměstí byla realizována ohromná železobetonová deska, která navěky pohřbila raně barokní základy původního sloupu. Podle metodiky MK ČR bude novostavba Mariánského sloupu po jeho kolaudaci požívat rovněž nejvyšší památkovou ochranu.<sup>13</sup> Jakákoliv běžná oprava, čistění nebo jiný zásah bude podléhat nutnosti vydání závazného stanoviska na základě odborného restaurátorského záměru, jako je tomu například u pomníku mistra Jana Husa.

Na závěr zmíním recentní kauzu, dokazující, že se komplikované úvahy, zda dožilý objekt nechat odstranit bez náhrady, nahradit dílem zcela novým, nebo jej vyměnit za kopii, netýkají jen historicky starších památek, ale i poměrně mladých uměleckých realizací ve veřejném prostoru. Dílo, které pravděpodobně čeká demolice a následně proces zhotovení technologicky i materiálově vyspělejší kopie, stojí u Barrandovského mostu. Je to jedno z nejmonumentálnějších sochařských děl u nás a možná i ve střední Evropě. Autorem betonové plastiky *Rovnováha* z roku 1990 je sochař Josef Klimeš. **5** Monument o šířce 15 metrů a výšce 6 metrů je v podstatě na místě modelovanou sochou. Postavení formovacího bednění za dohledu sochaře jen podle jeho skicovitých nákresů, šablon a drobného modelu, včetně až experimentálního konstrukčního řešení vnitřních výztuží, byl ohromující výkon. Celý kolos se odléval na místě a díky obrovskému

**P** nasazení a profesionalitě tehdejších mostařů, kteří Klimešovi pomáhali, se nakonec dílo podařilo. Od svého postavení se této kolosální plastice nedostalo vůbec žádné údržby nebo péče, a to zejména proto, že „nikomu nepatřila“. Dílo, které vzniklo na sklonku minulého režimu z tzv. procent na umění jako součást stavby komunikace a dálničního nájezdu, nebylo nikdy předáno do správy žádné městské organizaci, a zůstalo tedy dlouhá desetiletí mimo vlastnické struktury a administrativu města. Zájem o toto sochařské dílo vzrostl po odvysílání publicistické reportáže Pavla Karouse *Vetřelci a volavky* v roce 2008 a následném systematickém shromažďování a zveřejňování informací o umění ve veřejném prostoru z let 1960 až 1990 ve stejnojmenné databázi.<sup>14</sup> Trvalo dalších 14 let, než byla plastika zapsaná do evidence majetku hlavního města Prahy. Teprve poté bylo možné začít s kroky, které měly hlavně prověřit fyzický stav monumentu.

V posledním roce se prověřoval rozsah vnitřních statických poruch a povrchové destrukce, aby se vyhodnotil reálný stav plastiky a možnost její záchrany. Odborné analýzy a posudky Kloknerova ústavu ČVUT potvrdily, že viditelné trhliny v plastice jsou výsledkem vnitřních procesů a hrozí riziko zásadně porušené statiky. Destrukce betonu a koroze vnitřních železných výztuží je na takovém stupni, že jedinou bezpečnou možností záchrany plastiky je nahrazení originálu kopií. Přípravuje se projekt, kdy pomocí nejvyspělejších technologií (3D skenování, fotogrammetrie, 3D tisk, digitální návrh vnitřních konstrukcí aj.) budou vědci a umělci hledat nejlepší řešení výroby kopie preferovanou klasickou technikou lití betonu do formy. Současné normy, jak pro složení betonových směsí, tak pro vnitřní konstrukce, plus požadavky na bezpečnost i trvanlivost díla, si vynutí změny oproti originálu. Prioritou musí být zachování rukopisu Josefa Klimeše, který se propsal nejen do sochařsky modelovaného tvaru díla, ale i do jeho povrchu reliéfními obrazci, vytvořenými autorsky sestaveným bedněním. Každopádně půjde o ojedinělý restaurátorský a sochařský projekt, na kterém se bude muset podílet rozsáhlý tým odborníků. Snad dosáhnou pozitivního a ukázkového výsledku, který ponese do budoucna autentické prvky přenesené z originálu uměleckého díla a nebude pouhou nápodobou.



1 ↵

Ukřižovaný Kristus podle návrhu W. E. Brohna, 1628, bronzová plastika, detail.

Foto: Marie Foltýnová, 2017

2 ↑

Ferdinand Maxmilián Brokoff, sousoší sv. Františka Borgiáše, 1710, detail sochy pravého anděla spojené s částí podstavce během snímání.

Foto: Jan Kačer, 2011

3

Jan Oldřich Mayer, Sousoší Kosmy a Damiána, 1709, původní socha a kopie architektury sochařsky pojednaného podstavce.

Foto: Oto Palán, 2016

4

Karel Dvořák, *Sousoší Cyrila a Metoděje* (1928–1938)  
po restaurování.

Foto: Jan Kuděj, 2021




5 Josef Klimeš, *Rovnováha*, 1990,  
betonová plastika.

Foto: Jan Kuděj, 2016



# UČENÍM K NOVÉMU SVĚTU

Vzdělávání umělců, architektek  
a designérů v reakci na společenské  
proměny




**S**ekce věnovaná uměleckému školství umožňuje zaměřit se na celou škálu témat: můžeme sledovat osobnosti v roli vyučujících i studujících či hledat ty, které systém udržel za branami vzdělávacích institucí, zkoumat konkrétní pedagogické metody i proměny celého školského systému v širších společenských souvislostech. V prostoru škol se potkávají zájmy umělců, trhu, politické reprezentace i expertní sféry. Jejich vzájemné prolínání a překrývání se proměňuje v čase, jak ukáží texty v této části sborníku. Náš zájem o umělecké, designerské a architektonické vzdělávání vychází z našeho působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a v posledních letech se váže k projektu „Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti“,<sup>1</sup> v němž se s kolegy a kolegyněmi věnujeme uměleckoprůmyslovému školství od 19. století až do roku 2000.

Na tématu vzdělávání je možná nejzajímavější, že v důsledku institucionální setrvačnosti je dnes stále aktuální celá řada otázek, které se v souvislosti s uměleckým školstvím řešily před padesáti, sto i více lety, a to i přes zásadní proměnu společenského kontextu. Pokud se vrátíme k tématu sjezdu, můžeme se ptát, co a kdy v souvislosti se školstvím končí a co začíná? Jaké nové vize se opakovaně vynořují a které vzdělávací modely a vztahy v rámci uměleckých škol patří minulosti, protože svět, ve kterém byly formulovány, už neexistuje?

Věříme, že je důležité vnímat minulost vzdělávání skrze otázky relevantní pro současnost, jak je patrné z jednotlivých příspěvků. Už na konci 19. století se zapojením studentů uměleckých škol do práce na veřejných zakázkách jejich pedagogů vyvstala otázka, co se stane po nástupu „levné“ studentské práce na umělecký trh. V meziválečném období docházelo na škole architektury AVU i jinde k marginalizaci konkrétních identit, osobní tak vstupovalo do vzdělávacího procesu a vedlo k strukturálnímu kladení překážek konkrétním skupinám lidí, které usilovaly o svou emancipaci.<sup>2</sup> Diskuze o transformaci výuky architektury zase ukazuje, že vize jednotné školy architektury, kterou si v kontextu padesátých let můžeme vykládat jako projev shora prosazovaných centralizačních tendencí, ve skutečnosti vyšla zdola už o čtyřicet let dříve. Pedagogické metody Josefa Kaplického ilustrují komplexní vztahy takzvaného volného a užitého umění a úspěchy jeho školy nám nabízejí možnost zaměřit se na propojenost uměleckých škol a reprezentace státu. V neposlední řadě také otázky financování vysokých uměleckých škol a původ a možnosti využívání soukromých peněz zůstávají problémem navýsost aktuálním. Všechny zdánlivě nové vize mají kořeny

1 Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti (podpořený MK ČR v rámci programu NAKI III, č. DH23P03OVV061).

2 Tématu se v rámci panelu na sjezdu věnoval Ladislav Jackson, jehož text není součástí tohoto sborníku.



v minulosti a objevují se v odlišném kontextu opakovaně, proměňuje se ale, kdo konkrétní agendu prosazuje a s jakými aktuálními cíli.

Zařazené příspěvky pokrývají období od konce 19. století až po devadesátá léta 20. století. Během těchto zhruba sta let se spolu s politickými změnami různě proměňovaly vize toho, kdo má být umělkyně či umělec, jaká je její či jeho role ve společnosti a jak má tyto parametry reflektovat a spoluutvářet umělecké školství. Představa budování nové společnosti, která si žádá nové architekty a architektky a tedy i nový typ jejich školení, provázela zakládání samostatného Československého státu, období následující únorový převrat v roce 1948 i roky těsně navazující na sametovou revoluci. Akademické prostředí nabízí prostor pro experiment. Na jeho půdě se střetávají mnohdy protichůdné zájmy, a tak i vize budoucnosti získávají různé podoby.

VERONIKA ROLLOVÁ – JOHANA LOMOVÁ

# Student versus živnostník

## Proměny výuky sochařství na konci 19. století a dobový spor o práci a kompetence

PETR ŠÁMAL

Ačkoliv éra 19. století představovala období velkých změn v celkové dynamice výtvarného života, na níž se podílel vznik uměleckých škol, veřejných výstav a reprodukčních technologií, oblast sochařství v některých těchto ohledech poněkud zaostávala za malířstvím. Šlo zejména o umělecké školství, v němž bylo sochařství dlouho odkázáno na zvyklosti, přetrvávající ještě z barokního období — až do poslední čtvrtiny 19. století totiž v českých zemích platilo, že sochařských dovedností se dosahovalo výhradně pod vedením mistra v některé z kamenosochařských, řezbářských či štukatérských dílen. Teprve otevření pražské Umělecko-průmyslové školy (1885) a vznik sochařského ateliéru na pražské Akademii (1896) přinesly nové příležitosti ke specializovanému vzdělávání v oblasti dekorativní i figurální tvorby. Tehdejší učitelé uplatňovali nejenom standardní ateliérovou výuku, ale v souladu s evropským trendem své žáky přímo angažovali na výtvarných zakázkách. Sochař Celda Klouček je zapojoval do štukatérských prací v interiérech a průčelích budov, zatímco Josef Václav Myslbek jim umožňoval modelovat i realizovat figurální kamenosochařské práce na veřejných stavbách. Tyto aktivity se však setkaly s odporem ze strany starší generace. Na pozadí tohoto mezigeneračního napětí se příspěvek zaměřuje na impulzy, kterými soudobá výtvarná pedagogika přispěla k rozvoji moderního sochařství.

**V** průběhu 19. století došlo k nepřehlédnutelným proměnám celkové dynamiky světa výtvarného umění. Intenzivní rozvoj nastal především ve sféře výstavnictví a organizovaného uměleckého života, ale také v oblasti výtvarných technologií a rovněž pak umělecké edukace. V této éře vzniklo v jednotlivých evropských kulturních centrech hned několik nových akademií umění, ve druhé polovině století pak řada škol uměleckoprůmyslového typu. Obecně platí, že výuka výtvarného umění (primárně kresby), jež se odehrávala na různých úrovních, našla zastoupení napříč širokým spektrem soukromého i veřejného školství, kde se často stala povinnou.


V nových formách a možnostech výtvarného vzdělávání existoval nepoměr mezi malbou a s ní úzce svázanými disciplínami (tj. zejm. kresbou a grafikou) na jedné straně a sochařstvím na straně druhé. Sochařské obory se na evropských školách umění prosazovaly s větším zpožděním, přičemž cílené studium tohoto uměleckého druhu se povětšinou omezovalo na praxi v sochařských dílnách. Charakteristickým příkladem takového stavu byla situace v českých zemích, kde až do poslední čtvrtiny 19. století platilo, že sochařských dovedností se dosahovalo téměř výhradně pod vedením mistra v dílně. V tomto ohledu můžeme sledovat návaznost na zvyklosti barokního období. Rozdíl však tkvěl v tom, že sochařství šlo ke stále větší technologické specializaci; zatímco velké pražské dílny přelomu 18. a 19. století běžně pracovaly s kamenem, dřevem i plastickými materiály zároveň, v průběhu následujících desetiletí adept sochařských umění zpravidla musel volit mezi praxí v kamenosochařské, řezbářské nebo štukatéřské dílně.

Příležitosti ke specializované a soustavné sochařské edukaci přinesly školy a ateliéry vznikající v osmdesátých letech 19. století: šlo o sochařskou a kamenickou školu v Hořicích (1884), keramickou školu v Bechyni (1884), dále pak ateliéry Umělecko-průmyslové školy v Praze (1885), zahrnující školu řezbářství a dekorativního i figurálního sochařství. **1** Nejvyšší metu sochařského vzdělání pak představoval příslušný ateliér na pražské Akademii, založený v souvislosti s reformou této instituce v roce 1896. Pro úplnost je třeba připomenout, že již dříve existovaly další, svého druhu „náhradní“ formy sochařské výuky na institucionálních platformách. Ty však v principu nesměřovaly přímo k sochařské specializaci, jako spíše k využití v řemeslných, uměleckořemeslných, technických a stavitelských oborech. Výuku modelování tak nabízela již kolem poloviny 19. století jak pražská Polytechnika,<sup>1</sup> tak pražská Průmyslová škola,<sup>2</sup> později pak také Odborná škola pro zlatníky, založená roku 1874.<sup>3</sup>

1 Dějiny a způsoby výuky modelování na pražské Polytechnice zatím nebyly zmapovány a jsou známy jen útržkovitě díky působení jednotlivých osobností, jmenovitě Arnošta Poppa, Tomáše Seidana a Antonína Poppa.

2 Výuku modelování zde patrně zahájil Arnošt Popp, souběžně vyučující na pražské Polytechnice. Viz *Jednatelská zpráva Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách v Praze, 1881–1882*, s. 12.

3 *Drobné zprávy*, Čech VI, 1874, č. 44, 24. 2., s. 3.



Obraťme nyní svou pozornost k systematické výuce sochařství, jež si našla od osmdesátých let 19. století místo na pražské Umělecko-průmyslové škole. Představitelé obou hlavních sochařských ateliérů umělecky vyrůstali v dílenském prostředí. Josef Václav Myslbek vedl Odbornou školu pro sochařství, založenou roku 1888 pro výuku figurálního sochařství, a Celda Klouček byl hlavou Odborné školy pro modelování, ustavené o rok později se specializací na ornamentální směr (později fungovala pod názvem Odborná škola pro ornamentální modelování).<sup>4</sup> Myslbek prošel pražskými dílnami Václava Levého a Tomáše Seidana, později též dráždanským ateliérem Ernsta Julia Hähnela, zatímco Celda Klouček strávil několik let u berlínského sochaře Otto Lessinga. Práce v renomovaných dílnách zajistila mladým adeptům sochařství nejenom patřičné výtvarné a technické zkušenosti, ale zároveň budovala jejich sebevědomí díky účasti na veřejných zakázkách učitelů. V šedesátých letech 19. století Myslbek například spolupracoval na výzdobě vídeňského Arsenálu, v následujícím desetiletí se pak Klouček suverénně podílel na výzdobě historizující zástavby Berlína.<sup>5</sup>

Není tak s podivem, že oba sochaři při svém působení na Umělecko-průmyslové škole pamatovali na tyto dílenské zkušenosti a své svěřence rovněž zapojovali do dekorativních prací na zakázkách ve veřejném prostoru. Tento princip výuky, jenž na škole získal všeobecnou podporu, měl hned několik zjevných výhod. Studenti díky praktickému angažmá získávali zkušenost s odpovědností vůči dílu a stejně tak i motivaci pro další vzdělávání a tvorbu. Šlo zároveň o neefektivnější způsob, jak zejména adepty dekorativních oborů přimět osvojit si technologie a práci s materiály, nezbytné pro výtvarné realizace. Celá věc měla také svůj ekonomický rozměr, neboť studenti v takových případech představovali levnou pracovní sílu; právě tato okolnost se však v průběhu času stávala předmětem sporů mezi školou a profesionálními sochaři, o nichž bude pojednáno níže.

Praxi přímého zapojování žáků do výtvarných zakázek nejsoustavněji pěstoval Celda Klouček. Ta se zdaleka nesoustředila jen na ornament v běžném slova smyslu, jako spíše na uměleckou výchovu dekoratérů architektury, ovládajících ve stejné míře jak ornamentální, tak figurální aparát výzdoby. Vzdělávací intence ateliéru navíc postupně přesáhla pouhé modelování, kodifikované v jeho názvu, a usilovala dovést své studenty k celkovým realizacím. Také díky tomu Kloučkova škola vychovala velmi úspěšnou generaci pozdějších majitelů sochařsko-štukatérských firem, které se zásadně podílely na vskutku mimořádné kvalitě a bohatství architektonického dekoru Prahy před první světovou válkou.

4 K dějinám ateliérů podrobně viz Jana Teichmanová Sklenářová, *Umělecko-průmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890–1910* (dizertační práce), FF UK, Praha 2015.

5 Viz Jana Teichmanová, *Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo* (diplomová práce), FF UK, Praha 2007.

Soudě podle dochovaných zpráv, angažování žáků Kloučkova ateliéru v dekorativních pracích ve veřejném prostoru spadá do devadesátých let 19. století. Tehdejší realizace, které tým žáků Umělecko-průmyslové školy prováděl pod vedením zkušeného modeléra a praktika, se hned ve dvou směrech zapsaly do dějin českého architektonického dekoru. V první řadě se rozvíjela praxe nanášeného štku, která v průběhu 19. století do jisté míry upadala v zapomnění a bývala nahrazována odléváním z plastických materiálů, tj. zejména různých druhů umělého kamene. Nadto, byla to právě díla Kloučka a jeho žáků, která do architektonického dekoru v Čechách uváděla prvky rostlinné secese. V souvislosti s výzdobou Strakovy akademie sochař několik let po jejím provedení vzpomínal: „*Počal jsem studovati rostlinnou přírodu a zkoušel studii těch upotřebiti k novému, prostému způsobu dekorace. První krok tohoto způsobu na venek mohl jsem učiniti až roku 1896 v aule a kapli akademii Strakovské. Úspěch byl alespoň částečný a nabádal k další snaze.*“<sup>6</sup>

Kromě pražské Strakovy akademie, kde se štukatérská výzdoba soustředila do dnes již převážně nedochovaných interiérů, **2** se předmětem spolupráce mezi profesorem a žáky Umělecko-průmyslové školy již dříve staly interiéry Městské spořitelny pražské (1893), dále pak exteriér Zemské banky král. českého (1896), průčelí nájemního, tzv. Šosovního domu v nároží Křížovnické a Platněřské ulice na Starém Městě (1896) a průčelí tzv. Wohankova paláce v Dlouhé ulici (1897).<sup>7</sup> Na základě dosud nalezených, spíše roztroušených archivních záznamů známe alespoň některé praktické okolnosti provádění dekorací studenty školy. Práce probíhaly v jarních měsících, tedy v době odpovídající výuce v letním studijním semestru; tyto práce však nebyly oficiální součástí studia, neboť studentům byly pro tyto příležitosti vypisovány zvláštní prázdniny. Zpraveni jsme také o výši platu, který činil 2 zlaté a 50 krejcarů.<sup>8</sup>

Výsledkem spolupráce mezi profesorem modelování a jeho studenty byly elegantní nízké reliéfy s ornamentální, symbolickou i figurální náplní, jež v českém prostředí patří k prvním projevům rodícího se secesního stylu; zároveň jde o jedny z raných příkladů aplikace nanášeného štku v době jeho revivalu na konci 19. století. Na tomto místě je třeba uvést na pravou míru přesvědčení, jež Richard Klenka z Vlastimilu vyjádřil ve svém článku o dějinách štukatérství v Čechách (1903).<sup>9</sup> Prý to byla právě Kloučkova

6 Celda Klouček, profesor c. k. Umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci, Praha 1906.

7 Richard Klenka z Vlastimilu, Stucco, jeho technika a vývin zvláště na půdě české, *Dílo I*, 1903, s. 205–206; Roman Prahl – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012, s. 141.

8 Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, inv. č. 188. Na dotčených realizacích se pod Kloučkovým vedením podle dostupných údajů podíleli Vlastimil Altner, Hanuš Folkman a Josef Klimeš, avšak výčet těchto spolupracovníků zcela jistě není úplný a jde patrně pouze o zlomek angažovaných studentů.

9 Klenka z Vlastimilu (pozn. 7).

škola, která díky zmíněným realizacím přišla jako první s obnovou „starého způsobu práce“, tedy nanášeného štku. Dosavadní výzkum ukazuje spíše na skutečnost, že zmíněnou praxi zaváděly pražské sochařsko-štukatéřské dílny již dříve, a to dokonce již od sedmdesátých let 19. století ve výzdobě vil, nájemních domů i sakrálních prostor.<sup>10</sup>

Ač konkrétní zprávy o podílu žáků pražské Umělecko-průmyslové školy zatím končí zmiňovaným údajem o spolupráci na paláci v Dlouhé ulici (1897), je patrné, že i v následující době škola své studenty tímto způsobem angažovala. Svědčí o tom stížnost na účast profesorů Umělecko-průmyslové školy a jejich žáků na výzdobě veřejných staveb, kterou podalo Společenstvo pražských řezbářů, sochařů, štukatérů a modelérů v roce 1899, neboť tyto aktivity z jejich hlediska poškozovaly zájmy živnostníků v plastických oborech. Obchodní a živnostenská komora, která příslušnou agendu vyřizovala, však spolku nedala za pravdu a celá kauza měla vleklé pokračování. Na veřejné schůzi v roce 1901 vydal spolek ostrou rezoluci, jejíž obsah dobře ilustruje podstatu dobového sporu: „*Shromáždění dělníci a živnostníci oboru řezbářského, štukatéřského a sochařského v Praze a předměstích, po uvážení velmi neutěšených poměrů hospodářských všech těchto odvětví a odborů, jakož i po uvážení úžasně vzrůstající nezaměstnanosti dělnictva i živnostnictva, protestují se vsí rozhodností proti jednání profesorů umělecko-průmyslové školy pražské, kteří neoprávněně a po živnostensku se svými žáky provozují veškeré práce v tyto odbory spadající, čímž citelně na existenci poškozují veškeré živnostnictvo a dělnictvo odborů těchto. Shromáždění upozorňuje příslušné instance a činitele na velmi neutěšený stav, v jakém nalézají se veškeré tyto odbory, a žádá, by proti této nepřístojnosti důrazně se zakročilo a dalšímu poškozování odborů těchto živnostenským prováděním prací profesory a žactvem umělecko-průmyslové školy přítrž se učinila.*“<sup>11</sup>

Je zjevné, že zapojení studentů sochařských i jiných oborů do dekorování architektury se setkávalo s odporem ze strany etablovaných sochařů starší generace, neboť z jejich pohledu šlo o nespravedlivý zásah do odborných zvyklostí, jež zavedeným sochařům a dělníkům ubíral práci. Ani výzva z roku 1901 však nepřinesla odborovému zastoupení pražských plastiků konkrétní výsledky. Svou roli mohl sehrát i fakt, že počátkem 20. století už svět architektonických dekorací v Praze a na jejích předměstích ovládaly četné sochařsko-štukatéřské firmy, jejichž majitelé vzešli

10 Jak ukazuje výzkum autora tohoto příspěvku, vlnohradská sochařsko-štukatéřská firma Riedl a spol. (později Mayer – Popp – Riedl) vyzdobila nanášeným štukem interiéry vily (1877) a rodinné kaple (1881) hraběte Raczynského v rakouském Bregenzi (též Březnice), kaple Schwarzenbergů v Nových Hradech u Loun (1879), patronátního kostela hraběte Buquoye v Dobré Vodě (1888) a Klingerovy vily v Novém Městě pod Smrkem (1890). První exteriéry, zdobené touto technologií, náležely domům stavitele Eduarda Rechiegela na vlnohradské Zvonarče (1893–1894).

11 Věstník živnostenský a dělnický, *Národní politika* XIX, 1901, č. 148, 31. 5. (odpolední vydání), s. 5.

právě převážně z prostředí Umělecko-průmyslové školy. Tato generační proměna se odrazila také v tom, že tyto osobnosti postupně pronikly i do prostředí „sochařských odborů“.<sup>12</sup>

Stížnosti odborových představitelů plastických oborů však reagovaly nejenom na pražské realizace profesora a žáků Odborné školy pro modelování, nýbrž měly hlubší kořeny v dnes již zcela zapomenuté kauze, která těmto aktivitám o něco málo časově předcházela. V únoru roku 1892, v době dokončování budovy již vzpomenuté Městské spořitelny pražské, stavěné podle projektu Antonína Wiehla a Osvalda Polívky (1891–1894), byla vyhlášena soutěž na její vnější sochařskou výzdobu.<sup>13</sup> Pokud bychom vycházeli pouze z oficiálních dobových zpráv k dějinám spořitelny, těžko bychom pochybovali o tom, že právě bohaté obeslání soutěže (uváděno je 23 sochařů)<sup>14</sup> bylo příčinou autorsky velmi rozmanité plastické výzdoby. Při bližším zkoumání situace za pomoci dobových pramenů se ale ukazuje, že celá záležitost je mnohem složitější. Ač přesný průběh soutěže není znám, je nyní zcela zjevné, že byl provázen řadou kontroverzí a nejasností.

Nebudeme daleko od pravdy, když konstatujeme, že právě na pozadí zmíněné soutěže se odehrával živý spor o dobové kompetence v sochařství do veřejného prostoru. Již v květnu roku 1892, tedy několik měsíců po jejím vyhlášení, sepsala skupina pražských sochařů petici, adresovanou c. k. místodržitelství Království českého v Praze. Z provolání, podepsaného Františkem Hergeselem, Bernardem Seelingem, Bohuslavem Schnirchem, Antonínem Poppem a Josefem Strachovským, citujme několik důležitých pasáží: *„Jak známo zúčastňuje se v poslední době žactvo c. k. státní umělecko-průmyslové školy v Praze pod vedením svých profesorů veřejných prací placených, podáváním skic i offert na dodání sochařských prací v sádře i v kameně. Tak dostati se má z osmi pro budovu městské spořitelny pražské určených soch pět soch chovancům výše jmenovaného ústavu; taktéž objednáno pro tutěž budovu několik cviklů, by pod vedením profesora odchovanců c. k. státní umělecko-průmyslové školy v Praze provedeny byly. [...] Poněvadž samostatní umělci, kteří pouze na takové veřejné práce odkázány jsou, nijakým způsobem se žáky c. a k. státní umělecko-průmyslové školy, kterým se všech možných výsad od veleslavného císaře a krále ministerstva kultu a vyučování v hojně míře dostává, konkurovati nemohou, vidí se ve svém povolání zkráceni a hmotně poškozováni býti a to tím více, poněvadž práce chovanců c. k. umělecko-průmyslové školy pod vedením svých profesorů se provádějí. Proto prosím v hluboké úctě podepsaní umělci samostatní by: slavné císařské*

12 O tom svědčí například složení zástupců Odboru sochařů a štukatérů Svazu zaměstnavatelů stavebních v království českém v roce 1906. Viz AHMP, Národní výbor hl. m. Prahy, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, sign. VIII/0154.

13 *Národní listy* XXXII, 1892, č. 40, 9. 2., s. 6.

14 Viz *Nová budova Městské spořitelny pražské*, Praha 1894.

*a královské místopředsedství království českého ráčilo v ochranu vzíti ty, kteří konkurencí císař. a královské uměl. průmyslové školy v Praze poškozování jsou a zameziti by nadále tak se nestávalo.*<sup>15</sup>


Zdá se tedy, že v první fázi přípravy sochařské výzdoby hráli dominantní úlohu tehdejší žáci Umělecko-průmyslové školy. Jestli byla tato situace výsledkem regulérní soutěže, nebo určité protekce, můžeme zatím jen spekulovat. V každém případě v červenci 1892 vydalo Ministerstvo kultury a vyučování nařízení, na jehož základě byla realizace sochařských prací pro budovu spořitelny Umělecko-průmyslovou školou dočasně zastavena a škola měla za úkol o zmíněné stížnosti sochařů vypracovat zprávu. Mezi tím však již Wiehl a Polívka, coby zástupci stavební kanceláře Městské spořitelny pražské, adresovali škole přípis s dotazem, proč dosud nebyly dodány modely pro cviklovou výzdobu vnějšku budovy.

Soudě podle dostupných zpráv lze usuzovat, že napětí kolem příprav sochařské výzdoby vyústilo ve vypsání nové soutěže, v jejíž porotě zasedli architekti budovy Wiehl a Polívka spolu se sochaři Bohuslavem Schnirchem a Josefem Mauderem, tedy zástupci „dotčené“ skupiny pražských sochařů. Naopak Josef Václav Myslbek, pedagog mladších autorů, jimž byla účast na výzdobě vytýkána, se své funkce v porotě vzdal.<sup>16</sup> Ostatní nuance složitějšího a dosud nepřiliš přehledného rozhodování o finální podobě a autorství sochařské výzdoby nám zatím zůstávají skryté a můžeme jen doufat, že je v budoucnu poodhalí další archivní výzkum.

Dnešní podoba sochařské výzdoby Městské spořitelny pražské v každém případě naznačuje, že autorský podíl jednotlivých sochařů byl výsledkem složitých jednání. Těžištěm figurální výzdoby jsou sochy v nikách rizalitů na delších stranách průčelí, představující personifikace lidských činností a vlastností, spojovaných s hospodářským úspěchem. Na jižní straně jde o sochy tehdejších nejtalentovanějších studentů Myslbekova ateliéru (Stanislav Sucharda, František Stránský, František Hošek, Gustav Zoula a Jan Růžička), **3** **4** severní stranu zdobí figury, provedené představiteli povýtce starších sochařů, etablovaných více v prostředí dílenského provozu než v oblasti výtvarných institucí: jde o sochy Bernarda Seelinga, Ludvíka Wurzela, Antonína Procházky a Františka Hergesela. **5** **6** Cviklové výplně, provázející budovu nad okny prvního patra na všech jejích stranách, jsou převážně dílem Bohuslava Schnircha, na kratších stranách jde o práce žáků Myslbekova ateliéru. Sochař Antonín Popp, jeden ze signatářů zmiňovaného protestu, se uplatnil při modelování karyatid a atlantů provázejících první patro dvorany budovy. Také díky účasti tohoto umělce získala jednu ze zakázek na sochařsko-štukatérské práce uvnitř objektu jím spoluvlastněná firma Riedl a spol. Ta se tak mohla

15 AHMP, f. Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, inv. č. 153.

16 *Národní listy* XXXII, 1892, č. 114, 24. 4., s. 3.



směle postavit po bok dalších plastických interiérových realizací, prováděných Celdou Kloučkem a jeho žáky společně se začínajícím sochařem Vilímem Amortem.<sup>17</sup>

Ve světle známých vizuálních i archivních pramenů je tak zřejmé, že složitá situace kompetenčních sporů na budově Městské spořitelny pražské vyústila v kompromis, v němž si nakonec přišli na své jak příslušníci starší sochařské generace, tak mladí sochaři pod patronátem sochařských ateliérů tehdejšího výtvarného školství. Dobové spory těchto dvou táborů jsou z dnešního hlediska pochopitelné: šlo o zásadní otázky, k nimž patřila profesní čest a reputace, pracovní příležitosti, obchodní úspěch a s tím související zajištění životních potřeb jednotlivců a jejich rodin. Ve výsledku se však na mimořádném vizuálním bohatství, jež veřejnému prostoru propůjčuje architektonický dekor přelomu 19. a 20. století, podílely velkou měrou oba tyto tábory.



1

Setkání žáků sochařských  
ateliérů na Umělecko-  
průmyslové škole v Praze  
(zleva: Vlastimil Altner, Karel  
Novák, Gustav Zoula[?], Josef  
Mařatka), kol. 1895.

Archiv Petra Šámala



2

Z výzdoby interiérů Strakovy  
akademie v Praze, po 1896.

Archiv Petra Šámala



3 František Hošek, *Průmysl*, z výzdoby Městské spořitelny pražské, 1894.

Foto: Petr Šámal



4 Gustav Zoula podle skici Jana Růžičky, *Zámožnost*, z výzdoby Městské spořitelny pražské, 1894. Foto: Petr Šámal




5 Bernard Seeling, *Hospodářství*, z výzdoby Městské spořitelny pražské, 1894.

Foto: Petr Šámal



6 Ludvík Wurzel, *Zemědělství*, z výzdoby Městské spořitelny pražské, 1894.

Foto: Petr Šámal



# Reforma českého architektonického školství v období mezi světovými válkami

BARBORA ŘEPKOVÁ

Idea reformy obvykle implikuje konec starých pořádků a nastolení nových. Debaty o potřebě a možné podobě reformy systému architektonického vzdělávání sice architektky za první republiky intenzivně zaměstnávaly, definitivní podoby a uvedení v účinnost ale taková reforma nikdy nedošla. Přesto se zdá, že samotná idea byla významným hybatelem vývoje vzdělávacích kurikulů a podnětem k tříbení sebepojetí jednotlivých škol a jejich sebe prezentace. Reforma měla být prostředkem ke zkvalitnění architektonického vzdělávání a v důsledku toho také stavební produkce. Zástupci technických škol trvali na tom, že jejich výuka má lepší odborně-technickou úroveň, absolventi uměleckých škol zase argumentovali svým zásadním podílem na rozvoji zdejší moderní architektury a tyto dva proudy obtížně hledaly společnou řeč. Svou roli též hrála ochrana stavovských zájmů, snaha o definici toho, kdo je kvalifikovaný architekt, a nakonec i ekonomické rozvahy nad smyslem paralelní existence několika škol. Vzniklé spory také zpřítomnily téma vzdělávání na stránkách architektonických časopisů. Vedlejším produktem intenzivních debat o školství jsou díky tomu příklady studijních prací, jež umožňují polemizovat se zobecňující představou o omezenosti či zpátečnictví zdejší výuky architektury v daném období. Debaty o reformě totiž ukazují, že povědomí o nedostacích architektonického vzdělávání a snahy o jejich odstranění zde nechyběly a publikované studentské projekty, které by mohly dobře obstát třeba ve srovnání s produkcí Bauhausu, jisté úspěchy těchto snah potvrzují.

Vznik samostatné československé republiky představoval naději, že se podaří docílit dříve nedosažitelných změn, jakými byly i reformy v uměleckém a architektonickém školství. Přestože na zásadní reformu výuky architektury nakonec v období mezi světovými válkami nedošlo, představy o její podobě a debaty s tím spojené prozrazují mnohé o cílech, problémech a aspiracích dobového architektonického školství i jeho jednotlivých aktérů.

Spolek posluchačů architektury (SPA) na tehdejší c. k. České vysoké škole technické v Praze usiloval o modernizaci zdejší výuky architektury již od počátku století.<sup>1</sup> Snahy zbavit se rozsáhlé zátěže vedlejších předmětů, a naopak posílit praktické aspekty výuky a kontakt s praxí, které do značné míry inspiroval vzor soudobé Kotěrovy architektonické speciálky na pražské Umělecko-průmyslové škole (UPŠ), se v první dekádě reformního úsilí nesetkaly s úspěchem. Když byl Kotěra v roce 1910 jmenován profesorem na Akademii výtvarných umění v Praze (AVU), rozšířila se výuka architektury v českých zemích o další typ vzdělávací instituce. Jak si vzápětí povšiml Antonín Engel, programy výuky architektury na odlišných typech škol si navzájem konkurovaly. Engel vnímal UPŠ a AVU jako „*velmi nebezpečné soupeřky*“<sup>2</sup> vysoké školy technické především proto, že pro zájemce o studium architektury byly obě umělecké školy zjevně atraktivní, podle něj však neposkytovaly srovnatelně kvalitní a obsáhlé školení jako výuka na technice, což by mohlo vyústit v nedostatek dobře technicky vyškolených architektů. Engel tímto komentářem prorocky nastínil témata, která byla klíčová v debatách o reformě po celé meziválečné období — tedy, že z odlišnosti parametrů výuky architektury na jednotlivých školách mohly plynout problémy pro architektonickou profesi, a zároveň, že od kvality výuky následně odvisela i kvalita vybudovaného prostředí.

## (NE)JEDNOTNÁ ŠKOLA ARCHITEKTURY

Státní převrat roku 1918 probudil novou vlnu reformního úsilí a členové SPA měli nový návrh reformy architektonického školství hotový již na začátku roku 1919.<sup>3</sup> Hlavní myšlenkou tohoto návrhu, který dosud prak-

1 Marcel Pencák, Nástup architektonické moderny a c. k. Česká vysoká škola technická, *Umění* LVI, 2008, č. 6, s. 514–528.

2 Antonín Engel, Škola architektury, *Styl* III, 1911, s. 182–184, cit. s. 183.

3 První obrisy reformního návrhu dokonce rozesílali ostatním školám a odborným korporacím již v prosinci 1918. Koncept reformy je uložen v Archivu Univerzity Karlovy v Praze (AUK), Všestudentský archiv (VSA), f. SPA, kart. A 237. Návrh byl také publikován, viz *Studentská pošta* I, 1919, s. 5–10.



tický unikál pozornosti,<sup>4</sup> byla potřeba jediné, zcela samostatné vysoké školy architektury, která by nahradila dosavadní výuku na technice, AVU i UPŠ. Kromě zlepšení úrovně stavitelského školství a v důsledku samotné české architektury si autoři návrhu od reformy slibovali také značné úspory nákladů a odstranění příčiny „nerovného postavení“ architektů vzešlých z různých škol.<sup>5</sup> Návrh dále opakoval dřívější požadavky SPA na omezení předmětů, které nemají konkrétní přínos pro praktickou činnost architekta, a nově požadoval rozšíření počtu profesorských postů tak, aby si mezi nimi posluchači mohli vybrat a aby na každého připadl pouze malý počet studentů, vedených v hlavním předmětu po celou dobu studia. Návrh posluchačů techniky se v tomto bodu zřetelně inspiroval modelem obvyklým na uměleckých školách, zároveň však za základ kurikula považoval dosavadní osnovy výuky, do nichž se navrhované změny snažil vtělit.

S ústřední myšlenkou návrhu, tedy že je třeba reformovat celý systém architektonického školství, nikoli jen modernizovat osnovy výuky na technice, se ztotožňoval například Jan Kotěra. Vcelku souhlasně se k němu vyjádřil, ještě než se stal pedagogem UPŠ, i Pavel Janák.<sup>6</sup> Naopak reakce z tábora studentů architektury na AVU byla k možnosti prolnutí uměleckého a technického přístupu ve výuce architektury skeptická.<sup>7</sup> Na nečekaný odpor autoři návrhu narazili hlavně u vlastního profesorského sboru, který přes zpočátku manifestovaný zájem o spolupráci na modernizaci výuky jejich návrh nijak nezohlednil. Přestože od akademického roku 1920/1921 byly ve výuce prvního ročníku studia architektury na ČVUT<sup>8</sup> učiněny dílčí změny, SPA v rezoluci přijaté v listopadu 1920 soudil, že všechny dosavadní snahy o modernizaci výuky zatím přišly vniveč.<sup>9</sup>

Jako zklamání studenti vnímali i postup při jmenování nových pedagogů na ČVUT. O kompetencích školou navrhovaných kandidátů na uprázdněná místa – Viktorína Šulce, Richarda Klenky, Karla Vávry a sochaře Josefa Pekárka – panovaly pochybnosti.<sup>10</sup> Studenti se obávali domnělé konzervativnosti kandidátů a v jejich jmenování viděli hrozbu,

4 Ladislav Zikmund-Lender i Josef Holeček reflektovali, že studenti techniky poslali Janu Kotěrovi dopis se svou vizí reformy, vlastním obsahem reformního návrhu se ale nezabývali. Viz Josef Holeček, *Jan Kotěra a jeho škola architektury. Počátky moderní výuky architektury v Čechách* (diplomová práce), UMPRUM, Praha 2024, s. 85–86; Ladislav Zikmund-Lender, Jan Kotěra a Akademie výtvarných umění, in: Helena Čapková – idem (edd.), *Mýtus architekta: Jan Kotěra*, Praha – Hradec Králové 2021, s. 122.

5 Koncept dopisu a dopis z 16. 12. 1918. AUK, VSA, f. SPA, kart. A 237.

6 P. J. [Pavel Janák], Návrh na reformu studia architektury v republice československé, *Styl* VI, 1920–1921, s. 12.

7 Josef Svoboda, Základy reformy technického studia, *Stavitel* I, 1919–1920, s. 173–174.

8 K 1. září 1920 došlo k reorganizaci celé univerzity ve svazek sedmi vysokých škol nahrazující dosavadní obory a přejmenování české části Vysoké školy technické na České vysoké učení technické.

9 Dvacet let Spolku posluchačů architektury, *Styl* VI, 1920–1921, s. 94.

10 Vilém Dvořák, K boji o architekturu na české technice v Praze, *České slovo* XII, 1920, č. 129, 3. 6., s. 1–3.

že bude promárněna příležitost obsadit místa mladšími progresivnějšími architekty, k nimž sami vzhlíželi. Z ankety svolané Klubem architektů sice vzešla společná kandidátka odborných korporací, která by patrně posluchačům konvenovala výrazně více, avšak škola návrh ignorovala. Studenti reagovali nejdříve jednodenní protestní stávkou, apelovali na Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO), posléze uspořádali ve věci další veřejnou anketu a nakonec se s kritikou současných i navrhovaných pedagogů domohli i slyšení u prezidenta. Část studujících se také manifestačně zavázala ze školy vystoupit, **1** pokud by byl někdo z nežádoucích kandidátů definitivně jmenován, a ještě na jaře 1921 se snažili prozatímní výuku Karla Vávry hromadně bojkotovat. K odchodu ze školy se ale nakonec nikdo neměl, další uvolněná místa obsadili studenti vítání kandidáti jako Antonín Engel či Antonín Ausobský a bojovný odpor proti kandidátům i postupu školy se postupně vytratil.<sup>11</sup>

Labutí písní první poválečné vlny reformního úsilí byla anketa uspořádaná Klubem architektů v červnu roku 1921, která se vrátila k problematice celkové organizace architektonického školství. Z ankety, již se kromě zástupců SPA a architektonických a uměleckých korporací měli účastnit také zástupci MŠANO a Ministerstva veřejných prací (MVP), UPŠ a Vysoké školy technické v Brně, kde v roce 1919 vznikl nový odbor architektury, vyšlo najevo, že „jednotná škola architektury je ideálním řešením celé otázky“, ale zároveň prý „se nezdá, že by doba pro tuto školu již nadešla“ a zatím proto bude nejlepší dosavadní pluralitu škol zachovat.<sup>12</sup> Z toho, jaké otázky anketa kladla — totiž zda „Mají býti v Praze dvě vysoké školy architektury neb jen jedna?“ a zda „V prvním případě, má Akademie (vytvořená z AVU a UPŠ) býti školou uměleckou pro všechna umění a vys. škola architektury jen školou konstruktivně stavební?“<sup>13</sup> — pak vyplývá, že zjevně reflektovala i současně probíhající úvahy o možném sloučení AVU a UPŠ.<sup>14</sup> Pro ztrátu zájmu ze strany AVU ale ke sloučení nedošlo a paralelní výuka architektury na několika typech škol trvala nadále.<sup>15</sup>

Cíleným pokusem snížit počet architektonických učilišť byl návrh na zrušení školy architektury na AVU, který se objevil po smrti Jana Kotěry. V situaci, kdy recentní široká shoda potvrdila, že jediná škola architektury je společným ideálem všech aktérů, se zrušení jedné ze škol (zvláště té

11 AUK, VSA, f. SPA, kart. A 238, A 239, nefol.

12 Výsledky ankety konané dne 24. června 1921, rozeslané Klubem architektů 19. srpna 1921. AUK, VSA, f. SPA, kart. A 239.

13 Archiv Akademie výtvarných umění (AAVU), AVU Praha (nezprac. fond), aktový materiál, kart. XIXa, čj. 502/21.

14 Emil Pacovský, Potřeba reformy našich uměleckých učilišť, *Drobné Umění / Výtvarné snahy* V, 1924, s. 1–4; Pavla Pečínková, Kapitoly z historie školy 1895–1946, in: Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (edd.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*, Praha 2005, s. 40.

15 AAVU, AVU Praha (nezprac. fond), kart. XXa, čj. 438/23.

Kotěrovy, kterou bylo možné vnímat jako založenou přímo pro něj)<sup>16</sup> mohlo zdát jako vhodný postup. **3** Podporoval to například Klub architektů<sup>17</sup> a návrh se projednával dokonce v senátu.<sup>18</sup> Ke zrušení nakonec nedošlo snad i kvůli silnému odporu části odborné veřejnosti.<sup>19</sup> Ještě v roce 1923 se Spolek čsl. inženýrů a architektů snažil iniciovat změnu ve smyslu zřízení jediné školy architektury zreformováním Vysoké školy architektury na ČVUT, ale i toto úsilí vyznělo naprázdno.<sup>20</sup>

## ÚŘEDNÍ OPRÁVNĚNÍ PROJEKTOVAT

Potřeba reformy architektonického školství znovu výrazně vystoupila do popředí debat architektonické obce až v roce 1927. Tehdy se v reakcích na vládní návrh zákona o úpravě poměrů úředně autorizovaných civilních inženýrů<sup>21</sup> ukázalo, že zájmy absolventů studia architektury na vysokých technických a uměleckých školách jsou obtížně slučitelné. Dle daného návrhu by se pouze absolventi vysokých technických učení směli stát úředně autorizovanými civilními inženýry a v důsledku toho mít výlučné oprávnění k tvorbě plánů a dalším souvisejícím činnostem, které obvykle považujeme za součást práce architekta. Obdobný zákon sice již existoval, ale jeho účinnost byla omezována jinými zákony, které dovolovaly projektovat stavitelům na základě živnostenských oprávnění, a dále postojem zákona ke svobodným uměním včetně architektury, jejichž provozování nebylo nijak omezeno ani chráněno.<sup>22</sup> **2** Vášnivě reakce tak návrh vzbudil zejména proto, že by mohl zavdat příčinu k celkové úpravě dosud nejednoznačné legislativní situace.

U architektů vzešlých z uměleckých škol návrh vyvolal bezmála paniku, protože mu rozuměli tak, že by je jeho přijetí mohlo zásadně omezit v samostatném provozování architektonické profese. Společnost architektů (SA)<sup>23</sup> a obdobně redakce časopisu *Stavitel*<sup>24</sup> v obraně proti návrhu vyzdvihovaly zásluhu uměleckého školství na úspěších naší moderní

16 Viz Zikmund-Lender (pozn. 4), s. 116.

17 Klub architektů, Memorandum společnosti architektů, *Stavba* VI, 1927–1928, s. 82–84. KA sdružoval výlučně absolventy architektury na vysokých technických školách, což hrálo roli v jeho postoji ke školství.

18 František Krojher, [Návrh] na zrušení stolice architektury na Umělecké akademii v Praze, t. 1718. 174, 8. XI. 1923; 23, VIII., <https://web.archive.org/web/20141224164548/>; [http://senat.cz/informace/z\\_historie/tisky/1vo/rejstrik/jmenny/kc.htm](http://senat.cz/informace/z_historie/tisky/1vo/rejstrik/jmenny/kc.htm), vyhledáno 12. 8. 2024.

19 Společnost Architektů v Praze, K návrhu zrušení stolice architektury na Akademii umění v Praze, *Styl* IX, 1923–1924, s. 55–56.

20 AAVU, AVU Praha (nezprac. fond), kart. XXII, čj. 1001/25.

21 Vládní návrh zákona, kterým se upravují poměry úředně autorizovaných civilních inženýrů v republice Československé, *Věstník inženýrské komory* VI, 1927, s. 121–134.

22 František Matějka, Dnešní právní postavení architekta u nás, *Styl* XVIII, 1932–1933, s. 58–62.

23 Společnost architektů, Memorandum společnosti architektů ve věci osnovy zákona o úředně autorizovaných inženýrech, *Styl* XIII, 1927–1928, s. 4–6.

24 Redakce, K osnově zákona o autorizovaných civilních inženýrech, *Stavitel* VIII, 1927, s. 89, 92.

architektury, kterou považovaly za doklad relevance až superiority zdejších uměleckých škol. Redakce *Stavitele* se dovolávala také příkladu rakouské zákonné úpravy stavu úředně autorizovaných civilních architektů z roku 1925, podle níž by autorizaci mohli získat architekti, „kteří absolvovali techniku, nebo dvě léta techniky a školu architektury na škole umění, anebo vyšší školu průmyslovou a akademií“;<sup>25</sup> s tím, že v našem prostředí by se obdobné podmínky měly vztahovat nejenom na absolventy AVU, ale také pražské UPŠ. SA pak upozorňovala na nutnost nejdříve reorganizovat odborné školství a zřídit jednotnou školu architektury s argumentem, že až „po úpravě školství bude možno přikročiti k vyhrázování určité působnosti a oprávnění.“<sup>26</sup> S tím souhlasila i část technicky školených architektů.<sup>27</sup> Obecně však architekti-technici návrh zákona vítali, protože z jejich pohledu měl zákon ukončit nespravedlivou situaci, kdy byli absolventi technických vysokých škol k činnosti v oboru přibližně stejně oprávněni jako středoškolsky vzdělaní stavitelé.<sup>28</sup>

Architekti nebyli jediní, kdo měli k návrhu zákona výtky. Nedořešeným se jevil hlavně vztah návrhu k živnostenským oprávněním ve stavebnictví. Proč přesně nakonec k přijetí návrhu nedošlo, není zjevné, potenciálně rozporuplný přínos, který mohl mít pro regulaci architektonické profese, však zřejmě byl jedním z důvodů. MVP, které bylo původcem návrhu, i po jeho zveřejnění nadále zkoumalo, jak jsou legislativně řešena oprávnění k architektonické činnosti v jiných zemích.<sup>29</sup> Potřeba reprezentovat vlastní zájmy v přípravách zákona byla patrně klíčovou motivací k založení Asociace akademických architektů (AAA) v březnu 1928. Akademičtí architekti požadovali v první řadě možnost autorizace i pro absolventy školy architektury na AVU. Na rozdíl od stavovsky nevyhraněných prohlášení SA a redakce *Stavitele* se tak AAA zbavila přívažku absolventů UPŠ, jejichž pozice ve vyjednávání byla vzhledem ke středoškolskému statusu školy jednoznačně nejslabší.<sup>30</sup> Ani zástupci UPŠ nebyli s návrhem zákona spokojeni a požádali MŠANO o zastoupení v poradním sboru, který měl o osnově připravovaného zákona dále jednat.<sup>31</sup> Vlastní spolek, Federaci architektů (FA), založili na ochranu svých zájmů absolventi speciálních škol architektury pražské UPŠ až v březnu roku 1932.<sup>32</sup> Původně nechtěli oslabovat kolektivní úsilí, které ve věci právní

25 Ibidem, s. 92.

26 Společnost architektů, Memorandum SA (pozn. 23), s. 4.

27 Klub architektů, Memorandum SA (pozn. 17), s. 82–84.

28 Ibidem; Skupina architektů v Praze při SIA, Poznámky Skupiny architektů v Praze při SIA k memorandu SA v Praze, podanému Min. veřej. prací. (Styl s. 1), *Architekt SIA XXVI*, 1927, s. 239–240.

29 Národní archiv (NA), f. MVP, kart. 11, zn. 127.

30 Jaromír Krejcar – Kamil Roškot, Asociace akademických architektů, *Styl XIII*, 1927–1928, s. 129.

31 Protest umělecko-průmyslové školy proti osnově zákona o autorisovaných civilních inženýrech, *Stavitel IX*, 1928, s. 15.

32 Federace architektů, *Styl XVI*, 1931–1932, s. 207.

úpravy profese mělo podnikat Ústředí architektů, sdružující již existující architektonické spolky, ale postupně nabyli přesvědčení, že jejich partikulární zájmy nejsou touto společnou organizací dostatečně hájeny.<sup>33</sup> FA za vzor zákonné úpravy profese, jakou by uvítala, považovala již zmiňovaný zákon rakouský, umožňující získání autorizace i na základě prokazatelných kompetencí adepta bez předepsaného studia, či britskou praxi udělování titulu „Registered Architect“. Prostředek k „ozdravení a zjednodušení poměrů“ spatřovali také v reorganizaci škol architektury, jejichž reforma se ovšem názorovou přestřelkou nad návrhem zákona nijak nepřiblížila.<sup>34</sup>

## ÚSTŘEDÍ ARCHITEKTŮ A TITUL „ARCHITEKT“

Vedle vymezení oprávnění k projektování se jako další možnost, jak zlepšit nebo alespoň zpřehlednit situaci v architektonické profesi, jevila ochrana titulu „architekt“. Na užívání označení „architekt“ totiž v ČSR neexistovala žádná legální omezení a mohl se tak prezentovat kdokoli, bez ohledu na vzdělání. K vytvoření „*evidence architektů kvalifikovaných podle dosavadního stavu školení*“,<sup>35</sup> která by mohla sloužit k odlišení těch, kdo jsou schopni poskytovat architektonické služby na dobré odborné úrovni, by bylo třeba jednotné odborové organizace architektů. Jako její základ se nabízela metaspolková organizace Ústředí architektů (ÚA), její činnost však od založení v roce 1926<sup>36</sup> až do uspořádání sjezdu architektů-projektantů v roce 1932 nenesla zřetelné výsledky.

Na sjezdu, který řešil primárně právní a hospodářské aspekty projekční činnosti, došlo také na otázku školství. Postoje k němu opět nebyly jednotné. Zatímco J. K. Říha vyjádřil přesvědčení, že snaha o zrovnoprávnění jednotlivých škol a sjednocení obsahu výuky je nesmyslná v době, kdy se veškerá práce včetně práce architekta nutně specializuje, Antonín Mendl zastával názor, že specializace již na škole je škodlivá a naopak za hlavní problém považoval nejednotnost současného systému architektonického a stavitelského školství.<sup>37</sup> Sjezdová rezoluce pak na konto školství vyjádřila poněkud lakonické přání, aby architektonické školení bylo „*jednotné a technicky i umělecky nejvyšší úrovně*“, snad značící spíše preferenci sjednocení výuky než její specializace.<sup>38</sup>

33 Federace architektů, *Styl* XVII, 1932–1933, s. 49–50.

34 *Ibidem*, s. 50.

35 Matějka (pozn. 22), s. 61.

36 *Ibidem*. Údaj, že ÚA vzniklo roku 1900 (Josef Pechar, *Programy české architektury*, Praha 1981, s. 301), je patrně překlep, neb Syndikát čs. výtvarných umělců, jehož odborem mělo ÚA být, ani většina v něm sdružených spolků tehdy ještě neexistovaly.

37 J. K. Říha, *Dosavadní školství architektury*, *Stavitel* XIII, 1932, s. 73–80; Antonín Mendl, *Reforma školství*, *Architekt SIA* XXXI, 1932, s. 169–170.

38 *Rezoluce* (I. Sjezdu architektů-projektantů), *Architekt SIA* XXXI, 1932, s. 168–169.

Po sjezdu patrně Ústředí začalo připravovat praktické kroky, které se měly týkat úpravy působnosti architektů. Není zcela jasné, jakou měla mít úprava formu, protože o tomto záměru informovala pouze nespokojená reakce Pavla Janáka na stanovisko ÚA, „že do předpokládané úpravy postavení architekta mají být pojeti absolventi při škole Umělecko-průmyslové do roku 1924, od té doby pak jen se zvláštními výhradami.“<sup>39</sup> Proti tomu se Janák jako vedoucí školy architektury na UPŠ ohradil nejenom proto, že by opatření poškodilo primárně jeho absolventy a absolventky,<sup>40</sup> ale také proto, že vytyčená hranice se zdála být nahodilá až nesmyslná. Po Janákově příchodu na školu se totiž mimo jiné zásadně prodloužila celková doba studia architektury,<sup>41</sup> takže odborné kompetence recentních absolventů a absolventek měly být spíše vyšší než jejich předchůdců. Naopak architekti při Spolku inženýrů a architektů (SIA) hlásali přesvědčení, že nejlepším řešením situace by byla taková přeměna školy architektury na UPŠ, aby se tam vyučoval pouze design nábytku a interiérová architektura. Absolventy a absolventky by tak nebylo možné nadále nesprávně považovat za opravdové architektky či architektky.<sup>42</sup> Tuto excitovanou, avšak opět neplodnou přehlídku názorů pak v roce 1933 dále obohatil návrh úsporné komise parlamentu na zrušení několika vysokých škol, včetně odboru architektury na České vysoké škole technické (ČVŠT) v Brně.<sup>43</sup> Druhý sjezd architektů projektantů konaný v následujícím roce proti tomuto návrhu důrazně protestoval, ale ohledně reformy oborového školství nepokročil. Po sjezdu se jednalo odděleně v provizorních uskupeních v Praze a Brně a k novému ustavení jednotného ÚA s jasnou organizací došlo až v roce 1935.<sup>44</sup> Problém nového zformování ÚA měl spočívat v tom, že se nemohly shodnout strana zastávající striktnější kritéria pro kvalifikaci architektů se stranou vyžadující co nejinkluzivnější přístup.<sup>45</sup> I typicky konzervativní a stavovsky vyhraněná Skupina architektů SIA však údajně postupně ze svých stanovisek ustupovala a dokonce přinášela podněty stran způsobů, jak by se architekti, kteří neabsolvovali vysokou školu, mohli zařadit mezi kvalifikované architektky, pokud k tomu prokáží

39 Pavel Janák, K akci o úpravě působnosti architektů, *Stavitel* XIII 1932, s. 100–106, cit. s. 101.

40 Pavel Janák převzal školu architektury na UPŠ po Josípu Plečnikovi v roce 1921. Vytyčení hranice k roku 1924 znamenalo, že kdokoli alespoň část studia absolvoval ještě pod vedením Plečnika, by se mohl kvalifikovat mezi architektky, zatímco ti vedení pouze Janákem by měli smůlu.

41 Tím, že vznikla všeobecná škola architektury předcházející škole speciální, se celková doba studia prodloužila na šest let.

42 Umělecko-průmyslová škola, *Architekt SIA* XXXII, 1933, s. 30–31; Vojtěch Krch, Architektura na umělecko-průmyslové škole v Praze, ibidem, s. 57, 97, 163–168; Idem, Škola architektury na umělecko-průmyslové škole v Praze, ibidem, s. 161–163.

43 Otakar Franěk, *Dějiny České vysoké školy technické v Brně 1945–1975*, Brno 1969, s. 163.

44 Karel Lhota, Ústředí architektů, *Architekt SIA* XXXV, 1935, s. 10 a 12; Přípravný výbor pro vytvoření ústředí architektů, *Stavba* XI, 1932–1933, s. 144.

45 Lhota (pozn. 43), s. 7–13.

kompetence.<sup>46</sup> Ani reorganizované Ústředí ale nedovedlo své představy o garanci kvality architektonické profese, resp. podpoře kvality výstavby jejím prostřednictvím, k žádnému právně závaznému opatření.

Pokusem o smířlivé řešení situace mohl být i návrh školské komise ÚA z roku 1935, aby školy architektury UPŠ byly přiřčeny k AVU, který ovšem neměl žádný pozitivní ohlas.<sup>47</sup> Krátce na to se začalo řešit povýšení UPŠ na vysokou školu pod názvem Akademie užitých umění. V prosinci roku 1935 se záležitost zdála na MŠANO už souhlasně vyřízená,<sup>48</sup> ale následně se proti tomuto postupu zvedla silná vlna nevole. Na protest se ozvala nejenom AVU s tím, že je nová vysoká škola zbytečná, název je příliš zaměnitelný s již existujícími akademiemi atp.,<sup>49</sup> ale také architekti se svými stavovskými zájmy.<sup>50</sup> Přestože by povýšení UPŠ na vysokou školu mohlo stran vymezení oprávnění k činnosti architektů mnohé zjednodušit, architekti z ostatních škol většinou jednoduše nechťeli „umělecko-průmyslové“ architektky i s odkazem na trvající hospodářskou krizi a obecný nedostatek práce „vzít do klubu“. Do popředí stavěli také argument, že se ÚA shodlo na potřebě celkové reformy architektonického školství a jakákoli jednostranná akce by to mohla do budoucna zkomplikovat.<sup>51</sup> Naopak hlasy z architektonické obce, které povýšení školy považovaly za uznání úrovně dlouhodobě poskytovaného vzdělání a spravedlivý krok vůči jejím studentům i pedagogům, zazněly poměrně okrajově.<sup>52</sup> Celkově je těžké soudit, nakolik veřejná opozice vůči návrhu zapříčinila upuštění od povýšení UPŠ na Akademii užitých umění, ale zřetelně se díky ní ukázalo, že se architekti na vhodném způsobu zlepšení stavu své profese na platformě ÚA ani jinde prakticky vůbec neshodli. 4 5

Stejně bezvýsledně se teoretizovalo i nadále, jak ilustruje anketa o reformě vysoké školy architektury ČVUT uspořádaná roku 1936, jejíž

46 Karel Lhota, Boj o ústředí kvalifikovaných architektů. Stanovisko zájmového ústředí architektů SIA, *Architekt SIA XXXII*, 1933, s. 168–171.

47 Dopis zájmového ústředí SIA Pavlu Janákovi z 24. 10. 1935, Archiv architektury a stavitelství NTM (AAS NTM), fond Pavel Janák, kart. 41. Podobný návrh na přiřčení části UPŠ v jiným školám viz J. K., Reorganizace pražské umělecko-průmyslové školy, *Architekt SIA XXXIV*, 1935, s. 119–120; Redakce. Pozn. red., *Architekt SIA XXXIV*, 1935, s. 120.

48 Dopisy Pavla Janáka rektorátu UPŠ z 3. a 14. 12. 1935, AAS NTM, fond Pavel Janák, kart. 41.

49 AAVU, AVU Praha (nezprac. fond), kart. XXXI, čj. 40; nt., Ještě jedna vysoká škola, *Národní politika LIV*, 1936, č. 22, 22. 1., s. 4.

50 Skupina architektů SIA v Praze, Místo jednotné vysoké školy architektury další nový typ?, *Architekt SIA XXXIV*, 1935, s. 178–179; Klub architektů v Praze, Návrh zákona o zřízení akademie užitých umění v Praze, *Stavba XIII*, 1936–1937, s. 34–35.

51 Skupina architektů SIA v Praze, Protestujeme proti pokusu znemožnit jednotné architektonické školství, *Architekt SIA XXXV*, 1936, s. 5–6.

52 K takovému názoru se přiklonili někteří absolventi a reprezentanti „konkurenčních“ typů školení, jako A. Benš, J. Kroha, K. Janů, J. Štursa a J. Voženílek. Je třeba reorganizace umělecko-průmyslové školy? (odpovědi na anketu), výstřižek z *Haló novin* – datum vydání se nepodařilo určit, AAVU, AVU Praha (nezprac. fond), kart. XXXI, čj. 99. Za nutnou a žádoucí reorganizací školy ve smyslu návrhu prohlásila schůze pořádaná FA, SVU Mánes, SA a Svazem socialistických architektů. O reorganizaci Umělecko-průmyslové školy v Praze, *Stavitel XV*, 1935–1936, s. 71.

odpovědi se pohybovaly na spektru od bezradnosti či apatie až po návrhy ještě méně realistické, než byla většina dosavadních.<sup>53</sup> Svou představu o vytvoření jednotné školy architektury a pozemního stavitelství při ČVUT pak opět bez praktických konsekvencí dala na vědomí Skupina architektů SIA ještě v květnu 1939.<sup>54</sup> Ani uzavření vysokých škol v listopadu téhož roku zřejmě neznamenal definitivní tečku za celou záležitostí, jelikož se MVP nadále zabývalo problematikou oprávnění k projektování. Návrh vládního nařízení o architektech z roku 1942 za plnoprávné architekty mínil považovat všechny prakticky činné, odborně školené osoby, tedy absolventy vysokých škol architektury na technikách a AVU i absolventy UPŠ, ovšem konče aktuálně nastoupeným ročníkem.<sup>55</sup> Ani k přijetí tohoto zákona ale, pokud známo, nedošlo a dílčí rozřešení situace nejednotného architektonického školství přineslo až povýšení UPŠ na vysokou školu v roce 1946.

## ZÁVĚR

Žádnou reformu vzdělávání ani na jedné ze škol architektury se prosadit nepodařilo, navzdory snahám bez nadsázky několika generací architektů. Vznik jediné školy architektury nebo jiná forma sjednocení výuky by se sotva obešly bez kompromisů, ke kterým se žádná z institucí a jejich představitelů neměli. Na neschopnosti shodnout se na způsobu řešení situace ve školství patrně ztroskotalo i úsilí o vymezení oprávnění k činnosti či užívání titulu architekt. Na úrovni institucí i individuální aktivity vyučujících ale přeci jen probíhaly úpravy osnov či alespoň modernizace obsahu výuky, i když přesnou míru dosaženého pokroku je obtížné postihnout v situaci, kdy chybí dostatečně podrobné poznání podoby a obsahu výuky na jednotlivých školách.


Na Vysoké škole architektury pražské ČVUT, kde byla reforma výuky nejdříve a nejkonkrétněji vyžadována, probíhaly alespoň postupné úpravy osnov. Už od vzniku republiky se odborné architektonické předměty postupně posouvaly do nižších ročníků.<sup>56</sup> O aktualizaci obsahové a formální stránky školních zadání se i v rámci stávajících osnov úspěšně přičinili někteří pedagogové – mezi kterými byl jako pozitivní příklad vyzdvihován zejména Antonín Mendl. Přestože vítané by byly změny ještě razantnější, někdejší studující, vyučující i externí komentátoři se v podstatě shodli, že se

53 Vladimír Drahoňovský, Anкета o reformě vys. školy architektury a stavitelství, *Architekt SIA XXXV*, 1936, s. 75–79, 103–104.

54 Skupina architektů SIA, Jednotná škola architektury předpokladem úpravy povolání architekta, *Architekt SIA XXXVIII*, 1939, s. 77–78.

55 NA, f. MVP, kart. 2607, spis s. 275/2–VII/1–1942.

56 Antonín Mendl, Odpověď na dotaz redakce na dnešní stav Vysoké školy architektury a pozemního stavitelství v Praze, *Architekt SIA XXXI*, 1932, s. 170.



pozitivní změny dějí. K situaci v odboru architektury a pozemního stavitelství na ČVŠT v Brně nemáme srovnání pro vývoj v čase, ale reflexe Adolfa Liebschera z roku 1936 naznačuje, že škola v některých ohledech mohla ztlesňovat to, kam směřovaly požadavky na jednotné architektonické školství. Podobně jako na pražské technice kladla důraz na technickou odbornost, ale zároveň zde byla výuka navrhování výrazně méně spojena s dějinami architektonických slohů.<sup>57</sup> V případě UPŠ lze poukázat na pořádání kurzů k rozšíření technických kompetencí studentů, jejichž předpokládaný nedostatek s oblibou kritici UPŠ zdůrazňovali. Kurzy např. o stavebních konstrukcích, domovních instalacích či železobetonu se dařilo organizovat za vstřícné spolupráce pedagogů Státní průmyslové školy (stavební) v Praze, přestože MŠANO jejich pořádání povolilo „s podmínkou, že si nevyžádají žádného zvláštního nákladu“.<sup>58</sup> Na podporu tvrzení Ladislava Žáka z konce dvacátých let, že se na AVU, jejíž školu architektury naopak kritici osočovali z formalismu, „učí inženýrštější architektura než na nynějších technických školách,“<sup>59</sup> bohužel zatím mnoho dokladů nemáme. U uměleckých škol je hodnocení celkově obtížnější, protože vedoucí pedagogové měli velký prostor k vlastnímu pojetí výuky, obsahu i způsobu zadávání práce, aniž by se tyto změny musely projevovat v osnovách či vnější koncepci studia. I proto je podle mne zásadní další studium architektonického školství na základě jeho výstupů – zejména školních prací, které vývoj obsahu výuky mohou ilustrovat jasněji.

Debatám o reformách školství vdčíme za většinu informací o architektonickém školství v dobovém odborném tisku. Všechny zmínky o (ne)uspokojivém *statu quo* a dosažených změnách či kritiky vystavovaných školních prací vznikaly v kontextu diskuze o potřebě reformy školství. Ke zprávám je třeba přistupovat s vědomím těchto souvislostí, jelikož odrážely potřebu jednotlivých aktérů buď obhajovat vlastní pozici, nebo naopak poukazovat na nedostatky těch druhých. Navzdory deklarovanému zájmu o sjednocení architektonického školství se totiž vztahy jednotlivých škol ve světle reformních snah ukázaly být primárně konkurenční. Pokud si například v reflexi Bauhausu dnes připouštíme, že za pozici, kterou zaujímá v dějinách, vdčí mimo skutečných úspěchů na poli uměleckého vzdělávání také intenzivní sebe prezentaci jako přelomového moderního projektu, je nejspíš namístě uvažovat i o tom, že zdejší soudobé školství můžeme ve stínu neúspěšného boje o reformy vnímat jako méně moderní, přínosné či inovativní, než odpovídá skutečnosti.

57 Adolf Liebscher, Odbor architektury a pozemního stavitelství na čes. vys. škole technické v Brně. Reforma studia architektury v rámci jednotné vysoké školy architektury, *Architekt SIA XXXV*, 1936, s. 47–48, 53–58.

58 Pavel Janák, nedatovaný koncept dopisu stran pořádání kurzu o ústředním topení, AAS NTM, f. Pavel Janák, kart. 121.

59 Ladislav Žák, Škola architektury na Akademii výtvarných umění, *Výtvarné snahy X*, 1928–29, s. 157–159, cit. s. 157.

Prohlášení.

Javazují se k tomu vystoupiti z české výso-  
ší školy technické v Praze, fakulty architektury,  
v případě uskutěnění jmenování profesory,  
české vysoké školy technické v Praze, paní  
arch. W. Lulca, arch. R. Klenky, arch. K. Vávry,  
ast. sochaře Pekárčeka, at. malíře Drobka.  
Prohlášení má platiti i v případě jme-  
nování pouze některého z nich.

Falická Jan  
Maksim Valloufals  
Štábl. Prototón.  
Jur Chornid  
Kouř Ben  
Petrich Bernard  
Božena Jantrich  
" " " " " " " "  
" " " " " " " "  
" " " " " " " "  
" " " " " " " "  
" " " " " " " "  
" " " " " " " "

1

Prohlášení studentů  
fakulty architektury  
České vysoké školy  
technické (zde  
IV. ročníku), že vystoupí  
ze studia, pokud  
dojde ke jmenování  
vedených kandidátů  
na pedagogické  
posty, nedatováno,  
pravděpodobně červen  
až září 1920.

Archiv Univerzity Karlovy  
v Praze, VSA, f. SPA, karton  
A 238, nefol.

2

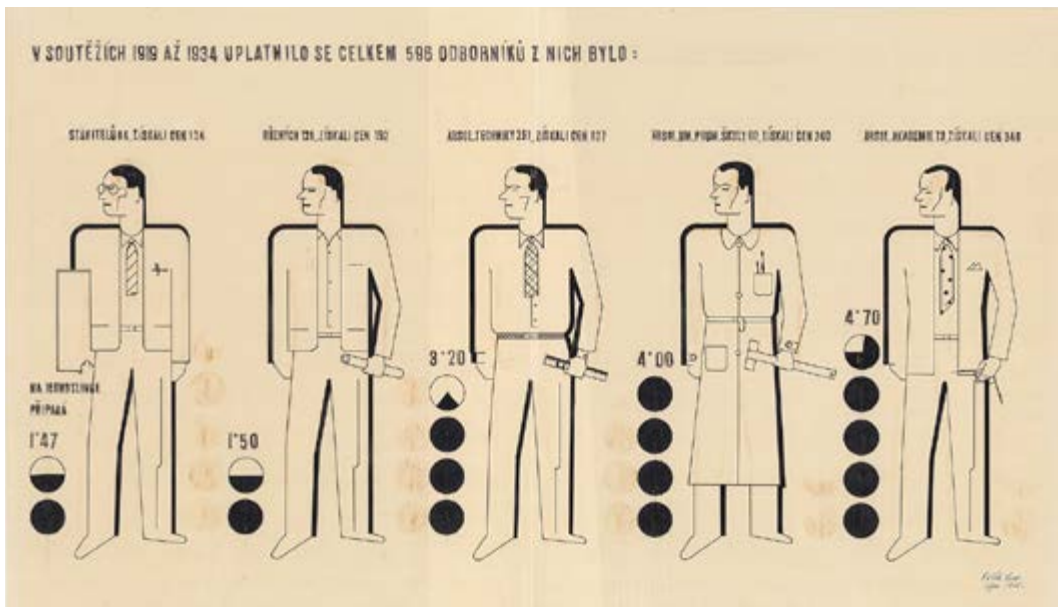
Projektuje a provádí:  
ARCHITEKT  
**Řeháček Václav,**  
mistr zednický,  
JEVANY.

Typografické napodobení údajně skutečné  
informační tabule, která se nacházela  
u staveniště vily v Jevanech. Ilustrace  
k článku: Ladislav Žák, Z pražského okolí,  
Žijeme I, 1931, č. 7, 15. 10., s. 217.

	Technika										Počet hod. předmětů	Vyšší prům. škola												Akademie									Poznámka					
	I.		II.		III.		IV.		V.			I.			II.			III.			IV.			Součet hod. předmětů														
	z.	l.	z.	l.	z.	l.	z.	l.	z.	z.		l.	z.	z.	l.	z.	z.	l.	z.	z.	l.	z.	z.		l.													
	z.	l.	z.	l.	z.	l.	z.	l.	z.	z.		l.	z.	z.	l.	z.	z.	l.	z.	z.	l.	z.	z.		l.	z.	z.	l.										
Stavitelství pozemní .....	11	8	10	15	11	5	7	4			35	5	4	10	11	11	12	12	18	28																	70-5	
Statika pozemních staveb.		8	6	6															6	8	6															11-3		
Železový beton .....					4	4													8	8																1-3		
Úvod do architektury .....		8																8	8																	5		
Architektonika hist. stbů			12	13	8	20	3	11														2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		Stavební tvarosloví		
I. návrh .....					7																	4														Škola o stbích		
II. návrh .....											12																										II. st. zkouška	
III. návrh .....											35																										II. návrh	
Stavba měst .....										2	8	5																									III. návrh	
Stavba budov pro ruz. úč.						5	9	10	6			15																									I. návrh + komp.	
Základy vyšší mathemat.	4											2																										
Nauka o hmotách .....	2											1																									1-3	
Dějiny umění .....	2	2					2	2			4												2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		6	
Nauka o strojech .....				3								1-5																									1-3	
Nižší geodesie .....					3							1-5																										2-6
Encyklopedie inž. stavitel.					2	2						2																										5-3
Vnitřní zařízení budov ...								10	10			10																										kompozice
Modelování .....	6	6										6																										6
II. st. zkouška — projekt ..																																						III. st. zkouška

- 3 Tabulka srovnávající hodinovou dotaci jednotlivých předmětů, které absolvuje student techniky a student Vyšší průmyslové školy, který následně pokračuje ve studiu ve škole architektury na AVU. Repro z: R., Srovnání poměru studia architektů, *Staviteľ*/ VIII 1927, s. 173.

Knihovna Umělecko-průmyslového muzea v Praze, sign. IaC1661



- 4 Ludvík Volák (škola architektury Pavla Janáka na Umělecko-průmyslové škole v Praze), školní práce — vizualizace statistik o poměrech v architektonickém školství, 1935.

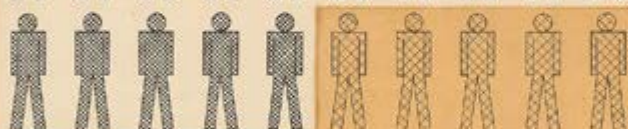
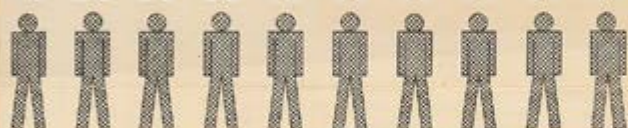
Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea (AAS NTM), f. 85 — Pavel Janák, dsk. 294

4  
ZE 100 ABSOLVENTŮ KTEŘÍ ZE VŠECH ŠKOL ODCHÁZEJÍ DO ŽIVOTA JEST:  
(15 LETY PRŮMĚR)



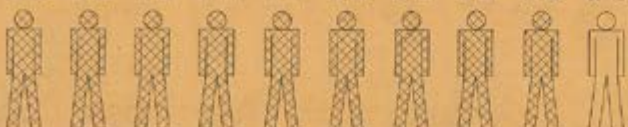
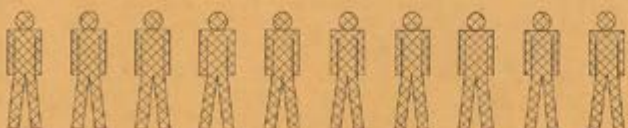
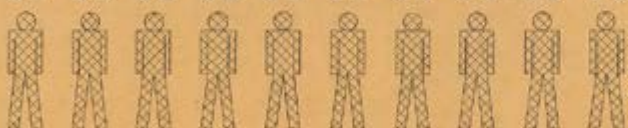
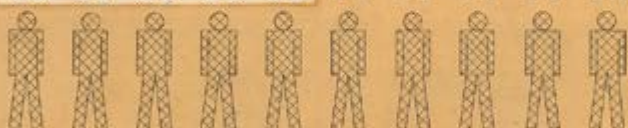
Z VYSOKÝCH ŠKOL  
ARCHITEKTURNÍ

17



Z ODBOŘNÝCH ŠKOL  
STAVITELSKÝCH

38



Z MISTROVSKÝCH ŠKOL  
STAVITELSKÝCH

44

Z UMĚLECKÝCH ŠKOL  
UMĚL. PRŮM. ŠKOLA  
AKADEMIE UMĚNÍ

05  
05

3 Jan Šula (škola architektury Pavla Janáka na Umělecko-průmyslové škole v Praze), školní práce — vizualizace statistik o poměrech v architektonickém školství, 1935. AAS NTM, f. 85 — Pavel Janák, dsk. 294



# Působení Josefa Kaplického na pražské VŠUP

## Hledání nové podoby českého skla mezi lety 1945 a 1958

DAVID BLÁHA

V prvním akademickém roce po skončení druhé světové války převzal sklářský ateliér Jaroslava V. Holečka na pražské Umělecko-průmyslové škole malíř, sochař a grafik Josef Kaplický, a stal se tak součástí nově ustaveného pedagogického sboru na budoucí Vysoké škole uměleckoprůmyslové (od roku 1946). Jako originální výtvarný umělec a teoretik přišel Kaplický s vlastní koncepcí vedení ateliéru, který se roku 1947 proměnil ve školu skla a malovaného a leptaného okna. Kaplického ateliér spolu s ateliérem Karla Štipla zaměřeném na rytí skla a glyptiku jsou v příspěvku nahlíženy v kontextu širší transformace sklářského vzdělávání a průmyslu v letech 1945 až 1958. Studie se též dotýká politicko-sociálních souvislostí a dobového teoretického diskurzu, v rámci kterých se v těchto letech postupně formovala novodobá podoba tzv. „českého skla“, které i díky zásadnímu přispění Kaplického školy slavilo úspěch na Milánském trienále v roce 1957 a na EXPO 1958 v Bruselu.

Umělec, teoretik a pedagog Josef Kaplický (1899–1962) se stal profesorem pražské Umělecko-průmyslové školy v létě 1945, tedy v období, kdy se zde v rámci poválečných institucionálních a personálních proměn ustavovala nová skladba pedagogického sboru. V akademickém roce 1945/1946 nastoupil na pozici vedoucího ateliéru malovaného skla po Jaroslavu Václavu Holečkovi (1907–1982),<sup>1</sup> který byl ze školy vyloučen nedlouho pro květnovém osvobození.<sup>2</sup> 1

Člen Umělecké besedy a Svazu československého díla Josef Kaplický byl na konci třicátých let úspěšným a zkušeným všestranným umělcem: malířem, sochařem, typografem a grafickým designérem obálek knih, ilustrací, plakátů či reliéfů, který navíc ve svých teoretických statích dlouhodobě a systematicky promýšlel vztah umělecké tvorby a běžného života.<sup>3</sup> Přestože podle jeho kartonů v meziválečném období realizovali řemeslníci mnohé mozaiky a vitráže, určené pro sakrální i profánní prostory českých kostelů, záložen a veřejných budov, se sklářským průmyslem neměl Kaplický výraznější zkušenosti, než jako malíř rozvrhující *disegno* alegorických figur pro ně určených.

Poválečný rektor Vysoké školy umělecko-průmyslové Jaromír Pečírka (1891–1966) s profesorem užitého sochařství Janem Laudou (1898–1959) Kaplického všestrannost vnímali jako zásadní přínos, který by mohl studenty a studentky ateliéru skla inspirovat k hlubšímu přemýšlení o materiálu, s nímž pracují. V doporučujícím dokumentu proto zdůrazňovali, že „*mnohostrannost výtvarné práce Kaplického není roztržštěním ani rozptýlením. Ve všech svých projevech jest výrazem osobitého, vědomě utvářeného umění, jehož velikým kladem je smysl pro přísnou slohovost. Právě tato přísná snaha o řád umělecké tvorby je pro výtvarníka učitele vlastností svrchovaně žádoucí.*“<sup>4</sup>

Zdůrazňováním výrazů jako jsou „slohovost“ nebo „řád umělecké tvorby“ tak odkazovali na Kaplického dlouhodobou inklinaci k hledání nadčasových tvarových forem, která se projevovala zejména v jeho oblíbené antického sochařství a klasicizujícího francouzského umění (během první poloviny čtyřicátých let komentované v teoretických textech publikovaných v časopise *Život*).<sup>5</sup>

1 V literatuře je u tohoto pedagoga nedopatřením občas uváděno křestní jméno Josef.

2 Jaroslav V. Holeček byl na Umělecko-průmyslovou školu přesunut i se svými žáky vládním nařízením z české sekce sklářské školy v Novém Boru / Haidě (s krátkou zastávkou v Železném Brodu) po zabrání československého pohraničí na podzim roku 1938. Viz Sylva Petrová, Německá okupace a škola profesora Jaroslava Holečka (1939–1945), in: eadem, *České sklo*, Praha 2001, s. 27–28; Josef Müller, *Kdo byl Jaroslav Václav Holeček z Čisté: 1907–1982*, Podbezdědí 1997.

3 Miroslav Racek, *Josef Kaplický*, Praha 1959; Josef Kaplický, *Záznamy*, Praha 1997, 2. vyd.; *Josef Kaplický. Knižní grafika a kresby* (kat. výst.), Praha 1987.

4 Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. 1379 – VŠUP, Josef Kaplický, inv. č. 368, kart. 57. *Návrh na jmenování J. Kaplického profesorem na umělecko-průmyslové škole*, 16. července 1945.

5 Josef Kaplický, Poučení z antiky, *Život* XIX, 1944, s. 73–74; Josef Kaplický, Maillol, *Život* XX, 1944, s. 50–51.

Josef Kaplický tak s doporučením rektora Pečírky úspěšně nastoupil jako nový vedoucí někdejšího Holečkova ateliéru, který byl záhy přejmenován na „školu pro užitou malbu se zvláštním zaměřením ke sklu“<sup>6</sup> a roku 1947 byl ustanovený jako „obor skla a malovaného a leptaného okna“.<sup>7</sup> Paralelně ke speciálce profesora Karla Štipla (1889–1972) pro užití sochařství a rytí skla a kamenů tak vznikl ateliér, který se soustředil primárně na malířské aspekty dekorativního skla včetně leptaných technik.

Ve svém školním plánu pro první poválečný rok Kaplický píše: „*Úlohou mé školy je vychovati výtvarníka pracujícího ve sféře skla v celé její malířské šíři, to jest ve skle dutém, ale i v monumentálních možnostech skla, jakými jsou okno malované a leptané. Je správné, aby sklář promýšlel oblast skla i s těmi již monumentálními možnostmi, neboť precizní materiál a přesné techniky skla způsobují snadno uschnutí a zpedantičtění talentu na sklo zaměřeného, věnuje-li svůj zájem jen těm jeho rytecky přesným a minuciózním možnostem.*“<sup>8</sup>

Kaplický tímto tvrzením zdůrazňoval zejména vlastní pedagogické odhodlání vymezit se vůči klasickému rytí do skla podle šablon, a naopak využít povrchu skla jako pole, které je volné k uměleckému zpracování. V první řadě tak navazuje na své meziválečné zkušenosti navrhování námětů pro mozaiky a vitráže, a souběžně také reaguje na meziválečné kritiky takzvaného „umprumáctví“, které chápal jako dekorování předmětů bez jasného vztahu k jejich formě a materiálu – Kaplického vlastními slovy, jako „*přeceňování technického problému u věcí, které jsou již určitým oborem sochařství nebo malířství,*“ což vede k „*zatěžování řemeslností takových věcí.*“<sup>9</sup>

Josef Kaplický brzy po seznámení se studenty a studentkami zjistil, že není jediný, kdo k materiálu skla přistupuje z pozice výtvarného umělce. V Holečkově ateliéru z pragmatických důvodů v první polovině čtyřicátých let nestudovali jen sklářští učni, ale často také mladí lidé, kteří se nemohli během války přihlásit ke studiu sochařství a malířství na Akademii výtvarných umění – ta byla pro svůj statut vysoké školy nuceně uzavřená, a tak se hlásili na tehdy ještě střední Umělecko-průmyslovou školu. Holeček šel této poptávce naproti a ve svém ateliéru sliboval nejenom výuku kreslení, ale také malbu a dokonce sochařství.<sup>10</sup>

Ke Kaplickému v roce 1945 přešly s dalšími Holečkovými studenty například sklářská výtvarnice Věra Lišková (1924–1985) nebo Miluše Kytková-Roubíčková (1922–2015). Na Umělecko-průmyslové škole během války studovala také zásadní jména poválečného sklářství jako René

6 Archiv Josefa Kaplického, s laskavým svolením Nadačního fondu Kaplicky Centre.

7 AHMP, f. 1379 – VŠUP, Josef Kaplický, inv. č. 368, kart. 57.

8 Archiv Josefa Kaplického, s laskavým svolením Nadačního fondu Kaplicky Centre.

9 Josef Kaplický, Věci, které napadají ve Francii, *Volné směry* XXVI, 1928–1929, s. 113.

10 AHMP, f. 1379 – VŠUP, Jaroslav Holeček, inv. č. 368.

Roubíček (1922–2018), Josef Michal Hospodka (1923–1989) nebo Stanislav Libenský (1921–2002). Ti však absolvovali už před jejím skončením a v létě 1945 se tak mohli okamžitě přesunout do českého pohraničí, aby zde převzali místa ve sklářských hutích a školách, které se po odsunu německého obyvatelstva ocitly bez klíčových pracovníků.<sup>11</sup>

Tuto generaci mladých poválečných sklářů dnes neoznačujeme za „Holečkovu“, nýbrž „Kaplického školu“. Kromě jednotného odmítnutí Holečkovy osobnosti jeho kolegy i žáky<sup>12</sup> je to dáno i tím, že Roubíček s Libenským si na konci čtyřicátých let v Kaplického ateliéru doplnili vysokoškolské vzdělání, a stali se tak oficiálně absolventy jeho speciálky.<sup>13</sup>

## SETKÁVÁNÍ SE SKLEM

V osobní pozůstalosti Kaplického se mimo jiné dochovaly také jeho oficiální rozvrhy výuky podle jednotlivých semestrů. Přestože jako pedagog kladl zásadní důraz na kresbu,<sup>14</sup> je z nich možné vyčíst, že sám po svých studentech a studentkách nežádal bezduché kopírování vzorníkových předloh. Naopak se je snažil směřovat k nacházení základních pravidel tvarování a kompozic, která chápal jako nadčasová – ať už se jednalo o studium figury podle živého modelu nebo o „studium tvarů, které ve svých konstrukcích užívá nebo užívala příroda, ať již ve sféře nerostné či živočišné“. Díky tomu se při navrhování tvaru skla měli vyvarovat příliš doslovně geometrického myšlení.<sup>15</sup>

„Cítila jsem téměř fyzicky věci, co říkal Kaplický o poezii a o tom, čemu se říká ‚vůně nějaké věci‘,“ zapsala si 13. září 1945 umělkyně Adriena Šimotová (1926–2014), tehdy jeho studentka. „Bože, jak je to všechno pravdivé a jak jsme již často o tom dohromady mluvili, bojím se tolik takového heslovitého umprumáctví se svými, výrobními tajemstvími; kde je určité pravidlo na to, čemu se říká člověk, strom nebo zvíře a jak se to má realizovat v ploše vyplněné různými čárkami, které jí dají rytmus a zajímavost,“ poznamenala si.<sup>16</sup>

Kaplický si nepřál, aby se jeho posluchači a posluchačky stali pouze dekorativními návrháři bez přímého kontaktu s řemeslem, ale chtěl, aby byli otevření materiálovým experimentům. Povinností se tedy stalo

11 Matěj Spurný označuje tento proces jako „poválečnou kolonizaci“. Viz Matěj Spurný, *Nejsou jako my. Česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960)*, Praha 2011, s. 30–81.

12 René Roubíček o touze dělat nové sklo a jak se to podařilo – vzpomínky Reného Roubíčka v nepublikovaném rozhovoru s historikem skla Milanem Hlavešem z 25. 3. 2003. Za poskytnutí přepisu rozhovoru děkuji Milanu Hlavešovi.

13 Lada Hubatová-Vacková – Iva Knobloch, *Václav Cigler*, Praha 2014, s. 19–46.

14 Archiv Josefa Kaplického, s laskavým svolením Nadačního fondu Kaplicky Centre.

15 Ibidem.

16 Adriena Šimotová, *Hlava k listování*, Praha 1997, s. 38.

docházení do pohraničních skláren, konzultace s mistry a poznávání vnitřních zákonů, vlastností a tvarových možností skla, kterých se Kaplický také aktivně účastnil a svým zájmem šel příkladem.<sup>17</sup> Do skláren měli v této době povinnost dojíždět také posluchači a posluchačky speciálky Karla Štipla, což bylo jedním z nových pravidel, která Štipl zavedl poté, co v roce 1938 převzal ateliér po prof. Drahoňovském.<sup>18</sup>

„*Profesor Štipl chápal sklo jako sochař a architekt,*“ napsal o jeho pedagogickém přístupu historik uměleckého sklářství Antonín Langhamer. „*Viděl v něm materiál vhodný i pro monumentální realizace, materiál, jemuž lze i při zachování komorních rozměrů vtisknout architektonickou monumentalitu proporcí. [...] Poznamenan zájmem své generace o dokonalé řemeslo, snažil se pochopit požadavky sklářského průmyslu a průmyslového výtvarnictví, uplatnit cit pro plastičnost, strohý, ale dokonalý tvar, pro architektoniku formy, úměrnost a účelnost každého díla.*“<sup>19</sup> Důrazem na monumentální působení sklářských realizací reflektující architektonické rámování prostoru spolu s požadavkem na to, aby umělecké zpracování skleněného předmětu logicky vycházelo z jeho tvaru a materiálu, se Štipl ve svém pedagogickém vedení blížil Kaplického základním požadavkům, což v důsledku vedlo k určité synergii jejich odlišně profilovaných ateliérů, která se definitivně projevila v rozměrných a inovativních realizacích na mezinárodních přehlídkách v padesátých letech.

## HLEDÁNÍ ČESKOSTI ČESKÉHO SKLA

České sklářství, které je potřeba historicky vnímat zejména teritoriálně (jako Böhmisches Glas), v roce 1945 prošlo zásadní proměnou. Tradice pohraničního sklářského průmyslu, ve kterém z drtivé většiny pracovali německy mluvící občané Československa – čeští Němci – byla jejich nuceným vysídlením přerušena a v poválečných letech se objevila akutní potřeba tento průmysl znovu obnovit.<sup>20</sup> Kvůli válečným křivdám a v reakci na dramatické poválečné přerušování lokální sklářské tradice se za třetí republiky sklářští teoretici i výtvarníci snažili vymezit proti dosavadní „německé“ tradici a vynalézt „české“ formy a dekory, které by odpovídaly nové identitě poválečného českého skla.<sup>21</sup>

17 Karel Hvizďala, *Svět Václava Ciglera*, Praha 2022, s. 38.

18 Sylva Petrová, *České sklo*, Praha 2001, s. 42.

19 Antonín Langhamer, *Profesoři Štipl a Kaplický na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, Sklář a keramik*, 2004, s. 11.

20 Viz Antonín Langhamer, *Čtvrtstoletí hledání a změn*, in: idem, *Legenda o českém skle*, Zlín 1999, s. 159–187. Langhamer dále udává, že i po poválečném odsunu Němců z českého pohraničí z nich ve sklářském průmyslu zůstalo přibližně patnáct procent (poznámka s. 2 na s. 160).

21 Ibidem, s. 161.

Pro toto hledání může být ilustrativní první ročník magazínu *Czechoslovak Glass Review* (1946), na jehož obálkách nechybí česká vlajka, písmo vyvedené v bílo-modro-červené barevnosti a kresba poháru, na němž je vyrytý československý státní znak.<sup>22</sup> 2 Magazín, orientovaný na zahraniční export, podrobně rozebíral českou sklářskou produkci, jednotlivé hutě a jejich tradici. Nabízí se tak jasný obraz toho, jak se československý průmysl snažil prezentovat v zahraničí a jaké produkty považoval za nejlákavější pro potenciální zahraniční kupce. Mimo pohárů a dalšího nádobí se zde objevují lustry, bižuterie, ale i sklo technické, obalové či určené pro architekturu.

Chápání formálních charakteristik českého skla ve smyslu etnicko-národním můžeme ve veřejné debatě vysledovat již v době meziválečné, kdy se během zvyšujících se tenzí v českém pohraničí objevuje potřeba rozlišit „německé“ a „české“ vlastnosti skla, většinou nalézané v podobě sekundárně aplikovaného dekoru.<sup>23</sup> K typizačnímu dělení podle „charakteristik jednotlivých národů“ se v roce 1933 uchýlil pedagog sklářské školy v Železném Brodě Alois Metelák (1897–1980), který italskému sklu přikládal „lehkost“, francouzskému „eleganci“, švédskému „vážnost“ a německému „technickou dokonalost“. České sklo má podle Meteláka „*typický smysl pro barevnost, harmonii tvarů a ploch – i životnost a pod. v uměleckých oborech. Žije tedy u nás dále ve svých formách to, co bylo pro Slovany vždy tak příznačné.*“<sup>24</sup> Tato definice v základním rámci navazuje na ideu tzv. národního stylu, který měl za cíl utvářet jednotící společnou identitu nově založeného československého státu po roce 1918 a ve své podstatě byl chápán jako ne-německý.<sup>25</sup>

Obdobně Václav Cigler (1929–2026) v rozhovoru vzpomínal, jak v mládí při studiu v Novém Boru jeho učitel Josef Michal Hospodka „*prostředí pohraničí velice silně prožíval [...] Věděl, že je třeba pohraničí po odsunu Němců znovu zmapovat a vrátit mu nový charakter vycházející z naší mentality.*“<sup>26</sup> Jak by tento nový charakter měl vypadat, bylo však v poválečných letech relativně otevřené. Podobu českého uměleckého

22 *Czechoslovak Glass Review* 1, 1946, s. 1 a 2.

23 K tématu proměnování pojmu „české sklo“ během dvacátého století více: Marta Filipová, Czech Glass or Bohemian Crystal? The Nationality of Design in the Czech Context, in: Kjetil Fallan – Grace Lees-Maffei (edd.), *Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*, New York 2016, s. 141–155.

24 Alois Metelák, Droby u našem sklářství, *Národní listy* LXXIII, 1933, č. 230, 23. 8., s. 5.

25 Dekorativní „československá“ malba na sklo, inspirovaná v lidové kultuře během hledání tzv. národního stylu nově založeného státu po roce 1918, se vyučovala i v ateliéru V. H. Brunnera, kde v letech 1917–1921 studoval také Josef Kaplický. Viz Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 61; Milena Bartlová, Československé umění, in: Michal Kopeček – Adam Hudek – Jan Mervart, *Čechoslovákismus*, Praha 2019; Milena Bartlová, Jindřich Vybíral et al., *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

26 Hvizďala (pozn. 17), s. 28.

skla v pohraničí formovali mladí sklářští výtvarníci, kteří už v roce 1945 společně založili spolek nazvaný Blok českého skla.<sup>27</sup>

Skláři z Nového Boru, Železného Brodu a Kamenického Šenova hledali formy, které by odpovídaly nové době. V Kamenickém Šenově byla pod kurátorským vedením Reného Roubíčka roku 1946 uspořádána výstava, jejíž charakter byl slovy historičky českého skla Sylvy Petrové „konfrontační. Kvalitní německé sklo, produkované ve škole kdysi, se porovnávalo s novodobým českým názorem. Výstava měla takový úspěch, že byla převezena do Prahy a prezentována v Družstevní práci.“<sup>28,29</sup>

Přetržená sklářská tradice tak otevírala možnost nově formulovat, jak by mělo české sklo vypadat. Josef Kaplický v roce 1950 v textu *Sklo* volal po návratu k samotnému materiálu: „Bude nutno začít snad od pocitu báně, vyfouknuté bubliny, bude nutno charakter foukačské práce pečlivě chránit před lavinou nápadů, komplikací, dekorů, které tak často úplně zastřely ony základní znaky sklářské práce,“ psal a vybízel tak k návratu k „bodů nula“, z kterého by mohl vyrůst originální, inovativní způsob práce a v širším slova smyslu i nové české sklo. „České sklářství se neobejde při těchto úkolech bez spolupráce s výtvarníky,“ připomněl v závěru textu.<sup>30</sup>

To se však v nejbližších letech stále nedařilo naplnit. Kaplický ještě v roce 1953 kritizoval formy a dekory, které byly státem preferovány k exportu,<sup>31</sup> a tvrdil, že československá sklářská produkce stále věří „více než zdrávo v onu německou možnost českého skla. Věříme i v ty německé návrháře, kteří v našem sklářství dožívají, věříme i v onen německý nevkus, který se nám zdá být jediné obchodně únosný.“<sup>32</sup> Těmito slovy komentoval dobový stav sklářského průmyslu, který se podle něj příliš řídil poptávkou zahraničního trhu. Pokud se znovu podíváme do časopisu *Czechoslovak Glass Review*, zjistíme, že v roce 1953 se československý stát skutečně stále pyšnil tradičním broušeným „českým křišťálem“ (Bohemia Crystal), nicméně prezentoval také technologické novinky jako nádoby z lisovaného nebo hutního skla.<sup>33</sup>

27 Petrová (pozn. 18), s. 33.

28 Ibidem, s. 34.

29 Krátká zpráva o výstavě byla otištěna v časopise *Věci a lidé*, 1947, č. 2, s. 67.

30 Josef Kaplický, *Sklo*, *Tvar* III, 1950–51, č. 1, s. 12–17.

31 Podrobně k situaci československého sklářského a bižuterního průmyslu po roce 1948: Petr Nový, *Československé sklo a bižuterie v období socialismu*, in: *Snění o budoucnosti: Design československého skla a bižuterie 1948–1989*, Jablonec 2022, s. 13–22.

32 Josef Kaplický, *Sklo*, *Tvar* VI, 1953, č. 5, s. 233.

33 *Czechoslovak Glass Review* VIII, 1953, s. 1–6.

Stanislav Libenský, který roku 1950 dokončil svoje vysokoškolské vzdělání v Praze u Josefa Kaplického, absolvoval s později realizovanými návrhy stolního skla. Inspiraci Kaplického teoreticko-estetickými koncepty uvádí mj. v monografii Libenského a Brychtové Milena Klasová, která doplňuje: *„To on znovu podpoří Libenského zájem o monumentální malbu, a to nejen prostřednictvím výuky, nýbrž i příkladem vlastním, velkorysým řešením figurálních kompozic tvorby malířské a sochařské.“*<sup>34</sup>

Pro uzavření výtvarného oddělení novoborské školy, na které do té doby pedagogicky Libenský působil, byl roku 1954 nucen přesídlit do sklářské školy v Železném Brodě, kde začal spolupracovat se svojí pozdější životní partnerkou Jaroslavou Brychtovou, absolventkou VŠUP i AVU, kde studovala u profesorů Karla Štipla a sochaře Jana Laudy. Železnobrodská sklárna byla založena v roce 1920 a jednalo se o první ryze českou sklářskou huť založenou na území vnitřních Čech po vzniku první republiky. Školu od roku 1925 do 1948 vedl ředitel Alois Metelák a v tomto období sklářská škola a příslušná huť slavily úspěchy na mezinárodních přehlídkách (tato zahraniční zkušenost ho pravděpodobně vedla k výše citované definici specifických národních charakteristik skla).<sup>35</sup>

V prostředí železnobrodské sklárny roku 1950 Brychtová spolu-založila středisko „skla do architektury“, soustředěné na realizace do veřejného prostoru nové socialistické výstavby.<sup>36</sup> Vazbu na Kaplického ateliér dokládají vitráže podle návrhů Adrieny Šimotové, vytvořené ještě toho roku. V prostředí střediska se od roku 1954 autorská dvojice Libenský–Brychtová společně zaměřila na rozvoj nové technologie tavené plastiky. Uchopili dobová omezení a využili jejich skrytý potenciál: navázali na „ryze českou“ tradici tavené plastiky autorčina otce Jaroslava Brychty a v průběhu padesátých let ji dovedli až k monumentálním sochařsko-malířským taveným plastikám, které v poválečném období pomohly nově definovat české ateliérové sklo, jež se následně proslavilo na mezinárodních přehlídkách.

## ČESKÉ SKLO V MILÁNĚ A BRUSELU

Prvními vlašťovkami budoucího mezinárodního úspěchu „nového českého skla“ v druhé polovině padesátých let byly výstavy organizované

34 Milena Klasová, *Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová*, Praha 2002, s. 29.

35 Antonín Langhamer, *Alois Metelák: k 90. výročí jmenování ředitelem sklářské školy*, Železný Brod 2015.

36 Sylva Petrová, Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, in: *Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová: tvorba z let 1945–1989* (kat. výst.), Praha 1989, s. 11.

teoretikem, aktivním propagátorem a kurátorem českého skla Karlem Hettešem (1909–1976). Na přelomu let 1954–1955 se konala v pražské Valdštejnské jízdárně monumentální přehlídka *500 let českého skla*, následovaná libereckou výstavou *Současné sklo – deset let práce českých výtvarníků*, která rekapitulovala poválečný vývoj českého sklářského řemesla.

„*Jenom zasvěcený znalec byl s to najít v této mnohosti to, co tu opravdu vzniklo od roku 1945,*“ napsal v katalogu výstavy kurátor Karel Hetteš a zdůraznil tak fakt, že i po deseti letech budování a debat o novém chápání pojmu českého skla místní produkce, nejednotná a různorodá, stále příliš ulpívala na předválečné tradici. „*Shromáždit, třebaš jen ve výběru, tyto nové projevy našeho sklářství je ovšem nezbytné, chceme-li získat pohled na dnešní české sklo, a to je právě to, oč jde pořadatelům této výstavy.*“<sup>37</sup> Díky nečekaně pozitivním reakcím laické i odborné veřejnosti na tyto velkolepé výstavy bylo rozhodnuto, že se Československo roku 1957 zúčastní Trienále užitého umění v Miláně, kde byly české sklářské výrobky prezentovány s neobyčejným úspěchem.<sup>38</sup> **3** Svoji tvorbu zde představily také školy Josefa Kaplického i Karla Štipla a k vidění zde byla mimo jiné i Kaplického malovaná vitráž *Hold sklu*, která byla předlohou pro stejnojmennou mozaiku prezentovanou o rok později na EXPO v Bruselu. **5**

Během druhé poloviny padesátých let světové mocnosti začaly kromě závodů ve zbrojení postupně investovat také do soutěžení v oblasti výzkumu, konzumu a nových technologií (tzv. *soft power*). Významným kolbištěm, na němž se rivalita mezi Západem a Východem odehrávala, byly i mezinárodní přehlídky, které měly dokazovat úspěchy a kvalitu životního stylu na obou stranách železné opony.<sup>39,40</sup> Sklářské školy a hutě, které na přelomu čtyřicátých a padesátých let bojovaly o přežití, tak během několika krátkých let získaly výraznou oporu v uměleckých experimentech podpořených progresivním technologickým výzkumem. Tato příležitost však byla souběžně podmíněna jak úspěchem na mezinárodních přehlídkách, tak předpokládanou ideologickou nezávadností.

Materiálový rozvoj probíhal současně s upuštěním od doktríny socialistického realismu, které následovalo po Chruščovově kritice Stalinova

37 Karel Hetteš, *Současné české sklo. Deset let práce československých výtvarníků* (kat. výst.), Liberec 1955, s. 7.

38 Karel Hetteš, Naše sklo na XI. triennale, in: *Kultura XXXII*, 1957, s. 2.

39 David Crowley – Jane Pavitt (edd.), *Cold War Modern: Design 1945–1970*, Lonon 2008; Greg Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis 2010.

40 Jak dokládá Martina Pachmanová, sklo se v těchto letech stalo ideálním způsobem, jak propagovat ideu úspěšného hospodářství socialistického Československa na mezinárodních přehlídkách. Martina Pachmanová, Výstavní praktiky státu: export československého umění, in: Milena Bartlová – Jindřich Vybíral et al., *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 285.

kultu. Na mezinárodní přehlídce EXPO v Bruselu v roce 1958 tak slavila obrovský úspěch volně stojící abstraktní plastika Reného Roubíčka, inovátorské práce Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové či monumentální prostorová vitráž *Slunce, vzduch, voda* Jana Kotíka (1916–2002).<sup>41</sup> Všechny tyto realizace ukazovaly výsledek více než dekády hledání nové podoby českého skla: „*Honza Kotík tomu nakonec vymyslel název: Sklo – hmota – tvar – výraz,*“ vzpomínal na svoji bruselskou realizaci René Roubíček v roce 2014. „*To je typické, to je přesně ono. Tím jsme vlastně reprezentovali současné české sklo a vůbec současný názor na sklo. A nejenom český, ale v Česku nalezený.*“<sup>42</sup>

## ZÁVĚR

Na bruselské a milánské výstavě samozřejmě nemohly chybět také práce Kaplického, Štipla a jejich studentů a studentek.<sup>43</sup> Studenstvo Kaplického ateliéru zde mělo příležitost prezentovat svůj jasně rozpoznatelný přístup k materiálu, založený na vedení a myšlenkách svého profesora, který však každý a každá jednotlivě formovali podle vlastní výtvarné citlivosti.

Kaplický svůj text *O výchově k umění* – zamyšlení, které publikoval v časopise *Život* po prvním roce své pedagogické praxe v roce 1946 – uzavřel s myšlenkou, že je sice potřeba studující směřovat, současně je však potřeba zachytit jejich jedinečnost a nestvořit z nich mechanické stroje na umění. „*Být učitelem je povolání nebezpečné,*“ píše Kaplický. „*Bude asi lepší vnímat kouzlo té vše riskující odvahy mládí, té schopnosti nadšení, kouzlo těch nic neskrývajících, odhalených mladých duší než osvojit si vznešený tón katedry. Tak snad ten učitel spíše zůstane svým myšlením ve sféře ducha, zůstane umělcem, nestane se úřední autoritou, akademikem.*“<sup>44</sup>

Ať už se jedná o práce Ciglera, Žertové, Kopeckého či dvojice Libenský–Brychtová, u všech můžeme pozorovat důsledný přístup ke zkoumání materiálových vlastností skla a jejich originální reflexi, stejně tak jako hluboké promyšlení role uměleckého díla v prostoru, který se nakonec vždy vztahuje k člověku a jeho pohybu.

Hetteš o pracích absolventů a studujících Kaplického speciálky vystavených na mezinárodních přehlídkách druhé poloviny padesátých let napsal: „*Příprava XI. Triennale a později pak i naší účasti na Světové*

41 Daniela Kramerová – Vanda Skálová, *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008; Petr Nový et al. (pozn. 31).

42 Johana Lomová – Milan Hlaveš, *Vytvářeli jsme styl doby*. Rozhovor s René Roubíčkem, in: *Art Antiques* XIII, 2014, č. 9, s. 28–35.

43 Jana Hofmeisterová, *Výstava skla žáků VŠUMPRŮM, Výtvarná práce* VI, 1958, č. 12, s. 8.

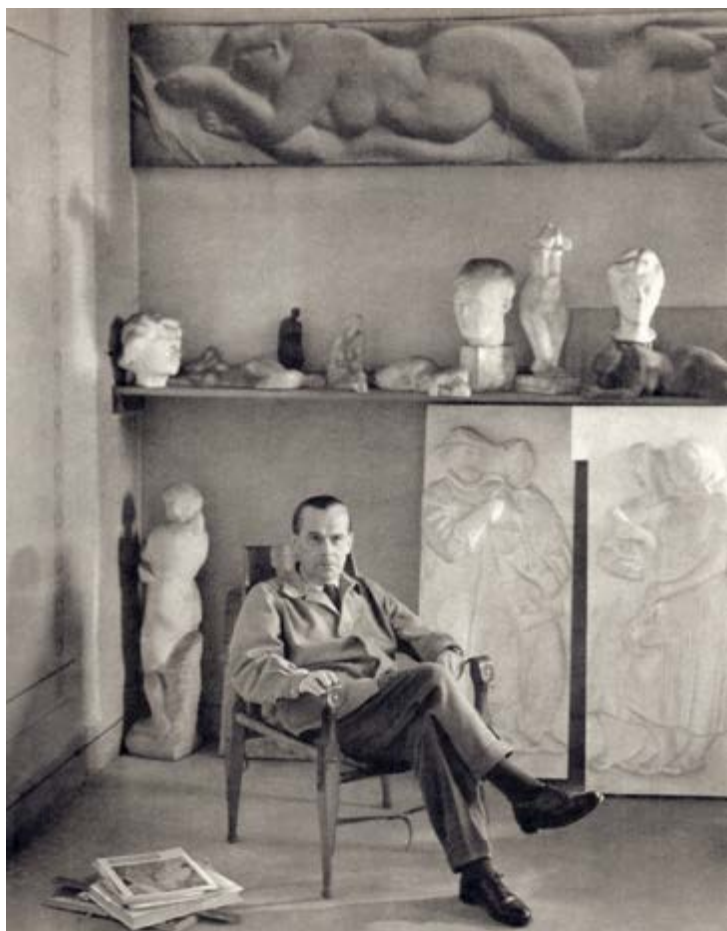
44 Josef Kaplický, *O výchově k umění*, in: idem, *Záznamy*, Praha 1998, s. 93.

výstavě v Bruselu dovolily Kaplického škole dovést do konce jak tvarovou experimentaci, tak i vyzkoušet všechny zdobné techniky. Obě výstavy byly zároveň i příležitostí k velké konfrontaci v mezinárodním světovém měřítku a utužily svazek učitele s jeho žáky, i s těmi, kteří již dávno pracovali a mysleli samostatně. A tak vznikla „škola Josefa Kaplického“ v onom přeneseném slova smyslu, jež ovlivnila vývoj výroby i tvorbu mnohých výtvarníků, které Kaplický ani neučil.“<sup>45</sup> 4

Poválečná pedagogická a teoretická činnost Josefa Kaplického (ale i druhého profesora VŠUP Karla Štipla) byla integrální součástí vývoje, v jehož průběhu se změnilo chápání pojmu české sklo, které si ve společensky tíživé době čtyřicátých a padesátých let 20. století úspěšně našlo svoji novou identitu. Termín, který jsme mohli ještě v meziválečném období chápat zejména teritoriálně (a v některých případech etnicky-národně), se po přetržení staleté tradice ukázal být otevřený novým interpretacím. A jestliže předtím byl v mezinárodním povědomí s pojmem „české sklo“ spojován pouze český křišťál (Bohemia Crystal), ve sledovaném období 1945–1958 se i díky přínosu těchto osobností objevila jeho nová definice, takže dnes pod tímto pojmem chápeme také a především sklo ateliérové.<sup>46</sup>

45 Karel Hetteš, Škola Josefa Kaplického. K loňským šedesátinám vynikajícího umělce a vychovatele, *Tvar* XIII, 1960, č. 3, s. 71.

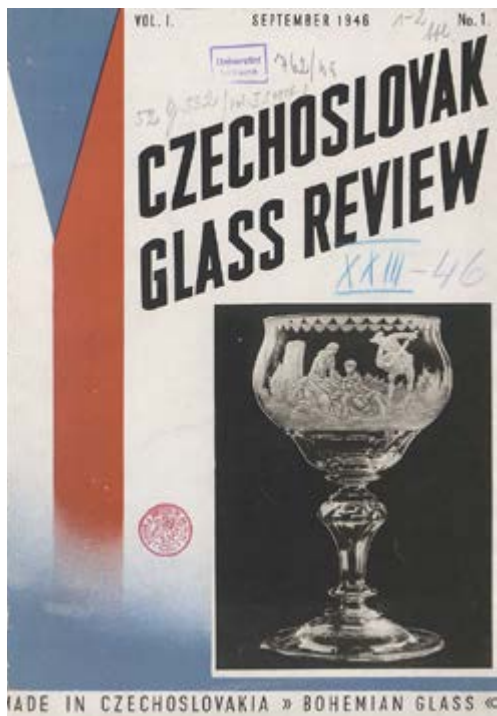
46 Ke zrodu tzv. ateliérového skla viz Milan Hlaveš (ed.), *České sklo 1945–1980: Tvorba v době mizerie a iluzí* (kat. výst.), Praha 2007.



1

Josef Kaplický v ateliéru  
na VŠUP. Repro z: Jan Řezáč,  
*Pražské ateliéry*, Praha 1961,  
s. 45.

Foto: Zdenko Feyfar



2

Obálka prvního čísla  
*Czechoslovak Glass Review* I,  
1946, č. 1 a 2.

Foto: Digitální knihovna Kramerius



3 ↑

František Tejml, talíř z roku 1956, školní práce vystavená na IX. Triennale v Miláně, 1957, UPM, inv. č. 72281. Foto: UPM

4 ↗

Stolní souprava od Vladimíra Jelínka reprodukováná u článku Karla Heteše „Škola Josefa Kaplického“, *Tvar* XI, č. 3, s. 67. Knihovna UPM, sign. laC7221



5

Josef Kaplický, *Hold sklu*, 1958. Repro z: *EXPO 58: Světová výstava v Bruselu*, Praha 1961. Praha, Parlamentní knihovna, sign. E 9280




# Spolky přátel VŠUP v devadesátých letech 20. století

## Protobuňky mezinárodních vztahů a podpory

TEREZA VERNEROVÁ VOLNÁ

Na počátku devadesátých let 20. století se vysoké školy, nejen ty umělecké, nacházely v problematické finanční situaci. Hledaly se nové systémy státní podpory, sílil tlak na konkurenceschopnost a také se otevřely možnosti vztahů se západními osobnostmi či institucemi. V tomto nastavení i Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze hledala způsoby, jak doplnit financování ze soukromých zdrojů, a zároveň, jak skrze osobní kontakty pedagogů akcelarovat mezinárodní spolupráci. V roce 1991 vznikly v Německu a ve Velké Británii dva spolky přátel Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Pod jejich záštitou měly do školy putovat finance soukromých dárců, ale také zahraniční studující a další návštěvníci. Tato spolupráce byla na konci devadesátých let postupně ukončena a nahrazena jinými formami zahraničních i ekonomických vztahů. Přesto umožnila několik pozitivních změn s dopadem na výuku, na které by škola v době vlastní restrukturalizace jen těžko hledala podporu ze státních zdrojů.



**T**ransformace vysokých uměleckých škol po roce 1989 v komplexnějším měřítku stále čeká na zhodnocení a analýzu.<sup>1</sup> Strípkem do úvah o tomto období může být historie zahraničních spolků přátel Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. V průběhu devadesátých let vysoké školy hledaly nová napojení na zahraniční instituce, umělce, firemní i soukromé donátory, a to především v západoevropských státech a v severní Americe, tedy v regionech, s nimiž nebyly vztahy před rokem 1989 pěstovány. Vznik dvou na sobě nezávislých spolků přátel Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Německu a ve Velké Británii byl způsobem, jak postupně se rodící neformální vztahy oficializovat a zefektivnit. Jejich založení v roce 1991 naznačilo možnou cestu internacionalizace a soukromé finanční podpory, která fungovala téměř deset let. I přes zdánlivě omezenou životnost můžeme optikou vzniku a fungování těchto spolků nahlédnout konkrétní potřeby, naděje, ale i neporozumění a nenaplněná očekávání.

Výzkum postupně rozkrýval, jak spolupráce mezi školou a spolky vznikala, kým byla iniciována a jak se konkrétně projevovala. Nabízely se otázky, zda by bylo možné ji interpretovat v analogii se systémem soukromé podpory západních univerzit a zda se v českém prostředí po roce 1989 jednalo o symptomatický projev proměn vysokého uměleckého školství. Ale především bylo nutné se ptát: co bylo cílem činnosti těchto spolků a jaký vliv mělo jejich působení na výuku na VŠUP<sup>2</sup> v Praze?

## TRANSFORMACE ŠKOLY A POČÁTKY SPOLUPRÁCE

Transformace Vysoké školy uměleckoprůmyslové po roce 1989 nebyla jednoduchá ani hladká, podobně jako u ostatních vysokých škol v zemi. Jako první proběhla rozsáhlá výměna ve vedení a v pedagogickém sboru. První polistopadový rektor Ladislav Vrátník (1927–2010) velmi rychle inicioval konkurzy, „*aby si noví pedagogové mohli začátkem února při přijímačkách vybrat své budoucí první ročníky.*“<sup>3</sup> Výsledky konkurzů

- 1 Nedávné historii školy byl v letech 2015–2016 věnován výzkum v rámci týmového projektu studujících katedry teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové pod názvem *Aspekty transformace. UMPRUM 1985–2010*. I další umělecké vysoké školy se tohoto období dotýkají v dílčích kapitolách svých reprezentačních publikací, viz např. Anna Hrabáková – Zuzana Krišková – Pavlína Morganová – Dagmar Svatošová (edd.), *220 míst AVU*, Praha 2019; Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, Praha 2017; Miroslav Plešák – Ludvík Kundera – Josef Ruszelák, *Vivat Academia*, Brno 1997. Stále však chybí souhrnný pohled na to, jak se umělecké školství měnilo jako celek, jak se vyvíjela ideová očekávání kladená na tyto instituce i jakým praktickým výzvám v souvislosti s politickými, ekonomickými i společenskými změnami v období devadesátých let čelily.
- 2 V textu je používána dobově užívaná zkratka názvu školy VŠUP a dnes již nepoužívaná anglická varianta názvu Academy of Applied Arts, která se objevovala i v oficiálním názvu britského spolku.
- 3 Lukáš Pilka, „Rozhovor – Jan Solpera“, *Aspekty transformace*, <http://www.transformace-umprum.cz/rozhovory21.html>, vyhledáno 10. 9. 2024.

radikálně proměnily složení sboru, jak popsal tehdejší studijní prorektor a pozdější kancléř školy Bohumil Chalupníček (1952): „*Na škole jsem zbyl já, profesor Solpera, profesorka Bauerová a nějaká administrativa.*“<sup>4</sup> Aktivní roli ve výběrových řízeních sehráli studující, kteří se účastnili zasedání výběrových komisí a sami často oslovovali kandidátky a kandidáty.<sup>5</sup>

Pod vedením nových vyučujících následovala logická transformace obsahu výuky a zaměření některých ateliérů, postupná revize výukových technologií a také investice do fyzického zázemí školy, které nutně potřebovalo rekonstrukci vytápění a rozšíření prostor pro výuku. Škola nebyla v dobré finanční kondici, což potvrdil v roce 1993 Bohumil Chalupníček, když na přímou otázku, zda má škola finanční problémy, odpověděl: „*Rád bych v současné době poznal instituci, která o nich nehovoří.*“<sup>6</sup>

V celostátním měřítku se právě v této době řešila komplexní změna financování vysokých škol. Původní systém přírůstkového rozpočtování, který byl založen na fixních částkách a zcela určován státem, byl v první polovině devadesátých let nahrazen normativním systémem, který bral v potaz efektivitu instituce na základě jednotky výkonu (tzv. normativu).<sup>7</sup> Ze sedmi skupin škol podle finanční náročnosti výuky byla výše normativu těch uměleckých vůbec nejvyšší, ani to však nestačilo k vylepšení situace na VŠUP. V dubnu 1998 nový vysokoškolský zákon umožnil transformaci státních vysokých škol z příspěvkových organizací na veřejnoprávní instituce, což vyústilo ve zvýšení jejich autonomie včetně autonomie finanční, která jim umožnila svobodněji nakládat se svým majetkem, ať už získaným ze státních nebo soukromých zdrojů.<sup>8</sup>

Do ekonomicky problematické situace na počátku roku 1991 nastoupil nově zvolený rektor Jiří Harcuba (1928–2013). Jedním z jeho osobních témat byla internacionalizace školy. Vycházel z vlastní zkušenosti, protože již od konce sedmdesátých let měl možnost vést kurzy a přednášet zejména v USA, Velké Británii a Německu. Není proto překvapivé, že hned první den svého rektorského působení Harcuba píše dopis svému letitému

4 Klára Burianová, „Rozhovor – Bohumil Chalupníček“, *Aspekty transformace*, <http://www.transformace-umprum.cz/rozhovory9.html>, vyhledáno 10. 9. 2024.

5 Lukáš Pilka, „Rozhovor – Jan Solpera“ (pozn. 3).

6 Nevalnou finanční situaci dokládá i korespondence rektora Jiřího Harcuby s kulturní atašé v Londýně Radkou Calábkovou: „*Neříkám Vám určitě žádné tajemství, když uvedu, že jsme právě teď v zoufalé finanční situaci (netýká se to asi jen naší školy). U nás je to způsobeno havarijním stavem našeho topného systému. Hledáme sponzory!*“ Přepis rozhovoru redaktorky Jaroslavy Landgráfové s Bohumilem Chalupníčkem, 14. 6. 1993, a dopis J. Harcuby R. Calábkové, duben 1993. Archiv Vysoké školy uměleckooprůmyslové v Praze (Archiv VŠUP), nezatříděno.

7 Rochdi Goulli, Analýza nákladů-výnosů vysokého školství jako výchozí podklad pro jeho financování z veřejných prostředků a pro sestavení satelitního účtu vzdělávání v ČR, in: Miroslav Purkrábek a kol., *Centrální politické rozhodování v České republice, 2. díl. Druhá část souboru expertních studií k 2. etapě analýzy veřejné politiky v období let 1997–1999*, Praha 2000, s. 146–147.

8 Ibidem, s. 162 a zákon s. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), zejm. § 18–20.

příteli, britskému rytci, medailérovi a sochaři Ronaldu Pennellovi (1935), kterým ho zve na návštěvu školy a uzavírá ho slovy: „*I naše škola se na tebe těší – na navázání úzké spolupráce.*“<sup>9</sup>

Pennell společně s manželkou Betty do Prahy skutečně dorazili, v červenci 1991 se zúčastnili výstavy klauzurních a diplomových prací a také promoce absolventů VŠUP. Právě na této promoci ve svém projevu Harcuba oznámil, že 29. 6. 1991 ve Frankfurtu nad Mohanem vzniknul Spolek přátel VŠUP pro obor sklo: „*Založili ho lidé, kteří sledují s velkými sympatiemi vývoj naší země. Vysoce hodnotí výsledky naší školy a chtějí přispět k tomu, aby ekonomické těžkosti naší činnost nebrzdily, aby se naše projekty mohly realizovat. Vidíme v tom prvek sjednocující se Evropy.*“<sup>10</sup> Vznik obdobného britského spolku přátel VŠUP z iniciativy Ronalda Pennella na sebe nenechal dlouho čekat. Díky jeho působení začal fungovat ještě v témže roce.

## FREUNDE DER AKADEMIE FÜR ANGEWANDTE KUNST PRAG FACHBEREICH GLAS

Německý Spolek přátel VŠUP v Praze pro obor sklo (v originálním znění Freunde der Akademie für angewandte Kunst Prag Fachbereich Glas) založily německé galeristky Edith Gottschalk-Betz a Eva Schmitt.<sup>11</sup> Spolek měl status registrované neziskové organizace s cílem „*poskytnout překlenovací pomoc pro sklářskou katedru pražské akademie v obtížné přechodové fázi ČSFR.*“<sup>12</sup> Jeho ambiciózním cílem byla idea vytvoření evropského školicího centra pro obor skla,<sup>13</sup> které by Němci podporovali finančně a Češi do něj přinášeli své technologické a pedagogické know-how. Pozadí této myšlenky dokreslil sklář Marian Karel (1944), který vzpomínal, že původní ambicí galeristky Edith Gottschalk-Betz bylo přesvědčit ho, aby založil a vyučoval obor sklo ve Frankfurtu. Poté, co Karel odmítl a preferoval působení v Praze, se německé galeristky rozhodly podporovat právě pražskou VŠUP s příslibem, že studující z Německa budou případně mířit za vzděláním právě tam.<sup>14</sup>

9 „*Also our school is looking forward to have you here – to start a close cooperation.*” Překlad autorky. Dopis rektora Jiřího Harcuby Ronaldu Pennellovi, 1. 2. 1991, Archiv VŠUP, nezatříděno.

10 Projev rektora Jiřího Harcuby, promoce, červen 1991. Archiv VŠUP, nezatříděno.

11 Kromě nich v jeho vedení figuroval manžel jedné ze zakladatelek Celeste Heinz Betz v pozici prvního místopředsedy, Monika Keller jako pokladnice a Gerd Sang coby tajemník. Dopis potenciálním příspěvatelům Spolku přátel VŠUP v Praze pro obor sklo (Freunde der Akademie für angewandte Kunst Prag Fachbereich Glas), nedat., Archiv VŠUP, nezatříděno.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Rozhovor autorky textu s Marianem Karlem, 15. 7. 2024.

Podpora německého spolku byla konkrétně zaměřena na personální a technické zajištění nově vznikajícího ateliéru skla v architektuře. Vybavení obou sklářských ateliérů bylo nedostatečné a případné realizace studujících závisely na vzorování ve sklářských podnicích.<sup>15</sup> Velká část finanční pomoci byla věnována na stavbu sklářské tavicí pece, již se podařilo zrealizovat na dvorku budovy na náměstí Jana Palacha a za účasti německého velvyslance a reprezentace spolku byla tato pec uvedena do provozu počátkem roku 1994.<sup>16</sup> **1**

V nové sklářské peci byla symbolicky jako první utavena plastika emeritního profesora VŠUP Stanislava Libenského a jeho ženy Jaroslavy Brychtové, kterou do své sbírky poté odkoupila právě zakladatelka německého spolku přítel VŠUP Edith Gottschalk-Betz a výtěžek z prodeje ve výši 10 000 USD byl opět darován škole.<sup>17</sup> V letech 1996 a 1997 se spolek rozhodl financovat stavbu druhé sklářské pece a pro tento účel škole poskytl 20 000 DM.<sup>18</sup> Kromě toho financoval i další řezné a brusné nástroje a materiál pro sklářskou dílnu (kotouče, brusivo, barvy, skleněný materiál, příslušenství k peci, odvětrávání).

V letech 1996–1998 se však podle dochovaných dokumentů komunikace mezi spolkem a školou stávala stále obtížnější. Předsednictvo se muselo opakovaně dožadovat účtenek a potvrzení užití darovaných peněz. Ty občas do Frankfurtu putovaly k nelibosti německé strany pouze v češtině. Už v listopadu 1996 psala Edith Gottschalk-Betz Marianu Karlovi a Daně Zámečnickové, že ona a další členové a členky pomalu přestávají mít zájem o další existenci spolku a uvažují o rozpuštění tohoto „*kruhu přátel, který měl pouze zmírnit počáteční potíže po roce 1989.*“<sup>19</sup> Korespondence s vedením školy utichá v roce 1998 a toto odmlčení částečně potvrzuje naplnění jednoho z původních záměrů zakladatelek, tedy zajištění materiálních podmínek pro výuku oboru skla tak, aby byl konkurenceschopný i v nových podmínkách porevolučního českého a potažmo evropského školství.<sup>20</sup>

15 Vzhledem k porevoluční transformaci průmyslu a převodu řady podniků do soukromých rukou bylo mnohem jistější, pokud se škola nemusela spoléhat na realizace pouze ve sklárnách, ale mohla experimentovat s technologiemi ve vlastních dílnách.

16 Pec pro skláře, *MF Dnes* V, 1994, č. 15, 15. 1., s. 12.

17 Cenu plastiky v USD uvádějí autoři plastiky. Dopis Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského rektorovi VŠUP Josefu Hlaváčkoví, 22. 8. 1994, Archiv VŠUP, nezatříděno.

18 Dopis Edith Gottschalk-Betz kvestorovi Luboši Kvapilovi, 29. 9. 1996, Archiv VŠUP, nezatříděno.

19 Dopis Edith Gottschalk-Betz Daně Zámečnickové a Marianu Karlovi, 14. 11. 1996, Archiv VŠUP, nezatříděno.

20 Celkové množství finanční podpory, kterou škole poskytl německý Spolek přátel VŠUP v Praze pro obor sklo je nedohledatelný, známé jsou dílčí částky, jejichž úhrn tvořil v přepočtu více než 1 mil. Kč. Zdroje byly získávány jednak prostřednictvím darů členů spolku i dalších soukromých dárců, a také díky každoročním aukcím uměleckých objektů darovaných studujícími i vyučujícími VŠUP. Je nepopíratelné, že tyto dílčí potvrzené dary spolku tvořily signifikantní částku, která umožnila výrazně zkvalitnit výuku sklářských technologií a na určitou dobu ve škole vyučovat sklářskou tvorbu hned ve dvou různých ateliérech.



Jak již bylo zmíněno, Britský spolek přátel VŠUP v Praze vzniknul v návaznosti na německou organizaci také v roce 1991. Ještě v červenci roku 1991 rektor Harcuba naznačil, že připravovaný Britský spolek přátel VŠUP by měl být zaměřen na podporu nově odděleného ateliéru glyptiky a medaile po vzoru německého spolku pro obor sklo.<sup>21</sup> Nakonec však britský spolek zaměřil činnost odlišně. Vytyčil si cíl ročně věnovat částku 1000 GBP striktně na financování výtvarných soutěží, které byly přístupné studujícím všech oborů školy. Soutěže měly vždy tematické zaměření, ale zároveň byly otevřené širokému spektru médií a tvůrčích přístupů. Díky tomu se jich mohl zúčastnit opravdu každý. Na rozdíl od soutěží iniciovaných konkrétními zadavateli či výrobci poskytovaly dostatek prostoru i pro konceptuální a filozofické uchopení zadaného tématu. Příkladem může být soutěž z roku 1993 na téma Prostřený stůl, kde se od účastníků očekával „komplexní názor na „stolování““<sup>22</sup> s cílem najít „nejen originální řešení, ale i pohled ekologický, zamýšlení se nad dnešním stavem hmotné kultury.“<sup>23</sup> Další témata byla někdy široce rozkročená, jako například péče o životní prostředí a jeho ochranu, jindy naopak konkrétnější (historický odkaz Keltů v Evropě).

Specifický okruh témat soutěží byl zaměřen na reprezentační a identitární koncepce, ať už to byly návrhy nových státních řádů a vyznamenání ČR, insignií, loga či doplňku k reprezentaci VŠUP. Vítězné práce byly zpravidla vystaveny ve školních výstavních prostorách. Zpočátku se experimentovalo i s možností, že vítěze budou vybírat sami studující, ale od roku 1994 již byly soutěže vždy hodnoceny porotou složenou z pedagogů a pedagožek školy. Bohužel obrazová dokumentace soutěží je v archivu školy velice skromná. Výjimku tvoří konvolut pracovních fotografií z roku 1995 dokumentující výsledky soutěží s tématy Keltové, Dotyk, Zakázané ovoce a Insignie VŠUP. **3** **4** V soutěžích se většinou hodnotilo 10 až 15 přihlášených návrhů. Stávalo se však také (například v roce 1994 u dvou soutěží s tématy státních řádů a vyznamenání a životního prostředí), že trvání soutěže bylo prodlouženo, protože se nesešel dostatečný počet vstupů od studujících. V případě, že se úroveň přihlášených prací komisi nezdála dostatečně kvalitní, nebyly první ceny uděleny (v soutěži o doplněk oblečení reprezentující UMPRUM v roce 1998 byla udělena 3. až 5. cena po zvážení 15 návrhů). Lze spekulovat, že nižší účast nebo kvalita prací mohla souviset s poněkud vágním zadáním (životní prostředí) nebo naopak poměrně specifickými očekávanými výstupy (státní řády a vyznamenání,

21 Strategie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, 30. 7. 1991, s. 3. Archiv VŠUP, nezatříděno.

22 Informace rektora vedoucím ateliérů, 25. 2. 1993. Archiv VŠUP, nezatříděno.

23 Ibidem.

oděvní doplňky), zatímco tematicky ohraničená zadání otevřená různým médiím a přístupům měla ve výsledku lepší a různorodější zastoupení a vítězné návrhy byly zajímavé.

Kromě financování soutěží se Britský spolek přátel VŠUP aktivně podílel na dalších formách vzájemných vztahů. Předseda spolku Ronald Pennell jezdil pravidelně do Prahy, navštěvoval absolventské výstavy, udržoval přátelské vztahy s pedagožkami a pedagogy a v roce 1993 obdržel čestný doktorát a zlatou medaili školy. **2** Činnost spolku vnímal Pennell jako způsob realizace kulturní diplomacie, ze které měla VŠUP benefitovat nejen finančně. Prostřednictvím svých kontaktů ve Velké Británii se snažil formou čestného členství do spolku zapojit přední osobnosti kultury, jako například sira Marka Jonese, v té době ředitele Skotského muzea v Edinburghu a pozdějšího ředitele Victoria & Albert Museum a British Museum v Londýně. Svého vlivu se Pennell snažil využít i v Praze prostřednictvím návštěv Klubu architektů (angažoval se v debatě o rozšíření prostor školy) a setkání s ministrem kultury ČR.<sup>24</sup>

Přestože vznik spolku byl rámován osobním přátelstvím umělců Jiřího Harcuby a Ronalda Pennella, v případě Pennella přerostl ve vřelý přátelský vztah ke škole jako takové. Blízké vztahy udržoval i s dalším rektorem Josefem Hlaváčkem, s řadou vyučujících a uměleckých osobností.<sup>25</sup> Přesto i v tomto případě se činnost spolku na konci devadesátých let vyčerpala. Škole se začínala otevírat řada dalších možností mezinárodní spolupráce včetně koordinovaných evropských programů, jako byl například projekt Tempus a později Erasmus. Na druhé straně pro Britský spolek přátel VŠUP bylo koncem devadesátých let obtížné vybudovat udržitelnou organizační strukturu, pokud její existence neměla být závislá pouze na Pennellovi. To se nakonec nepodařilo a v roce 2000 byla činnost britského spolku formálně ukončena.<sup>26</sup>

## VLIV ČINNOSTI SPOLKŮ PŘÁTEL VŠUP NA VÝUKU A STUDUJÍCÍ

Za úvahu jistě stojí otázka, jaký měla činnost spolků vliv na hlavní cíl Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, tedy na vzdělávání umělců a umělkyň. V případě německého spolku přátel VŠUP pro obor sklo byl

24 Korespondence autorky textu s R. Pennellem, 9. 7. 2024.

25 Ronald Pennell vzpomínal na společné obědy a návštěvy ateliérů některých vyučujících, v dochované korespondenci nacházíme vzájemné gratulace k životním jubileím a k pracovním úspěchům mezi Pennelem, rektorem i prorektory.

26 Pennell v dopise tehdejšímu prorektorovi pro vnější vztahy psal, že zajišťování většího množství drobných finančních darů je časově velmi náročné a zároveň se mu nedaří předat tuto zodpovědnost dostatečně spolehlivým osobám. Dopis Ronalda Pennella Jindřichu Vybíralovi, 1. 2. 2000. Archiv VŠUP, nezatrženo.



efekt jasně cílený. Již od roku 1991 bylo z německých darů financováno působení Mariana Karla na VŠUP. Rektor Harcuba ho přivedl jako dalšího vyučujícího modelování a počítal s tím, že po jeho odchodu převezme nově emancipovaný ateliér medaile a glyptiky a vytvoří z něj druhý ateliér skla, resp. skla v architektuře. Protože mu však napjatý školní rozpočet neumožňoval zřízení nového tabulkového místa, byla Karlova činnost do roku 1994 dotována právě z příspěvků spolku. Harcuba tento postup jako možné rozšíření nabídky výuky vřele doporučoval i ostatním ateliérům: „Je škoda, že toto je ojedinělý případ. Takovým způsobem by bylo možno získat pro každý obor další umělecké osobnosti – jak po tom volají studenti.“<sup>27</sup>

Součástí této podpory bylo materiální zajištění nového ateliéru, především financování stavby nové tavicí pece, která do té doby ve škole chyběla a u níž se očekávalo, že nový ateliér skla v architektuře ji na rozdíl od odlišně zaměřeného sklářského ateliéru Vladimíra Kopeckého bude využívat k realizacím tavených plastik.<sup>28</sup> Tím měl ateliér Mariana Karla navázat na předrevoluční působení Stanislava Libenského, jehož ateliér se na tavenou plastiku intenzivně zaměřoval. Tehdejší vedení školy spolu s německými galeristkami každopádně projevilo velmi dobrý odhad situace, když pochopilo, že ekonomická transformace českých vysokých škol bude nákladná, od státu se institucím zpočátku nedostane víc než minima, sloužícího k hmotnému zajištění jejich fungování, a financování rozvoje jednotlivých oborů budou muset školy hledat z jiných zdrojů.<sup>29</sup>

V případě britského spolku se nabízí otázka, proč si pro podporu školy vybral zrovna formát soutěží. Zdá se, že v tom byla i část pedagogického záměru. Do roku 1989 byla veřejná nebo vyzvaná výtvarná soutěž jedním z nejdůležitějších způsobů obživy umělců. Přestože zadavatelem těchto soutěží byl stát (prostřednictvím organizací jako byl Český fond výtvarných umění), očekávalo se, že i soukromí zadavatelé po roce 1989 zůstanou aspoň z části věrni tomuto formátu zadávání zakázek. VŠUP v devadesátých letech zadávala či se účastnila velkého množství soutěží. Soutěžily se návrhy pro soukromé zadavatele (od návrhů zahradních krbů či lahví na vodu po grafické značky), státní a veřejné instituce (bankovky,

27 Odpověď rektora studentům, 26. 5. 1993, s. 1, Archiv VŠUP, nezatříděno.

28 Nová pec z německých příspěvků byla určena striktně pro Karlův ateliér. Kopeckého ateliér získal vlastní pec až v roce 1998. Rozhovor autorky textu s Ladou Semeckou, studentkou a pozdější lektorkou sklářské dílny ateliéru V. Kopeckého, 23. 6. 2025.

29 Jako kontrast můžeme vnímat například situaci na katedře grafiky VŠUP, která se dlouhodobě dožadovala financí alespoň na základní IT vybavení, aby v době nástupu počítačů mohla udržovat kontakt se soudobými grafickými postupy. Jelikož však neměla za zády takto zaměřený spolek, musela o tyto finance v rámci napjatého rozpočtu školy dlouze a téměř nedůstojně bojovat. Požadavky na nákup odpovídající IT techniky pro grafické designéry a designérky včetně zevrubného zdůvodnění pozorujeme v archivu školy po celá devadesátá léta. Jan Solpera částečně situaci řešil i tím, že se za jednu ze svých soukromých zakázek pro Hlávkovu nadaci nechal odměnit nákupem počítače, který věnoval ateliéru. Lukáš Pilka, „Rozhovor – Jan Solpera“ (pozn. 3).

univerzitní insignie) a formou soutěží probíhal i výběr studentských prací pro některé výstavy. Tento způsob distribuce britských fondů tak nejspíš prosadil tehdejší rektor Jiří Harcuba, který se po celý svůj profesní život účastnil soutěží na návrhy mincí a medailí vypisovaných Státní bankou československou (později Českou národní bankou).

Účelem soutěží vypisovaných školou s přispěním britského spolku přátel VŠUP bylo prezentovat vítězná díla a finančně ohodnotit jejich autory (prioritně nebyla plánována realizace vítězných návrhů pro komerční účely). Můžeme se domnívat, že dalším, nevyřčeným cílem byla příprava studujících pro budoucí profesní soutěže. Nadto mohl mít systém honorářů za dobré umístění ve školních soutěžích sociální dosah. Jako způsob, jak finančně podpořit nejlepší studující, doplňoval systém prospěchových stipendií. Odměna za 1. místo v soutěži sponzorované britským spolkem v horní hranici dosahovala téměř 29 000 Kč, což v roce 1997 činilo 2,7násobek průměrného měsíčního platu.<sup>30</sup>

## NEUSKUTEČNĚNÉ PROJEKTY

O tom, že činnost obou spolků přátel VŠUP nebyla v devadesátých letech nahodilá a výjimečná, ale že se jednalo o moment do jisté míry symptomatický, hovoří i další načrtnuté spolupráce, které realizovány nebyly. Můžeme zmínit zvažovanou, ale nakonec neuskutečněnou spolupráci s nadací Charty 77 (The Charter 77 Foundation), která v roce 1991 projevila zájem zřídit fond na finanční podporu AVU a rozšířit své aktivity i na spolupráci s VŠUP v Praze a VŠVU v Bratislavě.<sup>31</sup> Velmi zajímavý je pak příběh vyjednávání o podpoře školy donátorem Irwinem J. Borowskym. Americký mediální magnát polského původu a sběratel umění (zejména skla) oslovil VŠUP v roce 1993. Nabídl škole pravidelný finanční dar ve výši 2500 USD ročně po dobu dvaceti let, výměnou za pojmenování sklářských ateliérů „Borowsky School of Glass“ a za instalaci pamětní tabule s textem: *Borowsky School of Glass, dedicated to Professor Stanislav Libensky and Jaroslava Brychtova*. Komunikace se nejprve odvíjela slibně, ale v roce 1994 utichla především kvůli pochybnostem Libenského a Brychtové, kteří rektorovi Hlaváčkovi vyjádřili obavu, že za touto nabídkou stojí Borowského snaha „výhodně koupit naše skleněné skulptury.“<sup>32</sup> Je otázka, zda bylo

30 Výpočet vychází ze soutěže na návrh doplňku oblečení vyjadřujícího sounáležitost s VŠUP z prosince 1997. První cena 500 GBP při tehdejším kurzu 57,7220 Kč za 1 GBP činila 28 861 Kč. Při průměrné mzdě 10 691 Kč za měsíc v roce 1997 se tedy jednalo o 2,699násobek. Srov. <https://www.kurzy.cz/kurzy-men/historie/GBP-britska-libra/1997/> a <https://www.kurzy.cz/hodnoty/mzda/1997/>, vyhledáno 20. 8. 2024.

31 Dopis Jiřího Šetlíka Jiřímu Harcubovi, 23. 7. 1992, Archiv VŠUP, nezatříděno.

32 Viz dopis Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského (pozn. 17).

správnou volbou kontakty s Borowským ukončit takto náhle. Podnikatel a jeho manželka nakonec svou přízeň směřovali do sklářského programu na Tyler School of Art na Tempel University ve Philadelphii a v roce 2012 jí za velmi podobných podmínek darovali 1 000 000 USD.<sup>33</sup>

Jistě není náhodou, že jak nabídka Irwina J. Borowského, tak činnost německého Spolku přátel VŠUP se vztahovaly ke sklářskému oboru. Sklářský ateliér Vysoké školy uměleckoprůmyslové byl jedním z mála, o kterém se v zahraničí vědělo i před rokem 1989 a který do Prahy pravidelně přiváděl studující z ciziny.<sup>34</sup> Mezinárodní kontakty a výstavní aktivita českých sklářských výtvarníků tento zájem po otevření hranic ještě umocnily. Zájem zahraničních filantropů a galeristů o VŠUP do jisté míry kopíroval míru pozornosti věnovanou českému sklářství, jak ji popisuje Sylva Petrová: „*Globální zájem zahraničí o ateliérové sklo z České republiky po roce 1990 na určitou dobu prudce stoupl, brzy ale čeští skláři přestali být bráni jako ‚bytosti z jiné planety‘ a integrovali se standardně do mezinárodního marketingového prostředí.*“<sup>35</sup>

Zástupce spolků zároveň přitahovalo autentické know-how uměleckého školství v médiu skla – kombinace řemeslné expertízy, která byla zajištěna propojením se středními odbornými školami, a akademického výtvarného vzdělávání byla v evropském i světovém srovnání unikátní. V rámci přechodu do reality tržního hospodářství se však v devadesátých letech jasně ukázalo, že se jedná o vzdělávací obor nesmírně finančně náročný. Toto napětí mezi jedinečnou historickou návazností a výraznou nákladností se pojí s výukou sklářských oborů nejen na VŠUP i dnes, možná ještě bolestněji ve světle současné debaty o udržitelnosti energetických zdrojů.


## ZÁVĚR

Proč se zabývat dopadem činnosti právě těchto spolků, když ve stejné době škola získávala i další částky od jiných soukromých sponzorů? Podstatné je, že na rozdíl od jednorázových komerčních spoluprací byla činnost obou spolků kontinuální a ideově zaměřená. Jejich záměrem bylo cíleně

33 Hillel Hoffmann, Tyler School of Art's Glass Program receives \$1 million gift from Irvin Borowsky and Laurie Wagman, <https://news.temple.edu/news/2012-10-23/tyler-school-arts-glass-program-receives-1-million-gift-irvin-borowsky-and-laurie-wa>, vyhledáno 31. 7. 2024.

34 Předlistopadovou situaci zahraničních studijních výměn lakonicky popisoval tehdejší student a pozdější pedagog Jan Němeček: „*Zahraničních studentů bylo málo. Z celého světa jezdili lidé pouze na sklo za Libenským a za Jágrem, protože kreslený film se učil jen málokde.*“ Adam Vrbka, „Rozhovor – Jan Němeček“, *Aspekty transformace*, <http://www.transformace-umprum.cz/rozhovory18.html>, vyhledáno 11. 9. 2024.

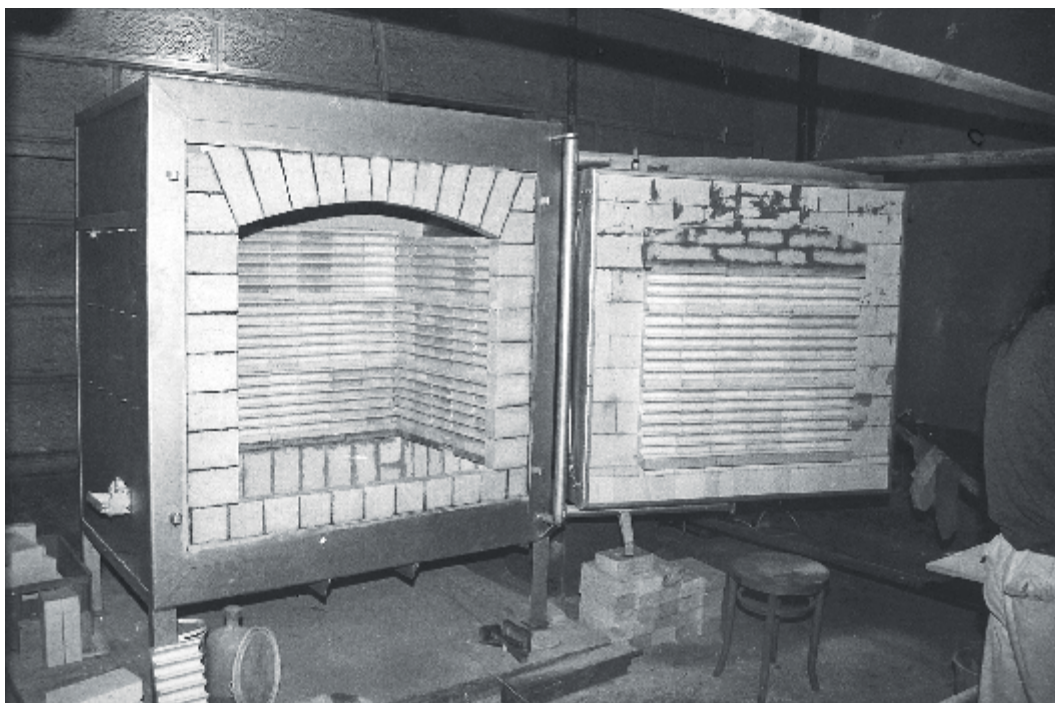
35 Sylva Petrová, *České sklo*, Praha 2018, s. 231.



a dlouhodobě podporovat určitý obor (v případě německého spolku) nebo určitou činnost s edukačním podtextem (v případě spolku britského).

Rétorika okolo vzniku těchto spolků nepochybně naznačuje počáteční optimismus, že by mohlo být možné finančně nákladnou výuku na vysokých uměleckých školách systematicky kofinancovat ze soukromých zdrojů. Přestože nebyla naplněna původní ambiciózní myšlenka vytvořit na VŠUP sklářské školici centrum evropského významu, i tak oba spolky výuku na škole systematicky podporovaly téměř celé desetiletí. Nejednalo se o soukromou podporu podle amerického vzoru, kdy majetný podnikatel na jistou dobu s institucí spojí své jméno a finanční prostředky, jak naznačovala nabídka Irwina J. Borowského. Spíše šlo o neustálé kultivování vzájemných přeshraničních vztahů a pravidelné finanční dary byly doprovázeny živým zájmem spolků o dění na škole a snahu je pozitivně ovlivňovat, nebo alespoň reflektovat.

V průběhu devadesátých let zaznamenáváme jistou míru vystřízlivění jak na straně představitelů školy, tak na straně spolků, a koncem desetiletí obě podpůrné organizace zanikly s myšlenkou, že počáteční neduhy transformace se podařilo zaléčit a dál je třeba si poradit jinými způsoby. Je však třeba zároveň vyzdvihnout, že oba spolky neměly jen roli kanálu finančních toků. V počáteční fázi navazování mezinárodních vztahů s institucemi, sběrateli, sběratelkami, umělkyněmi a umělci ze západní Evropy podstatným způsobem utvářely vazby školy na formální i neformální bázi, než byly zčásti nahrazeny vazbami jiného typu, převážně podpořenými z programů EU.



1

Dokumentace  
stavby sklářské tavící  
pece, 1993.  
Archiv VŠUP



2 Jiří Harcuba, Adéla Matasová a Ronald Pennell u příležitosti udělení  
čestného doktorátu R. Pennellovi, 1993.

Archiv R. Pennella



3

Petr Vogel, návrh medaile VŠUP,  
dělené 1. místo v celoškolsní  
soutěži na téma Insignie VŠUP,  
1994.

Archiv VŠUP



4

Patrik Hábl, *Průnik*, 1. místo  
v celoškolsní soutěži na téma  
Dotyk, 1998, olej na plátně.

Archiv P. Hábla



# KONEC DĚJIN UMĚNÍ?

(3. díl seriálu)

Před čtyřiceti lety vydal Hans Belting jako profesor dějin umění v Mnichově rozšířený text své přednášky, ve které se v roce 1980 ptal, zda ještě dějiny umění mají smysl a budoucnost. Měl na mysli především rozpad autority velkých příběhů pod tlakem postmoderního myšlení a kladl si otázku, co po nich z dějepisu umění zbylo. V roce 1995 vydal revizi textu už bez otazníku v titulu. Jestliže dospíváme ke konci postmoderny v širším smyslu kulturně-historické epochy, mohou se vynořovat otázky nad základními oborovými paradigmaty, která se dříve skrývala jako samozřejmé termíny a obor definující postupy, o nichž nebylo třeba diskutovat. Nastává znovu čas otázek: Jaká je budoucnost dějin umění? Jaké budou jejich základní pojmy, předmět a standardní metody? Co z tradice se osvědčilo a bude i nadále nezbytné, co se v nových komunikačních situacích bude měnit a jak? Jaké cíle si dějiny umění kladou a jak k nim chtějí dospět?

Výzva byla formulovaná dosti obecně a ti, kdo se do sekce přihlásili, na ni zareagovali různými způsoby: Karel Císař podrobným čtením Beltinгова textu a kritikou jeho referencí. Eva Skopalová úvahou o uměleckém zpřítomňování zkušenosti lidské smrtelnosti jako silného momentu mezi minulostí a přítomností. Rostislav Švácha a Jan Zachariáš se věnují bytostně umělekohistorickým tématům periodizace stylu/slohu a konstrukce „velkého vyprávění“ o dějinách umění.

Právě v tomto směru a v souladu s Beltingovým záměrem jsem sama přemýšlela o dnešním stavu otázky po konci dějin umění. V osmdesátých letech, a u nás po vydání českého překladu v roce 2000, titul provokoval prvoplánové reakce: nesmysl, dějiny umění přece fungují pořád! Zpětně viděno se tehdy tato reakce – dosud nevědomky – opírala o teprve později formulované hledisko nových institucionálních dějin. Ty sledují Latourovu „teorii aktéra a sítě“, jež zdůvodňuje rovnocennost živých i neživých aktérů. Podobně i Belting osobně „skoncoval“ s dějinami umění institucionálním krokem, když v roce 1992 z mnichovské univerzity přešel do Zentrum für Kunst und Medien, vyšší odborné školy, již založil v roce 1989 Heinrich Klotz v Karlsruhe.

Konec, který měl Belting celou dobu na mysli, se totiž týkal vnitřní náplně oboru. Zaprvé to byl konec psaní dějin umění jako velkých legitimizačních příběhů o vývoji ducha či národů, v čemž se Belting připojil k tehdy aktuálním debatám v historiografii; zvláštní pozornost přitom věnoval potřebě začlenit do těchto vyprávění i opomíjené oblasti, jmenovitě postkomunistickou střední a východní Evropu. Zadruhé konstatoval konec samozřejmého ztotožňování „umění“ s „obrazem“, a zatřetí vyhlásil odpoutání umělekohistorického myšlení od estetiky a filozofie umění vzhledem k primátu vizuality a materiality uměleckých děl vůči idejím, jež – údajně – ztělesňují. Druhý z těchto tří manifestů byl jeho vlastním vědeckým přínosem v knize *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* z roku 1990. I když Beltingovy texty byly vystaveny legitimním kritikám (na něž sám reagoval dalším promyšlením zmíněných



témat), je dnes zřejmé, že výstižně označil linie transformace evropských dějin umění. České dějiny umění jsou jejich integrální součástí a proměna je ve srovnání se stavem na přelomu osmdesátých a devadesátých let jasně viditelná – byť ji nedoprovází dostatečně čitelná sebereflexe.

Otázku, jakou budoucnost mají (české) dějiny umění v roce 2026 po institucionální stránce, budeme zodpovídat v rámci celkového stavu světa a našeho státu, aktuální politické situace, volebních a poté vládních preferencí. Odpověď na otázku, jaký mají smysl, ale dlužíme především sami sobě. Bude nám přitom chybět právě vlastní metodologická a teoretická sebereflexe posledních pětatřiceti let, která se v běžném oborovém provozu stala okrajovou. Za podstatnou součást hledání odpovědí považuji vedle schopnosti kritické recepce a aplikace aktuálních myšlenkových směrů také promyšlení základních metodologických nástrojů oboru. Vedle rozlišení „obrazu“ od „umění“ a důsledků, jež z toho plynou pro výklad umění různých epoch, se to týká jednak národního (a státního) vymezení předmětu studia, jednak fundamentálních kategorií stylu/slohu a formy, pojetí vlivu, časovosti/vývoje a také vztahu uměleckého díla jak k tvůrčímu subjektu a k obecenstvu, tak ke světu symbolických významů. Doufejme, že bude našemu oboru k takovému rozvažování a diskuzím dopřán čas a podmínky.

MILENA BARTLOVÁ



# Konec dějin umění, nebo estetika narcismu?

## Hans Belting a Rosalind Krauss o médiích

KAREL CÍSAŘ

Studie se kriticky vrací k Beltingovu konceptu „konce dějin umění“ a zasazuje jej do kontextu, který tuto tezi ukazuje jako lokálně podmíněnou reakci na proměny německého univerzitního prostředí a na expanzivní nástup oboru *Medienwissenschaft*. V návaznosti na kritické postřehy Christophera Wooda ukazuje, že Beltingova argumentace nesměřuje k revizi metodologických základů oboru, nýbrž k obraně dějin umění jako „oficiální kroniky smysluplného dění“ tváří v tvář současnému umění, jež se vymyká modernistickým kritériím. Podrobné čtení *Konce dějin umění* a *Antropologie obrazu* odhaluje opakované posuny v interpretaci týchž děl — zejména videoartu Billa Violy — i zásadní nedorozumění, například chybné pochopení „estetiky narcismu“ Rosalind Krauss, kterou Belting mylně pokládá za kritiku videa a aplikuje na tvorbu, již Krauss sama označila za kýč. Studie ukazuje, že Beltingova dichotomie mezi dějinami umění a teorií médií je konstruována selektivním čtením a ignoruje skutečnost, že nové dějiny umění již v osmdesátých a devadesátých letech organicky integrovaly poststrukturalismus, psychoanalýzu i debaty o mediální specifičnosti. „Konec dějin umění“ se tak jeví spíše jako symptom autorovy neochoty reflektovat metodologické posuny, které současné umění vyžaduje, než jako skutečná hranice oboru.



Jak ve své recenzi na Beltingovu knihu *Antropologie obrazu* (2001) ukázal americký historik umění a germanista Christopher Wood, navzdory Beltingovu tvrzení se nejedná o revizionistický projekt rozcházející se s diskurzem tehdejších dějin umění ve prospěch nové „vědy o obrazu“, nýbrž máme co do činění spíše s lokálně podmíněnou snahou o obhájení věd o umění ve státě kontrolovaném univerzitním systémem. Belting spatřoval naději především v interdisciplinarity filozofie a teorie médií (*Medienwissenschaft*), jež měla vědy o umění propojit se závažnými tématy technologie, komunikace a globalizace. Jestliže je podle Wooda tato kniha lokálně podmíněná a odpovídá na otázku z Beltingovy předchozí monografie *Konec dějin umění* (1995), pak ovšem musí být lokálně podmíněná i koncepce konce dějin umění! A skutečně, čteme-li tuto Beltingovu knihu důsledně, zjišťujeme, že spíš než o snahu přehodnotit stávající model dějin umění tak, aby byl použitelný i na díla moderního a současného umění, se jedná o pokus obhájit dějiny umění coby „oficiální kroniku smysluplného dění“ reflexí takových děl současného umění, která se například svou popisnou figurativností modernosti vzpírají. Z toho plynou i četná nedorozumění, jako když Belting v kapitole „Čas v mediálním umění a čas dějin“ omylem považoval termín „estetika narcismu“, jehož prostřednictvím Rosalind Krauss v roce 1976 analyzovala rané projevy videa, za jeho kritiku a aplikoval jej na dílo amerického umělce osmdesátých let 20. století Billa Violy, které ovšem Krauss na jiném místě označila za kýč. Tento text se pokusí podrobným čtením vybraných úseků Beltingova *Konce dějin umění* prokázat, že koncepce konce dějin umění ve skutečnosti plyne z autorovy neochoty vyrovnat se s novými výzvami moderního a současného umění a s nimi spojenými novými dějinami umění, které do sebe v osmdesátých a devadesátých letech 20. století přirozeně vřadily vlivy poststrukturalismu či psychoanalýzy.

O lokální podmíněnosti Beltingovy *Antropologie obrazu* podle Wooda svědčí především interpretace „médií“. Zatímco totiž podle Beltinga „[v] dějinách umění jsou média [...] chápána jako žánry a materiály, v nichž se vyjadřují umělci, tj. jako média umění. [Belting, pozn. K. C.] je naproti tomu chápe jako nosná nebo hostitelská média, jež obrazy potřebují ke svému zviditelnění, tj. jako média obrazu“.<sup>2</sup> Belting se tím od klasického tématu disciplíny dějin umění, jakým je mediální specifická malby či sochy, s výslovným odkazem k Marshallu McLuhanovi obrátil k interpretaci médií coby rozšíření lidského těla, a přihlásil se tím ke stejnému užití tohoto

1 Christopher S. Wood (rec.), Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, *The Art Bulletin* LIII/VI, 2004, č. 2, s. 370–373.

2 Hans Belting, *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu* (přel. I. Kratochvilová), Brno 2021, s. 26–27.

termínu jako v německé filozofii a teorii médií.<sup>3</sup> Disciplína, vůči níž se Belting vymezuje, přitom podle Wooda nejsou zastaralé pozitivistické dějiny umění, nýbrž nové dějiny umění, jež v osmdesátých a devadesátých letech 20. století přijaly vlivy poststrukturalismu či psychoanalýzy, a kriticky tím navázaly právě na diskuze o mediální specifitě. Protiklad dějin umění a filozofie a teorie médií Belting ještě umocňuje, když – jakoby podle vzoru grafické úpravy Wölfflinových *Základních pojmů dějin umění*, jež podobně ilustrovaly tezi o protikladnosti lineárního a malířského stylu – proti sobě na dvoustranu 6. oddílu druhé kapitoly, pojmenovaného „Rozdíl mezi obrazem a médiem“, klade reprodukce obálek knih Clementa Greenberga *Art and Culture* (1961) a Marshalla McLuhana *The Mechanical Bride* (1951). Greenbergovu koncepci modernistického malířství coby kritickou reflexi vlastních podmínek možnosti, tedy tematizaci plošnosti malby, Belting vykládá jako ikonoklasmus v době „*exploze obrazů v masových médiích*“, již tehdy tematizoval McLuhan. V protikladu k tomuto odsudku modernistického umění Belting vyzdvihuje díla v masovém médiu videa od postmoderních umělců Billa Violy a Garyho Hilla, neboť podle něj takové dílo „apeluje na celostní zážitek těla“. Podle Wooda však „*Viola [...] může být jen stěží vnímán jako radikální hrozba pro umění. Naopak, Violyovy divácky vstřícné, patosem nasycené videoinstalace jsou přijímány s nadšením většinovým publikem, které v současném umění hledá staré estetické hodnoty.*“<sup>4</sup>

O tom, že antropologie obrazu měla být mimo jiné odpovědí na mediální umění, jež údajně klade nové otázky mimo horizont dějin umění, svědčí i skutečnost, že právě v této souvislosti se Belting v jedné ze dvou ojedinělých pasáží *Antropologie obrazu* odvolává na druhé, rozšířené vydání svého *Konce dějin umění* (1995).<sup>5</sup> Jestliže však v *Antropologii obrazu* Violova instalace *Slowly Turning Narrative (Pomalou se otáčející vyprávění*, 1992) svým „celostním zážitkem těla“ připomíná „*staré rituály, pro něž byly obrazy kdysi vynalezeny*“<sup>6</sup>, v *Konci dějin umění* kombinaci projekce a zrcadlení téhož díla Belting naopak interpretuje jako „*pojem subjektu, který nemá tělo [zdůr. K. C.] a zbývá mu už jen vědomí.*“<sup>7</sup> Identické dílo mu tedy nejprve sloužilo k ilustraci teze o rozchodu současného umění s dějinami umění a později naopak demonstrovalo hypotézu o návratu tohoto umění k předuměleckému režimu obrazů. Tomu odpovídají i odlišné teoretické rámce, do nichž Belting v obou knihách zařazuje Violova videa. Zatímco pozdější hypotézu o návratu videa k předuměleckému režimu obrazu

3 Viz Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha 2016.

4 Wood (pozn. 1), s. 372.

5 Belting (pozn. 2), pozn. 82, s. 244.

6 Ibidem, s. 46.

7 Hans Belting, *Konec dějin umění* (přel. J. Hlavička), Praha 2000, s. 103.



Belting opírá o Didi-Hubermanovy výklady otisku a odlitku indexikálně zobrazujících celé tělo (jako je tomu v případě posmrtných masek nebo fixovaných stínů vržených na stěnu),<sup>8</sup> dřívější tezi o rozchodu současného umění s dějinami umění Belting staví na eseji Krauss „Estetika narcismu“ z prvního čísla časopisu *October* z roku 1976. Zrcadlový efekt videa si zde totiž podle Beltinga vzala Krauss za terč kritiky, neboť „[z]tráta ,oddělení subjektu a objektu vede k beztížnému pádu; v prostoru, v němž je vše už jen naší projekcí a v němž se vnější čas vylučuje. Schvaluje-li autorka [tvrdí Belting] už jen kritiku nebo parodii takové situace, vycítujeme z toho světonázorové znepokojení.“<sup>9</sup>

Srovnáme-li však Beltingovu interpretaci s původní argumentací Krauss, zjistíme, že se u ní nejedná o kritiku videa, nýbrž o zhodnocení rozchodu videoartu s hledáním specifčnosti média v jeho fyzických podmínkách, jak o to usiloval Clement Greenberg, ve prospěch nalezení specifčnosti videa v podmínkách psychologických, v tomto případě v lacanovsky vyloženém narcismu.<sup>10</sup> Specifčnost videa je podle ní totiž třeba spíše než v jeho fyzičnosti spatřovat v psychologickém efektu simultánní projekce a recepce obrazu a pochopení člověka jako „média“. Na dílech Vita Acconciho, Richarda Serry a Nancy Holt nebo Lyndy Benglis přitom Krauss ukazuje, že narcistní situace nikdy není bezprostřední, neboť při jejím zprostředkování vždy dochází k drobným posunům a odcizením. Acconci se ve videu *Air Time* (V éteru) z roku 1973 ke svému zrcadlovému odrazu jednou obrací pomocí osobního zájmena „já“, jindy pomocí „ty“. Richard Serra zase ve videu *Boomerang* (Bumerang) z roku 1974 ukazuje posun, k němuž dochází, když Nancy Holt se sekundovým zpožděním komentuje přenos svého původně „živého“ hlasu, a konečně Benglis v *Now* (Teď) z roku 1973 se pokouší „živě“ napodobovat sebe sama na předtočeném videu. Lacanovsky interpretovaný narcismus těchto videí nás podle Krauss tedy nevede k jednoduchému pádu do sebe sama, ale skrze drobné prostorové dislokace a subjektivní decentrizace mezi „já“ a jeho obrazy, či mezi umělcem a divákem, upomíná na základní fakt, že sebe poznáváme až skrze druhé, ať už tím druhým jsou mé vlastní obrazy zprostředkované v médiu videa, nebo těla diváků, jež jsou s nimi v galerii konfrontována.<sup>11</sup>

Reagovala-li Krauss svým textem – jak Belting zdůrazňuje, „později tak úspěšného“ – z prvního čísla časopisu *October* na aktuální projevy nového média videa, Belting se o dvacet let později obrací ke spektakulárním

8 Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris 1997; k tomu odkazuje Belting (pozn. 2), pozn. 72, s. 244.

9 Belting (pozn. 7), s. 99–100, s parafrází z: Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, *October* 1, 1976, č. 1, s. 59.

10 Krauss (pozn. 9), s. 50–64.

11 K podobné interpretaci rok po Krauss dospěl i český myslitel Petr Rezek, když takto vykládal dílo Petra Štembery *Autoportrét: Narcis*. Viz Petr Rezek, Setkání s akčními umělci, in: idem, *Tělo, věc a skutečnost* [1977], Spisy V, Praha 2010, s. 122.

formám videoartu z přelomu osmdesátých a devadesátých let, jak je známe z prací Billa Violy a Garyho Hilla. I v jejich případě by podle Beltinga měla Krauss „veškeré důvody vyslovit podezření z narcismu“,<sup>12</sup> neboť i oni pracují se zrcadlovou situací mezi promítaným obrazem vlastního těla a skutečnými těly diváků. Tak například *Nantes Triptych* (Nantský triptych, 1992) Viola vytvořil ze tří videí, z nichž první zachycuje narození dítěte a bylo inspirováno narozením umělceva syna v roce 1988 (Belting ovšem mylně tvrdí, že tento syn je na videu), druhé ukazuje oblečeného muže vznášejícího se ve vodě v bazénu a třetí Violovu umírající matku, jak ji sám zachytil, když byla v kómatu v roce 1991. *Nantský triptych* vznikl jako zakázka pro Centre National des Arts Plastiques ve Francii a v roce 1992 byl vystaven v kapli ze 17. století v Musée des Beaux Arts v Nantes – proto v díle umělec použil formu triptychu, v západním umění tradičně používanou pro náboženské obrazy. Beltingův omyl s identifikací dítěte není důležitý, jelikož – jak sám uvádí – „životopisná data nás [...] nemusí zajímat, neboť koneckonců každý z nás se kdysi narodil, a tudíž i zemře.“<sup>13</sup> Důležité je, že zrození a smrt jsou podle něj pouze nepřítomnými mezeřími života, jež nejsou součástí divákovy paměti, a obrazy zrození a smrti nás tedy vedou k sebereflexi nad vlastním životem: „*To on [divák] je typ, protože je zbaven jakékoli historické situace a postrádá životopis vázaný na čas, ale je vybaven vědomím, v němž shromažďuje obrazy, jimiž si vykládá sám sebe. [...] Umístění na sebe vztažené existence do závorek je v této instalaci přímo mytickým způsobem fotograficky zachyceno na dvou různých osobách. Obrazy, samy nic než zrcadlo, pouze zobrazují, co je člověk, jenž před nimi stojí. Tím Viola nově formuloval jedno staré téma malířství.*“<sup>14</sup>

Podobně jako Belting omylem považoval „estetiku narcismu“ v pojetí Krauss za kritiku raných projevů umění videa, mylí se i při možnosti pozitivního aplikování tohoto pojmu na spektakulární formy videa z přelomu osmdesátých a devadesátých let. Oceňovala-li totiž Krauss v roce 1976 na narcismu raných videí drobné prostorové dislokace a subjektivní decentrizace mezi „já“ a jeho obrazy či mezi umělcem a divákem, a vážila-li si i o pětatřicet let později v knize *Under Blue Cup* (2011) podobné distance například i ve filmech Haruna Farockiho z devadesátých let, na Violovi, kterého vůči Farockimu výslovně vymezuje, naopak kritizuje, že diváka nechává videem pohltit, a neumožňuje mu tak zaujmout kritickou distanci, bez níž podle ní není estetická zkušenost možná. Například ve videoinstalaci *Sleepers* (*Spící*, 1992) Viola ponořil sedm monitorů se záznamem spících lidí do barelů naplněných vodou a setmělým výstavní

12 Belting (pozn. 7), s. 104.

13 Ibidem.

14 Ibidem, s. 105.



prostor nechal osvětlen pouze jejich světlem, aby tím naplnil ahistorickou představu o duchovní transcenci, kterou je podle Krauss rovněž možné popsat jako kýč.<sup>15</sup>

Tato Beltingova nedorozumění jsou příznakem hlubší neochoty vyrovnat se s novými výzvami moderního a současného umění, a s tím spojených nových dějin umění. Patrné je to nejen z volby děl umělců jako jsou Gary Hill nebo Bill Viola, jež podle něj mají ilustrovat před-umělecký či po-umělecký režim obrazu, ale ve skutečnosti pouze potvrzují zastaralé estetické hodnoty, nýbrž i z jeho stížností, například že je v knize nových dějin umění Donalda Preziosiho *Rethinking Art History* (1989) sice v jednom mottu citován, ale v textu se nevyskytuje,<sup>16</sup> nebo že musel z anglického vydání *Antropologie obrazu* kvůli nespokojenosti s překladem odstranit kapitolu „Obraz těla jako obraz člověka. Reprezentace v krizi“.<sup>17</sup> O tom, že si byl těchto rozporů vědom, ostatně svědčí i fakt, že z anglického překladu druhého vydání *Konce dějin umění*, vydaného pod názvem *Art History after Modernism* (2003), Belting odstranil citát Krauss o „[z]trátě ,oddělení subjektu a objektu, jež vede k beztížnému pádu“; z něhož původně vycítoval světonázorové znepokojení, a nahradil jej citátem o „odříznutí od historie [...] jako zdroje smyslu“;<sup>18</sup> jež podle něj lépe podporuje jeho tezi, že ve videu „[d]ějiny umění jako oficiální kronika smysluplného dění [...] ještě vůbec nezakotvily“.<sup>19</sup> Ve skutečnosti však Krauss tuto formulaci používá pouze k popisu situace Holt ze Serrova videa *Boomerang* (*Bumerang*, 1974) a esej naopak uzavírá konstatováním, že video náleží k dějinám takového umění posledních patnácti let, které „zkoumá obecné podmínky zobrazování ve vztahu k jeho divákům“.<sup>20</sup> Jen stěží tak mohl Belting o tuto formulaci z pera Rosalind Krauss opřít svou tezi o konci dějin umění.

15 Viz Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge (MA) – London 2011, s. 125.

16 Viz Belting (pozn. 7), s. 31.

17 Viz Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (přel. T. Dunlop), Princeton 2011, s. 8.

18 Hans Belting, *Art History after Modernism* (přel. C. Saltzweid – M. Cohen), Chicago – London 2003, s. 89; s citátem z Krauss (pozn. 9), s. 53

19 Belting (pozn. 7), s. 92.

20 Krauss (pozn. 9), s. 64.



# Uzávorkovat budoucí

EVA SKOPALOVÁ

Text polemicky rozvíjí tezi Arthura C. Danta o konci umění, která stojí na předpokladu, že dějiny někdy někam směřovaly. Směr toku času však podle autorky není něco předem daného a vyžaduje kritické ohledání, které může změnit i naši představu „konce“. Studie představuje využití Husserlovy fenomenologické redukce, uzávorkování (*Einklammerung*), jakožto nástroje vyřazení něčeho z uvažování. Vyřazeno je v tomto případě vědomí budoucího vývoje dějin umění, kterému historická interpretace podléhá. Vyřadit anticipaci z interpretace minulosti je nezbytným úkonem pro pochopení dobového uvažování i výklad uměleckých děl. Tento přístup je aplikován na text Josefa Čapka *Kulhavý poutník* (1936), poetickou úvahu o čase a lidské existenci. Autorka se domnívá, že právě s touto uzávorkovanou budoucností, jež je sdílená v umění nejen střední Evropy, nakonec pracoval i Siegfried Kracauer v souboru textů *History: The Last Thing Before The Last* (rukopis před 1966). Kracauer přichází s tezí, že kontinuita minulosti je konstruována retrospektivně. Ve své knize se vztahuje k minulosti z pozice exulanta ve Spojených státech, jehož práce je závislá na reprodukcích uměleckých děl, protože evropské originály jsou nedostupné. Studie toto myšlení analyzuje a ukazuje, že skrze užití nástroje „uzávorkování“ je možné vyhnout se představě lineárních chronologií a narativů. Žijeme totiž v době, která — zdá se — nemůže pokračovat.



Opakovaně si kladu otázku, kdy (a kde) začít uvažovat o dějinách, když sama nemám víru v budoucnost. Dalo by se snad říct, že *všechny dějiny začínají na konci*. Pojem dějin je totiž možné budovat pouze ve chvíli, kdy události došly svého provizorního konce a je možné nacházet jejich vzájemné souvislosti – nebo jejich ultimátní následek dostal svůj finální tvar. Nadhled – vrchol uskutečněného času – z něhož hledíme na propast minulosti, je logickou pozicí lineárního i anachronistického pojetí času. Ale i konec je problémem sám o sobě. Nejen od osmdesátých let 20. století se nabízela myšlenka nastávající *konečnosti*, očekávání zcela zásadní změny paradigmatu doby. Francis Fukuyama publikoval knihu *Konec dějin a poslední člověk* (první anglické vydání vyšlo v roce 1992), kde rozvíjel hegelovskou interpretaci dějin, které jednou musí dospět ke svému konci. Znovu oživil myšlenku konečnosti Alexandra Kojěva, která se vedle historických úvah objevila také u Artura C. Danta, přenesená do kontextu umění a jeho historizace v drobném textu *Konec umění* z roku 1984.<sup>1</sup> Podobně jako Hans Belting v roce 1983<sup>2</sup> se zde Danto vyrovnával s uzavíráním jednoho způsobu myšlení. Uvědomoval si, že o dějinách víme tolik, že je nelze nechat jen tak bezelstně pokračovat, natož o nich mluvit bez příznaků, a že jejich plynutí má svou logiku. Postmoderní situace nás vystavila pocitu neukotvenosti v čase a zároveň konečnosti, jež se stal příležitostí.<sup>3</sup> Pochybnosti o dějinách tak zapříčinily současně jejich pomyslný konec i nabytí významu.

Představy konce (času) tak, dle mého soudu, spíše než na *ukončení* poukazují na přetrvávající středovost, situovanost někde mezi hlubokým až minulým časem a vzdalujícími se horizonty potenciálních budoucností. Je to středovost dějin, v nichž se nevyhnutelně nacházíme. Tím středem je moment nyní, který má hmotnou povahu reálna. To ale neznamená, že vše, co chybí, tedy minulé a budoucí, se ztrácí – naopak, abstraktně participuje na přítomném. Potřeba konce je také opakujícím se symptomem tušení, že se hroutí rovnováha společenského systému. Tento kolaps ve smyslu katastrofy totiž otevírá jinou citlivost k času samotnému. Přítomnost se stává středem mezi uskutečněným a budoucím, jež je však vyřazeno z úvahy jako nemožné, a to v intenzitě přímo závislé na míře nedůvěry k vlastní době. Takové uzávorkování budoucího klade větší důraz na minulé a přítomné, současně zkouší naši citlivost k tomu, co se právě děje. Provokuje myšlení, aby našlo smysl tam, kde není, aby konceptualizovalo i to, co konceptualizovat nelze: vlastní smrt, tedy uvědomění si konce horizontu lidského života. Je to linearita, která podmiňuje náš život a současně je potenciálem, abychom se z ní vymanili. To nás situuje blíže středu než finále. Naopak

1 Arthur C. Danto, *The End of Art: A Philosophical Defense*, *History and Theory* XXXVII, 1998, s. 127–143.

2 Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000.

3 Jean-François Lyotard, *O postmodernismu*, Praha 1993.



překonání konce je spíše překonáním myšlení konečnosti než celku a opět nás nevyhnutelně vrací zpět do pozice středu. Právě taková úvaha, která umocňuje vše aktuálně přítomné, mne přivedla k tomu, hledat podobnou citlivost v úvahách minulých – ne snad pro potvrzení kolapsu naší doby, ale pro temnou naději ve význam oné abstraktní konečnosti pro další život.

Ve třicátých letech 20. století se tušení konce ve smyslu radikálního zhroucení dosavadních jistot, jež postrádá víru v přirozenou obnovu života, zcela bezprecedentně konfrontovalo s novým pohledem na skutečno jako abstrakci. Odkouzlení světa, které přišlo s hlubokou proměnou společnosti koncem 19. století, znamenalo i revizi toho, jak člověk uvažoval své trvání a konečnost. Náboženská víra v posmrtný život představovala verzi života duše po degradaci fyzického těla. Smrt tak do té doby nebyla jednoduchým koncem, ale milníkem, přechodem do další fáze života duše. Moderní doba však duši alespoň částečně zbavila tohoto abstraktního kouzla a lidský život dostal pevnou hranici. Symbolický přesah přes tento limit nezmizel, ale nahromadil se před něj. Konečnost jako tušení změny paradigmatu tak předznamenávala tíseň a snahu žít jí navzdory. V představách o čase tehdy vedle sebe koexistovala linearita technologického pokroku, ale i emotivní, předmoderní, a ne zcela lineární prožívání času.

## PROMÝŠLENÍ KONEČNOSTI U JOSEFA ČAPKA

Právě tu druhou možnost bych se zde pokusila v krátkosti prozkoumat v úvaze o dílech Josefa Čapka a jeho knize *Kulhavý poutník* (1936), která završuje jeho meditaci o světě, hluboce ukotvenou v jeho životě, a nabízí ztracenou metafyziku konečnosti. Čapek rozvíjel svěbytnou citlivost, ve které spatřoval odvrácený a pozapomenutý rys moderní doby. Již v roce 1913, tedy relativně krátce před první světovou válkou, si povšiml, že „*je moderní představivost proniknuta schopností citově se dojímati.*“<sup>44</sup> Jeho dílem prostupovala vnímavost, kterou zintenzivňovala vyhrocenost jiných, převažujících rysů modernity – racionality a technologií. Konkrétně na plátnech z třicátých let začal Čapek budovat kompozice, které ponechávaly prostor abstraktnímu prázdnu v otevřeném pohledu na nebeskou klenbu – postup dobře známý krajinářům a impresionistům od konce 19. století. Jeho přístup však byl o něco meditativnější. Vyprázdněný prostor nebes začala zabírat touha po opětovném zakouzlení zvěčnělé reality. Atmosférické abstraktní hmoty byly přímým odrazem jeho reflexe světa, univerza produševnělé přírody. **1** **2** Nebeské formy v pohybu nabývaly velmi existenciálního rozměru, odrážejícího se v člověku a problému jeho vrženosti do světa.



V roce 1932 Čapek v *Lidových novinách* publikoval krátké zamyšlení „Časné a věčné“, kde rozvinul svůj zájem o temporalitu inspirován četbou románu *Rodinný kruh* od Andrého Mauroise.<sup>5</sup> Zaujal jej vložený citát Blaise Pascala,<sup>6</sup> který se propsal do struktury Čapkovy knižní meditace *Kulhavý poutník*. Tyto souvislosti rozvíjejí fragmenty meditativních úvah roztroušené v Čapkových předchozích textech, především na místech, kde se věnuje závratí z přírody – např. v úvodní promluvě hry *Ze života hmyzu* (1921) či v knize *Stín kapradiny* (1930) – a dávají jim nový smysl.

Kulhavý poutník vyšel na podzim roku 1936 a jeho námětem se stal čas jako prožitek, konečnost, smrt a věčnost. Téměř okamžitě po svém vydání sklidila kniha ohlas u filozofa Václava Navrátila.<sup>7</sup> Ten vystihl Čapkovo anachronické pojetí času jako *míchání* pohybu a ustrnutí, které je jaksi podmíněné dobou, v níž „avantgarda“ žije: „*přicházíme pozdě, protože pospícháme.*“<sup>8</sup> Kulhavý poutník kráčí ke své konečnosti, krok-po-kroku ku smrti. Právě pro tento horizont chápal Čapek soudobé umění jako intenzivní prožitek přítomnosti, která je zastavena na místě. Byla to právě jeho intuitivní citlivost, která v závažnosti doby vyprovokovala jeho nekonvenční promyšlení časovosti, které, ačkoli rozvíjeno o samotě, zapadá do širší intelektuální rodiny.

Kulhavý poutník nemá důvod, aby utíkal – není za čím. Moderní umění tuto „vůli ke stylu“ nemá proto, že se rozešlo se životem a odkázalo obraz do muzea. Z tohoto důvodu je bezúčelné a nemá, kam by mohlo směřovat. Je to budoucnost, která je konečná a sama je počátkem. „*Tuto však je proti zvyklosti konec všech našich dějů položen hned na začátek a stává se tak trochu východiskem, tak trochu klíčem k tomu ostatnímu. Nebo řekněme to tak, že v jistojistém vědomí konce můžeme hned předem pod tím vším, z čeho a od čeho bude nám odejít, vésti pomyslnou čáru a vyplniti tuto nejposlednější rubriku všech rubrik přibližným součtem, jakousi bilancí toho nejhlavnějšího.*“<sup>9</sup>

Čapek svou úvahou jaksi „uzávorkoval“ budoucí – předběžně je vyřadil z uvažování (používá obrat „*bolest a neutěšenost z budoucího*“),<sup>10</sup> a to hned z několika důvodů: Bylo to jednak v souladu s vývojem moderního

5 Josef Čapek, Časné a věčné [Kulturní kronika], *Lidové noviny* XL, 1932, č. 507, 7. 10., s. 7.

6 Slova Blaise Pascala z románu Andrého Mauroise, která Josef Čapek cituje ve svém článku, zní: „*Nevím, kdo mě stvořil, ani co je svět ani co jsem já; žiji v hrozně nevědomosti o všem; nevím, co je mé tělo, mé smysly, má duše a ta část mého já, která myslí všechno to, co říkám, uvažuje o všem i o sobě a také o sobě nic neví. Vidím ty děsivé prostory vesmíru kolem sebe, vidím, že jsem připoután ke kousku toho obrovského světa, ale nevím, proč jsem byl postaven sem a ne jinam, ani proč mi ten kousek času, který je mi dáno prožít, byl přičten zrovna v této a ne v jiné chvíli té nekonečné věčnosti, která mě předcházela a té, která po mně bude následovat...*“ Přesnou citaci z díla Blaise Pascala se zatím nepodařilo dohledat.

7 Václav Navrátil, Pomalu a rychle, *Lidové noviny* XLIV, 1936, č. 574, 16. 11., s. 4.

8 Ibidem.

9 Josef Čapek, *Kulhavý poutník*, Praha 1936, s. 24–25.

10 Ibidem, s. 103.

umění a již nenávratným rozpuštěním kategorie -ismů, jednak v polovině třicátých let panovala tíseň z pohledu na vzestup nacismu v Německu a na hospodářskou krizi, která již zasahovala i Československo. Čapek byl velmi dobře obeznámen s vývojem soudobé politiky a také se angažoval v uměleckém životě imigrantů,<sup>11</sup> kteří mu snad zprostředkovali i nové symbolické horizonty. Ale především se stal prostor pro budoucnost sám o sobě jaksi vyprázdněný, pocit konce byl hranicí, za níž odkouzlený svět nenacházel potenciál pro smysl života. Čapkův přístup k budoucnosti byl proto melancholický, ale to neznamená, že by ztratil víru v život. Jan Patočka se v několika fázích, poprvé v roce 1950<sup>12</sup> a v přepracované verzi ještě 1964<sup>13</sup>, vrátil k jeho knize, a právě tento moment vyzdvihoval: Čapkova „*myšlenka smrti – nikterak sentimentálně oplakávané nebo zastírané – slouží k tomu, aby konečný život byl žit ještě intenzivněji, vyžit vlastněji.*“<sup>14</sup> Charakterizoval Čapkovu práci jako téměř náboženskou úvahu ve věku ateismu: „*Duchovnost doby, pro kterou místo Boha v rozvrhu světa zůstalo neobsazeno. Duchovnost technické doby, která všechno dané chce přetvořit a přeměnit, která od toho, co již jest, se hledí odrazit k vyššímu, ještě nedosaženému.*“<sup>15</sup> První verze Patočkovy úvahy o Čapkově díle se zaměřila především na tuto spiritualitu a kosmologický rozměr přírody, který se vztahoval k onomu vyprázdněnému místu, druhou verzi doplnil o úvahu jakési truchlivé nelineární časovosti, která na ni navazuje. Téma smrti tedy vstoupilo do jeho reflexe až později a snad mu bylo i průpravou ke čtení temporality v Máchově díle, která rezonovala i s Patočkovými úvahami o prostoru v šedesátých letech.<sup>16</sup>

„Uzávorkování“ budoucího vycházelo z melancholie odkouzlené doby, ale i jako nezbytnost prožitku současného bylo v pragmatickém smyslu slova *aktuální*. Právě ono do sebe dokázalo pojmout metafyzické pokračování po fyzické konečnosti. Pokud nemáme budoucí, to přítomné se zintenzivňuje. Americká teoretička Molly Nesbit z této perspektivy připomněla, že francouzský historik umění Henri Focillon, který v polovině třicátých let pro Československo zprostředkoval druh tvořivé kosmologické úvahy o citlivosti k tvarům v umění, po své předčasné smrti v roce 1943 zanechal svému žákovi na yaleské univerzitě, Georgi Kublerovi, otázku *Co je aktuální?*,<sup>17</sup> na niž se Kubler dalších dvacet let snažil odpovědět. Aktuální

11 Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu: Exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)*, Praha 2013, s. 154.

12 Zápis přednášky ze vzpomínkového večera Společnosti bratří Čapků z 22. března 1950, Oddělení dokumentárních fondů ÚDU AV ČR, fond jednotlivin.

13 Jan Patočka, Kulhavý poutník Josef Čapek, *Tvář I*, 1964, č. 9–10, s. 9–16.

14 *Ibidem*, s. 11.

15 *Ibidem*, s. 9.

16 Jan Patočka, „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle (1967)“, in: *idem, Umění a čas I*, Praha 2004, s. 359–388. Není bez významu zmínit, že Čapek se o Máchovo dílo sám silně opírá.

17 Molly Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art*, New York 2013, s. 55.



není pouze to, co je teď a tady, není to jednoduchá přítomnost. Je to směs minulého a přítomného i potenciální budoucnosti, jež je nám předáno ve formě signálu – vjemu – a jež sestupuje v registrech času, v jeho vrstvách stále hlouběji. Kubler nakonec přišel s obrazem světla majáku ve tmě:

*„Aktuální je, když maják zhasne mezi dvěma záblesky světla; je to ten okamžik mezi tikáním hodinek; je to prázdno proklouzávající časem; trhlina mezi minulostí a budoucností; mezera na pólech rotujícího magnetického pole, nekonečně malý, ale nanejvýš reálný. Je to přestávka v mezičase [interchronic], když se nic neděje. Je to prázdno mezi událostmi.*

*Nicméně tento okamžik aktuality je něco, co nikdy nepoznáme přímo. Zbytek času se vynořuje pouze v signálech, které nám v tomto okamžiku předává nespočet etap a nečekání nositelé. Tyto signály jsou jako kinetická energie uložené do chvíle zavnímání, jak hmota sestoupí určitou část své cesty ke středu gravitačního systému. Jeden se může ptát, proč tyhle staré signály jsou aktuální. Pravá povaha signálu je, že jeho zpráva není ani tady, ani teď, ale tam a tehdy.“<sup>18</sup>*

Komplex aktuálního je intenzivně prožívaná potencialita minulého (i budoucího) v momentu nyní, přestože mimo toto nyní ostatní čas intenzivně chybí a rozvíjí se jako virtualita. Fyzický nosič tohoto signálu, umělecké dílo, je tak přítomný jako minulost, kterou nese. Podmínka pro její prožití je uzávorkovaná budoucnost; právě pro její iracionalitu i potencialitu v době před katastrofou je třeba ji vyřadit z logické úvahy.

Postava Poutníka slouží Čapkovi jako alegorie, díky níž odemyká časovost člověka – dětství, dospělost a stáří. Poutník putuje cestami času a setkává se s postavou Osoby, jakožto personifikací lidského ega, malosti a nízké racionality, a postavou Duše, která je výrazem citlivosti a obětavosti jednoho pro druhého. Putování po cestě času nese význam slova *metoda* ve vědách, z řeckého spojení *met-hodos* ve smyslu následovat cestu.<sup>19</sup> Je to cesta jako proces samotného vnímání a prožívání, jako způsob vepisování sebe sama do času a do světa. Hraničním horizontem této myšlenky je věčnost, jelikož konec cesty, tedy smrt, je překonání konečnosti a krok k věčnému. Právě smrt s příznakem konečnosti jako pevné hranice má potenciál měnit lineární časovost, jíž lidský život podléhá. Mění vlastní

18 George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven 1970, s. 17; česky George Kubler, *Tvar času: Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018. Pro pro úvahu využívám vlastní překlad, v českém překladu Terezy Pálkové se tento významový rozměr „aktuality“ ztrácí.

19 Za upozornění děkuji Mileně Bartlové.

uvažování o již prožitém a symbolicky nás otáčí zpět. Čapkova Osoba se tak ztratila v *Labyrintu světa a ráji srdce*.<sup>20</sup> 3

Taková tematizace konečnosti je otočením se zpět proti proudu času a dějin, postavením se pomyslně na jejich konec, a to i přesto, že plynou dále, jak o tom uvažoval i Walter Benjamin ve své esejí *O pojmu dějin*, v níž se Anděl dějin postavil proti vichřici jménem Pokrok (čas jako *chronos*). Čapkova citlivost se tak společně s myšlenkami filosofů Václava Navrátila i Jana Patočky zařadila do této intelektuální rodiny. Všichni zmínění sdílejí skepsi z modernity, která omezila fungování lidského života na syrovou realitu plnou racionálních fakt. Tento technologický pokrok, vůči kterému se permanentně vymezovali, eskaloval koncem třicátých let. Dnes to snad můžeme nazvat předtuchou katastrofy, ta však byla jen na úrovni intuice, nikoli rozumu: Pokud by snad existovala lidskost v raci, člověk by se nikdy nedopustil toho, čeho jsme svědky v naší vlastní době. Jejich myšlenky nepopírají, že by budoucí přestalo existovat, ale je uzávorkováno, je to redukována transcendentální zkušenost, která nás situuje na konec *všeho času*. Taková smrt pak v přítomném nastává neustále.

Čapek rozpoznává tento moment uzávorkované budoucnosti. Rozpor toho, že čas sice plyne, ale nemůže pokračovat, pojmenovává metaforou Brána věčnosti: „*Ale jakápak cesta! Přece ve věčnosti, v nekonečnosti! Ta není snad teprve až tam, za nějakou hranicí, za nějakým koncem něčeho; vždyť jsme přece už tady rovnou v ní. [...] Brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoliv, otevřena. [...] Ptal jste se odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se Branou věčnosti.*“<sup>21</sup> Čapek tak dospívá k paradoxu, že konec nastává neustále, a právě proto čas stále pokračuje. Zpětný pohled na celek času je znamením toho, že i cesta zpět je krokem kupředu. Tato myšlenka je pro něj všeobecná, přesto si myslím, že byla vyprovokovaná citlivostí k vlastní době, kterou nelze v plnosti pochopit, když se právě děje. Nečasový prostor, který se mu otevírá, postrádá rozčlenění, proto jej nazývá věčností, jež má jistou podobnost s abstrakcí temnoty. Nošení se zpět je orientací v čase, jehož pravidla neznáme. Temnota, introspekce, je momentem, kde u Čapka končí ohledávání struktury věčnosti. Upozorňuje pouze na stesk z minulého, nostalgii: Je to situace tragická a není z ní úniku.<sup>22</sup> Temnota cesty, kterou představil v postavě Poutníka, je podobná cestě Ahasvera, putujícího či věčného Žida, s jehož

20 Spis Jana Amose Komenského byl patrně jednou z četných literárních předloh, kterou Čapek v textu několikrát cituje a jejíž obraznost využívá, především v rozvrhu jednotlivých postav. Přesto se nestává jednoduchým interpretačním nástrojem, který by bylo možné použít pro výklad *Kulhavého poutníka*, je mu jakousi konstrukční stavbou. Především proto, že Komenský ve svém spise z roku 1631 buduje svou myšlenku na troskách renesančního universa, které pro Čapka nemají upotřebení. Jeho svět je sice produševnělý, ale je nepopíratelně zatížen ateismem modernity. Viz Patočka (pozn. 13), s. 9.

21 Čapek (pozn. 9), s. 43–44.

22 Patočka (pozn. 13), s. 16.



symbolikou byl patrně velmi dobře obeznámen nejen díky německým imigrantům v Praze, ale i místním židovským umělcům.

Nastupující druhá světová válka v mnohém znamenala konec starých narativů a počátek jiných. Víra v čas byla částečně obnovena v jeho linearitě, která se omezovala na kruté empirickou zkušenost, že zítra zase vyjde slunce, ať to chceme, či nikoli. Ahasver se stal symbolem příchodu konce světa, budoucnosti, jejíž tíha se nevědomky blížila. Stal se vlastním symbolem diaspory národa vyrovnávajícího se s opakovanými obdobími vyhnanství, rozprášení a útisku. Postava potulného Žida se objevovala v četných příbězích i u Waltera Benjamina, Ernsta Blocha a Gersholma Scholema.<sup>23</sup> Myšlení o čase židovských autorů ve třicátých letech znovu aktualizovalo mesiánské pojetí času, „jehož rád od pradávna vymezuje reaktualizace minulosti a očekávání budoucnosti.“<sup>24</sup> Způsob jejich uvažování odpovídal i narativu moderny, který sice drží koherenci, ale klasické lineární vyprávění se fragmentarizuje a časově se rozpadá. Očekávání budoucnosti je způsob utopické naděje na obnovení celistvosti, která přestávala být reálná, ale nebylo možné ji ze systému času vyrušit, protože pak by celá existence člověka a společnosti přestala dávat smysl. Čapek sice neznal Benjaminovy úvahy, avšak zajímavý je jejich překryv a to, jakým způsobem posunuje interpretaci jak Čapkova vlastního díla, tak ohledávání nelinearity času před druhou světovou válkou v našem místním kontextu.

## SIEGFRIED KRACAUER A NEMOŽNOST KONCE

Období první poloviny čtyřicátých let 20. století bylo především v Německu zatíženo rozsáhlou emigrací a vyhlazením některých akademických pracovišť i předčasnými odchody intelektuálů, kteří byli internováni v koncentračních táborech. Exil pro mnohé znamenal i naprosté intelektuální vykořenění. Čas, jak ho do té doby znali, ztratil smysl, přestal se vázat k prostoru: minulost, kterou se zabývali, zmizela (obrazně i fyzicky) či se stala naprosto nedostupnou a vzdálenou. Nová země naopak přirozeně měla i nově přítomnou minulost a její objekty. To, co bylo opuštěno, nebylo ztraceno a zapomenuto, naopak dalo vzniknout ještě komplikovanější koncepci: Času po jeho konci, času, který nemůže skončit. Ať už tušení katastrofy znamenalo cokoli, reflexe toho, že je provizorně překonána, znovu začala vířit temporalitu jako takovou. Konečnost, která se stále jaksi oddaluje, konečnost, která stále končí v očekávání něčeho budoucího,

23 Freddie Rokem analyzoval několik příběhů s postavou žebráka u Waltera Benjamina, vztah k Ahasverovi však vynechává. Viz Freddie Rokem, „Let me tell you a story“: Walter Benjamin and the History of the Future, in: Christian Wiese – Martina Urban (edd.), *German-Jewish Thought Between Religion and Politics*, Berlin 2012, s. 335–348.

24 Pierre Bouretz, *Svědkové budoucího času*, I. díl, Praha 2009, s. 8.

co je vyřazeno z úvahy. Je to nakonec myšlenka finality, která dává smysl předcházejícímu, čímž utváří smysluplný celek. Finalita umožňuje vidět více z minulosti a vidět ji jinak, přestože je konec samotný jen prelud. Právě takové myšlení v návaznosti na poslední úvahu Waltera Benjamina rozvinul po emigraci Siegfried Kracauer, který do československého povědomí vstoupil ve třicátých letech jako sociolog, kulturní a filmový kritik.

Kracauerova profesní svázanost s médii tisku, filmem a fotografií, se stala klíčovou pro jeho úvahu o dějinách coby poslední věci před tou poslední. Médium fotografie stejně jako film dokázalo zpřítomnit nedostupné, navodit myšlenku continuity. Budoucnost byla pro Kracauera utopií, která podmiňovala pohled na minulé, a byla to právě ta budoucnost, k níž se Benjaminův Anděl dějin otáčel zády. Kracauer přirovnal přístup historika k minulosti k přístupu fotografa k fotografovanému, aby kriticky popsal, že *vidění* minulosti podléhá médiím, v nichž se zobrazuje. V souladu s teorií Marshalla McLuhana *The Medium Is the Message* (1967)<sup>25</sup> zvolil stále „horké“ médium šedesátých let a navrhl pohled na „historickou realitu“ jako na „realitu kamery“. Minulost pro něj není řetězec snímků na filmovém pásu, je to střih a montáž — „*chimérická touha ustavit kontinuum fyzické existence se všemi jejími psychologickými a duševními korespondencemi*“.<sup>26</sup> Koncept minulosti a utopie promýšlel Kracauer už od konce padesátých let: „*utopické myšlení dává smysl pouze pokud na sebe vezme podobu vidění nebo intuice s určitým obsahem,*“ čímž oponoval T. W. Adornovi, který koncept utopie odkládá na později — nikdy.<sup>27</sup>

Kracauer si pokládal otázky, na něž *Kulhavý poutník* nemohl nikdy odpovědět, jelikož jeho autor zemřel někdy v dubnu 1945. Sám Čapek svou podmíněnost několikrát opakoval, naděje budoucího by snad byla něco, co by podobně jako Kracauer spatřoval na základě již uplynulého: „*Je jisto, že žijeme v době velikého sociálního přerodu. Méně jisto je, že bychom — zakoušejíce ji ve všech jejích zjevech — ji také cele chápali; neobsáhneme ji ani do dna její bídy, ani do výšin jejích možných nadějí.*“<sup>28</sup>

Jak ukázal filozof Kevin Lotery,<sup>29</sup> právě s touto představou začal Kracauer uvažovat o dějinách a časovosti ve své poslední, téměř dokončené knize *History: The Last Things Before The Last* (nedokončený rukopis 1966, tiskem 1969). Text k vydání připravil a z poslední varianty rukopisu rekonstruoval Oscar Paul Kristeller, jehož zájem o renesanční humanismus byl blízký jak Warburgovu institutu v Londýně, tak nové intelektuální

25 Kracauer zemřel v roce 1966, ale je pravděpodobné, že znal McLuhanovy myšlenky.

26 Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, New York 2013, s. 59.

27 Siegfried Kracauer, Talk with Teddie, in: Johannes von Moltke — Kristy Rawson (edd.), *Siegfried Kracauer's American Writing: Essays on Film and Popular Culture*, Berkeley 2012, s. 127.

28 Josef Čapek, *Psáno do mraků*, Praha 1947, s. 145.

29 Kevin Lotery, „Great Historians Are Biological Freaks“: Siegfried Kracauer's Philosophy of History, *October*, 2023, č. 185, s. 139–167.



emigraci v USA. Naděje v budoucnost po zrušení všeho skutečně otevřela problém celku času. Po zkušenosti katastrofy nedávají naděje v budoucí ve smyslu dějin spásy smysl. Lotery přesvědčivě ukázal, jakým způsobem Kracauer navázal na Benjaminův koncept mesiánského pojetí času a vymezil se vůči T. W. Adornovi. V poznámkách k „Talk with Teddie“ totiž připojil i drobnou kresbu, která jeho myšlenky ilustrovala. Z ní vyplývá, že Adorno považoval prostor ontologie za mimoběžný řetězci času, oproti Kracauerově a Benjaminově vizi, která pracuje s pluralitou časových linií, jež k ní spějí. Kracauer se vyhýbal (negativní) dialektice, s níž pracoval Adorno, a zabýval se jako Benjamin ontologií. Nabízel utopii jako možnost neuzavřenosti, minulého i budoucího, jako prostor někde mezi, jež formuluje pojmem „předpokoj“ (*anteroom*)<sup>30</sup>, jehož význam Lotery charakterizuje jako „*manévrovací prostor vztahu mezi fixními představami minulosti a jejich výslednými budoucnostmi*“.<sup>31</sup> Je to myšlení nastávání, které nemá jeden, ale několik možných výsledků na základě mnoha minulých linií. K tomu, aby vzniklo něco nového, nemáme nic než minulé. Ostatně je to také v souladu s tím, jak Kubler odpověděl na Focillonovu otázku o aktuálním jako určitém mezidobí (*interchronic*).

Aby Kracauer k tomuto „bytí v předpokoj“ došel, opřel se o představu Ahasvera, pro nějž lineární čas nedává smysl. O utopii, jakožto věčnosti, uvažoval ve velkém časoprostorovém měřítku. Svoji představu odlišných synchronních časovostí nakonec nevyhnutelně opřel o teorie Henriho Focillona a George Kublera.<sup>32</sup> Kracauer dobře znal francouzskou teorii, Focillonův žák byl známý i mezi německými emigranty právě pro schopnost vyrovnat se s chybějící minulostí.<sup>33</sup> Sám v rozvíjení jejich myšlenek poznamenává, že *chronologie* se nakonec plně přimyká ke svému vymezenému prostoru,<sup>34</sup> což znamená, že nenaplnuje představu objektivního času. To je i důvodem subjektivního prožitku času – jelikož se přimyká k naší osobě, záleží na míře abstrakce, jíž jsme jako jednotlivci schopni, abychom dokázali konceptualizovat prožitek jiného, univerzálního času – jak tento rozpor vyjadřoval i Čapek v podobách Osoby a Duše. Kracauer dobře chápal, že kontinuita minulosti je budována až retrospektivně,<sup>35</sup> čas jako takový nikam neplyne: „*Není žádný proud času. To, co existuje, je diskontinuální, nekauzální sled situací, nebo světů, či period* [...]“.<sup>36</sup>

30 Kracauer (pozn. 26), s. 191–217.

31 Lotery (pozn. 29), s. 152.

32 Kracauer (pozn. 26), s. 144–145.

33 Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European*, in: idem, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, s. 321–346, v českém překladu je tato kapitola vynechána. Srov. Milena Bartlová, *Čas formy. George Kubler po půl století*, in: Kubler 2018 (pozn. 18), s. 15 a 21.

34 Kracauer (pozn. 26), s. 147.

35 Ibidem, s. 162.

36 Ibidem, s. 160.

Právě začlenění Benjaminova pojetí minulosti do svého systému dává Kracauerovi pochopení, že čas nikdy nikam nesměřoval a dějiny dostávají smysl jen tehdy, je-li jim nějaký vtisknut. To však neznamená, že by historické univerzum nebylo možné strukturovat – jde o zákon perspektivy, respektive o perspektivu samu, kterou historik zaujme.<sup>37</sup> Je potřeba dojít na konec, aby celek dostal smysl a konec mohl být znovu zrušen. Proto je pozice „mezi“ pro historika tím výchozím bodem, ke kterému v závěrečné kapitole dochází.

Kracauerovu práci považuji za milník, který překlenuje myšlení „odvrácené tváře“ modernity a překlápí je do základu našeho anachronistického pojetí času, jehož společenský význam začínají dějiny umění chápat až nyní. Tyto úvahy otevřela citlivost ke katastrofě a znovu je zproblematizovalo její faktické prožití. Myslím, že úvahu, kterou jsem našla v textech Josefa Čapka, by bylo pravděpodobně možné najít i u dalších autorů. Nelineární časovost je finálním stadiem modernity před tím, než ztroskotá. Stejně jako Čapkův Kulhavý poutník, ani Benjaminův Anděl dějin, ani Kracauerovy dějiny nikam nejdou. Ahasver prochází časem, aniž by měl nějaký cíl, svou cestu si razí zbytky minulosti. Přestože Čapkova práce na dlouho ztratila své čtenáře, myslím, že právě v kontextu současného nelineárního myšlení nalézá své místo. Svou radikální otočkou od budoucího, uzávorkovaného a utopického dává prostor pro cosi, ani ne minulé, ani ne budoucí, které je oním předpokojem, výchozím bodem pro „vstup“ struktury věcí a událostí do měkkého prostoru dějin.

Proč se dnes vůbec zabývat koncem, když jsme ho již několikrát jako společnost přežili? Je to tíha doby a nesnesitelnost toho, co se odehrává a nastává? Francis Fukuyama svou knihou znovu vystihl dějinnou citlivost ke katastrofě přelomu 20. a 21. století. Dějiny umění se v kontextu postmoderny a dekonstrukce velkých narativů znovu přeorientovaly na nelineární možnosti časovosti. Je to snad právě ono uzávorkování budoucnosti, o kterém jsem uvažovala ve vztahu ke katastrofě? Nepochybuji o tom. Na rozdíl od doby, kdy se ve společenských vědách objevila myšlenka o konečnosti dějin, dnes snad dokážeme chápat i její širší význam. Naše současnost vykazuje všechny znaky těžkomyslnosti, s níž se ztratil Kulhavý poutník v labyrintu světa. Nacházíme se v určitém předpokoji, v němž přebývá minulost i vše, co má teprve přijít. Je to konec, skrze který dějiny pokračují. Lekce, kterou si snad můžeme odnést z uzávorkování budoucího, je temná naděje, nejen v onu krutou empirickou zkušenost vycházejícího slunce, ale i idealistickou naději, že „konec“ je na dohled. Nakolik se může zdát příchod katastrofy bolestivý a beznadějný, umožňuje životu a dějinám jít dál. Všechno, co bychom jako společnost museli vykonat, abychom udrželi



stav všech věcí, abychom zastavili tento proces, je nebezpečnější, než přijmout jejich konec – navzdory tomu, jak strašlivou myšlenkou se to zdá.

Lekce budoucnosti v závorce je podrobit minulost skutečně kritické analýze a vybrat z ní nejlepší varianty pro potenciální budoucnost. Právě k tomu má současné umění intuitivní inklinaci: díla Anne Imhof, Eda Atkinse či Pierra Huyghe a mnoha dalších, díky své práci s emocionalitou tváří v tvář katastrofě, nakonec skrze různorodé historické aropriace a reference vytvářejí prostory polytemporality, v nichž můžeme kráčet jako poutníci vstříc budoucímu. Americký psychoterapeut Thomas Moore, který se věnuje významu traumatu a způsobům, jak mu porozumět, svou prací o životních krizích možná nabízí i cestu, jak se orientovat v čase, který se zdá spěť ke konci. Ve snaze pochopit tragiku dějin, myslím, nestačí jen psychoanalytické zkoumání, jak se mu věnuje francouzská teorie v kontextu myšlení o umění. Je třeba i snaha o citlivou práci s (osobní) krizí, která může být potenciálem pro pozitivní transformaci. Předpokladem mé práce je vztah abstraktního pouta lásky, který ke světu máme, předchozí analýzu proto vztahuji k Moorově úvaze o krizi intimity.<sup>38</sup> Tuto těžkomyslnou lekci bychom spolu s Moorem mohli nazvat temnou nocí duše společnosti, jíž si musíme projít, aby naděje na lepší ráno byla reálnou. Umění má v tom jedinečnou roli, určuje nám směr, jakým se vydat. Konec bude dobrý, nebo nebude vůbec nic.



1

Josef Čapek, *Oheň*, 1938,  
olej, plátno, 66 × 44 cm,  
Národní galerie v Praze (NGP),  
inv. č. 10474.

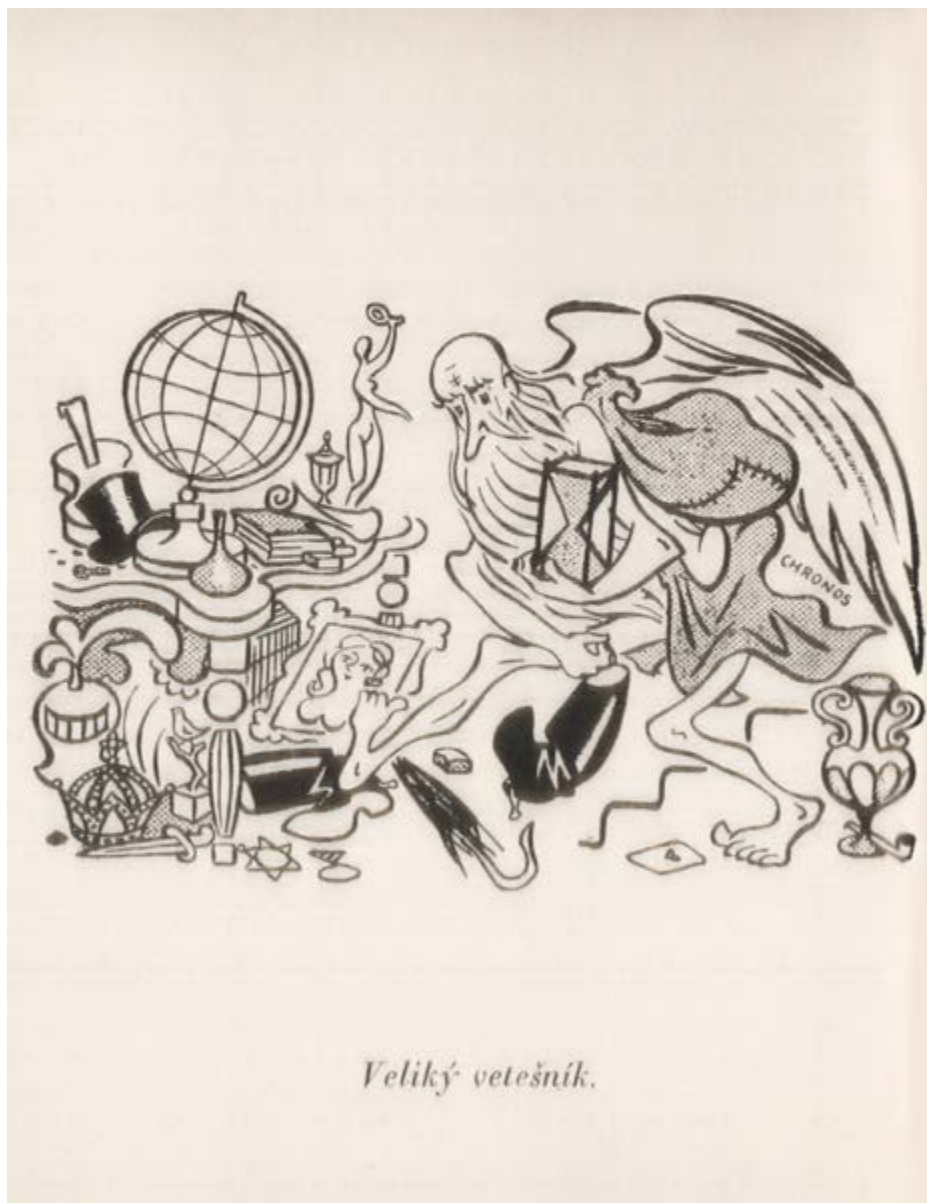
Foto © NGP 2026

2

Josef Čapek, *Oheň*, 1939,  
olej, plátno, 46 × 58 cm, NGP,  
inv. č. 10742.

Foto © NGP 2026





*Veliký vetešník.*

- 3 Josef Čapek, *Veliký vetešník*, konec třicátých let 20. století.  
Repro z: Josef Čapek, *Diktátorské boty*, Praha 1937, s. 32



# Jak končí marxistické dějiny umění

JAN ZACHARIÁŠ

Studie porovnává, jak marxističtí historikové umění Jeremija Joffe a Arnold Hauser interpretovali umění v epoše, kdy měly dějiny podle marxistické teorie vyústit v beztrždní společnost. Zaměřuje se na srovnání dvou zásadních prací: Hauserových *The Social History of Art and Literature* (1951) a Joffeho *Syntetických dějin umění* (1933). Oba autoři uzavírají své rozsáhlé syntézy dějin kultury analýzou moderních médií, především kinematografie (zvláště té sovětské), kterou chápou jako symptom zásadní proměny moderní kultury. Text ukazuje, že přestože oba autoři přisuzují filmu výsadní postavení v moderní kultuře, jejich interpretace se zásadně liší. Joffe chápal film jako syntetické umění odpovídající kolektivní kultuře socialistické společnosti. V jeho pojetí nové technické prostředky – kino nebo rádio – umožňují syntézu různých uměleckých forem a zároveň navracejí umění bezprostřednost a kolektivní funkci, kterou podle něj mělo již v tzv. prvobytné společnosti. Hauser naproti tomu interpretoval film především jako médium charakteristické pro moderní masovou kulturu. Zdůrazňoval jeho technickou reprodukovatelnost, kolektivní způsob produkce i orientaci na široké publikum, čímž podle něj film završuje dlouhodobý proces demokratizace umění. Zároveň však upozorňoval, že tato demokratičnost je ambivalentní: film může rozšiřovat kulturní horizonty publika, ale stejně tak se může stát nástrojem ideologické manipulace a masové zábavy. Studie ukazuje, jak rozdílné představy o moderních médiích formovaly marxistické interpretace závěrečné fáze dějin umění.



**M**arxismus dokázal vytvořit přitažlivou ideu konce dějin v obrazu beztřídní společnosti.<sup>1</sup> O tom, jak mělo vypadat umění, jež mělo být plodem této společnosti, nám ale Marx ani další teoretici nepodali žádné konkrétní zprávy. Marxističtí<sup>2</sup> historikové umění Jeremija Isajevič Joffe a Arnold Hauser nicméně své obsáhlé syntézy dějin kultury, vznikající ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století, završili analýzou umělecké produkce státu, který se podle nich nejvíce přiblížil Marxově beztřídní společnosti – Sovětského svazu. Oba autoři v sovětském umění, zvláště ve filmu, sice shodně spatřovali vrchol dosavadní umělecké tvorby, jejich interpretace však byla naprosto rozdílná. Zatímco Joffe přirovnával sovětský komunismus k prvobytnému uspořádání a v jeho umění akcentoval především přímočarost a bezprostřednost, které asocioval s návratem uměleckých principů pravěkého umění, Hauser sice vysoce cenil sovětskou uměleckou filmovou produkci, rozhodně v ní však neviděl návrat nového primitivismu, ale prostředek obzvláště vhodný ke komunikování ideologie. Příspěvek hledá odpověď na otázku, jak Joffe a Hauser interpretovali umění epochy, v níž měly dějiny v podobě beztřídní společnosti skončit.

Roku 1951 publikoval historik umění maďarského původu Arnold Hauser své rozsáhlé dvousvazkové dílo *The Social History of Art and Literature*.<sup>3</sup> Reakce na tuto knihu byla podmíněna spíše sympatiemi nebo antipatiemi recenzentů k Hauserovým ideologickým východiskům nežli analýzou jejího skutečného obsahu. Clement Greenberg tak například chválil Hausera za to, že akcentoval sociální podmínky umělecké produkce, jiní levicově smýšlející autoři naopak kritizovali, že se Hauser zpronevěřil metodologickým principům marxismu.<sup>4</sup> Jedním z nejostřejších kritiků byl Ernst Hans Gombrich, který s Hauserem sdílel osud židovského emigranta ze střední Evropy žijícího ve Spojeném království, kde také v roce 1950 publikoval svůj vlastní *Příběh umění*. Ve zničující recenzi předhazuje

- 1 K dějinám pojmu viz alespoň heslo „klassenlose Gesellschaft“ in: Wolfgang Fritz Haug – Frigga Haug – Peter Jehle (edd.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, sv. 7/1, Hamburg 2010, s. 893–897. K pojetí konce dějin u Marxe srov. Howard Williams, *The End of History in Hegel and Marx*, in: Tony Burns – Ian Fraser (edd.), *The Hegel-Marx Connection*, Berlin 2000, s. 198–216.
- 2 Definovat se jako marxista nebo za něj být označen ještě neznamenalo, že se dotyčný nebo dotyčná drželi všech Marxových náhledů. U Hausera i Joffeho je zajímavé právě to, že v rámci marxistického systému rozvíjejí vlastní invarianty vztahu mezi socioekonomickou situací a uměním. Jak konstatují editoři recentního sborníku o vztahu marxismu a dějin umění, bylo běžné, že různí autoři zastávali odlišné pozice, které předpokládaly různé čtení Marxe: „ve 20. stol. se marxističtí teoretici aktivně účastnili sporů, které probíhaly zvláště mezi přívrženci determinismu ortodoxního marxismu a zastánců neortodoxního, nenormativního přístupu,“ viz Introduction: Why Marxism in Art History, in: Tijen Tunalı – Brian Winkenweder (edd.), *The Routledge Companion to Marxism in Art History*, London 2025, s. 1.
- 3 Hauser knihu napsal na popud Karla Mannheima, který jej původně požádal pouze o předmluvu k výboru ze sociologicky zaměřených textů o umění. Christopher S. Wood, *A History of Art History*, New Jersey 2019, s. 356.
- 4 Ohledně ohlasu Hauserovy knihy viz Michael R. Orwicz, *Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser*, *Oxford Art Journal* VIII, 1985, č. 2, s. 52–62.

Hauserovi mimo jiné to, že se nesnaží podat ani tak sociologicky orientované dějiny umění, jako spíše „sociální dějiny západního světa, odražené v proměnách trendů a způsobů uměleckého výrazu, ať už se jedná o malbu, literaturu nebo kino“.<sup>5</sup> Takový podnik musel podle Gombricha spočívat v idealistickém a schematickým pojetí dějin. Kromě toho Gombrich sžíravě poznamenal, že Hauser staví knihu na vzájemně se vylučujících tvrzeních, které tak tvoří zcela chybný metodologický základ. Hauser se plně nezavděčil ani svým ideologickým souputníkům, ani svým antagonistům.

Odsouzení Hauserovy knihy z pozic institucionálně etablovaných a odlišně ideologicky orientovaných dějin umění, které se zvláště v raných padesátých letech v angloamerickém prostoru stavěly k uplatnění marxismu krajně podezřívavě,<sup>6</sup> není překvapivé. Zajímavé je, že v mnohém podobný osud potkal práce sovětského historika umění a kulturologa Jeremiji Joffeho. Ten byl za své publikace jako *Syntetické dějiny umění* nebo *Syntetické zkoumání umění a zvukové kino* z třicátých let kritizovaný na jedné straně za vulgarizaci Marxových idejí a na straně druhé za nesrozumitelnost a zmatečnost textů zavánějících idealismem.<sup>7</sup>

Jak Hauser, tak i Joffe vytvořili vyhroceně jednostranné, ale ve svém rozmachu a tvůrčím gestu jedinečné syntézy vývoje lidské kultury, zohledňující sociální předpoklady umělecké tvorby, rozložené na půdorysu marxistického schématu společenských formací a pohybu kapitálu. Když si Marx ve svém úvodu ke *Kritice politické ekonomie* z roku 1859 kladl řečnickou otázku, je-li myslitelný Achilles spolu se střelným prachem a olovem a *Iliada* reprodukována v tiskárně,<sup>8</sup> ptal se tím po vztahu společenské poptávky, technicky a ekonomicky podmíněného média a „nadčasových“ hodnot umění. Marx jako by tímto výrokiem definoval základní tematické zaměření prací nejen Hausera a Joffeho, ale i dalších historiků hlásících se k jeho odkazu. Oba autoři, snad v návaznosti na tuto Marxovu myšlenku, věnovali poslední kapitoly svých knih rozboru nejnovějších médií, konkrétně umění filmu v SSSR, kde se měla uskutečnit poslední etapa vývoje lidské společnosti. Hauser a Joffe, ačkoliv rozdělení železnou oponou, si

5 Ernst H. Gombrich, *The Social History of Art by Arnold Hauser (rec.)*, *The Art Bulletin* XXXV, 1953, č. 1, s. 79–84, cit. s. 80. Za zmínku stojí, že text byl přetištěn v široce rozšířené knize *Meditation on a Hobby Horse* (první vyd. 1963). Gombrich tedy nechápal svou kritickou recenzi Hauserovy knihy pouze jako dobový příspěvek do uměleckohistorické diskuze, ale jako trvalé vypořádání se sociologicky a marxisticky orientovanými dějinami umění, jichž byl Hauser nejviditelnějším představitelem.

6 Viz Orwicz (pozn. 4), s. 56.

7 Виталий Г. Ананьев — Михаил Д. Бухарин, Докторская диссертация И. И. Иоффе в отзывах официальных оппонентов и рецензентов ВАК (по материалам ГА РФ), in: *Актуальные проблемы историографии, источниковедения и методов исторического исследования, Исторические записки* 2023, sv. 22, s. 319.

8 Karl Marx, *Einleitung [zur Kritik der politischen Ökonomie]*, Berlin 2014, s. 165: „Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die „Iliade“ mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?“



povšimli změn, které proměna médií do výtvarné produkce přináší, a zohlednili je při svém výkladu umění prvních dekád 20. století.<sup>9</sup>

Vývoj lidstva podle Marxe vrcholí v beztrždní společnosti vzdělaného proletariátu.<sup>10</sup> Jestliže je tomu tak, můžeme film a další nová média, která jsou u Hausera a Joffeho pojímána jakožto výplod technicistního modernismu a kolektivismu, chápat jako svého druhu poslední kapitolu v dějinách umění vůbec. Proto jsou závěrečné kapitoly knih Joffeho a Hausera cenným dokladem toho, jak si marxističtí intelektuálové představovali konečné fáze umění.

Joffe a Hauser byli do značné míry exemplárními příklady osudů levicových židovských intelektuálů 20. století. Zatímco Hauser reprezentoval přesun liberální inteligence ze střední Evropy do anglojazyčného prostoru, Joffe, zpočátku představitel experimentálních idejí spojených s kosmismem Alexandra Bogdanova, hledal podobně jako další sověšší intelektuálové během třicátých a čtyřicátých let skuliny ve stále se utahující smyčce ideologických omezení a silících represí a vypracovával nové vývojové koncepce kultury, hledající smír mezi avantgardou a socialistickým realismem.<sup>11</sup>

## KONSTRUKCE DĚJIN J. I. JOFFEHO

Joffe, narozený roku 1891 v ukrajinském Něžinu nedaleko Černihivu, absolvoval v roce 1922 Petrohradský pedagogický institut. Posléze tam přednášel dějiny umění a kultury, v roce 1938 přešel na Leningradskou univerzitu a od roku 1942 zde potom vedl Katedru dějin umění. Joffemu se narodil od mnohých kolegů shodného zaměření a původu podařilo vyhnout stalinským čistkám třicátých let, a dokonce úspěšně posouvat svoji kariéru. Zlom nastal až v roce 1947, kdy bylo v *Pravdě* publikováno několik statí, v nichž byla pod záminkou vulgárnosti a nesrozumitelnosti kritizována metoda jeho práce.<sup>12</sup> Kritické výpady proti Joffemu byly zjevně součástí

9 Jsme si vědomi, že železná opona byla jako termín označující rozdělení Evropy na západní a východní blok použita teprve po druhé světové válce. Nicméně je nepopíratelné, že oba autoři pracovali na svých syntézách při plném vědomí politické a kulturní dezintegrace Evropy. Srov. alespoň Timothy Phillips, *Retracing the Iron Curtain: A 3,000-Mile Journey Through the End and Afterlife of the Cold War*, New York 2023.

10 V této interpretaci se zrcadlí něco z eschatologické vize marxismu, kterou popsal Jakob Taubes jako přenesení spasitelské úlohy Krista na proletariát. Podle Marxe je ekonomie ekonomii spásy. Tedy, že jisté socioekonomické podmínky budou garantovat spásu bez potřeby zásahu Boha. Jakob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, München 1991, s. 185.

11 Joffe nebyl kritikem soudobých uměleckých tendencí. Vypovídající ovšem je, že většina jeho prací publikovaných po roce 1937 se věnuje umění minulosti, zatímco jeho předchozí práce zahrnují i jeho bezprostřední současnost. Dá se tedy předpokládat, že státně prosazovaný realismus, nesoucí v sobě retrospektivní formy, nezapadal do vývojové koncepce rozpracované Joffem.

12 Л. А. Сыченко, Дорогие ошибки советской культурологии: штрихи к портрету Иеремии Исаевича Иоффе (1888—1947), in: Иеремия Иоффе, *Избранное: Культура и стиль*, Москва 2010, s. 909.

Stalinovy poválečné kampaně zaměřené proti zbytkům leningradské inteligence, jejíž nejviditelnější postavou byla básnička Anna Achmatovová, na druhé straně je nutné vnímat je i v kontextu silícího antisemitismu pozdního stalinismu.

Jestliže v kritikách uveřejněných v *Pravdě* něco odpovídá skutečnosti, pak je to zcela jistě nařčení z nesrozumitelnosti, ale rozhodně ne obvinění z vulgárnosti. Joffeho knihy a stati se hemží krkolomnými kombinacemi složitých souvětí a komplikovaných slovních spojení, zhusta využívajících přejatá slova a neologismy, jež kotví v avantgardistickém diskurzu dvacátých let. Právě vyhraněný styl Joffeho publikací byl společným jmenovatelem všech kritických reakcí na Joffeho práce. V posudcích jeho habilitace — Joffe předložil svou nejteoretičtější publikaci *Syntetické zkoumání umění a zvukový film* roku 1937 — z pera historika umění Viktora Lazareva, muzikologa Sergeje Boguslavského a historika literatury Isaaka Nusinova, které byly vyžádány dodatečně po samotné obhajobě, je takřka bez výjimky řeč o nesrozumitelnosti Joffeho textu.<sup>13</sup>

Joffe je autorem mnoha prací, ale všechny postupuje jediný metodologický princip: vystavět na základech položených Marxem, ale ovlivněných jak ruským, tak i německým uměnovědným formalismem, syntetické dějiny umění, které v sobě zahrnují rozličné umělecké prostředky od hudby a literatury přes výtvarná umění až po kino, divadlo či rozhlasovou literaturu, ovšem s výjimkou architektury. Roku 1927 publikoval Joffe svou první velkou studii — *Kultura a styl. Systém a principy sociologie umění. Literatura, malířství, hudba přirozeného, peněžního a výrobního a průmyslového hospodářství*.<sup>14</sup> V ní se snažil uvést do souvislosti vývoj stylových fází s proměnami hospodářských principů. Sám Joffe rozeznává v této logice tři uspořádání: přirozené hospodářství, kdy producent uspokojuje především své potřeby bez vnějších regulátorů a bez směnitelných prostředků, jako jsou peníze (do jisté míry o totéž usiloval v diskurzivní rovině i raný sovětský komunismus), dále peněžní a výrobní hospodářství, kde dochází k výměně mezi různými výrobci, přičemž tito ne vždy uspokojují jen svůj vlastní zájem, a průmyslové hospodářství, které stojí na masové produkci a cirkulaci výrobků. Každý hospodářský systém produkuje podle Joffeho svébytnou kulturu. Joffe definuje kulturu jako souhrn předmětů

13 Lazarev, který se v rámci prokázání loajality snažil vymezit vůči „vulgárním“ tendencím sovětského dějepisu umění dvacátých a třicátých let, konstatuje: „Schematismus myšlení, jehož původ lze dohledat ve vulgárně-sociální metodě, vede k tomu, že knihy soudruha Joffe jsou téměř nečitelné. [...] Tím, že Joffe neustále přeskakuje z jednoho tématu na druhé, aniž by se obtěžoval jasností a přesností formulace svých myšlenek, že přetěžuje svůj text cizími slovy, která by bylo snadné zaměnit ruskými termíny, znejasňuje natolik svůj výklad, že nebohý čtenář je zbaven možnosti vybědnout z tohoto labyrintu, který ho vtahuje jako močál a vštěpuje mu pocit bezmoci vůči chaotičnosti samotného autora.“ Cit. dle: Аваньев — Бухарин (pozn. 7), s. 347.

14 Иеремия Иоффе, Культура и стиль: Система и принципы социологии искусства, Москва 1927. Citováno dle: Иоффе (pozn. 12).



a lidských jednání, který v sobě nosí v každý okamžik své existence kořeny svého bytí a tím i stopy času svého vzniku, v čemž spatřuje příčinu jejich historismu a historismu kultury vůbec.<sup>15</sup>

Podle typu hospodářství rozlišuje tři základní kultury, v každé kultuře ale vidí tři samostatné momenty jejího vývoje: zrod, vrchol a úpadek, které udávají tři základní styly každého hospodářského systému. V konečném součtu tedy podle Joffeho koncepce existuje devět různých stylů plus završující stupeň socialistické kultury, která překonává ostatní styly (viz schéma). V případě přirozeného hospodářství je to zaprvé naturalistický realismus, kam patří například výtvarné formy paleolitu či lidová píseň, kde je základní črtou zaměření na konkrétní předměty a detaily a další podstatný příznak spočívá v tom, že umění je součástí běžného života. Joffe ve shodě s Rieglem nebo Schmarsowem tvrdí, že důležitá je nejen optická percepce, ale i hmat a tělesná zkušenost a praktická manipulace s uměleckým dílem. To jsou přesně ty kvality, o které usilovaly kolektivistické tendence sovětské avantgardy.<sup>16</sup> Druhým, vrcholovým stylem je klasicismus, kam Joffe řadí Raffaella, Mozarta či Puškina, pro nějž je charakteristická dominance jevení se nad bytím, uskutečňující se především ve smyslové nápodobě vnímaného. Posledním, úpadkovým stylem této řady je symbolismus, kam patří podle Joffeho Blok, Vrubel, Poe nebo Skrjabin. Hlavními znaky symbolismu jsou akcent na duchovno a spiritualitu a odvrácení se od materiálního světa.

SOCIÁLNÍ SKUPINY	Umění přirozeného hospodářství	Umění směnného hospodářství	Umění průmyslového hospodářství	SOCIALISTICKÁ KULTURA
NÍZKÉ	Naturalistický realismus	Všednodenní realismus	Konstruktivní realismus	
VLÁDNOUCÍ	Klasicismus (statický idealismus)	Psychologismus (racionalistický realismus)	Konstruktivismus (technologický idealismus)	
ÚPADKOVÉ	Symbolismus (mysticismus)	Impresionismus (relativismus)	Expresionismus (mystický impresionismus)	

Schéma stylů podle J. I. Joffeho (*Kultura a styl*, Leningrad 1927, s. 124).

Není potřeba dále sledovat, jak vidí Joffe kulturu a styly dalších formací. V jeho redundantním pojetí přichází ke slovu tatáž osnova počátku, zralosti a úpadku stylu s jejich charakteristickými črtami a daný styl vždy končí

<sup>15</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 71.

v nějaké formě spiritualismu a abstrakce. Joffeho systém na první pohled vypadá jako zcela náhodné řetězení umělců různých epoch do jednotné vykonstruované linie, jeho metoda ale má svou vnitřní logiku. Joffe zdůrazňuje — a v tom spočívá novum jeho práce —, že jednotlivé styly se vedle sebe objevují paralelně v jediném dějinném okamžiku, v závislosti na hospodářském principu a sociální příslušnosti konkrétních aktérů, a nemusí nutně následovat jeden po druhém v dějinné posloupnosti. Vedle této inovativní koncepce „horizontality stylů“ ale Joffe na druhou stranu implicitně říká, že příslušnost tvůrce k určité třídě nebo to, že pracuje v rámci určitého hospodářského systému či na objednávku reprezentanta tohoto systému, jej nebo ji předurčuje k produkci děl ve stylu typickém pro dané uspořádání.<sup>17</sup>

V Joffeho koncepci, tak jak ji předestřel ve své první knize, vyniká jeden moment, a sice podíl nových médií na tvorbě kultury. Média hrají klíčovou roli v jeho interpretaci tzv. proletářského umění, kterým míní umění v sovětském Rusku dvacátých let. Joffe vidí základní předpoklad v tom, že kulturní dominantou proletariátu je industrialismus, zatímco socialismus je jeho ideologickou dominantou.<sup>18</sup> Unikátní jsou i nové prostředky, které proletářská kultura využívá, mezi něž řadí světlo, elektřinu nebo rádiové vlny.<sup>19</sup> Všechny tyto prostředky slouží k vytváření a zdokonalování různých uměleckých médií, schopných obsáhnout všechny oblasti lidské existence a podat o nich zprávu maximálnímu počtu recipientů. Rádio a kinematografie jsou podle Joffeho umění masová.<sup>20</sup>

Jestliže v této rané studii chápal Joffe styl jako v sobě uzavřenou, sociálně podmíněnou kategorii tvůrčího projevu konkrétní společenské vrstvy definované určitým hospodářským zřízením, přichází v další velké publikaci z roku 1933 s programem, který přesně vystihuje samotný název práce: *Syntetické dějiny umění: Úvod do dějin uměleckého myšlení*. Joffemu jde o spojení stylu s konkrétním myšlením nebo světonázorem, jehož je styl jen výrazovým prostředkem.<sup>21</sup> Stejně jako ve své předchozí práci se přitom opírá o marxistickou teorii vývoje, kterou ale vyostřuje akcentováním historičnosti myšlení a vnímání,<sup>22</sup> čímž se přibližuje koncepci Waltera Benjamina, který chtěl pojímat dějiny vnímání jako dějiny

17 Joffe je v tomto ohledu schematictější než Hauser a nerozvádí např. myšlenku, že zadavatel a umělec mohou reprezentovat různé třídy nebo dokonce hospodářské principy.

18 Иoffee (pozn. 12), s. 278.

19 Ibidem, s. 285.

20 Ibidem, s. 300.

21 Ján Bakoš tvrdí, že Joffe se ve 30. letech posouvá k „funkcionální interpretaci“ umění, kdy chápe dějiny umění jakožto dějiny sociálních funkcí umění. Přestože je pravdou, že Joffemu jde o hledání přímých souvislostí mezi uměním a společností, Joffe nikde neříká, jakou má přesně umění samo o sobě funkci. Ján Bakoš, *Stezky a strategie I: Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě)*, Brno 2017, s. 228.

22 Joffe tak radikalizuje Marxovy myšlenky o tom, že přináležitost k určité třídě s sebou nese konkrétní chování určené ekonomickými předpoklady. Sociální přináležitost s sebou nese podle něj i způsob vnímání.



sociálních proměn.<sup>23</sup> Je to právě historičnost konkrétních uměleckých forem, jež je pro Joffeho směrodatná: „*Vnímání je historická a třídní kategorie svázaná s myšlením a jednáním, stejně jako se společenskou orientací člověka ve světě. Poznání má historický charakter, jakákoliv forma poznání je pouze historickým okamžikem dějin poznání, vnímání je prvek podřízený této formě poznání. Jakýkoliv akt poznání je společenským a zároveň dějinným prvkem.*“<sup>24</sup> Styl je potom „*v prostředcích výrazu rozličných uměleckých druhů zachycený způsob myšlení*“.<sup>25</sup>

V této knize je na více než šesti stech stranách — čímž se mimochodem blíží rozmachu prací Arnolda Hausera — a s aparátem čítajícím pouhých 89 poznámek vylíčen kompletní vývoj výtvarného umění, hudby a literatury od pravěku až po nejnovější tendence v podobě filmu, ovšem opět s výjimkou architektury. V tomto rozvrhu hraje klíčovou úlohu završitelky veškerého uměleckého tvoření sovětská kultura. Joffe opět věnuje značnou pozornost technickým inovacím, které kulturu zásadním způsobem pozměňují. Podle něj je to způsob zapojení veškerého lidstva účastnicího se socialistické revoluce do uměleckých procesů: „*Socialistický industrialismus — to je nejvyšší kulturní forma, a proletariát je nejvyšší třídou na stupnici společenského vývoje. Proletariát přináší osvobození všem nižším třídám, přičemž je překovává v jediný organismus a celou zeměkouli spojuje v jedinou zemi.*“<sup>26</sup> V této pasáži, která je kvintesencí celé knihy, vynikají v nových kvalitách odlesky v sovětském marxisticko-leninském diskurzu rozšířené teze o vítězství proletariátu jakožto konci dějin. To potvrzují i četné citace z Marxových nejvýrazněji profetických spisů jako *Komunistický manifest*.<sup>27</sup>

Umění se v Joffeho konstrukci na uskutečnění eschatologické ideje podílí právě reprezentací vědomí a myšlení. Úlohou socialistického umění je podle něj „*historicko-materialistické osvětlování skutečnosti, ukazování života věcí ve spojení s konkrétním dějinným momentem ve společenském pohybu a zápasení*“.<sup>28</sup> Klíčové je přitom vzájemné prolínání jednotlivých elementů: „*Člověk a věc už nejsou v sobě uzavřena jsoucna. Místo a čas,*

23 Jak známo, Benjamin vycházel z Rieglových myšlenek o proměně vidění. Joffe došel ke svému chápání zjevně bez vlivů Vídeňské školy. Srov. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung), in: idem, *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt 1990, s. 478.

24 Иеремия Иоффе, *Избранное: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления*, Москва 2010, s. 535.

25 *Ibidem*, s. 536.

26 *Ibidem*, s. 593.

27 Karl Löwith, který pregnantně shrnuje mnohokrát opakované interpretace marxismu jakožto náhražky náboženství, tvrdí, že Marxova teze — komunismus prostřednictvím odstranění soukromého hospodaření ukončí vládu člověka nad člověkem — představuje sekulární verzi křesťanské eschatologie. Karl Löwith, *Marxismus und Geschichte*, in: idem, *Sämtliche Schriften* 2, 1990, s. 339.

28 Иоффе (pozn. 24), s. 540.

kteře zaujímají, jsou prvky dějinného procesu, momentem pohybu celého společenského systému.<sup>29</sup> Joffe upozorňuje v tomto kontextu na úlohu technických inovací v kultuře: „Proletariát vyjadřuje svůj vztah ke světu nikoliv prostředky, které vypracovalo přirozené a obchodní hospodářství, ale prostředky, které mu daly nejnovější výtobytky strojové techniky. [...] Proletariát jich využívá k formování nového jazyka myšlení a přetváří je v nástroj socialistické rekonstrukce kultury a vědomí. [...] Tyto prostředky, zdokonalené mechanismy a energie, světlo, elektřina, rádio jakožto technické prostředky umění otevírají úplně nové druhy a formy.“<sup>30</sup> Výrazový prostředek tedy zásadně ovlivňuje vznik nových forem, přičemž originalita Joffeho koncepce spočívá v důsledném vtažení nejnovějších médií, která se často vymaňují z tradiční definice „vysokého umění“, do jím konstruovaného příběhu.

V konkrétních analýzách jednotlivých uměleckých děl hledá Joffe právě tyto obecné rysy. Obraz této závěrečné dějinné epochy musí být dialektický, musí kombinovat pohled na předmět z různých úhlů, tak jak to činil kubismus, a zároveň musí podávat zobrazené ve vzájemných vztazích, což umožňuje polysémantickou interpretaci uměleckých děl. Klíčová je samozřejmě ideologická komponenta, umožňující nahlédnout skrze dílo do tzv. „společenského boje“. Joffe tvrdí, že výtvarné umění proletariátu dialekticky překonává dvě klíčové tendence: konstruktivismus, jemuž připisuje romantické a ideologické rysy, a realismus a naturalismus, které kořeni v buržoazní kultuře.

Téměř ideálním představitelem „proletářského umění“ je podle Joffeho sovětský malíř Alexandr Dejneka a ikonickým dílem jeho *Obrana Petrohradu* z roku 1928. **1** Obraz pojednává epizodu občanské války z roku 1919, kdy vojska Baltské flotily a dobrovolníků z řad dělníků bránila město před vojsky spjatými s Bílým hnutím. Dole pochodují vojáci do probíhající bitvy, zatímco v horní části se vracejí zranění. Od Petrova-Vodkina odvozená kompozice strojově pochodujících obránců Petrohradu podle Joffeho poukazuje na probíhající bitvu a odhodlání město bránit. Petrohrad je ztvárněn pouhým náznakem továren v pozadí, poukazujících v Joffeho polysémantické interpretaci na industriální charakter města, které dalo zrod těmto obráncům. Joffe hovoří o optické decentralizaci, která poukazuje na napnutý historický okamžik, kde je dění podřízeno subjektu dějin – tj. proletariátu. Pro Dejnekovo dílo, ale i pro výtvarné umění vybrané epochy vůbec, je důležitá především polyfokálnost, dekonstrukce perspektivy a decentralizace obrazu.<sup>31</sup> V literatuře je potom podle Joffeho klíčové spojení současného jazyka, ať už technicistního nebo

29 Ibidem.

30 Ibidem, s. 593.

31 Ibidem, s. 579.



lidového, s klasickou literaturou, což opět přináší dialektickou syntézu. Ve filmu, zvláště zvukovém, spatřuje Joffe syntézu veškerých ostatních umění: malby, fotografie, hudby a literatury: „*Zvukový film si vypůjčoval formy výrazu vypracované starými uměleckými projevy pomocí jejich očištění a následné syntézy, vytvářel jazyk schopný vyjádřit složitá, mnohostranná témata současné skutečnosti, v níž se sumarizuje veškerý dosavadní vývoj lidstva vstupujícího do nové epochy.*“<sup>32</sup>

Kinematografie je podle něj pionýrem nové kultury, protože dokáže zprostředkovat vše, co je dostupné sluchu a zraku, a podat tuto skutečnost jak odbornou, tak zábavní formou. To, že ve filmu viděl Joffe budoucnost umění, dokládá i fakt, že v knize *Kultura a styl* zahrnul do sféry na budoucnost orientované socialistické kultury pouze film a rozhlasovou tvorbu. V případě rádia a umělecké tvorby, jako je například rozhlasová hra, oceňuje Joffe především návrat k živému, ústnímu podání, umožněnému skrze technický zápis hlasu. Tím podle Joffeho překonává rozhlas jakoukoliv tištěnou literaturu, protože dokáže reprodukovat sílu a polohu hlasu, což vytváří novou blízkost mezi producentem a recipientem. Zde vyvstávají další styčné body s myšlením Waltera Benjamina, který tvrdil, že masová technická reprodukovatelnost je nejvlastnějším rysem moderního uměleckého projevu jako je film a fotografie.<sup>33</sup> Mechanicky reprodukovatelnému umění šířenému audiovizuálními médii je v Joffeho koncepci svěřena úloha propojit celý svět: „*Rádio, které se spojením s kinem stává televizí, vytváří ty pravé syntetické socialistické řečové prostředky, jež mohou v jedné světlozvukové atmosféře obsáhnout a dosáhnout celý svět.*“<sup>34</sup> Ve výsledku je podle Joffeho klíčová bezprostřednost nového umění a jeho moc nad skutečností, respektive schopnost tuto skutečnost nově formulovat, podávat a aktivně ovlivňovat.

Jak poznamenal Anatolij Rykov,<sup>35</sup> tyto rysy korespondují s tím, jak Joffe vidí umění a společnost pravěku. Zaprvé, pro pravěkou společnost, tzv. komunistickou tlupu, je klíčové, že samotné myšlení není abstraktní, ale konkrétní, soustředěné v praktické činnosti: „*Myšlení je v komunistické tlupě praktická činnost ve světě. Společná praktická činnost, živelná kolektivní práce pouze kultivuje v celé skupině jedny a tytéž praktiky, aniž by vydělovala konkrétní osoby z kolektivu.*“<sup>36</sup> Umění této ideální prvobytně

32 Иеремия Иоффе, Синтетическое изучение искусства и звуковое кино, Москва 1937. Citováno dle: Иоффе (pozn. 12), s. 644.

33 Na blízkost mezi Benjaminem a Joffem upozornil již Anatolij Rykov. Jakkoliv lze souhlasit s Rykovovým tvrzením, že oba teoretici se shodovali v ocenění nových médií jakožto základní hybné síly proměny umění, stěží se dá akceptovat, že by Joffe podobně jako Benjamin hledal projevu „aury“. Viz Анатолий Рыков, Проблема советской религиозности в теоретическом искусствознании Иеремии Иоффе, Манускрипт 2018, s. 164.

34 Иоффе (pozn. 24), s. 618.

35 Рыков (pozn. 33), s. 151–156.

36 Иоффе (pozn. 24), s. 28.

pospolné společnosti je charakterizováno především termínem *magismus*, kdy myšlení, řeč a výtvarné umění představují „*praktické elementy hospodářství, aktivní mocnou sílu, ovlivňující úspěchy a neúspěchy na poli hospodářství a lovu. Je to umění živé improvizace a provedení, kde není pasivních diváků a posluchačů.*“<sup>37</sup> Výtvarné umění je gestické, kresba pouze zachycuje pohyb ruky v prostoru. Takové umění je nejen optické, ale i haptické, stejně jako sovětské umění, které aktivně řešilo mimovizuální kvality povrchu, používajíc termín *faktura*.<sup>38</sup> Pravěké umění rezignuje na „objektivní“ perspektivu, přičemž kompozici podřizuje ideologickým schémátům. Literatura je ústní, respektující tělesnost, slovo doprovází mimické gesto. „*Slovo se stalo kultickou formulí a jazykem bohů, mimickým aktem.*“<sup>39</sup> Právě to jsou stejné charakteristiky, kterými Joffe popisuje umění komunistické společnosti. Absolutní moc slova a gesta je to, co spojuje Joffeho prvobytnou společnost s totalitarismem. Ostatně byl to právě styl řeči a projevu Lenina, schopný promlouvat k celé společnosti, který se těšil zájmu ze strany autorů jako Viktor Šklovskij nebo Jurij Tynjanov.<sup>40</sup> Sovětský svaz představuje pro Joffeho návrat prvobytně pospolné společnosti, kde se dosahuje bezprostřednosti pomocí nejnovějších technologií.<sup>41</sup> V Joffeho koncepci se soudobá umělecká produkce obrací ke svému prvopočátku.

## PŘÍBĚH DEMOKRATIZACE UMĚNÍ U ARNOLDA HAUSERA

Ve srovnání s Joffem představuje práce Arnolda Hausera značně uměřenou, na mnoha empirických zkoumáních založenou verzi sociologicky orientovaných dějin umění, kde premisy Marxe hrají relativně podružnější úlohu ve prospěch sociologie.<sup>42</sup> Přesto, nebo snad právě proto, je zajímavé, že Hauser věnuje stejně jako Joffe poslední kapitolu své studie sovětskému filmu. Jestliže Joffe pozoroval vývoj nových technologií a jejich uplatnění v kultuře z odstupu teoretika, Hauser byl přímým účastníkem těchto změn. Po krachu komunistické Maďarské republiky rad přesídlil po studijním pobytu v Berlíně v roce 1924 do Vídně, kde až do své emigrace do Velké Británie v roce 1938 působil jako reklamní manažer ve filmové společnosti. Praktická zkušenost práce u filmu se odráží i v textu, v němž Hauser

37 Ibidem, s. 38.

38 Srov. Alexandra Köhring, *Faktura: Malen zwischen Experiment und Ideologie in der russischen Avantgarde*, dizertační práce, Universität Hamburg 2017.

39 Иоффе (pozn. 24), s. 55.

40 Viz první číslo časopisu ЛЕФ z roku 1924 věnované stylu Lenina s příspěvky Šklovského, Tynjanova, Ejchenbauma a dalších předních představitelů literárněvědného formalismu.

41 Srov. Рыков (pozn. 33), s. 32.

42 Hauser odkazuje na Sombarta, Maxe Webera, Karla Mannheimu nebo Otto Neuratha stejně často jako na samotného Marxe.



neuvádí, jak je u něho zvykem, pouze obecné charakteristiky stylů, epoch a děl, ale pouští se do dílčích analýz jednotlivých filmů. Tato kapitola nazvaná *Ve znamení filmu* se celému tónu jeho *Sociálních dějin umění* do značné míry vymyká. Hauser v ní převádí na společného jmenovatele estetiky filmu veškeré moderní umění.

V čem spočívá podle Hausera síla filmu diktujícího svůj styl veškeré ostatní umělecké produkci? Film nově formuluje chápání času a časové následnosti, kterou Hauser spojuje s vynálezem filmového stříhu. Jeho hlavním rysem je „*simultánnost, jejíž podstata spočívá v převedení času do prostoru (Verraeumlichung), což se v mnohém překrývá s Bergsonovým pojetím času*“.<sup>43</sup> Film dokáže podle Hausera spojit v jediný okamžik dvě prostorově od sebe vzdálená dějství, a tím vytváří novou zkušenost simultánnosti: „*Teprve skrze současně probíhající distanci a blízkost věcí – jejich vzájemnou blízkost v čase a vzdálenost v prostoru – se konstituuje jedinečná časoprostorovost, ona dvoudimenzionálnost času, která je pravým médiem filmu a základní kategorií, z níž je utvářen*“.<sup>44</sup>

Hauser argumentuje, že podobné principy, kdy se v jednom okamžiku prolíná více původně nesourodých časů nebo prostorů, lze nalézt v próze Joyce nebo Prousta, stejně jako v surrealistické malbě.<sup>45</sup>

Co ale nakonec dělá film uměním nejdokonaleji reprezentujícím modernitu, je to, že se jedná o kolektivní uměleckou produkci, která se obrací k masovému publiku, aby jej skrze nejmodernější techniku zásobovala sny o lepším životě.<sup>46</sup> Hauser zjevně domýšlí teze Waltera Benjamina, který kritizoval film za to, že dává „masám“ – především z řad nižších tříd – falešnou představu o sobě samých.<sup>47</sup> Proces masové produkce s sebou sice nese riziko poklesu exkluzivnosti, to je ale podle Hausera vyváжено tím, že film jakožto nové umění nutně přináší kvalitativní stylové inovace, založené na moderní technice. Zjevně inspirován francouzskou verzí Benjaminovy eseje o technické reprodukovatelnosti umění, na kterou nejednou odkazuje, spatřuje Hauser ve filmu umění vzešlé z ducha techniky.<sup>48</sup>

Hauser hledá styčné body mezi uměním a politikou. Ve filmu vidí především dovršení demokratizace umění, započaté přechodem od

43 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, s. 1007. Citujeme podle německého vydání, poněvadž anglické první vydání je pouze autorizovaným překladem. Na krkolomnost a četné germanismy anglického převodu poukazyval ostatně už Gombrich. Německé vydání, zjevně opřené o původní německý text, je tedy přesnější než obecně rozšířená anglická verze.

44 Ibidem, s. 1011.

45 Ibidem, s. 1006–1007.

46 Ibidem, s. 1017. Hauser explicitně poukazuje na americké filmy třicátých let zobrazující život „lepší společnosti“ a sloužící jako projekční plocha tužeb nižších tříd, které za shlédnutí takových filmů platily.

47 Benjamin (pozn. 23), s. 456.

48 Hauser (pozn. 43), s. 1026. Hauserova studie je jednou z prvních anglických publikací, které výslovně rozpracovávají teze Waltera Benjamina o technické reprodukovatelnosti umění.

soukromého dvorního divadla k divadlu městskému a posléze státnímu, respektive národnímu, jež vychází vstříc kulturní potřebě stále širších skupin obyvatel. Film tuto tendenci dovádí k dokonalosti: „*Film je především ‚fotografií‘; jako takový je technickým, tj. mechanicky stvořeným, na reprodukovatelnost odkázaným uměním, jinými slovy je díky lacinosti své reprodukovatelnosti lidovým, v nejvlastnějším slova smyslu demokratickým uměním.*“<sup>49</sup> Právě ve zmíněné „demokratičnosti“ filmu ale Hauser spatřuje velké nebezpečí, protože film podle něj nedává příležitost jednotlivým tvůrčím individualitám: „*film nenachází svých básníků, nebo lépe řečeno básníci doposud nenašli cestu k filmu.*“<sup>50</sup>

Vrcholem dosavadní filmové produkce je podle Hausera tvorba Ejzenštejna, Pudovkina a dalších průkopníků sovětské kinematografie, přinášející do filmového vyprávění nové, expresivní hodnoty, kterých dosahují rychlými střihy a střídáním záběrů zblízka a zdaleka. Není to tedy absolutní syntéza různých umění v jedno, jako tomu bylo u Joffeho, ale konkrétní postupné vyladování uměleckých postupů vytvářejících poetiku filmu. Ale ani na sovětský film Hauser nepohlíží nekriticky: reflektuje silící ideologický tlak na sovětskou filmovou tvorbu a říká, že umění ztrácí na hodnotě tam, kde je využíváno jako propaganda.<sup>51</sup> Joffe viděl v ideologickém náboji umění a filmu zvláště nevyhnutelnou syntézu modernistických prostředků a idejí.

Odlišná je u obou autorů také koncepce spojení konkrétního společenského zřízení a umění. Zatímco Joffe trval na tom, že společenské zřízení mechanicky produkuje určité umění, Hauser je přesvědčen, že umělecké ztvárnění je výsledkem funkcí, které umění ve společnosti zastává. Přesto ale podle něj existuje vztah mezi státním zřízením a médiem: „*Film je jediným uměním, které se v sovětském Rusku rozvinulo do světového významu. Afinita mezi mladým komunistickým státem a novou formou výrazu je zjevná. Oboje jsou to revoluční jevy pohybující se po vlastním orbitu, bez minulosti, závazných tradic a rutinních procesů vzniku.*“<sup>52</sup>

Zdálo by se, že v této definici filmu jako nového média zaznívá něco z návratu k domněle svobodným a pravidly nesvázaným prvopočátkům umění. To je ale podle Hausera mylná představa. Zatímco Joffe hledal v sovětském Rusku „nový prvobytný komunismus“, který se za jeho účasti proměnil v despotii, Hauser viděl ve všeobecné popularitě filmu možnost radikálního rozšíření umění, jehož hlavním úkolem by měl být osvícenský narativ vzdělávání: „*Úlohou dnes není podřizování umění vkusu mas, ale naopak rozšíření horizontu těchto mas. Cesta k pravému porozumění umění vede skrze vzdělávání. Nikoliv násilná simplifikace umění, ale*

49 Ibidem, s. 1027.

50 Ibidem, s. 1015.

51 Ibidem, s. 1028.

52 Ibidem, s. 1026.



*výchova k uměleckému vkusu je prostředkem zabránění monopolizace umění úzkou menšinou. Dnes nemůžeme nastoupit žádnou schůdnou cestu k primitivnímu, ale přesto hodnotnému umění.“<sup>53</sup>*

Hauserova představa spočívá v neustále se replikující svobodě umělecké tvorby, která bude podle sociálních, estetických a politických možností realizována v konkrétních dílech. V tomto ohledu se Hauser nikdy nevzdal myšlenek liberalismu 19. století.<sup>54</sup> Hauser zůstal optimistickým humanistou, přestože byl zároveň kritikem kapitalistické společnosti.<sup>55</sup> K tématu konce umění se vrátil ještě ve své poslední publikaci *Soziologie der Kunst* z roku 1974. V ní tvrdí, že jediná možnost konce umění spočívá nikoliv v produkci kých, masmédií nebo programového anti-umění, nýbrž v tom, že by ztratilo svoji funkci ve společnosti.<sup>56</sup> Dokud plní libovolnou společenskou funkci, bude zajištěna jeho existence bez ohledu na to, v jakém médiu bude realizováno. Sociologie umění čerpá v intencích Hausera svou legitimitu právě z toho, že dokáže tyto funkce v jejich proměnlivosti dešifrovat.

Hauser i Joffe – ovšem v míře dané jazykovou (ne)dostupností – se těší omezenému, leč vytrvalému zájmu. Oba autoři stále čekají na svou kritickou monografii. Může nám četba jejich objemných svazků, sepsaných na základě mnohdy přes sto let starých zkoumání, přinést více nežli vhled do jedné z mnoha opomíjených oblastí historiografie dějin umění? Milena Bartlová, v jednom z mála českých textů věnujících se marxistickým dějinám umění, dochází k závěru, že nás autoři jako Frederick Antal, Michael Baxandall nebo Max Raphael nutí nově přihlédnout k hmotné věčnosti umění.<sup>57</sup> To se nedá říci ani o Hauserovi, ani o Joffem, kteří právě materiální substrát výtvarného umění vědomě ignorovali ve prospěch sociologicky fundovaných duchovědných konstrukcí. Přesto nás Joffeho promyšlení vztahu mezi formálními elementy uměleckého díla a sociálním zřízením, stejně jako jeho neustálé připomínání toho, že vedle sebe koexistují ve stejný okamžik nejrůznější výrazové prostředky a formy, může vést k novému chápání anachronických tendencí v umění. Hauserovo akcentování proměny funkce umění a důraz, který Hauser kladl na roli, jež umění ve společnosti hraje, neztratilo zvláště pro české prostředí, které prakticky rezignovalo na teoretické uchopení sociologie umění, mnoho ze své aktuálnosti. V konečném důsledku je ale nejinspirativnější odvaha a rozhodnost, s nimiž Joffe i Hauser na příkladu nových médií sledovali proměnu umění samotného.

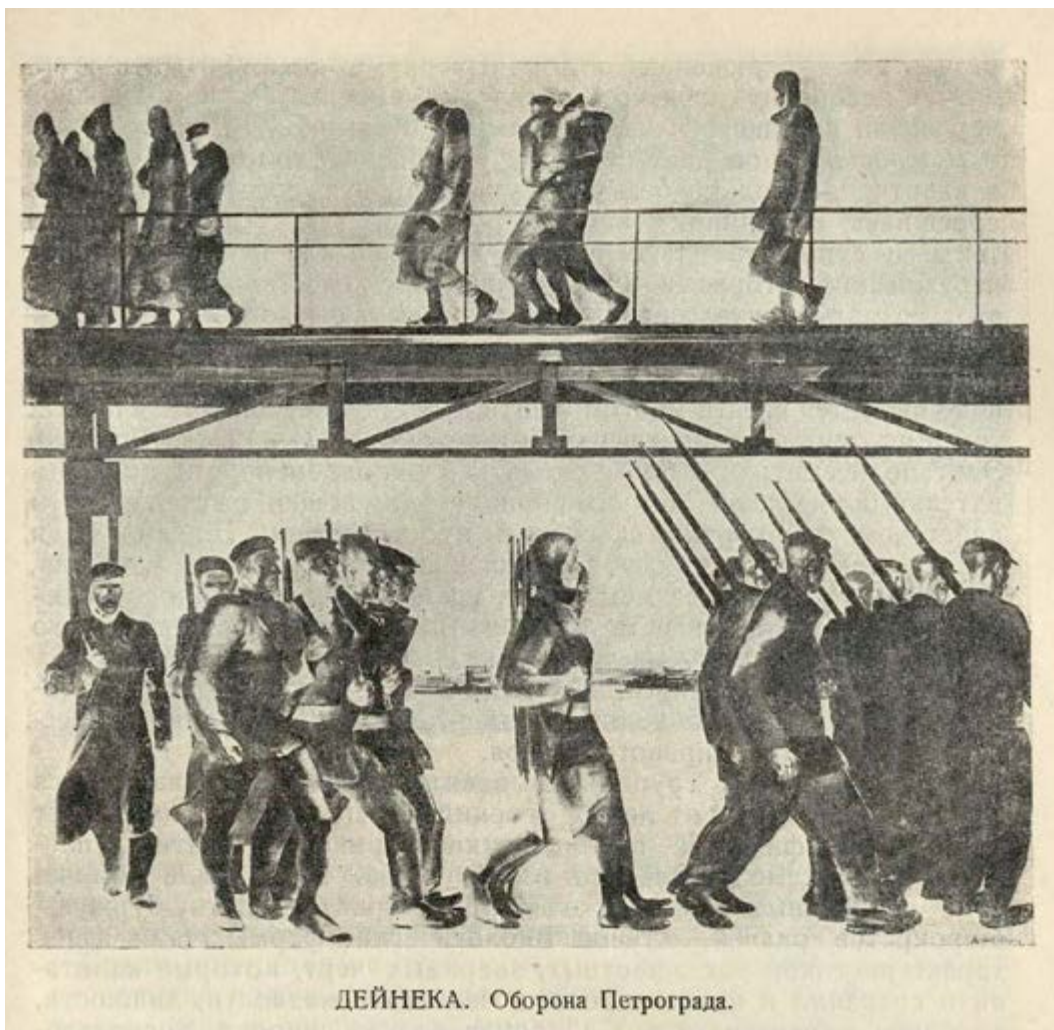
53 Hauser (pozn. 43), s. 1030.

54 Ibidem, s. 1029.

55 Jonathan Harris, Introduction to Volume IV, in: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, sv. 4, London 1999, s. XLII.

56 Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München 1974, s. 701.

57 Milena Bartlová, Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* XIV, 2020, č. 29, s. 10–37, zde s. 37.



ДЕЙНЕКА. Оборона Петрограда.

- 1 Alexandr Dejneka, *Obrana Petrohradu*, 1928, olej, plátno, 210 × 236 cm, Ústřední muzeum ozbrojených sil Ruské federace. Repro z: И. И. Иоффе, *Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления*, Ленинград, s. 533.

# Začátek—konec

## Kdy začíná a kdy končí postmodernismus v české architektuře?

ROSTISLAV ŠVÁCHA

Stanovit začátek a konec nějakého stylu nebo -ismu, to dnes vypadá jako zastaralý problém. Pro výzkum delšího úseku dějin se to však stále jeví jako nezbytnost. Podle Goerge Boase nebo Jacquese Le Goffa stojí na začátku nového historického procesu výrazná inovace, spjatá zároveň s vědomím, že v dosavadní praxi už nelze pokračovat. Autor se pokouší navrhnout, kam umístit začátek a konec postmodernismu v české architektuře. Navazuje přitom na práce Jiřího Ševčíka, Michaely Janečkové a Jany Pavlové. Postmodernismus se v českém prostředí začal vyhraňovat zhruba v letech 1967–1971, když se Helena Jiskrová nebo Petr Vaďura od modernistických hodnot pravdivosti, originality a exprese architektonické formy, a místo toho se začali zajímat o jazyk a o symbolickou stránku architektury. Oba se v roce 1967 zúčastnili polemicky laděné studentské výstavy *Apelace*, na níž Helena Jiskrová ukázala pavilon pro výstavu keramických výrobků „Panama Exhibition“ v duchampovské či popartové formě obrácené toaletní mísy; Petr Vaďura se zase pokoušel zformulovat nový pohled na architekturu ve svých teoretických textech. Konec postmodernismu po roce 1990 pak autor spojuje s nástupem minimalismu, jehož důraz na materialitu a výraz architektonické formy se dostal s přežívajícím postmodernismem do ostrého protikladu. V tomto ohledu vystupují jako přelomové práce československý pavilon pro EXPO 1992 v Seville a školní projekty žáků Emila Přikryla z Akademie výtvarných umění v Praze.

Otázka, kdy začíná a kdy končí nějaký styl nebo -ismus, zní na první pohled zastarale. Zdá se, že něco takového mohlo být důležité naposled pro formalistické dějepisce umění před sto a více lety nebo ještě snad pro autory diagramů vývoje moderního umění a architektury, jako byli Alfred H. Barr ve třicátých nebo Charles Jencks v sedmdesátých letech 20. století.<sup>1</sup> Ti z nás, kteří se snažili postihnout dějiny umění v delším časovém průběhu, by však asi úsilí určit začátek a konec nějakého děje tak jednoduše nepodceňovali. Vstřícnější stanovisko k dělení dějin na přesněji vymezené úseky by nepochybně podpořili i badatelé ze spřízněných oborů, například americký filozof dějin George Boas nebo vynikající francouzský medievalista Jacques Le Goff. Podle obou totiž snaha určovat v historii mezníky a zlomy odpovídá přirozené lidské touze uchopit čas. V knize *O hranicích dějinných období* z roku 2014 navíc Le Goff říká, že bez periodizací času se sotva může obejít školská výuka, z jejichž potřeb se ostatně dělení historie do ohraničených úseků zrodilo.<sup>2</sup> Na to, čím se vyznačuje dějinný mezník či zlom, pak Boas odpověděl tak, že se kryje s nějakou vlivnou inovací.<sup>3</sup> K této pozitivní definici mezníku Le Goff přidal kritérium negace předešlého: předchozí perioda něco dělala špatně, a to se musí změnit.<sup>4</sup>

Tyto obecné myšlenky o začátku a konci bych rád aplikoval na konkrétnější materiál postmoderní architektury. V posledních zhruba patnácti letech se ve světě i doma můžeme setkat s prvními pokusy napsat její dějiny, a to takové, které by se odstupem od tématu a kritickým postojem vůči němu lišily od apologetických dějin postmodernismu sepisovaných kdysi jeho spolutvůrci a souputníky.<sup>5</sup> Chceme-li se k takovým kritickým dějinám postmoderní architektury připojit i my a chceme-li to udělat na domácím materiálu, musíme v první řadě uvážit, jakou roli hrály v české

1 Srov. Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York 1936, obálka publikace; Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth 1973, diagram Evolutionary Tree 1920–1970, s. 28.

2 Jacques Le Goff, *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*, Praha 2014, s. 78; francouzský originál *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?* vyšel v Paříži ve stejném roce 2014.

3 George Boas, Historical Periods, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XI, 1953, č. 3, s. 253–254; Ve stejné chvíli kriticky probral formalistické periodizace dějin umění Meyer Schapiro, Styl (1953), in: idem, *Dílo a styl*, Praha 2006, s. 277–309. Zajímavá debata o zlomovém historickém významu postmoderny proběhla v roce 1984 mezi Jiřím Ševčíkem a Radimem Paloušem, srov. Diskuze k přednášce Jiřího Ševčíka Postmodernismus v architektuře, in: Jiří Ševčík – Monika Mitášová (edd.), *Česká a slovenská architektura 1971–2011: Texty, rozhovory, dokumenty*, Praha 2013, s. 115–124. V souvislosti s panelovými sídlišti a na bázi serialismu Georgheo Kublera probrala problém rozdělení jejich dějin do vymezených úseků Martina Koukalová, Panelové tvary v čase: K periodizaci panelových sídlišť, in: Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolina Jirkalová (edd.), *Paneláci 1: Padesát sídlišť v českých zemích*, Praha 2018, s. 12–34.

4 Le Goff (pozn. 2), s. 10.

5 Obojí druh dějin postmodernismu jsem stručně zmapoval v doslovu k českému vydání knihy Jeana Petita, *Ironie aneb sebekritická neprůhlednost postmoderní architektury*, Řevnice 2018, s. 252–255. Mezi domácími pokusy o kritičtější dějiny české postmoderní architektonické produkce podle mě vynikly texty Michaely Janečkové a Jany Pavlové, o nichž pojednám níže.



recepti západního postmodernismu historické podmínky státního socialismu, jež se u nás vyznačovaly odlišným společenským a ekonomickým postavením architektů i dalšími charakteristikami.<sup>6</sup>

Když se pak soustředíme na problém začátku domácí větve tohoto směru, v duchu úvah Georgeho Boase by ho měla vyznačit inovace tak výrazná, že pro ni v předchozí periodě nenajdeme žádné zřetelné precedenty. Zdá se mi ale, že aby byl začátek skutečným začátkem, musíme k takové inovaci ještě něco přidat. Stejně nebo podobně koncipovaných inovací musí například být víc než jedna nebo dvě, aby se tak založila souvislejší řada. Aby se pak tyto inovace nestaly pouhými povrchními přejímkami západních vzorů, čili pouhou módou, potřebovaly by podle mě nějaké zdůvodnění od svých autorů; nějakou teorii, která by se pokusila vysvětlit, proč jsou tyto inovace pro domácí architekturu prospěšné a proč už to nejde dělat postaru. Viditelnost inovací a jejich historický význam by konečně posílilo, kdyby se proti nim postavili nějakí odpůrci, kteří by je naopak považovali za škodlivé, a stoupenci nového by museli překonat jejich odpor. Kdyby se nástup české postmoderny setkal s takovými překážkami, v tomto ohledu by se podobal přijetí kotěrovské moderny na přelomu 19. a 20. století, na kterou tehdy útočili mluvčí konzervativního časopisu *Architektonický obzor*,<sup>7</sup> nebo počátečním potížím avantgardy a puristicko-funkcionalistické *nové architektury*, s níž se v raných dvacátých letech pokoušeli polemizovat publicisté Josef Kodíček a Ferdinand Peroutka<sup>8</sup> nebo architekti Pavel Janák a Jan Zázvorka.<sup>9</sup>

## POČÁTKY POSTMODERNISMU U NÁS PODLE JIŘÍHO ŠEVČÍKA, MICHAELY JANEČKOVÉ A JANY PAVLOVÉ

Dobu nástupu postmodernismu v české architektuře se v osmdesátých letech 20. století pokusil stanovit Jiří Ševčík, a to nejkonkrétněji ve stati o domě ČKD (dnes New Yorker) v Praze na Můstku od Aleny a Jana Šrámkových, publikované v *Architektuře ČSR* v roce 1985. Před několika roky se k němu připojily Michaela Janečková v knize *Paneláci 2* (2017) a Jana Pavlová v monografii *Chrám peněz* (2022), čili autorky, které už napsaly své úvahy na postmoderní téma z odstupu, dávno poté, co tento směr v domácí architektonické tvorbě odezněl. Ševčík, nejvýznamnější teoretik architektonické postmoderny v českých zemích, se při vyhledávání

6 Srov. Petr Roubal, Postmoderní architektura v předmoderním systému, in: Petr Vorlík – Hubert Guzik (edd.), *Ambice: Architektura osmdesátých let*, Praha 2022, s. 40–67.

7 Srov. alespoň Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 54–60.

8 Josef Kodíček, Devěthnid, *Tribuna* IV, 1922, č. 305, 31. 12., s. 3–5; Ferdinand Peroutka, O té avant-garde rrrévolutienarre, *Tribuna* V, 1923, č. 4, 6. 1., s. 3–4; č. 5, 9. 1., s. 2–4.

9 Pavel Janák, Architektura – hmota či duch?, *Styl* X, 1924–1925, s. 170–174; Jan Zázvorka, O konstruktivismu, *Styl* X, 1924–1925, s. 175.

jejích počátků soustředil na díla Jana Bočana, Zdeňka Rothbauera, Jana Šrámka a Aleny Šrámkové. Zaznamenal přitom, že v první polovině sedmé dekády, zhruba mezi lety 1972–1976, se některé stavby i neprovedené projekty těchto architektů odpoutaly od dosavadních modernistických postupů, pro něž se mu zdály být typické živá plastičnost, subjektivismus představ o formě a zájem o její expresivní dopad. Nové, ne už modernistické kvality, které Ševčík definoval jako čistou racionální a konceptuální práci se základními geometrickými formami, vystoupily podle něho do popředí například u nové odbavovací hale pražského Hlavního nádraží (1972–1978) a zvláště v domě ČKD na Můstku (1976–1983).<sup>10</sup> Jiná Ševčíkova stať z roku 1983, na níž se podílela jeho žena Jana Ševčíková, tuto budovu označila za radikální obrat k postmodernisticky pojímané tvorbě.<sup>11</sup>

Ševčíkova zamyšlení nad postmodernismem a jeho dějinami mají apologetický charakter, podobně jako texty nejvýznamnějšího západního teoretika postmoderní architektury Charlese Jenckse.<sup>12</sup> Úsudek Jiřího Ševčíka, který spojil počátky české odnože tohoto -ismu s tvorbou skupiny kolem Šrámkových a Jana Bočana, neztrácí podle mě platnost ani dnes, budeme-li ovšem v úvahách o nástupu domácí postmoderny klást důraz jen na uskutečněné stavby. Pokud se však pustíme do zevrubnějšího prozkoumávání našeho problému, zjistíme, že domu ČKD, popřípadě nové hale Hlavního nádraží, předcházely iniciativy rovněž směřující k postmodernismu, přestože zůstaly jen ve stadiu neprovedených návrhů nebo teoretických stanovisek. Michaela Janečková<sup>13</sup> i Jana Pavlová<sup>14</sup> se v tomto ohledu zaměřily na projevy kritiky ortodoxního modernismu, s jakými se lze v našem prostředí setkat snad už od meziválečného období a jejichž „akcelerační“ — jak jim říká první z obou autorek — připravovala pro přijetí postmodernismu vhodnou půdu, pokud v něj rovnou nevyústila. Jana Pavlová zas, když ve svých výkladech dospěla do pozdních šedesátých let, vyslovila přesvědčení, že význačnou roli tehdy sehrála výstava studentů pražské techniky *Apelace 67*, rebelující proti zastaralé výuce na fakultě architektury ČVUT. Obě historičky architektury se pak shodly v názoru na průkopnictví jednoho z organizátorů *Apelace*,

10 Jiří Ševčík, Dům na Můstku a architektura sedmdesátých let, *Architektura ČSR* XLIV, 1985, s. 297–298.

11 Jana Ševčíková — Jiří Ševčík, Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí, *Umění a řemesla* XXVII, 1983, č. 2, s. 44–52, srov. popis k domu ČKD na s. 52.

12 Srov. například Charles Jencks, Postmodern History, *AD Profiles* 10, speciální číslo časopisu *Architectural Design* XLVIII, 1978, č. 1, s. 11–58. Viz též Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig–Wiesbaden 1984.

13 Michaela Janečková, Sidliště mezi „akcelerační modernou“ a postmodernou, in: Lucie Skřivánková — Rostislav Švácha — Martina Koukalová — Eva Novotná (edd.), *Paneláci 2: Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989*, Praha 2017, s. 286–301. Viz též eadem, Kritika a ironie: Československá postmoderní architektura v éře Gustáva Husáka, in: Veronika Rollová — Karolína Jirkalová (edd.), *Budoucnost je skryta v přítomnosti: Architektura a česká politika 1945–1989*, Praha 2021, s. 333–359. Za upozornění děkuji Mileně Bartlové.

14 Jana Pavlová, *Chrámy peněz: Postmoderní architektura českých bankovních domů a spořitelien v devadesátých letech 20. století*, Praha 2022.



studenta architektury, estetiky i dějin umění Petra Vadury; podle Michae-ly Janečkové se Vadura ve svém zaujetí symbolickou funkcí architektury a jejího jazyka chopil postmoderních témat. Tento názor ostatně zazněl již v několika starších zmínkách o tomto architektovi.<sup>15</sup>

## APELACE 67 A HELENA JISKROVÁ

Také já věřím, že při hledání začátků českého postmodernismu by se naše pozornost měla upřít k výstavě *Apelace 67*. Na jaře roku 1967 ji uspořádalo několik studentů fakulty architektury ČVUT v Praze.<sup>16</sup> Že šlo o akci protestní, vyjadřující nespokojenost s tím, jakou architekturu učí studenty navrhovat místní pedagogové, o tom není sporu. Na druhou stranu však nemáme k dispozici žádné dokumenty svědčící o odporu učitelského sboru nebo jiných dobových autorit proti expozici.<sup>17</sup> Výstava též nepochybně chtěla kritizovat některé formy tehdejšího modernismu, a to patrně takové, které se studentům zdály být z formálního hlediska málo výbojně. Z toho, co o *Apelaci* víme, vyplývá, že vystavené projekty vyjadřovaly náklonnost k měkkému tvarování, k secesním stavbám Antonia Gaudího nebo k vy-pjatějším polohám dobového skulpturalismu. Takové inovace, které by se dnes daly označit za postmoderní, však patrně výstava neobsahovala.

Přesto by naší pozornosti neměl uniknout příspěvek Heleny Jiskrové,<sup>18</sup> její školní projekt pavilonu pro expozici keramických výrobků, který nesl název Panama Exhibition. Pavilon autorka pojala jako záchodovou mísu

15 Rostislav Švácha, *Architektura 1958–1970*, in: idem a Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000*, Praha 2007, s. 30–69 (60, 65). Opatrněji se o Vadurovi vyjádřila Dita Dvořáková, Petr Vadura, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Řevnice–Olomouc 2010, s. 344–349: „Intenzivní zájem o obnovení systému kodifikace významu v architektuře by jej patrně zavedl k postmoderně“ (s. 349). Má stať se snažit dokázat, že v tom ohledu Vadura nezůstal na půli cesty.

16 Nejjobsáhlejší svědectví o výstavě přinesl Benjamin Fagner, *Výstava Apelace 1967, Kolokvium o dějinách Sialu*, CD-ROM, Národní památkový ústav a Oblastní galerie v Liberci, Liberec 2012. Srov. dále Vladimír Šlapeta, Za Petrem Vadurou, *Architekt XLI*, 1995, č. 1–2, s. 8; Ludmila Hájková [Hůrková] – Rostislav Švácha, Kde budeme žít zítra, in: Vít Havránek (ed.), *Slovo akce pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999, s. 114–145; Švácha, *Architektura 1958–1970* (pozn. 15), s. 30–69 (60, 65); Pavlová (pozn. 14), s. 289; Magdalena Dědičová, *Architektonické výstavy čtyřicátých až šedesátých let 20. století v Praze* (diplomová práce), FF UK, Praha 2024, s. 87–91.

17 Traduje se, že *Apelaci 67* nepříznivě hodnotil tehdejší děkan FAPS ČVUT Jiří Stašek. Srov. Dědičová (pozn. 16), s. 88. Svou přítomností na vernisáži ji však podle pamětníků naopak legitimizovali dva jiní učitelé na této fakultě, profesor Jiří Štursa a docentka Marie Benešová, která údajně výstavu zahájila a pozitivně se pak o ní zmínila i v nepojmenovaném úvodu ke statí Petra Vadury, Holleinův obchod „Retti“ ve Vídni, *Architektura ČSSR XXVI*, 1967, s. 333–336. Srov. B, V březnu letošního roku (...), ibidem, s. 333. Tento úvod patří spolu s rozsáhlejší statí Benjaminu Fagnera, *Apelace, Univerzita Karlova XII*, 1967, č. 18, s. 2, k jediným dvěma zmínkám o této výstavě v dobovém tisku.

18 Srov. Hubert Guzik, Helena Jiskrová, in: Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Olomouc–Řevnice 2010, s. 306–309.



obřích rozměrů, obrácenou vzhůru nohama, a zamontovala jeho kresbu do fotografie Staroměstského náměstí, pořízené ve chvíli, kdy se na něm sešla nějaká početná dělnická demonstrace.<sup>19</sup> 1 Tvar záchodové mísy s jeho měkkými oblínami by se dal vykládat jako osobitý projev skulpturalismu. Práce Heleny Jiskrové se však vyznačuje i jinými rysy, které už ji posouvají blízko k postmoderním stanoviskům. Předně, pojala své dílo jako citaci tvaru už existujícího předmětu. Záměrně se tak vzdala možnosti vytvarovat novou originální formu, která nepochybně patřila k ideálům modernismu, zatímco postmodernismus tvarovou originalitu mezi své důležité cíle nekladl. U tohoto předmětu denní potřeby nás dále může zaujmout jeho zvětšení do neobvykle velkého měřítka, čímž se pavilon odlišil od slavných Duchampových ready-mades z roku 1917. Zde, v tomto zvětšení, jde evidentně o techniku pop artu, který u rané postmoderny patřil k jejím nejdůležitějším zdrojům a není náhoda, že průkopník postmodernismu Robert Venturi zprvu nazýval svůj směr pop-architektura.<sup>20</sup> Konečně se v projektu Heleny Jiskrové setkáváme s neskrývaným projevem humoru a ironie. A i tady jde o kvality pro modernismus netypické a pro postmodernismus naopak příznačné.

## TEXTY A PROJEKTY PETRA VAĐURY

Vyslovil jsem už mínění, že aby taková inovace byla plnohodnotná, potřebovala by mít nějaké teoretické opodstatnění. Pokud je mi známo, Helena Jiskrová žádnou teoretickou reflexi svého projektu pavilonu na Staroměstském náměstí nezformulovala. Víme však, že vedle Emila Příklad, Dalibora Vokáče, Heleny Jiskrové a několika dalších mladých architektů patřil k organizátorům výstavy *Apelace 67* Petr Vaďura, který vedle architektury na ČVUT studoval zároveň estetiku na Karlově univerzitě a v letech 1969–1970 se při pobytu u příbuzných v Kanadě seznámil s názory teoretika médií Marshalla McLuhana.<sup>21</sup> Od roku 1967 publikoval Vaďura v *Architektuře ČSSR* a ve *Výtvarné práci* stati o pracích rakouského architekta Hanse Holleina a uváděl v nich do debaty témata pro dosavadní českou teorii architektury neznámá, a tedy inovativní v Boasově smyslu.<sup>22</sup> Jejich jádro spočívalo v autorově záměru o znakovost a symboličnost architektury, o její

19 Obecněji tradovaný názor, že pro svou koláž Helena Jiskrová použila snímek shromáždění lidu oslavujícího vítězství nad domácí buržoazií 25. února 1948, se nepotvrdil – podle sdělení Heleny Huber Doudové jde o fotografii dělnické demonstrace z roku 1905. Sadu výkresů pavilonu přebírá od Heleny Jiskrové Sběrka architektury Národní galerie Praha. Za tuto informaci vděčím Heleně Huber Doudové.

20 Robert Venturi, *Obrana pop-architektury* [1965], in: Rostislav Švácha – Milena Sršňová – Jana Tichá (edd.), *Euroamerické architektonické myšlení 1936–2011*, Praha 2018, s. 214–215.

21 Srov. Dvořáková (pozn. 15), s. 344–349.

22 Vaďura, *Holleinův obchod „Retti“* (pozn. 17), s. 333–336; *Idem*, *Znak a signál v soudobé architektuře: Holleinův obchod Metek, Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 5, s. 8.

K jazyk, tedy o témata, jejichž teoretickou průraznost postřehla Michaela Janečková. I tady už Vaďura mířil mimo modernismus, protože pro modernistickou architekturu byly ústředními hodnotami pravdivost formy, originalita formy a výraz formy, nikoliv její jazyková nebo významová vrstva.

Ohlédneme-li se navíc na některé Vaďurovy mladší projekty, vidíme už v nich zřetelný tah k postmoderní architektuře. Vznikaly na půdě liberecké Školky Sial, do níž Petr Vaďura vstoupil spolu s Helenou Jiskrovou, Emilem Příkrylem, Daliborem Vokáčem a dalšími účastníky výstavy *Apelace 67*.<sup>23</sup> Když se jedním z takzvaných cvičení Školky Sial stal v roce 1970 návrh vily režisérky Věry Chytilové, Vaďura ho pojal ve stylu Jurkovičova folklorismu z přelomu 19. a 20. století.<sup>24</sup> V o něco mladším projektu pražského obchodního domu (pozdějšího Máje) z let 1970–1971 nás navzdory jeho celkovému mašinistickému ladění může upoutat půlválcová střecha severní části, jasná citace Křišťálového paláce Johna Paxtona z roku 1851.<sup>25</sup>

2 Podobné půlkulaté střechy se pak budou u postmoderních projektů a staveb objevovat častěji. K inspiračním zdrojům tohoto tvarového motivu patřil Venturiho neuskutečněný projekt Národní fotbalové síně slávy z roku 1967,<sup>26</sup> u něž je známo, že o něm členové Školky Sial počátkem sedmdesátých let diskutovali a že jeden z nich, Dalibor Vokáč, ho použil jako předlohu pro svůj neprovedený návrh stanice lanovky pod horou Ještěd z roku 1971.<sup>27</sup>

Tuto ranou postmoderní linii načas v tvorbě libereckých architektrů překryl mašinstismus.<sup>28</sup> Znovu se u nich začala dostávat do popředí na konci sedmdesátých let 20. století.<sup>29</sup> Tehdy se už po předčasně zesnulém Petru Vaďurovi ujal role teoretika českého postmodernismu Jiří Ševčík.<sup>30</sup> A teprve během let osmdesátých začali u nás proti postmodernismu vystupovat jeho odpůrci, bez výjimky spjatí s tehdejší Svazem českých architektů. Byly to však kritiky sporadické a málo účinné. Nejvýznamnější z nich, napsanou z oficiálních pozic, představoval text Otakara Nového „Moderní a postmoderní architektura“ z časopisu *Architektura ČSR* 1984. Postmoderní architekturu tu Nový diskutabilně označil za militantní projev

23 Viz Rostislav Švácha, Sial a Školka Sial, in: Švácha (ed.), *Sial* (pozn. 18), s. 94–105.

24 Snímek Vaďurova projektu vily Věry Chytilové, pocházející z archivu architekta Miroslava Masáka, dnes chová Archiv architektury Národního technického muzea v Praze, NTM, f. 183/Masák, 201 207 09/22. Laskavě mi ho zpřístupnili kolegové Martin Ebel, Lukáš Hejný a Robert Vejvoda.

25 Dvořáková (pozn. 15), s. 348.

26 Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects*, New York 1987, s. 160–162.

27 Švácha (ed.), *Sial* (pozn. 18), s. 92. O debatě mezi členy Školky Sial o Venturiově projektu Národní fotbalové síně slávy počátkem sedmdesátých let mě informoval architekt Tomáš Bitnar.

28 Viz Miroslav Masák (ed.), *Mašiništi / Machinists*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1996.

29 Srov. Jakub Potůček – Rostislav Švácha, Mezi environmentalismem, postmodernou a novou modernou, in: Švácha (ed.), *Sial* (pozn. 18), s. 172–199.

30 K Jiřimu Ševčíkovi a jeho manželce Janě Ševčíkové viz alespoň Terezie Nekvindová (ed.), *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík: Texty*, Praha 2010.

politického konzervativismu. Svou kritiku ovšem namířil na projevy postmoderny na Západě, takže na domácí scénu měla jeho stať mizivý dopad. Spíše v kuloárech než v médiích pak zaznívaly kritické výpady svazového funkcionáře Václava Kasalického, které jsem sám dvakrát vyslechl. Nejostřejším střetem mezi českými postmodernisty a oficiálními modernisty se nakonec stal výsledek soutěže na dostavbu Staroměstské radnice z let 1987–1988, jejíž porota, jmenovaná Svazem českých architektů a městem Prahou, nepustila do finále žádný postmoderní projekt.<sup>31</sup>

## KONEC POSTMODERNISMU: MINIMALISMUS V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE

Lze-li tedy začátek postmodernismu v české architektuře klást mezi léta 1967–1971, mezi výstavu *Apelace 67* a první opravdu už postmoderní projekty z dílny Školky Sial, s přesnějším datováním konce této linie to asi tak jednoduché nebude. Zdá se jasné, že jako -ismus nebo jako definovatelný styl u nás postmoderní architektura přežívala dlouho do devadesátých let, ne-li ještě déle, jak to nedávno ukázala Jana Pavlová v knize *Chrámy peněz* na příkladu postmoderních bank.<sup>32</sup> Osobně však věřím tomu, že konec postmoderního -ismu se nekryje s tou úplně poslední postmoderní stavbou. Pokládám za prospěšnější ztotožnit tento konec spíše s nějakou silnou deklarácí nového postoje, která by dosavadním postavením postmodernismu na architektonické scéně nezvratně otřásla. Ovšem i v tomto případě by bylo pěkné, kdyby měl odvrát od postmoderny teoretické opodstatnění a kdyby se s ním spojila určitá polemika.

Pokud vím, otázkou konce postmodernismu v české architektuře se hlouběji zabývala pouze Jana Pavlová. Upřela přitom pozornost na celá devadesátá léta 20. století a nápaditě spojila doznění tohoto směru s koncem takzvaného bankovního socialismu.<sup>33</sup> Dnešní výzkum tohoto období, například práce historika Petra Roubala<sup>34</sup> nebo historičky architektury Karoliny Jirkalové,<sup>35</sup> se spíše soustřeďuje na téma kontinuity mezi osmdesátými a devadesátými léty, a konec nějaké vývojové řady proto nestojí v centru jeho zájmu. Sám tu zkusím položit konec domácí postmoderny už do několika prvních roků po listopadu 1989.

31 Srov. Otakar Nový, Moderní a postmoderní architektura, *Architektura ČSR* XLIII, 1984, s. 157–164.

K tomu obsáhleji texty Michaely Janečkové a Jany Pavlové (pozn. 13 a 14).

32 Pavlová (pozn. 14).

33 Ibidem, s. 306 a zvláště 310. Autorka se tu opírá o stať Petra Kratochvíla, Chrámy peněz aneb Mramory, mramory, kde jsou mé tolarý?, *Architekt* XLI, 1995, č. 21–22, s. 1.

34 Petr Roubal, Plánování Prahy v 80.–90. letech: Sebedestrukce urbanistické expertizy, in: Michal Kopeček (ed.), *Architekti dlouhé změny: Expertní kořeny postsocialismu v Československu*, Praha 2019, s. 315–354.

35 Karolína Jirkalová, *Česká architektura v mezičase: Od perestrojky k novým pořádkům*, Praha 2024.



Po polovině osmdesátých let se ve světě i u nás zdálo, že postmodernismus bude ustupovat novému neomodernímu směru, například dekonstruktivismu nebo neofunkcionalismu. Zájem o dekonstrukci v architektuře se tehdy začal projevovat i v českém prostředí.<sup>36</sup> Dominantním směrem se však u nás dekonstruktivismus nestal. Vysvětlují si to tak, že u něj od počátku šlo o směr příliš elitní a exkluzivní, těžko použitelný u běžných architektonických úkolů, a pak také tím, že u nás dekonstruktivismus nenašel žádného domácího teoretika.

Jde-li pak o neofunkcionalismus, ten měl v českém prostředí pro soutěžení s postmodernismem mnohem příznivější podmínky. Oním mezníkem, který by jasně vyznačil periodu po postmodernismu, se však zřejmě nemohl stát ani on. K tomuto tvrzení mě opravňují dva argumenty. Zaprvé, na přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy to v české architektuře začalo vrít, nešlo u neofunkcionalismu o nic nového. První projekty v tomto stylu se u nás vynořily už o dvacet let dříve a objevovaly se pak v mezidobí 1970–1990 v téměř kontinuálním sledu.<sup>37</sup> A zadruhé, tak jako postmodernismus, rovněž neofunkcionalismus se vlastně zakládá na citacích starších vzorů, čili staveb autentického funkcionalismu z meziválečné éry. V českých poměrech se tak neofunkcionalismus dokonce může jevit jako jakýsi maskovaný postmodernismus.<sup>38</sup>

Jsem proto přesvědčen, že onou vlivnou inovací, která nezvratně otrásla postavením postmodernismu v české architektuře, se stal až nástup minimalismu. Adorace znaků, symbolů, citací a vůbec významové vrstvy architektonického díla byla v minimalismu opět vystřídána adorací materiálu a jeho výrazového působení. Postmodernismus se pak od minimalistů dočkal ostré kritiky za to, že se o svou materialitu nestará. V popředí minimalistického směru ve světové architektuře se už koncem osmdesátých let ocitli basilejští architekti Jacques Herzog a Pierre de Meuron se svými *Swiss boxes*, mezi nimiž obzvlášť zazářilo skladiště farmaceutické firmy Ricola v Laufenu z let 1987–1988. Česká odezva na tuto ikonu raného minimalismu následovala v letech 1991–1992, kdy mladí architekti Martin

36 Prvním projevem dekonstruktivistické architektury u nás se patrně stala slavobrána pro výstavu Devětsilu v Domě umění města Brna a ve Staroměstské radnici v Praze, navržená architektky Sialu v Liberci Václavem Králíčkem, Martinem Němcem a Tomášem Novotným v roce 1986. Viz Potůček – Švácha (pozn. 29), s. 194. Později po roce 1990 se dekonstruktivistické tvary objevily v projektech a staveb Josefa Kiszky, Jana Lína, Vláda Miluniče a několika dalších architektů.

37 K prvním projevům neofunkcionalismu patřily některé neprovedené projekty Aleny Šrámkové, například studie obchodního domu na Karlově náměstí v Praze z roku 1969 (spoluautor Michal Sborwitz) nebo studie Vysoké školy ROH v Praze-Břevnově z roku 1973. V produkci Sialu se tento -ismus mimo jiné projevilo v Příkrylově uskutečněném projektu vily Věry Chytilové (1974–1975) nebo v provedené verzi návrhu státní pojišťovny v Liberci (1978) od Jiřího Suchomela a Karla Novotného. O shrnutí domácí neofunkcionalistické produkce se počátkem devadesátých let pokusily Radomíra Sedláková a Klára Kubičková v publikaci *Česká a slovenská novofunkcionalistická architektura*, Bratislava 1991.

38 K tomu srov. alespoň Rostislav Švácha, *Česká architektura a její přisnost: Padesát staveb 1989–2004*, Praha 2004, s. 20–21.

Němec a Jan Stempel, zaměstnaní tehdy v libereckém Sialu, dali formu kovové a dřevěné krabice československému pavilonu pro světovou výstavu v Seville. **3** Ve třetí a čtvrté variantě nakonec neprovedeného konzulátu ČSR v Šanghaji z let 1989 a 1990 je v zaujetí minimalistického stanoviska předešel jiný architekt ze Sialu, dávný účastník *Apelace 67* Emil Příkryl.<sup>39</sup>

Když v červnu 1991 Němec a Stempel publikovali svůj projekt sevillašského pavilonu, vysvětlovali jeho minimalistickou koncepci tak, že už je neuspokojovala hra s architektonickými symboly a významy.<sup>40</sup> Stručně tak zformulovali antipostmodernistickou teorii. Podrobnější výklady o tom, proč už není možné v postmoderní architektuře pokračovat, následovaly asi po třech letech.<sup>41</sup> Obdiv k předním evropským reprezentantům minimalismu Herzogovi a de Meuronovi vedl mladé architektky téhož smýšlení jako Němce a Stempela k tomu, že prvního z nich pozvali v roce 1992 k přednášce v Národním technickém muzeu v Praze. Herzogovo vystoupení pak v rozhovoru s redaktorem časopisu *Architekt* Jiřím Horským okomentoval architekt Zdeněk Hölzel, který pro okruh Jiřího Ševčíka koncem sedmdesátých let přeložil Venturiho knihu *Složitost a protiklad v architektuře*. Hölzelovy vlastní projekty z té doby, v čele s návrhem sídliště Nový Barrandov (1980–1991, spoluautor Jan Kerel), patřily k nejvýraznějším projevům českého postmodernismu.<sup>42</sup>

Dalo se tedy očekávat, že Zdeňku Hölzelovi jako zastánci postmodernismu nebude Herzogova přednáška sympatická. Opravdu ho iritovala. Švýcarský architekt se mu jevil jako kavárenský komunista z doby první republiky, který kromě toho ani neovládá své řemeslo a neumí kreslit. Nejvíce pak Hölzela vyděsilo, jaké nadšení z Herzogovy přednášky projevovali čeští studenti architektury.<sup>43</sup> Na studenty však zřejmě Hölzelovo varování před minimalistou z Basileje nemělo žádný vliv. Svědčí o tom kolekce projektů Příkrylových žáků z pražské Akademie výtvarných umění pro nový klášter klarisek ve Šternberku, publikovaná v *Architektovi* v roce 1993. Všichni klášter pojali jako *Swiss box*, blízký československému pavilonu v Seville. Podle slov studenta Jána Studeného tvořili kontext projektů pro Šternberk právě švýcarští minimalisté, Zumthor, Herzog a de Meuron.<sup>44</sup> **4**

39 Srov. Potůček — Švácha (pozn. 29), s. 195–199.

40 Pabellon de Checoslovaquia: návrat od Krejčara? *Architekt* XXXVII, 1991, č. 12, s. 3.

41 Objektivitu úseku mé stati věnovanému nástupu minimalismu poněkud snižuje mé tehdejší osobní angažmá v této věci. Srov. Rostislav Švácha, Josef Pleskot, Radek Lampa, Továrna ve Vraném, *Architekt* XXXIX, 1993, č. 16–17, s. 1, 3; Idem, *4 x nová pražská architektura: Fotografická výstava*, Praha 1994; Idem, Nové vize modernosti, *Architekt* XL, 1994, č. 18, s. 11–12; Idem, Limity postmodernismu, in: Zdeno Kolesár — Luba Mrencová, *Postmoderna... a čo ďalej?* Bratislava 1996, s. 14–20.

42 Srov. videorozhovor Zdeňka Hölzela s Michaelou Janečkovou, *Tři stavby Zdeňka Hölzela*, 31. 12. 2018, <https://cosa.tv/tri-stavby-zdenka-holzela-a-jana-kerela-zakladni-skola-v-remizku-a-knihovna-na-sidlisti-novy-barrandov-a-vazarna-venu-v-praze-3/>, vyhledáno 30. 4. 2025.

43 Jiří Horský, Stará polívka Zdeňka Hölzela, *Architekt* XXXVIII, 1992, č. 21, s. 1, 6.

44 Viz Klášter klarisek kapucinek v moravském Šternberku, *Architekt* XXXIX, 1993, č. 22, s. 4–5.



Zdá se mi, že od tohoto okamžiku už byl osud postmodernismu v české architektuře zpečetěn.

## ZÁVĚR

Shrnu-li to, začátek české postmodernistické architektury bychom měli klást někde mezi léta 1967–1971, mezi výstavu *Apelace 1967* a první postmoderní projekty Petra Vadury a Dalibora Vokáče. Tento nástup postmodernismu se zakládal na výrazné inovaci, na přesunu důrazu od hodnot originality a pravdivosti k hodnotě významové vrstvy v architektuře, spojené se zájmem o jazyk, symboly, znaky nebo citace starších forem. Konec postmoderní linie v domácí architektonické tvorbě, anebo – chcete-li – začátek jejího konce, pak vyznačilo vynoření prvních domácích projektů v duchu architektonického minimalismu v letech 1989–1992. Směrodatnou inovací se v tomto případě stala materialita a její vystavování na odiv, tedy zase hodnota, kterou postmodernismus opomíjel.

Snažil jsem se ukázat, že jak u nástupu postmodernismu, tak i minimalismu nešlo o pouhé vynoření nových forem. Počáteční projevy obou těchto -ismů provázelo jejich teoretické opodstatnění. V prvním případě šlo o texty Petra Vadury, v druhém o vyjádření autorů sevillašského pavilonu, sice stručné, ale aspoň nějaké. Oba -ismy se také při svém prosazování setkaly s námitkami, u postmodernismu kupodivu slabšími a opožděnějšími než u jeho minimalistického nástupce.

Velmi rád nakonec uznávám, že kdyby se mé vymezení českého postmodernismu někdy ujalo nebo se aspoň dočkalo seriózního posouzení, budu ho muset ještě propracovat. Co má rozprava o začátku a konci zatím postrádá, spočívá v obsírnější znalosti všemožných podmínek, které nástup postmodernismu i jeho rozklad umožnily a nějak si o jeho začátek i konec řekly. Tyto podmínky by pak jistě osvítilo srovnání dějin české postmoderní architektury s dějinami stejného architektonického -ismu v jiných zemích bývalého sovětského bloku.<sup>45</sup> Totéž pak jistě bude platit, pokusíme-li se v budoucnu na širším území střední Evropy zmapovat nástup neomoderních směrů v devadesátých letech 20. století.

45 K tomu už viz například Lukasz Stanek, *Postmodernizm jest prawie w porzdku*, Warszawa 2012; Ákos Moravánszky – Torsten Lange (edd.), *Re-Framing Identities: Architecture's Turn to History, 1970–1999 (East West Central: Rebuilding Europe, 1950–1990, 3)*, Basel 2016; Maroš Krivý, Postmodernism or Socialist Realism? The Architecture of Housing Estates in Late Socialist Czechoslovakia, *Journal of the Society of Architectural Historians* LXXV, 2016, č. 1, s. 74–101; Florian Urban, *Postmodern Architecture in Socialist Poland: Transformation, Symbolic Form and National Identity*, Abingdon-on-Thames 2020; Vladimír Kulić (ed.), *Second World Postmodernisms: Architecture and Society under Late Socialism*, London 2019; Alex Bykov, Postmodern na Ukrajině, labutí píseň sovětské architektury, in: Petr Vorlík – Hubert Guzik (edd.), *Ambice: Architektura osmdesátých let*, Praha 2022, s. 376–386; Matěj Spurný – Petr Roubal – Henrieta Moravčíková – Peter Szalay (edd.), In Search of Postmodern City: Urban Changes and Continuities in East Central Europe between Late Socialism and Capitalism (1970–2000), *Architektúra & Urbanizmus* LVII, 2023, speciální dvojčíslo 3–4. Za upozornění na tyto publikace vděčím Martině Mertové.



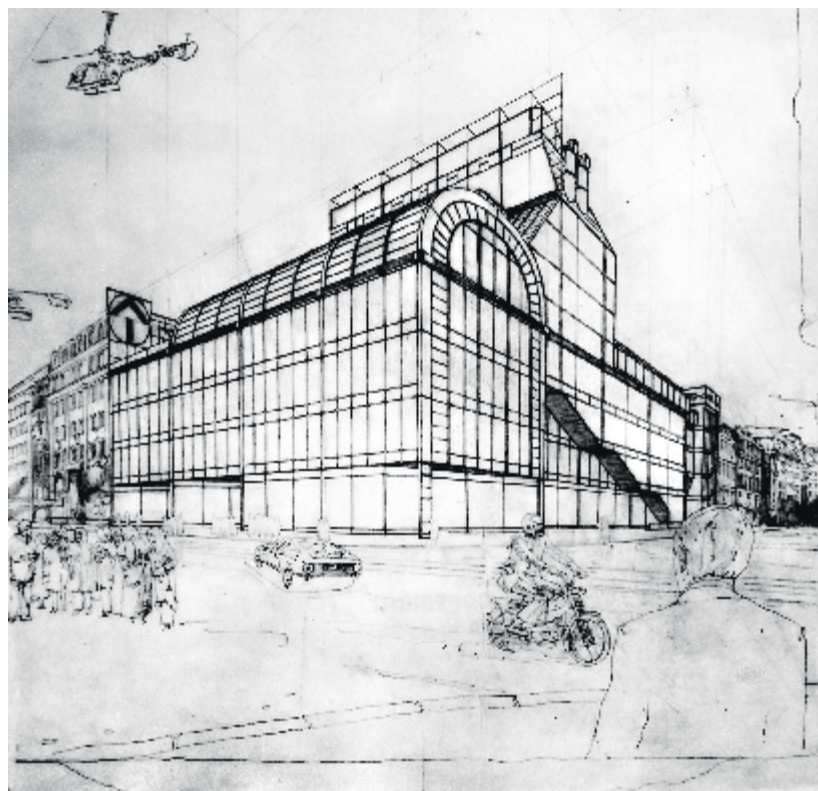
1

Helena Jiskrová, školní projekt pavilonu pro vystavování keramiky Panama Exhibition na Staroměstském náměstí v Praze, výřez z koláže, 1967. Repro z: *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 1, Praha 2007, s. 60.

2

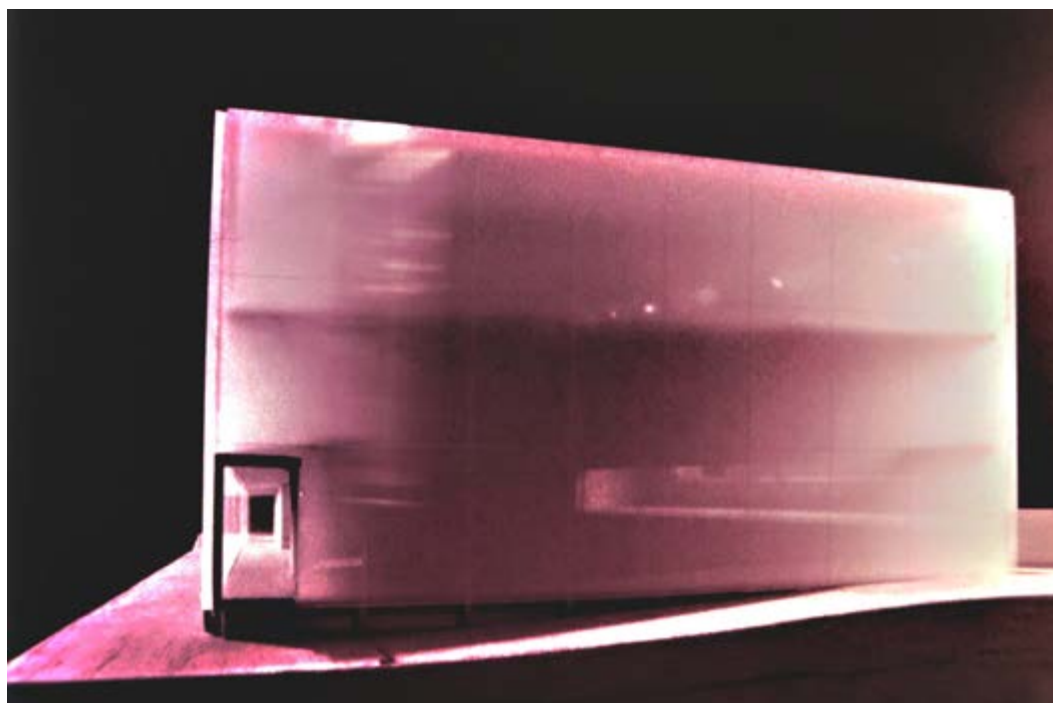
Petr Vaďura, školní projekt obchodního domu na Národní třídě v Praze (pozdějšího domu Máj), perspektiva, 1970–1971.

Archiv Miroslava Masáka





3 Martin Němec — Jan Stempel, československý pavilon na světové výstavě v Seville, 1991–1992.  
Foto: Pavel Štecha



4 Ján Studený, školní projekt kláštera klarisek ve Šternberku, snímek modelu, 1992.  
Archiv Jána Studeného



**ECO-ART  
HISTORY  
A STŘEDNÍ  
EVROPA**

V posledních letech jsme byli svědky několika mediálních zpráv, v nichž hrály klíčovou roli současně umělecká díla, klimatická krize a otázky životního prostředí. Klimatičtí aktivisté – hlavní „aktéři“ tohoto mediálního zájmu – se přilepovali ke slavným obrazům nebo je polévali rajčatovou polévkou, a vyjadřovali tak svůj nesouhlas se schvalováním nových smluv na těžbu zemního plynu a ropy. Stalo se tak například v červenci roku 2022, kdy členové koalice Just Stop Oil pokryli v londýnské National Gallery známou malbu Johna Constabla *Hay Wain* (1821) svou vlastní apokalyptickou verzí tohoto díla.<sup>1</sup>

Ať už je náš názor na tyto akce jakýkoli, je nezpochybnitelné, že umělecká díla jako objekty přitahující pozornost a jako symboly statusu a prestiže opět sehrála zásadní roli v uvědomění si současných celospolečenských problémů a krizí.<sup>2</sup> I když v tomto případě nešlo o „tradiční“ druhy útlaku (rasový, sociální, náboženský atd.),<sup>3</sup> ale o aktuální ekologickou a klimatickou krizi, nebyl tento apel o nic méně důležitý. Probíhající planetární krize se totiž dotýká nejen lidské existence, tak jako výše zmíněné nerovnosti a křivdy, ale zhoľa všech živých organismů.

Současné propojení ekokritického myšlení a humanitních věd vychází z teoretického podhoubí vymezeného vznikem ekokritiky v prostředí literární vědy v sedmdesátých letech 20. století a inovativním konceptem „pletiva“ (*mesh*) odkazujícího k permanentnímu propojení všech živých a neživých objektů, definovaným v pracích britského filozofa\*ky Timothy Morton.<sup>4</sup> V reakci na nově postulované otázky týkající se klimatické a ekologické krize dochází nyní k rozvoji i tzv. *eco-art history*. V rámci této disciplíny jsou publikovány nejen teoreticky zaměřené práce, ale také podnětné případové studie, ukazující aplikování nastoleného teoretického a metodologického rámce.<sup>5</sup> Její zaměření velmi často akcentuje anglo-americký kontext a pro nás ve střední Evropě tak vyvstává otázka, zda a jak by tato perspektiva byla užitečná i pro zdejší prostředí. Za první krok k zodpovězení této otázky lze považovat mezinárodní konferenci *Shaped by Greed* konanou na Seminári dějin umění Masarykovy univerzity v Brně

1 Viz BBC, Climate protesters glue themselves to John Constable masterpiece, <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-62038615>, vyhledáno 10. 1. 2025.

2 Srov. Dirk Boll, *Art and Its Market*, Berlin 2024, s. 13–14.

3 Umění, respektive pomníky hrály roli v rámci hnutí Black Lives Matter, vzniklém v návaznosti na vraždu George Perryho Floyda Jr. v Minneapolisu 25. 8. 2020. Srov. Karen L. Cox, *No Common Ground: Confederate Monuments and the Ongoing Fight for Racial Justice*, Chappel Hill 2021; Erin L. Thompson, *Smashing Statues: The Rise and Fall of America's Public Monuments*, New York 2022.

4 Srov. zejména Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge (MA) 2010.

5 Srov. výběrově Alan C. Braddock – Karl Kusserow (edd.), *Nature's Nation: American Art and Environment*, Princeton 2018; Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester 2018; Sugata Ray, *Climate Change and the Art of Devotion: Geoaesthetics in the Land of Krishna, 1550–1850*, Seattle 2019; Karl Kusserow (ed.), *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, Princeton 2021; Alan C. Braddock, *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History*, New Haven 2023.



v červnu roku 2023, kde byla celá řada takzvaných středoevropských témat konfrontována s tématy globálními.

V úzké návaznosti na zmíněnou konferenci byla obdobně zaměřená sekce ustanovena i pro VIII. sjezd historiček a historiků umění, na němž zaznělo celkem šest příspěvků, které danou problematiku pokrývaly od teoretického až po praktický rámec – a to od manýrismu přes barokní zahrady až po klasickou modernu a architekturu 20. století. Následující příspěvky proto vnímáme jako důležitý první „výkop“ směrem k domácí odborné veřejnosti.

TOMÁŠ VALEŠ – JAN GALETA

# Postkoloniální narativy ekokritických dějin umění

## Relevance rodičího se diskurzu v českém kontextu

EVA VELE

S příchodem a postupným ukotvováním diskurzu antropocénu v humanitních vědách se trajektorie ekokriticismu a postkoloniální kritiky začínají sbližovat, zejména v otázkách týkajících se nárokování půdy jako teritoria pro život — jak na úkor jiných lidí, tak ne-lidských aktérů. Tato studie sleduje průnik obou přístupů v rámci nově se formujícího pole ekokritických dějin umění, jak je rozvíjejí například Alan C. Braddock či Andrew Patrizio, a zasazuje je do českého kontextu. Na příkladu vizuální reprezentace krajiny po vzniku Československa, chápané jako politicko-ekologický hyperobjekt v duchu Timothy Mortona, analyzuje, jak byla krajinomalba instrumentalizována k formování národní identity, legitimizaci teritoriálních nároků a kulturní exkluze. Text rovněž ukazuje, jak žánr idylické krajiny — reprezentovaný mimo jiné dílem Václava Špály — přispěl k naturalizaci „českosti“ jako výlučného práva na půdu a zároveň vytlačil jiné kulturní a environmentální vrstvy. Staví na posthumanistických a neomaterialistických teoriích (Barad, Latour, Guattari) a zamýšlí se nad tím, jak mohou ekokritické dějiny umění v českém prostředí nabídnout rámec pro nové čtení umění — jako aktivní součásti kulturní politiky v éře planetární krize.



Navzdory tomu, že současnému umění v Česku nejsou postkoloniální a environmentální otázky cizí,<sup>1</sup> ve veřejných debatách o umění i galerijním provozu se často setkáváme s hlasitým odporem vůči nim. Nevole nemalé části společnosti vůči těmto tématům zaznívala o to silněji, když na globální scéně vrcholily aktivistické útoky na obrazy v roce 2023 a když v předminulém roce ředitelka Národní galerie Alicja Knast zakomponovala do odpovědi na otázku o plánech její instituce přehodnocení minulosti (také střední Evropy prostřednictvím postkoloniální perspektivy, zkoumání otázky blahobytu ve společnosti a zvýšenou pozornost vůči životnímu prostředí.<sup>2</sup> Skutečnost, že je veřejnost tak pobouřená myšlenkou, že by se české dějiny umění a národní galerijní instituce měly podrobit postkoloniální a ekokritické perspektivě, rozhodně stojí za pozornost, a to nejen historiků umění. Proč právě otázky vztahu člověka ke krajině a historickému teritoriu (tedy ústřední témata spojující postkoloniální a ekokritickou perspektivu) vyvolávají v kontextu umění a kultury tak intenzivní reakce?<sup>3</sup> Jaké mechanismy stojí za tímto odporem?

Jedna z ústředních postav nového diskurzu ekokritických dějin umění, Alan C. Braddock, ve své knize *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History* zavádí stěžejní termín *implication*, přeložitelný nejlépe jako „splétání“ či „proplétání“.<sup>4</sup> Objasňuje jím, že umělecká produkce a vizuální kultura nejsou nikdy neutrální, ale aktivně spoluutvářejí politickou ekologii tím, jak konfiguruje způsoby vidění a situují pozorovatele v síti vztahů mezi lidskými i ne-lidskými „aktéry“<sup>5</sup>, čímž neustále transformují a reformulují samotné eticko-onto-epistemologické paradigma environmentální

- 1 Jak dokazují například knihy: Ondřej Navrátil, *Od krajiny k environmentu: Proměna zobrazování přírody v českém výtvarném umění po roce 1989*, Brno 2021; Ondřej Navrátil, *Řečiště a vlna: České umění a environmentální problematika na počátku 21. století*, Brno 2023.
- 2 Jan H. Vitvar, Co může Národní galerie udělat pro planetu, *Respekt*, <https://www.respekt.cz/tydenik/2024/2/co-muze-narodni-galerie-udelat-pro-planetu>, vyhledáno 11. 1. 2025.
- 3 Viz např. Výzva umělců a kulturní veřejnosti k vedení AVU, CJCH a NGP, *Echo24*, <https://www.echo24.cz/a/H5A4u/zpravy-domaci-petice-avu-rektorka-topolcanska-odstoupeni-studenti>, vyhledáno 11. 1. 2025; Just Stop Oil: Activists throw soup at Van Gogh's Sunflowers, *BBC News*, <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-63263944>, vyhledáno 11. 1. 2025. K emotivním veřejným reakcím viz Knížák, Svěrák a spol. podepsali petici plnou dezinformací, tvrdí AVU i galerie (diskuze), *iDNES.cz*, [https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/petice-avu-narodni-galerie-reakce.A240618\\_162748\\_vytvarne-umeni\\_ts/diskuse/1](https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/petice-avu-narodni-galerie-reakce.A240618_162748_vytvarne-umeni_ts/diskuse/1), vyhledáno 11. 1. 2025; Aktivisté ohrožují umění, galerie zvyšují bezpečnost. Pojištění zdrazí (diskuze), *iDNES.cz*, [https://www.idnes.cz/ekonomika/zahranicni/galerie-aktiviste-utoky-obrazy-pojisteni-zvysovani-bezpecnost-klimaticke-zmeny.A221125\\_121321\\_eko-zahranicni\\_jadv/diskuse](https://www.idnes.cz/ekonomika/zahranicni/galerie-aktiviste-utoky-obrazy-pojisteni-zvysovani-bezpecnost-klimaticke-zmeny.A221125_121321_eko-zahranicni_jadv/diskuse), vyhledáno 11. 1. 2025.
- 4 Alan C. Braddock, *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History*, New Haven – London 2023, s. 9–28 (e-kniha), vyhledáno 11. 1. 2025.
- 5 Termín *aktér (actor)* pochází z teorie sítě aktérů (*Actor-Network Theory*) Bruna Latoura, který jím označuje jakoukoliv entitu (živou i neživou) schopnou *agency*, tedy participace na dění. Tuto schopnost nechápe jako vědomou vůli, ale spíše jako materiálně-diskurzivní účast a schopnost vyvolávat efekty. Koncept se objevuje již v *Science in Action* (1987), systematicky je rozvinut v *Reassembling the Social* (2005). Viz Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

percepce.<sup>6</sup> Pokud tedy v českém prostředí přetrvává nevole vůči postkoloniální a environmentálně laděné kritice, může to souviset se způsobem, jakými se v české vizuální kultuře a dějinách umění konstruovala krajina jako politický a národní prostor – tedy jako teritorium, na něž si určité skupiny obyvatel mohly nárokovat výlučné právo, zatímco jiní (lidé i ne-lidští aktéři) byli z procesu obývání a „zkulturňování“ této krajiny vyloučeni nebo byli objektivizováni (naturalizováni) jako její součást.<sup>7</sup>

Právě ekokritické dějiny umění nabízejí způsob, jak tyto vizuální strategie a s nimi spojenou kulturu nejen analyzovat, ale i aktivně přetvářet. Implicitně zahrnují postkoloniální perspektivu tím, že kladou otázky po historickém nároku na území, ale zároveň ji posouvají směrem k posthumanistickému přehodnocení vztahu člověka k přírodě skrze přijetí neomaterialistické ontologie, která umožňuje vnímat umění jako aktivního environmentálního a sociálního činitele.<sup>8</sup> Jak zdůrazňuje Andrew Patrizio v knize *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, ekokritika ve spojení s dějinami umění neznamená zúžení zájmu na „zelené umění“, ale především hledání hlubších strukturálních „propletenců“ umění a environmentálních a sociálních nerovností v kontextu antropocénu.<sup>9</sup>

Navrhuje proto, aby se dějiny umění radikálně „zploštilely“, vzdaly se veškeré doposud setrvávající hierarchie postavené na dialektice příroda-kultura, a staly se tak zodpovědné za „modelování představivosti“ větší skupiny obyvatel než jen expertů a „zasvěcených“.<sup>10</sup> Umělecká díla by proto podle něj měla být vnímána jako bio-objekty, jež „*metabolizují původní materiály země do kulturně hodnotných objektů a estetických zážitků, které samy vyvolávají řetězce transformací. [...] Umění se připojuje k sociální funkci přírody, náboženství, rodiny a komunity tím, že poskytuje pocit ,ontologické jistoty a stability‘.*“<sup>11</sup> Dějiny umění by

6 Termín *eticko-onto-epistemologické* či *onto-epistemo-axiologické paradigmatu* vychází z teorie Karen Barad, která jej zavedla v rámci tzv. *agenciálního realismu*. Podle Barad nejsou bytí (ontologie), poznání (epistemologie) a hodnoty (axiologie) oddělitelné, ale vznikají v rámci téhož materiálně-diskurzivního procesu. Každé poznání je proto zároveň etickým i ontologickým aktem. Viz Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

7 Viz Braddock (pozn. 4), s. 9–28.

8 Posthumanismus, jak jej v článku používám (a jak jej používá Andrew Patrizio), vychází z feministické a poststrukturalistické filozofie (především D. Haraway, K. Barad a R. Braidotti). Zdůrazňuje ontologickou provázanost lidského a ne-lidského, rozrušuje antropocentrické kategorie a usiluje o etiku odpovědnosti vůči více než pouze lidským subjektivitám a vztahům. Odmítá redukce posthumanismu na technologický transhumanismus nebo jednoduché zpochybnění lidskosti jako biologického faktu, které bývají v běžném i populárním diskurzu rozšířené. Místo toho klade důraz na složitě intra-akce, rozmanitost forem existence a politickou dimenzi propojení člověka s planetárními a sociálními procesy.

9 Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester 2019, s. 13, 17.

10 Ibidem, s. 3–5.

11 Ibidem, s. 6, 151.



tak podle něj měly být „přerámovány jako studium ontologické jistoty utvářené prostřednictvím zkušenosti zakotvené v materiální proměně. [...] Umění i jeho dějiny a způsoby analýzy se totiž proměňují ve chvíli, kdy se svět stává méně jistým a méně stabilním. Toto je dějepis umění pro antropocén.“<sup>12</sup>

Pokud bychom navázali na Patrizia a Braddocka s hypotézou, že strach věnovat se postkoloniálním a environmentálním tématům v kontextu umění, dějin umění a kultury obecně může souviset s ontologickou nejistotou – totiž se strachem ze ztráty teritoriálního privilegia, mají vůbec dějiny umění jakoukoliv moc tuto situaci změnit? Mohou dějiny umění nejen kriticky analyzovat, ale i aktivně spoluutvářet afirmativní proměnu vnímání vztahu člověka k území a přírodě? A jakou roli v tomto procesu může hrát ekokritická perspektiva v zemi, která sice sama sebe nepovažuje za kolonizátorskou v pravém slova smyslu, ale jejíž kulturní a politické dějiny byly hluboce provázány s evropským kolonialismem a procesy globální environmentální nerovnováhy rámované konceptem antropocénu?

## ANTROPOCÉN JAKO ZMĚNA POLITICKÉ ORIENTACE A NOVÁ ONTO-EPISTEMO-AXIOLOGIE<sup>13</sup>

Pojem „antropocén“ zpopularizoval chemik Paul J. Crutzen na konferenci Mezinárodní geosféry-biosféry (IGBP) v mexickém Cuernavace v roce 2000, kde jej použil jako označení pro novou geologickou epochu charakterizovanou výrazným vlivem lidské činnosti na Zemi.<sup>14</sup> Od té doby se pojem rychle rozšířil napříč vědními obory, včetně humanitních, filozofických a sociálních věd, a stal se centrálním konceptem environmentálních studií. Navzdory několika kulatým stolům a výzkumným projektům Mezinárodní komise pro stratigrafii (ICS) a Pracovní skupiny pro antropocén (AWG) nebyl tento termín v roce 2024 oficiálně přijat jako název nové geologické epochy.<sup>15</sup>

Skupina doporučila klasifikovat antropocén spíše jako geologickou událost v rámci aktuálního holocénu.<sup>16</sup> Tímto rozhodnutím byla v podstatě potvrzena dříve artikulovaná konzervativní pozice, kterou již v počátcích debat o formalizaci antropocénu zastávali někteří geologové

12 Ibidem, s. 6, 151.

13 Tato kapitola je velmi volným překladem a rozšířením autorčiných dvou kapitol v článku „Towards Ecocritical Museology: Reimagining Cultural Sustainability in the Anthropocene“, který je aktuálně v recenzním řízení časopisu *Nordisk Museologi*.

14 Paul J. Crutzen — Eugene F. Stoermer, The Anthropocene, *IGBP Newsletter*, 2000, č. 41, s. 17–18.

15 Joint statement by the IUGS and ICS on the vote by the ICS Subcommittee on Quaternary Stratigraphy, International Commission on Stratigraphy, <https://stratigraphy.org/news/152>, vyhledáno 11. 1. 2025.

16 Ibidem.

a stratigrafové.<sup>17</sup> Rozhodnutí stálo na dvou klíčových argumentech: neshodě ohledně určení počátku navrhované epochy (termín mladší než lidský život, neexistující globální stratigrafické ukotvení atd.) a poté na obavě, že formalizace takto kulturně a politicky zatíženého označení by mohla ohrozit vědeckou neutralitu a důvěryhodnost geologických institucí.<sup>18</sup> Oba důvody jsou v kontextu mého příspěvku více než důležité, protože jejich myšlenkové pozadí má stejná východiska jako to, které zapříčinilo pozdní a stále naprosto marginální zájem dějin umění o eko-kritickou perspektivu.

Začneme tím prvním, tedy snahou o udržení politické neutrality vědních oborů, která však v kontextu antropocénu doslova „ztrácí pevnou půdu pod nohama“. Jak je patrné z výše citovaných pasáží textů Alana C. Braddocka a Andrewa Patrizia, každá epistemologie je produktem specifických historických, politických a environmentálních podmínek. V tomto smyslu proto nelze nadále udržovat představu neutrální vědy ani neutrálního umění (a tudíž ani dějin umění) – každé gesto tvorby, vystavování i interpretace je zároveň gestem politickým, ekologickým a ontologickým.

Druhý důvod neshody ohledně počátku antropocénu je obzvláště zajímavý, zejména vztáhneme-li jej do souvislosti s tím prvním. Přímých, kauzálně doložených otisků lidské činnosti v geologických vrstvách je skutečně celá řada, přičemž dominantně se kumulují zejména od období industriální revoluce.<sup>19</sup> Již na konci 18. století lze například v ledovcových jádrech detekovat změny koncentrace skleníkových plynů spojené s intenzivním spalováním uhlí,<sup>20</sup> zatímco první polovina 19. století je charakterizována vznikem výrazné černé vrstvy sedimentů v ledovcových jezerech, odrážející zvýšené využívání těžkých kovů během průmyslové expanze.<sup>21</sup>

Kromě těchto regionálně patrných změn existují i skutečně globálně detekovatelné vrstvy, jako je například tzv. *orbis spike* (pokles koncentrace oxidu uhličitého v atmosféře kolem roku 1610), související s kolonizací Ameriky, poklesem počtu původních obyvatel a následným sekundárním zalesněním rozsáhlých území.<sup>22</sup> Dalším výrazným stratigrafickým ukazatelem je tzv. *bomb spike*, tedy nárůst koncentrace umělých radionuklidů

17 Viz stanovisko stratigrafů Philipa Leonarda Gibbarda a Mikea J. C. Walkera, kteří již v roce 2013 doporučovali chápat antropocén spíše jako neformální historické označení než geologickou epochu. Philip. L. Gibbard – Mikea. J. C. Walker, The term 'Anthropocene' in the context of formal geological classification, *Geological Society, Special Publications* 395, London 2013, s. 1–5.

18 Damian Carrington, Geologists reject declaration of Anthropocene epoch, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/environment/2024/mar/22/geologists-reject-declaration-of-anthropocene-epoch>, vyhledáno 15. 2. 2025.

19 Viz Crutzen – Stoermer (pozn. 14), s. 17–18.

20 D. M. Etheridge – L. P. Steele – R. L. Langenfelds et al., Natural and anthropogenic changes in atmospheric CO<sub>2</sub> over the last 1000 years from air in Antarctic ice and firn, *Journal of Geophysical Research: Atmospheres* CI, 1996, s. D2, s. 4115–4128, zvl. s. 4124.

21 A. P. Wolfe et al., Stratigraphic expressions of the Holocene–Anthropocene transition revealed in sediments from remote lakes, *Earth-Science Reviews* CXVI, 2013, s. 17–34.

22 Simon L. Lewis – Mark A. Maslin, Defining the Anthropocene, *Nature* DXIX, 2015, s. 171–180.



(plutonium-239, cesium-137) v sedimentech a ledovcových vrstvách, spojený s jadernými explozemi v Hirošimě, Nagasaki a následným testováním jaderných zbraní v padesátých a šedesátých letech 20. století.<sup>23</sup>

Při pohledu na vybrané (byť nikoli vyčerpávající) příklady přímých stop lidské činnosti propsaných do geologických vrstev země v kulturním kontextu lze konstatovat, že mnohé z nich vedly k viditelným proměnám vizuální (a obecněji kulturní) reprezentace, která tyto zásahy legitimovala, ať už v době jejich vzniku prostřednictvím estetizace či modernistického narativu pokroku, nebo dodatečně přisouzením historické či kulturní hodnoty.<sup>24</sup>

V tomto smyslu uvažoval o kultuře (a politice) i Bruno Latour, který v knize *Zpátky na zem: Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu* zdůraznil, že ono „udržování neutrality“ vůči enviromentálním otázkám, označovaným za levicovou agendu, je v podstatě nepochopením, že globální politika a s ní související kultura se uvědoměním planetárních hranic globalizace zcela proměnila.<sup>25</sup> Klíčové politické rozvržení dneška se již podle něj neodehrává podél tradiční osy pravice—levice, ani v rámci napětí mezi lokálním a globálním; místo nich navrhuje novou osu, která staví do protikladu dvě odlišné formy planetární vztahovosti, jež obě smršťují lokální a globální k sobě, každá však jiným způsobem: terestriální orientaci, založenou na zakořenění, lokálně-globální odpovědnosti, mezidruhovém soužití a vědomí ekologických limitů, a extraterestriální orientaci, která usiluje o popření ekologických závazků a udržení stávajících mocenských a ekonomických struktur i za cenu překonání planetárních hranic udržitelnosti.

Za dobu změny politické orientace Latour označil vystoupení Spojených států amerických z Pařížské dohody o klimatu během první vlády Donalda Trumpa, které v jeho interpretaci manifestovalo otevřené odmítnutí planetární odpovědnosti a volbu cesty „extraterestriálního“ odpoutání od pozemských mezidruhových (a skrze rétoriku „Amerika first“ současně i mezilidských a mezinárodních) závazků.<sup>26</sup>

## PLOCHÁ ONTOLOGIE DĚJIN UMĚNÍ

Jestliže je Piotr Piotrowski znám především jako autor „horizontálních dějin umění“, Andrew Patrizio by mohl být charakterizován jako autor „plochých dějin umění“. Základem jeho přístupu je totiž „zploštění“

23 Ibidem, s. 174, 177.

24 Viz např. Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*, přel. Andrea Průchová Hružová a Jan J. Škrob, Praha 2018, s. 229–231.

25 Bruno Latour, *Zpátky na zem: Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu*, Praha 2018, s. 27–64.

26 Ibidem, s. 7.

ontologie uměleckého díla v těsné návaznosti na neomaterialistický obrat a posthumanistickou teorii, především pak práci autorek Donny Haraway, Karen Barad a Rosi Braidotti.<sup>27</sup>

Jeho dějiny umění se netýkají „*liberálního inkusivismu toho opomenutého v dějinách umění*“, jsou spíše způsobem „*odkrývání ve třech ekologických registrech: mentálním, sociálním a environmentálním*.“<sup>28</sup> Pojem „odkrývání“ [v originále mnohem vhodnější *unearthing*] má pro Patrizia sílu nejen proto, že odkazuje k odhalení něčeho skrytého, ale má i energetický rozměr (ne)uzemnění, umožňující evokovat „proud“ environmentální spravedlnosti.<sup>29</sup> V tomto smyslu je podle něj každé zkoumání uměleckého díla projevem určité formy environmentální spravedlnosti – aktem ozřejnění „přírodního svědomí“ (*natural conscience*) formovaného konkrétními habitaty, dnes i historicky.<sup>30</sup> Jak připomíná s odkazem na Murrayho Bookchina: „*Naše životní prostředí není ve skutečnosti jen místem, kde náhodou žijeme; je také formou přirozeného svědomí*.“<sup>31</sup>

Každá práce historika umění je podle Patrizia v podstatě „agenciálním řezem“ (*agential cut*) ve smyslu, jak jej definuje Karen Barad v knize *Meeting the Universe Halfway*, na kterou se odkazuje.<sup>32</sup> Agenciálním řezem autorka nazývá akt aktivního formování subjektu, objektu a jejich vzájemných vztahů v rámci konkrétního materiálně-diskurzivního uspořádání. Jak vysvětluje, subjekty a objekty nepředcházejí své vztahy, ale vynořují se až v rámci tzv. intra-akcí (*intra-actions*) – událostí, při nichž jednotlivé entity, významy a hodnoty spolu-vznikají ve vzájemné závislosti.<sup>33</sup> V tomto smyslu je tedy každé uchopení, interpretace či vystavení uměleckého díla nejen analytickým, ale i ontologickým gestem, které zároveň vytváří určité ekologické, sociální a mentální vazby, a tím přispívá k formování našeho vztahu ke světu i k samotnému planetárnímu habitatu.

Mění se tak zcela zásadně i předmět samotného oboru dějin umění: už jím není pouze umělecké dílo nebo životopis autora, ale také materiálně-diskurzivní kontexty, v nichž se díla nacházela a nacházejí – například výstavní strategie, institucionální rámce muzeí a galerií, kurátorské postupy i environmentální a společenské podmínky, které utvářejí možnosti jejich vnímání a působení.

27 Viz Patrizio (pozn. 9), s. 146–161.

28 Zde Patrizio vědomě navazuje na *Tři ekologie* Félix Guttariho. Viz Patrizio (pozn. 9), s. 186–187; Félix Guattari, *The Three Ecologies*, London 2000, zvl. s. 31.

29 Viz Patrizio (pozn. 9), s. 186–187.

30 Ibidem, s. 187.

31 Ibidem.

32 Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

33 Ibidem, s. 138–140.

Jak vyjadřuje Bill McKibben svou knihou *The End of Nature*, antropocén lze chápat jako existenciální paradox – být zrozen do světa, který už neexistuje.<sup>34</sup> Bruno Latour tento pocit vykořenění označuje ve své knize *Zpátky na zem* za nový a nečekaný význam pojmu „postkoloniální“: „Je tu něco, co přidává nečekaný význam slovu ‚postkoloniální‘, jako by existovala nějaká rodinná podobnost mezi dvěma pocity ztráty: ‚Ztratili jste své území? My jsme vám jej sebrali? Uvědomte si tedy, že nyní zase ztrácíme naše území...‘ [...] Všimli jste si, že emoce, které vstupují do hry, se liší podle toho, jestli jde o to bránit přírodu – to zíváte a nudíte se – nebo jestli jde o to bránit vlastní teritorium – to jste hned ve střehu?“<sup>35</sup>

Právě v tomto smyslu vystupuje „postkoloniální“ v ekokritických dějinách umění nikoliv jako konkrétní odkaz na postkoloniální filozofy či myslitele, ale jako uvědomění si více-než-pouze-lidské intersekcionalní nespravedlnosti týkající se nároku na „země-dělství“. Termín „země-dělství“ v tomto textu používám podobně, jako Patrizio používá pojem „odkrývání“ (*unearthing*) – pro jeho vhodné konotace i etymologii. Umožňuje totiž nejen vnímat umění jako způsob metabolizování zemských materiálů, ale zároveň jako součást kultury, která je založena na onto-epistemo-axiologickém přesvědčení, že člověk byl k země-dělství stvořen a má na něj právo – ve smyslu „kultivace krajiny“. Tuto kulturní změnu můžeme sledovat již na úsvitu vzniku zemědělství, kdy se začaly objevovat artefakty s lidskými „božskými tvářemi“.<sup>36</sup> Do té doby byly bohové zobrazováni jako zvířata a lidé se vnímali jako nijak nevyvýšená součást přírodního společenství.<sup>37</sup> Toto nové právo se pak odráží nejen ve vymezení teritorií a bojování o ně, ale i v přesvědčení, že ten, kdo je lepší země-dělec (tedy kdo je „kulturnější“), má také větší právo na teritorium.

Příklad tohoto „více-než-pouze-lidského postkoloniálního“ přístupu můžeme spatřovat v Braddockově článku „A Demonstration to the World: Art, Political Ecology and the Global American Civil War“, kde se podrobně věnuje malbě *Prisoners from the Front* Winslowa Homera **1** a popisuje, jak zachycuje vícevrstevnatou politicko-ekologickou intersekcionalitu, v níž se rasová, teritoriální a environmentální nespravedlnost prolínají.<sup>38</sup> Zpustošená krajina s vylámanými stromy a vyschlou půdou podle

34 Bill McKibben, *The End of Nature*, New York 1989.

35 Viz Latour (pozn. 25), s. 12–13.

36 Viz např. Henrik Hvenegaard Mikkelsen, *The Dream of Mother Earth*, in: Kristian Jensen – Henrik Hvenegaard Mikkelsen (edd.), *Mother Earth and the Greatest Turning Point in Human History* (kat. výst.), Høbjerg 2025, s. 12–13.

37 Ibidem.

38 Alan C. Braddock, „A Demonstration to the World“: Art, Political Ecology and the Global American Civil War, in: Maura Coughlin – Emily Gephart (edd.), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, London – New York 2020, s. 16–31.

Braddocka není pouze kulisou vojenského střetu, ale aktivním svědkem destruktivního nároku na kolonizaci (země-dělství), hluboce zakořeněného v ideologii „zjevného údělu“ (*Manifest Destiny*).<sup>39</sup> Tato doktrína, rozšířená v 19. století ve Spojených státech, hlásala, že americkému národu je „předurčeno“ osídlit a kultivovat celý severoamerický kontinent.<sup>40</sup> Tím legitimizovala vyvlastňování původních obyvatel i militarizaci krajiny. Její politickou manifestací byl například *Homestead Act* z roku 1862, podepsaný prezidentem Abrahamem Lincolnem, jenž umožnil americkým občanům (včetně nově osvobozených otroků) získávat půdu na západě za podmínky jejího obdělávání a trvalého osídlení.<sup>41</sup> Braddock tuto ideologii čte skrze vizuální jazyk Homerova díla; postavy poražených konfederátů splývají svými šedohnědými tóny se zdevastovanou půdou, čímž obraz vizuálně stírá hranice mezi lidským a ne-lidským utrpením. Ekologická devastace a sociální útlak tak v obraze nejsou oddělené jevy, ale součást jediné mocenské logiky, v níž se právo na půdu a její „kultivaci“ stává ospravedlněním nadvlády nad lidmi i krajinou samotnou.

Právě takové přerámování postkoloniální perspektivy mimo tradiční dichotomii kolonizátor—kolonizovaný může být zvláště podnětné pro české prostředí. V jeho pojetí není „postkoloniální“ omezeno na geopolitickou mapu bývalých koloniálních mocností a jejich dobytých území, ale stává se analytickým nástrojem pro odhalování širších historických logik, v nichž byly půda, krajina a přírodní zdroje předmětem nárokování, destrukce a hierarchizace na základě představy o právu ke „kultivaci“.

## MYŠLENÍ VE VELKÉM: VZNIK ČESKOSLOVENSKA JAKO POLITICKO-EKOLOGICKÝ HYPEROBJEKT

Braddock ve svém článku používá interpretační rámec ideologie „zjevného údělu“ a opírá se přitom o koncept hyperobjektu, jak jej rozvíjí ekokritický\*á filozof\*ka Timothy Morton.<sup>42</sup> Morton v souvislosti s problémy bezprecedentního rozsahu, jakými je například globální oteplování v éře antropocénu, vyzývá k potřebě „myslet ve velkém“ a nahlížet tyto jevy jako radikálně rozprostřené, mnohorozměrné a lidské zkušenosti přesahující fenomény.<sup>43</sup> Za takový hyperobjekt by v kontextu českých dějin

39 Ibidem, s. 20–21.

40 Sean Patrick Adams, *The Early American Republic: A Documentary Reader*, Chichester — Malden (MA) 2008, s. 185–191, [https://books.google.cz/books?id=9SE\\_zwYIXrQC](https://books.google.cz/books?id=9SE_zwYIXrQC), vyhledáno 11. 1. 2025.

41 *An Act to secure Homesteads to actual Settlers on the Public Domain*, Public Law 37–64, 12 Stat. 392 (1862).

42 Viz Braddock (pozn. 38), s. 16; Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010, [https://books.google.cz/books/about/The\\_Ecological\\_Thought.html?id=MMD3hI6nncwC](https://books.google.cz/books/about/The_Ecological_Thought.html?id=MMD3hI6nncwC), vyhledáno 11. 1. 2025.

43 Viz Braddock (pozn. 38), s. 16.



umění mohla být považována tzv. česká otázka<sup>44</sup> a její ekologicko-politická konsolidace v podobě vzniku Československa. Nešlo totiž pouze o akt geopolitického oddělení od monarchie, ale o hluboký zásah do konfigurace kulturní identity, teritoriálních nároků a onto-epistemo-axiologického rámce vztahu k půdě. Vznik nového státu proměnil nejen životy obyvatel, ale i samotnou krajinu — její vnímání, kategorizaci, estetizaci a legitimizaci jakožto „českou“ (resp. československou).<sup>45</sup>

V době formování první republiky se v českých zemích utvrzoval specifický způsob vnímání národa, který byl nerozlučně spjat s územím.<sup>46</sup> Pojmy „Čech“ a „Čechy“ nebyly vnímány odděleně jako národ a historická země, ale jakožto jeden a tentýž celek. Jak upozorňuje Milena Bartlová, tato jazyková a kulturní neochota diferencovat národ od území vedla k tomu, že národní identita byla silně fixována na konkrétní teritorium, čímž se nárok na půdu stal nedílnou součástí češství.<sup>47</sup> Tento kontext významně ovlivňoval legitimizační narativy nově vznikajícího státu, kdy „českost“ byla chápána nejen jako kulturní či jazyková příslušnost, ale i jako teritoriální nárok, který měl být historicky a morálně podložen. Tento způsob myšlení byl ve své době rozšířený a rezonoval nejen v politických, ale i v kulturních a uměleckých diskurzích, čímž pevně zakotvil v kolektivní představě o národní identitě spojené s krajinou.<sup>48</sup>

## KRAJINOMALBA JAKO „ČESKÁ“ VIZUÁLNĚ-MATERIÁLNÍ STRATEGIE LEGITIMIZACE NÁRODNÍHO NÁROKU NA PŮDU

Krajinomalba se jako samostatný žánr prosadila v českém prostředí v době silnicích nacionalizačních tendencí 19. století. Není tedy divu, že byla často nejen idealizována, ale i ideologizována jakožto prostředek k upevnění vlastnického a národně-emancipačního pojetí krajiny. I proto bylo nutné razantně oddělit českou krajinu od krajiny německé, a to do takového důsledku, že představa umělců o tom, co je a co není česká krajina, nespektovala historické hranice státu, ale spíše bioregionální a jazykové

44 Pojem „česká otázka“ označuje soubor filozoficko-historických a často emocionalizovaných úvah o smyslu, identitě a legitimitě češství, které se od 19. století objevovaly v kulturních a politických diskurzích českých zemí a vrcholily na přelomu 19. a 20. století. Už v roce 1885 publikoval Tomáš Garrigue Masaryk text s tímto názvem. Česká otázka tak sloužila jako diskurzivní rámec pro naturalizaci českého národa jako historického subjektu oprávněného k samostatnosti a zároveň jako nástroj kulturní a politické mobilizace. Viz Tomáš Garrigue Masaryk, *Česká otázka: Snahy a tužby národního obrození*, Praha 1895.

45 Milena Bartlová – Jindřich Vybíral (edd.), *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015; Milena Bartlová, „Československé výtvarné umění“, in: Michal Kopeček – Adam Hudek – Jan Mervart (edd.), *Čečo/slovakismus*, Praha 2019.

46 Milena Bartlová, *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisů umění*, Brno 2009.

47 Ibidem.

48 Viz Ibidem; Bartlová – Vybíral (pozn. 45).

hranice. Tento fenomén dokládá Lucie Vlčková ve své dizertační práci *Krajinomalba v Praze 1840–1890. Prezentace krajinomalby a její reflexe na výstavách Krasoumné jednoty* popisem rozdílných krajinných typů a tedy i rozdílných náplní pojmu „česká krajina“ / „Böhmische Landschaft“ mezi drážďanskými a českými malíři.<sup>49</sup> Zatímco němečtí malíři upínali svou pozornost především k hornatému Českému středohoří a krajíně severních Čech, čeští malíři, motivováni snahou o obhájení vlastního teritoria, ztvárňovali především oblast Polabí jakožto místo bájného usídlení „Čechů“ a volili většinou idylickou formu výrazu. Jak píše Vlčková: „Nejen v symbolickém, ale i v geografickém smyslu tak ‚česká krajina‘ začíná tam, kde ‚Böhmische Landschaft‘ končí.“<sup>50</sup>

Obliba žánru krajinomalby jakožto idyly byla nesmírně životaschopná a táhla se až do pokročilého 20. století. Jedním z umělců, který na tento námět úspěšně navázal, byl Václav Špála. Svými obrazy říční krajiny jakožto venkovské idyly zpodobňující mlýny na Otavě, či výhledy na říční krajinu z oken venkovských stavení s charakteristickými kyticemi za oknem, aktivně přispíval k vytváření vizuální kartografie národní příslušnosti, v níž se terén a etnicita symbolicky překrývaly. **2** Špálova schopnost vizuálně ztělesnit ideály národní identity z něj učinila jednoho z nejčastěji vystavovaných autorů jak na domácí scéně, tak na mezinárodních přehlídkách „československého umění“ – nejen v meziválečném období, ale i za státního socialismu.<sup>51</sup> Jeho krajiny sloužily jako esteticky přitažlivé a ideologicky účinné obrazy národního prostoru. Tato strategie nenápadně, avšak účinně vytlačovala jiné významové vrstvy krajiny a naturalizovala „českost“ jako předem danou, přirozenou a jedinou legitimní podobu kulturní (ale v podstatě i druhové) příslušnosti k půdě.

Tento vizuálně-politický rámec přetrvává dodnes skrze školní učebnice, výstavy, ale např. i módu (dokonce i tu označenou jako ekologickou) či turistický marketing, které opakovaně prezentují Špálovu „českou krajinu“ jako harmonický, etnický homogenní prostor bez hlubšího komentáře dobových souvislostí nebo kritiky výstavních narativů, jež výstavy a reprodukce autorových obrazů doprovázely v minulosti.<sup>52</sup> Tím tyto instituce a soukromé osoby, ať už záměrně či nechtěně, fixují estetické a kulturní normy „českosti“ a zastírají environmentální i kulturní konflikty, spojené s historickou marginalizací jiných lidských i ne-lidských obyvatel tohoto území a jejich vztahu k půdě.

49 Lucie Vlčková, *Krajinomalba v Praze 1840–1890: Prezentace krajinomalby a její reflexe na výstavách Krasoumné jednoty* (dizertační práce), FF UK, Praha 2009, s. 178–182.

50 *Ibidem*, s. 179.

51 Pavla Machalíková (edd.), *Databáze uměleckých výstav v českých zemích z let 1820–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/detail/souborna-vystava-vaclava-spaly>, vyhledáno 6. 7. 2025.

52 Viz např.: Martina Měříčková – Jan Kouba – Tomáš Poskočil, *Václav Špála: Na Otavě* (kat. výst.), Písek 2019; Petr Čornej – Jan Kuklík ml. – Jan Kuklík st., *Dějepis 4 pro gymnázia a střední školy: Nejnovější dějiny*, Praha 2005, s. 58; Dámské tričko ALTA navy, *Cityzenwear*, <https://www.cityzenwear.cz/alta-damske-tricko-spala/>, vyhledáno 7. 7. 2025.



- 1 Winslow Homer, *Prisoners from the Front*, 1866, olej, plátno, 61 × 96,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (The Met), Gift of Mrs. Frank B. Porter, 1922, inv. č. 22.207.  
Foto: The Met / public domain



- 2 Václav Špála, *Mlýn na Otavě*, 1929, olej, plátno, 74 × 92 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, inv. č. O 236.

# Věci mezi přírodou a kulturou

## Posthumanistické úvahy o manýrismu

MONIKA DRLÍKOVÁ

Příspěvek se zabývá vztahem přírody a kultury v manýristickém umění z perspektivy posthumanistického myšlení. Manýristická poréznost mezi přírodou a kulturou je zde chápána jako podnět k novému promyšlení vztahu umění, člověka a přírodního světa v dějinách umění. Na základě konceptu *fysis* jsou obrazy v širším slova smyslu chápány jako projevy lidské přirozenosti, které zároveň materializují a transformují jiné přirozenosti. Prostřednictvím manýristické ambivalence mezi *naturalia* a *artificialia* v kunstkomorách, materiality obrazů jako formy existence v síti aktérů a role mimese a imaginace v raně novověkém umění, příspěvek naznačuje několik možných trajektorií pro posthumanistické, a tedy i ekokriticky orientované dějiny umění. V závěru se zamýšlí nad relevancí ekokritické interpretace starého umění prostřednictvím Spinozova monismu a posthumanistické filozofie.



**V** množství různorodých předmětů byla snad nejvýznamnější úloha přiřčena oněm předmětům, v nichž se neoddělitelně prolínala přírodní a umělecká složka, v nichž se k naturálnímu tvaru přimykala zlatnická práce měkce vlnivými křivkami.<sup>1</sup>

Podobně jako v úvodním citátu si ve své knize *Panoráma manýrismu* Pavel Preiss i na dalších místech opakovaně všímá intersekcce umělecké a přírodní složky, která se v jeho interpretaci jeví jako jeden z klíčových znaků manýrismu. Tento znak slouží i jako výchozí prvek následujícího zamýšlení, v němž si kladu otázku, jak můžeme jako historičky a historikové umění o tomto znaku přemýšlet v antropocénu,<sup>2</sup> tedy v době, kdy původně oddělené světy kultury a přírody ztrácejí zbytky svých bariér a staré, pevně zakotvené představy stavějící na jejich hranicích, se definitivně rozpíjejí.

I přes znatelnou přítomnost přírodní stránky a „rustikálnost“, jak se k některým manýristickým dílům vyjádřil Ernst Kris,<sup>3</sup> bývá manýrismus pokládán za něco přírodě vzdáleného, zvrhlého až nepřírozeného. Navzdory tomu se chci nad manýristickou intersekcí přírody a kultury zamýšlet právě skrze „přírozenost“, která se oproti přírodě, ze které se člověk vydělil, zdá být s člověkem těsně provázaná.

Na základě textů Lorraine Daston chápu tuto provázanost jako důsledek dvou lidských vlastností: za prvé potřeby normativity, jež se historicky projevovala vytvářením řádu, a za druhé potřeby reprezentace, jež se projevovala vytvářením diagramů, modelů, maleb, soch a alegorií, díky nimž se neviditelné stává viditelným, abstraktní konkrétním. Imateriální ideje morálního řádu se v západní kultuře podle Daston zhmotnily prostřednictvím zobrazení přírody jako modelu uspořádanosti.

V návaznosti na definici přírozenosti (*fysis*) podle Zdeňka Kratochvíla se potom soustřeďuji na obrazy nejen jako na projevy lidské přírozenosti, ale zejména jako na „zvěčňující uchopování ostatních přírozeností“. Toto uchopování tematizují skrze několik linií myšlenek, které mohou poskytnout základ pro další ekokritické metody zkoumání v oblasti dějin umění.

V závěru příspěvku se zamýšlím nad smyslem ekokritického uvažování při interpretaci starého umění, a to prostřednictvím Spinozova monismu. V kritickém posthumanismu, který je výchozím momentem mého přemýšlení, totiž Spinozův monismus slouží jako základní nástroj k překročení dichotomního myšlenkového rámce „příroda versus kultura“. Tato konkrétní dichotomie však představuje pouze jednu z celé řady dalších, vycházejících z dualistického pojetí světa, které se od dob Descartesa uplatňují ve smyslu metafyzického dualismu – tělo/mysl, příroda/kultura – přičemž

1 Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 294.

2 Ke vzniku označení antropocénu viz Jussi Parikka, heslo „Anthropocene“, in: Rosi Braidotti – Maria Hlavajova (edd.), *Posthuman Glossary*, London – New York, 2018, s. 51–53.

3 Ernst Kris, *The Rustic Style*, Washington 2023.

první z obou pólů bývá tradičně chápán jako podřízený. I s ohledem na to, že monistické vnímání a myšlení světa zde vnímám jako stěžejní, užívám „posthumanistické“ jako zastřešující adjektivum pro název tohoto příspěvku.

## ŘÁD, PŘÍRODA A REPREZENTACE

Navzdory silícím snahám o navrácení člověka do světa přírody je příroda i nadále vnímána spíše jako něco, z čeho se člověk vydělil — civilizoval se, „zkulturnil“. Přirozenost se oproti tomu zdá být s člověkem pevně provázána. Bývá chápána jako žádoucí stav a v tomto smyslu figuruje v diskurzích mnohdy protichůdných skupin — konzervativců i revolucionářů, věřících i ateistů. Argument přirozenosti (*appeal to nature*), tedy permanentní lidská tendence upevňovat morální zákony prostřednictvím zákonitostí přírody, představuje dlouhodobý předmět výzkumu historičky přírodních věd Lorraine Daston a tvoří ústřední téma její knihy *Against Nature*.<sup>4</sup>

Podle Daston za argumentem přirozenosti stojí lidská potřeba orientovat se ve světě pomocí řádu. Konstruovaný morální řád je nutno reprezentovat, aby se řád stal skutečným, aby si jej člověk „zažil“. Za nejefektivnější způsob reprezentace potom autorka považuje vytvoření jeho obrazu.<sup>5</sup> Vizualizace morálního řádu se děje zobrazením přírody, která člověka obklopuje na denní bázi. Obraz tak skrze zákonitosti přírody potvrzuje představovaný řád a zároveň jej aktivně spoluutváří.

Ačkoli Daston uznává, že zákonitostí v přírodě existuje nespočet — a tuto existenci chápe jako možnou zbraň proti zneužití přirozenosti<sup>6</sup> — všímá si tří silných přírodních řádů v západní kultuře: za prvé specifická přirozenost ve smyslu druhu, za druhé lokální příroda, a za třetí univerzální přírodní zákony. Tyto tři řády byly zformulovány nejen na základě pozorování opakujících se jevů, ale rovněž v opozici k různým odchylkám, „nepřirozenostem“ — nestvůrám narušujícím druhový řád, nepravidelnostem objevujícím se čas od času v lokální přírodě či objevům, které zpochybňují univerzální zákony přírody.

Představa o přirozenosti ve smyslu neměnné podstaty a druhového určení se formovala u scholastiků, kteří o přirozenosti mluvili v jejím latinském pojmu *natura*.<sup>7</sup> Jedná se však pouze o jeden z původních významů *fysis* podle starých Řeků; původně *fysis* zahrnovala jak to, čemu

4 Lorraine Daston, *Against Nature*, Cambridge (MA) 2019.

5 Daston v tomto tvrzení navazuje na Lana Hackinga a jeho koncept *homo faber*, klade však důraz na obrazy, proto razí pojem *homo depictor*. Ibidem, s. 53.

6 Výmluvným příkladem může být kniha Bruce Bagemihla, která často figuruje jako argument o přirozenosti homosexuality: Bruce Bagemihl, *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York 2000.

7 Zdeněk Kratochvíl, *Filosofie živé přírody*, Praha 1994, s. 4.



říkáme příroda, tak přirozenost. Tam, kde lze užít množné číslo, říkáme „přirozenost“ (kámen, člověk, strom), kde myslíme přirozenost jako celek, můžeme použít slovo „příroda“. Je to vše, co vzniká, zaniká, proměňuje se a hledá tvar.<sup>8</sup> Spíše než o neměnnost se tedy jedná o proces.

## MANÝRISTICKÁ KUNSTKOMORA A ZVĚČNĚNÉ PŘIROZENOSTI

Vytvářením obrazu uvádí člověk přirozenosti (kámen, dřevo, pigmenty) do dalšího procesu transformace. „Zvěčňuje“ je,<sup>9</sup> a to kombinací myslí a toho nejpřirozenějšího lidského nástroje – ruky. Neexistuje snad jiný umělecký sloh, který by oslavoval schopnosti lidské ruky více než manýrismus, jak to ostatně prozrazuje i jeho název, odkazující právě na latinské *manus* (ruka).<sup>10</sup>

Mnohotvárné existence přirozeností se objevovaly v manýristických kunstkomorách: sbírkách polosoukromého charakteru, v nichž se předměty dělily do tří skupin: *artificialia*, *naturalia*, *scientifica*. Principem této kategorizace však nebylo striktní oddělování, ale spíše prolínání, ambiguita,<sup>11</sup> která znemožňovala jednoznačnou klasifikaci.

Běžně bychom tak v kunstkomorách našli předměty, jako je například skořápka loděnky hlubinné zpracovaná v pohár, **1** nebo *pietre dure* (mozaiky). Na nejednoznačnost klasifikace nedávno poukázala Claudia Swan i v případě předmětů, které bychom zřejmě bez většího váhání zařadili do kategorie přírodnin (*naturalia*): vzácných mušlí.<sup>12</sup> Swan zkoumá koloběh činností, které předcházely umístění těchto vzácných, zdánlivě neporušených a naleštěných mušlí do evropských kunstkomor, a dochází k závěru, že spíše než o přírodninu se jedná o výsledek činnosti mnoha lidských rukou (*artificialia*), jejichž práce je ovšem záměrně skryta.

Viditelná ambiguita přírodního a kulturního v předmětech, jako je například zmíněný pohár z loděnky hlubinné, nám může pomoci přenastavit naše vnímání obrazu – neredukovat jej pouze na konzumaci hotové formy, ale zamýšlet se nad použitými materiály a okolnostmi jejich

8 Ibidem, s. 4–5.

9 Autorem spojení „zvěčňující uchopování přirozeností“ je Zdeněk Kratochvíl. Autorka se s tímto pojmem seznámila během autorovy přednášky na Katedře dějin filosofie a přírodních věd na Přírodovědecké fakultě UK 23. 2. 2024.

10 Horst Bredekamp, *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in: Wolfgang Braungart (ed.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2020, s. 109–129.

11 Ambiguita je považována za stěžejní aspekt kultury raného novověku. Silně se projevovala právě v manýrismu. Viz Sarah-Maria Schober, *Hermaphrodites in Basel? Figures of Ambiguity and the Early Modern Physician*, in: Susanna Burghartz – Lucas Burkart – Christine Göttler (edd.), *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650*, Leiden 2016, s. 299–327.

12 Claudia Swan, *The Nature of Exotic Shells*, in: Marisa Anne Bass – Anne Goldgar – Hanneke Grootenboer – Claudia Swan, *Conchophilia: Shells, Art and Curiosity in Early Modern Europe*, Princeton – Oxford 2021, s. 21–48.

získávání, myšlenkově je navracet zpět do přírody a vnímat specifika jejich uchopování lidmi.<sup>13</sup> S takovým nastavením myslí můžeme přemýšlet i nad díly, v nichž je rozdíl mezi kulturním a přírodním méně znatelný. Proces transformace započatý člověkem pak může být pokračováním přirozenosti, nebo může jít naopak proti ní.

## HMOTA OBRAZU MEZI TRANSMUTACÍ A TRANSFORMACÍ

Mnohotvárná existence je příznačným rysem manýristických kunstkomor a kabinetů kuriozit, v nichž se často objevují předměty napodobující či přejímající formu něčeho jiného. Jak podotýká Horst Bredekamp, kabinet kuriozit lze chápat jako materializovanou poezii Torquata Tassa, a tedy „mučírnu“ pro Galilea Galileiho, oddaného zastávce jasnosti a „zjevnosti“.<sup>14</sup> Podle Galileiho manýrističtí umělci usilovali o přeměnu hmoty v něco, čím není, a tím narušovali vztah mezi podstatou materiálu a jeho určením. Jeho preference jednoznačnosti se odráží například v obdivu, který vyjadřoval k vázám z *lapis lazuli* — cenil si toho, že jejich materiál byl využit způsobem, jenž podle něj odpovídá vlastnostem a ideálním možnostem kamene: jako užitkový předmět, nikoli například jako podklad pro takzvanou věčnou malbu, tedy obrazy malované na kameni nebo mědi.<sup>15</sup> 2

Galilei tak vztahoval manýristické umění k disciplíně, která v jeho době zažívala výrazný rozvoj: alchymii. Její nejvyšší cíl představovala transmutace — hluboká, substanciální proměna materiálu (například transmutace obyčejného kovu ve zlato), nikoli pouhá povrchová transformace. V návaznosti na Aristotelovu filozofii totiž převládal v raném novověku názor, že pokud se hmota vlivem manipulace změní, změna není její vlastností, ale pouze akcidentem, podružným vůči její esenci, neměnné podstatě (nátuře).

Podle Anselma de Boodta, vlámského lékaře působícího na dvoře císaře Rudolfa II., znalost akcidentů sloužila jako důležitý proces poznání a vědění, a to konkrétně při rozpoznávání opravdových kamenů od těch falešných, vytvořených většinou ze skla.<sup>16</sup> Znalost akcidentů je však možné získat pouze při kontaktu s materiálem, při jeho užívání nebo ve vztahu k jiným materiálům. Pro poznání hmoty je tedy důležité s materiálem

13 Takový postup zvolili autoři esejí v knize: Mackenzie Cooley — Anna Toledano — Duygu Yildirim, *Natural Things in Early Modern Worlds*, London — New York 2023.

14 Horst Bredekamp, *Galileo's Thinking Hand: Mannerism, Anti-Mannerism, and the Virtue of Drawing in the Foundation of Early Modern Science*, Berlin 2019, s. 65.

15 Ibidem, s. 50. K věčné malbě viz Hana Seifertová, *Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století* (kat. výst.), Liberec 2001.

16 Sven Dupré, *The Art of Glassmaking and the Nature of Stones. The Role of Imitation in Anselm De Boodt's Classification of Stones*, in: Isabella Augart — Maurice Saß — Iris Wenderholm, *Steinformen: Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin 2019, s. 207–220.



zacházet, jak se dělo ve větší míře právě během manýrismu. Díky intimnímu kontaktu s přírodní hmotou vnímali jedinci přírodu jako reaktivní a živý systém. Jak upozornil Anselmus de Boodt, díky těmto materiálním praktikám tak byli schopni rozlišovat mezi pravdivostí a iluzí.

Skleněné kameny fungovaly jako *mimesis* matérie, ty právě tedy pouze imitovaly. Ve vztahu k hlavnímu cíli alchymie – transmutaci, člověkem iniciovanému procesu proměny přírodní hmoty – dospěl manýristický umělec Bernard Palissy, jenž se před svou keramickou tvorbou zabýval i alchymii, k přesvědčení, že alchymisté se mýlí, domnívají-li se, že mohou kreativní procesy přírody zopakovat či nahradit.<sup>17</sup> Alchymie totiž mění věci pouze povrchně, zatímco příroda pracuje zevnitř. Člověk může přírodu pouze napodobovat, imitovat. Moderní chemie, pokračovatelka alchymie, těmto argumentům o povrchové transformaci nakonec skutečně dostála; vzdálila se přírodní hmotě a začala namísto transmutace imitovat přírodní procesy a hmotu prostřednictvím syntetických materiálů v laboratoři. Ztratila tím však kontakt s přírodou a přírodní hmotou samotnou, způsobila její oddělení od člověka a redukovala ji na pasivní zdroj. Je to naopak právě umění, které dnes prostřednictvím přirozeného světa transformuje to, jak přemýšlíme o naší pozici a vztahu ke světu. Tím se dostáváme od *mimesis* hmoty k *mimesis* jako zobrazivé strategii.

## ALCHYMIE OBRAZU A PROMĚNA ČLOVĚKA

Člověk uchopuje ostatní přirozenosti i svojí myslí, a to tak, že o nich například přemýšlí nebo je pozoruje. Obraz může být výsledkem takového uchopení, v raně novověkém umění nejtypičtěji jako zátiší nebo krajino-malba. Nizozemský teoretik umění Karel van Mander ve své *Malířské knize* rozlišil dva způsoby malby krajin – *uyt den gheest* („z ducha“ – fantazijní, nerealistická krajina) a *naer het leven* („podle života“ – realistická, topografická krajina). Zatímco krajiny podle života můžeme chápat jako imitaci, malování z ducha vyžaduje vstřebání, dokonce „strávení“ viděného současně tělem a géniem umělce, a následné přenesení na plátno.<sup>18</sup>

V manýristické krajinomalbě umělci zobrazovali neznámé prostorové dimenze a síly ovládající a dalece přesahující lidský subjekt. Rozvíjeli fantazijní a transformační stránku umění ve smyslu prohlubování obrazového prostoru, kde lidská postava už není středem univerza. **3** Manýristickou

17 Sven Dupré – Dedo von Kerssenbrock-Krosigk – Beat Wismer, *Art and Alchemy: The Mystery of Transformation* (kat. výst.), Düsseldorf 2014.

18 Viz zajímavou interpretaci anekdoty o Bruegelovi vyvrhujícím na plátno Alpy: Denis Ribouillault, *Regurgitating Nature: On a Celebrated Anecdote by Karel van Mander about Pieter Bruegel the Elder*, *Journal of Historians of Netherlandish Art* VIII, 2016, č. 1, Winter, dostupné online: [https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA\\_8.1\\_Ribouillault.pdf](https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_8.1_Ribouillault.pdf), vyhledáno 26. 2. 2026.

krajinomalbu můžeme chápat jako zhmotnění myšlenkového uchopení přirozeného světa umělcem nebo umělkyní. Je to něco, co má základy v reálném světě, přitom je ale obohaceno o proces vnímání a zpracování přírody lidským tělem i myslí. Takový fyzický obraz se skrze vnímání a vidění vrací zpět k nám – do našeho vědomí – a může proměnit způsob, jakým chápeme sami sebe. Dochází k určité transformaci: působí na nás alchymie obrazu.

## SVOBODA LIDSKÉHO SUBJEKTU

V tomto příspěvku si všímám nápadné poréznosti, která v manýrismu panuje mezi tím, co označujeme jako přírodu a kulturu. Tato poréznost poukazuje na to, že se nejedná o dva oddělené světy, nýbrž spojitě spektrum. Nejde v pravém slova smyslu o rozjímání nad dichotomií umělého a přírodního. Spíše jsem se chtěla ekokritičtěji zamyslet nad platností uvažování nad umělým jako něčím oddělitelným od přírodního – jak jsou fyzické obrazy v širokém smyslu často chápány.

Kromě opuštění dichotomie příroda–kultura je však pro současnou situaci stěžejní redefinice subjektu, k níž posthumanistická filozofka Rosi Braidotti poskytuje návod mimo jiné prostřednictvím Spinozova monismu, čteného spolu s Gillesem Deleuzem a Félixem Guattarim.<sup>19</sup> Braidotti rozvíjí koncept nomádského lidského subjektu, který nemá fixní identitu, ale neustále se transformuje v rámci sítě vztahů skrze svou schopnost jednat (*conatus*) a být ovlivňován. Lidský subjekt v jejím pojetí není entita oddělená od ostatních subjektů, ale konkrétní vyjádření jediné substance. Takový subjekt se vztahuje k ostatním přirozenostem a vcítuje se do nich, aniž by opustil vlastní tělesnost.

V souvislosti s postavením člověka v rámci humanistického myšlení Erwin Panofsky uvádí myšlenku italského humanisty Pica della Mirandoly, který tvrdil, že Bůh postavil člověka do středu univerza proto, aby si člověk uvědomil, kde stojí, a mohl se tudíž svobodně rozhodnout, kam se vydat.<sup>20</sup> Ačkoli je spis *Oratio de hominis dignitate* (Řeč o důstojnosti člověka, 1486) v zásadě velmi antropocentrický, della Mirandola v něm tvrdí, že neexistuje člověk, který by v sobě neměl něco z rostliny, něco ze zvířete, něco z anděla, něco z Boha.<sup>21</sup>

Nejednoznačná pozice v žebříčku bytí (*scala naturae*) člověku umožňuje si zvolit, co v sobě bude rozvíjet. Na vše zvířecí della Mirandola pohlížel jako na pokleslé, co nás může svádět k pudovosti, ale zároveň upomínat

19 Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge – Malden 2013.

20 Erwin Panofsky, Dějiny umění jako humanistická disciplína, in: idem, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013, s. 14.

21 Giovanni Pico della Mirandola, *O důstojnosti člověka*, Praha 2005, s. 56–61.



na naši pozemskost a přirozenost. Pokud jsme se v dějinách umění dosud soustředili na spojení s božským prostřednictvím uměleckého génia, tento příspěvek má přivést pozornost právě ke spojení s pozemským, zvířecím i rostlinným v nás i v obrazech.

## ZÁVĚR

Manýristická poréznost mezi kulturou a přírodou pro mnohé autory nabízí paralelu k současné situaci. Britský\*á filozof\*ka Timothy Morton uvádí, že stejně jako manýristické obrazy přivádějí klasická pravidla k bodu zvratu, globální oteplování napíná k bodu zvratu náš svět.<sup>22</sup> Globální oteplování přetavuje naše okolní prostředí, které máme tendenci vnímat na pozadí naší existence, v něco, co stojí v jejím popředí.

Bruno Latour se domnívá, že to je, jako bychom se znovu ocitli v 16. století a objevili novou zemi. Stejně jako naši předkové jsme zjistili, že se tato země točí, ale že se netočí kolem nás.<sup>23</sup> Tentýž autor ve svém kompozicionistickém manifestu přirovnává současný ekosystém tuňáka obecného k existenci položky v kabinetu kuriozit – zatímco naturalisté se dříve mohli soustředit pouze na situování tuňáka obecného do konkrétního teritoria a na určité místo v řetězci predátorů a kořistí, nyní se teritorium tuňáka obecného rozšiřuje do sushi barů napříč planetou, obohaceno o přátele a nepřátele mnoha lidských podob – jako jsou japonští konzumenti a konzumentky této ryby nebo naopak ochránci a ochránkyně přírody.<sup>24</sup>

Félix Guattari vyjadřuje podobnou myšlenku z opačného směru, když přirovnává lidi bez domova k „sociálnímu ekvivalentu mrtvých ryb environmentální ekologie“.<sup>25</sup> Ukazuje, že ekologické a sociální katastrofy nejsou oddělené, nýbrž navzájem propojené symptomy hluboké krize péče a vztahů. Guattari a Latour se tak protínají v myšlence propojeného světa, kde přírodní a sociální/kulturní nejsou oddělené domény, ale vzájemně závislé formy bytí. Ať už jde o člověka bez domova nebo chráněného tuňáka, oba jsou součástí téhož propojeného a ekologického horizontu, ve kterém rozhoduje vztah a péče – nebo její absence. V této posthumanistické realitě mají i akademické disciplíny, včetně dějin umění, možnost hledat nové způsoby, jak se orientovat, zachovat si svoji subjektivitu, ale přitom se vyvarovat redukce a izolace.

22 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis – London 2013, s. 108.

23 Myšlenka pochází z Latourova příspěvku pro konferenci Parse s názvem TIME v roce 2015.

24 Bruno Latour, An Attempt at a 'Compositionist Manifesto', *New Literary History* XLI, 2010, č. 3, Summer, s. 471–490.

25 Félix Guattari, *Three Ecologies*, London – New Brunswick 2000, s. 43.

Pavel Preiss, jehož myšlenka uvedla tuto studii, se k časovým paralelám ignorujícím historickou podmíněnost a specifičnost manýrismu jako stylu vyjádřil spíše kriticky.<sup>26</sup> Podobné paralely však nemusejí představovat libovolný a „neomezený časový pohyb“, ale naopak poukazovat na nelineární pojetí času. Paralely nás mají spíše než na opakování historie upozornit na místa rezonance, která ukazují na spojení a neoddělitelnost minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Tím zároveň volají po aktualizaci našeho pohledu na manýristické obrazy. Proč je to důležité?

Po vzoru Rosi Braidotti na tuto otázku nabízím odpověď skrze Spinozovu filozofii, jak ji interpretují Genevieve Lloyd a Moira Gatens.<sup>27</sup> Stejně jako například jazyk a zvyklosti, jsou i minulost, přítomnost a budoucnost součástí takzvané naší druhé přirozenosti, kterou autorky zčásti ztotožňují s konceptem natality a druhého narození popsáním Hannah Arendt. U Spinozy tělo a mysl nejsou oddělené (mysl je ideou těla a skrze mysl si tělo uvědomuje sebe samo), proto druhou přirozeností měníme samotnou podstatu člověka. Pro Spinozu byl člověk neuvěřitelně křehký a náchylný k destrukci právě kvůli své schopnosti se měnit. O druhou přirozenost se musíme starat, abychom byli šťastní, není totiž daná. Naše štěstí je závislé i na štěstí druhých a můžeme se o něj přičinit skrze lidský rozum. Obrazy v tomto konání figurují jako stěžejní nástroj. Jsou klíčové pro imaginaci – podle Spinozy představují jeden ze tří druhů vědění. Bez imaginace nedosáhneme rozumu ani intuice, imaginací vše začíná.

O druhou přirozenost musíme pečovat, protože lidé se nerodí rozumní. Jak poznamenala Moira Gatens, „*naším výchozím stavem je spíše hloupý egocentrismus*“.<sup>28</sup> Minulost je fluidní. Je otevřená naší interpretaci a ovlivňuje to, jak konáme v přítomnosti. Jsme zodpovědní za to, jak minulost přetrvává v naší současnosti, tedy za to, kým jsme. Naši druhou přirozenost měníme aktualizací minulosti, čímž za minulost přebíráme zodpovědnost. Ta spočívá v tom, že můžeme interpretovat činnosti našich předků z perspektivy, která jim samotným nebyla dostupná. Tím, že minulost nově nahlížíme, tvoříme kontinuitu s přítomností a vztahujeme se k budoucím alternativám našeho bytí.

26 Preiss (pozn. 1), s. 23–24.

27 Moira Gatens – Genevieve Lloyd, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*, London – New York 1999.

28 Citát pochází z příspěvku Moiry Gatens předneseného v rámci symposia „Spinoza & the Arts of Passionate Reason“ konaného ve dnech 4. a 5. 10. 2019 v Haagu. Příspěvek je možné zhlédnout online, viz Spinoza & the Arts Passionate Reason: Moira Gatens, <https://www.youtube.com/watch?v=lphnIRVeh6M>, vyhledáno 12. 5. 2025.



1

Pohár z loděny, Utrecht, Nizozemí, 1602. New York, The Metropolitan Museum of Art (The Met), daroval J. Pierpont Morgan (1917), inv. č. 17.190.604.

Foto: The Met / public domain

2

Antonio Tempesta, *Venuše a Adonis*,  
circa 1620–1630, olej, tempera, lapis  
lazuli, 23 × 17 × 0,2 cm. Řím, Galleria  
Borghese, Collezione Borghese,  
inv. č. 1693.

Foto: © Galleria Borghese / Mauro Coen



3

El Greco, *Pohled na Toledo*,  
circa 1599–1600, olej,  
plátno, 121,3 × 108,6 cm,  
New York, The Met, H.  
O. Havemeyer Collection,  
darovala Mrs. H. O.  
Havemeyer (1929),  
inv. č. 29.100.6.

Foto: The Met / public domain





# Ekokritické čtení zahrad sasko-lauenburských vévodů

MICHAL VOKURKA

Příspěvek aplikuje perspektivu ekokritického čtení na zahrady sasko-lauenburských vévodů v raně novověkých Čechách. Ačkoliv lze uzavřené zahrady do jisté míry interpretovat jako autonomní modely světa, tato práce vychází z teze, že jejich ikonografický program často reflektoval sociální realitu a podobu krajiny za jejich zdmi. Ideová složka zahrady tak sloužila k manifestaci politických ambicí a postavení jejich vlastníků. V případě sasko-lauenburského rodu je důležité zohlednit jeho sociální a náboženské pozadí; rod pocházel z luteránského severu Svaté říše římské, avšak v osobě Julia Jindřicha (1586–1665) se etabloval v katolických Čechách, mimo jiné podílem na porážce Fridricha Falckého – budovatele významné zahrady *Hortus palatinus* v Heidelbergu. Text se zaměřuje na koncept tzv. environmentální moci. V tomto kontextu je analyzována nejen proklamovaná nadřazenost sasko-lauenburské zahrady nad zmíněným falckým vzorem, ale také obecnější princip kontroly nad přírodou. Ta byla demonstrována prostřednictvím botaniky (pěstování náročných exotických rostlin), hydrologie (využití vodních automatů a fontán) či imitace antických božstev. Závěrečná část příspěvku sleduje provenienci flóry a fauny. Zatímco část zdrojů byla z praktických důvodů získávána lokálně, jiné komodity byly importovány z Orientu a dalších vzdálených regionů. Vlastnictví těchto materiálů a schopnost péče o exotická zvířata a rostliny stvrzovaly environmentální moc majitelů a zvyšovaly jejich společenské postavení.

Historické zahrady se nabízejí jakožto možný průsečík zájmů environmentální historie a ekologicky zaměřených dějin umění. Zatímco Andrew Patrizio se ve své inspirativní knize *The Ecological Eye* záměrně vyhnul uvádění uměleckých děl, historická věda se zpravidla pevně drží konkrétního materiálu, jednotlivin a jejich specifik, čímž se zásadně odlišuje od ostatních věd, usilujících o zobecnění.<sup>1</sup> Respekt ke kulturním a dalším odlišnostem napříč časovými i geografickými rámci stanovuje limity obecné platnosti závěrů historického bádání. Koncept experimentu a jeho replikovatelnosti jakožto pilíře přírodních a technických věd je pak z etických i jiných důvodů vyloučen. Nezbyvá než se pohybovat v prostorech mezi koncepty, tezemi a prameny, s přihlédnutím k okolnostem jejich původu a dochování.

Konkrétním příkladem, na nějž chci aplikovat ekokritický a postkoloniální přístup, mi v tomto případě jsou zahrady sasko-lauenburských vévodů v raně novověkých Čechách.<sup>2</sup> Mezi ty nejvýznamnější, s největší pramennou základnou, patří zahrady v Ostrově, Záběhlicích, Ploskovicích a Zákupěch. Zaměřím se zejména na vztah zahrad ke světu/přírodě mimo ně. Tento vztah existoval, přestože zahrady představovaly svébytný, fyzicky do značné míry oddělený prostor, kde platila jiná pravidla, jak se pokusím ukázat. Ideová složka, prezentující obvykle určitý životní či politický postoj, byla vyjádřena pomocí konkrétního obsahu, který se přinejmenším zčásti odkazoval také na motiv ovládnutí přírody, respektive kontrolu konkrétních žvlů. Jedním z aspektů sledovaných v tomto příspěvku tedy bude znázornění „environmentální“ moci majitelů zahrad. Další důležitou složkou příspěvku je sledování materiálů přítomných v zahradě a jejich původu. Připomenuty budou některé transfery, díky nimž se v Čechách ocitly prvky typické pro jiné zeměpisné šířky.<sup>3</sup>

## SOCIÁLNÍ SPECIFIKA SASKO-LAUENBURSKÝCH VÉVODŮ

Přestože se sasko-lauenburští vévodové, včetně Julia Jindřicha (pozdějšího budovatele významných zahrad) v Čechách objevili nejpozději roku 1617, zásadní bylo jejich pozemkové „zakoupení se“, s nímž Julius Jindřich započal roku 1623 v souvislosti s pobělohorskými konfiskacemi a emigrací nekatolické šlechty. Právě držba arondovaných dominií se stala předpokladem

1 Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester 2019.

2 Základy environmentálních a ekokritických přístupů shrnuje Hannes Bergthaller et al., *Mapping Common Ground: Ecocriticism, Environmental History, and the Environmental Humanities*, *Environmental Humanities* V, 2014, č. 9, s. 261–276. K Sasko-Lauenburským srov. Michal Vokurka, *Barokní krajina tvorba na sasko-lauenburských panstvích 1635–1740*, Praha 2022.

3 K otázce transferů Michal Vokurka, *The Phenomena of Translation and Imitation at the Residences of the Dukes of Saxe-Lauenburg (17th Century)*, in: Dana Dvořáčková-Malá – Jan Hirschbiegel – Sven Rabeler – Jan Zelenka (edd.), *Räume höfischen Lebens*, Ostfildern 2023, s. 255–273.



pro realizaci zahradních a krajinářsko-urbanistických projektů. Julius Jindřich byl stejně jako jeho sourozenci vychován jako luterán a okolnosti či datum jeho konverze ke katolictví nejsou dosud spolehlivě objasněny. Významná byla jeho služba v císařské armádě, kde působil s některými ze svých bratrů, zatímco jiní ze sourozenců stáli na opačných stranách mnohovrstevnatého konfliktu, kterým třicetiletá válka byla. Armádní kariéra a jeho osobní účast v bitvě na Bílé hoře, která *de facto* znamenala odstranění Fridricha Falckého z českého trůnu, jsou námětem, jež se odrazil také ve výzdobě zahrad. Dodejme, že falcký kurfiřt byl stavebníkem proslulé zahrady *Hortus palatinus* v Heidelbergu, zpropagované grafickým materiálem od autora konceptu Salomona de Caus.<sup>4</sup>

Sociálně i majetkově představoval Julius Jindřich Sasko-Lauenburšský výjimečnou postavu, která vstoupila do sítě vztahů české aristokracie. Svatbou s Annou Magdalénou rozenou z Lobkovic, vdovou po Zbyňku Novohradském z Kolovrat, přišel ke značnému majetku, čímž ještě rozšířil statky, které nakoupil díky pohledávkám u císaře za své vojenské služby.<sup>5</sup> Jedním z nich bylo i panství v Ostrově (Schlackenwerth), ze kterého chtěl učinit své sídlo. Zrekonstruoval zde renesanční zámek a roku 1635 začal významně rozšiřovat zámeckou zahradu, v čemž posléze pokračovali jeho potomci. Vévodu Jindřicha dále charakterizovalo dobré vzdělání, přátelské chování ve společnosti, ale také určitá distanc od vídeňského dvora. Naopak měl poměrně blízko k Albrechtu z Valdštejna a řadě říšských knížat z luterského prostředí, včetně saského kurfiřta či švédské královny Kristiny.<sup>6</sup>

Roku 1656 se Julius Jindřich stal vládnoucím vévodou v Lauenburšsku (říšské území na pravém břehu Labe kousek před Hamburkem).<sup>7</sup> Díky prakticky nepřetržitým kontaktům se severem Říše měl vévoda snadný přístup na trhy v Hamburku, Lübecku, ale také v řadě dalších měst jako Řezno, Norimberk, Lipsko a již zmíněné Drážďany. Kromě toho, že tyto trhy byly branou pro vstup exotického zboží do střední Evropy, je potřeba

4 Frieder Hepp et al. (ed.), *Magische Maschinen: Salomon de Caus' Erfindungen für den Heidelberger Schlossgarten 1614–1619*, Neustadt an der Weinstraße 2008; Gabriele Uerscheln – Klaus Krösche (ed.), *Wunder und Wissenschaft: Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600*, Düsseldorf 2008.

5 Petr Maťa, Wandlungen des böhmischen Adels im 17. Jahrhundert und der Aufstieg des Hauses Sachsen-Lauenburg in Böhmen, in: Annemarie Röder – Michael Wenger (edd.), *Barockes Erbe: Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden und ihre böhmische Heimat*, Stuttgart 2010, s. 5–27.

6 K přejímkám z Valdštejnovy architektury Petr Macek – Pavel Zahradník, Zámecký areál v Zákupcech, *Průzkumy památek* III, 1996, č. 2, s. 3–34, zde s. 6; ke kontaktům se švédským prostředím Michal Vokurka, Sasko-lauenburšský rod v 17. století. V síti přibuzenských a politických vztahů, in: Jan Malíř a kol., *Anna Marie Františka Sasko-Lauenburšská a její rod mezi Čechami a Evropou: Příspěvek k dějinám barokní doby*, Zákupy 2022, s. 37–56, zde s. 43–46. Korespondence se saským kurfiřtem, týkající se mimo jiné loveckých obor a zvěře, se nachází v Staatsarchiv Sachsen, 10024, Geheimer Rat, Loc. 09447/04.

7 K rodu obecně Franziska Hormuth, *Strategien dynastischen Handelns in der Vormoderne: Die Herzöge von Sachsen-Lauenburg (1296–1689)*, Kiel – Hamburg 2020.

vyzdvihnout také roli osobních cest Julia Jindřicha a vliv zahradního umění ze severního Německa, Nizozemí, Dánska či Švédska. V severozápadní Evropě představovalo pro majitele zahrad udržování zahradního inventáře, napodobování italských předloh či obecně pěstování exotických druhů mnohem větší výzvu než v jižnějších částech kontinentu.<sup>8</sup>

## (UMĚLECKO)HISTORICKÝ PŘÍSTUP K ZAHRADÁM

Zahradu lze do jisté míry chápat jako umělecké dílo (celek) tvořené jednotlivými prvky, které mohou být jak přírodní (stromy, květiny, zvířata), tak opět uměleckými díly (sochy, architektura). Zahrada funguje jako komponovaný celek zasazený do určitého prostorového rámce daného okolím, z něhož se zároveň snaží vyčlenit – vnitřním uspořádáním, výzdobou včetně exotických rostlin, ale také z hlediska toho, co je zde morálně přípustné. Díky svému vydělení z okolního světa umožňovaly zahrady komunikovat to, co by běžně nebylo možné.<sup>9</sup> To poskytovalo určitý prostor například pro práci s erotickými motivy, vyjádření ambiciózních politických nároků, prostou zábavu s posunutými hranicemi či hru s významy a alegoriemi.

Renesanční a manýrističtí teoretici uvažovali o zahradním umění jako o nápodobě přírody či dokonce snaze dosáhnout skrze umění ideálu, který měl přírodu předčít.<sup>10</sup> Zahradní umění tedy vyjadřovalo jednak určitý technokratický („artokratický“?) přístup k přírodě, zároveň však předpokládalo značnou míru porozumění a poznání přírody, které mělo být demonstrováno. Šlo o jakési modely světa; často se pracovalo s konceptem imitace rajske zahrady, který odkazoval k člověku před spácháním prvotního hříchu, čímž ospravedlňoval některá vybočení ze standardních etických norem.<sup>11</sup> Zároveň přítomností exotických druhů, zejména citrusů, později kávy a ananasů, odkazovaly na zahradnický um či environmentální moc (viz dále).

8 Mark Häberlein – Michaela Schmözl-Häberlein, Transfer und Aneignung außereuropäischer Pflanzen im Europa des 16. und frühen 17. Jahrhunderts: Akteure, Netzwerke, Wissensorte, *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie* LXI, 2013, Heft 2, s. 11–26; Erik A. De Jong, Of Plants and Gardeners, Prints and Books: Reception and Exchange in Northern European Garden Culture 1648–1725, in: Michael Conan (ed.), *Baroque garden cultures: Emulation, sublimation, subversion*, Washington D.C. 2005, s. 37–84.

9 Srov. Nadja Horsch, Wasserscherze als Medium spielerischer Affektregulierung im frühneuzeitlichen, in: Natalie Gutgesell – Christian Juranek – Hendrik Ziegler (edd.), *Zwischen Ordnungswillen und Freiheitsdrang: Europäische Gärten der Vormoderne*, Wettin-Löbejün 2024, s. 13–34.

10 Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1973, s. 177–202.

11 Alice E. Sanger – Siv Tove Kulbrandstad Walker, Introduction: Making Sense of the Senses, in: eadem (edd.), *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, London – New York 2012, s. 1–18, zde s. 9.



Zkoumání historických zahrad je z pohledu dějin umění tradičně praktikováno na základě dochovaných vyobrazení, v menší míře potom za využití dalších, především písemných pramenů.<sup>12</sup> Z perspektivy historické botaniky i památkové péče jsou zkoumány inventáře s ohledem na pěstované druhy. Společnou snahou je postihnout podobu a obsah zahrady v daném období, někdy i s cílem rekonstrukce někdejšího stavu. Další otázky bývají spojené s reprezentací stavebníka, jeho motivací či inspirací, případně s osobností tvůrce – zahradního architekta a dalších umělců. Naopak z pohledu historie, postavené primárně na písemných pramenech, nepatří zahrady k častým tématům. Přesto právě studium archiválií přináší důležité výsledky ohledně managementu zahrad, jejich sociálního života (zde se nabízí propojení s etablovanými proudy *Residenzforschung* a *Court Studies*, pokud bychom byli ochotni se omezit na prostředí společenských elit), každodennosti a řady dalších oblastí. Historiografie tak může jednak přispívat ostatním oborům, zároveň se od nich sama poučit; přitom je rovněž potřeba zkoumat, jak v zahradách fungovaly fenomény známé z jiného prostředí.

## ENVIRONMENTÁLNÍ MOC

Stěžejní pojem, který vystihuje to, co zahrady vyjadřovaly, je „environmentální moc“, neboli schopnost majitelů (zpravidla stavebníků) a jejich personálu ovládat a regulovat procesy v zahradě tak, aby vše přírodní v zahradě odpovídalo dobovým sociálním, kulturním a estetickým nárokům. To zahrnovalo nejen péči o zeleň, či obecněji rostliny, ale také chov a výcvik zvířat (hlavně ptactva, které bylo zastoupeno nejhojněji) a regulaci přírodních živlů (vodních toků, ale také deště nebo slunečního svitu a teploty).

Environmentální moc majitelů nebyla demonstrována pouze cizokrajnými rostlinami či zvířaty, tedy schopností žít či rozmnožovat organismy mimo jejich přirozené (původní) prostředí. Důležitou složkou, která podporovala obraz majitelů zahrady jako těch, kteří mají moc nad přírodou, byl ikonografický rozvrh zahrady. Ten byl tvořen především sochařskou a malířskou výzdobou, avšak je vhodné zohlednit i symbolické chápání zvířat či květin.

Pokud jde o ovládnutí živlů, pracovaly zahrady – nejen ta v Ostrově, ale také v Záběhlicích, Zákupcích a Ploskovicích – primárně s vodou. Ta byla významnou složkou dobových zahrad obecně, přičemž vlivný vzor, jenž se stavebníci snažili napodobit (a ideálně předčít), představovala právě

12 Přehled bádání alespoň k barokní periodě nabízí Sylva Dobalová, *Barockgärten in Böhmen. Kurzer geschichtlicher Abriss*, in: Birgit Finger (ed.) *Die barocke Idee: Fürstliche barocke Sommerresidenzen, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Dresden 2022*, s. 15–24.

zmíněná *Hortus palatinus*.<sup>13</sup> V konkrétních zde sledovaných případech pak hrála roli regulace vody přitékající z nedalekých hor, které zároveň vytvářely vizuální kulisu zahrady. Uvnitř zahrad pak byla voda tekoucí říčním korytem, stříkající z fontán a vodních automatů i klidně stojící ve vodních parterech. **3** Chybět nemohla ztvárnění Neptuna, delfínů či nymf. **1** Specifikem Ostrova na počátku 18. století byla Dianina lázeň. V této době také již existoval želví rybníček, přičemž želvy lze opět chápat jako tvory odkazující na zálibu ve vodě, ale také lásku k hudbě, jež byla zdůrazněna zpívajícími fontánami. Pro Sasko-Lauenburské byl symbolicky i ekonomicky významný také fakt, že veškerá voda, které protekla jejich českými zahradami, pokračovala Labem dále na sever k jejich rodovému sídlu v Lauenburgu.

Ovládnutí ohně bylo tematizováno jednak zobrazením Prométhea, jednak nejpozději od roku 1674 přítomností alchymistického laboratoria v letohrádku, který zaujímal ústřední místo v zahradě. **2** Při společenských událostech nechyběly ohňostroje a střelba z mušket a děl, což odkazovalo k vojenským kariérám vévodů. Vnitřní prostory grot, kromě imitace přírody v řadě detailů, vytvářely iluzi poznávání podzemí — prostoru, který byl vnímán jako riskantní a nebezpečný, zároveň ale přitažlivý pro skrývání přírodních pokladů (nerostné bohatství, zkameněliny). Znázornění pracujících horníků, které se v grotách běžně vyskytovalo jako dekorace či poučná „hračka“ pro děti, mělo v Ostrově konkrétní význam spojený s těžbou v nedalekém Jáchymově i několika důlních provozech na sasko-lauenburských statcích.<sup>14</sup> **4**

Ovládnutí živlů pochopitelně nebylo absolutní a jako mnoho dalších věcí v baroku bylo do značné míry fabrikovanou iluzí. Povodně z roku 1661 či ničující požár o tři dekády později jsou toho krutým důkazem. Nicméně i subtilnější momenty, objevující se v písemných pramenech, naznačují potýkání se s živostí zahrady, kde snaha majitelů o dosažení předsevzaté podoby vyžadovala extrémní pracovní i finanční úsilí, stejně jako příhodné přírodní podmínky. Dlouhá zima, silné mrazy či deštivé počasí mohly ublížit nejen rostlinám, ale také poškodit zahradní inventář, břehy vodních parterů či cesty. Zde se ukazuje význam agence přírody, resp. jednotlivých ne-lidských vlivů (*non-human actors — actants*).<sup>15</sup>

13 Stephanie Hanke, Water in The Baroque Garden, in: John D. Lyons (ed.), *The Oxford Handbook of the Baroque*, Oxford 2019, s. 87–118.

14 Známé jsou příklady z Moravy: Victor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684)*, Wien — Leipzig 1910, s. 16; Ondřej Zatloukal, Zahradní kultura za biskupa Karla z Lichtensteinu–Castelcornu v evropském kontextu, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Karel z Lichtensteinu–Castelcornu (1624–1695): Olomoucký biskup a kníže střední Evropy*, Olomouc 2019, s. 217–228.

15 Srov. Tim Soens — Dieter Schott — Michael Toyka-Seid — Bert De Munck (edd.), *Urbanizing Nature: Actors and Agency (Dis)Connecting Cities and Nature Since 1500*, New York 2019.



Neměli bychom zapomínat, že demonstrace environmentální moci ovládnutím přírodních živlů nebyla jediným poselstvím, které měla zahrada předávat. V případě sasko-lauenburského Ostrova bylo důležitým tématem také vymezení se proti heidelberské zahradě, respektive nárokování kurfiřtské hodnosti, které se vévodové snažili dosáhnout.<sup>16</sup> Při tom docházelo k paradoxní situaci, kdy užitím pojmu *Hortus princeps*, tedy nižšího titulu, byla sasko-lauenburská zahrada vyzdvihována nad heidelberskou *Hortus palatinus*.<sup>17</sup>

## PŮVOD MATERIÁLŮ

Původ materiálů přítomných v zahradě dobře vypovídal o postavení majitele, jeho vztahu ke světu a postavení v něm. V případě užití lokálních materiálů vystupovala do popředí role pozemkové vrchnosti, v případě nákupu a dovozu věcí naopak rostla role peněz a také obchodních kontaktů. Tímto způsobem participovala v Čechách usazená aristokracie na koloniálním imperialismu se vším, co je s ním spojené.<sup>18</sup>

Z titulu pozemkové vrchnosti náležela vévodům rozsáhlá panství, kde byli oprávněni využívat přírodní zdroje. Zatímco zahrada bývá často chápána jako produkční plocha pro zeleninu a ovoce, v případě zámeckých okrasných zahrad (tzv. *Lustgarten*) byla produkce jen jednou z funkcí. Zahrada spotřebovávala řadu lokálních materiálů s nízkou trvanlivostí, ať už to bylo chvojí, potřebné každý rok na zazimování rostlin a soch, prkna na ochranné bedně, proutí na zpevnění břehů vodních ploch a koryt nebo stavební dřevo na altány a mosty. Vzhledem ke specifickým požadavkům na vlastnosti dřeva bylo zpravidla určeno, o jaký druh se má jednat a také ze kterého revíru se má dopravit (například dubové dřevo pro altán se mělo dovézt z obory na panství Toužim, smrkové chvojí zase z lesů v okolí Ostrova).<sup>19</sup> Obstarání zdrojů pak obvykle připadlo na robotující poddané, kteří byli těmito pracemi povinováni. Velká část z těchto úkonů měla sezónní charakter a periodicky se opakovala. Razantnější zásahy a proměny zahrad byly spojené s opravami po ničivých hydrometeorologických událostech – povodních, bouřích, vichřicích atd. Z dalších materiálů lokálního či regionálního původu lze vzpomenout některé druhy kamene

16 Srov. Sigrid Gensichen – Lubomír Zeman, *Zahrady a voda. Srovnání zahrady Hortus palatinus v Heidelbergu a zámecké zahrady v Ostrově/Schlackenwerthu*, in: Miluše Kobesová – Zuzana Železná (edd.), *Zámecká zahrada v proměnách času a významná výročí majitelů ostrovského panství*, Ostrov 2022, s. 136–156.

17 Jednalo se o poukaz na legitimitu titulů a právo na ně (zejména na fakt, že Friedrich Falcký o kurfiřtskou hodnost přišel). Srov. nápis na jedné z rytin alba *Zacharias Lesche*, 1642, *Wasserkünste von Schlackenwerth*, Universitätsbibliothek Salzburg, G 431 I.

18 K fenoménu např. Barbara Lüthi – Francesca Falk – Patricia Purtschert, *Colonialism without colonies: examining blank spaces in colonial studies*, *National Identities* XVIII, 2016, č. 1, s. 1–9.

19 Státní oblastní archiv (SOA) Plzeň, VÚ Ostrov, Lesnictví, inv. č. 44, kart. 101, 11. října 1760.

nebo cihly. Rovněž část ptactva, chovaného v zahradě, byla odchycena v místních oborách a lesích.

Naopak z větší vzdálenosti byly dovezeny luxusní předměty jako alabastrový stůl či mramor užitý u některých soch. Z jiných kontinentů pocházela řada rostlin (citrusy, ananasy, kávovníky, aloe a další), doložených zahradními inventáři.<sup>20</sup> Cesta těchto rostlin mohla být různá, od nákupu rostlin či semen na trzích napojených na zámořský obchod až po výměnu mezi zahradníky. V takovém případě se mohlo jednat o rostliny již delší dobu přítomné ve střední Evropě, které zde byly (ať už sexuálně či vegetativně) množeny. Importována byla také zvířata, u některých z doložených ptáků lze předpokládat původ z Asie (kakadu bílý, některé druhy bažantů), u jiných zase z Ameriky (některé druhy drůbeže).

Pokud budeme zahradu chápat jako kunstkomoru, tedy zmenšený model světa vypovídající o svém majiteli, je přítomnost exotických druhů i materiálů zcela logickou nezbytností.<sup>21</sup> Byl tak komunikován nárok na nadvládu nad přírodou z celého světa. Velkou skupinu tvořily středomořské druhy, což souviselo s běžným přejímáním kulturních vzorů z této oblasti, zejména Itálie. Zahrada v Ostrově tak nejen využívala několika prvků z Tivoli a Pratolina, zároveň zde rostly alespoň v částečné míře tytéž druhy rostlin. Zcela zásadní pak bylo imitování Itálie v zahradě kolem vily v Ploskovicích, což lze interpretovat i jako vymezení se sasko-lauenburské princezny Anny Marie Františky proti jejímu manželovi Gian Gastonovi Medicejskému (a nejspíš také vůči její sestře, provdané markraběnce bádenské).<sup>22</sup> **5** Dvořané kolem Gian Gastona (a snad i on sám) se cítili být příslušníky kulturně vyspělejší tradice oproti prostředí, s nímž se setkali v severních Čechách. Ploskovice tak lze chápat jako snahu Anny Marie Františky ukázat, že se zdejší umění (ať už stavitelské, sochařské či zahradní) vyrovná tomu severoitalskému. Ve vztahu k Sibylle Augustě Bádenské se zase nabízí srovnání Ploskovic a letohrádku Favorite u Rastattu, jenž kromě florentského kabinetu obsahoval i čínský salónek a mnoho dalších prvků odkazujících jak k evropskému jihu, tak k orientálním reáliím.

20 SOA Plzeň, VÚ Ostrov, Inventáře, kart. 128.

21 Ve sledované době bylo vlivným vzorem stále rudolfinské prostředí, srov. Beket Bukovinská, Kunstkomora Rudolfa II. ve světle inventáře z let 1607–1611, *Opera historica* XI, 2006, č. 1, s. 121–147.

22 Důležité poznatky k Ploskovicím přinesl již Otokar Votoček, Ploskovičský zámek a jeho stavební úpravy v 18. století, *Umění* XVII, 1969, č. 1, s. 59–75; po něm zejména Petr Macek. Nejnověji k Ploskovicím Michal Vokurka, *Sociální disciplinace krajiny na sasko-lauenburských panstvích v Čechách*, Praha 2025, v tisku.

Sasko-lauenburští vévodové, kteří přišli do Čech z oblasti severní Evropy, se snažili o sociální reprezentaci opřenou mimo jiné o znalost (nejen) italského zahradního umění. Tento kulturní transfer pomáhal demonstrovat jejich environmentální moc, spojenou s kulturním povědomím i znalostmi v oblasti botaniky či hydrauliky. Zatímco pozdější formy pěstování exotických rostlin byly spojené s demokratizací a domestikací nepůvodních druhů, a tedy s masovou komercializací přírody, ve sledovaných případech šlo o domestikaci a komercializaci sociálně exkluzivní, s cílem ukázat výlučné postavení rodu či šířeji aristokracie jako sociální vrstvy.<sup>23</sup>

Role sasko-lauenburských vévodů, a pravděpodobně také dalších příslušníků středoevropské aristokracie, jakožto nákupčích a spotřebitelů koloniálního zboží tak ukazuje, že přinejmenším některé společenské skupiny ze zemí bez kolonií byly zainteresovány na koloniálních praktikách zámořského obchodu. Předmětem dalšího výzkumu by měla být mimo jiné role, jakou exotické předměty (včetně živých organismů) hrály v kulturním a sociálním světě elit raně novověké Evropy. Součástí takového bádání by měl být i environmentální rozměr a dobové myšlení o tom, co dnes nazýváme přírodou, přírodními zdroji apod. Jistě se zde prolínala kuriozita, zvědavost a touha po vědění spolu s reprezentací environmentální moci a sociální disciplinací přírody.

23 Srov. Anne Sophie Overcamp – Daniel Menning – Julietta Schulze, *Global Goods and Imperial Knights: Assemblages in Country Houses in Southwestern Germany, 1700–1820*, in: Jon Stobart (ed.), *Global Goods and the Country House: Comparative Perspectives, 1650–1800*, London 2023, s. 53–76.

1

Socha Neptuna, kterou Bohuslav Balbín interpretoval jako personifikaci řeky Ohře. Tudy vtékala voda do zámecké zahrady v Ostrově. Zacharias Lesche, *Wasserkünste von Schlackenwerth*, 1642.

Universitätsbibliothek (UB) Salzburg, sign. G 431 I



Neptunus hier mit wassers kraft  
Vier meilen thut Regiren

Das dessen weder tag noch nacht  
kein mangell zu ver spieren

26. Schuch das wasser fällt  
gar hoch mit ungestimer gewalt

2

Prométheus a Atlas. Rytina vyhotovená podle soch, které stály v zahradě. Zacharias Lesche, *Wasserkünste von Schlackenwerth*, 1642.

UB Salzburg, sign. G 431 I





3

Lod' s fontánou odkazující na  
 militární tematiku.  
 Zacharias Lesche,  
*Wasserkünste von  
 Schlackenwerth*,  
 1642.

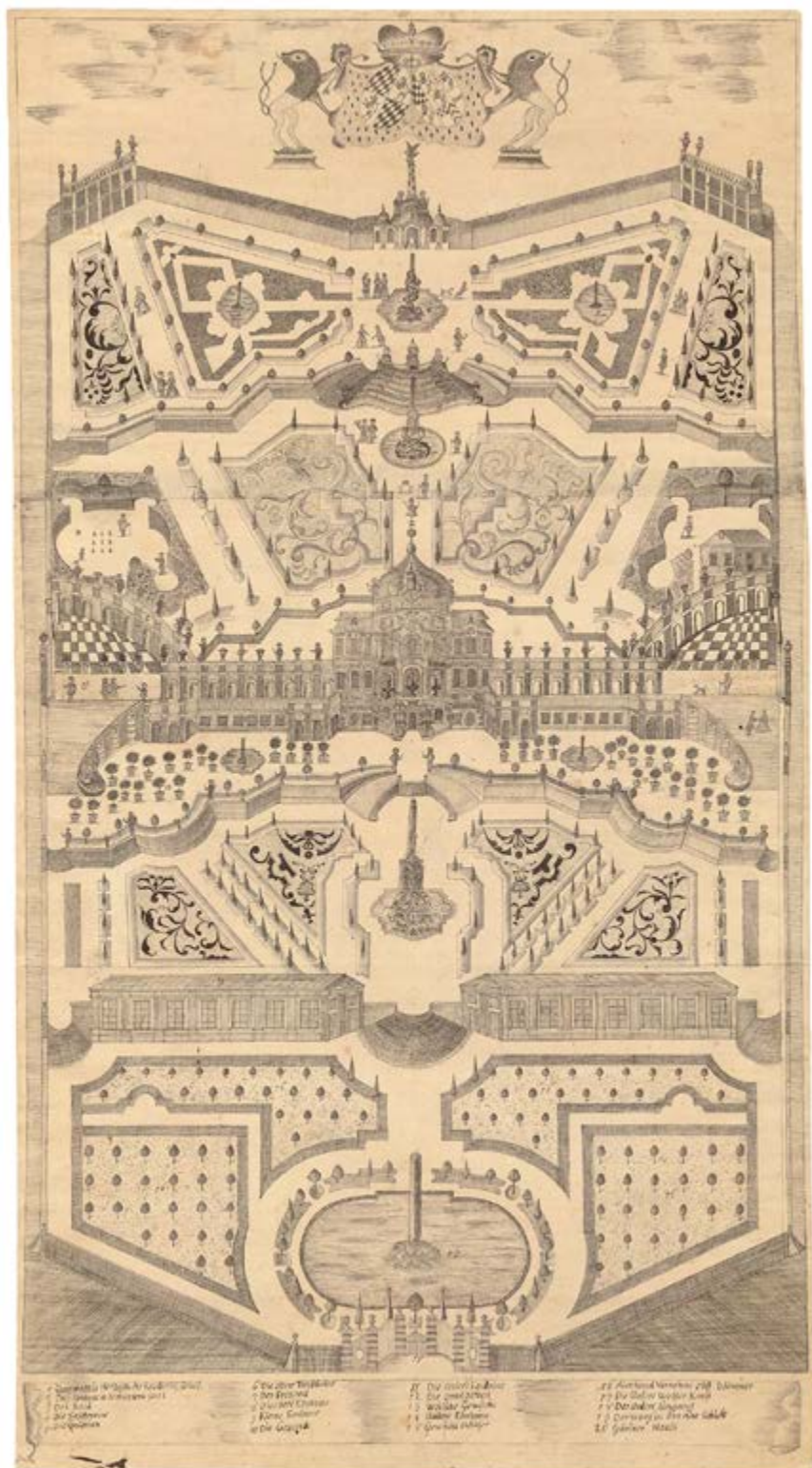
UB Salzburg, sign. G 431 I



4

Výjev s horníky  
 z ostrovské  
 zahrady sloužící  
 pravděpodobně  
 jak pro pobavení,  
 tak poučení.  
 Zároveň ho lze  
 chápat jako odkaz  
 na těžbu nerostů  
 v Krušných horách.  
 Zacharias Lesche,  
*Wasserkünste von  
 Schlackenwerth*,  
 1642.

UB Salzburg, sign. G 431 I



5 Zachycení zahrady v Ploskovicích v 18. století. Anonym, *Konvolut verschiedener Garten-, Park- und Flurpläne*, nedatováno. Bayerische Staatsbibliothek (BS), sign. Cod. icon. 180 h, foto: BS / PDM 1.0



# Na co zbývá čas

## Klimatické čtení dějin architektury

ONDŘEJ HOJDA

Jak provozovat dějiny architektury v době eskalující klimatické krize, která ohrožuje jak předměty našeho zájmu, tak dosud fungující instituce potřebné k jejich zkoumání? Aniž by zamlčoval závažnost a urgenci současné krize, pojímá ji tento příspěvek hlavně jako příležitost k radikálnímu rozšíření perspektiv. Kritická revize kánonů a zavedených postupů ostatně patří k základním hnacím silám vědeckého poznání a odborné nástroje historiků architektury při tom není třeba odhazovat, ale lze je nově využít. V první části představuje nedávné závěry zahraničních historiků architektury: Barnabas Calder přepisuje celé dějiny architektury prizmatem *energy history*; Kiel Moe razantně demonstruje podobnou metodu na jediné budově (Seagram Building); Hans Ibelings skrze environmentalistickou perspektivu ukazuje dějiny modernismu jako nesymetrickou síť namísto hierarchické pyramidy; a konečně Daniel A. Barber odhaluje opomíjené kapitoly dějin solární a klimaticky vědomé architektury a propojuje je se současnými výzvami oboru. Druhá část přináší vhled do autorova vlastního výzkumu, poučeného jmenovanými tvůrci. Nabízí nové čtení příběhu solární architektury, kterou v rámci liberecké skupiny SIAL v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století tvořila skupina architektů a inženýrů kolem architekta Jiřího Suchomela, zejména pak stavby kulturního domu v České Lípě (1975–1990).

**J**ak provozovat dějiny umění a architektury v době eskalující klimatické krize? Dosavadní selhávání všech pokusů ji účinně řešit prakticky s jistotou povede ke kaskádám ekonomických a společenských kolapsů. Najednou se přiblížil časový horizont: Ještě v pravděpodobné době našeho dožití zřejmě zaniknou instituce, které umožňují naše každodenní fungování jako humanitních vědců, ale dost možná i podmínky, díky nimž mohly vůbec vzniknout předměty našeho zkoumání. Lidmi způsobené globální oteplení zřejmě právě ukončuje klimatické optimum, které nebývalý civilizační rozvoj druhu *homo sapiens sapiens* od poslední doby ledové umožnilo.

Nemá to být důvod k rezignaci ani k panice. Naopak věřím, že je potřeba klid, abychom smysluplně a s rozmyslem využili ten čas, který nám zbývá. Jde o to zkusit se usilovně nedívat mimo tuto realitu, a zapojit znalosti a dovednosti, které už ovládáme, do toho, co je v současnosti užitečné. V době, kdy v mnoha zemích čelí útokům nejen klimatologie, ale i veškerá věda, je to víc než jen naplnění naší společenské zodpovědnosti. Někdy je také třeba vykročit z pohodlí akademických institucí a platform a mluvit přímo k veřejnosti. Motivací je mi i působení na škole architektury, kde mám aspoň malý vliv na budoucnost disciplíny, jež se přímo zabývá fyzickým formováním našeho světa.

Na tomto místě se nicméně omezím na to, co se aktuálně mění v souřadnicích oboru dějin a teorie architektury 20. a 21. století. Přístupy, které zde načrtnu, jsou jen jedněmi z možných. Může se stát, že i ony se nám za několik let budou jevit jako málo radikální. Jde mi nyní o společné hledání, nikoli o nějaké autoritativní určování směru. Akademická komunita je prostředí, kde bychom měli najít i prostor ke sdílení našich pochyb a obav, stejně jako cest, jak se s nimi vyrovnávat. Tento příspěvek je v podstatě o tom, jak může dnes ještě dávat práce historika architektury smysl.

Následující text má dvě části. V té první představím práci některých zahraničních historiků architektury, jejichž výstupy považuji za zvlášť inspirativní nejen tematicky, ale hlavně metodologicky. Půjde o nedávné práce Barnabase Caldera, Hanse Ibelingse, Kiela Moea a Daniela A. Barbera. Zmíním při tom také dva klíčové koncepty: tzv. *energy history* – čtení historie prizmatem energie, a *environmentalismus* a jeho dějiny. V poslední části pak nabídnu stručně vhled i do vlastního aktuálního výzkumu, kde se snažím z recentního vývoje poučit při zkoumání české a středoevropské architektury 20. století.

Hned na začátku se ale chci vyrovnat s námitkou, která se kvůli české historické zkušenosti většinou objeví záhy. Není náhodou reakce na klimatickou krizi něčím ochuzujícím nebo dokonce nebezpečným pro vědeckou vyváženost? Účelové přepisování historie? Není to jen další intelektuální móda, která zase opadne? A není to vlastně ahistorické – lze vůbec pracovat s hlediskem globálního oteplování v obdobích, kdy jeho závažnost ještě nebyla obecně známá, natož aby přímo ovlivnila architektonickou tvorbu?



Na konkrétních příkladech vzápětí ukáží, že takové obavy jsou liché. Věřím, že urgence klimatické krize je hlavně šancí pro radikální rozšíření dosud aplikovaných perspektiv dějin umění jako humanitní disciplíny. Kritická revize vlastních postupů a existujících kánonů patří přece k základním hnacím motorům vědeckého poznání. Podobá se to v něčem paradigmatickým obrátům, které v minulých dekadách vnášely do dějin umění impulzy z jiných vědních oborů. Rozdíl je teď hlavně v tom, že nejde jen o zdravou potřebu obrody oboru zevnitř, ale také o taktiku, jak účelně využít onen čas, který nám zbývá. Setrvávání v některých ustálených postupech může způsobit i škody. Když vyučuji na vysoké škole budoucí architektky, zřetelně si uvědomuji vliv, jaký má přetrvávající adorace některých staveb, vyrostlých na levné energii z fosilních paliv. Hlavně v západní Evropě a severní Americe se ozývají hlasy po revizi toho, jak příběhy dějin architektury vyprávíme.

Do takového převyprávění dějin architektury se ve své knize s až příliš nenápadným názvem *Architecture: From Prehistory to Climate Emergency* (2021) pustil britský historik architektury Barnabas Calder.<sup>1</sup> Do útlé knihy se mu dobře povedlo vměstnat smělý historický záběr. Dějiny architektury od počátků dodnes představuje hlavně z relativně nového pohledu oboru *energy history*. Ta nabízí na architekturu jiný pohled jak oproti klasickým dějinám forem, tak i oproti přístupům vycházejícím ze sociálních, politických a ekonomických vztahů. Od egyptských pyramid, kde bohaté sklizně zajistily takový kalorický nadbytek, že bylo spolu s efektivní byrokracií možné uživit dostatek specializovaných pracovníků k vybudování pyramid, tak dospějeme až ke stále zlevňujícím fosilním palivům ve 20. století, která živila takzvanou velkou akceleraci po druhé světové válce. Okolo roku 1950, ve stejnou dobu, kdy se hlavním světovým zdrojem energie stává ropa, se dominantním architektonickým směrem ve světové architektuře stává modernismus. Ten se pak v některých svých projevech jeví skoro jako až obscénní manifestace levné a snadno dostupné energie. Lidstvo poprvé staví prostory bez oken či v podzemí pro velký počet lidí, kde by bez dodatečného technického zařízení budovy nebylo možné přežít – Calder to ukazuje na příkladu londýnského Barbican Centre.<sup>2</sup> Calder, který sám svou předchozí knihu věnoval brutalismu, není veden snahou modernismus ani konkrétní stavby denuncovat. Energetický pohled do dějin totiž také říká, v souladu se současnou expertízou o analýze životního cyklu budov (LCA), že už stojící budovy jsou také formou akumulované energie. Emise skleníkových plynů, které vznikly při jejich výstavbě, už v atmosféře jsou. Každá demolice tuto akumulovanou energii uvolňuje, a vytváří tak další emise, a případná další výstavba na stejném

1 Barnabas Calder, *Architecture: From Prehistory to Climate Emergency*, London 2021.

2 Calder (pozn. 1), s. 391.

místě pak přidává ještě další. Začíná si toho všimnout také památková péče. Environmentální argument může podpořit argument památkářský, vycházející obvykle z kulturních či estetických hodnot.

Modernistická budova se může opravdu jevit jako „ztvrdlá tvář planetárního metabolického toku materiálu a energie,“ jak píše Kiel Moe.<sup>3</sup> Jeho kniha *Unless* je, pokud jde o záběr, protikladem Calderova syntetického přístupu: celá podrobně rozebírá jedinou budovu, Seagram Building v New Yorku. Název je ironickou variací na známý Miesův výrok *less is more*, méně je více. Stavba, která se stala symbolem a do značné míry i vzorem moderní výškové kancelářské budovy, je v dějinách zapsána jako etalon jednoduchosti a elementárních proporcí. Analýzy a rozbory na stavbě použitých materiálů – hlavně skla, oceli, bronzu a dalších kovů, stejně jako použité technologie – ventilace s podhledy a skrytou vzduchotechnikou – však stejný dům ukazují jako produkt velmi komplexních řetězců, provázaných s celým světem. Dojde i na velmi viditelné znaky, které doslova formovaly obraz Seagram Building: v polovině padesátých let nově dostupné trubcové zářivky, které svým světlem dodaly budově její často fotografovanou noční tvář. Zaměření na dějiny technického zařízení budov předjal Reyner Banham ve své knize *Architecture of the Well-Tempered Environment*, která vyšla už v roce 1969.<sup>4</sup> Objevila opravdu skrytou tvář architektury a zůstala v tom na dlouho ojedinelá, ale za předchůdce dnešního ekosystémového pohledu ji úplně považovat nelze. Technooptimista Banham totiž přehlížel, nebo spíše přímo bagatelizoval právě environmentální zátěž, kterou s sebou závislost budov na levné energii přinesla.

Kánony revidují i historici s pokročilejší kariérou, kteří se dosud věnovali jiným tématům. Hans Ibelings tak v roce 2023 přišel s knihou *Modern Architecture: A Planetary Warming history*.<sup>5</sup> Snahu „vymanit se ze zavedených neuronových sítí kolektivní paměti toho, jak se vyvíjely dějiny moderní architektury“ zahájil v téměř kapesním formátu – je to, jak sám autor skromně ohlašuje, jen „hrubý náčrt návrhu“ přepsat dějiny moderní architektury.<sup>6</sup> V devíti tematicky seskupených kapitolách řadí za sebe vždy znovu chronologicky směr budov, knih a dalších projektů, které se tak či onak vztahují ke klimatu a životnímu prostředí, ať plánováním (dálnice nebo přehrady), stavbou nebo myšlenkovou reflexí. Environmentalistické hledisko se tak stává pobídkou vidět dějiny architektury víc jako síť ne-hierarchických vztahů s množstvím nik, aktérů a faktorů, z nichž

3 „Hardened face of a planetary metabolic flux of material and energy exchange.“ Kiel Moe, *Unless: The Seagram Building Construction Ecology*, New York 2021, s. 2.

4 Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, Chicago 1984.

5 Hans Ibelings, *Modern Architecture: A Planetary Warming History*, London 2023.

6 „[...] to break away from the established neural networks of the profession's collective memory of how modern architecture's history has unfolded.“ Ibidem, s. 28.



každý má – nebo mohl mít – stejně důležitou roli.<sup>7</sup> Role historiků a jejich výběru je v tom samozřejmě zásadní.

Potvrzuje se tak, že v širokém proudu toho, co označujeme jako modernismus, lze stále objevit protichůdné a alternativní směry. Ibelingsova kniha je vynikající sbírka málo známých, někdy přímo zapomenutých projektů, které mohou být základem pro to, aby někdo – Ibelings či někdo jiný – nově „přespojoval“ (*rewiring*) dějiny moderní architektury v podrobnější anebo syntetičtější rovině.<sup>8</sup> Stejně důležité je to, co v knize není, tedy některé obvyklé hvězdy, scény a vrcholy učebnicového modernismu a hlavně postmodernismu. Je to právě doba osmdesátých a devadesátých let, kde Ibelings našel úplně nejméně environmentálně relevantních projektů. Není to náhodou. Byla to doba, kdy se architektura otevřela poznatkům humanitních věd, ale zároveň se obrátila zády k vědám přírodním. Ve stejné době se přitom na veřejnost dostávají informace o globálním oteplování – došlo, jak to nazval Nathaniel Rich, ke „ztrátě Země“, kdy klíčoví politici nově obeznámení se závažností situace nejprve začali razit téma klimatické změny jako prioritu, ale pod vlivem lobbistických skupin s tím záhy přestali.<sup>9</sup> Můžeme vznést otázku, do jaké míry se na tom podíleli architekti, a potažmo jaký na tomto obratu architektury měli podíl tehdejší historici a teoretici.

Poslední z autorů, kterého tu představím, je Daniel A. Barber. Ten se podrobně zaměřuje na témata, která se mohla donedávna zdát jako marginální, ale z dnešního hlediska se jeví jako obzvláště relevantní. Daří se mu to jak v kratších textech, tak v zatím dvou knihách. První, *A house in the sun: Modern architecture and solar energy in the Cold War* (2016) popisuje dějiny pokusů navrhnout ve Spojených státech domy, využívající solární energii.<sup>10</sup> Následující *Modern architecture and climate: Design before air conditioning* (2020) se obrací i ke známějším stavbám – nejznámějším příkladem je Le Corbusierův *brise-soleil*, slunolam, jenž zároveň definoval podobu některých jeho významných pozdních staveb.<sup>11</sup>

Zvláště zajímavé je ale to, jak Barber své historické sondy teoreticky domýšlí. V úvodu ke knize *A House in the Sun* doufá, že se mu „podaří

7 „Ecology invites architectural historians (or at least it does that for me) to see non-hierarchical coexistence within the world of architecture. It opens ways to see the world of modern architecture no longer as a pyramid (with the ‘best’ at the top), but as a web; not as one single universe dominated by a few, but as multitude of niches, with a rich diversity of actors and factors, each equally playing their part.“ Ibidem, s. 389–90.

8 „I see this as a beginning of a rewiring: by introducing new actors, ideas and projects that deal with climate and environment, while relegating some of the usual stars, scenes and highlights of modernism and postmodernism to the background.“ Ibidem, s. 28.

9 Nathaniel Rich, *Jak ztratit Zemi*, Brno 2020.

10 Daniel A. Barber, *A House in the Sun: Modern Architecture and Solar Energy in the Cold War*, Oxford 2016.

11 Daniel A. Barber, *Modern architecture and climate: Design before air conditioning*, Princeton 2020.

*propojit známá témata architektonického modernismu – formalismus, technologie, interdisciplinaritu a její dopady – se vznikem environmentální kultury“.* Každé nové vyprávění svým způsobem přepisuje celé dějiny, ale Barberova *counter-history*, jak to sám nazývá, chce ovlivnit celý způsob, jak vyprávíme dějiny architektury, technologie a environmentalismu. Pojem environmentalismus tak, jak jej Barber používá, znamená snahy zapojit nové, vědecky založené poznání o provázanosti planetárních přírodních jevů do cílevědomé kulturní změny. Architektura jako obor operující ve všech těchto oblastech měla a má potenciál být aktivní součástí takové proměny. Barber tak výsledek svého historického výzkumu přirozeně představuje i jako komentář k současnosti. Chce „*poskytnout silný kontext pro přehodnocení profesních postupů a společenských vzorců a zároveň rezolutně potvrdit význam kulturních změn pro environmentální výzvy současnosti*“.<sup>12</sup>

Není v principu žádný důvod, proč by všechny tyto inspirativní podněty nebylo možné uplatnit i v českém prostředí. Hans Ibelings v úvodu své knihy výslovně přiznává omezení dané jazykovými znalostmi Západoevropana, což lze číst skoro jako pobídku k rozšíření jeho pozoruhodné kolekce třeba právě směrem do střední a východní Evropy.<sup>13</sup> Propojit dějiny environmentalismu s dějinami architektury tak, jak to praktikuje například Daniel A. Barber, ovšem naráží na několik lokálně specifických problémů. Nejlépe se to vyjeví právě v okamžiku, kdy se do takového výzkumu sami pustíme.

Mé působení na Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci mě přivedlo ke studiu solární architektury liberecké skupiny SIAL z okruhu okolo architekta Jiřího Suchomela. Jejich práce přinesla jeden uskutečněný a dosud fungující příklad: Kulturní dům v České Lípě (1975–1990), jehož celá jižní fasáda je solární a zajišťuje vytápění interiéru. **1** Dům jako aparát, zároveň ale plnohodnotná architektura. Během patnácti let, které uplynuly mezi studií a realizací, Suchomel a okruh inženýrů okolo něj (Jan Žemlička, Karel Novotný a další) zároveň pracovali na několika dalších solárních a energeticky úsporných projektech, z nichž některé byly téměř nebo částečně realizovány: experimentální sluneční domek pro Ondřejov, návrh obytných řadových domků pro liberecký Harcov, Kežmarská chata ve Vysokých Tatrách a další. Výsledky tohoto svého výzkumu představuji jinde.<sup>14</sup> Tady je nicméně užitečné zmínit otázky, k nimž mě přivedl.

Při práci na tématu jsem mohl vyjít z práce českých kolegů a kolegů, kteří se už těmto nebo příbuzným tématům nedávno věnovali. Tým na ČVUT,

12 Barber (pozn. 10), s. 8.

13 Ibelings (pozn. 5), s. 18.

14 Ondřej Hojda, *Slunce a stíny studené války: Jiří Suchomel, SIAL a solární architektura 70. a 80. let*. V době psaní tohoto textu v rukopisu.



věnující se osmdesátým létům — a v jeho rámci zejména Veronika Vicherková — udělal nedávno v mapování energeticky úsporné architektury této doby důležitý pokrok.<sup>15</sup> Ladislav Jackson mě přivedl k některým zajímavým zdrojům v časopisu *ERA21*, kde se jako hostující editor věnoval tématu Architektura a Slunce.<sup>16</sup> Fenomén kulturních domů nedávno zpracovali Lukáš Veverka a editorky Irena Lehkoživová a Michaela Janečková.<sup>17</sup>

O architektuře se většinou píše ve stylové rovině. Styl je pořád základ umělekohistorického vzdělání a v Česku se historici architektury — včetně mě — rekrutují právě z historiků umění. I o kulturním domě v České Lípě by se dalo diskutovat jako o stylovém kříženci. Jiří Suchomel, jako i jeho kolegové ze SIAL, vstřebával různorodé podněty ze světové architektury, které lze rozpoznat i ve výsledné budově v České Lípě — Louis Kahn, postmodernismus, high-tech. Pokud jde o solární fasádu, z environmentalistické perspektivy nejzajímavější rys domu, nedá se říci, že by ji historici dosud zcela ignorovali — to by u 800 m<sup>2</sup> plochy, která utváří vnější tvář domu, ani dost dobře nešlo. Většinou ale zůstalo u přejímání jazyka popisných technologických zpráv. Je to pochopitelné — byl to jazyk, kterým mluví historické dokumenty, a ve své době i sami autoři návrhu. Obě roviny — umělecko-historická a stavebně-technická — ale bez vzájemného propojení příliš neposilují své výpovědi. To je asi také jeden z důvodů, proč takto důležitá kapitola české architektury v dějinách dosud trochu zapadla. Skončíme-li jen popisem událostí, uniká nám něco podstatného. Teprve tam by přitom mělo začínat tázání: Co znamenalo vytvářet solární architekturu za studené války po ropné krizi v roce 1973 v takzvaném druhém světě? Jak bylo možné v podmínkách státního socialismu realizovat projekt, který se v tolika ohledech vymyká tehdejšímu způsobu stavění? Proč se vůbec (bez jakéhokoli zadání shora) Suchomel se spolupracovníky do tak obtížného úkolu pustil, a jak vůbec věděli, čeho chtějí dosáhnout? Šlo o kritiku státně socialistické architektury, nebo dokonce o akt vzdoru? Jde o architekturu v dnešním smyslu ekologickou či environmentalistickou? Suchomelovy projekty horských chat, zčásti také využívající solární vytápění, byly odmítnuty ve jménu ochrany přírody — jak to? A konečně: Proč zbylo z této epizody tak málo? Proč na ni nikdo nenavázal?

Zodpovězení většiny těchto otázek vyžaduje najít postupně novou metodu, jak o takové architektuře přemýšlet. Poučít historii technologickým detailem, a zároveň historizovat technologii. Zapojit do slovníku historika umění pojmy jako „solární kolektor“ a „zemní výměník“

15 Veronika Vicherková, Slunce svítí a hřeje. Počátky ekologické architektury, in: Petr Vorlík — Klára Brühová (eds.), *Nepostavená: Architektura 80. let*, Praha 2020, s. 152–167.

16 Ladislav Jackson, Poválečná architektura jako Sluneční město, *ERA21* XXIV, č. 140, 2024, s. 35–37.

17 Lukáš Veverka, *Mezi sjezdy a tanečními: Kapitoly z dějin kulturních domů*, Praha 2021.

Irena Lehkoživová — Michaela Janečková (edd.): *Osvěta, kultura, zábava: Kulturní domy v Československu*, Praha 2024.

a pochopit princip jejich fungování není takový problém. Těžší je najít takový myšlenkový rámec, který umožní vztáhnout technologii ke kulturnímu, společenskému a politickému kontextu. Teprve pak lze totiž hledat relevantní odpovědi na výše vyjmenované otázky. Možná hlavně na tu poslední: Proč nenašla solární architektura podobu v nějaké ekologicky orientované proměně architektury v Česku, nebo proč podobná změna neproběhla jinde? Solární projekty Suchomelova okruhu vznikaly z kontaktu s děním ve světové architektuře a když po roce 1989 padla většina někdejších bariér, byl na vrcholu i veřejný zájem o ekologická témata. V obecnou známost také právě tehdy vstupovala rizika klimatické změny. Nebyla to kvalita této architektury, která způsobila její odsunutí na okraj, ale společensko-ekonomické síly, které nakonec rozhodly ve prospěch příklonu architektury (a celé civilizace) k závislosti na ropě, i když „*ropa byla v jednu dobu také jen jednou z alternativ*“.<sup>18</sup> Má to přímé a, jak dnes víme, fatální důsledky pro naši současnost.

Solární architektura mohla být jednou z cest, jak transformovat architekturu s ohledem na křehkost globálního ekosystému, ale nestala se politicko-společenskou prioritou. Úkolem historiků vždy bylo hledat body zlomu, momenty, odkud se vývoj mohl ubírat jinak. Samozřejmě i identifikovat příčiny, proč k tomu nedošlo. V jejich práci nacházejí své místo nerealizované projekty, ale i polozapomenuté experimenty, bez nichž by se posun nemohl odehrát. Když reflektujeme historii jako je tato, píšeme o možných variantách budoucnosti, které nenastaly, ale mohly. Nejde o zabředání do spekulací, jde o to narušovat představu, že vývoj, který nakonec nastal, byl nevyhnutelný. Pomáháme tak rozšiřovat naši představivost o tom, co je a není možné dnes. Alespoň já věřím, že jako historici takové poslání máme.



1 SIAL (Jiří Suchomel a další): Kulturní dům v České Lípě, 1975–1990.  
Archiv Jiřího Suchomela



# VÝSTAVA JAKO HISTORICKÁ FORMA

Mezi uměním, institucemi  
a diváctvem



**M**édium výstavy představuje nejpozději od přelomu 18.–19. století klíčový komunikační nástroj pro zprostředkování umění veřejnosti. V současnosti je navíc místem, v němž se přímo utvářejí významy a vyjednává aktuální umělecký diskurz. Zároveň však umění čím dál častěji poznáváme spíše přes obrazovku mobilního telefonu či z reprodukce než bezprostřední konfrontací. V návaznosti na téma sjezdu si tak klademe otázku, zda „tradiční“ forma výstav nepřichází o své výsadní postavení. „Dějiny výstav“, případně „dějiny vystavování“ (*exhibition histories*) se v posledních dekadách etablovaly jako jeden z nejdynamičtějších proudů uměleckohistorického bádání. Z průkopnických prací Bruce Altshulera, Mary Anne Staniszewski, Lucy Steeds nebo Eleny Filipovic je zřejmé, že zkoumání výstav není jen doplňkem dějin uměleckých děl, ale jedná se o svébytnou disciplínu s vlastní metodologií.

Iniciováním této sekce jsme chtěly přispět k posílení pozice dějin výstav v českém prostředí, byť jsou již částečně etablované, a to i díky předchozím sjezdům<sup>1</sup> či projektům realizovaným v nedávné době na Ústavu dějin umění AV ČR a na Akademii výtvarných umění v Praze.<sup>2</sup> Dějiny výstav dnes rozvíjí čím dál víc badatelů a badatelek, přijde nám proto podstatné se společně zamýšlet nad metodologickými otázkami. Panel jsme koncipovaly jako průřez delší časovou osou, od počátků moderního vystavování v 19. století po digitální éru současnosti a blízké budoucnosti. Věříme, že takový záběr umožňuje lépe vidět otázky, které výstavní formát provázejí napříč epochami: způsoby prostorové prezentace, roli tvůrců výstav a jejich záměrů, recepci diváctva i funkci obrazové dokumentace.

Pavla Machalíková ve svém textu *První „kurátorské“ záměry výstav v českých zemích* zkoumá, jak se již od raného 19. století vědomě pracovalo s výstavou jako komunikačním nástrojem. Ukazuje proměnu strategií od estetického působení na anonymní publikum přes aktivní využívání umělecké kritiky jako nástroje prosazování skupinových zájmů až po záměrné budování národně orientovaného výstavního programu. Její studie tak dokládá, že „kurátorské“ uvažování o výstavě není výdobytkem moderní doby, nýbrž má své kořeny hluboko v 19. století.

Aleš Filip a Roman Musil se v příspěvku *Obraz jako ambiente: Stupňování efektu na pražských výstavách poslední třetiny 19. století* věnují velkoformátovým malbám, které svými rozměry a iluzivním účinkem dokázaly diváka doslova pohltit. Analyzují specifické marketingové

1 V roce 2012 se tématu věnovaly hned dvě sekce: *Umění vystavovat: Kurátor jako interpret a tvůrce* Mileny Bartlové a *Umění a národní/státní reprezentace* Jindřicha Vybírala. Naposledy šlo o panel *Neviditelné struktury výstav* Marty Filipové na sjezdu v roce 2021.

2 Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, viz <https://databazevystav.udu.cas.cz>, a publikace: Pavlína Morganová – Terezie Někviňová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: České umění 1957–1999*, Praha 2020; Dagmar Svatošová (ed.), *Výstavy mají historii: Výbor z textů*, Praha 2025; Pavla Machalíková a kol., *Zveřejnění umění: Vystavování v českých zemích a v habsburské říši v 19. století*, Praha 2025.

▼ a prezentační strategie spojené s vystavováním těchto senzačních děl i jejich vztah k pozdějšímu nástupu kinematografie.

Martina Pachmanová v textu *Ženy na výstavě Pressa, aneb dějiny výstav bez obrazů* vnáší do dějin výstav genderovou perspektivu. Zároveň problematizuje roli fotografie jako hlavního důkazního materiálu dějin výstav: chybějící nebo fragmentární fotodokumentace ženských přehlídek přispěla k jejich historickému zneviditelnění, a tím i k neúplnosti našeho poznání meziválečného výstavního provozu.

Katarína Mašterová v příspěvku *Výstavy ve dvou rozměrech: Obrazové reportáže pro širší veřejnost* rozvíjí právě téma obrazové reprezentace výstav. Sleduje, jak se vizuální dokumentace výstavy Francouzského moderního sochařství v pražském Belvederu v roce 1935 proměňovala v závislosti na typu periodika. Její příspěvek se dotýká i současnosti, v níž instagramové pohledy do výstav a amatérské archivy nahrazují roli někdejších tištěných médií.

Amálie Bulandrová v textu *Scénotektura výstav* nabízí teoretickou reflexi prostorových přístupů k fyzickému ztvárnění současných výstav. Ukazuje, jak scénografické principy – procesualita, temporalita, práce s narativními vrstvami – pronikají do kurátorské praxe. Autorkou navržený novotvar „scénotektura“ propojuje výstavní architekturu se scénografickou tradicí a zdůrazňuje performativní povahu média výstavy.

Konečně Nina Wanča v anglicky psaném příspěvku nazvaném *Online vs. offline: dichotomie, která brzdí rozvoj tvůrčího potenciálu* přesouvá pozornost k digitální dimenzi vystavování. Upozorňuje na absenci pozice digitálního kurátora nebo kurátorky, na nedostatečnou integraci virtuálních výstav do institucionálních strategií i na nové možnosti, které přinášejí technologie umělé inteligence.

Všechny studie spojují otázky, které sice provázejí výstavní formát od jeho počátků, ale klademe si je v souvislosti s výstavami i dnes – jak jejich prostřednictvím vytvářet a předávat významy, jak oslovit publikum či jakou roli hraje dokumentace. Právě v tom spatřujeme hodnotu historické perspektivy: umožňuje nám lépe porozumět současným výzvám i příležitostem, které médium výstavy nabízí.

MARKÉTA JAROŠOVÁ – TEREZIE NEKVINDOVÁ



# První „kurátorské“ záměry výstav v českých zemích

PAVLA MACHALÍKOVÁ

Veřejná umělecká výstava se ustanovila na umělecké scéně 19. století jako nový formát prezentace výtvarného umění veřejnosti a otevřela tak prostor pro komunikaci mezi autorem — dílem — publikem. Jednotlivá umělecká díla se zde dostávala do souvislostí, které proměňovaly jejich význam. Uvědomění si této „moci“ výstavy jako události a síly její inscenace/instalace probíhalo postupně a vedlo jak samotné umělce, tak především organizátory výstav, agenty či kurátory k tomu, aby do nich promítali své zájmy. V případě prvních pražských výstav to byly především představy pořádající instituce — ať už vycházely z přesvědčení o poslání umění ve společnosti nebo nabízely řešení problémů praktické podpory umělců. Později do nich pronikaly spolkové, národní a posléze i individuální zájmy, provázené prosazováním se postavy moderního kurátora, byť v 19. století většinou stále korigovaného určitým kolektivním zájmem. Studie na příkladu několika výstav sleduje otázky: Jak se mohly projevit první náznaky „kurátorských“ záměrů v 1. polovině 19. století? Jaké změny způsobila politická situace po roce 1848? A v neposlední řadě, jak proměnila sílící národní agenda po polovině století přístup k vystavování soudobého umění v Praze?



Výstavy platí za významný komunikační prostředek a způsob zprostředkování umění veřejnosti zejména od doby modernismu, dějiny vystavování však ukazují, že jako důležitý formát komunikace mezi veřejnou a uměleckou sférou se postupně prosazovaly již od konce 18. století. Aktivita vystavování v průběhu dlouhého 19. století představila řadu konceptů i experimentů a navázala na sebe široké spektrum specifických společenských a uměleckých praktik definujících tuto oblast do budoucna.<sup>1</sup> Do raného 19. století můžeme klást začátky dějin moderního vystavování i v českých zemích. Proto jsem jako téma, které by korespondovalo s představou „začátků a konců“ v situaci nového vnímání uměleckých děl proměněného vzestupem „výstavní krajiny“,<sup>2</sup> zvolila otázku: Jaké způsoby komunikace formát výstavy nabízel a zda či jak se s nimi vědomě při inscenování těchto podniků počítalo a pracovalo? Respektive: Do jaké míry můžeme za inscenováním výstav již v 19. století sledovat různé záměry iniciátorů dané přehlídky? Za „konec“ procesu profesionalizace inscenování výstavy můžeme považovat ustanovení postavy kurátorky či kurátora, tak jak to odpovídá modernismu a době poté. Příspěvek tedy zvažuje i otázku vzestupu kurátorství v 19. století, protože i když ho dnes z hlediska koncepce výstavy považujeme za klíčové, v 19. století bylo kurátorství mnohem častěji definováno jako kolektivní, a ne zcela zřejmá aktivita několika aktérů v pozadí.

## 1832: VÝSTAVA UMĚLECKÝCH DĚL V PRAZE

Předpokladem pro vznik první oficiální a veřejné umělecké výstavy v Praze bylo založení Akademie výtvarných umění (1799), kde se patrně záhy začaly vystavovat žákovské práce za účelem jejich hodnocení.<sup>3</sup> Tato přehlídka, určená původně zřejmě pro představenstvo Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU), se od roku 1821 otevřela veřejnosti a jako taková byla předchůdkyní pražského výročního salónu – obří každoroční

1 Z rozsáhlé literatury k tématu vystavování v 19. století bych zde ráda upozornila na kratší, ale hutnou stať Marthy Ward, která shrnuje specifika výzkumu výstav v období 1750–1914 i základní otázky, k nimž stojí za to se stále vracet. Recentně vydaný český překlad textu z roku 1996 viz Martha Ward, *Důležité aspekty historie výstav moderního umění*, in: Dagmar Svatošová (ed.), *Výstavy mají historii*, Praha 2024, s. 79–91.

2 Termín je vědomou parafrází sousloví *museum landscape*, které užívá např. Matthew Rampley k popisu analogické situace z hlediska muzeí v raném 19. století, jež postupně formovala vnímání uměleckých artefaktů. Srov. Matthew Rampley – Markian Prokopovych – Nóra Veszprémi, *The Museum Age in Austria-Hungary: Art and Empire in the Long Nineteenth Century*, University Park (PA) 2020.

3 Podle výroční zprávy Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU) byly práce studentů poprvé předvedeny u příležitosti valné hromady 3. ledna 1801. Viz Roman Prahel, *Posedlost kresbou: Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, Praha 2000, s. 116.



akce druhé poloviny století.<sup>4</sup> Zásadní zlom pro její vzestup představovalo založení Krasoumné jednoty v roce 1835 (jakožto spolku zajišťujícího chod výstavy pro SVPU). Důvodem k jejímu vzniku byla snaha umělců o lepší prosazení vlastních zájmů vůči SVPU, stojící stále na principech aristokratického mecenátu. K projevům posilování uměleckých aktivit je možné řadit výstavu z roku 1832,<sup>5</sup> již v určitém smyslu vrcholila éra akademické výstavy. **1** Výstava bývá spojována se vzestupem hnutí umělců v Praze.<sup>6</sup> Počátkem třicátých let se výtvarní umělci v Praze začali poprvé zasazovat o moderní možnosti finančního zajištění vlastní činnosti, o svá autonomní práva a o nezávislost na oficiálních akademických a mecenášských strukturách. Uspořádání výstavy tedy bylo patrně širší spontánní aktivitou. Přestože dobová publicistika ji označovala za akci pražského profesora a filantropa Aloise Klara,<sup>7</sup> současně se upozorňovalo po jeho boku na podíl „několika místních umělců“.<sup>8</sup> Klar akci směřoval výslovně na podporu uměleckého školení, a sice na zřízení umělecké nadace, z níž se rozhodl financovat cesty vybraných stipendistů do zahraničí.<sup>9</sup> Na širší organizační zajištění výstavy přesahující možnosti jediného aktéra odkazuje však řada dalších okolností. Například oproti starším tvrzením se nekonala v Klarově „zahradním domku“ na Kampě, ale v tzv. Steinitzově domě v Grafovské zahradě. To byl rozlehlý altán sloužící jako jedna z prvních pražských kaváren, ale také jako plesový sál, který svými rozměry odpovídal požadavku na umístění značného množství obrazů – některých navíc velmi rozměrných. Sál byl organizátorům výstavy zapůjčen od tehdejšího kavárníka Václava Steinitze a výzva k zasílání obrazů proběhla standardním způsobem pražským tiskem.

Do jaké míry byla výstavou „alternativní“ či „protestní“ vůči oficiální akademické akci, je těžké usuzovat. Podle jmen uvedených v katalogu je zřejmé, že převážná většina vystavujících se účastnila akademických výstav předtím i poté. Podobně jako předchozí akce i tato přehlídka roku 1832 měla za cíl představit veřejnosti nejnovější díla současných umělců. Mezi vystavujícími lze ovšem najít také jména aktérů podepsaných na

4 Aleš Filip – Roman Musil (edd.), *Epocha salonů: České salonní umění a mezinárodní výtvarná scéna 1870–1914*, Brno 2021.

5 K výstavě naposledy Pavla Machalíková, *Flowers and Windows: the First Art Exhibitions in Prague in the Nineteenth Century and the Shaping of Modern Exhibition Spaces*, *Art East Central* III, 2023, s. 111–139; viz též Pavla Machalíková, heslo *Výstava uměleckých děl v Praze, 1832*, *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/detail/1832-vystava-umeleckych-del-v-praze-aufstellung-von-kunst-werken-zu-prag>, vyhledáno 30. 4. 2025.

6 Zdeněk Hojda – Roman Prah, *Kunstverein nebo / oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830–1856. Die Künstlerbewegung in Prag 1830–1856*, Praha 2004, s. 19–23.

7 Anonym [C. A. Böttiger], *Prager und Wiener Kunstausstellung, Artistischen Notizenblatt* X, 1832, č. 10, s. 37.

8 Anonym [Anton Müller], *Kunstnachricht, Bohemia* V, 1832, č. 44, 10. 4., s. 3.

9 Ibidem. Srov. také Rudolf Müller, *Die Prof. Dr. Aloys Klar'sche Künstlerstiftung nach ihrer Bedeutung und Wirksamkeit, unter Beischluss biographischer Skizzen*, Prag 1883.

memorandech, provázejících vyjednávání o založení pražského uměleckého spolku v první polovině třicátých let: Františka Horčíčky, Antonína a Václava Mánesových, Augusta Piepenhagen, Josefa Vojtěcha Hellicha, Antonína Machka a dalších.<sup>10</sup> V jejím pozadí mohl mezi aktivními organizátory stát i Josef Führich, který již ve dvacátých letech navázal intenzivní kontakty s drážďanskou uměleckou scénou. V roce 1824 spoluorganizoval významnou expozici malířů z Drážďan (Caspara Davida Friedricha, Christiana Clausena Dahla, Carla Vogela a dalších) v Praze, a byť roku 1832 aktuálně pobýval v Římě, kolekce zaslaná na výstavu ze saské metropole a obsahující opět obrazy uvedených (a v Praze oceňovaných) umělců by mohla odkazovat k jeho kontaktům.

Významnou postavou v pozadí akce byl však rozhodně pražský malíř František Horčíčka, který se kvůli své práci a patrně i osobnostnímu nastavení a společenským kontaktům těšil v pražské malířské komunitě všeobecné úctě a uznání. Z recenzí se dozvídáme, že výstavu nejen obeslal významnou kolekcí svých obrazů (mezi nimi byl i rozměrný oltářní obraz se sv. Jiřím, určený do Tmaně, který právě kvůli své velikosti nemohl být prezentován předchozího roku, přestože byl tehdy již dokončený a napjatě očekávaný). Navíc byl podle zpráv autorem výstavní instalace – k tomuto roku je to tedy poprvé, co se dozvídáme něco o konkrétní podobě a vnímání instalace pražské výstavy.

Horčíčka pracoval ve výstavním prostoru s barevným pozadím – červeným a modrým sukнем, jímž byly potažené stěny sálu, osvětlovaného jediným širokým a vysokým oknem, což bylo považováno z hlediska prohlížení děl za zvlášť příhodné.<sup>11</sup> Na parapetech oken byly navíc pravidelně obměňovány pugéty z čerstvých květin, což recenzent hodnotil z hlediska působení na city velmi pozitivně.<sup>12</sup> V tomto bodě se dostáváme k ústřednímu tématu tohoto textu, a sice jaké způsoby instalace a působení na návštěvnictvo byly využity a zda lze za jejich využitím sledovat nějaký záměr. Přestože pražská recenze z *Bohemie* si takových prvků nevšímá, berlínský *Artistischen Notizenblatt* jde do řady podrobností. Kromě výše uvedených podrobností o aranžmá sálu se z něj dozvídáme, že výstava oslovila různé vrstvy veřejnosti, „od nejvyšších stavů až po vzdělané měšťany“, že by zasluhovala více pozornosti od kupujícího publika (šlechty) nebo že se konala proto, aby vyplnila příliš dlouhý dvouletý interval mezi ročníky anoncované akademické akce. Objevují se v něm i postřehy o tom, co bylo na malbách zvlášť ceněno z hlediska jejich provedení, atmosféry

10 František Roubík, Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci, *Umění IX*, 1936, s. 224, pozn. 3.

11 Efektům juxtapozice různých barev se ve stejné době v souvislosti se zkoumáním lidských smyslů věnoval v Praze Jan Evangelista Purkyně působící ve Vlastenském muzeu paralelně s Horčíčkou. Tato Purkyněova aktivita byla patrně sledována i jinde – jeho jméno bývá citováno v souvislosti s reinstalací londýnské Národní galerie Charlesem Eastlakem kolem poloviny století.

12 Anonym [C. A. Böttiger], (pozn. 7).



a detailů, i o sentimentech probouzených při pozorování uměleckých děl: autor zmiňuje návštěvnice, které se nemohly odtrhnout od obrazu pětiletého synka malíře Vogela (a i *Bohemia* píše o vlhnocích očích diváctva před tímto dílem).

Pro výzkum vystavování v 19. století je podstatné, že poprvé byla velká pozornost v komentářích výstavy upřena na postoje diváků, na způsob, jímž užívali prostor výstavy, jak se chovali před některými konkrétními obrazy a na to, jaké pocity určitá díla vzbuzovala – ať už to byl údiv před velkými Vogelovými plátny nebo popis ženských citů před dětským portrétem. Odkazuje to k přetrvávajícímu dobovému (osvícenskému) přesvědčení o tom, že umělecká díla mají vliv na lidské city a mají schopnost lidi formovat, respektive vzdělávat. Tento aspekt samozřejmě nelze přeceňovat, ale aspirace působit na lidskou povahu a na vzdělání je dobře známá z pozadí řady dobových evropských galerijních instalací. Také v případě pražských uměleckých institucí první poloviny 19. století je jejich étos zřejmý a opakovaně konstatovaný: vzdělávat uměnímilovnou veřejnost i jednotlivce skrze působení umění a disciplinovat tak vznikající občanskou společnost. Sledovaná pražská výstava dokazuje, že se aktivně uvažovalo o tom, jak podpořit účinek instalace na diváky: skrze efekty barevného pozadí a synergicky účinkem květin a jejich vůně. Organizátoři výstavy v roce 1832 takových efektů dokázali dobře využít a komentáře publicistů se nad nimi poprvé v historii pražské výstavy pozastavují.

## 1841: DRUHÁ VÝROČNÍ VÝSTAVA KRASOUMNÉ JEDNOTY

Přelom třicátých a čtyřicátých let 19. století znamenal počátek vzestupu pražského salonu. Hlavním podnětem byla reforma fungování výstavního spolku – Krasoumné jednoty, kterou inicioval nový jednatel František Thun v roce 1839. Změny se dotkly zejména personálního zajištění výstavní akce a její profesionalizace. Thun si k sobě najal dva nové administrativní pracovníky, definoval fungování výstavního výboru (následně roku 1843 rozděleného na výstavní a nákupní, aby se zamezilo spekulacím o protekci) a také se zřejmě soustředil na možnosti výtvarného působení instalace výstavy, kterou v roce 1840 začali zajišťovat tím úkolem pověřeni malíři: poprvé Karl Wurbs a Josef Vojtěch Hellich, roku 1841 to byli Hellich s Ondřejem Fortnerem.

Příklad výstavy z roku 1841 (považované za druhou výstavu organizovanou reformovaným spolkem, přestože v katalogu zůstala označena jako Výstava SVPU) dokumentované podrobným katalogem **2** i referáty, které otiskly kulturní rubriky dobových periodik (*Bohemia*, *Ost und West*, *Dennice*, *Camelien*), umožňují udělat si rámcovou představu o rozsahu a provozu akce, částečně o instalaci, a v této době poprvé také o tom,

jak se uvažovalo o působení a dopadu umělecké výstavy na veřejnost.<sup>13</sup> Uskutečnila se v pěti sálech Velkopřevorského paláce na Malé Straně: tím se rozšířil itinerář pražské kulturní veřejnosti, jíž snazší komunikaci mezi oběma vltavskými břehy umožnil nedávno dokončený Řetězový most, jak akcentovaly dobové komentáře. Akce, která každoročně poutala pozornost velkého množství návštěvníků, se po Thunově reformě začala výrazněji profilovat do výstavní show, kterou se stala ve druhé polovině století. Thunův důraz na organizaci prodeje, nákupů a slosování napomohl také její postupné komercializaci. Šíření výzev k obesílání výstavy směřované do ciziny prostřednictvím tisku vedlo k její definitivní internacionalizaci a posílilo také vzájemnou kompetitivnost mezi domácími a cizími umělci. Diskuzi o stavu domácí a cizí umělecké scény napomáhala instalace, která domácí i cizí díla mísila – ovšem podle ne zcela zřetelného klíče. V tom mohlo sehrát významnou roli estetické hledisko, kdy každý sál měl svůj „highlight“, obvykle pověšený ve středu pozornosti a zdůrazňovaný recenzemi (psanými toho roku jako procházka po výstavě, takže umožňují rekonstruovat alespoň zčásti sled instalace). Fakt, že některá místa byla považovaná za prestižnější či výhodnější, dokládají dobové úvahy o možnosti převěšování obrazů v průběhu výstavy, k čemuž však nikdy nedošlo. Představu o estetickém záměru při koncipování instalace, který by umocňoval působení děl na návštěvnictvo, podporují některé postřehy z recenzí: jednotlivé sály byly zjevně sestavené kolem dominantních kusů, pozornost se upínala také na způsob prezentace sochařských kolekcí, často vévodily populární náměty (krajina, architektonický žánr). To by podporovalo úvahu, že hrabě Thun kladl velký důraz na vizuální působivost výstavy směrem k veřejnosti. Následujícího roku před výborem SVPU se ve své zprávě věnoval roli umělecké kritiky a jejímu dopadu na veřejné mínění. Výslovně uvedl, že pěstování kritiky je důležité kvůli působení na vkus publika, a označil ji za nejlepší způsob, jak vysvětlovat umělecké hodnoty laické veřejnosti a tím utvářet její porozumění pro umění.<sup>14</sup>

V pozadí tohoto vystoupení je třeba vidět právě probíhající soupeření domácího (tedy v terminologii 19. století lokálního) umění s novými trendy z Mnichova. Také diskuze v tisku v době výstavy a spor o Antonína Mánesa ukazují, jak ostře se obhájci obou stran proti sobě vymezovali. Zatímco jedni upozorňovali na technické a optické přednosti mnichovské krajinomalby, Mánesovi obhájci argumentovali subjektivitou a regionálními specifiky krajinomalby, která dokázal zprostředkovat. O obrazu *Krajina*

13 Viz Pavla Machalíková, heslo Výstava Společnosti vlasteneckých přátel umění, 1841, *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/vystava-spolecnosti-vlasteneckych-pratel-umeni-a>, vyhledáno 30. 4. 2025.

14 Thunovy teze následně vyšly v rámci publikované výborové zprávy, viz *Bericht über die Verlosung des Kunst-Vereins für Böhme im Jahre 1841–1842*, s. 4–5, Archiv Národní galerie v Praze, f. SVPU, Zprávy o činnosti, AA 1259.

u Sv. Ivana (Sv. Jana pod Skalou) 4 Anton Müller napsal, že jen tomu, kdo toto místo nezná, „nebude obraz připadat dostatečně věrný, zejména proto, že modravý odstín vzduchu naznačuje mnohem větší údolí, avšak Mánes chtěl místo, k němuž se poji mnohé zbožné vzpomínky Čechů, dodat co možná největší poetický význam a potud patří obraz k nejlepším, které jeho umělecká ruka vytvořila“.<sup>15</sup> Pozitivní prezentace mnichovské malby však převažovala, což naznačuje, že výstava byla využívána jako jeden ze způsobů prosazování uměleckých a kulturně-politických zájmů: mnichovskou malbu propagoval právě Thun spolu s novým ředitelem Akademie Christianem Rubenem pocházejícím z Mnichova a nakonec nastoupivším do funkce krátce po skončení výstavy, 5. června 1841. Z hlediska rámování kulturních zájmů těmi politickými je také podstatné, že v návaznosti na výstavu vyšla v pražské příloze časopisu *Ost und West* rozsáhlá úvaha publicisty Julia Seidlitze o souvislosti umění s politickými trendy.<sup>16</sup> Zabýval se v ní vztahem mezi charakterem umělecké produkce a politického uspořádání společnosti, a tím, že tuto vzájemnou vazbu může veřejné vystavování uměleckých děl dokumentovat. Seidlitz na podporu svých tvrzení poskytl historický přehled vývoje této vazby: soudobou politickou situaci přitom považoval za nedílný předpoklad ovlivňující podobu umělecké tvorby a docházel k závěrům, které právě aktuální pražské (kulturně-politické) poměry interpretovaly jako příhodné pro podporu umění.

Průzkum dění kolem výstavy roku 1841 směřuje k závěru, že zde lze sledovat aktivní „kurátorování“, respektive inscenování řízené aktéry v pozadí výstavy (představiteli Krasoumné jednoty, Akademie, autory instalace), v němž klíčovou roli hrály skupinové zájmy. S jejich obhajováním souvisí aktivní snaha o zdůrazňování významu výstavy a způsobu prezentace směrem k veřejnosti. Je zřejmé, že právě v této době se v Praze posílilo přesvědčení o tom, jakou moc má umělecká kritika v prosazování určitých proudů, respektive zájmových skupin v umění, a o tom, jak je možné ji využít pro upevnění mocenských pozic. Z hlediska aktuální situace v Praze je zřejmé, že se při tom dostaly do střetu skupiny, které hájily význam a pozici domácího umění vůči prosazování uměleckých proudů z ciziny (zde německého/mnichovského umění). Tato představa se v Praze čtyřicátých let 19. století dále komplikovala soupeřením několika modelů identit, jak ukázal Jiří Kořalka,<sup>17</sup> a politizací modelu české vs. německé

15 Anton Müller, Über die diesjährige Kunstausstellung, *Bohemia* XIV, 1841, č. 52, 30. 4., s. 4.

16 Julius Seidlitz [Izák Itzig Jeitteles], Bei Gelegenheit der Prager Kunstausstellung, *Ost und West* VI (příloha *Prag*), 1841, č. 61, 17. 4., s. 243; č. 62, 19. 4., s. 247; č. 64, 22. 4., s. 255; č. 65, 24. 4., s. 259; č. 67, 28. 4., s. 265; č. 76, 13. 5., s. 319–320; č. 80, 20. 5., s. 338; č. 82, 24. 5., s. 344–345; č. 83, 26. 5., s. 347–349; č. 87, 2. 6., s. 366; č. 90, 7. 6., s. 377–378.

17 Jiří Kořalka, K pojetí národa v české společnosti 19. století, in: Milena Freimanová (ed.), *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*, Praha 1988, s. 29–38.

pozice. Současně stojí za povšimnutí, jak kritika dokázala tematizovat subjektivní divácký prožitek u Mánesových děl jako něco, co má schopnost propojovat určitou (zde místní/národní) komunitu.

## 1867: UMĚLECKÁ VÝSTAVA SPOLKU VESNA KUTNOHORSKÁ

Pro úvahu o podobách komunikace s veřejností a jejich proměnách jsem jako třetí příklad zvolila málo známou výstavu z roku 1867, kterou uspořádal v Kutné Hoře regionální spolek Vesna Kutnohorská.<sup>18</sup> **3** Ukazuje totiž, že po polovině století můžeme v českých zemích počítat s existencí národně orientované veřejné sféry, pro niž vystavování mohlo sloužit jako způsob identifikace s určitými kulturně-politickými idejemi.<sup>19</sup>

Souvisejší snahu o národní orientaci vystavování – respektive záměrné vystavování děl autorů považovaných za domácí či vlastenecké – je možné sledovat od roku 1849 při aktivitách Jednoty umělců výtvarných (vzešlé z revolučního uskupení Lípa slovanská) v krátkém období konce čtyřicátých až začátku padesátých let. Stálá výstava Jednoty měla sloužit jako „prostředek k poznání výtečnějších domácích schopností a jejich uměleckých výtvorů, o čemž by jinak vlastenecký příznivec nemohl nabýti známosti, poněvadž dosavadní monopol [...] Kunstvereinu [...] našim domácím samostatným umělcům překáží a škodí.“<sup>20</sup> Následný útlum kulturních aktivit v době Bachova absolutismu překonala až doba po vydání *Říjnového diplomu*, kdy se otevřel prostor pro spolkové aktivity a pro prosazování představy českého umění, včetně jeho autonomizace.<sup>21</sup> Z hlediska národně orientovaných kulturně-vzdělávacích aktivit do této doby spadá počátek činnosti Umělecké besedy (1863). Ovšem víme, že její usilování o otevření stálé výstavy, která by posílila postavení domácích českých umělců na trhu s uměním a současně je patřičně propagovala, trvalo prakticky celé desetiletí. Za těchto okolností se regionální akce v Kutné Hoře dostává do jiného světla a „výstava obrazů od vlasteneckých umělců doby nynější a starší“ získává důležitý význam v několika ohledech: byla patrně první výstavou, kde se mísilo kvalitní staré umění s neaktuálnějším,

18 Viz Pavla Machalíková, heslo Umělecká výstava spolku Vesna kutnohorská, 1967, *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/umelecka-vystava>, vyhledáno 30. 4. 2025.

19 Zde se odkazují na úvahu Borise Groyse o tom, jak se výstavy v průběhu století proměňovaly z akcí určených pro anonymní nakupující elity k událostem ve veřejném prostoru, kde se umělecká díla kromě komodity stávala prostředkem k cílenému oslovení publika. Boris Groys, *Od média ke sdělení. Výstava výtvarného umění jako model nového světového řádu*, in: Svatošová (pozn. 1), s. 62–63.

20 [Skupina přispívajících členů Jednoty umělců výtvarných], *Výstava uměleckých prací Jednoty umělců výtvarných v Čechách*, *Národní noviny* II, 1849, č. 253, 28. 10., s. 989.

21 Martin Hrdina et al., *Kritika a autonomie českého umění (1859–1892)*, Praha 2024.

ve výběru byla zdůrazněna národně česká příslušnost vystavujících, a díky tomu organizátoři výstavy cílili na určitý okruh publika a posílení jeho národní sounáležitosti či hrdosti.<sup>22</sup>

Vesna kutnohorská byla založena jako umělecko-živnostenská jednota na jaře roku 1867, ve zjevné návaznosti na aktivity a zájmy osob prosazujících osvětové myšlenky a pro-české aktivity v nově vzniklém Rakousko-Uhersku, včetně umění. Archivní materiály<sup>23</sup> vztahující se k aktivitám spolku dokládají vazby s Uměleckou besedou a Purkyňovými, Americkým klubem dam a Vojtou Náprstkem, i s kutnohorským rodákem Janem Erazimem Vocelem, zakladatelem české archeologie a organizátorem národně buditeckých a kulturních aktivit. Na těsnou souvislost a podporu ze strany Umělecké besedy ukazuje fakt, že organizací výstavy a zajištěním exponátů byl pověřen Karel Purkyně (spolu s malířem Františkem Čermákem), jehož otec právě vykonával funkci předsedy Besedy a o Karlovy aktivity v Kutné Hoře se zřejmě intenzivně zajímal. Umělecká beseda do expozice také podle katalogu zapůjčila několik děl z nově budované spolkové sbírky, včetně Purkyňova cyklu maleb k Shakespearovským slavnostem. Aktéry v pozadí výstavy dále doplňují jména soukromých zapůjčitelů, mezi nimiž byli Vojta Náprstek, architekt Vojtěch Ignác Ullmann nebo hrabě Rudolf Chotek i řada kutnohorských a pražských institucí a soukromých majitelů.

Ze seznamu exponátů vyplývá, že se podařilo sestavit nový typ výstavy, mísící staré a nové umění, s cílem utvořit obrázek určité linie domácího umění. Mezi vystavujícími byli převážně přední představitelé domácí umělecké scény, o nichž se diskutovalo či diskutovat začínalo. Josef Mánes byl zastoupen *Portrétem Anny Náprstkové*, který dodal majitel obrazu Náprstek, a akvarelem *Sv. Maří Magdaleny* z majetku jeho přítele a spolupracovníka architekta Ullmanna – pravděpodobně bez vědomí autora, ale s jasnou intencí neopomenout Mánesa ve výběru toho, co bylo považováno za nejlepší ze současné domácí produkce. Zařazen byl také Hellichův *Portrét Boženy Němcové* z majetku lékaře a organizátora jednoho z pražských salonů Václava Staňka. Mezi obrazy Karla Purkyně, v šedesátých letech nechvalně proslulého svým malířským i kritickým temperamentem, bylo i jedno z jeho senzačních velkých zátiší, *Zátiší s pávem*.

5 Další díla či fotografie současných děl byly do výstavy zaslané z Paříže (Viktor Barvitius) a z Říma (Václav Levý). Starší umění zastupovali Karel Škréta a Petr Brandl (ten byl připomínán jako slavný domácí malíř právě v Kutné Hoře, kde roku 1735 zemřel). Nabízí se zde předpoklad, že jejich výběr reflektoval aktuální malířské zájmy Karla Purkyně, který tímto díla

22 I v dobovém tisku byla Vesna označena za spolek „ne nepodobný“ pražské Umělecké besedě, viz Anonym, Umělecká výstava v Kutné Hoře, *Květy* II, 1867, č. 5, 1. 8., s. 44.

23 Státní oblastní archiv (SOA) Kutná Hora, f. Materka Antonín (kart. 2, inv. č. 99; kart. 4, inv. č. 159 a kart. 6, inv. č. 281) a f. Vocel – archeologický sbor, kart. 3, ukl. č. 16, fol. 1–16.

barokních mistrů těsněji připojil k tradici české malby, na niž sám ve své tvorbě záměrně navazoval.

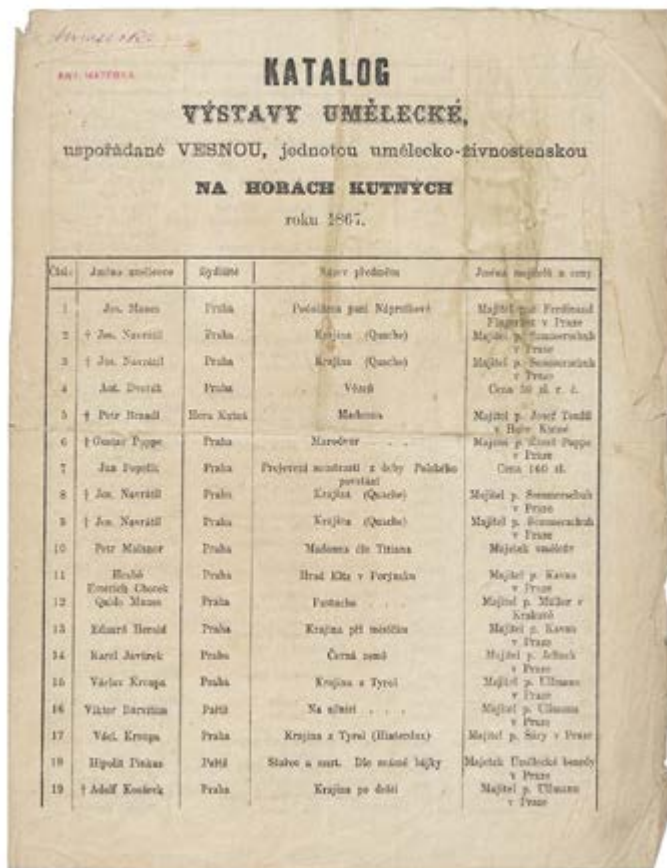
Jména soukromých zapůjčitelů a zčásti i výběr děl naznačují, že i přesto, že byla výstava částečně prodejní, důraz organizátorů byl kladen na nový obsah a cíl. Měla vytvořit obrázek o stavu současného domácího umění, včetně odkazu k jeho tradici a vývoji. Tím přesáhla charakter regionální spolkové události a naplnila představy o významu výstavy domácího umění, o níž se v Praze usilovalo již od poloviny století. V zaměření výstavy patrně rezonovaly snahy pražské Umělecké besedy, která stála v pozadí této aktivity a již se z nejrůznějších důvodů dlouho nedařilo vlastní stálou výstavu v Praze otevřít. Podporu pražských spolků kutnohorské aktivitě dokládají mimo jiné dary Amerického klubu dam do čítárny spolku, organizace zájezdů z Prahy na výstavu i již zmíněný zájem představenstva Umělecké besedy, demonstrovány zápůjčkami předmětů na výstavu. Po krátké existenci uvedené „stálé výstavy“ Jednoty umělců výtvarných se záměr zacílit výstavní expozici na domácí a národně orientované umění – a tedy na specificky národně orientované publikum – podařil naplnit právě díky výstavě v Kutné Hoře. Zůstává otevřenou otázkou, do jaké míry výstava fungovala jako kulturně-politický apel na určitý segment publika. Soudobé i následné osvětové aktivity Umělecké besedy a její výrazné angažmá v kutnohorském podniku takovou hypotézu podporují. Z hlediska vztahu k veřejnosti byla inscenována jako událost určená pro národní komunitu v širším slova smyslu, na rozdíl od primárně komerčně zaměřeného pražského salonu. Na škále mezi elitářským a veřejným pak představuje jeden z prvních pokusů silících národně orientovaných elit pojmout výstavu jako reprezentativní a vzdělávací událost, která má ovlivnit smýšlení širší veřejnosti. Občanský či potencionálně politický dosah výstavy naznačuje v neposlední řadě i neblahý konec celé akce: žádost o povolení loterie, která by finančně umožnila opakování akce do budoucna, rakouské úřady zamítly.

Sekvence uvedených tří příkladů dokládá aktivní přístup ke koncipování výstav od raného 19. století i specifika tohoto přístupu, k němuž v průběhu 19. století docházelo v komunikaci mezi uměleckou a veřejnou sférou: od aktivního zaměření na estetickou vnímavost anonymního publika (cílenou na tříbení jeho citů a mravů) přes aktivní verbální komunikaci s tímto publikem (skrže kritiku a uvědomění si jejího vlivu pro prezentaci uměleckých děl prostřednictvím verbalizace hodnot, které v nich mají být spatřovány) až po prezentaci specifických kvalit domácího umění určených primárně vzrůstající se české komunitě. Pokračování tohoto trendu by bylo možné hledat v národních expozicích pozdního 19. století.



1 Anton Svoboda (litograf), titulní strana katalogu Výstavy uměleckých děl v Praze, 1832. Archiv Národní galerie v Praze (NGP), NAD 157 SVPU, inv. č. 492, foto: © NGP 2026

2 Titulní strana katalogu umělecké výstavy SVPU (3. výstavy Krasoumné jednoty), 1841. Archiv NGP, NAD 157 SVPU, inv. č. 480, foto: © NGP 2026



3 Titulní strana katalogu umělecké výstavy spolku Vesna Kutnohorská, 1867. Státní ústřední archiv, SOA Kutná Hora, OSF Materka Antonín



4 Antonín Mánes, *Krajina u Sv. Ivana (Sv. Jana pod Skalou)*, 1835, olej, dřevo, 32,5 × 41 cm, Západočeská galerie v Plzni (ZČG), inv. č. O1046.

Foto: © ZČG



5 Karel Purkyně, *Zátiší s pávem*, 1861, olej, plátno, 94 × 79 cm,  
ZČG, inv. č. O1628  
Foto: © ZČG



# Ženy na výstavě *Pressa*

## aneb Dějiny výstav bez obrazů

MARTINA PACHMANOVÁ

*Pressa* konaná v roce 1928 v Kolíně nad Rýnem patřila mezi válkami k nejúspěšnějším a zřejmě i nejnákladnějším mezinárodním výstavám. Svým zaměřením na vývoj písma a tiskařských technologií, historii literatury a publicistiky, ale především moderní žurnalistiky, masová média a reklamu přemostovala minulost se současností, texty s obrazy a výtvarný experiment s politickou propagandou. Stranou dosavadního bádání nad touto velkolepou podívanou však většinou zůstává speciální oddíl „Frau und Presse“ (Žena a tisk), jež ukazoval ženu nikoli jako múzu, nýbrž jako tvořící, pracující, píšící, vystavující a svobodnou osobnost. Jeho *gros* tvořila expozice věnovaná německému ženskému tisku, ale své zastoupení zde měly rovněž jiné státy sdružené v Mezinárodní alianci pro volební právo žen, včetně Ruska, Francie, Anglie a Československa. Příspěvek osciluje mezi kulturně-historickou studií a vizuální analýzou zaměřenou na výzvy i limity moderních výstavnických metod. Ozřejmuje souvislosti vzniku tohoto oddílu, v základních konturách představuje jeho koncepci, a především se zaměřuje na organizaci a podobu skromné, avšak z emancipačních a politických důvodů důležité československé účasti. Studie se rovněž dotýká dějin výstav jakožto relativně nového uměleckohistorického „žánru“, který je bytostně svázán s fotografickou dokumentací sloužící zájmům objednavatelů i výstavních aktérů. Pokud tato dokumentace absentuje, což je až na drobné výjimky případ výstavního oddílu „Žena a tisk“, klade to před historiky a historičky umění další překážky, ale též výzvy.



**P**ressa konaná v roce 1928 v Kolíně nad Rýnem patřila mezi válkami k nejúspěšnějším, nejnavštěvovanějším a s ohledem na výstavbu nových budov a pavilónů zřejmě i nejnákladnějším mezinárodním výstavám. Zaměřením na vývoj písma a tiskařských technologií, historii literatury a publicistiky, ale především na moderní typografii, fotografii, žurnalismus, tiskové a rozhlasové zpravodajství, komunikaci a reklamu propojovala minulost se současností, texty s obrazy a výtvarný experiment s politickou propagandou a masovou zábavou. Během šesti měsíců vidělo *Pressu* – „*podnik velkolepě osnovaný, přitažlivý pro industrii i pro diváka*“<sup>1</sup> – se zhruba 1 500 vystavovatelů ze 43 zemí světa více než 5 milionů lidí. Smyslem výstavy však nebyla jen velkolepá prezentace novinářské práce napojené na průmyslovou výrobu a reprodukční technologie,<sup>2</sup> ale rovněž – jak ve svém úvodním projevu dne 12. května 1928 zdůraznil tehdejší kolínský starosta a konzervativní křesťanský demokrat Konrad Adenauer – podpora sblížení národů a mezinárodní mír.<sup>3</sup> Intelektuální a výtvarná práce zde šly ruku v ruce s ekonomickými a politickými ambicemi Výmarské republiky, které byly mimo jiné postaveny na podpoře ženského hnutí. Právě emancipační aspekt nového poválečného uspořádání Evropy měla v rámci gigantické přehlídky potvrdit speciální sekce „Žena a tisk“ (*Frau und Presse*) umístěná v Kulturněhistorickém muzeu, na niž dohlížel Svaz německých ženských spolků (*Band deutscher Frauenvereine*) a jež byla těsně provázána s probíhajícím Kongresem německých žen.<sup>4</sup>

## ŽENSKÉ GHETTO NA KOLÍNSKÉM VÝSTAVIŠTI

„Žena a tisk“ navazovala na dlouholetou tradici ženských expozic a pavilónů na světových výstavách, jejíž počátky spadají až do sedmdesátých let 19. století a jež v německém prostředí zásadně ovlivnila i dramaturgii nejrůznějších oborových výstav.<sup>5</sup> Jádro této sekce tvořila německá expozice pokrývající natolik odlišné oblasti jako kulturu, sociální otázky, politiku,

1 Jaromír Malý, „*Pressa*“, *Vitrinka na krásné knihy, vazby a jiné hezké věci V*, 1928, č. 5, s. 194.

2 Již před sto lety si někteří publicisté všimli rubu okázalých přehlídek typu *Pressa*, které na jedné straně potvrzovaly pokrok západní civilizace, avšak zároveň byly svou dočasností odsouzeny k brzkému zániku: „*Ani jediný koutek nedělá dojmu provisorního pozlátka. Až člověka srdce bolí, že celá ta solidní práce za dva měsíce bude odklizená – inu něco jako noviny. Dnes svazek, v němž je tolik cenného, zítra nic než „věčejší noviny“*“ Miloš Bloch, *Pressa, Tribuna X*, 1928, č. 136, s. 2.

3 Srov. ČTK, Novinářská výstava „*Pressa*“ zahájena, *Tribuna X*, 1928, č. 114, s. 2.

4 K ohlasu na kongres v německém prvorepublikovém tisku viz např. Margarete Steiner, *Der Kongreß deutscher Frauen in Köln, Reichenberger Zeitung LXIX*, 1928, č. 55, s. 2; (mz), *Die Neue Frau, Prager Presse VII*, 1928, č. 188, s. 5.

5 S ohledem na tematické zaměření *Pressy* se jako předobraz ukazuje „*Dům ženy*“ (*Das Haus der Frau*) na *Mezinárodní výstavě knižního obchodu a grafiky* (*Die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik / BUGRA*) v Lipsku v roce 1914, kde se prezentovaly jak soudobé spisovatelky, tak umělkyně pracující v oblasti grafiky a knižní kultury.

vědu a pedagogiku či péči o domácnost, reformu oděvu a náboženství. Svě zastoupení zde však měly rovněž jiné státy sdružené v Mezinárodní alianci pro volební právo žen, včetně Ruska, Francie, Anglie a Československa. Organizátorky se věnovaly ženám minulosti a současnosti v roli zadavatelek, mecenášek, písničích autorek i čtenářek s cílem ukázat význam psaného slova pro ženské hnutí.<sup>6</sup> Jak uvedla v publikaci *Pressa: Kulturschau am Rhein* (Pressa: Kulturní podívaná na Rýnu) německá politička a čelní představitelka hnutí katolických žen Emmy Wingerath, „[dnes] stojí před námi nové ženské pohlaví, které si vážně a s odvahou osvojilo nové povinnosti, a své úkoly dokáže plnit jak v rodině, tak ve výdělečném povolání nebo politickém životě. Náplní časopisů a novin věnovaných této ženě je sloužit jí a pomáhat [...]. Vypovídají o nejrozmanitějších oblastech jejich zájmů a svým zvláštním způsobem pomáhají utvářet její kulturní život.“<sup>7</sup>

Oddělení „Žena a tisk“ přesto zůstává stranou dosavadního kulturně-politického a uměleckohistorického výzkumu.<sup>8</sup> Podíl na tom má nepochybně spíše periferní postavení v rámci přehlídky, které lze doložit i v několikasetstránkové, bohatě ilustrované výstavní publikaci, v níž je ženskému oddělení – konkrétně německé expozici navržené architektem Josephem Op Gen Oorthem – věnovaná jediná fotografie. **1** Výjimkou je jen notoricky známá agitpropová figurína, v níž se hybridně mísí doznívající konstruktivistická estetika se sovětskou sorelou a kterou pro *Pressu* vytvořili Michail Plaksin a El Lisickij. **2** Tato ženská postava třímající srp a kladivo je však dodnes většinou chybně spojována s nepřehlédnutelným sovětským pavilonem, jež navrhl právě El Lisickij jako impozantní reklamní panoptikum (a také jako Potěmkinovu vesnici oslavující rozmach masových médií ve státu rolníků a dělníků na pozadí sílicího stalinského teroru, včetně cenzury tisku). Svou roli ve zneviditelnění ženského oddělení sehrála sama dobová publicistika, která opěvovala moderní architektonickou výstavbu kolínského výstaviště, avantgardní výstavní experimenty či běžící tiskařské rotačky. Jak zaznělo v „Písni písni“, ódě na *Pressu* z pera Eduarda Basse otištěné v *Lidových novinách*: „Píseň tiskárny, píseň noci, píseň zítřku! V tu chvíli, kdy otcové strojmistři spustí své ocelové obry v plnou jízdu, uzavřen byl v jejich kovové válce čerejšek,

6 „Tato sekce má [...] zobraziti veškeren ženský tisk a předvésti historický vývoj ženského hnutí jednak slovem tištěným, jednak ilustracemi: prostě má přinésti věrný obraz ženy dřívější a ženy dnešní s názornou ukázkou veškerého úsilí o prohloubení kultury žen, jejich boje o rovné právo na práci a zaměstnání, rovná práva politická a snahy po aktivní účasti ve vývoji domácnosti, rodiny a společnosti.“ Ze *Ženské nár. rady, Ženská rada IV*, 1928, č. 3, s. 41.

7 Emmy Wingerath, *Frau und Presse, Pressa: Kulturschau am Rhein*, Köln – Berlin 1928, s. 154. E. Wingerath byla generální sekretářkou *Pressy*.

8 Výhradně francouzské účasti v tomto oddělení se na mezinárodním interdisciplinárním kolokviu *Masculin/Féminin dans la presse du XIXe siècle* v Lyonu v roce 2010 věnoval Paul Aron z *Université libre de Bruxelles* v příspěvku „La participation française à l'exposition internationale de la presse féminine, mai 1928, Cologne“ (Francouzská účast na mezinárodní výstavě ženského tisku, květen, 1928, Kolín n. Rýnem), <https://calenda.org/202388>, vyhledáno 7. 9. 2024.



sečten i zvážen, jeho bilance letí na svištící nekonečno papíru a tam, kde ve zlomcích vteřiny se odsekávají celá složená čísla nových vonících novin, tam se rodí radosti, úžasy, starosti i boje zítřka. Píseň rotačky, píseň všech písní, zaznívající vždy nad prací tisícových mozků a po doznění miliony mozků zaměstnávající! Kde může znít její melodie slavněji a vítězněji než zde, uprostřed výstavy tiskařského triumfu, uprostřed monumentálního defilé všech výbojů, které lidský duch učinil od chvíle, kdy poprvé přitlačil očerněnou desku na hadrový papír.<sup>49</sup>

Méně okázalé, avšak z hlediska meziválečné politické situace důležité části výstavy, které narušovaly dosavadní společenský řád nebo ilustrovaly přežívající mocenské ambice poválečného Německa, zůstávaly spíše na okraji pozornosti.<sup>10</sup> To se týkalo jak expozice ženského tisku, tak třeba další „zvláštní“ výstavy (Sonderschau) oslavující idylu v někdejších německých koloniích a podporující dobové snahy o jejich znovuzískání.<sup>11</sup> Dobová žurnalistická reflexe *Pressy* tak zůstávala zaklíněna do pokrokového, civilizačními výdobytky okouzleného patrilineárního a také koloniálního narativu, v němž hlavní roli hrají muži.<sup>12</sup> Výmluvně to dokládá filmová cestovní revue inženýra, režiséra a redaktora *Tribuny* Josefa Alfreda Holmana *Od A do Z*, která dokumentovala cestu československých novinářů do Kolína nad Rýnem v deseti automobilech značky „Zetka“: 4 Z desítek výrazných prvorepublikových publicistek ve výpravě nebyla zastoupena jediná. Parafrázujeme-li Basse, píseň rotačky a automobilu, která oslavuje technologii a pokrok a překonává vzdálenosti mezi lidmi a místy, i zde zůstávala výsadou mužů.

Výstavní oddíl „Žena a tisk“ se z tohoto pohledu jeví spíše jako výraz *tokenismu*, než jako skutečná podpora ženské emancipace ve světě novinářiny a masové komunikace. Vytvoření ženského ghetta na kolínském výstavišti poskytlo symbolické alibi pro nepatrné, často dokonce nulové zastoupení žen a ženských tištěných médií ve většině národních přehlídek. To platilo rovněž pro československou expozici, jejímž hlavním garantem

9 B. (Eduard Bass), Píseň písní, *Lidové noviny* XXXVI, 1928, č. 315, 22. 6., s. 5.

10 Tato skutečnost bohužel nadále ovlivňuje i záběr recentních odborných textů. Jeremy Aynsley ve své rozsáhlé studii o kolínské výstavě věnuje oddíl „Ženy a tisk“ pouhých šest řádků, aniž by překročil pouhý faktografický rámec. Srov. Jeremy Aynsley, 'Pressa', Cologne, 1928. Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period, in: Jorge Ribalta — Ana Jimenez Jorquera (edd.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man*, Barcelona 2006, s. 83–106.

11 Srov. Jessica Agodu, Koloniale Sonderschau auf der Pressa, *Kopfwelten.org*, 2009, <https://www.kopfwelten.org/ereignisse/pressa1928/>, vyhledáno 4. 9. 2024. Důkladnější průzkum koloniální expozice by výtečně rezonoval s výzvami postkoloniální kritiky, avšak ani jemu se dosud nikdo fundovaně nevěnoval.

12 Vývoj intelektuálních dějin a bojů o český jazyk a národní identitu vyprávěný po mužské linii v tomtéž roce ovládl i Žurnalistický salon na *Výstavě soudobé kultury* v Brně, která byla ostatně k *Presse* v českém tisku přirovnávána a dokonce — jakkoli velkášsky — označovaná za druhou nejdůležitější událost evropského výstavnictví roku 1928. V Žurnalistickém salonu na tablu fotografií opatřeným verzálkovým nápisem MYSLITELÉ A BOJOVNÍCI V NOVINÁCH figurovali pouze muži: František Palacký, Josef Václav Frič, Karel Havlíček Borovský, František Matouš Klácel, Karel Sladkovský, František Ladislav Rieger, Julius Grégr a Tomáš Garrigue Masaryk.

byl Svaz československého díla (SČSD). Kromě drobného konvolutu ženských periodik, které se do části věnované soudobému tisku dostaly z přebytečného materiálu z ženského oddělení až při instalaci díky intervenci pracovníka našeho místního konzulátu,<sup>13</sup> se na výstavě instalované v moderním, avšak zároveň diskrétním duchu nepodílela ani jedna žena, ať v roli vystavovatelky či členky přípravného výboru.<sup>14</sup> A dokonce i v komiksovém seriálu *Jak se dělají noviny* 3 od Josefa Lady, který nejprve vyšel v *Českém slovu* a následně v barevném provedení dominoval vlysu v jedné z místností československého pavilonu, byla ženám v tisku vyhrazena výhradně role pomocné dělnické síly, pracující ovšem rychle a dokonale jako stroj.

Sílící feministické hlasy tak byly i v době kulminujících emancipačních snah, které mimo jiné dokládá řada výstav z přelomu dvacátých a třicátých let věnovaných ženské tvůrčí práci či obecně fenoménu moderní ženy a jejímu působení ve veřejném životě, nadále diplomaticky disciplinovány a uzavírány do genderově separovaných enkláv. Ženy byly stále samozřejmější součástí veřejného života, avšak zároveň byly opakovaně upomínány na svou „přirozenou“ roli. Spojenectví ženy a masových médií přitom nahlíželi optikou genderového pořádku spíše než jako cestu k boji proti patriarchátu nejen muži, ale i mnohé političky a intelektuálky. O tom ostatně svědčí pozice samotné Emmy Wingerath. Ta se sice v katalogu *Pressy* přihlásila k potřebě řešit ženskou otázku prostřednictvím psaného slova a tisku a zdůrazňovala nutnost zvýšení počtu žen v politice i v povoláních, stěžejní úlohou ženy pro ni však — na rozdíl od mužů, jejichž „*atributem jsou meč a štít*“<sup>15</sup>; tedy vzdor a neposlušnost — bylo plodit a pečovat. Pregnantně tuto překérní pozici dobového feminismu formulovaly zástupkyně československé Ženské národní rady (ŽNR) v dotazníku Aliance pro volební právo žen sestaveném pro výstavu *Pressa: „Od doby zavedení všeobecného volebního práva pro ženy /r. 1919/ není skutečného vysloveného antifeminismu v tisku [...] Jest jen snaha — stále se zesilující hlavně u inteligence mužské, aby tisk v ženských rubrikách denního tisku nebyl vlastně feministický, aby projednával otázky ženiny služby [...] v rodině a služby sociální, a dokonce raději vidí módní hlídky než článek skutečně feministický.“*<sup>16</sup>

13 „Pan Jaroslav Brejcha [z čsl. konzulátu v Kolíně n./R.] oznamuje, že přespočetné předměty [z našeho výběru ženského tisku] byly [...] po jeho intervenci do vitriny čsl. výstavních předmětů zařazeny.“ Zpráva odboru Styk s cizinou 6.—13. září 1928, Národní archiv v Praze (NA), f. Ženská národní rada.

14 Ženská národní rada (ŽNR) přitom se SČSD minimálně od roku 1927 příležitostně spolupracovala, a to především skrze odbor Úspory v domácnosti zastoupený Růžnou Pelantovou. K obsahu československé expozice i k zastoupení žen na *Presse* srov. např. Dr. Adolf Chaloupka, Prsteneč německých vystav: *Pressa, Ženský svět* XXXII, 1928, č. 22, s. 334—335.

15 Emmy Wingerath (pozn. 7), s. 152.

16 Zodpovídání Dotazníku Aliance pro volební právo žen pro mez. tiskovou výstavu v Kolíně n./R., květen—říjen 1928, č. j. 55/XII, s. 7, NA, f. Ženská národní rada, II/17, Odbor umělecký, 1926—1938. Dotazník byl sestaven na základě zaslaných písemných odpovědí redaktorek vybraných ženských listů.



O to důležitější je podívat se zevrubněji na okolnosti vzniku a podobu skromné, avšak z emancipačních a politických důvodů důležité československé účasti v sekci „Žena a tisk“, za níž stál Umělecký odbor ŽNR, vrcholného orgánu ženského hnutí v předmnichovském Československu. Ten pověřil instalací a provedením grafických prvků malířku, příležitostnou publicistku a členku a jednatelku Kruhu výtvarných umělkyň Jaroslavu Klenkovou, a také vybíral exponáty. V souladu s koncepcí ředitelky sekce Gertrud Bäumer<sup>17</sup> organizátorky sledovaly chronologické členění na část historickou (středověk a novověk), část mapující počátky ženského hnutí v 19. století a část věnovanou živé současnosti. Jak vyplývá z dochovaných archivních materiálů, z původního plánu sestavit komplexní a rozsáhlý soubor tiskovin a artefaktů odkazujících k ženské literární a novinářské tradici (včetně obrazů a trojrozměrných předmětů)<sup>18</sup> se nakonec muselo upustit a podobně se rezignovalo na spolupráci s řadou významných ženských osobností.<sup>19</sup> Klenková byla nakonec přímo na místě nucena oželet rovněž mnohé z finální kolekce, a to kvůli nedostatku včasných informací o výstavních prostorách, extenzi německé prezentace i výsadě německého organizačního výboru vyřazovat dle vlastního uvážení některé zahraniční exponáty: „*Ženy německé [...] hledí [...] soustředit všechn tisk, věnovaný především německým ženám a pak též zbylo trochu místa pro ženy jiných národností. [...] V sále věnovaném domácnosti a módě nenacházíme žádný náš příspěvek, ač jich bylo zasláno více. Oddělení má ráz čistě německý, ani na francouzskou módu se nedostalo,*“ komentovala Klenková svrchovanost německých kolegyně v krátkém reportu z *Pressy*. „*Do poslední chvíle nebylo žádnému ženskému cizozemskému spolku oznámeno, dostane-li vitrínu či stěnu k zavěšení a jak velkou. Rusky si vtipně pomohly sestrojením velké dřevěné manekýny, znázorňující ženu zemědělskou, se širokou dlouhou sukni a nad hlavou vztaženou rukou se srpem. Na té dřevěné panně může si každý přečísti názvy všech ženských ruských listů a na podstavci prohlédnouti propagační obrázky a letáčky. Pannu přinesly a postavily a byla*

17 Gertrud Bäumer byla německá politička a bojovnice za ženská práva, poslankyně říšského sněmu za Německou demokratickou stranu; na organizaci a koncepci ženské sekce se podílela rovněž katolická aktivistka Helene Weber.

18 Jednalo se například o sádrový odlitek portrétu Elišky Krásnohorské od první české sochařky Karly Vobišové, o portrét Boženy Němcové od Milady Marešové nebo o dekorativní předměty Emilie Mildeové-Paličkové či Marie Teinitzerové. Srov. Kancelářská zpráva styku s cizinou od 30. března do 12. dubna 1928; Schůze předsednictva 15/III 1928, NA, f. Ženská národní rada.

19 Figurovaly mezi nimi nejen přední – výhradně české – spisovatelky a novinářky jako Marie Majerová, Helena Malířová, Milena Jesenská, Marie Pujmanová či Marie Fantová, ale taktéž odbornice v různých vědeckých oblastech, které se ve své publicistické práci věnovaly i ženským tématům: filoložka a výtvarná a literární kritička Vlasta Kučerová-Borovičková, historička, knihovnice a překladatelka Anna Císařová-Kolářová nebo první absolventka dějin umění na Filozofické fakultě UK v Praze Alžběta Birnbaumová.

instalace hotová. Francouzky si přinesly množství montovaných časopisů, které se jim na malou stěnu nechtěly vejít, ale zavěsily je tam přece. Dojem je přeplněný. Angličanky zavěsily na hedvábné látce malovaný diagram a pro ostatní materiál se vrátily do Anglie.<sup>20</sup>

Československý organizační tým akcentoval emancipaci a rebelii proti patriarchálním autoritám i historický boj za autonomii českého jazyka. Svědčí o tom nejstarší vystavené exponáty v grafické úpravě školy Jaroslava Bendy na pražské Umělecko-průmyslové škole: reprodukce titulního listu iluminovaného *Pasionálu Abatyše Kunhuty* z počátku 14. století, projev husitských žen z roku 1421 či dopis Marty z Boskovic králi Vladislavu Jagellonskému z roku 1507, v němž se moravská šlechtična zasazovala za práva českých bratří a ve své době vzbudila vášnivé reakce zvláště u katolické inteligence. (Jen na okraj: zřejmě první česky píšící autorku v historii její kritici označili za „šenkýřku dáblou“ a Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic jí pak v písemné odpovědi poradil, aby si hleděla lnu a přeslice a „nesápala se jako nemoudrá mužatka proti víře katolické“.)<sup>21</sup> Historický exkurz uzavírala ukázka korespondence Zuzany Černínové podávající autentické svědectví o životě žen a rodinném životě v době třicetileté války.

Součástí novověké expozice o počátcích ženského hnutí byl výtisk prvního českého časopisu určeného ženám *Lada* z roku 1861, jehož iniciátorkou a první redaktorkou byla spisovatelka, překladatelka a feministka Antonie Melišová-Körschnerová. Následovaly *Ženské listy* vydávané od roku 1873 Ženským výrobním spolkem, první číslo *Ženského světa*, který od roku 1897 vycházel péčí Ústředního spolku českých žen a který redigovala Teréza Nováková, a fotografie článků první české novinářky Boženy Němcové publikované mezi lety 1846–1858 v české *Wčele* či Havlíčkových *Pražských novinách*. Kromě Němcové byly na výstavě podobiznami a ukázkami publicistické činnosti připomenuty také další významné spisovatelky a novinářky 19. století: kromě Novákové také Karolína Světlá, Žofie Podlipská a Eliška Krásnohorská.

Do poslední části ženské *Sonderschau* byla instalována dvě nástěnná tabla s ukázkami úctyhodného a dodnes nepřekonaného počtu osmdesáti ženských časopisů vycházejících ve dvacátých letech v Československu, které zastupovaly nejrůznější, často i znesvářené ideové pozice (od

20 Jaroslava Klenková, *Pressa, Ženská rada* IV, 1928, č. 6, s. 89–90. Viz též dopis Uměleckého odboru Jaroslavu Brejchovi, sekretáři československého konzulátu v Kolíně n. Rýnem, 27. 9. 1928, č. j. 414-X/4, NA, f. Ženská národní rada II/17, Odbor umělecký, 1926–1938; Dopis Jaroslavy Klenkové paní senátorovi [sic!] Plamínkové, nedat. (říjen 1928), NA, f. Ženská národní rada.

21 Cit. in: Marta z Boskovic, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Marta\\_z\\_Boskovic](https://cs.wikipedia.org/wiki/Marta_z_Boskovic), vyhledáno 21. 1. 2025.



katolických až po komunistické).<sup>22</sup> Následoval diagram jejich historického vývoje, diagram růstu nákladu *Hvězdy československých paní a dívek*, nejpopulárnějšího, jakkoli konformního prvorepublikového ženského periodika, a nakonec příklady soudobé ženské žurnalistiky a několik výstavních katalogů a reprodukcí uměleckých děl prezentovaných převážně ve vitrínách. Mezi československými tiskovinami byly společenské revue, periodika náboženská, hospodyňská, neperiodický ženský tisk orientovaný na umění, pedagogiku, sport a tělovýchovu (včetně Sokola), vědeckou či sociální práci.<sup>23</sup> Na rozdíl od většiny prvorepublikových „vývozních“ výstav, které byly výrazně čechocentrické, bylo ve výběru zastoupeno – jakkoli omezeně – také Slovensko, a to časopisy *Dennica*, *Slovenská žena*, *Živena* a *Gazdina*; nechyběl ani česky psaný *List židovské ženy* napojený na Mezinárodní ženskou sionistickou organizaci, který vycházel jako příloha *Židovských zpráv*. Paradoxně však zcela absentovaly prvorepublikové německy píšící novinářky a německý ženský tisk: jako tomu bylo již od dob národního obrození, rod a národ šly i tentokrát ruku v ruce, multietnické povaze první republiky navzdory.<sup>24</sup>

Již o rok dříve se při hodnocení výstavy *Žena a umění* v Radiotru v areálu Pražských vzorkových veletrhů členky Uměleckého odboru ŽNR shodly na nutnosti zlepšit propagaci práce soudobých umělkyň. Navrhovaly posílit počet žen píšících o výtvarném umění, konzistentně se věnovat publikování monografií žijících i zesnulých umělkyň a v neposlední řadě více využívat fotografickou dokumentaci ženských výstav. Uchovávaní jejich *cliché*, jak antikvárně nazvala médium fotografie senátorka a zakladatelka ŽNR Františka Plamínková, mělo zaručit větší zájem dobového tisku a zároveň zaručit, aby „*historie zůstala [zachována] pro budoucnost*“.<sup>25</sup> Tento záměr se však v následujících letech dařilo uskutečňovat pouze částečně a nesoustavně. Fragmentární anebo zcela chybějící fotodokumentace ženských výstav nepochybně přispěla k jejich historické marginalizaci a dodnes

22 K dobové reflexi ženských periodik viz dr. J. Linková, *České ženské časopisy, Tisk a politika X*, 1935, č. 1, s. 15–19. Ke komplexnímu shrnutí tématu viz Libuše Heczková, *Časopisy pro ženy, ženské časopisy, časopisy o ženách: Poly-perspektivní prezentace a reprezentace žen v časopisech první republiky*, in: Jan Wiendl – Tomáš Kubiček (edd.), *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky: Periodický tisk v letech 1918–1938*, Brno 2018, s. 23–35.

23 ŽNR na výstavě spolupracovala v první řadě s Kruhem výtvarných umělkyň, ale též s Československou obcí sokolskou, Náprstkovým muzeem, Ústředním spolkem českých žen, Vesnou, Ženským výrobním spolkem, Ženským klubem, Českou zemskou péčí o mládež v Brně, Spolkem absolventek vyšší školy sociální péče a Ochranou matek a dětí.

24 Počet německy tištěných periodik stejně jako registrovaných německy píšících novinářů byl přítom na konci dvacátých let v Československu vyšší než těch českých. Nezanedbatelný byl rovněž počet maďarských deníků a časopisů. K národnostním limitům ženských uměleckých přehlídek viz Martina Pachmanová, *České umělkyně na export. Gender, estetika, politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa*, in: Eadem (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires: „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*, Praha 2014, s. 51–80.

25 Schůze uměleckého odboru Ž.N.R. dne 31./I. 1927, s. 2. Františka Plamínková na téže schůzi navrhla zahájit spolupráci s ateliérem Langhans, nic ale nenavědčuje tomu, že by k ní následně došlo. NA, f. Ženská národní rada, II/17, Odbor umělecký, 1926–1938.

komplikuje celistvé poznání prvorepublikového výstavního provozu jak v domácím, tak mezinárodním kontextu. Netyká se to samozřejmě pouze československé účasti na ženském oddělení *Pressy*, ale řady dalších výstav umělecké a kulturní práce žen, včetně těch pro export.<sup>26</sup>

Na otázku, proč byly meziválečné (a nejen tuzemské) přehlídky ženského umění a kultury nedostatečně zdokumentované, se nabízí různé odpovědi. Jestliže dobová psychologie byla toho názoru, že „objevy a úspěchy moderní techniky, které tolik přitahují mužské pohlaví, zůstávají ženu lhostejnou“,<sup>27</sup> mohlo by se jednoduše konstatovat, že umělkyně a organizátorky zůstávaly kvůli své rodové predispozici nedůvěřivé k reprodukční technice fotografie. To je ale samozřejmě nadsázka – genderově stereotypnější odpověď bychom těžko našli.

Není pochyb, že aktérky dobového umění a organizátorky z řad ženského hnutí nedůsledně zohledňovaly proměňující se podmínky pro prezentaci umění stejně jako výzvy moderního výstavnictví. Situace však byla přeci jen složitější. Zůstaneme-li u *Pressy*, z archivních dokumentů je patrné, že ŽNR obtížně hledala finanční podporu od Ministerstva zahraničí a Ministerstva školství a národní osvěty, která by pokryla více než nejzákladnější náklady na výstavu; na fotografie pak dost možná nebyly prostředky.<sup>28</sup> Ve srovnání se štedrou dotací pro personální zajištění, instalaci a následnou fotodokumentaci národního pavilonu v režii Svazu československého díla byla pozice a práce žen upozaděná a prekarizovaná. Svou roli zřejmě hrála rovněž skutečnost, že v Kruhu výtvarných umělkyň, který úzce spolupracoval i na přípravě materiálů pro ženské oddělení *Pressy*, nebyla zastoupená žádná fotografka,<sup>29</sup> což mohlo komplikovat svépomocnou dokumentaci výstavy. V neposlední řadě šlo také o zmiňované upozaděvání ženských výstav ze strany periodického tisku – kde nebyla poptávka po recenzích, tam nebyla ani potřeba fotodokumentace, jíž si většinou u profesionálních fotoateliérů na vlastní náklady objednávali šéfredaktoři a nakladatelé.<sup>30</sup>

26 Nedostatečná obrazová dokumentace se týká třeba monumentální *Výstavy moderní ženy* v Brně v roce 1929, kterou po desetiletí zastiňovala fotograficky velkolepě nasnímaná – avšak svým rozsahem daleko skromnější – výstava *Civilizovaná žena* z téhož města a z téhož roku, či *Výstavy ženského umění československého*, největší meziválečné přehlídky československého ženského umění, literatury a tisku, která v roce 1929 putovala z Prahy do Buenos Aires.

27 Juliana Lancová – Tomáš Trnka, *Psychologie ženy*, Praha 1929, s. 89.

28 Srov. Schůze předsednictva dne 8. března 1928, s. 2, NA, f. Ženská národní rada. Ministerstvo školství a národní osvěty nakonec povolilo subvenci ve výši Kč 2.000,- na cestu a pobyt delegátek v Kolíně n. Rýnem – viz Valná schůze ŽNR, *Ženská rada V*, 1929, č. 6, s. 85.

29 S ohledem na omezenou dostupnost studia fotografie pro ženy ve dvacátých letech to však není nic překvapivého. Srov. např. Gabriela Kontra, *Fotografky v českých zemích 1918–1939* (diplomová práce), FAMU, Praha 2008.

30 Výjimkou byl deník *Prager Presse*, který od druhé poloviny dvacátých let práci současných umělkyň konzistentně sledoval v nedělních obrazových přílohách s kvalitními hlubotiskovými reprodukcemi. Více viz Martina Pachmanová, „Vážený pane šéfredaktore“ a „Milostivá paní“: Arne Laurin a (jeho) umělkyně v *Prager Presse*, in: Kristina Uhlíková – Radka Heisslerová – Eva Jarošová (edd.), *Umělec a síť – přátelé, spolupracovníci, zadavatelé zakázek*, Praha 2025, s. 221–229.



Dějiny umění jsou s fotografií pevně provázány. Tento humanitní obor byl od počátku své existence spjat nejen se studiem originálů v hrstce veřejně přístupných muzeí, ale rovněž se studiem fotografických reprodukcí děl geograficky vzdálených či jinak nedostupných. Nejpozději s příchodem avantgardy se sama fotografie stala klíčovým médiem moderní vizuální kultury a s jejím rostoucím významem pro umění, společnost a politiku sílil také její výstavní potenciál. Fotografie zásadně formovala moderní způsoby vidění a vystavování, posílila debaty o sociální funkci umění a fundamentálně proměnila vztah umění a diváctva, což ostatně dokládá samotná *Pressa*. Fotografie taktéž pomáhala samotné výstavy dokumentovat. Lze-li dnes dějiny moderního umění nazírat mj. prizmatem dějin výstav, je třeba vzít v úvahu, že jejich kostru tvoří ty, které byly vyfotografovány. Výstavy, jež se z různých důvodů před objektiv fotoaparátu nedostaly nebo jejichž fotodokumentace se nezachovala, z tohoto narativu logicky vypadávají.

Fotografie je mocným prostředkem pro uchování historie. Jako paměťová pomůcka je však rovněž nevyhnutelně selektivní a spíše než aby realitu věrně reprodukovala, sama ji pomáhá konstruovat. Nejde jen o to, že se na snímku mohou odhalovat různé podoby jediné skutečnosti v důsledku změny úhlu pohledu, ostrosti, nasvícení či vybraného detailu. Jde také o úhel ideový nebo ideologický, který některé segmenty skutečnosti vyzdvihují, zatímco jiné zneviditelnují. V tomto ohledu šla fotodokumentace výstav ruku v ruce s přáními a zájmy objednavatelů: v případě velkých mezinárodních nebo světových přehlídek jimi byly moderní národní státy a jejich potřeba dávat na odiv svou politickou, ekonomickou a kulturní autonomii či nadřazenost, v jejímž budování byla ženám většinou přisouzena pouze vedlejší role.

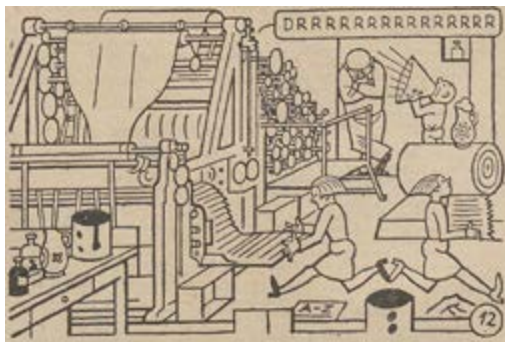
Pro zodpovědné zhodnocení dějin výstav je proto třeba se alespoň částečně odpoutat od fotografie jako hlavního důkazního materiálu. Bez fotografické (později i filmové) dokumentace je pochopitelně obtížné realizovat *reenactment* či *remake* konkrétních výstav, natož usilovat o jejich přesné rekonstrukce. Skrze texty, které se k těmto událostem váží (dobové recenze, katalogové texty, archivní materiály atd.), však lze posilovat vlastní uměleckohistorickou nebo kurátorskou imaginaci a nabídnout komplexnější podobu výstavního dění moderní doby než pouze tu, která se primárně spoléhá na moc technického obrazu.



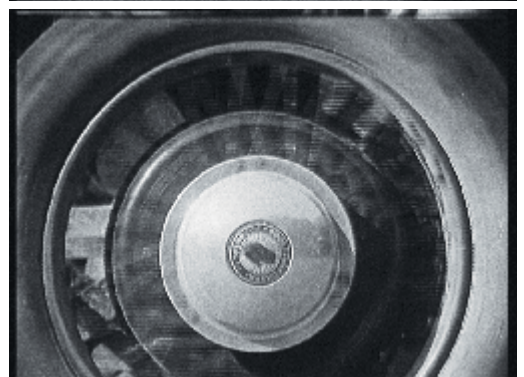
1 Expozice „Frau und Presse“, *Pressa*, Kolín nad Rýnem, 1928.  
Repro z: *Pressa: Kulturschau am Rhein*, Köln—Berlin 1928



2 Michail Plaksin – *El Lisickij, Žena se srpem a kladivem*, 1928 (pohlednice)



3 Josef Lada, *Jak se dělají noviny*, 1928.  
Repro z: *České slovo XX*, 1928, č. 164, s. 9



4 *Od A do Z, Cesta čs. novinářů do Kolína n./R. v deseti automobilech* (režie A. J. Holman, 1928).  
Praha, Národní filmový archiv



# Výstavy ve dvou rozměrech

## Obrazové reportáže pro širší veřejnost

KATARÍNA MAŠTEROVÁ

Ilustrovaná periodika první poloviny 20. století byla platformou pro vizuální reprezentaci dobových výstav prostřednictvím fotomechanické reprodukce. Masově šířené noviny a časopisy zprostředkovávaly výstavy svému publiku pomocí různých forem obrazové dokumentace, která ovlivňovala jejich recepci. Fotografické reprodukce vedle textových recenzí výstav dosud zůstávaly na okraji badatelského zájmu. Příspěvek se zaměřuje na různé typy médií — od denního tisku přes populární ilustrované magazíny až po odborné umělecké časopisy. Jako případová studie zde slouží výstava *Moderního francouzského sochařství* konaná roku 1935 v Letohrádku královny Anny na Pražském hradě, která byla intenzivně reflektována v dobových periodikách, například v časopisech *Pestrý týden*, *Letem světem*, *Světobzor* nebo *Volné směry*. Různé typy periodik využívaly odlišné vizuální strategie: zatímco deníky publikovaly především agenturní reprodukce jednotlivých děl, ilustrované magazíny volily spíše reportážní charakter a zdůrazňovaly atraktivitu prostředí výstavy. Odborné časopisy pak využívaly fotografie jako doprovod analytických textů. Studie zároveň otevírá širší otázku proměny obrazové dokumentace výstav v současnosti, kdy roli někdejších ilustrovaných magazínů přebírají sociální sítě a amatérská fotografická dokumentace. Fotografie výstav tak nadále představuje důležité médium, které spoluutváří jejich veřejnou recepci i historickou interpretaci.



Již Alena Lábová v dějinách fotožurnalistiky připomněla, že období definované vynálezem hlubotisku a uplatněním fotografií v tisku je považováno za druhé zrození fotografie.<sup>1</sup> Fotografie, šířená v podobě vytištěné reprodukce v periodikách, se ke čtenářům dostávala ve formě specifického objektu. Zážitek takového setkání byl ovlivněn faktory jako jsou typ a zacílení daného média, formát, použitá tisková technologie, obsahový charakter a kontext snímku či layout. Při studiu dějin výstav se často hlavní zájem o periodika zaměřuje na texty anebo kritiky, obrázky tak stojí stranou. To je patrné i z důležitého pramene – výstřížkových knih z archivu Národní galerie.<sup>2</sup> Jisté obtíže pak představuje také efektivní dohledávání obrázků v digitálních zdrojích, pro které zatím existují pouze textové nástroje vyhledávání a nalezení obrazové reprodukce bez dostatečně podrobné a vyhledatelné popisky je tak v rešerších složitější.

Cílem tohoto příspěvku je zmapovat fotografickou reprezentaci výstav ve fotomechanických reprodukcích v dobových periodikách třicátých let 20. století. Věnuji se zde recepci fotografie tehdejším publikem, roli těchto reprodukcí v konstrukci historických narativů a kánonu i obecně místu ilustrací ve výzkumu výstav. To, že i obrazová reprezentace výstavy může mít kritický a historický potenciál, se pokusím ukázat na příkladu výstavy *Francouzského moderního sochařství*, která se konala v pražském Letohrádku královny Anny v roce 1935.<sup>3</sup> Jednalo se o jednu z nejproslulejších výstav konaných ve třicátých letech v Praze s velkorysým konceptem, politickým významem i masovým společenským zájmem.<sup>4</sup> Dnes bychom ji nazvali trhákem či „blockbusterem“, Karel Šourek ji tehdy označil za „monsterpodnik“.<sup>5</sup> Výstava přesáhla umělecké zájmy jednotlivých skupin nebo komunit a byla výrazem silných československo-francouzských diplomatických vztahů, přičemž její politický charakter podtrhlo i umístění v Belvederu na Pražském hradě a v přilehlé Královské zahradě. Výstavu iniciovala tisková služba ministerstva zahraničí. Její ředitel Eduard Purghart se stal generálním československým komisařem výstavy, hlavním organizátorem byla francouzská *L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques*. Přes všechny tyto formality byla zároveň výstavou historicky objevnou a přínosnou. Francouzský komisař

1 Alena Lábová, *Dějiny československé fotožurnalistiky*, Praha 1977, s. 101.

2 Archiv Národní galerie v Praze, fond Moderní galerie (1902–1942), Výstřížkové knihy k výstavám, umělcům a činnosti MG i jiných galerií, př. č. 939, číslo knihy 9 (1935), nestr. Děkuji Tomáši Hylmarovi za jejich zpřístupnění.

3 Letohrádek královny Anny, Praha, 17. 5. – 11. 8. 1935.

4 K základním informacím o výstavě viz stručné katalogové heslo Martyiny Bezouškové v Databázi uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/francouzske-moderni-socharstvi>, vyhledáno 29. 9. 2025. K výstavě vyšel oficiální katalog s textem od Vojtěcha Volavky: *Katalog výstavy Francouzského moderního sochařství* (Praha, Letohrádek královny Anny „Belvedere“, 17. května – 21. srpna 1935), Praha 1935. Paralelně vyšla také volně související publikace Jaromíra Pečírky, *Francouzské moderní sochařství*, Praha 1935.

5 ŠK [Karel Šourek], Pražské umělecké výstavnictví, *Život* XIV, 1935–1936, s. 13.

a spisovatel Claude Roger-Marx v úvodu do katalogu napsal, že „*svojí hodnotou i důležitostí zastiňuje všechny podobné výstavy uspořádané i v samotné Paříži*“.<sup>6</sup> Na výstavě byl představen reprezentativní výběr děl sumarizující vývoj francouzského moderního sochařství od Rodina až po soudobé autory, od progresivních až po akademické. Trvala tři měsíce a v porovnání s běžnou výstavou byla její návštěvnost opravdu masová, když se přiblížila číslu 45 000.<sup>7</sup>

Společensky, politicky a kulturně významná událost měla pochopitelně nebyvalé mediální krytí. Na výstavu vyšly desítky recenzí a anotací v tisku, včetně listů různých politických stran. Tato média můžeme rozdělit na noviny nebo zpravodaje, obvykle s kratší periodicitou,<sup>8</sup> populární ilustrované noviny a časopisy,<sup>9</sup> a nakonec oborový umělecký tisk.<sup>10</sup> První skupinu reprezentuje převážně denní tisk. Jak vyplývá z výstřížkových knih, které uchovaly 71 jednotlivých zpráv ze všech skupin, tato byla zdaleka nejobsažnější. Jednalo se o stručnější i delší statě, zpravidla bez obrazové přílohy. Zde se zaměřuji pouze na ty, které zahrnovaly fotografickou reprodukci.<sup>11</sup> Ve většině případů nešlo o pohledy do výstavy, ale o reprodukce jednotlivých soch.<sup>12</sup> Jejich kvalita je ovlivněna horší technologií tisku.<sup>13</sup> Cílem zde bylo jednoduše předat informaci. Lépe působily obrázky soch na neutrálním pozadí, kdežto sochy snímané v parku byly téměř nečitelné, což také způsoboval malý formát reprodukcí (např. *Lidové noviny*, *Präger Tagblatt*). Fotografie se rovněž poměrně často opakovaly, protože noviny zpravidla využívaly služeb fotografických agentur, v tomto případě

6 Claude Roger-Marx, Předmluva, in: *Katalog výstavy Francouzského moderního sochařství* (pozn. 4), s. 5.

7 Počet návštěvníků uvádí např. Šourek (pozn. 5).

8 Výstavu zmiňují nejméně tato periodika z dané skupiny: *A-zet*, *České slovo*, *Český směr*, *Hlas národní obrany*, *Legie*, *Le Jour*, *L'Europe Central*, *Lidové listy*, *Lidové noviny*, *Literární noviny*, *Moravsko-slezský deník*, *Národ*, *Národní listy*, *Národní osvobození*, *Národní politika*, *Národní sjednocení*, *Národní střed*, *Národní večerník*, *Naše doba*, *Nedělní Haló noviny*, *Nový večerník*, *Polední list*, *Prager Presse & Die Welt am Sonntag*, *Präger Tagblatt*, *Právo lidu*, *Pražské noviny*, *Pražský večer*, *Ranní noviny*, *Rakovnické noviny*, *Rozvoj*, *Rudé právo*, *Slovenský denník*, *Slovenské národní noviny*, *Slovenský střed*, *Sozialdemokrat*, *Venkov*, *Zvon*.

9 Výstavu zmiňují nejméně tato periodika z dané skupiny: *Elán*, *Eva*, *Jas*, *La Revue française de Prague*, *Letem světem*, *Listy pro umění a kritiku*, *Národní myšlenka*, *Pestrý týden*, *Pražský ilustrovaný zpravodaj*, *Radiojournal*, *Salon*, *Světozor*, *Veraiikon*; edice grafická.

10 Výstavu zmiňují nejméně tato periodika z dané skupiny: *Die internationale Kunstwelt*, *Magazín DP*, *Umění*, *Volné směry*, *Život – revue Umělecké besedy*.

11 Jednalo se o periodika: *Lidové noviny*, *Národní střed*, *Pražský večer*, *Český směr*, *České slovo*, *Ranní noviny*, *Prager Presse & Die Welt am Sonntag*, *Präger Tagblatt*.

12 Tradiční pohled do výstavy z interiéru byl publikován v jediných novinách, a to v *Českém slově* dne 26. 5. 1935 (podle Výstřížkové knihy, pozn. 2), více děl se ale ztratilo v hrubosti tiskového rastru. Obrázek bez popisky doprovázel text V. V. Štecha (uvedená pouze inícia V. V. Š.) „Umělecké poselství Francie. Rozjímání ve výstavě francouzského sochařství!“ Jiné komplexnější pohledy se týkaly pouze instalací v zahradě a zahrnuly její prostor i výhledy.

13 Obvyklou tiskovou technologií novin byl rotační knihtisk s obrázky reprodukoványými autotypií, reprodukcí obraz v různé husté síti bodů (rastru).



Centropressu.<sup>14</sup> 1 Reprodukce byly někdy označeny jménem autora a názvem díla, jindy popisky uvedly pouze autora, anebo dokonce zcela absentovaly, a snímky tak měly čistě ilustrativní charakter (např. *Český směr*, *Národní střed*). Některé noviny zvolily uvedení většího počtu děl (např. *České slovo*)<sup>15</sup>, jiné jenom jednu atraktivní fotografii ze zahrady (např. *Ranní noviny*, *Národní střed*)<sup>16</sup>. Nejobsáhlejší obrazové reportáže vyšly v *Lidových novinách* a v *Prager Presse* dokonce v několika číslech a zahrnuly bohatší vizuální materiál. *Lidové noviny* výstavu ilustrovaly ve třech reportážích, volně doprovobených agenturními snímky jednotlivých děl,<sup>17</sup> ojediněle i moderní a dynamičtější fotografií.<sup>18</sup> *Prager Presse* zaznamenalo důležité okamžiky výstavy reportážními snímky: hlavního komisaře při instalaci,<sup>19</sup> vernisáž s autory a patrony výstavy<sup>20</sup> či vzácné návštěvy.<sup>21</sup> V nedělní obrazové příloze *Die Welt am Sonntag* pak vyšly dvě obálky – jedna s pohledem do interiéru výstavy a druhá ze zahrady, obě využívající vizuálně působivé fotky z Centropressu/ČTK.<sup>22</sup> Průběžné zprávy o výstavě pak ilustrovaly zpravidla ukázky soch.

Druhá skupina tištěných médií byla o poznání atraktivnější. Zahrnovala ilustrované časopisy a noviny s delší periodicitou od týdne až po měsíc. Některé z populárních periodik jako *Světobzor*, *Letem světem* nebo *Eva* přitom výstřížková služba pominula. Magazíny totiž zveřejňovaly především obrázky s minimem textového doprovodu. Prim hrál v tomto případě *Pestrý týden*. Ten využíval pravděpodobně jak vlastní fotografie, tak externí zdroje, u nichž udával autorství. Časopis si zakládal na nejlepší technologii produkované tiskárnou Neubert a synové ve formě rotačního hlubotisku. Kromě neobvykle velkého množství ilustrací se vyznačoval na svou dobu mimořádným formátem,<sup>23</sup> díky němuž mohla vyniknout i kvalita fotografií, které dosahovaly hlubokých tónů a polotónů se sametově atraktivní texturou. K výstavě se *Pestrý týden* opakovaně vracel, počínaje snímkem z instalace výstavy komisařem Purghartem<sup>24</sup>

14 Například *Torso* Charlese Despiau od agentury Centropress (Ceps.) reprodukovali minimálně *Salon XIV*, 1935, č. 6, 15. 6., s. 21; *Pestrý týden X*, 1935, č. 25, 22. 6., s. 9; *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 364, 23. 7., s. 3; *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 334, 6. 7., s. 1; *Český směr XXXVII*, 1935, č. 187, 14. 8., s. 8. Rovněž reprodukováno v publikaci Pečírka (pozn. 4).

15 *České slovo XXVII*, 1935, 14. 8. (podle Výstřížkové knihy, pozn. 2).

16 *Ranní noviny*, 1935, 21. 6.; *Národní střed*, 1935, 5. 6. (podle Výstřížkové knihy, pozn. 2).

17 pn, Francouzská plastika v Praze, *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 249, 17. 5., s. 3; Artuš Černík, Sochaři Francie v Belvederu, *Lidové noviny*, XLIII, 1935, č. 334, 6. 7., s. 1–2; pn, Malí mistři, *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 364, 23. 7., s. 3.

18 *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 364, 23. 7., s. 3.

19 *Prager Presse XV*, 1935, č. 110, 21. 4., s. 8.

20 *Prager Presse XV*, 1935, č. 135, 19. 5., s. 10.

21 *Prager Presse XV*, 1935, č. 193, 20. 7., s. 3.

22 *Prager Presse XV*, 1935, č. 28, 14. 7. a *Prager Presse XV*, 1935, č. 21, 26. 5. – obálky přílohy *Die Welt am Sonntag*.

23 V dané době to bylo až 42 × 30 cm.

24 *Pestrý týden X*, 1935, č. 21, 25. 5., s. 7.

▼ až po několik velkých reportáží. První z nich s titulem „Sochy mezi námi“ vyzdvihla samotnou instalaci v Královské zahradě, kterou zachytila reportážním okem a čtenáři zprostředkovala působivost prostředí i výraz soch.<sup>25</sup> V následujících dvou číslech byly představeny jednotlivé sochy s výkladovým textem. Časopis pro tento účel nakoupil snímky od agentury Centropress a od Tibora Hontyho. Je na nich patrná například péče o retuš změkčující pozadí, aby vynikly samotné plastiky.<sup>26</sup> Akcentovaná je originální a jinde nevyužitá Hontyho fotografie s divačkou prohlížející si Rodinova *Balzaca*.<sup>27</sup>

Právě tento sádrový model, na fotografiích téměř emanující na tmavším pozadí, byl *chef d'oeuvre* a eminencí výstavy, označovaným za „vizionářské dílo“.<sup>28</sup> Použitá reprodukce i její umístění v kompozici tří snímků odkazuje na dílo coby jeden ze symbolů výstavy. Vyjadřuje silný vztah k Rodinovi v českém prostředí a představuje návodnou ilustraci až sakrální adorace ztělesněné zástupkyni běžného publika. **3** Svě zpravodajství o výstavě pak *Pestrý týden* uzavřel zcela unikátní reportáží, která srovnala mezinárodní transporty soch pro tuto a jinou tehdejší populární výstavu italského umění v Paříži.<sup>29</sup> Až surreálně působící celek obrazů, textu a popisek čtenáře originálně seznámil se zákulisím instalace velkých mezinárodních výstav. Pravděpodobným cílem takové reportáže nebylo informovat, ale spíše ohromit, pobavit a zajistit si tak příjmy z předplatného. **2**

*Světový, Letem světem, Eva* a *Salon* patřily ke standardním masově konzumovaným a rovněž solidně tištěným celospolečenským magazínům. *Salon* a *Eva* se oba soustředily pouze na ukázkou jednotlivých plastik. Zatímco *Salon* přišel s kolorovanou obálkou s reprodukcí busty od jednoho ze čtyř nejdůležitějších jmen výstavy Charlese Despiau, <sup>30</sup> *Eva* jako jediná přinesla důkladný popis reprodukcí v širokém výběru, zahrnujícím díla od nejslavnějších autorů, ovšem spíše ta menší a kabinetní, po práce sochařů v Praze dosud neznámých.<sup>31</sup> *Letem světem* a *Světový* se pak specificky zaměřily na popis atmosféry a benefitů místa, kde byla výstava instalována, přičemž prostor a potažmo celou akci sugestivně vykreslují za pomoci

25 fdl, Sochy mezi námi. Glosa k výstavě francouzského sochařství v letohrádku Belvedere v Královské zahradě na Hradě pražském, *Pestrý týden* X, 1935, č. 23, 8. 6., s. 12–13.

26 fdl, Z výstavy francouzské plastiky. A. Rodin a E. A. Bourdelle na výstavě v Belvederu v Královské zahradě v Praze, *Pestrý týden* X, 1935, č. 24, 15. 6., s. 9.

27 Ibidem, uprostřed.

28 Ibidem.

29 B., Když bohyně cestují... Ze zákulisí velkých uměleckých výstav, *Pestrý týden* X, 1935, č. 31, 3. 8., s. 12–13.

30 *Salon* XIV, 1935, č. 6, 15. 6., obálka. Dále Vojtěch Volavka, Francouzi v Belvederu, *Salon* XIV, 1935, č. 6, 15. 6., s. 20–23.

31 vh, Paříž v Belvederu, *Eva* VII, 1935, č. 16, 15. 6., s. 5.



slov jako „krásný“, „kouzelný“, „pohádkový“ nebo „nezapomenutelný“.<sup>32</sup> Světozor vyzdvihuje vedle historie místa i „svěží jarní zeleň“. *Letem světem* publikoval i snímek s výhledem na Hrad, kde sochy téměř absentují.<sup>33</sup>

Poslední skupinu pak tvoří oborové časopisy *Umění*, *Volné směry*, *Život* nebo *Magazín DP*. Štencovo *Umění* publikovalo analytický text o vývoji francouzského sochařství od odborného spolupracovníka výstavy Vojtěcha Volavky a ilustrovalo ho akademicky uniformními snímky ve stylu reprodukční fotografie 19. století – představujícími celkové pohledy na neutrálním pozadí a v dokonalém nasvícení.<sup>34</sup> *Volné směry* i *Život* pak textem výstavu reflektovaly pouze okrajově ve zprávách, v obrazové části se ale hojně věnovaly francouzskému sochařství, a to i v přímé návaznosti na vystavená díla, přičemž si ilustrace zajišťovali sami a nejednalo se vždy o snímky z aktuální výstavy (*Život*).<sup>35</sup> Analyticky v tomto směru působí zejména ilustrace ve *Volných směrech* od Josefa Sudka ke dvěma textům sochaře Wagnera o Rodinových portrétech a o soše *Vnitřní hlas*, které vyšly až po skončení výstavy.<sup>36</sup> V *Magazínu DP* se o výstavě referuje rovněž krátce, příznačně pro tohoto objednavatele jsou zde dvě Sudkovy ilustrace, které spíše než na zobrazený předmět upozorňují samy na sebe.<sup>37</sup> 4 Jsou reprodukovány na celou stranu, delikátně komponované a výstavu svojí formou i estetizovaným působením využívají k propagaci nejen práce spřízněného fotografa, ale akcentují tím důraz na médium fotografie samotné.

Šíře a spektrum fotomechanické reprodukce pohledů do výstavy byla na *Francouzském moderním sochařství* v Letohrádku vůči jiným výstavám nesrovnatelně komplexní. Jaké závěry z analýzy fotografického pokrytí této výstavy můžeme vyvodit? Celkové, instalaci sumarizující pohledy do výstavy téměř absentovaly a po vzoru obvyklých fotografických reflexí výstav byly nejčastěji reprodukovány snímky jednotlivých soch. Na rozdíl od jiných přehlídek bylo obrazovým benefitem této výstavy zasazení do malebného prostředí, které bylo někdy akcentováno i na úkor samotných děl a přitahovalo vizuální pozornost. 5 Šťastná kombinace státní organizace, politického a kulturního významu akce, stejně tak i její mezinárodní rozměr a originalita, spolu s možností současně pobýt v přírodě nebo si prohlédnout historickou památku, udělaly z výstavy celospolečenskou

32 *Letem světem* IX, 1935, č. 32, 21. 5., s. 4; *Letem světem* IX, 1935, č. 37, 25. 6., s. 4–5; *Světozor* XXXV, 1935, č. 20, 16. 5., s. 336–337.

33 *Letem světem* IX, 1935, č. 37, 25. 6., s. 5.

34 Vojtěch Volavka, Výstava moderního francouzského sochařství v Praze, *Umění* VIII, 1935, č. 10, s. 453–461.

35 Ilustrace v *Životě* zejména roč. XIII, 1934–1935, zpráva pouze Šourek (pozn. 5), s. 12–13; zpráva vn, Výstava francouzského moderního sochařství, *Volné směry* XXXII, 1935–1936, s. 3–4.

36 Josef Wagner, Rodinův „Vnitřní hlas“, *Volné směry* XXXII, 1935–1936, č. 1, s. 22–31; Josef Wagner, O portrétech A. Rodina, *Volné směry* XXXII, 1935–1936, č. 1, s. 184–189.

37 *Magazín DP* III, 1935 (červen), č. 2, s. 37 a 45.

událost, což se odrazilo ve zvýšeném zájmu a propagaci akce tištěnými médii všeho druhu. Právě toto oceňoval Karel Šourek ve své poznámce: „výstavy, s příhanou [hanlivě] označované jako monsterpodniky, zaujmou tisíce nových lidí pro umění, jim dosud lhostejné“.<sup>38</sup> Jak ve své analýze obrazových pohledů do výstav uvádí francouzský badatel Remi Parcollet, i zde se vizuální reprezentace odvíjela a transformovala na základě médií – neboli platform jejich šíření.<sup>39</sup> Zatímco deníky využívaly opakované agenturní snímky, společenské magazíny akcentovaly atraktivnost prostředí i originalitu tvůrců, oborové časopisy fotografiemi ilustrovaly své odborné analýzy. Výstava jako taková je nejlépe dokumentovaná právě ilustrovanými magazíny druhé kategorie, které často z uměleckohistorických pramenů vypadávají.<sup>40</sup>

Je zřejmé, že po téměř století je význam výstav pro psaní dějin umění natolik stěžejní a technologie fotografie tak vstrícivá, že se vícevrstvá obrazová dokumentace stala nepostradatelnou. Jak nedávno připomněla newyorská kurátorka Sohrab Mohebbi, pohledy do výstav se staly „měnou kurátorského úspěchu“.<sup>41</sup> Galerie využívají služeb profesionálních fotografů, schopných výstavu tlumočit „instagramovatelnými“ pohledy a atraktivní reportáží zaujatého publika.<sup>42</sup> Sdílením těchto fotografií pak sami nahrazují roli někdejších tištěných společenských magazínů a komunikují je sociálními sítěmi. Fotografování se také změnilo v aktivitu diváků-amatérů, kteří na výstavách běžně fotí. Jak ukázala Theopisti Stylianou-Lambert na základě sociologického průzkumu vedeného s diváky ve Washingtonské portrétní galerii, motivací takového fotografování je více. Patří k nim vnímání fotografie diváky coby a) paměťové pomůcky, b) sdílení, c) budoucího výzkumu, d) inspirace, e) nástroje sebe-identifikace, f) umění jako takového. Nesmíme podle ní zapomínat ani na roli samotného aparátu, přičemž připomíná termín *afordance* z takzvané ekologické psychologie zavedený Jamesem Gibsonem na konci sedmdesátých let, jenž znamená možnost jednání, které poskytuje člověku prostředí.<sup>43</sup> Dnešní chytré telefony a aplikace nabízejí možnosti jednání, vyzývající k instantnímu

38 Šourek (pozn. 5).

39 Remi Parcollet, #exhibitionview (online eseje), <https://jeudepaume.org/palm/exhibitionview/>, vyhledáno 29. 9. 2025; Remi Parcollet (ed.), *Photogénie de l'exposition*, Paris 2018.

40 Chybí jak ve výstřížkových knihách, tak například v aktuální webové Databázi uměleckých výstav, projektu Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.

41 Sohrab Mohebbi, „Caught Watching“, *Red Hook Journal*, únor 2013, <https://ccs.bard.edu/redhook/caught-watching/index.html>, vyhledáno 29. 9. 2025; citováno podle Parcollet, #exhibitionview (pozn. 39).

42 Jako příklad lze uvést fotogenickou výstavu Jiřího Příhody *Void* připravenou od dubna do srpna 2022 pro Galerii Rudolfinum (<https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/jiri-prihoda-void/>, vyhledáno 7. 10. 2025).

43 Theopisti Stylianou-Lambert, *Photographing in the Art Museum: Visitor Attitudes and Motivations*, *Visitor Studies* XX, 2017, č. 2, s. 114–137, cit. s. 117, 127–132.

použití snímků. I jako diváci výstav tak přispíváme k vizuálnímu sdílení a konfrontacím těchto reprezentací.

Zde zaujme aktivita pražského amatérského archiváře výstav Martina Fryče, která se zrodila s příchodem Facebooku a rozšířením kapesních digitálních fotoaparátů asi před patnácti lety. Fryč neúnavně dokumentuje desítky výstav týdně. Původně na zmíněné sociální síti, a dnes již na svých webových stránkách je uspořádává do relativně přehledného osobního archivu, čímž přesahuje prototyp průměrného diváka.<sup>44</sup> Jeho fotografie se vyznačují průměrnou kvalitou a demokratickým principem – výstavy nehodnotí ani nerozlišuje podle významu, pouze je se sběratelskou vášní plošně zaznamenává, a tím si je také přivlastňuje. Do jisté míry tím nahrazuje jakýsi centrální archivační portál, který pro tuto oblast napříč institucemi schází. Zatímco PR vlastních galerií se jeví jako estetizované, kontrolované s důrazem na marketingové účely, fotografování pro osobní potřeby nebo jako sociální gesto se liší v objemu, estetice, významu či použití. Právě tyto archivy – Fryčův nebo ty v aplikacích s dohledatelnými hashtagy – se však možná jednou stanou zdrojem, podle kterého se budou psát dějiny výstav. Poslouží historickým oborům, které nevyžadují ani tak atraktivitu záběru, jako spíše informaci o dílech či instalaci samotné, podobně jako tomu bylo ve výtvarných médiích třetí kategorie, informujících o důsledcích francouzské výstavy v Belvederu pro zainteresované publikum. Abychom i pomocí obrazů dešifrovali výstavami produkované významy, budeme však pořád potřebovat kritický aparát, který mimo jiné dokáže rozlišit, jestli byla ta která výstava kvalitní, či jen fotogenická, nebo dokonce s tímto cílem produkovaná.<sup>45</sup>

44 Martin Fryč. Webové stránky milovníka umění mapující současnou uměleckou scénu a výstavy v Praze obecně, <https://martinfryc.eu/>, vyhledáno 29. 9. 2025.

45 Remi Parcollet zmiňuje ze svého výzkumu, že „*Massimiliano Gioni, umělecký ředitel New Museum v New Yorku, se domnívá, že „dobrá výstava se pozná podle toho, zda se na ní dají pořít dobré fotografie, ale lituje, že některé výstavy jsou dnes koncipovány především tak, aby se na nich daly pořít dobré fotografie.*“ Parcollet, #exhibitionview (pozn. 39).



1

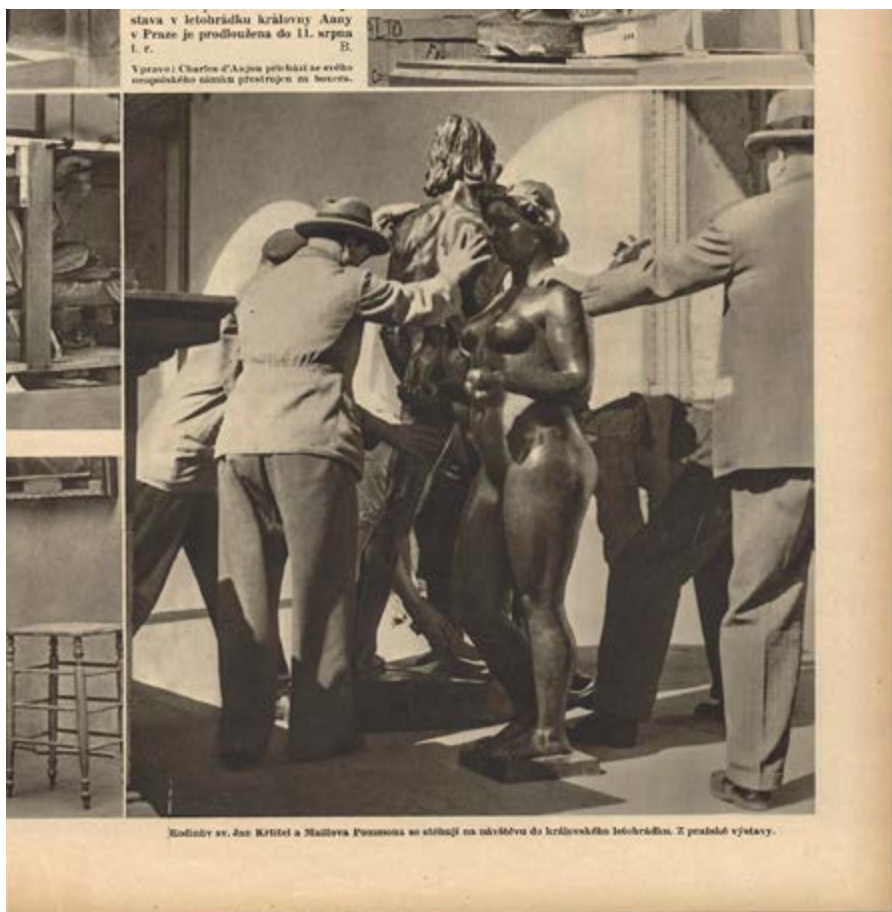
Agentura Centropress, snímek  
plastiky *Torso* od Charlese Despiau,  
fotomechanická reprodukce, *Lidové  
noviny* XLIII, 1935, č. 334, 6. 7., s. 1.

Vědecká knihovna v Olomouci,  
sign. Vf III 53.438/ 43(1935)

2

Autor neznámý, reportážní snímek ze stěhování  
soch *Jana Křtitele* od A. Rodina a *Pomony* od  
A. Maillola na pražskou výstavu *Francouzského  
moderního sochařství*, fotomechanická  
reprodukce, *Pestrý týden* X, 1935, č. 31, 3. 8., s. 13.

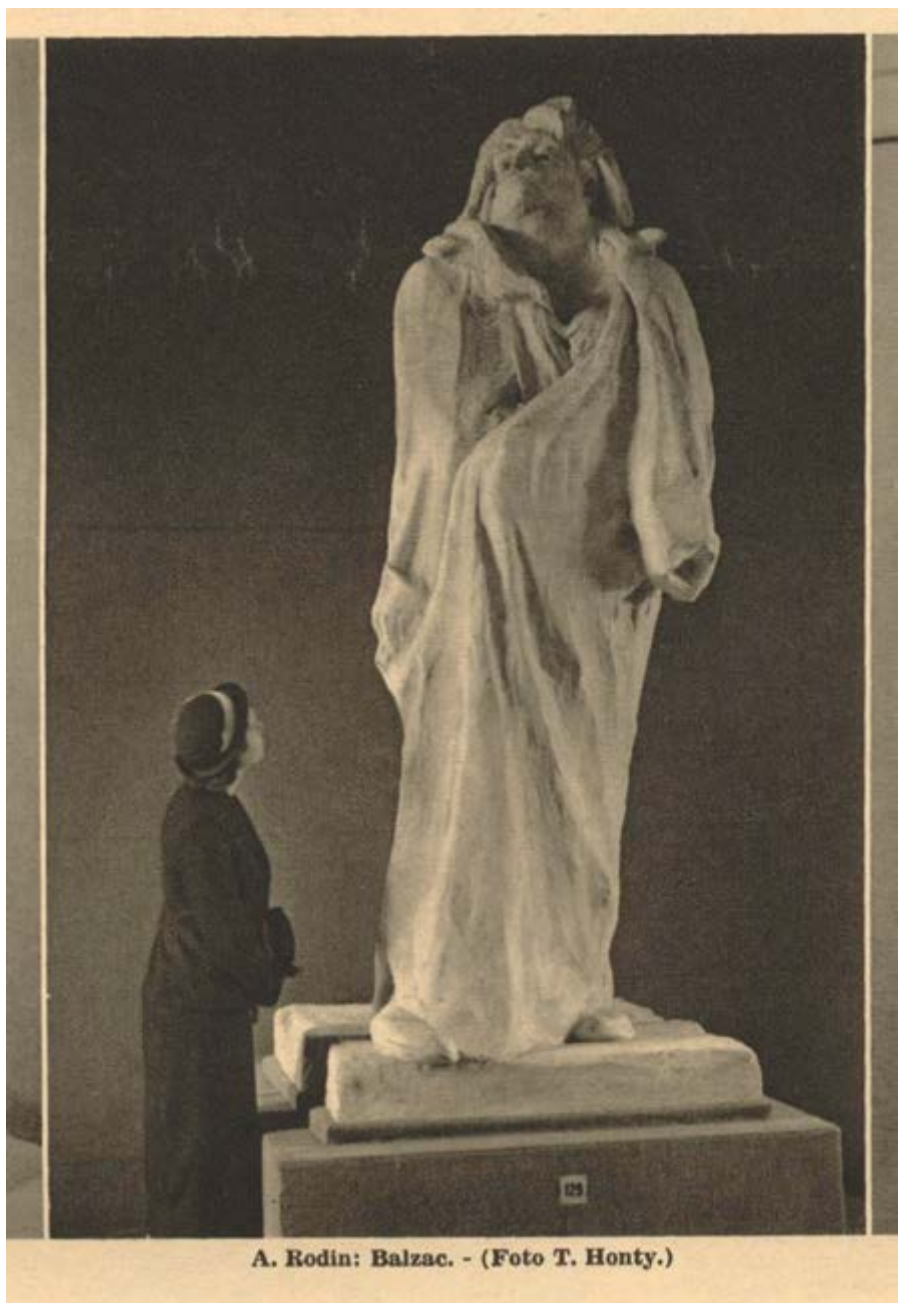
Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze (UPM),  
sign. IaB1320



stava v letohrádku královny Aany  
v Praze je prodloužena do 11. srpna  
t. r. B.

Vpravo i Charles d'Azoum přibíhá ze svého  
nepolského stánku přestřežen m. bozera.

Rodinův sv. Jan Křtitel a Maillouva Pomona se stěhují na výstavu do královského letohrádku. Z pražské výstavy.



- 3 Tibor Honty, fotografie z výstavy *Francouzského moderního sochařství s divačkou* hledící na sochu *Balzaca* od A. Rodina, *Pestrý týden* X, 1935, č. 24, 15. 6., s. 9.  
Knihovna UPM, sign. IaB1320



**E. A. Bourdelle** Hlava koně z pomníku generála Alveara. Z výstavy francouzského sochařství (foto Sudek)

- 4 Josef Sudek, hlava koně z pomníku generála Alveara od E. A. Bourdella v rámci instalace výstavy *Francouzského moderního sochařství*, fotomechanická reprodukce, *Magazín DP III*, 1935, č. 2, s. 37.  
Knihovna UPM, sign. laC3140



## sochařství

malířec B e l v e -  
to sochařství,  
něšku, kde se

C H :

imenceau; bron-

andes

mfrající kentaur;  
Vito

chy „Ovoce“, autora Herakla  
opráš odbyt názvem eklektika.  
i přichází Aristide Maillol  
čtyřicet let byl vlastně malí-  
k se náhle obrátil k sochařství.  
Hl vší lásky k povrchu o zach-  
bsahu, Bourdelle se snažil ucho-  
umentální výraz, Maillol se vzdal  
enci a vytvořil čistý a soběstačný  
linovu malování povrchu účasti  
oven tvar, který je určen přede-  
éměř vylučným námětem zůstává  
té tělo. Sochař nadsazuje formu,  
raz čistého tvaru, který je v jis-  
hařskou obdobou kubismu. Ale  
ní tvarů ukazuje, že Maillol je  
jen v jednom směru, v tom, že  
tejnou formu. Maillolovou mezí  
ar naplněný individuálním živo-  
obsahem je mu téměř nepřístup-

pona, který zůstal čistým animalistou, ale  
i v drobných sochách zvířat dovedl obnovovat  
velce citěnou a myšlenou sochařskou formu.

Do sochařství vlévají se i podněty ze sochař-  
ských pokusů malířů. Souběžně s Rodinem snažil  
se Degas vytěžit z povrchu intenzivní výraz ži-  
vota. Pomáhal-li si Rodin využíváním světla,  
Degas se snažil zachytit život pohybem. V době,  
kdy se sochařství obracelo k hmatatelnému tvaru,  
přispěl v tomto směru několika pokusy A.  
Renoir. Pokusy Matiasovy, Derainovy, Braquovy  
i Picassovy jsou spíše nahodilou odbočkou, ale  
zato zapůsobí velmi silně na sochařskou formu  
vliv Picassova malířství. Odtud se oddělí celá  
větev, která jedním směrem připravuje cestu  
k vplynutí sochařství do architektury a ve dru-  
hém směru podporována nadrealismem hledá nos-  
nost subjektivního symbolu. První směr pokusů  
učených víc vlivem kubismu zastupuje tu vedle  
Laurense zejména Rus Zadkin, jehož relief hūd-

- 5 Agentura Centropress (Ceps), Královská zahrada v Praze se sochou *Umírající Kentaur* od E. A. Bourdelle instalovanou v rámci výstavy *Francouzského moderního sochařství*, v pozadí chrám sv. Víta, fotomechanická reprodukce, *Radiojournal* XIII, 1935, 22. 6., s. 7. Knihovna Českého rozhlasu, sign. ABE301



# Obraz jako ambiente

## Stupňování efektu na pražských výstavách poslední třetiny 19. století

ALEŠ FILIP – ROMAN MUSIL

Text se zaměřuje na velkoformátové obrazy, které v 19. století přinášely speciální divácký zážitek založený na imerzním efektu. Obří obrazy bývaly na svých mezinárodních turné vystavovány v atypických prostorách a stávaly se senzacemi; kromě toho sloužily jako vítané atrakce kolektivních výstav, včetně pražských salonů v režii Krasoumné jednoty. Jejich náměty představovaly nejčastěji historické výjevy v duchu instrumentalizace minulosti, jež byla signifikantní pro 19. století. Uplatnění kolosálních blockbusterů se zakládalo na specifických marketingových a promotérských strategiích. Taková díla v dané době v Praze několikrát vystavoval krakovský malíř Jan Matejko a jednou též jeho v Římě působící krajan Henryk Siemiradzki, z českých malířů to byli především Václav Brožík a další z „českých Pařížanů“ Václav Sochor, dále pak teplický rodák Julius von Payer, zhodnocující své zkušenosti z polárních expedic. Studie se též zamýšlí nad vlivem kinematografie na výtvarné umění a zmiňuje i příklady pozdější monumentální malby.



Velkoformátové obrazy působí jako *ambiente* – tento efekt nastává, když jsou diváci malbou zcela pohlceni, a dokonce se v ní mohou pomyslně pohybovat (viz latinský kořen *ambio/ambire* s významem obcházet, obstupovat, obkličovat).<sup>1</sup> Kde je však hranice mezi velkým obrazem a plátnem, které již diváky obklopuje a vyvolává tak imerzní efekt? Můžeme si ji stanovit na 10 m<sup>2</sup> obrazové plochy, tj. u převládajících šířkových formátů dejme tomu rozměr 2,5 × 4 metru. Zobrazené figury tak zpravidla dosahují životní velikosti, alespoň ty repusoárové v popředí scény, jež vtahují diváky do děje. Tím také odlišíme naše téma od příspěvku Romana Praha *Mistrovské dílo a „velkolepá mašina“*, jenž zazněl na 6. sjezdu historiků umění v roce 2018. Zároveň na něj rádi odkazujeme, protože nám poskytuje oporu pro naše závěry.<sup>2</sup> Další podtitul našeho příspěvku by mohl znít „Meze malířství“, implikující otázku, kam až je možné dospět v malířském iluzionismu. Mimetický efekt je pak vystupňován k dokonalosti v dioramatech a panoramatech, ta si však pomáhají mimomalířskými, trojrozměrnými prostředky, a proto tvoří samostatné, byť příbuzné téma.<sup>3</sup> V našem příspěvku představíme pražské výstavní prezentace obřích obrazů v době jejich největší slávy.<sup>4</sup> Využijeme přitom excerpt z dobového českého tisku: z novin, populárních společenských týdeníků *Světozor*, *Zlatá Praha* aj.<sup>5</sup> Postřehy kritiků jakožto přímých recipientů vystavených děl budou oporami pro naši argumentaci.

Obří obrazy domácích i zahraničních umělců bývaly kvůli svým rozměrům často vystavovány v atypických prostorách a působily (nebo měly působit) jako senzace, prezentované na mezinárodních výstavních turné za nebyvalého zájmu veřejnosti i tisku.<sup>6</sup> Vytvoření kolosálních obrazů bylo velmi náročným a nákladným podnikem, ať už kvůli prostorovým požadavkům na ateliérové a výstavní prostory či kvůli pracnosti, spotřebě materiálu atd. Téma muselo být vybráno tak, aby rezonovalo u co nejširších vrstev publika, a můžeme předeslat, že v naprosté většině případů se jednalo o historickou malbu v pojetí instrumentalizace minulosti 19. století. Bylo třeba ji doplnit výkladem, popisem zobrazeného děje i jednotlivých figur, proto byly vydávány doprovodné brožury. Jako příklad instrumentalizace

1 V souvislosti s malířstvím se pojem *ambiente* někdy používá pro pozadí figurálního výjevu, zatímco v tomto příspěvku se stává termínem pro specifický efekt v interakci mezi dílem a diváky.

2 Roman Prahla, *Mistrovské dílo a „velkolepá mašina“*, in: Petr Jindra – Radim Vondráček (edd.), *Tvůrce jako předmět dějin umění: Pozice autora po jeho „smrti“*. Sborník 6. sjezdu historiků umění, Praha 2020, s. 165–175.

3 Viz např. Ton Rombout (ed.), *The Panorama Phenomenon: The World Round!*, Den Haag 2006.

4 V prvním deceniu 20. století zájem o tyto obrazy téměř ustal; výjimkami jsou dva bitevní obrazy Václava Sochory, na nichž však začal pracovat již dříve.

5 Tato excerpta byla primárně pořizována pro publikaci: Aleš Filip – Roman Musil (edd.), *Epocha salonů: České salonní umění a mezinárodní výtvarná scéna 1870–1914*, Brno 2021.

6 Viz např. Christian Huemer, Charles Sedelmeyer's Theatricality. Art and Speculation in Late 19th-Century Paris, in: Ján Bakoš (ed.), *Artwork through the Market: The Past and the Present*, Bratislava, 2004, s. 109–124.

minulosti uvedme známý obraz Thomase Couturea *Římané v době dekadence* z roku 1847 (472 × 772 cm), trvale vystavený v Musée d'Orsay v Paříži, kde postavy Germánů mají varovat před ohrožením Francie ze strany jejich historických pokračovatelů Němců, což ostatně nebylo jen plané strašení. **1**

Už roku 1857 předpovídal známý pařížský kritik Jules Castagnary konec historické malby: „*Náboženské a historické, případně heroické malířství postupně usínají ve stejné míře, v níž ztrácejí sílu sociální organismy, k nimž se vztahují, teokracie a monarchie.*“<sup>7</sup> Salonní malbu podle něj ovládlo žánrové, krajinářské a portrétní malířství, které je výrazem individualismu. Jak vyplývá i z našeho příspěvku, jeho předpověď se nevyplnila. Matthias Krüger dodává, že historické malířství 19. století nebylo předmoderním reliktem, ale šikovně se dokázalo přizpůsobit měnícím se politickým, sociálním a technickým podmínkám: „*Ve skutečnosti to byly často právě inovace, jimiž historičtí malíři chtěli svůj žánr revitalizovat, které však byly konzervativní stranou vykládány jako symboly úpadku.*“<sup>8</sup> Postupně se ukázalo, že kolosální plátna nemusejí být závislá na šlechtické nebo církevní objednávce, když jejich marketing jsou schopni zajistit velkoobchodníci s uměním nebo vznikají na objednávku státu.

Na české prostředí měl mimořádný vliv mnichovský historický malíř a profesor tamní akademie Carl Theodor von Piloty, jehož kolosální obraz *Thusnelda v triumfálním průvodu Germanica* z roku 1873 (490 × 710 cm) je součástí sbírek Neue Pinakothek. Už na svém nejznámějším obraze *Seni před mrtvolou Valdštejna* z roku 1855 představil dvě figury v kolosálním měřítku (312 × 365 cm), což může být překvapivé vzhledem k meditativnímu zaměření díla. Vrcholem v tomto směru byl jeho obraz *Alegorie Monachia* z let 1869–1879, určený pro zasedací síň mnichovské radnice (460 × 1530 cm).<sup>9</sup> Podle noticky ve *Světozoru*: „*Nalézát se na něm přes 150 osob pro Mnichov historicky důležitých v nadživotní velikosti.*“<sup>10</sup> S kolosálními rozměry pracoval též Pilotyho žák Hans Makart, jehož poslední obraz *Jaro* z roku 1884, první z plánovaného cyklu alegorií *Čtyř ročních období*, bývá pro svou monumentalitu (370 × 630 cm) vnímán jako malířův důstojný umělecký epilog.<sup>11</sup>


7 Publikováno v *La Revue moderne*. Viz Matthias Krüger, Vom Ende einer Gattung: Die Historienmalerei im Kreuzfeuer der Kunstkritik, in: Sandra Gianfreda (ed.), *Gefeiert und verspottet: Französische Malerei 1820–1880* (kat. výst.), München 2017, s. 32–43, 226–229, zde s. 35.

8 *Ibidem*, s. 35.

9 Frank Büttner, *Großer Auftritt: Piloty und die Historienmalerei*, München 2003; Jürgen Wurst – Alexander Langheiter, *Monachia von Carl Theodor von Piloty im Münchner Rathaus*, München 2005.

10 *Světozor* XIII, 1879, s. 18, 2. 5., s. 215. Dále je uvedeno, že Pilotyho v době nemoci zastupoval při práci jeho žák Beneš Knüpfer.

11 Agnes Husslein-Arco – Alexander Klee, *Makart: Maler der Sinne*, Wien 2011.




V Praze byl od roku 1868, kdy na výstavě Krasoumné jednoty (dále jen KJ) v Žofínském paláci představil svůj dva roky starý obraz *Rejtan (Říšský sněm ve Varšavě roku 1773, 282 × 487 cm)*,<sup>12</sup> nejvíce uznávaným mistrem velkoformátové malby s historickou tematikou Jan Matejko. Tomuto krakovskému malíři evropského renomé, po otci českého původu, Společnost vlasteneckých přátel umění (SVPU) nabídla v roce 1873 místo ředitele pražské umělecké akademie, jež však odmítl, protože chtěl zůstat v Krakově.<sup>12</sup> Umělecká beseda (UB) vystavila na Staroměstské radnici v letech 1870 a 1873 jeho obrazy *Unie lubelská (298 × 512 cm)* a *Báthory (322 × 512 cm)* a KJ na Žofíně roku 1876 podstatně menší obraz *Car Ivan Hrozný (90 × 224 cm)*. Dobová kritika si všímala jeho virtuózní malířské techniky a oceňovala tematiku ze slovanských dějin, což konvenovalo dobovým panslavistickým náladám, avšak u Matejka mnohdy s protiruským vyzněním.<sup>13</sup> Posledním z jeho velkých historických obrazů vystavených v Praze byl *Hold pruský (388 × 785 cm)* z roku 1885. Byl instalován ve velkém sále Staroměstské radnice, kde jej na konci téhož roku vystřídalo ještě větší plátno Václava Brožíka *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém (500 × 730 cm)*. Námětem Matejkova díla je složení lenní přísahy poraženého pruského knížete Albrechta do rukou polského krále Zikmunda I. roku 1525 na hlavním náměstí v Krakově. Jeho historická velkoplátna, pro něž byla pořádána celoevropská turné, se vyznačují scénickým charakterem, jako by se děj odehrával na jevišti. Emoční napětí scény stupňují figury vášnivými gesty a mimikou tváří, obrazy tak připomínají exaltované divadelní scény. Pokud jde o historické reálie, jsou detailně propracované s maximální mírou historické hodnověrnosti a s důrazem na veristické zobrazení materiálů. Až v pozdním díle ubývá popisnosti ve prospěch dynamičnosti, inspirované malbou Tiziana a El Greca, jak dokládá jeho vůbec největší obraz (484 × 973 cm) *Vjezd Jany z Arku do Remeše (Panna Orleánská)*, dokončený roku 1886, jímž se pustil do soutěže s velkými francouzskými malíři historií.<sup>14</sup>

Pokud jde o pořadatelské instituce, ve vystavování Matejkových obrazů mezi sebou soupeřily KJ a UB, jež byla úspěšnější a pro pražské publikum se jí roku 1879 podařilo zapůjčit i slavné velkoplátno další hvězdy polské historické malby Henryka Siemiradzského s názvem *Neronovy živé pochodně (385 × 705 cm)*, pro jehož prezentaci dojednala zapůjčení kostelního sálu české polytechniky na Karlově náměstí. Siemiradzki žil v Římě a podobně jako třeba anglický malíř holandského původu Lawrence Alma Tadema se specializoval na efektní výpravné scény z antické historie.

12 Světozor VII, 1873, č. 16, 18. 4., s. 187; List Jana Matejky, ibidem, č. 22, 30. 5., s. 260.

13 Viz např. Anonym, Matejkova „Unie lubelská“, Světozor IV, 1870, č. 5, 28. 1., s. 39; Jan Neruda, Matejkova „Unie lubelská“ (Národní listy, 18. a 19. 1. 1870), in: idem, Výtvarné umění a hudba, ed. Dalibor Holub, Praha 1962, s. 152–157.

14 Krystyna Sroczyńska (ed.), Matejko: Obrazy olejne. Katalog, Warszawa 1993, s. 213–216.

 *Neronovy živé pochodně*, nyní dominující hlavnímu sálu v krakovských Sukienicích, se honosily velkou zlatou medailí Pařížského salonu.<sup>15</sup> Jan Neruda napsal: „*Podobně obrovských rozměrů obraz na plátně v Praze ještě nebyl vystaven [...]. Ale je to obraz vysoce zajímavý a o rozhodné geniálnosti svědčící.*“ Zprvu je těžké se zorientovat: „*Podivná chumelenice osob, jako by se sypaly nějakým rohem hojnosti z výše, klikatě, vinutě, dole nahromaděny v životní, ba některé skoro již nadživotní velikosti, nahoře perspektivně se zdrobňující.*“ Děj je však nakonec nepodstatný „*proti velkému a mocnému výrazu celého obrazu [...].*“<sup>16</sup>

Vystavení Matejkova obrazu *Rejtan* na Žofíně roku 1868 sehrálo podle svědectví Františka Brožíka iniciační roli pro jeho bratra Václava, který se po jeho shlédnutí měl rozhodnout, že se bude věnovat historické malbě.<sup>17</sup> Průlom v jeho malířské kariéře přinesl obraz *Svatební poselstvo českého a uherského krále Ladislava k francouzskému dvoru Karla VII.* (320 × 600 cm), **4** jenž na Pařížském salonu roku 1878 získal zlatou medaili II. třídy. Při uvedení v Praze (KJ, 1879) Neruda ocenil, že v Paříži byl obraz vystaven „*v takzvaném sále čestném, kde se čtou pod obrazy jména Henner, Baudry, Gervex, Doré, Gérôme, Neuville, Berne-Bellecour, Munkacsy, Čermák.*“<sup>18</sup> V čestném sále hned za vstupem do Průmyslového paláce byly vystavovány portréty státníků spolu s velkými historickými obrazy; právě těmto dílům byl přikládán největší význam, ovšem spíše podle politických než estetických kritérií.<sup>19</sup> Pozoruhodné byly další osudy *Svatebního poselstva*: bylo prvním Brožíkovým obrazem, který zakoupil obchodník s uměním a jeho budoucí tchán Charles Sedelmeyer a nakonec se roku 1922 dostalo do sbírek Pražského hradu. Úspěchem obrazu spojujícím historii Čech a Francie se Brožík etabloval v oboru kolosální historické malby jako rovnocenný soupeř evropských uměleckých veličin a této specializace se přidržel i ve své další kariéře. České publikum zvláště oceňovalo jeho výpravné obrazy s náměty z českých dějin, zejména plátno *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém*, roku 1885 vystavené a posléze trvale instalované na Staroměstské radnici, v Brožíkově sálu.<sup>20</sup>

Prostřednictvím Charlese Sedelmeyera byla zajištěna prezentace na různých místech, včetně Prahy, a následně výhodný prodej dalších Brožíkových obřích obrazů: *Kryštof Kolumbus na dvoře španělském roku 1492*,

15 Jerzy Miziołek et al., *Nel segno di Quo vadis? Roma ai tempi di Nerone e dei primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki, Styka e Smuglewicz*, Roma 2017, s. 97–115.

16 Jan Neruda, Henryk Siemiradzki a jeho „Živé pochodně Neronovy“ (*Národní listy*, 15. 5. 1879), in: idem (pozn. 13), s. 369–375, zde s. 372.

17 Jan Neruda, Ze žofínských salónů (*Národní listy*, 7. 5. 1868), in: idem (pozn. 13), s. 125–128; Naděžda Blažičková-Horová (ed.), *Václav Brožík (1851–1901)*, Praha 2003, s. 19.

18 Jan Neruda, Ze žofínských salónů (*Národní listy*, 25. 5. 1878), in: idem (pozn. 13), s. 321.

19 Krüger (pozn. 7), s. 35.

20 Spolu s obrazem *Zvolení Jiřího z Poděbrad českým králem*. Úpravu sálu provedl v roce 1910 architekt Josef Chochol.



dokončený roku 1881 (395 × 564 cm, hotel Manoir Richelieu v kanadském Québecu) a *Defenestrace (Svržení místopředsících z oken Pražského hradu)* z roku 1889 (367 × 559 cm, město Praha).<sup>21</sup> V závěru života Brožík na jedné straně pokračoval ve vizualizaci českých dějin podle interpretační linie Františka Palackého, takže roku 1898 mohlo město Praha od Sedelmeyera zakoupit plátno *Zvolení Jiřího z Poděbrad českým králem* (500 × 730 cm), ale na druhé straně směřoval k oslavě habsburské dynastie podle výkladu českých dějin konzervativního katolického historika V. V. Tomka.<sup>22</sup> Povýšení do rytířského stavu mu vynesl kolosální obraz *Tu felix Austria nube!* z roku 1896 (429 × 728 cm), jenž u něj objednal císař František Josef I. prostřednictvím Františka Ferdinanda d'Este a místopředsedu Františka Thuna-Hohensteina. Obraz zůstal ve vídeňské státní sbírce, do Prahy byl převezen zvláštním vlakem s plátnem fixovaným na dřevěném válci, aby se mohl stát dominantním dílem výroční výstavy KJ v roce 1897.<sup>23</sup> Poslední velký obraz *Císař Ferdinand I. mezi svými umělci* (245 × 403 cm) z let 1900–1901 u Brožíka objednal Veřejný fond KJ. Nemocný malíř jej před svou smrtí nestačil úplně dokončit, nicméně i tak byl vystaven v Obrazárně SVPU.

Velkoformátové obrazy se staly doménou dalšího z českých Pařížanů Václava Sochora, přičemž jeho otec mu na dvoře rodinného statku v Cítolibeč u Loun nechal postavit velkoprostorový ateliér. Právě tam namaloval své plátno *Slavnost Božího těla v Čechách*, dokončené po pěti letech práce na podzim 1888, a tam jej také navštívil známý pařížský malíř Alfred Phillipe Roll, který byl jeho uměleckým mentorem.<sup>24</sup> Zobrazení současné náboženské slavnosti o 150 postavách, průvodu Božího těla vycházejícího z kostela, Sochor představil na Světové výstavě v Paříži roku 1889, kde za ně získal stříbrnou medaili, a po Hamburku a dalších městech v roce 1890 díky KJ také na Žofině a o rok později na Zemské jubilejní výstavě. K. B. Mádl ocenil živé a přesvědčivé zachycení skutečnosti, na rozdíl od Paříže na Žofině podpořené instalací v rovině očí: „[...] právě tento obraz Sochorův nevyhnutelně vyžaduje, abychom mu stáli tváří v tvář, abychom stáli na téže rovině půdy, jako stojí jeho figury, abychom tak zrovna se stali účastníky zobrazeného výjevu.“<sup>25</sup> Po návratu do Čech roku 1895 se Sochor začal specializovat na malby bitev, tradičně obřích formátů (nebo

21 Blažičková-Horová (pozn. 17), s. 241, 253–254; Markéta Theinhardtová, Charles Sedelmeyer a Václav Brožík, český malíř historií v Paříži, *ibidem*, s. 111–129.

22 Zčásti to bylo ve shodě i s Palackým. Viz Jiří Rak – Vít Vlnas, Umění ke cti, národu ku slávě. Programní historické malby Václava Brožíka v dobovém kontextu, in: Blažičková-Horová (pozn. 17), s. 141–169.

23 KMČ [Karel Matěj Čapek], 58. roční výstava umělecká v Rudolfině, část II, *Světotozor XXXI*, 1896–1897, č. 25, 30. 4., s. 297–298.

24 ŠL [Šárka Leubnerová], Václav Sochor, in: Filip – Musil (pozn. 5), s. 396–397.

25 K. B. Mádl, „Slavnost Božího Těla“. Obraz Václava Sochora, *Lumír XVIII*, 1890, č. 19, 1. 7., s. 227; B. K., *Procesi Božího Těla v Čechách*. Obraz Václava Sochora, *Světotozor XXIV*, 1889–1890, č. 33, 11. 7., s. 395–396.

v panoramatu), a na objednávku císařského dvora namaloval dvě scény z prusko-rakouské války roku 1866, určené pro Muzeum vojenské historie ve vídeňském Arsenalu: *Srážka jízdy u Střezetec* (cca 1900, 491 × 790 cm) a *Baterie mrtvých* (1896–1907, 509 × 809 cm). **2** Oba obrazy byly ve své době k vidění i v Praze: první roku 1901 v tehdy již zrušeném posádkovém kostele sv. Vojtěcha u Prašné brány a druhý roku 1908 v blízké vojenské jízdárně na rohu náměstí Republiky a ulice Na Poříčí.<sup>26</sup>

Ve vídeňském Muzeu vojenské historie má svoji místnost s dominantním obrazem z polární výpravy *Nikdy zpět!* z roku 1892 (330 × 460 cm) také Julius von Payer.<sup>27</sup> Rodák z Teplic-Šanova, důstojník, kartograf, alpinista a účastník polárních expedic, byl za své zásluhy, k nimž patří objevení Země Františka Josefa (dnes součást Ruska), povýšen do šlechtického stavu. Po studiích malířství ve Frankfurtu nad Mohanem, Mnichově a Paříži u Mihály Munkácsyho se v druhé polovině svého života stal úspěšným umělcem, autorem cyklu čtyř kolosálních obrazů s hororovými scénami zkázy expedice kapitána Johna Franklina roku 1845, při níž v ledovém oceánu za záhadných okolností zahynulo všech 129 účastníků: *Franklinova smrt*, *Záliv smrti*, *Opuštění lodi* a *Bohoslužba na sněhu*. Tento cyklus získal široký mezinárodní ohlas, včetně ocenění zlatou medailí na Pařížském salonu. V Praze byl roku 1886 v nově otevřené Galerii Ruch na Senovážném náměstí vystaven *Záliv smrti*. Jeho autorská replika z roku 1897 (350 × 500 cm) byla na Jubilejní výstavě KJ roku 1908 zakoupena do Moderní galerie. Její nástupnická instituce Národní galerie ji v roce 1964 poskytla Geofyzikálnímu ústavu ČSAV pro výzdobu zasedacího sálu, kde již zůstala.

Z celého spektra malířů pocházejících ze země Koruny české můžeme ve sledované době pouze tři – Brožíka, Sochora a Payera – považovat za specialisty na kolosální závěsné obrazy. Všichni tři byli ovlivněni pařížskými vzory. Nicméně velkoformátovými plátny přesahujícími plochu 10 m<sup>2</sup> – alespoň jedním za celou svou kariéru – se snažili na sebe upoutat pozornost i další malíři. Například Emanuel Krescenc Liška namaloval během svého římského pobytu v letech 1885–1888 svůj největší obraz *Císaři Maximiánovi se ve snu zjevují jeho oběti* s tematikou martyria raných křesťanů. Po evropském turné a ocenění zlatou medailí v Mnichově byl koncem roku 1888 představen v Praze na Žofíně, v sále, kde do roku 1884 bývaly výroční výstavy KJ. Právě tam došlo k osudnému zkratu

26 Karel B. Mádl, *Srážka jízdy u Střezetec*, *Národní listy* XLI, 1901, č. 89, 31. 3., s. 17; *Zlatá Praha* XXV, 1907–1908, č. 42, 10. 7., s. 466; *Národní listy* XLVIII, 1908, č. 202, 24. 7., s. 3.

27 Zatím poslední z jeho biografii: Frank Berger, *Julius Payer: Die unerforschte Welt der Berge und des Eises. Bergpionier – Polarfahrer – Historienmaler*, Innsbruck 2015. Viz též pozn. 40.



elektrického osvětlení a zničení tohoto Liškova šedévru.<sup>28</sup> Na výročních přehlídkách KJ, od roku 1885 pořádaných v Rudolfinu, bylo kritikou stále vyžadováno představení velkého historického plátna, nejlépe s námětem z českých dějin.<sup>29</sup> Její očekávání však nebyla naplněna. Tím větší nadšení vzbudilo v roce 1889 vystavení obrazu Adolfa Liebschera *Husité před Kutnou Horou v den sv. Tří králů L. P. 1422* (220 × 445 cm). **5** Husitské téma tradičně vzbuzovalo zájem v Německu, proto byl tento obraz vystaven i v Berlíně a Mnichově.<sup>30</sup> Jestliže v roce 1897 na pražském salonu dominovalo Brožíkovo dílo *Tu felix Austria nube!*, o rok později to byl *Paridův soud* Vojtěcha Hynaise, jeho největší obraz (254 × 410 cm), nepočítáme-li oponu Národního divadla. Hynais na něm pracoval v Paříži v rozmezí let 1888 až 1894, kdy jej tam představil na Salonu. Po dalších čtyřech letech se jej dočkalo pražské publikum, avšak jeho chladný kolorit a akademické pojetí vyvolalo poměrně chladné přijetí u kritiky.<sup>31</sup> Zcela jinak zapůsobil orientalistický obraz Theodora Hilšera *Sardanapal*, vystavený v Rudolfinu roku 1895.<sup>32</sup> Ačkoli byl při rozměrech cca 4 × 7 metry nepřehlédnutelný, svého autora výrazněji neproslavil a nejspíš se ani nedochoval do současné doby. Pravděpodobně nemohl obstát při srovnání s pařížským vzorem, *Pádem Babylonu* od malíře Georgette Rochegrosse z roku 1891.

Není už možné zabíhat do podrobností a hledat další kolosální obrazy. Uvažujeme-li o stupňování iluzivního efektu, pak k němu kromě stále větších rozměrů a větší malířské bravury přispívá snaha vtáhnout diváky do obrazu, typická už pro tzv. belgické obrazy z poloviny 19. století. Již v roce 1981 konstatovala Markéta Nováková (později Theinhardt), že na rozdíl od tvorby nazarénů u těchto obrazů „*může naopak pozorovatel [...] jakoby do děje vstoupit a aktivně se na něm podílet. Tuto iluzi vyvolává vhodná volba horizontu a pohledového bodu a otevřená kompozice, iluzivní světelné prostorotvorné efekty podporují pak dojem autenticity.*“<sup>433</sup> Předpokladem působivosti je instalace malby ve výši očí, jak to připomněl K. B. Mádl u obrazu Václava Sochora. Další podmínkou je vhodné rozmístění repusoárových postav, tak aby se divák „ocítl“ mezi nimi.

28 Roman Prahel, Podívaná na zkázu a zkáza podívané. Císaři Maximiánovi se ve snu zjevují jeho oběti, in: Martin Hrdina – Eva Bendová – Kateřina Piorecká (edd.), *Člověk a společnost 19. století tváří v tvář katastrofě: Sborník příspěvků z 36. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století*, Praha 2016, s. 308–316.

29 Viz Aleš Filip – Roman Musil, Proměny salonního umění na výročních výstavách Krasoumné jednoty v Praze, in: *lidem* (pozn. 5), s. 199–309.

30 *Ibidem*, s. 237; Markéta Dlábková, *Adolf Liebscher: Sláva a zapomnění*, Praha 2007, s. 20.

31 Viz např. M. [K. B. Mádl], Výtvarné umění, *Zlatá Praha XV*, 1897–1898, č. 26, 6. 5., s. 309.

32 Petr Štembera, Orientální banket u Samsona. Orientalistická malba v Čechách na konci 19. století, in: Kateřina Piorecká – Václav Petrbok (edd.), *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha 2008, s. 443–453.

33 Markéta Nováková, Kolumbus Kristiana Rubena, in: *Uměnovědné studie III*, Praha 1981, s. 169–175, zde s. 171.

Jak už bylo zmíněno v úvodu, meze malířství překračují pomocnými trojrozměrnými prostředky dioramata, koncipovaná v jedné pohledové ose, nebo panoramata, pro něž se staví kruhové pavilony. Malba ovšem stále dominovala a vzhledem k rozměrům na nich pracovaly celé kolektivy umělců, např. na dioramatu *Boj Pražanů se Švédy na Karlově mostě roku 1648* to byli bratři Adolf a Karel Liebscherové a spolu s nimi Vojtěch Bartoněk a Karel Štapfer. Toto dílo bylo jednou z velkých atrakcí Zemské jubilejní výstavy roku 1891.<sup>34</sup> Diorama tudíž nemohlo chybět ani roku 1895 na *Národopisné výstavě Československé* – opět v režii Klubu českých turistů – a jeho námět *Pobití Sasíků pod Hrubou Skálou* byl odvozen z *Rukopisu Královédvorského*. Malbu provedli Vojtěch Bartoněk, K. V. Mašek a krajinář Václav Jansa podle návrhu Mikoláše Alše.<sup>35</sup> Když byla v Praze roku 1898 uspořádána *Výstava architektury a inženýrství*, jedním z jejích divů bylo panorama *Bitva u Lipan* Ludka Marolda a jeho pěti spolupracovníků. Obrovské vypětí při práci na malbě o rozměru 1045 m<sup>2</sup> (dioráma z roku 1895 mělo „jen“ 85 m<sup>2</sup>), trvajících 127 dní, bylo po půl roce následováno předčasným skonem malíře.<sup>36</sup>

Pro další úvahy o této problematice je směrodatný mezník s datem 28. prosince 1895, kdy bratři Lumièrové uspořádali v Paříži první filmové představení. Efekt přenesení do jiného světa – ať už by to byla historická slavnost, krvavá bitva, nebo boj o život polární výpravy – se ve 20. a 21. století stane doménou kinematografie. Na obří stříbrná plátna standardního nebo rozšířeného, panoramatického formátu se budou promítat *pohyblivé obrazy*, jejichž inspiračním zdrojem budou mimo jiné velké historické malby 19. století.<sup>37</sup> Pomyslnou soutěž, *paragone*, mezi filmem a malířstvím, sice většina malířů nehodlala svádět, nicméně Alfons Mucha si svou *Slovanskou epepejí* přes zjevný anachronismus pozornost publika získal. Obrazy avantgardistů nebývají kolosální, spíš naopak, výjimku představuje Picassova *Guernica* z roku 1937 (349 × 777 cm), podobně jako časově korelující díla mexických muralistů s politicky apelativním obsahem. Zvláštní osud měl neblaze proslulý obraz *Díkuvzdání českého a slovenského lidu generalissimu Stalinovi* (1951, 870 × 800 cm), který – jak lakonicky poznamenal Tomáš Pospiszyl: „*Byl tak velký, až musel zmizet.*“<sup>38</sup> Obří obrazy reprezentují moc a její majestát, může to být, jako u Payera, i moc přírodních živlů a majestát smrti. Největší formáty jsou vyhrazeny pro obrazy bitev reprezentující mocenské střety v jejich nejbrutálnější podobě.

34 Uvádí se také pod názvem *Boj studentů...* Viz Dlábková (pozn. 30), s. 21–23.

35 Jan Pargač (ed.), *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*, Praha 1996, s. 51–52; Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 51–57.

36 Jana Orliková, *Luděk Marold 1865–1898* (kat. výst.), Praha 1998, s. 97–111.

37 Ke vztahu historického malířství, fotografie a filmu viz recentní publikaci: Peter Geimer, *Die Farben der Vergangenheit: Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022.

38 Tomáš Pospiszyl, Stát před minulostí (recenze), *Artalk*, 27. 8. 2021, <https://artalk.info/news/stat-pred-minulosti>, vyhledáno 18. 3. 2025.



V současné době je malířská monumentalita spojována především s murály, s možností opustit výstavní síně a proniknout do veřejného prostoru.<sup>39</sup> Naše téma stupňování iluzivního efektu směřuje spíše za hranice malířství směrem k filmu. Ovšem snad právě film pomohl publiku „otevřít oči“ ke zpětnému docenění velkých maleb, které často bývaly už celé století navinuty na válci v galerijním depozitáři a teprve nedávno byly restaurovány a nově prezentovány. To se týká třeba Brožíkovy *Defenestrace* restaurované roku 2002 nebo dvou obrazů z roku 1899, jimiž jsou *Podzemní dráha* Luigiho Loira (200 × 405 cm, restaurován pro expozici Národní galerie v Praze *Umění dlouhého století*) a *Císař Josef II. u Slavíkovíc* C. M. Thumy (198 × 401 cm, Moravská galerie v Brně, restaurován 2021). Pilotyho *Alegorie Monachia* byla deponována v roce 1952 a po restaurování je od roku 2004 vystavena ve Velkém zasedacím sále Nové radnice v Mnichově. Na přelomu let 2005 a 2006 se načas vrátil do pražské Národní galerie Payerův *Záliv smrti*.<sup>40</sup> Zato Sochorova *Slavnost Božího těla v Čechách* stále zůstává v depozitáři. Bylo by sice přehnané tvrdit, že si někdejší „senzační obrazy“ udržely svůj mimořádný statut atraktivnosti až do dnešní doby, když v soutěži s „pohyblivými obrazy“ stěží mohou obstát, nicméně jimi vytvářené fikční světy, jejichž přesvědčivost je založena na bravuře malířského iluzionismu, stále mají schopnost vtáhnout diváky do svého *ambiente*.

Pro umělecké výstavy druhé poloviny „dlouhého“ 19. století měly tyto obří senzační obrazy konstitutivní význam, když mimo jiné přispívaly k vystupňování popularity závěsné malby jako jednoznačně preferovaného výtvarného média. Co do počtu exponátů nastává paradoxní nepoměr mezi jediným dominantním vystaveným dílem a řádově stovkami a tisíci děl na výročních výstavách, tzv. salonech. Obě formy však mohou být vnímány jako opačné strany téže mince – úsilí o kvantitu – se všemi jeho přednostmi i nedostatky. Pro prezentace kolosálních obrazů bývalo často nutností najít netypické prostory, do nichž by se vešly, ať už na Staroměstské radnici, v české polytechnice, vojenské jízdárně nebo jiné pražské budově. Z dobových ohlasů se sice nezdá, že by neobvyklé *site-specific* umístění tehdy bylo vnímáno jako přidaná hodnota, nicméně zpětně v něm lze předzvěst tohoto typu výstavních akcí hledat. Uplatnění kolosálních „blockbusterů“ na výtvarné scéně sledovaného období bylo založeno na specifických marketingových a promotérských strategiích, takže už při výběru námětu býval směrodatný podíl objednavatelů. Podrobnější zkoumání těchto strategií by bylo žádoucí, nicméně by přesahovalo rozsah tohoto příspěvku.

39 Pokud jde o závěsné malby, připomeňme malířské instalace s plátny rozvěšenými v prostoru – díla Patrika Häbla, Kathariny Grosse aj.

40 Ondřej Chrobák, *Julius Payer: Záliv smrti / Starvation Cove* (kat. výst.), Praha 2005.

- 1 Thomas Couture, *Římané v době dekadence*, 1847, olej, plátno, 472 × 772 cm, instalace obrazu v Musée d'Orsay v Paříži.  
Foto: Aleš Filip





- 2 Václav Sochor, *Baterie mrtvých*, 1896–1907, olej, plátno, 509 × 809 cm, instalace obrazu v Heeresgeschichtliches Museum ve Vídni.

Foto: Aleš Filip



- 3 Jan Matejko, *Rejtan (Říšský sněm ve Varšavě roku 1773)*, 1866, olej, plátno, 282 × 487 cm, Zamek Królewski w Warszawie — Muzeum, inv. č. ZKW/1048/ab.

Foto: Andrzej Ring, Lech Sandzewicz



4 Václav Brožík, *Svatební poselstvo českého a uherského krále Ladislava k francouzskému dvoru Karla VII.*, 1878, olej, plátno, 320 × 600 cm, Správa Pražského hradu, inv. č. HS 382.  
Foto: © Správa Pražského hradu, Jan Gloc





5 Adolf Liebscher, *Husité před Kutnou Horou v den sv. Tří králů L. P. 1422* (celek a detail), 1889, olej, plátno, 220 × 445 cm, Město Kutná Hora.  
Foto: Vladimír Dvořák



# Scénotektura výstav

AMÁLIE BULANDROVÁ

Studie se zabývá scénografickými přístupy k prostorovému řešení výstav současného umění a zkoumá jejich vztah ke zvolené kurátorské koncepci. Na základě vybraných příkladů z českého prostředí autorka analyzuje výstavní realizace, jejichž prostorové uspořádání funguje jako svébytná významotvorná vrstva na pomezí autorského gesta, architektury a kurátorské interpretace. V návaznosti na mezinárodní diskurz o výstavní scénografii a na tradici československé výstavnické školy dále navrhuje koncept „scénotektury“, který propojuje scénografické a architektonické přístupy k tvorbě výstavních prostředí a zdůrazňuje performativní povahu výstavy jako specifického média. Prostřednictvím mikro-analýzy vybraných projektů Dominika Langa a Tomáše Svobody chce ukázat, jak scénografické principy – například práce s temporalitou, procesualitou, rytmem prostoru či choreografií pohybu návštěvnictva – spoluutvářejí narativní strukturu a umožňují vícevrstvé čtení prezentovaného obsahu. Výstava je tak nahlížena jako dynamické performativní prostředí, v němž se vztahy mezi prostorem, díly a návštěvnictvem neustále proměňují a vyjednávají.



Příspěvek představuje dílčí část výzkumu věnovaného výtvarně-prostorovým přístupům k fyzickému ztvárnění výstav výtvarného umění. Přibližuji zde takové prezentace, jejichž prostorové řešení lze označit za svébytnou interpretační vrstvu výstavního celku na pomezí autorského gesta a užití služby. Jedná se přitom o realizace současných výtvarných umělců a umělkyní, kteří a které se patrně kvůli neexistující institucionální podpoře po roce 1989 sami chopili tvorby výstavních prostředí. Výtvarné kvality, které do této disciplíny začali vnášet, dále nahlížím prostřednictvím scénografie a snažím se přitom upozornit na různé instalační prvky, které spoluutváří výstavně-inscenační prostory i bez nároku na stylizovanou imerzi. Pozornost tedy věnuji obecným performativním kategoriím scénografické disciplíny, jako je například *procesualita* či *temporalita* v kontextu postupné obsahové gradace, a snažím se tím demonstrovat propojenost scénografického přístupu s obsahově-kurátorskou koncepcí.

## SCÉNOGRAFICKÉ KURÁTORSTVÍ A ARCHITEKTONICKÝ OBRAT

Výstavní scénografie se v tradici československého výstavnictví těší bohaté historii i historiografii, v současnosti jí ale v tuzemsku není věnována přílišná odborná pozornost. Pakliže se tento termín vyskytuje v tirážích výstav, což nebývá často, označuje zejména muzeální expozice či imerzivně koncipované výstavní celky. V mezinárodním kontextu je výstavní scénografii naopak věnován poměrně značný zájem, a to zejména v posledních zhruba patnácti letech, jak mj. dokládá výzkum badatelky Margaret Choi Kwan Lam z roku 2013. Autorka v něm sleduje dobový mezinárodní diskurz v rámci pořádání výstav, přičemž detekuje, že scénografie se stává převažující prostorovou strategií a zároveň i kurátorským přístupem.<sup>1</sup> Označuje to za důsledek potřeby inscenovat zážitky a posílit tím afektivní vztah mezi vystavovanými celky a jejich návštěvnictvem. Badatelka přitom konstatuje, že se scénografie vyvinula v transdisciplinární inscenační praxi, „*kteřá se vyznačuje soběstačností, autonomií či otevřenou strukturou a schopností vytvářet různá očekávání v rámci toho, jak by se ‚pravděpodobně‘ mohl výstavní celek postupně vyvíjet.*“<sup>2</sup> Výstavní scénografie pak měla v době autorčina výzkumu již projít jistým zkušebním obdobím, kdy byla pro

1 Margaret Choi Kwan Lam, *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating: The Notion of Staging in Exhibitions*, München 2013.

2 Ibidem, s. 91: „*Scenography has now radically evolved into a new transdisciplinary staging practice that characterized by its self-sufficiency, autonomy, open-structured methodologies, and probability-seeking strategies. By seeing museums and exhibition spaces as metaphorical stages the exhibition culture will borrow the ideological methodologies, strategies and staging skills from theatres, and translate them in the use of curating.*“



svou schopnost vytvářet spektakulární prostředí využívána zejména pro tvorbu velkolepých komerčních akcí, a teprve tehdy, kdy tato tendence opadla – konstatuje autorka – se scénografie začala prolínat se samotným kurátorstvím. Margaret Choi Kwan Lam proto navazuje na myšlenky proponentů tzv. rozšířené scénografie (či „scénografie v rozšířeném poli“), kteří tuto disciplínu vymaňují z čistě divadelních kontextů, a dále zkoumá její působnost v rámci interdisciplinárního přístupu ke kulturním, sportovním, politickým a dalším institucionálně nedivadelním performancím.<sup>3</sup>

Nejen v návaznosti na zmíněný výzkum, ale také v kontextu tzv. česko-slovenské výstavní školy, kdy byla – zejména v šedesátých letech – práce s výstavou jako s pomyslným jevištěm systematicky rozvíjena, sledují na vybraných příkladech současné výstavní praxe přístupy, strategie a postupy z oblasti divadla, které výrazně vstupují do kurátorských konceptů. I přes své scénografické kvality bývá prostorové řešení takových výstav v tiráži nicméně nejčastěji označováno za „architekturu“, což se jako dominantní názvosloví ukotvilo přibližně mezi lety 2014–2018.<sup>4</sup> V rozhovoru kurátorky Mariky Kupkové s umělcem a častým autorem architektonického řešení výstav Tomášem Svobodou, nazvaným příznačně „O architektonickém obratu výstav“, komentuje umělec tento vývoj následovně: „*Domnívám se také, že tento ‚architektonický obrat‘ souvisí i s tím, jak se proměňuje samotný formát výstavy a typ umění produkováný v posledních padesáti letech. Pokud je smyslem výstavy mimo jiné artikulace myšlenek, postojů či fenoménů a je třeba předat takový narativ jasně a srozumitelně divákům, je potřeba s prostorem a exponáty adekvátně zacházet.*“<sup>5</sup>

Tomáš Svoboda tedy klade důraz na interpretační funkci výstavní architektury, dokonce na její schopnost zhmotnit a předat požadovaný narativ diváctvu, přičemž dále v rozhovoru konstatuje, že by architekt

3 Ibidem, s. 3: „*While a more fundamental transformation in the exhibitionary ideology is on call, a prominent artistic phenomenon is emerging on the other side of the world which has started influencing the exhibition scene, causing a paradigm shift in contemporary curating. It is the notion of the expanding field of scenography.*“

4 V této době lze sledovat různé výstupy utvářející diskurz „architektury výstav“, jako například kolokvium „Vitrína a sokl. Architektura v muzeu umění“; na kolokvium navazující Bulletin Moravské galerie „Výstavní a muzejní architektura“; přednášku „Autonomní řeč výstavní architektury“ Ondřeje Horáka a Tomáše Svobody během symposia „Vytváření dějin současného umění“ a další. Ondřej Chrobák – Tomáš Svoboda, Autonomní řeč výstavní architektury, in: *Vytváření dějin současného umění*, Praha 2012; [artycok.tv, https://artycok.tv/cs/post/autonomni-rec-vystavni-architekturyautonomous-language-of-exhibition-architecture](https://artycok.tv/cs/post/autonomni-rec-vystavni-architekturyautonomous-language-of-exhibition-architecture), vyhledáno 25. 6. 2025; *Vitrína a sokl. Architektura v muzeu umění*. Moravská galerie v Brně, Uměleckoprůmyslové muzeum, 20. 10. 2014; Milena Bartlová, *Vitrína a sokl/e/l: Ke kolokviu o výstavní architektuře*, 30. 10. 2014, [artalk.cz, https://artalk.cz/2014/10/30/vitrina-a-sokel-ke-kolokviu-o-vystavni-architektuře/](https://artalk.cz/2014/10/30/vitrina-a-sokel-ke-kolokviu-o-vystavni-architektuře/), vyhledáno 25. 7. 2023; Silvie Bednaříková, Jak se staví výstava? (vznik výstavy pohledem architekta), in: *Muzejní prezentace sbírek: Přístupy, strategie, trendy*, Praha 2015 (online), <https://emuzeum.cz/o-centru/aktivity-centra/muzejni-prezentace-sbirek-pristupy-strategie-trendy>, vyhledáno 25. 7. 2023.

5 Marika Kupková, S Tomášem Svobodou o architektonickém obratu výstav, in: Radek Čák et al., *Dům umění města Brna 2018–2021*, Brno 2021, s. 74–78, cit. s. 75.

či architektka výstavy měli být schopni nejen organizovat prostor, „ale i rámcově rozumět umění a jeho současným podobám“.<sup>6</sup> Některé Svobodou jmenované charakteristiky, jako schopnost interpretovat prostor a vytvářet narativní situace, jsou přitom typické i pro obor scénografie, která ale – jak upozorňuji výše – v současném diskurzu o vytváření výstav spíše absentuje. To může souviset s výše naznačeným kontextem spektakulárních show, a tedy jistou nedůvěrou vůči ne-autentičnosti scénografické disciplíny. Jiným důvodem může být historická podmíněnost, související s praxí československé výstavní školy – tedy s monumentálními výstavně-scénografickými realizacemi z padesátých a šedesátých let minulého století, a tedy i oficiální politickou rétorikou a schopností zhmotňovat ideologické rámce socialistického státního zřízení. Přesto se ale domnívám, že co do podstaty scénografické disciplíny je toto sousloví stále relevantní, a to i v případě mnohých výstav současného umění. S vědomím existujících tradic, historických konotací i současného diskurzu proto v názvu příspěvku pracuji s umělým novotvarem *scénotektura*. Kombinací obou pojmů – architektura a scénografie – je mým cílem propojit výstavně-architektonický obrat s československou výstavní tradicí, a především zdůraznit, že médium výstavy je performativní scénou svého druhu.

## VÝSTAVA JAKO SCÉNA ČI JEVIŠTĚ

Vztahování se k výstavám jako performativním celkům či dokonce určitým formám divadla je v kurátorských studiích opakovaným tématem.<sup>7</sup> Vychází z pozorování, že pokud umělecké dílo pomyslně „vstoupí do výstavy“, začne fungovat performativně: „*má svůj děj a v jistém smyslu se samo stává výstavou, tj. vstupuje do jiného druhu ontologické situace.*“<sup>8</sup> K zapojování divadelnosti, tedy specifického typu reprezentace, pak v rámci estetické prezentace uměleckého díla dochází například dramaturgickým čtením prostoru, jeho scénickým ztvárněním, choreografickým vedením návštěvnictva či orchestrací různých vjemů, tempa sledování či synchronizací přítomných médií atp. Scénografie v takových případech funguje jako aktivní soubor vztahů; jako pole konotací daného vizuálně-prostorového konstruktů, díky kterému vznikají různé úhly pohledu a úrovně čtení výstavního celku; jako přístup umožňující vytvářet vrstevnatá vyprávění

6 Ibidem.

7 Charlotte Sprogøe, Live Experiences in the Theater Gardens of Contemporary Art: Affective Curating and Exhibition Experiments with Theatricality, *Peripeti* XIX, 2022, č. 35, s. 97–108.

8 Juliane Rebentisch, Theatricality, Autonomy, Negativity, in: Tristan Garcia – Vincent Normand (edd.), *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, Lausanne, 2019, s. 59–60: „*When an artwork enters an exhibition, it begins to function performatively, [...] having agency but also in another sense as becoming exhibition, entering into another kind of ontological situation.*“



a nedržet se pouze například lineární formy prezentace. Navíc, pakliže na zvolený výstavní prostor budeme nahlížet prostřednictvím této disciplíny, lze i aktivně zohlednit procesuální kvality prezentační situace jako takové, stejně jako případné formy manipulace – scénografií totiž lze vytvořit určitý typ iluze, který může být ve výstavní situaci záměrný, zároveň ji ale lze využít i jako strategii kritického narušování jednotného rámce či ironického komentáře. Výstava se tak díky vědomé práci se svou scénickou podstatou může stát autoreferenční a sebereflexivní, a vyžadovat tak od svého návštěvnicka zaujetí určité (spolu-autorské) pozice.

Příkladem naznačeného přístupu mohou být výstavní realizace sochaře Dominika Langa. Ať už se jedná o výstavy, ke kterým byl přizván jako architekt, nebo jeho vlastní autorské projekty, charakteristická je pro ně záměrná interpretační vrstva prostorového řešení. Při práci na vlastní výstavě *Dům bytových omylů*,<sup>9</sup> konané v Galerii Českého centra v Berlíně, umělec například přímo reagoval na budovu, ve které se prezentace uskutečnila, a prostřednictvím scénografických principů přenesl její vybrané aspekty přímo do jádra své instalace. Jednalo se konkrétně o budovu českého velvyslanectví v Berlíně, navrženou v sedmdesátých letech minulého století architektonickým duem Věrou a Vladimírem Machoninovými. Lang reagoval zejména na její nevyužitý potenciál – na prázdnotu monumentální stavby – a na tristní stav hodnotných uměleckých děl (vzniklých původně přímo pro interiér ambasády), které byly v době konání výstavy zanedbané a umístěné v nedůstojných podmínkách tohoto státního domu. S uvedenými skutečnostmi výstava pracovala zejména prostřednictvím absence, kdy při prvním ohledání působila prázdně až nedodělaně. Teprve při postupném procházení galerií se vyjevovalo, že jsou dobové artefakty schovány za nenápadnými regály a falešnými sloupy, napodobujícími architektonické prvky budovy ambasády. Různé reliéfy, sochy, gobelíny a další díla se jinými slovy postupně objevovaly až v návaznosti na pohyb návštěvnicka po výstavním prostoru. 1

Nejdominantnější část výstavy, která také musela být diváctvem odhalena, pak představovala umělcem vytvořená ložnice. Z jedné strany ji ohraničovala rozměrná skleněná výloha galerie, směřující do poměrně rušné ulice Wilhelmstrasse, z druhé zase uměle vybudovaná dřevotřísková stěna s malým otvorem. Tím bylo možné dovnitř pokoje vstoupit a nějakou dobu v něm pobýt, lehnout si na postel, posedět v křesle atd. Kolemjdoucím se tak mohl naskytnout pohled do reálné scény s pohybujícím se náhodným aktérem – tj. na prostor reagujícím návštěvníkem či návštěvnicí galerie. Vzniklá scéna s nábytkem a dekorativními předměty z budovy berlínského velvyslanectví vytvářela paradoxní intimitu, kdy

9 Dominik Lang, *Haus der Wohnnirtümer (Dům bytových omylů)*, Galerie Českého centra v Berlíně, 11. 2. – 9. 4. 2016, kurátorka Bettina Klein.

na jedné straně vyvolávala iluzi soukromí ložnice oddělené od zbytku výstavy pevnou stěnou, a na straně druhé fungovala jako metajeviště, tedy exponované až voyeurské místo s různými artefakty, k jehož pozorování vyzývala náhodné kolemjdoucí. Celkový výstavní prostor tak fungoval jako performativní struktura, proměňující se v čase a prostoru v kontextu pohybu lidského těla, které ale nemuselo být nutně fyzicky přítomné. Tělesnou intencionalitu zde totiž zdůrazňovalo samotné prostorové uspořádání, které díky vzniklé situaci orientující pozornost ke konkrétnímu místu a problému, umožňovalo vztahovat se k různým smyšleným vztahům (potažmo příběhům) i v případě absence člověka ve scéně.

## DETEKCE SCÉNY VE SCÉNĚ-JEVIŠTI

Práci s podobnými metajevišti a scénami různého druhu, umožňujícími vícevrstevné čtení prezentovaného celku, lze detekovat také ve výstavě *Ivan Meštrović (1883–1962): Sochař a světoobčan*,<sup>10</sup> v níž umělec Dominik Lang figuroval jako přizvaný architekt. I v tomto případě lze jeho prostorový přístup označit za scénografický: prostorové řešení totiž fungovalo jako scéna konstruující různé diskurzy a narativy, prostřednictvím kterých bylo možné tvorbu vystavovaného umělce Ivana Meštroviće vnímat. První část výstavy se nacházela v dlouhé spojovací chodbě Galerie hlavního města Prahy a sloužila jednak jako jistá mapa sochařských realizací Meštroviće, zároveň také jako historicko-společenská conceptualizace jeho tvorby. Vyprávění začínalo částí věnovanou šedesátým letům minulého století, tedy dobou úmrtí Ivana Meštroviće, z níž bylo možné pokračovat dál do minulosti až do doby jeho narození. Tuto obrácenou chronologii prvního výstavního sálu spoluutvářely nejen vystavené dokumenty, katalogy, dopisy a artefakty, ale i měnící se mobiliář – nábytek, který fungoval i jako aktivní rekvizity „stárnoucí v čase“: 2

Než tedy návštěvnictvo došlo k samotnému začátku životního příběhu prezentovaného umělce, do doby jeho narození, seznámilo se již s jeho důležitými výstavami, životopisnými fakty, slohově-stylovým zařazením, odbornou reflexí jeho sochařských děl atp. Vrstvení bylo v celkové koncepci důležité i proto, že chodba fungovala jako jistý prostorový spojovatel dvou částí expozice a vzhledem k její obsahové náplni také jako jistý časově-prostorový „uzel“. Pokud totiž návštěvník či návštěvnice prošli touto chodbou, dostali se do zadních částí galerie, kde se nacházelo několik dalších výstavních sálů. Odtamtud se pak museli opět touto spojovací chodbou vrátit zpět, aby mohli navštívit ještě prostory na druhé straně čili


10 *Ivan Meštrović (1883–1962): Sochař a světoobčan*, Galerie hlavního města Prahy, 24. 11. 2022 – 26. 2. 2023, kurátorky Sandra Baborovská, Barbara Vujanović.



v přední části galerie. Při opětovném procházení prostoru přitom mohli v prezentovaných materiálech detekovat souvislosti, jejichž význam se jasněji odkrýval – či se s prezentovaným konceptem prolínal – právě až po návštěvě pozdějších výstavních instalací. Opětovným procházením chodby se tak potenciálně vrstvila různá sdělení této časově-informační osy a narušovala tím linearitu vyprávění ve prospěch komplikované narativní struktury.

Jako příklad naznačeného principu lze uvést politické aspekty Mešt- rovičovy tvorby, které ve výstavě zastupovaly nejen různé dokumenty, ale i instalace sestávající ze dvou portrétních bust Tomáše Garrigua Masaryka. Tyto objekty z dvacátých let minulého století byly umístěny naproti sobě na klasických sochařských soklech tak, aby na sebe hleděly jako v pomyslném dialogu. Součástí instalace byla také historická židle, postavená na dřevěný stůl, do jejíž vnitřní části byl jeden ze soklů přímo vsazen. Vzhledem k tomu, že právě na něm se nacházel i jeden ze sochařských portrétů, byla vlastně hlava bývalého prezidenta umístěna dovnitř samotné židle. Taková kompozice mu sice na jedné straně dodávala trochu státnické autority, zároveň ale spíše připomínala uvěznění a spoutanost politického reprezentanta. Vzhledem k tomu, jak byla výstava „chronotopicky“ uspořádána, nemuselo návštěvnicktvto při prvním kontaktu s popsanou instalací vůbec dojít k naznačeným asociacím. Různé významy bylo možné interpretovat spíše až poté, co se dotýčný či dotyčná chodbou vraceli po návštěvě zadních místností. V nich se totiž kromě jiného nacházely audio nahrávky herecky ztvárněných a profesionálně nahraných dochovaných osobních dopisů Ivana Mešt- roviče a úryvky z jeho paměti. Součástí těchto „oživených“ archiválií byla i část nazvaná „Na návštěvě u Masaryka“, tj. umělcem sepsaná vzpomínka z roku 1923, ve které v osobní emocionální rovině naznačoval svůj vztah k T. G. Masarykovi. Právě tyto materiály nabízely interpretační rámec pro pozdější znovu-setkání s dialogickým sousoším Masarykových bust. Podobných příkladů koncepční práce s dějovostí pro výstavu nově vytvořených instalací by se dalo najít mnoho. Spíše než na zastřešující téma, které by celek jasně rámovalo, totiž kladly tyto scénické realizace důraz na volně plynoucí skládání jeho různých významotvorných vrstev.

Jak z představených realizací Dominika Langa vyplývá, souvisí jejich prostorové řešení i s výstavním kurátorským konceptem, resp. se jedná o dva takřka neoddělitelné kontexty. Snažila jsem se přitom ukázat, jak se umělec zvolenými scénografickými principy podílí na formě vyprávění, přičemž různými prvky – jako je práce s prostorovými částmi galerie coby scénami a jejich přechody – umožňuje akcentovat různé typy kurátorského narativu. Lang ve svých realizacích navíc využívá zdůraznění jeviště-scény i jako metakomentář k samotnému vystavovanému celku, což je strategie, na kterou upozorňuje například i filozofka a teoretička umění Julianne Rebentisch. V rámci svého výzkumu povahy divadelnosti média



instalace autorka konstatuje, že při nahlížení na výstavy jako na jeviště či scény performativního prostředí se většinou předpokládá dominantní vztah, kdy je umělecké dílo podřízeno celku výstavní scénografie či její dílčí sub-scény. Rebentisch ale upozorňuje, že se nejedná o jediné možné nastavení, naopak; místo toho, „*aby [scéna] umělecké dílo uzavírala a definovala, umožňuje zvýraznění scény uvědomit si naše podmínky prožívání umění.*“<sup>11</sup> Jinými slovy, přítomnost scény a její zvýraznění umožňuje, aby se struktura výstavy dostala do popředí a byla kriticky reflektována. Parafrázovaný princip se odráží i ve výše zmíněných projektech, ve kterých výstava fungovala jako proměnlivá a ze své podstaty nejednoznačná situace, ve které se hranice či rámce uměleckého díla vyjednávaly vždy znovu při každé návštěvě diváctva. Samotné zvýraznění scény (dílků scén) a detekování jejich forem přitom obsažené dílo neuzavíralo, ale spíše zdůrazňovalo podmínky jeho prožívání.

## VÝSTAVA JAKO NARATIVNÍ PROSTOR

Scénografické pojetí výstavního prostoru se většinou pojí s vědomým nakládáním s výstavou coby specifickým typem média, tedy její konceptualizace coby materiálu, jenž je součástí souboru vztahů a děl koncipovaných k veřejné prezentaci. Uvedenou tezi lze aplikovat na autorský projekt výše citovaného umělce Tomáše Svobody, který se pod názvem *Jako z filmu: Adaptace* uskutečnil v roce 2018 v Domě umění města Brna. Jednalo se o adaptaci Svobodova stejnojmenného celovečerního filmu, tedy jeho přeložení do galerijního prostředí, sestávající ze (zpětného) rozdělení filmové verze do pěti výstavních epizod. Tomáš Svoboda je v prostoru koncipoval jako uzavřené celky, jejichž prolínání se odehrávalo přímo v režii návštěvnictva galerie, kterému nebyl doporučen žádný konkrétní směr prohlídky. V tom také spočíval jeden z hlavních rozdílů oproti samotnému filmu, kde jsou jednotlivé části sestříhané a kombinované mezi sebou v umělcově režii tak, aby diváctvo recipovalo jasně určenou strukturu. Prostorové řešení galerijní prezentace naopak pracovalo s napětím mezi pohybem a časem v rámci jednotlivých epizod – místností, majících svůj vlastní rytmus i způsob formálního zpracování. Zdůrazněna tak byla měnící se struktura prezentované látky, jež byla vždy znovu a jinak aktivována a pomyslně „editována“ procházejícím návštěvnictvem.

11 Rebentisch (pozn. 8), s. 60: „[T]he frame, the border of a work of art is nothing static, [...] the context sensibility of contemporary art points to the open structure of artistic experience. [...] Instead of it locking and defining the work of art the highlighting of the stage lets us become aware of our conditions for experiencing art. The stage presence lets the exhibition structure come to the fore and be reflected upon.“



Scénografické způsoby vedení diváctva galerijním prostorem se naplno projevily také v realizaci *Valoch & Valoch*,<sup>12</sup> ke které byl Tomáš Svoboda přizván jako výstavní architekt. Tentokrát se ale pojily spíše s iluzí vlastní editace zakoušeného příběhu, který se odvíjel na pozadí příběhu otce Karla a jeho syna Jiřího a souběžně zprostředkoval vztah mezi archeologií a konceptuálním uměním. Dělo se tak skrze osm výstavních kapitol, rozprostírajících se v osmi místnostech přízemí Pražákova paláce Moravské galerie, kde každá z nich měla své téma, svůj rytmus a vlastní prostorovou dynamiku. Vzhledem ke skutečnosti, že autorský tým stanovil jasný směr prohlídky, vznikala mezi nimi i zdánlivě jasná linearita daného příběhu. Prostřednictvím Svobodovy architektury či spíše celkového prostorového řešení byla ale tato představa hned od začátku komplikována a narušována motivem „překrývání“ či „převrstvování“, ať už v kontextu vystavených objektů a artefaktů, tak různých časových rovin a obsahových celků. Prostorové řešení tím komplikovalo jasné vztahování se k prezentované látce a významně tím spoluutvářelo zvolený narativ vztahu.

Celou expozici uvozovala místnost, která fungovala jako aluze na archeologické vykopávky a zároveň jako dětská herna: mimo jiné zde bylo možné na připravené papíry překreslovat v písku vyhrabané kosti podobně, jak to dělal mladý Jiří Valoch na opravdových archeologických vykopávkách v Moravském krasu, kam ho brával otec Karel. Díky tomuto exposé si návštěvnictvo mohlo nepřímou vyzkoušet činnost tvořící jádro výstavy, respektive se na ni prostřednictvím autentického materiálu smyslově naladit, a připravit se tak i na samotný příběh. Další výstavní místnost již nabízela zcela jiné rámování: vstupem stylizovaným otvorem se pomyslně začala odvíjet narativní linka, ve které si Jiří Valoch volí namísto archeologie výtvarné umění a stává se experimentálním umělcem, kurátorem a teoretikem. Zde se návštěvnictvo ocitlo ve tmavém prostředí, evokujícím už samotným tvarem mytickou jeskyni, jejíž rituální atmosféru spoluvytvářelo i velmi jemné osvětlení a přítomnost tří abstraktních děl. Důležitou součástí tohoto takřka kontemplativního sálu bylo ale zároveň i to, že do něj z jedné strany „pronikal“ pohled do následující místnosti, a to do obsesivního archivu obou Valochů. Až ke stropu se zde tyčily kovové regály, jež byly doslova přeplněné značným množstvím sbírkových předmětů nejrůznějšího druhu. Vizuálním, ale i pocitovým kontrastem obou místností tak vznikala dojem jisté liminality, která jako by naznačovala,

12 *Valoch & Valoch: Archeologie a konceptuální umění*, Moravská galerie v Brně, 30. 9. 2022 – 27. 8. 2023, kurátorský tým Jana PISAŘIKOVÁ, Ondřej CHROBÁK, Petr INGERLE, Miroslav MAIXNER.

že čas je relativní, a že archeologie a konceptuální umění existují i mimo narativ konkrétní valochovské rodinné linie.<sup>13</sup>

Naznačený rytmus a práce s časovostí expozice se projevovaly i v dalších sálech galerie, které sice disponovaly zase jiným specifickým uspořádáním, opakujícím se motivem v nich ale bylo výše naznačené „propojování“ různých typů průhledů a po(d)hledů do dílčích instalací. Procházením diváctva tedy vznikal narativní prostor, jehož vyznění modelovalo prostorové řešení Tomáše Svobody, založené na více i méně příznačných filmových metodách (stříh, close-up, rytmus ...). Podobně jako v příkladech, které ve své studii *Exhibition as Film* z roku 2008 analyzuje nizozemská kulturoložka Mieke Bal, fungovala Svobodova prostorová vrstva jako specifická forma „(pře)vyprávění“ kurátorského konceptu.<sup>14</sup> Bal svou analýzu opírá mj. o rozmístění vystavovaných objektů v kontextu prostorového uspořádání výstavy coby celku, tedy v návaznosti jedné instalace na druhou, přičemž si zejména všímá časově vázaného vztahu, který se mezi nimi vytváří.

Prostředky způsobu „vyprávění výstavou“ coby specifické narativní rétoriky, na které upozorňuje Mieke Bal – tedy kontrast, tematické protipóly a opakování – lze přímo detekovat také v projektu *Valoch & Valoch*. Například kontrast se naplno projevil hned ve vstupní části, kdy se z tmavé jeskyně – poloprázdného rituálního prostoru – vcházelo do přeplněného depozitáře sbírky Karla a Jiřího Valochů. Odtud se zase muselo pokračovat opět do „klidnější části“, tedy místnosti prezentující precizně zarovnané fotografie v lineárních řadách, načež následovala jiná rytmická evokace. Jistý tematický protipól – tj. další rétorická figura, kterou Bal zmiňuje – se vyskytl na samém konci Svobodovy instalace, a to jako paralela mezi prvním a finálním sálem expozice. Jednalo se o část nazvanou „Člověk v jeskyni“, která celou trasu uzavírala, a podobně jako první síň představovala zcela zatemněný a takřka prázdný prostor. Lze tedy zobecnit, že zásadním činitelem scénografického pojetí této výstavy byl rytmus prezentačních místností, projevující se v různých intervalech, a také časoprostorový vztah, který se mezi nimi utvářel. Pohyb návštěvníků a návštěvnic projektu *Valoch & Valoch* přitom spoluvytvářel figuru vrstevnatosti coby základního interpretačního rámce, ve kterém těla procházejících osob

13 Uvedenou tezi zde posiloval i samotný výstavní text, který mj. referoval o díle americké historičky umění Lucy R. Lippard. Autoři zde konkrétně připomínali její knihu *Overlay* z roku 1983, ve které Lippard patrně jako jedna z prvních upozornila na paralely mezi současným a prehistorickým uměním ve světovém kontextu; Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1995.

14 Mieke Bal, *Exhibition as Film*, in: Robin Ostow (ed.), *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Berlin 2008. Například ve své knize *Double Exposures* z roku 1996 Mieke Bal kriticky analyzuje vybrané muzejní expozice z naratologické perspektivy a zamýšlí se nad nimi jako nad formou (pře)vyprávění; Eadem, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, London 1996.

(„prosakující“ různými průhledy ze scény do scény jednotlivých místností) fungovala jako jisté aktivátory či pojítka mezi prezentovaným obsahem a individuálními asociacemi.

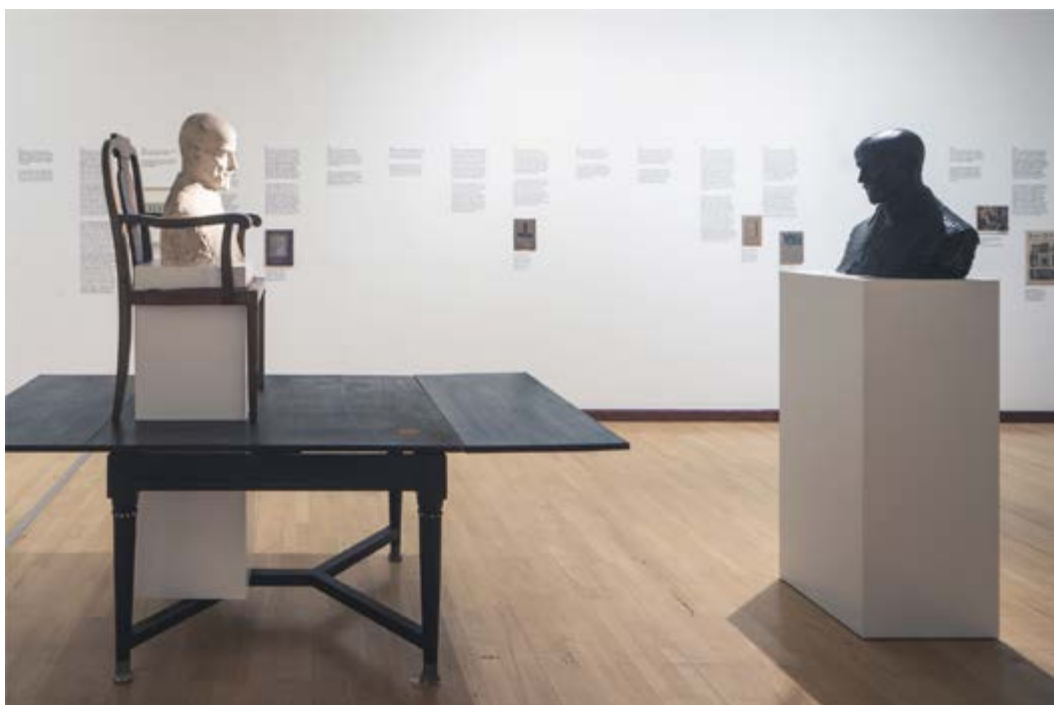


## SCÉNOGRAFIE JAKO KURÁTORSKÁ STRATEGIE

Cílem představených příkladů bylo ukázat, že na scénografické pojetí prostoru lze nahlížet nejen jako na statickou sadu na sebe navazujících prostorových prvků či dokonce iluzivně pojatých kulis, ale že je možné o něm uvažovat také jako o principu či vědomém typu divácké perspektivy. Namísto otázky, co scénografie je (jak vypadá), je v tomto případě otázkou to, „co dělá“: tj. jak se projevuje, co a s jakým úmyslem orchestruje atp. Výše naznačené principy scénografické disciplíny se ve sledovaných výstavách přímo prolínají s kurátorskou koncepcí, tedy s obsahově-významovou intencí prezentovaného souboru. Otázkou přitom zůstává, do jaké míry jde o propojené koncepce, ovlivňující se již od plánování výstavy ve smyslu scénograficko-dramaturgické adaptace zvoleného námětu, a kdy jde o autorskou intervenci reagující na již vzniklý kurátorský koncept. V obou případech se nicméně scénografické kvality projevují zejména v prostorově-výtvarných řešeních výstavních prostorů, jejichž zaměření nemusí být zdaleka spektakulární či imerzivně-zážitkové. Scénografickou praxi lze totiž detekovat v různých kontextech a analyzovat ji obecně jako určitý druh organizace, případně i manipulace, jakéhokoliv performativního prostředí.



1 Dominik Lang, *Haus der Wohnirrtümer (Dům bytových omylů)*, 2022,  
Galerie Českého centra v Berlíně.  
Foto: Šárka Lenertová



2 *Ivan Meštrović (1883–1962): Sochař a světoobčan, 2022, Galerie hlavního města Prahy.*

Foto: Tomáš Souček



# Online vs. Offline

## Dichotomy Hinders the Development of Creative Potential

NINA WANČA

Digitální projekty a virtuální výstavy jsou vnímány jako prostor s velkým potenciálem pro prezentaci kulturního dědictví, nicméně oblast digitálního kurátorství přináší nové výzvy. Příspěvek se zabývá vztahem mezi online a offline výstavami v muzejním prostředí a poukazuje na to, že jejich dichotomické vnímání brzdí rozvoj tvůrčího potenciálu obou formátů. Text nejprve zasazuje online výstavy do širšího společenského kontextu: zohledňuje demografické změny a nerovný přístup ke kulturnímu dědictví, zkušenosti s uzavřením muzeí během pandemie, problematiku overturismu i nástup AI. Dále srovnává klíčové vlastnosti a rozdíly obou typů výstav. Upozorňuje, že online výstavy nejsou ani jednodušší, ani levnější na produkci, a kladou na tvůrce nové nároky v oblasti UX, UI a digitálního storytellingu. Věnuje se také typologii online výstav – od databází přes 3D prohlídky až po komplexní interaktivní projekty – a principům navigace v digitálním prostoru. V části věnované digitálnímu kurátorství jsou na základě výzkumu s přímými aktéry identifikovány systémové bariéry: absence oficiální pozice digitálního kurátora v České republice, nedostatečná institucionální podpora a omezené zkušenosti jak tvůrců, tak návštěvníků s tímto formátem. Pro naplňování poslání muzejních institucí je důležité hledat neotřelé způsoby prezentace. Aby muzea mohla tvůrčím způsobem reagovat na různorodé potřeby návštěvníků, je vhodná větší integrace online a offline výstav.




The possibilities offered by various types of technology and the recent intense digitisation of the museum and cultural heritage sector are ongoing processes that are increasingly driving museum practitioners towards the format of online exhibitions. Moreover, the Internet has become an integral part of mainstream culture, not only for people born after 1980 who grew up with technology. Online exhibitions have the potential to create a link between museums' valuable collections and the general public. This paper describes the similarities and differences between both types of exhibitions — online and offline — and argue that both should be part of the museums' mission. Online exhibitions serve in this paper as an umbrella term for different types of projects that are available to visitors on the Internet through different devices such as PCs, smartphones, tablets or information kiosks or other displays at physical exhibitions. In the first part, the paper describes the wider context that is relevant to the museums' decision to create online exhibitions. Then it turns to the key differences and features of online and offline exhibitions, and it concludes with the description of the digital curation process.

## ONLINE EXHIBITIONS IN CONTEXT

Online exhibitions have evolved in response to broader societal shifts, emerging technologies and global challenges. From changing demographics and cultural accessibility to the impact of COVID-19, the rise of overtourism and advances in artificial intelligence (AI), these factors have collectively shaped the development, purpose and future potential of virtual exhibitions.

Khoon and Ramaiah of the University of Singapore summarize the main arguments for and against online exhibitions.<sup>1</sup> They described how society has changed towards living in big cities, which means that children are not exposed to history and local culture. This is because their parents work long hours and do not have the opportunity to visit historical sites, travel and spend time in rural areas. There, tangible traces of history and traditional culture tend to be more visibly integrated into everyday life (e.g. local folklore and customs, and historical and archaeological sites in situ). Moreover, in cities, historical sites often compete with modern development, requiring deliberate effort, such as planning a museum visit. Depopulation of the countryside, migration to the cities and growing disparities between wealthy centres and less prosperous areas are common

1 Leong Chee Khoon — Chennupati K. Ramaiah, An Overview of Online Exhibitions, *DESIDOC Journal of Library and Information Technology* IV, 2008, č. 28, s. 7–21.



in the Czech Republic.<sup>2</sup> As a result, access to cultural heritage is not equal. The Singapore study largely describes the link between online exhibitions and education, as it is much easier and cheaper to visit an online exhibition than a physical one, and the online content can be integrated into the classroom, allowing online visitors to work creatively and learn effectively. Online exhibitions can provide access to museum collections, to overcome the lack of opportunities for cultural participation and to support educational outcomes by extending the content at different levels, linking to other sites and online sources, respecting the learner's own pace and increasing interconnectedness.

The global outbreak of COVID-19, which forced more than 80 % of museums and galleries worldwide to close for at least several months over a period of at least two years due to restrictions, led to increased interest in online exhibitions.<sup>3</sup> Providing online access to culture during the pandemic was seen as part of helping people overcome isolation and maintain or develop cultural habits, bringing communities together<sup>4</sup> and helping schoolchildren with their homework. Museums used previously digitised resources, organised special activities such as converting planned exhibitions to online form, and created special collections.<sup>5</sup> This means that museums capitalised on previous investments in digitalisation, and the increased number of online exhibitions was part of a wider process.

During the pandemic, museums adopted three main strategies for creating online content, ranging from attempts to replicate the offline museum visit experience, to alternative replacements that use online platforms, or initiatives that envisage radically different relationships with their audiences.<sup>6</sup> It refers to the different levels of conceptualisation of online exhibitions. A study on the learning outcomes of online exhibitions suggests that simply publishing materials online is not appropriate, as online visitors would not participate in these activities the same way as they would do offline. Creating an online exhibition is a process of transforming materials into an interactive (learning) environment that supports active participation.<sup>7</sup> Museum professionals should define the expectations of online exhibitions and then develop a strategy and choose

2 Růžena Štemberková et al., Mapping the Cultural and Creative Industry in the South Bohemia Region, in: *Proceedings of the international scientific conference Hradec Economic Days 2024*, Hradec Králové 2024, s. 432–441.

3 Sewang Lee et al., Will AI Image Synthesis Technology Help Constructivist Education at The Online Art Museum?, *CHI Conference on Human Factors in Computing Systems Extended Abstracts*, Honolulu 2022, s. 1–7.

4 Ellie King et al., Digital Responses of UK Museum Exhibitions to the COVID-19 Crisis, March–June 2020, *Curator: The Museum Journal* III, 2021, č. 64, s. 487–504.

5 Verity Burke – Dolly Jørgensen – Finn Arne Jørgensen, Museums at Home: Digital Initiatives in Response to COVID-19. *Norsk museumstidsskrift* II, 2020, č. 6, s. 117–123; King (pozn. 4).

6 Burke – Jørgensen – Jørgensen (pozn. 5).

7 Lee (pozn. 3).




the right design solutions. The pandemic experience and the new approach visitors adopted to interact with cultural heritage online have led to new ways of visiting museums in person and these new formats can be used also in times without pandemic restrictions.

The use of digital tools, including online exhibitions, arose also from the need to address overtourism, which refers to the situation where the number of tourists exceeds the carrying capacity of a destination.<sup>8</sup> The phenomenon of overtourism, which is multifaceted and complex, is associated with popular destinations, capital cities or certain places that gain extreme popularity thanks to social media and influencers.<sup>9</sup> Overtourism implies several negative impacts on the environment, culture and local communities<sup>10</sup> and has led to the need to establish more responsible and sustainable tourism practices. Over the past decade, the debate has shifted from economic, environmental and financial issues to more specific problems such as the quality of the museum visit and the visitor's experience. Managing mass tourism requires a complex strategy involving many stakeholders, including local communities, and digital technologies can be used as part of the wider strategy. Digital tools and online exhibitions can be used to provide a personalised visitor experience, which can have a positive impact on the enjoyment of the visit and can support learning.<sup>11</sup> If online exhibitions and virtual replicas provide an immersive experience, it is a good way to connect visitors with cultural heritage without the need for physical presence,<sup>12</sup> and also to manage peaks during mass tourism seasons.<sup>13</sup>

As an emerging technology, AI has had a significant impact on the cultural heritage sector, with numerous examples of its integration

- 8 Nancy Kouroupi – Theodore Metaxas, Can the Metaverse and Its Associated Digital Tools and Technologies Provide an Opportunity for Destinations to Address the Vulnerability of Overtourism?, *Tourism and Hospitality IV*, 2023 č. 2, s. 355–373.
- 9 Raditya Putra – Aria Ar Razi, *Value Proposition of Instagrammable Digital Tourism in Forming Brand Identity*, Amsterdam 2020.
- 10 Monika Murzyn-Kupisz – Dominika Hołuj, Museums and Coping with Overtourism, *Sustainability* XII, 2020, č. 5, s. 2054; Kouroupi – Metaxas (pozn. 8).
- 11 Cheung-On Tam – Claire Ka-Yan Hui, Teaching Visual Arts Using Virtual Exhibitions: An Investigation of Student Usage and Impact on Learning, *Studies in Art Education* III, 2024, č. 65, s. 371–387.
- 12 Jessika Weber-Sabil – Danny Han Dai-In, *Immersive Tourism State of the Art of Immersive Tourism Realities through XR Technology*, Breda 2021.
- 13 Jasmin Hopf et al., Exploring the Impact of Multisensory VR on Travel Recommendation: A Presence Perspective, in: *ENTER2020 eTourism Conference*, Surrey 2020, s. 180.



into exhibition design.<sup>14</sup> With the commercial release of AI applications since 2022, an intensive development in this field can be expected in the coming years. Exhibition design using AI technology is not limited only to online exhibitions, it is useful also for physical ones. The quantitative analysis of the research on AI in exhibition design shows that the first paper was published in 1991, and there is a strong upward trend from 2016 to 2022.<sup>15</sup> The authors state that the topic is highly interdisciplinary, as the papers are distributed across computer science, robotics, interaction, architecture, psychology and biology, mainly in China and the US, and universities play a crucial role. This means that inspiration for museum practitioners should also be sought outside the inner museology field, and the development of new applications requires multidisciplinary teams, which can be challenging in many ways.

Virtual exhibitions, online tours or other AI-based applications also aim to adapt personalized recommendations based on the user's interests to provide a more individualized experience.<sup>16</sup> These products need to be well designed, and the content needs to be carefully prepared to effectively convey cultural information in a mobile or technological context. For example, if the AI is part of the mobile application with virtual tour, it will recommend exhibition or artworks tailored to each individual based on their interests and behavioural profile. This functionality requires the museum to know exactly what kind of experiences it can offer, what themes are appropriate for a particular group of visitors, and how to create a perfect user experience (UX) and user interface (UI). For museums, this requires collecting and analysing data about the visitors and their expectations and conducting market research to make data-driven decisions. The decision-making processes are critical for the outcomes of the projects to avoid unnecessary financial, human and time investment.

In summary, changes in society, the experience of closure during COVID-19 pandemic, overtourism and the emergence of new possibilities through AI are shaping the way we think about both online and physical

14 Soyeon Kim, Virtual exhibitions and communication factors, *Museum Management and Curatorship* III, 2018, č. 33, s. 243–260; Xu Liu – Nan Zhang, Interactive Display of Images in Digital Exhibition Halls under Artificial Intelligence and Mixed Reality Technology, *Computational Intelligence and Neuroscience* I, 2022; Yuexi Dong, Enhancing Painting Exhibition Experiences with the Application of Augmented Reality-Based AI Video Generation Technology, in: Adela Coman et al. (edd.), *HCI International 2024 – Late Breaking Papers*, Washington 2024, s. 256–262.

15 Xinyue Yi – Zhizheng Liu, Research on the Current Situation and Trends of Artificial Intelligence in Exhibition Design, in: Matthias Rauterberg (ed.), *Culture and Computing*, Cham 2023, s. 191–205.

16 Olena Shlyakhetko et al., Smart Exhibits: AI Integration in Modern Museums, *Procedia Computer Science*, 2025, č. 257, s. 754–761; Xiao Zhang – Deling Yang, A Literature Review on Enhancing Exhibition Services, Smart Museums Based on Emerging Information Technologies, *Journal of Intelligence and Knowledge Engineering* III, 2024, č. 2.


exhibitions. The following section explores the key similarities and differences between these two exhibition formats.



## ONLINE VERSUS OFFLINE EXHIBITIONS: KEY DIFFERENCES AND FEATURES

Online and offline exhibitions are museum products that aim to convey valuable cultural content and provide meaningful experiences for visitors. An online exhibition is accessible through technology; it can be delivered over the Internet without the need to visit the museum building in person. Compared to traditional physical exhibitions in museum spaces online exhibitions are relatively new. The evolution of what online exhibitions can offer goes hand in hand with technological advances, which means that what was outstanding ten or five years ago may now be outdated. Digital curators need to follow trends in digital experience design and the online exhibition should meet the requirements of current visual standards such as minimalist design, dark mode compatibility, micro-interactions (e.g. small animations, button hover effects), immersive media (high quality images, videos and games), personalization and mobile-first approach. Physical exhibitions are also trend-driven, but they do not change as quickly.

Everyone has a different idea of what they understand by an online exhibition, but there is a lack of standards and specific terminology. For most people, the first idea is the 3D tour as a digital twin of a particular location, which allows online visitors to explore freely an online 3D model of an existing or non-existing space. The databases may not be considered as a real virtual exhibition because they look more as a catalogue and they do not work with a virtual space, but they are very common. Moreover, the visitor's experience can be very fulfilling thanks to the information provided and the sense of discovering. The database is therefore ideal for 'fact lovers' and for those interested in looking at individual objects. Technological advances also make it possible to enrich the database with diverse multimedia content, folk taxonomies, special collections, or to search beyond standard categories (e.g. colour, theme, author's gender). The complex aggregated projects such as Europeana or Google Arts and Culture are "many databases in one place" and are related to the digitization process and international cultural heritage policy. Participation in these projects is more of an organizational task than a purely creative process, and for the end user the amount of content on the home page can be overwhelming. These projects also provide thematic collections and virtual exhibitions. Finally, there is the online exhibition itself, defined as a complex (educational) project with its own structure, UX (user experience) and UI (user interface) measures, which is not



a simple website. This type of an online exhibition is the most demanding in terms of technical and narrative skills and at the same time the most diverse. The final appearance is largely influenced by the software chosen or by the collaboration with interactive and website designers.<sup>17</sup> In virtual exhibitions, creators have a lot of freedom and can use advanced forms such as storytelling, non-linear narrative or target the exhibition to niche audiences.<sup>18</sup>

One of the most important aspects in designing an online exhibition is navigation, of which we distinguish three types — free, automatic, free-automatic. Navigation indicates the degree of freedom with which the visitor can navigate through the content. In the free-navigation exhibition, it is up to the online visitor to come up with their own strategy, typically in 3D tours and databases. It is well suited to higher educated, digitally and culturally competent people. Online exhibitions vary from automatic to free automatic navigation and it is up to the designer to choose. In the automatic-navigation exhibition, visitors follow the path pre-vised by the curators. In the free-automatic exhibition, the visitors can follow a pre-prepared path but they can leave it or modify it freely.<sup>19</sup> The principle of navigation is the same as in physical exhibitions, where the spatial arrangement (floor plan), visual anchors and focal points give visitors instructions on how to navigate through the space, but what the visitors ultimately pay attention to is up to them.

As museums and cultural institutions continue to embrace digital innovation, online exhibitions have emerged as a compelling alternative to traditional in-person exhibitions. While online exhibitions offer a modern, interactive and accessible way to present artefacts — particularly appealing to younger, digitally savvy audiences — they also face notable drawbacks and new challenges. Online exhibitions lack the tangible, immersive experience that allows visitors to engage with artworks and historical objects in person. In addition, the digital representation of artefacts requires exceptional precision and high-quality imaging to accurately capture textures and details, making production both expensive and time-consuming. Online exhibitions are not easier and cheaper to produce than physical exhibitions. Despite their inherent appeal and the assumption

17 INDIHU Exhibition is a software created by Czech professionals that allows to create interactive, media-rich exhibition on any topic. It was developed in grant projects and users can use it free of charge since 2020.

18 Nina Wančová, Když se setkají klášterní knihovny a nová média: Případová studie vzniku virtuální výstavy, *JOINME: Journal of Interactive Media*, 2020, č. 2; Nina Wančová, Virtuální výstavy: Pостоje a názory online návštěvníků z řad vysokoškolských studentů, *Museologica Brunensia*, 2021, č. 2, s. 27–43, dostupné z: <https://doi.org/10.5817/MuB2021-2-3>, vyhledáno 16. 2. 2026.

19 Santos M. Mateos-Rusillo — Arnau Gifreu-Castells, Transmedia Storytelling and Its Natural Application in Museums. The Case of the Bosch Project at the Museo Nacional del Prado, *Curator: The Museum Journal* II, 2018, č. 61, s. 301–313; Jody L. Deridder, *Digital Curation Fundamentals*, Lanham 2018, s. 168.



that “digital equals cool,” expectations remain high for both museums (visitor numbers, positive reception and good reviews) and visitors (engaging experience, new information), and considerable effort is required to meet these demands.<sup>20</sup>

Both online and offline exhibitions share fundamental principles, including a clear understanding of their target audience, a well-defined message and a structured visitor experience that takes visitors through an engaging journey from introduction to interest to a memorable conclusion. However, they differ in key aspects such as promotion and outreach strategies, as online exhibitions often rely on digital marketing and social media, while physical exhibitions benefit from traditional advertising and location-based visibility. Simply setting up a virtual exhibition does not guarantee visits.<sup>21</sup> In addition, motivating visitors to participate is very different. Offline exhibitions encourage participation through physical presence and sensory experiences, whereas online exhibitions need to create compelling digital interactions to sustain engagement as it is much easier to leave the online exhibition. A critical challenge for online exhibitions is moderating the social experience. Museums and galleries traditionally encourage community engagement, discussion and shared cultural appreciation, as most visitors usually come to see an exhibition together with other people. Supporting social interaction and motivating the exchange of ideas is the aspect that needs to be carefully adapted in the digital space to maintain meaningful connections with visitors.

## DIGITAL CURATION


Digital curation is a set of activities leading to the presentation of digital materials and their accessibility to the public. Digital exhibits should be embedded in informationally coherent content that leads to the fulfilment of the (educational) purpose of the institution. Digital curation involves various complex processes that lead to the active dissemination and processing of digital information resources for current and future online visitors.<sup>22</sup> The creation of online exhibitions is only one segment. To ensure the success of an online exhibition, several prerequisites must be met, including accessibility, functionality, coherence and accuracy.

Any online exhibition consists of two basic components – content and form. Based on recent research conducted with Czech digital

20 Leong Chee Khoon – Chennupati K. Ramaiah, An Overview of Online Exhibitions, *DESIDOC Journal of Library and Information Technology* XXVIII, 2008, č. 4, s. 7–21.

21 Soyeon Kim, Virtual exhibitions and communication factors, *Museum Management and Curatorship* III, 2018, č. 33, s. 243–260.

22 Jody L. Deridder, *Digital Curation Fundamentals*, Lanham 2018, s. 168.



curators,<sup>23</sup> it appears that the challenges related to content are relatively minimal, as creators can effectively apply strategies traditionally used in physical exhibitions. Creators mostly replicate the process known from offline exhibitions – defining the theme, formulating the chapters, writing the text and collecting the images. The form, testing and dissemination, are more problematic. It would be beneficial to co-create the exhibition with online visitors, to use more post-production tools or to mix the media and interactivities. It also needs to be find out how to get feedback from online visitors, how to deliver the virtual exhibition to the right audience and how to measure the impact. Online exhibitions that simply replicate their physical counterparts, rather than fully exploit the unique possibilities of the digital medium, are missing out on the opportunities.

In the Czech context, the wider creation of virtual exhibitions is also hampered by the fact that an official position of a ‘digital curator’ absents. Also, online exhibitions are not an easily recognizable output of the museum workers job in the way the physical exhibitions are. These organizational and bureaucratic barriers play a crucial role in the fact that museums and galleries are not motivated to use digital formats. As a result, online exhibitions are created by ‘regular curators’ who do not specialize in digital interactive storytelling. An online exhibition does not mean just combination of images and text without interactions, user-directed actions and innovative storytelling techniques. Creators need to use processes and standards from UX and UI fields, which places additional demands on them. Data showed that in the Czech Republic, online exhibitions are primarily developed by individual employees within large institutions rather than by specialised teams.<sup>24</sup> The 15 interviews with Czech digital curators revealed that the creation of online exhibitions is much more their individual decision based on their own desire to explore this media format rather than part of the strategy or mission of the institution. The online exhibitions were mostly supported during the closure of cultural institutions during the COVID-19 pandemic.<sup>25</sup>

As a digital curator I have gathered experience with a number of online exhibitions. In the latest project, *Bibliotheca Astronomica* (opened in autumn 2024), I integrated four virtual exhibitions into the overall concept of the exhibition. It took place in the Clementinum Gallery in Prague, which is a large square space. The exhibition design had classical form – showcases with old prints and text information panels. In the main exhibition room, the showcases were complemented by a large screen embedded in wooden furniture with the introductory online exhibition.

23 Nina Wančová – Jaroslav Nedavaška – Karolína Nečadová, Analýza vytvořených výstav v českém open source nástroji INDIHU Exhibition. *Informace (Knihovna Akademie věd ČR)*, 2021, č. 2.

24 Ibidem, s. 2; Deridder (note 22).

25 Wančová – Nedavaška – Nečadová (note 23).



Three other screens were in a smaller side room. The aim of the virtual exhibitions was to teach visitors how to look at old prints, to draw their attention to details and to provide the necessary context for understanding the originals on display. An important part of the exhibition was therefore an animated map that led the visitor to a particular book. I worked with the idea that general public lack information that would help them to fully appreciate the originals. The virtual exhibition thus became a bridge to the physical objects in the collection. Visitors perceived the exhibition as a whole, as evidenced by their comments left on the virtual exhibitions, where their observations related to both formats. For the next project in *Bibliotheca Astronomica*, I plan to further integrate the online exhibitions with the physical ones by making better use of the space.

As digital landscape continues to reshape cultural engagement, understanding the audience of online exhibitions has become a crucial aspect of their development. An analysis of 189 online exhibitions revealed several characteristics that allowed to identify their primary target audience.<sup>26</sup> The majority of these exhibitions were designed to educate rather than provide emotional or interactive experience for adults and older people, despite the fact that online content is commonly associated with younger audiences. About a quarter of the analysed exhibitions had formal elements that were too ambiguous to meet the needs of a specific audience. In 2020, during the COVID-19 pandemic, a Czech study was conducted to investigate visitors' attitudes towards different types of online museum projects.<sup>27</sup> Participants were asked about their previous experience with online exhibitions. Although the study focused on young adults, the vast majority had not previously engaged with online exhibitions. Despite this, they demonstrated strong digital literacy skills and self-identified as culturally engaged individuals. These findings suggest that both digital curators and online visitors have limited familiarity with online exhibitions. Curators often struggle to implement advanced technologies that enhance the visitor experience, while audiences lack a clear understanding of what to expect and what is the value of engaging with museum or gallery content in a digital format.

## CONCLUSION

Virtual exhibitions are not yet an established form in the Czech museums. Museums workers and visitors alike feel a potential for entertaining content in online exhibitions, but the real potential goes far beyond that.

26 Anna Doušová, *Přístup muzejních pracovníků k virtuálním výstavám v rámci digitálního kurátorství* (diplomová práce), FF UK, Praha 2024.

27 Wančová, *Virtuální výstavy* (note 18).



The creation of an online exhibition requires the same effort as a physical exhibition and it requires a set of skills in digital storytelling, UX and UI design. Czech digital curators reported a sense of freedom compared to the often-complicated collaboration with many colleagues on physical exhibitions. But they also reported that online exhibitions are not part of the museums' mission, which means that these are usually created by voluntary work of the most motivated curators. Online exhibitions are also not effectively promoted, so the public has little experience with these formats.

To conclude, it would be beneficial to stop thinking only in the limited categories of 'online versus offline'. In many cases, digital technologies used in exhibitions stand apart from the more traditional forms and are not integrated into a coherent whole. Building on the discussion of online exhibitions and their evolving role in education, accessibility and cultural participation, it is crucial to consider how they can coexist with more established offline exhibitions. Both forms together, with an understanding of their similarities and differences, can effectively fulfil the institutional mission.



# DIGITÁLNÍ DĚJINY UMĚNÍ

Revoluce, nebo tradice?

Různé formy „hlubokého“ strojového učení neodvratně pronikají do způsobů, jakými se orientujeme ve světě. To platí i pro analýzu vizuálních dat či jejich rekonstrukci, což jsou nástroje, které nacházejí uplatnění i v dějinách umění. Strojové učení je však jen dalším, byť významným, rozšířením rejstříku digitálních dějin umění vedle různých způsobů vytváření 3D modelů či statistického zkoumání metadat digitalizovaných sbírek. Paradoxně se přitom prostředky digitálních dějin umění zdají uplatňovat spíše v tradičních způsobech historického zkoumání umění, jako jsou ikonografická či stylová analýza. V jakém smyslu tedy digitalizace proměňuje obor?

Dva následující příspěvky nabízejí sondy do využití umělé inteligence při zpracování digitalizovaných obrazových archivů. Jeden lze číst jako případovou studii, druhý nabízí spíše ptačí perspektivu. Text Fedory Parkmann a Viktorie Vítů *Fotomechanické reprodukce uměleckých děl v digitální perspektivě: možnosti a výzvy* představuje grantový projekt PhotoMatrix řešený na půdě Ústavu pro dějiny umění AV ČR, v. v. i., který využívá potenciál jak velkých datasetů vzniklých digitalizací časopiseckých archivů, tak strojového vidění pro jejich zpracování. Vratislav Zervan se ve svém příspěvku *Panofsky goes digital. K problémom počítačovej asistencie pri ikonografických analýzach* ohlíží za nedávnou historií digitálních dějin umění a čím dál tím zásadnější rolí, kterou umělá inteligence hraje v předikonografické a ikonografické analýze rozsáhlých obrazových souborů.

Budeme-li se držet Zervanova užívání Panofského kategorií, zůstává otázkou, jakou roli může generativní umělá inteligence sehrát u třetího, intelektuálně nejambicióznějšího stádia interpretace, totiž toho ikonologického, ve kterém jde o interpretaci smyslu díla. Zatímco Parkmann a Vítů zdůrazňují limity využití strojového učení a nahlízejí na využití umělé inteligence jako více méně katalogizačního nástroje vyžadujícího doplnění kvalitativní analýzou prováděnou člověkem, Zervan vidí v AI potenciál právě pro ikonologickou, případně (v Imdahlově duchu) ikonickou interpretaci. Dnes již nic nebrání tomu vyškolit generativní umělou inteligenci na textech Panofského, Imdahla, ale třeba i takového Hanse Sedlmayra, aby mohla provádět hlubinnou strukturální analýzu děl (nejen) západního kánonu. To však může vést nejen k optimistickým závěrům, ale také ke kritickému zhodnocení odkazu těchto vlivných interpretačních rámců. Ty byly vždy ukotveny v hodnotově zabarveném smyslovém prožitku vyškoleného oka a mysli zkoumajících umělecké dílo. Co ale takový prožitek nahrazuje v hlubinách umělých neuronových sítí? A pokud se ty bez něj obejdou, co to sděluje o jeho údajné nenahraditelnosti a typu poznání, které nám měl prostředkovat?

# Fotomechanické reprodukce uměleckých děl v digitální perspektivě

## Možnosti a výzvy

FEDORA PARKMANN – VIKTORIE VÍTŮ

Digitální dějiny umění byly kritizovány za to, že využívají kanonické datové sady a příliš se spoléhají na tradiční uměleckohistorické přístupy. Projekt PhotoMatrix se snaží těmto problémům čelit tak, že se zaměřuje na relativně nový pramen: fotomechanické reprodukce uměleckých děl. Projekt se soustředí na české, francouzské a německé umělecké časopisy z první poloviny 20. století a ptá se, jaké nové narativy dějin umění se objevují, pokud toto období nahlížíme prizmatem reprodukcí publikovaných v uměleckých časopisech. V textu autorky představují jejich přístup k vytváření databáze fotomechanických reprodukcí a k digitálním nástrojům, které při tom používají, a zároveň reflektují slepá místa a omezení těchto nástrojů. Výpočetní metody pomáhají určit, která umělecká díla se v těchto periodikách objevovala, jak a kým byla prezentována a jak cestovala mezi různými zeměmi – za předpokladu, že je zahrnuto více vrstev, z nichž se reprodukce v časopisech skládají. Jsou totiž výsledkem několika „překladů“: umělecké dílo bylo vyfotografováno, fotografie byla převedena na tiskovou matici, ta byla vytištěna a samotné periodikum bylo následně digitalizováno. Ačkoli představovaná databáze tyto vrstvy zohledňuje, sama o sobě nemůže nabídnout přímý a vyčerpávající obraz tehdejší umělecké scény, mimo jiné kvůli zkrácením, která se objevují při výpočetní analýze. Přesto umožňuje předkládaný přístup lépe porozumět mechanismům, které ovlivňovaly to, co bylo považováno za hodnotné, reprodukovatelné a hodné šíření.

**P**rojekt PhotoMatrix, realizovaný na půdě Ústavu dějin umění AV ČR a jeho Centra pro výzkum fotografie (CVF), usiluje o propojení kvalitativních umělecko-historických přístupů s inovativní kvantitativní analýzou vycházející z poznatků digitálních dějin umění.<sup>1</sup> Soustředí se na (pro dějiny umění) relativně nový zdroj – fotomechanické reprodukce umění, a hledá způsoby, jak pomocí počítačích nástrojů odhalit jejich potenciál proměnit náš pohled na dosavadní narativ umění 20. století.

Vychází přitom z kritických reflexí badatelek Claire Bishop a Amandy Wasielewsky.<sup>2</sup> Podle nich přinášejí digitální dějiny umění dvě zásadní výzvy. První je rozšíření datasetů tak, aby zahrnovaly nejen kanonické umění, ale i umění, které zůstává kánonem nepovšimnuto. Druhou výzvu představuje přehodnocení tradičních umělecko-historických přístupů a odpověď na otázku, jaký typ dat AI nabízí a jak s nimi smysluplně zacházet.

Na obě tyto výzvy do jisté míry reaguje zaměření výzkumu na fotomechanické reprodukce uměleckých děl v časopisech, které jsou dnes široce dostupné díky digitalizačním programům knihoven. Jedná se o obrazy tištěné černým nebo barevným inkoustem podle fotografické předlohy. K tisku se využívá štoček z kovu, skla nebo celuloidu, kterému se také říká matrice – odtud název projektu PhotoMatrix. Jedná se o zdroj zásadního významu pro všechny, koho zajímají infrastruktury umění, tedy distribuce, výměna a popularizace děl. Navzdory tomu je jen málokdy považován za samostatný předmět studia, dokonce i v rámci dějin fotografie, které se tradičně zaměřují především na vývoj chemické fotografie.

Nicméně zájem badatelů a badatelek o toto téma stoupá. Ukazuje to například konference a výstava na téma „Photomechanical Prints: History, Technology, Aesthetics, and Use“ pořádaná roku 2023 v National Gallery ve Washingtonu a dále projekty Visual Contagions na Ženevské univerzitě a Orbis Pictus v Moravské knihovně v Brně.<sup>3</sup> Oba využívají počítačové vidění k analýze rozsáhlých souborů tiskových ilustrací. Projekt Visual Contagions identifikuje hlavní tropy globální vizuální kultury, zatímco Orbis Pictus indexuje obrázky obsažené v digitalizovaných dokumentech knihovního fondu.

Ve srovnání s těmito projekty se projekt PhotoMatrix soustředí na užší soubor uměleckých časopisů. Zajímá nás, jak se promění obraz dějin umění první poloviny 20. století, pokud jej budeme nahlížet z perspektivy fotomechanických reprodukcí uměleckých děl. Pracujeme ve dvou liniích. Jednak provádíme kvalitativní výzkum produkce, distribuce a materiality tištěných obrazů, jednak se zabýváme kvantitativní analýzou digitalizátů,

1 PhotoMatrix (2023–2027) [photomatrix.cz], vyhledáno 11. 4. 2025.

2 Claire Bishop, Against Digital Art History, *International Journal for Digital Art History*, č. 3, July 2018, <https://doi.org/10.11588/dah.2018.3.49915>, vyhledáno 11. 4. 2025; Amanda Wasielewsky, *Computational Formalism: Art History and Machine Learning*, Cambridge (MA) 2023.

3 The Visual Contagions Project, <https://visual-contagions.unige.ch/explore/>; Orbis Pictus (2023–2027), <https://orbis.lib.cas.cz/>, vyhledáno 11. 4. 2025.

jejíž principy osvětlíme v tomto textu. Zároveň si položíme otázku, jaký mají tyto metody potenciál přehodnotit náš pohled na uměleckohistorický kánon.

„Demokratizovat dějiny umění“ — právě tak zní výzva, před kterou Lev Manovich postavil digitální dějiny umění.<sup>4</sup> Jako zakladatel oboru *Cultural Analytics* prosazuje využití počítačických metod při analýze kulturních artefaktů, včetně uměleckých děl. Klíčovým předpokladem je vytvoření dostatečně reprezentativního datasetu, který by zahrnoval co nejširší spektrum umělecké produkce dané doby — bez ohledu na její geografický původ nebo institucionálně přisuzovanou hodnotu. Zůstává však otázkou, zda právě fotomechanické reprodukce umožňují tuto ambici naplnit. Obecně převažuje názor, že možnost reprodukce spíše přispěla ke kanonizaci určitých děl a že mistrovská díla se stala mistrovskými i proto, že je bylo možné technicky šířit. Tuto tendenci reflektují i některé kvantitativní přístupy, jako například studie Davida Galensona, která hodnotí popularitu děl a autorů na základě jejich výskytu v ilustracích uměleckohistorických publikací.<sup>5</sup>

Reprodukce obsažené v časopisech — na rozdíl od těch knižních — otevírají nové perspektivy díky specifickým rysům periodik, jako jsou periodicitata, nízké výrobní náklady a kompaktní formát výtisků: právě tyto vlastnosti předurčují časopisecké reprodukce k vyšší míře proměnlivosti a mobility. Otázkou je, zda mohou skutečně pomoci rozšířit kánon. Náš korpus zahrnuje československé časopisy, které konfrontujeme s jejich francouzskými a německými protějšky. Pracujeme s úspornou definicí uměleckých časopisů, kterou navrhla francouzská průkopnice tohoto oboru Françoise Levaillant: periodikum reprodukcí umění.<sup>6</sup> Ve výchozím soupisu korpusu, který obsahuje přes 400 titulů, tak figurují časopisy různého zaměření — tradiční, avantgardní, uměleckovědné, popularizační a lifestyleové —, jež pokrývají veškerá umělecká odvětví včetně malby, architektury nebo užitého umění.

Známé časopisy typu *Volné směry* nebo *ReD* sice publikují díla renomovaných lokálních nebo zahraničních umělců a umělkýň, ale zachycují i část umělecké produkce, která upadla v zapomnění, ačkoliv se v té době těšila pozornosti. Na základě analýz reprodukcí ve *Volných směrech* se například ukázalo, že opakovaně byla reprodukována díla Boženy Matějovské-Fišárkové, která zůstává dosavadní historiografií opomíjená.<sup>7</sup> Ještě

4 Lev Manovich, Manifesto for Democratic Art History, <https://web.archive.org/web/20170221011633/http://lab.softwarestudies.com/2016/02/manifesto-for-democratic-art-history.html>, vyhledáno 11. 4. 2025.

5 David W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, New York 2009, s. 30–33.

6 Françoise Levaillant, Préface, in: Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905–1940*, Paříž 1993, s. 14.

7 Katarína Mašterová — Viktorie Vitů, Artists as Influencers? Emil Filla and Josef Wagner, Prominent Figures of Czech Modernism, as Editors of the Art Magazine *Volné směry*, příspěvek na konferenci *Art within Reach: Photomechanical Reproductions of Works of Art from Print to Digital*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha, 5.–6. 12. 2023.

vyšší je potenciál rozšíření kánonu u dosud marginalizovaných periodik, která v našem korpusu reprezentují například sudetoněmecký *Deutsche Heimat* nebo revue pro katolickou kulturu *Archä*. Čím více různorodějších časopisů zahrneme, tím bude náš dataset méně zkreslený a bude mít vyšší vypovídající hodnotu.

Jestliže zkoumání digitálních dat může vést k odhalení nekanonických děl a trajektorií, je zároveň nutné si uvědomit, že i samotný proces digitalizace je zkreslující: digitalizuje se nejdříve to „nejhodnotnější“, to, co nejvíc odpovídá kánonu. Místo racionalizovaných nástrojů poznání se tak masové digitalizační plány spíše jeví jako „ambivalentní časoprostorové projevy touhy a nejistoty“.<sup>8</sup> Od zkoumání digitálních dat si proto především slibujeme hlubší porozumění fungování časopiseckých reprodukcí: kudy a jak se šířily a jaké charakteristiky spojují nejúspěšnější z nich. S ohledem na roli časopisů při utváření uměleckého kánonu můžeme lépe porozumět způsobům jeho konstrukce i úloze, kterou v něm sehrávají fotomechanické reprodukce.

## ORGANIZACE A SBĚR DAT

Středobodem našeho kvantitativního výzkumu je budovaná databáze, jejíž struktura vychází z badatelských zkušeností týmu se zkoumaným materiálem. Rozsáhlý dataset reprodukcí bude následně statisticky prozkoumán – zajímat nás budou trendy v publikování, šíření a oběhu obrazového materiálu v závislosti na čase a místě otištění.

Data, která budeme zkoumat v rámci kvantitativního výzkumu, shromažďujeme v (prozatím interní) databázi založené na softwarové platformě wikibase. Její základní vrstvu představuje fotomechanická reprodukce (*reproduction*), která je propojena s konkrétní stranou (*page*) časopisu, na které se nachází. Strana je dále propojena s odpovídajícím číslem (*issue*) periodika a každé číslo náleží k určitému ročníku (*volume*), který je přiřazen k příslušnému periodiku (*periodical*). Pokud reprodukci doprovází popisek (*caption*), je zahrnut do databáze a propojen jak s reprodukcí, tak se stranou, na které se nachází. Tato relační struktura zajišťuje propojení všech prvků, čímž vytváří pevný rámec pro zkoumání a analýzu dat.

Protože se projekt PhotoMatrix zaměřuje na materiální aspekty fotomechanických reprodukcí otištěných v časopisech, při evidování reprodukce předpokládáme existenci tiskového štočku (*printing block*). Pro vznik štočku bylo nutné pořídit fotografii (*photograph*) a vznik fotografie je podmíněn existencí objektu na fotografii zachyceném – pro projekt

jsou tyto objekty zásadní především, jde-li o umělecká díla (*visual work*). Tyto jednotlivé vrstvy – umělecké dílo, fotografie a tiskový štoček – jsou pro projekt klíčové a je nutné mezi nimi striktně rozlišovat. Oddělení jednotlivých typů objektů nám například umožňuje odlišit a v databázi zachytit různé podoby autorství. Autor/ka uměleckého díla totiž většinou není zároveň jeho fotografem/kou.

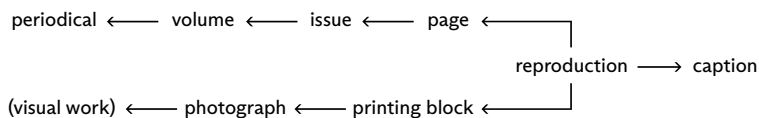


Schéma hlavních typů objektů v databázi a vazeb mezi nimi.

Zdroj: autorky textu

V posledních letech se v oblasti digitálních humanitních věd rozvíjejí metody automatizovaného zpracování vizuálních dat, které kombinují počítačové vidění, neuronové sítě a jazykové modely. V kulturní analytice a digitálních dějinách umění se tyto nástroje ukázaly jako účinné při zpracování rozsáhlých datových souborů, přičemž klíčovou výzvou zůstává přesnost a interpretovatelnost výsledků.

V projektu PhotoMatrix jsme tyto postupy adaptovali na specifický kontext práce s fotomechanickými reprodukcemi. Získávání dat je z velké části automatizováno za využití umělé inteligence, přičemž zpracování digitalizovaných periodik probíhá v několika fázích.

1. **EXTRAHOVÁNÍ OBRAZOVÉHO MATERIÁLU:** Nejprve aplikace identifikuje a extrahuje reprodukce a jejich popisky.
2. **IMAGE MATCHING:** Extrahované reprodukce jsou mezi sebou porovnávány, cílem aplikace je nalézt reprodukce týchž děl.
3. **LABELLING:** Reprodukce jsou opatřeny štítky (*labels*) v závislosti na tom, jaký typ předmětů je zachycen na reprodukované fotografii.<sup>9</sup>
4. **ČTENÍ POPISKU:** Za využití ChatGPT jsou z textových popisků extrahovány jednotlivé typy obsažených informací (autor/ka vizuálního díla, autor/ka fotografie, název díla, datace, velikost, umístění).<sup>10</sup>

9 Na aplikacích pro extrahování, *image matching* a *labelling* pracuje Daria Korop pod vedením Eleny Šikudové z Katedry softwaru a výuky informatiky Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy.

10 Na aplikaci pracuje Jaroslav Trnka.

5. FINÁLNÍ ANALÝZA DAT: Výsledky *image matchingu*, *labellingu* a čtení popisku jsou zkombinovány a finálně vyhodnoceny. K tomuto kroku bude využit jazykový model, pravděpodobně částečně komunikující s ChatGPT.

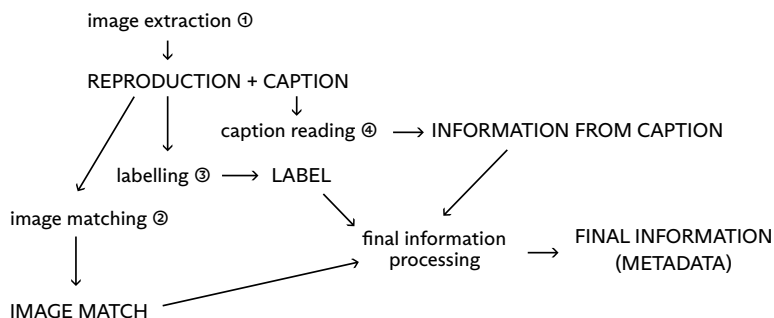


Schéma jednotlivých kroků automatického sběru dat využívajících umělou inteligenci a jejich návaznost v rámci procesu.

Zdroj: autorky textu

## VYUŽITÍ UMĚLÉ INTELIGENCE

Umělou inteligenci využíváme především pro zpracování rutinních a opakujících se úkolů, které nevyžadují odborné znalosti z oblasti dějin umění. Nevyužíváme metody neřízeného učení (*unsupervised learning*), ani nevkládáme do modelů předem definované stylové kategorie. Namísto toho svěřujeme umělé inteligenci úkoly, které jsou relativně mechanické a dobře specifikovatelné.

Současně vycházíme z předpokladu, že výsledky jednotlivých kroků automatizovaného zpracování mohou vykazovat vyšší míru chybovosti, než by tomu bylo v případě manuálního zpracování. Tato skutečnost je zohledněna v návrhu celého workflow – výsledky modelů slouží jako předběžné výstupy, které mohou být dále ověřovány a kombinovány s dalšími typy dat. Výraznou výhodou těchto nástrojů je schopnost zpracovat rozsáhlé soubory dat v krátkém čase, což umožňuje badatelsky pracovat s objemy materiálu, které by jinak zůstaly nedostupné.

## AUTOMATICKÁ EXTRAKCE REPRODUKČÍ

Aplikace vyvinutá Dariou Korop využívá počítačové vidění k detekci obrázků v periodikách na základě analýzy kontur a ohraničujících boxů. Největší výzvu představují kresby a grafiky s velkým podílem bílých ploch, které vedou program k rozdělení jedné ilustrace na více částí. V jiných

případech aplikace naopak spojuje několik obrázků dohromady. Celková úspěšnost detekce se pohybuje kolem 85 %, <sup>11</sup> přičemž nejčastějšími chybami jsou nedetekované nebo nesprávně segmentované obrázky. Program také vyhledává popisky na základě jejich umístění vůči obrazu, ale úspěšnost snižuje nízká kvalita OCR, atypická pozice popisku nebo jeho sdílení mezi více reprodukcemi. Již v této rané fázi je tedy nutné počítat s určitou chybovostí, která ovlivňuje další zpracování dat.

## NEURONOVÉ SÍTĚ

Zatímco extrakce obrazového materiálu probíhá pomocí explicitně navrženého algoritmu, ostatní klíčové kroky – *image matching*, *labelling*, čtení popisků a finální vyhodnocení dat – jsou založeny na využití neuronových sítí. Tyto modely umožňují efektivní zpracování obrazových i textových vstupů ve velkém měřítku. Vstupní vrstva sítě přijímá data (obrázky či texty), která jsou následně zpracovávána v několika skrytých vrstvách. V nich síť postupně extrahuje vzory a vztahy mezi daty, které využívá při klasifikaci ve výstupní vrstvě – například k rozhodnutí, zda dva obrázky zachycují tentýž motiv (*image matching*) nebo zda fotografie zobrazuje sochu, malbu či architekturu (*labelling*). Neuronová síť je trénována na základě označených příkladů. Při každé iteraci model upravuje váhy a parametry tak, aby se jeho výstupy co nejvíce přibližovaly očekávanému výsledku.

Přestože přesnost těchto modelů není stoprocentní, jejich nasazení nám umožňuje zpracovávat rozsáhlé objemy dat, které by při manuálním zpracování zůstaly nedostupné. Otázky spojené s interpretací výsledků, srovnáním lidského a strojového rozhodování a mírou důvěry v modelové výstupy budou podrobněji rozvedeny níže.

**IMAGE MATCHING:** Hledání identických reprodukcí je klíčové pro obohacování metadat a sledování vizuální cirkulace jednotlivých fotografií. Aplikace, kterou aktuálně vyvíjíme, kóduje dvojice obrázků pomocí kontrastní ztrátové funkce, tedy algoritmu, který optimalizuje prostor tak, aby si v něm „podobné“ obrázky byly geometricky blíže než ty „nepodobné“.<sup>12</sup> Identifikace stejných obrázků je nicméně složitější, než by se mohlo na první pohled zdát – reprodukce nikdy nejsou skutečně totožné, vždy se

11 Což znamená, že zhruba 15 % reprodukcí obsažených ve zdrojovém materiálu není aplikací detekováno. Tento údaj odpovídá aktuálním odhadům, finální číslo se může měnit v závislosti na povaze zdrojového materiálu.

12 Raia Hadsell – Sumit Chopra – Yann LeCun, Dimensionality Reduction by Learning an Invariant Mapping, in: *IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*, New York 2006, s. 1735–1742.

liší (např. v rozlišení či kontrastu). **1 2** Model je třeba dotrénovat, aby postupně upravil váhy a biasy (vnitřní upravitelné parametry neuronové sítě, které ovlivňují výsledky výpočtů) tak, aby lépe odpovídal našemu vnímání podobnosti.

Na rozdíl od běžných vyhledávačů podobných obrázků (např. Google či nástroj Explore od Visual Contagions), které pracují mimo jiné s tematickou podobností, potřebujeme přesnější postup, v rámci nějž nebudou za identické označené reprodukce jen podobné. **3** Co se týče chybovosti, tzv. *false negatives* (nesprávně nerozpoznané shody) považujeme za přijatelnou ztrátu – pokud model dokáže najít například 90 % stejných obrázků, je to pro naše účely dostačující. Naopak tzv. *false positives* (nesprávné shody) představují závažný problém, protože jejich zanesení do databáze by vedlo k nevratné ztrátě dat. Proto zvažujeme manuální kontrolu výsledků a zanesení pouze člověkem schválených shod.

**LABELLING:** *Labelling* je zásadním nástrojem, který umožňuje nejen přesnější kategorizaci vizuálního materiálu, ale také optimalizaci procesu identifikace a porovnávání obrázků v databázi. Jedním z cílů využití *labellingu* je eliminovat chybné extrakce (tedy části textu či okraje stránky), a detekovat případy, kdy bylo omylem extrahováno více obrázků jako jeden. Kategorizace rovněž pomůže správně interpretovat rozeznanou shodu mezi otištěnými reprodukcemi. Například u architektury shoda reprodukcí vede nejen k sloučení objektů zastupujících v databázi fotografované objekty, ale i k identifikaci na úrovni fotografie. Oproti tomu v případě maleb či grafik značí totožné reprodukce pouze shodu na úrovni fotografovaných objektů. Zda jde o tutéž fotografii či nikoliv, nedokážeme bez dalšího určit. Informace o typu objektu, který se nachází na reproduované fotografii, nám navíc v závěrečné fázi zpracování dat pomůže doplnit kontext, který chybí při zpracování popisku (není-li na fotografii žádné umělecké dílo, informace o autorství obsažená v popisku se bude pravděpodobně vázat k fotografii).

Tradiční klasifikační systémy se ukázaly jako příliš rigidní, protože třídění vizuálních materiálů, které se pro naše potřeby jeví jako nejúčelnější, často kombinuje různé dimenze a různá kritéria – například architektonickou skicu chceme označit zároveň jako kresbu a zároveň jako architekturu. Z tohoto důvodu jsme zvolily flexibilní systém štítků, které lze v závislosti na charakteru zobrazovaného objektu kombinovat. Preciznější kategorizace bez umělých dělčících linií je umožněna díky kombinaci 9 primárních<sup>13</sup> a 29 sekundárních štítků.

13 Primární štítky pro *labelling*: 1. drawings, paintings, prints, other two-dimensional media; 2. architecture; 3. sculpture; 4. decorative arts & design; 5. exhibition – installation; 6. texts and notations; 7. other; 8. multiple images; 9. not photomechanical reproductions.

**CAPTION READING:** V rámci tohoto kroku analyzujeme popisky, které byly extrahovány spolu s obrázky, a odlišujeme od sebe různé druhy informací. Využíváme k tomu ChatGPT, jehož úkolem je rozpoznat, kde je v popisku uveden/a autor/ka uměleckého díla, autor/ka fotografie, kde nalezneme dataci a další klíčové informace. Tento proces však vykazuje značnou chybovost, protože model často nemá dostatek kontextu a může nesprávně interpretovat vztahy mezi různými entitami — často například zaměňuje autora/ku fotografovaného díla za autora/ku fotografie. Výsledky proto zatím považujeme za předběžné a v rámci projektu plánujeme jejich zanesení až po finálním zpracování, který bude text srovnávat s informacemi získanými analýzou obrazu. Tento víceúrovňový přístup pomůže minimalizovat chyby a zvýší spolehlivost dat přiřazovaných k jednotlivým reprodukcím, fotografiím a vizuálním dílům.

**FINÁLNÍ ZPRACOVÁNÍ INFORMACÍ:** Jak je naznačeno výše, finální zpracování informací bude spočívat v kombinaci výsledků získaných v předchozích krocích — *image matching*, *labelling* a analýza popisků — a jejich integraci do databáze. Tento krok umožní propojit informace z různých zdrojů, čímž se doplní kontext jednotlivých záznamů a zvýší se přesnost odpovědí. Například *labely* přiřazené obrázkům pomohou lépe interpretovat popisky, protože určí, zda se text vztahuje k malbě, soše, architektuře, pohledu do výstavy nebo jinému obsahu. Tím se sníží pravděpodobnost chyb, kterých se dopouští jazykový model pracující bez vizuálního kontextu.

Pokud *image matching* identifikuje dvě reprodukce jako shodné, lze jejich metadata kombinovat, čímž se zpřesní dostupné informace. Pokud je například v popisku jedné reprodukce uvedena datace a v popisku druhé velikost díla, výsledný záznam může obsahovat informace z obou zdrojů.

Dalším zásadním úkolem je správná identifikace autorství v případech, kdy existuje více osob stejného či podobného jména. Pokud popisek uvádí „František Ženišek“, je třeba rozlišit, zda jde o malíře Františka Ženiška (1849–1916) nebo jeho stejnojmenného syna, případně jiného nositele tohoto jména. V takových situacích se propojují informace nejen z popisků, ale i z typu zobrazeného díla. Tento krok je klíčový pro zpřesnění propojení mezi obrazy, textem a konkrétními historickými osobnostmi.

## NEURONOVÁ SÍŤ JAKO BLACK BOX

Jak jsme ukázaly výše, neuronová síť zpracovává data prostřednictvím skrytých vrstev, jejichž fungování pro nás zůstává z velké části netransparentní. Nevíme, které rysy obrazového materiálu považuje za klíčové, ani proč dochází právě k takovým výsledkům, jaké generuje. Model je schopen poskytovat užitečné výstupy, aniž bychom rozuměli vnitřní logice jeho rozhodování. Tento princip, známý jako „black box“, otevírá širší epistemologické otázky ohledně významu, pravidel a porozumění.

Zatímco v předchozích částech jsme se věnovaly především technickým aspektům zpracování dat a způsobu fungování neuronových sítí, v následující části se zaměříme na obecnější filozofické otázky, které při práci s umělou inteligencí (AI) vyvstávají. Můžeme považovat odpovědi AI za dostatečně spolehlivé, i když nerozumíme tomu, jakým způsobem k nim dospěla? A co to znamená „porozumět“ v kontextu strojového zpracování vizuálních dat? K těmto otázkám se přiblížíme prostřednictvím Wittgensteinovy teorie významu a její možné relevance pro interpretaci výsledků neuronových sítí v humanitním výzkumu.

Proces učení neuronových sítí do značné míry odpovídá Wittgensteinově pojetí osvojování pojmů. Ve *Filosofických zkoumáních* Wittgenstein popisuje, jak se učíme význam slov jako „shodný“ nebo „stejný“ nikoli prostřednictvím abstraktních definic, ale skrze příklady, cvičení a zpětnou vazbu.<sup>14</sup> Uvedením řady situací – předvádění shodných barev, tvarů či délek – jsme postupně vedeni k tomu, abychom sami rozpoznali pravidlo jejich použití. Podobný princip lze nalézt i v trénování neuronové sítě, které opakovaně předkládáme například dvojice obrázků a označujeme, které považujeme za totožné a které nikoliv. Neuronová síť na základě těchto příkladů pomocí optimalizační metody upravuje své váhy a biasy, aby její odpovědi co nejvíce odpovídaly našemu úsudku. Stejně jako u Wittgensteinova žáka ani zde neexistuje univerzální definice „shodnosti“ – význam se ustaluje prostřednictvím konkrétních případů a procesu učení.

Ostatně, jak navrhuji například Piero Molino a Jacopo Tagliabue, některé linie uvažování o umělé inteligenci – a zvláště o zpracování přirozeného jazyka – lze vysledovat až právě k Wittgensteinovi.<sup>15</sup> Tento myšlenkový vliv se částečně uskutečnil i skrze Margaret Masterman, lingvistku a filosofku, která se zabývala počítačovou lingvistikou a strojovým překladem. V roce 1955 založila *Cambridge Language Research Unit* a byla jednou z prvních myslitelek, které se pokusily aplikovat Wittgensteinovy koncepty na technologii zpracování přirozeného jazyka. Masterman navštěvovala Wittgensteinovy přednášky v Cambridgi už ve třicátých letech, v období, kdy formoval své myšlenky, jež později vyústily ve *Filosofická zkoumání*, které zůstávají vlivným rámcem pro uvažování o významu a pravidlech i v kontextu umělé inteligence.

Jednu ze zásadních obtíží při sladování lidského a strojového úsudku představuje fakt, že neuronová síť vnímá obrázky jinak než člověk – ne jako vizuální celky, ale jako soubory numerických hodnot, které si promítá do vícerozměrného prostoru. Když porovnává dva obrázky, vyhodnocuje jejich podobnost na základě těchto číselných reprezentací a pravidel, která

14 Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, § 208.

15 Piero Molino – Jacopo Tagliabue, Wittgenstein's Influence on Artificial Intelligence, *arXiv preprint arXiv:2302.01570*, 2023, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.01570>, vyhledáno 11. 4. 2025.

si vytvořila během tréninku. My neznáme tato pravidla a nevíme, které rysy obrazu pokládá za podstatné a které zanedbává – můžeme pouze analyzovat výstupy, které generuje. To je ovšem situace, které čelíme i v případě mezilidské komunikace, alespoň podle Wittgensteina.


Ten ve svém příkladu s broukem v krabicice ukazuje, že význam slova není dán mentální reprezentací, ale jeho použitím.<sup>16</sup> Black box pro nás tedy nepředstavuje jen neuronová síť, ale vlastně kdokoliv, s kým komunikujeme. Ani v případě lidských kolegyně nevidíme, jak přesně vnitřně reprezentují pojmy jako „stejný obraz“. Víme pouze, jak s pojmy nakládají v rámci řečových her. Nemáme přímý přístup k mentálním reprezentacím druhých lidí – nemůžeme nahlédnout do jejich „krabíčky“ a vidět jejich „brouka“, tedy to, jak sami rozumí jednotlivým pojmům. Přesto jsme schopni komunikovat a v rámci společenství používat slova konzistentně. Smysl slov se totiž neodvíjí od toho, co si o nich jednotlivě myslíme, ale od toho, jak jsou používána.

Neuronová síť nemusí sdílet naši „mentální reprezentaci“ toho, co znamená „stejný obraz“ – pokud odpovídá tak, jak bychom odpovídali my. Zásadní rozdíl mezi lidskou a strojovou interpretací však spočívá v míře shody. Lidské kolegyně, se kterými spolupracujeme na třídění extrahovaných reprodukcí, sice mohou mít na počátku různé interpretace pojmů jako „reprodukce sochy“ nebo „stejně reprodukce“, ale po určité době a na základě vyjasňování a diskuzí se pravděpodobně sladíme a budeme rozhodovat konzistentně. Naproti tomu neuronová síť, která nemá přístup k širšímu kontextu a jejíž pravidla rozhodování zůstávají skrytá, se bude s naší klasifikací shodovat jen v určitém procentu případů.

Tento nesoulad však neznamená, že bychom neuronové síti měli zahrnout. Jejich síla spočívá v rychlosti a objemu zpracovaných dat, nikoli v dokonalé přesnosti. Pokud dokážeme změřit, jak často se shodují s lidským úsudkem, můžeme tuto míru nejistoty započítat do našich analýz a pracovat s pravděpodobnostní interpretací výsledků. Klíčovým úkolem pak není vyžadovat absolutní přesnost, ale spíše pochopit limity modelu.

## LIMITY DAT A STRATEGIE INTERPRETACE

Každý krok zpracování dat – od extrakce reprodukcí a popisků přes *image matching*, kategorizaci až po analýzu – s sebou nese určitou chybovost. Výsledkem je práce s velkým množstvím relativně méně přesných dat, než jaká bychom získali tradičními metodami. Největší výzvou proto není jen analýza samotná, ale i správná formulace výzkumných otázek, které reflektují povahu a limity těchto dat.



Například otázka „Jaké umělecké dílo bylo nejčastěji reprodukováno?“ by mohla vést k nepřesným výsledkům kvůli drobným chybám v rozpoznávání. Vhodnější je ptát se, co spojuje nejčastěji reprodukováná díla – jaké mají společné vizuální nebo tematické rysy, v jakých periodikách se objevují. Podobně při sledování pohybu reprodukcí mezi časopisy pravděpodobně nezachytíme všechny výskyty, ale můžeme mapovat strukturální propojení periodik skrze sdílený obrazový materiál.

Je třeba mít na paměti, že periodika nejsou neutrálním odrazem umělecké produkce, ale aktivně se podílejí na formování kánonu. Analýza jejich vizuálního obsahu tak odhaluje, co bylo v dané době považováno za hodnotné a reprodukovatelné. Tento filtr je dále ovlivněn výběrovým charakterem digitalizace, která často upřednostňuje prestižní tituly. Abychom zachytili širší spektrum vizuální kultury, je nutné zahrnout i méně známá periodika.

K vysvětlení nalezených vzorců bude třeba kombinovat kvantitativní analýzu s kvalitativním výzkumem zaměřeným na publikační praxi, aktéry a sítě, které šíření obrazového materiálu umožňovaly. Důležitou roli v našem projektu proto hrají i případové studie zaměřené na konkrétní časopisy a reprodukce.

## ZÁVĚR

Od kombinace kvantitativních metod a umělé inteligence s kritickým historickým přístupem založeným na zkoumání procesu tisku a publikace reprodukcí a jeho aktérů si nadále slibujeme otevření nových možností výzkumu. Umělá inteligence nám umožňuje pracovat s rozsáhlými datovými soubory a odhalovat vzorce, které by při manuální analýze mohly uniknout. Její využití však nelze chápat jako náhradu tradičních badatelských metod – naopak, výsledky neuronových sítí je nutné interpretovat v kontextu jejich omezení. Pokud tento přístup uchopíme s vědomím jeho chybovosti a limitů, můžeme zpracovat rozsáhlé soubory dat a získat poznatky, které by jinak zůstaly nedosažitelné. Analýza periodik neumožňuje nahlédnout přímo na uměleckou scénu dané doby, ale spíše pochopit mechanismy, které ovlivňovaly, co bylo považováno za hodnotné, reprodukovatelné a hodné šíření. Abychom se skutečně dozvěděli něco o vizuální kultuře dané epochy, je nezbytné pracovat i s těmito opomíjenými zdroji.



1

Édouard Manet, *La baigneuse*, fotomechanická reprodukce z periodika *La Renaissance III*, 1930, č. 1, 1. 1., s. 15.

Paříž, Bibliothèque nationale de France

Příklad rozdílných reprodukcí totožného obrazu, zde v časopisech *La Renaissance* a *Cahiers d'art*. Rozdíl spočívá mimo jiné v typu papíru — reprodukce v *Cahiers d'art* je tištěna na kvalitnějším křídovém papíře. První fotografii model opatřil popiskem „MANET. — LA BAIGNEUSE. 20 cent. X 10.“, druhou opatřil popiskem „JEUNE FEMME EN COSTUME DE BAIN. ENVIRON“.



2

Édouard Manet, *Jeune femme en costume de bain*, fotomechanická reprodukce z periodika *Cahiers d'art VII*, 1932, č. 8–10, s. 322.

Paříž, Bibliothèque nationale de France




# Panofsky Goes Digital

## K problému počítačovej asistencie pri ikonografických analýzach

VRATISLAV ZERVAN

Rozvoj digitalizace a strojového učení obrátil pozornost IT specialistů také k tradičním metodám dějin umění jako je ikonografie a ikonologie. Výpočetní nástroje dosud umožňují poměrně spolehlivě provádět především předikonografický popis uměleckého díla. Mnohem složitější je naučit stroj, aby dokázal provést ikonografickou analýzu vizuálního objektu. K realizaci takto komplikovaného projektu je zapotřebí přesvědčivý ontologický model a dobře organizované, rozsáhlé soubory dat určené k procesování. Přestože se tradiční klasifikační systémy i díky AI zdokonalují, nedokážou konkurovat ontologickým modelům a strukturám, které se v současnosti vyvíjejí a pracují s mnohem větším počtem tříd a vlastností. Datové sady s důkladnými anotacemi představují klíčový faktor, který výrazně ovlivňuje proces hlubokého učení. Zatím však není mnoho takových, které by třídily vizuální objekty, a ty nejrozsáhlejší vznikly pouze díky výrazné finanční podpoře. Rozvoj práce s velkými datovými soubory a nástrojů počítačového vidění přináší do výzkumu dějin umění nové metodologické možnosti, zejména při vyhledávání obrazových prvků v digitalizovaných sbírkách a při předikonografickém popisu uměleckých děl. Navzdory technologickému pokroku však využívání umělé inteligence naráží na limity dostupných dat, nedostatečná metadata a nutnost respektovat metodologické zásady ikonografické a ikonologické analýzy, které zůstávají klíčovými pro interpretaci uměleckého díla.



S nástupom *Digital Humanities*, ktoré sa začali po roku 2004 osobitne presadzovať aj v oblasti vysokého školstva a akadémiách vied, sa vytvoril priestor na vznik disciplíny digitálne dejiny umenia.<sup>1</sup> Rozvoj digitalizácie a strojového učenia obrátil pozornosť IT-špecialistov (niekedy spolupracujúcich aj s kunsthistorikmi) i na tradičné metódy dejín umenia, ako je ikonografia a ikonológia. Výrazne k tomu prispelo najmä odvetvie počítačového videnia. Možnosti detekcie objektov a segmentácie obrazu, ktoré primárne slúžili na identifikáciu bezpečnostných hrozieb, ale neskôr našli využitie i v priemysle, či medicíne, sa dajú aplikovať aj v rámci ikonografickej analýzy.

Doposiaľ sa komputačné nástroje výraznejšie využívali hlavne na predikonografický popis umeleckého diela. Takáto analýza obsahu umeleckého diela sa sústreďuje predovšetkým na automatické rozpoznávanie námetu umeleckého diela práve cieľným zisťovaním objektov, ktoré sa objavujú na obraze, alebo lokalizáciou ich polohy. Keďže väčšina algoritmov počítačového videnia sa trénuje na fotografiách, identifikácie objektov na umeleckých dielach sú stále pomerne náročnou úlohou. Napriek tomu sa objavuje čoraz väčší záujem o ich aplikáciu na umelecké diela s ponukou riešení, ktoré rôzne obmedzenia prekonávajú alebo obchádzajú.

V oblasti počítačového videnia sa približne od roku 2010 uskutočnilo niekoľko pokusov o detekciu objektov, osôb a vizuálnych vzorov v umeleckých dielach, ktoré boli prevažne publikované v zborníkoch z workshopov Computer Vision. Elliot Crowley s kolektívom Visual Geometry Group z Univerzity v Oxforde stoja za pilotným projektom „Paintings Dataset“ s viac ako 200 000 britskými obrazmi, ktoré boli anotované v desiatich triedach (napr. vták, loď, stolička). Prijatý prístup spočíva v natrénovaní modelu na dátovej sade PASCAL VOC a následnom vyhodnotení, ako dobre si natrénovaný model vedie pri prechode z „prirodzených obrazov“ na umelecké obrazy. Táto technika je známa ako Transfer Learning a niekedy sa používa na analýzu umeleckých obrazov z dôvodu absencie iných

1 Prvotné pokusy o etablovanie tejto vednej disciplíny sa udiali v osemdesiatych rokoch: Anthony Hamber – Jean Miles – William Vaughan, *Computers and the history of art*, London 1989. Po sérii konferencií bola jedným z hlavných iniciátoroch reštartu tejto vednej disciplíny redakcia novozaloženého časopisu *International Journal for Digital Art History*. V prvom čísle pozri najmä štúdie Benjamin Zweig, *Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History*, *International Journal for Digital Art History* I, 2015, č. 1, s. 39–49, <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21633>; Anna Bentkowska-Kafel, *Debating Digital Art History*, *International Journal for Digital Art History* I, 2015, č. 1, s. 51–64, <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21634>; Harald Klinke, *The Digital Transformation of Art History*, in: Kathryn Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, New York 2020, s. 32–42; Alexander Brey, *Digital art history in 2021*, *History Compass* IX, 2021, č. 8, s. 1–14, <https://doi.org/10.1111/hic3.12678>; Amanda Wasielewski – Anna Näslund (edd.), *Critical digital art history: interface and data politics in the post-digital era*, Bristol – Chicago 2024. Všetko vyhladané 10. 2. 2025.

špecifických modelov.<sup>2</sup> Veľmi dobré výsledky vykazujú i hlboké konvolučné neurónové siete natrénované a doladené pomocou umeleckých obrazov, ktorých úspešnosť sa odvíja na základe toho, aký súbor dát je poskytnutý na ich tréning.<sup>3</sup> Iným príkladom jemného ladenia je projekt, ktorého cieľom bola detekcia ľudí v umeleckých dielach. Autori pod vedením Nicholasa Westlakea použili model FastR konvolučných neurónových sietí predtrénovaný na súbore dát ImageNet, doladili ho v súbore vlastných dát People-Art reprezentujúcich 43 rôznych štýlov zobrazenia a vyhodnotili výkonnosť modelu na vlastnom súbore údajov a na súbore dát Picasso, predtým použitom na detekciu ľudí v kubistických umeleckých dielach.<sup>4</sup>

Skúmali sa aj špecifickejšie úlohy analýzy umeleckých diel. Chorvátsky tím združený okolo Evy Cetinic sa takto pokúsil využiť konvolučné neurónové siete na predikciu subjektívnych aspektov ľudského vnímania: estetické hodnotenie, vyvolanú pozitívnu alebo negatívnu náladu spojenú s dielom a zapamätateľnosť. Eva Cetinic a jej kolegovia tiež analyzujú, ktoré vlastnosti obrazov najviac prispievajú k vyššiemu hodnoteniu v rámci troch vytyčených okruhov a preverujú tieto zistenia na vzorke vybraných umeleckých diel.<sup>5</sup> Alessandro Adamou a Davide Picca extrahovali z databázy IconClass emocionálnu terminológiu a vďaka súboru dát SenticNet dokázali príslušne obrázky automaticky anotovať.<sup>6</sup>

- 2 Elliot J. Crowley – Andrew Zisserman, The state of the art: object retrieval in paintings using discriminative regions, in: Michel Valstar – Andrew French – Tony Pridmore (edd.), *Proceedings of the British Machine Vision Conference 2014*, Durham 2014, <http://dx.doi.org/10.5244/C.28.38>; Idem, In Search of Art, in: Lourdes Agapito – Michael M. Bronstein – Carsten Rother (edd.), *Computer Vision – ECCV 2014 Workshops. Zurich, Switzerland, September 6–7 and 12, 2014, Proceedings, Part 1*, Cham 2015, s. 54–70; Elliot J. Crowley – Ernesto Coto – Andrew Zisserman, The Art of Detection, in: Gang Hua – Hervé Jégou (edd.), *Computer Vision – ECCV 2016 Workshops. Amsterdam, The Netherlands, October 8–10 and 15–16, 2016, Proceedings, Part 1*, Cham 2016, s. 721–737, <https://www.robots.ox.ac.uk/~vgg/data/paintings/>; Matthaia Sabatelli – Mike Kestemont – Walter Daelemans et al., Deep Transfer Learning for Art Classification Problems, in: Laura Leal-Taixé – Stefan Roth (edd.), *Computer Vision – ECCV 2018 Workshops. Munich, Germany, September 8–14, 2018, Proceedings, Part II*, Cham 2019, s. 631–646, <https://github.com/paintception/Deep-Transfer-Learning-for-Art-Classification-Problems>. Všetko vyhľadané 10. 2. 2025.
- 3 Convolutional Neural Network (skratka CNN) je špeciálny typ neurónovej siete v oblasti strojového učenia, ktorý dosahuje veľmi dobré výsledky pri spracovaní obrazových dát a dát s priestorovou štruktúrou. Pozri aj Ian Goodfellow – Yoshua Bengio – Aaron Courville, *Deep Learning*, Cambridge (MA) 2016, s. 321–361.
- 4 Nicholas Westlake – Hongping Cai – Peter Hall, Detecting People in Artwork with CNNs, in: Hua – Jégou (pozn. 2), s. 825–841; Shiry Ginosar – Daniel Haas – Timothy Brown et al., Detecting People in Cubist Art, in: Agapito – Bronstein – Rother (pozn. 2), s. 101–116, <https://github.com/BathVisArtData/PeopleArt>, vyhľadané 10. 2. 2025.
- 5 Eva Cetinic – Tomislav Lipic – Sonja Grgic, A Deep Learning Perspective on Beauty, Sentiment, and Remembrance of Art, *IEEE Access* VII, 2019, s. 73694–73710, <https://ieeexplore.ieee.org/document/8731853>, vyhľadané 10. 2. 2025.
- 6 Alessandro Adamou – Davide Picca, Assessing the Expressivity of Iconclass to Embody Emotional Features in Classical Iconography, in: *Proceedings of the fourth edition of the International Workshop on Semantic Web and Ontology Design for Cultural Heritage, Tours, France, October 30–31, 2024*, <https://ceur-ws.org/vol-3809/paper4.pdf>, vyhľadané 10. 4. 2025.



Okrem týchto spomenutých prístupov sa v priebehu posledných 14 rokov objavilo niekoľko iných metodologických pokusov, ktoré s pomocou počítačového videnia riešili schopnosť počítačovo identifikovať objekty, ľudí, žánre alebo štýly na obraze s rôznou úspešnosťou, o čom svedčí tabuľka z roku 2021, ktorú vo svojej štúdií publikovali Giovanna Castellano a Gennaro Vessio.<sup>7</sup>

Oveľa zložitejšie je naučiť stroj, aby dokázal urobiť ikonografický rozbor vizuálneho objektu. Bádatelia si veľa sľubujú predovšetkým od veľmi dobre spracovanej ikonografickej bázy západného kresťanského umenia. Každé mytologické, či náboženské umenie využíva symboly a atribúty, a preto je pre strojové učenie celkom dobre rozpoznateľné.<sup>8</sup> David Stork s jeho kolektívom sa sústreďujú na umeleckú prax používania atribútov, ktoré vyhodnocujú ako najlepší prostriedok ako naučiť AI identifikovať svätca. Dosiahli relatívne dobré výsledky pri určovaní desiatich svätcov. Napriek tomu práve nejednoznačnosť, ktorú majú atribúty, im bráni rozšíriť metodológiu na všetkých kresťanských svätcov. Niektorí svätci sú totiž, ako je známe, identifikovaní tým istým atribútom.<sup>9</sup>

Stefanie Schneider so svojim tímom pripravila celkom rozsiahlu kolekciu dát, takmer 22 000 obrázkov k 239 svätcom a približne 124 000 obrázkov zobrazujúcich 343 atribútov tak, aby prešla procesom

- 7 Giovanna Castellano – Gennaro Vessio, Deep learning approaches to pattern extraction and recognition in paintings and drawings: an overview, *Neural Computing and Applications* XXXIII, 2021, s. 12277–12278.
- 8 Je signifikantné, že technickú podporu elektronickému korpusu čínskej ikonografie *Chinese Iconography Thesaurus* (<https://chineseiconography.org/>) robil tím z Iconclassu. Okrem tradičnej elektronickej spracovanej databázy *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (<https://weblimc.org/>) sa o identifikáciu objektov vo väzovom maliarstve antického Grécka snažil Elliot Joseph Crowley vo svojej dizertačnej práci *Visual Recognition in Art using Machine Learning* (dizertačná práca), Department of Engineering Science, University of Oxford, Oxford 2016, s. 53–70; a Prathmesh Madhu – Angel Villar-Corrales – Ronak Kosti et al., Enhancing Human Pose Estimation in Ancient Vase Paintings via Perceptually-grounded Style Transfer Learning, *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* XVI, 2022, č. 1, Article No. 16, s. 1–17 (<https://doi.org/10.1145/3569089>) experimentovali s odhadom a sledovaním ľudskej pozície na vybraných príkladoch väzového maliarstva antického Grécka. O identifikáciu a klasifikáciu hinduistickej chrámovej ikonografie pomocou AI sa nedávno usilovali Vanishree Kavi Mahesh – Lubna Ansari – Aprna Tripathi, AI-Based Image Classification for Indian Temple Iconography: A CNN-Based Approach, in: *2025 International Conference on Artificial Intelligence and Data Engineering (AIDE)*, Nitte 2025, s. 67–72 (<https://ieeexplore.ieee.org/document/10987322/>). Súbor dát starého čínskeho a egyptského umenia pripravili Shurong Sheng – Marie-Francine Moens, Generating Captions for Images of Ancient Artworks, in: Laurent Amsaleg et al. (ed.), *Proceedings of the 27th ACM International Conference on Multimedia*, ACM Conferences, New York 2019, s. 2479 (<https://doi.org/10.1145/3343031>). Všetko vyhľadané 27. 5. 2025.
- 9 David G. Stork – Anthony Bourached – George H. Cann et al., Computational identification of significant actors in paintings through symbols and attributes, in: Kurt Heumiller – David G. Stork (edd.), *Electronic Imagining Science and Technology 2021. Computer Vision and Image Analysis of Art 2021*, online 11–28 January 2021, New York 2021, <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2102.02732>, vyhľadané 10. 2. 2025.

semi-supervizovaného učenia.<sup>10</sup> Zaznamenali predovšetkým slušné výsledky v klasifikácii atribútov, ktoré sú používané aj v dnešnom každodennom živote. Identifikácia a klasifikácia svätcov prebehla hladko najmä v prípade malého počtu súvisiacich naratívov alebo keď bol svätec zobrazený len v istom štádiu svojho života.<sup>11</sup> Podobne Federico Milani a Piero Fraternali vycvičili konvolučnú neurónovú sieť na automatickú klasifikáciu korpusu umeleckých diel podľa 19 ikonografických tried, a to predovšetkým na identifikáciu kresťanských postáv. Takmer 70 percentnú úspešnosť dosiahli najmä vďaka tomu, že sa opierali o vcelku robustný súbor dát 42 000 obrazov kresťanských svätcov.<sup>12</sup> Prathmesh Madhu a jeho kolegovia, tentokrát aj z radov kunsthistorikov, sa zamerali na tváre a rozpoznávanie tela Panny Márie a archanjela Gabriela v scéne Zvestovania pomocou aplikácie algoritmu na detekciu pohlavia.<sup>13</sup> Maria-Cristina Marinescu s kolegami navrhuje spôsob na zlepšenie presnosti detekcie objektov na obrazoch založený na kombinácii hlbokého učenia a extrakcie sémantických metadát. Metadáta sa týkajú času prvého použitia slov reprezentujúcich objekty a tvoria tzv. časovú maticu. Dátum vytvorenia obrazu sa porovnáva s informáciami v časovej matici s cieľom odhaliť a nahradiť anachronické objekty s najpravdepodobnejšími objektmi, ktoré zodpovedajú časovému obdobiu obrazu.<sup>14</sup> Nikolai Ufer a jeho tím z univerzity v Heidelbergu sa zaoberá témou variácie motívov a kontextuálnych zmien v umeleckých dielach. Vypracovali používateľské rozhranie, v ktorom možno najefektívnejšie

- 10 Je to druh strojového učenia, ktoré pracuje s malým množstvom anotovaných dát a väčším počtom neoznačených dát. Na základe anotovaných dát dokáže stroj predikovať anotácie aj pre neoznačené dáta. Model sa postupne iteratívne zlepšuje, keď sa učí aj z vlastných odhadov. Pozri aj Xiaojin Zhu – Andrew B. Goldberg, *Introduction to Semi-Supervised Learning*, Cham 2009, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-01548-9>, vyhľadané 27. 5. 2025.
- 11 Stefanie Schneider et al., The Dissimilar in the Similar. An Attribute-guided Approach to the Subject-specific Classification of Art-historical Objects, in: Ralf H. Reussner et al. (edd.), *Informatik 2020: 50. Jahrestagung der Gesellschaft für Informatik: Back to the Future, 28 September – 2 Oktober 2020, Karlsruhe, Deutschland*. Bonn 2021, s. 1355–1364, [https://doi.org/10.18420/INF2020\\_127](https://doi.org/10.18420/INF2020_127), vyhľadané 10. 2. 2025.
- 12 Federico Milani – Nicolò Oreste Pinciroli Vago – Piero Fraternali, Proposals Generation for Weakly Supervised Object Detection in Artwork Images, *Journal of Imaging* VIII, 2022, č. 8, Art. 215, s. 1–18; Federico Milani, *Analysis of Cultural Heritage Data for Complex Iconography Studies* (Doctoral Dissertation), Politecnico di Milano, Department of Electronics, Information and Bioengineering, Milano 2022.
- 13 Prathmesh Madhu – Ronak Kosti – Lara Mührenberg et al., Recognizing Characters in Art History Using Deep Learning, in: Valerie Gouet-Brunet – Margarita Khokhlova – Liming Chen et al. (edd.), *SUMAC'19: Proceedings of the 1st Workshop on Structuring and Understanding of Multimedia heritAge Contents. MM'19: The 27th ACM International Conference on Multimedia. Nice, France, 21 October 2019*, New York 2019, s. 15–22.
- 14 Maria-Cristina Marinescu – Artem Reshetnikov – Joaquim Moré López, Improving object detection in paintings based on time contexts, in: *2020 International Conference on Data Mining Workshops (ICDMW)*, Sorrento 2020, s. 926–932.

vyhľadávať vizuálne vzory v celom obraze alebo jeho časti. Takisto ponúka aj eventualitu zamerať sa na kombináciu vzorov.<sup>15</sup>

Už spomínaný Prathmesh Madhu sa inšpiroval prácou Maxa Imdahla o Giottovi. Jeho ambíciou je pomocou vlastného vyhľadávacieho nástroja ICC++ nájsť podobné kompozičné diagramy, tak ako boli zadefinované v Imdahlovej ikonike.<sup>16</sup> Pepe Ballesteros Zapata a jeho kolegovia na vybraných maľbách scény *Noli me tangere* z obdobia od 1300 do 1600 z oblasti Talianska komputačne skúmali smerovanie pohľadov Krista a Márie Magdalény a podrobili ich komparačnej analýze.<sup>17</sup> Leonardo Impett vo viacerých štúdiách dokázal, že relatívne dobré výsledky (skoro na úrovni 90 %) dosahujú algoritmy pri určení póz, gestiky a afektov. V projekte Gesture Atlas zverejnil s odkazom na Warburgove *Pathosformel* a Baxandallovu teóriu *period eye* v súvislosti so zobrazením scény Zvestovania v 15. storočí vo Florencii 20 klastrov podobných gestík a póz.<sup>18</sup> Na vývoj v oblasti počítačového videnia v súvislosti s gestami, ktorý reprezentuje najmä opensource knižnica OpenPose, čo je systém, ktorý presne detekuje kľúčové body ľudského tela, rúk, tváre a nôh na jednotlivých snímkach, zareagovala vo svojej dizertačnej práci a niekoľkých štúdiách Valentine Bernasconi. Pokúsila sa natrénovať stroj na automatické rozpoznávanie konkrétnych póz rúk na základe existujúcej klasifikácie navrhnutej Temenužkou Dimovou. Zároveň sa snaží o istú rekontextualizáciu gestiky rúk s ich príslušnou ikonografiou.<sup>19</sup> Stefanie Schneider sa v monografii,

15 Nikolai Ufer — Max Simon — Sabine Lang et al., Large-scale interactive retrieval in art collections using multi-style feature aggregation, *PLoS ONE* XVI, 2021, č. 11, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0259718>, 1–38; <https://compvis.github.io/visual-search/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

16 Max Imdahl, *Giotto, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*. München 1979; Idem, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie — Ikonologie — Ikonik*, München 1988. Na rozdiel od ikonograficko-ikonologickej interpretačnej metódy je Imdahlova ikonika syntézou vidiaceho, rozpoznávajúceho videnia a poznávajúceho videnia a skúma ako v obraze spolupôsobí sémantika a syntax. Prathmesh Madhu — Tilman Marquart — Ronak Kosti et al., ICC++: Explainable feature learning for art history using image compositions. *Pattern Recognition* CXXXVI, 2023, <https://doi.org/10.1016/j.patcog.2022.109153>, vyhľadané 10. 2. 2025.

17 Pepe Ballesteros Zapata et al., Transformation of Composition and Gaze Interaction in Noli Me Tangere Depictions from 1300–1600, in: *CHR 2024: Fifth Conference on Computational Humanities Research, Aarhus, Denmark, 4–6 December 2024*, Aarhus 2024, s. 127–136, <https://doi.org/10.5167/UZH-265388>, vyhľadané 10. 2. 2025.

18 Leonardo Impett — Sabine Süssstrunk, Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas, in: Hua — Jégou (pozn. 2), s. 888–902; Peter Bell — Leonardo Impett, Ikonographie und Interaktion. Computergestützte Analyse von Posen in Bildern der Heilsgeschichte, *Das Mittelalter* XXIV, 2019, č. 1, s. 31–53; Leonardo Impett, Analyzing Gesture in Digital Art History, in: Kathryn Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, New York — London 2020, s. 386–407; Gesture Atlas, Biblioteca Hertziana, Digital Humanities Lab, <https://biblhertz.github.io/atlas/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

19 Temenužka Dimova, *Le langage des mains dans l'art. Histoire, significations et usages des chiogrammes picturaux aux XVIIe XVIIIe siècles*, Turnhout 2020; Valentine Bernasconi — Eva Cetinić — Leonardo Impett, A Computational Approach to Hand Pose Recognition, *Journal of Imaging* IX, 2023, č. 6, Art. 120, s. 1–18; Valentine Bernasconi, *Show me your Hand! Computational methods for hand gesture analysis in early modern European painting* (dizertačná práca), Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Zurich, Zürich 2024.

ktorá nadväzuje na niekoľko publikovaných štúdií, sústredila na analýzu rozsiahleho komplexu dát ľudských póz v umení od 19. storočia.<sup>20</sup>

Tradičné ikonografické klasifikačné systémy sa aj vďaka rôznym prístupom umelej inteligencie naďalej zdokonaľujú. Ich súčasní vývojári sú otvorení novým trendom a spolupracujú s vedcami, ktorí aplikujú metódy počítačového videnia, no nedokážu konkurovať ontologickým modelom a architektúram, ktoré v súčasnosti vznikajú a pracujú s oveľa väčším počtom tried a vlastností.<sup>21</sup> Väčšina z nových ontológií funguje na štandardoch Web Ontology Language (OWL).<sup>22</sup> Ontológia VIR nadväzuje na pomerne populárnu ontológiu CIDOC-CRM, na ktorej báze fungujú viaceré projekty zaoberajúce sa kultúrnym dedičstvom. Jej tvorcovia zavádzajú však nové triedy, vlastnosti i vzťahy. Výsledkom je model, ktorý rozlišuje medzi interpretáciou a identifikovaným prvkom. V dôsledku takéhoto rozlíšenia ontológia umožňuje definovať rôznorodé denotačné kritériá pre ten istý ikonografický atóm. Z týchto dôvodov model jasne oddeľuje identitu objektu a jeho námetu. Okrem toho ontológia síce poskytuje prostriedky na vyjadrenie vzťahov medzi zobrazením a jeho námetom, ale neposkytuje žiadny typ klasifikácie námetov. Spolieha sa na tie, ktoré už existujú a sú všeobecne akceptované kunsthistorickou komunitou, ako napríklad Iconclass, Warburgova klasifikácia alebo Garnierov Thesaurus Iconographique.<sup>23</sup> Richard Gartner z Warburgovho inštitútu v roku 2020 poukázal na dôležitosť programovacieho jazyka OWL. Považuje ho za ideálny základový kameň na vývoj ontológie, ktorá by mohla uľahčiť a automatizovať identifikáciu námetov v umeleckých dielach prostredníctvom logických záverov. Bohužiaľ, doposiaľ nepublikoval vlastnú ontológiu, v štúdiu len na príklade obrazu zúvislosti demonštruje možné programovacie súvislosti.<sup>24</sup>

Ontológia ArCo bola vyvinutá pre potreby digitálneho katalogizovania kultúrnych artefaktov talianskeho kultúrneho dedičstva konverziou informácií obsiahnutých v tradičných katalogizačných hárkoch na prepojené otvorené údaje (linked open data – ďalej len ako LOD). Tvorcovia

20 Stefanie Schneider, *Art and the Artificial Eye: Algorithmic Views of the Human Posture* (Computing in Art and Architecture), Heidelberg 2025.

21 Informatika si termín ontológia vypožičala z filozofie. Nazýva ním formálny popis určitej domény vedomostí a ich relácií. Takáto ontológia je podstatnou zložkou sémantického webu. Pozri aj: Jean-Baptiste Lamy, *Ontologies with Python: Programming OWL 2.0 Ontologies with Python and Owlready 2*, New York 2021, s. 2–4.

22 V roku 2004 konzorcium W3C publikovalo nový ontologický jazyk OWL (Web Ontology Language), ktorý v súčasnosti dominuje v doménovej ontológii. Umožňuje definovať zložité vzťahy a štruktúry medzi pojmami a je dobre strojovo čitateľný. Pozri Pascal Hitzler – Markus Krötzsch – Sebastian Rudolph et al., *Semantic Web: Grundlagen*, Berlin – Heidelberg 2008, s. 126–198.

23 Nicola Carboni – Livio de Luca, An Ontological Approach to the Description of Visual and Iconographical Representations, *Heritage II*, 2019, č. 2, s. 1191–1210, <https://ncarboni.github.io/vir/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

24 Richard Gartner, Towards an ontology-based iconography, *Digital Scholarship in the Humanities XXXV*, 2020, č. 1, s. 43–53.

vytvorili niektoré triedy aj na ikonografický opis, žiaľ už neuvádzajú žiadne rozdiely medzi rôznymi úrovňami interpretácie. Väčšina informácií týkajúcich sa takýchto ikonografických, respektíve ikonologických výrokov je umiestnená vo voľnom texte, čím sa nevyužíva plný potenciál LOD. Na jednej strane to stavia ArCo do horšej východiskovej pozície v porovnaní s Wikidata, ktoré takmer všetky informácie vyjadrujú prostredníctvom jednotného identifikátora prostriedku (tzv. URI). Na druhej strane, niektoré opisy v ArCo obsahujú podrobné interpretácie o umeleckých dielach, dokonca na úrovni ikonologických analýz. V ontológii existujú aj opisy so schematickou štruktúrou s opakujúcimi sa vzormi, a to najmä tie, ktoré sa týkajú série talianskych billboardov vytvorených v 20. storočí.<sup>25</sup>

Podobne ako ArCo je ontológia ICON založená na systéme sémantických sietí a znalostných grafov. Na jej tvorbe sa spolupodieľali Bruno Sartini a Sofia Baroncini, ktorí ju popísali v štúdiách, ale aj v dizertačných prácach obhájených na univerzite v Bologni v roku 2023 a 2024. ICON definuje triedy a vlastnosti na vyjadrenie interpretácií námetov a významov figurálnych umeleckých diel. Ako doménovo špecifická ontológia sa dá využívať múzeami na oveľa dôkladnejší popis umeleckých diel, historikmi umenia, ktorí pracujú s kvantitatívnymi metódami, ale aj vývojármi, ktorí na základe presnejších relácií dokážu prístupmi počítačového videnia lepšie identifikovať umelecké diela a ich časti. ICON deklaruje, že nadväzuje na teórie ikonológie, najmä Panofského, preto sa prvky na umeleckých dielach snaží opísať na každej úrovni od predmetov, osôb, výrazových kvalít, akcií a vlastností, priestorového usporiadania, konkrétnych miest, symbolov, alegórii až po významy, kultúrne javy a vnútroúrovňové vzťahy. Výhodou ICONu je aj to, že jeho hlavné triedy vykazujú súlad s ontológiami, ktoré pochádzajú z oblastí kultúrnych opisov (ArCo, CIDOC-CRM, VIR), semiotiky (DOLCE), bibliometrie (CITO) a symbolizmu (Simulation Ontology, ktorej autorom je tiež Bruno Sartini), s cieľom poskytnúť bohato rozvetvenú schému, ktorú možno rozšíriť pomocou ďalších tried a vlastností pochádzajúcich z týchto ontológií.<sup>26</sup>

25 Valentina Anita Carriero – Aldo Gangemi – Maria Letizia Mancinelli et al., ArCo: The Italian Cultural Heritage Knowledge Graph, in: Chiara Ghidini – Olaf Hardig – Maria Maleshkova et al., *The Semantic Web, ISWC 2019: 18th International Semantic Web Conference Auckland, New Zealand, October 26–30, 2019, Proceedings, Part II*, Cham 2019, s. 36–52; Arco: Architecture of knowledge, <http://wit.istc.cnr.it/arco/?lang=en>; *Architettura della conoscenza: Ontologie per la descrizione del patrimonio culturale*, <https://github.com/ICCD-MiBACT/ArCo>.  
Všetko vyhľadané 10. 2. 2025.

26 Bruno Sartini – Sofia Baroncini – Marieke van Erp et al.: ICON: An Ontology for Comprehensive Artistic Interpretations, *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage* XVI, 2023, č. 3, Art. 59, s. 1–38; Bruno Sartini, *Connecting Works of Art within the Semantic Web of Symbolic Meanings* (dizertačná práca), Università di Bologna, Bologna 2023; Sofia Baroncini, *Diving into Artworks Interpretations through the Lenses of Semantic Data: An Application of Panofsky's Iconological Studies* (dizertačná práca), Università di Bologna, Bologna 2023; ICON Ontology, <https://br0ast.github.io/ICON/ICONontologyDocumentationcurrent/index-en.html#level3-scheme>, vyhľadané 10. 2. 2025.

Bruno Sartini v roku 2024 publikoval aj vlastný znalostný graf s názvom IICONGRAPH, ktorý vytvoril predovšetkým úpravou ArCo a Wikidata. Vďaka štruktúrovaným údajom s viac ako 170 000 umeleckými dielami poskytuje IICONGRAPH bohatý zdroj informácií, ktorý výrazne uľahčuje komplexnejšie ikonografické a ikonologické analýzy a interpretácie. Prepojenosť s Wikidata umožňuje aj niektorým našim lokálnym inštitúciám využiť potenciál tohto znalostného grafu.<sup>27</sup>

Kolekcie dát (tzv. datasets) s dôkladnými anotáciami sú kľúčovým faktorom, ktorý jednoznačne ovplyvňuje proces hlbokého učenia sa. Takýchto dátových komplexov, ktoré by triedili vizuálne objekty, zatiaľ nie je veľa. V dôsledku rozsiahlych digitalizačných iniciatív sa počet umeleckých zbierok, ktoré sú prístupné online síce výrazne zvýšil, no tieto digitálne repozitáre nie sú vždy automaticky sprístupnené verejnosti a kvalita ich metadát sa výrazne líši. Zastúpenie obrazov v kolekciách je rôzne. Napríklad v kolekcii dát OmniArt je rozmedzie 500 až dvoch miliónov obrázkov. Vývojári sa pri tvorbe sústredili na rozmanité úlohy, preto aj škála s akým zámerom boli vytvorené, sa pohybuje od klasifikácie emócií, obsahu, štýlu až po multimodálne vyhľadávanie. Väčšina súborov dát pracuje tak, že označuje celý obraz. Len niekoľko dátových súborov sa koncentruje aj na objekty v rámci obrazu, ale to len v malom počte a pre obmedzený súbor objektov. Pre potreby digitálneho ikonografického a ikonologického rozboru sú dôležité najmä nasledovné kolekcie dát.

Mohutná kolekcia súborov OmniArt z roku 2017 už obsahuje niektoré kategórie Iconclass.<sup>28</sup> V Iconarte Nicolas Gonthier a jeho výskumná skupina síce nezhrmáždili veľký objem dát, ale implementovali do tejto kolekcie metódu slabého dohľadu nad detekciou objektov (WSOD), ktorá spočíva v tom, že používa len veľmi obmedzené anotácie. Iconart 6 000 obrázkov triedi v novej verzii na 10 tried, z ktorej štyri sa týkajú kresťanského náboženstva.<sup>29</sup> V roku 2020 zverejnil tvorca Iconclass systému pre digitálne dejiny umenia Etienne Posthumus testovaciu sadu Iconclass AI, ktorá obsahuje 87 tisíc obrázkov pochádzajúcich prevažne z databázy Arkyves anotovaných viacerými kategóriami Iconclass, aby uľahčil vedcom

27 Bruno Sartini, IICONGRAPH: Improved Iconographic and Iconologic Statements in Knowledge Graphs, in: Albert Meroño Peñuela – Anastasia Dimou – Raphaël Troncy et al., *The Semantic Web. 21st International Conference, ESWC 2024 Hersonisson, Crete, Greece, May 26–30, 2024, Proceedings, Part II*, Cham 2024, s. 57–74, <https://github.com/br0ast/iicongraph/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

28 Gjorgji Strezoski – Marcel Worring, OmniArt: A Large-scale Artistic Benchmark, *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications XIV*, 2018, č. 4, s. 1–21, <https://isis-data.science.uva.nl/strezoski/#3>, vyhľadané 10. 2. 2025.

29 Nicolas Gonthier – Yann Gousseau – Said Ladjal et al., Weakly Supervised Object Detection in Artworks, in: Laura Leal-Taixé – Stefan Roth (edd.), *Computer Vision – ECCV 2018 Workshops. Munich, Germany, September 8–14, 2018, Proceedings, Part II*, Cham 2019, s. 692–709, [https://wsoda.telecom-paristech.fr/downloads/dataset/IconArt\\_v1.zip](https://wsoda.telecom-paristech.fr/downloads/dataset/IconArt_v1.zip), vyhľadané 10. 2. 2025.

cestu k vypracovaniu lepších počítačových modelov.<sup>30</sup> Inovovaný ArtDL Federica Milaniho a Piera Fraternaliho tvorí 42 000 obrázkov malieb, prevažne z renesančného obdobia, zozbieraných z desiatich online múzeí a iných open-source dát. Jeho extrémnou výhodou je, že rozdeľuje anotované obrázky do 19 tried zodpovedajúcich klasifikácii Iconclassu.<sup>31</sup> Prínosom je nepochybne i súbor štruktúrovaných dát o vybraných ikonologických interpretáciách Erwina Panofského, ktoré Sofia Baroncini v rámci svojej dizertačnej práce vyextrahovala z jeho kníh a transformovala do podoby prepojených otvorených údajov.<sup>32</sup>

Práca so značným objemom dát si vyžaduje pomerne veľký pracovný kolektív a vyžaduje si zapojenie sa do väčšieho národného alebo medzinárodného grantu. Nehovoriac o kvalitnom hardvérovom vybavení, hoci nepochybne sú k dispozícii aj open-source cloud-platformy, kde sa dajú otestovať niektoré z modelov či súborov dát, alebo superpočítače s HPC (High performance computing) schopnosťou.<sup>33</sup> V súvislosti s vyhľadávaním obrazov, rytín a ilustrácií v digitalizátoch, sa objavujú počítačoví facilitátori, ako napr. Illustration Detector pre novoveké knihy, ktorý vyvinula Visual Geometry Group na univerzite v Oxforde, či pokus o detekciu iluminácií v stredovekých rukopisoch.<sup>34</sup> Výraznou pomocou sú nepochybne agregátory výtvarných diel z rôznych zbierok galérií či múzeí, no tak ako v prípade slovenského webu umenia, vyvinutého lab.SNG, metadáta k týmto dielam sú často výrazne oklieštené a vyžadujú si doplnenie o ikonografické a ikonologické kontexty v podobnom duchu ako ontológia ICON s rozšírenou taxonómiou tried a vlastností. Počítačová asistencia pri ikonografických a ikonologických analýzach má však aj limity a jej používanie sa musí riadiť zásadami, tak ako ich načrtli Sonja Drimmer a Christopher J. Nygren.<sup>35</sup>

Napriek prevládajúcej počiatocnej skepse sa ukázalo, že Computer Vision už teraz ovplyvňuje prácu kunsthistorikov a kunsthistoričiek a v blízkej budúcnosti bude zrejme nevyhnutným nástrojom pri analýze

30 Mingfang Wu – Hans Brandhorst – Maria-Cristina Marinescu et al., Automated metadata annotation: What is and is not possible with machine learning, *Data Intelligence* V, 2023, č. 1, s. 122–138, <https://iconclass.org/testset/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

31 Federico Milani – Piero Fraternali, A Data Set and a Convolutional Model for Iconography Classification in Paintings, *Journal on Computing and Cultural Heritage XXXVII*, 2021, č. 4, Art. 111, s. 1–18, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2010.11697/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

32 Baroncini, *Diving* (pozn. 26), s. 66–76, 113–242, <https://github.com/SofiBar/IconologyDataset/>, vyhľadané 10. 2. 2025.

33 V prípade SAV ide o superpočítač DEVANA, ktorý má akcelerovaný modul pre AI/ML.

34 Abhishek Dutta – Giles Bergel – Andrew Zisserman, Visual Analysis of Chapbooks Printed in Scotland, in: *The 6th International Workshop on Historical Document Imaging and Processing. HIP '21: The 6th International Workshop on Historical Document Imaging and Processing*, Lausanne 2021, s. 67–72, <https://doi.org/10.1145/3476887.3476893>; Fouad Aouinti – Victoria Eyharabide – Xavier Fresquet et al., Illumination Detection in IIF Medieval Manuscripts Using Deep Learning, *Digital Medievalist* XV, 2022, č. 1, s. 1–18, <https://doi.org/10.16995/dm.8073>, všetko vyhľadané 10. 4. 2025.

35 Sonja Drimmer – Christopher J. Nygren, Art History and AI, *International Journal for Digital Art History*, 2023, č. 9, s. 5.02–5.13, <https://doi.org/10.11588/DAH.2023.9.90400>, vyhľadané 10. 4. 2025.

umeleckých diel.<sup>36</sup> AI už v súčasnej dobe dosahuje veľmi dobré výsledky v predikonografickom popise umeleckého diela. Vďaka pribúdajúcim kolekciam dát a ontológiám, ktorých taxonómia bude pre počítače prehľadná a čitateľná, sa ikonografický rozbor rozhodne nezaobíde bez počítačovej asistencie počítača. Medzi vízie budúcnosti nepochybne bude patriť ikonologická a ikonická analýza a pochopenie kompozičnej štruktúry umeleckého diela, kde sa síce už prvé pokusy uskutočnili, no vzhľadom na stále relatívne obmedzenú kolekciu dát, nepredstavujú ešte výrazný prínos pre prácu kunsthistorikov a kunsthistoričiek. Kým strojové učenie celkom dobre reaguje na maľbu, iným médiám umenia, ako napríklad 3D objektom, zatiaľ nebola venovaná dostatočná pozornosť. Ďalším polom pôsobnosti počítačovej asistencie môže byť historická a realistická maľba, kde existuje predpoklad, že udalosti z historického obdobia dokáže strojové učenie na základe zhromaždených dát o nejakej epizóde z dejín, reáliách alebo prírodných javov pomerne ľahko rozpoznať.<sup>37</sup>

36 K skepse pozri rozhovor Christophera S. Wooda s Horstom Bredekampom – Christopher S. Wood, Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood, *The Art Bulletin* XCIV, 2012, č. 4, s. 522, 524–525. V tom istom časopise v roku 2024 venovali takmer celé druhé číslo téme Dejiny umenia po Computer Vision.

37 Zhuomin Zhang – Elizabeth C. Mansfield – Jia Li, A Machine Learning Paradigm for Studying Pictorial Realism: How Accurate are Constable's Clouds, *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence* XLVI, 2024, č. 1, s. 34–42, <https://ieeexplore.ieee.org/document/10286060>, vyhľadané 27. 5. 2025.



# PŘEHODNOCENÍ LIDOVÉHO UMĚNÍ

Prostředník proměny  
a emancipace

By the early twentieth century, several modernist artists and writers, most notably Karel Teige, proclaimed the end of folk art, relegating it to museums as a relic of the pre-industrial era. However, many other theorists, ethnographers, and artists argued that folk art never truly disappeared and continued to possess a distinct ‘local specificity.’ Rather than vanishing, it evolved and persisted, enthusiastically embraced by artists and craftspeople who viewed modernity not as an endpoint but as an opportunity to renew folk art in the pursuit of class, gender, political, and artistic emancipation. The contributors to this section revisit this position and critically assess folk art’s capacity to respond to political and societal challenges from the nineteenth to the twenty first century, asking what has constituted folk art and why this topic continues to merit scholarly attention.

The authors demonstrate that folk art has not only been the concern of avant garde critics or nationalistic ethnographers, but has also functioned as a flexible and adaptive practice engaged with the contemporary world. As Robert Janás discusses, folk art played a key role in shaping competing identities among German and Czech communities in Moravia in the late nineteenth and early twentieth centuries. Both groups recognised and mobilised the political potential of folk art to advance their status within Austria Hungary. Folk art has remained significant up to the present day, as illustrated by movements such as *Folklore’s Not Dead* and the performances of the UK based artist Tereza Bušková, introduced by Sonya Darrow and Nichola Baird respectively.

A similar shift towards engagement with contemporary concerns is evident in Bušková’s work, examined by Baird. The artist freely combines folk traditions and practices from diverse cultures and emphasises the collaborative dimension of folk art within multicultural communities in the United Kingdom. Whereas in the previous century folk art often played an active role in promoting regional and competing national identities, contemporary artists working with folk traditions tend to focus instead on care, collaboration, and community within diverse social contexts. Folk art’s once predominant role as a marker of ‘fixed’ identities has thus given way to more flexible purposes and definitions, expanding the concept to encompass a wide range of practices situated beyond formal art institutions.

This expansion is further explored by Šárka Bahouňková in her analysis of self help construction activities in communist Czechoslovakia. Buildings of various types and functions emerged from the needs and constraints of the period; they were created for local communities and often employed inferior or improvised materials. Bahouňková examines whether such structures can be understood as a form of folk practice adapted to specific political, economic, and social circumstances.

The processes of change and redefinition that have characterised the evolution of folk culture over the past century were not confined to Central



Europe, as demonstrated by Piotr Korduba's study of the continuing role of folk art in Poland throughout the twentieth century. As folk art was repeatedly adapted within modern design projects—initially as part of nation building efforts and later in alignment with official socialist ideals and economic frameworks—it was never merely a 'dead' relic. Instead, it consistently retained a sense of identity and community that remained meaningful in periods of transformation.

Across its varied applications, 'local specificity' and a strong sense of community emerge as shared features in the different analyses of folk art presented in this section. Formal definitions and material characteristics that once served as markers of specific folk cultures in the late nineteenth century gradually give way to more fluid formulations that emphasise participation and accessibility. As the contributors demonstrate, these qualities unite folk art across regional, national, and international contexts. At the same time, they show that folk art's relevance has not diminished since its 'death' was proclaimed more than a century ago. On the contrary, it has endured through multiple redefinitions, revivals, and restitutions.

MARTA FILIPOVÁ — JULIA SECKLEHNER

# Lidové umění jako prostředek národního boje na Moravě kolem roku 1900

ROBERT JANÁS

Morava byla historicky bilingvní zemí, přičemž mezi moravskými elitami i výtvarnými umělci 19. století jazykově dominovala němčina. V devadesátých letech se zformoval samostatný proud česky mluvících umělců, který se vymezil proti německy mluvícím krajanům. Jako účinný prostředek ke kulturní a politické emancipaci ve strukturách moravské společnosti si vybrali lidové umění. Podkladem pro jejich výtvarnou tvorbu se stalo lidové umění Slovácka a Valašska. Folkloristické motivy ve svých dílech přizpůsobovali svým kulturně politickým cílům. V roce 1908 předložilo Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM) Moravskému zemskému sněmu návrh na zřízení akademie výtvarných umění, jejíž součástí by byla i výuka lidového umění. V roce 1910 následoval návrh na vybudování Domu umělců, kde by lidoví řemeslníci učili mladé venkovany jednotlivým druhům lidového umění, podobně jako je tomu u ateliérového systému výuky na akademiích. Cílem obou návrhů bylo posílení pozic lidového umění na Moravě. Taktickým využíváním tohoto fenoménu se jej umělcům z okruhu SVUM podařilo ztotožnit ve vizuální kultuře s regiony Slovácka a Valašska a toto téma si přivlastnit. Němečtí výtvarníci z Moravy, kteří se ve své tvorbě folkloristickým motivům také věnovali, pozici zprostředkovatelů moravské lidové kultury ztratili. Odvoláváním se na moravské lidové umění se česky mluvícím umělcům na Moravě podařilo vybudovat pozici jediných reprezentantů moravského umění.

V posledních desetiletích dochází v oblasti dějin umění k rostoucímu zájmu o způsoby, jimiž výtvarné umění přispívá k formování národních a kulturních identit, zejména v kontextu jazykového nacionalismu. Tento jev, který zdůrazňuje propojení mezi jazykem, národem a kulturním sebeuvědoměním, se odráží nejen v literatuře a politickém diskurzu, ale i ve vizuálních reprezentacích. Současné bádání se snaží porozumět, jak umění nejen reflektuje, ale i aktivně utváří jazykově definované identity. Jednou z geografických oblastí, kde dané jevy hrály zásadní roli, představuje střední Evropa.<sup>1</sup> Tento příspěvek se zaměřuje na sledování zmíněných procesů v historickém kontextu Moravy přelomu 19. a 20. století.

Morava byla historicky bilingvní zemí, v níž prakticky po celé 19. století přežívalo zemské chápání národa. Obyvatelé Moravy se obecně považovali za příslušníky moravského národa bez ohledu na obcovací řeč. Z hlediska obcovací řeči se Morava nedělila ani tak po horizontální ose územních celků jako po vertikální ose sociální struktury. Velká města byla převážně německy mluvící, zatímco venkované hovořili převážně česky. V roce 1910 uvádělo 65,9 % Brňanů jako obcovací řeč němčinu a 33,9 % češtinu, zatímco v celomoravském měřítku byl poměr zřetelně opačný s češtinou jako obcovací řečí u 71,7 % Moravanů a němčinou u pouhých 27,6 % obyvatel země.<sup>2</sup> Z toho plynula skutečnost, že moravské elity, včetně intelektuálů a umělců, byly jazykově německé. Až na ojedinělé výjimky byla jazykem moravských výtvarných umělců němčina. Teprve v devadesátých letech 19. století nastoupila na uměleckou scénu relativně početná generace česky mluvících autorů. Ve srovnání s německy mluvícími tvůrci, ale stále představovali výraznou menšinu. Nejstarším uměleckým spolkem na Moravě byl Mährischer Kunstverein (Moravský umělecký spolek). Přes rostoucí emancipaci Slovanů na politické mapě Moravy v průběhu druhé poloviny století byli členy spolku Mährischer Kunstverein jejich předáci – předseda Moravské národní strany Alois Pražák a majitel největšího českého knihkupectví v Brně Joža Barvič.<sup>3</sup> Mährischer Kunstverein se výslovně nedefinoval jako německý, ale jako celomoravský. Ze struktury zájemců o výtvarné umění v zemi ale v praktické rovině vyplynula jeho německojazyčnost. Naopak moravská německá intelektuální majorita chápala minoritní českojazyčné kulturní aktivity jako organickou součást

1 Tom Kamusella, *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*, Basingstoke 2012; Julia Secklehner, 'Land und Leute' in the transnational space: Recontextualizing Heimatphotographie in Central Europe. in: Julia Allerstorfer – Karolina Majewska-Güde – Monika Leisch-Kiesl (edd.), *Central and Eastern European Art and Art History: Imperial Pasts – Neoliberal Presences – Decolonial Futures*, Bielefeld 2024, s. 187–209; Marta Filipová, Náš český Millet? Joža Uprka, lidové a české umění, *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et historica*, 2024, č. 2, s. 69–76.

2 *Die Ergebnisse der Volkszählung vom 31. Dezember 1910 in den im Reichsrat vertretenen Königreichen und Ländern*, Band I., Heft 2, Wien 1914, s. 38.

3 *Mährischer Kunstverein. Kaiser Franz Josef-Jubiläums-Künstlerhaus. Jahresbericht 1910–1911*, Brünn 1912, s. 18–26.

moravské kultury. Mezi členy Slovanského čtenářského kroužku se například objevovali i moravští němečtí činovníci. V největších německých novinách *Tagesbote* byl při své první samostatné brněnské výstavě v roce 1897 Joža Uprka označován jako „*mährischer Landsmann*.“<sup>4</sup>

Od poloviny 19. století se na Moravě slovanská kulturní identita formovala postupně. Po roce 1900 se ale proud česky mluvících umělců už začal vyhraňovat vůči německy mluvící majoritě jako samostatná a nezávislá entita, čímž negoval koncepci jednotného moravského národa. V roce 1900 byl založen Klub přátel umění a v roce 1907 Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM), které byly, přes obecně znějící názvy, v každodenní praxi určeny pouze Slovanům, tedy občanům s českým obcovacím jazykem. Členové těchto spolků a spříznění politici začali usilovat o dominanci na několika frontách. I když v rámci kulturních a společenských elit tvořili česky mluvící Moravané tehdy ještě menšinu, mezi lidovými vrstvami početně jasně dominovali. V tomto směru se jim otvíraly rozsáhlé možnosti. Při svých emancipačních snahách tak začali představitelé slovanského etnika chytře využívat kartu lidu a lidového umění.

## MORAVSKÁ AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Z podnětu Sdružení výtvarných umělců moravských přednesli 16. září 1908 během jednoho zasedání Moravského zemského sněmu nezávisle na sobě tři skupiny poslanců vedené Františkem Hessem z Lidové strany na Moravě, Josefem Mnohoslavem Kadlčákem z Katolické strany národní na Moravě a Ondřejem Přikrylem z Lidové strany na Moravě tři navzájem nekoordinované návrhy na zřízení akademie výtvarných umění na Moravě.<sup>5</sup> Myšlenka akademie na Moravě nebyla nová. Už na přelomu 18. a 19. století provozoval v Brně sochař Andreas Schwegl soukromou výtvarnou akademii ve formě, která se v jiných městech stala základem dnes existujících vysokých uměleckých škol. Další úvahy o založení ministerstvem kultu a vyučování zřizované výtvarné akademie na Moravě narážely na nadbytečnost takového kroku, když významná škola tohoto typu sídlila v nedaleké Vídni. Návrh iniciovaný Sdružením výtvarných umělců moravských zapadal do řetězce těchto snah. Novinkou ale bylo, že tato vysoká výtvarná škola výrazně operovala s pojmem lidového umění. Už v preambuli konceptu Hessova návrhu na zřízení umělecké školy moravské, která by se na domácí půdě opírala o starou lidovou kulturu, se píše, že „*Tolik*

4 Theater und Kunstnachrichten, *Tagesbote* XLVII, 1897, č. 25, 1. 2., s. 4.

5 *Sněmovní list o seděních moravského sněmu zemského, nejvyšším patentem, daným dne 11. srpna 1871 svolaného, 1907, 16. 9. – 1908, 29. 9., Sněm moravský. – 17. sezení 2. zasedání dne 16. září 1908, Návrhy 2, 3, 13, 16.*

*uměleckých prvků jako dodnes Morava neposkytuje snad žádná jiná země a nejzachovaleji zvláště Slovácko moravské.*<sup>6</sup>

V Kadlčákově návrhu je vysoká umělecká škola přímo nazvána Lidová akademie moravská.<sup>7</sup> Navrhovaná struktura instituce odpovídala standardním výtvarným akademiím. Byla členěna do dvou stupňů. Na všeobecnou přípravnou školu mělo v druhém stupni navazovat pět speciálních škol pro jednotlivé druhy výtvarného umění, škola figurální malby, škola krajinomalby, škola architektury a stavitelství, škola sochařství, a škola uměleckého průmyslu. Studijní řád akademie vypracoval malíř a člen SVUMu Alois Kalvoda. Součástí teoretické výuky v prvním stupni mělo být i studium lidových staveb, výšivek a ornamentů a lidového průmyslu. V rámci výuky na speciální škole figurální malby se počítalo s dalším studiem krojů, jejich historického vývoje, geografické podmíněnosti a zkoumáním lidového života. Studium anatomie a pohybu mělo probíhat „dle pohyblivého modelu lidového“. Výuka ve speciální škole pro umělecký průmysl se měla odvíjet od studia produktů lidového řemesla, jako byly keramika, výšivky, nábytek, řezbářské výrobky. I když se ve studijním řádu mluví obecně o lidovém umění, z kontextu vyplývá, že jde výhradně o inspiraci Slováckem. Do rozvrhu studia patřil také dvou a půl měsíční pobyt na blíže nespécifikované slovácké vesnici od začátku května do poloviny července. Zatímco studentům figurální malby ho řád předepisoval pouze ve druhém ročníku, pro krajináře byl plánován každoročně od druhého do čtvrtého ročníku.

Návrhy na zřízení akademie hojně operují s pojmem *moravský*. Při definování, kdo se může stát studentem akademie, byla ale jako základní vytyčena podmínka, že uchazeč musí být české nebo slovanské národnosti. Tady je třeba podotknout, že se v té době česky mluvící Moravané při vymezení vůči německým Moravanům stále ještě častěji označovali jako Slované než jako Češi. V době, kdy se na Moravě začala vytvářet hranice mezi česky a německy mluvícími obyvateli, se tímto způsobem snažil studijní řád zabránit vstupu na akademii Moravanům hlásícím se k německému obcovacímu jazyku. Patrně vzhledem k tomu, že se mělo jednat o státem zřizovanou veřejnou vysokou školu, byla v tištěné verzi studijního řádu předkládané zemskému sněmu tato diskriminační podmínka přelepena.<sup>8</sup>

O týden později předložil Moravskému zemskému sněmu návrh na zřízení vysoké výtvarné školy v Brně poslanec a kulturní činovník Alfred Fischel. I vzhledem k tomu, že mělo jít o školu s německým vyučovacím

6 Moravský zemský archiv v Brně (MZA Brno), f. A 9, kart. 4541, Moravský zemský výbor, fol. 315–316: návrh poslance dr. Františka Hesse a dr. Seiferta na zřízení umělecké školy moravské, 16. 9. 1908.

7 MZA Brno, f. A 9, kart. 4541, Moravský zemský výbor, fol. 300–301: návrh poslance Kadlčáka, Šilingra, Dr. Stojana, Dr. Hurbana, Šamalíka, Šrámka a soudruhů na zřízení Umělecké školy moravské čili Lidové akademie moravské, 16. 9. 1908.

8 Ibidem, fol. 274–277: Studijní řád Lidové akademie umělecké v Brně.

jazykem, šlo patrně o reakci na předešlé návrhy. Argumentaci pro potřebu zřízení umělecké školy na Moravě postavil standardně na výčtu jmen významných moravských umělců, kteří se prosadili v mezinárodním kontextu, a na pozici Brna jako kulturního centra s muzei a výstavními sálami.<sup>9</sup> Vycházel z mentality intelektuálních elit a argumentoval silou pozice zdejší městské kultury. Folklórní tradice a lidovou kulturu země jako podpůrný argument zcela opomenul. Moravský zemský sněm si, jak bylo obvyklé, vyžádal k návrhu odborné dobrozdání od příslušných sdružení zastupujících obě moravská etnika. Moravský muzejní spolek se v odpovědi podepsané předsedou Františkem Kameníčkem a jednatelem Jaroslavem Helfertem k otázce odmítl vyjádřit se zdůvodněním, že by její projednávání mohlo vést k třenicím v kuratoriu.<sup>10</sup> Mährischer Kunstverein se jménem svého prezidenta Gustava von Schoellera postavil proti návrhu. Poukázal na to, že provozování takové umělecké školy je náročné i ve významnějších kulturních centrech, než je Brno, jako například ve Vídni. I tam je problém zajistit dostatek talentovaných studentů. Zřízení vysoké výtvarné školy ve městě velikosti Brna by podle něj městu nijak neprospělo a vedlo by k přílivu průměrně nadaných diletantů, kteří by se svému koníčku chtěli věnovat jako profesi, což by vedlo k nárůstu počtu ztracených existencí a zklamaných nadějí.<sup>11</sup>

I když podstatou obou návrhů bylo zřízení výtvarné akademie primárně pro Moravany v jejich vlastní zemi, ten německý byl zemským sněmem prakticky okamžitě smeten ze stolu, slovanský se stal předmětem několik měsíců trvajících posuzování a byl zaslán na ministerstvo kultury a vyučování, které na něj patrně i z finančních důvodů nakonec nepřistoupilo. V únoru 1912 pak projekt Moravský zemský sněm zamítl.<sup>12</sup> Zatímco u Fischelova návrhu, který se opíral čistě o argumentaci uměleckými hledisky vycházejícími z měšťanského prostředí, dospěl zemský sněm k názoru, že zřízení akademie je nadbytečné, protože moravští umělci mohou nadále studovat ve Vídni, v úředních písemnostech k návrhu, který argumentoval silou a významem lidové kultury v zemi, se naopak zdůrazňovala potřeba zřídit akademii, aby Moravané nemuseli jezdit za studiemi do Prahy, Vídně, Mnichova nebo Paříže.<sup>13</sup> Všechny tři návrhy český mluvících poslanců vycházely ze stejného textu, který vypracoval

9 MZA Brno, f. A 9, kart. 4530, Moravský zemský výbor, fol. 103: návrh dr. Fischela a soudruhů v příčině zřízení umělecké školy s německou vyučovací řečí v Brně, 22. 9. 1908.

10 Ibidem, fol. 94: dobrozdání Moravského muzejního spolku Moravskému zemskému výboru ohledně návrhu na zřízení umělecké školy s německým vyučovacím jazykem v Brně, 24. 3. 1909.

11 Ibidem, fol. 95–98: dobrozdání Mährischer Kunstvereinu Moravskému zemskému výboru ohledně návrhu na zřízení umělecké školy v Brně, 16. 3. 1909.

12 MZA Brno, f. A 9, kart. 4541, Moravský zemský výbor, fol. 248: vyrozumění Moravského zemského výboru SVUMu o zamítnutí návrhu na zřízení lidové akademie na Moravě Moravským zemským sněmem, 15. 4. 1912.

13 Ibidem, fol. 257–263: zpráva školského výboru o návrhu poslanců F. Hesse a J. Seiferta na zřízení lidové akademie na Moravě, 6. 10. 1908.

a na své valné hromadě schválil SVUM. Každý ze zastupitelů z tohoto usnesení podle svých priorit akcentoval různé myšlenky. Poslanec Příkryl postavil svůj návrh na potřebě zřízení české umělecké školy na Moravě a vůbec v něm nezmínil záležitosti týkající se lidového umění a kultury.<sup>14</sup> Podobně jako u Fischela se jeho návrhem zemský sněm příliš nezabýval. Předmětem tři a půl roku trvajících jednání úřadů na ose Brno-Vídeň se stal pouze kombinovaný Hessův a Kadlčákův návrh operující s myšlenkou významu lidové kultury na Moravě.

## VENKOV JAKO CENTRUM MORAVSKÉHO UMĚNÍ

Fenomén lidového umění hrál ve strategii představitelů slovanské umělecké scény zásadní roli i v dalších projektech. Od roku 1909 předkládal SVUM Moravskému zemskému výboru žádosti o subvence na plánovanou stavbu Domu umělců v Hodoníně, který měl vedle funkce sídla spolku sloužit primárně jako výstavní síň pro současné výtvarné umění. Rozsáhlou část Domu umělců měly ale tvořit také dílny na tvorbu a výuku lidového umění. Ty se měly dělit na pět skupin, keramickou, textilní (krajky, gobelíny, výšivky), rezbářskou a truhlářskou, dílnu pro malbu na dřevě a dílnu grafickou. V nich měli zkušení lidoví umělci vyučovat mladé venkovany, kteří by se pak vraceli do svých vesnic a dále rozvíjeli tradici lidového umění a řemesla.<sup>15</sup> V té době Mährischer Kunstverein už připravoval stavbu Künstlerhausu v Brně, jehož účelem bylo stejně jako v případě Domu umělců poskytnout prostory pro spolkové aktivity a umělecké výstavy. Jeho plánovanou součástí byly také výtvarné dílny. Neměly ale sloužit výuce lidového umění, ale k standardním výtvarným kurzům pro širokou veřejnost.<sup>16</sup> Znovu se zde objevil kontrast mezi důrazem na lidovou kulturu na slovanské straně a německou orientací na vzdělané městské publikum.

Moravský muzejní spolek, který byl požádán Moravským zemským výborem o dobrozdání k otázce stavby Domu umělců v Hodoníně, pokládal Brno za klíčové místo soupeření s německým etnikem, a tak se postavil proti žádosti SVUMu s tím, že je nesmysl stavět Dům umělců v Hodoníně, když tam nežije žádný moravský umělec.<sup>17</sup> SVUM v čele s Jožou Uprkou

14 Ibidem, fol. 296: návrh poslance Ondřeje Příkryla na zřízení české umělecké školy na Moravě, 15. 9. 1908.

15 MZA Brno, fond A 9, kart. 4532, Moravský zemský výbor, fol. 17–19, 35: žádost SVUMu Moravskému zemskému výboru o subvenci na stavbu Domu umělců v Hodoníně, 3. 1. 1910.

16 Robert Janás, Mährischer Kunstverein – dějiny spolku v letech 1882–1945, in: Jana Vránová – Lubomír Slaviček (edd.), *90 let Domu umění města Brna: Historie jednoho domu, Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910–2000*, Brno 2000, s. 9–20, cit. s. 12.

17 MZA Brno, f. A 9, kart. 4532, Moravský zemský výbor, fol. 21–24: dobrozdání Josefa Šimy Moravskému zemskému výboru ohledně žádosti o subvenci na stavbu Domu umělců v Hodoníně, 20. 6. 1909.

oponoval slovy: „*Město Hodonín, ačkoliv není dosud sídlem žádného umělce jednotlivce, [...] svou polohou v srdci Slovácka a na hlavní trati severní dráhy místem, v němž se ze všech měst moravských nejvíce soustředila práce moravských umělcův...*“<sup>18</sup> Oním soustředěním prací moravských umělců myslel Uprka dvě výtvarné výstavy, které v Hodoníně uspořádal SVUM, první v roce 1907 těsně před založením sdružení za spoluúčasti členů pražského SVU Mánes, druhou v roce 1909 za spoluúčasti polských umělců. Slovácko zde opět posloužilo jako hlavní argument pro to, kde postavit budovu, která by měla sloužit jako hlavní výstavní síň moravských umělců.

SVUM sehrál roli i v komercializaci lidového uměleckého řemesla a šíření jeho produktů mezi příslušníky měšťanských vrstev. Především iniciativou sourozenců Aloise, Bohumíra a Julie Jaroňkových byla v roce 1909 v Brně založena Moravská ústředna pro lidový průmysl umělecký a v Luhačovicích otevřena Tržnice uměleckého a lidového průmyslu Žudro, kde se prodávaly výrobky lidového uměleckého řemesla z dílen slováckých a valašských tkalců, řezbářů, hrnčířů a vyšíváčů. Kromě hlavního a největšího moravského města tak získávali klientelu v Luhačovicích, které v protikladu k německým Velkým Losinám plnily roli hlavních lázní slovanského obyvatelstva na Moravě. Nedlouho poté začal v Rožnově pod Radhoštěm vznikat Skanzen, muzeum valašské lidové architektury, podobně jako Žudro z iniciativy sourozenců Jaroňkových.

#### LIDOVÁ KULTURA JAKO ZDROJ INSPIRACE „VELKÉHO UMĚNÍ“

Fenomén lidové kultury nesloužil jako inspirace jen slovanským umělcům, ale inspirovali se jím i němečtí výtvarníci na Moravě. Rozdíl byl ale v ideovém přístupu, jak s ním pracovali ve srovnání s vůdčími umělci typu Joži Uprky. Ten v rámci své tvorby vytvořil cíleně několik monumentálních programových maleb, které překračovaly hranice pouhé dokumentace lidových obyčejů a typů a plnily roli ikonického proklamativního vizuálně působícího díla, v němž si skutečnost přizpůsobil svým ideovým záměrům. *Pout' u svatého Antonínka* (1893) zachycuje důležité poutní místo na rozhraní slováckých subregionů Horňácka a Dolňácka. **1** Zdánlivě realistický záběr na poutní pobožnost ztvárňuje situaci tak, jak ve skutečnosti nemohla nastat. Na místě, kde se při poutích mísilo velké množství lidí z Horňácka s obyvateli především Uherskohradištského a Strážnického Dolňácka, Uprka namaloval jen dva muže v typických hornáckých halenách, kteří se ztrácejí v davu ostatních poutníků. Obraz je zaplněn lidmi v dolňáckých krojích. Nejde ovšem o organické seskupení osob z přilehlých vesnic, ale o nesouvislou sestavu různých, především

ženských krojů z rozdílných oblastí Dolňácka. Prostřednictvím barevně a tvarově bohatých dolňáckých a eliminací skromných hornáckých krojů dosáhl Uprka působivého vizuálního efektu, kterým i zahraničnímu publiku demonstroval sílu a výjimečnost moravské lidové kultury.<sup>19</sup> Původní uvolněněji pojatý obraz, za který dostal na pařížském *Salonu des artistes français* čestné uznání, namaloval ještě jednou v roce 1894 v monumentálnější a reprezentativnější verzi.<sup>20</sup>

V roce 1894 požádal Uprka Moravský zemský výbor o udělení subvence na vytvoření obrazu *Jízda králů*. Moravský zemský výbor uděloval stipendia moravským studentům ke studiu na vídeňské a posléze i pražské akademii, finanční subvence na nákupy uměleckých děl do zemských sbírek a v menší míře i na studijní cesty. Subvence na vytvoření nevyžádaného uměleckého díla byla zcela raritní. Uprka prezentoval potřebu vytvoření obrazu jako zachycení „*eminentně moravského národopisného obřadu*“. Požadovaná finanční podpora mu byla udělena.<sup>21</sup> Stejně tak uspěl s žádostí o subvenci na dokončení *Jízdy králů* o dva roky později.<sup>22</sup> Moravský zemský výbor začal chápat otázku umělecké dokumentace projevů lidové kultury na Slovácku jako otázku moravského národního zájmu. V roce 1899 tak uspěl Uprka s žádostí o subvenci na vytvoření obrazu *Hody Lanžtorfské*.<sup>23</sup> Ze sedmi členů Moravského zemského výboru přitom ve všech třech případech byli jen dva představitelé českojazyčného politického tábora.

Folkloristické výjevy zachycovali i mnozí moravskoněmečtí malíři. I ve Vídni se umělecky prosadili Josef Kinzel nebo Konstantin Stoitzner. Kinzel tematicky čerpal především z vinařských oblastí jižní Moravy a Dolních Rakous. **2** Stoitznerův regionální záběr byl širší. Na rozdíl od Uprky a jeho souputníků ale moravskoněmečtí autoři sledovali lidovou kulturu jako zdroj motivů pro mravoličné žánrové výjevy. Neměli ambice vytvářet ikonická díla, v nichž by monumentalizovali vybrané lidové obyčeje. V té době ani neproklamovali potřebu zachování lidové kultury jako podstaty moravského národa. Na rozdíl od důrazu SVUMu na lidovou kulturu Slovácka se mnohdy programově nesoustředili na jeden region, ale jako v případě Stoitznera čerpali inspiraci lidovou kulturou z více oblastí monarchie. Chyběla zde systematická a ideově promyšlená práce se specifickou tematikou konkrétního regionu. Stoitzner v roce 1921

19 Robert Janás, Folklorismy v moravském malířství konce 19. století jako prostředek prosazování politických cílů moravskoslovanských umělců, *Forum Brunense* 2020, s. 7–19.

20 Menší starší verze se nachází ve sbírkách Muzea umění Olomouc (inv. č. O 1064), větší novější ve sbírkách Moravské galerie v Brně (inv. č. A 221).

21 MZA Brno, f. A 9, kart. 4485, Moravský zemský výbor, fol. 147: žádost Joži Uprky Moravskému zemskému výboru o udělení subvence na vytvoření obrazu *Jízda králů*, 19. 4. 1894.

22 Ibidem, fol. 145: žádost Joži Uprky Moravskému zemskému výboru o udělení subvence na dokončení obrazu *Jízda králů*, 12. 2. 1896.

23 Ibidem, fol. 142: schválení subvence Moravským zemským výborem na vytvoření obrazu *Joži Uprky Hody Lanžtorfské*, 6. 5. 1899.

založil ve Vídni umělecké sdružení Verband bildender Künstler Wiener Heimatkunst (Svaz výtvarných umělců vídeňského umění domoviny) a stal se jeho předsedou. Sdružení kladlo důraz na lidové umění jako základ, z něhož musí vycházet kultura národa. Stalo se to ale se zásadním zpožděním oproti SVUMu a po rozpadu monarchie už mimo moravský kontext. Během stěžejní první dekády 20. století, kdy slovanští moravští kulturní aktéři vedli boj o národní identitu Moravy, moravskoněmečtí malíři, kteří ztvárňovali folkloristické náměty, fenomén lidové kultury jako argument v tomto ohledu nijak nevyužívali.

Díky soustředěné tvorbě umělců z okruhu budoucího Sdružení výtvarných umělců moravských na sebe Slovácko v době kolem roku 1900 stáhlo pozornost a získalo téměř monopolní postavení v oblasti moravské lidové kultury. Ve srovnání s ním se na okraji zájmu veřejnosti ocitly regiony s tak výraznou lidovou kulturou jako Haná, Horácko, nemluvě o německém Kravařsku, Hřebečsku, Brněnsku, Podyjí nebo Jihlavsku. Tuto situaci dále umocňovali umělci přicházející z Čech na Slovácko hledat inspiraci. Nešlo jen o výtvarníky, ale i literáty nebo hudební skladatele, jako například Vítězslava Nováka.<sup>24</sup> V průběhu dvou dekad se podařilo vytvořit dojem, který prokazuje svou životaschopnost svým způsobem až dodnes, a to, že Morava rovná se Slovácko a jeho lidová kultura.

## ZMĚNA VNÍMÁNÍ POJMU „NÁRODNÍ“

Tento vývoj měl zásadní důsledky na kulturně-politické mapě Moravy vůbec. Především v první dekádě 20. století došlo k přepólování vnímání toho, co je na Moravě domácí, a co jiné nebo dokonce cizí. Jazykově německé spolky se původně definovaly jako celomoravské nebo brněnské a tomu odpovídaly i jejich názvy, Mährischer Gewerbeverein (Moravský průmyslový spolek), Mährischer Kunstverein (Moravský umělecký spolek), Brünnner Leseverein (Brněnský čtenářský spolek), Brünnner Musikverein (Brněnský hudební spolek). Jazykově české spolky opodstatněnost své existence opíraly o odlišnost od moravské německé majority. Proti „brněnskému“ čtenářskému spolku, v němž se mluvilo německy, se tak vytvořil Slovanský čtenářský spolek.

V roce 1907 vzniklo Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM) jako první sdružení profesionálních výtvarníků na Moravě, které nabídlo efektivnější způsob prosazování zájmů než spolky typu Kunstverein sdružující i laické zájemce o umění, sběratele a další kulturní aktéry. SVUM se proklamovalo jako organizace pro všechny moravské umělce, ale bylo jazykově české a do svých řad nepřijímalo moravskoněmecké umělce. Ti si následně založili Vereinigung deutschmährischer bildender

24 Jako příklad může sloužit známá *Slovácká suita*, kterou Vítězslav Novák složil v roce 1903.

Künstler (Jednota moravskoněmeckých výtvarných umělců). Mährischer Kunstverein ve stejné dekádě upravil své stanovy a poprvé výslovně definoval němčinu jako jednacím jazyk spolku. V další dekádě v Brně vznikl umělecký spolek Deutscher Künstlerverband „Die Juryfreien“ (Německý umělecký svaz „Umělci nepodléhající rozhodování poroty“). Do oficiálního názvu tzv. německé Techniky bylo teprve tehdy vloženo slovo deutsche a z K. k. Technische Hochschule in Brünn se stala K. k. deutsche Kaiser-Franz-Josef Technische Hochschule in Brünn (C. k. Německá technická vysoká škola císaře Františka Josefa). Byl založen vlastivědný časopis *Deutschmährische Heimat* (Moravskoněmecká vlast). V roce 1914 se jednota Vereinigung deutschmährischer bildender Künstler přejmenovala na Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens (Jednota německých výtvarných umělců Moravy a Slezska). Česky mluvící umělci a další kulturní činitelé si přivlastnili pojem moravský. Německy mluvící Moravané byli vmanévrováni do situace, že se převážně začali označovat jako „deutschmährisch“. Tato změna vnímání proběhla velmi dynamicky. Stačila k ní pouhá první dekáda 20. století.

Před první světovou válkou tuto změnu vnímání efektivně využívali i českojazyční poslanci Moravského zemského sněmu. V roce 1910 v souvislosti s projednáváním zamýšlené stavby výstavního pavilonu Klubu přátel umění v Brně prosadil poslanec Tomáš Šilinger sněmovní usnesení, v němž bylo požadováno, aby se na stavbě dohodly „obě umělecké korporace moravské“. Těmito oběma korporacemi byly myšleny Klub přátel umění a Sdružení výtvarných umělců moravských.<sup>25</sup> I když v té době na Moravě působily další čtyři umělecké spolky, ať už na bázi organizátorů uměleckého dění nebo uměleckého sdružení, neuvažovalo se o nich v oficiálním sněmovním dokumentu jako o moravských, a to proto, že šlo o moravskoněmecké organizace.

S tím, jak se v průběhu druhé poloviny 19. století začalo na Moravě diferencovat českojazyčné a německojazyčné obyvatelstvo, bylo jen otázkou času, kdy bude idea jednotného zemského národa nahrazena ideou národa definovanou na jazykovém principu. Při výrazné početné dominanci obyvatelstva s českou obcovací řečí se také dalo očekávat, že občané s německou obcovací řečí postupně ztratí převahu i ve vrstvě společenských a kulturních elit. Tento proces byl ale pozvolný a neprobíhal se stejnou intenzitou. Fenomén lidového umění a kultury se stal velice efektivním prostředkem, který tento proces zdynamizoval takovým způsobem, že výrazně přispěl ke komplexní změně nahlížení na německé etnikum na Moravě. Od pozice autochtonního domácího obyvatelstva, kterou mělo na konci 19. století, se dostalo do postavení německé národnostní menšiny po roce 1918.

25 MZA Brno, f. A 9, kart. 4535, Moravský zemský výbor, fol. 2–3: dopis Klubu přátel umění Moravskému zemskému výboru rekapitulující dosavadní vývoj v záležitosti stavby výstavního pavilonu, 1. 9. 1915.



- 1 Joža Uprka, *Pout' u svatého Antonínka*, 1893, olej, plátno, 42 × 77 cm,  
Muzeum umění Olomouc (MUO), inv. č. O 1064  
Foto: Zdeněk Sodoma, MUO



- 2 Josef Kinzel, *Tajemství*, 90. léta 19. stol., olej, plátno, 70 × 96 cm, soukromá sbírka.  
Archiv Roberta Janáse

# Folklore's Not Dead

## Living Folklore in the Symbiocene

SONYA DARROW

Sociální hnutí *Folklore's Not Dead* nabourává zažitě představy o současném folklóru: kde se nachází a co dnes znamená? Hnutí vzniklo na jižní Moravě jako výsledek spolupráce komunitní lidové umělkyně Sonyi Darrow s organizacemi jako je Nadace Veronica nebo Jihomoravská komunitní nadace. Co začalo jako snaha zachránit tzv. všední kroj před zapomenutím nebo likvidací, se postupně rozvinulo v komunitu lidí, kteří kriticky pracují s folklorem jako součástí současného společenského života. V tomto kontextu se ústředními tématy staly otázky genderovaných narativů, inkluze a vyloučení, drag performance ve folkloru a folkloru jako formy odporu a osvobození, spolu s tématem, kterému se věnuje tento text především, a tím je živý folklor v symbiocénu. Studie sleduje, jak hnutí *Folklore's Not Dead* vrací folklor do praktického života a znovu propojuje kulturní tradice s moravskou krajinou a ekologií. Hnutí také spojuje lidové umění s environmentální výchovou prostřednictvím ekosociálního umění. Tyto aktivity pěstují senzorycké a vtělené vztahy s více-než-lidským světem prostřednictvím metody, kterou lze popsat jako texturální. Živý folklor v symbiocénu se tak shoduje s myšlenkou symbiózy, soužití ve vzájemné závislosti, a představuje si kulturní budoucnost zakotvenou ve vzájemnosti s lidským a ne-lidským životem. Aktivity se odehrávají ve venkovském i městském prostředí, například v Podluží a Rychlebských horách. Prostřednictvím workshopů, sezónních rituálů a společné tvorby tak hnutí podporuje spojení mezi lidmi a místem a propojuje kulturní paměť s ekologickým povědomím prostřednictvím každodenní praxe.

There is a recent social movement in the Czech Republic that questions the current state of folklore—where does it exist today? Is it dead? What does folklore mean to us now? The movement, *Folklore's Not Dead*, began in South Moravia with community-based folk artist and author of this text, Sonya Darrow, in collaboration with foundations such as Nada-ce Veronica—one of the oldest environmental foundations in the Czech Republic—and Jihomoravská komunitní nadace (The South Moravian Community Foundation), which supports the revival of long-forgotten folklore and folk art traditions. What initially emerged as an effort to rescue the everyday folk dress (*všední kroj*) from obscurity (and from landfill) has evolved into a broader platform for critically engaging with the place of folklore practices in contemporary social life. This engagement includes such as drag in folklore, inclusivity and exclusivity, gendered folk narratives, folklore as resistance and liberation, and—most centrally in this text—the concept of *living folklore in the Symbiocene*.

Over time, folklore has become increasingly disconnected from land and nature in meaningful ways, for several reasons. One is that dominant modes of cultural-heritage preservation often leave little room for folklore to adapt to the rhythms of a *living* environment. Instead, it becomes static, fixed onto garments or architecture in the form of decorative folk motifs. Another factor is the shift in material practices: materials used in ritual folk dress have moved away from slow, situated process of making towards mass-produced synthetics and plastics that were never part of traditional folk practices. In parallel, many plant species historically associated with folk textiles have disappeared, replaced by invasive plants. Yet the roots of folklore were once deeply entangled with land and ecological systems, and they retain the potential to be rewoven into a form of *living folklore*—one that breathes, adapts, and responds to cultural shifts, environmental change, and lived human experience. *Living folklore in the Symbiocene* does not simply preserve the past; it co-evolves with contemporary ecological realities, forging new pathways grounded in reciprocity and survival.

The movement also emphasizes the localization of artistic and creative approaches, situating knowledge within specific Moravian communities through collaborative work with folklorists, environmentalists, makers, textile artists, and community members. Activities take place across both urban and rural sites, including the city of Brno and rural areas of Moravia, such as the Podluží region around Moravská Nová Ves in South Moravia, and the Rychlebské hory mountain area in the north, encompassing Jeseník, Uhelná, and Nové Vilémovice. These communities represent distinct entry points in relation to folklore traditions, land-use systems, ecologies, and relationships to surrounding environments. All have also experienced climate-related catastrophes—from tornadoes in the south to severe flooding in the Rychlebské hory in 2024. As a result,



climate trauma and grief are interwoven into the movement, opening possibilities for healing through climate action and reconnection with continually changing landscapes.

This text examines how *Folklore's Not Dead* grounds itself in *living folklore* by reconnecting folklore practices to Moravian land systems and ecologies, while braiding folk art with environmental education through forms of 'eco-social art'.<sup>1</sup> These practices extend beyond conventional art-making to directly engage with ecological and social struggles, generating space for activism and sustainability. *Living folklore in the Symbiocene* employs 'textural methods' to evoke a sensory, embodied connection with the more-than-human world.<sup>2</sup> The *Symbiocene*—derived from 'symbiosis', or living together—imagines a future based on reciprocity with all forms of life, moving beyond the human-centered logic of the Anthropocene.<sup>3</sup> Through seasonal rituals, gatherings, collaborative making, and workshops, the movement cultivates cultural and ecological reconnection in both rural and urban contexts, revealing often overlooked 'invisible landscapes'.<sup>4</sup>

## REDEFINING FOLK ART THROUGH THE BRAIDING OF PRACTICES

Folklore is an integral component of social life in the Moravian region of the Czech Republic, which remains the country's densest area of living folklore traditions, performances, and rituals. At the same time, folklore constitutes a deeply contested field with complex historical and political entanglements. Historically understood as the authentic, collective expression of rural, pre-industrial communities, folklore became central to 19th-century nationalist projects. This essentialist notion of a unified 'folk' began to unravel under industrial modernity, revealing folklore's role not as a simple reflection of lived realities but as a tool for constructing imagined cultural unities.<sup>5</sup> These narratives vary from village to village and are fundamental to *Folklore's Not Dead*, which re-introduces folklore as a *living* practice rooted in land, nature, and local structures. Despite this reorientation, many politicized entanglements persist, shaped by national

1 Cathy Fitzgerald, *The Ecological Turn: Living Well with Forests to Explain Eco-Social Art Practices*, PhD thesis, National College of Art and Design, Dublin 2018, esp. chapters 4–6.

2 Eduardo de la Fuente, 'The 'New Aesthetic' and the Sociology of Art', *Journal of Sociology* LV, 2019, no. 1, p. 95, <https://doi.org/10.1177/1440783318809265>, accessed 30 May 2025.

3 Glenn A. Albrecht, *Generation Symbiocene: Creating the New World*, in: idem (ed.), *Earth Emotions: New Words for a New World*, Ithaca (NY) 2019.

4 Kent C. Ryden, *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*, Iowa City 1993.

5 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

ideologies and the Communist past—a pattern mirrored in other post-Soviet contexts, where right-wing parties continue to instrumentalize folklore as propaganda, as seen in Slovakia.

Yet this ongoing politicization has also generated forms of resistance. Activists and cultural practitioners increasingly mobilize to reclaim folklore as a tool for liberation, actively contesting and dismantling its nationalist appropriations. Examples include collectives such as *Slavs and Tatars*, who rework Eastern European folklore to resist nationalist narratives and restore its contemporary relevance, and embroiderers such as Rufina Bazlova, whose traditional cross-stitch practice engages critically with Belarusian political struggles through forms of ‘craftivism’.<sup>6</sup> Across Eastern and Central Europe, many contemporary artists—often not identifying as folk artists—draw upon folk aesthetics and traditions as active sites of political resistance rather than as passive inheritances. In the Czech context, this influence is evident in socially driven art practices, including the exhibition *Folklore Is Not Dead*, which foregrounds the role of folklore in contemporary socially engaged art.<sup>7</sup>

Historically, folk art has frequently been marginalized within the art world—often categorized as the work of self-taught practitioners, reduced to craft, or dismissed as a hobby. This marginalization parallels the struggles of textiles to gain recognition within institutional art context. While debates surrounding the relationship between folk art and so-called ‘high art’ remains complex and unresolved, this text does not aim to revisit that binary.<sup>8</sup> Instead, it explores possibilities for recognizing how contemporary forms of folk-informed practice emerge both within the folklore contexts and within the contemporary art field, particularly through socially engaged art, social practice, and their hybrid forms.

Folk art and socially engaged art share a commitment to community, culture, and collective experience. Rooted in everyday life, folk art articulates cultural identity, ritual, and shared values, while socially engaged art builds on these foundations by using artistic processes to address social issues, foster dialogue, and facilitate collaboration. In this context, the artist is reframed as a *facilitator* of collective meaning-making, where social process itself becomes the artwork.<sup>9</sup> Both practices challenge dominant cultural hierarchies by privileging narrative, local knowledge, and accessible forms of expression over institutionalized

6 Betsy Greer, *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver 2014.

7 *Folklore is Not Dead* (2022), Galerie Roudnice, <https://galerieroudnice.cz/vystavy/folklore-is-not-dead>, accessed 30 May 2025.

8 Lucy R. Lippard, *Something from Nothing?*, in: *Women Beyond Borders Singapore Catalog*, Singapore 2001, pp. 45–49. See further on the blurring of craft, hobby art, and the boundaries between ‘fine’ and ‘minor’ arts.

9 Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham (NC) 2013, esp. pp. 1–10, 114–131, 343–346.



technique. Together, they preserve cultural memory, amplify marginalized voices, and generates space for resistance, healing, and social transformation grounded in place.

The methodological framework guiding *Folklore's Not Dead* is grounded in the *braiding* of diverse creative, cultural, and disciplinary practices, resulting in a flexible and dynamic approach to research and practice.<sup>10</sup> By expanding the definition of the folk artist and reimagining their role, the movement embraces multiplicity of expression, method, and participation. This braided methodology fosters inclusivity within Moravian folklore, enabling hybrid forms of engagement that respond to contemporary social and ecological concerns, as briefly demonstrated below. Such an approach aligns closely with the concept of *living folklor* as an evolving practice responsive to present-day realities.

As both a folk artist and researcher, I approach this work through autoethnography, a method woven throughout the movement. Autoethnography enables reflection on creative processes while recognizing the *work itself* as part of an ongoing, long-term artistic and sociological research project that began outside academic contexts with the inception of the movement.<sup>11</sup> *Folklore's Not Dead* operates at the intersection of multiple spheres, bridging sociology, ethnography, and artistic practice, while moving fluidly between academic and public domains. In this way, the movement is *liminally positioned* within and beyond formal structures.<sup>12</sup>

## MOVING TOWARDS A LIVING FOLKLORE IN THE SYMBIOCENE

In the Podluží region, Zlata Maděříčová, head of the grassroots organization Jihomoravská komunitní nadace, first observed a quiet disappearance in the rural landscape of surrounding villages. An ageing generation of women was passing away, and with them a substantial body of knowledge embodied in the everyday folk dress (*všední kroj*). The origins of *Folklore's Not Dead* lie in this recognition of change within the cultural landscape of one of the most folklore-dense regions in the country.

10 Ashleigh Watson, *Methods Braiding: A Technique for Arts-Based and Mixed-Methods Research*, *Sociological Research Online* XXV, 2020, No. 1, <https://doi.org/10.1177/1360780419849437>, accessed 30 May 2025.

11 The concept of the 'work itself' is explored fully in Howard S. Becker, Robert R. Faulkner, and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (edd.), *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisation*, Chicago 2006; and Alison Gerber, *The Work of Art: Value in Creative Careers*, Stanford (CA) 2017.

12 This refers to the liminal positioning that resonates with Grant Kester's concept of dialogical aesthetics, which frames art as a collaborative, socially embedded process rather than a product of isolated authorship. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004.

Decisions—both conscious and subconscious—shaped by social norms, identity formation, and practical considerations led to the perception that the everyday folk dress had lost its cultural and social value, allowing it to fade from daily use. It became essential not only to rescue the garments themselves, but also to document the women who survived wars, shifting political regimes that imposed folkloric practices, and profound transformations of the rural landscape. <sup>1</sup>

The women who continue to wear the everyday folk dress named their collective *Víchernice*. The name is partly derived from *víchera*, a South Moravian expression associated with rural pride. It is not a standard Czech or Slavic term found in dictionaries but emerges from dialect and deep local rootedness. The *Víchernice* women hold extensive knowledge of village life, folklore practices, and embodied plant knowledge related to traditional materials—making them central contributors to *Folklore's Not Dead*. They participate actively to workshops, gatherings, and local conferences, and serve as key knowledge holders within the movement.

What was once dismissed as insignificant—the everyday folk dress—has become a catalyst for community-building and the amplification of marginalized voices. Reintroducing the everyday folk dress into contemporary social life transforms it from a static historical artefact into a dynamic *cultural performance* that communicates *collective identity*, resists cultural erasure, and reclaims public space through everyday symbolism.<sup>13</sup> Through this foundation, *Folklore's Not Dead* generates a sense of community as a living network of shared meaning and mutual recognition, enabling engagement with interconnected concerns such as environmentalism, land-based knowledge, and sustainability. In this way, the revival of the everyday folk dress acts not only as cultural continuity, but as a gateway to broader reflections on ecology, care, and place.<sup>14</sup> <sup>2</sup>

*Folklore's Not Dead* has created a space in which environmentalists, folklorists, makers, textile artists, and women across generations—long-time caretakers of village folklore—can intersect and collaborate. Over more than five years, the movement has facilitated dialogue through workshops and conferences held in rural areas as well as in Brno and Břeclav. These encounters reveal shared interests in critically engaging with folklore, demonstrating that those often identified as ‘*traditionalists*’ are equally open to experimentation and re-interpretation. This sustained dialogue highlights the movement’s capacity to bridge urban and rural contexts, establishing a shared platform for reimagining folklore today.

13 Jeffrey C. Alexander, *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, New York 2003, esp. Ch. 3, “Cultural Trauma and Collective Identity” (pp. 85–113) and Ch. 4, “Cultural Performance and Collective Expression” (pp. 114–131).

14 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, pp. 58–98 and pp. 99–116 for situated practice, care, and place-based relationships.

As both a folk artist and researcher, my practice is grounded in deep social embeddedness built upon trust, local knowledge, and long-term collaboration. *Folklore's Not Dead* nurtures these relationships by recognizing communities as experts of their own lived experience. This collaborative model anchors the exploration of *living folklore* while enabling long-term research, responsive to shifting community needs and insights.

Within this framework, my artistic practice integrates sustainable and unconventional materials to engage participants in conversations about *living folklore* within the *Symbiocene*. In workshops and communal gatherings, participants create folk headdresses and practice mending using locally sourced, compostable materials such as plant fibers, dried flowers, biodegradable textiles, and worn cloth. Each material carries layers of cultural and ecological significance. The act of making extends beyond object production, becoming a performative ritual that reactivates folklore as a living practice rooted in history yet responsive to contemporary conditions.

Central to this work is my conceptual articulation of *ošumělý*—an archaic Czech term whose meaning has shifted over time and is employed here as a poetic metaphor for care, repair, and everyday labor. It evokes the fragile moment when a garment enters its autumn—when wear reveals history and invites mending. Stitching in this context is not merely functional but aesthetic and affective, carrying cultural memory, emotional labor, and social ties. The word begins with a soft, whispering sound—šššš—echoing wind moving through leaves (*šumět, šum*), calling attention to the forests of Šumava and to enduring relationships between people, cloth, and land.

Another example of a circular practice in my workshops involves working with invasive plant species and exploring their entanglement with folklore. Plants such as woad, goldenrod, and Japanese knotweed—frequently labelled ecological threats—carry layered cultural histories. Woad played a central role in historic European indigo production, while goldenrod has long been used in natural dyeing; both now spread aggressively in disturbed landscapes. Engaging with these plants as material enables nuanced discussions about ecological imbalance, responsibility, and care. Folklore becomes a site of negotiation in which making is bound to reflexivity, restraint, and responsiveness to ecological complexity. 3

This approach gains particular resonance in the Sudetenland, where parts of *Folklore's Not Dead* are situated in the Rychlebské hory. Formerly inhabited by a large German-speaking population, the region underwent profound demographic and cultural rupture following the Second World War and the Beneš Decrees, which expelled residents and resettled entire villages. What remains is a landscape marked by absence and discontinuity. Rather than seeking to reconstruct the past, communities are beginning to listen to what endures and what may still emerge. This process parallels

engagement with invasive plants such as Japanese knotweed, which thrives along flood-affected riverbanks in the Rychlebské hory. Here, climate trauma and historical memory intersect, revealing how ecological and culture systems bear scars. Through acts of care—mending garments, tending plants, or reviving seasonal traditions like *hody*—spaces for repair gradually open.

This ethic of care began with noticing the disappearance of the everyday folk dress but has since evolved into an ongoing practice of listening and responding to community needs. In the Rychlebské hory and beyond, individuals reach out through workshops, village halls, and digital platforms, to share memories, raise questions, and reflect on the absence or transformation of folklore in their regions. These interactions are not framed as losses to be rectified, but as openings for dialogue. Through this exchange, new expressions of folklore emerge—not imposed but formed collaboratively with people and place—so that dialogue itself becomes part of the tradition. 4

## CONCLUSION

Although this text has foregrounded the ecological and land-based dimensions of *Folklore's Not Dead*, these constitute only one element of a broader effort to reimagine folklore as a *living*, inclusive, and responsive cultural force. Equally significant are the movement's engagement with gender, such as the *Ride of the Kings* project, which reinterprets the UNESCO-listed *Jízda králů* through the lens of drag, challenging fixed identities and expanding the expressive possibilities of tradition. These interventions demonstrate how folklore can function as a site for cultural transformation rather than the preservation of inherited norms. Just as it reimagines materials and rituals in relation to landscape, the movement also returns to the question of the 'folk'—who they are, and who gets to belong—broadening the very definition of what it means to be folk.

As the movement expands beyond borders from Moravia into Croatia, Austria, Slovakia, and Czech American communities in the United States, transnational dialogues further enrich its perspectives on regional identity, ecological practice, and cultural change. In doing so, *Folklore's Not Dead* embodies the ethos of the *Symbiocene* not as an abstract ideal, but as a grounded, adaptive practice rooted in reciprocity, care, and collective renewal.

Through this approach, *Folklore's Not Dead* offers a compelling model of *living folklore*—one that draws from the past while remaining attuned to present needs. At its center lies the everyday folk dress—once a marker of routine ritual, now reimagined as a site of embodied care and ongoing reinvention. The act of rescuing these garments, together



with practices of making and mending, reflects a broader commitment to cycles of renewal—material, cultural and social. Rather than adhering to fixed ideals, the movement thrives through responsiveness to changing identities, needs, and environmental conditions. *Folklore's Not Dead* does not merely preserve tradition; it transforms it, sustaining folklore as ever-evolving practice woven into everyday life.



1 Zlata Maděříčová, head of the grassroots organization Jihomoravská komunitní nadace.

Photo: Jana Dubravčíková



2 Participant in the *Folklore's Not Dead* movement wearing the everyday folk dress (*všední kroj*).

Photo: Jana Dubravčíková



3 Plant-based workshop with the *Vičernice* women in Moravská Nová Ves.

Photo: Jana Dubravčiková



4 Birth of Šokica, an art and ethnographic research project by ethnologist Marija Gačić and artist-sociologist Sonya Darrow. The project focuses on the disappearing everyday folk dress and the women who continue to wear it in the Slavonia region of Croatia. 2024—present.

Photo: Sonya Darrow

# Reframing Folk Art as Participatory Art

## Agency, Change and Emancipation in the Work of Tereza Bušková

NICOLA BAIRD

V posledním desetiletí se současná umělkyně Tereza Bušková výrazně zasazuje o folklorem inspirované umění orientované na společenskou změnu. Činí tak prostřednictvím participativních tvůrčích workshopů, do nichž aktivně zapojuje rozmanité a obtížně dosažitelné komunity žijící často v sociálně znevýhodněných oblastech Spojeného království. Studie její dílo zasazuje do kontextu prací dalších současných umělců, jako jsou Matthew Cowan, Ben Edge a Jeremy Deller, nebo aktivistů jako Bob a Roberta Smithovi a Lucy Wright, jejichž praxe často zapojuje veřejnost a zkoumá „radikální potenciál“ lidové kultury jako formu odporu. Text se zaměřuje na příklady z tvorby Buškové, které zdůrazňují roli současného lidového umění a zabývají se sociálními a politickými problémy, identitou a autenticitou. Dopad takového umění lze vztáhnout k otázkám agence, změny a emancipace, stejně jako k možnosti vytváření a posilování vazeb uvnitř komunit i mezi nimi, k mezikulturní a interkulturní výměně a k potenciálu sdílet přístupné umění pro všechny prostřednictvím oslavy prolínání umění a života. Bušková propojuje kreativitu a demokratickou participaci, daří se jí vytvářet díla v rámci „ameliorační tradice“, kterou lze zároveň posuzovat z hlediska její konceptuální a estetické významnosti i „narušující specifičnosti“. Na základě inspirace, ale i odchylek od definice participativního umění, kterou formulovala historička umění a kritička Claire Bishop a jež jej odlišuje od umění aktivistického či intervenčního, dále zkoumá způsoby, jimiž je Buškové tvorba participativní i intervenční zároveň.



Since 2013, contemporary artist Tereza Bušková, who was born in Prague, has resided in Birmingham, the United Kingdom's second-largest city and home to one of Europe's largest migrant populations. Over the last decade, Bušková has championed folk-inspired art for social change by actively involving diverse, hard-to-reach communities often living in deprived areas within Birmingham and adjacent Black Country towns, in craft, making and baking workshops as part of publicly funded participatory projects: *Clipping the Church* (2016), *Hidden Mothers* (2021), *Little Queens* (2022) and *Mothers without Hands* (2023–2025), on which I have worked as Project Manager and Curator since 2023. Such a privileged position has enabled me, as an embedded employee-participant, to gain a level of insight into Bušková's practice while deepening and in other cases establishing personal relationships with the artist and her collaborators. I am, of course aware, of the need for, and benefits of, reflexive distance and careful critical reflection.

Throughout this paper, I draw on examples from Bušková's oeuvre to highlight the role of folk art in contemporary practice—particularly in addressing social and political plight, identity and authenticity—and to emphasise its impact. This impact relates to agency, social change and emancipation, alongside the strengthening of connections within and across communities, cross-cultural exchange, meaningful dialogue and the sharing of accessible art through the celebration of the interrelation of art and life. In doing so, I argue that Bušková's practice combines creative mastery with democratic participation, producing work in an “*ameliorative tradition*”<sup>1</sup> that can also be assessed in relation to its conceptual and aesthetic significance and “*disruptive specificity*”.<sup>2</sup> Drawing both on, and departing from, art historian Claire Bishop's definition of participatory art—understood as distinct from activist or interventionist practices insofar as it does not “*primarily*” involve “*people as the medium or material of the work,*”—I assert that Bušková's work is, in fact, both participatory and interventionist.<sup>3</sup>

At once intuitive and rooted in rigorous research, Bušková's multidisciplinary practice draws inspiration not only from Slavic folklore but also from English and wider European and global cultural traditions. Her work—in common with contemporary folk art more broadly—demonstrates a sustained engagement with the handmade and found, the excavation and reinterpretation of cultural and material histories and traditions, as well as investigations into the resilience and revival of ritual, not only through acts of memorialisation but also through the making of new

1 Claire Bishop, The Social Turn, *Artforum* XLIV, 2006, No. 6, February, pp. 178–183.

2 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, p. 23.

3 Bishop (note 2), p. 22.

forms. It encompasses printmaking, performance and film, protective patternmaking, symbolic sand pouring, willow-framed and free-formed bread-based installations, and collectively made costumes, headdresses and insignia. Bušková’s work—in line with Wes Hill’s observation that the folkloric typically implies “*qualities of tradition, vernacular culture, performativity, community and belief*”—can be considered alongside that of largely UK-based contemporary artists whose practice engages with both folklore and folkloric rituals through sustained public participation.<sup>4</sup> Such artists include New Zealand-born Matthew Cowan and British practitioners Ben Edge, Jeremy Deller and Grayson Perry, as well as activists Bob and Roberta Smith and Lucy Wright, all of whom explore folk’s “*radical potential*”<sup>5</sup> as a form of resistance. Cowan—with whom Bušková has collaborated and exhibited on several occasions<sup>6</sup>—explores European carnivalesque folk ritual as the basis of his contemporary art practice. More specifically, he produces image-, video- and sculptural installations that interrogate sanctioned and subversive behaviour, or what he terms “*disguised chaos*”, in relation to performances of identity and place.<sup>7</sup> Like Bušková, Cowan is motivated by “*the natural magic of the landscape, and of past hyper-local agricultural rites*”;<sup>8</sup> a shared interest evidenced by his involvement in Bušková’s *The Baked Woman of Doubice* (2012), a ritualistic performance filmed in semi-rural agricultural surroundings featuring the baked woman—embodied by performance artist, zine writer and Bušková’s muse Zoe Simon—and the fictional baking women of Doubice, a village in the Czech Republic familiar to Bušková from her childhood.

Deller, like Bušková, operates in a participatory mode, often orchestrating processions, while also gathering and showcasing the work of a broad range of public and private practitioners not conventionally recognised as artists.<sup>9</sup> *Folk Archive*, conceived by Deller and fellow artist Alan Kane, demonstrated not only that “*folk art in the UK is both widespread and vigorous*” but also that it enabled “*a cross section of the community to*

4 Wes Hill, *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*, Abingdon 2016, p. 3.

5 Lucy Wright, <https://www.lucywright.art/about>, accessed 8. 7. 2025.

6 The artist collaborated with Cowan on *The Baked Woman of Doubice*, for which Cowan made a costume, and more recently on Cowan’s research-led exhibition *Claws and Connections* (Kuva/Tila, 2024) comprised of an ‘archive of masks’ made between 2019 and 2024 commissioned and gathered in order to explore in Cowan’s words, ‘*how to work with idea of folklore as a contemporary artist*’.

7 Matthew Cowan, *The Lessons of Folklore. Utilising the origins of the carnivalesque folk ritual in contemporary art practice*, <https://blogit.uniarts.fi/en/post/matthew-cowan/>, accessed 2. 6. 2025.

8 Ibidem.

9 *Mothers without Hands* coincides with Deller’s series of processions/participatory performances marking the 250th anniversary of the National Gallery in London.

have their work shown in an art gallery for the first time.”<sup>10</sup> In Deller’s own words, “I have always been interested in folk art; artistic production that isn’t in the art world”.<sup>11</sup> Similarly, the artist known as Bob and Roberta Smith argues that “art generally, should be made by as broad a group of people as possible, from all walks of life”.<sup>12</sup> Indeed, as researcher, poet and performer Vicky Sparrow has noted, there has been a recent mobilisation of folk—in its various forms—as a means of foregrounding its fundamentally grassroots capacity to express “popular resistance” and “critiques of inequality”.<sup>13</sup> Grayson Perry, a potter and painter, similarly reveals a sustain concern for the intersections of folk tradition and subcultural identification within his visual narratives. For Ben Edge, contemporary painter, filmmaker and author of *Folklore Rising: An Artist’s Journey Through the British Ritual Year*, “folk offers so many answers to modern problems”.<sup>14</sup> Edge suggests that the recent resurgence of interest in folk culture reflects a collective desire to reconnect with nature and seasonal rhythms, to address the climate crisis and to reject capitalist monoculture in favour of re-enchantment—or, as he phrases it, the recognition that “there is still magic in the world”.<sup>15</sup> He further argues that folk culture enables us to “celebrate regional creativity and understand that our heritage has always been a mishmash of immigrant culture,” and that it can be characterised in relation to inclusivity, hybridity and mutation.<sup>16</sup> British people, he says, “we’re from here, there and everywhere. That is who we are. We’re a nation of people coming and going, settling and leaving”,<sup>17</sup> a statement that resonates closely with Bušková’s assertion that, “As a migrant... I feel the need to acknowledge both our shared humanity and identity through storytelling, folklore and lived experience.”<sup>18</sup> 1

Wright similarly shares Bušková’s commitment to folk art’s change-making capacity—articulated through “her ongoing interventions in and with existing folk practices, and playful invitations to participation—especially to those currently sidelined/excluded from the narratives

10 Jeremy Deller, *Folk Archive*, 2005 (with Alan Kane), <https://www.jeremydeller.org/FolkArchive/FolkArchive.php>, accessed 25. 6. 2025.

11 Deller quoted in Ingvild Krogvig, Ten Questions with Jeremy Deller, *Kunstkritikk*, 21. 2. 2014, <https://kunstkritikk.com/meeting-mr-deller/>, accessed 27. 6. 2025.

12 Bob and Roberta Smith quoted in Celia Archer, Bob and Roberta Smith, *Crack Magazine*, 8. 10. 2014, <https://crackmagazine.net/article/long-reads/bob-and-roberta-smith/>, 2. 7. 2025.

13 Vicky Sparrow (review), ‘British Folk Art: The house that Jack built’ by Tate Britain, *Dandelion V*, 2015, No. 2, p. 3.

14 Holly Black, Ben Edge: For The Love of Folk Art, *The Arts Society*, 6 June 2022, <https://theartsociety.org/arts-news-features/ben-edge-love-folk-art>, accessed 10. 7. 2024.

15 Ben Edge, Emanations of Albion – Folk creativity, Local lore & Hybrid traditions, [https://www.youtube.com/watch?v=ByBTOV\\_3KHw](https://www.youtube.com/watch?v=ByBTOV_3KHw), accessed 15. 6. 2025.

16 Black (note 14).

17 Jon Wilks, Ben Edge on folk culture and a return to the land, 24 November 2021, *Tradfolk*, <https://tradfolk.co/art/art-interviews/ben-edge-folk-culture/>, accessed 15. 6. 2025.

18 Tereza Bušková in conversation with the author about *The Hidden Hands of Walsall*, July 2024.

and “territories” of folk (incl. e.g. rural places, public spaces and a sense of shared national heritage).”<sup>19</sup> In doing so, she explores what “new traditions—of care, of equity and interspecies kinship—we need for living together on our broken planet?”<sup>20</sup> Bušková’s practice also intersects with the concerns of *Folklore’s Not Dead*, a contemporary folk-art movement initiated through a collaboration between Brno-based folk artist Sonya Darrow and environmental charity Nadace Veronica, which explicitly explores “folklore for resistance [...] liberation, environmentalism, and inclusivity’; topics examined further by Darrow elsewhere in this volume.<sup>21</sup> In essence, I argue that Bušková’s work evidences a dynamic and capacious understanding of contemporary folk art. Indeed, she pronounces that “I make new rituals because folklore is about taking something existing and retelling its story. Folklore always evolves”.<sup>22</sup> Contemporary folk art, as demonstrated by Bušková’s practice, can therefore be both participatory and interventionist, and thus social, radical and activist in orientation. As such, it may be conceived as avant-garde practice, insofar as it actively creates social situations. It is anti-market, politically engaged and sustains a call to make art a more vital part of life. As stated previously, such work can be judged not only in relation to ethics, but also in relation to aesthetics.

Through the rehabilitation and reinterpretation of folklore, and of folk art and craft techniques and traditions, the publicly funded participatory projects addressed in this paper underscore Bušková’s capacity—developed through collaboration with an array of artists, creative practitioners, charities and local governmental organisations—to confront a range of social, political and environmental concerns. They highlight the often unseen and under-celebrated role of women—as artists, orchestrators, protagonists, sisters, mothers and muses, and notably as producers of folk art—alongside the persistence of undervalued female labour, while simultaneously addressing the negative consequences of migration, including marginalisation, isolation and racism. And yet, in bringing people together to make, bake and perform—often in highly visible public spaces—these projects also enable powerfully aesthetic celebrations of community, identity and belonging, as well as of the awe-inspiring potential of the natural world. Both participatory and interventionist, the agential power and change-making capacities of Bušková’s projects—*Clipping the Church*, *Hidden Mothers*, *Little Queens* and *Mothers without Hands*—relate directly to participants’ acquisition of new skills, increased confidence, expanded social networks and improved wellbeing. They also operate

19 Wright (note 5).

20 Ibidem.

21 See Sonya Darrow, *Folklore’s Not Dead*, pp. 398–408 in this book.

22 Ritual for the hidden — interview with Tereza Bušková, *BCS Review*, December 2020/January 2021, No. 175, pp. 6–7.



more broadly in relation to the integration and cohesion of diverse and often deprived communities in Birmingham and Sandwell, groups not typically able to access such creative and cultural opportunities. Within these contexts, the artist functions as a collaborator just as the audience functions as co-producer and participant. However, in contrast to dominant discourse of socially engaged art, Bušková does not adopt the role of the “*self-suppressing artist-facilitator*”.<sup>23</sup> At the same time, such projects result in the production of works that can be analysed in relation to what is produced—materially, visually and affectively—rather than solely in relation to the processes involved.

## CLIPPING THE CHURCH

Bušková’s *Clipping the Church* sought to revive an ancient and almost forgotten English tradition that took place once a year, during which young apprentices and women in service were allowed to return home to their families and ‘mother’ churches. ‘Clipping’, then, involved reunited families holding hands with one another, facing outwards, to collectively encircle their local village church. More than 200 people were present at the artist’s orchestrated re-enactment of the clipping of St Barnabas Church, Erdington, Birmingham in June 2016, thirteen days prior to the Brexit referendum. **2**

Having chosen to work with St Barnabas Church because of the role it played—and continues to play—within its local community, which includes a sizeable Central and Eastern European population often maligned in the pro-Brexit media discourse, Bušková positioned the project within a broader moment of national uncertainty, when much of the UK was renegotiating what it meant to ‘belong’.

At a time when definitions of community were under renewed scrutiny, *Clipping the Church* invited reflection on the ways in which the meaning of the term ‘community’ has changed since the days in which the tradition involved only the people of a single village. In combining a strikingly visual procession inspired by Bohemian wedding celebrations—complete with folk-inspired costumes, hand-held totems and a sculptural arrangement of what the artist refers to as ‘celestial crusts’—with an English folk ritual, *Clipping*, like *Hidden Mothers* and *Little Queens*, foregrounds contemporary folk art’s role in addressing questions of identity and belonging.

The project demonstrates folk art’s capacity to unite individuals of differing political persuasions, beliefs and nationalities. Local Labour and

Conservative representatives came together to hold hands, as did British-born residents of Erdington—the majority of whom voted to leave the EU—and Eastern European migrants, who made up approximately 30 per cent of the audience and travelled from Birmingham and the wider West Midlands region to participate. Feedback gathered following the ritual included descriptions of a “*heartwarming community experience*” and “*a beautifully engaging way to bring the community together*”.<sup>24</sup>

## HIDDEN MOTHERS

Inspired by British and Central and Eastern European cultural customs, *Hidden Mothers* celebrated often unseen refugee and migrant women and mothers, many of whom in Bušková’s words, “*experience isolation and routinely face stigma in the UK*”.<sup>25</sup> Seeking both to empower women and to stimulate transcultural conversations, *Hidden Mothers* comprised a series of workshops in Smethwick, Birmingham, with women from Afghanistan, Egypt, Iran and Pakistan, as well as the Czech Republic, Poland and Slovakia, carried out in collaboration with the British Red Cross and Mothership Projects, alongside a dramatically visual and musical public processional performance orchestrated by Bušková and performed in collaboration with a London-based folk group in Peckham, London.

During the workshops, diamond-shaped objects referred to by Bušková as *Mothers’ Insignia* (2021) were collectively embroidered and decorated with paper flowers. A reworking of a Moravian folk custom associated with the annual celebration of *Hody* (meaning ‘feast’ in Czech), the *Mothers’ Insignia* were subsequently carried in the *Hidden Mothers* procession. **3**

Ethnographic research carried out during the workshops found the experiences of the migrant mothers participating in the workshop series to have been both “*empowering and therapeutic*”.<sup>26</sup> More specifically, participants felt that they had benefitted from taking part in the project through opportunities to socialise with other migrant women—often mothers—to learn new creative skills and work with their hands, practices they had frequently missed since moving to the UK, all of which were reported to have had a positive impact on their mental health and wellbeing.

The therapeutic value of the workshops was powerfully and emotively expressed by one participant, who said: “*I lost a child recently.. You*

24 ‘Clipping the Church Activity Report’, *Arts Council England*, 2016.

25 Bušková, [https://www.terezabuskova.com/section615482\\_381847.html](https://www.terezabuskova.com/section615482_381847.html), accessed 10. 7. 2024.

26 The research, carried out by Katarzyna Gut, was part of USE-IT! an EU funded project designed to unlock social and economic innovation within local communities supported by the University of Birmingham, Urban Innovative Actions and the European Union Regional Development Fund.



know, I don't want to sit home on my own... I like coming to these kinds of things... When I'm with people it's better. I come here to forget".<sup>27</sup> The procession—which memorably and movingly concluded in front of a wooden installation inspired by Slovak cottages and symbolising home and togetherness—featured and invoked the spirit of *Mokosh*, the Great Mother and Slavic goddess of female endeavour.<sup>28</sup> Reconnecting with *Mokosh*, as with contemporary folk art more broadly, invites a renewed appreciation of the fundamental importance of cooperation and community, respect for nature, an understanding of our mutual interdependence on shared resources, as well as the value of craft and creative expression.

## LITTLE QUEENS

*Little Queens* encompassed a series of workshops and another multilayered visual procession led by Bušková, in which migrant and refugee women and children wore folk-inspired costumes. The procession took place on the High Street of West Bromwich, a market town in the borough of Sandwell in the West Midlands and formed part of a programme of cultural events organised ahead of the Commonwealth Games. Reimagining an ancient Moravian ritual connecting rural neighbourhoods to nature, *Little Queens* celebrated both the natural environment and the role of women, both young and old, within their communities. **5**

Closed workshops were carried out in collaboration with the charity Mothership Projects, which supports women newly arrived in the UK by tackling isolation, promoting wellbeing and offering opportunities through creative activity, and Brushstrokes, an organisation that works alongside newcomers as well as asylum seekers and refugees to rebuild their lives and settle into homes, education and work. The workshops—including those open to the public—involved the coming together of participants of diverse nationalities, including Sudanese, Nigerian, Kurdish, Turkish, Iranian, Pakistani, Afghan and Caribbean women and children, who worked collectively to co-design and co-stitch a canopy subsequently carried in

27 Anonymous participant quoted by Katarzyna Gut in *Hidden Mothers* by Tereza Buskova, USE-IT! Unlocking Social & Economic Innovation Together.

28 *Mokosh*, an ancient spirit of moisture associated with wells, springs and water, protects the life-giving waters on which all creatures depend. She embodies fertility, femininity, prosperity, protection, health and abundance, and is depicted on women's aprons, sacred cloths and garments tied to willow trees in Ukraine. Evidence of *Mokosh* dates to the 7th century BC, yet as late as the 19th century she was worshipped as a force of fertility and as a ruler of death. Worshipers made pilgrimages to breast-shaped boulders known as *Mokosh* stones in Ukraine, praying for good health and fertility. In Ukraine and Russia, *Mokosh* remains popular as a powerful life-giving force and warrior goddess of protection, typically manifesting as a tree, flower or goddess figure with branches, arms, wings or ears of wheat—sometimes all at once—see 'Mokosh', <https://rodnoveru.ru/en/articles/mokosh>, accessed 5. 8. 2023.

the procession. In doing so, *Little Queens* enabled participants to develop their social networks, to “*share their own cultures and the cultures of others... [and] to learn about Czech traditions and Slavic folklore.*” As recorded in the project evaluation report, participants reported feeling happy, relaxed, confident, creative, excited and proud.<sup>29</sup>

Despite obviously creating opportunities for democratic involvement throughout and therefore primarily involving people as the medium and material of the work, such projects demonstrate the fact that it is clearly Bušková’s “*unique vision that is realised time and again.*”<sup>30</sup> The resulting films made by Bušková as new artworks following the conclusion of the performances of *Clipping the Church*, *Hidden Mothers* and *Little Queens* are at once nostalgic, and mesmeric, characterised by their liminality and their haunting aesthetic and aural beauty. An immersive and hypnotic combination of slow-motion scenes and *tableaux vivants* (living pictures), each imbued with cryptic potential, Bušková’s films can elicit powerfully affective responses. These relate, for example, to the conjunction of religious and pagan aesthetics and practices, urban and rural settings, contemporary architectural and geometric lines and folk symbols, movement and stasis, solemnity and joy, hidden and masked faces, plain civic clothing and folk-inspired costumes, and contemporaneity and history as well as youth and adulthood. A recent response to *Hidden Mothers* by a Romanian woman who considers herself to be “*one of the invisible mothers*” is undoubtedly emotive: “*I just sat there and cried as it was so overwhelming.*”<sup>31</sup> Affective responses also relate to particularly evocative, site-specific markers such as glimpses of Rebel, Poundland (*Clipping the Church*), the British Heart Foundation and Homeland (*Little Queens*) shopfronts, graffitied walls and a sign reading ‘Even small pebbles make vast ripples’ (*Hidden Mothers*).

Despite the inclusion of such markers, which for most viewers cannot be assigned a particular location, I argue that Bušková’s films transcend geographical borders and evade exact periodisation, thereby functioning as mythic happenings unbound by time. In this way, they negotiate the tension between art’s autonomy and capacity for social intervention, fuse artifice and reality, and embrace rupture and ambiguity. The projects’ culminating processions can also be considered in relation to their disruptive specificity, or rather productively troubling wake, for the reactions of members of the public to what are essentially interventions into local high streets and communal hubs are never neither wholly

29 Leonie Hart, Mothership Projects CIC, *Little Queens Evaluation Report*, 2022.

30 Feedback from cellist Bela Emerson after having worked with Bušková for twenty years as well as on her then current project *Little Queens* (2022).

31 E-mail to Bušková documenting audience feedback on *Hidden Mothers*, displayed in conjunction with an exhibition on motherhood at the Midlands Art Centre, Birmingham 2024–2025.



positive nor one-dimensional. Comments have related, among other things, to Jewishness, witchcraft and the language of the vocal performance being anything other than English, and yet, as Bishop points out, “*unease, discomfort or frustration—along with fear, contradiction, exhilaration and absurdity—can be crucial to any work’s artistic impact.*”<sup>32</sup>

## MOTHERS WITHOUT HANDS

Bušková’s current socially engaged publicly funded project *Mothers without Hands* also deals with unease and discomfort. It is inspired by, and seeks to reinterpret, an ancient Czech custom celebrative of Jesus’ rebirth on Easter Sunday known as ‘Ježíškovy matičky’ or *Beloved Mothers of Christ*. Both a religious and a pagan ceremony, traditionally led by two ‘Madonnas’ who carry a sculpture of Christ on the Cross, *Beloved Mothers of Christ* also celebrates the abundance of new life that comes with spring. Dating back to the 17th century, this uniquely Moravian ritual was actively practised until the Second World War, before being banned by the Nazis—who viewed it as a form of tacit political protest—and subsequently suppressed by the atheist authorities of Communist Czechoslovakia.<sup>33</sup> *Beloved Mothers of Christ* owes its survival and recent revival to the residents of several villages near the town of Olomouc where the custom historically originated.<sup>34</sup> It is also said to have been employed during the Great Northern War (1700–1721) as a powerful form of protest and a means of protection by local women who had been raped by the men they worked for, and their apprentices, in nearby villages.<sup>35</sup> In uncovering this almost forgotten history of patriarchal oppression, through in-depth independent research and a dedicated research trip to Bělkovice-Lašťany in the district of Olomouc, Bušková’s work raises awareness of physical, sexual and domestic violence against women and girls. In doing so, it stands symbolically in defiance of all acts of violence against women, seeks social justice and, ultimately, change.

*Mothers Without Hands* takes its title from *The Girl Without Hands*, a fairy tale collected and revised by the Brothers Grimm, though

32 Bishop (note 2), p. 26.

33 Velikonoční slavnosti Matiček a Ježíškových Matiček na Hané, Návrhový a evidenční list nemateriálního statku tradiční lidové kultury k zápisu do Seznamu nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky, 2017, Vlastivědné muzeum v Olomouci.

34 These include Bělkovice-Lašťany, Bohuňovice and Dolany.

35 Jana Kloučková Kudrnová—photographer of the *Beloved Mothers of Christ* ritual—in conversation with Bušková, July 2025.

thousands of variants are known to have been recorded globally.<sup>36</sup> Despite its 1,200-year-old history and extensive cross-cultural circulation, this ancient folk tale—featuring a heroine whose hands are cut off and later magically restored—remains largely unknown.<sup>37</sup> A narrative not only about patriarchal oppression, persecution, violation and trauma but also about survival, strength and healing, it resonates closely with Bušková’s own deeply personal experience of sexual assault as a teenager and of a subsequently emotionally manipulative marriage, experiences that have informed both her thinking and her work on the project. In the artist’s own words: “*I would like to empower women, women who have experienced or are experiencing sexual and domestic violence. This kind of abuse, and the invisibility and stigma attached to it, are things that need to be talked about more. My aim with Mothers Without Hands is to offer support and a form of protection through collective making and sharing.*”<sup>38</sup>

International in scope, *Mothers Without Hands* is defined by several partnerships and collaborations with individual artists and creative and craft practitioners, folk groups, mental health-, physical- and sexual violence-, and environmental- oriented charities, community interest companies, not-for-profit organisations and local councils. It involves the participation of women of diverse backgrounds living in both the United Kingdom and the Czech Republic, in craft, baking, crown- and headdress-making workshops. These become safe spaces in which participants—perhaps victims of sexual or domestic violence themselves—benefit from coming together to share, or simply to listen, and from inter-artistic public processional performances.

Two workshop series in the United Kingdom have involved the collective decoration of a wooden headdress consisting of two interconnecting diamond shapes inspired by the *Perchtentanz*—named in honour of *Perchta* (the Magnificent One), ancient mother of the gods—representing a custom formerly performed by denizens of the Tyrolean Alps in the Austrian Duchy of Salzburg (1849–1918) and still practised across Austrian Alpine regions today.<sup>39</sup> The headdresses were collaboratively adorned using techniques including stitching, embroidery and bullrush weaving, with designs and symbols resonant of each woman’s experiences, identities, traditions, celebrations and cultures.

36 Melissa Ashley, “And Then the Devil Will Take Me Away”: Adaptation, Evolution and The Brothers Grimm’s Suppression of Taboo Motifs in “The Girl without Hands”, *Double Dialogues* XII, Winter 2010.

37 Ibidem.

38 Bušková in conversation with the author, May 2023.

39 Mrs. Herbert Vivian, The Perchtan Dancers of Salzburg, Austria: An eyewitness account of 1907, *The Wide World Magazine: An Illustrated Monthly of True Narrative 1908*, <https://www.germanicmythology.com/original/PerchtanDanceSalzburg.html>, accessed 10. 9. 2023.

Workshops in the Czech Republic involved making headdresses and crowns of protection in collaboration with Radost Suchdol, a female folk-oriented group operating in the sixth district of Prague, and with the Women's Educational Institute, known as Vesna, and environmental charity Nadace Veronica in Brno. 4

Bušková's reworking of *Beloved Mothers of Christ* saw the Christ sculpture featured in the original ritual replaced, in a processional performance in Suchdol, Prague—celebrative of Mothers' Day (11 May 2025)—by a collectively baked *Sklenovska Matička* (*Beloved Mother*). The *Matička*, a large intricately braided figure made from leavened dough traditionally used to make ceremonial bread,<sup>40</sup> was wheeled on a small goods cart, also used to convey Zoe Simon, who was dressed as an ethereal, marmoreal spirit, a stunningly visual representation of feminine energy. Both were positioned centrally between two 'Mothers' wearing brilliant white folk-inspired costumes complete with warrior-like metal ruffs and elaborately decorated crowns, followed by Radost Suchdol—each woman wearing her own folk costume and bullrush crown made in the workshop—the female choir Ťuhaja and members of the public. The resulting complex visual and aural spectacle, a highly authored situation fusing reality, chance and carefully calculated artifice, was both affective and emotive. As a participant in the procession, I felt the power of the conjunction of performance, documentary and community pageantry, and of the individual and the collective, alongside the combination of solemnity and joy, historical precedent and live, dynamic rearticulation. The project, yet to be completed (at the time of writing), trades on the exchange of stitches, symbols and stories across geographical borders and over time. It functions as a means of empowering women and marginalised members of society and as a form of protest and protection, raising awareness of and seeking change in relation to gender-based violence. It also highlights the importance of cooperation, and of cross-cultural exchange, enabling the sharing of accessible art and strengthening connections within and across communities, while underlining the value of craft and creative expression and the need to respect and preserve nature.

40 Over the course of her career—during which she has “looked closely at the art of objects made from dough, exploring the history of Central European figurative dough” and, more specifically, Slavic ceremonial and symbolic bread-making—Bušková has developed an expansive approach to baking what are essentially intuitive and liberated forms. In the artist's own words, “I have been experimenting with and freely shaping this dough,” believing that bread, like all things, has a soul, so that “when I bake, I feel that I connect with the world beyond—I treat the dough as a living thing.” Bušková also understands bread as a medium capable of forging intercultural relations.

## CONCLUSION



Contemporary folk art, as demonstrated by Bušková's work, can be both participatory and interventionist, and thus social, radical and activist. Accomplished through a combination of creative mastery, or unique creative vision, and democratic participation, her work seeks to offer therapeutic value and ignite change. And yet, owing to their aesthetic and conceptual significance and their disruptive, troubling specificity, Bušková's recent publicly funded participatory projects must be characterised as not only social but also artistic endeavours. The multiple components of the projects discussed—comprising workshops, live, filmed performances and new video artworks—allow them to reach different audience circuits: first-hand participants; those watching on the street; those watching videos online or on their phones, having captured their own footage; at community hub screenings; and in public gallery spaces, thereby evoking and provoking a multitude of varying affective responses and intensities. Such artworks occupy an ambiguous territory between “*art becoming mere life*” or “*art becoming mere art*”.<sup>41</sup>

41 Jacques Rancière, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy*, *New Left Review*, 2002, March–April, No. 14, p. 150.



1 *Hidden Hands of Walsall*, 2024, Procession, Walsall High St, Walsall, UK.

Photo: Carl Gibbons



2 *Clipping the Church*, 2016, Erdington, Birmingham, UK.

Photo: Gwynne Gibbons



3 Ritual of Homecoming, *Hidden Mothers*, 2021, Procession, Copeland Gallery, Peckham, London, UK.

Photo: Carl Gibbons



4 A crown made from cattail/bullrush during a participatory workshop at Vesna, 2025, Brno, Czech Republic.

Photo: Tereza Bušková



5 *Little Queens*, 2022, Procession, Shine A Light Festival, West Bromwich High Street, West Midlands, UK.

Photo: Carl Gibbons

# Svépomocná výstavba v Československu 50.–80. let 20. století

## Lidové stavitelství, či státem řízená stavební činnost?

ŠÁRKA BAHOUNKOVÁ

Jaké formy měla svépomocná výstavba v Československu mezi lety 1948–1989? Šlo o státem řízené programy, známé jako akce M, T a Z, různé druhy budování bydlení a stavební činnost spojenou s fenoménem chataření. Tento stavební fond, který lze v mezinárodním kontextu vnímat jako poměrně unikátní, bývá vzhledem k okolnostem svého vzniku bagatelizován. Příspěvek se zaměřuje na vládní programy zajišťující svépomocnou výstavbu veřejného charakteru, jejichž dynamický historický vývoj zřetelně ovlivněný vnitřními změnami politického vedení státu osvětluje na konkrétních příkladech staveb z Brna a jižní Moravy. Klade si otázky ohledně autorství a zamýšlí se nad tím, zda lze svépomocnou výstavbu brát jako prostor k uplatnění iniciativy občanů, nebo jako účelný ekonomický nástroj vedení státu. V neposlední řadě se pokouší vyjasnit, v jakých konkrétních formách lze brát svépomocnou výstavbu jako „lidovou“ a kde bylo zapojení neodborné veřejnosti čistě pragmatickým krokem vedoucím k pořízení občany žádaných nebo obecně potřebných staveb.

Svépomocné výstavbě, tedy realizaci staveb vlastními silami stavebníků či budoucích uživatelů, se historici umění a architektury dosud věnovali pouze okrajově. Přestože v Československu druhé poloviny 20. století byla tato forma stavební činnosti uplatňována v poměrně velkém měřítku, vzbuzuje zájem spíše na poli kulturní historie.<sup>1</sup> V příspěvku proto pohledem historičky umění obecněji shrnuji podobu československé svépomocné výstavby z období státního socialismu (1948–1989) a upozorňuji na faktory, jež vedou k zamyšlení, do jaké míry se jedná o projev lidového stavitelství a do jaké spíše o státem řízenou stavební činnost s pracovním podílem laické veřejnosti. Ilustračními příklady jsou převážně stavby v Brně, jež je předmětem mého badatelského zájmu, řadu tezí však lze pro jejich obecnost aplikovat i na další česká města nebo regiony.

Stavební fond, který lze označit pojmem „svépomocí budovaná architektura“, je svým charakterem, způsobem realizace, funkcí a kolísavou kvalitou stavebního provedení i architektonického řešení značně heterogenní. Zahrnuje mimo jiné stavby veřejného charakteru, jako kulturní zařízení (kulturní domy, kina, hvězdárny, muzea), sportovní a rekreační zařízení (sportovní haly a stadiony, bazény a koupaliště, hřiště, skokanské můstky, střelnice, loděnice, rekreační areály, ubytovací zařízení aj.) nebo stavby občanské vybavenosti (zejména mateřské školy, obchody, garáže a parkoviště, zastávky, dětská hřiště aj.), ale také soukromé stavby jako obytné domy, chalupy a chaty. Plošné využití tohoto způsobu výstavby mě vede ke členění příspěvku do kategorií, na nichž jsou jasněji patrné obecné odchylky v míře „lidového“ a „odborně vedeného“ přístupu. Lidovost zde nechápu v klasickém kulturně-společenském významu slova, ale spíše jako vlastnost stavby vyplývající ze způsobu jejího utváření – tedy jako produkt laické činnosti bez dostatečného odborného základu. U individuální výstavby svépomocí jednotlivců, kolektivní svépomocné výstavby, podnikové výstavby svépomocí zaměstnanců či veřejnosti a u veřejné svépomocné výstavby organizované dle regulí vládních programů se totiž úloha a míra i způsob zapojení laiků do procesů navrhování a realizace staveb značně liší.

## KE KOŘENŮM SOCIALISTICKÉ SVÉPOMOCNÉ VÝSTAVBY

Budování staveb svépomocí sahá hluboko do dějin architektury. Badatel-sky zajímavější se však tato činnost v Českých zemích stává až v průběhu 19. století a první poloviny 20. století, kdy začíná díky stavební aktivitě rozličně zaměřených spolků, jednot a družstev nabývat také společensky

1 Např. Jiří Knapík – Martin Franc, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I.–II.*, Praha 2011.

prospěšný charakter. Nebývalo pravidlem, že by stavbu přímo realizovali členové těchto organizací, jejich vklad míval finanční charakter. Přesto k jejich pracovnímu zapojení do stavby v některých případech, a to za účelem ekonomických úspor, docházelo, což lze doložit na příkladu do dnešní doby nedochovaného Domova hluchoněmých v Brně – Králově Poli, jenž byl v letech 1923–1925 postaven členy Zemské ústřední jednoty hluchoněmých pro Moravu.<sup>2</sup>

Mohutný rozvoj svépomocné výstavby s celospolečenským přesahem, ke kterému došlo v Československu v padesátých až osmdesátých letech, má však bezesporu svůj základ v zapojení veřejnosti do odklizení a nápravy válečných škod po druhé světové válce, což byla praxe společná všem evropským zemím. Roku 1946 československá vláda programově vyčlenila 2 miliardy korun, jimiž byly ve dvouletce mezi lety 1947 a 1948 financovány stavební projekty organizované Místními národními výbory, jejichž cílem byla náprava válečných škod na veřejném majetku.<sup>3</sup> Program dostal název Akce 2M, odvozený ze zkratky finančního nákladu dvou miliard tohoto mimořádného rozpočtu. Ten vzhledem k objemu nutných stavebních prací nebyl vysoký, a tak úkolem místních národních výborů nebyla jen organizace a realizace samotných stavebních akcí, ale také snaha o finanční úsporu, které bylo dosaženo právě díky zapojení veřejnosti. Převážně se jednalo o rekonstrukce dopravní a technické infrastruktury, hrází řek a rybníků či veřejných staveb v majetku místních výborů.

Pro stavební průmysl, stejně jako pro celou společnost, byl zásadním mezníkem únor 1948, kdy se vedení státu ujala komunistická strana, která během poměrně krátké doby znárodnila veškerý průmysl a centralizovala jeho řízení. Politické vedení státu určovalo směr, kterým se jeho jednotlivá odvětví měla ubírat, a v pětiletých plánech vytyčovala cíle, kterých se mělo dosáhnout k rozvoji národního hospodářství.<sup>4</sup> Přes absolutní převzetí moci nad stavebním průmyslem se však kvůli nedostatečné pracovní, materiální a finanční kapacitě vedení státu již od počátku nedařilo běžnou investiční výstavbou naplnit potřeby obyvatel. Žádoucím bylo zapojit do výstavby občany. Na jedné straně se tedy v následujících desetiletích rozvíjela programová, oficiálně řízená, svépomocná výstavba zaměřující se na veřejné stavby, rozvoj podniků a řešení bytové otázky, na druhé straně pak byla podporována individuální svépomocná výstavba převážně rodinných domů a soukromých rekreačních objektů.

2 Svatopluk Žamboch – Ivan Poláček, *Po stopách brněnských neslyšících a jejich organizací aneb vyhnančí ve vlastním domě*, Brno 2019, s. 44–45.

3 Národní shromáždění republiky Československé 1948, 45. Vládní návrh zákona, jímž se mění a doplňují předpisy o zatímní úpravě finančního hospodářství svazků lidové správy a některých jiných osob veřejného práva, *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*, [https://www.psp.cz/eknih/1948ns/tisky/t0045\\_00.htm](https://www.psp.cz/eknih/1948ns/tisky/t0045_00.htm), vyhledáno 20. 5. 2025.

4 Např. Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945–1989*, Praha 2020.

Stavební činnost jednotlivců se zaměřovala především na zajištění vlastního obydlí svépomocí, a to v důsledku nedostatku odborných pracovních sil ve stavebnictví, jež byly vytíženy běžnou investiční výstavbou a soukromou výstavbu pokrývaly jen okrajově. Obecně se dá říct, že ke svépomocnému budování vlastních obydlí měli lepší podmínky obyvatelé venkova a periférií měst, kde bylo vhodnější prostředí s nižší zastavěností území. Již od první poloviny padesátých let vycházely příručky zaměřující se na výstavbu rodinných domů, určené technicky zdatnějším lidem z řad široké veřejnosti.<sup>5</sup> Srozumitelnou formou vysvětlovaly normy, které je při výstavbě domu nutné dodržet, konstrukční řešení a zásady jejich praktické realizace, ale i základní pravidla prostorového rozvržení domů a současné hygienické standardy. Tyto publikace často vycházely v edicích Státního nakladatelství technické literatury a později, zhruba od šedesátých let, obsahovaly také vzorové návrhy rodinných domů, které však bylo nutné upravit konkrétním terénním podmínkám i aktuálnímu nedostatku některých stavebních materiálů, s nímž se laičtí stavitelé často potýkali. Pro tyto účely dokonce vycházely návody, jak si svépomocí vyrobit v domácích podmínkách nepálené tvárnice či betonové kachle. Nedostatek kvalifikovaných řemeslníků pak suplovaly návody k jednotlivým krokům zednických, tesařských, pokrývačských i zámečnických prací nebo příručky k dílčím stavebním úpravám menšího charakteru.<sup>6</sup>

Omezené možnosti cestování vedly za socialismu řadu lidí ke zřízení vlastního rekreačního objektu. Předmětem velkého zájmu se tak zejména ve druhé polovině šedesátých let začaly stávat svépomocné rekonstrukce chalup a výstavba chat. Fenoménu československého chataření a kutilství, které je s tím spjato, se v posledním desetiletí věnuje pozornost především z pohledu kulturní historie a studií všednodennosti.<sup>7</sup> Rozvoj chatařské kultury v sedmdesátých a osmdesátých letech je pak dobře vysledovatelný v obsahu časopisu *Chatař*, který mimo jiné přinášel aktuální trendy v architektuře chat, přičemž svým obsahem zohledňoval jejich svépomocnou výstavbu.<sup>8</sup>

5 Viz např. František Wideman – Stanislav Koláček, *Jak stavět domek svépomocí*, Praha 1968; Radomír Měšťan, *Stavba svépomocí*, Praha 1977.

6 Příručky přinášely vhlad také do svépomocného budování saun, bazénů nebo krbů. Viz např. Oldřich Schůrek, *Stavíme si krb*, Praha 1971; Václav Farka, *Vodní a jiné nádrže: Stavba svépomocí*, Praha 1977.

7 Např. Martin Franc – Jiří Knapík, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*, Praha 2013.

8 Měsíčník *Chatař: časopis pro chataře a majitele rekreačních chalup* byl vydáván Státním zemědělským nakladatelstvím mezi lety 1969–1992. Později jej nahradil časopis *Chatař & chalupář*, který má v důsledku společenských změn již jinak koncipovaný obsah a vychází dodnes.

S druhou polovinou šedesátých let je obecně spojen razantní nástup typových projektů, ať se již jednalo o chaty, rodinné domy, bytové domy nebo o stavby občanské vybavenosti, jakými byly často školní a zdravotnická zařízení, zařízení obchodu a služeb, i technické, průmyslové a zemědělské stavby, jejichž přípravě se na základě potřeb státem plánované výstavby věnovala v projekčních ústavech a podnicích poměrně velká pozornost. Přípravou typových projektů se zabývaly zejména velké projekční podniky, jako např. Stavoprojekt, Potravinoprojekt, Zdravoprojekt, DRUPOS, Kovoobjekt aj. Zhodnocení účinnosti a kvality i metodické vedení typové výstavby pak bylo převážně předmětem činnosti Výzkumného ústavu výstavby a architektury (VÚVA).<sup>9</sup> Průlomovým typovým projektem na poli menších obytných staveb se stal tzv. šumperák, dům typu V, jehož projekt roku 1966 vypracoval architekt Josef Vaněk pocházející ze Šumperku. Dostupnost Vaňkova projektu nesoucího znaky internacionálního slohu šedesátých let a atraktivita domu, jehož účelně členěný obytný prostor je otevřen výraznou lodžii v patře, stojí za jeho četnými realizacemi, které se od sebe liší dle vkusu jednotlivých stavebníků, jež se často uchylovali ke svépomocné výstavbě. Rozšíření tohoto typového projektu s vysokou kvalitou architektonického řešení věnoval patřičnou pozornost ve svém výzkumu historik umění a fotograf Tomáš Pospěch.<sup>10</sup>

Ve městech se bytová otázka poměrně často řešila družstevní výstavbou, kdy byly organizovaně za finančního a pracovního vkladu členů družstva stavěny bytové domy. Koncept sdružování lidí žádajících o vlastní bydlení však s nástupem tzv. normalizace prostoupil i do organizované výstavby rodinných domů, které byly na národním výborem vyčleněné lokality budovány svépomocí jednotlivých žadatelů v řadové či kobercové zástavbě dle odborně vypracovaného zastavovacího plánu. Samotná podoba domů vycházela buď z typových projektů zpracovávaných v projekčních podnicích, které měly mimo jiné za úkol vydávat katalogy svých ověřených typových projektů, nebo atypového projektu, jenž se nemusel jinde opakovat. Návrh a realizace domu se od sebe v praxi mohly lišit, a to kvůli aktuálnímu nedostatku konkrétních stavebních materiálů, které bývaly nahrazeny dostupnou alternativou. Jako zajímavý příklad této praxe lze uvést skupinovou výstavbu rodinných řadových a atriových domů na ulicích Kohoutova, Slezákova a Lozíbky ve Štefánikově čtvrti v Brně, kde jsou v zástavbě území vedle sebe použity řadovky katalogového

9 Viz např. Václav Boháč, *Typové podklady a vzorové projekty zdravotnických staveb*, Praha 1960; Emanuel Podráský, *Univerzálně řešené průmyslové budovy a jejich typizace*, Praha 1960; Josef Musil, *Školská a výchovná zařízení: sborník referátů z pracovního aktivu konaného v Modřicích u Brna*, Brno 1966; Libuše Macková, *Byty a obyvatelé v typové výstavbě TO6 B a TO8 B*, Praha 1969.

10 Tomáš Pospěch – Martina Mertová, „Šumperák“, Praha 2015; Tomáš Pospěch – Martina Mertová, *Šumperák: ztráta plánu*, Praha 2019.

typu (Stavoprojekt), domy speciálně navržené autory zastavovacího plánu a atypické malometrážní atriové domy, jež pro účely vlastního bydlení navrhl architekt se svým kolegou.<sup>11</sup> I v tomto případě někteří stavebníci do řadových domků vkládali svou invenci stejně jako u šumperáku.

## BRIGÁDAMI KE ZVELEBENÍ MĚST I VENKOVA

Individuální svépomocná výstavba, do značné míry podporována státem, byla sice mohutná, avšak nebyla natolik organizovaná jako svépomocné budování staveb se společenským nebo veřejným účelem. Veřejné stavby v této formě výstavby byly realizovány na základě systematického, většinou také odborného vedení a sloužily k naplnění určitých dlouhodobých plánů či závazků samosprávy nebo podniků.

Samostatnou a dosud značně nezpracovanou problematiku představuje podniková svépomocná výstavba. Ta probíhala pod vedením výrobních podniků, které pro potřeby svých zaměstnanců budovaly rekreační areály, zdravotnická a školská zařízení, zařízení služeb nebo sportoviště. Jako brigádníci se do ní zapojovali sami zaměstnanci, kteří za své přispění dostávali symbolické finanční odměny a drobné výhody nebo si touto formou zlepšovali svůj kádrový profil. Jako příklad konkrétního podniku, kde k takové praxi docházelo, lze uvést Královopolskou strojírnou v Brně, která mimo učiliště, polikliniky a domu služeb tímto způsobem vystavěla sportovní halu pro míčové hry na Vodově ulici v Brně a řadu rekreačních areálů či objektů na Moravě a na Vysočině.<sup>12</sup> Návrhy těchto staveb byly dílem kolektivu architektů a projektantů zaměstnaných přímo v kanceláři architekta strojírně, jímž byl dlouhá léta Mojmír Korvas,<sup>13</sup> mimo jiné autor současné podoby brněnského Velodromu nebo Ski Hotelu v Novém Městě na Moravě. Podniky pak také poskytovaly své odborné pracovní kapacity a materiální přebytky do veřejné svépomocné výstavby organizované státní samosprávou.

Pracovní vklad veřejnosti se dále systematicky uplatňoval také na veřejných stavbách budovaných ve stavebních akcích vládních programů, jež navázaly na principy ověřené v dříve zmíněné Akci 2M. V průběhu padesátých let tak paralelně probíhala trojice programů — Akce M, Akce T a Akce Z, zaměřujících se na zřizování staveb různého charakteru. Jednotlivé vládní programy zastřešovaly konkrétní stavební akce, které vždy organizovaly místní národní výbory, skrz které mohli také sami obyvatelé

11 Petra Hlaváčková — Lucie Valdhansová, *Brněnský architektonický manuál: Průvodce architekturou 1946–1989*, Brno 2020, s. 178–179.

12 Jindřich Jirka — Vladimír Zeman, *Královopolská strojírna Brno 1889–1979*, Brno 1980.

13 Šárka Bahounková, Mojmír Korvas, *Brněnský architektonický manuál*, <https://bam.brno.cz/architekt/153-mojmir-korvas>, vyhledáno 20. 5. 2025.

daných obcí a měst iniciovat zařazení nějakého stavebního projektu do daného programu. Organizačně bylo vedení programů centralizováno, plán výstavby schvalovaly převážně okresní a krajské národní výbory, jež se ve věci plánování, výsledků a finančního vedení zodpovídaly příslušné Vládní komisi. Do koncepce a výsledků těchto programů směrem k veřejnosti se zásadním způsobem propisoval ideologický výklad.<sup>14</sup> K zástupcům místních národních výborů byly obzvláště v padesátých letech směřovány tematické publikace, které je srozumitelnou formou uváděly do problematiky výstavby technické infrastruktury, kulturních domů, sportovních hřišť, koupališť a později například také krytů civilní obrany nebo dětských hřišť, které byly největším předmětem požadavků obyvatel menších obcí a měst.<sup>15</sup>

V první pětiletce, která se protáhla kvůli politickým procesům a trvala od roku 1949 až do roku 1955, probíhala Akce M, někdy zvaná 5M podle výše finančního nákladu do něj vynaloženého nad národní hospodářský plán. V Akci M byly mimo jiné budovány stavby, které svým způsobem podporovaly nebo potvrzovaly komunistickou ideologii. Častým příkladem jsou z tohoto pohledu hvězdárny, muzea nebo zoologické zahrady, v jejichž činnosti se potvrzoval takzvaný vědecký výklad světa, jenž měl narušovat náboženské přesvědčení a teologické představy. K jejich cílenému potírání byly budovány také kina a kulturní domy, jež byly dějištěm filmové propagandy i osvětových akcí, a to zejména na venkově, kde byla křesťanská víra silně provázána s lidovými tradicemi a obyčejí. Do roku 1953 byly v Akci M pořizovány také stavby sportovního charakteru a hřiště. Ty byly později stavěny v Akci T, která probíhala v letech 1953–1959 a dostala název od slova tělovýchova. Nešlo jen o jednoduchá sportovní hřiště, ale také o tělocvičny, sportovní areály pro určité sporty, střelnice nebo loděnice. Na stavbách se sportovní funkcí se často podíleli členové tělovýchovných jednot, kteří je později využívali. Jako příklad lze uvést brněnský Velodrom<sup>16</sup>, který je nejstarším dosud funkčním velodromem na světě a který byl po roce 1948 postupně přestavován z hliněné cyklistické dráhy do dnešní podoby, a to v Akci M, T i Z. 1

14 Principy, organizační strukturu, ekonomické aspekty a ideologické pozadí je možné vyčíst z řady příruček zpřístupňujících směrnice vládních programů s komentáři. Např. Josef Provazník – Bohumil Moravec, *Pro krásu měst a vesnic: Akce Z*, Praha 1962; Jiří Janda – Bohumil Moravec – Miroslav Kotrba, *Nová vesnice a podíl akce Z na její výstavbě*, Praha 1963; Antonín Groušl – Antonín Sum, *Zvelebování měst a obcí: Akce Z ve volebních programech Národní fronty a v soutěži národních výborů*, Praha 1980.

15 Např. Jaromír Tománek, *Stavíme si hřiště*, Praha 1953; Krajský národní výbor, *Jak vybudovat v obci školu, kulturní dům a jiná zařízení*, Ostrava 1956; Josef Bláha, *Stavíme kulturní domy: Příručka pro adaptace a novostavby kulturních domů svépomocí*, Praha 1957; Ladislav Hauptman, *Výstavba koupališť svépomocí občanstva*, Praha 1959; Milan Hromádka – Vladimír Görner, *Kulturní domy na vesnici*, Praha 1962.

16 Šárka Bahounková, Zastřešení Velodromu, *Brněnský architektonický manuál*, <https://www.bam.brno.cz/objekt/d149-zastreseni-velodromu>, vyhledáno 20. 5. 2025.

Posledním programem zavedeným v Československu pro potřeby organizace veřejné svépomocné výstavby byla Akce Z, plným názvem Vládní program Zvelebování měst a obcí, která trvala v letech 1956–1989 a byla členěna na investiční část pojímající výstavbu a neinvestiční část zahrnující péči o životní prostředí a údržbu veřejného prostoru. Měla poměrně jasná pravidla, mezi která patřil i termín dokončení investiční stavební akce, jenž neměl přesáhnout dobu jednoho roku, maximálně dvou let. Spektrum budovaných staveb bylo velmi široké, co do funkce, technického řešení, velikosti či rozsahu i architektonické a stavební kvality.<sup>17</sup> Delší doba realizace byla chápána jako „rozestavěnost“, jež byla silně kritizována politickým vedením v daném místě. Stavbou s nejdelší rozestavěností v historii Akce Z se stala sportovní hala Rondo v Brně od architekta Ivana Rullera, za níž následuje sportovně-plavecký areál TJ Tesla na Lesné v Brně od architekta Viktora Rudiše.<sup>18</sup> 2 3 Obě stavby jsou hodnotnou součástí fondu československé poválečné architektury a dodnes v dobře dochovaném stavu stále plní svůj původní účel.

Stavby vybudované v Akci Z je možné dohledávat v archivech jednotlivých národních výborů díky poměrně systematickému zaznamenávání řady údajů o průběhu akce v dané lokalitě. Skvělým zdrojem jsou v tomto ohledu také kroniky MNV, do nichž musely být jednotlivé stavební akce alespoň stručně zaznamenávány, jako výsledek práce místní samosprávy. Díky reportům o výsledcích tohoto vládního programu na Sjezdech komunistické strany víme, že v Akci Z bylo patrně jen mezi lety 1965 a 1980 pořízeno dílo v hodnotě 47 miliard korun za zhruba šestinového finančního nákladu. Stavebních brigád se účastnily miliony občanů v celém Československu, jen v letech 1971–1975 to bylo 4 750 000 brigádníků, z toho 346 000 mladých lidí.<sup>19</sup> Řada z nich si svou účastí na akci zajistila umístěnou dětu do školky, dlouho vytouženou rekreaci nebo postup v pořadníku na byt, auto či vybavení domácnosti. Jiným typem společenské výhody byla tzv. doporučenka, která měla deklarovat jejich „zájem o společnost“. Řada pamětníků na tuto akci vzpomíná negativně, jiní ji popisují jako společnou snahu, v rámci níž postavili stavbu, ke které mají dodnes vztah nebo k ní chovají určitou nostalgii. Zde vycházím z vlastního dotazování pamětníků, kteří se účastnili Akce Z v Brně v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, přičemž se domnívám, že pracovní brigády oproti jiným vnímají v pozitivních konotacích více členové tělovýchovných jednot, které takto budovaly svá sportoviště, jež v Brně ve většině případů fungují dodnes.

17 Vladimír Rýpar, *Akce Z*, Praha 1966.

18 Rozestavěnost zmíněných staveb byla komentována ve volebních programech Národní fronty. Viz např. *Volební program Národní fronty Jihomoravského kraje 1976–1980*, Brno 1976; Jaroslav Jašek – Jaroslav Varaďa, *Volební program Národní fronty a město Brno v letech 1981–1985*, Brno 1986.

19 Václav Blecha, *Volební programy Národní fronty a odbory*, Praha 1980.



## ZÁVĚREM

Přes řadu negativních reakcí, jež zapojení laické veřejnosti do výstavby v době státního socialismu ve společnosti dodnes vzbuzuje, je nutné konstatovat, že svépomocí obyvatel byla vybudována velká část stavebního fondu své doby. Zatímco svépomocnou veřejnou výstavbu organizovanou národními výbory nebo podniky lze vidět jako jasně racionální ekonomický nástroj, který pro vedení státu představoval úlevu zatíženého hospodářství a vyšší jistotu ve snaze o naplnění hospodářských cílů a závazků, individuální svépomocná výstavba dozajista vyplývala z nutnosti stavebníků postarat se vlastní silou o své potřeby, a to v rámci aktuálních možností, jež nebyly často příznivé. Spolu s hospodářským pozadím výstavby se navíc od roku 1949 začalo značně rozvíjet československé stavební právo,<sup>20</sup> ve kterém byla v rámci stavebního řádu během druhé poloviny 20. století zakotvena řada požadavků a kritérií na provedení stavby a jejího projektu, čímž možnost výstavby založené čistě na tradici či zkušenosti bez jakéhokoliv odbornějšího základu začala klesat a stále klesá. Svépomocné budování staveb v Československu druhé poloviny 20. století je příkladem způsobu výstavby, který byl z pohledu ekonomie a stavební praxe silně podmíněn mnoha nároky ze strany vedení státu a veřejné samosprávy a který na jejich systému nikdy nebyl plně nezávislým. Z mého pohledu tak svépomocí budovanou architekturu období státního socialismu nelze pokládat za projev lidového stavitelství v původním slova smyslu.



- 1 Mojmír Korvas – Jiří Lefner – Karel Cibula – Jaroslav Chlubna, Zastřešení Velodromu, 1967–1969, Brno  
Foto: Michaela Dvořáková, 2018



2 Viktor Rudiš — Dagmar Glosová — Zdeněk Musil, Sportovní a plavecký areál TJ Tesla, 1973–1982, Brno-Lesná, fotografie z počátku osmdesátých let 20. století, Muzeum města Brna (MMB), inv. č. E18.527\_23.692.

Foto: © MMB



3 Ivan Ruller, Hala Rondo, 1971–1982, Brno, Brněnský architektonický manuál.  
Foto: Miloš Budík, [1982]

# Folk Art and Crafts in the Service of Nation-Building and Cultural Integration in the 20th Century Poland

PIOTR KORDUBA

Lidová umění a řemesla v Polsku byla ve 20. století instrumentalizována jako nástroje modernizace a kulturní integrace země celkem třikrát. Zatímco jejich emancipace na přelomu 19. a 20. století sloužila jako základ pro reformu uměleckých řemesel a designu, v pozdějších desetiletích se stala více politizovaná a společensky ideologizovaná. Lze předpokládat, že zintenzivnění diskurzů a uměleckých praktik, které lidové umění a řemeslo obklopují, souvisí s přelomovými body v polských dějinách 20. století: znovuzískáním nezávislosti v roce 1918 a budováním nového státu do roku 1939; vznikem komunistického státu a s ním spojenou sociokulturní revolucí (od roku 1945); systémovou transformací (1989) a obratem k západní kultuře. V prvních dvou případech byla lidová umění a řemesla konstruována jako prostor pro národní integraci a osobitost a byla podrobena moderním formám péče, propagace a produkce. Po roce 1989 získala negativní status synonyma pro civilizační zaostalost země, relikv komunistické minulosti a odpor k paradigmatu příslušnosti Polska k současnému západnímu světu. Nedávný tzv. „ludický obrat“, který reinterpretuje společenské vztahy v historickém i současném Polsku tím, že dává hlas marginalizovaným skupinám (včetně venkovského obyvatelstva), vrátil do popředí i dědictví lidového umění a řemesel. Ekologická hnutí, návrat k tradičním řemeslům a místním materiálům jim navíc daly další, nové hodnoty. Tento trend zahrnuje i zajímavý fenomén etnodesignu.

Folk art and crafts in Poland were instrumentally employed on three major occasions during the 20th century as tools of modernization and cultural integration. While their emancipation at the turn of the 19th and 20th centuries served as a foundation for the reform of artistic crafts and design, in later decades they became increasingly politicized and socially ideologized. It can be hypothesized that the intensification of discourses and artistic practices surrounding folk art was closely related to key turning points of Polish history: the regaining of independence in 1918 and the subsequent state-building until 1939; the establishment of a communist state and the accompanying socio-cultural revolution from 1945 onwards; and the systemic transformation of 1989, which marked a turn towards ‘Western’ culture.

The instrumentalization of folk culture began as early as the 19th century.<sup>1</sup> Initially fuelled by Romanticism, and later by interests in history (including local history), economic considerations, and rural artistic production, the Polish intelligentsia systematically deepened its engagement with the peasantry and its culture. This interest did not stem from disinterested curiosity regarding folk culture, nor did it lead to the initiation of professional scholarly research; instead, it led to the creation of a one-sided image, comparable to Edward Said’s concept of Orientalism.<sup>2</sup> Folklorists, collectors of folk art, and landowners supporting local production perceived the peasantry as exotic and fundamentally ‘other.’ They discerned in rural communities—and in their culture—the spirit of a native past, manifested in the present as a timeless essence. This constructed image of the peasantry depicted them as a ‘people without history,’ living in an eternal ‘ethnographic present.’<sup>3</sup> Such intellectual construct served to homogenize the peasantry, presenting them as representatives of an allegedly ‘indigenous’ and homogenous culture. Of particular importance, however, is another function of this interest in the peasantry: its aestheticisation of folk culture and the subsequent use of its cultural heritage to reform design and create ‘national styles’ at the end of the 19th century.<sup>4</sup> The most famous example of such a style—intended to aesthetically unify culturally diverse Polish regions—was the so-called ‘Zakopane style,’ which

1 Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013; Ewa Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.

2 Klekot (note 1), p. 70.

3 Ibidem, p. 71.

4 David Crowley, *National Style and Nation-State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, New York 1992; Andrzej Szczerski (ed.), *Polskie style narodowe / Polish national style*, Kraków 2021; Klekot (note 1), pp. 95–131.

gained popularity at the turn of the 20th century.<sup>5</sup> Rooted in the aesthetics of a single mountain region and expressed primarily in carpentry and woodcarving ornamentation, this style nevertheless proved unsuitable for widespread application in other parts of Poland.

## THE INTERWAR PERIOD

Poland's regained independence elevated folk art and crafts to a position of even greater prominence, as the state now became actively involved in their promotion.<sup>6</sup> Given the country's vast and ethnically diverse territories, as well as citizens' prior experience of three distinct legal and cultural systems, the newly established nation required urgent and effective mechanisms of integration. Folk culture was therefore perceived as a key element in shaping a national ideology, with the creation of a distinctly Polish aesthetic rooted in folk artistic traditions becoming a central objective.

In the 1920s, traditional crafts were primarily regarded as a source of motifs for fine arts and design. This approach was clearly visible in the objects created for the 1925 International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris, the first major international presentation of the achievements of the independent Polish state and crucial platform for both national self-definition and international recognition.<sup>7</sup> The exhibition featured objects, furniture, and complete interior designs created by leading Polish artists, who drew inspiration from folk ornamentation, colour palettes, and broader conception of folk culture. The award-winning Polish display and the exhibits were praised by Polish art critics for achieving an exceptional balance between modern, international styles and a distinctly Polish character. This aesthetic was perceived as a potential foundation for a national brand and as a means of unification of the nation through the cultural sphere of domestic interiors.<sup>8</sup>

Three years later, a guidebook entitled *The Polish Home: Past and Present* (1928) was published, summarising numerous earlier press articles.<sup>9</sup> Its author, Maria Morozowicz-Szczepkowska—an actress, writer, and wife

5 Barbara Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2004; Zbigniew Moździerz, Anna Wende-Surmiak, 'The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz', in Julia Griffin – Andrzej Szczerski (edd.), *Young Poland: The Polish Arts and Craft Movement 1890–1918*, London 2020, pp. 91–104; Szczerski (note 4).

6 Agnieszka Chmielewska – Irena Kossowska – Marcin Lachowski (edd.), *State Construction and Art in East Central Europe 1918–2018*, New York 2022.

7 Joanna M. Sosnowska (ed.), *Wystawa paryska 1925*, Warszawa 2007.

8 About which more extensively P. Korduba, 'Wohnen und Volkstümlichkeit: propagandistische Bildstrategien für die Innenraumgestaltung in Polen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg', in: Irene Nierhaus – Kathrin Heinz (edd.), *Ästhetische Ordnungen und Politiken des Wohnens*, Bielefeld 2023, pp. 188–210.

9 Maria Morozowicz-Szczepkowska, *Wnętrze polskiego domu dawniej a dziś*, Warszawa 1928.

of a prominent sculptor—employed a discourse of health and healing to describe the negative effects of the partition periods on Polish domestic space, arguing that it had been contaminated by ‘*foreign aesthetics*’. Contemporary citizens and artists, she asserted, were therefore tasked with “*unearthing the old Poland from beneath its foreign patina and building a new Poland on this foundation*”.<sup>10</sup> According to Morozowicz-Szczepkowska, folk art possessed precisely this restorative potential, and its acquisition was even interpreted as a patriotic duty: it financially supported rural producers while simultaneously favouring ‘*domestic products*’ over imported goods.

Alongside these missionary activities—which remained uncoordinated and were often undertaken in response to immediate needs (e.g., the Paris exhibition)—a painstaking yet consistent process of professionalisation and institutionalisation of folk art and crafts began to develop in independent Poland. This multifaceted project encompassed economic concerns (supporting the rural population), cultural objectives (extending the life of traditional crafts through their adaptation to contemporary needs), educational aims (renewing the aesthetics of everyday life), and image-building strategies (establishing folk culture as a Polish brand).<sup>11</sup>

The primary institution entrusted with these tasks was the Society for the Promotion of Folk Industry [Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego] founded in 1907 in Warsaw as a community-based organisation with a initially limited impact. It worked closely with both the Ministry of Industry and Trade and academic circles, including ethnographers and art historians. The ideology developed within this environment asserted that folk art and crafts were perennially vital and represented a unique tradition of the Polish people, distinguishing them from other European regions. At the same time, it was argued that the most effective way to protect these arts and crafts was to organise their sale—and thus their production. It is worth noting that, on an ideological level, this concept did not significantly diverge from similar initiatives emerging simultaneously in other newly established states of East-Central Europe. The Society established several regional branches, trade fairs, sales outlets in summer and winter resorts, and elegant shops in major cities. It organized training courses for rural populations, opened workshops, and established cooperatives. The overarching goal of this extensive activity was to extend state patronage over folk production and folk-inspired goods, transforming them into a branch of production associated with the state representation and, ultimately, to a subject of economic regulation. At the same time, direct interventions were made in folk production to adapt it to contemporary markets. The

<sup>10</sup> Ibidem, p. 3, 8.

<sup>11</sup> Korduba (note 1), pp. 29–80; Klekot (note 1), pp. 133–171.

Society sold, for example, traditional textiles while modifying their size and function for modern domestic use, such as curtains or upholstery. It also specialised in modern or modernist furniture upholstered with regional fabrics. <sup>1</sup> Undoubtedly, one of the Society's major achievements was the popularisation of folk art and crafts among urban elites.

These results were achieved through remarkably modern and socio-technical means. In March 1933, for instance, an elegant cocktail reception was held at the Society's Warsaw headquarters under the slogan:

*“Folk culture has become fashionable. It's as if a bubble of folk culture has burst over Warsaw and the entire country. Numerous groups of visitors began to flock to the distant Tamka Street, where the shop had inadvertently transformed into an exhibition of rural handicrafts. Mrs. Beckowa, the wife of the then Minister of Foreign Affairs, hosted a cocktail party at the Tamka shop for diplomats and the select financial and artistic elite. [...] Elegant attire, [...] waiters serving drinks, ladies adorned in folk-inspired garments, sophistication and the simple Polish village—the minister's wife's reception was a groundbreaking event.”<sup>12</sup>*

Beyond the Society itself, workshops producing interior furnishing—especially furniture and textiles—also played a significant role in dissemination folk culture in both public and private spaces. Among these, the Ład Artists' Cooperative was the most prominent. It received government commissions and was showcased at domestic and international exhibitions as a model Polish brand.<sup>13</sup> Its products, primarily textiles, were linked to folk traditions through the use of natural materials, traditional techniques, and decorative motifs. Artists associated with the Ład frequently fulfilled prestigious state commissions, including furnishing Polish diplomatic missions abroad.

By the late 1930s, folk art and crafts were no longer promoted merely as complements to contemporary interior design but also became integral to a style of luxurious rusticity, employed in elegant restaurants, hotels, and official exhibition spaces such as the world's fairs in Paris (1937) and New York (1939).<sup>14</sup> This aesthetic involved combined traditional materials—stone, textiles, natural leather—with authentic folk products and selected elements of modernist architecture, including white walls and large glass panels.<sup>15</sup> <sup>2</sup>

12 Władysław Wincze, Cepeliowski rodowód, *Cepelia* 1986, No. 2, p. 15.

13 Anna Frąckiewicz (ed.), *Spółdzielnia artystów “Ład” 1926–1996*, Warszawa 1998.

14 On the Polish participation in Paris, see Sosnowska (note 7), and in New York, see Joanna M. Sosnowska (ed.), *Wystawa nowojorska 1939*, Warszawa 2012.

15 Examples included elements of the work of a highly acclaimed designer Jan Bogusławski (1910–1982), see Weronika Sołtysiak (ed.), *Jan Bogusławski: według reguł sztuki i własnego upodobania*, Warszawa 2024.

From today's perspective, the interwar project of caring for and promoting folk art and crafts must be recognised as fundamentally elitist, yet it also produced tangible benefits. It contributed to systematic ethnographic research, extended regional production capabilities, and laid foundations that would prove significant after Second World War. The project succeeded in creating a recognisable stylistic identity for Polish artistic products, while aligning them with international trends such as Art Deco in the 1920s and the so-called moderate avant-garde in the 1930s.

At the same time, the institutional model developed by the Society for the Promotion of Folk Industry proved highly effective and later served as a direct foundation for the monopolistic system of state patronage over folk art in communist Poland. However, this project also reinforced the patron-client relationship between educated elites and rural producers, thereby perpetuating existing social hierarchies and class divisions.

## AFTER SECOND WORLD WAR

In communist Poland, folk culture assumed a central ideological role, serving as one of the most significant instruments for implementing a profound social and cultural revolution.<sup>16</sup> Although it is impossible to provide even a concise overview of the full scope of this phenomenon here, its magnitude is aptly captured by the propaganda slogan: 'Folk culture—the national culture'. The concept itself formulated during the interwar period, did not undergo a major transformation at this time; rather, it was instrumentally redefined. The fundamental shift lay in the rejection of the belief in the immutability of folk art, which opened the way for active support of contemporary folk art and for expectations regarding its ongoing development. A key legitimising moment for this new approach was Włodzimierz Sokorski's 1949 statement 'On the Proper Attitude Toward Folk Art'. As one of the principal advocates of socialist realism and later Minister of Culture, Sokorski provided legitimacy for the abundant drawing upon the heritage of folk culture in contemporary artistic production, including design.<sup>17</sup> In this statement, Sokorski argued that folk art should not be perceived as timeless but rather understood in relation to its social, political and economic context.

16 About this issue a considerable literature: Joanna Kordjak (ed.), *Polska – kraj folkloru?*, Warszawa 2016; Błażej Brzostek, Czy folklor wszedł do śródmieścia? O motywach ludowych w PRL-u, in: *ibidem*, pp. 41–59; Wojciech Szymański – Magdalena Ujma (edd.), *Pany chłopy, chłopcy pany*, Nowy Sącz 2016; Klekot (note 1), pp. 263–307.

17 Włodzimierz Sokorski, O właściwy stosunek do sztuki ludowej, *Polska Sztuka Ludowa* 1949, No. 5, p. 131–136.

Within the institutional framework of communist Poland, folk art and crafts became a specific area of interest for the Ministry of Culture and Art, which established a dedicated Department of Folk Art.<sup>18</sup> Alongside university-based research, new institutions were established to study folk culture, most notably the State Institute for the Study of Folk Art (1947–1949), later transformed into the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. At the same time, a scholarly journal devoted exclusively to folk art, *Polish Folk Art* [*Polska Sztuka Ludowa*] began publication.<sup>19</sup> The conviction that folk art could and should develop under contemporary conditions resulted in various forms of institutional support, including grants for folk artists and an extensive system of competitions. Even in the 1970s, as many as two hundred competitions for folk artists were organized annually, effectively amounting to almost one competition per week.<sup>20</sup> Such initiatives were typically accompanied by propaganda emphasising the communist authorities' recognition of folk artists after centuries of alleged neglect and exploitation.

The institution with the greatest impact on both the distribution and production of folk art and crafts was Cepelia (the Central Artistic and Folk Industry),<sup>21</sup> established in 1949. Although modelled on the pre-war Society for the Promotion of Folk and Artistic Industry, any formal continuity between the two organisations was deliberately concealed until the 1980s. Cepelia functioned as a production and trade enterprise operating under the auspices of the Ministry of Culture. Its primary task was to bring cooperatives or private workshops under state control, while simultaneously organising a comprehensive support system for folk and artistic production. **3** Based on a network of regional cooperatives, collection points, and a rapidly expanding chain of domestic and foreign retail outlets, Cepelia grew at fast pace: by 1952, it comprised 194 cooperatives and 128 shops, and by 1975, the number of outlets had increased to 322. The scale and industrial character of production under Cepelia are well illustrated by a 1965 description of the Zakopane Exemplary Workshops (ZWW): “Several kilometres outside the town stands a substantial complex of buildings, massive and topped with numerous slender, densely smoking chimneys. It certainly does not, from a distance, resemble a centre for artisanal crafts. [...] This is where various sets of regional furniture are produced for sale in Belgium, the United States, Canada, England, Denmark, France, and even South Africa. This is also the origin of the famous Zakopane kilims made from hand-spun wool...”<sup>22</sup> At that time, the workshops employed close to

18 Korduba (note 1), pp. 133–136; Klekot (note 1), pp. 268–279.

19 Now as *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*.

20 Klekot (note 1), pp. 282.

21 Korduba (note 1), pp. 133–201.

22 Andrzej Wierzchowski, „ZWW” – czyli inne Zakopane, *Spółdzielczość Pracy* 1965, No. 25, p. 6.

250 individuals directly, with an additional 150 outworkers receiving raw materials from the facility and subsequently delivering finished goods. Annual production values reached 34 million Polish złoty.<sup>23</sup>

Before Cepelia implemented comprehensive production standards, its activities were preceded by extensive field surveys aimed at identifying existing centres of folk art and craft production.<sup>24</sup> This initial phase involved creating a registry of potential hubs, establishing contacts with folk artists and collecting design samples. Interestingly, cooperatives that consistently maintained high product quality were permitted to deviate from established designs, a testament to their skilled artisans.<sup>25</sup> However, the Artistic Supervision department ultimately dictated which designs and techniques would be implemented. Over time, Cepelia introduced training materials that provided precise guidelines for defining a ‘*level of folk authenticity*’ in products.<sup>26</sup> This meticulous categorisation of folk elements was accompanied by merchandise instructions, offering guidance on product evaluation, both in terms of substantive content and labelling. For some design creations, particularly regional furniture, highly detailed provenance documentation was required. Designers were required to supply photographic evidence, including museum prototypes to demonstrate the legitimacy of their inspirations.<sup>27</sup>

The guiding principle behind this organised production and classification system was the conviction that folk art could only survive if it remained in demand and integrated into everyday life.<sup>28</sup> Ethnographers associated with *Polish Folk Art* journal argued that adaptation to market commercial requirement constituted an effective strategy for preventing folk art decline. Roman Reinfuss, a prominent figure in the journal, articulated this perspective, stating: “*It seems to me that arguments such as ‘peasants didn’t use ashtrays’ can no longer apply to the work of our folk artists today—there is, after all, nothing wrong with folk potters beginning to make them.*”<sup>29</sup> The scope of adaptation and modification was therefore broad, encompassing everything from incorporating papercut

23 Ibidem.

24 Archiwum Akt Nowych (AAN) [Central Archives of Modern Record], Cepelia 1949–1954, Wydział Organizacyjny, 1/276 Sprawozdanie z działalności Centrali 1951–1952, pp. 40–44.

25 Aleksander Jackowski, *Cepelia. Tradycja i współczesność*, Warszawa 1999, p. 70.

26 AAN Cepelia 1962–1981, Biuro Samorządu i Spraw Pracowniczych, 2/299 Sprawozdanie z działalności Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego za lata 1958–1959, Warszawa 1960, p. 65; AAN Cepelia 1962–1981, Biuro Samorządu i Spraw Pracowniczych, 2/219 Protokoły z posiedzeń Rady Artystycznej w latach 1973–1978.

27 AAN Cepelia 1962–1981, Biuro Samorządu i Organizacji, 2/304 Sprawozdanie Zarządu Związku za lata 1964–1965, pp. 63–64.

28 Zofia Szydłowska, Nowa funkcja społeczna przemysłu ludowego i artystycznego, *Przegląd Artystyczny* 1951, No. 6, pp. 77–78.

29 Roman Reinfuss, Czy ludowe kowalstwo artystyczne musi zginąć?, *Polska Sztuka Ludowa* XII, 1958, No. 4, p. 205.

ornamentation into the designs of Ład jacquard fabrics to designing contemporary furnishings, such as bookshelves, based on antique regional furniture from museum collections.<sup>30</sup>

However, by the 1970s, a significant criticism levelled against the enterprise. Critics pointed to the emergence of a standardised ‘Cepelia version of folk art’ which gradually came to be perceived as the only legitimate form of folk art.<sup>31</sup> Wooden sculptures, although handmade, were often produced in long, repetitive series. Similarly, in ceramics, folk motifs were applied to decorate utilitarian vessels, such as dinnerware, vases, ashtrays, intended for contemporary consumers. Significantly, some rural artisans and craftsmen themselves distinguished between objects made “for Cepelia”, which they labelled ‘*folk*’, and those produced for personal use, described as ‘*their own*’.<sup>32</sup>

Another significant institution was the Institute of Industrial Design (IWP), founded in 1950 and emerging from a department of the Ministry of Culture responsible for design.<sup>33</sup> As the first organisation of its kind within the socialist bloc, it pursued a broad programme aimed at overcoming the deficiencies of outdated designs and a lack of the laboratory and design infrastructure. Institute laboratories, later transformed into departments headed by artists and engineers, were responsible for design work in a wide range of fields, including textiles, film printing, apparel, knitwear, footwear, accessories, furniture, and ceramics. The Institute was also authorised to provide *ad hoc* artistic supervision over current production and to train personnel, including both artists (in industrial design) and industrial workers. Despite its widely declared objectives, the Institute of Industrial Design’s subordination to the Ministry of Light Industry limited its influence over manufacturing sectors managed by other ministries, such as furniture, glass, and ceramics. Although in later decades the Institute became responsible for design prototypes across numerous branches, in its first two decades design based on folk tradition played a central role. This was achieved through cooperation between experienced visual artists and so-called ‘*rural talents*’. The teams thus formed were referred to, in the characteristic language of 1950s propaganda, as “design collectives”. Of the potentially hundreds of designs produced—primarily textiles—only 405 were put into production by the late 1970s. However, the limited scale of implementation did not marginalise these projects. Their creation

30 Hubert Bilewicz, Żakardy w „Ładzie”, in: *Frąckiewicz* (note 13), p. 205; Hubert Bilewicz, Enklawa Ładu: Uwagi o tkaninach żakardowych w „Ładzie”, in: *Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, Łódź 1999, pp. 56–65; AAN Cepelia 1962–1981, Biuro Samorządu i Spraw Pracowniczych, 2/304 Sprawozdanie Zarządu Związku za lata 1964–1965, k. 63.

31 Marek A. Kowalski, Mecenas czy byznesmen?, *Kultura* LI, 1971, No. 1, pp. 4–5.

32 Klekot (note 1), pp. 252–253.

33 Korduba (note 1), pp. 203–227; Klekot (note 1), pp. 272–275.

stemmed from the persistent interests of the Institute's founder, Wanda Telakowska, and they were consistently manifested in the objectives of the units she directed. They were also promoted through her numerous publications as well as domestic and international exhibitions.<sup>34</sup> These designs, commonly described as “folk creativity” or “invention in design/new design” and based on “design collectives,” aligned closely with the ideological tenets of a national culture rooted in folk traditions and were therefore incorporated into various layers of communist state propaganda, particularly during the Stalinist period.

For Telakowska, a staunch advocate of Polish design, the turn towards folk inspiration was intended to guarantee an *‘indigenous expression of objects.’*<sup>35</sup> To achieve this goal, it was necessary to counter two perceived threats: the kitschy, cosmopolitan factory production inherited from the interwar period, and manufacturing tendencies that produced pseudo-folk results. The design methodologies employed by the Institute involved several approaches. First, motifs from traditional folk art were adapted for contemporary products, such as the use of papercut ornamentation in modern textiles. Second, designers incorporated traditional compositional principles that harmonised colours, shapes, and proportions. Third, artists created new forms inspired by folk art without reducing it to a purely decorative resource.

Yet it was Cepelia that exerted the strongest social impact—not only through its realisation of the propaganda slogan proclaiming folk art as the foundation of national culture, but also through the high quality of the goods it offered. Alongside folk art, these included decorative and utilitarian objects inspired by folk culture. Their attractiveness was particularly striking in the context of permanent shortages and the generally low quality of industrial production.<sup>36</sup> Cepelia stores offered a wide and relatively democratic range of products, from unique artistic objects to inexpensive ceramics and straw items, while their interior design distinguished them from other retail outlets, convincing customers of the uniqueness of folk products and attesting to their emancipation from rural to urban culture.<sup>37</sup> In the early 1950s, these stores were decorated in the aesthetics of socialist realism. In the following decade, they were refurnished in a modernist style, reinforcing the notion that traditional products could

34 Agata Szydłowska, *Futerał: o urządzaniu mieszkań w PRL-u*, Wołowiec 2023, pp. 206–209.

35 Korduba (note 1), pp. 203–227.

36 Regarding consumer deficiencies in post-war Poland see Małgorzata Mazurek, *Spółczesność kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*, Warszawa 2010; Błażej Brzostek, Wokół Emilii, in: Katarzyna Szotkowska-Beylin (ed.), *Emilia: Meble, muzeum, modernizm*, Kraków–Warszawa 2016, pp. 77–90.

37 Szydłowska (note 34), pp. 355, 361.

function effectively within contemporary interiors.<sup>38</sup> A review published after the opening of a model Cepelia pavilion in central Warsaw in 1966 captures this well: “*The same colourful fabrics, but viewed against the backdrop of the skyscrapers on the eastern side of Marszałkowska Street. The same black ceramics, but against the backdrop of the busy flow of cars on Aleje Jerozolimskie. The bustling city centre and the very simple and contemporary products of Cepelia do not compete with each other. They complement each other perfectly.*”<sup>39</sup> 4

The 1970s brought a noticeable shift in attitudes towards interiors furnished with folk products. The Institute of Industrial Design abandoned experimental work by introducing designs inspired by folk traditions into industrial production. Cepelia, meanwhile, expanded its ‘production of folk art and crafts’ on an enormous scale and on the principles of a modern enterprise. This period saw an increase in advertising materials—folders for individual cooperatives, multi-language catalogues with colour photographs, as well as strong media presence that included television programs. The most visible manifestation of Cepelia’s expansion into the public sphere was the so-called ‘Cepeliady’, first organised in 1972.<sup>40</sup> Originating in folk art fairs, these became large-scale annual events held in all major Polish cities. During the Cepeliady, the company’s products were sold, folk artists demonstrated their craft, and fashion shows inspired by folk traditions were presented, accompanied by performances of folk music and dance ensembles. The Cepeliady took place in temporary architectural structures. Against the backdrop of limited cultural offerings and the monotony of public space in communist Poland, these events were undoubtedly attractive.

At the same time, the pervasive presence of Cepelia in the public sphere thus contributed to the consolidation of Poland’s image as a “land of folklore”. This process also had clearly negative consequences. As Ewa Klekot has argued, it led to the creation of ‘*folkloristic images of folk things*’.<sup>41</sup> The mass production of Cepelia products meant that they largely lost their status as handicrafts and increasingly resembled ‘*souvenirs from the village*’. Their creators often engaged in what can be described as ‘*self-folklorization*’<sup>42</sup>—that is, the conscious adoption of a primitive or simplified convention for market purposes. Working increasingly outside their original social environment, and sometimes against their own aesthetic preferences, artisans began to differentiate between objects made for themselves as ‘their own’ and those produced for urban

38 Korduba (note 1), pp. 177–179, 182–184.

39 Zygmunt Stepiński, *Gawędy warszawskiego architekta*, Warszawa 1984, p. 93.

40 Korduba (note 1), pp. 195–201.

41 Klekot (note 1), pp. 309–342.

42 *Ibidem*, p. 18.

customers as ‘folk’. During the 1970s and especially the 1980s, criticism of state patronage of folk production intensified. It emerged even among ethnographers collaborating with Cepelia, who accused the organisation’s ethnographic commissions—responsible for qualifying products for production or sale—of arbitrarily defining what constituted ‘folk’.<sup>43</sup> These commissions assumed a certifying role, thereby displacing the natural rural environment. While the task of ethnographic oversight was to safeguard the links between design and rural tradition, the need to meet the enterprises’ economic targets and to satisfy the demands of both domestic and foreign markets encouraged the creation of long, cheaply produced, and easily marketable series. By subordinating folk art to economic efficiency, Cepelia accelerated the decline of living folk culture, contributing to its commercialisation, stylisation, and transformation into a visual idiom of official state representation.

## POLITICAL TRANSFORMATION, A CONCLUSION

The social and political changes of the late 1980s, the desire for access to Western cultural models, and, finally, saturation with the aesthetics promoted by Cepelia led to the complete rejection of folk art and crafts in the 1990s and early 21st century. Cepelia itself ceased to exist in 1990, continuing for a few more years as a foundation.<sup>44</sup> These developments must, of course, be understood within a broader context, as they were closely linked to the rejection of the socialist vision of society and culture grounded exclusively in national tradition, including folk tradition. The negation of the values associated with folk culture and art was significantly influenced by the notion of a ‘shameful heritage’ of peasant origins shared by a large part of Polish society, paradoxically intertwined with the experience of social emancipation achieved during the communist era.<sup>45</sup> At the same time, new cultural and social models appeared on the Polish horizon, rooted in the belief that Polish culture was inherently linked to ‘Western’ culture, as well as the capitalist economic system and its associated lifestyle.

Only in recent years has a thorough revaluation in this area taken place. Products manufactured by Cepelia have become desirable and

43 Aleksander Jackowski, Funkcje sztuki ludowej i twórczości niezawodowej, in: *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej*, Warszawa 1970, pp. 167–187; Aleksander Jackowski, *Cepelia. Tradycja i współczesność*, Warszawa 1999, pp. 67–68.

44 Ibidem, pp. 317–333.

45 Hanna Palska, *Bieda i dostatek. O nowych stylach życia w Polsce końca lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 2002; Dorota Wodecka, Nie wstydz się swojego chłopa: Ile w Polakach szlachcica, a ile wieśniaka? (rozmowa z Jackiem Wasilewskim), *Gazeta Wyborcza*, 30 June – 1 July 2012.

collectable examples of design from the period of the People's Republic of Poland.<sup>46</sup> Ecological movements, together with a renewed appreciation of traditional crafts and local materials, have endowed these objects with new and additional meanings. This re-evaluation also encompasses the phenomenon of ethnodesign [*etnodizajn* in Polish], which refers to design practices inspired by objects considered folkloric—often precisely because of their mass production and dissemination by Cepelia.<sup>47</sup> Ethnodesign differs from the previously discussed forms of engagement with folk culture primarily through its lack of a clearly defined programme. Its practitioners tend to operate autonomously, without forming groups or cooperatives. At the same time, ethnodesign is readily showcased in official Polish culture presentations at international exhibitions. The contemporary surge of interest in both Cepelia's output and ethnodesign unfolds within the broader context of the so-called '*ludic turn*', which acknowledges playfulness and play as essential elements of social life.<sup>48</sup> Present in public discourse, popular-science publications, and academic studies alike, this turn promotes re-evaluation of people's history, encourages a critical examination of social relations embedded in dominant historical narratives, and amplifies the voices of underprivileged and previously marginalised groups. It remains difficult to determine what tangible social changes this turn may ultimately bring about, or how it will influence future interpretations of Polish cultural history and memory. There is little doubt, however, that it has contributed to a reconsideration of the folkloric components of Polish cultural heritage—including those components that emerged or were stabilised as ideological constructs rather than as unmediated expressions of rural tradition.

46 This is also evidenced by the growing number of popular publications on collecting Polish design, including those from Cepelia see Katarzyna Jasiołek, *Asteroid i półkotapczan. O polskim wzornictwie powojennym*, Warszawa 2020; Katarzyna Jasiołek, *Tkanina. Sztuki i rzemiosło*, Warszawa 2023.

47 Ewa Klekot, *Etnodizajn – kolejne konfiguracje sztuki ludowej*, *Etnografia Nowa*, 2012, No. 4, pp. 39–46; Ewa Klekot, *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, *Herito*, 2016, No. 3, pp. 146–159.

48 For more about the ludic turn see Adam Leszczyński, *Ludowa historia polski: historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020; Kacper Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021; Anna Wylegała, *Był dwór, nie ma dworu*, Wołowiec 2021; Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki: opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023.

1

Czesław Knothe, store 'Artistic handicrafts of the village', 1936, Warsaw. Reproduction from a periodical *Arkady*, 1936, No. 1



2

Czesław Knothe, Anna Pawlikowska, Anna Laudańska, Room of a lover of folk art, Polish section at the World Exhibition in Paris 1937.

Lech Niemojewski's Archive, Polish Academy of Sciences (PAN), Sign. III-67-1168





3

House of Folk Art, Old Town,  
Warsaw, 1950s.

Cepelia Archive, Institute of Art, PAN



4

Cepelia Pavilion, Warsaw,  
1960s–70s.

Cepelia Archive, Institute of Art, PAN

# SUMMARIES



## ‘È la vita anche la morte’: Dream, Death, Rebirth, and Rites of Passage in Visual Culture

MARCELA RUSINKO



## Sepulchral Monuments of the Pre-Modern Era: Communication Between the Dead and the Living in the Transitional Zone of Ending and Beginning

ONDŘEJ JAKUBEC

The study focuses on early modern sepulchral monuments as media of communication between the living and the dead. It does not examine them as “works of art,” but rather as cultural-anthropological phenomena in which the categories of death, memory, identity, belief, and representation intertwine. Traditional approaches usually understand the depictions of figures on these monuments as “portraits” relating to earthly existence. However, the commemorative meaning and purpose of funerary monuments was also prospective, linked to the idea of the afterlife. Memorials from the 16th and 17th centuries thus postulate a liminal experience thematizing the transition between the world of the living and the dead. They show how, through images and text, the past, present, and future are condensed into a single visual field: the deceased are depicted as persistent “social bodies” that enter dialogue with viewers and refer to the eschatological hope of resurrection. The study also analyses the structure of Renaissance epitaphs in terms of specific metapictoriality—the conscious reflection of the status of the image as a non-mimetic object that reveals itself as a non-natural part of the world; its goal is not imitation, but representation. In the ecosystem of pre-modern culture of dying and remembrance, sepulchral monuments are perceived in the context of their perception and reception, which involved several other media and practices: funeral sermons, liturgy, and other performative acts. Their purpose was to strengthen social bonds and, in this sense,

they activated a specific “therapeutic” function of reconciling oneself with death. It constituted a space of active perception and personal experience, connecting the end of earthly life with the beginning of eternal life.



## Maternal Art Between Life and Death

ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Nowhere else is the instability of the boundaries between object and subject as evident as at the moment of conception and death. This text examines the issues of conception, abortion, and birth from a posthumanist perspective and explores how these processes and their depictions critically undermine the humanist notion of the human being as an autonomous entity and emphasize the expanded field of our more-than-human existence. The article is based on an analysis of three case studies: Frida Kahlo’s paintings inspired by her miscarriages; the performative work of American artist Aliza Shvarts, who tested the uncertain ontological status of being, the creation and termination of life through repeated insemination and subsequent use of abortion pills; and the project “Born in Berlin” by Polish artist Joanna Rajkowska, which follows her pregnancy, the birth of her daughter Rosa, and the fate of the artist’s placenta. On a more general level, the text deals with the permeable boundaries between the human and the non-human and the possibilities of reinterpreting subjectivity and life in the context of new materialism thinking, particularly in connection with the theories of Rosi Braidotti and Astrid Neimanis.



## Dolphins at the Boundary

JAKUB KRÍŽ

Dolphins throughout the history of art have played a fundamental role at the boundary between two spheres, between life and death, outside and inside, depth and height. Even in ancient Greek myths,

they appear as saviours of the drowned (Aryon), carrying souls across the waters of death beside the god Apollo. In Christian symbolism, their image also remains positive. This is clearly illustrated by the decoration of the westwork of the Benedictine monastery church in Corvey (873–885), where we find dolphins in connection with sailing across the dangerous sea symbolizing this world to the land of the saved. The identification of the Prague Castle hill with a dolphin in Cosmas of Prague's *Chronica Boemorum* (1119–1125) was likely more than rhetorical. The 15th and 16th centuries and the interest in ancient heritage brought dolphins back to the forefront, while the motif continued to retain its Christianised meaning. Dolphins can be found on the portals of town houses, where they fulfil an apotropaic function (e.g. the Schönhof in Görlitz, Upper Lusatia), but also in sacred spaces, such as the entrances to church buildings (St. Martin's Cathedral in Bratislava). They also appear in connection with the architecture of funeral chapels, as evidenced by the Sigismund Chapel (1519–1533) located in Cracow's Wawel. With the growing popularity of the dolphin motif since the 16th century, it is often difficult to decide whether it serves a symbolic or merely ornamental function. Context is crucial: if dolphins appear, for example, on the pulpit of St. Nicholas Church in Louny (1537–1540), their spiritual significance cannot be excluded.

### Installation-Reinstallation-De-Installation-Exhumation and Elevation: Beran's Rehabilitation Department of Dr. Dr.

BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ

The study examines the shifting ontology of Zdeněk Beran's large-scale environment *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* (1970–1971) as a work shaped by repeated “installation,” destruction, exhumation, and musealisation. It begins by reconstructing its genesis in a basement studio in the Karlín district and follows its subsequent phases: disintegration and ritualised “burial” in the early 1990s, exhumation and institutionalisation at the National Gallery Prague, and current efforts toward a critical

re-installation at the Olomouc Museum of Art, where two intact remnants have been preserved (*Torso—Hoši v mírném nadšení; Suitcase X—Narcis*). The text understands the environment as an epistemic model in which baroque-inflected imagery collides with the positivist practices of modern medicine and psychiatry; a key theme is the relationship between seeing and knowing, technologies of surveillance, and the heterotopic nature of an “other” space. Methodologically, it draws on Foucauldian analyses of visibility and institutional power, Deleuzian notions of the “seer”, and Latourian actor-networks through which material components co-produce meaning. Through a case study of the re-installation (a perspectivaly composed spatial arrangement, projections of archival photographs, a mirror, and a peephole model), it shows how the museum as an “objectifying machine” encounters the material's unruliness and the environment's constitutive ephemerality. The study proposes to understand *Rehabilitační oddělení* not merely as a local document of the Normalisation period, but as a broadly applicable critique of the limits of modern European society and its regime of visibility.

### The Passover Sacrifice: The Death and Resurrection of Modernism in the Context of Communist Ideology

TOMÁŠ WINTER

This paper takes as its point of departure Emil Filla's 1948 painting *Velikonoční oběť* [Easter Sacrifice]. Against the backdrop of the artist's situation following the takeover of power by the Communist Party of Czechoslovakia, it examines broader contemporary debates on the end of modernism and the parallel efforts of Czech theorists to integrate modernism into the programme of socialist art. It analyses the strategies employed in this process and evaluates their effectiveness. The conclusion offers a brief comparison with the Normalisation period of the 1970s and 1980s, asking whether it is possible to speak, in this later context, of a new, “experimental” socialist modernism.



## Heritage Conservation of the Future: Without Art Historians, or Still With Them?

MARTIN HORÁČEK



## When You Enter the City, Do Not Expect Clear Water: Why Art Historians Must Remain the Custodians of the Past

FRANTIŠEK CHUPIK

Heritage conservation applies art historical knowledge, drawing this demanding discipline into the social and political arena. Without public support, both art history and heritage care remain at the margins, deprived of funding and a meaningful future. In democratic societies, values are no longer determined by a minority of aristocratic intellectuals but, indirectly, by the majority to whom we explain them. How, then, does the heritage specialist stand when work principles have long since slipped from the exclusive hands of art history? To avoid disappearing into its own *autopoiesis* and passively watching the destruction of artworks, art history must make itself visible and audible. This applies equally within the multidisciplinary, bureaucratic system of heritage conservation, shaped by living property relations. In a flood of information, this is no simple task, yet it is worth the effort. Few things carry values of the past as clearly as monuments—provided we communicate them to a critical threshold of the wider public. It is an *ouroboros*, both cause and consequence.



## Authenticity as a Key Notion of Heritage Conservation in the Czech Republic after 1989

KATEŘINA ADAMCOVÁ

“Authenticity” became a key notion in shaping the ideological background of heritage conservation after 1989. We may even say that authenticity played as important a role in the theoretical debates of the

period about the direction of the field as it did in the construction of a new canon of Czech modern art history. The understanding of this concept can be traced both in selected examples of monument restoration and in essays published by art historians and conservation specialists in the 1990s in the journal *Zprávy památkové péče* [Czech Journal of Historical Heritage Preservation]. These include purely theoretical texts, such as Mojmir Horyna’s article “Památky a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla” [The Monument and Its Authenticity in the Light of Alois Riegl’s Theory], alongside contributions that approached the concept inductively, based on experience from ongoing reconstruction or restoration projects, such as Martin Janiš’s 1999 article “Osvobozená torza” [Liberated Torsoes]. Through the lens of the debate on authenticity, the 1990s in Czech heritage conservation can be understood as a period in which, among other things, a further significant attempt was made to re-evaluate the ideas of Alois Riegl and, at the same time, to assess the results and consequences of heritage practices in the years 1948–1989. The main contribution of this debate lies above all in the newly articulated relationship between artistic value, historical value, and the so-called age value, as well as in the recognition that these values need not be mutually exclusive. Each ultimately contributes, in different ways, to the authenticity of the monument.



## Copy and Paste! Copies and Replicas in Place of Destroyed Monuments

MARIE FOLTÝNOVÁ

In recent years, efforts to produce copies or replicas of cultural monuments and works of art that have disappeared from public space have intensified. In high-profile cases, decisions about whether to install a copy on the site of a vanished (destroyed or deliberately removed) work increasingly involve not only experts, but also civic associations, activist groups, political actors, and the general public. The final outcome is often shaped by power dynamics or political pressure, typically intertwined with questions of funding. From the perspective of art

history, the essence of the creative act is always the original. Copies or replicas cannot replace it; they merely convey information about the form of the lost work. Nevertheless, conservatively oriented heritage conservation promotes the replacement of monuments at the edge of their lifespan in outdoor settings with copies (regardless of their quality), and this approach is applied even in cases where the monument disappeared long ago. Municipalities and civic initiatives often proceed similarly, seeking to return lost public sculptures more out of sentiment than out of recognition of exceptional artistic value or significance. Art historians should be relevant partners in these debates—working alongside heritage specialists, project initiators, and those responsible for realisation. As impartial experts, they can assess the context and quality of the original work and, in cases where a copy or replica is produced, help ensure that the result is a genuinely meaningful new work rather than a caricature of the original.



### Learning for a New World: Art, Architecture, and Design Education in Times of Societal Change

VERONIKA ROLLOVÁ — JOHANA  
LOMOVÁ

### Students vs Tradesmen: Changes in Sculpture Education at the End of the 19th Century and the Struggle over Work and Competence

PETR ŠÁMAL

Although the 19th century saw profound changes in artistic life—marked by the establishment of art schools, the opening of public exhibitions, and the development of reproduction technologies—sculpture lagged behind painting in several of these respects. In the Czech lands, sculptural education remained bound to Baroque-era practices; until the late 19th century, skills were acquired

exclusively through master-led stonemasonry, woodcarving, or stucco workshops. The opening of the School of Decorative Arts in Prague (1885) and the Sculpture Studio at the Prague Academy (1896) finally created opportunities or specialised training in both decorative and figural sculpture. In line with European trends, teachers involved students directly in commissions: Celda Klouček engaged them in stucco work for building interiors and façades, while Josef Václav Myslbek had them execute figural stone sculptures for public buildings. These activities, however, met resistance from the older generation, who perceived them as threats to their livelihood. Against this intergenerational tension, this paper examines the pedagogical impulses that contributed to the development of modern sculpture.

### The Reform of Czech Architectural Education in the Interwar Period

BARBORA ŘEPKOVÁ

The idea of reform typically involves replacing an existing order with a new one. Although Czechoslovak architects debated the need for fundamental reform of architectural education intensely between the wars, comprehensive reform was never achieved. Nevertheless, the concept itself seems to have been a powerful catalyst for changes to curricula, also prompting schools to rethink their mission and self-presentation. Reform was invoked as a means of improving the quality of architectural education and, consequently, the built environment. Representatives of technical schools mostly insisted that their teaching was of a higher professional and technical standard, while architects from art schools claimed primary responsibility for advancing modern architecture in the country. It became increasingly apparent that these two groups found it difficult to find common ground. Attempts to define who qualified as an architect, the protection of professional interests, and economic concerns regarding the parallel existence of multiple schools also played a role in the deliberations on the shape of the reform. Debates over reform and the merits of each school brought

education to the forefront of architectural journals. A significant by-product of these discussions was the publication of student work, which serves as direct, if selective, evidence of the actual teaching. These examples challenge the assumption that architectural education in Czechoslovakia during this period was generally constrained or backwards. The debates reveal a clear awareness of the shortcomings of architectural education and efforts to address them. And published student projects that could be compared favourably with the output of the Bauhaus, for example, attest to some success of these efforts.

### Josef Kaplický's Pedagogical Work at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague and His Role in Shaping the New Form of Czech Glass between 1945 and 1958

DAVID BLÁHA

In the first academic year following the end of the Second World War, the painter, sculptor, and graphic artist Josef Kaplický took over the glass studio previously led by Jaroslav V. Holeček at the School of Applied Arts in Prague, becoming part of the newly established teaching staff of what would soon become the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (from 1946). As an original visual artist and theorist, Kaplický introduced his own concept of studio guidelines, and in 1947 the studio was transformed into a School of Glass and of Painted and Etched Windows. Kaplický's studio—together with the studio of Karel Štipl, which focused on glass and stone engraving and glyptics—is examined in this paper within the broader context of the transformation of glass education and the glass industry between 1945 and 1958. The study also addresses the political and social circumstances and the contemporary theoretical discourse in which the modern form of so-called “Czech glass” gradually took shape. Thanks in part to the decisive contribution of Kaplický's school, this new direction achieved significant international success at the Milan Triennale in 1957 and at EXPO 1958 in Brussels.

### Associations of Friends of the Prague Academy of Applied Arts in the 1990s: Protocells of International Relations and Institutional Support

TEREZA VERNEROVÁ VOLNÁ

At the beginning of the 1990s, universities, not only the ones providing education in art, were in a problematic financial situation. New system of state support was sought, the pressure on competitiveness increased, and the possibilities of relations with Western institutions and personalities opened up. In this setting, the Academy of Art, Architecture and Design in Prague (formerly Academy of Applied Arts) was looking for ways to supplement its funding with private sources and at the same time to accelerate international contacts through the personal connections of pedagogues. In 1991, two Associations of friends of the Prague Academy of Applied Arts were established in Germany and Great Britain. Under their auspices, funds from private donors, foreign students and other visitors, were to arrive to the school from abroad. The activities of the associations eventually died down by the end of the decade and were replaced by other forms of professional and economic relations. But before they did, they enabled several positive changes with an impact on teaching, for which the school would have had a hard time seeking support from state resources at the time of its own restructuring.

### The End of Art History? (Episode 3 of the Series)

MILENA BARTLOVÁ

### The End of the History of Art or The Aesthetics of Narcissism?

KAREL CÍSAŘ

The study offers a critical return to Hans Belting's concept of the “end of art history” and situates

it within a context that reveals this thesis as a locally conditioned response to transformations in the German university environment and to the expansive rise of *Medienwissenschaft*. Building on the critical observations of Christopher Wood, it shows that Belting's argument does not aim at revising the methodological foundations of the discipline but rather at defending art history as an "official chronicle of meaningful events" in the face of contemporary art that eludes modernist criteria. A close reading of *The End of Art History* and *An Anthropology of Images* exposes repeated shifts in the interpretation of the same works—especially the video art of Bill Viola—as well as fundamental misunderstandings, such as Belting's misreading of Rosalind Krauss's "aesthetics of narcissism," which he mistakenly treats as a critique of video and applies to works Krauss herself described as kitsch. The study demonstrates that Belting's dichotomy between art history and media theory is constructed through selective reading and overlooks the fact that the "new art history" had already, in the 1980s and 1990s, organically integrated poststructuralism, psychoanalysis, and debates on medium specificity. The "end of art history" thus appears less as a genuine disciplinary boundary than as a symptom of the author's reluctance to engage with the methodological shifts demanded by contemporary art.

## Bracketing the Future-to-Come

EVA SKOPALOVÁ

In this paper, I polemically revisit Arthur C. Danto's thesis of the "end of art," which rests on the assumption that history once moved toward a particular destination. I argue that the direction of temporal flow is not something given in advance and therefore requires its own critical examination, one that may also transform our understanding of what constitutes an "end." As a methodological perspective on historical interpretation, the paper introduces Husserl's phenomenological reduction, or *Einklammerung* (bracketing), as a tool for suspending certain presuppositions from consideration. What is bracketed here is the awareness of the future

development of art history to which historical interpretation is often implicitly subject. Suspending anticipation from the interpretation of the past is, I suggest, a necessary step for grasping contemporary modes of thought and for interpreting works of art within their historical horizon. Bracketing the future also corresponds to the disenchantment of the world, a defining feature of modernity, in which faith in future redemption is no longer tenable. From this perspective, I turn to Josef Čapek's *The Limping Pilgrim (Kulhavý poutník, 1936)*, a poetic meditation on time and human existence. I propose that this notion of a bracketed future, shared across much of Central European artistic thought, is likewise operative in Siegfried Kracauer's collection of essays *History: The Last Things Before the Last* (manuscript completed before 1966). In this work, Kracauer analyzes and reconstructs the past after its end, that is, from the position of an exile in the United States from 1941 onward, whose work depended on reproductions of artworks because the European originals were inaccessible. This situation constituted a key factor in the existential crisis of art history in the immediate aftermath of the Second World War. One of Kracauer's central claims is that the continuity of the past is reconstructed only retrospectively. Through an analysis of this line of thought, the paper aims to demonstrate the necessity of the methodological tool of "bracketing" for art historical thinking, enabling us to avoid the assumption of linear chronologies and narratives. We live, after all, in a time that appears unable to continue.

## How Marxist Art History Ends

JAN ZACHARIÁŠ

The study compares how the Marxist art historians Jeremia Ioffe and Arnold Hauser interpreted art in an epoch when, according to Marxist theory, history was expected to culminate in a classless society. It focuses on a comparison of two major works: Hauser's *The Social History of Art and Literature* (1951) and Ioffe's *Synthetic History of Art* (1933). Both authors conclude their large-scale syntheses of cultural history with an analysis of

modern media, particularly film and especially Soviet cinema, which they regard as a symptom of a fundamental transformation of modern culture. The article shows that although both authors assign film a privileged position within modern culture, their interpretations diverge significantly. Ioffe understood film as a synthetic art corresponding to the collective culture of socialist society. In his view, new technical media — cinema and radio—made possible a synthesis of different artistic forms while simultaneously restoring the immediacy and collective function that art had supposedly possessed in so called primitive communal societies. Modern proletarian culture thus paradoxically returns to the earliest forms of human thought and practice. Hauser, on the other hand, interpreted film primarily as a characteristic medium of modern mass society. He emphasized its technical reproducibility, collective mode of production, and orientation towards a mass audience, thereby understanding it as the culmination of a long-term process of democratization of art. At the same time, however, he pointed out that this “democratic nature” is ambivalent: film can broaden the cultural horizons of the audience, but it can also become an instrument of ideological manipulation and mass entertainment. The study thus shows how different ideas about modern media shaped Marxist interpretations of the final phase of art history.

## Beginning—End: When Does Postmodernism Begin and End in Czech Architecture

ROSTISLAV ŠVÁCHA

Determining the beginning and end of a style or “ism” may seem like an outdated problem today. Yet for research that spans a long historical period, it remains a necessary task. According to George Boas and Jacques Le Goff, a new historical process begins with a significant innovation, accompanied by the awareness that existing practice can no longer continue. This paper attempts to identify the moment at which we can observe the emergence and the conclusion of postmodernism in

Czech architecture. It builds on the work of Jiří Ševčík, Michaela Janečková, and Jana Pavlová. Postmodernism began to take hold in the Czech milieu roughly between 1967 and 1971, when architects such as Helena Jiskrová and Petr Vaďura turned away from the modernist values of truth, originality, and the expressive autonomy of architectural form, and instead became interested in language and the symbolic dimension of architecture. In 1967, both participated in the polemical student exhibition *Apelace*, where Helena Jiskrová presented a pavilion for the exhibition of ceramic products, the “Panama Exhibition,” conceived in a Duchampian or pop-art manner as a giant inverted toilet seat; Petr Vaďura, for his part, sought to articulate a new understanding of architecture in his theoretical writings. The end of postmodernism after 1990 was associated with the rise of minimalism, whose emphasis on materiality and the expressive clarity of architectural form stood in sharp contrast to the lingering postmodernist values. In this respect, the Czechoslovak pavilion for Expo 1992 in Seville, designed by the young architects Martin Němec and Jan Stempel, as well as the school projects of Emil Příklad’s students at the Academy of Fine Arts in Prague, appear as key works.



## Eco-Art History and Central Europe

TOMÁŠ VALEŠ — JAN GALETA



## Postcolonial Narratives of Ecocritical Art History: The Relevance of an Emerging Discourse in the Czech Context

EVA VELE

With the growing entrenchment of the Anthropocene discourse in the humanities, the trajectories of ecocriticism and postcolonial critique are increasingly converging—particularly in debates over land as a contested territory for life, claimed at the

expense of both human and nonhuman actors. This article examines the intersection of these two approaches within the emerging field of ecocritical art history, as developed by scholars such as Alan C. Braddock and Andrew Patrizio, and applies it to the Czech context. Using the formation of Czechoslovakia as a case study—understood as a politico-ecological hyperobject in the sense of Timothy Morton—I analyze how landscape painting was instrumentalized in shaping national identity, legitimizing territorial claims, and producing cultural exclusion. The article focuses on the role of idyllic landscape as a genre—exemplified by the work of Václav Špála—in naturalizing “Czechness” as an exclusive entitlement to land, while simultaneously effacing other cultural and environmental layers. Drawing on posthumanist and neomaterialist theories (Barad, Latour, Guattari), I argue that ecocritical art history offers a framework for reinterpreting Czech art history as an active component of cultural politics in the age of planetary crisis.

## C Things Between Nature and Culture: Posthumanist Reflections on Mannerism

MONIKA DRLÍKOVÁ

The paper examines the relationship between nature and culture in Mannerist art from the perspective of posthumanist thought. Mannerist porosity of the interplay between nature and culture is understood here as an impetus for rethinking the relationship between art, the human, and the natural world within the discipline of art history. Drawing on the concept of *physis*, images are understood as expressions of human nature that simultaneously materialize and transform other natures. Through the Mannerist ambivalence between *naturalia* and *artificialia* in cabinets of curiosities, the materiality of images as forms of existence within networks of actors, and the role of mimesis and imagination in early modern art, the paper suggests several possible trajectories for posthumanist approaches to art history. In conclusion, it reflects on the relevance of an ecocritical interpretation of early modern art through the lens of Spinoza’s monism and posthumanist philosophy.

## C An Ecocritical Reading of the Gardens of the Dukes of Saxe-Lauenburg

MICHAL VOKURKA

This contribution applies the perspective of ecocritical reading to the gardens of the Dukes of Saxe-Lauenburg in early modern Bohemia. The enclosed garden areas can be viewed as miniature worlds in their own right. However, according to the author’s thesis, the iconographic programme of the gardens often reflected social realities or nature outside the garden walls. The conceptual components could represent the garden owner’s political claims and/or power. In the case of the Dukes of Saxe-Lauenburg, it is crucial to understand the social background of this noble family from the Lutheran north of the Holy Roman Empire. In the person of Julius Heinrich (1586–1665), they came to Catholic Bohemia and contributed to the defeat of Frederick of the Palatinate, another prominent garden owner (*Hortus Palatinus*). Here, closer attention is paid to the so-called environmental power. In this regard, not only is the claimed superiority of the Saxe-Lauenburg garden in Ostrov/Schlackenwerth over the *Hortus Palatinus* presented, but also a general control over nature via botany (exotic plants requiring good conditions), hydrology (water automata and fountains) and imitation of ancient gods. The final section focuses on the origins of the materials, plants and animals in the gardens. While some were sourced locally for practical reasons, others were imported from the Orient or other distant regions. Possessing exotic animals and plants demonstrated environmental power and contributed to the owner’s social standing.

## C There’s Still Time for This: A Climatic Reading of the History of Architecture

ONDŘEJ HOJDA

How to do architectural history in a time of escalating climate crisis, which threatens both the objects of our interest and the institutions necessary for

their study? Without downplaying the seriousness and urgency of the current crisis, this article views it primarily as an opportunity for a radical broadening of perspectives. After all, critical revision of canons and established practices has always been one of the fundamental driving forces of scientific knowledge, and the professional tools of architectural historians need not be discarded but can be repurposed. In the first part, I present recent works by architectural historians that I find particularly inspiring: Barnabas Calder rewrites the entire history of architecture through the prism of *energy history*; Kiel Moe forcefully demonstrates a similar method on a single building (the Seagram Building); Hans Ibelings uses an environmental perspective to show the history of modernism as an asymmetrical network rather than a hierarchical pyramid; and finally, Daniel A. Barber reveals neglected chapters in the history of solar and climate-conscious architecture and links them to the current challenges facing the field. The second part provides insight into my own research, informed by the authors mentioned above. It offers a new reading of the story of solar architecture, which was created in the 1970s and 1980s by a group of architects and engineers led by architect Jiří Suchomel as part of the Liberec-based SIAL group, particularly the construction of the cultural centre in Česká Lípa (1975–1990).



### The Exhibition as a Historical Form: Between Art, Institutions, and Audiences

MARKÉTA JAROŠOVÁ – TEREZIE NEKVINDOVÁ



### The First “Curatorial” Intentions in Exhibitions in the Czech Lands

PAVLA MACHALÍKOVÁ

The public art exhibition was established on the nineteenth-century art scene as a new format of presenting works of art to the public. The exhibition opened a new space for communication between

the author, artwork, and the audience. Individual works were placed into contexts that could variously transform their meaning. Awareness of this “power” of the exhibition as an event—and of its staging or installation—developed gradually and could be employed in different ways: both by artists themselves and, above all, by exhibition organizers, agents, or curators who stood behind them and were able to project various interests into them. In the early days of Prague exhibitions, these interests primarily reflected the ideas of the organizing institutions—whether these ideas stemmed from beliefs about the role of art in society or from attempts to address the practical support of artists. Later, these were joined by national interests, associations’ policies or positions of various individuals, and were accompanied by the promotion of the figure of the modern curator, although in the nineteenth century this role was still largely moderated by a certain collective interest. Using several exhibitions as case studies, I will examine how the first indications of “curatorial” intentions may have manifested themselves in the first half of the nineteenth century. What changes were brought about by the political situation after 1848? And how did the strengthening national agenda after the mid-century transform approaches to exhibiting contemporary art in Prague?



### Women at the Pressa Exhibition: Exhibition Histories Without Images

MARTINA PACHMANOVÁ

The 1928 *Pressa*, held in Cologne, ranked among the most successful international exhibitions of the interwar period. With its focus on the development of typography and printing technologies, the history of literature and journalism, and above all modern reporting, mass media, and advertising, it bridged past and present, text and image, and artistic experiment and political propaganda. Yet one section of this spectacular event has remained largely overlooked in existing scholarship: the special pavilion “Frau und Presse” (Women and the Press), which presented women not as muses but as creative, working, writing, exhibiting, and autonomous

subjects. Its core consisted of an exhibition devoted to the German women's press, but it also included displays from other countries affiliated with the International Woman Suffrage Alliance, including Russia, France, England, and Czechoslovakia. This paper moves between cultural-historical analysis and a visual study attentive to both the possibilities and the limitations of modern exhibition practices. It elucidates the circumstances that led to the creation of this section, outlines its conceptual framework, and focuses on the organisation and character of the modest yet, for emancipatory and political reasons, significant Czechoslovak participation. The study also touches on the exhibition histories as a relatively new art-historical "genre," one fundamentally tied to photographic documentation serving the interests of commissioners and exhibition actors alike. When such documentation is absent—as is the case, with only minor exceptions, for the Women and the Press section—this absence poses additional obstacles, but also methodological challenges, for art historians.

### ▼ Exhibitions in Two Dimensions: Pictorial Reportage for a Wider Public

KATARÍNA MAŠTEROVÁ

This essay examines the visual representation of exhibitions in the period press and the role of photographs disseminated through photomechanical reproduction in illustrated magazines and newspapers in the first half of the twentieth century. It focuses on the strategies through which the press mediated exhibitions to its readers and asks how pictorial documentation shaped their reception in both mass media and specialised art journals. While art-historical research on exhibitions has traditionally concentrated on written reviews, photographic reproductions published in periodicals have largely remained at the margins of scholarly attention. The study therefore analyses the ways in which exhibition photographs were published across different types of media, ranging from daily newspapers to popular illustrated magazines and specialised art journals. As a case study, it examines the exhibition *Modern French Sculpture*, held in 1935 at the Belvedere (Queen Anne's Summer Palace) at Prague Castle,

which received extensive coverage in contemporary media such as *Pestrý týden*, *Letem světem*, *Světlozor*, and *Volné směry*. The analysis shows that different periodicals employed distinct visual strategies: while daily newspapers primarily published agency reproductions of individual works, illustrated magazines adopted a reportage style and emphasized the appeal of the exhibition setting, and specialized journals used photographs to accompany analytical texts. Finally, the paper reflects on the transformation of exhibition documentation today, when the role once played by illustrated magazines is partly taken over by social media and by the photographic practices of exhibition visitors themselves. Exhibition photography thus continues to function as an important medium that shapes both the public reception and the historical interpretation of exhibitions.

### ▼ The Painting as Ambiente. Intensifying the Effect in Prague Exhibitions of the Last Third of the 19th Century

ALEŠ FILIP – ROMAN MUSIL

Large-format paintings tend to have the immersive effect of *ambiente*—it occurs when the viewer is completely absorbed by the painting and can even imagine moving within it. These are canvases measuring approximately ten square meters, with the figures depicted typically life-size, especially the repoussé-like ones in the foreground of the scene. During their international tours, these giant paintings were exhibited in unconventional spaces and became sensations; in addition, they were welcome attractions at group exhibitions, including the Prague "salons" organized by the Fine Arts Association in Bohemia. Most of these were historical paintings in the context of the 19th-century instrumentalization of the past. The prevalence of colossal blockbusters was based on specific marketing and promotional strategies, so that the clients' input was decisive even at the stage of selecting a pictorial motif. During the period in question, the Kraków painter Jan Matejko exhibited such works in Prague on several occasions, as did his compatriot Henryk Siemiradzki, who was working

in Rome, on one occasion; among Czech painters, it was primarily Václav Brožík and another of the “Czech Parisians” Václav Sochor, as well as Julius von Payer, a native of Teplice, reflecting on his experiences from polar expeditions. Other painters also sought to draw attention to themselves with at least one large canvas measuring 10 m<sup>2</sup> or more at the annual exhibitions of the Fine Arts Association, such as Emanuel Krescenc Liška, Vojtěch Hynais, Theodor Hilšer, and Adolf Liebscher. After the invention of cinema, the effect of being transported to another world became the domain of the silver screen, and giant historical paintings were perceived as anachronistic (e.g., Alfons Mucha’s *Slav Epic*).

### ▼ Exhibition Scenotecture

AMÁLIE BULANDROVÁ

The study examines scenographic approaches to the architecture of contemporary art exhibitions and explores their relationship to its curatorial concepts. Drawing on selected examples from the Czech context, the author analyzes these exhibitions in which spatial arrangement functions as an autonomous layer of meaning situated at the intersection of artistic gesture, architecture, and curatorial interpretation. In relation to the international discourse on exhibition scenography and the tradition of the Czechoslovak exhibition-making, the study further proposes the concept of “scenotecture,” which connects scenographic and architectural approaches to the creation of exhibition environments and emphasizes the performative nature of the exhibition as a specific medium. As such, this study offers micro-analyses of selected projects by Dominik Lang and Tomáš Svoboda, through which it seeks to demonstrate how scenographic principles, i.e., working with temporality, processuality, spatial rhythm, or the choreography of visitors’ movement, co-create the narrative structure of the exhibition and enable multilayered readings of the presented content. The exhibition is thus understood as a dynamic performative environment in which the relationships between space, artworks, and visitors are continuously transformed and negotiated.

### ▼ Online vs. Offline: Dichotomy Hinders the Development of Creative Potential

NINA WANČA

While digital projects are valued for showcasing heritage, digital curation presents unique challenges. This paper explores the relationship between online and offline exhibitions, arguing that treating them as separate entities limits their creative potential. The text first situates online exhibitions within a broader context, considering demographic shifts, unequal access, pandemic closures, over-tourism, and AI. It then compares exhibition types, concluding that online formats are not necessarily cheaper or easier, as they require specialized UX, UI, and digital storytelling. The paper also discusses a typology ranging from databases to interactive 3D tours and digital navigation principles. Based on research with Czech digital curators, the study identifies three systemic barriers: the lack of official “digital curator” positions, insufficient institutional support, and limited experience among creators and visitors. Ultimately, museums must integrate online and offline formats through novel methods to meet diverse visitor needs.

### D Digital Art History: Revolution, or Tradition?

JAKUB STEJSKAL

### ○ Photomechanical Reproductions of Works of Art in Digital Perspective: Potential and Challenges

FEDORA PARKMANN – VIKTORIE VÍTŮ

Digital art history has been criticized for its use of canonical datasets and for its over-reliance on traditional art historical approaches. The PhotoMatrix project addresses these issues by focusing on a relatively new source for art history: photomechanical

reproductions of artworks. It seeks to unlock their epistemic potential through the use of computational tools. Concentrating on Czech, French, and German art magazines of the first half of the twentieth century, the project asks what new narratives of art emerge when we look at this period through the lens of reproductions printed in art magazines. This paper presents our approach to developing a database of photomechanical reproductions and the digital tools we employ (image extraction, image matching, caption analysis and labelling), while also reflecting on the blind spots and limitations of these tools. Computational methods help us determine which artworks appeared in these periodicals, how and by whom they were presented, and how they circulated across different countries, provided that we consider the multiple layers of magazine reproductions. They are the result of multiple “translations” - the artwork was photographed, the photograph was transferred to a printing-plate, which was then printed, and the periodical was digitized. While our database accounts for these layers, it cannot provide a direct and exhaustive view of the art scene of the time on its own, not least because of the biases encountered in computational analysis. Nevertheless, as we show in this paper, it allows us to better understand the mechanisms that influenced what was considered valuable, reproducible, and worthy of dissemination.

### **D** Panofsky Goes Digital: On Problems of Computer Assistance in Iconographic Analysis

VRATISLAV ZERVAN

The development of digitization and machine learning has drawn the attention of IT-specialists to traditional art history methods, such as iconography and iconology. Computational tools enable us to carry out a reliably pre-iconographic description of a work of art. Teaching a machine to undertake an iconographic analysis of a visual object is much more difficult. To carry out such a complicated project, it is necessary to have a convincing ontological model and a well-organized enormous collection of data to be processed. Although

traditional classification systems are improving thanks to various AI approaches, they cannot compete with the ontological models and architectures currently being developed and work with a much larger number of classes and features. Datasets with thorough annotations are key factors that influence the deep learning process. There are not many relevant datasets that classify visual objects, and the most extensive ones have only been created thanks to significant financial support. The computational iconographic analysis based on the Erwin Panofsky theory reaches an average accuracy of around 60 percent when working with these data collections. On the contrary, the determination of poses, gestures, and affects achieves quite good results. The development of large-scale data analysis and computer vision tools introduces new methodological possibilities for art historical research, particularly in the detection of visual elements in digitized collections and in the pre-iconographic description of artworks. Despite these advances, the use of artificial intelligence remains limited by the availability of datasets, insufficient metadata, and the need to follow established methodological principles of iconographic and iconological analysis.

### **F** Revisiting Folk Art: Agency, Change, and Emancipation from the Nineteenth to the Twenty-First Century

MARTA FILIPOVÁ – JULIA  
SECKLEHNER

### **F** Folk Art as an Instrument of National Struggle in Moravia around 1900

ROBERT JANÁS

Historically, Moravia was a bilingual country with German being the dominant language among Moravian elites and the visual artists of the 19th century. In the 1890s, a separate group of Czech-speaking artists formed, who distinguished themselves from

their German-speaking compatriots. They chose folk art, especially that of the Slovakia and Wallachia regions, as an effective means of their cultural and political emancipation within the structures of Moravian society. They adapted folkloristic motifs in their works to their cultural and political goals. In 1908, the Association of Moravian Visual Artists submitted a proposal to the Moravian Provincial Assembly to establish an academy of visual arts, which would include teaching folk art. In 1910, a proposal followed to build a House of Artists, where folk craftspeople would teach young villagers individual forms of folk art, similar to a studio practice of teaching at art academies. The aim of both proposals was to strengthen the position of folk art in Moravia. By tactically exploiting the phenomenon of folk art, the Association artists managed to identify it in the visual culture of the regions of Slovakia and Wallachia and to make it their own. German artists in Moravia, who also devoted themselves to folkloristic motifs in their work, lost their position as mediators of Moravian folk culture. By adopting Moravian folk art, Czech-speaking artists in Moravia managed to build a position as the only representatives of Moravian art.

## **F** Folklore's Not Dead: Living Folklore in the Symbiocene

SONYA DARROW

A recent social movement in the Czech Republic questions the contemporary place of folklore: where does it exist, and what does it mean today? The movement, Folklore's Not Dead, began in South Moravia through the work of community-based folk artist Sonya Darrow, together with organizations such as Nadace Veronica, one of the oldest environmental foundations in the Czech Republic, and the rural community foundation Jihomoravská komunitní nadace. What began as an effort to save the everyday folk dress (*všední kraj*) from obscurity and disposal gradually developed into a community of people who critically engage folklore as part of contemporary social life. Within this context, questions of gendered narratives, inclusivity and exclusion, drag in folklore, and folklore as a form

of resistance and liberation have become central themes, alongside the topic explored in this text: living folklore in the *Symbiocene*. This text examines how Folklore's Not Dead grounds folklore in lived practice by reconnecting cultural traditions with Moravian landscapes and ecologies. The movement braids folk art with environmental education through forms of eco-social art that engage directly with ecological and social concerns. These practices cultivate sensorial and embodied relationships with the more-than-human world through what can be described as textural methods. In this way, living folklore in the *Symbiocene* aligns with the idea of symbiosis, living together in mutual interdependence, and imagines cultural futures grounded in reciprocity with human and non-human life. Activities take place across rural and urban settings, including the Podluží region and the Rychlebské hory mountains. Through workshops, seasonal rituals, and collaborative making, the movement fosters connections between people and place, weaving cultural memory with ecological awareness through everyday practice.

## **F** Reframing Folk Art as Participatory Art: Agency, Change and Emancipation in the Work of Tereza Bušková

NICOLA BAIRD

Over the last decade, contemporary artist Tereza Bušková has championed folk-inspired art for social change by actively involving diverse, hard-to-reach communities often living in deprived parts of the United Kingdom in creative workshops. The text considers her work alongside other contemporary artists, such as Matthew Cowan, Ben Edge and Jeremy Deller as well as activists Bob and Roberta Smith and Lucy Wright, whose practice often involves members of the public and explores folk's 'radical potential' as a form of resistance. It focuses on examples of Bušková's practice to highlight the role of contemporary folk art—often in addressing social and political plight, identity and authenticity. The impact of such art can be seen to relate to agency, change and emancipation, as well as to the enabling and strengthening of

connections within and across communities, cross and intercultural exchange and the possibility of sharing accessible art for all by way of the celebration of the melding of art and life. In so doing, the chapter argues that Bušková's practice combines creativity and democratic participation, succeeding in producing work in an 'ameliorative tradition' which can also be judged by its conceptual and aesthetic significance and 'disruptive specificity'. Both taking inspiration and departing from the art historian and critic Claire Bishop's definition of participatory art as distinct from activist/interventionist art, the ways in which Bušková's work is both participatory and interventionist is explored.

### F Self-Help Construction in Czechoslovakia, 1950s–1980s: Vernacular Building or State-Directed Construction?

ŠÁRKA BAHOUNKOVÁ

What forms did self-help construction take in Czechoslovakia between 1948 and 1989? It encompassed state-directed programmes known as Actions M, T, and Z, as well as various modes of housing construction and building activities associated with the phenomenon of weekend cottages (*chatařeni*). This building stock—relatively unique in an international context—is often marginalised due to the circumstances of its origin. This chapter focuses on government programmes that enabled self-help construction of public buildings. Their dynamic historical development, clearly shaped by internal shifts in the country's political leadership, is examined through specific examples of buildings in Brno and South Moravia. The study raises questions of authorship and considers whether self-help construction can be understood as a space for citizens' initiative or rather as an efficient economic tool employed by the state. Finally, it seeks to clarify in which concrete forms self-help construction may be regarded as "vernacular," and where the involvement of non-professional citizens functioned primarily as a pragmatic strategy enabling the realisation of buildings that were either in public demand or of general social necessity.

### F Folk Art and Crafts in the Service of Nation-Building and Cultural Integration in 20th Century Poland

PIOTR KORDUBA

Folk art and crafts in Poland were instrumentalized three times in the 20th century as tools for the country's modernization and cultural integration. While their emancipation at the turn of the 19th and 20th centuries served as a foundation for the reform of artistic crafts and design, in later decades they became more broadly politicized and socially ideologized. It can be hypothesized that the intensification of discourses and artistic practices surrounding them is related to turning points in 20th century Polish history: the regaining of independence in 1918 and state-building until 1939; the establishment of a communist state and the associated socio-cultural revolution (from 1945); the systemic transformation (1989) and the turn towards Western culture. In the first two cases, folk art and crafts were constructed as a space for national integration and distinctiveness, and subjected to modern forms of care, promotion, and production. After 1989, they acquired a negative status as synonyms for the country's civilizational backwardness, a relic of the communist past, and an opposition to the paradigm of Poland's belonging to the contemporary Western world. The recent so-called 'ludic turn' which reinterprets social relations in historical and contemporary Poland by giving voice to marginalized groups (including the rural population), has also brought the heritage of folk art and craft back to the forefront. Moreover, ecological movements, a return to traditional crafts and local materials have given them new, additional values. This trend encompasses the interesting phenomenon of ethnodesign.

**BIO**

KATEŘINA ADAMCOVÁ v letech 1994–1999 studovala dějiny umění na Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze, kde v roce 2007 absolvovala doktorské studium obhajobou dizertační práce zabývající se sochařskou dílnou v Jezeří. V letech 1998–2000 pracovala v památkovém ústavu středních Čech v Praze a v letech 2000–2012 v oddělení restaurování Státního památkového ústavu, ústředního pracoviště v Praze. Od roku 2011 působí jako odborná asistentka Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze. Pravidelně publikuje texty věnované baroknímu sochařství a památkové péči.

ŠÁRKA BAHOUNKOVÁ je historička umění se zaměřením na českou poválečnou architekturu. S tématem *Zvelebování měst a obcí: Akce Z v moravské poválečné architektuře* v současnosti studuje doktorský program na Seminárii dějin umění FF MU v Brně. Je členkou autorského kolektivu Brněnského architektonického manuálu a kurátorkou Open House Brno.

NICOLA BAIRD je nezávislá badatelka a kurátorka. Specializuje se na dějiny britského umění dvacátého století. Mezi její výstavy a publikace patří *Fred Uhlman* (2018), *Czech Routes to Britain* (2019) a *Becoming Gustav Metzger* (2021), financovaná Centrem Paula Mellona pro studium britského umění a Asociací pro dějiny umění (Association for Art History). Byla také kurátorkou výstav *Knots: Jonny Briggs x Burgh House* (2021–2022) a „*The line is an unreal thing*“: *Dorothy Mead and Edna Mann* (2024). Je členkou redakční rady časopisu *Open Cultural Studies* a redakční asistentkou v *The International Yearbook of Futurism Studies*.

MILENA BARTLOVÁ byla do roku 2025 profesorkou dějin umění na Masarykově univerzitě, UMPRUM a jinde. Věnovala se dějinám umění středověku a teorii obrazu, v posledním desetiletí dějinám dějin umění. Posledními knižními publikacemi jsou *Dějiny českých dějin umění II. 1970–1990* a *Dějiny umění jsou uměním: život, dílo a působení Václava V. Štecha* (vedoucí autorského kolektivu), obojí vydané nakladatelstvím UMPRUM v Praze v roce 2025.

DAVID BLÁHA je historik umění a výtvarný kritik. Ve svém aktuálním doktorandském výzkumu na UMPRUM v Praze se věnuje osobnosti Josefa Kaplického s důrazem na jeho roli v proměnách identity moderního českého skla. Od roku 2023 je součástí výzkumného týmu projektu „Místa tvořivosti“ (NAKI III) a v letech 2024–2025 absolvoval roční studijní stáž u prof. Alison J. Clarke na Universität für angewandte Kunst Wien. Pracuje jako digitální kurátor Muzea města Bratislavy, kde se podílí na koncepci digitalizace sbírkového fondu a věnuje se specifické pozici fotografie v rámci paměťových institucí.

AMÁLIE BULANDROVÁ je historička a teoretička umění. Absolvovala obory Divadelní věda a Dějiny umění na FF MU v Brně a obor Teorie a dějiny umění na UMPRUM v Praze. Na zmíněných pracovištích aktuálně působí jako doktorandka (MUNI) a jako spoluedoucí ateliéru Volného umění I (UMPRUM). Ve svém výzkumu se zabývá scénografií, performativitou veřejného prostoru a ekofeministickými principy v současném umění. Od roku 2022 se podílí na organizaci a dramaturgii prostoru Kafkárna / Centrum pro umění a ekologii UMPRUM, příležitostně také působí jako kurátorka a publicistka.

KAREL CÍSAŘ je profesorem teorie a dějin moderního a současného umění na UMPRUM v Praze. Vystudoval filosofii na Univerzitě Karlově a na Ženevské univerzitě. V letech 2010–2011 se účastnil programu Art Historical Scholarship in Central and Eastern Europe pořádaného The Sterling and Francine Clark Art Institute ve Williamstownu v Massachusetts v USA. Knižně publikoval mj. soubory esejů *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění* (2014) a *Signatury všech věcí. Poznámky k teorii moderního a současného umění* (2021).

SONYA DARROW je socioložka a komunitní umělkyně, jejíž výzkum se zabývá folklórem jako formou živé kulturní praxe. Její práce se zaměřuje na každodenní lidové oděvy, participativní umělecký výzkum a roli péče a údržby v uchovávání kulturní kontinuity. Je iniciátorkou jihomoravského sociálního hnutí Folklor's Not Dead, které spojuje folklórní praxi, umělecké bádání a ekologickou angažovanost. Ve svém výzkumu se zabývá možnostmi použitelnosti kulturních tradic v současném společenském životě

prostřednictvím každodenních praktik nošení oděvu, jeho výroby a kolektivní participace.

MONIKA DRLÍKOVÁ je historička umění specializující se na vizuální kulturu raného novověku, především 17. století, a na její prolínání s formující se přírodní vědou a filozofií. Vystudovala dějiny umění na FF MU v Brně, kde se věnovala tématu sběratelství nizozemského umění, a na Univerzitě v Utrechtu, kde promovala *cum laude* s diplomovou prací o Hollarových leptech s motivy hmyzu. Na své studium navazuje doktorským projektem na UMPRUM v Praze, zaměřeným na vizualitu a její epistemologické aspekty v díle J. A. Komenského.

ALEŠ FILIP absolvoval obor věda o výtvarném umění a doktorské studium dějin umění na FF MU v Brně. Pracoval ve státní a církevní památkové péči, na brněnském pracovišti Ústavu dějin umění AV ČR a od roku 2004 vyučuje (zprvu externě) na FF MU. Ve své odborné práci se zabývá zejména uměním druhé poloviny „dlouhého 19. století“. Vydal monografii *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku* (2004) a spolu s Romanem Musilem autorsky připravil šest výstav a publikací, z nichž poslední je *Epocha salonů* (2021).

MARTA FILIPOVÁ působí na Semináři dějin umění FF MU v Brně, kde vede Centrum pro moderní umění a teorii. Je hlavní řešitelkou projektu „Z venkova do města. Lidové umění a kultura jako aktéři modernity, 1918–1945“, financovaného GA ČR (2024 až 2026). Před příchodem na Masarykovu univerzitu v roce 2019 pracovala jako lektorka a výzkumnice ve Spojeném království. V roce 2024 vydala *Czechoslovakia at the World's Fairs. Behind the Façade* (CEU Press), je také autorkou knihy *Modernity, History and Politics in Czech Art* (Routledge, 2020) a editorkou *Cultures of International Exhibitions 1840–1940. Great Exhibitions in the Margins* (Ashgate, 2015).

MARIE FOLTÝNOVÁ působí v Galerii hlavního města Prahy s přestávkou od roku 1997. Po počátečním působení v roli lektorky a vedoucí edukačních programů pracovala v letech 2009–2012 jako odborná památkářka NPÚ pro střední Čechy. V roce 2012 se do GHMP vrátila jako kurátorka veřejné plastiky a od roku 2018 zde vede oddělení Umění ve

veřejném prostoru. Své odborné působení nově rozšiřuje i do akademické sféry, aktuálně vede ateliér Konzervování-restaurování uměleckořemeslných děl na UMPRUM v Praze. Je absolventkou dějin umění na FF UK v Praze.

JAN GALETA vystudoval dějiny umění na FF MU v Brně, kde nyní působí jako odborný asistent. Zaměřuje se na evropskou architekturu 19. a 20. století v souvislosti s nacionalismem, propagandou a politikou. Zajímá se také o sociologii umění a eco-art history. Je hlavním spoluautorem monografie o architektovi Antonínu Blažkovi (2026), editoval několik knih a publikoval řadu článků a knižních kapitol, naposledy „The National Theatre in Prague and the Problem of its Corner“, in: *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* (2025).

ONDŘEJ HOJDA je historik a teoretik architektury a umění, absolvent FF UK v Praze a EHESS v Paříži. Výzkumně se věnuje architektuře a urbanismu 20. a 21. století, vztahům architektury a dalších médií, aktuálně pak zejména ekologickým tématům. Velkou váhu dává své roli vysokoškolského vyučujícího. Vydal knihu *Ósaka 1970: architektura, environment, média* (2021), která završila jeho dlouholetý zájem o vztahy evropské moderní architektury k Japonsku. Pracovně působil mj. v Berlíně (UdK, ANCB), na ÚDU AV ČR v Praze a mezi lety 2019 a 2026 na Fakultě umění a architektury v Liberci.

MARTIN HORÁČEK je historik architektury, teoretik a památkář. Vyučuje na katedře dějin umění FF UP v Olomouci, na Fakultě architektury VUT v Brně a jako hostující profesor na Fakultě architektury univerzity Silpakorn v Bangkoku v Thajsku. V roce 2024 byl zvolen předsedou Českého národního komitétu ICOMOS. Je členem pracovní skupiny zastupující Českou republiku ve Výboru pro světové dědictví a členem panelu pro Evropské dědictví (EHL), nominovaný Evropským parlamentem. Je autorem tří knih a řady studií o architektuře a ochraně kulturního dědictví.

FRANTIŠEK CHUPÍK vystudoval obor teorie a dějiny výtvarného umění na FF UP v Olomouci, kde v roce 1998 absolvoval. V roce 2010 zde získal titul Ph.D. v badatelské oblasti raně novověkých fortifikací. Od roku 1998 působí v NPÚ v Olomouci, a to

jako specialista pro restaurování, vedoucí oddělení specialistů, vedoucí úseku provozu instalovaných objektů a expozic, náměstek pro výkon památkové péče a poté ředitel územního odborného pracoviště (2011–2025). V roce 2026 byl jmenován náměstkem generální ředitelky NPÚ pro památkovou péči.

ONDŘEJ JAKUBEC působí jako profesor dějin umění na Univerzitě Palackého v Olomouci a na Masarykově univerzitě v Brně. Specializuje se na vizuální kulturu raného novověku ve střední Evropě, zvláště na otázky mecenátu, náboženské a konfesní identity, sepulkrální kultury a kultury paměti, a také na historiografii dějin umění.

ROBERT JANÁS se zabývá malířstvím 19. století na Moravě v kontextu evropského umění. Od roku 2016 působí jako vedoucí Galerie města Brna (do roku 2021 Oddělení dějin umění) a kurátor starého umění v Muzeu města Brna. Vystudoval dějiny umění, historii a pomocné vědy historické na FF MU v Brně, kde absolvoval také doktorské studium teorie a dějin umění. V letech 1998–2003 a 2015–2019 přednášel na FF MU na Seminárii dějin umění a Ústavu archivnictví a pomocných věd historických. V letech 2005–2006 přednášel na Ústavu pro dějiny umění FF UK.

MARKÉTA JAROŠOVÁ působí jako odborná asistentka na Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK. Ve svém výzkumu se soustředí na dějiny muzeí a galerií, sběratelství a utváření veřejných kulturních institucí v 19. a na počátku 20. století v širším evropském kontextu. Zkoumá genezi sbírek i roli kurátorů, ředitelů, donátorů a sběratelů; zabývá se také architektonickou podobou muzejních budov. Zvláštní pozornost věnuje sbírkám starých mistrů ve Spojených státech v období tzv. Pozlaceného věku.

PIOTR KORDUBA je historik umění, ředitel Ústavu dějin umění na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani v Polsku. Specializuje se na oblast rezidenční architektury, interiérového designu, designu, umění a řemesel, německo-polské umění a kulturní vztahy a trh s uměním ve východním bloku. Mezi jeho publikace patří kniha o folklórně orientované estetice v polském designu a interiérových dekoracích ve 20. století s ohledem na jejich ideologický kontext (*Ludowość na sprzedaż* [Folklór na prodej], 2013).

Je hlavním řešitelem výzkumného projektu „Výroba nábytku v Poznani 1945–1989. Vzdělávání, design, výroba“ (Národní vědecké centrum, Polsko).

JAKUB KRÍŽ vystudoval obory historie a dějiny umění na FF MU v Brně, v současnosti působí jako kurátor v Muzeu Brněnska. V rámci psaní dizertační práce se zaměřoval na bádání týkající se městské reprezentace na přelomu 15. a 16. století, konkrétně na problematiku radničních budov (Brno, Olomouc, Praha). Zabývá se zejména architektonickými uměleckými památkami, a to jak gotickými, tak i barokními s důrazem na jejich symbolický, duchovní obsah. Přitom často vychází z hermeneuticky orientovaného přístupu, jenž má v rámci brněnské školy umění svou vlastní tradici.

BARBORA KUNDRACÍKOVÁ je odborná asistentka na Katedře dějin umění FF UP a kurátorka Sbírký moderního umění Muzea umění Olomouc; v letech 2019–2024 vedla oddělení SEFO. Dříve působila v Centru pro výzkum fotografie ÚDU AV ČR (2018 až 2021). Věnuje se modernímu a současnému umění, teorii umění a estetice.

JOHANA LOMOVÁ je historička umění působící na Katedře teorie a dějin umění UMPRUM. Zaměřuje se na současné a nedávné umění, výtvarnou kritiku a dějiny uměleckoprůmyslového školství. Ve svých textech se věnovala cenzuře, fungování svazu výtvarných umělců, problematice transformace v 90. letech 20. století, nebo kritikovi Jindřichu Chalupeckému. Je členkou výzkumného projektu „Místa tvořivosti“ (NAKI III) zaměřeného na dějiny uměleckoprůmyslového školství.

PAVLA MACHALÍKOVÁ působí v Ústavu dějin umění AV ČR. Věnuje se výzkumu umění 19. století, se zaměřením na malířství a jeho proměny mezi tradicemi a moderními tématy (jako např. lidová kultura, dětské umění) a na dějiny vystavování. Podílela se na přípravě řady tematických i monografických výstav a publikací. V současné době vede grantový projekt „Prostory, objekty, autoři a kurátoři: Budování kulturní veřejnosti v českých zemích 1790–1918“.

KATARÍNA MAŠTEROVÁ působí jako vědecká pracovnice na Ústavu dějin umění AV ČR, kde se zaměřuje na dějiny fotografie. Aktuálně je

spoluřešitelkou projektu „Matrix fotomechanických reprodukcí: Dějiny vzdáleného přístupu k umění“ (Lumina quaeruntur AV ČR, photomatrix.cz). V minulosti byla řešitelkou grantového projektu *Josef Sudek a fotografická reprodukce uměleckých děl* (NAKI II, sudekproject.cz) a podílela na jeho početných výstupech. Připravila také výstavu s monografií *Svoboda+Palcr: Vidět sochy* (GAVU Cheb, 2019). Od roku 2023 vyučuje dějiny uměleckoprůmyslové fotografie na UM PRUM v Praze.

ROMAN MUSIL po absolvování dějin umění a estetiky na FF UK v Praze pracoval v Národní galerii v Praze ve sbírce českého umění 19. století a poté na Ministerstvu kultury ČR. Od roku 2007 působí jako ředitel Západočeské galerie v Plzni. Zabývá se uměním doby fin de siècle a je iniciátorem a spoluautorem řady velkých výstavních a publikačních projektů. V roce 2001 mu Uměleckohistorická společnost v českých zemích udělila Cenu Josefa Krásy. Za výstavu malíře Gottfrieda Lindauera (2015) získal společně s Alešem Filipem cenu Českého výboru ICOM.

TEREZIE NEKVINDOVÁ působí ve Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze a přednáší na Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze. Zabývá se problematikou média výstavy, dějinami kurátorství, socialistickým výstavnictvím a reprezentací československého umění v zahraničí. Autorsky se podílela na publikacích *Výstava jako médium. České umění 1957–1999* (s Pavlínou Morganovou a Dagmar Svatošovou, 2020) nebo *Automat na výstavu. Československý pavilon na Expo 67 v Montrealu* (s Danielou Kramerovou a kol., 2017).

MARTINA PACHMANOVÁ působí na Katedře teorie a dějin umění na UM PRUM v Praze. Soustředí se především na problematiku genderu a feminizmu v meziválečném a současném umění a vizuální kultuře. Je autorkou několika knih, mj: *Věrnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě* (2001), *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu* (2004), *Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění* (2013), *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* (2021).

Posledně jmenovaná doprovodila stejnojmennou výstavu v Moravské galerii v Brně a byla nominována na Cenu Magnesia Litera.

FEDORA PARKMANN je výzkumnou pracovnící na Ústavu dějin umění AV ČR a od roku 2023 hlavní řešitelkou pětiletého grantového projektu „Matrix fotomechanických reprodukcí: Dějiny vzdáleného přístupu k umění“ (Lumina quaeruntur AV ČR, photomatrix.cz). Ve svém výzkumu se zaměřuje na dějiny fotografie, umění dvacátého století a transnacionální přístupy k dějinám umění. Její kniha *La Cosmopolis pour patrie: les photographes tchèques et l'Europe entre les deux guerres* vyjde v roce 2026 v nakladatelství Mare & Martin a Artefactum.

VERONIKA ROLLOVÁ je historička umění působící na Katedře teorie a dějin umění na UM PRUM. Ve své vědecké práci se soustředí na architekturu a design 20. století ve společenských a politických souvislostech. Je spolueditorkou publikace *Budoucnost je skrytá v přítomnosti: Architektura a česká politika 1945–1989* (2021) a autorkou knihy *Pražský hrad na cestě ke komunistické utopii (1948–1968)* (2019). Podílí se na řešení výzkumného grantu „Místa tvorivosti“ (NAKI III), zaměřeného na dějiny umělecko-průmyslového školství.

MARCELA RUSINKO je odbornou asistentkou na Semináři dějin umění FF MU v Brně. Její práce se zaměřuje na moderní a současné umění, vizuální kulturu, umělecké sběratelství, mobilitu materiální kultury, provenienční výzkum, trh s uměním, totalitarismy a období studené války.

BARBORA ŘEPKOVÁ absolvovala studium dějin umění na FF UK v Praze, kde momentálně pokračuje v doktorském studiu. V dizertačním projektu se věnuje výzkumu architektonického vzdělávání na českých školách v období mezi světovými válkami. V poslední době působila na ÚDU AV ČR v rámci projektu „Invisible Agents‘ in Architecture (1908–1938)“ zaměřeného na činnost českých a rakouských ministerstev veřejných prací a jako externí spolupracovnice přispěla k výzkumnému projektu NGP a UM PRUM „Ženy v architektuře“.

JULIA SECKLEHNER je historička umění specializující se na kulturní produkci ve venkovských

prostorech a otázky genderové a menšinové reprezentace ve středoevropském umění, designu a řemesle. Je výzkumnou pracovnící na Masarykově univerzitě, kde spolupracuje na projektu „Z venkova do města. Lidové umění a kultura jako aktéři modernity, 1918–1945“. V letech 2024–2025 byla Humboldtovou stipendistkou na Constructor University (Brémy). Mezi její publikace patří např. *Rethinking Modern Austrian Art Beyond the Metropolis* (Routledge 2024).

EVA SKOPALOVÁ působí jako kurátorka ve Sbírce umění po roce 1945 v Národní galerii v Praze. Autorsky a kurátorsky se podílela na stálé expozici *1939–2021: Konec černobílé doby*. V metodologii se věnuje problematice nelineárního času, jehož studium podpořily odborné stáže na EHESS v Paříži a Fulbright stipendium na NYU v USA. Editoricky připravila s Václavem Janoščíkem knihu *Návrat do budoucnosti* (UMPRUM, 2019), která českému čtenáři představila zásadní studie o nelineárním čase. Tyto metodologické přístupy realizovala ve své dizertační práci (2025) a několika výstavních projektech.

JAKUB STEJSKAL je odborným asistentem na Katedře teorií a dějin umění FaVU VUT v Brně. Dříve působil na Freie Universität Berlin, Basilejské a Masarykově univerzitě. Doktorát z estetiky získal na Karlově univerzitě (2014). Odborně se pohybuje na pomezí filozofické estetiky, dějin umění, archeologie a antropologie. Je redaktorem časopisu *Estetika: The European Journal of Aesthetics*. Publikoval mimo jiné v *Critical Inquiry*, *History and Theory* nebo *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Je autorem knih *Objects of Authority* (Routledge, 2023) a *Meta-kunststorie* (Display, 2023).

PETR ŠÁMAL se ve své publikační a výzkumné činnosti zaměřuje na výtvarné umění 19. a 20. století. Jako kurátor uspořádal řadu výstav, mj. *Bydlení v umění* (Národní galerie v Praze, 2019–2020), v níž bylo představeno téma dekoru architektury 19. století v Čechách, či *Akvarel mezi Prahou a Vídní* (Národní galerie v Praze, 2023–2024). Působí na Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde se věnuje znalectví umění, přenosu vizuálních informací v umělecké praxi a institucionálním a organizačním aspektům výtvarného života 19. století.

ZUZANA ŠTEFKOVÁ je kurátorka a historička umění. Získala doktorát v oboru dějin umění na FF UK v Praze s dizertací na téma genderové aspekty tělesnosti v českém současném umění. Působí jako odborná asistentka na Ústavu pro dějiny umění FF UK a přednáší rovněž na UMPRUM v Praze. Je kurátorkou galerie Artwall, spoluzakladatelkou c2c – kruhu kurátorů a kritiků a členkou umělecko-aktivistického kolektivu Mothers Artlovers. Zabývá se rodičovstvím, genderovými a sociálními otázkami v umění a uměním ve veřejném prostoru.

ROSTISLAV ŠVÁCHA je historik architektury, vědecký pracovník Ústavu dějin umění AV ČR (1994 až 2024), učitel Univerzity Palackého v Olomouci (1991–2020), Akademie výtvarných umění v Praze (1992–2015) a Univerzity Karlovy v Praze (od 2020). Autor řady knih, mj. *Od moderny k funkcionalismu* (1985, 1995), *Le Corbusier* (1989), *The Architecture of New Prague* (1995), *Česká architektura a její přisnost* (2004), koeditor a editor publikací *Karel Teige 1900–1951: L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde* (s Erikem Dluhoschem, 1999); *Sial* (2010, 2012), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000* (s Taťánou Petrasovou, 2017) nebo *Paneláci 1 a 2* (2017).

TOMÁŠ VALEŠ vystudoval dějiny umění na FF MU v Brně (Ph.D., 2013). Od roku 2008 pracuje na Ústavu dějin umění AV ČR. Jako výzkumník se zaměřuje na umění raného novověku, zejména na malířství, kresbu a grafiku 17. a 18. století, znalectví, raně novověké mecenášství a eco-art history. Je také odborným asistentem na Seminárii dějin umění MU v Brně. V roce 2023 působil jako senior visiting fellow v rámci Center for Advanced Study in the Visual Arts v Národní galerii umění ve Washingtonu. Od roku 2025 je jedním z hlavních řešitelů mezinárodního projektu věnovaného aristokratickým sbírkám.

EVA VELE je historičkou umění věnující se modernímu a současnému umění a dějinám umělecké muzeologie. Absolvovala magisterské studium v oboru Dějiny umění na pražské UMPRUM a aktuálně studuje doktorát v témže oboru na FF UK s tématem *The Transformation of Art Museums Practise in the Anthropocene Era*. Působila jako specialistka na umění 20. století v Galerii KODL a projektová

manažerka v neziskové organizaci WMČR, kde se věnovala projektu GLAM zaměřenému na zvyšování povědomí o kulturních institucích a jejich činnosti na internetu. Od roku 2022 se podílí na výzkumu Otevřené sbírky.

VIKTORIE VÍTŮ je v rámci projektu „Matrix fotomechanických reprodukcí: Dějiny vzdáleného přístupu k umění“ (Lumina quaeruntur AV ČR, photomatrix.cz) zodpovědná za vývoj digitálních nástrojů a výzkumné databáze a za statistickou analýzu dat. Je doktorandkou v oboru teorie a dějiny současného umění na Akademii výtvarných umění pod vedením profesora Tomáše Pospiszyla.

TEREZA VERNEROVÁ VOLNÁ je kurátorka a historička umění. Vystudovala produktový design a v roce 2011 absolvovala navazující magisterské studium Teorie a dějiny designu a nových médií na UMPRUM v Praze, kde v současnosti studuje v doktorském programu Teorie a dějiny moderního a současného umění a kde je zároveň metodičkou Katedry užitého umění I. Ve svých textech a výstavních projektech se zaměřuje na šperk, užité umění a design.

MICHAL VOKURKA před dokončením doktorátu z historie na Univerzitě Karlově v Praze v roce 2023 studoval historii a ochranu přírody. Zaměřuje se na environmentální dějiny a dějiny krajiny v raném novověku, včetně využívání přírodních zdrojů a vlivu kultury středoevropského baroka na lesy či okolí šlechtických rezidencí. Je autorem knih o barokní krajínotvorbě a sociální disciplinaci krajiny a spolupracoval na několika mezioborových projektech. Od roku 2022 působí také jako výkonný redaktor časopisu *Historická geografie*.

NINA WANČA je odbornou asistentkou na FF UK Karlovy (Ústav informačních studií a knihovnictví, Muzejní studia). Zaměřuje se na návštěvnický výzkum a využití technologií v paměťových institucích. Je součástí týmu projektu INDIHU Exhibition – softwaru pro tvorbu virtuálních výstav. Jako digitální kurátorka vytváří multimediální online výstavy, zejména pro výstavní projekty Národní knihovny ČR. Aktuálně se věnuje tématu AI v muzejní didaktice a citlivým narativům v mezinárodním projektu o dekolonizaci.

TOMÁŠ WINTER je ředitelem Ústavu dějin umění AV ČR. Zaměřuje se na dějiny českého a světového umění 19. a 20. století, na vztahy evropského a mimoevropského umění, problematiku karikatury, lidového umění a „nízkých“ žánrů.

JAN ZACHARIÁŠ absolvoval bakalářské i magisterské studium dějin umění na FF UK. Účastnil se četných zahraničních stáží (Madrid, Kostnice, Vídeň, Petrohrad). Na Ústavu pro dějiny umění FF UK ukončil také doktorandské studium v roce 2024 pod vedením prof. Lubomíra Konečného, s dizertační prací na téma hmatu v dějinách umění 1880–1960. V rámci postgraduálního studia absolvoval výzkumné pobyty v Berlíně, Mnichově a Berkeley a získal Baderovo stipendium. Je laureátem ceny časopisu *Umění pro mladé autory* (2015).

VRATISLAV ZERVAN v roce 2014 získal titul Ph.D. v oboru obecné dějiny na FF Univerzity Komenského v Bratislavě. V letech 2009–2022 působil jako výzkumný asistent a později jako postdoktorand na několika projektech financovaných Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) na Österreichische Akademie der Wissenschaften. Od roku 2022 je vědeckým pracovníkem na Ústavu dějin umění, který je součástí Centra věd o umění Slovenské akademie věd. Zvláštní oblastí jeho zájmu je ikonografie, hagiografie, byzantské umění a kultura, byzantská a řecká lexikografie a digitální humanitní vědy.

KATEŘINA ADAMCOVÁ studied art history at the Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University in Prague from 1994 to 1999, where she completed her Ph.D. in 2007 with a dissertation on the sculpture workshop in Jezeří. From 1998 to 2000, she worked at the Central Bohemian regional office of the State Heritage Institute, and from 2000 to 2012 at the restoration department of the State Heritage Institute's central office in Prague. Since 2011, she has been working at the Institute of Art History at Charles University in Prague. She regularly publishes texts on Baroque sculpture and heritage conservation.

ŠÁRKA BAHOUNKOVÁ is an art historian who focuses on Czech post-war architecture. She is a doctoral student at the Department of Art History of the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno (topic: *Enhancing Cities and Municipalities: Action Z in Moravian Post-War Architecture*), a member of the collective of authors behind the Brno Architectural Manual and a curator of Open House Brno.

NICOLA BAIRD is an independent scholar and curator. She specializes in twentieth century British art history. Previous exhibitions and publications have included *Fred Uhlman* (2018), *Czech Routes to Britain* (2019), *Becoming Gustav Metzger* (2021), funded by the Paul Mellon Centre for Studies in British Art and the Association for Art History. She was also the curator of *Knots: Jonny Briggs x Burgh House* (2021–2022) and *'The line is an unreal thing:' Dorothy Mead and Edna Mann* (2024). She is a Section Editor for *Open Cultural Studies* and an editorial assistant at *The International Yearbook of Futurism Studies*.

MILENA BARTLOVÁ was a professor of art history at Masaryk University in Brno, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM), and elsewhere until 2025. She devoted her teaching and research to history of medieval art and image theory, and in the last decade to the history of art history. Her most recent books are *History of Czech Art History II. 1970–1990* and *Art History is Art: The Life, Work, and Influence of Václav V.*

Štech (lead author), both published in Prague by UMPRUM in 2025.

DAVID BLÁHA is an art historian and art critic. In his current doctoral research at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, he focuses primarily on the role of Josef Kaplický in reshaping the identity of modern Bohemian glass. Since 2023, Bláha has been part of the research team of the NAKI III: "Sites of Creativity" project. He works as a digital curator at the Bratislava City Museum, where he participates on the museum's approach to the selection and presentation of digitized works.

AMÁLIE BULANDROVÁ is an art historian and theorist, educator, and occasional curator. She studied Theatre Studies and Art History at the Faculty of Arts, Masaryk University in Brno (MUNI) and Theory and History of Art at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM). She is currently a PhD candidate at MUNI and serves as co-head of the Studio of Fine Art I at UMPRUM. Her research focuses on contemporary scenography, the performativity of public space, and ecofeminist approaches within contemporary art. Alongside her academic work, she is engaged in curatorial and dramaturgical practice.

KAREL CÍSAŘ is a Professor of Theory and History of Modern and Contemporary Art at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. He studied philosophy at Charles University and the University of Geneva. In 2010–2011, he participated in the Art Historical Scholarship in Central and Eastern Europe program organized by The Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts. He is the author of collections of essays *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění* (2014) and *Signatury všech věcí. Poznámky k teorii moderního a současného umění* (2021).

SONYA DARROW is a sociologist and community-based artist whose research examines folklore as a form of living cultural practice. Her work focuses on everyday folk dress, participatory artistic research, and the role of care and maintenance in sustaining cultural continuity. She is the initiator of the social movement Folklore's Not Dead in South Moravia, which brings together folklore practice, artistic

inquiry, and ecological engagement. Her research explores how cultural traditions remain usable within contemporary social life through everyday practices of wearing, making, and collective participation.

MONIKA DRLIKOVÁ is an art historian specializing in early modern visual culture, particularly the seventeenth century, and its intersections with emerging natural science and philosophy. She studied Art History at Masaryk University in Brno, where she focused on the collecting of Dutch art, and at Utrecht University, where she graduated *cum laude* with a thesis on Wenceslaus Hollar's insect etchings. She is currently pursuing a PhD at Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM) focusing on visuality and its epistemological aspects in the work of John Amos Comenius.

ALEŠ FILIP graduated in the study of fine arts and completed his doctoral studies in art history at the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno. He has worked in state and church heritage preservation, at the Brno branch of the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, and since 2004 he has been teaching (initially externally) at the Faculty of Arts of Masaryk University. His professional work focuses primarily on art of the second half of the "long 19th century." He published a monograph *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku* (Art Nouveau Churches in Moravia and Silesia, 2004) and, together with Roman Musil, prepared six exhibitions and publications, the latest of which is *Epocha salonů* (The Epoch of Salons, 2021).

MARTA FILIPOVÁ works at the Department of Art History at the Masaryk University, where she is the head of the Centre for Modern Art and Theory. She is the Principal Investigator of the project "Beyond the Village: Folk Cultures as Agents of Modernity, 1918-1945," financed by the Czech Science Foundation (2024–2026). Before coming to Masaryk University in 2019, she worked as a lecturer and researcher in the United Kingdom. Her latest publication is *Czechoslovakia at the World's Fairs. Behind the Façade* (CEU Press, 2024), she also published *Modernity, History and Politics in Czech Art* (Routledge, 2020) and edited the volume *Cultures of International Exhibitions 1840–1940. Great Exhibitions in the Margins* (Ashgate, 2015).

MARIE FOLTÝNOVÁ has been working at the Prague City Gallery (GHMP) since 1997, with a brief hiatus. Following her initial roles as a lecturer and head of educational programs, she served as a heritage conservator for the National Heritage Institute (Central Bohemia) from 2009 to 2012. In 2012, she returned to GHMP as the Curator of Public Sculpture, and since 2018, she has headed the Public Art Department. She is currently expanding her professional focus into academia, leading the Studio of Conservation and Restoration of Arts and Crafts at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM). She holds a master's and a Ph.D. in Art History from the Faculty of Arts, Charles University.

JAN GALETA studied art history at Masaryk University in Brno (PhD 2020) and is an assistant professor there. His focus is on 19th- and 20th-century European architecture in relation to nationalism, propaganda, and politics. He is also interested in the sociology of art and eco-art history. In 2026, he was the principal author of the monograph on the architect Antonín Blažek; he also edited several books and published many papers and book chapters (most recently, "The National Theatre in Prague and the Problem of its Corner" in *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 2025).

ONDŘEJ HOJDA is an art historian and theorist of architecture and art, graduate of Charles University in Prague and EHESS in Paris. He focuses on 20th and 21st century architecture and urbanism, the relationship between architecture and other media, and currently also ecological issues; he attaches great importance to his role as a teacher. He published the book *Osaka 1970: Architecture, Environment, Media* (2021), which concluded his long-term interest in the relationship between European modern architecture and Japan. He has worked in Berlin (UdK, ANCB), at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences in Prague, and between 2019 and 2026 at the Faculty of Arts and Architecture in Liberec.

MARTIN HORÁČEK is an architectural historian, theorist and conservationist, teaching at the Department of Art History at Palacký University in Olomouc, at the Faculty of Architecture, Brno

University of Technology, Czechia, and as a visiting Professor at the Faculty of Architecture, Silpakorn University in Bangkok, Thailand. In 2024, he was elected President of the ICOMOS Czech National Committee. He is a member of the working group representing the Czech Republic in the World Heritage Committee, and a member of the European Heritage Label Panel, nominated on behalf of the European Parliament. He is an author of three books and several studies on architecture and heritage conservation.

FRANTIŠEK CHUPIK studied theory and history of fine arts at the Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc, where he graduated in 1998. In 2010, he received his Ph.D. in the research field of early modern fortifications. Since 1998, he has been working at the National Heritage Institute in Olomouc as a specialist in restoration, head of the specialist department, head of the department of managed heritage sites, deputy for conservation, and then director of the regional office (2011–2025). As of 1 January 2026, he was appointed Deputy Director General of the National Heritage Institute for Heritage Conservation.

ONDŘEJ JAKUBEC is a full professor of art history at Palacký University in Olomouc and Masaryk University in Brno. He specialises in early modern visual culture in Central Europe, with a particular focus on issues of art patronage, religious and confessional identity, sepulchral and funerary cultures, and memory studies, and historiography of art history.

ROBERT JANÁS' research interest lies in 19th-century painting in Moravia in the context of European art. Since 2016, he has been the head of the Brno City Gallery (the Department for Art History until 2021) and curator of ancient art at the Brno City Museum. He studied art history, history and auxiliary historical sciences at the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno, where he also completed his doctoral studies in the theory and history of art. From 1998–2003 and 2015–2019, he lectured at the Department of Art History of the Faculty of Arts of Masaryk University and at the Institute of Archival and Auxiliary Historical Sciences. From 2005–2006, he lectured at the Institute of Art History of the Faculty of Arts of Charles University.

MARKÉTA JAROŠOVÁ is an assistant professor at the Institute of the History of Christian Art at the Faculty of Catholic Theological Faculty at Charles University. Her research focuses on the history of museums and galleries, collecting practices, and the formation of public cultural institutions within a broader European context during the 19th and early 20th centuries. She examines the origins of collections and the roles of curators, directors, donors and collectors. She also explores the architectural design of museum buildings. She pays particular attention to Old Master collections in the United States during the so-called Gilded Age.

PIOTR KORDUBA is an art historian, director of Art History Institute at the Adam-Mickiewicz University in Poznań, Poland. He specializes in the field of the residential architecture, interior design, design, arts and crafts, german-polish art and cultural relationship and art market in Eastern Block. His publications include a book on the folk-oriented aesthetics in polish design and interior decorations in 20th century in view of their ideological context (*Ludowość na sprzedaż / Folklore for Sale*, Warsaw 2013). He is the principal investigator of the research project: "Furniture-making in Poznań 1945–1989. Education, design, production" (National Science Centre: Poland).

JAKUB KRÍŽ studied history and art history at Masaryk University in Brno and currently works as a curator at Museum of the Brno Region. In his dissertation, he focused on research related to urban representation at the turn of the 15th and 16th centuries, specifically on the topic of town hall buildings (Brno, Olomouc, Prague). He focuses primarily on architectural monuments, both Gothic and Baroque, with an emphasis on their symbolic and spiritual content. He often uses a hermeneutic approach, which has its own tradition within the Brno School of Art.

BARBORA KUNDRAČIKOVÁ is an assistant professor in the Department of Art History at Palacký University in Olomouc and a curator of the Modern Art Collection at the Olomouc Museum of Art; from 2019 to 2024 she headed the SEFO department. She previously worked at the Centre for Research on Photography at the Institute of Art History of

the Czech Academy of Sciences (2018–2021). Her research focuses on modern and contemporary art, art theory, and aesthetics.

JOHANA LOMOVÁ is an art historian working at the Department of Theory and History of Art at Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. She focuses on contemporary and recent art, art criticism, and the history of applied arts education. In her texts, she has addressed censorship, the functioning of the Union of Visual Artists, the issue of transformation in the 1990s, and the critic Jindřich Chaloupecký. She is a member of the research project “Sites of Creativity” (NAKI III), which is dedicated to art and design education.

PAVLA MACHALÍKOVÁ is a researcher at the Institute of Art History of the Academy of Sciences, Prague. She concentrates on 19th century art, with a focus on painting and its transformations between traditional and modern themes (such as folk culture, children’s art) and the history of exhibitions. She participated in the preparation of a number of thematic and monographic exhibitions and publications. She is currently leading a team grant project “Spaces, Objects, Authors and Curators: Building a Cultural Public in the Czech Lands 1790–1918”.

KATARÍNA MAŠTEROVÁ is a research fellow at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, specializing in the history of photography. She is currently a co-investigator of the research project “The Matrix of Photomechanical Reproductions: Histories of Remote Access to Art” (Lumina quaeruntur AV ČR, photomatrix.cz). Previously, she served as principal investigator of the grant project “Josef Sudek and the Photographic Reproduction of Works of Art” (NAKI II, sudekproject.cz), contributing to all its major outputs. She curated the exhibition and authored the accompanying monograph *Svoboda + Palcr: Seeing Sculptures* (Cheb, 2019). Since 2023, she has been teaching the history of applied photography at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague.

ROMAN MUSIL graduated from the Faculty of Arts at Charles University in Prague. He worked at the National Gallery in Prague, in the Czech Nineteenth-Century Art Collection, and later at

the Ministry of Culture of the Czech Republic. Since 2007 he has been the Director of the Gallery of West Bohemia in Pilsen. He specialises in the art of the fin de siècle and has been the instigator and co-author of a number of major exhibitions and publishing projects. In 2001, the Art History Society in the Czech Lands awarded him the Josef Krása Prize. For the exhibition of painter Gottfried Lindauer (2015), he received, together with Aleš Filip, the ICOM Czech Committee Award.

TEREZIE NEKVINDOVÁ is an assistant professor at the Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University, and a researcher at the Research Centre of the Academy of Fine Arts in Prague. Her research focuses on exhibition histories, particularly on the history of curating, socialist exhibition design, and the representation of Czechoslovak art abroad. She is the co-author of *Výstava jako médium. České umění 1957–1999* [The Exhibition as Medium. Czech Art 1957–1999] (2020, with Pavlína Morganová and Dagmar Svatošová), *Automat na výstavu. Československý pavilon na Expo 67 v Montrealu* [Vending Machine for an Exhibition: The Czechoslovak Pavilion at Expo 67 in Montreal] (2017, with Daniela Kramerová et al.), among others.

MARTINA PACHMANOVÁ works at the Department of Theory and History of Art at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM). She focuses primarily on the issues of gender and feminism in interwar and contemporary art and visual culture. She is the author of several books: *Mobile Fidelities: Conversations on Feminism, History and Visuality* (2001), *Unknown Territories of Czech Modern Art: Through the Looking Glass of Gender* (2004), *The Birth of a Female Artist from Lemonade Foam: Gender Contexts of Modern Czech Theory and Criticism of Art* (2013), *Civilized Woman: The Ideal and Paradox of the First Republic’s Visual Culture* (2021). The latter accompanied the eponymous exhibition at the Moravian Gallery in Brno and was nominated for the Magnesia Litera Award.

FEDORA PARKMANN is a researcher at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, and principal investigator of the project “The Matrix of Photomechanical Reproductions:

Histories of Remote Access to Art” (PhotoMatrix). Her research interests include the history of photography, twentieth-century art and transnational approaches. Her book *La Cosmopolis pour patrie: les photographes tchèques et l’Europe entre les deux guerres* is forthcoming in 2026 with Mare & Martin and Artefactum.

VERONIKA ROLLOVÁ is an art historian working at the Department of Theory and History of Art at Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. In her scholarly work, she focuses on 20th-century architecture and design in social and political contexts. She is the co-editor of the publication *The Future is Hidden in the Present: Architecture and Czech Politics 1945–1989* (2021) and the author of the book *Prague Castle on the Road to the Communist Utopia (1948–1968)* (2019). She participates in the research project “Sites of Creativity” (NAKI III), which is dedicated to art and design education.

MARCELA RUSINKO is an assistant professor in the Department of Art History, Faculty of Arts at Masaryk University Brno, Czech Republic. Her focus is on modern and contemporary art, visual cultures, art collecting, material cultures, provenance research, art market and totalitarianisms of Cold War period.

BARBORA ŘEPKOVÁ studied art history at Charles University and is currently pursuing her doctoral studies there. Her dissertation project focuses on architectural education in Czech schools between the two world wars. She recently worked on the “‘Invisible Agents’ in Architecture (1908–38)” project at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, investigating the activities of the Czech and Austrian ministries of public works and contributed to the National Gallery in Prague and Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM) research project “Women in Architecture.”

JULIA SECKLEHNER is an art historian specializing in cultural production in rural spaces and questions of gender and minority representation in Central European art, design and craft production. She is a researcher at Masaryk University where she collaborates on the project “Beyond the Village. Folk Cultures as Agents of Modernity, 1918–1945”.

From 2024–2025 she was a Humboldt Fellow at Constructor University (Bremen). Her publications include *Rethinking Modern Austrian Art Beyond the Metropolis* (Routledge 2024) among others.

EVA SKOPALOVÁ works as a curator in the Collection of Art after 1945 at the National Gallery in Prague. She contributed as both author and curator to the permanent exhibition *1939–2021: The End of the Black-and-White Era*. In her methodological research, she focuses on the problem of nonlinear time, a field of study supported by research stays at the EHESS in Paris and a Fulbright fellowship at New York University in the United States. Together with Václav Janoščík, she edited the volume *Návrat do budoucnosti* (Back to the Future, UMPRUM, 2019), which introduced key studies on nonlinear time to Czech readers. She further developed these methodological approaches in her doctoral dissertation (2025) and in several exhibition projects.

JAKUB STEJSKAL is an assistant professor at the Department of Art History and Theory at the Faculty of Fine Arts, Brno University of Technology. Previously, he held research positions at Freie Universität Berlin, University of Basel, and Masaryk University. He holds a PhD in aesthetics from Charles University (2014). He works at the intersection of aesthetics, art history, archaeology, and anthropology. His articles have appeared in journals including *Critical Inquiry*, *History and Theory*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. He is the author of *Objects of Authority* (Routledge, 2023).

PETR ŠÁMAL focuses on 19th and 20th century fine arts in his publishing and research activities. He has organized a number of exhibitions, including *Living in Art* (National Gallery in Prague, 2019–2020), which presented the theme of 19th-century architectural decoration in Bohemia, and *Watercolor between Prague and Vienna* (National Gallery in Prague, 2023–2024). He works at the Institute of Art History at Charles University, where he focuses on art expertise, the transfer of visual information in artistic practice, and the institutional and organizational aspects of 19th-century artistic life.

ZUZANA ŠTEFKOVÁ is a curator and art historian. She earned her doctorate in art history at Charles

University's Faculty of Arts with a dissertation on gender aspects of embodiment in contemporary Czech art. She works as an assistant professor at the Institute of Art History at Charles University and also lectures at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. She is the curator of the Artwall gallery, co-founder of c2c—a circle of curators and critics, and a member of the art activist collective Mothers Artlovers. She focuses on parenthood, gender and social issues in art, and art in public spaces.

ROSTISLAV ŠVÁCHA is an art historian focusing on architecture and a researcher at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences (1994–2024). He has taught at Palacký University in Olomouc (1991–2020), the Academy of Fine Arts in Prague (1992–2015), and Charles University in Prague (since 2020). He is the author of the books *Od moderny k funkcionalismu* (1985, 1995), *Le Corbusier* (1989), *The Architecture of New Prague* (1995), *Česká architektura a její přišnost* (2004). He is also the co-editor and editor of the volumes *Karel Teige 1900–1951: L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde* (with Erik Dluhosch, 1999), *Sial* (2010, 2012), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000* (with Taťána Petrasová, 2017) and *Paneláci 1* and *2* (2017), among others.

TOMÁŠ VALEŠ studied art history at Masaryk University in Brno (Ph.D., 2013). Since 2008, he has been employed at the Czech Academy of Sciences. As a researcher, he focuses mainly on the 17th- and 18th-century painting, drawing, and prints; connoisseurship; early-modern patronage; and eco-art history. He is also an assistant professor in the Department of Art History at Masaryk University in Brno. In 2023, he was a senior visiting fellow at the CASVA at the National Gallery of Art in Washington, DC. Since 2025, he has been one of the PIs of the international project on aristocratic collections.

EVA VELE is an art historian specializing in modern and contemporary art and the history of art museology. She graduated with a Master's degree in History of Art from the UMPRUM in Prague and is currently pursuing a PhD in the same field at the Faculty of Arts of Charles University, focusing on the topic "The Transformation of Art Museum

Practices in the Anthropocene Era." She has worked as a 20th-century art historian at the KODL Gallery and as a project manager at the non-profit organization WMČR, where she contributed to the GLAM project aimed at raising awareness of cultural institutions and their activities on the Internet. Since 2022, she has been involved in the research of the Open Collection.

VIKTORIE VÍTŮ is responsible for the development of digital tools and research databases as well as statistical data analysis within the "PhotoMatrix" project. She is a PhD student in the field of contemporary art theory and history at the Academy of Fine Arts, under the supervision of Professor Tomáš Pospiszyl.

TEREZA VERNEROVÁ VOLNÁ is a curator and art historian. She studied product design and in 2011 completed a follow-up master's degree in theory and history of design and New Media at the Academy of Fine Arts and Design in Prague, where she is currently studying in the doctoral program Theory and History of Modern and Contemporary Art. She is a methodologist at the Department of Applied Arts I at the Academy of Fine Arts and Design in Prague. In her texts and exhibition projects, she focuses on jewelry, applied arts, and design.

MICHAL VOKURKA studied history and nature conservation before completing his Ph.D. in history at Charles University in Prague in 2023. He focuses on environmental and landscape history in the early modern period, including the management of natural resources and influences of the Central European Baroque culture on forests or surroundings of aristocratic residences. He is the author of books on Baroque landscaping and social disciplinacy of landscape and a co-worker in several interdisciplinary projects. Since 2022, he has been a managing editor of the *Historická geografie* journal.

NINA WANČA is an assistant professor at the Faculty of Arts, Charles University (Institute of Information Studies and Librarianship, Museum Studies). Her research focuses on visitor studies and the use of technologies in memory institutions. She is part of the team behind INDIHU Exhibition, a software tool for creating virtual exhibitions. As a digital

curator, she develops multimedia online exhibitions, for example for the National Library of the Czech Republic. Her current work explores the role of AI in museum education and sensitive narratives within an international project on decolonization.

TOMÁŠ WINTER is the Director of the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. He focuses on the history of Czech and international art of the 19th and 20th centuries and on the relationship between European and non-European art and the questions of caricature, folk art and “low” genres.

JAN ZACHARIÁŠ completed his bachelor’s and master’s studies in art history at the Faculty of Arts, Charles University. He participated in numerous foreign internships (Madrid, Konstanz, Vienna, St. Petersburg). He completed his doctoral studies at the Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University in 2024 under the supervision of Prof. Lubomír Konečný with a dissertation on the sense of touch in art history 1880–1960. As part of his postgraduate studies, he completed research stays in Berlin, Munich and Berkeley and received a Bader scholarship. He is a laureate of the award of *Umění/Art* magazine for the young authors (2015).

VRATISLAV ZERVAN in 2014 he received his PhD in General History (Faculty of Arts, Comenius University, Bratislava). From 2009 to 2022 he worked as a research assistant and later as a postdoctoral research fellow on several Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) projects at the Austrian Academy of Sciences. Since 2022 he has been a researcher at the Institute of Art History, which is part of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences. His special areas of interest are iconography, hagiography, Byzantine art and culture, Byzantine and Greek lexicography, and digital humanities.



# INDEX

## A

Acconci, Vito 182  
 Adamou, Alessandro 374  
 Adenauer, Konrad 293  
 Adorno, Theodor 193, 194  
 Aertsen, Pieter 26, 27  
 Achmatovová, Anna 203  
 Aleš, Mikoláš 324  
 Altner, Vlastimil 133  
 Altshuler, Bruce 277  
 Amort, Vilím 132  
 Antal, Frederick 212  
 Arendt, Hannah 251  
 Aristotelés 44, 247  
 Atkins, Ed 196  
 Augustodunensis, Honorius 47  
 Ausobský, Antonín 138

## B

Bádenská, Sibylla Augusta 261  
 Bach, Alexandr 286  
 Baier, Melchior 50  
 Bal, Mieke 340  
 Balbín, Bohuslav 263  
 Ballesteros Zapata, Pepe 377  
 Banham, Reyner 269  
 Barad, Karen 231, 237  
 Barbari, Jacopo de' 47  
 Barber, Daniel A. 266, 267, 270, 271  
 Baroncini, Sofia 379, 381  
 Bartoněk, Vojtěch 324  
 Barvič, Joža 388  
 Barvitijs, Viktor 287  
 Bass, Eduard 294, 295  
 Bašta, Petr 83  
 Baudry, Paul 320  
 Bauerová, Zdeňka 164  
 Bäumer, Gertrud 297  
 Baxandall, Michael 212, 377  
 Bazlova, Rufina 401  
 Belting, Hans 28, 177, 179–184, 186  
 Benda, Jaroslav 298

Benglis, Lynda 182  
 Benjamin, Walter 191–195, 205, 208, 210  
 Beran, Zdeněk 16, 54–59, 64, 65  
 Bergson, Henri 210  
 Berka, Čestmír 72  
 Bernasconi, Valentine 377  
 Berne-Bellecour, Étienne-Prosper 320  
 Bernhard, Ernst 15  
 Białostocki, Jan 50  
 Biberštejnu, Barbora z 28  
 Bidlo, František 74  
 Bishop, Claire 359, 409, 410, 418  
 Bloch, Ernst 192  
 Blok, Alexandr Alexandrovič 204  
 Boas, George 214–216, 219  
 Bočan, Jan 217  
 Bogdanov, Alexandr 202  
 Boguslavskij, Sergej 203  
 Böhm, Kamil 115  
 Boleslavská z Kočice, Marta 19–22, 25, 32  
 Boodt, Anselmus de 247, 248  
 Bookchin, Murray 237  
 Borovička, Blahomír 83  
 Borovský, Blažej 21, 22  
 Borowsky, Irwin J. 170–172  
 Bosković, Anna Černohorská z  
 Boskovic, Marta z 24, 298  
 Bourdelle, Antoine 314, 315  
 Braddock, Alan C. 231, 232, 234, 238, 239  
 Braidotti, Rosi 34, 35, 37, 40, 237, 249, 251  
 Brandl, Petr 287  
 Bredekamp, Horst 247  
 Brenk, Beat 45  
 Broun, Wolf Ernst 113, 119  
 Brokoff, Ferdinand Maxmilián 114, 115, 119  
 Brokoff, Jan 114  
 Brožík, Václav 316, 319–322, 325, 328  
 Brychta, Jaroslav 156  
 Brychtová, Jaroslava 156, 158, 166, 170  
 Burbank, Luther 36, 37  
 Burgkmair, Hans 48  
 Bušková, Tereza 385, 409–421, 423, 465

**C**

Calder, Barnabas 266–269  
 Camille, Michael 49  
 Caniaris, Vlassis 57  
 Carracci, Annibale 105  
 Castagnary, Jules 318  
 Castellano, Giovanna 375  
 Caus, Salomon 256  
 Cetinic, Eva 374  
 Cibula, Karel 433  
 Cibula, Václav 76  
 Cigler, Václav 154, 158  
 Clark, Timothy J. 9  
 Claussen, Hilde 46  
 Constable, John 229  
 Couture, Thomas 318, 326  
 Cowan, Matthew 409, 411  
 Crowley, Elliot 373  
 Crutzen, Paul J. 234  
 Cubrová, Magdalena 75

**Č**

Čapek, Josef 74, 185, 187–195, 197, 198  
 Čermák, František 287  
 Čermák, Jaroslav 320  
 Černínová, Zuzana 298  
 Čumpelík, Jan 72

**D**

Dahl, Johan Christian Clausen 282  
 Danto, Arthur C. 185, 186  
 Darwin, Charles 36  
 Daston, Lorraine 244, 245  
 Dehio, Georg 90  
 Dejneka, Alexandr 207, 213  
 Deleuze, Gilles 61, 249  
 Deller, Jeremy 409, 411, 412  
 Despiau, Charles 308, 312  
 Díaz, Federiko 111  
 Didi-Huberman, Georges 21, 182  
 Dimova, Temenužka 377  
 Dlouhý, Bedřich 57

Domínguez Rubio, Fernando 62  
 Doré, Gustave 320  
 Drimmer, Sonja 381  
 Drvota, Stanislav 55  
 Duchamp, Marcel 219  
 Dušek, Jan Vítězslav 116  
 Dvořák, Karel 115, 120  
 Dvořák, Max 84

**E**

Edge, Ben 409, 411, 412  
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 211  
 El Greco 253, 319  
 Engel, Antonín 136, 138

**F**

Farbaky, Péter 48  
 Farocki, Harun 183  
 Feinberg, Joseph Grim 106  
 Fellini, Federico 15  
 Fernandus, Philip 27, 31  
 Filipovic, Elena 277  
 Filla, Emil 69, 70–72, 77, 78  
 Fischel, Alfred 390  
 Flötner, Peter 50  
 Focillon, Henri 189, 194  
 Formánek, Václav 73  
 Fortner, Ondřej 283  
 Foucault, Michel 61, 62  
 Franklin, John 322  
 František Ferdinand d'Este 321  
 František Josef I. 321, 322  
 Fraternali, Piero 376, 381  
 Fridrich Falcký 254, 256  
 Friedrich, Caspar David 282  
 Fryč, Martin 311  
 Führich, Josef 282  
 Fukuyama, Francis 186, 195

**G**

Gačić, Marija 408  
 Galenson, David 360

Galilei, Galileo 247  
Garnier, François 378  
Gartner, Richard 378  
Gatens, Moira 251  
Gaudí, Antoni 218  
Gebauer, Kurt 76  
Gemrot, Jan 60  
Gérôme, Jean-Léon 320  
Gervex, Henri 320  
Gibson, James 310  
Giotto 377  
Glosová, Dagmar 434  
Gombrich, Ernst Hans 200, 201  
Gonthier, Nicolas 380  
Gottschalk-Betz, Edith 165, 166  
Gottwald, Klement 73  
Grabar, Oleg 50  
Greenberg, Clement 181, 182, 200  
Guattari, Félix 231, 249, 250

## H

Hábl, Patrik 174  
Hähnel, Ernst Julius 127  
Haraway, Donna 237  
Harcuba, Jiří 164, 165, 167–170, 173  
Hauser, Arnold 199–202, 206, 209–212  
Heermann, Jan Jiří 114  
Helfert, Jaroslav 391  
Hellich, Josef Vojtěch 282, 283, 287  
Henner, Jean-Jacques 320  
Hergesel, František 130, 131  
Hérodotos 45  
Herzog, Jacques 222, 223  
Hess, František 389, 392  
Hetteš, Karel 157, 158  
Hill, Gary 181, 183, 184  
Hill, Wes 411  
Hilšer, Theodor 323  
Hlaváček, Josef 168, 170  
Hlobil, Ivo 83, 84  
Hoffmeister, Adolf 72, 74  
Holeček, Jaroslav Václav 149, 150–152

Hollein, Hans 219  
Holman, Josef Alfred 295, 303  
Holt, Nancy 182, 184  
Hölzel, Zdeněk 223  
Homer, Winslow 238, 239, 242  
Honty, Tibor 308, 313  
Horčíčka, František 282  
Horský, Jiří 223  
Horyna, Mojmir 83, 95, 107–109  
Hospodka, Josef Michal 152, 154  
Hošek, František 131, 134  
Hron, Petr a Pavel 57  
Husserl, Edmund 185  
Huyghe, Pierre 196  
Hyginus 47  
Hynais, Vojtěch 323  
Chagall, Marc 69  
Chalupecký, Jindřich 70  
Chalupníček, Bohumil 164  
Charcot, Jean-Martin 57  
Chlubna, Jaroslav 433  
Chotek, Rudolf Karel 287  
Chruščov, Nikita Sergejevič 73, 157  
Chytilová, Věra 220

## I

Ibelings, Hans 266, 267, 269–271  
Imdahl, Max 357, 377  
Imhof, Anne 196  
Impett, Leonardo 377

## J

Jackson, Ladislav 272  
Janák, Pavel 137, 142, 146, 147, 216  
Janečková, Michaela 216–218, 220, 272  
Janiš, Martin 95, 107–109  
Janošek, Čestmír 56  
Jansa, Václav 324  
Jaroňkovi, Alois, Bohumíra, Julie 393  
Jelínek, Vladimír 161  
Jencks, Charles 215, 217  
Jirkalová, Karolína 221

Jiřík, Vlastimil 99, 100  
Jiskrová, Helena 214, 218–220, 225  
Joffe, Jeremija Isajevič 199–209, 211– 213  
Jokilehto, Jukka 88, 89  
Jones, Mark 168  
Joyce, James 210  
Jurkovič, Dušan 220

## K

Kadlčák, Josef Mnohoslav 389, 390, 392  
Kahlo, Frida 34–37, 39  
Kahn, Louis 272  
Kalvoda, Alois 390  
Kameníček, František 391  
Kane, Alan 411  
Kaplický, Josef 123, 149–153, 155–161  
Karel, Marian 165, 166, 169  
Karous, Pavel 118  
Kasalický, Václav 221  
Kaše, Jakub 57  
Kaše, Jiří 98, 99  
Kerel, Jan 223  
Kerényi, Karl 44  
Kienholz, Edward 57  
Kiesow, Gottfried 99–101  
Kintera, Krištof 111  
Kinzel, Josef 394, 397  
Klasová, Milena 156  
Klekot, Ewa 446  
Klenka, Richard 128, 137  
Klenková, Jaroslava 297  
Klimeš, Josef 117, 118, 120  
Klotz, Heinrich 177  
Klouček, Celda 125, 127, 128, 132  
Knast, Alicja 232  
Knížák, Milan 59  
Knothe, Czesław 449  
Kobajaši Issa 86  
Kodíček, Josef 216  
Kohl, Jeroným 116  
Kojève, Alexandre 186  
Kolíbal, Stanislav 76

Konečný, Dušan 74–77, 80  
Kono, Tošijuki 91  
Kopecký, Václav 71  
Kopecký, Vladimír 158, 169  
Korop, Daria 363  
Korvas, Mojmír 429, 433  
Kořalka, Jiří 285  
Kosmas 47, 48  
Kotěra, Jan 136, 137  
Kotík, Jan 158  
Kracauer, Siegfried 185, 193–195  
Kramář, Vincenc 70  
Krásnohorská, Eliška 298  
Kratochvíl, Zdeněk 244  
Krauss, Rosalind 179, 180, 182–184  
Kravař, Johanka z 19, 30  
Kris, Ernst 244  
Kristeller, Oscar Paul 193  
Kristina Švédská 256  
Krüger, Matthias 318  
Kubler, Georg 189, 190, 194  
Kudo, Tetsumi 57  
Kupková, Marika 333  
Kytková-Roubíčková, Miluše 151

## L

Lábová, Alena 305  
Lada, Josef 296, 303  
Lagarin, Samuel 25  
Lahoda, Vojtěch 69  
Lam, Margaret Choi Kwan 332, 333  
Lang, Dominik 331, 335–337, 342  
Langhamer, Antonín 153  
Latour, Bruno 231, 177, 236, 238, 250  
Lauda, Jan 150, 156  
Laudaňska, Anna 449  
Lazarev, Viktor 203  
Le Goff, Jacques 215  
Ledvina, Josef 76  
Leeuw, Gerardus van der 48  
Lefner, Jiří 433  
Lehkoživová, Irena 272

- Lenin, Vladimir Iljič 72  
 Leong Chee Khoon 345  
 Lesche, Zacharias 263, 264  
 Lessing, Otto 127  
 Levaillant, Françoise 360  
 Levý, Václav 127, 287  
 Libenský, Stanislav 152, 156, 158, 166, 169  
 Liebscher, Adolf 145, 330, 323, 324  
 Liebscher, Karel 324  
 Liesler, Josef 75, 76  
 Lincoln, Abraham 239  
 Lisickij, El 294, 303  
 Liška, Emanuel Krescenc 322, 323  
 Lišková, Věra 151  
 Lloyd, Genevieve 251  
 Lobkovic, Anna Magdalena z 256  
 Hasištejnský z Lobkovic, Bohuslav 298  
 Loira, Luigi 325  
 Lotery, Kevin 193, 194  
 Lumièreové, Auguste a Louis 324  
 Luxemburg, Rosa 38  
 Lvík, Tomáš 25, 33
- M**
- Maděříčková, Zlata 402, 407  
 Madhu, Prathmesh 376, 377  
 Mádl, Karel Boromejský 321, 323  
 Mádl, Martin 83  
 Mácha, Karel Hynek 189  
 Machek, Antonín 282  
 Machoninovi, Věra a Vladimír 335  
 Maillol, Aristide 312  
 Makart, Hans 318  
 Mandel, Michael 114  
 Mander, Karel van 248  
 Mánes, Antonín 290  
 Mánes, Václav 282, 285–287  
 Manet, Édouard 370  
 Manovich, Lev 360  
 Marinescu, Maria-Cristina 376  
 Markov, Dmitrij Fjodorovič 74  
 Marold, Luděk 324  
 Marx, Karl 200, 201, 203, 206, 209  
 Mařatka, Josef 133  
 Masterman, Margaret 367  
 Matasová, Adéla 173  
 Matejko, Jan 316, 319, 327  
 Matějovská-Fišárková, Božena 360  
 Matyáš Korvín 48  
 Mauder, Josef 131  
 Maurois, André 188  
 Max, Emanuel 114, 115  
 Max, Josef 114  
 Mayer, Jan Oldřich 114, 119  
 McKibben, Bill 238  
 McLuhan, Marshall 180, 181, 193, 219  
 Medicejský, Gian Gaston 261  
 Melišová-Körschnerová, Antonie 298  
 Mendl, Antonín 141, 144  
 Meštrović, Ivan 336, 337, 343  
 Metelák, Alois 154, 156  
 Meuron, Pierre de 222, 223  
 Mies van der Rohe, Ludwig 269  
 Milani, Federico 376, 381  
 Moe, Kiel 266, 267, 269  
 Mohebbi, Sohrab 310  
 Molino, Piero 367  
 Moore, Thomas 196  
 Morozowicz-Szczepkowska, Maria 439  
 Morton, Timothy 229, 231, 239, 250  
 Mossakowski, Stanisław 50  
 Mosto, Ottavio 114  
 Mrnka, Antonín 98, 99  
 Mudra, Aleš 50  
 Mucha, Alfons 324  
 Muk, Jan 102, 103  
 Müller, Anton 285  
 Munkácsy, Mihály 320, 322  
 Musil, Zdeněk 434  
 Myslбек, Josef Václav 125, 127, 131
- N**
- Nagel, Alexander 28  
 Náprstek, Vojtěch 287

- Navrátil, Václav 188, 191  
 Naxer, Jakub 20  
 Neimanis, Astrida 34, 35, 38  
 Nejedlý, Vratislav 112  
 Němcová, Božena 287, 298  
 Němec, Martin 223, 226  
 Neruda, Jan 320  
 Nesbit, Molly 189  
 Neumann, Jaromír 71  
 Neuville, Alphonse de 320  
 Nezval, Vítězslav 72  
 Nietzsche, Friedrich 57  
 Novák, Karel 133  
 Novák, Vítězslav 395  
 Nováková, Teréza 298  
 Novohradský, Zbyněk z Kolovrat 256  
 Novotný, Karel 271  
 Nový, Otakar 220  
 Nusinov, Isaak 203  
 Nygren, Christopher J. 381
- O**
- Okrouhlická, Alena 24  
 Op Gen Oorth, Joseph 294  
 Ottová, Michaela 83  
 Ouhel, Ivan 76
- P**
- Palacký, František 111, 321, 471, 473  
 Palcr, Zdeněk 76, 472  
 Palissy, Bernard 248  
 Panofsky, Erwin 249, 357, 372, 379, 381  
 Parcollet, Remi 310  
 Pascal, Blaise 188  
 Pasolini, Pier Paolo 15  
 Patočka, Jan 189, 191  
 Patrizio, Andrew 231, 233–238, 255  
 Pavlík, Milan 103  
 Pavlová, Jana 216, 217, 221  
 Pawlikowska, Anna 449  
 Paxton, John 220  
 Payer, Julius 316, 322, 325  
 Pečírka, Jaromír 150, 151  
 Pekárka, Josef 137  
 Pelc, Antonín 74  
 Pennell, Betty 165  
 Pennell, Ronald 165, 168, 173  
 Pericolo, Lorenzo 25  
 Peroutka, Ferdinand 216  
 Perry, Grayson 411, 412  
 Petrov-Vodkin, Kuzma 207  
 Petrová, Sylva 155, 171  
 Petrů, Jaroslav 105  
 Picasso, Pablo 324  
 Picca, Davide 374  
 Pico della Mirandola, Giovanni 249  
 Piepenhagen, August Bedřich 282  
 Piloty, Carl Theodor 318, 325  
 Piotrowski, Piotr 77, 236  
 Plaksin, Michail 294, 303  
 Plamínková, Františka 299  
 Plinius starší 44, 45  
 Podlipská, Žofie 298  
 Poe, Edgar Allan 204  
 Pokorný, Adam 60  
 Polívka, Osvald 130, 131  
 Popp, Antonín 130, 131  
 Pospěch, Tomáš 428  
 Pospiszyl, Tomáš 324  
 Posthumus, Etienne 380  
 Prael, Roman 317  
 Pražák, Alois 388  
 Preiss, Pavel 244, 251  
 Preziosi, Donald 184  
 Procházka, Antonín 131  
 Proust, Marcel 210  
 Příklad, Emil 214, 219, 220, 223  
 Příklad, Ondřej 389, 392  
 Pudovkin, Vsevolod 211  
 Purghart, Eduard 305, 307  
 Purkyně, Karel 287, 291  
 Puškin, Alexandr Sergejevič 204  
 Putta, Josef 57, 66

## R

Radouš, Matouš 19, 20, 25, 27, 32, 33  
 Raffael Santi 204  
 Rahnner, Hugo 46  
 Rajkowska, Joanna 34, 35, 37–39, 42  
 Ramaiah, Chennupati K. 345  
 Raphael, Max 44, 212  
 Rebentisch, Julianne 337, 338  
 Reich, Michael 27, 31  
 Reinfuss, Roman 443  
 Restany, Pierre 57  
 Reyes, Pedro 57  
 Riegl, Alois 27, 89, 95, 99, 107, 109, 204  
 Rich, Nathaniel 270  
 Rittstein, Michael 75, 76, 80  
 Rivera, Diego 35  
 Rodin, Auguste 306, 308, 309, 312, 313  
 Roger-Marx, Claude 306  
 Rochegrosse, Georges 323  
 Roll, Alfred Phillipe 321  
 Roskopf, Wendel 49  
 Rothbauer, Zdeněk 217  
 Roubal, Petr 221  
 Roubíček, René 152, 155, 158  
 Ruben, Christian 285  
 Rudiš, Viktor 431, 434  
 Rudolf II. 247  
 Ruller, Ivan 431, 435  
 Ruskin, John 90, 91  
 Růžička, Jan 131, 134  
 Rykov, Anatolij 208  
 Říha, Josef Karel 141

## S

Said, Edward 437  
 Sartini, Bruno 379, 380  
 Sasko-Lauenburská, Anna Marie Františka 261  
 Sasko-Lauenburský, Julius Jindřich 256, 257  
 Sasko-Lauenburský, rod 254, 255, 259, 260, 262  
 Sedelmeyer, Charles 320, 321  
 Sedlmayr, Hans 357  
 Seeling, Bernard 130, 131, 134

Seidan, Tomáš 127  
 Seidlitz, Julius 285  
 Serra, Richard 182, 184  
 Settignano, Desiderio da 48  
 Shvarts, Aliza 34, 35, 39–41  
 Schmarsow, August 204  
 Schmitt, Eva 165  
 Schneider, Stefanie 375, 377  
 Schnirch, Bohuslav 130, 131  
 Schoeller, Gustav von 391  
 Scholem, Gersholm 192  
 Schweigl, Andreas 389  
 Siemiradzki, Henryk 316, 319  
 Simon, Zoe 411, 420  
 Skrjabin, Alexandr Nikolajevič 204  
 Slánský, Rudolf 72  
 Smith, Bob a Roberta 409  
 Sochor, Václav 316, 321–323, 325, 327  
 Sokorski, Włodzimierz 441  
 Solpera, Jan 164  
 Sopko, Jiří 75, 80  
 Sopr, Alois 116  
 Sozanský, Jiří 75, 76  
 Sparrow, Vicky 412  
 Speer, Albert 39  
 Spinoza, Baruch 243, 244, 249, 251  
 Stalin, Josif Vissarionovič 72, 157, 203  
 Staniszewski, Mary Anne 277  
 Staňka, Václav 287  
 Steeds, Lucy 277  
 Stehlík, Miloš 101  
 Steinitz, Václav 281  
 Stempel, Jan 223, 226  
 Stevanović, Dunja 60  
 Stoitzner, Konstantin 394  
 Stork, David 375  
 Strachovský, Josef 130  
 Stránský, František 131  
 Studený, Ján 223, 226  
 Stylianou-Lambert, Theopisti 310  
 Sudek, Josef 309, 314  
 Sucharda, Stanislav 131

Suchomel, Jiří 266, 271–274  
Suchomel, Miloš 97, 98, 101, 102, 108  
Světlá, Karolína 298  
Svoboda, Anton 289  
Svoboda, Tomáš 331, 333, 334, 338–340  
Swan, Claudia 246  
Sychra, Vladimír 55

## Š

Ševčík, Jiří 214, 216, 217, 220, 223  
Ševčíková, Jana 217  
Šilinger, Tomáš 396  
Šimotová, Adriena 152, 156  
Šindelář, Dušan 74  
Šklovskij, Viktor 209  
Škréta, Karel 287  
Šolta, Vladimír 71  
Šourek, Karel 305, 310  
Špála, Václav 231, 241, 242  
Šrámek, Jan 216, 217  
Šrámková, Alena 216, 217  
Štapfer, Karel 324  
Štipl, Karel 149, 151, 153, 156–159  
Štoll, Ladislav 71, 72  
Štulc, Josef 83, 103–105  
Šula, Jan 147  
Šulc, Viktorín 137

## T

Tadema, Lawrence Alma 319  
Tagliabue, Jacopo 367  
Tasso, Torquato 247  
Taufel, Jiří 72  
Teige, Karel 74, 385  
Tejml, František 161  
Telakowska, Wanda 445  
Tempesta, Antonio 253  
Theinhardt (r. Nováková), Markéta 323  
Thuma, Carl Maria 325  
Thun-Hohenstein, František Antonín 321, 283–285  
Tizian 319  
Tomek, Václav Vladivoj 321

Trs, Zdeněk 60  
Trump, Donald 236  
Tynjanov, Jurij 209

## U

Ufer, Nikolai 376  
Uldrych, Jan 60  
Ullmann, Vojtěch Ignác 287  
Uprka, Joža 392, 394, 397

## V

Vaďura, Petr 214, 218–220, 224, 225  
Valdštejn, Albrecht z 256, 318  
Valoch, Karel a Jiří 339, 340  
Vaněk, Josef 428  
Vávra, Karel 137, 138  
Vencelík z Vrchovišť, Zikmund 22  
Vencelíková z Malovic, Anna Magdalena 22, 23, 30  
Venturi, Robert 219, 223  
Verocchio 48  
Vessio, Gennaro 375  
Veverka, Lukáš 272  
Vickova, Jan Přemek z  
Vicherková, Veronika 272  
Viola, Bill 179–181, 183, 184  
Viollet-le-Duc, Eugène 90  
Vlčková, Lucie 241  
Vocel, Jan Erazim 287  
Vogel, Carl 282, 283  
Vogel, Petr 174  
Vokáč, Dalibor 219, 220, 224  
Vokolková, Daniela 83  
Volák, Ludvík 146  
Volavka, Vojtěch 309  
Vosmík, Čeněk 115  
Vostell, Wolf 57  
Vrátník, Ladislav 163  
Vrubel, Michail 204

## W

Wagner, Josef 309  
Wasielewski, Amanda 359

Weilandt, Gerhard 49  
Westlake, Nicholas 374  
Wiehl, Antonín 130, 131  
Will, Thomas 90  
Wingerath, Emmy 294, 296  
Wittgenstein, Ludwig 367  
Wölfflin, Heinrich 181  
Wood, Christopher 28, 179–181  
Wright, Lucy 409, 411, 412  
Wunschwitz, Matyáš Gottfried 114  
Wurbs, Karl 283  
Wurzel, Ludvík 131, 134

## Z

Zámečnicková, Dana 166  
Zázvorka, Jan 216  
Zoubek, Olbram 24, 76  
Zoula, Gustav 131, 133, 134  
Zumthor, Peter 223  
Zurbarán, Francisco de 69

## Ž

Žák, Ladislav 145  
Žáry, Juraj 49  
Žemlička, Jan 271  
Ženíšek, František 366  
Žerotína, Jan Jetřich ze 28  
Žertová, Růžena 158

## EDIČNÍ POZNÁMKA

Publikace obsahuje texty od více než třiceti autorů a autorek různorodého charakteru — od akademických studií teoretického nebo uměleckohistorického rázu po příspěvky založené na reflexi oborové praxe. Jejich povahu jsme respektovali. Stejně tak jsme v jednotlivých studiích ponechali používání generického maskulina nebo naopak zachovali snahu o jeho potlačení. Před vlastní příspěvky vkládáme graficky odlišené anotace, které mají sloužit čtenářstvu jako základní informace o obsahu následujícího textu. Při převodu jmen z jazyků, které nepoužívají latinku (ruština, japonština), jsme se řídili pravidly pro transkripci doporučenými Ústavem pro jazyk český AV ČR. S drobnými úpravami používáme citační úzus časopisu *Umění*.

## KONCE (A ZAČÁTKY) ČASŮ

Sborník z VIII. sjezdu historiků a historiček umění  
Brno, 12.–14. září 2024

EDITOŘI Terezie Nekvindová, Marcela Rusinko, Tomáš Winter

TEXTY Kateřina Adamcová, Šárka Bahounková, Nicola Baird, Milena Bartlová, David Bláha, Amálie Bulandrová, Karel Císař, Sonya Darrow, Monika Drliková, Aleš Filip, Marta Filipová, Marie Foltýnová, Jan Galeta, Ondřej Hojda, Martin Horáček, František Chupík, Ondřej Jakubec, Robert Janás, Markéta Jarošová, Piotr Korduba, Jakub Kříž, Barbora Kundračíková, Johana Lomová, Pavla Machalíková, Katarína Mašterová, Roman Musil, Terezie Nekvindová, Martina Pachmanová, Fedora Parkmann, Veronika Rollová, Marcela Rusinko, Barbora Řepková, Julia Secklehner, Eva Skopalová, Jakub Stejskal, Petr Šámal, Zuzana Štefková, Rostislav Švácha, Tomáš Valeš, Eva Vele, Viktorie Vítů, Tereza Vernerová Volná, Michal Vokurka, Nina Wanča, Tomáš Winter, Jan Zachariáš, Vratislav Zervan

JAZYKOVÁ REDAKCE CZ A EN TEXTŮ Kristýna Bartoš, Jana Jebavá / studio Datle

JAZYKOVÁ REDAKCE SK TEXTU Andrea Makýšová Volárová

PŘEKLAD RESUMÉ autoři

REJSTŘÍK studio Datle

GRAFICKÁ ÚPRAVA Jana Jebavá / studio Datle

OBRAZOVÁ REDAKCE Jiří Odvárka

ÚPRAVA OBRAZOVÝCH PODKLADŮ studio Datle

FOTOGRAFIE Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea, Archiv Univerzity Karlovy v Praze, Bayerische Staatsbibliothek, Bibliothèque nationale de France, Tereza Bušková, Digitální knihovna Kramerius, Jana Dubravčíková, Vladimír Dvořák, Michaela Dvořáková, Aleš Filip, Marie Foltýnová, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Galerie výtvarného umění v Chebu, Galleria Borghese, Carl Gibbons, Jiří Gordon, Patrik Hábl, Anna Hamřlová, Ondřej Jakubec, Jan Kačer, Knihovna Českého rozhlasu, Knihovna Národního muzea, Knihovna Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Jan Kříž, Jan Kuděj, Šárka Lenertová, Miroslav Masák, Muzeum města Brna, Muzeum umění Olomouc, Národní filmový archiv, Národní galerie v Praze, Oto Palán, Parlamentní knihovna / © Josef Kaplický, s laskavým svolením Nadačního fondu Kaplicky Centre, Robert Pennell, Polska Akademia Nauk, Andrzej Ring a Lech Sandzewicz, Tomáš Souček, Správa Pražského hradu, Státní oblastní archiv Kutná Hora, Ján Studený, Jiří Suchomel, Petr Šámal, Pavel Štecha, The Metropolitan Museum of Art, Universitätsbibliothek Heidelberg, Universitätsbibliothek Salzburg, Ústav dějin umění AV ČR, Vědecká knihovna v Olomouci, Západočeská galerie v Plzni, Zdeněk Beran – dědicové

PÍSMO Arizona / Dinamo Typefaces, AM Futurismo / CAST – Cooperativa Anonima Servizi Tipografici

PAPÍR Fedrigoni Freelifelife Cento

TISK Tiskárna Daniel, s. r. o., Bellova 124, 109 00 Praha-Petrovice

Vydalo Artefactum, nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.,  
ve spolupráci se Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity v Brně  
a Uměleckohistorickou společností.

Praha 2026

ISBN 978-80-53018-21-0 (Artefactum – tištěná verze)

ISBN 978-80-53018-22-7 (Artefactum – PDF)

DOI <https://doi.org/10.54759/artefactum.2026.01.790>

Publikace v PDF je šířena pod licencí CC BY-NC-ND 4.0.  
s výjimkou studie Niny Wanči, která je šířena pod licencí CC BY 4.0.

ISBN 978-80-53018-21-0

