

2026

Art

ROZHOVOR
S JAROSLAVEM PLESLEM

ČEŠTÍ SKLÁŘI V LOUVRU

PRO A PROTI DIGITALIZACE

JAN ROYT
MĚLO BY BÝT VŠE POZNÁNO?

.ext

OBSAH

Ptát se jinak / 1

Jaroslav Plesl: Dějiny píší zajímavější příběhy než legendy / 2

Venus pudica / 6

Čeští skláři v pařížském Louvru / 12

Michaela Ottová: Kulturní dědictví potřebuje ochranu víc než kdy dřív / 14

Pražské vnitrobloky a zahrady / 20

Smysl výstav / 26

Jan Royt: Není nic, co by nemělo být poznáno / 33

Mezi dvěma univerzitními světy / 37

Pro a proti digitalizace / 39

Knižní minirecenze / 42

Crashtest 2026 / 45

Art.ext

Vydavatel: Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy · Šéfredaktoři: Eva Janáčková a Milan Pech · Editorka a Jazyková korektorka: Anna Čapounová, Stela Sochrová · Grafický design: Natália Belanová · Redakce: Natália Belanová, Anna Čapounová, Johanka Schmarczová, Stela Sochrová · Foto na obálce: Stanislas Libenský a Jaroslava Brychtová, Diagonale, 1989, Paris, Musée des Arts Décoratifs. Foto: © Les Arts Décoratifs / Jean Tholance · Publikace vychází jednou ročně, ročník 4, 1. 10. 2026 · Uveřejněné texty nemusejí vyjadřovat názory a postoje redakce a vydavatele. Redakce si vyhrazuje právo texty krátit a upravovat. · Tisk: DI Print · ISBN 978-80-87922-43-9



PTÁT SE JINAK

Jakou funkci dnes může mít kulturní časopis? A jakou roli v tomto prostoru zaujímá Art.ext? V minulém čísle zazněla otázka, zda krása přestala být hodnotou. Nešlo přitom jen o estetiku, ale o širší pochybnost, podle čeho dnes umění vlastně posuzujeme a jaké rámce pro jeho čtení používáme. Možná se však podobně naléhavě nabízí ještě jiná otázka: kdo je dnes schopen tyto rámce srozumitelně zprostředkovat a komu. Když vznikl nápad oslovit herce Jaroslava Plesla, většina redakce se domnívala, že je to ambiciózní myšlenka, ale v zásadě dosažitelná. Jen jeden hlas zůstal zdrženlivý a v tehdejší atmosféře působil zbytečně pesimisticky. Během semestru se ale toto očekávání začalo postupně rozvolňovat a setkávat s realitou. V určité fázi už nešlo o to, kdy rozhovor vznikne, ale zda k němu vůbec dojde. Možná i proto působil moment, kdy odpovědi dorazily, téměř neuvěřitelně. Samotný rozhovor pak překvapil jinak, než jsme čekali. Ne svou pouhou existencí, avšak svou erudovaností. Odpovědi byly soustředěné, promyšlené a v mnohém se vzdalovaly tomu, co obvykle utváří Pleslův mediální obraz. Ukázalo se, že i relativně jednoduchá změna v typu otázek

dokáže otevřít jiný prostor, který sice není akademicky uzavřený, ale ani bulvárně redukováný. Právě v tomto ohledu se podle mého názoru ukazuje smysl časopisu Art.ext. V tom, že dokáže skrze rozhovor s hercem otevřít otázky tuzemské památkové péče a nabídnout podnětné odpovědi, vyplňuje prostor mezi odborným a zábavným časopisem jako svébytné populárně naučné periodikum. Spočívá tedy nejen v tom, že otvírá odborná témata, ale rovněž v tom, že je dokáže zpřístupnit způsobem, který nezjednodušuje, ale nutí přemýšlet. Taková pozice přitom není samozřejmá. Spíše se ukazuje, jak snadno se i kulturní témata přizpůsobují formátu, ve kterém mají fungovat. Proto je podstatné udržet i prostor, v němž se podobné posuny mohou odehrát, kde otázky neslouží jen k potvrzení známého, ale narušují to, s čím počítáme. Protože nakonec nejde jen o to, kdo odpovídá, ale především jak se ptáme.

*Stela Sochrová
Studentka dějin křesťanského umění
na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy*

DĚJINY PÍŠÍ ZAJÍMAVĚJŠÍ PŘÍBĚHY NEŽ LEGENDY

V rozhovoru s Jaroslavem Pleslem se dozvíte, jak vnímá architekturu jako nositelku historické zkušenosti, co formovalo jeho vztah k památkám i proč dává přednost setkání s uměním v jeho původním kontextu před galerií.

V jednom z rozhovorů jste přirovnal hrad Pernštejn k herci Ivanu Trojanovi. Jaký hrad nebo zámek by naopak vystihoval právě vás?

Ivan Trojan a hrad Pernštejn se oba vymykají běžným kategoriím, a to je spojuje. Ivana považuji za našeho nejlepšího herce a i po pětadvaceti letech v Dejvickém divadle mě svým uměním nepřestává překvapovat a fascinovat. Velká část národa k němu vzhlíží jako ke skutečnému mistrovi svého oboru. Nedá se okoukat. A podobně vnímám hrad Pernštejn. Svou historií, kvalitou architektury, intaktností a atmosférou většinu našich památek převyšuje. Čtyři patra chodeb, sálů, schodišť a provozních prostor vytvářejí skutečný labyrint, kde není těžké se ztratit. Navíc tento hrad měl štěstí, že nebyl nikdy zásadně přestavován, s výjimkou dílčích úprav interiéru v období baroka, takže je dokonalým dokladem gotického a renesančního stavitelství u nás. A jeho atmosféra je neopakovatelná. Už jen krajina, kterou k němu přijíždíte, vás chytne za srdce. Hluboká údolí, lesy, divoké říčky a potoky... úplně chápu, proč se této oblasti říkalo Moravské Švýcarsko. Proto jsem si dovilil v nadsázce přirovnat Pernštejn k Ivano-

„Pod záplavou uměleckých předmětů prostě nemáte čas prolnout se s dílem. Naproti tomu na místě, pro které bylo dílo vytvořeno, to jde samo a můžete dojít k silnému prožitku.“

vi Trojanovi. Výjimečný k výjimečnému. A protože bych nerad nějaký hrad či zámek zařadil do kategorie méně výjimečných, tedy jak se vnímám, nemohu se přirovnat k žádnému.

Jste známý svou láskou k památkám. Z čeho pramení váš zájem o historii a kulturu?

Tyhle prameny zájmů se těžko dají rozklíčovat. To je vlastně strašně zajímavá věc, proč se někdo zajímá o památky a někdo jiný třeba o vaření. V mé rodině nebyl žádný historik ani někdo s vyloženým zájmem o hrady a zámky. Nicméně rodiče mě v této vášni podporovali. Každý rok o prázdninách jsme vyráželi podle přísného itineráře na výlety po památkách. Za jeden den jsme stihli i tři hrady či zámky. Spali jsme v autě nebo ve stanu. Nemohl jsem se dočkat, až se na horizontu objeví silueta historické stavby. A taky si vzpomínám, jak bylo na památkách narváno. Češi tenkrát nemohli cestovat, takže jednou z mála možností byly hrady a zámky. A během prohlídky to byl boj o dobrá místa, ze kterých by bylo něco vidět. Já se prodíral skoro zuřivě ke šňůrám vytyčujícím prostor pro návštěvníky a vypracoval jsem si strategii dostat se vždy k tomu místu u šňůry, které bylo blízko dveřím do další místnosti. Takže když zazněla obligátní věta „Pokud jste si prohlédli, postoupíme dál“, tryskem jsem vyrazil k dalším dveřím a v následujícím sále zaujal opět nejlepší místo.

Co vás v šestnácti letech přivedlo k provázení na hradech a zámcích?

To, že budu provázet, bylo jasné už od raného dětství. Když mi bylo asi osm, napsal jsem si dokonce svůj vlastní průvodcovský text o zámku Hrádek u Necha nic,



Foto: Hynek Glos



kam jsme z rodného Hradce Králové jezdili často. Nebyl úplně odborný, vlastně jsem si v něm mnohé vymýšlel, ale své kvality určitě měl. Hrozně mě mrzí, že se někde zatoulal a nemůžu ho najít. To bych asi koukal. Takže jakmile jsem dosáhl šestnácti let, začal jsem provázet. Tehdy jsem napsal přes třicet dopisů na různé hrady a zámky a čekal, na který mě coby průvodce vezmou. Jaké to bylo vzrušení, když jsem ze schránky vytáhl třeba dopis z Telče s razítkem zámku. Z těch třiceti přišla dvě kladná vyjádření, z Nového Města nad Metují a ze Sychrova. O provázení byl tehdy daleko větší zájem než dnes a na místo průvodce se dokonce dělaly konkurzy, kterými jsem na Sychrově prošel i já. A pak ta slast, když jsme trabantem mého bráchy jeli na Sychrov pro takzvaný syllabus, neboli průvodcovský text, a já se ho hned v únoru začal na chalupě v Krkonoších učit.

Obvykle hovoříte především o architektuře. Jaký vztah máte k malířství, sochařství nebo užitému umění?

Můj vztah k těmto oblastem umění není tak zásadní. Nepatřím mezi pravidelné návštěvníky galerií. Já k tomu potřebuju kouzlo starých časů a zasazení těchto artefaktů do autentického interiéru, do obytného prostoru, ať už pochází z kteréhokoli období. Abych

„Raději si prohlédnu kolekci moderního malířství nebo sochařství v Loosově interiéru než v galerii.“

byl upřímný, raději si prohlédnu kolekci moderního malířství nebo sochařství v Loosově interiéru než v galerii. Já si rád umělecká díla spojuji s příběhy lidí, ať už samotných umělců, vlastníků, či donátorů. Před nějakou dobou jsem v Benátkách v bazilice San Giorgio Maggiore seděl asi hodinu před Tintorettoovým obrazem *Ukládání do hrobu*. Myslím, že v galerii bych to tak dlouho nevydržel. Pod záplavou uměleckých předmětů prostě nemáte prostor se s dílem hlouběji propojit. Naproti tomu na místě, pro které bylo dílo vytvořeno, to jde samo a můžete dojít k silnému prožitku.

„Já si rád umělecká díla spojuji s příběhy lidí.“

Jaká historická epocha vás nejvíc přitahuje?

To je těžké říct. Každý umělecký sloh má své kouzlo. Je úžasné stát v gotické katedrále nebo barokním chrámu, ale i na nádvoří renesančního paláce. Skvostné jsou palladiánské zámky, ale mému srdci jsou blízké i eklektické romantizující stavby.

Součástí prohlídek hradů a zámků jsou také místní legendy. Která z nich vám připadá nejvíc přitažená za vlasy?

Obecně nemám legendy moc rád. Samozřejmě některé mají své kvality a půvab lidového vyprávění, ale dějiny píší příběhy mnohem zajímavější. Ze své průvodcovské zkušenosti vím, že návštěvníka daleko více zajímá konkrétní historicky doložený fakt než smyšlenka. Pro-

to jsem postupně ze svého výkladu legendy vynechával, tedy pokud tam nebyla většina dětských návštěvníků, a mluvil jsem o životních událostech reálných lidí. A pak je samostatná kapitola tzv. průvodcovských historek a to někdy bývá opravdu peklo. Od kouzelných zrcadel po hygienické návyky našich předků.

Vytvořil jste si pro sebe nějaké vlastní návštěvnické kategorie, případně přezdívky? Jaký typ návštěvníka jste vy sám?

Samozřejmě jsme používali běžně vžitá označení návštěvníků, tedy „mufloni“ nebo „vopižury“. A pochopitelně turisté jsou různí. Velmi se liší třeba skupiny, které chodí v okrajových měsících, a prázdninový návštěvník. Jinak musíte provázet skupinu táborníků, seniorů nebo třeba účastníků odborného semináře o secesi. Já sám jsem návštěvník velmi nenápadný, vstřícný a tolerantní. Už proto, že jsem to roky sám dělal. Když z výkladu průvodce nejsem úplně nadšený, držím se třeba o místnost pozadu, abych to nemusel poslouchat. Ale během výkladu nikdy nepoučuju. Spíš si s průvodcem po prohlídce popovídám a taktně ho upozorním na zásadní nedostatky, pokud vidím, že to má vůbec smysl.

Pomáhají vám při provázení vaše herecké schopnosti?

Samozřejmě. To, že jsem herec nebo že jsem tehdy herectví studoval, mělo vliv. Už jenom to, že umíte vyslovit všechna písmena. A také máte smysl pro načasování a vnímáte atmosféru při prohlídce, takže volíte typ výkladu a přizpůsobíte tempo.

„Naštěstí je v naší zemi na každém druhém kopci zřícenina a skoro v každé obci zámek nebo tvrz. Nemám tedy obavu, že by nebylo co objevovat.“

Při přípravě na návštěvnické okruhy zámků a hradů, kde jste provázel nebo natáčel, jste se seznámil s celou řadou významných šlechtických rodů a historických osobností. Která vás nejvíc zaujala a kterou byste si s chutí zahrál?

Třeba hraběte Františka Antonína Šporka. Byl na svou dobu výjimečnou i kontroverzní osobností zároveň. Významný mecenáš umění, provokatér, spisovatel, zednář a budovatel lázní v Kuksu.

Chtěl byste se jednou stát majitelem nějakého hradu nebo zámku, kde byste byl svým vlastním pánem?

Teď už ne. Svého času jsem o tom uvažoval. Dokonce jsem se byl na dvě památky podívat, na zámek Zálší a na tvrz Dolany. Uvědomuju si ale, že tou prvotní investicí do koupě památky všechno teprve začíná. A proto se hluboce skláním před všemi, kteří se odhodlali do toho jít a věnovat takovému počínu veškerý čas i peníze.

Přemýšlel jste někdy nad studiem historie nebo dějin umění?

Kdysi jsem si podal přihlášku na dějiny umění do Olomouce. Nakonec zvítězilo herectví. Třeba mě však jednou čeká Univerzita třetího věku... (smích).

„Každý umělecký sloh má své kouzlo.“

Jaký význam má znalost dějin pro naši současnost?

Zásadní. A přesto se z nich nikdy nedokážeme poučit a budeme dělat tytéž chyby.

Je v Čechách, na Moravě nebo ve Slezsku zámek nebo hrad, který jste zatím nenavštívil, ale máte to v plánu?

Ano, v dohledné době se chystám třeba na zámek Nová Horka, velmi pěkně zrekonstruovaný barokní zámek přestavěný v devatenáctém století. Ale těch objektů je daleko více. Naštěstí je v naší zemi na každém druhém kopci zřícenina a skoro v každé obci zámek nebo tvrz. Nemám tedy obavu, že by nebylo co objevovat.

Stela Sochrová a redakce Art.ext



Foto: Facebook

JAROSLAV PLESL

Divadelní a filmový herec, v současnosti působí v Dejvickém divadle. Vedle herectví se věnuje také popularizaci historie a památek, například jako průvodce dokumentární série Skryté skvosty.



Titian, Kajícnice Máří Magdaléna, 1560, Ermitáž, Petrohrad. Foto: Wikipedie

VENUS PUDICA

Motiv Venus pudica, neboli „stydlivé Venuše“ patří k nejdéle přetrvávajícím ikonografickým motivům ve výtvarném umění. Od antických zobrazení bohyně krásy až po pozdější duchovní interpretace provází tento motiv jedno charakteristické gesto: zakrývání těla. To se v průběhu staletí proměnilo ze symbolu smyslné cudnosti v projev pokory, studu či lidské zranitelnosti.

¹ Panel s Venus pudica ze 4. až 6. století, The Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org/art/collection/search/329841.

Na rozdíl od vyobrazení, v nichž Venuše vystupuje jako sebejistá a smyslná bohyně lásky, existuje motiv Venus pudica, která si instinktivně rukama zakrývá ňadra a klín, jako by si právě uvědomila přítomnost pozorovatele. Gesto zakrytí zdůrazňuje její zranitelnost a moment studu. Tento ikonografický typ vznikl ve starověkém Řecku a během staletí se proměňoval podle estetických ideálů jednotlivých

epoch, od antiky přes křesťanský středověk a novověk až po modernu, kde byl reinterpretován. Za archetyp Venus pudica je považována dnes již ztracená Afrodita z Knidu, kterou kolem roku 360 př. n. l. vytvořil Praxiteles. Šlo o první monumentální ženský akt v řeckém umění, zachycující bohyni lásky v dosud nevídané kompozici, která se stala předlohou pro nespočet pozdějších ztvárnění. Praxiteles tak přinesl do řeckého sochařství nový přístup: místo heroicky idealizovaných forem zdůrazňoval přirozenost, jemnost a lidskost. Jeho pojetí božstev v uvolněných, často intimních okamžicích představovalo na svou dobu zásadní inovaci.

Římské kopie

V období římské říše vzniklo velké množství napodobenin řeckých originálů. K nejznámějším patří Kapitolská Venuše ze 2. století př. n. l. a Medicejská Venuše z první poloviny 1. století př. n. l. Obě sdílejí totožná gesta, levou rukou zakrývají klín, pravou ňadra, což podtrhovalo dobový ideál ženské krásy. Právě tyto římské kopie byly v novověku považovány za vrchol antického estetického kánonu. V ostrém kontrastu k nim stojí drobný deskový reliéf Venuše z pozdně římského či raně byzantského období. Tento miniaturní výjev, vyřezaný do kosti a měřící pouhých 8 x 4 cm, zjednodušuje tradiční motiv do kompaktní, méně anatomicky přesné podoby. Tělo působí plněji a surověji, přesto však zůstává gesto zakrývání klíčovým vizuálním prvkem. Zatímco římské mramorové sochy byly určeny k obdivu a reprezentovaly ideál krásy, kostěný reliéf působí intimně a neformálně. Malé rozměry i použitý materiál naznačují, že šlo o cenově dostupnější verzi známého motivu, určenou širším vrstvám společnosti.¹

Od Venuše k Evě

S příchodem křesťanství se původní pohanský motiv cudné Venuše zásadně proměňuje. Nahota, která byla v antickém umění běžným prvkem, se s nástupem křesťanství dostává do rozporu s texty Písma a stává se citlivým tématem. Gesto zakrývání známé z typu Venus pudica se proto přesouvá do zobrazení starozákonní Evy, jež jím vyjadřuje stud a ztrátu nevinnosti po vyhnání z ráje. Od pozdního středověku začínají umělci využívat tuto anticou pózu k vyjádření vnitřního zápasu, pokání a duchovní očisty, především u ženských postav spojených s tělesností a proměnou, jako je Eva nebo Máří Magdaléna.

**„Motiv Venus pudica
neboli ‚stydlivé
Venuše‘ patří k
nejdéle přetrvávajícím
ikonografickým motivům
ve výtvarném umění.“**

Kazatelna baptisteria v Pise, vytvořená Giovanni Pisanem v letech 1302–1311, patří k nejvýznamnějším dílům pozdně gotického sochařství v Itálii. Osmitvářková stavba stojí na centrální podpoře zdobené karyatidami inspirovanými antickými vzory. Ty představují teologické ctnosti: Víru, Naději a Lásku. Vnější sloupky spočívají v popředí na lvech a v pozadí na figurálních podpěrách, mezi nimiž má zásadní roli Panna Maria. Její podstavec obklopují čtyři hlavní ctnosti: Spravedlnost, Statečnost, Zdrženlivost a Rozvážnost.



Afrodita z Knidu, 4. století př. n. l.,
Národní římské muzeum, Řím



Panel Venuše, 4.–6. století,
Metropolitní muzeum, New York



Foto: Web Gallery of Art

Giovanni Pisano, detail kazatelny, *Prudentia*, 1302–1310, katedrála v Pise

Giovanni Pisano v latinském nápisu vedeném kolem kazatelny vysvětluje, že tyto ctnosti jsou nezbytné pro dobrý život.² Nepojímá je však jen morálně, připisuje jim také symbolickou rovinu: čtyři řeky ráje, čtyři světové strany, čtyři živly i čtyři věky ženy (dětství, mládí, dospělost a stáří), které každou tuto etapu provázejí.³

Postava Prudentia, tedy Rozvážnosti či Moudrosti, je zobrazena jako nahá žena, což je ve středověkém prostředí neobvyklé. Její postoj vychází přímo z antického typu Venus pudica: jednou rukou si zakrývá prsa, druhou klín.⁴ Pisano nepracuje s nahotou jako s erotickým motivem. Naopak ji využívá k vyjádření očištěného, duchovně probuzeného těla a k myšlence, že skutečná moudrost vychází z poznání sebe sama. V tomto pojetí se Rozvážnost stává mostem mezi antickou představou krásy a křesťanskou symbolikou ctnosti.

Masaccio, jehož vrcholným dílem je fresková výzdoba kaple Brancacci ve florentském kostele Santa Maria del Carmine, vytvořil společně s Masolinem di Panicale cyklus scén ze života sv. Petra. Součástí této výzdoby je také jedna z nejčastěji zobrazovaných epizod z knihy Genesis, Vyhnání Adama a Evy z ráje, vzniklé v letech 1426–1427. Freska představuje jeden z emočně nejvypjatějších momentů biblického příběhu: okamžik, kdy je lidská dvojice vyhnána z ráje poté, co oba porušili Boží příkaz a snědli ovoce ze stromu poznání dobrého a zlého.⁵

Z ikonografického hlediska se zde uplatňují tři hlavní motivy: anděl s mečem vznášející se nad postavami a dohlížející na vyhnání, Adam zakrývajícím si tvář v návalu hanby a lítosti, a Eva, která se s podobným studem odvrací a rukama si přikrývá ňadra i klín.⁶ Právě toto gesto, vycházející z antického typu Afrodity Knidské, je v Masacciově pojetí přetvořeno do roviny křesťanské kajícínosti a zdůrazňuje hluboký psychický otřes spojený se ztrátou nevinnosti. V ikonologickém výkladu lze fresku chápat jako morální apel i zobrazení obecného lidského pádu. Adam a Eva nejsou pouze biblickými postavami, ale symboly lidského údělu, přechodu z ideálního stavu do reality utrpení, smrti a pokání. Masaccio tedy nevystihuje jen samotný čin vyhnání, ale i širší duchovní rozměr provinění.⁷ Téma navazuje na středověkou tradici memento mori, avšak zároveň se posouvá k renesančnímu důrazu na člověka jako jedince odpovědného za své jednání.

Venus pudica v renesančním pojetí

Podobné propojení fyzické krásy a vnitřní proměny nacházíme i u Tiziana. Jeho Kajícnice Máří Magdaléna, vzniklá kolem roku 1560, představuje vrchol benátského malířství. Tizian zachycuje Magdalénu s výraznou psychologickou hloubkou, která spojuje emotivní nitro s přirozenou smyslností těla.⁸

**„Gesto zakrytí přestává
být pouze symbolem
cudnosti, stává se
univerzálním výrazem
lidského nitra.“**

Podle křesťanské legendy Kristus z Marie Magdalény vyhnal sedm démonů, což bývá chápáno jako symbol duchovní očisty a obrácení se k víře. Legenda bývá spojována s hříšnicí, která při hostině v Betánii pomazala Ježíšovy nohy vzácným olejem a otřela je

svými vlasy. Evangelia ji také zmiňují jako ženu, které se dostalo výjimečné milosti — byla první, kdo spatřil vzkříšeného Krista. Po jeho smrti se podle tradice uchýlila do jeskyně u Sainte-Baume v jižní Francii, kde žila kajícím životem pokání.⁹ Právě tento okamžik zachytil Tizian na obraze, který je dnes součástí sbírek Ermitáže. Máří Magdaléna sedí před jeskyní, se slzami v očích, vzhlíží k nebi v extatickém gestu modlitby a toužící po Boží milosti. Její dlouhé rozpuštěné vlasy jí splývají po těle a částečně ho zakrývají.¹⁰

Klíčovou roli v kompozici hrají gesta rukou, odkazující na antický typ Venus pudica. Zatímco v antice mělo toto gesto zdůraznit cudnost i smyslnost, Tizian jej převádí do duchovní roviny, kde zakrývání těla symbolizuje pokoru, pokání a vnitř-

² Michael Ayrton, Giovanni Pisano, *Journal of the Royal Society of Arts* C, 1952, s. 800–801.

³ Tamtéž, s. 801.

⁴ Tamtéž, s. 798.

⁵ Tamtéž.

⁶ Anthony Molho, The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXX, 1977, s. 51.

⁷ Tamtéž, s. 59.

⁸ Claude Phillips, Tizian, New York 2016, s. 284.

⁹ Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2021, s. 150–151.

¹⁰ Svetlana Vsevoloshskaja, Ermitage Leningrad: *Italie-nische Malerei*, Sankt Petersburg 1984, s. 11.

¹¹ Claude Phillips, Tizian, New York 2016, s. 140.

¹² Tamtéž, s. 140–141.

¹³ John L. Tancock, The Sculpture of Auguste Rodin, Philadelphia 1976, s. 89.

¹⁴ Tamtéž, s. 91.

ní obrácení. Magdaléna si pravou rukou přikrývá ňadra a tiskne si k tělu vlasy, zatímco levou rukou přidržuje látku omotanou kolem pasu. Přestože je část jejího těla zahalena, oděv jí zároveň sklouzává z ramene¹¹, což zdůrazňuje napětí mezi fyzickou přítomností a duchovní očistou.

Před Magdalénou se nacházejí její tradiční atributy: lebka jako připomínka memento mori, otevřená kniha symbolizující meditaci nad Božím slovem a nádoba s olejem, odkazující na hostinu v Lazarově domě.¹² Celkově lze obraz chápat jako syntézu silného emočního prožitku a renesančního humanismu, v němž tělo přestává být objektem touhy a stává se nositelem duchovního významu.

Na výše analyzovaných dílech je možné sledovat vývoj ikonografického typu Venus pudica, který umělci postupně přetvářeli do sakrálních i moderních významů. U Pisanovy kazatelny se gesto stává symbolem ctnosti s hlubokým morálním přesahem. V Masacciově renesanční fresce představuje projev studu a uvědomění si vlastního provinění. U Tiziana se mění v prostředek duchovní proměny a touhy po milosti. A v Rodinově moderní interpretaci se gesto uzavření do sebe proměňuje ve výraz viny, bolesti a lidské křehkosti. Vývoj tohoto motivu tak ukazuje, jak lze antické gesto přetvořit do mnoha odlišných vizuálních jazyků napříč staletími.

Novodobé interpretace

Rovněž bronzová socha Evy od Augusta Rodina z roku 1881 představuje moderní reinterpretaci tradičního ikonografického motivu nahé ženy, jehož gesta vycházejí z antického typu cudné Venuše. Rodin však antický model výrazně proměňuje. Eva si tiskne hlavu k hrudi a zakrývá si rukama celou horní část těla, čímž vytváří obranné gesto odmítající pohled diváka. Skloněná hlava skrývá výraz její tváře a celek působí dojmem okamžiku, kdy postava odchází z bran Edenu. Z antické jemnosti zůstává jen vzdálená stopa, gesto se proměňuje v dramatický symbol lidské zranitelnosti a duchovní bolesti.¹³

Rodin tuto figuru zamýšlel jako součást monumentálního díla Brána pekla, inspirovaného Dantovou *Božskou komedií*. Eva představovala moderní pojetí padlé ženy a personifikaci prvotního hříchu, zbavené náboženských atributů. Zatímco antický archetyp vystavuje tělo obdivu a spojuje je s ideálem krásy, Rodinova Eva se stahuje do sebe, tělesnost je potlačena a celek prostupují emoce.¹⁴

„Z antické jemnosti zůstává jen vzdálená stopa, gesto se proměňuje v dramatický symbol lidské zranitelnosti a duchovní bolesti.“

V současném umění přináší sochař Jago (vlastním jménem Jacopo Cardillo) novou a provokativní reinterpretaci antického motivu Venus pudica. Zabývá se moderním přetvářením známých námětů starých

„S příchodem křesťanství se původní pohanský motiv cudné Venuše zásadně proměňuje.“



Masaccio, *Vyhnání Adama a Evy z ráje*, 1426–1427, kaple Brancacci, kostel Santa Maria del Carmine, Florencie



Foto: Wikipedie

Tizian, *Kajícnice Máří Magdaléna*, 1560, olej na plátně, Ermitáž, Petrohrad



Foto: Wikipedie

Jago, *Venuše*, 2018, Museo Jago, Neapol

mistrů a jeho tvorba často navazuje na ikonické předlohy antiky či renesance. Mezi jeho nejznámější díla patří sousoší *Soucit* z roku 2021, navazující kompozicí na Michelangelovu *Pietu*, dále *Narcis* z roku 2023 inspirovaný motivem sebezahleděnosti či sousoší *Ajax a Cassandra*, které volně rozvíjí kompoziční principy Berniniho díla *Apollon a Dafné*. K těmto reinterpetacím se řadí také *Venuše*, jejímž vzorem je Praxitelova slavná *Afrodita*.

Zatímco antické zobrazení cudné Venuše obvykle zosobňuje mládí, ladnost a idealizovanou krásu, Jago tato tradiční schémata záměrně narušuje. Ponechává postavě klasické gesto zakrývání intimních partií, avšak převádí jej na tělo staré ženy: pokožka je vráscitá, povolná, nesoucí známky času. Vzniká tak výrazně odlišná interpretace, která otevírá téma pomíjivosti ideálů a podněcuje reflexi stárnutí, zranitelnosti a lidské důstojnosti. Jago tím zpochybňuje tradiční normy krásy a vytváří prostor pro uznání stáří, přičemž jeho dílo může vést i ke smíření starších žen s vlastním tělem. Klasický archetyp se tak stává rámcem, v němž se střetává minulost s přítomností.

Postava stojí vzpřímeně v kontrapostu a lehce se opírá o stoh hranolů u svých nohou, což lze chápat jako symbol narušení či rozpadu tradičních představ o ženské kráse. Její výraz je klidný a důstojný, jako by přijímala samu sebe i svou životní zkušenost. Zbytek těla, včetně kompozice a držení, vychází z antické formy, avšak význam díla se posouvá z roviny estetické k introspektivní, často až existenciální.

Motiv *Venus pudica* dokládá, jak jedno gesto dokáže nést různé významy napříč staletími. Od antické bohyně krásy, přes biblické postavy plné studu a pokání, až po moderní zobrazení lidské zranitelnosti se mění jeho funkce i interpretace. Gesto zakrytí přestává být pouze symbolem cudnosti, stává se univerzálním výrazem lidského nitra. Právě tato schopnost přizpůsobit se dobovému kontextu ukazuje, že nejde o přežitek minulosti, ale o nadčasový prostředek k vyjádření lidské zranitelnosti a důstojnosti.

„Vzniká tak výrazně odlišná interpretace, která otevírá téma pomíjivosti ideálů a podněcuje reflexi stárnutí, zranitelnosti a lidské důstojnosti.“

NIKOLA FEDINCOVÁ

Absolventka bakalářského studia v oboru dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.



TRADICE, KTERÁ POMÁHÁ ROZUMĚT SOUČASNOSTI



Katolická teologická fakulta je jednou ze zakládajících fakult Univerzity Karlovy a zároveň nejstarší katolickou teologickou fakultou na světě. Již od roku 1348 představuje centrum intelektuálního života a rozvíjí vzdělanost – ta zůstává i v dnešním světě nepostradatelným předpokladem porozumění současnému dění.

Spojení klasického vzdělání s reflexí současných otázek

Studijní programy propojují klasické humanitní vzdělání s reflexí současných společenských, kulturních a etických otázek. Studium přináší odborné znalosti a současně rozvíjí schopnost uvažovat v souvislostech, argumentovat, řešit problémy, pracovat s informacemi a přesvědčivě formulovat vlastní stanoviska.

Studium na jedné z nejstarších evropských univerzit

Komornější prostředí fakulty umožňuje osobní kontakt s vyučujícími, aktivní zapojení studentů do života fakulty i příležitost pro vlastní iniciativu. Součástí studia jsou také přednášky hostujících odborníků, odborné akce, studentské aktivity a možnosti zahraničních pobytů.





ČEŠTÍ SKLÁŘI V PAŘÍŽSKÉM LOUVRU

V roce 2023 byla ruční výroba českého skla zapsána na reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví lidstva UNESCO. Tento zápis potvrdil výjimečné postavení sklářské tradice, která se v českých zemích rozvíjí už od 13. století.

Kořeny tradice sahající do středověku

Fenomén českého skla má své kořeny hluboko v historii. Karel IV. při návštěvě Benátek spatřil sklo, které propouštělo světlo do budov, a tím odstartoval novou éru tohoto luxusního materiálu. Z původního lesního skla, taveného v hutích skrytých v hlubokých lesích,

se postupně zrodil český křišťál. Během staletí se české sklo stalo symbolem preciznosti, krásy a řemeslné dovednosti.

Sklo jako umělecké médium 20. století

Ve 20. století se sklo proměnilo z řemesla v umělecké médium. Skláři Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová pomohli prosadit tavené sklo jako sochařský materiál, jenž umožnil vznik velkoformátových soch, které se při chlazení nebortí. Jejich monumentální realizace, například okna kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta či fasáda Nové scény Národního divadla,

dokázaly, že sklo může být nositelem duchovní energie i architektonické harmonie. K významným představitelům se řadil i František Vízner, známý svou precizní prací s optickým sklem a dokonalou formou, díky které se stal jedním z nejuznávanějších českých sklářů 20. století. K dalším osobnostem moderní optické školy pak patřil Václav Cigler, který proměnil vnímání skla v médium světla a prostoru a jehož práce ovlivnily generace sklářů doma i v zahraničí. Naproti tomu Gizela Šabóková rozvíjela techniku taveného skla v kombinaci s figurálním pojetím. Díla Libenského, Brychtové, Víznera, Ciglera, Šabókové nebo Lhotského dnes reprezentují české sklářské umění i v Muzeu dekorativních umění sídlícím v pařížském Louvru. České sklo má své místo i v Guinnessově knize rekordů díky skláři a výtvarníkovi Pavlu Baxovi, který je autorem největší skleněné sochy na světě, *Památníku Nezávislosti* v estonském hlavním městě Tallinu.

Významnou kapitolou v historii českého sklářství je i práce s uranovým sklem. Dnes s ním originálním způsobem experimentuje výtvarník Rony Plesl. Ten reprezentoval Českou republiku na Expo 2025 v Japonsku a vyvinul revoluční technologii Vitrum Vivum, 3D tisku ze skla. Tato metoda vyvinutá v Čechách spojuje tisíciletou tradici s digitální inovací a otevírá sklářskému sochařství novou dimenzi. Zatímco Plesl objevuje duchovní rozměr skla, sochařský sklář Martin Janecký se zaměřuje na lidské tělo a emoci. Tvaruje figurální plastiky přímo v horké sklovině a dokáže zachytit okamžik, kdy se hmota mění v život. Jeho postavy působí realisticky i snově, lidsky i nadpozemsky. Tato technika, tzv. inside sculpting, je naprosto jedinečná a jen pár lidí po celém světě ji ovládá.

Síla českých značek ve světě

Tradici českého sklářství utvářely i slavné rodiny Harraichů, Riedelů či Rücklů, jejichž jména se stala synonymem kvality a krásy. Zvláště sklárna Rückl v Nižboru, založená roku 1846, dodnes uchovává ruční výrobu, každý kus zde prochází rukama mistrů, kteří dávají sklu tvar i duši. Síla českého skla však nespočívá jen v jednotlivých jménech. Značky Moser, Lasvit, Preciosa či Crystal Caviar



Foto: Michal Motýčka

Václav Cigler, *Skleněné rozvrhy*, Muzeum a galerie Hranice – galerie Synagoga

dokazují, že spojení řemesla a inovace má světový ohlas, od ručně broušených číší až po monumentální světelné instalace v Tokiu či Rijádu. Technika taveného skla zůstává mimořádně náročná, a proto řada umělců spolupracuje s renomovanými ateliéry, například Studií Lhotský, které realizuje projekty i pro světové tvůrce, jako je například i americká feministická umělkyně Judy Chicago.

Současná renesance českého skla

České sklo dnes prožívá renesanci. Jak říká Zuzana Slámová, zakladatelka galerie Nisa Factory v Jablonci nad Nisou: „Sklářští výtvarníci překračují hranice mezi designem, volným uměním, architekturou a novými médii. Řemeslo už není protikladem umění, je jeho rovnocenným partnerem.“ A právě v tom spočívá budoucnost českého skla. Díky znalosti tradičních technologií mohou dnešní tvůrce experimentovat s hmotou, kombinovat sklo s kovem, betonem, dřevem i světlem a vytvářet nové estetické i duchovní zážitky. České sklo je víc než materiál – je kulturním DNA národa.

ANNA ČAPOUNOVÁ

Studentka dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.



Foto: Studio Lhotský

Studio Lhotský pro Judy Chicago, Bez názvu

A portrait of a middle-aged woman with short, wavy grey hair and black-rimmed glasses. She is wearing a bright red, short-sleeved top. She is positioned in front of a dense, green pine tree, with some branches and needles visible behind her. The lighting is natural, suggesting an outdoor setting.

**KULTURNÍ DĚDICTVÍ
POTŘEBUJE OCHRANU
VÍC NEŽ KDY DŘÍV**



Profesorka dějin umění Michaela Ottová zasvětila svůj profesní život studiu středověkého umění a ochraně kulturního dědictví. V rozhovoru vzpomíná na pátrání po odcizených uměleckých dílech, hovoří o současných hrozbách pro památkovou péči, o svém vztahu ke gotice i o tom, proč by historik umění neměl spoléhat pouze na metodologii, ale také na svoji intuici.

Foto: Yuliana Shyshova

Na začátku vaší kariéry jste v Národním památkovém ústavu katalogizovala odcizená a nezvěstná umělecká díla. Vzpomínáte si na nějaký případ, který vám utkvěl v paměti?

Po roce 1989 probíhaly masivní vlny krádeží uměleckých děl. Tehdy jsem psala diplomovou práci a pracovala v Národním památkovém ústavu. Moje nadřízená Daniela Vokolková si všimla, že pachatelé postupovali podle soupisové příručky Umělecké památky Čech, kde jsou významná díla označena hvězdičkami. Na základě toho upozornila policii na možné nebezpečí v Černívsku. A skutečně, když policisté dorazili, byly už tři gotické sochy naložené na vozíku. Tím se vlastně potvrdilo, že zloději postupovali systematicky podle odborné literatury.

„V současnosti je naprosto zásadní debata kolem novely stavebního zákona.“

To zní skoro jako detektivní příběh. Zůstala vám z té doby v paměti ještě nějaká podobná zkušenost?

Jednou jsem byla za kolegyní Petrou Oulíkovou v Bamberku, kde tehdy pobývala studijně. Když jsme se vracely z výletu, zahlédly jsme v noci ve starožitnictví krásnoslohou sochu trůnící Madony, která mi připadala povědomá. Měla jsem pocit, že by mohla pocházet z Čech, tak jsem si ji vyfotografovala. A po návratu do Prahy se opravdu ukázalo, že jde o odcizenou sochu Panny Marie z Řesaníc na Plzeňsku. Nakonec se dílo podařilo vrátit. Bohužel, ne každé odcizené dílo mělo takové štěstí.

Když zůstaneme u památkové péče, jaké kauzy nebo situace vás dnes nejvíce znepokojují?

V současnosti je naprosto zásadní debata kolem novely stavebního zákona a všech důsledků, které může mít pro památkovou péči. Tak vážná situace podle mě za posledních třicet let ještě nenastala. Může dojít k zásadnímu oslabení, nebo dokonce rozpadu dosavadního systému ochrany kulturního dědictví. A to se samozřejmě netýká jen památkářů, ale celé odborné veřejnosti i společnosti obecně. Vedle těchto systémových problémů člověka samozřejmě zasahují i konkrétní aktuální případy. Například nedávná krádež lebky svaté Zdislavy. Jde o naprosto bizarní a zároveň velmi bolestivou kauzu, která se samozřejmě dotýká i památkové péče. Relikvie byla umístěna na barokním oltáři, který je kulturní památkou, a jeho součástí jsou i další předměty vysoké umělecké hodnoty. Nic z toho se ale samozřejmě nedá srovnávat s významem samotné lebky svaté Zdislavy, jejíž hodnota je vzhledem k úctě ke svěťci a patronce litoměřické diecéze naprosto nevyčíslitelná.

Existuje podle vás země, která by mohla být Česku inspirací v oblasti památkové péče?

Česká situace je velmi specifická. Naše památková péče je do velké míry ovlivněna historickou zkušeností druhé poloviny 20. století, kdy značná část kulturního dědictví patřila státu. To se samozřejmě promítá i do dnešního systému ochrany. Často se nabízí srovnání s Rakouskem nebo Slovenskem, ale každá země má jiný historický vývoj a jiný vztah ke kulturnímu dědictví. Nemyslím si proto, že bychom mohli jednoduše převzít nějaký „ideální model“. Spíš bych řekla, že náš systém je v určitém smyslu unikátní, se všemi svými přednostmi i problémy.

Patříte ke generaci badatelů o středověkém umění, kterou výrazně formoval profesor Jaromír Homolka. Jak na něj vzpomínáte?

Je hezké, že vzpomínáte profesora Homolku, protože právě letos si připomínáme sto let od jeho narození. Myslím si, že to byl nepochybně profesor, ke kterému se celoživotně hlásím, a to v tom dobrém i v tom neúplně ideálním. Každopádně jeho přístup pro mě byl na začátku naprosto formativní, především způsob, jakým nás učil vidět umělecké dílo v jeho materialitě. Dnes, po více než třiceti letech, když se vracím k jeho textům, v nich ale zároveň nacházím i mnohem širší metodologické přístupy. V posledních letech se hodně věnuji krásnému slohu, což bylo ostatně i jedno z Homolkových témat, a právě při tom si stále víc uvědomuji, jak moderně vlastně dokázal o středověkém umění přemýšlet. Ve svých textech otevíral otázky společenského a náboženského kontextu, objednavatelských souvislostí nebo ikonologického výkladu, tedy témata, která dnes považujeme za samozřejmou součást komplexního přístupu ke středověkému umění. Přesto bývá vnímán především jako představitel formální analýzy. Profesor Homolka byl zároveň komplikovanou osobností. To ale asi k výrazným figurám, jako byl on, patří.

Jaký byl profesor Homolka jako pedagog?

Homolka kladl velký důraz na práci se studenty a na studenty měl vysoké nároky. Dnes už se zdá skoro neuvěřitelné, že takový způsob výuky byl tehdy možný. Na semináře jsme rozhodně nechodili úplně v klidu, protože jsme nikdy nevěděli, co nás čeká. Právě v tom ale spočívala jeho síla, v určité nepředvídatelnosti a intenzitě. Je pravda, že někdy nebyl úplně laskavý, ale zároveň to bylo nesmírně inspirativní a tvůrčí prostředí, které člověka nutilo přemýšlet.

Pan profesor Homolka kdysi řekl, že kdyby byl mladší, tak by se rád zabýval moderní architekturou. Kdybyste byla znovu na své startovací profesní dráze, čemu byste se chtěla nově věnovat?

Myslím, že bych neměnila. Už tehdy jsem se rozhodla mezi uměním druhé poloviny 20. století a středověkem a mám pocit, že bych se rozhodla stejně. Přitahovalo mě sochařství, jak moderní, tak středověké. Tento zájem ve mně vlastně zůstal dodnes. Moderní



Foto: Yuliana Shyshova

umění jsem si mohla vyzkoušet alespoň během svého působení v Severočeské galerii výtvarného umění. Gotika mě ale nikdy nepřestala fascinovat.

Gotika dnes silně proniká do populární kultury, od Harryho Pottera po hry jako Kingdom Come. Jak to vnímáte?

Počítačové hry sama nehraju, ale vím, že třeba Kingdom Come vznikalo ve spolupráci s medievalisty a historiky. Podoba Kutné Hory je zde podle všeho zpracovaná velmi pečlivě a odpovídá současnému stavu poznání. Zároveň je zajímavé sledovat, jak silně hra ovlivnila turistický ruch nebo zájem veřejnosti o středověk. Harryho Pottera jsem samozřejmě sledovala s dětmi, když byly malé. Gotické prostředí jsem tam vnímala spíš intuitivně, jako součást atmosféry příběhu, jako příjemné kulisy, které k němu přirozeně patří. Samozřejmě nejde o historickou přesnost, ale spíš o určitou imaginaci gotiky.

Dokáže vás na gotice ještě něco překvapit?

Určitě. Kdyby mě už ničím nepřekvapovala, musela bych dělat něco jiného. Pořád se objevují nové souvislosti a nové otázky. Dokonce u témat, která se zdají být dokonale probádaná, najednou zjišťujeme, že stojíme na začátku úplně nové etapy výzkumu. Velkým překvapením posledních let jsou třeba materiálové analýzy děl krásného slohu. Díky nim dnes zjišťujeme, kolik pražských děl z konce čtrnáctého století se nachází v zahraničí. Polští kolegové například nově identifikovali řadu mimořádně kvalitních děl pocházejících z Prahy, což úplně mění dosavadní pohled na celé období.

„Gotika mě ale nikdy nepřestala fascinovat.“

Co vás přitahuje na takzvaných zelených mužích?

K tématu zelených mužů jsem se dostala přes kostel svaté Barbory v Kutné Hoře, kde se objevují v triforiové výzdobě. Ve skutečnosti nejde jen o „zelené muže“, ale někdy i o ženské postavy. Je to fascinující archetyp propojení člověka a přírody, který prostupuje mnoha kulturami a náboženskými tradicemi. Ve středověkém křesťanském kontextu bývají zelení lidé spojováni s cyklickou obnovou přírody, se zmrtvýchvstáním nebo s příchodem jara. Typické je zobrazení lidské hlavy prorůstající listovím a větvemi, někdy až natolik, že člověk a vegetace splývají v jediný organický celek. Zajímalo mě především jejich umístění v sakrálním prostoru, často v určitých přechodových nebo „liminálních“ zónách mezi pozemským a duchovním světem.

Souvisí váš zájem o tento motiv, ale i o gotické umění obecně, s vaším osobním vztahem k přírodě?

To je zajímavá otázka. Nikdy mě nenapadlo, že by to mohlo souviset, ale možná ano. Čím jsem starší, tím důležitější pro mě příroda je. Nejde jen o pohyb na kole nebo o procházky se psy, ale i o samotnou zkušenost ticha a samoty. Na chalupě člověk najednou vnímá věci, které ve městě mizí: hlas ptáků, bzúčení včel nebo zvuk vzletajícího bažanta. Jsou to drobnosti, bez kterých si dnes už neumím představit život. Příroda pro mě představuje místo bezpečí, klidu a návratu k vlastním kořenům.

Jste jednou z mála profesorek dějin umění v Česku. Přemýšlela jste někdy nad tím, co pro vás profesura vlastně znamená?

Popravdě jsem nad tím nikdy příliš nepřemýšlela. Když jsem v roce 2003 procházela konkurzem, profesor Horyna mě tehdy zavázal, že do šesti let zahájím habilitační řízení, tedy že budu usilovat o docenturu. Měla jsem pocit, že jsem to slíbila, takže to pro mě byl závazek. Zároveň jsem vnímala, že je to důležité i pro fungování katedry a akademického prostředí obecně, kvůli akreditacím, hodnocení nebo běžnému provozu

školy. Nebrala jsem to jako nějakou osobní metu, ale spíš jako přirozenou součást akademické práce.

A podobně jste potom přistupovala i k profesuře?

Asi ano. Po zhruba deseti letech od habilitace přišly otázky, jestli nepůjdu dál. A já si tehdy říkala, že pokud je to potřeba pro školu a akademický provoz, tak do toho půjdu. To, že jsem se stala první profesorkou na KTF, jsem vlastně nikdy nevnímala jako něco mimořádného nebo komplikovaného. Neměla jsem pocit, že by kolem toho existovaly nějaké překážky. Naopak jsem vždycky cítila podporu, ať už od profesora Horyny, profesora Royta, nebo později dalších kolegů.

Vnímala jste profesuru jako určité vyvrcholení své dosavadní práce?

Možná spíš jako moment, kdy si člověk uvědomí, že už není nejmladší. Ale podobné milníky zároveň přinášejí určitou svobodu a uvolnění, což je vlastně příjemné. A zároveň s nimi přichází i nová odpovědnost. Člověk má pocit, že by měl škole něco vrátet a nějak o ni pečovat. I proto jsem přijala roli proděkanky pro vědu a zahraničí, protože mám pocit, že fakulta potřebuje určitou stabilizaci a podporu.

Vnímala jste někdy svou pozici i ve vztahu k tomu, že jste žena v převážně mužském akademickém prostředí?

Samozřejmě, že prostředí vědeckých rad a institucí bylo tehdy hodně maskulinní, ale nikdy jsem neměla pocit, že bych byla nějak výrazně nechtěná nebo musela překonávat překážky pouze jako žena. Zároveň jsem nikdy neměla ani pocit nějaké protekce. Dnes se někdy mluví o pozitivní diskriminaci, ale já jsem to tak nikdy nevnímala. Spíš mi připadalo, že vše přirozeně vyplynulo z práce, kterou člověk dělal. Vždycky jsem měla pocit, že to hlavní je společný zájem o výuku a výzkum. Všichni rádi učíme, staráme se o studenty a zároveň bádáme. To jsou vlastně dvě strany jedné mince a v tomhle podle mě nakonec není důležité, jestli jste muž nebo žena.



Ze Starého města pražského, Foto: Lucie VV



Existuje nějaké poselství, které byste chtěla svým studentům předat?

Myslím si, že pro každého historika a historičku umění je důležité nejen intelektuální zázemí, protože je to samozřejmě velmi náročný obor, ale také schopnost nechat se vést intuicí a určitým vnitřním citem pro umělecké dílo. Právě to považuji za zásadní. Totiž, aby se člověk v tomhle krásném oboru dokázal najít a cítil se v něm šťastný. Jen tehdy může svou zkušenost a radost předávat dál.

„Intuice je při setkání s uměleckým dílem nesmírně důležitá.”

Dá se podle vás intuice skutečně využívat v kunsthistorickém bádání?

Určitě. Intuice je při setkání s uměleckým dílem nesmírně důležitá, protože dílo na člověka nějak působí. Samozřejmě máme přesně formulované metodologické přístupy, od Panofského až po další autory, ale zároveň tam vždy existuje určitá schopnost vidění a porozumění. A myslím si, že historik umění by měl být člověkem, který tuto schopnost dokáže dál předávat. Tedy nejen znalosti samotné, ale i cit pro důležitost a samotnou existenci uměleckého díla.

Když si na vás studenti a studentky za několik let vzpomenou, co byste si přála, aby si odnesli?

Bylo by mi milé, kdyby si na mě vůbec vzpomněli. Ale ještě víc bych si přála, kdyby v nich zůstalo něco z toho způsobu přemýšlení, který jsme se jim snažili předávat. Byla bych ráda, kdyby můj způsob výuky nebo vědecké práce pro ně byl nějak inspirativní a ukázal jim cestu ke kritickému myšlení. Ne k tomu, aby opakovali to, co jsme je naučili, ale aby se s tím dokázali kriticky vyrovnat, posunout to dál a být lepší než my. To by mi připadalo vlastně nejdůležitější.

*Stela Sochrová
Redakce Art.ext*

PROF. MICHAELA OTTOVÁ

Historička umění se zaměřením na sochařství období středověku. Vyučuje dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy a na Akademii výtvarných umění v Praze. Dlouhodobě se věnuje také problematice památkové péče, kulturního dědictví a metodologii dějin umění.

STUDIUM NA KATOLICKÉ TEOLOGICKÉ FAKULTĚ UNIVERZITY KARLOVY

Filozofie a etika

Studium nabízí komplexní a hluboké znalosti v oblasti dějin filozofie a etiky a doplňuje je schopností kritické orientace v systematických problémech. První pilíř studia spočívá ve společné četbě a výkladu klíčových textů západní filozofické tradice a studiu klasických jazyků. Druhým pilířem jsou přednášky a semináře v oblasti filozofické a křesťanské etiky, aplikované etiky, politické filozofie a sociální etiky. Nechybí ani nácvik filozofické argumentace a rétoriky. Studium je zaměřeno i na intelektuálně osobnostní formaci posluchačů, kteří mají být na konci studia schopni se samostatně a kriticky orientovat ve složitých problémech současného světa, analyzovat etická dilemata a problémy, přesně formulovat a argumentovat. Absolvent se může uplatnit především v institucích zaměřených na kulturu, vzdělávání, vědu, politiku a sociální oblast. Další možností uplatnění jsou média, ale i ekonomické a manažerské profese.

forma studia: prezenční

programy: bakalářský

přijímací řízení: bez přijímací zkoušky

Aplikovaná etika

Aplikovaná etika poskytuje vědomosti a kompetence, jež umožňují vnímat a řešit hodnotová i morální dilemata v různých oblastech bioetiky, lékařské etiky, hospodářské a politické etiky, nebo se orientovat v současných etických otázkách souvisejících s životním prostředím, právy zvířat, migrací či umělou inteligencí. Studium je vhodné zejména pro ty, kdo již našli své profesní uplatnění a hledají filozofická, antropologická a sociální východiska pro své etické reflexe.

forma studia: kombinovaná

programy: navazující magisterský

přijímací zkouška: ústní pohovor

Více informací najdete na: <https://www.ktf.cuni.cz>

Teologické nauky

Studijní program Teologické nauky je zaměřen na studium témat souvisejících s postavením a působením církve ve společnosti. Poskytuje ucelené uvedení do biblických věd, dogmatické teologie, morální teologie, spirituální teologie, liturgiky a doplňujících disciplín. Tím student nabývá kompetence potřebné pro hlásání evangelia, péči o věřící, výuku náboženství a pro hodnotově i eticky fundovanou službu současné společnosti.

forma studia: distanční

programy: bakalářský, navazující magisterský

přijímací zkouška: písemný test



PRAŽSKÉ VNITROBLOKY A ZAHRADY

FRANTIŠKÁNSKÁ ZAHRADA

1348

Jungmannovo náměstí 751/19, Praha 1

Doslova oáza klidu uprostřed ruchu velkoměsta hned vedle Václavského náměstí, přístupná skrz Pasáž u Stýblů vás osloví již kovanými vstupními vraty s biblickými motivy. Původně vznikla jako užitková zahrada při klášteře karmelitánů. Poté, co se karmelitánský klášter změnil ve františkánský, zahrada byla několikrát revitalizována, naposledy v roce 1992. Do zahrady byly mezi růže umístěny sochy od akademických sochařů Stanislava Hanzlíka a Josefa Klimeše, mezi nejviditelnější patří *Chlapec s mušlí*, *Fontána s divoženkami* a plastika *Poletuchy*. Kromě soch můžete navštívit kostel Panny Marie Sněžné, který se nachází hned za zahradní zdí.

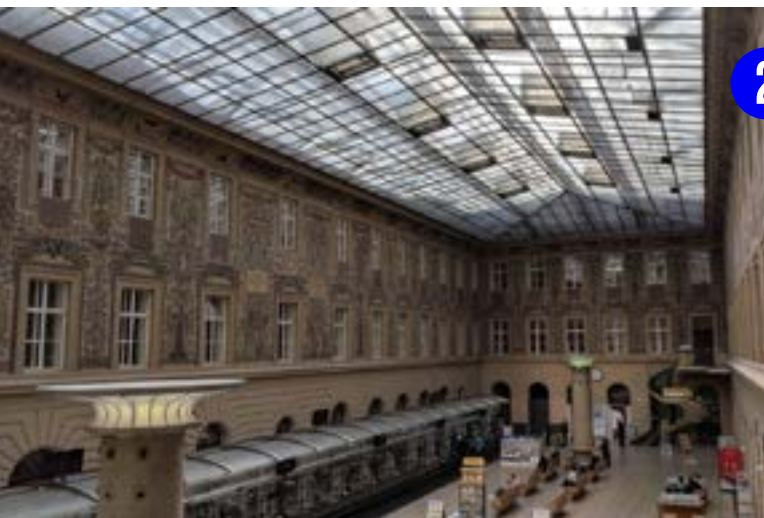


HLAVNÍ POBOČKA ČESKÉ POŠTY

1871–1874

Jindřišská 909/14, Praha 1

Původně palác postavený pro osobního lékaře Karla IV., s Andělskou zahradou, později klášter celestinek s kaplí podle návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera a nyní neorenesanční budova, hlavní pobočka České pošty. I přes její nynější, relativně nevýrazný zevnějšek, se zde nachází jedno z výrazných atrií v Praze. Dvůr původně sloužil pro vjezd poštovních vozů, později byl zasklen. Naleznete zde bohatou výzdobu od malíře Karla Vítězslava Maška, nejen s poštovními, ale i s botanickými motivy, odkazující na minulost spojenou právě s bývalou zahradou.



DVŮR HOLEŠOVICKÉHO PIVOVARU

1896–1897

U Průhonu 800/13, Praha 7

První pražský měšťanský pivovar v Holešovicích byl postaven v roce 1895 a už pár let poté rozvážel pivo do velké části Prahy a okolí. Pivo se zde sice od roku 1998 nevaří, ale typická pivovarská architektura zůstala. Budova byla po povodních roku 2002 rekonstruována, ale vizuálně nezměněna. Nyní zde sídlí knižní nakladatelství a budova funguje nejen jako kancelářský, ale i rezidenční komplex s kavárnami a restauracemi.



KASÁRNA KARLÍN

1848

Prvního pluku 20/2, Praha 8

Kasárna Karlín patří mezi nejživější a nejatraktivnější vnitrobloky v Praze, kam každý večer míří hlavně studenti a mladí lidé za odpočinkem i zábavou. Dříve zanedbaný prostor se stal multifunkčním centrem, kde se propojuje umění, sport i komunitní život. Návštěvníci tu mohou najít kavárnu, venkovní sportoviště, letní kino, kulturní akce, či dokonce saunu. Kasárna Karlín se tak stala symbolem oživení městských prostor a inspirací pro podobné projekty v metropoli.

4



4



9

11

9



VNITROBLOK ZA POŘIČSKOU BRÁNOU

2018

Za Poříčskou bránou 284/7, Praha 8

5

Historický dvůr u stanice metra Florenc postupně ožil díky iniciativě skupiny Divoké matky a dalších místních nadšenců. Prostor dnes slouží jako kavárna, komunitní zahrádka a místo kulturních akcí. Paletové sezení, stoly a záhony s bylinami vytvářejí útulné a osobité venkovní prostředí. Další plány počítají s osazením střech a pavlačí květinami, které prostor ještě více zkrášlí a propojí s okolní čtvrtí.



HRZÁNSKÁ PASÁŽ

1702–1723, 2024

Celetná 12, Praha 1

Hzránská pasáž, ukrytá v samém srdci Prahy nedaleko Staroměstského náměstí, spojuje rušnou Celetnou s nenápadnou Kamzíkovou ulicí. Přestože se nachází v jedné z nejvytíženějších částí města, zůstává pro mnoho návštěvníků stále skrytým místem. Po letech nepřístupnosti znovu ožívá a nabízí jedinečné spojení módy, designu a umění v historickém prostředí barokního paláce. Objevit tu můžete i skrytou kavárnu s krásnými interiéry, ideální místo, kam se na chvíli schovat před davy turistů, zpomalit a dát si dobrou kávu.



6

7

ZAHRADA SLOVANSKÉHO DOMU

1697

Senovážné nám. 1423, Praha 1

Zahrada Slovanského domu nabízí chladivý stín stáletých platanů, stylové restaurace a jedinečnou atmosféru klidného závětrí uprostřed každodenního shonu. Dominantou prostoru je fascinující instalace Subtile od Federica Díaze, tvořená stovkami malých stříbrných plošek, které odrážejí a zároveň pohlcují okolí. Dílo připomínající ptačí hnízdo vytváří pocit časoprostorové trhliny a vybízí návštěvníky k zastavení, odpočinku a zamyšlení nad vlastním vnímáním světa.

PASÁŽ U STÝBLŮ

1928–1929

Václavské náměstí 785/28

Pasáži se neoficiálně říkalo Alfa podle stejnojmenné taneční kavárny. Najdeme ji v Paláci U Stýblů, v jedné z největších a zároveň nejvýraznějších funkcionalistických staveb v Praze. Budova vyrostla na místě několika městských domů a dá se považovat za jednu z dominant Václavského náměstí. Mimo působivou fasádu se zde nachází i dvoupodlažní pasáž se železobetonovým žebrováním a skleněnými tvarovkami na stropě, zajišťujícími dostatek denního světla. Mimo kina Alfa v budově také sídlilo divadlo Semafor a nyní tu najdeme několik menších obchodů a butiků.

8

ZAHRADA ŠTERNBERSKÉHO PALÁCE

1699 – 1708

Hradčanské náměstí 57/15, Praha 1

9

Na jednom z nejnavštěvovanějších míst v Praze se ukrývá zahrada, o níž většina lidí ani netuší. Je otevřená pouze v letních měsících, což jí umožňuje uchovat si intimní a téměř tajemnou atmosféru. Vedle expozice starých mistrů nabízí oázu klidu a zeleně přímo v srdci města. Najdete zde sochy českých umělců 20. století, například *Ženu s delfínem* od Jana Štursy nebo sousoší od Břetislava Bendy a jezírko s plastickou sochou čápa od Jana Laudy. Zahradu doplňují rododendrony vysázené historickou umělkyní Annou Masarykovou.



10

BASTION XXXI

1348, 2012

Horská 1751/4, Praha 2

Bastion U Božích muk je klidné vyhlídkové místo na okraji Nového Města, kde se setkává historie se současností. Nachází se na dochovaném úseku středověkých hradeb založených roku 1348 císařem Karlem IV., které později doplnilo barokní opevnění. Dnes je zrevitalizovaný prostor oblíbeným místem pro odpočinek i různé akce. Setkáte se tu s díly současných sochařů, která místu dodávají živou atmosféru. Nabízí krásné výhledy na Vyšehrad, Nuselský most nebo park Folimanku. Je také ideální pro klidné pozorování západu slunce i objevování historie Prahy.

VOJANOVY SADY

1685

U lužického semináře 43/17, Praha 1

Jedna z nejstarších pražských zahrad, původně klášterní, zaujme historickými kaplemi sv. Eliáše a sv. Terezie, malebným rybníčkem a vyhlídkovou růžovou terasou se slunečními hodinami. Prostor doplňuje skleník, několik pávů a záhony s magnoliemi, rododendrony a sezónními květinami. Ojedinelá je i krápníková výzdoba kaple sv. Eliáše s nástěnnými malbami, připomínající původní klášterní charakter místa. Zahrada je otevřená pouze v letních měsících, kdy nejlépe vynikne bohatstvím rostlinné i architektonické výzdoby.



11

AMAZON COURT

2010

Rohanské nábřeží 661/5, Praha 8

Tato unikátní kancelářská budova na nábřeží Karlína byla navržena dánskou architektonickou skupinou Schmidt Hammer Lassen, která vytvořila také dánskou Královskou knihovnu v Kodani. Pražská stavba pracuje s moderními technologiemi a je navržena tak, aby co nejvíce využívala přírodní prvky. Její součástí je veřejnosti přístupná vnitřní dvorana s rostlinami a velkým množstvím vodních prvků, které napomáhají regulaci vnitřního klimatu budovy.



12



SMYSL VÝSTAV

Každá výstava je jedinečným momentem, který reflektuje svou dobu, publikum i autorský záměr. Po jejím ukončení však její význam nemizí, ale stává se plnohodnotnou součástí dějin umění. Zanechává stopu v archivech, odborných analýzách a kolektivní paměti. Tento odborný text se zabývá tím, jak zkoumání výstav pomáhá porozumět nejen minulosti, ale i současnému uměleckému diskurzu. A proč je důležité věnovat pozornost také projektům, které byly časem překonány nebo zapomenuty.

¹ Jean Marc Poinso, Large Exhibitions: A Sketch of typology, in: Reesa Greenberg – Bruce W. Ferguson – Sandy Nairne, Thinking about Exhibitions. Psychology Press 1996, s. 39–66, cit. s. 47.

² Přestože existuje obzvláště v posledním desetiletí i v Česku trend opakované realizace významných výstav, ze své podstaty tyto dvě události nikdy nebudou stejné.

³ Bruce Altshuler, Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962–2002, Phaidon Press 2013, s. 13.

⁴ Dagmar Svatošová, Exhibition histories, Nová uměnovědná disciplína, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, Výstava jako médium: české umění 1957–1999, Praha: Akademie výtvarných umění, VVP AVU 2020, s. 13–32, cit. s. 14.

prekonaly svoji časovou podmíněnost a zanechaly trvalou stopu. Nejvýznamnějším zdrojem, ze kterého lze čerpat, jsou výstavní katalogy, které zachycují a často rozvádějí myšlenky autorů výstavy. Dále to mohou být recenze, fotografie z instalace či vzpomínky návštěvníků. Dostupných zdrojů ale často není mnoho, jako v případě jiných disciplín, a z toho vyplývá určitá primární reduktivnost dějin výstav, které mohou pracovat pouze s omezeným množstvím expozic.³

„Do percepce diváka vstupuje doba vzniku výstavy, společenské a politické události, nebo i klepy a historky o vystavovaných umělcích.“

Výstavy výtvarného umění jsou místem, kde se dějiny umění promítají do reálného světa a kde se široká veřejnost může osobně setkat s uměleckými objekty. Mají možnost vzdělávat, informovat nebo otevírat nové obzory. Divákův názor ovlivňuje řada faktorů, kterých si ani nemusí být vědom. S uměleckými objekty se totiž nesetkává izolovaně, ale v síti vztahů určené kurátorským záměrem – prostorem, výběrem dalších děl a instalací. Do percepce diváka vstupuje doba vzniku výstavy, společenské a politické události, nebo i klepy a historky o vystavovaných umělcích. Navíc je divákovi předkládána určitá interpretace minulosti založená na aktuálním stavu bádání či současném náhledu na dějiny. Divák tak na výstavě získává komplexní zážitek, který zdaleka nepřináší jen estetické uspokojení.¹

Všem výstavním projektům je věnována pozornost v době jejího vzniku a trvání. Výstava má ale význam i po svém ukončení. Materiály o ní jsou založeny do archivu, je na ni nadále odkazováno, může být zpětně zkoumána a hodnocena a je určován její smysl pro další vývoj oboru. Stává se součástí dějin umění. Právě tato schopnost konstituovat dějiny umění, a to obzvláště v druhé polovině 20. století, vedla k vzniku dějin výstav.

Výzkum výstav je ve své podstatě cíleným bojem proti historickému zapomínání. Jedná se totiž o události, které jsou pevně spjaty s dobou svého vzniku, jsou časově omezené a není možné je znovu zrealtizovat.² Pokud se mají stát předmětem zkoumání dějin umění, je zapotřebí, aby

Zatímco v zahraniční literatuře vzniká již od devadesátých let množství textů věnujících se dějinám výstav z různých úhlů pohledu, české dějiny umění dlouho na svou první shrnující publikaci čekaly. Kniha *Výstava jako médium*, kterou napsaly odborné pracovnice Akademie výtvarných umění, se ta-

kovýmto projektem stala. Mimo základní teoretické vymezení této disciplíny nabízí i typologii výstav nebo vymezení jednotlivých etap českých a československých dějin právě s ohledem na výstavy, které v dané době vznikly.

„Jednalo se o události s velkými ambicemi, což lze odhadnout jak z množství vystavených děl, tak ze spolupracujících institucí a kvality vydaných katalogů.“

Spoluautorka výše zmíněné publikace, Dagmar Svatošová, v jednom z úvodních textů zmiňuje, že nekritický pohled na výstavy jako hybatele dějin často sklouzává k tomu, že vyhledáváme pouze ty výstavy, které jsou relevantní z dnešního pohledu, a tedy které souzní s naším náhledem na minulost.⁴ Pokud ale opravdu chceme vnímat výstavy jako hybatele dějin umění, je zapotřebí zaměřit se i na ty, které jsou z dnešního pohledu překonané a které zdánlivě pro současný výzkum nemají žádný přínos. Jejich opomíjením totiž dochází k redukci historických událostí a celkovému zkreslení pohledu na kulturní a uměleckou scénu dané doby. Pokud například nebudeme kriticky zkoumat státní umělecké přehlídky ze 70. let, ztratíme přehled o oficiální kulturní produkci, která sice byla ideologicky zatížená, ale do které bylo zapojeno mnoho aktérů, z nichž část se pohybovala i na neoficiální scéně. Mimo jiné, pokud by neexistovala oficiální scéna, neměla by se ta neoficiální vůči čemu vymezovat.

Je důležité si uvědomit, že některé fenomény, se kterými se aktuálně snažíme vyrovnat, zde byly i v minulosti. V tomto ohledu je přesnější představovat si dějiny ne jako lineární kontinuální vývoj, ale jako spirálu, kdy se neustále vynořují ta samá témata, pouze pokaždé uchopená z jiného úhlu pohledu. Náhled na to, jak se v minulosti vyrovnávali s otázkami a problémy, které s sebou příprava výstav a celkové konstituování dějin umění přinášely, může pomoci se současným pohledem i přes jejich kontextuální rozdílnost.



Katalog 50 let československého malířství, 1969, grafická úprava Bohumil Vančura

Zapomenuté výstavy

Jako u veškerého lidského počínání nicméně dochází k tomu, že bez ohledu na záměry a snahu autorů některé výstavy odolají zubu času a jsou zajímavé pro pozdější zkoumání i po letech, jiné nemají tendenci překročit svou dobovou podmíněnost. Toto bohužel byl i případ výstav 50 let československého malířství (1918–1968) a *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre*, které, ač představovaly mimořádné projekty shrnující pohled na vybraný úsek umění 20. století, brzy ztratily svou relevantnost.

Obě výstavy mají společné to, že se odehrály v předvečer významných historických událostí, které výrazně ovlivnily společnost, a to včetně

„Spolupráce regionálních galerií umožnila vystavit díla umělců, kteří se z různých politických či jiných důvodů do sbírek Národní galerie zatím nedostali.“

dějin umění. Shrnovaly určitý způsob uvažování o dějinách českého moderního umění, který byl dobově podmíněn. Jednalo se o události s velkými ambicemi, což lze odhadnout jak z množství vystavených děl, tak ze spolupracujících institucí i kvality vydaných katalogů.

Důstojné uctění 50 let Československa

Výstava 50 let československého malířství (1918–1968) vznikla jako přehlídka k oslavě 50. výročí vzniku Československa. Pod taktovkou Národní galerie v Praze a Slovenské národní galerie v Bratislavě se na ní podílely české regionální galerie. Slovenská síť v té době nebyla ještě hotová, a slovenská díla tak pocházela hlavně ze sbírek SNG. Přestože se ve výstavních plánech po roce 1948 objevily oslavy nejruznějších výročí, výběr tohoto konkrétního byl výjimečný. V samotném katalogu stojí v úvodním textu, že autoři během příprav výstavy nepočítali s žádnými velkými oslavami. V kalendářích na rok 1968 byl 28. říjen stále značen jako Den Znárodnění. Přesto autoři k roku 1918 odkazují jako k nejen politickému, ale hlavně kulturně významnému datu.⁵ Samotný výběr data a průvodní text, který vznikl před první reprízou výstavy, tedy v květnu 1968, byl pravděpodobně ovlivněn celkovou uvolněnější atmosférou 60. let, v poslední fázi příprav dost možná i událostmi Pražského jara.

Výstava byla putovní. Její první repríza proběhla na jaře 1968 v Bratislavě a dále pokračovala do Hluboké nad Vltavou, Prahy, Brna a Ostravy. Zde byla v dubnu 1969 ukončena.⁶ Celý tento koncept stavěl na osvědčených principech předchozích dekád, kdy výstavy, obzvláště v případě výběrů ze sbírek větších institucí, putovaly do regionů. Zajímavou změnou ale bylo, že v regionech bylo vystaveno umění z jiných regionů. Výstava neobjela celou regionální síť, nebylo by to ani možné. Výstavní prostory menších měst by celkový počet děl nepojmuly. Pravděpodobně proto výstava nezavítala do severních Čech. Přestože právě zde vzniklo v rámci regionální galerijní sítě nejvíce nových galerií, většina disponovala velmi omezenými prostorami.

⁵ Jiří Kotalík, K výstavě padesát let československého malířství, in: *50 let československého malířství 1918–1968*, Praha 1969, s. 7–16, cit. s. 7.

⁶ Výstava proběhla v termínech: Slovenská národní galerie – květen – červen 1968, Alšova Jihočeská galerie – červenec – srpen 1968, Národní galerie v Praze – říjen – prosinec 1968, Moravská galerie v Brně – leden – únor 1969, Galerie výtvarných umění v Ostravě – březen – duben 1969.

⁷ Tomáš Hylmar, „Vývěst Národní galerii z izolace...“ Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXX, 2020, s. 199–217, cit. s. 200.

⁸ Jen namátkou lze například zmínit, že ze tří děl Mikuláše Medka byla dvě ze sbírek Alšovy Jihočeské galerie a jedno z Galerie v Gottwaldově, jediné dílo Čestmíra Kafky pocházelo ze Stře-dočeské galerie a ze dvou děl Jiřího Kotalíka bylo jedno z Galerie Benedikta Rejta v Lounech a jedno z Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.

⁹ Tento popis patřil hlavně situaci v Národní galerii před nástupem Jiřího Kotalíka. Ten se naopak snažil díla svých současníků do sbírek co nejvíce doplnit, na této výstavě se to ale ještě nemohlo promítnout. Tomáš Hylmar, „Vývěst Národní galerii z izolace...“ Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXX, 2020, s. 199–217, cit. s. 205.

Výstavu prezentovaly dva katalogy. Menší svazek obsahoval úvodní slovo ředitele Národní galerie, Jiřího Kotalíka, a ředitele Slovenské národní galerie, Karola Vaculíka, dále soupis všech vystavených děl a barevné reprodukce vybraných obrazů. Tento katalog vyšel již k zahájení výstavy v Bratislavě. Větší sborník obsahoval delší texty opět od obou ředitelů, soupis děl, včetně medailonků jednotlivých umělců, krátké představení všech zúčastněných galerií, chronologii českého umění od roku 1918 do roku 1968 a černobílé reprodukce všech vystavených děl. Sborník byl publikován až v roce 1969, a lze tak odvodit, že autoři si opravdu slibovali, že se tato výstava skrze sborník stane významným zdrojem informací pro odbornou i laickou veřejnost. Ředitelé obou galerií se na výstavě nevědomky potkali na opačných pólech svých kariér. Karol Vaculík byl na postu ředitele slovenské galerie již 16 let, v roce 1970 bude ale odvolán z politických důvodů. Jiří Kotalík naopak nastoupil do funkce ředitele Národní galerie pouhý rok před výstavou, a i přes původní skepsi na této pozici zůstane dlouhých 23 let.⁷

Zrození sítě galerií a československého umění

Nejdůležitějším aspektem byl výběr děl. Díky zastoupení objektů ze sbírek regionálních galerií byla na výstavě představena známá, méně známá i širší veřejnosti téměř neznámá díla z daného období. Symbolicky se tím završilo vytvoření sítě galerií, které započalo v roce 1952, jejíž vysokou kvalitu tato výstava potvrdila. Spolupráce regionálních galerií umožnila vystavit díla umělců, kteří se z různých politických či jiných důvodů do sbírek Národní galerie zatím nedostali.⁸ Navíc akvizice Národní galerie dlouhodobě pocházely hlavně z převodů, darů a odkazů a svou sbírku v oblasti soudobého umění nijak koncepčně nerozvíjela.⁹ Oproti tomu některé regionální galerie ukázaly, že se již za takto krátkou dobu dokázaly úspěšně zaměřit na konkrétní období moderních dějin anebo na konkrétní skupinu umělců.¹⁰ Nicméně, to platí především pro české regionální galerie, jak bylo již zmíněno, slovenská síť utvářená později nemohla poskytnout tolik vhodných děl.

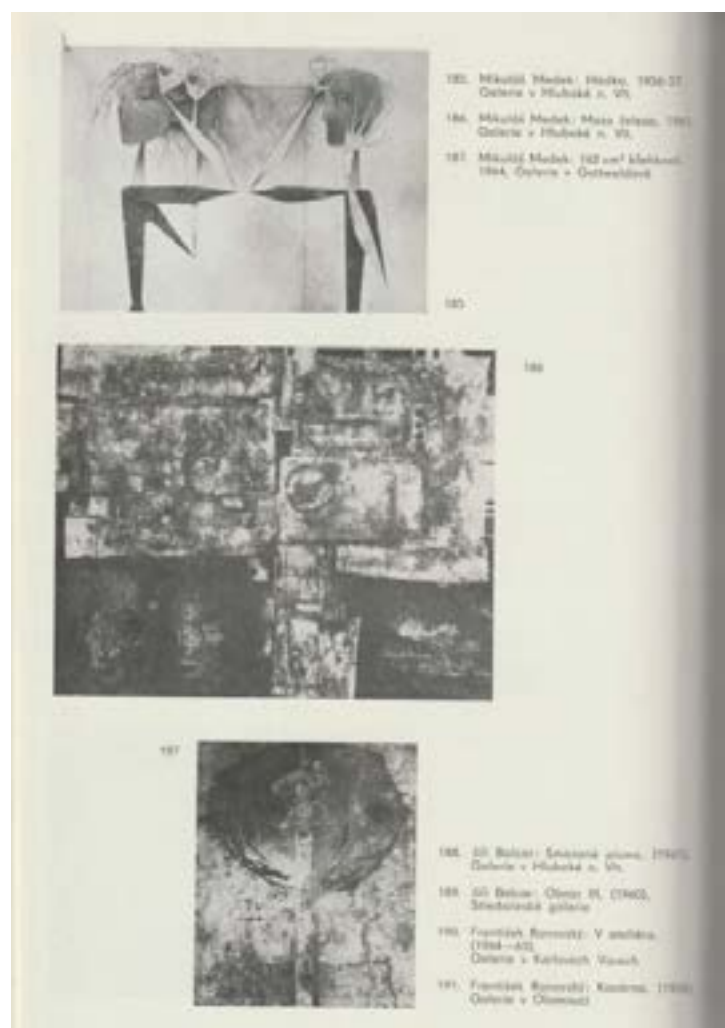
Celá výstava byla postavena na konceptu československého umění. Výstava vycházela z ideje, že Československo jako stát má společně tvořenou kulturu, která sice vznikala paralelně, ale, jak sami autoři zmiňují, měla společné styčné body. To, že se politické a společenské koncepty

propisovaly do dějin umění, nebylo samo o sobě nové. Národní kánony již v 19. století vznikaly s myšlenkou na ospravedlnění emancipace jednotlivých národů. Koncept československého umění byl ale spojený hlavně se státní reprezentací v zahraničí či s čistě ideologickými výstavami z 50. let. Často také docházelo ke stereotypnímu vyobrazení slovenského umění jako tradičnějšího, folklornějšího a tak trochu opožděného oproti modernímu a kosmopolitnímu českému umění. Autoři výstavy si tento problém uvědomovali a pokoušeli se slovenské umění stavět na stej-

¹⁰ Velmi rozdílná úroveň jednotlivých galerií vidět i z krátkých charakteristik ve sborníku. Ne všechny měly kvalitní sbírky moderního umění, některé se zaměřovaly pouze na lokální umělce. Kvalitními sbírkami vynikaly například Alšova jihočeská galerie (imaginativní umění) nebo Galerie Benedikta Rejta (konstruktivní tendence).

„Způsob, jakým byly výstavy v minulosti pořádány a na jakých myšlenkových základech stavěly, může být odrazovým můstkem pro kritický náhled na současné problémy...“

nou úroveň jako to české a hledat v něm modernější proudy. V úvodních textech popisují, že jejich snahou bylo zobrazit samostatný vývoj každého národa a zároveň poukazovat na jejich společné výchozí momenty. Z dalších doprovodných textů je ale zřejmé, že tyto podněty přicházely hlavně od českého umění, jehož příběh byl přece jen víc etablovaný, a slovenské umění se snažilo tuto trajektorii kopírovat. Signifikantní je, že i recenze v tisku se prakticky věnovaly pouze českému umění. I Miroslav Lamač ve své obsáhlé úvaze v časopisu *Výtvarná práce* konstatoval, že bude mluvit pouze o českém umění, protože o tom slovenském mu chybí dostatečná znalost.¹¹



Obraz Mikuláše Medka na výstavě 50 let československého malířství



Katalog *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition*, svazek 1, 1989, na přebalu František Kupka, *Serie C VI*, 1935–1946



Katalog *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition*, svazek 2, 1989, na přebalu Otto Gutfreund, *Děvče s psíkem*, 1920

Série nešťastných okolností

Výstavy a kulturní provoz samozřejmě ovlivňují historické události. I tuto výstavu zasáhla srpnová okupace, která se udála ještě před pražskou reprízou výstavy. Hlavními důvody, proč se výstava nakonec odsunula na okraj zájmu, jsou ale spíše události, které následovaly v nadcházejících měsících a letech. Prvním byl vznik federace. Větší míra separace obou států a striktní oddělení většiny institucí vedly v důsledku k tomu, že celý koncept československého umění byl upozaděn a jen výjimečně byl používán v souvislosti s reprezentativními výstavami v zahraničí. Slovenské umění tím sice dostalo prostor na nalezení vlastního jazyka a nemuselo se neustále vyrovnávat tomu českému, zároveň ale zanikly jakékoli snahy o nalezení společného dialogu, a na straně českého umění to v důsledku vedlo k větší uzavřenosti a pragocentrismu.

Druhou příčinou byl postupný nástup normalizace. V této době došlo k velkému propadu v celkové kulturní a umělecké produkci. Výstavní plány zdaleka neobsahovaly tolik výstav jako v 60. letech. Mnoha umělcům byla znemožněna jak výstavní činnost, tak i samotná tvorba. Z různých galerií byli odvoláváni komisaři i ředitelé, a tím byla zpřetrhána návaznost na progresivní výstavy z 60. let. Na počátku 70. let tak z ředitelů spolupracujících galerií zůstal na své pozici pouze Jiří Kotalík. Étos uvolněných předokupačních let, který v sobě expozice nesla, již nebyl žádoucí.

Výstava se snažila těžit z úspěšných výstav, které uspořádaly některé regionální galerie v 60. letech. Kvůli své monumentální těžkopádnosti ale postrádala dravost a prvek provokace, který tehdy měly probíhající výstavy jako *Socha 1964* v Liberci nebo *Imaginativní umění* v Alšově jihočeské galerii. Pokud by se historie ubírala jiným směrem, mohla tato výstava zlegitimizovat předchozí akce tohoto typu a zařadit imaginativní umění a další nové umělecké přístupy 60. let do hlavního proudu. Bohužel se tak nestalo. Díla soudobých umělců byla vrácena zpět do depozitářů a v mnohých případech byla znovu vystavena až po více než 20 letech. Kontext, ve kterém pak byla prezentována, už byl ale značně odlišný od toho, jaký tehdy představila výstava 50 let československého malířství.

Pocta československému umění v zahraničí

Druhým sledovaným projektem je výstava *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre* uspořádaná v Institutu Mathildenhöhe v západoněmeckém Darmstadtu v roce 1989. Přestože se jedná o zahraniční výstavu, její publikum by stejně tak mohli být čeští diváci, jako ti západoněmečtí. Výstava vznikla pod vedením Jiřího Kotalíka jako ředitele Národní galerie ve spolupráci s dalšími národními institucemi, hlavně s Uměleckoprůmyslovým muzeem a Národním technickým muzeem. Divákům byla zprostředkována kompletní kulturní produkce 20. a 30. let v Česku, od volného umění přes scénografii, fotografii, užité umění až po průmyslový design a architekturu. Recenze shodně hovořily o mimořádnosti celého projektu, který svým rozsahem i pojetím neměl obdoby nejen v kontextu zahraničních, ale i českých projektů. Výstava se konala v rámci dlouhodobější spolupráce s Institutem Mathildenhöhe. Jednalo se již o třetí expozici, která zde proběhla. Recipročně byla v Praze uvedena výstava *Umělecká kolonie Darmstadt*, kterou připravili pracovníci institutu. K výstavě vyšly hned dva obsáhlé

¹¹ Miroslav Lamač, *Osudy umění a umělců*, in: *Výtvarná práce XVI*, 1968–1969, č. 20, s. 1.

¹² Jiří Kotalík – Bernd Krimmel et al., *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition*: Mathildenhöhe, Darmstadt: Mathildenhöhe, 1988.

¹³ Josip Plečnik byl například uveden pod počestným jménem Josef a navíc jeho rodná Lublaň byla taktéž uvedena v českém přepisu, přestože u jiných měst se používal buď originální název anebo jeho německá verze.

katalogy. Jeden podával soupis všech vystavených umělců a předmětů, včetně krátkých anotací, a úvodní stať od Jiřího Kotalíka. Druhý obsahoval studie k jednotlivým tématům od různých autorů ze zastoupených institucí. Katalogy byly ale dostupné pouze v němčině.¹²

Prostor pro umělce všech národností

Výstavu lze označit za generální zkoušku stálé expozice moderního umění, která měla vzniknout v nově zrekonstruovaném Veletržním paláci. Jiří Kotalík měl představu, že vzhledem k velikosti Veletržního paláce bude možné expozicemi pokrýt nejen volnou tvorbu, ale právě i tvorbu užitou. Zároveň zde chtěl prezentovat architekturu, jejíž samo-

statné oddělení v Národní galerii vzniklo jen krátce před zkoumanou výstavou. Vzhledem k tomu, že se otevření Veletržního paláce neustále odkládalo, byla tato výstava také příležitostí představit práci odborných pracovníků veřejnosti, i když v tomto případě německé či minimálně německy mluvící. Tomu odpovídala i koncepce katalogu Národní galerie, který poprvé takto podrobně představoval jednotlivé umělce a jejich dílo. Jeho rozsah a kvalita jsou na svou dobu velmi neobvyklé. Svou roli v tom možná hrál i fakt, že v rozpočtu, který byl rozdělen mezi Národní galerii a Institut Mathildenhöhe, právě katalog platila německá strana.

Velkou změnou oproti jakýmkoli výstavám podobného zaměření v předchozích desítkách let byla snaha poctivě vystavit všechny zajímavé umělce a designéry této etapy bez ohledu na jejich národnost, vyznání či politickou příslušnost. Najednou se zde tak objevují po dlouhých letech umělci německé národnosti či německy mluvící, Židé, emigranti, dokonce i ti, kteří odešli až po roce 1968. Některá díla proto mohli diváci spatřit úplně poprvé nebo po dlouhých desítkách let.

Téma německy mluvících autorů na konci 80. let pomalu probublávalo zpět do veřejného prostoru a Národní galerie by tak mohla být pro jednu instituci, která určuje vývoj dějin umění. Bohužel celá akce byla zastíněna Kotalíkovým apolitickým přístupem, který se promítá do všech doprovodných textů. O situaci německé či židovské menšiny jsou v textech pouze vágní zmínky a v jednotlivých medailoncích o tom buď nic napsáno není, nebo si to musí čtenář složitě odvodit. Kotalík v tomto směru dlouhodobě razil přístup, který sice umění stavěl do jakéhosi historického kontextu, ten ale nebyl příliš rozsáhlý a šlo spíše o povrchní propojení. Zatímco na tvorbu jednotlivých umělců dokázal mít Kotalík zajímavý kritický pohled, politicko-společenskou situaci hodnotil značně nekriticky a bez jakéhokoli hlubšího vhledu. Na druhou stranu je nutno uznat, že autoři textů mohli vycházet pouze z dostupných zdrojů, které mohly být často ideologicky zabarvené. To mohlo ovlivnit zamlčení některých detailů, i když samozřejmě ne všech. Tato nutnost některé informace zatajit či je nezmínit pro neznalost vedla k nekonzistentnosti textů, obzvláště medailonků, jejichž obsah se u jednotlivých autorů velmi lišil. U některých medailonků mapoval celý život a tvorbu, a to až do autorovy smrti, případně do současnosti. U jiných se zaměřoval pouze na zkoumané období 20. a 30. let, případně se o dalších osudech zmiňoval pouze vágně. Tato situace nastávala většinou u umělců, kteří z Československa odešli jak před válkou, tak po ní, či až po roce 1968. Některé údaje, třeba právě národnost, nebyly zmiňovány u žádných autorů. To bohužel vedlo až k úsměvným situacím, kdy zde byli, především v oblasti architektury, zmíněni zahraniční umělci, jejichž příslušnost k jinému národu si musel čtenář odvodit sám.¹³



Max Kopf, Montrouge, 1927



Max Kopf, Z Tahiti, 1934/1935

Nečekané změny v důsledku historických událostí

Následující historické události, sice na rozdíl od předchozího případu nezasáhly přímo do průběhu expozice, zcela jistě ale ovlivnily její vnímání v delším časovém horizontu. Změna politického směřování a návrat k demokracii znamenaly mimo jiné opětovné personální změny ve většině institucí. Jiří Kotalík odchází v roce 1990 do důchodu. Komplikovaná situace v Národní galerii v první polovině 90. let vedla k naprosté ztrátě jakékoli kontinuity. Kotalíkovo dílo a přínos českým dějinám umění nejsou dodnes dostatečně zhodnoceny. Stavba Veletržního paláce se protáhla až do roku 1995 a expozice, která se v něm otevřela, v ničem nepřipomínala velkolepé Kotalíkovy plány na prezentaci české moderní kulturní produkce.

Téma umělců, na které se zapomnělo, ať už kvůli jejich příslušnosti k národnostní menšině, politickému přesvědčení, či předčasné smrti, se objevilo hned na několika výstavách v 90. letech, i když z dnešního pohledu to byl pouze začátek snahy o reinterpretaci tohoto období. Proklamovaná snaha podívat se na tuto dobu bez politické optiky posledních desítek let, obzvláště v prvních letech, radikálně odmítala vše, co vypadalo, že bylo příliš ovlivněno politikou. Snahy Národní galerie a především Jiřího Kotalíka do této kategorie bohužel spadaly.

Výstava, která by tak jinak mohla být vnímána jako první vlaštovka, najednou ztratila svůj smysl a stala se reliktem myšlení, které bylo po revoluci překonáno. Náznaky kontroverzních témat už nebyly dostatečné a zmíněná apolitičnost byla vnímána jako cílená snaha o zamlčení či alespoň zamlžení některých faktů. Navíc se jednalo o zahraniční výstavu s německy psaným katalogem a zájem po roce 1989 byl víc koncentrován na domácí produkci.

Nedocené výstavy zaslouží pozornost

Z dnešního pohledu lze obě zmíněné výstavy označit za tzv. slepé uličky českých dějin umění. Jednalo se v obou případech o poslední projev určitého náhledu na dějiny, který byl dobově a politicky podmíněn a jehož základní myšlenky byly nakonec překonány. Výstavy se staly pouhým historickým reliktem bez jakéhokoli přesahu do současného myšlení.

Pokud ale přijmeme teorii, že aktuální pohled na dějiny je stejně tak podmíněn současnou situací a nijak nezaručuje, že je objektivně pravdivější, ukáží se obě výstavy jako mnohem zajímavější. Výstavy se snažily vyrovnat s mnoha složitými tématy, jako je koncept národního umění, definice národa, propojení politiky a umění, periodizace dějin a další. Dodnes na většinu těchto témat nemáme jednoznačnou odpověď. Ačkoli se v 90. letech mohlo zdát, že otázka zařazení německy mluvících umělců do českého kánonu umění je pouhou otázkou času, historie ukázala, že tomu tak není a že je celá situace mnohem komplikovanější. Podobně je to se vztahem českého a slovenského umění, který se promítá i do současného uměleckého světa,

kdy slovenští umělci studují na uměleckých školách v Česku a jejich národnostní zařazení se vymyká proklamované jednoduché binárnosti. Koncept československého umění byl sice značně problematický a ani autoři zkoumané výstavy se s ním nedokázali vypořádat, samotná myšlenka překonání úzkých národních identit a vytvoření větších celků může být ale inspirativní a v současné době prostupnosti evropských hranic i nutná.

„Pokud ale přijmeme teorii, že aktuální pohled na dějiny je stejně tak podmíněn současnou situací a nijak nezaručuje, že je objektivně pravdivější, ukáží se obě výstavy jako mnohem zajímavější.“

Kotalíkův apolitický koncept byl ve své době problematický, protože zamlčoval údaje, které by čtenáři mohly poskytnout hlubší vhled do dané epochy. Bez informací o německy mluvící menšině v Československu se některé historické události zdály být nesmyslné. Z dnešního pohledu ale může být zajímavá provokativní myšlenka nemluvit o národnosti jednotlivých umělců, ale zaměřit se například mnohem více na popsání jejich vzájemných vztahů, ať už osobních, nebo uměleckých.

Zkoumání výstav, které se z různých důvodů ocitly na okraji zájmu, tak není nutné vnímat jen jako nástroj k podrobnějšímu prokreslení dané doby. Způsob, jakým byly výstavy v minulosti pořádány a na jakých myšlenkových základech stavěly, může být odrazovým můstkem pro kritický náhled na současné problémy a inspirací pro větší otevřenost novým myšlenkám. Pohled na práci předchozích generací také může vyvolat určitou pokoru vůči tomu, že naše problémy, které v oboru řešíme, nejsou často tak unikátní.

BARBORA PAVLIŠ

Je studentkou doktorského programu Dějiny umění na Katoické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se zejména modernímu a současnému umění, historii výstav a problematice digitálních dějin umění.



NENÍ NIC, COBY NEMĚLO BÝT POZNÁNO

V rozhovoru s panem profesorem Roytem jsme mluvili o tom, jak se z absolventa zemědělské školy stal přední historik umění, jaký význam mají křesťanské rituály pro současného člověka a jaká privilegia mohou uplatňovat členové řádu sv. Řehoře.

Přijel jste dnes do práce na kole?

Ano, samozřejmě přijel! Já jezdím každý den. Teď je sice špatné počasí, ale hlavní je se dobře obléknout. Jedině když silnice namrzne, tak kolo odkládám, ale to je tak dvakrát, třikrát do roka.

Jak se z absolventa střední a vysoké zemědělské školy stal historik umění?

Já jsem vyrůstal v normalizačních poměrech. Když jsem musel nastoupit na střední školu, tak byly dvě možnosti – gymnázium anebo střední zemědělská škola, kterou jsem si vybral. Nikdy jsem neměl problém s matematikou, chemií a přírodními vědami, i proto jsem si zvolil zemědělkou. V oboru jsem zůstal a na vysoké škole jsem studoval biochemii chmele. Musím říct, že jsem nikdy nelitoval. Na těch zemědělských školách byli velcí odborníci. Zároveň ta škola nebyla tolik ovlivněna režimem oproti filozofickým nebo humanitním fakultám.

O umění jsem se ale zajímal už od střední školy. V Roudnici nad Labem byla vyhlášená galerie výtvarného umění, kterou vedl pan doktor Miloš Saxl. Každý pátek pořádal uměleckou „zahrádku“, což bylo povídání o výtvarném umění. Pravidelně jsem tam docházel a velice mě to bavilo. Tehdy nastal problém, že dějiny umění nebylo v té době možné studovat. Ten obor byl přibližně deset let zavřený, takže jsem musel počkat, až se otevře dálkově.

Vyrůstal jste v Roudnici nad Labem a máte k ní hluboký vztah. Za čím se v Roudnici rád vracíte?

Každé město má svůj genius loci. Roudnici mám spojenou se spoustou věcí, nejvíce asi s osobností Maxe Dvořáka, jelikož jeho otec byl ve městě archivářem. Mám rád krásný lobkovický zámek, a hlavně klášter augustiniánů kanovníků, na jejich Krista ukřižovaného na vinném keři jsem psal diplomovou práci. Navíc mám pod Řípem zahradu a k severočeské krajině mám moc hezký vztah. Jsem zkrátka Severočechem!

„Každé město má svůj genius loci.“

Narodil jste se do evangelické rodiny. Jak jste se dostal ke katolické víře?

Je to tak. Já si doteď evangelické víry nesmírně vážím, hlavně kvůli mému dědovi. Byl to prostý dělník, který byl za války tři roky v Mauthausenu. Byl to neuvěřitelně pevný a zásadový člověk. Přechod ke katolické církvi v mém životě souvisí hlavně s postavou Bohumila Koláře. To byl kněz z Roudnice nad Labem, který studoval teologii v Římě. Když se ve 26 letech vrátil do Čech, tak společně s dalšími kněžími protestoval proti komunistickému režimu. Byl několikrát odsouzen a poměrně dlouhou dobu strávil ve věznici. V roce 1968 se mu pak podařilo dostat zpět do kněžské služby právě v Roudnici nad Labem. On byl pro mě tím hlavním impulsem, byl jako svatý na zemi a všichni si ho neskutečně vážili. Katolická církev mi byla bližší i svou vizualitou

a uměním, které je v katolickém prostředí mnohem více zastoupeno oproti tomu evangelickému.

Vaše manželka je husitská farářka. Na čem bylo pro vás důležité se shodnout?

V dnešním ateistickém moři není problém dialogu mezi jednotlivými církvemi. My věříme v jednoho Pána Boha a řadu věcí považujeme za podružné, i když by s námi možná někteří věřící nesouhlasili. Spíš se špičujeme, než že bychom měli vyloženě rozpor nebo se o náboženských otázkách hádali. Pro nás bylo důležité vychovat děti v křesťanství a církve ať si vyberou samy, podle toho, co jim je blíž. Důležité je přistupovat k tomu nenásilně a netlačit.

„Rituál je vytržení ze všednosti, z každodenního běhu.“

Jaký význam mají pro dnešní společnost křesťanské rituály?

Já si myslím, že rituál je vytržení ze všednosti, z každodenního běhu. Jedná se o „Sursum corda“, své srdce pozdvihnout. Každý prostor, kde je duchovno a kde je krásná výzdoba, která je atributem Božím, je součástí rituálu, mše a svátků. V tomhle obdivuji židovskou víru. Židé mají ten každodenní život velice ritualizovaný. Já sám rituály praktikuji, například pravidelně na Velikonoce chodím na mytí nohou do katedrály sv. Víta. Tento rituál má velice hlubokou symboliku, je to moment uvědomění, že i laici jsou spolubratři. Pak je ještě společná večeře naznačující sepětí apoštolů, kteří byli původně také prostí lidé. Ve zkratce, rituál je v životě každého člověka velice důležitý, protože nás vytrhává z každodennosti a přispívá ke společenství církve.





Architekt Josef Mocker byl stejně jako vy rytířem Řádu sv. Řehoře Velikého. Už jste vjel na koni do baziliky sv. Petra v Římě?

Mohu prozradit, že bych si to přál, ale na koni jezdit neumím. Seděl jsem na koni akorát jednou, a to jsem spadl. Nutno říct, že vjetí do baziliky sv. Petra na koni je privilegium, kterého zatím nikdo nevyužil. Dokonce ani Karel IV., když byl korunován. Do Říma samozřejmě na koni přijel, ale do baziliky sv. Petra vstoupil po svých. Bohužel to výjezdění do katedrál má spíše negativní konotace. Většinou to byli nájezdníci, kteří přijeli vyrabovat město. Například když byla vyloupena Konstantinopol, tak sultán vjel do chrámu Hagia Sofia a tam otiskl svou krvavou ruku.

„Není nic na tomto Božím světě, co by nemělo být zjeveno.“

Jak jste se vlastně stal rytířem Řádu sv. Řehoře?

Jsem členem různých komisí při Pražském arcibiskupství, tato práce je samozřejmě bezplatná. Plus jsme s profesorem Kuthanem zakládali na zelené louce úplně nový obor Dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě. Církev všechny tyto aktivity registruje, a proto nám s profesorem Kuthanem byl udělen tento řád. Člověk to ale nedělá jenom kvůli nějakým oceněním a titulům.

Jste známý tím, že se zabýváte středověkem. Čím vás zaujal? Má co říct také současnému umění?

Umění rozdělujeme na dobré a špatné, to platí pro každou epochu. Nikdy bych neřekl, že staré je lepší než nové, to bych popřel samotnou podstatu vývoje umění. Středověké umění má obrovský duchovní náboj a sepětí s vírou. Já věřím, že je zcela logické, že církvi sloužili ti největší umělci, protože jde o oslavu Boha, toho nejvyššího. Jak říkal sv. Řehoř, obrazy na stěnách bývají pro ty, kteří v knihách číst neumějí. Je to podstatnou součástí pastorační práce. Já říkám i studentům, že na umění se nemá jen dívat, ale musí se také cítit. Dílem se máme nechat uchvátit.

Existuje dnes dobré křesťanské umění?

Stejně jako u starého a moderního existuje rovněž u křesťanského umění dobré a špatné. To jsou dva permanentní póly. U nás existuje dobré křesťanské umění, například i abstraktní v zastoupení Václava Boštíka a Mikuláše Medka. Boštík dělal tečky, čtverce a kruhy, které mají symbolizovat Boží harmonii. Je to naprosto logické, jelikož krása tkví v početních poměrech. Také mám moc rád Patrika Hábla a jeho intervence postních obrazů. Mezi mé oblíbené patří i Eva Brodská, to je abstraktní gobelínářka. Samozřejmě zde máme problém abstraktního díla v kostele, ne všichni mu porozumí. Chybí tam „claritas“, neboli jasnost podle sv. Tomáše Akvinského. Každý autor musí respektovat, že pokud tvoří dílo do liturgického prostoru, musí liturgii sloužit.

O Karlovi IV. víme mnoho, ale víme všechno? Na co byste se rád Karla IV. zeptal?

Samozřejmě je toho hodně. V dějinách i v umění je řada věcí zahalená tajemstvím. Není vše poznatelné, a je to dobře. Mě by zajímalo, jak si Karel IV. představoval dostavěnou katedrálu sv. Víta nebo jaký význam a jaká idea stojí za kaplí sv. Kříže. To jsou za mě největší počiny spojené s jeho osobností jako donátora. Karel IV. byl velký muž, který měl jednu výjimečnou vlastnost, nebál se, že ho někdo přeskočí. Mezi Karlovy blízké přátele patřil Arnošt z Pardubic, který 12 let studoval v Itálii. Vždy si k sobě vybíral ty nejlepší. On si moc dobře uvědomoval, že sám toho zas tolik nezmůže a že je potřeba vést dialog se vzdělanými lidmi. To je myslím důležité také v dnešní době. Rovněž vztahy na univerzitě a naší fakultě závisí na dialogu a skutečnosti, že jsme všichni kolegové: studenti i pedagogové, a tedy jsme na jedné lodi.

Jaké je vaše nejoblíbenější umělecké dílo?

Bez pochyby dílo Zmrtvýchvstání od Mistra třeboňského oltáře. Považuji je za dílo, které propojuje krásu, duchovnost a tajemství. Jsou zde přesně vysloveny otázky, které si kladou i teologové. Jaká povaha byla Kristova těla po zmrtvýchvstání, když Magdaléně řekl: „Noli me tangere“ čili „Nedotýkej se mě“. Poutníci na cestě do Emauz ho nepoznají a Tomášovi řekne: „Dej mi ruku do této rány“. Všechny tyto otázky si člověk pokládá, když se na dílo dívá.

Karel IV. shromažďoval ostatky. Nabízí se proto otázka: jste spíše shromažďovatel, nebo sběratel?

Karel IV. byl rozhodně shromažďovatel. Relikvie schraňoval za duchovním účelem. Když se podíváme na inventáře svatovítského pokladu, je v něm vidět určitý řád. On věřil v posvěcující moc jednotlivých relikvií. Existuje pověst, že k panovníkovi, který shromáždí všechny ostatky Kristova utrpení, sestoupí Ježíš v den posledního soudu. Je to jakási záruka spásy, nejen pro konkrétního panovníka, ale pro celou jeho zemi. Jelikož je panovník za svou zemi zodpovědný, měl by se snažit toho dosáhnout. To, jestli je ostatek reálný nebo ne, zda se jedná například o pravou kost dotýčeného světce, není vůbec důležité. Podstatou relikvie je její duchovní funkce. A stejně jako Karel IV. jsem také shromažďovatel. Nejvíce si cením jezulátka, které jsem koupil před pár lety v severních Čechách. Bylo prodáváno jako panenka, ale je to malé jezulátko z 16. nebo 17. století, které se dá oblékat. Takových věcí se u nás moc nedochovalo. Sbírám rovněž grafiky. Například mám nejstarší pohled na Prahu z *Civitates Orbis Terrarum*, který v Norimberku vydal Hogenberg Braun.

Jste autor nepřeberného množství umělecko-historických publikací. Která z nich pro vás byla největší výzvou?

Rozhodně monografie mistra Třeboňského oltáře. Výzva to byla proto, že existovala jen jedna drobounká knížka z doby první republiky, čili jsem musel začínat téměř od nuly a neměl se o co původně opřít. Exis-

tovaly sice nějaké články, ale základní koncepci jsem do toho musel dát sám. Když člověk staví od základu, vždycky se pak najdou skutečně tvrdí kritici. Naopak existují historici umění, kteří v životě nic kromě kritiky nenapsali.

Co rád čtete, když pomíneme knihy o umění?

Rád čtu duchovní židovskou literaturu. Mám doma Talmud a moji oblíbenou knihou je *Devět bran* od Jiřího Langera, bratra Františka Langera. Ta kniha je nesmírně poutavá a zachycuje zvyky Židů z Haliče. Je krásně napsaná, taková pokojná. Jiřího Langera oslovil život východoevropských Židů a sám se stal na určitý čas jedním z nich.

Učil jste celou řadu historiků umění. Jak se proměnily vaše pedagogické metody v průběhu let?

Moje pedagogické metody se jistě v čase mění. Bylo by nepřirozené, kdyby se neměnily. Primárně se držím metodologie, která vychází z interpretace Erwina Panofského, ale samozřejmě od té doby se leccos změnilo. Moje oblíbená kniha je *Obraz a kult Hanse Beltinga*, která razila pojem „umělecké dílo v kontextu“. Dílo nemá jen estetickou stránku, ale také určitý vývoj. Jak bylo vnímáno, kde a v jakém kontextu bylo vystavováno a jaký mělo další život, je nesmírně důležité. Někdy se zapomíná, že třeba za první republiky se v dějinách umění kladl velký důraz na výtvarné formy a malířský rukopis, což už se teď nedělá. Nyní spíše řešíme kontext, ale nemělo by se zapomínat na pojem umělecké kvality.

V jednom ze svých rozhovorů jste uvedl, že „není nic, co by nemělo být poznáno“. Co tím přesně myslíte?

To je biblický výrok. Není nic na tomto Božím světě, co by nemělo být zjeveno. Rád čtu také knihy zabývající se genetikou a přírodními vědami. Boha těžko poznáme, ale náš svět a vesmír poznat můžeme. Jsem příznivcem vědy a věřím, že věda není v rozporu s vírou. Mám řadu přátel lékařů, kteří jsou hluboce věřící, ale snaží se proniknout do tajemství přírody. Když má člověk nějaký dar, tak je jeho povinností, se o něj podělit s ostatními. Pokud jste například nadaný na biologii, tak byste se měla snažit o co nejlepší výsledky v biologii, protože podle toho budete souzena, a ne na základě toho, jak vroucně se modlíte. Správný křesťan by měl především ukázat, že je dobrý ve svém povolání.

Johanka Schmarczová
Redakce Art.ext

PROF. JAN ROYT

Historik umění zaměřující se primárně na období raného křesťanství a středověku. Zabývá se převážně ikonografií a vztahem umění k liturgickému prostoru. Působí na Katolické teologické fakultě, kde spoluprádával obor Dějiny křesťanského umění, a zároveň vyučuje na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.



MEZI DVĚMA UNIVERZITNÍMI SVĚTY

Studium v zahraničí je často vnímáno jako cesta k lepší kariéře a získání cenných zkušeností. Francouzský vysokoškolský systém představuje náročný a systematický přístup k výuce, zatímco české prostředí nabízí větší volnost a prostor pro vlastní iniciativu. Porovnání obou modelů mi ukázalo, že vysoká kvalita vzdělání nemusí vždy přinášet osobní naplnění.

„Jdi studovat do zahraničí, pomůže ti to v kariéře a získáš spoustu zkušeností.“ Věta, kterou jsem při výběru vysoké školy slýchala ze všech stran a jež ovlivnila i moje vlastní rozhodnutí. O to větší překvapení pak pro mnohé bylo, když jsem po dvou a půl letech studium práv ve Francii ze dne na den ukončila, vrátila se do Prahy a začala studovat obor Dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.

Nenechte se mýlit, práva pro mě byla velmi zajímavým oborem a studium mě opravdu bavilo, problém byl však jinde. Univerzitní výuka ve Francii je velmi náročná bez ohledu na obor. Ať už jde o práva, nebo dějiny umění, studenti tráví kolem třiceti hodin týdně na přednáškách a další dvě až pět hodin denně v knihovně. Tříhodinové přednášky jsou vskutku běžné. Každý týden se odevzdává dvanáctistránková esej, kterou málokdo zvládne napsat za jeden večer. Zkoušky probíhají písemnou formou, často trvají čtyři hodiny a můžete si na ně dokonce přinést svačinu. Celkově je studium intenzivní a zabere většinu vašeho volného času.

Je však třeba říct, že francouzské univerzity jsou na tento styl výuky velice dobře připravené. Každá škola má vlastní knihovnu pro více než 1500 studentů a je možné si zdarma rezervovat studovnu pro sebe i pro skupinu spolužáků. Na své si přijde každý: ti, kteří potřebují absolutní ticho, i ti, kteří si látku raději opakuji nahlas. Pokud nechcete sedět u stolu, můžete se usadit třeba i na gauč. Prostory jsou světlé, pohodlné a motivující. Sedět v místnosti plné lidí, kteří se soustředí na studium, opravdu pomáhá. Prokrastinující studenty tam potkáte jen výjimečně.

V porovnání s českým vysokoškolským systémem ve Francii dominuje důraz na kritické myšlení. Naučit se látku nazpaměť je sice nutné, ale rozhodně to nestačí. Studenti musí chápat souvislosti a dokázat obhájit, proč volí určité argumenty či postupy. Nedostanete testy na vyplňování ani seznam předem daných otázek. Zadání zkoušky může mít například jen tři slova, a je jen na vás, jak je pojmete a dále rozvedete a jak do hloubky dokážete čerpat ze svých znalostí.

Proč jsem tedy studium opustila? Měla jsem pocit, že se nikam neposouvám. Že jsem uvězněná ve stále se opakujícím cyklu příprav na zkoušky a že skutečné pochopení oboru přijde asi až poté, co obdržím do ruky vytoužený titul. A to mi nestačilo.

V Česku oceňuji především to, že mají studenti, zvláště na humanitních a sociálních oborech, mnohem více prostoru získávat praxi už během studia. Většina mých spolužáků pracuje v oboru, chodí na stáže nebo se zapojuje do různých projektů. Systém je v tomhle ohledu vstřícnější a umožňuje rozvíjet se i mimo univerzitní povinnosti. Právě takhle možnost kombinovat studium s praxí byla jedním z důvodů, proč mi dávalo smysl vrátit se do Prahy. A podle mě by ji měl využít každý, kdo může, ne každý vzdělávací systém nabízí tolik volného prostoru.

Zároveň se ale nedá přehlédnout, že české studium má i své slabší stránky. Během semestru bývá méně průběžných úkolů a větší část práce se přesouvá až do zkouškového období. Knihovny jsou pak přeplněné a na počet studentů jich je v Praze opravdu málo. Výuka často klade důraz hlavně na zapamatování pojmů a definic, zatímco hlubší porozumění a kritické myšlení nejsou tak žádané jako ve Francii. Akademické prostředí navíc spoléhá na vysokou míru samostatnosti. Tak je to samozřejmě i ve Francii, ale tam studenti díky pravidelným úkolům studují průběžně, nikoli jen nárazově během zkouškového období.

Otázkou tedy zůstává, který systém dá studentstvu víc? Intenzivní studijní zatížení s neustálým tlakem na výkon, nebo volnější režim, který počítá s tím, že pokud vás obor baví, budete se vzdělávat sami? Nemyslím si, že existuje jednoznačná odpověď. Každému vyhovuje něco jiného a každý obor vyžaduje odlišný přístup. Jsem osobně vděčná za systém, ve kterém se momentálně nacházím. Studium mě naplňuje, mám čas na mimoškolní aktivity a nejsem neustále pod tlakem. Na druhou stranu mi chybí francouzská studijní atmosféra, kvalitně vybavené kampusy, dostupné materiály a prostředí více motivovaných studentek a studentů. Tam se mi učilo lépe, i když jsem tím trávila téměř všechnu volný čas.



Foto: Wikimedia

ANNA ČAPOUNOVÁ

Studentka dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.

PRO A PROTI DIGITALIZACE

Digitalizace světových galerijních institucí postoupila tak daleko, že si dnes můžeme snadno prohlédnout díla z jejich sbírek online. Má za této situace ještě smysl navštěvovat galerie a zakoušet umění naživo?

PROF. VÍT VLNAS

historik umění a vedoucí Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy

Digitalizace je pro nás všechny, kdo se zabýváme výtvarným uměním, neocenitelným pomocníkem a zdrojem nekonečného množství podnětů. Setkání s originálem uměleckého díla ale digitalizát nemůže nahradit nikdy. Sebedokonalejší reprodukční technika nám stále může dát jen přibližnou představu o třetím rozměru, o rukopise, o barvě, o technických aspektech a skutečných proporcích díla. Jsou dobré důvody, proč si bonbon před vložením do úst vybalit z celofánu a proč vyjmout z láhve zátku ještě před konzumací jejího obsahu.



EVŽEN PEROUT

arteterapeut a pedagog Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity

Vzhledem k svému věku se snažím s novými technologiemi spíše držet krok. Tím je asi dáno i moje další myšlenkové směřování.

Rád bych ale zmínil osobní zkušenost lektora pro edukaci v NG, jednalo se o tehdejší sbírku asijského umění na zámku Zbraslav. Tuto zkušenost vnímám jako zkušenost životní, jednoznačně obohacující a umožňující pochopení a autentický prožitek z výtvarného díla. Ten byl dán hlavně možností neprostředkovat pracovat s vybranými originály uměleckých děl různého druhu.

Domnívám se, že toto lze těžko zprostředkovat digitální cestou. Určitě se nebráním možnosti poznávat umělecká díla online a vítám ji. Pro studijní účely je to skvělá možnost a tento způsob nahlížení do muzejních sbírek je koncentrovanou zkušeností a cestou vzdělávání.

Nicméně, jak vyplývá z výše uvedeného, teprve setkání s originálem vnímám z řady důvodů (včetně vlivu prostředí muzea etc.) jako cestu k porozumění uměleckému dílu.

PROF. MILENA BARTLOVÁ

historička umění a pedagožka Vysoké školy umělecko-průmyslové

Jsem přesvědčena, že význam materiality výtvarných uměleckých děl neklesá, ale naopak stoupá. Jejich jedinečnost je zakotvená právě v hmotné prostorové realitě, a to jak z hlediska uměleckého prožitku jejich obecenstva, tak z hlediska práce historiček umění. Jedna možnost, jak o tom uvažovat, je výlučná hodnota originálu na uměleckém trhu, jiná je ocenění výtvarné umělecké tvorby jako práce „hlavou a rukama“ a rozpoznání (jak o tom psal Meyer Schapiro), že je to výjimečně svobodná práce. I když již vzniká rozsáhlý segment digitálního umění, stejně jako videoart se zpravidla prezentuje v muzejním prostředí, což má umožnit soustředěné vnímání – a pouze takové umožňuje zmíněný prožitek. Digitální reprodukce poskytují informaci o tom, že někde existuje umělecké dílo a jak zhruba vypadá, mohou i ukázat úhly pohledu, které jsou běžně nedostupné. Pro umělekohistorický výzkum jsou nedocenitelné – ještě za mých studií jsme měli pouze nesnadno dostupné černobílé fotografie. Z desítek let své praxe mohu potvrdit, že by se historik umění nikdy neměl vyjadřovat o díle, které neviděl na vlastní oči, a to ze všech stran (ano, i malby). Navíc s digitálními snímky lze různě analyticky pracovat. Umělecký prožitek díla ale nahradit nemohou.





PROF. MARIE RAKUŠANOVÁ

historička umění a vedoucí Ústavu dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy

Přestože digitalizace zásadně rozšířila dostupnost umění, nenahrazuje jedinečnost setkání s originálem. Fyzická přítomnost díla aktivuje všechny smysly, zasahuje naši tělesnost a prostřednictvím ní i imaginaci. Umělecké artefakty navíc získávají nové významy v konkrétních kurátorských kontextech i v depo-
zitárních sousedstvích, jež online prostředí nedokáže plnohodnotně zprostředkovat. Návštěva galerie je také sociální zkušeností umožňující sdílení, dialog a kontakt s diváky a s odborníky. V rámci naší kulturní tradice, která přikládá péči o výjimečné artefakty váhu, představuje setkání s originálem nejen estetický, ale i svébytný rituální akt. Uvědomění si podstaty těchto hodnot je zároveň podmínkou reflexe jejich udržitelnosti, kritického zvažování problematických aspektů fetišizace objektu i respektu k odlišným kulturním a sociálním rituálům napříč globálními kontexty.

LUKÁŠ PILKA

digitální designér a publicista

Do muzeí a galerií vstupujeme z mnoha různých důvodů. Někdy jsme zvědaví na architekturu budovy nebo na výstavní instalaci. Jindy hledáme místo pro setkání s přáteli či komunitou, prostor k odpočinku nebo třeba baby-friendly zónu. Někdo hledá v muzeu osobní rozvoj, jiný sociální status, pro někoho může být důležitá muzejní kavárna nebo sortiment v galerijním knihkupectví. Stejně tak očekáváme, že budeme provedeni zajímavým příběhem, že se dozvíme něco nového či uvidíme originál díla, které už známe z reprodukcí; a třeba se i necháme okouzlit jeho auroou.

Současná role muzeí a galerií je značně mnohohrstenatá a rozhodně ji nelze redukovat jen na prosté zpřístupnění fyzických artefaktů. Návštěva galerie je navíc rituální záležitostí: pečlivě plánujeme den, kdy se do ní vydáme, domlouváme se s rodinou nebo kamarády, zjišťujeme, co zajímavého v ní můžeme vidět, a často podnikneme i dlouhou cestu, abychom se k ní dostali. I kdyby byly digitální reprodukce technicky identické s originály (což nejsou, protože nemají měřtko, prostor, hmotu apod.), stále zprostředkují jen malý kousek celkové vjemové skládačky.



Argonauti ideálu

Liberecká výtvarná scéna
první poloviny 20. století



Argonauti ideálu: Liberecká výtvarná scéna první poloviny 20. století

Anna Habánová
Arbor Vitae, 2025

Historička umění Anna Habánová představuje originální zpracování tématu liberecké umělecké scény v první polovině 20. století ve výstavě doprovázené katalogem *Argonauti ideálu*. Autorka se zaměřuje na velice specifickou oblast umění českého pohraničí, kterému se dlouhodobě věnuje.

V úvodu knihy je představen kulturně-historický kontext Liberce od konce 19. století do druhé světové války. Anna Habánová zasazuje české umělce do kontextu politických a kulturních změn a zároveň upozorňuje na provázanost pohraničí s Německem, která trvá dodnes. I proto je kniha vydána ve dvou jazycích, v češtině a němčině. Autorka kriticky reflektuje dobové snahy o vytvoření regionální identity a autonomního výtvarného prostředí, které často selhávají. V druhé části knihy se postupně věnuje jednotlivým umělcům a jejich prezentovaným dílům. Katalog doplňuje výstavu o historické souvislosti, biografické medailony výtvarníků i další nevšední informace.

Johana Schmarczová



Ženy, mistryně, umělkyně 1300–1900

Olga Kotková
Národní galerie Praha, 2025

Stejnomená výstava skončila na podzim 2025 ve Valdštejnské jízdárně v Praze. Její souborný katalog, jehož editorkou je Olga Kotková, se snaží vyzdvihnout dlouho opomíjenou linii ženské tvorby od roku 1300 do roku 1900. Je specifickou reakcí na tradiční formy expozic typu „staří mistrů“.

Knihy představuje nejrozsáhlejší přehledku umělkyní působících ve střední Evropě, Nizozemí a Itálii. Zahrnuje přes 150 děl z oblasti kresby, grafiky, malířství, sochařství a užitého umění. Publikace je členěna celkem do pěti kapitol: Klášter, Síň umění, (Ne)viditelné ženy ze stavu, V grafické dílně a Salon. Ukazuje, jak se ženy dokázaly prosadit navzdory různým překážkám, od středověkých tvůrkyň, přes renesanční malířky (Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola) až po profesionální umělkyně 19. století (Angelica Kauffmann). Katalog je důležitým svědectvím o významu dalšího bádání v oblasti umělecké tvorby žen.

Anežka Nevlídová

Nový příběh: konstrukce kánonu českého poválečného umění po roce 1989

Jitka Šosová
UMPRUM, 2025

Kniha *Nový příběh* vychází z dizertační práce Jitky Šosové, která nabízí hlubokou analýzu našich dějin umění. Zaměřuje se na klíčové téma: jak se utvářel kánon českého moderního výtvarného umění především v období po roce 1989. Zkoumá nejen to, co bylo do kánonu zařazeno, ale především to, jakými procesy a prostředky k tomu došlo.

Autorka se soustředí na tři klíčové oblasti. Analyzuje podobu stálých expozic, sleduje „prizmata předporozumění“, tedy obecně sdílené představy o umění v tehdejší společnosti, a zkoumá, jak byla daná problematika prezentována ve studijních programech zaměřených na historii a dějiny umění. Ačkoli jde o text vycházející z dizertační práce, je zpracovaný srozumitelně a čtivě, a tím přístupný nejen odborníkům, ale i běžným čtenářům. Kniha přináší nový pohled na proměny interpretace dějin umění po roce 1989. Je určena především těm, kteří se zajímají o vývoj výtvarné scény po pádu socialismu.

Natália Belanová

Fotografie mezi prací a kapitálem / Věčná estetika pracovních gest

Allan Sekula
Artmap / Display, 2024

Allan Sekula ve svazku *Fotografie mezi prací a kapitálem / Věčná estetika pracovních gest* zkoumá, jak fotografické médium zachycuje a zpřítomňuje vztahy spojené s organizací produkce. Nechápe jej však pouze jako dokument ekonomických poměrů, ale sleduje i jeho komplexní provázanost se širšími strukturami. Českou edici vydalo Artmap ve spolupráci s Displayem, překlad Karolíny Žižkové a Ladislava Záreckého zahrnuje dva klíčové texty z let 1983 a 1996. V eseji „Fotografie mezi prací a kapitálem“ Sekula sleduje vývoj média, jeho sociální, filozofické i umělecké kontexty a proměny chápání „vizuální pravdy“. Text „Věčná estetika pracovních gest“ dále rozvíjí otázku zobrazení práce i fotografické praxe jako práce a zkoumá jejich možné zaměňování či prolínání imanence a reference, zasazené do pevného teoretického rámce. Kniha nabízí čtivý a analyticky přesný pohled na fotografii jako médium, které nejen dokumentuje, ale aktivně formuje naše způsoby vidění.

Stela Sochrová



STUDIUM NA KATOLICKÉ TEOLOGICKÉ FAKULTĚ UNIVERZITY KARLOVY

Dějiny křesťanského umění

Obor se zabývá poznáváním uměleckých děl ve všech tradičních oborech výtvarného umění: architektuře, sochařství, malířství, fotografii, grafice a užitém umění, a to od antiky po současnost. Zvláštní pozornost při studiu věnujeme historickému, teologickému a kulturnímu kontextu vzniku uměleckých děl a klademe důraz na provázanost studia s praxí. Odborné přednášky a specializované semináře doplňují odborné stáže, práce v terénu a exkurze do galerií, muzeí a památkových objektů. Obor je proto vhodný pro všechny, kteří se připravují na kariéru v kulturních, památkových a sbírkových institucích jako kurátoři, správci sbírek, památkáři, redaktoři, galeristé, znalci a obchodníci s uměním nebo se chtějí uplatnit jako pedagogové, akademici či výtvarní kritikové.

forma studia: prezenční

programy: bakalářský, navazující magisterský, doktorský

přijímací zkouška: ústní pohovor

Katolická teologie

Studijní program poskytuje hluboké pochopení katolické víry a učení. Je cenným zdrojem duchovního rozvoje a posílení víry a identity člověka. Student si rozšíří pohled na svět a na možnosti řešení etických a morálních otázek. Důraz na široký humanitní základ během studia poskytuje nástroje pro kritické myšlení, tolik užitečné pro osobní i profesní růst. Absolvent oboru Katolická teologie je proto ideálním kandidátem pro kněžskou službu, povolání učitele náboženství či jinou eticky fundovanou službu společnosti.

forma studia: prezenční

programy: magisterský, doktorský

přijímací zkouška: ústní pohovor

Více informací najdete na: <https://www.ktf.cuni.cz>

Dějiny evropské kultury

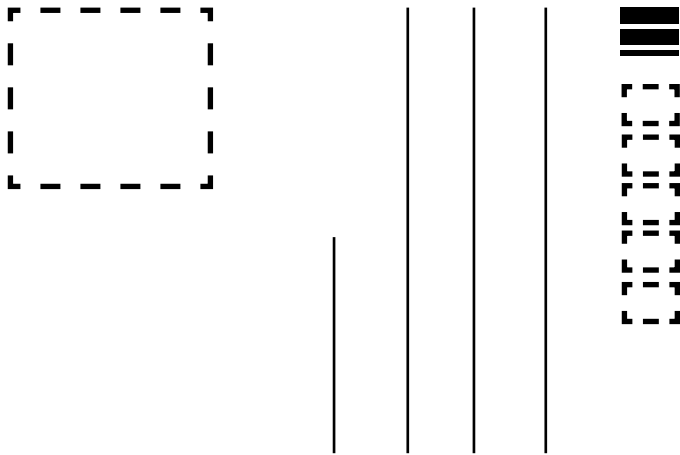
Jedná se o unikátní obor zaměřený na interdisciplinární poznání kulturních dějin Evropy od antiky po současnost. Hlavní pilíře oboru tvoří obecná historie a dějiny literatury. Doplňují je dějiny výtvarného umění, dějiny hudby, pomocné vědy historické a dějiny křesťanské spirituality. Studenti tak získají neobyčejně široký a komplexní přehled o evropské kultuře a myšlenkových zdrojích, ze kterých vyrůstala. Výuka probíhá formou přednášek a doplňují ji různé exkurze, poskytující přímý kontakt s pamětovými a kulturními institucemi, nebo třeba experimentální výuka realizovaná prostřednictvím hraní barokního divadla. Studium připravuje na profesní působení v pamětových a kulturních institucích – galeriích, muzeích, archivech, knihovnách apod. Díky komplexnímu humanitnímu vzdělání jsou absolventi vybaveni i pro práci v nakladatelstvích, redakcích a mediální sféře.

forma studia: prezenční

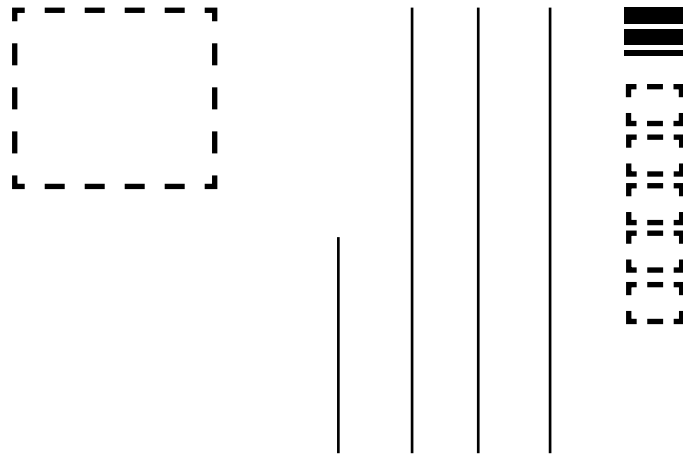
programy: bakalářský, navazující magisterský, doktorský

přijímací zkouška: ústní pohovor

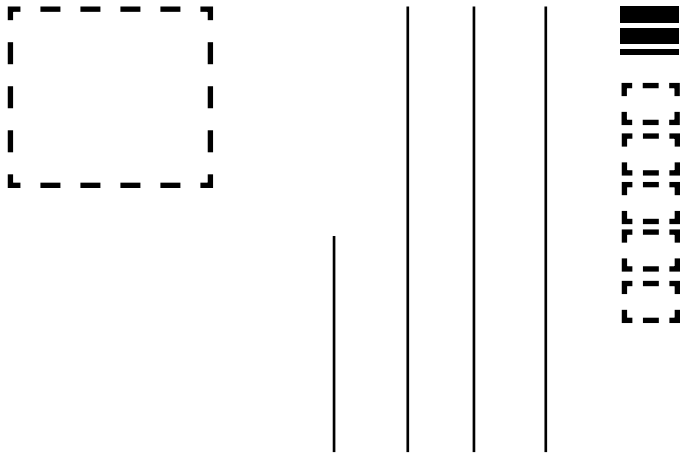




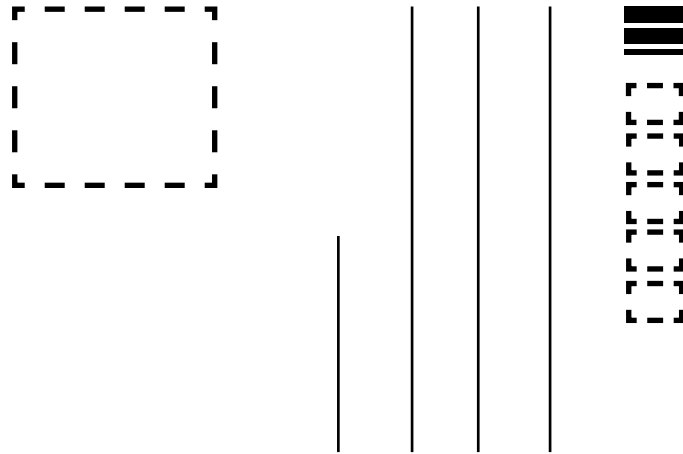
Lucie Hyšková, *Intervaly bytí*. V roce 2026 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 15: FLUX v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studenti KTF UK.



Radim Kučera, *Relikt*. V roce 2026 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 15: FLUX v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studenti KTF UK.



Radim Kučera, *Relikt*. V roce 2026 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 15: FLUX v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studenti KTF UK.



Lucie Hyšková, *Intervaly bytí*. V roce 2026 představila své dílo na výstavě CRASHTEST 15: FLUX v pražské Galerii Jilská 14, kterou v rámci kurátorského semináře připravili studenti KTF UK.

