

UHS  UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1 | 2017



JAK PSÁT
DĚJINY
DESIGNU?

OBSAH

Spolkové aktuality

2017: druhý ročník obnoveného stipendia Baderovy nadace pro studenty dějin umění	3
Cena F. X. Šaldy za rok 2016	4

Téma: Jak psát dějiny designu?

JAK PSÁT DĚJINY DESIGNU? Zdeno Kolesár – Iva Knobloch – Radim Vondráček	4
ZA DĚJINY A TEORII DESIGNU, VĚCÍ I NE-VĚCÍ Lada Hubatová-Vacková	7
RETROÁVNADA. „ZNEČIŠTĚNÍ“ ČESKÝCH VÝSTAVNÍCH INSTITUCÍ DESIGNEM, SOCIOLOGIÍ A RETROMÓDOU Daniela Kramerová	8

Rozhovor

INTERDISCIPLINARITA, KONTEXTUALIZACE A RESPEKT K UMĚNÍ MIMO KÁNON. ROZHOVOR S VOJTĚCHEM LAHODOU Marie Rakušanová	11
--	----

Recenze

PETR WITTLICH, BOHUMIL KAFKA (1878–1942). PŘÍBĚH SOCHAŘE Martin Krummholz	17
--	----

Polemika

SLOVNÍK HISTORIKŮ UMĚNÍ ...ANEB PROČ JE VÍCE NĚKDY MÉNĚ Anděla Horová	18
AD VOCEM SLOVNÍKU HISTORIKŮ UMĚNÍ Polana Bregantová – Marie Platovská – Lubomír Slavíček	19

Konference, kolokvia, odborná setkání

PRACOVNÍ SETKÁNÍ K TEORETICKÝM ASPEKTŮM PAMÁTKOVÉ PÉČE Ludmila Hůrková	20
ARS LINEARIS VII Zuzana Novotná	21
NALÉHAVÁ PŘÍTOMNOST. UMĚLECKÁ DÍLA NA FOTOGRAFIÍCH. MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM K POCTĚ JOSEFA SUDKA Hana Buddeus	22
ORIENT ODER ROM? PREHISTORY, HISTORY AND RECEPTION OF A HISTORIOGRAPHICAL MYTH (1880–1930) Martin Jakubčo – Lenka Vrlíková	24
MEZIOBOROVÉ SYMPOZIUM SVĚTLO, STÍNY A TMA V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ Roman Prahel – Radim Vondráček	25
MEZINÁRODNÍ DOKTORANDSKÁ KONFERENCE STUDENTŮ „OBSAH – FORMA“ Magdalena Nová – Marie Opatrná	26
PARAGONE 2017. ČTVRTÝ ROČNÍK SOUTĚŽE O CENU PROFESORA MILANA TOGNERA Helena Zápalková	27

Obituaria

ZEMŘELA MARIE ANNA KOTRBOVÁ Matěj Kruntorád	28
ZA DANIELOU KARASOVOU Ladislav Zikmund-Lender	28

Významná životní výročí

.....	30
-------	----

Foto na obálce: Miloš Hájek, Automatická poštovní schránka, návrh 1963, výroba po roce 1970, Poštovní muzeum Praha

(Brno – moravský Manchester, 2014/2015; připravovaný *Paneland a Kmeny 90*). Tímto směrem se vydává i pražské UPM, které na podzim po znovuotevření muzea představí výsledky výzkumu panelových sídlišť a hromadného bydlení v Československu (publikace a výstava *Paneláci*).

Koncept odděleného vystavování artefaktů z jednotlivých uměleckých druhů vyvázaných z původních kontextů a určených k čistě estetické recepci se v současné době jeví nikoli jako závazný, spíše jako jeden z historicky platných prezentačních modů, které je možno při vědomí

jejich dobové podmíněnosti výstavně užívat, komentovat, případně kombinovat s dalšími principy. Odklon od úzké specializace, který je jedním z trendů nejen v humanitní oblasti, pak umožňuje nové způsoby uchopování kulturních a společenských jevů i větší flexibilitu vůči rychlým proměnám. V retro oblasti se hybridní a multidisciplinární metody přirozeně uplatňují. Retro móda navíc umožňuje pod příslibem oddechové nostalgie přilákat široké publikum, jehož snadné jistoty lze plastičtějším obrazem lehce rozechvívat.

Interdisciplinarita, kontextualizace a respekt k umění mimo kánon

Rozhovor s Vojtěchem Lahodou

Marie Rakušanová

VÝCHODISKA, TÉMATA A PŘÍSTUPY

Jean Baudrillard ve své studii o sběratelství tvrdí, že sběratel si vybírá takové artefakty, díky kterým rozeznává sebe sama jako absolutně jedinečnou bytost, že vlastně neustále sbírá sám sebe. Myslíte, že něco podobného by šlo říci o historících umění a výběru témat jejich bádání? Zabýváte se širokou škálou témat od malířství, přes fotografii až k umělecké teorii, celý život se však vracíte k osobnosti Emila Filly. Co Vás k němu stále táhne?

Odpověď je trošku komplikovaná, poněvadž to nejde jednoduše mechanicky vysvětlit. Na jednu stranu hraje velkou roli náhoda, ale na druhé straně samozřejmě také nějaké zaujetí a určitá sympatie, ačkoli zase ne absolutní.

V případě mého zájmu o Filla spočívala náhoda v tom, že když mě přijal Josef Krása do Ústavu dějin a teorie umění ČSAV, což bylo někdy v roce 1980, tak mi nabídl, abych napsal článek k výročí Emila Filly do časopisu *Umění*, s tím, že k tomu má výborný zdroj, a sice Fillova dědice, pana Františka Krejčího, který tenkrát působil v Ústavu jako fotograf. Seznámil jsem se s ním, a když jsem zjistil, že pan Krejčí bydlí v Janákově vile, pár bloků od domu, kde jsem bydlel já, tak bylo samozřejmě velice jednoduché tam začít docházet a studovat Fillovu pozůstalost. A když jsem odkrýval hloubku té dokumentace, tak se mi začal Filla jevit v úplně jiném světle, než jak jsem ho před tím znal. Najednou se ukázalo, že Filla není jenom Picasso a kubismus, ale je to taky Sudek, je to holandské malířství 17. století, je to i čínská malba, je to vlastně spousta referenčních témat a motivů, které nějakým způsobem rozšiřují panorama a vytvářejí z bádání o Fillovi záležitost kontextuální a docela dobrodružnou. To mě asi na dějinách umění baví nejvíc – „košatost“ a zakotvení v síti vztahů. Mně osobně také vyhovovalo Fillovo propojení praktických výsledků (obrazů) a teoretické činnosti. Bavilo mě

číst spoustu jeho teoretických textů, často obtížně interpretovatelných a dodnes obtížně srozumitelných. Vnímám to jako něco, co i mě osobně může posouvat intelektuálně dopředu.

Co přimělo osmnáctiletého Vojtěcha Lahodu začít studovat dějiny umění? A byla to první a jediná volba, nebo byly na počátku i jiné zájmy?

Můj případ je asi podobný jako u řady dalších absolventů dějin umění. Je to případ nenaplněných aspirací být malířem. Hodně jsem tenkrát maloval a měl jsem touhu dostat se na AVU, to ale nevyšlo, proto jsem si dal druhou přihlášku na dějiny umění, kam jsem byl přijat. Bylo to takové rozhodnutí shůry, které mě dovedlo k dějinám umění. Později jsem si samozřejmě uvědomil, že malba mi prostě nebyla dána a že mě dějiny umění uspokojují, právě nutností číst a vzdělávat se, to mi vyhovovalo. Současně mě naplňovalo, že dějiny umění jsou především vizuální disciplína, založená na vizuální paměti. Nakonec jsem byl rád, že to takto dopadlo.

Jak vzpomínáte na studia dějin umění na Katedře dějin umění a estetiky FF UK? Jaké vzory z řad odborníků jste během studií měl? A co Vás naopak na tehdejší výuce odpuzovalo?

Vzpomínám na to rozporuplně, poněvadž ta doba samotná byla velice tristní. Tehdy mělo studium samozřejmě spoustu znaků své doby. Nebyla to bublina, v níž by se doba neodrážela. Nevzpomínám na to s nějakou nostalgií. Samozřejmě bylo důležité, koho jsem tam poznal a zastíhl. Zásadní pro mě bylo setkání s profesorem Wittlichem a s jeho skvělými přednáškami a semináři. To bylo to hlavní, co tam člověka drželo a co nějakým způsobem poznamenalo můj další vědecký a profesionální život. Protože nebyť Wittlicha, tak by tam nebyl žádný jiný pedagog nebo žádný jiný důvod, který by mě tam držel. Pamatuji si, že se mi líbily přednášky Jaromíra Homolky,

který uměl krásně přednášet. Jenže já jsem nechtěl dělat středověké umění, takže bylo jasné, že tímto směrem moje cesta nepovede.

Byli tam ještě takoví pedagogové jako Jiří Kropáček, který byl milý a bezvadný pán, ale například o skvělém raně středověkém anglosaském a insulárním umění v Anglii nám přednášel takovým strašně pozitivistickým způsobem, že dokonce uváděl i inventární čísla některých šperků z pokladu ze Sutton Hoo, pod kterými je v British Museum uchovávají. Byl to takový velmi poctivý, ale ne zas kreativní způsob přednášení. Ale materiál to byl úžasný. Vždy, když jsem navštívil British Museum, neodolal jsem pokušení zajít se podívat do sálu, kde byly vystaveny vykopávky z pohřební lodi ze Sutton Hoo.

No a nejmíc mě odpuzovalo to, jak byl obor zakotvený v ideologických parametrech. To byl ten společný základ, který jsme měli s jinými obory, tedy marxismus-leninismus. Mě tam ještě navíc štvála vojenská příprava samozřejmě. Ta byla také součástí ideologického pozadí, na němž vysoké školy fungovaly. To byla strašná ztráta času. A rok vojny, to je ještě další kapitola. Byl jsem v Plzni na Borech – naproti věznicí, kde byl vězněný Václav Havel. Byl jsem zdravotně neschopný, ale modrou knížku mi bohužel nedali, tak jsem počítal tanky v tankovém pluku.

Od roku 2000 přednášíte v Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde se někteří Vaši někdejší učitelé stali Vašimi kolegy. Sám jste vychoval už několik generací historiků umění. Působil jste jako přednášející také v zahraničí, takže máte možnost srovnání. V čem vidíte pozitiva a v čem negativa současné podoby výuky dějin umění v Čechách obecně.

Zdá se mi, že absolventů je hodně. Já samozřejmě nejsem pro žádné administrativní restriktce. Ale reálně pro ně všechny společnost nenabízí možnosti uplatnění. Na druhou stranu je bezvadné, když získáme tolik mladých lidí vzdělaných v dějinách umění. Musí být ale nějakým způsobem srozumění s tím, že budou složitě hledat zaměstnání. To beru skoro jako pozitivní idealismus a velice si toho cením. Jsem přesvědčen, že studium dějin umění tříbí vkus. Vzdělání v tomto oboru je něco, co bychom potřebovali uplatnit v různých městských radách a institucích, v nichž probíhá veřejné rozhodování, ať už jde o umění ve veřejném prostoru, o památky a jejich ochranu či jen o vkus. To je jedna věc. Další věc je ta, že díky otevřeným možnostem se studenti dnes dívají velmi pozorně na to, jak vypadají kurikula jiných univerzit, i zahraničních. A ta naše by měla být pružná, musí reagovat na zájem studentů. Třeba já vidím, že v Praze je velký zájem o současné umění a výzkum architektury. Jeden čas byl i takový kolísavý zájem o 19. století. Středověk je možná fenomén, o který je zájem stále. To jsou různá hlediska, která by se měla zohledňovat. Nyní je v Čechách víc institucí, které si konkurují. Praha, Olomouc, Brno, Vysoká škola umělecko-průmyslová. Asi by bylo ideální, kdyby se tyto instituce nějak domlouvaly, kdyby byl důraz na nějakou specifickou stránku v rámci jedné školy, aby student věděl, co daný ústav jedinečně nabízí. Nechci říkat nějaké návrhy, jak by to mělo vypadat, ale mám dojem, že by to mohlo pomoci. Ale to je samozřejmě otázka určité komunikace mezi „departmenty“. Pak je otázka, jak by měly vypadat samotné přednášky. Mám dojem, že schází přednášky

s kritickým akcentem na dané téma – to znamená přednášky k nějakému problému, který by dokonce mohl přesahovat stylové nebo chronologické období, který by mohl být nějakým průřezovým problémem. Myslím si, že je to pro studenty přínosnější, protože je to naučí myslet v jiných kategoriích, nejen v doslovné časové a strukturní formě. Hodně studentů se také zajímá o fotografii, která by si zasloužila vlastní přednáškové cykly.

Jak jsem již v jedné z otázek konstatovala, zabýváte se různými médii moderní tvorby. V českém dějepise moderního umění ale nebylo dlouho podobné zkoumání smíšených výtvarných žánrů obvyklé. Kde jste se inspiroval, jak podobná hybridní témata metodologicky uchopit?

Musím vyzvednout druhý obor, který jsem studoval – estetiku. Ta mi podle mého soudu dala poměrně hodně, byť se zdá, že otázky estetické nebo filozofické musely být daleko víc pod ideologickým tlakem. Na katedře estetiky ale bylo pár zajímavých lidí. Například Miloš Jůzl, s nímž jsme měli kurzy o dějinách hudby a o tom jak hudba ovlivňovala moderní umění. To je známé téma – průnik hudby do moderního malířství, zrod abstrakce za pomoci hudby, když to řekneme trošku vulgárně. Seděli jsme v malé učebně, bylo nás tam pár a poslouchali jsme desky, které nám doktor Jůzl nosil. Podobně se to propojilo i s literaturou, i o divadle jsme měli nějaké přednášky. A to všechno mi ukázalo, zvláště na příkladu Jana Mukařovského, že je velmi důležité vidět umělecké jevy vcelku a že významové kontexty, které vypadají, že jsou imanentní oboru či médiu, někdy přecházejí z jednoho média do druhého a nějakým způsobem pracují i v jiné žánrové nebo mediální vrstvě. Třeba mě bavilo, jak se Mukařovský zabýval poezií. Má krásnou stať o básníkovi, kde vám ale neřekne, zda je to přímo o básníkovi jako tvůrci poezie psané, lexikální, lingvistické, nebo zda je to básník v tom obecném, metaforickém slova smyslu. Potom máte třeba formulaci „Sudek jako básník Prahy“. To znamená, že díky tomuhle přenesení, napínání pojmu můžete mluvit o poetice jak ve smyslu literatury, tak malířství, hudby či fotografie. Mukařovský může dát člověku hodně podnětů, třeba i v oblasti estetiky filmu. Má ale také krásnou stať o gestech v divadelním umění třicátých let. Gesta se stala součástí kulturní analýzy jak v divadle, tak ve filmu i malířství.

Ze zahraničních podnětů bych rád připomněl třeba knihu Angely Dalle Vacche *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*, která je založena na průniku filmu a malířství. Intertextualita je pro autorku základní prvek a jsou to věci velice podnětné. Zabývá se na příkladech šesti nebo sedmi filmů rolí výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že to ukazuje v různých kontextech, můžete to brát jako metaforu, jako formu apropriace nebo preferenci konkrétního vybraného obrazu, ale můžete se také pouze dívat, co je v tom filmu za obrazy. Možných přístupů je zkrátka celá řada. Dalle Vacche tvrdí, že filmová studia jsou dál než dějiny umění, které by se měly poučit i z jiných oborů a ne jen ze svých vlastních zdrojů. To se myslím týká i literární vědy, která je také metodologicky progresivnější než dějiny umění. Mám na mysli například autorku Pascale Casanova, konkrétně její knihu *Světová republika literatury*, která v češtině vyšla v roce 2012. Casanova rází poutavý přístup k literatuře, který je založen na dominanci „literárního

kapitálu“ dle koncepce Pierra Bourdieua. Literární kapitál, který je vytvářen institucemi, časopisy, cenami, literárním provozem, má k dispozici spisovatel v rámci národní literatury, která bojuje o to, aby se stala součástí mezinárodního literárního prostoru. V dnešním globalizovaném světě moc center nedává začínajícím literátům stejnou šanci. A právě ze vztahu center literárního kapitálu a národních literatur vyplývají možnosti nebo nemožnosti zapojit se do zóny transnacionální literatury nebo naopak zůstat součástí národního symbolického kapitálu. To jsou věci, které pak směřují i k tématu našeho prostoru, který je pochopitelně trochu mimo západní zájem a neví se úplně co s ním – jak ho uchopit. Těch možností je samozřejmě víc. Nemyslím si, že bych byl nějak výjimečný ve sledování těchto témat. Průniky výtvarného umění a literatury zpracovával v českém prostředí už Tomáš Vlček v knize *Praha 1900* – to je krásný příklad toho, jak je literatura do problematiky výtvarného umění vsunuta nenásilně, logicky a smysluplně.

Zmiňoval jste Mukařovského, což považuji za velmi zajímavé. Anglosasové dnes mají pocit, že ho pro celý svět a samozřejmě i pro nás znovu objevili, ale to, co říkáte, dokazuje, že tady znalost jeho textů přetrvávala.

To je sice pravda, já mám ale zkušenost, že studenti, kteří zpracovávají bakalářské, magisterské nebo dokonce i doktorské práce, kde by se Mukařovského podněty nabízely, ho vůbec necitují. U řady témat a problémů přitom může nabídnout nějaký směr uvažování. Studenti s ním ale prostě nejsou tolik seznamováni, jak by bylo třeba.

Dá se říct, že politické proměny, kterými náš středoevropský prostor prošel v druhé půli 20. století, našim dějinám umění vnutily určité zpoždění v docenění přínosu osobností typu nejen Mukařovského, ale třeba také Waltera Benjamina? Tedy postav, které ze střední Evropy pocházejí, ale snaha odideologizovat úvahy o estetice a vizuální kultuře u nás vedla k tomu, že obor dlouho věřil, že se bez znalosti jejich myšlenek obejde – a dostal se sám do určité izolace?

Určitě. S tím souvisí i zdrženlivost vůči sociologickým metodám dějin umění u nás. Tyto přístupy se považovaly za příliš blízko tendenčnímu marxistickému chápání a ideologii, a proto se u nás moc neprojevaly, přestože jinde – např. ve Spojených státech – se uplatnily výrazně (Meyer Schapiro a další).

Kurátoroval a spolukurátoroval jste celou řadu výstav. Kam směřuje náš obor v této oblasti? Co pro Vás osobně jako historika umění koncipování výstav znamená?

Výstavy považuji v podstatě za jedinou metodu aplikace dějin umění. Když se začalo hovořit o tom, že nezákladní, ale aplikovaný výzkum má být hnacím motorem české vědy a že se tomu musíme přizpůsobit, tak jsem se vždycky ptal: A co je to ten aplikovaný výzkum v dějinách umění? Kdo a jak by měl aplikovat naše výsledky? Nedostal jsem žádnou odpověď. Myslím, že jediný výsledek našeho výzkumu zajímavý i pro společnost je výstava spolu s výstavním katalogem. Myslím, že to je legitimní způsob, ale ještě na začátku své kariéry jsem s tímto názorem narazil. V roce 1995, když jsem řediteloval třetí

rok, proběhlo hodnocení Ústavu a hodnotící komise nám tehdy vytkla, že Ústav dělá výstavy, které by dělat neměl, že výstavy patří galeriím a Ústav by se měl věnovat vlastní odborné publikační činnosti. Neexistuje ale ve vztahu k veřejnosti vhodnější výstup naší odborné práce, než je výstava s katalogem.

Co se týče výstav, myslím si, že v posledních letech se zlepšily některé výstavní instituce, zejména mimo Prahu. Ostravská galerie začala být velkorysá a velice otevřená. Zajímavé výstavy dělá Západočeská galerie v Plzni, teď pod vedením Marcela Fišera i Cheb. A myslím si, že i tyto oblastní galerie, nejen instituce typu Národní galerie, se dostanou v budoucnu k tomu, že budou dělat významné výstavy i se zahraničními zápůjčkami. Někde se to již děje – např. Alšova jihočeská galerie realizovala velkoryse pojatou výstavu českého surrealismu *Kráska bude křečovitá*.

Na kterou Vámi kurátorovanou výstavu vzpomínáte nejradši? Třeba katalog výstavy *Svět Emila Filly*, kterou jste dělal pro Galerii hlavního města Prahy, ve mně vždy vyvolává pocit, že ta práce pro Vás musela být čistá radost.

To jste mi vzala z úst. Myslím, že to byla tato výstava, která vznikla v mých úplných začátcích, v roce 1987. Na jejím vnímání se podepsal až takový tělesný způsob přípravy výstavy, kdy jsem sám svým vlastním tělem ručil za zápůjčky. S řidičem dodávky jsem jel třeba do Kroměříže, odkud byl zapůjčen obraz *Krávy* od Pauluse Pottera, který byl v rámci výstavy prezentován jako historický kontext. Kontextualizace tématu mě už tehdy strašně bavila.

Prezentování témat v podobně široce pojímaných souvislostech asi nebylo tehdy ve výstavní praxi úplně obvyklé...

Nebylo a musím říct, že reakce na výstavu byly velice pochvalné. Těšila mne třeba pochvala Jana Mlčocha, který říkal, že to byla nejlepší výstava o Fillovi, jakou kdy viděl.

SVĚTOVÝ A STŘEDOEVROPSKÝ KONTEXT

Dnes jste světově uznávaný historik umění, jak vypadaly Vaše první kontakty se zahraničními dějinami umění?

Upřímně řečeno, mě nasměrovala k výzkumu středoevropského kontextu doba. Do Akademie věd jsem nastoupil někdy v roce 1980 a do roku 1989 nebylo samozřejmě možné cestovat nikam na západ, ale bylo možné zažádat si o nějaké stipendijní badatelské pobyty ve východoevropských zemích. Takže já jsem takto jel do Maďarska, Polska, zkrátka do sousedních zemí. Tam jsem si uvědomil jednu věc, která mě šokovala, že známe velmi dobře umění v Paříži či v Berlíně a probíráme vazby českých umělců k těmto centrům, ale vůbec nevíme, co se děje za humny, v Maďarsku, Polsku, dokonce mnohdy ani v Rakousku, nemluvě o zemích jako Rumunsko, Pobaltí. Přitom v řadě případů jsou to země s podobnými problémy. Často jsou to rurální země, což sice přímá podobnost není, ale je tam společná silná tradice folklorního umění, je tam vždycky zásah modernity formou vlivu. Řekl jsem si, že bychom to měli poznat, abychom nebyli takoví ignoranti. Po roce 1989 jsem pak využil cest do Skandinávie a Pobaltí, kde jsem získal celou řadu přátel a také jsem tam krátce učil na Univerzitě v Kaunasu. Také to pro mě byla možnost jak

se dostat k pramenům – tam jsem třeba poznal Čiurlionise, což je autor, který u nás není příliš známý, a je to škoda. James Elkins v článku o tom, jak studovat umění jiných oblastí, než je kanonický západ, napsal: Proč jej máme studovat? Protože se tím obohacujeme, jelikož škála rejstříků výtvarného umění je daleko širší, než kdybychom studovali jen původní zdroje: Picassy, Matisse, Klee atd. Já jsem si samozřejmě ověřil, že je k tomu obtížná cesta, vinou jazykové bariéry a různých sociálních a kulturních vybavení jednotlivých zemí. Ale přišlo mi, že je to dobrodružné pátrání. Vytváří to z dějin umění obor, který může uspokojit ty, kteří chtějí něco doslova objevit. Když jsem zjistil, že západní historici umění na to nahlížejí podobně, seznámil jsem se se Stevenem Mansbachem a potvrdil jsem si, že tento postoj má smysl. Proto jsem se tím začal zabývat a připravovat na toto téma přednášky pro Ústav pro dějiny umění.

Byl jste jedním z přednášejících na Středoevropské univerzitě, která do roku 1996 působila kromě Budapešti i v Praze. Myslíte, že české dějiny umění, potažmo celý středoevropský prostor využily této porevoluční konektivity dostatečně, nebo z projektu vzešly spíše individuální vazby bez efektu pro celý region?

Tam jsem získal samozřejmě řadu zajímavých dodnes živých kontaktů, například právě do Pobaltí. O působení Středoevropské univerzity v Praze však lze říci, že byla velká škoda, jak to skončilo. Pro české dějiny umění to byla velká šance. Přednášejících byla celá řada, a nebyli to jen Češi, přednášel tam třeba i Mansbach a další. A samozřejmě tam byli zapálení studenti, kteří se chtěli leccos dozvědět. Takže se rozproudivly inspirativní a podnětné diskuse. Pro mě bylo přínosné, že jsem se tam v řadách přednášejících i posluchačů setkal s řadou kolegů a navázal tak kontakty do zahraničí, které jsou pro obor jako dějiny umění, které pracují s globálním materiálem, klíčové. Skončilo to však kvůli něčemu typicky českému – žárlivosti a nepřejčnosti. Soros samozřejmě nechtěl jen investovat, chtěl také spoluúčast vlády, ale Klaus nechtěl toto určité penzum peněz schválit a vláda to odmítla. Patrně si mysleli, proč bychom měli platit nějakému finančnímu spekulantovi,

když má tolik peněz. Středoevropská univerzita ale po tomto nevstřícném postoji české strany Prahu opustila a od té doby sídlí jen v Budapešti. Část oboru dějin umění při tomto přesunu navíc úplně zanikla. České prostředí tak propáslo šanci kvůli své xenofobní zbednělosti. Dneska můžeme jen závidět Maďarům, že CEU mají. Univerzita

vydává knížky, organizuje přednášky, nejen odborně ale i jazykově vybavuje studenty pro následující studium v zahraničí... (pozn.: Rozhovor se uskutečnil v únoru 2017, asi dva měsíce před masivním pokusem Orbánovy vlády CEU z Maďarska vypudit.)



Vojtěch Lahoda, 2016. Foto: ÚDU AV ČR, v. v. i.

Je asi zbytečné uvažovat nad tím, co by bylo, kdyby... Ale přijde mi, že kdyby celý projekt vydržel déle, tak mohlo dojít k intenzivnějšímu propojení oborů v rámci středo- a východoevropského prostoru, k důkladnějšímu zkoumání témat dotýkajících se sdílené historie a mimo jiné i dějin umění. Teď se vlastně podobné transnacionální projekty uvnitř regionu rodí velice obtížně a iniciativa často musí přijít

úplně zvenčí. A to jen proto, že o tu přirozenou platformu, jakou byla Středoevropská univerzita se sídlem ve dvou významných městech regionu, jsme se sami připravili.

Je nepochybné, že intenzivní intelektuální výměna uvnitř našeho regionu má velký význam. Nedávno mě například estonští kolegové z Tallinnu vyzvali, abych pro jeden výstavní katalog napsal kapitolu o estonském modernismu. Bylo pro ně zajímavé, že autorem nebude ani Estonec, ale ani reprezentant západní kulturní hegemonie. Takhle možnost srovnávání různých pohledů v rámci středo- a východoevropského prostoru může být velice přínosná, protože řada metodologických problémů k uchopení látky je podobná. U Estonců také jde o umění, které se po roce 1918 vyvíjelo v novém národním státě. Nebyli jiní v tom, kde brali podněty – také je to Paříž či Berlín. U nich navíc Helsinky a Petrohrad. Ale ten metodologický základ je podobný. Zajímavou marginálií třeba je, že řada estonských malířů studovala na Akademii v ruské Penze, odkud českoslovenští legionáři ve stejné době na chvíli vyhnali bolševiky....

Jak vidíte v současnosti postavení středoevropských dějin a teorie umění v celosvětovém oborovém

kontextu – i s ohledem na dnes populární pojetí „global art history“? Slyšíte po smrti Vašeho přítele Piotra Piotrowského nějaký jiný hlas, který by měl sílu promlouvat jménem celého regionu?

Já si myslím, že Piotrowski byl výjimečný fenomén, který se těžko bude opakovat. On byl mluvčím našeho prostoru, protože to umění velmi dobře znal – zde i na Slovensku a v Maďarsku měl velmi často stipendia. Tyto země pro něj byly základem, na němž vystavěl svou analýzu umění po roce 1945. Byl schopen proniknout na západní trh, jeho věci se překládaly a byl o ně zájem. Navíc měl ohromné charisma. Přesvědčivým způsobem, emotivně a živě dokázal zaujmout. Toho aby člověk dosáhl, musel by být také tak charismatický, což dost dobře nejde nacvičit. Ale hlavně musí být dokonale seznámený s uměním regionu. A v tom jsou naše limity. Přesto se tu a tam začínají objevovat studenti, které zajímá jiné umění než české a západní, čili ideálně umění středovýchodní Evropy.

Mezi historiky umění střední a východní Evropy ale nevidím nikoho, kdo by měl ten Piotrowského šarm. Nejde jen o to, že musí být důvěryhodný, ale musí být i schopen promlouvat do celosvětového globálního diskurzu. A to Piotr uměl. Protože on se nezajímal jen o střední Evropu, ale o globální dějiny umění. Pokud tady někdo je, kdo má podobné schopnosti, tak jsou to hlavně historici umění ze západu, kteří mají možnosti stipendií a „fellowshipů“. Jedna mladší postdoktorandka, badatelka z Londýna, Klara Kemp-Welch, by mohla být takovou osobou. Její disertace byla o konceptuálním umění střední a východní Evropy a na téma alternativního neoficiálního umění tohoto regionu v šedesátých až osmdesátých letech již publikovala dvě knihy. Je vybavená i jazykově – s orientací na slovanské jazyky.

Je zajímavé, že Klaru Kemp-Welch zmiňujete jako potenciální budoucí mluvčí středo- a východoevropských dějin umění, ač jde o britskou badatelku. Shodou okolností jsem se totiž s Klarou asi měsíc po smrti Piotra Piotrowského potkala v Londýně a vedly jsme rozhovor, během kterého ona sama vznesla otázku „Kdo na jeho místo?“ Asi netušila, že by na něm někdo v budoucnosti mohl vidět právě ji. Já v tom s Vámi ale naprosto souhlasím... Požadavek, aby to byl někdo „náš“, setrvává u myšlení ve starých hierarchických kategoriích. Někdo od „nich“, někdo otevřený, kdo se necítí být tak úplně součástí kulturní hegemonie, by mohl být v této fázi pro tento prostor velkým přínosem.

Přesně tak. Nikdo se úlohy obhájce zájmů regionu nechce ujmout taky proto, že není jednoduché jít do střetů. Ani Piotrowski to neměl lehké. Četl jsem například recenzi od jedné americké autorky, která někde absolvovala jeden jeho kurz, a ten text byl neuvěřitelně kritický. Právě proto bylo ale fenomenální, co on udělal.

Zájmu lidí typu Klary Kemp-Welch o problémy našeho regionu bychom si měli vážít také proto, že se jimi zabývají opravdu v globální perspektivě. Kemp-Welch se zajímá také o Latinskou Ameriku, o globální otázky umění pod tlakem diktatury...

Co byste poradil mladým českým historikům umění, kteří by rádi navázali intenzivnější dialog se zahraničím, a kteří by chtěli zviditelnit témata dějin umění v Čechách v mezinárodním kontextu? Hovořil jste už

opakovaně o nutnosti znát problematiku našeho umění v širším kontextu středo- a východoevropských dějin umění...

Já si myslím, že konkurence v této oblasti ještě není tak výrazná a mají pro to větší předpoklady než západní badatelé, kteří se musí naučit jazyk. Pokud si vyberou šikovné téma – to nejsou jen témata poválečného umění po roce 1945, ale i umění sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých let, stejně jako klasická moderna, kde se otevírá také celá řada komparací. Otázka umění a totality. Například československé nebo východoněmecké umění za totality. V Německu mají dokonce už nějakou instituci, která se zabývá výzkumem umění východního Německa v době socialismu. U nás se zatím moc nenapsalo o umění normalizace, je to nepopsaná kapitola. Na druhou stranu jsem byl sám v poslední době příjemně překvapen, že studenti si vybírají témata ze západních dějin umění. To svědčí o určitém sebevědomí a snaze dostat se na obecnou, globální diskurzivní platformu. Vy jste myslím byla oponentkou mnou vedené práce, zkoumající vztah Pollocka a Junga, vedl jsem i bakalářskou práci o Marku Rothkovi. Je zkrátka vidět, že se tady začíná myslet globálně. Není to jen o našem prostoru, o střední a východní Evropě, ale najednou není problém zabývat se i regiony velmi vzdálenými, např. již zmiňovanou Latinskou Amerikou. Pro české dějiny umění je důležité, že do toho diskurzu vstupujeme, že nesedíme jen jako diváci a nekoukáme, co se děje za humny, ale že jsme schopní se diskuse zúčastnit. Můžeme mít faktografické manko, horší přístup k materiálu, ale tady jde spíš o přístup intelektuální, o novou výpověď. A víme, že o řadě věcí se dá psát znova a znova.

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR

Byl jste ředitelem Ústavu dějin umění AV ČR téměř po celá devadesátá léta a na stejný post jste se vrátil znovu před pěti lety. V čem byla obě funkční období jiná?

V první fázi jsem byl ředitelem v letech 1993–2001, ve druhé pak 2012–2017. První fázi vnímám s odstupem, který možná přibarví nějaké vzpomínky až takovou melancholickou atmosférou. Fakt je ten, že tenkrát jsem nastupoval jako relativně mladší ředitel, což přinášelo problémy například v jednání s akademickými funkcionáři nebo při hodnocení Ústavu, ale na druhé straně situace byla jiná z hlediska emočního. Byla zde touha většiny lidí úplně Ústav proměnit, dát mu novou dynamiku a navázat na to, co bylo v sedmdesátých a osmdesátých letech narušeno – tedy na mezinárodní témata a na kontakt se světem. Mým prvním úkolem bylo stěhování z Haštalské ulice, kde do té doby Ústav sídlil. Ty prostory měly svůj půvab, ale také provozní překážky – málo místa, knihovnu v suterénu... Dalším problémem byla ještě normalizační struktura Ústavu, který byl rozdělen na oddělení výtvarného umění, obecné teorie a hudební vědy. Tato tři základní doplňovalo ještě oddělení vědeckých informací, kam patřila knihovna, dokumentace atd. Pak tam ještě bylo oddělení umělecké komunikace, což byl takový postšaboukovský relikt. Šabouk měl představu, že vytvoří jakousi teorii umělecké komunikace, a proto založil tuto teoretickou skupinu. To vše zrušil již předcházející ředitel Tomáš Vlček, který nastoupil hned po revoluci v roce 1989. Ten se také vypořádal s nepotřebnými

pracovníky, kterých bylo poměrně dost – Ústav měl tehdy přes 100 zaměstnanců, což se časem snížilo na 45–50. V roce 1994–1995 se struktura Ústavu ustálila v podobě, v níž existuje dodnes. Dalším důležitým krokem bylo zapojení do mezinárodních struktur, otázka mezinárodní spolupráce. To se projevilo v řadě konferencí, při jejichž přípravě jsme navázali mnoho mezinárodních kontaktů. Důležitou akcí byla výstava a konference *Rudolf II. a Praha*, kterou dělali specialisté na rudolfinské umění. Díky reputaci konference a vynikajícím výsledkům později Ústav založil centrum rudolfinského umění. Ústav se také začal zapojovat do přípravy mezinárodních výstav, jako byla třeba výstava *Kubismus in Prag* v Düsseldorfu, kterou organizoval Jiří Švestka, můj bývalý spolužák z fakulty, který tehdy působil jako ředitel Kunstvereinu v Düsseldorfu. Když se zakládala asociace ústavů dějin umění RIHA v roce 1998 v Paříži, tak byl pražský Ústav zakládajícím členem a měl tam dobrou pozici.

V roce 2007 Ústav dokončil svůj profilový úkol a vydal poslední díl *Dějin českého výtvarného umění*. Tento projekt byl plánován už od sedmdesátých let, ale vzhledem k době, která uplynula, se muselo nově rozhodnout, jak budou pozdější díly (po baroku) vypadat. Takže se kompletně měnila koncepce. Současně probíhaly práce na *Uměleckých památkách Prahy*, jejichž poslední díl je právě v tisku.

Období těch prvních osmi let bylo obdobím práce na zmíněných projektech. Situace v posledním funkčním období už byla jiná. Po dokončení oněch velkých projektů jsme hledali novou platformu, která by spočívala ve větším důrazu na mezinárodní kontakty a ve větší interdisciplinaritě. Hlavní snahou je propojovat pracovníky Ústavu v rámci témat, která by nezohledňovala jen chronologii. Takto jsou v současnosti vystavěny některé grantové projekty, jichž je Ústav nositelem a na jejichž výsledky se zatím můžeme těšit. S tím souvisí i to, že již po roce 2000 se začaly ozývat hlasy, že by možná struktura Ústavu namísto chronologicky založených oddělení měla víc odrážet právě podobu tematických projektů, které se aktuálně řeší. To se ale ukázalo jako nepraktické – projekty bývají na tři, maximálně pět let a je nesmyslné, aby se kvůli nim neustále proměňovala organizační struktura instituce.

Jakým vývojem Ústav za tu dobu prošel? Jak se v tomto období ÚDU vyprofiloval v rámci celé AV ČR a jak se nejvýrazněji projevil v oboru i navenek?

Navenek se stále zintenzivňuje komunikace směrem k veřejnosti. To, čemu se říká PR aktivita. Na tomto poli se soustředíme především na vysvětlování smyslu výstupů pro veřejnost. Není samozřejmé, že máte nějaký výstup, musíte zdůvodnit, proč ho máte, co jste tím sledovali, jaký má význam pro společnost. Proto celá Akademie usiluje o interdisciplinarnitu, proto pečlivě sleduje, jak jsou projekty vnímány veřejností. Tato tendence může být chápána jako směřování k podbízivosti, ale i v řadě zahraničních institucí ten důraz na prospěšnost je – knížku si může přečíst kdokoli, takže význam musí být zřejmý. I mezinárodní hodnotící komise zdůraznila nutnost propagace vědeckých výstupů Ústavu. Na základě mezinárodního hodnocení z let 2015–2016 je Ústav dnes považován vedením Akademie za jeden z nejlepších vůbec, a to nejen v tzv. III. oblasti humanitních a společenských věd. Výrazně se proměnilo také portfolio institucí, s nimiž Ústav spolupracuje. Vedle galerií a muzeí,

ať už pražských, nebo oblastních, jsou to další regionální instituce, a Ústav je tak víc viditelný v místech, kde se dosud příliš neprojevoval. Dobře pracuje rovněž naše nakladatelství Artefaktum, založené v roce 1994, které vydává až deset publikací ročně. Jde přitom o širokou paletu výstupů: od malých kapesních průvodců po památkách přes transkripci lokálních soupisových prací až po velké vícesvazkové monografie s bohatým fotografickým aparátem.

Vnímáte nějaký dluh, něco, co se Vám nepodařilo během Vašeho „ředitelování“ uspokojivě uzavřít?

Určitým dluhem je nedokončený soupis uměleckých památek Moravy a Slezska. Vydání třetího dílu se zkomplikovalo tím, že hlavní editor a zpracovatel soupisu, doktor Bohumil Samek, odešel do penze. Rukopis je však nyní již těsně před dokončením. Pak jsem také nedokázal s ředitelem Ústavu pro dějiny umění FF UK Richardem Biegelem definitivně dohodnout formu spolupráce zaměstnanců Ústavu dějin umění AV ČR jako školitelů doktorandů. Snad se ale podaří, nejen v této konkrétní otázce, spolupráci mezi oběma ústavu zintenzivnit. Například i na úrovni magisterského studia by mohli mít studenti například možnost praxe v Ústavu, což by nepochybně prospělo oběma stranám.

Za mého ředitelování se nám bohužel také nepodařilo získat žádný velký evropský grant, přestože jsme tři přihlášky podávali a zahraniční partneři o spolupráci s námi stáli. Zkušenosti vypracování přihlášek jsou nicméně cenné a doufejme, že budou v budoucnosti zúročeny. Musíme si nicméně neustále vytvářet prostor pro možnost získání těchto grantů – tedy spolupracovat s partnery, kteří budou schopní a sebevědomí. Díky asociaci RIHA jsme se teď například společně se šesti nebo sedmi dalšími Ústavu dohodli na tématu o vztahu paměti a zapomínání ve vztahu k válečným pomníkům. Můžeme tedy říci, že náš Ústav je již nyní sebevědomou součástí mezinárodního odborného společenství, přestože to ještě není stvrzeno na grantové úrovni.

Jaké výzvy a úkoly stojí před ÚDU AV ČR v blízké budoucnosti?

V nejbližší budoucnosti nebude záležet jen na tom, jaké projekty budeme dělat, ale také jak je budeme schopni obhájit. Projekty budou muset být koncipované tak, aby přesvědčily veřejnost odbornou i laickou. Ústav se bude muset snažit toho dosáhnout interdisciplinární spoluprací i s jinými odděleními AV ČR. Nová „Strategie AV21“ klade důraz na interdisciplinarnitu a aplikovatelnost. Na tom se ústav podílí projektem „Veřejné a soukromé“, který formou workshopů a diskuzí řeší velmi citlivé problémy veřejného prostoru. Například otázka architektonické úpravy Václavského náměstí, která vybízí k tázání se: komu daný prostor patří? Je veřejný, nebo soukromý? V rámci „Strategie AV21“ máme i první konkrétní výstup, výstavu *Nespatříte hada* v Liberci, na které spolupracoval Ústav dějin umění s Ústavem pro českou literaturu a Kabinetem hudební historie. Jedním z hlavních autorů této interdisciplinární výstavy je Tomáš Winter, můj nástupce na postu ředitele Ústavu dějin umění AV ČR. Myslím, že jeho osobnost je příslibem, že do budoucna bude Ústav mířit správným směrem.

Děkuji za sebe i za čtenáře mnohokrát za Váš čas.



kteře souviselo s dílem vagantního rytce J. F. Leonarta, jenž novou techniku šířil v Německu a krátce i v Čechách. Autorka prezentovala Leonartovy listy v mezzotintě, které byly podle signatury vytvořeny v roce 1670 v Praze. Mezi ně patří také vynikající, v českém prostředí dosud neznámý, grafický přepis obrazu sv. Václava od Karla Škréty. S posledním dopoledním příspěvkem *Edice grafických listů podle Grundových předloh* vystoupil Dalibor Lešovský. Poukázal na inspirativnost námětů maleb předního představitele rokoka Norberta Grunda pro pražské rytce. Jako nejvýznamnějšího z nich vyzdvihl osobnost Jana Balzera, který do grafické podoby přenesl téměř dvě stě Grundových maleb. Porovnáním souvislých číselných řad se prokázala ucelenost souboru, což vedlo přednášejícího k názoru, že Balzer nemohl pracovat na souboru ještě za Grundova života, jak to bylo doposud v literatuře traktováno.

V referátu *Grafiky v diele Mateja Bela Notitia Hungariae novae historico geographica a ich ikonografická a historico-dokumentáčna hodnota* informativně seznámila kolegyně Zuzana Dzurňáková z Trnavské univerzity zúčastněné s badatelským záměrem určit význam jednotlivých částí grafické výzdoby čtyřdílného vlastivědného opusu o Slovensku *Notitia Hungariae novae historico geographica* od Mateja Belli. Jeho součástí jsou vedle ilustrací heraldické znaky, veduty, iniciály, mapy a další grafické doplňky, na nichž se měli podílet slovenský geograf Samuel Mikovíni a vídeňský grafik a vydavatel Johann Peter van Ghelen. Neobvyklým příspěvkem *Herecké portréty sumó zápasníků. Cenzura a obchod na pozadí ósackých dřevorezů* přenesla Jana Ryndová auditorium do Japonska předminulého století. Přednášející odkrývala spletité projevy cenzury v období tokugawského šógunátu, jak se uplatňovaly v grafické produkci dřevorezů a jak se tento vztah odrážel v rituálním rozsahu

zápasu sumó a japonských dramatech z poloviny 19. století. Přednáška Kristýny Brožové byla exkurzem do méně známé grafické techniky *Cliché-verre francouzských malířů 19. století*. K tématu se dostala při přípravě výstavy o Henri Rousseauovi, kdy častěji narážela na jeho jmenovce Théodora Rousseaua a jeho práce v neobvyklé grafické technice *cliché-verre*. Vysvětlila její původ ve spojení kresby a fotografického procesu na skleněné desce a připomněla její oblibu kolem poloviny 19. století u barbizonských malířů Camille Corota, Jean-François Milleta, Théodore Rousseaua a Eugène Delacroixe. Následovala Markéta Dlábková s referátem *Dvě nově objevené ilustrace Rukopisu královédvorského od Josefa Matyáše Trenkwalda*. Představila dvě ilustrace k básni *Jelen*, které Trenkwald vytvořil kolem roku 1855 a které se jí podařilo objevit ve sbírce Kupferstichkabinetu Akademie der bildenden Künste ve Vídni. Autorka je ztotožnila se souborem ilustrací k *Rukopisu královédvorskému*, na kterém pracoval Trenkwald společně s Karlem Svobodou v první polovině padesátých let 19. století, k jejich knižnímu vydání však nikdy nedošlo. Další příspěvek *František Topič a nákup kartonů Mikoláše Alše pro Pražský hrad* od Markéty Ježkové poukázal na komplikované pozadí akviziční činnosti Pražským hradě za první republiky. A to na marnosti sporů, jež předcházely odkládanému nákupu Alšových kartonů pro sgrafitovou výzdobu plzeňských domů od Františka Topiče, které Hrad nakonec získal až ve třicátých letech díky Masarykovu národnímu fondu – ovšem již z Topičovy pozůstalosti. Poté Eva Bendová poodhalila úskalí, která přináší znalecká práce a určování pravosti uměleckých děl. Demonstrovala je v příspěvku *Olda a Rembrandt. Neznámá kresba Oskara Kokoschky*, když uvedla důvody, vycházející z analýzy rukopisu a vztahů námětu k Rembrandtovu autoportrétu a jeho Dámě v modrém, které ji vedly k domněnce, že by mohlo jít o dílo Oskara Kokoschky, vzniklé během jeho pražského pobytu v letech 1935–1938. Odpolední blok uzavřela Anna Pravdová příspěvkem *Josef Šíma. Ztracený ráj*. Věnovala se ilustrační tvorbě Josefa Šímy a jeho úzkému vztahem k poezii. Uvedla důležitost Šímovy sblížení s mladými básníky Rogerem Gilbertem-Lecomtem a René Daumalem a založení skupiny Vysoká hra, stejně jako počátek spolupráce s dalším francouzským literátem Pierre Jean Jouvem, jehož některé knihy ve dvacátých a třicátých letech Šíma ilustroval. Důraz kladla na jejich společnou práci, která vyvrcholila v roce 1938 Šímovým výtvarným doprovodem Jouvových sbírek *Ztracený ráj*, kde se objevil motiv charakteristický pro jeho malířské dílo – zády otočený ženský akt.

Závěrečná diskuze opět potvrdila význam tohoto specializovaného setkání a zájem o další ročník. Zároveň byl představen již šestý sborník *Ars linearis*, který prezentovala jeho editorka Alena Volrábová, iniciátorka a organizátorka všech dosud pořádaných kolokvií. S ohledem na pravidelnost a spolehlivost, s níž ročenky *Ars linearis* vycházejí, se z tohoto titulu napříště stane druhé odborné periodikum vydávané Národní galerií v Praze.

Zuzana Novotná

Naléhavá přítomnost. Umělecká díla na fotografiích Mezinárodní sympozium k poctě Josefa Sudka

Loňské výročí narození a úmrtí Josefa Sudka (1896–1976) bylo jedinečnou příležitostí nejen k připomenutí, ale i k novému zhodnocení odkazu tohoto slavného českého fotografa. Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., proto ve dnech 1. a 2. prosince 2016 uspořádal v Akademickém centru sympozium, které se zaměřilo na jednu z výrazných, a přitom méně známých kapitol Sudkovy tvorby, týkající se dokumentace uměleckých děl.

Setkání bylo vedle výstavy *Josef Sudek. V ateliéru*, zahájené v první den setkání, jedním z prvních výstupů pětiletého projektu *Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl. Od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví*, který byl podpořen Ministerstvem kultury v rámci programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II – DG16P02M002). Jeho cílem je restaurátorský

průzkum, digitalizace, odborné zpracování a zhodnocení téměř dvaceti tisíc negativů a pozitivů Josefa Sudka, uložených ve Fototéce ÚDU.

Výběr přizvaných řečníků se orientoval na to, aby setkání nebylo pouhou oslavou Sudkova díla, ale aby se především stalo kritickou reflexí jeho přístupu v širším kontextu problematiky fotografie uměleckých děl. K účasti jsme proto oslovili nejen domácí a zahraniční odborníky na Sudkovo dílo (Antonína Dufka z Moravské galerie v Brně, Jana Mlčocha z Uměleckoprůmyslového musea v Praze nebo Ann Thomas z kanadské Národní galerie, která v loňském roce spolu s Vladimírem Birgusem připravila výstavu *The Intimate World of Josef Sudek*), ale i badatelky a badatele, kteří se věnují nejrůznějším aspektům fotografie uměleckých děl. K našemu velkému potěšení pozvání přijala i docentka Geraldine A. Johnson z Oxfordu, editorka zásadní publikace *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension* (1999), která téma sklenula přednáškou „Čím více fotografií, tím lépe.“ *Socha jako subjekt i objekt fotografie*. V působivé zkratce ukázala na různých příkladech – Sudkovu tvorbu nevyjímaje – vztah fotografie a sochy v kontextu teorie a dějin umění.

Bylo nám ctí, že se ujala i moderování závěrečné diskuze, na jejímž začátku sama shrnula přínos tohoto setkání. Nejenže pochválila kvalitu občerstvení, které, jak všichni víme, předurčuje vyznění každé konference (přestože grantové komise tento fakt nechtějí slyšet), ale především vyzdvihla několik zásadních témat, prolínajících se celým sympoziem. V mnohých příspěvcích zaznívala otázka, zda a proč fotografie uměleckých děl označovat jako dokument, nebo jako umělecké dílo.



Geraldine A. Johnson, Praha, 2016. Foto: Adéla Kremplová

Potvrdilo se, že spíš než samotnou intencí fotografa je důležité zabývat se především kontextem institucí, jejich motivací pro danou kategorizaci a měnícími se formy recepce.

Dalším určujícím tématem jednání se v návaznosti na tuto problematiku staly nejrůznější prostředky, které fotografie uměleckých děl rámují, a to nejen muzejní, galerijní, akademické nebo archivní instituce, ale např. i umělecko-historické publikace. Příklad par excellence ukázala Megan R. Luke, odborná asistentka na katedře dějin umění na University of Southern California, se svým příspěvkem o knize Caroly Giedion-Welcker *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit*.

Masse und Auflockerung (1937), nebo Amy Hughes, stipendistka Fulbrightova programu v Ústavu dějin umění AV ČR, která hovořila o Sudkových fotografiích Prahy použitých na reklamních pohlednicích lázeňské služby.

Jako třetí zásadní oblast zájmu Geraldine A. Johnson označila mobilitu a objektovost fotografie. Costanza Caraffa použila přirovnání fotografického archivu k ekosystému, v němž



Amy Hughes a Jan Mlčoch, Praha, 2016. Foto: Adéla Kremplová

hrají nepostradatelnou roli nejen velcí savci, ale třeba i jepice. Na příkladu jedné fotografie uložené v Institutu dějin umění ve Florencii, který řídí, ukázala široké spektrum pozoruhodných informací, jež s sebou takový na první pohled možná nezajímavý objekt nese. Jiný příklad objektovosti fotografie si vybrala Sarah Hamill z Oberlin College a mluvila o fotografiích renesančního umění od historika umění a fotografa Clarence Kennedyho, publikovaných ve formě fólií.

Konečně posledním tématem, k němuž příspěvky na sympoziu tihly, byla otázka autorství fotografií, respektive různé typy spolupráce fotografa s autorem díla. Kromě mnohých ukávek ze Sudkovy tvorby a jeho spolupráce s Emilem Fillou (o níž hovořil Vojtěch Lahoda), Hanou Wichterlovou a Josefem Wagnerem (téma příspěvku Kataríny Mašterové), s moderními architektky (jejichž tvorbu na fotografiích Josefa Sudka zhodnotily příspěvky Mariany Kubištové a Rolfa Sachsseho), ale i jeho fotografického souznění s barokem (Hana Buddeus) byl zásadním přínosem sympozia příspěvek kurátorky fotografie pařížského Musée Rodin Héléne Pinet, která se dlouhodobě věnuje fotografiím Rodinových soch a ve svém referátu mj. ukázala, jak se Rodin autorsky podílel na mnohých fotografiích svých děl.

Jednání vzneslo řadu otázek, které alespoň z části zodpoví anglicky psaná monografie *Instant Presence. Representing Art in Photography*, připravovaná k vydání v letošním roce nakladatelstvím Artefactum. Zcela jistě se promítnou i do dalších výstupů projektu, plánovaných na další roky – zejména do velké výstavy, jež veřejnosti představí Sudkovy fotografie soch a plastik. Jak na samém závěru podotkla Geraldine A. Johnson, mnohvrstevnatá Sudkova tvorba může být na poli fotografie uměleckých děl ideální případovou studií a sympozium potvrdilo, že dívat se na toto téma hledáčkem Josefa Sudka je velmi přínosné. Jak navíc připomněla Stella Melbye, která podrobila analýze soukromou sbírku fotografií francouzského historika umění Marcela Auberta (1884–1962), dochovanou ve fotoarchivu École du Louvre, fotografie uměleckých děl jsou základní pracovní pomůckou každého historika umění a je načase jim i v českém prostředí věnovat speciální pozornost, jakou si zaslouhují.

Hana Buddeus