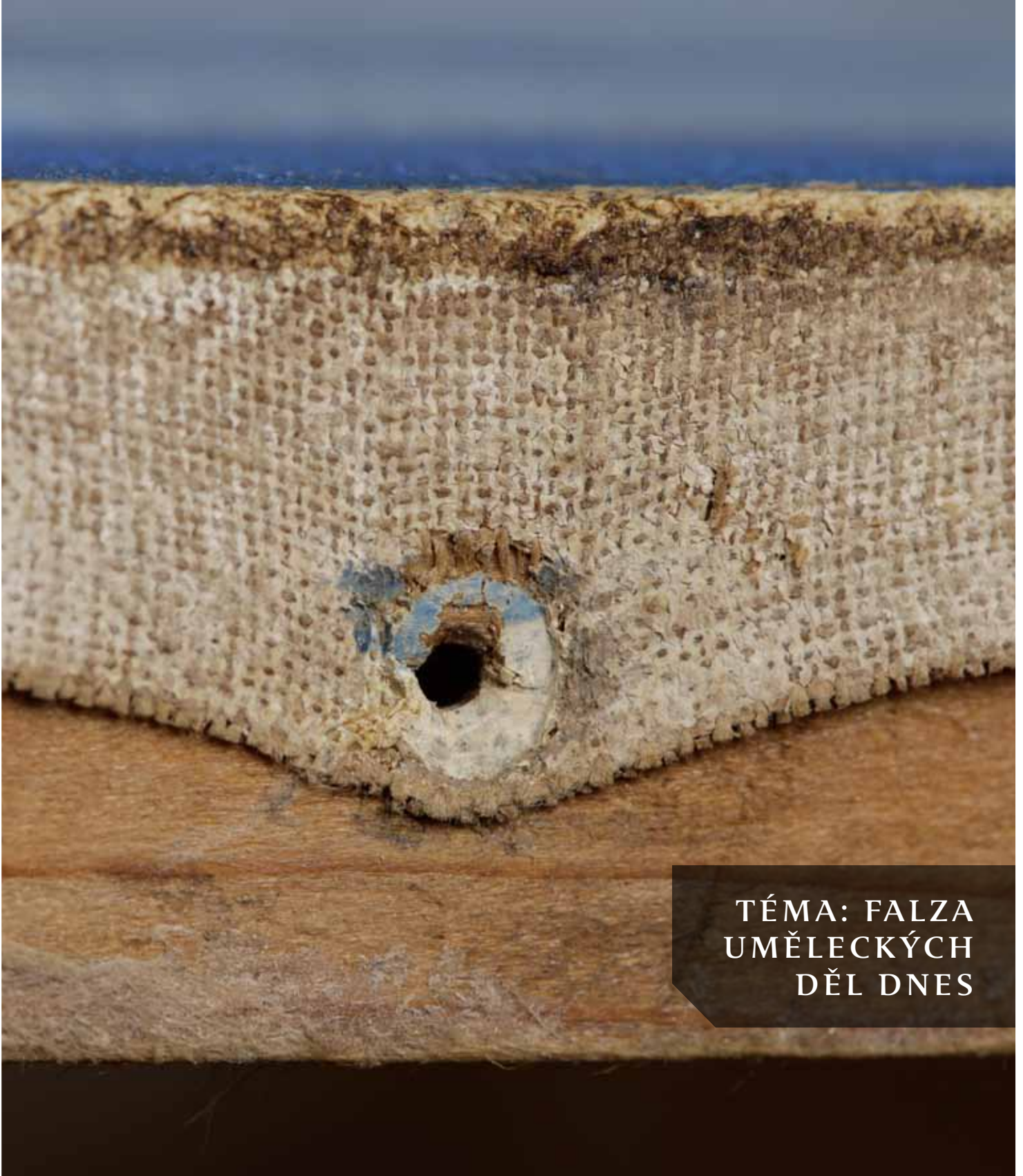


UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 2 | 2018



TÉMA: FALZA
UMĚLECKÝCH
DĚL DNES

Spolkové aktuality

Valná hromada UHS 2018

Zpráva o činnosti výboru UHS a hospodaření za uplynulé období

Udělení Ceny Josefa Krásy a Ceny UHS

Veřejný odborný program

| Radim Vondráček 3

O VI. sjezdu tuzemských historiček a historiků umění

| Jan Klípa 5

Téma: Falza uměleckých děl dnes

JAK MLUVIT O PADĚLCÍCH?

| Jan Skřivánek, Art + Antiques 8

FALZIFIKÁTY – POKAŽDÉ JINÝ PŘÍBĚH

| David Frank, Národní galerie v Praze 9

FALZA V UŽITÉM UMĚNÍ

| Miroslav Zíka 16

ANALÝZY UMĚLECKÝCH PŘEDMĚTŮ PŘI FORENZNÍCH EXPERTIZÁCH NA KRIMINALISTICKÉM ÚSTAVU

| Marek Kotrlý, Ivana Turková, Kriminologický ústav PČR 20

Rozhovor

MILOŠ STEHLÍK

| Petr Tomášek 23

Konference, kolokvia

PARAGONE

| Markéta Jarešová 26

HIS ARTIBUS: PERSPEKTIVY VIZUÁLNÍ KULTURY V RANÉM NOVOVĚKU / ACTUAL APPROACHES

TO VISUAL CULTURE IN THE EARLY MODERN PERIOD

| Sylva Dobalová 26

MEZINÁRODNÍ KOLOKVIUM „OLD MASTER DRAWINGS“

| Lenka Babická 28

POSLEDNÍCH DVACET LET ČESKÉ MEDIEVISTIKY – Panelová diskusní konference

u příležitosti dvacátého výročí založení Centra medievistických studií

Úvod

| Petr Jindra 29

Archeologie posledních dvaceti let

| Ivo Štefan 30

Posledních dvacet let výzkumu středověkého malířství v Čechách. Teze k rozpravě

| Jan Klípa 31

Posledních dvacet let bádání o středověkém sochařství

| Michaela Ottová 33

Studium středověké architektury v 21. století. Stav, možnosti, úkoly a cíle

| Roman Lavička 35

Personalia

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI PHDR. OLZE PUJMANOVÉ STRETTIOVÉ, CSC.

| Petr Příbyl 37

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY HANĚ BUDDEUS

| Karel Císař 39

PROF. PAVEL ŠTĚPÁNEK OBDRŽEL ŘÁD AZTÉCKÉHO ORLA

| Pavel Waisser 40

Obituaría

OHLÉDNUTÍ ZA ALENOU POTŮČKOVOU

| Magdalena Deverová 41

Významná životní výročí

| 42

Foto na obálce: Václav Špála?, Mlýn na Otavě, detail odlišné malby pod hlavičkami hřebíčků. Foto © David Frank, 2017

Valná hromada UHS 2018

**Národní technické muzeum,
7. června 2018, 9.00–15.00**

V přednáškovém sále Národního technického muzea v Praze na Letné se opět po roce sešla výroční Valná hromada UHS, aby bilancovala činnost společnosti a jejího nového výboru za první funkční období od zvolení v červnu 2017. Přítomné uvítal předseda UHS Radim Vondráček a po dosažení usnášeníschopnosti (po snížení potřebného kvóra) zahájil dopolední program zprávou o činnosti výboru.

Zpráva o činnosti výboru UHS a hospodaření za uplynulé období

Nově zvolený jedenáctičlenný výbor pracoval ve složení: Štěpánka Bielešová, Jan Dienstbier, Zuzana Frantová, Veronika Hulíková (tajemník), Petr Jindra, Blanka



Předseda UHS Radim Vondráček přednesl zprávu o činnosti výboru UHS. Sedící členové výboru UHS zleva: Blanka Kubíková, Jan Dienstbier, Veronika Hulíková, Petr Jindra, Roman Prah. Foto © Martin Mádl, 2018

Kubíková (místopředsedkyně), Roman Prah, Libor Šturm, Petr Tomášek, Vít Vlnas a Radim Vondráček (předseda). Nadpoloviční většina členů působila ve výboru ve svém prvním volebním období, 5 členů bylo zvoleno podruhé, a mohlo tak napomoci kontinuitě výborové agendy. Hospodářkou UHS byla jmenována Blanka Švédová, od března 2018 tuto funkci vykonávala Lucie Svátková.

Výroční zpráva seznámila plénum Valné hromady s hlavními oblastmi práce výboru za období od června 2017 do května 2018. Stěžejním úkolem byla hlavně příprava VI. sjezdu historiků umění (na téma *Tvůrce jako předmět dějin umění*. Pozice autora po jeho „smrti“), svolaného

na 20. a 21. září 2018 do Prahy. Členové UHS byli vyzváni k podání návrhů sekcí a příspěvků, po schválení pěti tematických okruhů byli jmenováni garanti sekcí (sjezdový výbor) a z příspěvků byl sestaven program sjezdu. Souběžně s odbornou náplní výbor řešil i organizační stránku sjezdu ve spolupráci s hostitelskými institucemi (Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Vysoká škola uměleckoprůmyslová), propagaci a finanční zajištění akce.

Časově náročnou aktivitu výboru představovala také příprava několika veřejných stanovisek hájících v souladu s posláním UHS zájmy oboru. Snahou výboru bylo v některých kauzách vstoupit do veřejné diskuse a prezentovat názory uměnovědné obce, respektive názory, které výbor konzultoval s jejími představiteli a řadou dalších členů. Minulá Valná hromada výbor zavázala, aby vystoupil se stanoviskem k projednávanému návrhu nového Památkového zákona, které bylo v červnu 2017 předáno předsedům poslaneckých klubů Parlamentu ČR a předsedům některých sněmovních výborů. Poté se výbor zabýval plánem na vybudování napodobeniny barokního

mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, stanovisko bylo zasláno primátorce a členům Rady HMP. V září 2017 následovalo stanovisko podporující záchranu zahrady a ateliéru Hany Wichterlové, předané organizátorům petice a rodině, a na přelomu roku 2017/2018 kritické vyjádření k průběhu výběrových řízení v Ústeckém kraji, které obdržel hejtman Ústeckého kraje a členové Rady. Kromě těchto vlastních stanovisek se výbor rozhodl připojit k některým dalším peticím odborné obce, např. proti demolici domu čp. 1601 na rohu Václavského náměstí a Opletalovy ulice, proti zbourání budovy Transgasu, a podpořil také Klub za starou Prahu v otázce zachování klubových místností v Mostecké věži.

Publikační činnost zahrnovala jednak vydání sborníku V. sjezdu historiků umění *Umění a věda*, jednak přípravu dvou čísel Bulletinu UHS, tematicky věnovaných památkové ochraně architektury druhé poloviny 20. století (2/2017) a problematice odcizených uměleckých děl a možnostem jejich navrácení z pohledu legislativy a kriminální praxe (1/2018). Výbor se snažil informovat o činnosti UHS též prostřednictvím sociálních sítí a webových stránek. Další okruh agendy představovaly studentské soutěže a stipendia – výbor se podílel na organizaci Baderova stipendia, na uspořádání mezinárodního setkání stipendistů na podzim 2017, kde byly prezentovány výsledky

projektů a kam byli pozváni i zahraniční oponenti, a dále na výběru nových tří stipendistů. Kromě toho podpořil také studentskou soutěž Paragone, a to jak finančně, tak i účastí v porotě.

Hospodaření společnosti za uplynulé období se opíralo o příjmy z členských příspěvků (evidováno 221 členů, z toho 85 studentů), o dotaci Rady vědeckých společností na vydávání Bulletinu a sborníku sjezdu, o sponzorský dar Galerie Kodl ve výši 10 000 Kč a příjmy z prodeje zboží. Náklady spolkové činnosti zahrnovaly příspěvek na studentskou soutěž Paragone (20 000 Kč), peněžní dar laureátovi Ceny Josefa Krásy (10 000 Kč), tisk sborníku *Umění a věda* (45 000 Kč), dále cestovné jednoho ze zahraničních oponentů Baderova stipendia, grafickou úpravu a tisk dvou čísel Bulletinu a ostatní režijní náklady (správa webových stránek aj.). Celkový stav aktiv činil k 31. 12. 2017 celkem 56 577 Kč.

Udělení Ceny Josefa Krásy a Ceny UHS

Slavnostním vyvrcholením dopoledního jednání bylo vyhlášení a předání cen UHS. Cenu Josefa Krásy pro mladé badatele do 40 let za významný počín dosažený v uplynulém roce získala **Hana Buddeus** za práci *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. Laudatio přednesl doc. Karel Císař, Ph.D.



Hana Buddeus, která v době zasedání valné hromady UHS pobývala v zahraničí, poděkovala UHS za udělení ceny Josefa Krásy z videozáznamu. Foto © Martin Mádl, 2018

Cena UHS za celoživotní přínos oboru byla udělena **Olze Pujmanové Strettiové**, přední odbornici na italské umění 14.–16. století, jejíž profesní dráha byla spjata především s Národní galerií v Praze, kde působila v letech 1960–1993. Její ocenění u příležitosti životního jubilea vzbudilo na zasedání zasloužený ohlas dlouhé řady gratulantů. Laudatio na počest laureátky přednesl PhDr. Petr Příbyl, Ph.D.

V diskusi, která předcházela závěru dopoledního jednání a schválení zpráv a zápisu Valné hromady, podal prof. Ivo Hlobil návrh na ocenění německého historika umění a významného spolupracovníka české medievisťky prof. Antona Legnera. Valná hromada uložila výboru připravit tento návrh a zvolit nejhodnější formu ocenění.



Cenu UHS za celoživotní přínos oboru získala Olga Pujmanová Strettiová. Laudatio na počest laureátky přednesl Petr Příbyl. Foto © Martin Mádl, 2018

Veřejný odborný program

Tématem dopoledního programu byla problematika falz uměleckých děl v současnosti. V panelové diskusi, kterou moderoval Jan Skřivánek, vystoupili odborníci z řad restaurátorů a technologů (David Frank, Radka Šefců z NG v Praze), odborníků aukčních domů (Šárka Leubnerová, Miroslav Zika), kurátorů sbírek (Zuzana Novotná z NG v Praze) i kriminalistů (pplk. Marek Kotrlý z Kriminalistického ústavu Policie ČR), kteří se v praxi zabývají metodami odhalování falz a možnostmi obrany proti nim. Některé příspěvky z diskusního odpoledne představíme v tematické části tohoto čísla Bulletinu UHS.

Radim Vondráček, předseda výboru UHS



*V souvislosti s devadesátiletým životním jubileem Antona Legnera, mimo jiné iniciátora a organizátora legendární výstavy *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400* v Kolíně nad Rýnem v roce 1978 a editora několikavazkového katalogu vydaného k této výstavě, na níž se Legnerovou zásluhou významně podíleli i domácí odborníci, navrhl Ivo Hlobil, aby UHS iniciovala udělení důstojného ocenění tomuto významnému německému spolupracovníkovi české medievisťky. Výbor UHS předložil návrh na ocenění kolegiu rektora Univerzity Karlovy, které rozhodlo udělit prof. Legnerovi mimořádnou historickou medaili Univerzity Karlovy. Foto © Martin Mádl, 2018*

O VI. sjezdu tuzemských historiček a historiků umění

V září roku 2018 proběhl již šestý sjezd českých a moravských historiček a historiků umění a bohumilská tradice pořádání těchto oborových setkání tak dovršila svých patnáct let. S tímto věkem se v lidském životě člověka pojí předpoklad určité dílčí zralosti, který se v našich zeměpisných šířkách zhmotňuje v přechodu na střední školu, momentu obdržení občanského průkazu, v možnosti legální výdělečné činnosti i v dalších neméně oceňovaných benefitech. Po přechodu pubertálního období lze rovněž očekávat, že je člověk víceméně hotovou osobností, jejíž charakterové rysy se jistě budou rozvíjet co do intenzity, ale nebudou se již – v mezích zdravého vývoje – diametrálně proměňovat. Zrod tradice byl kdysi vítán a sledován s velikými sympatiemi a očekáváními, jak o tom svědčí publikované reflexe minimálně tří prvních sjezdů v první dekádě nového tisíciletí. Jak se podařilo tato očekávání naplnit a jaký obraz o stavu dějin umění v českých zemích nabízí v intenci úvodní, arcit' poněkud obnošené, metafory náš adolescent dnes?

Celkově lze konstatovat, že jednou za tři roky konaný sjezd tuzemských historiků umění se nestal (přes jisté počáteční naděje) šířeji společensky reflektovanou a mediálně sledovanou událostí. Nepochybně to souvisí s nízkou společenskou prestiží oboru jako takového, oboru, který si již dokonce někteří jeho reprezentanti navykli sami defetisticky – nebo snad na znamení okázalého odstupu – nazývat pisálkovským patvarem „kunsthistorie“. Zamyšlení na téma postavení dějin umění v pozdně kapitalistické, extrémně individualistické a hodnotově diverzifikované, až dezorientované společnosti není předmětem tohoto textu. Výše uvedené konstatování pouze rámuje následující úvahy, které se tak budou pohybovat především ve vymezeném, totiž oborovém rámci.

Zde je však jako první třeba zmínit, že podle všeho přestal být sjezd i obecně vnímaným oborovým svátkem (abych použil slov Tomáše Wintera z jeho ohlédnutí za předposledním sjezdem v Bulletinu UHS 1–2/2015) a posunul se do kategorie jedné z mnoha podzimních odborných konferencí, jejichž počet a úroveň se čím dál častěji dostávají do povážlivě nepřímé úměry. Ve srovnání se slavným prvním sjezdem v roce 2003 vykazovaly poslední tři sjezdy přibližně poloviční počet účastníků, což – zejména při výrazném nárůstu oborových učilišť, a tedy i absolventů – znamená v poměru celkem zásadní pokles návštěvnosti. Oslabuje se tak i významný kohezní aspekt sjezdu, v jehož průběhu v ideálním případě dochází k setkávání mezigeneračnímu, nadregionálnímu a mimo rámec profesních specializací. Problém slábnoucí oborové soudržnosti – na něž lze soudit dle návštěvnosti nejen odborné, ale i společenské části posledního setkání – bude stát pravděpodobně i před příštím sjezdovým výborem. Ten by se tak měl volbou tématu, místa, přitažlivého doprovodného programu pokusit učinit sjezd výrazně atraktivní pro všechny generace tuzemských historiků umění od studentů a postgraduátů po zasloužilé doyen, a pečovat tak o propojování budoucnosti oboru s jeho tradicí. Obě výslovně zmíněné skupiny byly na proběhnuvším šestém sjezdu zastoupeny spíše slaběji,

a převažovala tak generace střední, která nabídla vesměs pohled na poněkud uspěchanou produktivně orientovanou současnost.

O tom, že se svým významem sjezd přestal odlišovat od ostatních konferencí a odborných setkání, může svědčit i fakt, že možnost navrhnout sjezdové téma tentokrát (v r. 2017) využil pouhý jeden (!) člen UHS, který výbor obeslal oběma (!) návrhy, z nichž bylo hlasováním na valné hromadě zvoleno téma „Tvůrce jako předmět dějin umění (po smrti autora)“, ve finální podobě: „Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho smrti.“ Po dvou posledních sjezdech s tématy „umění a politika“ a „umění a věda“ – která se snažila jednak o vykročení z hranic disciplíny, jednak vycházela explicitně vstříc snahám po společenské aktualizaci a kontextualizaci sledovaného předmětu – bylo zvoleno téma víceméně interní. Rozprava zahájená právě před 50 lety Rolandem Barthesem na poli literární vědy vyvolala teoretickou diskusi nad pojmem, statusem a rolí autora a autorství v dějinách a konceptu kultury a umění (M. Foucault) a byla funkčně aplikována i na oblast výtvarné tvorby. V průběhu následujících desetiletí se problematika pojmu a úlohy autora včetně jeho návratu, respektive zmrtvýchvstání, nově promýšlela a kontextualizovala v řadě teoretických úvah a pronikavých analýz. Průběh a výsledky půlstoleté diskuse jsou již současně samy předmětem historiografického studia. Autoři koncipující jednotlivé sekce tedy stáli před otázkou, jaká témata v rámci (nejen) domácích dějin umění od středověku po



VI. sjezd historiků umění, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Roman Prahl zve příchozí... Foto © Martin Mádl, 2018

současnost zvolený sjezdový titul otevírá a jaké specifické otázky jim klade. Základní teze se tak nakonec promítla do několika podtémat, vybízejících tu k teoretickému uchopení, tu k praktické aplikaci. Na tomto místě není účelné pojednávat, byť v bodech, o všech sekcích a přednesených referátech, neboť jejich anotace si může čtenář vyhledat ve dvou předchozích číslech tohoto Bulletinu (2/2017 – anotace sekcí, 1/2018 – anotace příspěvků). Pro futuro budiž svěřeno papíru pouze tolik, že oproti zveřejněnému programu v čísle 1/2018 nakonec nezazněly příspěvky Jany Migašové, Jana Galety a Jindřicha Vybírala. Ve snad akceptovatelné zkratce si dovolím konstatovat,

že po mém soudu sjezd jako celek k hlubší reflexi nastoleného tématu nepřispěl. Samozřejmě nikoli ve všech případech, ale až příliš často, se totiž sekce i jednotlivé příspěvky s lehkostí přenesly přes zohlednění implikací teze o smrti autora (tedy zacílení pozornosti na prostor mezi dílem a recipientem či přímo na samotného recipienta – Barthes mluví o čtenáři – jako na ohnisko, kde se teprve utváří a odkud je možno nahlížet vlastní, v čase se proměňující smysl díla) a zabývaly se prostě autorským subjektem (konkrétním, neznámým, anonymním, rozptýleným, stylizovaným, instrumentalizovaným...) tak, jako by k jeho smrti, zmrtvýchvstání a případným dalším recentním metamorfózám ani nedošlo a jako by biografická metoda neprošla v souvislosti s ústřední tezí zásadní kritikou a dekonstrukcí. Jinak pověděno, uspokojivého naplnění došla první věta z titulu sjezdového tématu, zatímco na druhou se zaměřila pouze menší část z přednesených

být skutečnou výkladní skříní oboru, prezentací jeho elitní části a demonstrací jeho společenské závažnosti. K naplnění tohoto postulátu směřovalo mimo jiné též prodloužení doby na přípravu sjezdu, umožňující v první řadě pečlivý výběr příspěvků jak z hlediska jejich kvality, tak s ohledem na jejich harmonizaci s ostatními referáty i se zastřešujícím tématem. Přesto je však nutno konstatovat, že ne všechny příspěvky takto náročným kritériím dostály. Zazněly i referáty na hranici srozumitelnosti, příspěvky víceméně povrchní či takové, které se rušivě vymykaly ze zaměření sekce či se vzdalovaly vlastnímu tématu. Toto konstatování zůstává záměrně neadresné, protože jeho zamýšleným cílem je spíše podnět k určité reflexi či přehodnocení pojetí sjezdu v jeho dnešní podobě. Zůstaneme-li u zmíněné metafory, zdá se totiž, že čím více se snažíme leštit sklo pomyslné výkladní skříně, tím ostřejších kontur nabývá i náš odraz v něm. Jinými slovy kolísavá úroveň



VI. sjezd historiků umění, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto © Martin Mádl, 2018

příspěvků. Zdá se tady, že linie uvažování byly dotyčným dvojitým titulním výrokiem nastaveny snad příliš široko na to, aby byla udržena tematická sevřenost všech příspěvků kolem problematiky mizení a vynořování autora uměleckého díla v uměnovědném diskurzu posledního půlstoletí.

Co se týče celkového zhodnocení úrovně přednesených příspěvků, nelze se nevrátit k metafoře o zrcadle či výkladní skříní, kterou zmínila ve svém ohlédnutí za čtvrtým sjezdem tehdejší předsedkyně UHS Michaela Ottová (Bulletin UHS 2012/2). Nejpozději od tohoto sjezdu totiž převládlo jak ve výboru UHS, tak v dotyčných sjezdových přípravných výborech přesvědčení, že sjezd by měl

příspěvků, která jinak přirozeně patří k vědeckému provozu a k tříbení jeho výsledků, se v případě deklarované vybrané péče o vysokou kvalitu prezentací stává poněkud disharmonickým tónem i v představení z ostatních hledisek profesionálně dirigovaném.

Samostatnou poznámku zaslouží závěrečná diskuse, jejímž úkolem mělo být shrnutí tématu obecně a konkrétně pak reflexe průběhu sjezdu a přednesených příspěvků – a která byla inovativně svěřena do režie mladší a nastupující generaci historiček a historiků umění, již obsadili jak moderátorskou pozici, tak místa v diskusním panelu. Tato debata odhalila určitou mezigenerační trhlinu, která,

jak doufám, snad není tak fatální, jak se mohlo z nemožnosti domluvy či shody v některých momentech jevit. V jádru neporozumění stála signifikantní změna zorného úhlu, z něhož aktéři nahlíželi dané dvojjediné téma „Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho smrti“. Zatímco diskutující z řad střední a starší generace, s letitou zkušeností s vlastní odbornou badatelskou prací, uchopovali téma víceméně neproblematicky a jednoznačně (a tak, jak bylo kriticky zmíněno výše) – tedy autorem je míněn autor uměleckého díla a ten je jako takový objektem dějin umění a předmětem zkoumání historiků umění –, mladí aktéři diskuse naopak převážně tendovali k tomu, za „autora“ v titulním výroku dosadit právě historika umění. Jako předmět dějin umění tak byli nakloněni vidět v první řadě historika umění samotného. K úvahám o smrti autora dějin umění nebylo s ohledem na vyčerpávající dvoudenní sjezdový maraton – který se podepsal i na přinejlepším poloprázdném sále – daleko, ale explicitně na ně nedošlo... Byť by se toto téma – to již bez ironie – nabízelo minimálně jako úvaha per analogiam k už vícekrát ohlášenému (a následně pak relativizovanému) konci dějin umění jako takových. Z poněkud mimoběžné diskuse tak nakonec vyvstala především naléhavá potřeba oborové sebereflexe, pocítovaná v daném kontextu hlavně mladší generací, potřeba ventilovaná pravděpodobně – alespoň tak si vysvětluji vzniklá neporozumění – v ne zcela ideálním momentě, kdy většina auditoria očekávala diskusi o autorovi uměleckého díla a jeho životních a postmortálních peripetích.

Výše snesené, nezastřeně subjektivní postřehy a dominantní dojmy z posledního sjezdu bych – vedle již svrchu porůznu vznesených návrhů – rád doplnil několika stejnou měrou osobními podněty k budoucí interní, či dokonce širší diskusi, která by měla předcházet přípravě sedmého sjezdu. Možnost ovlivnit návštěvnost sjezdu spočívá samozřejmě v rukou přípravného výboru pouze zčásti a nepřímo. Přesto se domnívám, že by mohla pomoci v první řadě intenzivnější a déletrvající propagace, zejména směrem k četným oborovým učilištím, doplněná snahou otevřít tuto platformu v co největší míře právě mladé generaci. Zvážit by bylo možno rovněž otázku konferenčního poplatku, jehož znovuzavedení by mohlo na jedné straně pomoci zatraktivnit doprovodný program (jenž se naposledy omezil na večerní raut s živou hudební produkcí – přičemž ani jedné ze složek nebylo lze co do kvality ani kvantity nic vytknout...) a na straně druhé naopak omezit praxi rychlých návštěv vybraného referátu, následovaných stejně rychlým návratem do kanceláře či kabinetu, která nijak neprospívá kýženému koheznímu charakteru setkání.

V rukou celého oboru, respektive jeho organizované části, je pak výběr zastřešujícího tématu. Tento bod se jeví ve světle reakcí na starší sjezdy i dojmů ze sjezdu právě proběhlého jako klíčový. S ohledem na výše vzpomenutou závěrečnou diskusi by jistě stálo za zvážení téma, které by intenzivněji reflektovalo vývoj oboru, jeho rozvoj po nástupu tzv. nových dějin umění, jakož i vztah k příbuzným vědám o obraze, antropologii obrazu, mediálním studiím, případně estetice. Potřeba takové (stálé) reflexe se jeví jako zřejmá, a budoucí sjezd by tak navíc navázal na autochtonní linii, kterou lze sledovat od tématu sjezdu druhého přes veřejnou diskusi v rámci valné hromady (2010)



VI. sjezd historiků umění, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Úvodní slovo Heleny Koenigsmarkové, ředitelky hlavní hostitelské instituce sjezdu. U stolu zleva garanti 1. sekce Apologie autora Petr Jindra a Radim Vondráček. Foto © Martin Mádl, 2018

po předposlední pátý sjezd – kdybychom měli zůstat pouze v institucionálním horizontu Uměleckohistorické společnosti. Legitimní námitkou pak ovšem nepochybně může být, že dějiny umění by se minimálně prostřednictvím svého vrcholného pléna měly předně snažit promlouvat do aktuální veřejné diskuse, po/vede-li se nějaká, či se ze své pozice vyjadřovat k celospolečenským problémům a výzvám, jejichž konkrétní povahu v roce 2021 lze nyní stěží dohlédnout, případně je tato výsada svěřena pouze zvláště otrlým vizionářům. S jistotou lze však již dnes soudit, že právě otázka sebereflexe historika umění před svou smrtí či po ní k nim patřit nebude...

Atraktivnosti sjezdu pro odborné publikum všech generací by mohlo prospět rozvrstvení programu do více kategorií, kombinující plenární zasedání se specializovanými (v případě nutnosti i překrývajícími se) sekcemi, s posterovými prezentacemi, dílnami seminárního charakteru či s již kdysi ozkoušenou „sekcí mladých“, k jejíž nesmazatelné památce přispěl zejména Ondřej Chrobák svým pouze zdánlivě komickým audiovizuálním příspěvkem se sugestivním názvem „Poznáváte se?“. Poněkud promyšlenější kombinace různých formátů by jistě napomohla i intenzitě diskusí nad jednotlivými příspěvky či na závěr zasedání sekcí, která stále nedosahuje standardní úrovně, na niž jsou uvyklí frekventanti obdobných akcí na západ od našich hranic. Právě v roli iniciátora, mediátora či katalyzátoru oborové diskuse mají dosud tuzemské sjezdy citelný deficit.

Na závěr, v tónu již zcela osobním, musím zdůraznit, že, přes jisté stíny deziluze, patrné ve výše vypsanych postřezích, se řadím k těm, kteří považují tuzemské sjezdy historiků a historiků umění skutečně za svého druhu slavnost a poslední z nich nebyl v tomto směru výjimkou. Pevně tedy doufám, že s příštím sjezdem – ať se již vydá cestou ostře analytické oborové introspekce, sebevědomého a razantního komentáře k celospolečenským jevům, či směrem dnes ještě netušeným – dospěje tradice tuzemských celooborových setkání šťastně do věku dospělosti, která bude nejen formální, ale především faktická. Abych vytěžil nebohou narozeninovou metaforu na samotné dno, zbývá dodat, že pak budu jedním z prvních gratulantů.

Jan Klípa

Téma:

FALZA UMĚLECKÝCH DĚL DNES

*"(...) the natural condition even for painting in premodern period was to exist in copies. Even the most sacred images, especially the most sacred images, existed in copies that carried the power of the original – a point that Horst Bredekamp has brought home in a critique of Benjamin's thesis. One consequence of this fact is that is very difficult to point to cases of art forgery before the year 1500. There was forgery of documents, forgery of currency, and forgery of relics, but there was no conceptual room for forgery in a copy culture. That means that art forgery has a history. It is the shadow that follows the conception of the Einzelstück. When a work of art is appreciated as an unsubstitutable creation, then a market for forgeries open up."*¹

Alexander Nagel

¹ Alexander Nagel, *Medieval Modern. Art out of Time*, New York 2012, s. 234.

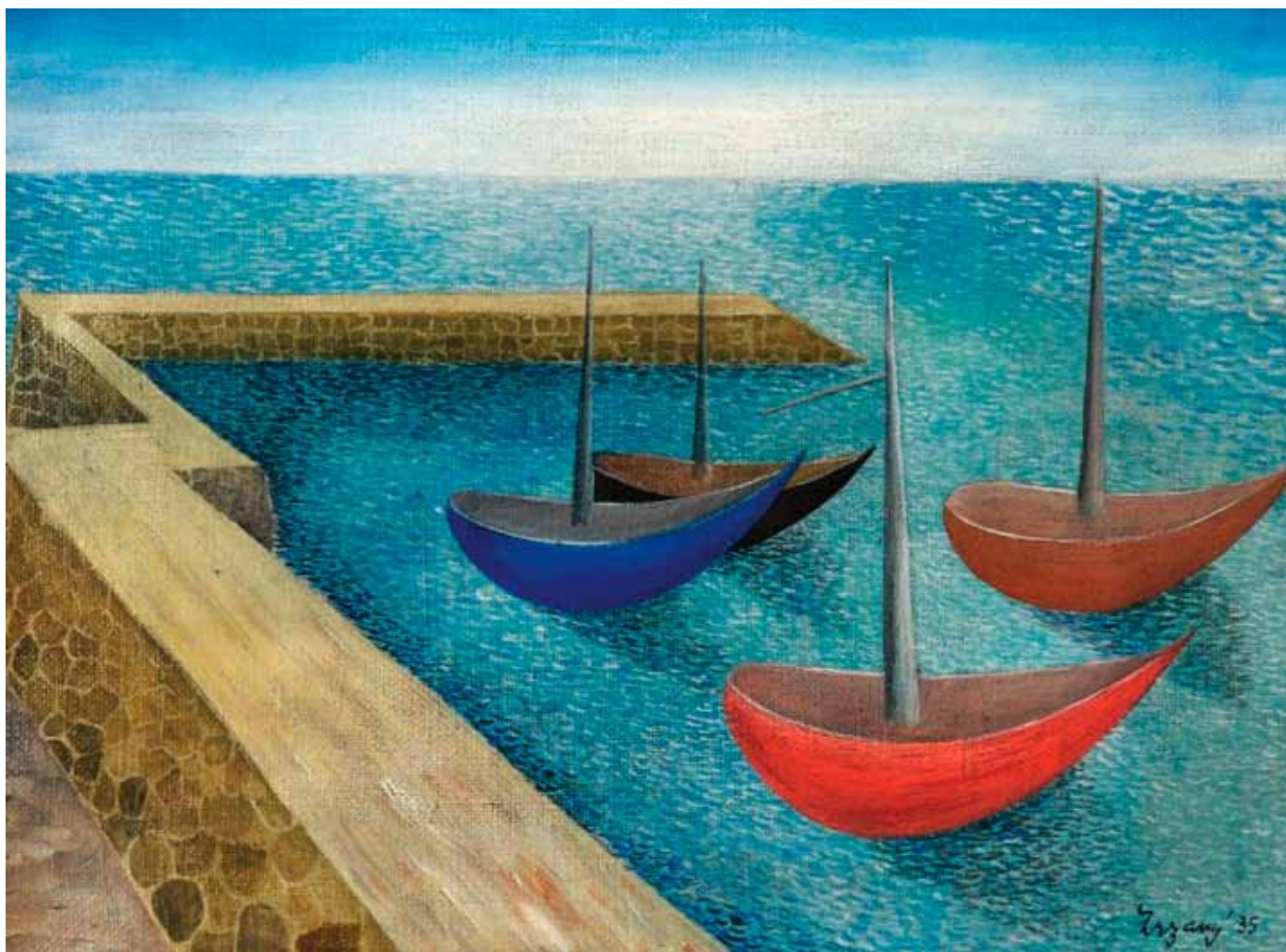
Jak mluvit o padělcích?

Jan Skřivánek, šéfredaktor časopisu Art+Antiques

Za celých patnáct let, co píši o trhu s uměním, jsem se na českých aukcích setkal s prodejem jediného falza. Nemluvím o obrazech a sochách, v jejichž pravost nevěřím, ale o situaci, kdy bylo nějaké dílo veřejně označeno za padělek a jeho prodej skončil před soudem. Tím nechci říct, že falza se na českých aukcích nevyskytují, ale naopak

upozornit na obecnější problém – jak proti falzům bojovat, když o nich nedokážeme ani otevřeně hovořit?

Představme si následující situaci – aukční síň X nabízí obraz vydávaný za dílo autora Y. Nejsem odborník na daného malíře, ale mám o jeho tvorbě určité povědomí a nabízený obraz se mi prostě nezdá, co mohu udělat?



Obraz vydávaný za dílo Jana Zrzavého z poloviny 30. let 20. století, olej na plátně, 26 × 32,4 cm. Reprofoto: 1. Art Consulting aukční katalog, 2007

Mám upozornit samotnou aukční síň, nebo rovnou kontaktovat policii? A jak situaci mění, je-li dané dílo nabízeno s posudkem někoho, kdo je v pozici autority? Nemyslím tím nějakého pochybného soudního znalce, ale například autora či autorku monografie daného umělce nebo kurátora odpovídající sbírky. Mohu rozporovat názor experta, když jím sám nejsem?

Nutno dodat, že nejde o akademickou debatu, ale o spor v reálném světě s širokou škálou občanskoprávních implikací. Od žaloby pro poškození dobrého jména obchodníka po vymáhání odškodnění za znehodnocení investice. Jedna věc je mít pravdu, jiná být ji schopen dokázat u soudu. Na druhou stranu je třeba myslet i na opačnou situaci, kdy je omylem či se zlým úmyslem zpochybněna pravost autentického díla. Jak jinak se bránit, než popohnat škůdce před soud? Výsledkem je, že většina z nás o svých pochybách o pravosti toho či onoho díla nemluví, či alespoň ne veřejně.

Podobná diskrétnost se zachovává, i když dojde ke stažení díla z aukce, či dokonce jeho vrácení kupcem. Vše se řeší pokud možno v tichosti. Dílo se vrátí prodávajícímu a ten je nejspíš po čase zase zkusí nabídnout jinde. Ostatně v úvodu zmiňovaný případ, který se týkal falza Jana Zrzavého, jež v říjnu 2007 dražila aukční síň 1. Art

Consulting, se dostal před soud jen proto, že prodávající odmítl vrátit peníze, které z prodeje obrazu utřil – sám podle všeho jednal v dobré víře, neboť pravost malby původně potvrdil posudek odborníka/odbornice.

Zkušenost pracovníků Národní galerie i Policie ČR nakonec vyznívá obdobně. Padělky jsou sice odhalitelné, ale chybí mechanismus, jak je trvale vyřadit z oběhu. Způsobů, jak tak učinit, lze vymyslet řada, jde však spíš o úkol pro právníky. Totéž nakonec platí i o problému soudních znalců a otázce jejich odpovědnosti, který s padělkou úzce souvisí. Stávající legislativa v tomto směru příliš nápomocná není. Co může udělat profesní sdružení historiků umění, je trvat na standardech určujících, jak mají vypadat odborné oborové posudky.

Začneme-li hovořit o tom, jak má vypadat naše práce, pokud se vyjadřujeme k pravosti, myslím, že najdeme i způsob, jak artikulovat pochybnost, půjde-li o padělek. Nejde ani tak o to, kdo je kompetentní prohlásit dílo za pravé, jako o argumentaci, o níž se takové prohlášení opírá. Ze spekulativní roviny se dostaneme k věcné polemice o tom, co vlastně víme a nevíme. Naším problémem nejsou padělky jako takové, ale hloupost či arogance historiků umění, kteří je pomáhají legitimizovat.

Falzifikáty – pokaždé jiný příběh

David Frank, Restaurátorské oddělení, Národní galerie v Praze

Úvod

Určování pravosti obrazů je disciplínou, kterou se zabývá restaurátorské oddělení Národní galerie zhruba 25 let. Za tuto dobu byla na žádost sběratelů, majitelů výtvarných děl i aukčních domů prověřena a systematicky zpracována řada obrazů pocházející zejména z prostředí volného trhu. Zároveň NG jako de facto nejvyšší znalecký ústav v tomto oboru vyřizuje požadavky k určení pravosti děl pro Policii ČR a soudy.

Systém, který se velmi osvědčil a který považuji za nezbytný pro provádění expertiz, je mezioborová spolupráce nahlížející díla nezávisle z různých specifických stran. Je to spolupráce tří odvětví, tedy historika umění, restaurátora a technologické analýzy. Propojení těchto oborů poskytuje poměrně spolehlivou bázi pro validní výsledek oproštěný od omezení vyplývajících z osobního či úzce oborového úhlu pohledu. To je velmi důležitý prvek pro úspěšné posuzování pravosti děl, k němuž významně přispívá i možnost pracovat komparativní metodou jak prostřednictvím vizuálního srovnání děl, tak na úrovni materiálového porovnání, kde lze využít bohatý fond děl ve sbírkách NG i výsledky starších laboratorních analýz. Právě absence komparativního materiálu a nákladného přístrojového vybavení restaurátorského oddělení a laboratoře je pro určení pravosti děl faktorem značně limitujícím a pracoviště NG, které obojím disponuje, zde má přirozeně exkluzivní postavení. Tato pozice jí podle mého mínění dává i jistou zodpovědnost, aby svoji kompetenci v oblasti posuzování pravosti uměleckých děl deklarovala a šířila v oborovém prostředí. Zároveň je vzhledem k tendenci

přečeňovat technické možnosti a exaktní metody nutno zdůraznit, že základním nástrojem při posuzování pravosti uměleckých děl jsou vždy zkušenosti a znalosti zúčastněných odborníků. Exaktní zjištění prokázaná exaktními metodami zdaleka ne vždy bývají klíčem k rozkrytí autentičnosti díla, jakkoli se na ně v současné době klade velký důraz.

Ne nepodstatnou výhodou určování pravosti děl v rámci Národní galerie je nezávislost zúčastněných odborníků, kteří nejsou vystaveni účelovému tlaku zadavatele, jemuž, jak víme a jak ukazuje i čas, podlehl mnoho znalců z oboru. Po několikaleté zkušenosti jsem se pokusil odborné veřejnosti přiblížit naši práci na několika případových studiích, které zároveň umožňují specifikovat jisté typy falzifikátů a falzifikačních způsobů, se kterými se setkáváme. Tento výčet přirozeně není a nemůže být definitivní; možnosti padělání, jejich prototypy a motivace jsou široké a v zásadě se nedá stanovit ani univerzální metoda nebo metodický postup k určení, zda je dílo originálem, či nikoliv. Takovou metodu nemáme a nevěřím, že kdy v budoucnu budeme mít.

PŘÍPADOVÉ STUDIE:

Použití staršího obrazu, jeho úprava a dodatečně signování

Jan Šafařík?, *Piskaři*, olej na plátně

Tento autor, ačkoliv nepříliš známý, je v současnosti, jako jeden z umělců činných do roku 1914 v pařížském prostředí, na českém trhu velmi ceněn. Jeho práce z pařížských ulic charakterizuje bravurní kreslířská skica a dělené



*Jan Šafařík?, Písaři,
olej na plátně, 46 × 61 cm.
Foto © David Frank, 2016*



*Jan Šafařík, Písaři, detail části kompozice s postavou.
Foto © David Frank, 2016*



*Jan Šafařík, Písaři, též detail na RTG snímku. Postava absentuje,
její přidání je dodatečné, typ běloby je neadekvátní době vzniku
obrazu, stejně jako signatura. Foto © David Frank, 2016*

tahy rukopisu. Velmi spontánně, až virtuózně živě provedené obrazy zachycují autentické prostředí zaplněné řadou figurálních motivů.

Předložený obraz postrádal charakteristicky svěží rukopis, ačkoliv materiálovým složením i celkovým vizuálním dojmem v zásadě odpovídá předpokládané době vzniku. Po provedení RTG snímku se vůbec nezobrazuje mužská postava stojící u káry s koňmi, jež je viditelná v běžném osvětlení. Je tedy provedená jiným typem běloby než zbytek světle laděného obrazu, materiálově postaveného na užití olovnaté běloby. Cíleně byl proto odebrán vzorek běloby z postavy a opasku figury. Použitá běloba – anatas, typ titanové běloby používané nejdříve až ve 20. letech – prokazuje dodatečné přidání postavy po autorově smrti. Obraz tak dodatečnou úpravou získal nezbytnou stafáž,

bez které si nelze Šafaříkovu práci představit. Samotná malba, snad původně dokonce francouzské provenience, byla tedy upravena tak, aby se připodobnila Šafaříkovu stylu. Doplněna byla i signatura červenou barvou, která je sice pro Šafaříka příznačná, avšak její technické provedení je postavené na typu stejného červeného pigmentu, jaký se nachází na opasku domalované postavy. Problematický je i rukopis signatury. Navíc starší vlasová krakeláž olovnaté běloby obrazu je pod velkým zvětšením viditelně zaplněna barvou použitou pro značení obrazu. Krakeláž v olovnaté bělobě vzniká až po řadě let v dokonale zaschlé barevné hmotě. Z těchto několika důvodů nebylo potvrzeno, že obraz je autorskou prací Jana Šafaříka. Lze shrnout, že byl použit nesignovaný starší obraz, na který byla domalována figura a který byl dodatečně signován Šafaříkovým jménem.

Použití starší podložky

Václav Špála?, *Mlýn na Otavě*, olej na plátně

V rámci spolupráce s Policií ČR byl zkoumán obraz Václava Špály. Poměrně věrný rukopis ukazuje pohled na Špálou mnohokrát použitý motiv mlýna na Otavě. Jeho variantní obrazy začaly zhruba od roku 2010 dosahovat částek mezi 3–5.000.000 Kč. Plátno je historické, včetně podrámu, šeps je na plátno nanesen autorsky ve stavu napnutém na podrámu, takže vypínací okraje plátna jsou bez šepsu. Malba je poměrně kultivovaná a velmi věrně napodobuje krátké dělené tahy přímých odstínů barev, tak jak jsme u Špály zvyklí. Jediný rozdíl v rukopisu spočívá v jaksí krátkých, racionálně nanesených tazích bez sponatánní švihové práce štětcem.

Na RTG snímku ani při běžné prohlídce v denním světle se v ploše obrazu neobjevují (ani náznakově) zbytky jakékoliv předchozí kompozice. Zvláštní je, že nejvíce zašpiněnou hranou obrazu je jedna ze svislých stran, oproti běžné situaci, kdy je nečistotou zanesená horní hrana. Překvapení přichází po podrobné prohlídce okrajů

a vyjmutí několika hřebíčků, kdy se pod plochou hlaviček objevuje malba s různými odstíny barev. Metoda padělání tohoto díla spočívala v zevrubném a dokonalém odstranění starší malby z plátna napnutého na starý podrám s tím, že pouze pod hlavičkami hřebíčků odstraňovač barvy zanechal stopy předchozího povrchu. Je vyloučené, že by tímto postupem pracoval autor s tak intenzivní produkcí jako Václav Špála. Laboratorní analýzy následně potvrdily použití novodobých pigmentů, tedy obou typů titanové běloby, dokonce byly na vzorcích zachyceny zbytky původní malby, špálovskou kompozicí překryté. Na hranách formátu byla vizuálně identifikována uměle nanesená patina, tu naproti tomu laboratorní průzkum přesně nezachycuje.

Tento způsob padělání je ojedinělý, svědčí ale o vysoké poučenosti padělatele a velmi zdoluhavém postupu přípravy pro vyhotovení falzifikátu. Nicméně je vidět, že falzum je směřováno tak, že má zmást jen svou vizuální stránkou, zatímco při dalším detailním průzkumu již neobstojí.



Václav Špála?, *Mlýn na Otavě*, olej na plátně, 67 × 86 cm. Foto © David Frank, 2017



Václav Špála?, *Mlýn na Otavě*, detail odlišné malby pod hlavičkami hřebíčků. Foto © David Frank, 2017



Václav Špála?, *Mlýn na Otavě*, detail umělé patiny nahromaděné na hraně obrazu. Foto © David Frank, 2017

Použití kompozice jiného autora

Emil Filla – Antonín Pelc?, *Zátiší*, olej na lepence

Zvláštní a celkem nelogickou kategorií jsou díla prezentovaná jako práce českých avantgardních autorů, které recyklují poměrně známé kompozice například členů Skupiny Osma, ale i dalších autorů činných mezi válkami. Vznikají tak zvláštní deriváty, na kterých vidíme



Antonín Pelc?, *Zátiší*, olej na lepence, 51,5 × 41,5 cm.
Foto © David Frank, 2017



Emil Filla, *Vánoce*, 1913, uhel, olej na plátně, ovál, 25,5 × 22 cm,
soukromá sbírka. Reprofoto: Vojtěch Lahoda, Emil Filla, Praha 2007.

například Čapkovu kubistickou *Hlavu dívky* se signaturou „Mrkvička“ anebo rané zátiší Emila Fily původně oválné, po dílčích změnách signované jako „Pelc“ a v obdélném formátu.

Na základě upozornění pracovníků Západočeské galerie v Plzni jsme měli možnost vidět pohromadě zhruba deset podobně zpracovaných padělků. Prakticky všechny byly po malířské stránce velmi nedokonalé, nabízené ale v místním starožitnictví za velmi dobrou cenu.

Stejným způsobem se objevilo tento rok dokonce dílo *U moře* předkládané jako práce Endrého Nemese, ovšem reálně šlo o kopii podle práce Maxe Ernsta *Woman, Old Man and Flower* z newyorské MoMA. Tento padělek byl ale nabízen v pražské galerii, a letos v květnu dokonce prodán po mnoha příhozech v internetové aukci. Dá se očekávat, že existuje velké množství takto provedených falzifikátů, jejichž do jisté míry společným technickým prvkem je upotřebení pevných starších lepenkových desek, starých papírů, či dokonce sololitu, které nevyžadují již další zpracování zadní desky dodatečnou patinou.

Historické padělků a napodobeniny

Gabriel Metsu?, *Návštěva lékaře*, olej na plátně

Samostatnou skupinou padělků jsou malby vzniklé jako přesné napodobeniny staromistrovských obrazů. Dříve byla tato díla zahrnována pod společné označení „dobové kopie“. Tento název spojuje malby vzniklé převážně v 18., ale i v průběhu 19. století. Jejich malířská stránka bývá vytříbená a majitelé, respektive potomci původních majitelů, si obvykle těchto rodinných skvostů předávajících v rodině již minimálně přes tři generace vysoce cení. Musíme si uvědomit, že kopírování starých mistrů bývalo jedním z prubířských kamenů studentů malířství na prvních akademiích. Řada dobových vyobrazení ukazuje prostředí obrazáren naplněné nejen jejich návštěvníky, ale i kopisty u malířských štaflí. Autory těchto „dobových kopií“ (ve skutečnosti byly často zcela nedobové – časový odstup od originálu mohl být třeba 200 let) byli talentovaní frekventanti malířských škol. Jejich jména na těchto studijních či jiných (např. prodejních) kopiích, jimiž si na studium přivydělávali, na obrazech nenalezneme. Řada kopií vznikala i jako legální objednávky v celých souborech, tak, jako tomu bylo například v případě zakázky kroměřížského biskupa Karla II. Liechtenstein-Castelcornu, který nechal ve vídeňské císařské obrazárně vyrobit již těsně po polovině 17. století desítky kopií starých mistrů pro výzdobu své rezidence. Dnes jsou obrazy chovány jako kolekce kroměřížského zámku.

Příkladem malířsky velmi zdařilé kopie je dílo předložené jako práce nizozemského malíře Gabriela Metsua (1629–1667). Pečlivá malba figurální scény v interiéru s přesvědčivě zpracovanými detaily je však provedena na plátně, a ačkoliv je zbavena vypínacích okrajů a dublována na nové plátno způsobem, který příliš neodpovídá lokálnímu „českému“ způsobu oprav, působí jako dílo 19. století. Práce Gabriela Metsua jsou převážně provedeny na dřevě, což je zde zásadním ukazatelem. Předložené dílo současně nese krakeláž typickou pro malbu 19. století. Z bližšího zkoumání pak vyplývá, že

práce spadá do produkce určené pro měšťanskou klientelu té doby. Touha mít ve sbírce svého „Holandána“ silně povzbuzovala poptávku na trhu se starožitnostmi. Po



Gabriel Metsu?, *Návštěva lékaře*, 19. století, olej na plátně, 60 × 48 cm.
Foto © David Frank, 2016



Gabriel Metsu, *Návštěva lékaře*, olej na plátně, 61,5 × 47,5 cm,
60. léta 17. století, Hermitage Museum, St. Petersburg, inv. č. Г3-919,
foto web Hermitage Museum

nedlouhém hledání byla identifikována předloha z petrohradské Ermitáže. Pochopitelně šlo původně o techniku olejomalby na dubové desce. Obraz, který již s jistou neformulovanou pochybností přinesla do NG asi čtyřicetiletá vnučka ruských majitelů s předpokladem, že se jedná o dílo Gabriela Metsua, byl tak bez dalších průtahů a laboratorních analýz vrácen zklamané rodině.

Podobným způsobem bychom mohli vyjmenovat řadu děl oblíbeného Davida Tenierse, provedených více či méně obratnou malbou, na jejichž finanční hodnotu současní majitelé velmi spoléhají. Obrazy, které byly při svém vzniku přiznanými kopiemi dostupnými pro širokou klientelu, se tak posléze zapomením svého původu v běhu času stávají domnělými originály. Přesvědčit jejich současné majitele o této skutečnosti bývá velmi složité a majitelé zadávají nové a nové expertizy u různých znalců.

Pokusy o přesnou kopii

Josef Váchal?, *Noc*, olej na dřevě

Dílo Josefa Váchala *Noc* (orig. 1921) je oproti kopiím starých mistrů padělkem současným, založeným na principu maximálně věrné nápodoby včetně imitativního napodobení podkladové desky. Pravděpodobně nešlo o studijní kopii. Přibližme situaci: nejmenovaná pražská galerie vytiskla aukční katalog, na jehož přední stránce figuroval obraz Josefa Váchala. Do galerie ovšem zavolal majitel s otázkou, proč nabízí dílo, které visí v jeho pražském bytě. Od toho okamžiku se rozběhl soudní spor o pravost obrazu, do něhož byla posléze zapojena i Národní galerie jako arbitr, který má již několik let probíhající při vyřešit. Nutno dodat, že v podobných případech přichází policie nebo soudy s několika rozcházejícími se odbornými posudky. Komentář jednoho ze zúčastněných historiků umění trochu zkomplikoval situaci vyslovením poněkud defenzivní domněnky, že Josef Váchal se druhým obrazem vrátil přesně k první verzi. Originál byl dokumentován na předválečné fotografii. Po vizuální stránce se oba obrazy podobaly jako vejce vejci. Velmi podobná byla dokonce i sukovitá deska ze smrkového dřeva. Originál obrazu ovšem použitými materiály odpovídal datu vzniku, RTG snímek ukazoval autorské pentimenti, a jasně tak dokumentoval průběh tvůrčího procesu a tvůrčí formulaci postupně se vyvíjející představy. U druhého díla zcela chyběl způsob budování kompozice, což by se ještě dalo vysvětlit tím, že autor již pracoval podle daného schématu. „Tvrdé“ důkazy, vedle horší malířské úrovně (rukopis působí neohrabaně), přinesly až laboratorní analýzy, které konstatovaly použití titanové běloby místo olovnaté a zejména disperzní lepidlo, kterým je slepena dřevěná deska. Obraz tak musel vzniknout až v době, kdy truhlářská výroba začala spoléhat na nová disperzní lepidla, dle informací truhlářských praktiků tedy ne dříve než v 70. letech. Původní deska s originální malbou byla samozřejmě lepena klišem. Důležitý je zde ale kontext Váchalovy tvorby. V době, kdy by i s velkým otazníkem mohl vzniknout obraz přímo z ruky autora, se Váchal již dávno malbou nezabýval, věnoval se literatuře a grafické tvorbě. Kopie Váchalova obrazu vznikla



Josef Váchal, *Noc*, 1909, olej na dřevě, 87 x 75,5 cm, soukromá sbírka. Foto © David Frank, 2016



Josef Váchal?, *Noc*, olej na dřevě, 87 x 75 cm. Foto © David Frank, 2016



Josef Váchal, *Noc*, celoplošný RTG snímek. Foto © David Frank, 2016



Josef Váchal?, *Noc*, celoplošný RTG snímek. Foto © David Frank, 2016

nejspíše na počátku 90. let, kdy originál dle sdělení majitelů jedinkrát opustil jejich sbírku. Vzhledem k tomu, že kolorit obrazu a celkové barevné vyznění jsou mírně posunuty, je na místě se domnívat, že vznikl podle fotografické dokumentace obrazu na výstavě a důkladné prohlídce zadní strany díla.

Jan Zrzavý?, *Rybník ve Vodňanech*, kresba tužkou na papíře

Dalším příkladem z řady děl v této kategorii je kresba Jana Zrzavého. Zrzavý je velmi často kopírován, kopie či varianty jeho děl se objevují s železnou pravidelností i v restaurátorském oddělení NG. Důvodů je více, ale vedle



Jan Zrzavý, Rybník ve Vodňanech, kresba tužkou na papíře, Národní galerie v Praze. Foto © David Frank, 2018



Jan Zrzavý?, Rybník ve Vodňanech, tužka na papíře, 11 x 16 cm. Nejmenovaná prodejní galerie

komerčních pohnutek jistě láká i zdánlivá snadnost, se kterou se dá napodobit jakoby laický, otevřeně naivistický způsob Zrzavého malby. Široce známý fakt, že Zrzavý pracoval se stále opakujícími se motivy, vybízí k nesčetným citacím loděk, Bretaní, andělů apod. Když jsem procházel ve Sbírce kresby NG autorovy práce, abych si pro sebe zmapoval a navnímal způsoby přípravy skic, materiály a Zrzavého rukopis, otevřel jsem si po skončení práce pro zajímavost internetový obchod jedné pražské galerie. Narazil jsem zde na kresbu vodňanského rybníka, jednoduchou Zrzavého studii, jejíž originál jsem několik minut předtím držel v ruce. Nabízená kresba (již dříve publikovaná) byla věrnou kopií díla uloženého v NG.

Práce s variantami kompozic a zmenšeniny

Pablo Picasso?, *El Gallo*, olej na dřevě

V 90. letech na český trh pronikala řada padělků zahraničních autorů zvůčným jmen. Některé se zřejmě podařilo na trhu uplatnit a do NG se opětovně vracují, ačkoli již byly v minulosti identifikovány, anebo se jejich majitelé pokoušejí poslat je zpátky do prodeje. Příkladem mohou být dvě malé práce značené „Picasso“. NG se nechce podílet na určování pravosti děl zahraničních autorů z důvodu nedostatku srovnávacího materiálu a nemožnosti získat laboratorní analýzy souvisejících prací. Přesto

byla tato dvě „předem ztracená“ díla (o čemž byl zájemce informován předem) na žádost klienta průzkumu podrobena. Obě spojoval drobný formát na dřevě a technicky špatně provedená malba. Obě však byla vybavena štítky na zadní straně, dokládající jejich historii, která směřovala do pařížského prostředí. První z děl, dle štítku ze Sorgues, místa společného pobytu Picassa a Braqua, má na zadní straně dubové desky iniciály HK, Henri Kahnweiler. Obraz je tak až učebnicově zapojen do historického kontextu, jeho malířská úroveň je však školometsky slabá. V malbě se objevuje titanová běloba typu anatas, signatura je až ostentativně zřetelná. Přitom Picassova díla z období analytického kubismu jsou naproti tomu signována zřídka. Žádný z obrazů Pabla Picassa z Kramářovy sbírky v NG např. není signován, jak rovněž uvádí umělecko-historický rozbor PhDr. Olgy Uhrové, který nenalezl při porovnání předloženého obrazu s těmito pracemi žádné styčné body.

Na druhém z obrazů provedeném na tenké odpadové dýze s oštipanými okraji, byl zajímavý detail, kde malba velmi opatrně obcházela vyštipnutou prohlubeň u hrany desky, ne však natolik důsledně, aby štětec nezanesl barvu přes hranu defektu. Padělatel zjevně chtěl pracovat s defektem desky a použít jej jako znak stáří. Originál obrazu se podařilo dohledat. Jeho kompozice se



Pablo Picasso?, *El Gallo*, olej na dřevě, 34,5 x 22,5 cm. Foto © David Frank, 2017



Pablo Picasso?, *Guitar on Pedestal*, olej na dřevě, 20,7×16,5 cm.
Foto © David Frank, 2017



Pablo Picasso?, *Guitar on Pedestal*, odštipnutý defekt desky je pečlivě obmalovaný. Foto © David Frank, 2017

s napodobeninou poměrně věrně shoduje, je však stranově převrácena. Po stránce laboratorní obsahovala barevná vrstva falza dva pigmenty časově odporující uvedenému datu vzniku, a to titanovou bělobu (anatas) a ftalocyani- novou modř.

U obou obrazů na první pohled zarazí jejich nezdařilost. Práce znalce je tak relativně jednoduchá. V případě,

že by padělky zahraničních autorů byly provedeny pečli- věji a materiálůvá stránka by analyticky neprokazovala např. pigmenty uvedené na trh až po době vzniku díla, musel by být majitel odkázán na příslušnou znaleckou instituci v zahraničí. Národní galerie nedisponuje ani prostředky, ani archivními materiály, na kterých lze založit pozitivní výstup k vydání posudku potvrzujícího dílo jako originál.

Falza v užitém umění

Mgr. Miroslav Zíka, expert společnosti Dorotheum pro užité umění

Falza v užitém umění nejsou tak častá jako v malbě či kresbě, proto unikají pozornosti odborné veřejnosti. Nepůvodní kus nábytku nebo designovaná sklenice také nebudí tak silné emoce jako padělaný obraz od Emila Filly nebo Jana Zrzavého. Přesto se muzejní pracovník nebo sběratel při akvizici často setká s dílem, které by mělo obohatit sbírky, ale budí určité rozpaky.

Stejně jako ve výtvarném umění, i v umění užitém je široké spektrum falz. Vyskytují se dobové napodobeniny, doplňují se signatury u neautorizovaných dobových děl nižší kvality a samozřejmě se zhotovují novodobá falza různé výtvarné úrovně. Pokusím se popsat u jednotlivých materiálů, co se vyskytuje nejčastěji a co je nejvíce problematické.

Nábytek

Ve druhé polovině 19. století byl v hledáčku falzátorů především nábytek v souvislosti s velkou poptávkou po

renesančním a barokním nábytkem, který měl zaplnit interiéry bohatých podnikatelů a „nové“ šlechty. Tato falza je někdy obtížné odhalit, a to z několika důvodů. Zhotovovaly se typově shodné kusy nábytku, a to stejnými řemeslnými a technologickými postupy. Navíc od 19. století do současnosti uplynulo hodně času, během kterého i tyto kopie prošly několika restaurátorskými zásahy, které jim dodaly punc stáří a autentičnosti. Běžnou praxí 19. století bylo rovněž předělávání starších poškozených nebo nefunkčních nábytků do jiných, atraktivnějších kusů. Současnému znalci tak pomohou technické znalosti – konec 19. století mu prozradí menší tloušťka použitých dřev nebo strojní opracování dřeva uvnitř nábytku v nepříístupných partiích. Kopie z 20. století jsou jiné už proto, že byly primárně zhotoveny s cílem oklamat kupujícího, a ne pouze vyjít přání zákazníka a dodat mu atraktivní kus nábytku. Výrobci kopií nábytku tak využívali různé fragmenty starožitných nábytků, které



Klasicistní psací stůl. Foto © archiv autora
 Tento stůl vizuálně působí jako originální kus z konce 18. století. Při prohlédnutí konstrukce nábytku je zřejmé, že zručný restaurátor použil části originálního psacího stolu, které poskládal do výsledné podoby. Vzhledem k faktu, že tato rekonstrukce mohla proběhnout před zhruba sto lety a po jisté době byl stůl opět restaurován, je velmi obtížné přesné časové určení zhotovení nábytku. Nepomáhá ani zjištění tloušťky dřív, neboť při restaurování byly dřívky výrazně zbroušeny.

umně kombinovali, doplněné části uměle zestařili a zpatinovali. Oblíbené bylo předýchovávání a vylepšování dobového, ale utilitárního nábytku. To bylo typické především pro falza z 90. let, kdy byla skutečně velká poptávka po efektním stylovém nábytku. Tato poptávka ale opadla, ceny historického nábytku velmi poklesly, často dokonce pod výrobní náklady, a tak vznik falz téměř vymizel. Ale v oběhu zůstávají falešné a vylepšené kusy nábytku, které se opotřebovávají, následně restaurují a v budoucnu budou opět klamat další generace historiků a znalců.

Porcelán

U porcelánu je výskyt falz spjat v podstatě pouze se třemi manufakturami: Míšni, Vídní a Sèvres. Míšeňský porcelán se napodoboval od svého vzniku, ale porcelánka měla dobře chráněnou značku – zkřížené meče, proto si nikdo nedovolil ji věrně napodobit. Nicméně po celé Evropě vznikalo velké množství porcelánu s podobnou značkou, fenomén Míšně byl pro řadu nepoctivých výrobců velmi lákavý. Odborná literatura se touto problematikou podrobně zabývá (referenční publikací je W. Neuwirth, *Meissener Marken*, Vídeň 1980). Nejproblematictější je určování první míšeňské produkce z let cca 1710–1723, kdy se ještě nepoužívala značka. Tímto obdobím se zabývá úzký okruh expertů, jejichž názor je závazný. V posledních dvaceti letech se na trhu objevilo množství především větších, až monumentálních kusů s míšeňskou značkou, které jsou prokazatelně naprosto novodobé. Kvalita odlitku a hlavně kvalita malby je ale poměrně nízká, odborníka by neměla oklamat. Dle ústního sdělení obchodníků pocházejí tato falza z Číny.

U vídeňského porcelánu je pro odborníka situace zdánlivě jednoduchá. Do roku 1864, kdy vídeňská manufaktura zkrachovala, je značka štítu vždy pouze na originálním

porcelánu, nikdo si nedovolil použít jejich značku. Po tomto datu se ale přestala hlídat autorská práva a bylo vyrobeno ohromné množství figur a dalších dekorativních předmětů s touto značkou. Paradoxně se ale většinou nejednalo o kopírování vídeňských předloh, ale hlavně míšeňských, ovšem s nižší kvalitou omalování. Tato falza vznikala především v Durynsku a na Karlovarsku, jsou velmi rozšířená a bohužel bez hlubších znalostí obtížně odhalitelná. S pravým francouzským porcelánem ze Sèvres se v Čechách téměř nepříjde do styku, s jistou nadsázkou lze říci, že zde vyskytující se francouzský porcelán s touto značkou je zpravidla napodobenina z počátku 20. století. Samostatnou kapitolou je produkce francouzské manufaktury Samson, která se na konci 19. století specializovala na zhotovování luxusních kopií starožitností. Napodobovala evropský porcelán ve stylu Míšeň a Sèvres, dále čínský porcelán a renesanční smalty. Jejich produkce je velmi kvalitní, často značena původní značkou doplněnou zlatem malovaným písmenem S. Bohužel tato zlatá značka je jednoduše odstranitelná, a tak se lze často setkat s jejich kvalitními kopiemi z konce 19. století bez jasného označení.

Mnohem více znepokojující je problematika restaurování porcelánu. Za posledních dvacet let se výrazným způsobem zdokonalily technologie a restaurátorské materiály, že je tak leckdy téměř nemožné rozpoznat, zda je kus v nepoškozeném, či restaurovaném stavu. A právě stav zachování hraje zásadní roli pro hodnotu daného díla. Již nepomáhá použití UV lamp, které dříve odhalily přemalby a doplněné díly, protože byly vyvinuty kvalitní laky s UV



Kavalír s pejskem a opičkou. Foto © archiv autora
 Původní odlitek byl zhotoven kolem roku 1770 ve vídeňské manufaktuře. Na konci 19. století zhotovila toto falzum pařížská porcelánka Samson, kde vedle věrohodně zhotovené vídeňské značky namalovala zlatem svoji malou značku S. Nejenom kvalitní odlitek, ale i perfektní omalování včetně volby barev znesnadňuje správné určení této kopie.



*Putti s girlandou „Jaro“. Foto © archiv autora
Originální keramickou figuru navrhl Michael Powolny pro Wiener Werkstaedte kolem roku 1907. Tento originál je značen MP, VWGK, číslem modelu 60 a je vysoký 37 cm. Předložené falzum je menší, kolem 30 cm a je značeno pouze nepravou značkou keramičky Gmunden. Falzum prozradí neoriginální výška a ostřejší barevnost použitých podglazurních barev. Podle mého názoru v tomto případě byla forma nově vytvořena podle nově vymodelované figury.*

filtrem. Pravdu tak odhalí většinou pouze rentgen, což ale není standardní postup a běžně proveditelná kontrola.

Keramika se nejvíce napodobovala na konci 19. století, kdy bylo módní sbírat italskou renesanční fajáns, německou renesanční a barokní kameninu a habánskou fajáns. Některá tato falza jsou tak dokonalá, že bez chemických analýz je takřka nemožné rozpoznat originál. Je znám případ italského reliéfu z 16. století, který byl ve stálé expozici muzea, po restitucích v 90. letech jej majitelé nabídli v Londýně k prodeji. Experti londýnského aukčního domu za pomoci laboratoře dílo určili jako kopii z konce 19. století. Falza z 20. století jsou většinou na úrovni dekorativních předmětů, bez ambic někoho oklamat. V poslední době jsem se ale setkal s výskytem velmi kvalitních falz hodnotné secesní vídeňské keramiky. Jednalo se především o návrhy Michaela Powolného a produkci firmy Goldscheider. Tato falza na první pohled zaujmou ostřejší barevností, ale jinak se jedná o kvalitní odlitek a glazura je „správně“ krakelovaná. Podezřelé je značení, které neodpovídá původním zvyklostem – často chybí značení návrháře a číslo modelu. Přesným poměřením jsou kopie o cca 5 % nižší, což bude vycházet z faktu, že formy byly zhotoveny z původního modelu.

Sklo

Podstatně komplikovanější je situace u skla. Čeští skláři byli vždy nadmíru zruční a dokázali pružně reagovat na zájem o daný typ skla. To se projevilo v druhé polovině 19. století, kdy díky oblibě barokního řezaného skla bylo v severních Čechách zhotoveno větší množství skla v barokním stylu. Nemyslím si ale, že vznikalo k oklamání odborné veřejnosti, reagovalo na soudobý zájem o tento typ skla. Na jednotlivých kusech se tak často mísí různé stylové tvary a způsoby výzdob. Počátkem 20. století nastal revival biedermeierového skla, v Kamenickém Šenově dokonce fungovala rafinérie Gebrüder Lorenz, která se specializovala na tento typ skla. Odbornou veřejnost ani toto sklo neoklame, sklenice a poháry nemají tu křehkost a stylovou vytříbenost originálů. V Novém Boru působil Josef M. Pohl (1890–1962), který se specializoval na tvorbu „barokních“ dvojstěnných číší se zlatou fólií. Tyto sklenice jsou oproti originálům robustnější, mají lehce jiné proporce a někdy jsou i signované. Veškeré toto sklo nevznikalo za účelem oklamání sběratelů a historiků umění, ale díky své kvalitě může leckoho splést. Velkým problémem je určování pravosti biedermeierového řezaného skla a obecně řezaného skla, které bylo záměrně zhotoveno jako falzum. Špičkoví řezáči, především z okolí Kamenického Šenova, byli schopni napodobit největší mistry biedermeierového skla (Dominik Biemann, Anton Pelikan, Anton Simm ad.). Je třeba velkých znalostí, zkušeností a citu, má-li se rozpoznat, zda jde o autorskou věc, dílenskou repliku, dobovou kopii nebo mladší kopii. Velké množství skutečných falz se objevilo v posledních dvaceti letech. Jistá severočeská dílna používala staré nezdobené poháry a číše, které opatrovala kompozičně náročnou řezbou dobré kvality. Častým znakem těchto „vylepšených“ skel je existence signatur, která je u původního skla velmi vzácná. To paradoxně pomáhá tato falza identifikovat. Obecně je velmi obtížné odhalit nepůvodní řezbu na staré sklovině, řezáči často pracují podle vzorů, které věrně kopírují. V 90. letech vznikalo velké množství kopií secesního skla, což rovněž souviselo se zvýšenou poptávkou. Trh byl doslova zaplaven kopiemi francouzského leptaného skla Gallé a Daum, pocházejícími převážně z Rumunska. Pro laika je obtížné poznat rozdíl; původní kusy jsou subtilnější, v detailu propracovanější a kvalitnější. V Čechách se v této době dostalo na trh i větší množství skla imitujícího produkci sklárny Loetz z Klášterského Mlýna. Sklo pocházelo z českých skláren a ve srovnání s originály je více rustikální a v celkovém pojetí těžkopádné a méně elegantní.

Velmi ožehavá a do budoucna komplikovaná bude problematika poválečného autorského skla. Problém spočívá v jiném vnímání autorských práv za minulého režimu a v přístupu samotných sklářských výtvarníků k originalitě a jedinečnosti navrženého díla. Před rokem 1989 nebylo pravidlem, aby sklářští výtvarníci svá díla signovali. Stávalo se, že signatury prováděl sklářský řemeslník podle podpisového vzoru. Navíc se neustálil úzus, kolik autorských kopií se od jednoho díla mohlo zhotovit. Také bylo běžné, že skláři od jednoho díla dělali více barevných variant, čímž opět navyšovali množství replik jednoho díla. V poslední době došlo u některých autorů k razantnímu růstu cen,

což pochopitelně svádí ke zhotovování dalších replik, ať autorizovaných, či neautorizovaných. Toto vše dohromady vytváří poměrně nepřehlednou situaci, kdy u daného díla shodných výtvarných kvalit s původním originálem je takřka nemožné zjistit, kdy a kým bylo skutečně zhotoveno (týká se především tavené plastiky). Tato situace apeluje na slušnost a etiku sklářských výtvarníků, aby si udrželi kredit, který jim po právu náleží.

Kov

Specifická situace je u kovových starožitností, především u těch, které byly zhotoveny technikou lití. Tato technika má již po staletí téměř shodnou technologii, proto je vizuálně

velmi obtížné přesně určit stáří odlitku. Jedná se například o bronzové odlitky sakrálního charakteru. Od 16. století bylo vytvořeno množství devočních figur a reliéfů, které byly pro svou popularitu odlévány často až do 20. století. Odlitky se od sebe liší pouze kvalitou detailu – ta ale o stáří mnoho neříká. V tomto případě by pomohla analýza složení kovů, protože pro každou dobu a oblast je typické jiné poměrné zastoupení kovů. Podobný problém je při datování bronzových odlitků známých soch z 19. a 20. století, které byly zhotoveny v mnohých, různě kvalitních edicích, často s velkým časovým odstupem. Příkladem mohou být odlitky soch od Jaroslava Horejce, Otto Gutfreunda nebo Jana Štursy.



Cobaert Jacob Cornelisz?, *Pieta*. Foto © archiv autora
Původní reliéf vytvořil tento autor v roce 1569 podle návrhu Guglielma della Porta.
Kolem roku 1600 se stal reliéf nejoblíbenějším zobrazením Piety. Po celé Evropě bylo následně až do 19. století zhotoveno mnoho edic. Určit stáří daného reliéfu je téměř nemožné.

Vznik falz se nevyhnul ani dalším materiálům a druhům užitého umění – stříbru, šperkům, hodinám nebo historickým zbraním. Falza v těchto oborech nejčastěji vznikala „vylepšením“ dobových artefaktů. Buďto opatřením falešných punců či značek, anebo kompilací více předmětů do jednoho zdánlivě originálního díla. Možností je ale celá řada, každý specializovaný historik se ve své praxi setkal s nejroztodivnějšími kombinacemi a případy, které dokládají fantazii a zručnost falzátorů.

Pozoruhodným symptomem současnosti je snaha obchodníků s uměním opatřovat nabízená umělecká díla všemožnými posudky. Na jednu stranu tento přístup chápou. V nedávné minulosti byl trh doslova zaplaven všemožnými předměty, které s výtvarným uměním neměly mnoho společného, a mnoho zákazníků bylo nákupem oklamáno. A existence posudků tuto situaci zdánlivě napravuje. Slovo zdánlivě uvádím záměrně, protože tomu tak často není. Autoři posudků mají různou úroveň znalostí a občas bohužel i různé zájmy. Posudky vystavují buďto znalci stanovení soudem, nebo historici umění, kteří se specializují na danou oblast. U soudních znalců jmenovaných před více desítkami let se bohužel stává, že nemají vzdělání z oblasti dějin umění, což se samozřejmě na kvalitě posudků projevuje. Problémem, který jako historik umění pohybuji se v praxi vidím, jsou posudky renomovaných historiků umění z akademického prostředí. Vedle teoretického vzdělání je základním předpokladem pro psaní posudků

znalectví. A to vidím jako hlavní problém, který má kořeny již ve vzdělání. Znalectví není obsaženo v žádném předmětu, student se téměř nedostane do kontaktu s uměleckými díly, natož s nezpracovanými uměleckými díly. Následná praxe v muzeích a galeriích je zpravidla spojena s již zpracovanými, generacemi prověřenými díly, konfrontace s předměty, jež nemají galerijní rodokmen nebo kvalitu, je minimální. Psaní posudků se bohužel věnuje i řada teoretiků, kteří je sice píšou v dobré víře, ale bez znalostí záludnosti trhu a majitelů.

Zbývá poslední otázka, na kterou dosud nikdo nenašel uspokojivou odpověď: Co s odhalenými falzy? Nejjednodušší situace by měla být s novodobými falzy, která nemají žádnou historickou ani uměleckou hodnotu. U těch by neměl být problém je viditelně označit nebo zničit. To by ale pochopitelně narazilo na odpor vlastníka, kterému by se „dílo“ znehodnotilo. Zde si ale kladu otázku: proč by v tomto případě nemohl vlastník podat trestní oznámení na člověka, který mu předmět prodal? Bohužel to není v Čechách zvykem. V této souvislosti si nemohu nevzpomenout na historiku jednoho experta na významného poválečného autora. Kvůli jednomu falešnému akvarelu jej v průběhu dvou dnů kontaktovali postupně čtyři (!) obchodníci. Původní majitel zjevně po zjištění

pravdy přenesl akvarel do jiné galerie a zkoušel uspět jinde. Pravděpodobně u páté galerie již byl úspěšný a prodej proběhl bez konzultace.

U starších falz a napodobenin je možnost označení či zničení komplikovanější, přece jen předměty získaly stářím patinu a jistou historii, což v kombinaci s řemeslnou náročností na zhotovení činí z falza „předmět jisté hodnoty“. Půjdeme-li hlouběji do historie, řada renesančních bronzů byla v době vzniku vydávána za antické vykopávky. Předpokládám, že by nyní nikoho nenapadlo tato díla dehonestovat.

Závěrem mi nezbyvá než apelovat na slušnost a etiku všech zúčastněných stran – muzejních pracovníků, obchodníků a sběratelů. Určitě se ve své praxi s falzy budou setkávat a je na nich, jak s tímto faktem naloží. Pro jejich odmítnutí je nutné falza zkoumat a najít markanty, které je spolehlivě odhalí. Je užitečné si tyto informace nenechat pro sebe. Vždyť výskyt a výroba falz vždy vycházely nejenom ze zručnosti falzátora, ale i touhy sběratelů a institucí po artefaktech. A tomu také napomáhala nižší erudovanost odborné veřejnosti. Schopnost rozpoznat originál od falza bude vždy odlišovat špičkového od průměrného znalce umění.

Analýzy uměleckých předmětů při forenzních expertizách na Kriminalistickém ústavu

Marek Kotrlý, Ivana Turková, Kriminalistický ústav PČR

Kriminalistický ústav (KÚ) Policie České republiky (PČR) je státní vědecký ústav specializovaný na znaleckou činnost, který je zapsán v II. oddílu seznamu ústavů kvalifikovaných pro znaleckou činnost vedeného na Ministerstvu spravedlnosti ČR. Od svého založení jako samostatné instituce v roce 1958 působí KÚ kromě znalecké činnosti i v oblasti aplikovaného výzkumu a vzdělávání. Zastává roli vysoce specializovaného pracoviště, které se orientuje na výkon kriminalisticko-technické a znalecké činnosti v řadě oborů. Aktuálně působí v pěti oborech, mezi které patří zejména elektrotechnika, chemie, písmoznalectví, strojírenství a kriminalistika. Zajišťuje zde výzkum, vývoj a technický rozvoj, ke kterým využívá i informací a poznatků získaných z mezinárodní spolupráce, a poskytuje odbornou a metodickou pomoc útvarům policie v oblasti znalecké a kriminalisticko-technické činnosti. Metodicky také řídí útvary policie v rámci Znalecké služby PČR. Znaleckou činnost vykonává KÚ primárně pro orgány činné v trestním řízení a výjimečně i pro další státní organizace. Pro kriminalistické, soudněznalecké expertizy se stále častěji používá termín forenzní, jehož náplň je chápána poněkud širěji než jen jako prostá znalecká činnost. Na KÚ jsou relativně často prováděny i analýzy uměleckých předmětů.

Práce v kriminalistických laboratořích jsou částí veřejnosti vnímány jako určitým způsobem vzrušující, až fascinující, realita však obvykle natolik zajímavá nebývá. Většina analýz prováděných v kriminalistice se zabývá určováním, popisem a komparacemi prakticky libovolných látek, které mohou přijít do styku s osobami či předměty v souvislosti s trestnou činností. V obecném případě se ve forenzní laboratoři lze setkat s materiály jak přírodního původu, tak i libovolnými hmotami vzniklými cílenou lidskou činností. Většina ostatních pracovišť, ústavů, škol bývá určitým způsobem specializována na skupinu látek. Do kriminalistické laboratoře může naopak přijít prakticky cokoli (od fragmentu pravěké nádoby, přes datové a obrazové záznamy, dokumenty, až po high-tech polovodiče) a pracoviště by mělo být schopno alespoň částečně fázi určit. Světové forenzní laboratoře jsou proto komplexně vybaveny špičkovými analytickými přístroji a jsou schopné analyzovat větší část představitelných materiálů a hmot. Obvykle lze provést celý souhrn potřebných analýz na jediném místě a v dobré kvalitě. Z hlediska uměleckých předmětů není problém provést jak analýzy materiálově anorganické, tak i rozborů případných organických komponent, biologických materiálů, textilních vláken apod.

Analýzy uměleckých děl na Kriministickém ústavu je možné rozdělit zhruba na dvě oblasti: jednou z nich jsou klasické analýzy materiálového průzkumu, obdobné, jaké jsou prováděny na dalších specializovaných pracovištích, a druhou jsou analýzy, které se bezprostředně týkají trestné činnosti, páchané v souvislosti s těmito předměty.

K expertizám předmětů umělecké povahy bývá KÚ přibíráán v souvislosti s problematikou trestné činnosti, například:

- odcizení a neoprávněné nakládání s uměleckými předměty
- finanční podvody a pojišťovací podvody
- celní delikty, daňové úniky apod.
- podezření na podvodné zhotovování falz významných autorů a jejich uvádění do prodeje
- určování vlastnického práva
- prokazování míst uložení nebo prostředků transportu uměleckých předmětů (zejména soch)
- prodej odlišků (výdusků apod.) odcizeného díla
- a další případy, které se dotýkají předmětů umělecké povahy

Prováděné komplexní analýzy barevné vrstvy lze rozdělit na nedestruktivní a ty, které vyžadují odběr mikrovzorku. K nedestruktivním analýzám patří prvotní snímkování ve viditelném spektru, v infračervené a UV oblasti, případně multispektrální fotografie, a dále plošné rentgenové snímkování, které je obvyklou metodou defektoskopie, u uměleckých předmětů bývá využíváno při nedestruktivním zjišťování stavby, struktury a stavu děl (zjišťování trhlin u třírozměrných objektů apod.). Mezi další nedestruktivní metody patří mobilní rentgenová fluorescence a Ramanova spektroskopie. Všechny tyto metody se obvykle používají jako screeningové pro získání prvotních informací o zkoumaném předmětu, výskytu podmaleb či přemaleb, způsobu kladení vrstev apod. a také pro vytipování míst k odběru mikrovzorků, které slouží k dalším analýzám.

Pro další instrumentální analýzy je využíváno celé řady přístrojů a technik; z nich k nejdůležitějším patří a) **elektronová mikroskopie a mikroanalýza (SEM a EDS/WDS)** a b) **optická mikroskopie a obrazová analýza**. Jedná se o základní metody, které jsou využívány pro většinu anorganických vzorků.

a) Elektronová mikroskopie a mikroanalýza (SEM a EDS/WDS)

Při analýze se především používá zobrazení ve dvou základních modech:

- *sekundární elektrony*, jejichž množství závisí především na reliéfu vzorku, a proto se využívají pro zobrazování povrchu. Zvětšení se obvykle pohybuje od cca 20× – 30 000× a výhodou je velká hloubka ostrosti, jinými metodami obtížně dosažitelná.
- *zpětně odražené elektrony*, které jsou buzeny z větší hloubky vzorku a jejich množství závisí (zjednodušeně řečeno) na protonovém čísle atomů tvořících vzorek. Látky složené z fází s těžšími prvky se jeví v tomto

zobrazení jako světlejší. Zobrazení je využíváno pro zjišťování jednotlivých zrn pigmentových fází, stratigrafickou analýzu vrstev apod.

Nevýhodou obou zobrazení je pouze černobílý obraz a v některých případech nezbytnost odstranění povrchového náboje. Získané obrazové informace jsou dále zpracovávány např. metodami obrazové analýzy. Elektronová mikroanalýza (EDS/WDS) umožňuje zjištění prvkového složení látky z plochy velikosti pod 1 mikrometr. Mez detekce se pohybuje pro EDS analýzu mezi prvky C a Ne mezi cca 1 a 2 %, od Na je cca 0,1–0,2 %. Pokud je analýza prováděna z leštěných a pokovených vzorků, lze její výsledky ve většině případů použít k dostatečně přesné kvantitativní analýze. Výsledky WDS jsou obvykle o dva řády přesnější a lze bez problémů eliminovat i koincidující analytické linie prvků.

Výhodou těchto metod je jejich nedestruktivnost pro vlastní vzorek, který lze dále používat a v některých případech, pokud není třeba provádět studium vrstev v řezu, je možné vložit předmět do komory mikroskopu přímo, bez jakékoliv úpravy (velikost cca do 20 cm). V tomto případě je ale obvykle možné provést jen semikvantitativní nebo kvalitativní chemickou analýzu. U řady předmětů však nebývá jiná možnost (drahé kameny, šperky apod.).

b) Metody optické mikroskopie a obrazové analýzy

Obvykle se využívají klasické metody optické mikroskopie procházejícího světla (ve viditelné oblasti) a polarizace, odraženého viditelného záření a polarizace a fluorescence (ve vybraných spektrálních oblastech viditelného záření a UV oblastech). Metody jsou používány především pro analýzy anorganických i organických materiálů, zrn pigmentů, vláken a biologických materiálů. Pro zjišťování kvantitativních charakteristik (např. morfologických parametrů minerálních zrn) jsou využívány metody obrazové analýzy. Získaná data jednotlivých vzorků jsou mezi sebou komparována s použitím multivariačních statistických analýz. Tento postup se používá jako jedna z metod ke ztotožnění rozvolněných mikroskopických zrn písku s původním pískovcem (např. v případě odcizení soch).

c) Kvantitativní měření barev

Lidské oko je schopno rozpoznat velké množství barevných odstínů, ale jejich vnímání a interpretace je velmi subjektivní. Únava oka, věk a další faktory mohou velmi výrazně ovlivnit barevný vjem. Proto jsou pro objektivní posuzování barev používány kolorimetry nebo spektrofotometry, v mikroskopické technice mikrospektrofotometry. Starší konstrukce používaly fotonásobiče, současně většinou polovodičové snímáči prvky (CCD, CMOS, MOS). Spektrální rozsah se může pohybovat již od 200 nm (tj. UV oblast) přes celou viditelnou oblast, až po blízkou infračervenou oblast (do 1 000 nm i výše). Měření mimo viditelnou oblast má význam především pro komparace materiálů, řada fází může mít spektrální charakteristiky ve viditelné oblasti velmi podobné, ale výrazněji se mohou lišit za jejími hranicemi. Měření jsou používána především pro pigmenty a laky, textilní vlákna a minerální fáze.

d) Rentgenová prášková difrakce a mikrodifrakce (XRD, mXRD)

Umožňuje přímou fázovou analýzu látek. Ostatní metody dávají výsledky prvkového složení, fyzikálně-chemických vlastností apod., XRD je jako jedna z mála metod schopná přímého určení látky (pokud má krystalovou strukturu) bez ohledu na to, jde-li o hmotu organickou či anorganickou. Prvky krystalové struktury, které jsou pomocí XRD měřeny, jsou pro každou látku jedinečné. Metoda umožňuje i semikvantitativní zjišťování obsahu látek ve směsi. XRD je využívána pro mineralogické a petrologické materiály, drahé kameny a další gemologické objekty, pigmentové fáze v nejširším pojetí, plastické hmoty a polymery, slitiny a kovy, plniva a aditiva (polymery, papírenské produkty atd.), mXRD umožňuje získat plnou strukturní informaci z plochy cca 100 µm, a lze tak přímo analyzovat jednotlivá zrna pigmentů, tenké vrstvy apod.

e) Rentgenová fluorescence a mikrofluorescence (XRF, mXRF)

Je svým charakterem blízka EDS mikroanalýze, ale umožňuje stanovovat i stopové obsahy u těžších prvků (zhruba od titanu), mXRF používá k fokusaci záření na vzorek kapilárovou optiku. Oproti klasické XRF má částečně horší citlivost, ale dovoluje analýzu z plochy velikosti od cca 30 µm. Analýza je nedestruktivní a umožňuje analyzovat v podstatě jakýkoliv vzorek bez úpravy, jediným omezením je opět velikost, která je dána rozměrem vakuové komory (u typu na KÚ do cca 25 cm). Využití je v oblasti uměleckých předmětů zejména na kovové materiály, pigmenty a mineralogické materiály. Existují i mobilní konstrukce, které pracují bez vakua a umožňují přímou analýzu předmětu (viz výše).

f) Infračervená spektroskopie (IR, FTIR) a Ramanova spektroskopie

Významné, komplementární metody analyzující tzv. vibrační spektra, která jsou charakteristická pro jednotlivé látky. Metoda vyžaduje kvalitní databáze a problém může vznikat u identifikace směsí, kdy dochází k výraznému překryvu absorpčních pásů. Problémem u IR je vznik tzv. zrcadlových reflexí, které hojně vznikají u spekter z nábrusů. U Ramanovy spektroskopie je to fluorescence, která může zcela znemožnit měření s použitou vlnovou délkou laseru.

g) Plynová chromatografie s hmotnostní detekcí (GC-MS, MS/MS)

Významná metoda pro analýzu organických fází. Vzorek je převeden do plynného skupenství a jednotlivé komponenty jsou separovány v magnetickém nebo elektrickém poli. Metody hmotnostní spektrometrie patří k nejmodernějším analytickým metodám, umožňují relativně rychlou analýzu s velmi nízkými mezemi detekce – ultrastopovou analýzu. V praxi KÚ je využívána zejména k prokazování organických látek ve směsích. U padělků obrazů se používá při prokazování obsahu napouštěcích látek, které způsobují dojem „starých“ pláten.

Z dalších metod lze uvést např. **metody botanické** (určování druhů dřeva), **biologické**, popř. genetické analýzy (analýza poživ biologického původu atd.)

Z hlavních oblastí, kterými se KÚ v souvislosti s uměleckými předměty zabývá, lze uvést:

1. Analýzy a komparace pigmentů a barev v širším pojetí

Pigmenty a barvy se zkoumají na všech typech uměleckých předmětů (obrazy, grafiky, sochy, plastiky, textilie, nástěnné malby, tiskové produkty apod.). Analytické údaje slouží k posuzování pravosti děl (vlastní posuzování pravosti a autorství KÚ neprovádí, k těmto účelům jsou přibíráni externí znalci z renomovaných institucí, především NG), určení přibližného období vzniku starších děl na základě vyhodnocení pigmentů a jejich případné odlišení od děl či plagiátů současných autorů apod. V některých případech je detailně vyhodnocována stratigrafie vrstev, zejména při zjištění podmalby a přemalby a při získávání komplexních podkladů pro rozhodování o autorství. Časté jsou komparační úlohy, kdy se pigmenty sporných předmětů (potencionální falza) srovnávají s pigmenty originálních souborů, nebo naopak s jinými díly či předloženými materiály barev potencionálních falzifikátorů, jsou-li známi. Provádějí se též komparace otěrů pigmentů a dalších látek, zjištěných na rámech, jejichž vyhodnocení je důležité pro případná ztotožnění originálních rámu se zajištěnými, původně zcizenými obrazy, které byly při krádeži z rámu vyjmuty.

2. Komplexní rozbor vzorků petrologického a mineralogického charakteru (např. reliktů soch, plastik, drahé kameny apod.)

Kromě obvyklého materiálového průzkumu jsou u těchto předmětů často požadovány expertizy, které úzce souvisí s trestnou činností, např.:

- ztotožnění fragmentů, zbytků podstavce atd. s nalezenou sochou* – zde je prováděna klasická mineralogická komparace až na úroveň mikroskopických inkluzí v jednotlivých nerostných zrnech.
- prokázání míst uložení nebo transportu odcizeného předmětu* – zvláště u rozměrnějších a hmotnějších odcizených předmětů, které nejsou takřka ve 100 % případů kvalitně zabaleny, dochází při jejich transportu k otěrům nebo oddolení materiálu v přepravních prostorech motorových vozidel, kufrech, taškách apod. Tyto mikrostopy, pokud se je podaří zajistit, mají velmi dobrou důkazní hodnotu. V řadě případů se na základě detailní morfologické analýzy a rozboru inkluzí podařilo prokázat použití dopravního prostředku k transportu soch i skladové prostory, kde byly před vývozem uloženy. Velmi cenné bývají z identifikačního hlediska také fragmenty polychromie apod.
- zjišťování původního materiálu uměleckých předmětů* – soch, plastik atd. (při poškození památek historické hodnoty apod.). Bylo vyšetřováno několik případů, ve kterých byl patinován odlitek původní barokní sochy a originál zcizen.
- určování drahých kamenů* – KÚ neprovádí standardní geologické posouzení (zejména oceňování), ale mineralogické zařazení, rozlišení přírodního či syntetického kamene a určení správnosti jeho označení.

3. Analýzy kovových materiálů v širším pojetí

Analýzy materiálu soch, plastik, šperků a dalších kovových předmětů, mikroskopická dokumentace stop na sporných puncovních značkách, analýzy materiálů použitých na zlacení a stříbření, kvantitativní analýzy pro ověření ryzosti kovu apod.

4. Určování vláken a rozbor textilií

V rámci předložených materiálů, nalezených na místě činu, se provádí vyhodnocení vazby tkaniny a pleteniny, vyhodnocení morfologie a analýzy vláken z hlediska druhu vláken, zjištění případných barevných odstínů apod., dále komparace zajištěných reliktních vláken na původních rámech (po nešetrném vytržení obrazu s plátnovým podkladem při krádeži obrazů) s materiálem znovu nalezených obrazů. Významné jsou komparace pláten falzifikátů se zajištěnými textilními materiály v padělatelských dílnách apod.

Napuštění pláten látkami, které navozují dojem starého materiálu, lze prokázat pomocí citlivých metod organické analýzy.

5. Analýza mechanoskopických stop (např. na rámech obrazů, komparace s obrazy, zjišťování stop po nástrojích apod.)

Analýza stop po nástrojích, které byly použity k odcizení předmětu, ztotožňování stop a otvorů po hřebíčcích při snímání pláten z původních rámců apod.

Činnost KÚ v oblasti exaktních analýz předmětů umělecké povahy je velmi komplexní a vede ji snaha zlepšit (ve spolupráci s orgány činnými v trestním řízení) stav vymahatelnosti práva v ČR a omezit nelegální aktivity, které v oblasti umění dosahují významných rozměrů. Současně je zřejmé, že vzhledem k obsažnosti problematiky nemohou znalci KÚ poskytnout odpověď na všechny otázky; proto je zásadně významná spolupráce s řadou externích organizací, především Národní galerií v Praze, dále Přírodovědeckou fakultou Univerzity Karlovy, VŠCHT, Univerzitou Pardubice a dalšími.

Rozvoj analytických metodik na KÚ byl podpořen projekty MVČR VI20152020035, VI20172020050.

ROZHOVOR

S Milošem Stehlíkem hovořil Petr Tomášek

Děkuji, že jste se uvolil u příležitosti vašeho jen těžko uvěřitelného jubilea poskytnout tento rozhovor. Na začátek možná až trochu banální otázka. Chtěl jste se od začátku věnovat výtvarnému umění, nebo jste měl i jiné zájmy?

Osobně bych byl radši, kdybych dělal ve sféře umění něco jiného. Nejprve jsem totiž nechtěl být kunsthistorikem. Inklinoval jsem spíše k divadelnímu oboru, lákala mě režie. Sám jsem také tančil a zpíval. To je totiž úžasný pocit, když tančíte a nedotýkáte se země, nebo když zpíváte vysoké cé. V případě, že máte správně vycvičený hlas, tak přitom odpovídáte. A to vysoké cé vlastně hledám i ve výtvarném umění. Určitou lehkost, vyrovnávání sebe se světem.

Letos slavíme 100 let od vzniku Československé republiky. Vy sám jste, pane profesore, jen o pět let mladší, a měl jste tak možnost zažít všechny důležité historické zlomy i jejich krátkodobé či dlouhodobé konsekvence. Jak tuto událost i její současné reflexe vnímáte?

Myslím, že oslavy stoleté existence republiky, která vlastně již neexistuje, je jisté předstírání, což je určitá konstanta nejenom v této politické situaci, ale i v situacích jiných. Předstíráme něco, co není. Republika byla založena 1918 a já jsem se narodil v roce 1923; to bylo ještě v době dožívání staré monarchie, kdy zvláště obyvatelé Brna tu změnu pociťovali jako ztrátu, že například nemáme moře, když jsme před tím měli Terst a tak dále. Na Rakousko-Uhersko se i později vzpomínalo jako na dobré časy. Jinak to bylo



*Miloš Stehlík, zámek Brandýs nad Labem, 4. dubna 2011.
Foto © Zoja Matulíková*

období posilování českého živlu, protože Brno bylo do té doby z velké části německé a židovské. Ty národnosti žily vedle sebe bez nějakého zvláštního rozlišování. Obyvatelé města sami sebe vnímali v první řadě jako Brňáky, což bylo zdrojem specifické brněnské atmosféry. Ustanovení republiky probíhalo v každém městě jinak. V Brně, jak vím z vyprávění své tety, Češi jákali, že máme samostatný stát, ale nevěděli, kdy mají s oslavami přestat. A tak knihkupec Barvič vystoupil před svým obchodem na České ulici na židličku

a volal: „Prosím vás, Češi, přestaňte už oslavovat a běžte pracovat!“ Je pro nás dost charakteristické, že uvědomění si vlastenectví se u nás buduje na takovém zvláštním základě. Projevuje se při oslavách, a nikoli v každodenním životě a práci. Také minulost jako kdyby nás nezajímala, dokud se neobjeví v podobě nějaké senzace. To se projevuje i v přijímání umění. Když se například opraví nějaké výtvarné dílo, tak se na to jdou všichni podívat, ale druhý den už na to zapomenou. A je jedno, jestli je to Světelský, nebo Stříbrný oltář.

Narodil jste se a žil na Moravě, která však s nástupem komunistického režimu ztratila svoji zemskou samosprávu a dnes je rozdělena do několika krajů bez respektu ke starobylým zemským hranicím. Nepřišli tím zdejší lidé o část své identity?

Když se vrátím k založení republiky, my jsme byli v první řadě Čechoslováci a zároveň Brňané a Moravané. Morava byla pro mě i obecně pro Moravany vždy uznávaným celkem, kam patříme. Nikoli, že jsme Češi, ale Moravané. Můj dědoušek, který měl krásný tenor a zpíval ve sboru, nás učil: „Moravo, Moravo, Moravěnko milá, co z tebe pochází chasa ušlechtilá.“ To byla naše hymna. A o státních svátcích jsme vyvěšovali žlutočervený prapor. Potom jsem byl Brňák, na tom jsem si velmi zakládal, a naši domácí kulturu jsem poznával prostřednictvím brněnských poměrů. Brno bylo hlavním městem země. Měli jsme zemského prezidenta, který sídlil v Místodržitelském paláci, kde je dnes Moravská galerie. Postupně se však Brno propadlo až na současnou pozici krajského města, tedy na úroveň Jihlavy nebo Zlína, což je v jistém smyslu dost degradující. Aktuální politické rozdělení, jež nerespektuje hranice Moravy, jejíž části dokonce přešly do Čech, je pro kulturu dost neblahé. Morava jako taková se stala pouhou součástí historie, ale to je právě ta chyba, neboť umění vychází z pochopení podstaty místa – *genia loci*.

Někteří kolegové v poslední době zpochybňují samu existenci dějin umění coby vědeckého oboru s odkazem na subjektivnost našich soudů. Podle nich de facto není rozdíl mezi uměleckými a vědeckými přístupy k výtvarným dílům minulosti. Podobné výhrady k uměleckohistorické disciplíně se v rámci kritických teorií objevují již od 60. let 20. století. Vaše práce se vyznačují mimo jiné velmi bohatým, kultivovaným jazykem a sám se vedle vědecké práce věnujete psaní poezie. Jak byste na jejich výhrady odpověděl?

Když se jim to nelíbí, tak to nemusí dělat. Já přednáším dějiny umění desítkám studentů, většina z nich je na dobré odborné úrovni, a vždy mám dokonce velké procento mimořádně zaujatých posluchačů. Velmi důležitá je také vložka, neboť jestli nemám vložku – „Begabung“ –, tak se v určitém oboru nemohu nikam dopracovat. Jinak samozřejmě psal o baroku Václav Vilém Štech, jinak Oldřich J. Blažíček nebo Jaromír Neumann. Nepoznáváme objektivní pravdu, ale naše subjektivní pravda je opodstatněná tím, že hledáme tu velkou pravdu, ke které se dostáváme. Dějiny umění se momentálně nacházejí v krizové situaci, protože se ztrácí ze zřetelů předmět zájmu, materiál. Přílišným teoretizováním bez vztahu k samotnému dílu se nám toto rozpadne a my je pak nemůžeme přesvědčivě prezentovat. Umění bylo vytvářeno

pro člověka a my potřebujeme v přístupu k němu určitou tvůrčí a vědeckou pokoru. Umělecký historik je takovým pozorovatelem a zprostředkovatelem výtvarného umění, ale na druhou stranu ponechává vnímateli, aby umění přijímal svým způsobem.

Myslím, že s tím souvisí i otázka umělecké kvality, jejíž význam je v poslední době často relativizován. Přitom schopnost rozpoznat kvalitu výtvarného díla a podělit se o ni s běžnými, méně zkušenými laiky patří stále k základnímu odbornému vybavení historika umění.

Vždy se držím té výšky, zabývám se tím pro mě nejnepohodnější. Nejdou níž. Avšak musím prvně pochopit podstatu uměleckého díla, jeho smysl, proč ještě existuje a že mně má stále co říct. V jakých vztazích vlastně výtvarno poznáváme? Aby dotvářelo náš život, náš vnitřní, duchovní život. Samozřejmě, že úroveň přijímatelů umění je různá a mění se i společnost. Vezměte si třeba Alfonse Muchu. Tenkrát před lety jsem rozvažoval, jestli ho vůbec máme do Moravského Krumlova dát. Tehdy jsme se na jeho tvorbu dívali s despektem. A teď najednou z něj udělali něco výjimečného. Naopak Max Švabinský, dříve velmi uznávaný malíř, je v dnešní době téměř opomíjen.

V textu publikovaném na okraj vzniku dlouhodobé expozice barokního sochařství na zámku v Miloticích, jejímž jste autorem, jste citoval devizu Václava Richtera: „Umělecké dílo souvisí základně s přítomností a budoucností. Bez starého umění není na jedné straně možná nová tvorba, na druhé straně nové umění minulou tvorbu stále obnovuje.“ Jste přesvědčen o tom, že si tento výrok uchoval svoji platnost i dnes?

Čtyřicet let komunistického režimu zapříčinilo zpřetrhání tradice, která je potřebná pro další kulturní život, a do dnešního dne nebyla tato nit nijak znovu spojena. A my tak postrádáme uvědomění si minulosti. Minulost současného člověka mnoho nezajímá a tuto skutečnost už nemůžeme nijak odčinit. Můžeme jen napravovat chyby, které se staly, ale to zároveň znamená přiznat se k těm chybám. To je však lidem zatěžko, a tak raději pokračují v negativních trendech, protože je to pro ně jednodušší. Dobrá budoucnost musí však stát na pevných základech, ale ty jsou dnes už velmi zvětralé, a je tedy potřeba je konzervovat, aby na nich vyrůstala další pevná kultura. Ve výtvarném umění oceňujeme harmonii – souznění – tvarů a obsahů, přijímaných člověkem. Když je společnost rozvíklaná, tak se i v umění těžko orientujeme v tom, co nám jednotliví výtvarníci sdělují. Přesto i v současnosti vznikají či v nedávné minulosti vznikala díla, která dosahují té nejvyšší umělecké úrovně a při dobrém pochopení přetvářejí náš život. Je to svět hodnot, jež by člověk měl chápat a přijímat v jejich celistvosti. Bez poznání minulého totiž nemohu pochopit současný výtvarný výraz. To je snad samozřejmé. Zde narážím na nedávné návrhy na zrušení instituce památkového ústavu, že není zapotřebí něco starého chránit, že máme svoje vlastní hodnoty. No ano, ale jak já poznám hodnotu, když ji nemám s čím srovnat! Já přece musím konfrontovat novou hodnotu se starou, abych věděl, jaká je ta dnešní. To jsou věci, které si člověk při tápání v dnešním rozkolísaném světě musí uvědomit, že

potřebnost výtvarného umění, které je předmětem našeho zájmu, jeho zachování a záchrana musí nám být samozřejmostí. Nechceme člověka v tomto směru přesvědčovat, nebo ho dokonce nutit. Nechceš? Nebudeš mít! Nedá se nic dělat, neboť toho nezasluhuješ.

Za jednu z vašich nejpozoruhodnějších „památkářských akcí“ lze jistě považovat realizaci výzdoby kostela v Jedovnicích za účasti umělců Mikuláše Medka, Jana Koblasy, Josefa Istlera a Karla Nepraše. Jak složitě bylo tehdy na počátku 60. let záměr prosadit?

To bylo v době největšího kulturního marasmu u nás, kdy ale zároveň existovali „podzemní“ nebo „sklepní malíři“, kteří byli nezávislí na tehdejší komunistickém režimu. A tak když se mělo opravovat pseudogotické zařízení barokního jedovnického kostela, přišel jsem na myšlenku, že bychom tam mohli udělat něco současného. Tehdy jsem se stýkal s Alešem Veselým, Jiří Paukert mě zase zavedl k Mikuláši Medkovi. Pro připravovanou akci jsem vybral ještě Jana Koblasu, Karla Nepraše a Josefa Istlera. Hlavní oltář jsme realizovali ve spojení s tehdejší farářem a děkanem Františkem Vavříčkem, který byl jako objednavatel ochoten riskovat, a s jeho pochopením. Výsledek se docela povedl, ovšem komunistická strana chtěla sakrální dílo zničit. Pozvali proto národního umělce Vincence Makovského, aby udělal posudek, že se oltář odstraní. Jenže on se tam spíš pomodlil a celou akci schválil. Místní obyvatelé přijali novou úpravu presbytáře rovněž velmi vřele a vděčně jako odraz něčeho nadzemského, prozářeného duchovnem, takže tam nakonec oltář zůstal. Vše se ale odehrálo ještě před změnou ritu, před druhým vatikánským koncilem, kdy svatostánek a oltář byly spojené. Co tam dnes vidíme, už není původní stav. Menza se musela oddělit, udělat jiná kazatelna a tak dále. Ale ta podstata výtvarného činu přetrvala.

Mělo to nějakou dohru? Přece jen se vzhledem k tehdejší době jednalo o velmi kontroverzní projekt.

Nějaký čas jsem nesměl mít v památkové péči na starosti církevní umění, a to mimo jiné proto, že jsem v Nedvědicích vykopal z příkopu sochu sv. Jana Nepomuckého a dal jsem ji nainstalovat pod hrad Pernštejn. Řeklo se, že to jako nejde tak dělat, že taková památková péče nemůže existovat, tak toho Stehlíka dáme pryč. Deset let jsem pak „za trest“ vedl státní restaurátorské ateliéry.

Vaše bohužel již zesnulá paní [PhDr. Vlasta Kratinová, CSc., 1920–2005] byla dlouholetou kurátorkou sbírek Moravské galerie v Brně, naší přední odbornicí na střeoevropské barokní malířství a vůbec vynikající znalkyní umění. Nemohu se nezeptat, jak se společné soužití projevovalo v odborné vědecké práci vás obou?

My jsme pracovali společně. Ona korigovala všechny moje práce a velmi mi tak pomohla. Měla vrozený cit pro výtvarno. Nejprve se začala zabývat nástěnnou malbou gotickou, ale brzy pochopila, že vnímání je v této oblasti posunuto již do tak fragmentárního stavu, že onu přesvědčivost výtvarna z tohoto materiálu jen těžko vydobude. Tak přestoupila na baroko a zde udělala základní rozvrh barokního malířství na Moravě, z něhož také později vycházel Ivo Krsek. Při přípravě publikace o baroku [Ivo Krsek – Zdeněk

Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996] po Krskové smrti korigovala a dopracovávala celou jeho kapitolu o malířství, při čemž uplatnila své precizní znalectví.

Dá se podle vás uměleckému znalectví naučit?

V umělecké historii, stejně jako v jiných oborech, je důležitá mnou tolikrát uváděná vložka, ono „Begabung“. Když například nemám hudební sluch, tak nemohu dirigovat. To se nenaučím, to mi je vrozené. Se studenty se snažím o to, aby se napoprvé setkali s dílem, o kterém neví vůbec nic. V této fázi nechci, aby přijímali názory toho nebo onoho odborníka. To je právě chyba, začít uměleckou historií tím, že si jen koriguji názory druhých. Já přece musím být nejprve pevný ve svém vnímání, a teprve poté přihlížet k ostatním.

Celý svůj profesní život jste zasvětil památkové péči. Vedle řady úspěšných akcí jste si jistě prošel i frustrujícími zážitky, kdy se přes veškerou snahu památku zachovat nepodařilo. Přesto působíte převážně optimistickým dojmem, dodnes úspěšně pedagogicky působíte na brněnském semináři DU a jste u svých studentů, nejmladších adeptů oboru, velmi oblíbený. Odkud čerpáte svůj pozitivní postoj k životu?

Není skoro žádná akce, od níž by památkáři neodcházeli s kompromisem, především v architektuře a urbanismu, protože zkrátka vztah k hodnotám je dnes narušený kvůli diskontinuitě tradice. Všechno je v jakémisi chaosu, i dnešní člověk je chaotický. Nepozná sám sebe dobře, a dokonce mu snad ten chaos vyhovuje. Ačkoli dříve ho výtvarné umění dostávalo do harmonie a souznění pozemského a nadzemského života, dnes jde především jedním, materiálním směrem. Myslím, že se mu to v budoucnu nevyplatí. My historici umění jsme vlastně takoví obhájci, obránci a zachránci mizejícího světa duchovních hodnot. Pokud ovšem ještě nějaké duchovní hodnoty jsou... Co se týče optimismu, nějaká naděje vždycky zbývá, neboť bez naděje by nebylo možné žít. Já píšu také „básničky“, verše, kterými se člověk vyrovnává sám se sebou a se světem. V poslední době jsem se navíc odklonil od čisté kunsthistorie k esejistické formě vyjadřování. To mi nakonec dává víc než samotná věda. Je to určité polidštění výkladu, což je pro pochopení výtvarného umění velice důležité... Optimismus. Já, řekněme, nejsem přitahován příliš tímto světem pozemským, ale jsem jakoby proniknut duchovnem. Není to optimismus spojený s pomíjivostí, ale nesený jinou sférou.

Časopis, pro který vzniká náš rozhovor, je zaměřen dovnitř umělecko-historické obce a čtou ho zejména lidé z naší profesní komunity. Chtěl byste jim při této příležitosti něco vzkázat?

Život byl a bude bojem směřujícím k poznání pravdy. Avšak ten zápas spájený v napjatém očekávání něčeho nového by měl být uvědomělý, abychom zbytečně neztráceli síly, ale napřeli je na záchranu potřebných hodnot. Snažit se, aby všechno, co děláme, bylo smysluplné. A neustupovat! Na pevných základech a spěním k vytčenému cíli neopouštět vlastní cestu, která je často neobyčejně obtížná – *per aspera ad astra*.

Paragone – soutěž o cenu prof. Milana Tognera

Praha, Univerzita Karlova – Katolická teologická fakulta, 10.–11. května 2018
(pořadatel: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

I v letošním roce se konala celostátní studentská soutěž, které se účastní studenti bakalářských a magisterských studijních oborů z dějin umění. Konferenční příspěvky nejsou vymezeny ani tematicky, ani historickou periodou. Prezentovat lze dosud nepublikované původní studentské badatelské práce, jimiž mohou být rovněž části dosud neobhajovaných magisterských či obhájených bakalářských prací, kvalitní seminární práce či samostatné odborné studie. Každá z fakult může do soutěže vyslat tři studenty. Příspěvky prezentují autoři osobně v patnáctiminutovém vystoupení s navazující diskusí. Do soutěže se zapojilo doposud osm vědeckých ústavů a kateder (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha; Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova, Praha; Vysoká škola umělecko-průmyslová, Praha; Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno; Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci; Filozofická fakulta, Ostravská univerzita; Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích; Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem).

Rovněž v letošním roce představili studentky a studenti zajímavá a podnětná témata, kterými se zabývají na svých domácích katedrách a ústavech: **Kateřina Vajdánková** (FF, Masarykova univerzita, Brno), *Kresby Maertena van Heemskercka (1498–1574) v Moravské galerii v Brně*; **Ondřej Šindlář** (KTF, Univerzita Karlova, Praha), *Donátorská scéna v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani*; **Patrik Farkaš** (FF, Univerzita Palackého v Olomouci), *Josef Orient (1677–1747) a etablovanie výučby krajinárstva vo Viedni*; **Anna Jaegerová** (FF, Masarykova univerzita, Brno), *Sochař Albín Polášek (1879–1965): Hranice kontinentů a věků*; **Vilém Urban** (FF, Univerzita Palackého v Olomouci), *Čalouněný nábytek z tvarovaných materiálů ve vývoji nábytkářského průmyslu v Brně v 70. letech 20. století*; **Anna Ženíšková** (FF, Jihočeská univerzita v Českých

Budějovicích), *Jarmila Malátová a Památník dělnického revolučního hnutí v Českých Budějovicích*; **Tadeáš Kadlec** (FF, Univerzita Karlova, Praha), *Narcis versus Minerva? Obraz Michaela Kreislingera a jeho proměny*; **Anna Novotná** (FF, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích), *Umění ve veřejném prostoru Českých Budějovic v letech 1945–1989*; **Klára Jarolímková** (FF, Univerzita Karlova, Praha), *Portrét jako přírodní živel: od klidného Vzduchu k destruktivnímu Uragánu*; **Martina Poliačková** (VŠUP, Praha), *Velmi nebezpečné vztahy? Móda v súčasnom umení*; **Kryštof Hejný** (FF, Univerzita Karlova, Praha), *Kritika textu prof. Petra Wittlicha Elementarismus v současném českém sochařství z r. 1966*; **Michal Vaníček** (VŠUP, Praha), *Oděv jako výpověď: Současné přístupy k vystavování (nejen) oděvních sbírek*; **Klára Doležalová** (FF, Masarykova univerzita, Brno), *Jsou příběhy, které mění svět? Křesťanská iniciace a kostel Sant'Apollinare Nuovo v Ravenně na počátku 6. století*; **Anežka Bartošíková** (KTF, Univerzita Karlova, Praha), *Nové náhledy na chiaroscurové malby na paláci Granovských z Granova*; **Barbora Uchytlová** (KTF, Univerzita Karlova, Praha), *Nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně ve světle restaurátorských zásahů*; **Martin Šejbl** (FF, Univerzita Palackého v Olomouci), *Výzdoba architektury socialistického realismu očima současníků*; **Magdaléna Mrázková** (FF, Ostravská univerzita), *Bývalá průmyslová oblast Karolina: proces vyrovnávání se s industriálním dědictvím*.

Tři oceněné příspěvky přednesli **Barbora Uchytlová** z Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy (*Nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně ve světle restaurátorských zásahů*), **Vilém Urban** z Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (*Čalouněný nábytek z tvarovaných materiálů ve vývoji nábytkářského průmyslu v Brně v 70. letech 20. století*) a **Tadeáš Kadlec** z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (*Narcis versus Minerva? Obraz Michaela Kreislingera a jeho proměny*).
Markéta Jarešová

His Artibus:

Perspektivy vizuální kultury v raném novověku / Actual Approaches to Visual Culture in the Early Modern Period

Brno, Masarykova univerzita – Filozofická fakulta, 24.–25. května 2018

Konferenci „His Artibus“ pořádalo ve dnech 24.–25. 5. 2018 brněnské Centrum pro studium raného novověku při Seminárii dějin umění FF MU. Jednalo se o zahajovací, tedy první z řady plánovaných bienálních setkání, jejichž cílem je mapovat aktuální podoby současného bádání

o umění raného novověku ve středoevropském kontextu. Propozice konference kladly důraz na konkrétní případové studie, příspěvky však neměly rezignovat na teoretickou reflexi. Z tohoto poměrně obecného zadání vykryštalizovaly více či méně sevřené bloky, které funkčně plnily myšlenku



His Artibus: Perspektivy vizuální kultury v raném novověku / Actual Approaches to Visual Culture in the Early Modern Period. U řečnického pultu Ondřej Jakubec. Foto © Martin Mádl, 2018

setkání – tj. kolegiální diskusi nad společnými či spřízněnými tématy, mnohdy aktuálními, neboť řada účastníků představovala právě probíhající projekty. Velkým kladem konference byl široký teritoriální záběr jednotlivých příspěvků a její přátelský charakter. Referující se neostýchali představit ani „works in progress“, otevřené otázky, případně kontroverzní názory. Daní za tuto otevřenost byla místy rozkolísaná úroveň příspěvků, dlužno ale podotknout, že se to týkalo jen několika málo vystoupení.

Konferenci otevíral blok „Sakrální prostor“, který zahájil Aleš Mudra problematikou funkce figurálních konzol a svorníků v městských farních prostorech 16. století. Andrea Huczmanová představila krušnohorská oltářní retábula z produkce Lucase Cranacha st. a jeho dílny, která interpretovala nejen na konfesijním pozadí, ale také v zrcadle majetkoprávních a vrchnostenských poměrů ve Schneebergu a v Jáchymově. Zdůraznila přitom význam využívání historické geografie. Martin Mádl se věnoval baroknímu umění jako nástroji řádové propagandy. Ukázal, jak církevní řády, zejména benediktini, reagovaly na umění Tovaryšstva Ježíšova a jak přebíraly určité formy jezuitské obrazové reprezentace pro svou vlastní propagaci. Štěpán Vácha, který se v současnosti věnuje jezuitům, upozornil na problematiku okolností, které se podílejí na proměně náboženského obrazu v kultické dílo – konkrétně tento proces představil na zobrazeních řádových světců sv. Ignáce z Loyoly a sv. Františka Xaveria.

Odpolední program zahájila obsahově méně konzistentní sekce „Profánní prostor“. Jan Dienstbier pronesl příspěvek o roli „nepolapitelných žen“ ve výzdobě rané renesančních českých zámků. Martina Hrdinová prezentovala v rámci svého dlouhodobého zájmu o erbovní galerie české šlechty jejich excerptce v barokní historiografii. Martin Krummholz upozornil, že české a moravské barokní rezidence by měly být cíleně studovány s ohledem na svůj internacionální kontext, Radka Nokkala Miltová se zamýšlela nad interpretací situace, kdy je v jednom objektu použita v různých časových horizontech shodná ikonografická koncepce,

kteřá však nabývá v nových historických kontextech různého smyslu. Zdeňka Michalová představila své bádání o výzdobě reprezentativních prostor cechovních domů.

Sekci „Umělecký mecenáš a sběratelství“ uvedla Michaela Ottová otázkou „Proč středověk neskončil?“, naznačující kontinuitu tohoto období ještě do poloviny 16. století. Problém se týkal opět oblasti Krušnohoří, kde umělecké dílny opakující určité modely vycházely dlouhou dobu vstříc měšťanským objednavatelům. Pavel Štěpánek vysvětlil, čím se do pražské a evropské kultury zapsali dva ze španělských velvyslanců Rudolfa II. – Juan de Borja a Guillermo di San Clemente. Tomáš Valeš a Zuzana Macurová představili sbírku kreseb shromážděnou haličským rodákem Karlem Kuhnelem a její osudy (kolekce se dostala z Brna do Lvova).

První den konference vyvrcholil večerní přednáškou Andrzeje Koziela nazvanou „Malarstwo barokowe na Śląsku czyli rzecz o metodologii sukcesu“. Posluchače překvapila už tím, že byla v polštině – rozpaky překlenuly výmluvné popisky v power pointu. „Metodologie úspěchu“ je Kozielovi pragmatickým nástrojem k pochopení strategie malířů, kteří nepatřili k nejslavnějším, ale přesto dokázali velice dobře ekonomicky fungovat a tvořili významnou podporu slezského „zlatého věku umění“. Koziel svou přednáškou představil jednu z faset svého čtyřletého výzkumného projektu na wrocławské univerzitě, jehož výsledkem byla v roce 2017 i obsáhlá monografie.

Druhý den pokračoval částí „Znalectví“. Markéta Ježková ilustrovala několik závěrů ze své disertace o sběratelství rodiny Granvelle, které se týkaly dobového chápání pojmů kopie a originál, Zdeněk Kazlepka hovořil o reprezentativních portrétech Diega Pignatelliho d’Aragona od Francesca Solimeny v kontextu nového výtvarného modu, jenž ikonograficky zdůrazňoval sociální status portrétovaného. Blok „Vizuální kultura osvícenství“ zahájila Michaela Šeferisová-Loudová pátráním po důvodu absence portrétu papeže, který býval součástí alegorií výzdoby klášterních knihovnických sálů v rámci tématu zástupců církevní moci v klášteře Nová Říše. Tereza Lietpoldová se v obecném smyslu věnovala

vývoji anatomické ilustrace. Z podobného spektra byl i referát Daniely Tinkové, jež se ale soustředila na příklady zobrazování ženského těla, vzniku a vývoje plodu a související dobové teze o preformaci a epigenezi.

Závěrečnou sekcí byl blok „Dílny, umělci, umělecká praxe“. Sylva Dobalová představila roli objednavatele v procesu formování nového renesančního stylu a způsob kreativního nakládání s kresbami římské architektury na dvoře Ferdinanda Tyrolského v Praze. Pavel Weisser seznámil posluchače s výsledky projektu zabývajícího se sgrafitovou výzdobou. Pavel Suchánek uzavřel konferenci

referátem o činnosti brněnských sochařů 18. století a proměně estetických, ale i ekonomických faktorů ovlivňujících jejich činnost.

Zajímavou a přínosnou částí konference byla i pečlivě připravená posterová prezentace diplomových projektů s krátkou diskusí studentů. Přednášky budou shrnuty v publikaci, bližší informace jsou k mání také na webových stránkách centra (<https://cemsbrno.org>). Na závěr lze snad podotknout, že vznik bienálních konferencí na téma umění novověku, propojujících navíc přirozeně Moravu a Čechy, je aktivitou mimořádně vítanou. Sylva Dobalová

Mezinárodní kolokvium „Old Master Drawings“

Praha, Univerzita Karlova – Katolická teologická fakulta a Národní galerie v Praze, 24. září 2018

V září tohoto roku proběhlo mezinárodní kolokvium „Old Master Drawings“ uspořádané Katolickou teologickou fakultou Univerzity Karlovy ve spolupráci s Národní galerií v Praze. Kolokvium volně navázalo na pravidelná komorní setkání odborníků nad pracemi na papíře *Ars linearis*, která pořádá Sbirka grafiky a kresby Národní galerie v Praze již od roku 2008. Tentokrát byla pozornost zaměřena na starou kresbu. Hlavní organizátoři kolokvia, Martin Zlatohlávek za Katolickou teologickou fakultu a Alena Volrábová za Národní galerii v Praze, zahájili dne 24. září přednáškový den na fakultní půdě a postupně uváděli jednotlivé účastníky a sekce.

První z nich byla pod názvem „Italy – The Homeland of Disegno“ věnována domovině kreslířského umění a jejím mistrům. Úvodní příspěvek Giulia Bory *Il disegno a Milano nel Cinquecento: una traccia* byl věnován kresbě 16. století v Miláně. Bora nastínil na vybraných příkladech stylové proměny, jež v průběhu století prodělala tvorba zde působících umělců. Na proměnu stylových preferencí a míru prosazení místních umělců měla vliv také španělská nadvláda, preferující Benátčany a mantovské či cremonské manýristy, nebo v pozdějších letech osobní vkus arcibiskupa Karla Boromejského. Ve druhém příspěvku, *I disegni di Giovanni Carboncino*, prezentoval Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia) dosud neznámý soubor kreseb benátského malíře Giovanniho Carboncina, aktivního ve druhé polovině 17. století. Jednou z nich byla i kresba vztahující se k nejvýznamnější umělcově realizaci, obrazu *Sv. Mikuláš Tolentinský zastavuje mor ve Vicenze* z tolentinského dómu. Veronika Lorencová, studentka doktorského studia na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy přednesla příspěvek *The albums of drawings from The Research library in Olomouc. The collection of Old Master drawings*, v němž představila nové zajímavé poznatky ke kresebným albům uloženým ve Vědecké knihovně v Olomouci, souvisejícím zejména s problematikou jejich původu a vztahu k osobnosti malíře Antonína Martina Lublinského považovaného za tvůrce této sbírky. Významné zastoupení v albech mají kresby Paola Paganiho, který je prostřednictvím několika realizací spjat s prostředím Moravy. S tuzemskem byla spojena také rodina Galli Bibiena, jejímž členovi byl

věnován následující příspěvek *Ferdinando Galli Bibiena e il suo progetto di altare per la capella della Madonna del Fuoco a Forlì*. Marinella Pigozzi (Università di Bologna) pojednala o Bibienově kresebném návrhu pro hlavní oltář kaple katedrály ve Forlì, kde je uchovávan uctíván mariánský obraz z počátku 15. století. V závěru sekce problematizoval Andrew Robison v příspěvku *Artists' Drawings for their Prints* obecný zvyk označovat kresby vztahující se k provedení téhož námětu tímž umělcem v grafice, malbě či soše jako „přípravné“. Na příkladech z tvorby Giovanniho Battisty Piranesiho ukázal, jaké bohatství vztahů váže ztvárnění námětu v různých médiích, a podnítil účastníky kolokvia k zamyšlení nad kresbou jako takovou i nad její specifickou funkcí a rolí.

Ve druhé polovině dne se v sekci „Central Europe and Masters of Drawing“ zabývali přednášející kresbami mistrů, kteří působili ve středoevropském prostoru nebo do něho svou tvorbou výrazně zasáhli. Jedním z nich byl Francesco Terzio, rodák z Bergama, který proslul nejen jako dvorní malíř habsburských vládců, ale i uměleckými aktivitami mimo panovnícký dvůr, například sérií kresebných předloh pro ilustrace Melantrichovy Bible. Na tohoto umělce se v příspěvku *Francesco Terzio: An Italian Artist at the Prague Court of Archduke Ferdinand II. What Do We Know about His Drawing Oeuvre?* zaměřila Blanka Kubíková (Národní galerie v Praze). Navázala tak na své předchozí projekty zabývající se uměním na dvoře arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského. Nyní představila soubor Terziovi připisovaných kreseb, který sice není rozsáhlý, nicméně vypovídá mnohé o jeho umělecké osobnosti. Poté vystoupila Ksenija Tschetschik-Hammerl (Humboldt-Universität zu Berlin) s příspěvkem *Daniel Froeschl (1563–1613) and the Drawing after Raphael's „Madonna Canigiani“ from the Moravská Gallery in Brno*. Kresba Svaté rodiny z Moravské galerie v Brně podle slavného Raffaelova obrazu byla ceněná již od 19. století, kolem jejího vzniku a atribuce však panovaly nejasnosti. Tschetschik-Hammerl se rozbořem tvůrčího procesu přiklonila k tomu, připsat kresbu miniaturistovi Danielu Froeschlovi. Do tvorby jiného umělce, Václava Hollara, vtáhl účastníky kolokvia následující příspěvek Aleny Volrábové (Národní galerie v Praze) *The*

German Encounters of Wenceslaus Hollar. Autorka nedávno vydaného soupisového katalogu Hollarových kreseb v něm poukázala na některé dosud opomíjené zdroje jeho uměleckého vývoje, kupříkladu na podněty, které pro své proslulé krajinné pohledy načerpal během cesty po Rýnské Falci. Posledním příspěvkem odpolední sekce byl referát Petry Zelenkové (Národní galerie v Praze) „*Come, You Shall Be Crowned*“. *The Triumph of St Catherine in the Unpublished Drawing of Karel Škréta*. Specialistka na problematiku univerzitních tezí poukázala na dosud nepublikovanou signovanou a datovanou kresbu Karla Škréty, nacházející se mimo české sbírky. Kresbu spojila s rovněž nepublikovanou univerzitní tezí a podala rozbor její zajímavé, ne příliš časté ikonografie, jež je skvělým příkladem Škrétova mistrovství v utváření alegorických kompozic.

Na závěr přednesl svůj příspěvek vzhledem k velkému zájmu účastníků alespoň ve zkrácené formě také Martin Zlatohlávek (Univerzita Karlova), jakkoli byl již časový limit konference vyčerpán. Referát *The Drawings from the Collection of Clary Aldringen as a Document of Lombard Atelier Praxis in 16th Century* věnoval kresbám

lombardských mistrů ze sbírky Clary Aldringen, a to především těm v posledních letech nově objeveným ve sbírkách bratislavské a pražské Národní galerie. Přednášející se zabýval autorským připsáním kreseb a jejich spojením s konkrétními realizacemi. Vzhledem k časové tísní nemohli vystoupit všichni přihlášení, i neprezentované příspěvky však budou publikovány ve sborníku z kolokvia. Na konferenci na Katolické teologické fakultě navázalo druhý den badatelské setkání ve studovně Sbírký grafiky a kresby v Paláci Kinských. Zde měli účastníci příležitost pokračovat v diskusi, a to přímo nad vybranými originály kreseb a grafik. Příjemnou závěrečnou tečkou nad konferencí byla přednáška Andrew Robisona *The Marriage of Venice and Rome: Giovanni Battista Piranesi as a Great Artist*, která se konala následující odpoledne, 26. září 2018, v prostorách Anežského kláštera. Andrew Robison, světově uznávaný znalec díla tohoto umělce, pracuje v současné době na soupisovém katalogu jeho kreseb. Vedle výše avizovaného sborníku z kolokvia a dalších budoucích setkání se tedy milovníci staré kresby mají stále na co těšit.

Lenka Babická

POSLEDNÍCH DVACET LET ČESKÉ MEDIEVISTIKY

Panelová diskusní konference u příležitosti dvacátého výročí založení Centra medievistických studií

Akademie věd, 24.–25. září 2018

Úvod

Před dvaceti lety bylo založeno Centrum medievistických studií v Praze jako společné pracoviště Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Filozofického ústavu Akademie věd ČR. Tím u nás vznikla „do té doby neznámá forma organizace medievistického pracoviště kombinující přednosti akademického a univerzitního prostředí“.¹ Za dobu své existence získalo toto pracoviště vysokou vědeckou prestiž a stalo se mj. badatelským prostředím, s nímž spolupracuje i umělecko-historická medievistika. Ostatně jedním z několika našich odborných periodik, který se umělecko-historické medievistice nabízí, je interdisciplinární časopis *Studia mediaevalia Bohemica*, vydávaný tímto pracovištěm od roku 2009.

Na konferenci pořádané při příležitosti dvacetiletí instituce se prostřednictvím řady konkrétních problematik probíraly formou panelové diskuse po dva dny „Stav a potřeby české medievistiky“, jak nazval své úvodní slovo ke konferenci František Šmahel. Dopolední blok druhého dne pod názvem „Vizuální a hmotná kultura“ byl věnován umělecko-historické medievistice. U panelu, který moderovala Milena Bravermanová, zazněly příspěvky

analyzující posledních dvacet let vývoje v jednotlivých odvětvích oboru. Ivo Štefan charakterizoval problematiku vývoje v posledních desetiletích pro archeologii, za dějiny umění zhodnotily vývoj oboru tři příspěvky zabývající se postupně malířstvím (Jan Klípa), sochařstvím (Michaela Ottová) a architekturou (Roman Lavička). Obsah a koncepci příspěvků limitovalo zadání, trochu nešťastně vycházející z tradičního členění problematiky podle uměleckých druhů, z nichž ale současně vypadlo umělecké řemeslo. Výrazným rysem badatelských přístupů v posledních letech je přitom právě opouštění této schematické kategorizace umělecké produkce, respektive relativizace hranic mezi uměleckými obory; badatelská témata definovaná syntetickým chápáním umělecké realizace však v rámci svých vymezených kategorií nemohli referující pojednat (viz závěr příspěvku Michaely Ottové).

Centrum medievistických studií vydá z konference knihu, v níž bude problematika nastíněná v příspěvcích publikována formou systematicky rozpracovaných odborných studií. Zde otiskujeme pronesené referáty

¹ Petr Sommer, Dvacet let Centra medievistických studií v Praze, in: Robert Novotný – Petr Sommer (eds.), *Centrum medievistických studií v Praze 2008–2018*, Praha 2018, s. 5–8, zde s. 5.

jmenovaných autorů, neboť se domníváme, že kritický retrospektivní pohled na recentní vývoj umělecko-historické medievistiky může být zajímavý a užitečný i pro širší umělecko-historickou obec. Za velkorysý svolení s publikováním příspěvků v Bulletinu UHS děkuji Robertu Novotnému (CMS). Příspěvky uvádíme v pořadí, v jakém byly proneseny. Petr Jindra

Archeologie posledních dvaceti let

Pokud se začteme do historické, umělecko-historické a archeologické medievistické produkce například meziválečného období, poměrně rychle asi dospějeme k závěru, že zatímco nejlepší texty z prvních dvou oborů mohou dodnes v lecčems sloužit jako cenný zdroj informací a inspirace, závěry dobových českých i evropských archeologických publikací dnes často budí spíše shovívavý úsměv. Proč? Souvisí to s nižším intelektuálním potenciálem archeologů? Ve vlastním zájmu si troufám říct, že nikoliv. Hlavní problém „zpoždění“ zřejmě vězí v samotné povaze archeologických pramenů. Rozvoj archeologických heuristických metod se totiž v celoevropském měřítku odehrál teprve po druhé světové válce a současné standardy dokumentace terénních zjištění se obecně prosadily teprve v 70. letech 20. století, tedy se značným zpožděním za dějepisem i dějinami umění, které si svůj kritický aparát třibily na dávno dostupných pramenech nejméně od sklonku 19. století. Nejde však jen o techniky archeologického výzkumu, ale také o dramatickou proměnu teoretických východisek. Archeologické prameny na rozdíl od listiny nemluví samy, ale souvislostí a význam jim propůjčujeme my. Obecně vzato lícem i rubem archeologie je (na rozdíl od staršího dějepisu) neustálé přibývání nových pramenů, které mohou v krátké době přepsat, či rovnou falzifikovat starší závěry, což před dvaceti lety reflektoval, z pozice vícekrát archeology zrazeného historika, Dušan Třeštík. Archeologové prostě za nové prameny, které jim doslova rostou pod rukama, někdy platí vysokou daň, spočívající v antikvování svých závěrů. Ještě před dvaceti lety u nás vedle sebe celkem nerušeně existovala tzv. slovanská archeologie (dnes zvaná archeologie raného středověku) plynule navazující na nacionální romantismus 19. století, zaměřená na zkoumání slovanského „aliterárního“ dávnověku a počátků „státotvorných“ procesů, a na druhé straně stále relativně nová archeologie mladšího středověku, která se v evropském měřítku etablovala jako samostatná disciplína teprve od konce 60. let. „Dlouhý stín“ tohoto dělení na dva středověky ovlivňuje i vývoj v posledních dvaceti letech, kdy jen pozvolna a spíše výjimečně dochází k integraci obou specializací do jednoho přirozeně souvislého příběhu jediného středověku.

Konec minulého politického režimu přinesl dramatické změny ve formování archeologické pramenné základny. V krátkém čase byly na počátku 90. let zastaveny téměř všechny dlouhodobé systematické výzkumy

(což lze s odstupem vnímat jako nezbytný krok) a pracovní kapacity, které se rychle rozšířily o neziskové organizace velmi různé kvality, byly přesunuty na pole záchranných výzkumů, jež doprovázely porevoluční stavební boom. Stavební aktivity proto katapultovaly do popředí zájmu středověké archeologie především nejvíce narušované městské areály, navazující často na raně středověká centra. Uspokojivá završení záchranných výzkumů souhrnnou analytickou publikací jsou vždy dlouhodobou záležitostí vyžadující samostatnou finanční podporu, a proto jsou dosud mezi stovkami akcí spíše výjimkou. Namátkou můžeme zmínit několik položek z Prahy, Brna a Opavy či monografie raně středověké Staré Boleslavi a nejnověji Přerova.

V porevolučním období tak posílil především záchranný památkový aspekt archeologických aktivit, zatímco neohrožené lokality měly zůstat netknuty až do vyhodnocení staršího „nakopaného“ materiálu. Splácení tohoto dluhu se však ukázalo být překvapivě nákladné a nevděčné – starší terénní dokumentace totiž většinou nenaplníuje současné nároky, a neposkytuje tak spolehlivé opory pro formulaci jednoznačných závěrů. Zmíňme jen náročná revizní zpracování výzkumů Budče, Vyšehradu nebo sakrální architektury na Pražském hradě. Zde její autoři místy dokonce dospěli na základě stejné dokumentace k různým závěrům. Uzavřít se podařilo některé dlouhodobé dluhy. Nepřerušeně probíhal po celou dobu zřejmě jen výzkum velkomoravského Pohanska u Břeclavi rámovaný několika publikacemi s mezinárodním ohlasem. Teprve v posledních letech můžeme znovu pozorovat pozvolný nárůst nových „badatelských“ výzkumů, které zpravidla usilují o maximálně efektivní kombinaci klasické exkavace s nedestruktivní prospekci a o interakci s příbuznými obory. Právě rozvoj nedestruktivní prospekce a počítačových modelů přináší archeologii ještě před nedávnem netušené možnosti evidence a analýzy velkého množství dat.

Pokud se na závěr povzneseme nad hladinu pramenné evidence a její bezprostřední vyhodnocení a pohlédneme na archeologii středověku jako historickou „vědeckou“ disciplínu, můžeme v první řadě konstatovat přetrvávající uzavřenost do tradičních šuplíků nálezových prostředí obhospodařovaných zavedenými specialisty, jimiž jsou archeologie vesnic, hradišť, měst, hradů, církevních staveb či pohřebišť. Teoretické i metodické reflexe a pokusy o historické zobecnění vstupují do hry spíše výjimečně, což nelze (na rozdíl od situace před rokem 1989) přičítat vnucené metodologii a nedostupnosti zahraniční literatury. Pro starší období můžeme zmínit dvě důležité debaty, přesahující úzké regionální měřítko, na stránkách *Archeologických rozhledů* – první o etnogenezi Slovanů, kterou inicioval rumunsko-americký badatel Florin Curta, druhou o charakteru a struktuře velkomoravské společnosti, spuštěnou Jiřím Macháčkem. Obě ukázaly především nutnost otevřené formulace interpretačních modelů struktur středověké společnosti, do kterých jsou poznatky archeologie nezbytně zasazovány, a fakt, že tzv. zdravý rozum (tedy naše vlastní zkušenost) se může ukázat být zavádějícím rádcem. Pro období mladšího středověku

již archeologie obvykle rezignuje na roli tvůrce „velkých vyprávění“, kterou tradičně přenechává dějepisu, a často se spokojuje s vytvářením dílčích ilustrací, jakkoli při správném nastavení otázek může přinášet nezastupitelné historické svědectví, jak dokládá především Klápštěho *Proměna českých zemí*, jejíž anglický překlad vytváří spolu s další autorovou knihou jedno z málo souhrnných zprostředkování dění v české archeologii za posledních dvacet let cizojazyčnému auditoriu.

Významným trendem posledních dvou desetiletí je důraz na interdisciplinarnost – spolupráce s přírodními vědami výrazným způsobem rozšířila výpovědní potenciál našich pramenů o rekonstrukci přírodního prostředí, subsistenčních strategií, ekonomiky a historických technologií. Výzkum architektury kultivoval součinnost se stavební historií, na druhou stranu však dnes v Čechách téměř chybí partneři pro diskusi o architektuře raného středověku.

Na samostatný milostný román by vystačila analýza vztahu mezi archeologií a dějepistem středověku. Můžeme si na závěr trochu frustrovaně povzdechnout, že ochota překročit vzájemné oborové hranice je u archeologů i v posledních dvaceti letech mnohem obvyklejší než u jejich historických partnerů. Alespoň díl zodpovědnosti za svou nepřitažlivost si však archeologie nese sama, neboť svou poznávací cestu nezdědka končí předčasně – u prezentace a analýzy pramenů, tedy tam, kde by mělo začít právě historické zhodnocení zdůvodňující v nejobecnějším smyslu celé archeologické počínání. Ivo Štefan

Posledních dvacet let výzkumu středověkého malířství v Čechách

Teze k rozpravě

Chceme-li v krátkosti přehlédnout hlavní ohniska, směry, témata a výsledky tuzemského výzkumu středověkého malířství od sklonku 90. let minulého století do současnosti, bude účelné nejprve ve stručnosti připomenout dva klíčové referenční body předchozího, porevolučního desetiletí. S jeho počátkem se více méně shoduje doba odchodu generace badatelů dominujících poválečnému období a druhé půli 20. století (Josef Krása zemřel předčasně roku 1985, Jaroslav Pešina v roce 1992 a Karel Stejskal se po roce 1989 poněkud stáhl do ústraní, resp. působil ve vídeňské Österreichische Bibliothek) a nástupu výrazné generace autorů narozených v 50. letech. Na poli studia deskové malby byl jejím nepochybně dominantním počinem velkolepý výstavní a badatelský projekt *Magister Theodoricus* (1997), který nastavil vysoká měřítká jak co do extenzity, tak co do intenzity a kvality zpracování daného tématu. V neposlední řadě pak byl završen nadstandardní a široce divácky přístupnou prezentací ve formě samostatné výstavy v Národní galerii doprovázené obsáhlým katalogem ve dvou jazykových mutacích. Jeho odborné výsledky jsou s nezbytnými korekturami dodnes platné.

Nejen tento reprezentativní, ale i další dílčí počiny obdobného druhu přitom vyrůstaly z tehdy permanentně pocítované potřeby (které se svého času dostalo i krytí účelovými vědeckovýzkumnými dotacemi) revidovat tzv. Matějčkův „korporus“ – soupis české deskové malby, který vyšel naposledy v roce 1950. K této práci ostatně vybízel, a dokonce určité publikované náběhy učinil ve druhé půli 80. let již zmíněný Jaroslav Pešina. Druhým typem výstavního a badatelského projektu, zaměřeným na důkladné poznání určitého kulturního regionu a jeho umělecké produkce všech odvětví, byla výstava *Gotika v západních Čechách* (1995). Na ní participovali snad téměř všichni historikové umění s medievistickou specializací. Zde byla z podstaty věci větší pozornost věnována malbě nástěnné a knižní, protože památkový fond deskové malby je v daném regionu co do počtu marginální.

Odborná činnost posledních desetiletí na situaci v 90. letech v mnohém navazuje; v první řadě jde o samotné formy výzkumu a jeho prezentace odborné i širší veřejnosti. Vedle samozřejmé primární roviny vědecké komunikace v podobě knižní či v podobě odborné stati ve specializovaném periodiku se jako základní platformy prezentace výsledků (nejen z oboru středověkého malířství) prosadily právě výstavní podniky doprovázené kritickým katalogem či odbornou monografií. Poslední dvě desetiletí byla přitom bohatá zejména na výstavy středověkého umění koncipované na regionální bázi. Z těch, které výrazněji promluvily do stavu poznání středověkého malířství, lze zmínit přelomovou moravskou trojvýstavu *Od gotiky k renesanci* (1999), dále *Slezsko – perla v České koruně* (2006), *Gotické deskové malířství v severozápadních a severních Čechách* (2012), která měla téměř soupisový charakter, *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách* (2013), chomutovskou novou stálou expozici *Všemu světu na útěchu* (2013) či naposledy výstavu *Bez hranic* (2016), mapující kulturu a umění svébytného regionu Krušnohoří. Nechyběly však ani výstavy, jejichž tématem byla dynastická či panovnická reprezentace: *Karel IV. – císař z Boží milosti* (2006), *Královský sňatek*, výstava věnovaná umění doby Jana Lucemburského (2010), *Europa Jagellonica* (2012), *Císař Karel IV. 1316–2016* (2016). Uspořádány byly také minimálně dvě reprezentativní výstavy zaměřené monograficky, pro něž by bylo lze v 90. letech ostatně rovněž najít typové předstupy: *Lucas Cranach a České země* (2005), *Umění české reformace* (2010). Tento záměrně konkrétní výčet po mém soudu jasně dokládá, že pro obor dějin umění je odborně zaměřená výstava, završující spolu s katalogem dvojjedinou formou předcházející výzkum, svébytným, zcela funkčním, ale především rovnocenným vědeckým výstupem jako samotné spisování a publikování odborných textů. Tento fakt se bohužel stále nedaří dostatečně komunikovat směrem ke strukturám zabývajícím se systémy hodnocení tuzemské vědy. Někteří z kolegů tak, aby fruktifikovali své výstupy tohoto typu, metamorfují tvář v tvář metodice v ad hoc „umělce“ a zapisují své výstavy nikoli do RIVu, který je neuznává, ale do tzv. RUVu – registru uměleckých výstupů. Z vůle úřadů se tak dějiny umění stávají samy uměním.

Co se týče institucionální báze, na níž se výzkum středověkého malířství v posledních dvou desetiletích odehrával, tedy pouze ve stručnosti: její podoba zůstává dlouhodobě stabilní, tvořená na jedné straně instituce-mi-vlastníky či správci dotyčných děl (centrální i některé regionální galerie, knihovny) a na straně druhé univerzitními ústavy především v Praze a v Brně a akademickým Ústavem dějin umění. Zaznamenáníhodným posunem je sílící role Národního památkového ústavu na poli studia nástěnného malířství (přirozeně opět jako správce řady dotyčných památek) a personálně podmíněný nástup na scénu v případě Katedry dějin umění a kulturního dědictví Filozofické fakulty Ostravské univerzity.

Po zdůraznění svébytných platforem výzkumu a vymezení institucionálního pole lze – bez nároku na úplnost a s výhradou jistě subjektivního pohledu – přistoupit k definování určitých dlouhodobějších témat či směrů výzkumu a k pokusu o postižení případných metodologických posunů.

Patří sem v první řadě otázka malířství v době husitské i v pozdějším 15. století. Tato problematika se stala určitým neuralgickým bodem studia tuzemského středověkého malířství. Nemalá část současného bádání totiž dodnes nemůže nereagovat na komplexní návrh radikálnějšího přehodnocení chronologie českého deskového malířství v první půli 15. století, který představila Milena Bartlová na počátku zde sledovaného období a jež fundamentálněji rozvedla a zároveň v dobových společenských strukturách pevněji ukotvila ve své poslední publikaci na toto téma, příznačně nazvané *Pravda zvítězila* (2015). Odhlédnuto od názvu – který se jistě vztahuje primárně k obsahu monografie –, nelze než konstatovat, že v této otázce se v současnosti tuzemské bádání pohybuje v rámci minimálně dvou interagujících, nicméně však stále převážně paralelních diskurzů, aniž by jeden z nich dosáhl široce přijaté a přesvědčivé dominance.

Na zmíněné téma pak navázalo jistě méně vzrušené, avšak neméně vzrušující studium v podstatě zcela nově odkrývaného a interpretovaného umění českého utrakvismu, které, také díky intenzivní mezioborové spolupráci s historiky, církevními historiky a odborníky na dějiny liturgie, vystoupilo ze své dřívější neviditelnosti a jehož studium se potkalo se širším evropským zájmem o problematiku konfesionality, jejího kulturního rámce a jejích uměleckých projevů (Milena Bartlová, Kateřina Horníčková, Aleš Mudra, Milada Studničková, Martina Šárovcová).

Setrvalým leitmotivem české umělecko-historické medievistiky je hluboký zájem o z celoevropského hlediska avantgardní umění lucemburského období. Ten se vtělil nejen do tří výše uvedených velkolepých panovníckých výstav, ale vydal i řadu nových publikací, z nichž je třeba vyzdvihnout tradičně koncipovanou „monografii umělce“, kterou Jan Royt završil své dlouholeté zacílení na dílo anonymního Mistra Třeboňského oltáře. To je téma, které současně vstupuje do diskuse, jejíž podstatnou náplní je tázání po povaze umění tzv. krásného slohu v českých zemích, otevírající opětovně otázky chronologické, otázky vztahů k okolním regionům a jejich dynamiky

a v neposlední řadě též otázky po samotné povaze či smyslu tohoto unikátního a vytríbeného uměleckého idiomu.

Po celé sledované období se zájem badatelů dvou generací soustředil na dlouhodobě zpracovávanou oblast severozápadních Čech, v jejich rámci pak nejsilněji na studium nástěnného a deskového malířství v kadaňském františkánském klášteře (Royt, Hamsíková). Intenzivní, opět výrazně mezioborový průzkum zde vedl k novým interpretacím nejen jednotlivých děl deskového malířství, ale vlastně celého konceptu fundátorské a rodové memorie, který zahrnuje mimo jiné i setrvalé objevované a odkrývané a svrchovaně kvalitní nástěnné malby v presbytáři i lodi klášterního kostela.

Podobně soustředěné pozornosti se v posledních dvou desetiletích dostalo ještě dvěma dalším významným komplexům nástěnných maleb – schodištovým cyklům ve velké věži Karlštejna (zde zájem navazoval na zmíněný theodorikovský projekt z 90. let a konkrétně se pojal s restaurováním maleb, dokončeným v roce 2001) a typologickému cyklu v ambitu kláštera Emauzy –, k nimž byly ve sledované době zejména péčí akademického Ústavu dějin umění věnovány čtyři monografie, odborná konference a samostatná výstava (Kubínová).

Bylo by možno jistě zmínit i další témata. Na tomto místě bych nicméně ještě chtěl vzpomenout výrazný obrat bádání o středověkém malířství k „exaktním“ zjištěním z oblasti restaurátorských průzkumů a studia historických technologií. Na silnou tuzemskou tradici tohoto studia, reprezentovanou hlavně jmény Bohuslava Slánského a Mojmíra Hamsíka, navazuje v poslední době zejména restaurátorská škola pražské AVU a Restaurátorské oddělení NG (Pokorný) a díky zase jiné fasetě interdisciplinárního výzkumu se právě studium historických technologií stává jedním ze stěžejních badatelských témat. Devadesátá léta se v tomto smyslu uzavřela řadou textů od autorů starší generace, které byly věnovány výhradně otázce technologické stránky Theodorikova díla a publikovány byly ve sborníku *Dvorské kaple* (2004). Tématu se nicméně průběžně věnují semináře *Alma* a specializované ročenky *Acta Artis Academica*. A prozatím poslední výsledky představily dvě úzce zaměřené výstavy v klášteře sv. Anežky, věnované podkresbám a výzdobným technikám středověkých deskových obrazů.

Z metodického hlediska lze konstatovat zřejmě definitivní odklon od čistě formálně analytického přístupu, dominujícího ještě řadě Pešinových studií z 80. let, zpravidla následovaný příklonem k jednomu z několika základních způsobů uvažování. Pod vlivem Roberta Suckalea se stal jedním z dominantních přístupů ten, který klade důraz na objednavatelské preference a na roli umění jako nástroje panovnícké či dynastické reprezentace (Fajt, Bartlová, Royt). Silný impulz Beltingova díla *Bild und Kult* je patrný v důrazu na studium obrazu jako náboženského fenoménu, jako předmětu kultu a šířeji pak jako nástroje společenské komunikace a později konfesionalizace (Bartlová, Horníčková). Tento posun by se dal ve zkratce shrnout jako posun od dějin umění, respektive od soustředění na estetickou složku a funkci uměleckého díla, k dějinám obrazu v širokém slova

smyslu s důrazem na sociální a konkrétně pak komunikační funkce díla. Patrný je též příklon k širšímu kulturněhistorickému pojetí a ke studiu původní funkce liturgické, ke studiu toho, jak se s díly zacházelo a manipulovalo, a to konkrétně především v liturgickém kontextu (Mudra).

Nezanedbatelný je stále potenciál ikonografie a z toho vyplývající směr orientovaný na studium námětu, obsahu a významu díla, opět v těsné souvislosti se zaměřením na jeho zamýšlené recipienty a sociohistorický kontext, pro nějž byl obraz primárně určen (Royt, Kubínová, Rywiková, Dienstbier). Rozkvět těchto studií je jistě dán i možnostmi nového média – internetu, které do umělecko-historické práce výrazně zasáhlo svým rozšířením od přelomu tisíciletí (možnost mít rychle k dispozici nepřeborný vizuální materiál, ale i dobové texty, a pomocí stále sofistikovanějších nástrojů v nich čím dál snadněji vyhledávat, vybírat z nich, třdit je a nalézané porovnávat).

V oddílu o metodickém ukotvení bádání posledních desetiletí nakonec nesmí chybět připomenutí důležité publikace Mileny Bartlové *Skutečná přítomnost*, která je ojedinělým českým pokusem o syntetické uchopení problematiky středověkého obrazu v nejširším slova smyslu právě jako nástroje vizuální komunikace a jako performativní skutečnosti. Autorka předložila českému čtenáři soudržný, byť výběrový vhled do soudobé západní teorie obrazu, opřený o postupy tzv. nových dějin umění (odvrácenou stránkou aktuálnosti je, že nutně v některých aspektech rychle zastarává...).

Posledním bodem k diskusi by mohla být desiderata či akutní badatelské úkoly a výhledy do budoucna. Zde je ovšem míra subjektivních preferencí pisatele nutně ještě výrazně větší než v předchozí retrospektivní části. Z výstavních podniků, které zatím neproběhly, je třeba zmínit především výstavu díla Mistra Třeboňského oltáře, která by jeho tuzemské dochované práce zařadila do širokého evropského kontextu a ukázala by také, jak mohutným impulzem bylo jeho vystoupení pro celou oblast záalpského malířství na počátku 15. století. Podobně rovněž přední anonym pozdně gotického období, Mistr Litoměřického oltáře, se ve sledovaném období nedočkal zaslouženého a potřebného monografického zájmu (v ideálním případě opět následovaného výstavou, která by s dosaženými výsledky vhodnou formou seznámila širokou veřejnost). Zatímco o revizi Matějčkova korpusu se tuzemské bádání s nepominutelnými výsledky pokouší od počátku 90. let, poněkud přehlížena zůstává nezbytnost neodkladné komplexní revize „korpusu“ Pešinova (*Česká malba pozdní gotiky a renesance 1450–1550*). Tato práce již v době svého vzniku zahrnovala pouze výběr z relevantního památkového fondu a tento deficit nezacelila ani Pešinova *Paralipomena* (1967) – časopisecká publikace o parametrech samostatné monografie. V oblasti malířství druhé poloviny 15. a první čtvrtiny 16. století (konvenční datum 1550 je z hlediska sociohistorického i čistě uměleckého kontextu nerelevantní) došlo přitom za posledních 50 let k významným posunům poznání jak v rovině kvantitativní, tak v rovině interpretační. Zásadní proměnu oborového metodického diskurzu tak dnes odráží pouze nečetné a dílčí publikace, zatímco pohled na celek pozdně gotického malířství v Čechách

zůstává zcela neudržitelně zakonzervovaný. Podobně antikvovaný je poslední publikovaný přehled nesmírně poutavé problematiky gotické kresby, zvláště uvážíme-li, že Praha konce 14. a počátku 15. století byla jedním z evropských epicenter jejích překotného vývoje. Dosud základní publikace Zoroslavy Drobné z poloviny 50. let minulého století opět vyžaduje zásadní reformulaci ve světle změn a nárůstu atribucí i zcela proměněného pohledu na médium kresby, které je již ve sledované době nahlíženo jako samostatný způsob uměleckého vyjádření (blíží se pojetí „moderního“ uměleckého výkonu v epoše, kdy výtvarné produkci připadaly převážně jiné než estetické funkce) spíše než jako pouhá pracovní pomůcka či fáze. Vedle těchto témat jsou velkým úkolem systematicky prováděné standardizované a extenzivně publikované technologické průzkumy, jimž by mohly (a měly) výše zmíněné recentní počiny tvořit vítanou ouverturu. Stále akutní a aktuální je především nedořešený spor o technologický charakter (a původnost) unikátní výzdoby Theodorikových obrazů, který zůstal na počátku milénia fatálně otevřen a jehož řešení je dodnes tuzemské umělecko- i technologicko-historické bádání dlužno nejen pro foro interno, ale (s ohledem na Theodorikovu výjimečnost) bez nadsázky i evropské, ba světové umělecko-historické medievistice. V neposlední řadě je nutno zmínit desideratum nadmíru palčivé – absenci standardních soupisových sbírkových katalogů, vybavených kompletním formálním vědeckým aparátem, které (pro oblast tuzemského středověkého deskového malířství) dodnes postrádají nejen regionální, ale bez výjimky i centrální státní sbírkové instituce. Ideálu se zatím nejvíce přiblížil – ba na cestu k němu jako jediný vůbec vykročil – katalog nové stálé expozice Chomutovského oblastního muzea. Výše řečené však – s čestnými výjimkami – platí rovněž pro mnohem nesnadněji zpracovatelné sbírky knižního malířství, stejně jako pro regionálně vymezené soupisy malby nástěnné, jejímž osobitým specifíkem je zase značná proměnlivost fondu (stálé a do budoucna jistě neustávající objevy a odkryvy nových středověkých nástěnných maleb vs. malby přirozeně či násilně zanikající, jichž je, dlužno říci, výrazně menší počet).

Jan Klípa

Posledních dvacet let bádání o středověkém sochařství

Počátek 90. let přinesl do tuzemských dějin umění ukončení oborové izolace a postupné otevírání teoretickým nabídkám a myšlenkovým konceptům ze zahraničí. Do té doby se při uvažování o středověkém sochařství primárně aplikovala zdomácnělá kauzálně genetická formalistická metoda vídeňského stříhu, která je při torzalitě památkového fondu, jenž ztratil povětšinou svou autentickou funkci, metodou vhodnou. Tato na velmi vysoké úrovni pěstovaná morfologická, formální a strukturální analýza byla výběrově na konkrétním materiálu doplňována metodou ikonograficko-ikonologickou či kulturněhistorickou, uplatněnou především pro studium dvorského sochařství dynastie Lucemburků a Jagellonců. Bádání

o středověkém sochařství vstupovalo do námi sledované doby dobře připraveno, mělo za sebou plodné období intenzivní badatelské činnosti, jejíž výsledky zhusta reflektovaly jak články v časopise *Umění*, tak výstavní katalogy stálých expozic či temporálních výstav muzeí umění. Původní syntéza jakožto koncept vývoje českého středověkého sochařství vznikla pro edici *Dějiny českého výtvarného umění*, jejíž dva díly o středověku vyšly v roce 1984. Dílčí syntézy vývoje sochařství rané, vrcholné a pozdní gotiky se objevily buď v katalogích výstav, či v jinak komponovaných knihách. Výběrově: sochařství 13. století (*Umění doby posledních Přemyslovců*, 1982), karlovské období (*Umění na dvoře Karla IV.*, 1978) a krásný sloh (*Prag um 1400. Der schöne Stil, Bömische Malerei und Plastik in der Gotik*, 1991), pozdní gotika jako celek v syntéze *Pozdně gotické umění v Čechách* (1978). Reflexi posledních dvaceti let bádání o středověkém sochařství bych ráda rozdělila na dva pohledy: (1) pohled chronologický a (2) pohled metodicko-historiografický.

1. Pohled chronologický

Koncept vývoje „českého“ románského a raně gotického sochařství, nyní už nevšeoobecného a regionálně diferencovaného, byl obohacen novými identifikacemi (např. *Madona z Osíka*, *Madona z Klentnice*, *Madona z Opavy*) a především technologickými průzkumy (např. *Madona z Rouhovan*, *Přemyslovský kříž*, *Pieta z Jihlavy*). Při hodnocení raně gotických děl byl ve větší míře zohledněn zahraniční materiál, což dosud nemohlo být standardem. Proměnil se také způsob nazírání svébytnosti českého prostředí v jeho roli nekontinuálního přijímání francouzské klasické i poklasické gotiky. Střední Evropa začala být sledována prizmatem kategorie umělecké periferie oproti dřívějšímu konceptu umělecké provincie, jež postrádala tvůrčí aktivitu a svébytnost. Došlo ke změnám v dataci nejstarší skupiny trůnicích madon (kolem poloviny 13. století). Dále byly zpřesňovány datace a filiace děl vzniklých jako reflexe stylu poklasické gotiky a především byly nově definovány importy – děl či umělců (např. *Madona z Brankovic*, *Pieta z Chebu*, *Přemyslovský krucifix*).

Konstituování souvislé sochařské tradice v první polovině 14. století přisuzujeme nadále působení dílny Mistra Michelské madony; tato představa byla sice relativizována hypotézou o jedné středoevropské stylové tendenci poklasické gotiky, zdá se však, že tuto dekonstrukci původní dílenský koncept přežil. Pohled na sochařství lucemburského období druhé poloviny 14. století a krásného slohu, které představuje nejsložitější problematiku, byl z hlediska památkového fondu opět obohacen (např. *Madona z Těšína*, *Madona z Klosterneuburgu* nebo *Madona z Essenu*, *Sv. Kateřina z Mnichova*, *Sv. Anežka z Berlína*), zpřesněny byly datace a atribuce – např. skupina trůnicích madon, datování sochařské výzdoby pražské katedrály a mostecké věže. K datačnímu posunu došlo i u počátků formulace madon a piet krásného slohu v prostředí parlářovské hutě, za jehož konstituční fázi se dnes považují již 70. léta a jeho raná fáze se posunula do 80. let 14. století.

Doba počátků 15. století do husitských válek se stala v oblasti sochařství dějištěm největších zásahů do chronologie, které přinesl zejména pokus posunout klíčovou dílenskou skupinu tvorby Mistra Týnské kalvárie až k roku 1439. Dosavadní obraz vývoje tak dostal povážlivou trhlinu, kterou dnes nové poznatky o době prvních dvou desetiletí 15. století opět zacelují. Ostatních více či méně izolovaných soch první poloviny 15. století se kontroverze nedotkla, jsou datovány na základě tradičního chronologického schématu. Dřívější chronologický rámec sochařství doby jagellonské zůstal víceméně platný, byl pouze nadále zpřesňován (např. posunutím reflexe vídeňského gerhaertovského sochařství) a doplňován o nově zjištěná díla, neboť znalost památkového fondu není ještě stoprocentní. Pozdně gotická produkce přestala být nahlížena jako umění „z druhé ruky“ a studium ji posunulo k propracované realističtější představě městských, regionálních či nadregionálních, tedy lokálních výtvarných tradic s přirozenými vazbami k jiným uměleckým oblastem (např. Olomouc, Brno, Cheb, jihozápadní Čechy, severozápadní Čechy, východní Čechy apod.). Stejně jako v předcházejících epochách se i zde nyní jemněji pracuje s kategorií importu (dobový, novověký, tržní). Dosavadní poznatky starší literatury byly namnoze revidovány, některé dříve definované dílenské okruhy dekonstruovány a nově hodnoceny (např. *Mistr Zvíkovského Oplakávání*, *Mistr Madony z Kamenné ulice*, *Mistr Doksanské archy*, *Ulrich Creutz* a další). Velká pozornost je v současné době věnována i závěru pozdní gotiky a jejímu dalšímu životu v první polovině 16. století a rovněž fungování specifických dílenských provozů s rysy masové produkce (*Mistr Týneckého Zvěstování*, *Mistr oltáře ze Štětí* apod.).

Chronologická znalost vývoje uměleckého druhu, vyžadující formální analýzu, je zásadní součástí odborné akribie každého historika umění, bez ní není dílo dobře možné interpretovat a zapojovat do dalších souvislostí a významových problematik. S marginalizací analýzy formy ve prospěch teoretických interpretací či situování děl do mimouměleckých souvislostí se začalo vytrácet cosi pro náš obor základního: jeho pramen, tj. hmotný artefakt jakožto tvůrčí čin v kontextu jiných tvůrčích činů. Umění se tím stávalo ilustrací společenských dějů či estetickým doplňkem kulturní historie.

Při studiu konkrétního díla – ať už reliéfu, sochy volné, či vázané na architektonický celek nebo celek oltářní – k zásadnější negaci dosavadních formalistických a ikonografických přístupů, které jsou nezbytné k identifikaci, lokalizaci a datování předmětu, nedošlo, jen bylo revidováno jejich zažité používání. Znalectví zůstává základní kompetencí historika umění a nelze je obcházet či na ně rezignovat. Jeho atraktivitu však zásadně ovlivňuje skutečnost, že jde o metodu z těch z nejnáročnějších.

2. Pohled metodicko-historiografický: artefakt (náboženský obraz) – funkční celek – prostředí – angažované publikum

Kategorie výtvarného stylu získala v posledních dvaceti letech rozšířenější pojetí, které předpokládá i sociokulturní a funkční determinanty, volitelnost stylu s ohledem na objednatelské strategie nebo možnou stylovou pluralitu v rámci jednoho dílenského prostředí. Ruku v ruce s tím se proměnil

i přístup k problematice autora a autorství (Mistr). Sochařský artefakt byl ve středověku vždy určen do konkrétního celku se specifickou funkcí. Socha proto není autonomním dílem, které je možno studovat pouze v kontextu vývoje sochařských forem. Naopak, je-li to možné, usilujeme o rekonstrukci vyšších celků, pro které bylo koncipováno, a pokoušíme se řešit vzájemné vztahy specializovaných řemeslníků (dílna, huť, cech), kteří spolupracují na společném úkolu. Celek má specifickou funkci určenou objednavatelem, ale také dispozicemi a očekáváními původních recipientů. Sledování autentických funkcí s jejich konfesní, ideologickou či jinou podmíněností je tématem, které dnes patří mezi ta současná. Studium publika s „angažovaným pohledem“ v kontextu nejen sociálně diferencovaných prostředí, pro která sochařská díla vznikala, je – díky dnes poměrně dobře rozvinuté interdisciplinární spolupráci – již velmi časté. Dochází dokonce i k reflexi a hodnocení spolupráce na poli kulturní historie, zejména mezi uměleckými historiky a historiky bez přívlastku, takže v tomto směru lze předpokládat i pozitivní posun ve vzájemné spolupráci...

Výzkum středověkého umění, tradičně považovaný za metodicky silně konzervativní, základně charakterizuje dvojitý přístup, což nemusí být deficitem, ale naopak výhodou. Prvním je již zmíněná tradiční škola vidění, která garantuje, že se umělecké dílo nerozpustí v sociálním, kulturním a historickém kontextu, který tvoří přístup druhý.

Apendix: za hranice uměleckých druhů

V období, kdy konstrukce vývojové řady postupně přestávala být určujícím cílem bádání, se mohla začít výrazněji profilovat jiná témata. Pojetí teritoriálně definovaných výstav, založených na heuristice, se posunulo od samostatných přehledů uměleckých druhů ke strukturovanějším formátům, umožňujícím přirozenější propojení s lokální kulturní a sociální historií. Zde, stejně jako u projektů zaměřených na ikonografii, funkci či donátory, se specializace na jednotlivé umělecké druhy jeví jako velmi omezující. Žádný superspecialista, který by dokázal s rovnocennou odborností a zájmem pojmout architekturu, sochařství, malbu, kresbu, grafiku i různorodá „umělecká řemesla“, není na obzoru. Hledání způsobů, jak překonávat hranice specializací a smysluplně naplňovat i proklamovanou interdisciplinarnitu, zůstává tedy úkolem do budoucna.

Michaela Ottová

Studium středověké architektury v 21. století

Stav, možnosti, úkoly a cíle

Architektura je vedle sochařské a malířské tvorby, jimž poskytuje „přístřeší“, hlavním tématem dějin umění. Spojuje krásu a užitnou funkci konstrukce, svou hmotou a umístěním modeluje lidská sídla a utváří charakter kulturní krajiny. Sama o sobě je nejhmatatelnější složkou, která určuje nejen naši historickou, ale i současnou identitu, neboť představuje hmotnou paměť historických událostí, osobností, vývoje technické a výtvarné kultury. Výzkum středověké

architektury, která je v některých situacích jediným historickým pramenem, přispívá nejen k věrohodné rekonstrukci jejího skutečného vzhledu a role ve středověké společnosti, ale také k náležitě obnově středověkých staveb v současnosti, a tedy zachování jejich co nejméně zkresleného obrazu pro budoucnost. Architektura jako nemovitá součást kultury je pevně svázána s místem a jeho historií; a stejně jako lidé formovali její podobu během budování a úprav, tak i ona má vliv na to, jak vidíme minulost, ve které vznikala, a utváří i náš pohled na současnost, v níž přetrvává.

Výzkum v 70.–90. letech 20. století

V 70. letech se výzkum soustředil převážně na raně středověkou architekturu (např. Anežka Merhautová, *Raně středověká architektura v Čechách*, 1971; Anežka Merhautová – Dušan Třeštík, *Románské umění v Čechách a na Moravě*, 1983; Jiří Kuthan, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století*, 1972; týž, *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II.*, 1975, a další). V souvislosti s výstavním projektem *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400* se i v Čechách zájem intenzivněji obrátil k architektuře doby lucemburské a pozornost si získalo i pozdně středověké umění (např. Jaromír Homolka et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, 1978, a další). V následujícím desetiletí přinesl zásadní souhrn poznatků především čtyřdílný soupis *Umělecké památky Čech 1–4* (1977–1982) a záhy následovala rozměrná syntéza *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku, sv. I./1–2* (1984).

V 90. letech byly publikovány projekty rozpracované v předchozích obdobích (např. Jiří Kuthan, *Přemysl Otakar II. Král železný a zlatý, král zakladatel a mecenáš*, 1993; týž, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města – hrady – kláštery – kostely*, 1994, a další). Pokračoval výzkum středověkého umění v západních Čechách, který vyvrcholil výstavou *Gotika v západních Čechách* a krátce na to i shrnutím poznatků v podobě stejnojmenného katalogu. Na konci desetiletí byl realizován výstup dlouhodobého studia v podobě několikadílné výstavy a monumentálního katalogu pod názvem *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, díl 1.–4.*, 1999–2001).

V uvedeném období vznikla rovněž řada monografických děl a encyklopedií zabývajících se konkrétní stavbou nebo problematikou (např. Dobroslava Menclová, *České hrady*, 1972; Václav Mencl, *České středověké klenby*, 1974; Jan Muk, *Konstrukce a tvar středověkých kleneb*, Umění XXV, 1977; Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, 1997; Milada a Oldřich Radovi, *Kniha o sklípkových klenbách*, 1998, a řada dalších). Pokračovaly soupisové práce ve vybraných lokalitách Moravy a Čech (Bohumil Samek /ed./, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 2 sv., 1994–1999; Pavel Vlček /ed./, *Umělecké památky Prahy*, 4 sv., 1996–2000).

Výzkum středověké architektury v 21. století

Hlavní témata studia často podněcují výročí vztahující se k významným historickým osobnostem nebo šlechtickým rodům. Architektura je tak studována převážně ve zvolených oblastech a v návaznosti na velké výstavní projekty

(např. *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, 2006; *Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, 2011; *Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců*, 2012; *Obrázky krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, 2013; *Trans montes – severozápadní Čechy*, 2014; *Císař Karel IV. 1316–2016*, 2016, a další).

I nadále se objevují syntetické práce k jednotlivým tématům. Na počátku 21. století vychází rozsahem nevelká, významem však zásadní práce Dobroslava Libala *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek* (2001) se stručným popisem a především rozbořením stavebněhistorického vývoje každého objektu. V rámci rozsáhlého projektu *Deset století architektury* se dostává pozornosti vybraným středověkým památkám (Klára Benešová – Petr Chotěbor – Tomáš Durdík et al., *Deset století architektury, díl 1.–2., Architektura románská, Architektura gotická*, 2001). Syntetické zpracování vývoje středověké architektury se objevilo v roce 2009 v knize *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*. Ucelený přehled uměleckého vývoje včetně architektury pozdního středověku v zemích Českého království přinesl v rozsáhlém díle Jiří Kuthan (*Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první: Král a šlechta*, 2010; týž, *Díl druhý: Města, církve, korunní země*, 2013). V uvedeném období vzniká řada publikací věnujících se jednotlivým architektům, umělcům nebo specifickým rysům architektury v daném regionu (např. Pavel Vlček *led./, Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, 2004; Pavel Kalina, *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*, 2009; Roman Lavička, *Pozdně gotické kostely na rožmberském panství*, 2013; František Záruba, *Hradní kaple, díl I.–III.*, 2014–2016; Hynek Látal, *Laboratoře inovací. Centra a osobnosti klenebního umění střední Evropy konce 15. století*, 2017, a mnohé další).

Prostředky a možnosti výzkumu

Na počátku 21. století došlo k nárůstu mobility; cestování nejen v rámci republiky a potažmo Evropy již není limitujícím faktorem pro výzkum, jak tomu bylo u předchozích generací. Objevily se nebo významně rozšířily nové technologie: dendrochronologie pro datování dřevěných konstrukcí, respektive jednotlivých stavebních etap, laserové technologie pro měření nebo 3D zobrazení vybrané konstrukce; digitální fotografie zrychlila a zlevnila proces obrazové dokumentace, nástup výpočetní techniky přinesl rozšíření a dostupnost internetu, který se stal díky celosvětovému rozvoji databází zdrojem obrovského množství písemných a obrazových informací.

Cíle a metody studia

Dějiny umění se ze své podstaty zaměřují především na výtvarnou a ideově obsahovou stránku díla, chceme-li však výrazněji pokročit v poznání, musíme spektrum zkoumaných aspektů rozšířit. V případě architektury je potřeba studovat:

- stavebněhistorický vývoj objektu s využitím moderních metod dendrochronologie a databází historické ikonografie (sbírky map a plánů, grafiky, staré fotografie a pohlednice),

- půdorysy, které vypovídají velmi mnoho o vývoji objektu; v řadě případů je potřeba provést zaměření staveb nebo korigovat stávající půdorysy podle skutečnosti,
- umístění objektu v sídelní struktuře, což má velký význam pro jeho utváření, případně deformace a nepravidelnosti v půdorysu vyvolané potřebou komunikace – průchody, průjezdy, počet a orientace vstupů, poloha věže/zvonice a další aspekty,
- účel jednotlivých částí, který může naznačovat velikost oken, zabezpečení otvorů, spalné/nespalné konstrukce stropu/klenby a případně i výtvarná nebo heraldická výzdoba,
- doklady použitých historických technologií – zpracování zdiva, omítek, krovů, které mnohdy zásadně formovalo finální podobu architektury a dnes může přispět k dataci, případně určení regionální skupiny vytvořené jednou hutí nebo mistrem,
- stopy po jejím užívání – opotřebení fasád, ostění otvorů, doklady po upevnění zmizelých, zejména dřevěných částí, zrušené vstupy, otvory a niky někdy neznámého účelu, způsob komunikace uvnitř objektu,
- způsob povrchových úprav, které mnohdy naznačují význam jednotlivých částí – iluzivní ryté nebo malované kvádrování, omítkové pasparty s malířskou výzdobou, erbovní výzdoba a další,
- vnímání kamenných částí architektury ve středověku, úpravu jejich povrchu a začlenění do omítkového pláště budovy s cílem vytvoření celistvého vzhledu – smazání vizuální hranice mezi rozdílnými stavebními materiály,
- kamenické značky, které pomáhají stanovit stavební vývoj objektu, intenzitu stavebních prací, formální zdroje a případně dovolují upřesnit jeho dataci nebo určit autorství projektu,
- v rámci nezbytné mezioborové spolupráce otázku financování – tedy donátorů z řad městských obcí, církve, šlechty a jednotlivců, kteří ovlivnili podobu stavby.

PLÁNOVANÉ VÝSTUPY STUDIA ARCHITEKTURY

Nový soupis památek?

Soupis památek historických a uměleckých v království Českém (1897–1934) pokrýval značnou část rozlohy českého státu. Svým rozsahem a faktem, že dokumentuje stav objektů před několika desetiletími až stoletím, se stal sám archivním pramenem spíše než příruční publikací shrnující současný stav poznání. Tento účel přestávají plnit i *Umělecké památky Čech 1–4* (1977–1982). Má být cílem výzkumu středověkého umění, respektive architektury nová, nebo aktualizovaná řada soupisů památek?

Nová syntéza dějin českého výtvarného umění?

Syntéza *Dějiny českého výtvarného umění* je stará více než tři desetiletí a i přes kvalitní práci jejích autorů je v mnohém zastaralá, neboť od doby jejího vzniku prošla zásadní proměnou nejen společnost, ale i řada historických objektů, které se dočkaly zasloužené rekonstrukce; ta mnohdy odhalila dosud netušené a někdy stále nezhodnocené informace. V roce 2017 se objevily *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, které měly ambici pokrýt tuto problematiku formou hesel v jednom monumentálním svazku.

Bezpochyby inovativní přístup sledující nejnovější poznatky však ve výsledku znatelně odpovídá zrychlenému tempu doby a autoři tak neměli dostatek prostoru pro komplexní zpracování všech aspektů středověké architektury.

S překotným rozvojem informačních technologií a skokovým nárůstem objemu informací pocházejících nejen z rekonstrukce historických objektů v naší zemi, ale i ze srovnatelných staveb v rámci Evropy, které jsou navíc dostupné v reálném čase, dochází sice k rychlému postupu poznání v rámci dané problematiky, ale ve výsledku i k rychlému zastarávání syntetizujících prací. Výzkum, zpracování a ediční úprava poznatků vedoucí ke vzniku publikace jsou časově a finančně náročné a do několika let od dokončení může značná část obsahu takové práce zásadně zastarat.

Knihy o středověké architektuře nebo webová databáze?

Zůstává otázkou, zda by v dnešní době nebylo řešením vytvořit syntézu vývoje architektury nebo kompletní databázi objektů v elektronické formě, jejichž základní členění a obsah by byly opět v reálném čase aktualizovány v přímé reakci na právě učiněná zjištění. To by pak neznamenalo přepracovávat celou syntézu, ale pouze její dílčí části. Webové prostředí také nabízí prakticky neomezený prostor pro obrazovou dokumentaci, jejíž rozsah je v tištěných

výstupech velmi omezen, a tak mnohdy ztrácí argumentační schopnost. Přestože dnešní technologie internetu a informačních databází umožňují tento projekt realizovat, zůstává nezodpovězena otázka správce, odborného garanta a dlouhodobého financování takového projektu. Cestou by snad mohla být užší spolupráce Akademie věd ČR, univerzit a Národního památkového ústavu? Dílčí pokusy o takový projekt nalezneme na webu již dnes – např. <http://kralovskedilo.ktf.cuni.cz/>; <https://ecclesiaincastellata.wordpress.com/opevnene-kostely-v-cechach/>; <http://medievalsculptureprague.com/viewer.php?id=12> a řada dalších.

Závěrem

Potěšujícím zjištěním a nadějí do budoucna zůstává skutečnost, že základem přínosného studia středověké architektury je a nepochybně zůstane osobní studium a průzkum architektonických památek – tedy přímý, inspirovaný a ničím nenahraditelný kontakt badatele se středověkým objektem. Pro studium této problematiky totiž není důležité jen vzdělání a osobní zaujetí, ale i praktické dovednosti trénované pozorováním, dokumentací a rozбором nálezových situací. To jsou okamžiky v životě každého badatele, které nikdy nenahradí byť seberychlejší vývoj sofistikovaných informačních technologií, jejichž obsah je ostatně závislý právě na výsledcích jeho výzkumu.

Roman Lavička

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti PhDr. Olze Pujmanové Strettiové, CSc.

Milá Olgo, vážení přítomní,

když jsem se před měsícem dozvěděl, že jsi byla vybrána k ocenění UHS za celoživotní dílo, potěšilo mě to, pochopitelně. Hned následující myšlenka, jež mi kmitla hlavou, byla, že je to přece tak přirozené. A další, že pojmenování „za celoživotní dílo“ zní jaksi předčasně, protože v azylu své domácnosti nepřerušene pokračuješ v práci. Svědčí o tom mimo jiné stať v půvabné publikaci věnované Viktoru Strettimu, kniha *Osobnost v pozadí* o Janu Jínovi i tvé nedávno publikované dvoje vzpomínky na „zlatá šedesátá“ a 70. léta v Národní galerii v Praze. Z rozhovorů s tebou vím, že nejde jen o nějaké vzpomínání. Tvé reflexe nedávné historie jsou opřené o poznámky v denících, v korespondenci, o publikovaná data.

Když tedy mám tu milou a nelehkou příležitost dnes připojit pár slov k udělení ceny, budu osobní, protože to jinak v tuto chvíli neumím, ale budu se po tvém vzoru držet drobných faktů.

Z mnoha vyprávění Olgy Pujmanové vím, že její cesta k oboru, který si během gymnaziálních let vybrala, tedy k dějinám umění a archeologii, byla navzdory rodinnému zázemí nesamozřejmá. Otec – zemřel (1934), když Olze bylo 6 let – byl právník, strýcové Viktor a Jaromír naopak

známí výtvarníci. Maturovala dva roky po válce, ale než mohla podat přihlášku na Filozofickou fakultu UK, musela přesvědčit své blízké, že bude umět něco, co by ji, na rozdíl od uměleckého oboru, uživilo. Ve večerních kurzech tedy učila angličtinu, a jak s úsměvem dodává, ráno seděla ve stejných lavicích jako její studentka. Přesto, či právě proto, se souhlasem rodiny jako posluchačka dějin umění a klasické archeologie na univerzitu nastoupila. Vedle přednášek pedagogů Jana Květa, Antonína Matějčka, Jaroslava Pečírky, Jaroslava Pešiny a Oldřicha J. Blažička ovšem svůj studentský čas musela věnovat práci. Na studia si vydělávala náročně a všestranně: učila ruštinu a angličtinu, překládala a redigovala v nakladatelství, přednášela v Klubu za starou Prahu a Cestovní informační službě, prázdniny trávila na archeologických brigádách a jeden čas dokonce předváděla dámskou módu jako manekýnka.

Studium Olga Pujmanová absolvovala prací o Antoniově della Porta a jeho díle v Čechách, protože, jak říká, bylo to téma, které ji přivádělo k Itálii, k zemi, v níž má její rodina kořeny.

Po promoci v roce 1952 ovšem na bádání o architektuře či italském umění, které ji lákalo, musela zapomenout. Nastoupila do dokumentace ve Státním židovském



Petr Přebyl přednáší laudatio k udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti PhDr. Olze Pujmanové Strettiové, CSc.
Foto © Martin Mádl, 2018

muzeu a po několika letech pak do Archeologického ústavu třídit nálezy a v suterénu čistit keramické střepy. V tomto „sklepním“ období připravila monografii o českém barokním portrétu, která pak vyšla v několika jazykových mutacích v Artii, zatímco druhý rukopis o českém gotickém portrétu se již vydání nedočkal. Impulzem k této práci byla výzva profesora Josefa Cibulky, jehož přátelství a noblesní péče Olgu provázely od prvního setkání v hodinách semináře křesťanské archeologie. Zpečetila je tehdy drobná spiklenecká příhoda: po skončeném semináři Cibulka Olgu vyzval, aby mu pomohla ze sakristie režimem obsazeného kláštera křížovníků „zachránit“ v hlubokých kapsách svého pláště několik lahví výborného mešního vína.

Když byla na podzim roku 1960 Olga Pujmanová přijata do Národní galerie jako průvodce především zahraničních návštěvníků, bylo to s ohledem na dobové okolnosti značně nesamozřejmé. Na jaře téhož roku totiž dostala nabídku pracovat jako tlumočnice na Trienále užitého umění v Miláně. Jednou z podmínek bylo dostavit se za několik týdnů k jazykovému přezkoušení z italštiny, neboť pohotově souhlasila s tím, že když se jmenuje Strettiová,

pochopitelně umí italsky. Po odložení telefonu ovšem propadla panice, italsky uměla jen pár vět. Profesor Cibulka, k němuž se vzápětí obrátila o radu, ovšem zareagoval typicky: z několika týdnů bude na ministerstvu kultury půl roku, a i kdyby to byl jen měsíc, do té doby italštinu ovládne. Což se také stalo. Místo Olga tehdy pro nevhodný kádrový profil nezískala, ale komisař československé expozice v Miláně, profesor Miroslav Míčko, ji zcela neočekávaně doporučil (což tehdy netušila) Jiřím Mašinovi do Národní galerie.

V novém zaměstnání nejprve sama prováděla galerijními sbírkami různé delegace a skupiny organizovaných návštěvníků. V krátké době však rozšířila své působení na skupinku studentů dobrovolníků a s jejich pomocí postupně vybudovala uznávané a oceňované lektorské pracoviště. Snad mohu v té souvislosti zmínit celkem známý fakt, že první praktické zkušenosti v oboru získali mnozí budoucí historici umění v kontaktu s Olgou právě v řadách galerijních lektorů.

V galerii Olgu vedle povinností souvisejících s vedením oddělení, v jehož čele zůstala do roku 1981, k sobě opět přivábily italské obrazy, především ty staré, deskové. Malby italských primitivů. Málo se o nich vědělo, při prohlídkách bylo obtížné je návštěvníkům přiblížit. Začala se tedy jejich studiem zabývat. Nevím, jak moc si tehdy uvědomovala, že tím navázala nový dialog s již zesnulým profesorem Cibulkou, který jednu ze svých prací věnoval triptychům Bernarda Daddiho v Národní galerii v Praze. Bylo ale nejspíš v nějakém vyšším řádu nesamozřejmosti, že se v roce 1969, kdy směla vyjet na půlroční stipendium do USA, seznámila s Millardem Meissem, kterému tři desítky let před tím Josef Cibulka zprostředkoval návštěvu a studium italských estenských sbírek na Konopišti.

V následujícím více než dvacetiletém období, na jehož počátku stojí *Studie o malířství italské gotiky a renesance v československých sbírkách* (1976) a články o *Oplakávání Lorenza Monaca* v pražské Národní galerii či *Anjouovském oltáříku* z Moravské galerie, se Olga Pujmanová intenzivně věnovala svému italskému tématu řadou statí a článků.

Přirozeným potvrzením odborného zájmu o památky 14. století byla v roce 1981 její kandidátská disertace nazvaná *Italské deskové obrazy v českých zemích doby Karlovy*. Zúročila v ní nejen znalost českých památek karlovské epochy, ale také hlubokou, komparativní obeznamenost s italským uměním tohoto období v našich i zahraničních sbírkách. Od stejného roku se mohla také oficiálně plně věnovat fondu italských primitivů, neboť přešla do Sbírký starého umění jako jeho kurátorka.

Vedle úctyhodné řady dílčích článků v našich i zahraničních periodikách je na místě připomenout i její počiny výstavní a atribuční: v seznamu Olžiny bohaté bibliografie je třeba zmínit dnes prakticky nesehnatelný katalog výstavy *Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách* z roku 1986 a katalog *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy* ke stejnojmenné výstavě uspořádané o jedenáct let později. Přirozeným završením těchto významných shrnutí pak je soupisový korpus italského malířství období 1330–1550 v českých

sbírkách vydaný v roce 2008, na jehož přípravě jsem měl příležitost se podílet.

Je symptomatické, že většina odborných Olžiných studií je založena nejen na důvěrné znalosti umělecké povahy zkoumaných památek a srovnávacího uměleckého materiálu i na porozumění jejich historickému kontextu, ale rovněž na jejich poznání technologickém. Restaurátorský průzkum studovaného díla je pro ni nezbytným předpokladem práce historika umění. Významná byla proto její spolupráce s Mojmírem Hamsíkem, s jehož pomocí poznávala často skrytou podobu zkoumaného díla. Obvykle také, díky zásahu restaurátora, byla studované malbě při této příležitosti vrácena i její estetická důstojnost.

Bylo to jistě galerijní prostředí, které popsany způsob práce umožňovalo, ale inspiraci k tomuto metodickému přístupu Olga získala během tehdy tak vzácných cest do zahraničí, Itálie a Francie především, spojených se studiem, ale i návštěvou četných přátel. Tady je třeba připomenout další, a opět ne zcela samozřejmou vlohu, která Olgu Pujmanovou charakterizuje: tou je laskavost, osobní šarm a společenský takt. Nepochybně souvisí s rodinnou tradicí a výchovou, ale mají své kořeny i v osobní zkušenosti.

Jako lektorka a později kurátorka Národní galerie Olga potkala řadu zajímavých i významných osobností kultury, s mnoha navázala osobní přátelství a stala se pro četné zahraniční badatele vlídnou a erudovanou, ačkoli neoficiální, reprezentantkou Národní galerie. Tato kulturní

diplomacie v nejlepším slova smyslu jí také umožnila stát u zrodu některých mezinárodních projektů a třítit v kontaktu se zahraničními odborníky vlastní badatelské otázky. Z řady veřejných ocenění, kterých se Olze v této oblasti dostalo, alespoň připomenu udělení rytířského vyznamenání Řádu zásluh o Italskou republiku v roce 1999.

V nových poměrech po roce 1989 tato Olžina činnost ve prospěch Národní galerie v Praze vyústila v založení Společnosti přátel Národní galerie. Do vínku jí Olga vložila svou odbornou zkušenost i společenskou eleganci: považovala (a stále považuje) za důležité, aby galerijní sbírky měly okruh svých stálých a poučených příznivců. Že nešlo o mýlku, potvrzuje i letošních 26 let činnosti Společnosti.

Dovolte mi na závěr vrátit se znovu na osobní rovinu.

Když jsme se, milá Olgo, poprvé setkali – bylo to ve Šternberském paláci, kam jsem přišel na pohovor kvůli studentskému stipendiu –, zahájila jsi náš rozhovor francouzsky a ve mně vyvstala dvojí tréma, že plácnu nějakou hloupost a že ji řeknu hloupě. Mnohem později jsi mi svěřila, že tvoje tréma asi nebyla menší. I když pochopitelně z úplně jiných důvodů.

Mnoho důležitých věcí ve tvém životě bylo a je nesa-mozřejmých, provázených trémou, ale proměňuješ je, k našemu i svému dobru, v otevřenosti budoucích věcí. Tuto hřivnu lidské a odborné ryzosti jsme mohli každý svým způsobem okusit. Že to není jen moje zkušenost, napovídá i důvod, proč jsme se tu sešli.

Petr Příbyl

Laudatio k udělení ceny Josefa Krásy Haně Buddeus

Vážené dámy a vážení pánové,

je mi ctí, že jsem byl požádán, abych u příležitosti udělení Ceny Josefa Krásy přednesl laudatio na Hanu Buddeus, která byla oceněna za publikaci *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. Na jednu stranu mám úkol poněkud ulehčen okolností, že laureátka v současné době pobývá v zahraničí a zbavila mě tedy ostychu pronášet slova chvály v její přítomnosti. Na druhou stranu mi tu samozřejmě chybí, neboť by coby debutující laureátka odvedla pozornost ode mne coby debutujícího laudátora. O co snazší měl situaci Tomáš Winter, když vloni mluvil o Vojtěchu Lahodovi! Jednoduše mohl napodobit postup, který zvolil profesor Lahoda, když tři roky předtím pronášel laudatio na něj. Jednalo se sice o proslov u příležitosti udělení Ceny Uměleckohistorické společnosti za dlouhodobý přínos oboru dějin umění, ale vzhledem k tomu, že Vojtěch Lahoda byl v roce 1991 vůbec prvním laureátem Ceny Josefa Krásy, mohl bych stejný postup použít i já v případě Hany Buddeus. To bych ovšem sám musel nejprve nějakou cenu dostat! Vzhledem k tomu, že jsem žádnou cenu nedostal, a tedy nemám, koho napodobovat, musím se pokusit pronést oslavná slova sám.

S Hanou Buddeus jsem se poprvé setkal jako oponent její diplomové práce *Fata morgana blízkosti. Fotografie*



Karel Císař přednáší laudatio k udělení Ceny Josefa Krásy Haně Buddeus.
Foto © Martin Mádl, 2018

uměleckých děl ve třicátých letech v Československu a u Josefa Sudka, kterou pod vedením jmenovaného profesora Lahody v roce 2009 úspěšně obhájila na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Již tehdy si pro svou práci zvolila důležité a nepříliš často zkoumané téma fotografie uměleckých děl. Důležitost tohoto tématu vyplývá z mezního postavení takové analýzy, která může objasnit problémy týkající se nejen dějin fotografie a povahy fotografického média, ale i disciplíny dějin umění. Přesvědčivě

zde dovodila změny ve vnímání fotografie v období 30. let 20. století a rozvoj jejího užití při reprodukci uměleckých děl, což se projevuje zvláště v charakteru tehdejších výstav a publikací. Zaměřila se především na vydavatelské aktivity Státní grafické školy, v jejichž publikacích *Fotografie vidí povrch* a *Malba a malířský rukopis* dochází k protnutí nové fotografie s dějinami umění. Již ve své diplomové práci přitom Hana Buddeus věnovala samostatnou kapitolu Sudkovým fotografiím uměleckých děl, jejichž negativy jsou uloženy v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a jejichž zhodnocením se společně s kolegy a kolegyněmi v současnosti zabývá.

Pro svou disertační práci, která je základem oceněné monografie a kterou autorka v roce 2015 obhájila na Katedře teorie a dějin moderního a současného umění Vysoké školy uměleckopřemyslové v Praze, zvolila Hana Buddeus fotografickou dokumentaci performance v českém umění 70. let. Jestliže jsem se jako oponent její diplomové práce pozastavoval nad ne zcela dostatečným zohledněním teoretičtější orientované literatury k tématu, jako vedoucí disertační práce jsem mohl s potěšením konstatovat, že Hana Buddeus ve svém výkladu osvědčila výbornou znalost pramenné i sekundární literatury a přinesla přesvědčivé argumenty, jimiž podpořila výchozí teze. Při výkladu role dokumentace v dílech Jacksona Pollocka a Vladimíra Boudníka, při výkladu pojmu *narcismus* u Petra Rezka a Rosalind Kraussově či při interpretaci motivu rukou u Merleau-Pontyho a Jana Patočky bylo třeba ocenit autorčinu schopnost nacházet překvapivé paralely mezi zahraničním a domácím uměním a diferencovaně používat zahraniční teoretické koncepce. Nezaměřovala se přitom pouze na aplikace západních teorií, ale zohledňovala rovněž nedávnou zahraniční literaturu k dějinám umění střední a východní Evropy. Jako historička umění provedla Hana Buddeus důsledný archivní průzkum, který přinesl dosud neznámé poznatky, včetně doplnění děl, jež zatím nebyla katalogizována. Teoretické znalosti pak využila při zpřesnění a revizi užívané terminologie, v níž přesvědčivě

obhájila pojmy *performance* a *performativního umění*. V klíčových kapitolách načrtla proměnu role fotografie, kterou charakterizovala jako obrat od performativní fotografie k fotografické dokumentaci performancí, a v českém prostředí tak jako jedna z prvních vstoupila do aktuálních diskusí o roli sdílení a šíření informací v umělecké praxi. Zásadním způsobem tak přispěla k tomu, co sama v závěru disertace nazývá „paralelními dějinami fotografie“, které se nezabývají fotografií jako prostředkem k estetizaci reality, ale jako nástrojem využitelným k reprodukci uměleckých děl, dokumentaci apod.“

A těmito „paralelními dějinami fotografie“ se Hana Buddeus systematicky zabývala nejen jako badatelka, ale v letech 2013 až 2015 rovněž jako ředitelka Galerie AMU, v letech 2013–2016 též jako spoluautorka dramaturgické koncepce Festivalu Fotograf či jako přednášející dějin a teorie fotografie na FAMU. Od roku 2016 je pak odbornou řešitelkou projektu *Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví* Ústavu dějin umění, v jehož rámci mimo jiné připravila konferenci „Naléhavá přítomnost: umělecká díla na fotografiích. Mezinárodní sympozium k poctě Josefa Sudka“ a společně s Katarínou Mašterovou a Vojtěchem Lahodou monografii *Instant Presence. Representing Art in Photography*, kterou v letošním roce vydalo nakladatelství Artefactum. Přitom všem jsem Hanu Buddeus poznal nejen jako výbornou odbornici v oblasti dějin moderního umění a teorie fotografie, která významným způsobem přispívá k rozvoji odborné diskuse, ale také jako neobyčejně otevřeného a přátelského člověka, s nímž je radost spolupracovat. Stal-li se Hančin učitel Vojtěch Lahoda v loňském roce držitelem Ceny Uměleckohistorické společnosti, a tím pádem i prvním držitelem obou českých cen pro historiky umění, troufám si domýšlet, že by ho Hana Buddeus jednou mohla napodobit. Přeji jí, aby v té době nebyla v zahraničí, a sobě, aby se jí dostalo lepšího laudátora. Prozatím jí srdečně gratuluji k Ceně Josefa Krásy a vám děkuji za laskavou pozornost.

Karel Císař

Prof. Pavel Štěpánek obdržel Řád aztéckého orla

V rozhořčení doprovázejícím v posledních letech rozdávání státních vyznamenání v České republice zůstalo poněkud stranou mediálního ruchu udělení prestižního Řádu aztéckého orla prof. Pavlu Štěpánkovi. Řád uděluje stát Mexiko cizincům za přínos pro zemi nebo za činy lidskosti. O jeho udělení rozhoduje přímo mexický prezident v součinnosti s výborem vedeným Ministerstvem zahraničí a národní obrany. Mezi jeho laureáty figurují například britská královna Alžběta, Gabriel García Márquez, Bono Vox, Nelson Mandela či Bill Gates. Ačkoliv řád dostalo od jeho založení v roce 1932 několik Čechů (vesměs iberoamerikanisté a historici s přesahem do iberoamerikanistiky – např. Josef Opatrný nebo Josef Polišenský), Pavel Štěpánek je a zřejmě dlouho zůstane jediným naším laureátem z řad historiků umění. Přibližně od poloviny 60. let 20. století do současnosti publikoval desítky studií o mexickém umění v evropských sbírkách, přičemž jádrem



Prof. Pavel Štěpánek. Foto © Lukáš Bártl, 2018

jsou samozřejmě sbírky v České republice (potažmo v bývalém Československu). Za oceánem zaujaly zejména jeho studie o mexickém malíři Josém M. Velascovi z počátku 70. let 20. století, a již v roce 1982 tak hostoval jako mimořádný profesor na Mexické národní autonomní univerzitě. Další stáž v akademickém prostředí v Mexiku absolvoval poměrně nedávno, a to v roce 2013 jako „Académico distinguido“ na Universidad Iberoamericana. Nové poznatky a Štěpánkovi starší stati byly následně zeditovány do odborné monografie *Relaciones artísticas entre la República Checa y México (Ensayos selectos)* vydané v roce 2014 Univerzitou Palackého v Olomouci. Kniha se

věnuje uměleckohistorickým vztahům Čech a Mexika od 16. do 20. století (mimo jiné ikonografii mexického umění, lidovému mexickému umění, výstavám mexického umění v České republice). Vzhledem k vitalitě prof. Pavla Štěpánka lze předpokládat, že se mexicko-českým souvztažnostem bude věnovat ještě v celé řadě článků. Výše zmíněná publikace je však nepochybně jakýmsi završením výzkumu popularizujícího mexickou kulturu na takové úrovni, že to nemohla přehlédnout ani prezidentská nominační komise, i když s odstupem několika let. Přijijme tedy Pavlu Štěpánkovi: „tequila en aguila“.

Pavel Waisser

OBITUARIA

Ohlédnutí za Alenou Potůčkovou

Dne 6. listopadu 2018 zesnula PhDr. Alena Potůčková, ředitelka Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Alena Potůčková, roz. Machoninová (dcera sociologa Pavla Machonina, neteř architektů Vladimíra a Věry Machoninových a divadelního a literárního kritika, dramaturga a scenáristy Sergeje Machonina), se narodila 19. března 1953 v Roudnici nad Labem, kde do svých šestnácti let vyrůstala a kde se počal formovat její zájem o výtvarné umění. Zde navštěvovala roudnickou Lidovou školu umění a především od otevření nové budovy roudnické galerie v roce 1965 pravidelně docházela na výstavy a přednášky organizované tehdejšími řediteli Milošem Saxlem. Gymnaziální studia, jež započala též v Roudnici, již dokončila v Praze, kam se s rodiči v roce 1969 přestěhovala. Vystudovala dějiny umění a etnografii na Masarykově univerzitě (tehdejší UJEP) v Brně.

Profesní kariéru zahájila v roce 1977 v Praze, kde byla zaměstnána v Národní galerii v oddělení regionálních galerií. To předurčilo její celoživotní směřování a umožnilo jí zabývat se odbornou náplní těchto institucí – specifickým českým fenoménem vycházejícím z plánu o zřízení krajských galerií, na jehož základě vznikla na území tehdejšího Československa od 50. do počátku 60. let celorepubliková galerijní síť sestávající z 25 nově založených institucí. Počátkem 80. let absolvovala půlroční stáž v Paříži, jež prohloubila její vztah k francouzské kultuře a umění. Od začátku 90. let byla kurátorkou Sbírek moderního umění NG a odtud z popudu ředitele Jana Sekery přešla v roce 1992 do tehdejší Středočeské galerie v Praze přejmenované o rok později na České muzeum výtvarného umění v Praze (dnešní GASK v Kutné Hoře). Zde se jako kurátorka malby významným způsobem zasloužila o rozvoj sbírkotvorné a výstavní strategie. Byla iniciátorkou velkých uměleckých přehlídek a výstavních projektů, jež si kladly za cíl v situaci scházející stálé expozice nejen postupně představovat sbírky, nýbrž také předvádět současné české umění a být vhodnou platformou promyšlené akviziční politiky. Za zmínku stojí např. výstavy *Umění zastaveného času – Česká*



V úterý 6. listopadu 2018 zemřela ve věku 65 let Alena Potůčková, ředitelka Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Foto (detail) © Pavel Křivohlavý, 2019

výtvarná scéna 1969–1985 v roce 1996, *Expres* v roce 2005 či přehlídky s mezioborovým přesahem, zahrnující etnologická studia (*Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století* v roce 2004 a *Exotismy ve výtvarném umění XX. století v Čechách a na Moravě* v roce 2007). Na základě výstavní a odborné činnosti v ČMVU se hlavní oblastí zájmu Aleny Potůčkové stalo české umění druhé poloviny 20. století, především vrstevnická generace nastupující v 70. letech. Než byla v roce 2008 jmenována ředitelkou Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, podílela se na koncepci budoucího Centra umění v bývalé jezuitské koleji v Kutné Hoře, kam nakonec galerie přesídlila již pod názvem GASK.

V době desetiletého působení v roudnické galerii završila svůj profesní růst, v němž mohla plně uplatnit svůj intelekt, talent i citlivého ducha. Navázala na kulturní a výtvarné tradice města spojené s geniem loci lobkowiczského zámku a se zakladatelskými osobnostmi galerie Augustem Švagrovským a Milošem Saxlem. Zasloužila se o přípravu množství velkolepých výstavních projektů (komponovaných do tematických cyklů) s jednoznačně nadregionálním přesahem. Stála za organizováním stěžejních kulturních a společenských akcí města, spjatých mimo jiné též s historií regionu, akcemi pro záchranu barokního pivovaru, digitalizací a zpřístupněním on-line sbírek, rekonstrukcí depozitáře či vznikem architektonického projektu na přestavbu a rozšíření galerijní budovy. Díky své erudici a osobním kontaktům zásadním způsobem rozšířila roudnické sbírky o více než 300 děl. Tyto akvizice byly v ekonomicky nepříznivé době získány z velké části prostřednictvím darů, mezi něž náleží i velký konvolut děl Jitky a Květy Válových, s nimiž udržovala dlouhá léta blízký vztah. Zasluhou její intuíce a nadstandardního pracovního nasazení získala

galerie v roce 2010 zvláštní cenu v rámci Národní soutěže muzeí Gloria musaealis za výstavu pozdně středověkého pašijového cyklu Hanse Hesseho z roudnického kostela. V témže roce získala titul Podřipan roku, udělovaný Vlastivědným spolkem Říp za příkladnou propagaci regionu Podřipsko. Vedle celoživotní pestré publikační a výstavní činnosti byla iniciátorem oslav významných jubileí roudnické galerie. U této příležitosti byly vydány dva rozsáhlé katalogy roudnických sbírek – *100 uměleckých děl ze sbírek Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem ke stému výročí založení* (2011) a *50 uměleckých děl ze sbírek Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem* (2014) k padesátiletému výročí od otevření nové galerijní budovy.

Až do posledních dní se navzdory těžké nemoci aktivně podílela na činnosti galerie a bohatém programu jubilejního roku 2018. Vedle ředitelské funkce byla členkou předsednictva Rady galerií ČR, členkou rady nákupních komisí v galeriích po celé republice, členkou Poradního sboru generálního ředitele při Sběrce grafiky a kresby Národní

galerie pro sbírkotvornou činnost, členkou grantové komise Ministerstva kultury ČR aj.

Alena Potůčková ke své práci přistupovala s vysokou zodpovědností a nevidaným životním entuziasmem a zápal. Její životní pouť byla oslavou humanity a kolegiální solidarity. Ostatně výtvarné umění a hudba, kterou milovala a považovala za nedílnou součást galerijního programu, pro ni měly podstatný humanistický význam. S ohromnou vlídností, dobrosrdečností, přirozeným diplomatickým taktem a s nevypočítavou vstřícností dokázala jednat se svými partnery, kolegy i zaměstnanci, které vždy přátelsky podporovala. Dokonce i s přibývajícími zdravotními komplikacemi byla stále příkladným optimistou a kolegyní, na niž se dalo vždy spolehnout. S hlubokou sociální citlivostí uplatňovala úctu ke všem povoláním. Sama na svou profesi pohlížela s vděčností a pokorou. Pro to vše byla a bude nevyčerpatelnou inspirací nejbližšího okolí. Říká se, že pod velkými stromy nic neroste. Alena Potůčková byla toho pravým opakem – nádherný košatý strom, který dával růst všemu a všem.

Magdalena Deverová

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

Ve druhé polovině roku 2018 oslavili významná životní výročí mj.:

95 let

prof. PhDr. Miloš **Stehlík** (14. 11. 1923 Brno)

90 let

prof. PhDr. Anton **Legner** (28. 8. 1928 České Velenice)

85 let

Mgr. Blanka **Škvára** (12. 8. 1933 Dvůr Králové nad Labem)

Mgr. Blanka **Stehlíková**, CSc. (26. 8. 1933 Březové Hory, dnes Příbram)

PhDr. Ludmila **Vachtová** (24. 9. 1933 Beroun)

doc. PhDr. Věra **Ptáčková** (6. 11. 1933 Ostrava)

80 let

Ing. Ivo **Janoušek**, CSc., FEng. (8. 7. 1938 Ostrava)

PaedDr. Zdeňka **Nedvědová** (8. 8. 1938 Olomouc)

Ing. Jan T. **Štefan**, CSc. (21. 8. 1938 Brno)

PhDr. Dagmar **Halasová** (9. 11. 1938 Brno)

PhDr. Marie **Schenková**, CSc. (18. 12. 1938 Kylešovice, dnes Opava-Kylešovice)

75 let

prof. PhDr. Josef **Kandert**, CSc. (22. 7. 1943 Praha)

PhDr. Miloslav **Paulík** (26. 8. 1943 Kamenice nad Lipou)

PhDr. Eva **Matyášová** (2. 9. 1943 Praha)

Mgr. Jaroslav **Fatka** (4. 10. 1943 Praha)

PhDr. Eva **Jůzová**, roz. **Řehová** (8. 11. 1943 Praha)

PhDr. Antonín **Dufek**, Ph.D. (30. 11. 1943 Brno)

70 let

PhDr. Miloslav **Vik** (6. 7. 1948 Praha)

PhDr. Jan Jakub **Outrata** (12. 8. 1948 Washington, D.C., USA)

PhDr. Eva **Wolfová** (27. 8. 1948 Praha)

PhDr. Leoš **Mičák** (15. 9. 1948 Velké Losiny)

PhDr. Eliška **Lysková** (19. 9. 1948 Brno)

PhDr. Lubomír Jan **Konečný** (20. 10. 1948 Brno)

prof. PhDr. Pavel **Zatloukal** (27. 10. 1948 Olomouc)

PhDr. Helena **Honcoopová** (1. 11. 1948 Praha)

PaedDr. Ludislava **Tomková** (14. 11. 1948 Cekov, okr. Rokycany)

doc. PhDr. Hana **Myslivečková**, CSc. (17. 11. 1948 Olomouc)

PhDr. Olga **Ambrožová** (29. 11. 1948 Písek)

Mgr. Hana **Aulická** (8. 12. 1948 Most)

PhDr. Tomáš **Mikulášтик** (21. 12. 1948 Vizovice)

65 let

PhDr. Eva **Stará** (30. 8. 1953 Praha)

PhDr. Jiří **Zemánek** (14. 9. 1953 Rychnov nad Kněžnou)

PhDr. Jiří **Hylíš** (5. 10. 1953 Havlíčkův Brod)

doc. PhDr. Zdeněk **Hojda**, CSc. (17. 10. 1953 Praha)

Mgr. Blanka **Chocholová** (5. 11. 1953 Praha)

PhDr. Tomáš **Rybička** (8. 12. 1953 Pardubice)

60 let

MgA. Jaroslav **Vanča** (6. 7. 1958 Praha)

Mgr. Pavel **Netopil** (27. 7. 1958 Přešov)

PhDr. Pavel (Paul) **Mazourek** (28. 7. 1958 Rumburk)

PhDr. Zdeněk **Vácha** (1. 9. 1958 Bratislava)

Mgr. Hana **Nováková** (27. 10. 1958 Havlíčkův Brod)

55 let

Mgr. Marek **Pokorný** (21. 8. 1963 Humenné)

50 let

Mgr. Jana **Maříková-Kubková**, Ph.D. (1. 7. 1968 Praha)

Mgr. Martina **Vítková** (21. 7. 1968 Rychnov nad Kněžnou)

Mgr. Petr **Ingerle** (2. 8. 1968 Brno)

Mgr. Adriana **Primusová** (22. 8. 1968 Boskovice)

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavíčkovi)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 30 / Volume 30

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Petr Jindra

Jazyková redakce | Copy Editor: Lenka Jindrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

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

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

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

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Lucie Svátková, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: svatkova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

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

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně na sekretariátu UHS. Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně; viz <http://www.dejinyumeni.cz/clenstvi/>.

Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 110 00 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet.

Korespondenčně lze sjednávat jen prodloužení již vydané legitimace; tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

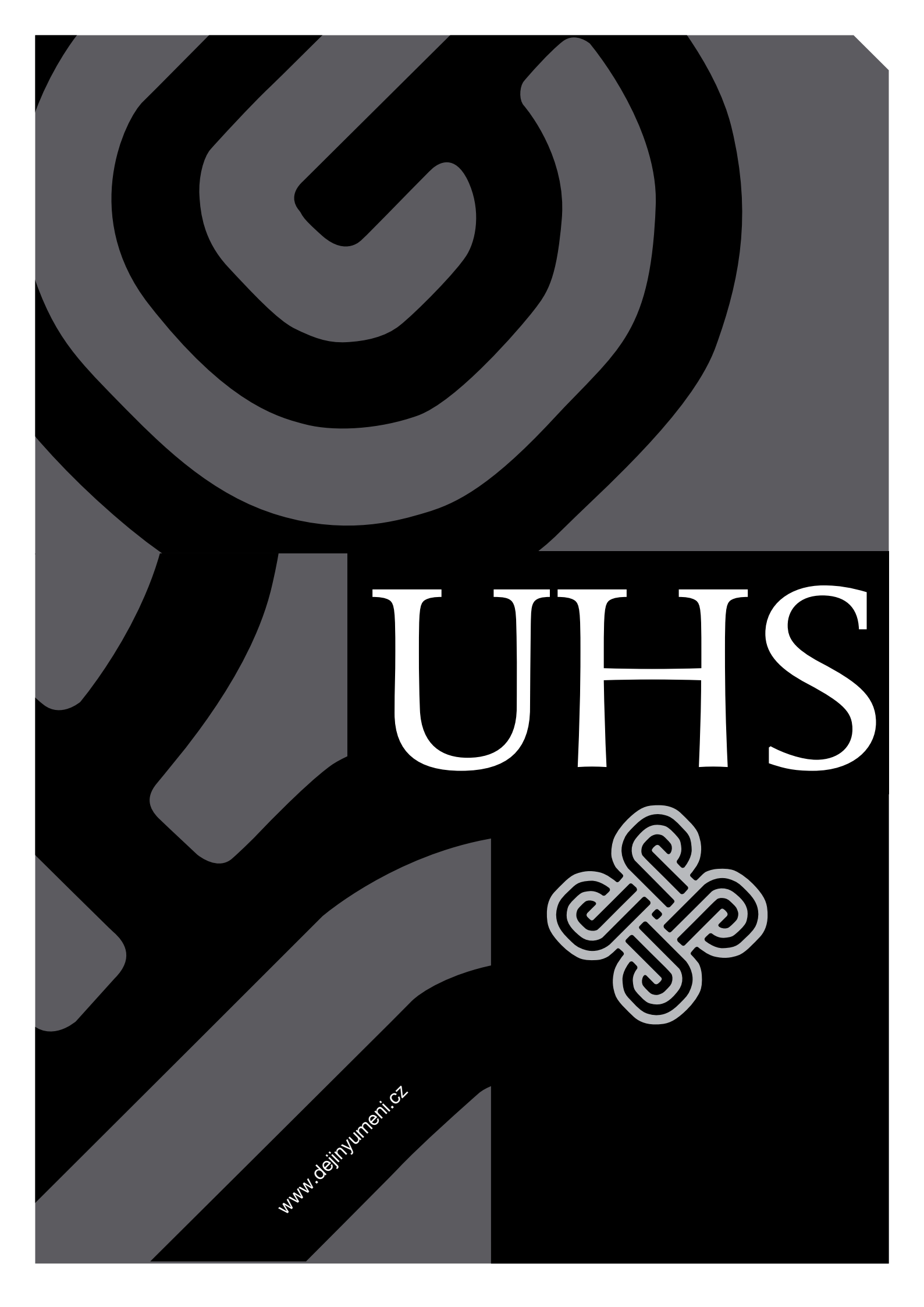
ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

WEBOVOU STRÁNKU UHS:

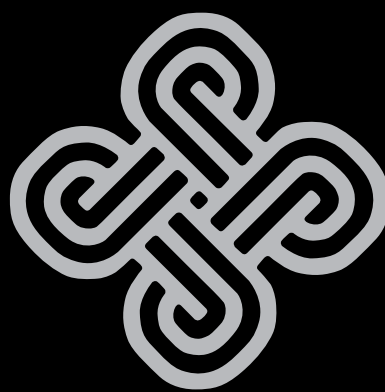
www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz



UHS



www.dejinyumeni.cz