

**Konce
(a začátky)
časů**



**The Endings
(and Beginnings)
of Times**

Sekce 1 / Session I

‘È la vita anche la morte’. Sen, smrt, znovuzrození a rituály přechodu ve vizuální kultuře / ‘È la vita anche la morte’. Dream, death, rebirth and rites of passage in visual culture

Vedoucí/Chair: Marcela Rusinko (MUNI)

Dne 6. června 1977 si slavný italský režisér a scénárista Federico Fellini, autor *Sladkého života* (1960), či *Amarcordu* (1973), poznamená do svého deníku větu, již mu ve snu z onoho rána v důvěrném tvůrčím souznění na pozadí starověkých římských ruin sděluje kolega Pier Paolo Pasolini: *‘È la vita anche la morte’!* Tedy: *‘I smrt je životem’!* Nebo ovšem také: *‘I život je smrtí’!* Nečekaná dvojznačnost výkladu této fráze, charakteristická pro italský originál, otevírá pole řadě úvah a interpretací. Intimně osobní a současně radikálně nadčasový, nadindividuální a enigmatický vzkaz nevědomí jednoho z největších evropských filmařů nás vrací k prapůvodnímu těžišti umělecké tvorby, nacházejícímu napříč staletími a tisíciletími svůj otisk snad ve všech známých médiích a kulturách. Téma života a smrti, případně iluze a snu, jenž je ovšem také jistou ‚malou smrtí‘, nebo oním oknem do jiné dimenze reality, případná nejednoznačnost, fluidní prostupnost těchto kategorií, či rozmanité rituály a artefakty přechodu s nimi spojené, jsou jednou z esenciálních oblastí lidské zkušenosti a umělecké tvorby, s paradigmatem ‚nových počátků‘ neodmyslitelně svázanou. Uchopíme-li tento fenomén komparativně napříč prostorem, časem a jednotlivými médii, může vzniknout inspirativní a barvitá výpověď o možných podobách ‚konce a začátku‘ času jak individuálního, tak sdíleného.

*On June 6, 1977, the famous Italian director and screenwriter Federico Fellini, author of *La Dolce Vita* (1960) and *Amarcord* (1973), wrote in his diary a sentence that his colleague Pier Paolo Pasolini communicated to him in a dream from that morning in intimate creative harmony against the backdrop of ancient Roman ruins: “È la vita anche la morte”! Which translates: “Even death is life”! Or conversely: “Life is death too”! The phrase’s inherent ambiguity opens the field to several reflections and interpretations. Intimately personal and at the same time radically timeless, supra-individual and enigmatic, this unconscious message of one of Europe’s greatest filmmakers brings us back to the original centre of gravity of artistic creation which finds its imprint across centuries and millennia in perhaps all known media and cultures. The theme of life and death, or illusion and dream, which is also a kind of “little death”, or a window to another dimension of reality, the possible ambiguity, fluid permeability of these categories, or the various rituals and artifacts of transition associated with them, creates one of the essential areas of human experience and artistic creation, inherently tied to the paradigm of “new beginnings”. Thus, we propose to approach the phenomenon comparatively across space, time, and a vast variety of media (from ancient sculpture to film and performance), an inspiring and colourful account of the possible forms of ‘endings and beginnings’ of both individual and shared time can emerge.*

1.1. Ondřej Jakubec

Sepulkrální památník předmoderní doby jako liminální zóna: vizuální komunikace živých a mrtvých v horizontu konce a počátku

Prostupnost světa živých a mrtvých tvoří základní komunikativní rámec sepulkrálních památek. Příspěvek se zaměří na pohřební památníky raného novověku, u nichž bude analyzován specifický jazyk vizuální komunikace antropologicky reflektující interakci živých se zemřelými. Tradiční umělecko-historické přístupy přitom obvykle chápou zobrazení postav na pohřebních památnících jako „portréty“, jež se vztahují ke „skutečné“ pozemské existenci. Mimetický charakter zobrazených postav zdánlivě posiluje tuto komemorativní, retrospektivní funkci „záznamu“ zesnulých, na něž se vzpomíná. Komemorativní smysl a vlastní účel pohřebních památníků byl však současně i prospektivní, vztahovaný k představě posmrtného, věčného života. Sepulkrální památník tak postuluje specificky liminální zkušenost, která tematizuje přechodovou situaci mezi světem živých a mrtvých. Analytický model interpretace ikonografie zesnulých, zvláště dětí, bude vycházet ze specifického zobrazová-



ní protagonistů jako stále živých a aktivních aktérů obrazu. Jejich podání bude vztaženo k dobové literatuře knih dobré smrti a konsolační humanistické literatury, která konstruovala normy vyrovnání se se smrtí blízkých. Pohřební památník předmoderní doby představuje osobitý element vizuální kultury, který v souhře vizuálních a textových konvencí/topoi prostředkoval komemoraci a současně eschatologickou prospekci, stejně jako mohl aktivizovat specifickou „terapeutickou“ funkci vyrovnávání se se smrtí. Konstituoval prostor aktivní percepce a osobní zkušenosti, v níž se konvenčním jazykem prostředkovala prostupnost světa živých a mrtvých, zjevně propojující konec pozemského života s počátkem života věčného.

The Pre-Modern Sepulchral Monument as a Liminal Zone: Visual Communication of the Living and the Deceased in the Horizon of the End and the Beginning

The permeability of the worlds of the living and the dead forms the basic communicative framework of sepulchral monuments. This paper focuses on funerary monuments of the early modern period, in which the specific language of visual communication will be analysed, anthropologically reflecting the interaction of the living with the dead. Traditional art historical approaches usually understand depictions of figures on funerary monuments as “portraits” that relate to a “real” existence of the dead. The mimetic nature of the depicted figures seemingly reinforces this commemorative, retrospective function of the deceased to be remembered. However, the commemorative meaning and actual purpose of funerary memorials was also prospective, related to the idea of an afterlife in the kingdom of heaven. The sepulchral memorial thus postulates a specifically liminal experience that thematizes the transitional situation between the realm of the living and the dead. The analytical model for the interpretation of the iconography of the deceased, especially children, will be based on the specific representation of the protagonists as still living and active agents of the image. Their rendering will be related to the norms of coping with the death of the loved ones in contemporary religious and humanistic literature. The pre-modern funerary memorial represents a distinctive element of the visual culture that, in the interplay of visual and textual conventions/topoi, mediated both commemoration and eschatological prospection, as well as may have activated a specific ‘therapeutic’ function of coping with death. It constituted a space of active perception and personal experience in which conventional language mediated the transmissivity of the world of the living and the dead, apparently connecting the end of earthly life with the beginning of eternal life.

prof. Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D. (nar. 1976), historik umění, v letech 2005–2011 kurátor Muzea umění Olomouc (Arcidiecézní muzeum v Olomouci), od roku 2008 působí v Semináři dějin umění FF MU v Brně, od 2015 na Katedře dějin umění FF UP. Zabývá se architekturou a vizuální kulturou raného novověku, uměleckým mecenátem téhož období, problematikou konfesijnosti umění 16.–17. století a raněnovověkou sepulkrální kulturou.

prof. Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D. (born in 1976), art historian, in 2005–2011 worked as curator at the Olomouc Museum of Art, since 2008 he has been a member of the Department of Art History at the Faculty of Arts of the Masaryk University in Brno, since 2015 at the Department of Art History at the Faculty of Arts of the Palacký University in Olomouc. He specializes in the following research subjects: the architecture, visual culture and art patronage of the early modern period, confessionalism in the art of the 16th–17th centuries and early modern sepulchral culture in Europe.

1.2. Zuzana Štefková

Mateřské umění mezi životem a smrtí

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

Maternal Art Between Life and Death

Nowhere is the instability of the boundaries between object and subject more apparent than at the moment of conception and death. This paper looks at the issues of conception, miscarriage and birth from a posthumanist perspective, and explores how these processes and their representations critically disrupt the humanist notion of the human being as an autonomous entity and highlight the expanded field of our more-than-human existence. The paper is based on the analysis of three case studies: the paintings of Frida Kahlo inspired by her spontaneous abortions; the performative work of the American artist Aliza Shvarts, who tested the uncertain ontological status of being, the origin and termination of life through repeated self-insemination and the subsequent ingestion of abortion pill; and the project “Born in Berlin” by the Polish artist Joanna Rajkowska, tracing



her pregnancy, the birth of her daughter Rosa, and the fate of her placenta. On a more general level, the paper deals with the permeable boundaries between the human and the non-human and the possibilities of reinterpreting subjectivity and life in the context of New Materialist thought in relation to the theories of Rosi Braidotti and Astrid Neimanis.

Mgr. Zuzana Štefková Ph.D. je kurátorka a historička umění. Získala doktorát v oboru dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy s dizertací na téma genderové aspekty tělesnosti v českém současném umění. Působí jako odborná asistentka na Ústavu pro dějiny umění FFUK a přednáší rovněž na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Je kurátorkou galerie Artwall, spoluzakladatelkou c2c – kruhu kurátorů a kritiků a členkou uměleckoaktivistického kolektivu Mothers Artlovers. Zabývá se rodičovstvím, genderovými a sociálními otázkami v umění a uměním ve veřejném prostoru.

Zuzana Štefková is a curator and art historian. She received her PhD in art history from the Faculty of Arts at Charles University with a dissertation on gendered aspects of embodiment in Czech contemporary art. She works as an assistant professor at the Institute of Art History at the Faculty of Arts and also lectures at the Academy of Art, Architecture and Design in Prague. She is a curator of Artwall Gallery, co-founder of c2c – circle of curators and critics and a member of the art-activist collective Mothers Artlovers. She is interested in parenting, gender and social issues in art and art in public space.

1.3. Jakub Kříž

Delfíni na rozhraní

Delfíni v dějinách výtvarného umění sehraávají zásadní úlohu na rozhraní dvou sfér, mezi životem a smrtí, venkem a vnitřkem, hloubkou a výšinami. Již ve starořeckých bájích vystupují jako zachránci utonulých (Arión), po boku boha Apollóna přenášejí duše přes vody smrti. V křesťanské symbolice zůstává jejich obraz rovněž pozitivní. To názorně ukazuje výzdoba westwerku benediktinského klášterního kostela v Corvey. Kosmovo ztotožnění výšiny Pražského hradu s tvarem delfína patrně nebylo pouhou rétorickou ozdobou, ale snad mělo i svůj symbolický přesah. Delfín takto vymezuje rozhraní prostorových sfér, odděluje živly země a vody. Doba 15. a 16. století a zájem o antické dědictví vyzvedly delfíny opět do popředí, zároveň si motiv nadále uchovává svůj christianizovaný význam. Delfíny nalezneme na portálech měšťanských domů, kde plní apotropaickou funkci, ale i v sakrálním prostředí v případech vstupů do chrámových prostor nebo pohřebních kaplí. Tedy na rozhraní mezi životem pozemským a životem věčným.

Dolphins at the Boundary

In art history, dolphins play a crucial role at the boundary between two spheres, life and death, outside and inside, depth and height. Already in ancient Greek myths they appear as the saviours of drowned people (Arion), carrying souls across the waters of death alongside the god Apollo. In Christian symbolism, their image also remains positive. This is illustrated by the decoration of the westwork of the Benedictine monastery church in Corvey. Cosmas's identification of the hill of Prague Castle with the shape of a dolphin was probably not merely a rhetorical adornment, but perhaps also had its symbolic overlap. The dolphin thus defines the boundary of the spatial spheres, separating the elements of earth and water. The 15th and 16th centuries and the interest in the ancient heritage brought dolphins to the fore once again, while the motif still retains its Christianized meaning. Dolphins can be found on the portals of town houses, where they fulfil an apotropaic function, but also in sacred spaces in the entrances to churches or funerary chapels. That is, at the boundary between earthly life and eternal life.

Mgr. et Mgr. Jakub Kříž vystudoval obory historie a dějiny umění na Masarykově univerzitě v Brně. V současnosti doktorand na tamějším Seminári dějin umění. V rámci psaní disertační práce se zaměřuje na bádání týkající se městské reprezentace na přelomu 15. a 16. století, konkrétně na problematiku radničních budov (Brno, Olomouc, Praha). Zabývá se zejména architektonickými uměleckými památkami, a to jak gotickými, tak i barokními s důrazem na jejich symbolický, duchovní obsah. Přitom často vychází z hermeneuticky orientovaného přístupu, jenž má v rámci brněnské školy umění svou vlastní tradici.

Jakub Kříž studied history and art history at Masaryk University in Brno. Currently a doctoral student at the the Department of Art History there. His doctoral thesis focuses on the research of urban representation at the turn of the 15th and 16th centuries, particularly on the issue of town hall buildings (Brno, Olomouc, Prague). It deals mainly with architectural monuments, both Gothic and Baroque, with an emphasis on their symbolic, spiritual content. He follows a hermeneutically oriented approach, which has its own tradition within the Brno school of art history.

1.4. Barbora Kundračiková

Instalace-Přinstalace-Dezinstalace-Exhumace a Elevace. Beranovo Rehabilitační oddělení Dr. Dr.

Environment RO Dr. Dr. představuje nejen v kontextu tvorby Zdeňka Berana (1937–2014) zvláštní předěl – zjevuje se z ničeho a v takřka nic zase mizí. Je snadné jej spojovat s úskalími počínající normalizace, se šokem



způsobeným rehabilitací režimu, který byl ještě před několika málo lety takřka na odpis. Má však samozřejmě více významových vrstev, přičemž se navzájem proplétají minulé, současné i budoucí, umělecký žargon a tradice, exaktní disciplíny, pojmový a materiální svět. Má také svou osobní historii: Vzniklo v suterénním ateliéru na dvoře domu v pražské Šaldově ulici (1970/71), kde prošlo první ontologickou proměnou (žitý prostor, zatékání). Následně se uplatnilo jako základ Hromady, „obětiny umění“ vytvořené členy skupiny Zaostalí (Mánes, 1992). Z té putovalo přímo na zahradu lemberského zámku Jakuba Kašeho. A tak začíná fáze nejlegendárnější, čítající etapy projektování (hrobka), rezignace na ně, ukládání do hrobu, zasklívání, destrukce a zasypaní, jichž se účastní Beranovi přátelé, studenti, náhodní kolemjdoucí i lokální reprezentace, přičemž je vše dokumentováno (bratři Hronovi, Josef Putta) a archivováno (1993–1994). Byť se zdá, že tímto příběh jednoho z prvních a největších environmentů ve středo-východní Evropě končí, podobně jako končí samy dějiny, není tomu tak. Záhy totiž, v souvislostech nově se formujícího světa umění, v němž se zákonitě vše znovu děje „poprvé“ (instalace), vznikne poptávka živená minulou zkušeností (Bedřich Dlouhý), již se nakonec chopí státní instituce (Národní galerie, Muzeum umění Olomouc). Do jejich expozic jsou exhumované (a nepohřbené!) pozůstatky koncem 90. let přeneseny. I je však časem opustí – a stanou se prostě jen dalším dílem v depozitářích. Co teď?, nabízí se zeptat. Co s Rehabilitačním oddělením po jeho snad definitivním úmrtí, tj. muzealizaci? Odpověď zahrnuje překvapivou škálu variant, přičemž se nelze ubránit představě autora, tetelivě se chvějícího radostí – dokonce i absolutní anihilace je totiž na stole. A to se, považme, nepodařilo ani jemu samému.

Installation-Reinstallation-De-installation-Exhumation and Elevation. Beran's Rehabilitation Department of Dr. Dr.

The *RD of Dr. Dr.* environment represented a special breakthrough not only in the context of the work of Zdeněk Beran (1937–2014) – it appeared out of nowhere and disappeared into almost nowhere. It is easy to associate it with the hardships of the beginning of Normalisation, with the shock caused by the rehabilitation of a regime that was almost a write-off just a few years ago. But of course, it has multiple layers of meaning, with past, present and future ones intertwined, artistic jargon and tradition, exact disciplines, the conceptual and material world. It also has a personal history: It was created in the basement studio in the backyard of a house on Šaldova Street in Prague (1970/71), where it underwent its first ontological transformation (lived space, leakage). Subsequently, it was used as the basis of the Pile, the “sacrifice of art” created by the members of the group Zaostalí (Mánes, 1992), from where it travelled to the garden of Jakub Kaše's Lemberg castle. And so begins the most legendary phase, comprising the stages of design (of the tomb), resignation, entombment, glazing, destruction and burial, all of which were attended by Beran's friends, students, random passers-by and local authorities, all of which are documented (by Hron brothers, Josef Putta) and archived (1993–1994). Although this seemed to be the end of the story of one of the first and largest works of environment art in Central-Eastern Europe, like the end of history itself, it was not. Soon, in the context of a newly forming art world, in which everything was inevitably happening again for the “first time” (installation), a demand arose, fed by the past experience (Bedřich Dlouhý), which was eventually taken up by state institutions (the National Gallery, the Olomouc Museum of Art). The exhumed (and unburied!) remains were transferred to their exhibition spaces in the late 1990s. However, they too eventually left them – to become just another work in the depositories. What now? one might ask. What is to be done with the Rehabilitation Department after its final demise, i.e., its museumification? The answer encompasses a surprising range of options, and one cannot help imagining the author even trembling with joy – for even absolute annihilation is on the table. And this, let's confess, is something did not achieve either.

Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D. působí v Muzeu umění Olomouc – Středoevropském fóru (od roku 2019) a na Katedře dějin umění Univerzity Palackého (od roku 2012). Spolupracuje s Centrem pro výzkum fotografie při ÚDU AV ČR. Mezi oblasti jejího zájmu patří současné umění, metodologie dějin umění a analytické přístupy k estetice.

Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D. works at the Olomouc Museum of Art – Central European Forum (since 2012) and at the Department of Art History of Palacký University (since 2021). She cooperates with the Photography Research Centre at the Academy of Sciences of the Czech Republic. Her areas of interest include contemporary art, the methodology of art history and analytical approaches to aesthetics.

1.5. Tomáš Winter

Velikonoční oběť: smrt a vzkříšení modernismu na pozadí komunistické ideologie

Příspěvek vychází z interpretace obrazu Emila Filly *Velikonoční oběť* z roku 1948. Na pozadí reflexe umělcovy situace po převzetí moci Komunistickou stranou Československa se bude zabývat širšími dobovými debatami o konci modernismu a paralelně vyvíjenými snahami českých teoretiků začlenit modernismus do programu socialistického umění. Cílem příspěvku je ukázat, jaké strategie byly za tímto účelem využívány a jak byly úspěšné. Závěr bude věnován krátkému srovnání s normalizační situací 70. a 80. let a bude si klást otázku, zda lze tehdy hovořit o novém, „experimentálním“ socialistickém modernismu.



The Passover Sacrifice: The Death and Resurrection of Modernism in the Context of Communist Ideology

The starting point of the paper is the interpretation of Emil Filla's painting *The Passover Sacrifice* from 1948. Examining the context of the artist's situation after the takeover of power by the Communist Party of Czechoslovakia, the paper will deal with the broader contemporary debates about the end of modernism and the parallel efforts of Czech theoreticians to integrate modernism into the programme of socialist art. The aim of the paper is to show what strategies were used for this purpose and how successful they were. The conclusion will be dedicated to a short comparison with the normalization of the 1970s and 1980s, and will ask whether it is possible to speak about a new, „experimental“ socialist modernism at that time.

Doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D. studoval dějiny umění na FF UK (Ph.D. 2006). Během studia začal pracovat v Ústavu dějin umění AV ČR, kde působí dodnes. V současnosti je jeho ředitelem. Zaměřuje se na dějiny českého a světového umění 19. a 20. století, na vztahy evropského a mimoevropského umění, problematiku karikatury, lidového umění a „nizkých“ žánrů. Vyučoval dějiny umění na Západočeské univerzitě v Plzni, Masarykově univerzitě v Brně, Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích a Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde se v roce 2015 habilitoval. V letech 2018–2023 působil na Univerzitě Palackého v Olomouci. Je autorem desítek odborných studií, českých i cizojazyčných monografií, výstav a jejich katalogů. Je členem odborných poradních orgánů a redakčních rad odborných časopisů.

Doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D. studied art history at the Faculty of Arts, Charles University (Ph.D. 2006). During his studies, he began to work at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences where he still works today as the director of the Institute. He focuses on the history of Czech and international art of the 19th and 20th centuries, on the relationship between European and non-European art and the questions of caricature, folk art and “low” genres. He taught art history at the University of West Bohemia in Pilsen, Masaryk University in Brno, University of South Bohemia in České Budějovice and the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague where he became Associate Professor in 2015. From 2018 to 2023, he was a lecturer at Palacký University in Olomouc. He has authored dozens of journal articles, monographs in both Czech and other languages, and prepared a number of exhibitions and catalogues. He is a member of academic advisory boards and he is on the editorial boards of art history journals.

Sekce 2 / Session II

Památková péče budoucnosti – bez historiků umění, anebo nadále s nimi? / Heritage Conservation of the Future – without Art Historians or Still with Them?

Vedoucí/Chair: Martin Horáček (UP Olomouc)

V péči o hmotné kulturní dědictví mívali historikové umění ve 20. století silný hlas: říkali, co se má stát „památkou“ i jak se má o ni pečovat. Situace ve 21. století působí méně přehledně. Přibyly nové kategorie památek a zároveň byl památkový fond ochuzen. Přibylo chráněných území a zároveň vzrostla devastace těch nechráněných. Do oborové rozpravy vstupuje větší množství aktérů. Kde je dnes místo historiků umění v souřadnicích heritage science, critical heritage studies, architektury, umění, restaurování, ochrany životního prostředí, politických programů a občanského aktivismu? Co se změnilo? Jak historikové umění přispějí k záchraně dědictví ohroženého tlakem osmimiliardové populace, lokálními konflikty, ale i byrokratizací a dalšími výzvami, jež takový Max Dvořák před více než stoletím sotva mohl předvídat? Vítejte příspěvky věnující se úloze historiků umění v multidisciplinární rozpravě o ochraně různých typů (nejen) kulturního dědictví – od obecněji zaměřených úvah po případové studie reflektující konkrétní kauzy památkové péče.

In the conservation of tangible heritage, art historians had a strong voice in the 20th century: they determined what should become “heritage” and how to treat this heritage properly. The situation in the 21st century seems less clear. New categories of heritage have been added, while the heritage stock has been depleted. The number of protected areas has multiplied, while the devastation of unprotected ones has increased. More actors have entered the debate. Where is the place of art historians today in the coordinates of heritage science, critical heritage studies, architecture, art, restoration, nature conservation, political agendas and civic activism? What has changed? How will art historians contribute to saving our heritage threatened by the pressures of a population of eight billion, local conflicts, bureaucratization and other challenges that Max Dvořák could hardly have foreseen more than a century ago? We welcome contributions that address the role of art historians in the multidisciplinary debate on the protection of different types of heritage, from more general reflections to specific case studies of heritage conservation.



2.1. Kateřina Adamcová

Autenticita jako klíčový pojem české památkové péče po roce 1989

„Autenticita“ se stala pro formování ideového zázemí památkové péče v Česku po roce 1989 klíčovým pojmem. Můžeme dokonce říci, že v dobové teoretické diskusi o směřování tohoto oboru hrála autenticita stejně významnou roli jako pro konstrukci nového kánonu dějin českého moderního umění. Dobové chápání tohoto pojmu můžeme sledovat jak na vybraných příkladech obnovy památek, tak v příspěvcích publikovaných v průběhu 90. let 20. století na stránkách časopisu Zprávy památkové péče. Mezi nimi najdeme ryze teoretické texty, jako je článek Mojmir Horyny „Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla,“ stejně jako příspěvky, které tento pojem konstruují zdola, na základě konkrétních zkušeností z aktuálně probíhající rekonstrukce či restaurování, jako je článek Martina Janiše „Osvobozená torsa“ z roku 1999. Příznačné je, že při hledání odpovědi na otázku, v čem spočívá autenticita památky, která je pro Horynu i Janiše samozřejmým předpokladem jejího bytí, docházejí sice oba autoři k poněkud protichůdným závěrům, zároveň však shodně poukazují na to, že autenticita památky vyrůstá ze zvláštního napětí mezi její historickou hodnotou, resp. uměleckou hodnotou, a tzv. cenou stáří, resp. hodnotou paměti. Až do nedávné doby obecně chápaná nejednoznačnost vzájemného vztahu obou uvedených hodnot, vědomí značného rozporu, který je základní charakteristikou pojmu „autenticita“, a to nejen ve vztahu k památkám, definovala celý prostor památkové péče u nás a projevovala se v řadě realizovaných rekonstrukcí a restaurátorských zásahů. V současnosti to však vypadá, jako by se toto porozumění vytratilo.

Ve svém příspěvku se autorka zaměří právě na tento fenomén, který se zdá být znakem postupné, ale nezadržitelné proměny ideového zázemí, která navíc až do poslední komplexní rekonstrukce Clam-Gallasova paláce v Praze probíhala v jakémsi zvláštním tichu a téměř bez povšimnutí.

Authenticity as a Key Notion of Czech Heritage Conservation after 1989

“Authenticity” became a key notion for the formation of the ideological background of heritage conservation in Czechia after 1989. We can even say that at the time authenticity played an important role in theoretical debate about the direction of the field as it did in the construction of the new canon of the history of Czech modern art. The contemporary understanding of this concept can be traced both in the selected examples of monument restoration and in the contributions published during the 1990s in the journal *Zprávy památkové péče* [The Czech Journal of Historical Heritage Preservation]. Among them we can find purely theoretical texts, such as Mojmir Horyna's article “Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla” [Monument and its authenticity in the light of the theory of Alois Riegl], and also contributions that build on this concept from below, based on specific experiences from the ongoing reconstruction or restoration, such as Martin Janiš's article “Osvobozená torsa” [Liberated Torsos] from 1999. It is significant that in their search for an answer to the question of the authenticity of a monument, which for Horyna and Janiš is a self-evident prerequisite for its existence, the two authors reach somewhat contradictory conclusions. Yet at the same time they point out that the authenticity of a monument grows out of a special tension between its historical value or artistic value and its so-called age value or memory value. Until recently, the ambiguity in the understanding of the mutual relationship between these two values, the awareness of the considerable contradiction that is the basic characteristic of the term “authenticity” (and not only in relation to monuments) defined the whole area of heritage conservation in the Czech Republic and manifested itself in a number of reconstructions and restoration interventions. Today, however, this understanding seems to have disappeared.

In her contribution, the author would like to focus on this phenomenon, which seems to be a sign of a gradual but unstoppable transformation of the ideological background. Moreover, until the last complex reconstruction of the Clam-Gallas Palace in Prague, this transformation took place in a kind of strange silence, almost unnoticed.

Kateřina Adamcová vystudovala dějiny umění v letech 1994–1999 na Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze, kde také následně absolvovala doktorské studium, uzavřené v roce 2007 obhajobou disertační práce na téma Jan Adam Dietz, Ferdinand Dietz a Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. Mezi lety 1998–2000 pracovala v SPÚ středních Čech v Praze a mezi lety 2000–2012 na oddělení restaurování SPÚ ústředního pracoviště v Praze. Od roku 2011 působí jako odborná asistentka Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze. Od roku 1999 průběžně publikuje texty věnované baroknímu sochařství, restaurování sochařských děl i památkové péče obecně.

2.2. Marie Foltýnová

Copy and paste! Kopie a repliky místo zničených památek

Příspěvek má za cíl zamyslet se nad silnými snahami pořizovat na místa zaniklých kulturních památek nebo uměleckých děl ve veřejném prostoru kopie nebo repliky. V případě veřejností sledovaných kauz se do procesu o rozhodování, zda je vhodné na místo zmizelé (zaniklé, zničené, záměrně odstraněné) památky nebo umělec-



kého díla pořídit kopii, zapojují kromě odborníků spolky, aktivistické skupiny, politická uskupení a veřejné mínění. Diskuzi vyhrává mocenský nebo politický tlak většinou podpořený získanými finančními zdroji. Z hlediska dějin umění je podstatou uměleckého tvůrčího počínu vždy originál, ke kterému se pak vztahuje uměnovědné bádání zařazující dílo do dějin umění a kulturně společenského kontextu. Kopie nebo repliky nám dodají pouze ponětí o formě ztraceného díla, nikdy nemohou originál nahradit. Konzervativní památková péče prosazuje památky na hraně životnosti nahrazovat v exteriéru kopiemi (jedno jak kvalitními) a tento požadavek také aplikuje na případy, kdy památka zanikla, a to i v hlubší minulosti. Podobně se chovají i municipality nebo občanské iniciativy, které požadují navrácení ztracených veřejných plastik často spíše ze sentimentu, nežli z důvodu mimořádné umělecké kvality nebo významu zaniklého díla. K objektivnímu zhodnocení řešení by historici umění měli být relevantními partnery v diskuzi mezi památkáři, iniciátory záměru a realizátory díla jako nezaujatí odborníci, kteří by měli zhodnotit kontext a kvalitu původního uměleckého díla a v případě realizace kopie/repliky přispět k získání skutečně hodnotného nového díla místo karikatury.

Copy and Paste! Copies and Replicas instead of Destroyed Monuments

The aim of the paper is to reflect on the growing efforts to make copies or replicas of vanished cultural monuments or works of art in public space. In the cases under public scrutiny, not only experts, but also various associations, activist groups, political groups and public opinion are involved in the process of deciding whether it is appropriate to make a copy of a disappeared (extinct, destroyed, deliberately removed) monument or artwork. The debate is won by power or political pressure, usually backed by the financial resources raised. From the point of view of art history, it is always the original that is the essence of an artistic creation and to which art historical research then refers, placing the work in its art historical, cultural and social context. Copies or replicas can only give us an idea of the form of a lost work; they can never replace the original. Conservationists often advocate replacing outdoor monuments at the end of their lifespan with copies (no matter how good), and this also applies to cases where a monument has disappeared, even in the more distant past. Similarly, municipalities or civic initiatives demand the return of lost public sculptures, often out of sentiment rather than because of the exceptional artistic quality or significance. In order to evaluate the solution objectively, art historians should be relevant partners in the discussion between the conservationists, the initiators of the project and the creators of the work, as unbiased experts who should evaluate the context and quality of the original artwork and, in the case of a copy/replica, contribute to obtaining a truly valuable new artwork instead of a caricature.

Mgr. Marie Foltýnová, Ph.D., absolvovala magisterské a doktorské studium dějin umění na FF UK, od roku 1997 působí v Galerii hlavního města Prahy. Do roku 2004 zde pracovala nejdříve jako externí lektorka a posléze vedoucí lektorských programů, výtvarného ateliéru a kurzů Galerie hlavního města Prahy. V letech 2009–2012 pracovala jako odborná památkářka v oddělení evidence movitých památek územního pracoviště Střední Čechy. V roce 2012 se vrátila do GHMP na pozici kurátorky veřejné plastiky. Od roku 2018 vede Oddělení správy veřejné plastiky. Od roku 2016 spolupracovala na přípravě a následné implementaci programu Umění pro město zaměřeného na systematickou podporu současného umění ve veřejném prostoru ze strany hlavního města Prahy. Jednotlivé projekty se soustředí nejen na osazování trvalých instalací, ale i realizaci dočasných uměleckých intervencí ve spolupráci se samosprávami městských částí a dalšími pražskými organizacemi.

2.3. Richard Biegel

Historik umění památkářem?

Zájem o památky je s profesí historiků umění spojen od moderních počátků oboru v 19. století. Snaha zachovat díla, u nichž byly rozpoznány jejich hodnoty, byla a je logická a přirozená. Přesto je tento přesah z běžné uměnovědné práce výjimečný. Teoretické názory se v rámci zacházení s památkami musejí převést do reálné praxe, a to se všemi limity a důsledky, které nutně vycházejí z dobově podmíněného názoru. V roli památkáře se tak historik umění z teoretika náhle stává praktikem a z pozorovatele a glosátora interpretem a tvůrcem, a to, ať si to uvědomuje, nebo ne. Atributem zásahu do památek je tak nikoli možnost, ale nutnost volby, která památku vždy nevratně promění. Z dějin našeho oboru je zřejmé, nakolik mohly dobové názory vést k zásahům, které dnes vnímáme jako velmi sporné. Možnou reakcí na tuto skutečnost je rezignace a snaha do obdobných sporů raději vůbec nevstupovat. Nepopřel by tím však historik umění samy základy své profese a její odpovědnosti? Cílem příspěvku bude podívat se na různé aspekty „památkového“ působení historiků umění v průběhu 20. století a zamyslet se i nad jejich rolí v současnosti.

The Art Historian as Conservationist?

Interest in monuments has been associated with the profession of art history since the modern beginnings of the field in the 19th century. The desire to preserve works whose value has been recognised was and is logical

and natural. Yet this overlap with the everyday work of art history is exceptional. Theoretical views must be translated into real practice in the treatment of monuments, with all the limits and consequences that necessarily follow from a period-conditioned view. Thus, in the role of conservationist, the art historian suddenly shifts from being a theorist to being a practitioner, and from being an observer and glossator to being an interpreter and creator, whether she or he is aware of it or not. The attribute of intervention in monuments is thus not the possibility but the necessity of a choice that always irreversibly transforms the monument. The history of our field shows the extent to which contemporary views may have led to interventions that we now see as highly questionable. A possible reaction to this fact is resignation and an attempt not to enter into similar disputes at all. However, would this not deny the art historian the very foundations of the art historical profession and its responsibilities? The aim of this paper will be to look at various aspects of the "heritage conservation" work of art historians during the 20th century and to reflect on their role in the present.

doc. PhDr. Richard Biegel, Ph.D., Ústav pro dějiny umění FF UK – Historik umění se specializací na architekturu, urbanismus a památkovou péči, předseda Klubu Za starou Prahu. Zabývá se zejména dějinami architektury od renesance po 20. století. Velkou míru pozornosti ale věnuje i současnému dění v architektuře, urbanismu a památkové péči. Aktivně se angažuje ve věci ochrany architektonického dědictví (od roku 1996 působí v Klubu Za starou Prahu) a publikuje i práce na tato témata. Jeho studie, např. monografie Mezi barokem a klasicismem či stati v obsáhlé syntéze Barokní architektura v Čechách, charakterizuje snaha o porozumění jednotlivým architektonickým fenoménům v širších domácích i evropských souvislostech.

2.4. František Chupík

„Přijdeš-li do města, čistou vodu nehledej.“

Když někdy v roce 1777 vyslal otec (pro stálé neshody s macechou) Kobajaši Issu do Eda, jistě mohlo být úvodní *haiku* odrazem pocitů čtrnáctiletého jinocha z hlavního města šógunátu. Sice jsme na asijském ostrově koncem 18. století, ale šílenství průmyslové a postprůmyslové epochy 19. a 20. století mohou v urbanizovaném člověku vyvolávat obdobné pocity, jaké zažíval mladý Issa. Bezpečí, tradice, klid, sepětí s přírodními rytmy i zvířaty jsme nahradili v planetárním měřítku za rychlost, možnosti, pohodlí, hmotné statky a víru v lepší zítřek. Opatrná distribuce bohatství ve spojení s principy demokracie způsobily, že již v 19. století se povědomí o hodnotách míst a věcí nesoucích paměť dostává mimo exkluzivní kruhy aristokracie. Tyto kvality tak historici umění nevysvětlují pouze kvalitním genofondem nabitému mecenátu, ale prověřují je široké masy relativně vzdělaných občanů. Přes světové konflikty se Evropě ve 20. století stále dařilo, ačkoliv ekonomická dynamika se postupně přelila do USA, odkud se nedávno odebrala do některých částí Asie. Evropa se stala muzeem, jež pod tlakem migrace a environmentálních podmínek čeká epocha s konflikty, na které již zapomněla.

Jak si v této situaci stojí památkář, když jeho principy dávno vyklouzly z výhradních rukou mateřského oboru dějin umění? Pokud tyto nechtějí zaniknout na své *autopoiesis* a lítostivě přihlížet zániku uměleckých děl, pak musí být vidět a slyšet. A to i v systému památkové péče, který je multioborový, byrokratický a živý vlastnickými vztahy. V konkurenci okolních vjemů a šokujícího množství informací nic jednoduchého. Stojí to však za to. Jen málo věcí dokáže nést tak jasně hodnoty minulosti jako památky. Ovšem pouze za předpokladu, že je budeme umět vysvětlit kritické hranici mas. Je to Uroboros, příčina i následek...

“If You Come to a Town, Do Not Look for Clean Water.”

When, sometime in 1777, his father sent Kobayashi Issa to Edo (due to ongoing disagreements with his step-mother), the opening *haiku* could surely have been a reflection of the feelings of the 14-year-old boy from the capital of the Shogunate. We may be on an Asian island at the end of the 18th century, but the frenzy of the industrial and post-industrial eras of the 19th and 20th centuries can evoke similar feelings in an urbanized person as those experienced by young Issa. On a planetary scale, we have substituted safety, tradition, tranquillity, connection with natural rhythms and animals for speed, opportunity, convenience, material goods and a belief in a better tomorrow. The careful distribution of wealth, combined with the principles of democracy, meant that as early as the 19th century, awareness of the value of places and things that carry memory reached beyond the exclusive circles of the aristocracy. Thus, art historians do not simply attribute these qualities to a quality-laden gene pool of patronage, but examine them in the broad masses of relatively educated citizens. Despite global conflicts, Europe still prospered in the 20th century, although the economic momentum gradually spilled over to the US, from where it has recently migrated to some parts of Asia. Europe has become a museum, facing an era with conflicts it has forgotten under the pressure of migration and environmental challenges.

Where does the conservationist stand in this situation, when their principles have long since slipped from the exclusive hands of the parent discipline of art history? If these do not want to perish on their *autopoiesis* and



pity the demise of the works of art, then they must be seen and heard. And this is also true in a heritage conservation system that is multidisciplinary, bureaucratic and reliant on relations of ownership. In the competition of ambient perceptions and a shocking amount of information, nothing is easy. But it is worth it. Few things can carry the values of the past as clearly as monuments. Of course, that's only if we can explain them to a critical mass. It is Uroboros, a cause and its effect...

Mgr. František Chupík, Ph.D., je historik umění a památkář, jenž absolvoval magisterský studijní program teorie a dějiny výtvarných umění na FF UP v Olomouci (1998), kde také pokračoval v doktorském studiu pod vedením Ivo Hlobila. Vědecké školení ukončil v roce 2010, přičemž se se orientoval na pozdně středověká opevnění. K 1. 1. 2011 byl jmenován ředitelem územního odborného pracoviště NPÚ v Olomouci. V památkové péči působí 26 let, přičemž se zaměřuje na druhostupňová řízení a složité případy. Externě přednáší kazuistiku památkové péče na Katedře dějin umění FF UP v Olomouci.

Sekce 3 / Session III

Učením k novému světu. Vzdělávání umělců, architektek a designérů v reakci na společenské proměny / *Through Learning Towards a New World. Education of Artists, Architects and Designers in Response to Social Change*

Vedoucí/Chairs: Veronika Rollová – Johana Lomová (UMPRUM)

Umělecké vzdělávání v tom nejširším slova smyslu se od konce 19. století institucionálně podílí na diskuzi o podobě a smyslu umělecké tvorby. V tomto panelu nás zajímá, jak se společenská a politická objednávka promítly ve struktuře a průběhu školení umělců, jak se proměňovaly jeho formy a cíle v návaznosti na vize budoucnosti, respektive odmítání starých pořádků. Mezi otázky, které si řečníci kladou, patří: Jakou roli v umělecké výuce hrálo získávání praktických zkušeností při podílu na veřejných zakázkách pedagogů? Jak architekti vnímali pluralitu vzdělávacích modelů nabízených různými institucemi? Komu se (ne) mohlo dostat z architektonického vzdělání? Jaký byl vztah volného a užitého umění ve vzdělávání na škole uměleckoprůmyslového typu? Jaké modely financování uměleckého školství byly promyšleny? Zabýváme se zde vizemi zásadních institucionálních proměn i drobnějším měřítkem konkrétních experimentálních pedagogických přístupů. Rámcem zůstává společenský kontext rozpínající se od 19. století až po období transformace 90. let 20. století.

Since the end of the 19th century, art education in its broadest sense has been institutionally integrated into debates about the form and meaning of artistic creation. In this panel we are interested in how social and political demands have been reflected in the structure and course of artists' training, and how its forms and aims have changed in relation to visions of the future or the rejection of old ways. Among the questions the speakers will be asking are: what role did the acquisition of practical experience play in art education when students participated in public commissions of their teachers? How did architects perceive the plurality of educational models offered by different institutions? Who had access (or not) to architectural training? What was the relationship between fine and applied arts in an arts and crafts school? What models of financing art education were considered? We are concerned with visions of a major institutional transformation as well as the finer scale of specific experimental pedagogical methods. A social context provides the framework, ranging from the 19th century to the transformative period of the 1990s.

3.1. Petr Šámal

Student versus živnostník.

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

Ačkoliv éra 19. století představovala období velkých změn v celkové dynamice výtvarného života, na níž se podílel vznik uměleckých škol, veřejných výstav a reprodukčních technologií, oblast sochařství v některých těchto ohledech poněkud zaostávala za malířstvím. Šlo zejména o umělecké školství, v němž bylo sochařství dlouho odkázáno na zvyklosti, přetrvávající ještě z barokního období – až do poslední čtvrtiny 19. století totiž v českých zemích platilo, že sochařských dovedností se dosahovalo výhradně pod vedením mistra v některé z kamenosochařských, řezbářských či štukatérských dílen. Teprve otevření pražské Uměleckoprůmyslové školy



(1885) a vznik sochařského ateliéru na pražské Akademii (1896) přinesly nové příležitosti ke specializovanému sochařskému vzdělávání v oblasti dekorativní i figurální tvorby. Tehdejší učitelé uplatňovali nejenom standardní ateliérovou výuku, ale v souladu s evropským trendem uměleckého školení uváděli své žáky do světa umělecké profese jejich přímým angažováním na výtvarných zakázkách. Jmenovitě sochař Celda Klouček se právě ve spolupráci se svými studenty podílel na obnovení tradice nanášené štukatérské práce v interiérech a průčelích budov, zatímco Josef Václav Myslbek umožnil svým žákům modelovat i realizovat figurální kamenosochařské práce v oblasti veřejných staveb. Tyto aktivity se však setkaly s odporem ze strany etablovaných sochařů starší generace, neboť z jejich pohledu šlo o nespravedlivý zásah do jejich práv a ohrožení jejich pracovních příležitostí. Na pozadí tohoto mezigeneračního napětí se příspěvek zaměřuje na impulzy, kterými soudobá výtvarná pedagogika přispěla k rozvoji moderního sochařství.

Students vs Tradesmen.

Changes in Sculpture Education at the End of the 19th Century and the Struggle for Work and Competence

During the 19th century, there were many changes to the overall dynamics of the art world, including the founding of art schools, the opening of public exhibitions and the invention of reproduction technologies. Sculpture fell behind in those areas somehow, though. Above all, it faced a lack of artistic education. Until the last quarter of the 19th century, it was confined to the Baroque practice of gaining artistic skill under the master's leadership in some of the period stonemasonry, woodcarving or stucco workshops. It was just the opening of the School of Decorative Arts in Prague (1885), as well as the opening of the Studio of Sculpture at the Prague Academy (1896), which brought new opportunities for sculpture training, both in decorative and figural field. The teachers provided not only studio teaching, they also helped to introduce the students to the artistic profession by directly involving them in particular commissions, in keeping with the European educational trends. It was the sculptor Celda Klouček in particular, who participated in the revival of stucco works in the interiors and exteriors of buildings, while Josef Václav Myslbek allowed his students to model and execute stone sculptures for big public buildings. All those activities encountered resistance from established senior sculptors, because they saw them as intrusions into their rights, as well as a threat to their job opportunities. Against the backdrop of those tensions, the paper focuses on the impulses of artistic education of the time, which contributed to the development of modern sculpture.

Petr Šámal se ve své publikační a výzkumné činnosti zaměřuje na výtvarné umění „dlouhého 19. století.“ Jako kurátor a autor uspořádal řadu výstav, mj. Bydlení v umění (NGP 2019–2020), v níž bylo komplexně představeno téma dekoru architektury 19. století v Čechách, či Akvarel mezi Prahou a Vídní (NGP 2023–2024), ukazující akvarel jako techniku, prostupující všemi výtvarnými obory a styly. Působí na Ústavu pro dějiny umění FF UK, kde se věnuje znaleckví umění, procesům přenosu vizuálních informací v umělecké praxi a institucionálním a organizačním aspektům výtvarného života 19. století.

3.2. Barbora Řepková

Reforma českého architektonického školství v období mezi světovými válkami

Idea reformy obvykle implikuje konec starých pořádků a nastolení nových. Na poli architektonického vzdělávání byla reforma celého systému vzdělávání v oboru sice ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století kontinuálně diskutována, definitivní podoby a uvedení v účinnost ale nikdy nedošla. Příspěvek ukáže, že idea reformy přesto byla významným hybatelem v pozadí vývoje vzdělávacích kurikulí, sebepojetí jednotlivých škol a jejich sebezprezentace. Reforma měla být prostředkem ke zkvalitnění architektonického vzdělávání a v důsledku také stavební produkce. Roli v úvahách o její podobě hrála ale také ochrana stavovských zájmů a definice toho, kdo je architekt a kdo smí projektovat, a nakonec i ekonomické rozvahy nad smyslem paralelní existence několika škol. Součástí diskurzu byly mimo jiné návrhy na zrušení postupně každé z nich. Proti nadřazenosti technického učení v systému školství a početní výhodě jejich absolventů při ochraně vlastních stavovských zájmů stál argument kvality výuky a kompetence absolventů uměleckých škol, kteří se zasloužili o nejlepší příklady moderní architektury na našem území. Vzájemné poměrování pak zviditelnilo produkci jednotlivých škol na stránkách architektonických časopisů, kde mohly manifestovat svou relevanci. Vedlejším produktem intenzivních debat o architektonickém školství jsou díky tomu příklady studijních prací, jež jako přímá, byť výběrová, svědectví o programech výuky umožňují polemizovat s převládajícím přesvědčením o konzervativnosti a zpátečnictví výuky na té které ze škol. Toto přesvědčení sice má jisté opodstatnění, ale zdaleka neplatí paušálně pro veškerou výuku architektury sledovaného dvacetiletí. Naopak, alespoň část produkce tuzemských škol by mohla například dobře obstát v ambiciózním srovnání s produkcí Bauhausu.



The Reform of Czech Architectural Education in the Interwar Period

The idea of reform usually implies the end of an old order and the establishment of a new one. In the field of architectural education in Czechoslovakia, although the reform of the entire system of education in the field was continuously discussed in the 1920s and 1930s, it never reached its final form and implementation. Nevertheless, the idea of reform was an important driver behind the development of educational curricula, the concept of self-definition of individual schools and their ways of representation. The reform was intended as a means of improving architectural education and, ultimately, the built environment. However, the protection of professional interests, determining of who is an architect and who is allowed to conceive building plans and finally economic considerations over the sense of having multiple schools of architecture also played a role in the deliberations of the reform's content. The discourse included, among other things, proposals to abolish each of the schools at different times. Against the superiority of technical schools in the education system and the numerical advantage of their graduates in protecting their own statutory interests stood the argument of the quality of teaching and the competence of the graduates of art schools, who had contributed to the best examples of modern architecture in Czechoslovakia. The competition among the schools made their particular output visible on the pages of architectural journals, where their relevance could be manifested. As a by-product of the intense debates about architectural education, examples of studio work are a direct, albeit selective, testimony to the curricula, which allows us to challenge the prevailing belief that Czech architectural education in the period was conservative or backward. While this belief has some validity, it is not universally true of all architecture teaching in the twenty years under review. On the contrary, at least some of the output of the local schools could, for example, stand up well to an ambitious comparison with that of the Bauhaus.

Barbora Řepková se zaměřuje zejména na dějiny architektury 20. století. Studium dějin umění absolvovala na FF UK, kde momentálně pokračuje v doktorském studiu. V rámci dizertačního projektu se věnuje výzkumu architektonického vzdělávání na českých školách v období mezi světovými válkami. Zároveň působí na ÚDU AV ČR v rámci grantového projektu zaměřeného na činnost českých a rakouských ministerstev veřejných prací "Invisible Agents" in Architecture (1908–1938). Recentně se také jako externí spolupracovnice podílela na výzkumném projektu NGP a UMPRUM Ženy v architektuře.

3.3. Ladislav Jackson

„Kdyby se tázali nepředpojatých“: pedagogické modely a přístup marginalizovaných skupin k architektonickému vzdělání na AVU (1910–1960)

Škola architektury na Akademii výtvarných umění byla založena v roce 1910 přičiněním Tomáše Garrigue Masaryka pro Jana Kotěru a existuje tam dodnes. Škola měla díky svému statusu pokračovacího (později postgraduálního) učiliště na scéně architektonického vzdělávání výjimečnou, ale současně normativní roli.

Zatímco většina dosavadních výzkumů z dějin architektury se věnovala Škole architektury prizmatem jejích pedagogů a neúspěšnějších trajektorií absolventů, příspěvek si klade za cíl nasvítit okraje studentské skladby a to, co vnímáme jako studijní neúspěchy. Jejich analýzou se totiž můžeme dozvědět, zda prostředí Školy architektury na AVU nevytvářelo strukturální bariéry a díky zaujatosti sítě aktérů nepreferovalo určitý profil studentů a absolventů (příslušnost k české národnosti s výjimkou diplomaticky preferovaných cizích národností, mužskému genderu, křesťanskému či nijakému vyznání, vyšší třídě). Příspěvek se bude marginalizaci věnovat jak z kvantitativních pozic (analýzy počtů různých identitárních intersekcí) i kvalitativních (vybrané příběhy marginalizovaných osob) v komparaci se situací na architektuře na českých technikách v Praze a v Brně.

Můžeme předestřít hypotézu, že důvody této strukturální marginalizace byly z určité části vnější: až do druhé světové války existovaly v českém prostředí německé techniky, kde mohli získávat vzdělání čeští Němci i řada cizinců. Škola architektury se zato už od velkolepého projektu Jana Kotěry stavěla do role exkluzivní pokračovací české školy, takže třeba přístup žen v prvních patnácti letech existence školy byl dán strukturálními překážkami na předchozích stupních studií. Na druhé straně ale zjevně existovaly jisté nacionální, ale i zemské předsudky, které vyhržely hlavně při obsazování stolice profesora po Kotěrově smrti v roce 1923.

“If Only They Asked the Unbiased”: Pedagogical Models and the Access of Marginalized Groups to Architectural Education at AVU (1910–1960)

The School of Architecture at the Academy of Fine Arts in Prague was founded in 1910 by Tomáš Garrigue Masaryk for Jan Kotěra and still exists today. Due to its status as a continuing (later postgraduate) school, the school had an exceptional but at the same time normative role in the scene of architectural education



While the majority of previous research in the history of architecture has focused on the School of Architecture through the prism of their pedagogues and the most successful trajectories of graduates, the contribution aims to shed light on the edges of the student body and what we perceive as academic failures. By analyzing them, we can learn whether the environment of the School of Architecture at AVU did not create structural barriers and, thanks to the bias of the network of actors, did not prefer a certain profile of students and graduates (belonging to the Czech nationality except diplomatically preferred foreign nationalities, male gender, Christian or no religion, upper class). The paper will focus on marginalization from both quantitative point of view (analysis of the number of different identity intersections) and qualitative point of view (selected stories of marginalized persons), compared to the situation at the Czech technical universities in Prague and Brno.

We can put forward the hypothesis that the reasons for this structural marginalization were to a certain extent external: until the Second World War, there were German technical universities in the Czech lands, where Czech-Germans and several foreigners could gain an education. On the other hand, the School of Architecture, since Jan Kotěra's spectacular project, has been positioned as an exclusive post-graduate Czech school, so that, for example, the access of women in the first fifteen years of the school's existence was due to structural obstacles at previous levels of studies. On the other hand, there were certain national and regional prejudices that emerged mainly during the filling of the professorial chair after Kotěra's death in 1923.

PhDr. Ladislav Jackson, Ph.D. (Ladislav Zikmund-Lender) je historik umění. Vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově v Praze a Masarykově univerzitě v Brně. Rigorózní práci na téma Struktura města v zeleni. Kapitoly z dějin architektury 20. století v Hradci Králové obhájil na MU v roce 2015, v roce 2022 dizertační práci na téma „Filozof struktur“. Zapomnění, archiv a znovuobjevení Jaroslava Josefa Polívky obhájil na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Tam také od roku 2018 přednáší dějiny umění 20. století, dějiny designu a kritickou teorii. Od roku 2020 je proděkan pro zahraniční vztahy/internacionalizaci. Od roku 2009 externě přednáší dějiny architektury a designu na Ústavu věd o umění a kultuře FF JČU. Je autorem a editorem řady knih o moderní architektuře a designu, z posledních Jan Kotěra: Czech Modern Architecture in Context (2023), Mýtus architekta: Jan Kotěra 150 (2021), Vily a rodinné domy v Hradci Králové 1900–1950 (2020), Muzeum v Hradci Králové na historických fotografiích (2020), Trmalova vila (2009 a 2019), Tvary, barvy, pohodlí: Nábytek Jitona (2018). Byl autorem a kurátorem řady výstav: Ohrožené druhy (2024), Tvary, barvy, pohodlí (2018–2019, 2020 a 2022–2023), Filozof struktur: Architekt a inženýr Jaroslav J. Polívka (2021 a 2022) či Sluneční město (2019).

3.4. David Bláha

Pedagogické působení Josefa Kaplického na pražské VŠUP jako zrcadlo proměn českého sklářství mezi lety 1945–1958

V prvním akademickém roce po skončení druhé světové války převzal sklářský ateliér Jaroslava V. Holečka na pražské UMPRUM malíř, sochař a grafik Josef Kaplický. Ten se, nejprve ještě jako profesor užité a monumentální malby, stal součástí nově ustaveného pedagogického sboru na brzy vysoké Uměleckoprůmyslové škole. Jako originální výtvarný umělec a teoretik přišel Kaplický s vlastní koncepcí vedení ateliéru, který se roku 1948 přetvořil ve školu speciálních technik malby na skle.

Ateliéry profesorů VŠUP Josefa Kaplického a Karla Štipla (rytí skla a kamenů, glyptika) jsou v příspěvku nahlíženy v kontextu širší transformace sklářského vzdělávání a průmyslu mezi lety 1945 a 1959, které v této době procházely radikálními proměnami. Příspěvek se tak dotkne také politicko-společenských souvislostí a dobového teoretického diskurzu, v rámci kterých se v těchto letech postupně formovala novodobá podoba „českého skla“, které i díky zásadnímu přispění Kaplického školy slavilo úspěch na milánském trienále v roce 1957, EXPO 1958 a československé výstavě skla v Moskvě roku 1959.

The pedagogical practice of professor Josef Kaplický at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague as a mirror of the changes in the history of Czech glassmaking between 1945–1958

In the first academic year following the end of the Second World War, the painter, sculptor and graphic designer Josef Kaplický was selected as the new head of the Studio of Glass at the UMPRUM in Prague, superseding Jaroslav V. Holeček. Kaplický, who began teaching as a professor of applied and monumental painting, had become part of the newly established teaching staff at the soon-to-be Academy of Arts, Architecture and Design (AAAD). As an original visual artist and theoretician, Kaplický had developed his own way of teaching in the atelier which was soon transformed into a studio of special glass painting techniques in 1948.

This paper examines the studios of professors at the AAAD Josef Kaplický and Karel Štipl (glass and stone engraving, glyptic) in the context of the wider transformation of glass education and industry between 1945

and 1959, which underwent radical changes during that time. The presentation will thus also touch on the political and social contexts and the theoretical discourse of the time, within which the modern understanding of the term „Czech glass“ was gradually formed – also with the fundamental contribution of the Kaplický and his students, whose works were celebrated and awarded at the Milan Triennial in 1957, EXPO 1958 and Czechoslovak Glass Exhibition in Moscow in 1959.

Mgr. David Bláha je historik umění. Absolvoval magisterské studium a postgraduální program na pražské UMPRUM, v rámci kterého zkoumal vztah volné tvorby fotografa Miroslava Háka k jeho dokumentační činnosti pro ÚTDU ČSAV. V současnosti je studentem doktorského studia na UMPRUM, kde se věnuje uměleckému, teoretickému a pedagogickému dílu prof. Josefa Kaplického s důrazem na jeho roli v kontextu českého sklářského průmyslu a vzdělávání. Podílí se na projektu NAKI III: Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti (2023–2027).

3.5. Tereza Vernerová Volná

Spolky přátel VŠUP v 90. letech 20. století – příběh kulturní výměny a podpory

Na počátku 90. let 20. století se vysoké školy, nejen ty umělecké, nacházely v problematické finanční situaci. Hledaly se nové systémy státní podpory, sílil tlak na konkurenceschopnost a také se otevřely možnosti vztahů se západními institucemi i osobnostmi. V tomto nastavení i Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze hledala způsoby, jak doplnit financování ze soukromých zdrojů a zároveň jak skrze osobní kontakty pedagogů akcelarovat mezinárodní kontakty. V roce 1991, brzy po nástupu rektora Jiřího Harcuby, vznikly v Německu a ve Velké Británii dva spolky přátel Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Ten německý si dal za cíl podporovat rozvoj výuky oboru sklo, britský pak podporoval školu jako celek. Pod jejich záštitou měly do školy ze zahraničí putovat finance soukromých dárců, ale také zahraniční studující a další návštěvníci.

Tato spolupráce byla na konci 90. let postupně ukončena a nahrazena jinými formami zahraničních i ekonomických vztahů. Přesto poukazuje na zajímavou, neprobádanou a do jisté míry symptomatickou kapitolu prvního desetiletí po sametové revoluci v dějinách školy i v rámci struktury univerzitního uměleckého vzdělávání obecně. V řadě systémových i nahodilých změn vedoucích k transformaci vysokého školství od socialistického ke kapitalistickému se jedná o ojedinělý pokus nastavit systém kulturní výměny a kofinancovat výuku pomocí soukromých zdrojů z iniciativy zainteresovaných jednotlivců namísto institucí. Přestože činnost spolků nakonec utichla, umožnila během 90. let několik pozitivních změn s dopadem na výuku, na které by škola v době vlastní restrukturalizace jen těžko hledala podporu ze státních zdrojů.

Associations of Friends of the Prague Academy of Applied Arts in 1990s – A Story of Cultural Exchange and Support

At the beginning of the 1990s, universities, and not only those providing education in art, were in a problematic financial situation. New systems of state support were sought, the pressure on competitiveness increased, and the possibilities of relations with Western institutions and personalities opened up. In this setting, the Academy of Art, Architecture and Design in Prague looked for ways to supplement its funding with private sources and at the same time to accelerate international contacts through the personal connections of pedagogues. In 1991, soon after the appointment of rector Jiří Harcuba, two associations of friends of the Academy of Art, Architecture and Design in Prague were established in Germany and Great Britain. The German one set itself the goal to support specifically the field of glass, while the British one supported the school as a whole. Under their auspices, funds from private donors, as well as foreign students and other visitors, made their way to the school from abroad.

This cooperation was gradually terminated at the end of the 1990s and replaced by other forms of foreign and economic relations. Nevertheless, it points to an interesting, unexplored and to some extent symptomatic chapter of the first decade after the Velvet Revolution in the history of the school and within the structure of university art education in general. In a series of both systematic and accidental changes leading to the transformation of higher education from socialist to capitalist, this was a unique attempt to set up a system of cultural exchange and co-finance education using private resources based on the initiative of interested individuals instead of institutions. Although the activities of the associations eventually died down, during the 1990s they enabled several positive changes with an impact on teaching, for which the school would have had a hard time seeking support from state resources at the time of its own restructuring.

MgA. Mgr. Tereza Vernerová Volná je kurátorka a historička umění. Vystudovala produktový design a v roce 2011 absolvovala navazující magisterské studium Teorie a dějiny designu a nových médií na UMPRUM v Praze, kde v současnosti studuje v doktorském programu Teorie a dějiny moderního a současného umění. Je metodičkou Katedry užitého umění I na pražské



UMPRUM. Podílí se na projektu NAKI III: Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti (2023–2027). Ve svých textech a výstavních projektech se zaměřuje na šperk, užité umění a design.

Sekce 4 / Session IV

Konec dějin umění? (3. díl) / The End of Art History? (Episode 3)

Vedoucí/Chair: Milena Bartlová (UMPRUM)

Před čtyřiceti lety vydal Hans Belting jako profesor dějin umění v Mnichově rozšířený text své přednášky, jež se ptala, zda ještě dějiny umění mají smysl a budoucnost. Měl na mysli především rozpad autority velkých příběhů pod tlakem postmoderního myšlení a kladl si otázku, co po nich z dějepisu umění zbylo. V roce 1995 vydal revizi textu už bez otazníku v titulu. Jestliže dospíváme ke konci postmoderny, mohou se vynořovat otázky nad základními oborovými paradigmaty, která se dříve skrývala jako samozřejmé termíny a obor definující postupy, o nichž nebylo třeba diskutovat. Nastává znovu čas otázek: jaká je budoucnost dějin umění? Jaké budou jejich základní pojmy, předmět a standardní metody? Co z tradice se osvědčilo a bude i nadále nezbytné, co se v nových komunikačních situacích bude měnit a jak? Jaké cíle si dějiny umění kladou a jak k nim chtějí dospět?

Forty years ago, Hans Belting published the extended text of his inaugural lecture as professor of art history in Munich and asked if history of art still has a meaning and a future. He considered the decline of authority of great narratives under the pressure of post-modern thinking and asked what remained of art history after their demise. In 1995, he published a second edition, this time without the question mark in the title. If we arguably approach the end of postmodernism, we can again encounter questions concerning basic paradigmatic categories, that used to hide from sight as self-evident terminology and defining methods and certainly escaped any need for definition. The time of questions is back. What is the future of art history? What will be their fundamental terminology, subject and standard methods? Which parts of tradition are worth retaining, what will change in the new communication situations and in what way? What aims does art history set for itself and how can they be reached?

4.1. Karel Císař

Konec dějin umění nebo estetika narcismu?

Jak ve své recenzi na Beltingovu knihu *Antropologie obrazu* (2001) ukázal americký historik umění a germanista Christopher Wood, navzdory autorovu tvrzení se nejedná o revizionistický projekt rozcházející se s diskursem tehdejších dějin umění ve prospěch nové „vědy o obrazu“, nýbrž máme spíše co do činění s lokálně podmíněnou snahou o obhájení věd o umění ve státě kontrolovaném univerzitním systémem. Naděje byla spatřována především v interdisciplinarity *Medienwissenschaft*, jež měla vědy o umění propojit se závažnými tématy technologie, komunikace a globalizace. Měla-li se však podle Wooda stát takto lokálně podmíněná antropologie obrazu odpovědí na otázku z názvu Beltingovy předchozí knihy *Konec dějin umění* (1995), podobně omezený by měl být i zmiňovaný konec. A skutečně, čteme-li Beltingův *Konec dějin umění* důsledně, zjišťujeme, že spíše než o snahu přehodnotit stávající model dějin umění tak, aby byl použitelný i na díla moderního a současného umění, se jedná o pokus obhájit dějiny umění coby „oficiální kroniku smysluplného dění“ reflexí takových děl současného umění, které se například svou popisnou figurativností modernosti vzpírají. Z toho plynou i četná nedorozumění, jako když Belting v kapitole Čas v mediálním umění a čas dějin omylem považuje termín „estetika narcismu“, jejímž prostřednictvím Rosalind Kraussová v roce 1976 analyzovala rané projevy umění videa jako jeho kritiku a aplikoval jej na dílo amerického umělce osmdesátých let 20. století Billa Violy, které ovšem Kraussová na jiném místě označila za kýč. Příspěvek se pokusí podrobným čtením vybraných úseků Beltingova *Konce dějin umění* prokázat, že koncepce konce dějin umění ve skutečnosti plyne z autorovy neochoty vyrovnat se s novými výzvami moderního a současného umění a s tím spojených nových dějin umění, jež do sebe v sedmdesátých a osmdesátých let 20. století přirozeně vřadily vliv post-strukturalismu či psychoanalýzy.



The End of the History of Art or The Aesthetics of Narcissism?

As the American art historian and Professor of German Christopher Wood showed in his review of Belting's *An Anthropology of Images* (2001, English transl. 2011), despite the author's claim, this is not a revisionist project that breaks with the discourse of art history in favour of a new "science of the image", but rather a locally conditioned effort to vindicate scholarship on the arts in the state-controlled university system. The hope was seen above all in the interdisciplinarity of *Medienwissenschaft*, which was to link the arts with the serious issues of technology, communication and globalisation. But if, according to Wood, such a locally conditioned anthropology of the images was to be the answer to the question posed in the title of Belting's previous book, *The End of the History of Art: A Revision after Ten Years* (1995, English transl.: *Art History after Modernism*, 2003), the end in question was similarly limited. Indeed, if we read Belting's *The End of the History of Art* closely, we find that rather than an attempt to rethink the existing model of art history so that it is applicable to works of modern and contemporary art, it is an attempt to vindicate art history as the official chronicle of meaningful events by reflecting on such works of contemporary art that, for example, defy modernity by their descriptive figurativeness. This has led to numerous misunderstandings, such as when Belting, in his chapter *The Temporality of Video Art*, mistakenly takes the term "aesthetics of narcissism," through which Rosalind Krauss analysed early examples of video art in 1976, as a critique of it, and applies it to the work of the 1980s American artist Bill Viola, which Krauss, however, elsewhere referred to as kitsch. This paper will attempt to demonstrate, through a close reading of selected sections of Belting's *The End of the History of Art*, that the conception of the end of history of art actually stems from the author's unwillingness to come to terms with the new challenges of modern and contemporary art and the associated new art histories that naturally incorporated the influence of post-structuralism or psychoanalysis in the 1970s and 1980s.

*Karel Císař působí na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Vystudoval filosofii na Univerzitě Karlově a na Ženevské univerzitě. Knižně publikoval mj. soubory esejů *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění* (2014) a *Signatury všech věcí. Poznámky k teorii umění* (2021)*

4.2. Eva Skopalová

Uzávorkovat budoucnost

Ve svém příspěvku budu argumentovat a polemizovat s tezí v Arthura C. Danta o konci umění, která podléhá představě, že dějiny vůbec někdy někam vedly. Pro pohled na historickou interpretaci příspěvek představí využití Husserlovy fenomenologické redukce, uzávorkování (*Einklammerung*), jakožto nástroj vyřazení něčeho z uvažování. To, co bude vyřazeno je vědomí budoucího vývoje dějin umění, kterému historická interpretace podléhá. Vyřadit anticipaci z interpretace minulosti je nezbytným úkonem pro pochopení dobového uvažování a interpretaci uměleckých děl. Uzávorkování budoucnosti jde také ruku v ruce s odkouzlením světa, jakožto vlastnosti modernity, kdy již není možné věřit ve spásu v budoucím. S tímto přístupem se proto zaměřím na text Josefa Čapka *Kulhavý pouťník* (1936), poetické úvaze o čase a existenci. Domnívám se, že právě s touto uzávorkovanou budoucností, jež je sdílená v umění nejen střední Evropy, nakonec pracoval i Siegfried Kracauer v souboru textů *History: The Last Thing Before The Last* (rukopis před 1966), v němž analyzoval a rekonstruoval minulost po jejím konci: tedy z pozice exulanta v USA, jehož práce byla závislá na reprodukcích uměleckých děl, protože evropské originály byly nedostupné. To byl faktor existenciální krize dějin umění bezprostředně po druhé světové válce. Jednou z jeho hlavních tezí je, že kontinuita minulosti je rekonstruovaná až retrospektivně. Cílem příspěvku tak bude skrze analýzu tohoto myšlení, ukázat nezbytnost nástroje „uzávorkování“ pro umělecko-historické myšlení, aby bylo možné vyhnout se představě lineárních chronologií a narativů.

Bracketing the Future

In my paper, I will discuss and argue against the thesis of Arthur C. Danto regarding the end of art, which supposes that history ever led somewhere. The paper will introduce Husserl's phenomenological reduction, the bracketing (*Einklammerung*), as a tool for excluding something from consideration to look at historical interpretation. What will be excluded is the consciousness of the future development in art history to which historical interpretation is subject. Excluding anticipation from the interpretation of the past is a necessary act for understanding that time's thinking and the interpretation of works of art. The bracketing of the future also goes hand in hand with the world's disenchantment, as a feature of modernity, when it is no longer possible to believe in salvation. With this approach in mind, I will focus on Josef Čapek's text *The Limping Wanderer* (1936), a poetic reflection on time and existence. I believe that it is this bracketed future, which is shared in art not only in Central Europe, that Siegfried Kracauer ultimately worked with in his collection of texts *History: The Last Thing Before The Last* (manuscript before 1966), in which he analyzed and reconstructed the past after its end: that



is, from the position of an exile in the USA whose work depended on reproductions of works of art because European originals were unavailable. This was a factor in the existential crisis of art history immediately after the Second World War. One of his main theses is that the continuity of the past is only reconstructed retrospectively. Thus, this paper will aim to show, through an analysis of this thinking, the necessity of the tool of "closure" for art historical thinking to avoid the idea of linear chronologies and narratives.

*.Mgr. et Mgr. Eva Skopalová působí jako kurátorka Sbírce umění po roce 1945 v Národní galerii v Praze. Autorsky a kurátorsky se podílela na stálé expozici 1939-2021: Konec černobílé doby. V metodologii se věnuje problematice nelineárního času, jehož studium podpořily odborné stáže na EHESS v Paříži a Fulbright stipendium na NYU v USA. Editorsky připravila s Václavem Janoščíkem knihu *Návrat do minulosti* (UMPRUM, 2019), která českému čtenáři představila zásadní studie o nelineárním čase. Tyto metodologické přístupy realizovala ve výstavních projektech, tím posledním byl *Heptameron: Surrealismy a sen renesance* (AJG, 2024).*

4.3. Jan Zachariáš

Konec jako začátek aneb jak končí (marxistické) dějiny umění

Velkým narativům dějiny umění byla vlastní představa, že vrchol umění nastal v minulosti. Oproti tomu přichází utopický marxistický projekt dějin umění 20. až 40. let s tezí, že v umění nastoupí „zlatý věk“ spolu s rozvojem komunistických zřízení. Jak má ale takové umění vypadat? Přestože se marxismem inspirovala celá řada historiků umění, bylo vytvořeno překvapivě málo syntéz, které by explicitně zapojovaly soudobou uměleckou produkci do celkového vývoje umění. Mezi taková díla patří studie *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) maďarského exulanta Arnolda Hausera a práce v Ukrajině narozeného a v Petrohradu působícího autora židovského původu Ieremiji Ioffé *Syntetické dějiny umění. Úvod do dějin uměleckého myšlení* (1937). Jak Hauser, tak Ioffé zakončují své syntézy analýzou kina, které vnímají jako kolektivní umění tvořené pro všechny společenské vrstvy. Toto radikální rozšíření dějin umění na různorodá média (v případě Ioffé i na rádio) představuje inspirativní alternativu ke klasickým modelům dějin umění, které podle Hanse Beltinga nebraly moderní média v potaz. Jestliže dějiny podle marxismu dospívaly v SSSR k sebedefinovanému konci, musel být tento konec reflektován i v umění a jeho příběhu. Jedním z konečných forem umění bylo kino, které se, jak konstatuje Ioffé, v kolektivní produkci i percepce blíží umění „prvotního komunismu“ paleolitu. Na základě analýzy textů dvou marxisticky orientovaných autorů, ukazuje příspěvek různé verze příběhu „konce umění“ a tematizuje proměnu média v tomto procesu.

The End as a Beginning, or How does (Marxist) Art History Come to its End

Great art historical narratives considered the peak of artistic development to have happened in the past. The utopian Marxist project of art history in the 1920s-1940s suggested, on the contrary, that a Golden Age of art lies ahead – in the Communist future. What would such an art look like? Although Marxism inspired many art historians, there have been only very few syntheses that would explicitly include contemporary art production into the general narrative of development. Among them, the most important may be *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) of the Hungarian émigré Arnold Hauser, and also the less known Soviet art historian Ieremija Ioffé's *Synthetic History of Art. Introduction into Artistic Thinking* (1937). Both Hauser and Ioffé conclude their syntheses with discussion of movies, which for them represents a collective art form created for all the social strata. Such a radical expansion of the art history's media range (in Ioffé's case also radio) is an inspiring alternative to classical art history models that, according to Hans Belting, have omitted modern media. If the Marxist concept of historical development was expected to reach its final stage in the USSR, the end had to be reflected also in art and its historical narrative. Movies were considered, according to Ioffé, a final artistic form, that is close in collective production and perception to the primal art of „the first communism“ in the Paleolithic period. The contribution will analyze the texts of the two Marxist art historians and topicality of different media in order to discuss different versions of the „end of art“ story.

Jan Zachariáš: studium dějin umění na Filozofické Fakultě UK v Praze (Bc., Mgr.). Studijní pobyty v Madridu, Kostnici, Petrohradě a Vídni. Od 2015 doktorské studium dějin umění na Filozofické fakultě UK. Dizertační práce zaměřená na hmat a taktilitu v umělecko-historickém diskurzu 1. pol. 20. stol. Od 2016 do 2019 odborný asistent na Graduiertenkolleg Religiöse Kulturen in Europa des 19. und 20. Jahrhunderts LMU München. Výzkumné pobyty v Petrohradě, Moskvě, New Yorku, Universität Fribourg, Universität Hamburg, UC Berkeley. Držitel Stipendia dr. Alfreda Badera.



4.4. Rostislav Švácha

Začátek – konec. Kdy začíná a kdy končí postmodernismus v české architektuře?

O začátku a konce stylů nebo -ismů se zajímali formalističtí historici umění, které u stylů zajímal jejich cyklický charakter a někteří se tyto cykly snažili časově vymezit. Třebaže se formalismus dočkal mnoha kritik, například od Meyera Schapira a jeho stati *Styl* (1953), a třebaže už dávno zmizel ze scény, téma začátku a konce nějaké epochy, -ismu nebo stylu zůstává živé, zvláště když se zaměříme na nějaké dění v delším časovém průběhu. Dnes se například objevují snahy zmapovat dějiny českého architektonického postmodernismu a i zde se už Michaela Janečková v knize *Paneláci 2* (2017) pokusila určit, kdy tento -ismus u nás začíná. Vynořují se tu důležité otázky. Stačí, když nástup postmodernismu v domácí architektuře spojíme s prvním použitím postmoderních forem? Není nutné vyhledat pro ně nějaké „obsahové“ zdůvodnění, v němž architekt nebo spřízněný teoretik vysvětlí, proč už není možné pokračovat ve starých -ismech a proč už se bez postmoderních forem neobejdeme? Samozřejmě k tomu přistupují specifika domácích sociopolitických podmínek. Ještě obtížnější problémy se však skrývají za otázkou, kdy u nás daný -ismus končí. Lze jeho konec spojit s okamžikem, kdy už na architektonické scéně nikdo postmoderní formy nepoužívá? Nebylo by plodnější zaměřit se na první gesta odporu proti postmodernismu, u nichž bychom se opět neměli omezit jen na nástup nových forem, ale i na jejich doprovod v „obsahu“ architektonické teorie? Takto bychom mohli stanovit ne snad konec, ale rozhodně začátek konce jednoho -ismu v české architektuře.

Beginning – End. When did Postmodernism in Czech Architecture Start and When did it End?

Beginnings and ends of styles or -isms were a privileged topic of interest for formalist art historians who were interested in their circular character, and some tried to define the temporal dimension of these cycles. Formalism suffered much criticism, e.g., from Meyer Schapiro in his essay "Style" (1953) and arguably it has already quit the art historical scene, yet the topic of beginning and end of a style or epoch is still alive, especially if we focus on a longer periods. Attempts to map the history of Czech post-modern architecture have already started to appear and Michaela Janečková looked for its beginning in her contribution to the book *Paneláci 2* (2017). In this respect, we have to answer some significant questions. Can the beginning of Post-modernism in Czech architecture be located at the moment of the first appearance of Post-modern forms? Should we not search for some kind of „content“, some explanation by an architect or theoretician of the necessity of new, Post-modern forms? Such search must certainly take into consideration the specific features of Czechoslovak social and political conditions. Even more complex problems await behind the question of the end of Post-modern architec-tonic style. Is it the moment when nobody uses the Post-modern forms anymore? Should we not rather discuss the first gestures of opposition against Post-modernism, again both in the field of architecture and its theory? In this way, if not an end of one -ism in Czech architecture, then at least its beginning could be determined

*Rostislav Švácha (*1952) je historik architektury. Pracoval dlouho v Ústavu dějin umění AV ČR v Praze a přednášel na Univerzitě Palackého v Olomouci, nyní vyučuje na Univerzitě Karlově. Vydal knihy Od moderny k funkcionalismu (1985, 1995), Le Corbusier (1989), The Architecture of New Prague (1995), Lomené, hranaté a obloukové tvary (2000), Česká architektura a její přísnost (2004), Miroslav Masák (2021); editoval a koeditoval knihy Karel Teige: L' enfant terrible of the Czech modernist avant-garde (1999), Dějiny českého výtvarného umění V (2005) a VI (2007), Dějiny umění v českých zemích 800–2000 (2017), Paneláci 1 a 2 (2018), Alena Šrámková (2019) a další.*

Sekce 5 / Session V

Eco-art history a střední Evropa / Eco-Art History and Central Europe

Vedoucí/Chairs: Tomáš Valeš – Jan Galeta (MUNI)

V českých odborných kruzích je pozice k nebezpečí klimatické změny a působení lidstva na Zemi vcelku jasně definována. Politické diskuse a veřejné mínění jsou však stále protkány zkreslenými informacemi. Ačkoliv na první pohled nemohou dějiny umění jako disciplína k řešení problémů naší planety mnoho nabídnout, právě se rodící diskurs eco-art history naznačuje pravý opak (např. Andrew Patrizio 2019, Sugata Ray 2019, Denin D. Lee (ed.) 2019).

Sekce chce otevřít problematiku eco-art history v geografickém prostoru střední Evropy a navázat na první domácí reflexi této problematiky (konf. Shaped by Greed, FF MU Brno 2023). Z možných otázek se např. nabízí: Jaké je místo eco-art history v českém dějepisu umění? Může náš obor reflexí antropocénu přispět k řešení ekologické a klimatické krize? Jaký je vztah umělecké produkce a vizuální kultury k zásahům do krajiny, exploataci přírodních zdrojů a zvířat?



In Czech scientific discourse, the position on the dangers of climate change and humanity's impact on the Earth is quite clearly defined. However, political discussions and public opinion are still riddled with distorted information. Although art history as a discipline at first glance cannot offer much to address the problems of our planet, recent eco-art history discourse suggests the opposite (e.g., Andrew Patrizio 2019, Sugata Ray 2019, De-nin D. Lee (ed.) 2019).

The proposed section aims to open the issues of eco-art history in Central Europe and to build on the first domestic reflection on this issue (conf. Shaped by Greed, FF MU Brno 2023). Among the possible questions are: what is the place of eco-art history in Czech art history? Can our discipline, by reflecting on the Anthropocene, contribute to solving the ecological and climatic crisis? What is the relationship between artistic production and visual culture to interventions in the landscape and the exploitation of natural resources and animals?

5.1. Stanislava Fedrová

Ekologická perspektiva: vyjednávání o pojmech i hranicích oboru

Ekokritika, původně akcent literární teorie vztahující se k dílům stvořeným ze slov, reflektuje vlastní historii a v současnosti počítá svou asi pátou vlnu (a možná čeká na vlnu devátou, vrcholnou a poslední). Na kterou z vln nasedají dějiny umění v „diskurzu eco-art history“, se zatím neodvažují přesně analyticky určit. Přinejmenším nejsou součástí mnoho oborové rozpravy současné environmentální orientace humanitních věd (viz kolektivní práce s různými fasetami humanitních věd: *Environmental humanities*, 2017, *Affective ecocriticism*, 2018, *Handbook of ecocriticism and environmental communication*, 2019, *Cultural sustainability*, 2019). V reflexi této situace si kladu otázku, zda je prospěšné „ekologizovat“ každou tradiční akademickou disciplínu zvlášť a od začátku. Anebo vtělit pojmy ekologických věd jako prostředí (*environment*) a pletivo (*mesh*; Timothy Morton, 2010) do našeho způsobu myšlení. Nedílnou součástí pletiva bytí ve světě je i vnímání a reflexe kulturních/mediálních produktů, a to současných i historických. Pletivo kultury zahrnuje postupy, skrze něž kulturní produkty, formy a praktiky existují ve vztahu s politickými a etickými aspekty environmentální krize. Jako zásadní proto vnímám tezi Petera J. Schneemanna (2022), že ekologická perspektiva znamená i pozorování a reflexi toho, jak fungují naše recepční postupy. Jeho výzva souvisí i se sebe-chápáním dějin umění jako akademické disciplíny a reflexí umělecko-historických konceptů a myšlenkových figur. Směřuje ale především k úvaze o angažovanosti a hledání společenské relevance dějin umění ve vztahu k „ekologickému imperativu“. Nemyslím si na rozdíl od něj, že tím započne nové paradigma dějin umění, ale jistý (podstatný) akcent by mohl.

An Ecological Perspective: Negotiating the Concepts and Boundaries of the Discipline

Ecocriticism, originally an accent of literary theory relating to works made of words, reflects its history and is currently counting its fifth wave (and perhaps awaiting a ninth, culminating and final wave). Which wave art history is riding on in the “discourse of eco-art history,” I dare not yet say analytically. At the very least, it is not part of the multi-disciplinary discourse of the current environmental orientation of the humanities (see the collective works with different facets of the humanities: *Environmental Humanities*, 2017; *Affective Ecocriticism*, 2018; *Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, 2019; *Cultural sustainability*, 2019). Reflecting on this situation, I question whether it is beneficial to “ecologize” each traditional academic discipline separately and from the beginning. Or embed ecological science concepts such as environment and mesh (Timothy Morton, 2010) into our thinking. Integral to the mesh of being in the world is the perception and reflection of cultural/media products, both contemporary and historical. The mesh of culture includes the practices through which cultural products, forms, and practices exist in relation to the political and ethical aspects of an environmental crisis. I therefore see as crucial Peter J. Schneemann's (2022) thesis that an ecological perspective also entails observing and reflecting on how our reception practices operate. His challenge is also related to the self-understanding of art history as an academic discipline and the reflection on art historical concepts and figures of thought. However, it is primarily directed towards a reflection on engagement and a search for the social relevance of art history concerning the “ecological imperative”. Unlike him, I do not think this will start a new paradigm of art history, but it might start a specific (substantial) emphasis.

Stanislava Fedrová vystudovala historii, bohemistiku a dějiny umění, disertaci věnovala ekfrázi a jejímu reprezentačnímu potenciálu. Zabývá se historickou poetikou a teorií literatury a vizuální kultury, průniky verbálního a vizuálního média (Viditelné popisy, 2016, s A. Jedličkovou, kde usilují o rehabilitaci popisu odhalením jeho reprezentačního potenciálu z pohledu různých disciplín), teorií a historií intermediálního myšlení (Za obrysy média, 2020). V kolektivních projektech sleduje transmediální fenomény procházející napříč médii (Nespatříte hada, 2017, Cirkus pictus, 2017, Apokalypsa a umění v českých zemích, 2023).

5.2. Eva Vele

Postkoloniální narativy obsažené v rodícím se diskurzu ekokritických dějin umění a jejich relevance v českém kontextu

S příchodem a stále pevnějším zakotvením diskurzu antropocénu v humanitních vědách, se trajektorie ekokriticismu a postkoloniální kritiky začínají stále více přibližovat. K přímému setkání pak dochází v otázkách souvisejících s nárokováním si půdy jakožto teritoria pro život, a to jak na úkor jiných lidí, tak na úkor nelidských aktérů. Postkoloniální narativy jsou implicitní součástí nově vznikajícího diskurzu ekokritických dějin umění. Jejich plodné a vzájemné obohacování je zvláště patrné v textech revidujících americké dějiny umění, jak na několika příkladech dokládá jeden ze zakladatelů ekokritických dějin umění Alan C. Braddock v knize *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History*. Ve svém příspěvku detekuji místa vzájemného setkávání těchto dvou diskurzů, která použiji jako prizma nového čtení umění z českých (potažmo slovenských) dějin i současnosti. Na několika případových studiích představím nové argumentační nástroje, které ekokritické dějiny umění poskytují postkoloniální kritice v českém uměnovědném kontextu. Budu se v nich zabývat například romantizujícími tendencemi v malířském znázorňování romského kočovného života z konce 19. a počátku 20. století, kdy sílily asimilační a ostrakizující tendence, nacionalizačními principy české moderní krajinomalby či současnými uměleckými intervencemi a terénními výzkumy v česko-německém pohraničí (např. výstava *Podivná botanika a jiné příběhy* Zdeny Kolečkové nebo expedice *Frontiers of Solitude* do oblasti Mostecké pánve).

Postcolonial Narratives Embedded in the Emerging Discourse of Ecocritical Art History and their Relevance in the Czech Context

With the advent and increasingly firm establishment of the discourse of the Anthropocene in the humanities, the trajectories of ecocriticism and postcolonial criticism are drawing ever closer. A direct convergence occurs on issues related to claiming land as territory for living, both at the expense of other people and non-human actors. Postcolonial narratives are an implicit part of the emerging discourse of ecocritical art history. Their fruitful and mutual enrichment is particularly evident in texts revising American art history, as demonstrated through several examples by one of the founders of ecocritical art history, Alan C. Braddock, in his book *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History*. In my contribution, I detect points of convergence between these two discourses, which I then use as a prism for a new reading of art from Czech (and Slovak) history and the present. Through several case studies, I will present new argumentative tools that ecocritical art history provides for postcolonial criticism in the Czech art historical context. I will address, for instance, the romanticizing tendencies in the painted representations of Romani nomadic life at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, a time when assimilationist and ostracizing tendencies were on the rise, the nationalization principles of Czech modern landscape painting, and contemporary artistic interventions and field research in the Czech-German borderlands (e.g., Zdena Kolečková's exhibition *Strange Botany and Other Stories* or the *Frontiers of Solitude* expedition in the area of the Most Basin).

*Eva Vele je historičkou umění věnující se modernímu a současnému umění a dějinám umělecké muzeologie. Absolvovala magisterské studium v oboru Dějiny umění na pražské VŠUP a aktuálně studuje doktorát v témže oboru na FF UK s tématem *The Transformation of Art Museums Practise in the Anthropocene Era*. Působila jako historička umění 20. století v Galerii KODL a projektová manažerka v neziskové organizaci WMČR, kde se věnovala projektu GLAM zaměřenému na zvyšování povědomí o kulturních institucích a jejich činnosti na internetu. Od roku 2022 se podílí na výzkumu *Otevřená sbírky*.*

5.3. Monika Drlíková

Posthumanistické úvahy o manýrismu a jejich průsečíky s českými dějinami umění

Navzdory kaleidoskopické povaze definice manýrismu můžeme v historiografii tohoto slohu vyzorovat shodný bod: vzájemné postupování oblastí, které běžně označujeme jako příroda a kultura. V rámci dekolonizace a ekokritiky na tuto snahu recentně navázali někteří badatelé, kteří soustředili pozornost od hotového obrazu směrem k jeho produkci a poukázali na to, že zdánlivě čistě umělé věci (artificialia) nejsou zcela umělé, stejně jako přírodniny (naturalia) nemusejí být přírodní v tradičním smyslu chápání tohoto slova. Ačkoli se jedná o bezesporu podnětné diskuze, spíše poukazují na nesmyslnost vymezování kultury a přírody, než aby poskytovaly možná řešení.

Předkládaný příspěvek usiluje o opuštění dichotomie kultura/příroda nejprve skrze pojem *fysis* (přirozenost) dle chápání filozofa Zdeňka Kratochvíla. Umělecká tvorba je jedním z projevů lidské přirozenosti a zároveň zvětčujícím uchopováním ostatních přirozeností. Člověk se tak stává přírodní silou, což je pohled, který jsme začali znovu vnímat teprve nedávno se současnými definicemi takzvaného antropocénu.



Myšlenky Bruna Latoura o antropocénu a dalších jevech posthumanistické reality – například o nutnosti rozšíření biologického zkoumání živočišných druhů o aspekty spadající do oblasti kultury – a jejich obdobách v 16. století potom vedou k otázkám, jak můžeme aplikovat metody kritického posthumanismu, tzn. i ekokritického, na výzkum manýristických obrazů. V neposlední řadě se příspěvek rovněž zaměří na to, jak se na manýrismus můžeme posthumanistickou optikou soustředit v domácím prostředí a kde můžeme navázat na již existující bádání.

Posthumanist Reflections on Mannerism and Czech Art History

Despite the contradictory definitions of Mannerism, a specific trait keeps reappearing in its historiography: the deliberate elimination of borders between what we tend to call nature and culture. Recently, several authors focused on this trait from the decolonial and ecocritical perspective. By shifting attention from objects to the mode of their production, they further contributed to the perception of borders between nature and culture as more porous: they demonstrated that objects we straightforwardly assign to the category of the so-called artificialia are not altogether artificial, just as naturalia do not necessarily have to be natural in the traditional sense. While these authors show that the distinction between nature and culture is indeed a fabrication, they do not equip art historians with any new tools.

The proposed paper aims to abandon the strict Nature/culture construction through the philosophical term *physis* ("přirozenost" in Czech), as described by Zdeněk Kratochvíl. Artistic creation is a manifestation of human *physis* (nature) and at the same time, it is an act of various natures made into objects. This is one of the specific ways humans act as a force of nature and thus share characteristics with contemporary definitions of Anthropocene.

Bruno Latour's thoughts on parallels between the 16th century and posthumanist reality – Anthropocene and, for instance, the need to broaden the biological examination of animal species by adding elements traditionally pertaining to culture – subsequently lead to questions of whether and how we can apply the methods of critical, that means eco-critical too, posthumanism on the research on Mannerist images. Moreover, my paper will also outline how we could focus on Mannerism through the lens of posthumanism in the Czech environment and follow up on existing research venues.

Monika Drlíková je historička umění zaměřená na vizuální kulturu raného novověku. Studovala na SDU v Brně, kde se specializovala na dějiny sběratelství v první polovině 20. století v českých zemích. V roce 2021 promovala cum laude na Utrechtské univerzitě s diplomovou prací o cyklech hmyzu Václava Hollara. Mezi lety 2020–2021 spolupracovala s muzeem Hof van Busleyden na výzkumu rytířských erbů řádu Zlatého rouna v katedrále sv. Rumbolda v Mechelenu. Nyní se v rámci doktorského programu na UMPRUM soustředí na téma přírody a přirozenosti ve vizuální kultuře zaalpského manýrismu.

5.4. Michal Vokurka

Ekokritické čtení zahrad sasko-lauenburských vévodů

Historické zahrady se nabízejí jakožto možný průsečík zájmů environmentální historie a ekologicky zaměřených dějin umění. Tento přístup bude aplikován na zahrady sasko-lauenburských vévodů v raně novověkých Čechách (např. Ostrov, Ploskovice, Zákupy).

Zahradu lze do jisté míry chápat jako umělecké dílo (celek) tvořené jednotlivými prvky, které mohou být jak přírodní (stromy, květiny, zvířata), tak opět uměleckými díly (sochy, architektura). Limity tohoto pojetí jsou zřejmé: zahrada funguje jako komponovaný celek zasazený do určitého prostorového rámce, z něhož se zároveň snaží vyniknout (např. vnitřním uspořádáním a výzdobou, včetně exotických rostlin).

Předkládaný příspěvek se zaměří vztah zahrad ke světu/přírodě mimo ně. Jsou odrazem nějakého ideálu? Případně jakého? Ideová složka však musela být vyjádřena pomocí konkrétního obsahu, který se přinejmenším zčásti odkazoval na motiv ovládnutí přírody, resp. kontrolu konkrétních živlů. Jedním ze sledovaných aspektů tedy bude znázornění „environmentální“ moci majitelů zahrady.

Další, neméně podstatnou složkou referátu bude sledování původu materiálů v zahradě. Zde se projevovaly jak lokální vazby (dřevo z okolních lesů pro altány či opevnění břehů vodních nádrží a příkopů), tak ty globálnější (původ rostlin a ptactva). V neposlední řadě budou připomenuty některé transfery, díky nimž se v Čechách ocitly prvky typické pro jiné zeměpisné šířky (např. Itálii nebo severní Evropu, odkud rod pocházel).

An Ecocritical Reading of Gardens of the Dukes of Sachsen-Lauenburg

Historical gardens represent one of the interfaces between environmental history and ecologically oriented art

history. This approach will be applied to the gardens of the Sachsen-Lauenburg dynasty in early modern Bohemia (i.e. Ostrov, Ploskovice, Zákupy).

To a certain extent, a garden can be understood as a work of art composed of a number of features that may be „natural“ (trees, flowers, animals) or – again – a work of art (sculptures, architecture). The limits of such an approach are clear: the garden here is a designed entity set within a specific urbanistic-environmental framework from which it simultaneously escapes (i.e. through a different internal structure and decoration, including exotic species).

This paper focuses on the relationship between gardens and the outside world/nature. Do gardens reflect certain kinds of ideals? Which ones? The ideological programme of a garden had to be communicated through specific features, which often referred to a gain of control over nature or its elements. Therefore, one of the aspects studied will be the representation of the environmental power of the garden owners.

Another part of the work will focus on the origin of the materials used in the gardens. This can be local (in the case of the wood used for the follies or the embankments of the ponds) or more global (in the case of the origin of the species of flowers or birds). Last but not least, some transfer examples will be mentioned, allowing the planting of neophytes typical of different geographical regions (e.g. Italy or northern Europe, where the family came from).

Ing. Mgr. Michal Vokurka, Ph.D. vystudoval historii (FF UK) a ochranu přírody (FŽP ČZU), následně absolvoval doktorský program České dějiny na FF UK (2023). Za svou disertační práci obdržel Cenu Jaroslava Golla. Od roku 2019 pracuje v Historickém ústavu AV ČR, kde se věnuje historické geografii, barokní aristokracii a environmentálním dějinám. Ve svém bádání se snaží o mezioborové přesahy a navázání interdisciplinárního dialogu.

5.5. Martin Šolc

Zelená šed' aneb forma, která předběhla funkci

Stavební kultura se v 19. století zásadně proměnila. Převážila liberalizace a demokratizace v užívání stavebních materiálů, technologických postupů a architektonických úloh, které byly do té doby dostupné, a mnohdy i vyhrazené, pouze omezené části populace. S poukazem na dobová vyjádření (např. Johann Philipp Joendl nebo Ludwig Christian von Förster) se nejednalo od samého počátku o bezproblémovou a zcela úspěšně provedenou transformaci. Posilování významu přepravy a zdokonalování infrastruktury v důsledku průmyslové revoluce dospělo na počátku 20. století k dokonalému globálnímu propojení. Jevy obvykle připisované nejvýznamnějším civilizačním centrům se začaly zcela běžně objevovat i na periferii. Rozdíly ve stavební kultuře mezi městem a venkovem vstoupily do další fáze kvapné nivelizace. Rychlost předávání nových trendů a jejich uplatňování v praxi dokázaly popřít dva ze tří tradičních pilířů vitruviánského stavitelství (firmitas, utilitas, venustas), tedy trvanlivosti a užitečnosti. Le Corbusierových pět bodů svou environmentální rétorikou směle předjímalo dnešní paradigmata stavitelství a architektury (tedy funkčnost, ekologičnost a hospodárnost), ale ponechalo si zásadní roli estetiky v oboru architektonické tvorby. Ta bez ohledu na místní přírodní podmínky přebírala modely z globalizovaného světa, které sice slovy Waltera Gropiuse přinášela „uprostřed kamenitých pouští našich velkoměst“ nové kvality, ale za cenu pouze dočasné účelnosti. Příspěvek se na příkladu ploché střechy pokusí interpretovat tuto konstrukci z pohledu výše popsaných proměn. Tato konstrukce je pro naši dobu signifikantní, jelikož se její forma utvářela na počátku úvah o energetické náročnosti staveb a její funkčnosti se docílilo s ohledem na ekologické aspekty architektury a stavitelství až v nedávné době.

A Green Greyness or the Form that Surpassed Function

Building culture changed fundamentally in the 19th century. Liberalisation and democratisation prevailed in the use of building materials, technological processes, and architectural roles that were available until then only for a limited part of the population. Considering the statements made at the time, this transformation was not smooth from the beginning and was not entirely successful. (e.g. Johann Philipp Joendl, or Ludwig Christian von Förster). The growing importance of transport and infrastructure improvement due to the Industrial Revolution led to a perfect global interconnection at the beginning of the 20th century. Phenomena usually attributed to the most important centres of civilisation began to appear quite commonly in the periphery. Differences in building culture between urban and rural areas entered another phase of rapid levelling. The speed with which new trends were transmitted and implemented managed to negate two of the three traditional pillars of Vitruvian building (firmitas, utilitas, venustas), namely durability and utility. With their environmental rhetoric, Le Corbusier's five points boldly anticipated today's paradigms of building and architecture (i.e., functionality,



ecology and economy) but retained the essential role of aesthetics in the field of architectural design. It adopted models from the globalised world, regardless of local natural conditions, which, in the words of Walter Gropius, brought new qualities „amidst the stony deserts of our cities“, but at the cost of only temporary expediency. This paper will attempt to interpret this construction in terms of the transformations described above, using the example of the flat roof. This construction is significant for our times since its form was shaped at the beginning of the consideration of the energy performance of buildings, and its functionality has only recently been achieved concerning the ecological aspects of architecture and construction.

Mgr. et Mgr. Martin Šolc, DiS., po SPŠ stavební arch. Jana Letzela v Náchodě absolvoval i zdejší VOŠ se zaměřením na obnovu historických budov (2007). Následovala čtyřletá praxe ve stavební projekční kanceláři. Souběžně vystudoval Dějiny umění (2014) a Management v kultuře (2015) na FF MU v Brně. Od roku 2014 je zaměstnancem NPÚ. Nejprve v Kroměříži jako garant území pro Zlín a Luhačovice; následně přešel do Metodického centra moderní architektury v Brně (2016), kde působí doposud. Je autorem a spoluautorem publikací se zaměřením na památkovou péči a dějiny architektury; je zařazen do výzkumných projektů NPÚ.

5.6. Ondřej Hojda

Na co zbývá čas: klimatické čtení dějin architektury

Jak provozovat dějiny architektury v době eskalující klimatické krize, která ohrožuje jak předměty našeho zájmu, tak dosud fungující instituce potřebné k jejich zkoumání? Jako historik umění 20. století, vyučující na vysoké škole budoucí architektky, si zřetelně uvědomuji roli, kterou sehrává přetrvávající kanonizace (nejen) modernistických staveb, vyrostlých na levné energii z fosilních paliv. Hlavně v západní Evropě a severní Americe se ozývají hlasy po revizi toho, jak příběhy dějin architektury vyprávíme.

Není to ale „přepisování historie“ pod diktátem doby? Není to myšlenkově ochuzující nebo dokonce nebezpečné? To může logicky namítnout skeptik, strážící autonomii oboru. Lze vůbec zpětně aplikovat hledisko globálního oteplování na období, kdy její závažnost nebyla obecně známá, natož aby ovlivnila architektonickou tvorbu?

Ve svém příspěvku chci ukázat opak: urgence klimatické krize je šancí pro radikální rozšíření dosud aplikovaných perspektiv dějin umění jako humanitní disciplíny, aniž bychom odhodili užitečné nástroje, které nám poskytuje. Platí to i pro problém modernismu, kde může vést k lepší diferenciaci a větší pestrosti zkoumaných témat i zrodu nových výzkumných postupů (např. hledisko dějin energie / energy history). Nakonec to je impuls i pro přehodnocení metodických východisek celého oboru. Ilustrují to například poslední práce Hanse Ibelingse, Daniela Barbera nebo Barnabase Caldera. Na závěr stručně představím vlastní aktuální výzkum, v němž se podobným způsobem snažím interpretovat některá témata z české a středoevropské teorie architektury.

What Time is Left: A Climatic Reading of Architectural History

How do we practice architectural history during the escalating climate crisis, which threatens both the objects of our interest and the academic institutions? As a 20th-century art historian teaching future architects at a university, I am conscious of the role of the canonisation of (not only) modernist buildings built on cheap fossil fuel energy. Particularly in Western Europe and North America, more and more voices call for revising the way we tell the stories of architecture.

However, is this not „rewriting history“ dictated by demands of the time? Isn't it too narrow-minded or even dangerous? – a sceptic, guarding the autonomy of the field, might argue. Is it even possible to retrospectively apply the perspective of global warming to a period when its severity was not broadly known?

In my paper, I want to show the opposite: the urgency of the climate crisis is an opportunity to radically expand the previously applied perspectives of art history as a humanities discipline without throwing away the valuable tools it provides. This is also true for the problem of modernism, which can lead to a better differentiation and greater diversity of the topics studied and the birth of new research approaches (e.g., the energy history perspective). Finally, it is also an impetus for rethinking the whole field's methodological assumptions. This is illustrated, for example, by the recent work of Hans Ibelings, Daniel Barber or Barnabas Calder. Finally, I will briefly present my current research, in which I attempt to apply a similar approach to subjects from Czech and Central European architectural theory.

*Ondřej Hojda (*1983 Praha). Historik a teoretik architektury a umění, absolvent FF UK v Praze a EHESS v Paříži. Napsal disertační práci o vztazích evropské moderní architektury k Japonsku a vydal knihu Ósaka 1970: architektura, environment, média (2021). Pracovně působil mj. Berlíně, na ÚDU AV ČR v Praze a od roku 2019 zároveň učí dějiny a teorii na Fakultě*



umění a architektury v Liberci. Věnuje se architektuře 20. a 21. století. V posledních třech letech učí mj. kurzy zaměřené na architekturu a klimatickou krizi a architekturu a film.

Sekce 6 / Session VI

Začátky a konce: Výstava jako historický formát / *The Beginnings and Endings: exhibition as a historical format*

Vedoucí/Chairs: Markéta Jarošová (Ústav dějin křesťanského umění, KTF UK) – Terezie Nekvindová (Akademie výtvarných umění v Praze / Ústav pro dějiny umění FF UK)

Médium výstavy představuje od doby modernismu významný komunikační prostředek nezbytný pro zprostředkování umění veřejnosti. S postupně sílící digitalizací vyvstává otázka, zda pořádání „tradičních“ forem výstav přichází o své výsadní postavení. Umění poznáváme spíše přes obrazovku či reprodukci než bezprostřední konfrontací s originálním dílem. Ocitli jsme se v případě výstav v okamžiku zlomu? Jaké výzvy, těžkosti i příležitosti přináší těkavá digitální éra s on-line a virtuálními výstavami, interaktivními expozicemi či zapojením umělé inteligence do světa výstav? A jaký byl naopak vstup média výstavy „na veřejnou scénu“ v 19. století, jakým způsobem tehdy proměnil vnímání uměleckých děl? Sekce se orientuje na pojetí výstav a kurátorství v širší časové ose. Zajímají nás momenty, kdy se měnilo paradigma způsobů vystavování, jak po obsahové stránce, tak z hlediska architektonického řešení a designu, prostřednictvím změn ve vývoji dějin umění i z důvodů společenských či politických. Chceme sledovat i otázku podoby, charakteru a významu výstav a kurátorství v budoucnosti v souvislosti s klimatickými změnami, problémy dekolonizace, genderové problematiky a dalších výzev současnosti. Vítejte rovněž prezentaci výsledků uměleckého výzkumu.

The medium of the exhibition has been an important means of communication necessary for presenting art to the public since modernism. With the gradual rise of digitalization, the question arises whether the organization of “traditional” forms of exhibitions is losing its privileged position. We get to know art through the screen or reproduction rather than through confrontation with the original work. Have we reached a turning point in the case of exhibitions? What challenges, difficulties, and opportunities does the volatile digital era bring with online and virtual exhibitions, interactive displays, or the involvement of artificial intelligence in the world of exhibitions? Conversely, what was the entry of the medium of the exhibition “onto the public stage” in the 19th century, and how did it transform the perception of artworks at the time? This section focuses on the concept of exhibitions and curating in a broader timeline. We are interested in moments when the paradigm of modes of exhibition changed, both in terms of content, and exhibition design, through changes in art history and for social or political reasons. We also want to pursue the question of the form, nature, and meaning of exhibitions and curating in the future in the context of climate change, the problematics of decolonization, gender issues, and other contemporary challenges. We also welcome the presentation of the results of artistic research.

6.1. Pavla Machalíková

Žánr výstavy v 19. století a první „kurátorské“ záměry

Veřejná umělecká výstava se zavedla na umělecké scéně 19. století jako nový formát prezentace uměleckého díla divákům, respektive stále širší veřejnosti umění. Výstava otevřela nový prostor pro komunikaci mezi autorem – dílem – publikem. Jednotlivá díla se zde dostávala do souvislostí, které mohly různě proměňovat jejich význam. Uvědomění si této „moci“ výstavy jako události a její inscenace/instalace probíhalo postupně a mohlo s ním být různě kalkulováno: jak samotnými umělci, tak především organizátory výstav, agenty či kurátory, kteří stáli v jejich pozadí a mohli do nich promítat různé zájmy. Ty v počátcích pražských výstav odpovídaly především představám pořádajících institucí – ať už tyto představy vycházely z přesvědčení o poslání umění ve společnosti nebo nabízely řešení problémů praktické podpory umělců. Později do nich pronikaly spolkové, národní a posléze i individuální zájmy, provázené prosazováním postavy moderního kurátora, byť v 19. století většinou stále korigovaného určitým kolektivním zájmem.



Příspěvek se na příkladu několika výstav bude zabývat otázkou, jak lze ve vztahu k této agendě číst archivní prameny a dobovou publicistiku k raným dějinám výstav v 19. století. Jak lze v průsečíku mezi pramennými texty a jejich konfrontací se zmínkami o konkrétních podobách instalací sledovat první náznaky „kurátorských“ záměrů v 1. polovině 19. století? Jaké změny způsobila politická situace po roce 1848? Jak proměnila sílicí národní agenda po polovině století přístup k vystavování soudobého umění v Praze?

The Genre of the Exhibition and the First 'Curatorial' Intentions

The public art exhibition was established in the nineteenth-century art scene as a new format for presenting works of art to viewers, or to an increasingly wider art public. The exhibition opened up a new space for communication between the author, artwork, and the audience. Here, individual artefacts were placed in diverse contexts that could transform their meaning. The awareness of the „power“ of the exhibition as an event and its staging/installation grew gradually and could be taken into account in different ways: both by the artists themselves, and above all by the organizers of the exhibitions, agents or curators who stood in their background and could project different interests into them. In the early days of Prague exhibitions, these mainly corresponded to the ideas of the organizing institutions – whether these ideas were based on a belief in the mission of art in society or offered solutions to the problem of practical support for artists. Later, these were joined by national interests, associations' policies or positions of various individuals, and were accompanied by the promotion of the figure of the modern curator, although in the 19th century this position remained corrected by a certain collective interest.

Using the example of several exhibitions, the contribution will deal with the question of how archival sources and contemporary journalism can be read in relation to this agenda. To what extent can the first signs of curators' intentions in the first half of the 19th century be traced to the intersection between the source texts and their confrontation with mentions of specific forms of installations? What changes did the political situation bring about after 1848? How has the growing national agenda changed the approach to exhibiting contemporary art in Prague?

Pavla Machalíková is a researcher at the Institute of Art History of the Academy of Sciences, Prague. She concentrates on 19th century art, with a focus on painting and its transformations between traditional and modern themes (such as folk culture, children's art) and the history of exhibitions. She participated in the preparation of a number of thematic and monographic exhibitions and publications. She is currently leading a team grant project Spaces, Objects, Authors and Curators: Building a Cultural Public in the Czech Lands 1790–1918.

Pavla Machalíková působí v Ústavu dějin umění AV ČR. Věnuje se výzkumu umění 19. století, se zaměřením na malířství a jeho proměny mezi tradičními a moderními tématy (jako např. lidová kultura, dětské umění) a na dějiny vystavování. Podílela se na přípravě řady tematických i monografických výstav a publikací. V současné době vede grantový projekt Prostory, objekty, autoři a kurátoři: Budování kulturní veřejnosti v českých zemích 1790–1918.

6.2. Aleš Filip – Roman Musil

Obraz jako ambiente. Stupňování efektu na pražských výstavách poslední třetiny 19. století

Velkoformátové obrazy působí jako „ambiente“ – divák je jimi zcela pohlcen, a dokonce se v nich může „pohybovat“. Mimetický efekt je vystupňován k dokonalosti prostřednictvím dioramat a panoramat, ty si však pomáhají mimomalířskými prostředky. Obří obrazy domácích i zahraničních umělců bývaly kvůli svým rozměrům často vystavovány v atypických prostorách a působily (nebo měly působit) jako senzacce. Senzační obrazy byly prezentovány na mezinárodních výstavních turné. Proč tomu tak bylo, jaká témata byla preferována, jaké malířské postupy jsou pro ně specifické, jaké byly reakce publika a kam nejdál bylo možné v malířském iluzionismu zajít? Jak se během sledovaného období měnil názor na výpravnou velkoformátovou malbu a jak s tím pracovali organizátoři výstav? Tyto i další otázky budou zkoumány zejména z hlediska recepce – se zaměřením jak na psychologii obrazového vnímání, tak na kulturněhistorické aspekty. V Praze byl už od konce 60. let 19. století nejvíce uznávaným mistrem velkoformátové malby s historickou tematikou Jan Matejko, krakovský malíř evropského renomé, po otci českého původu. Vystavil zde obrazy *Unie lubelská*, *Báthory*, *Car Ivan Hrozný*, *Hold pruský* aj. Od jeho krajana Henryka Siemiradzského tu byly vystaveny *Neronovy živé pochodně*. Z českých malířů vynikli ve velkoformátové malbě zejména Václav Brožík a Václav Sochor. Dané téma bude interpretováno v širším kontextu (Paříž, Mnichov, Berlín, Vídeň...) se zaměřením na největší výstavní „události“ na mezinárodní výtvarné scéně, reflektované i v českém tisku.



Painting as ambience. The Gradation of effect in Prague exhibitions in the last third of the 19th century

Large-format paintings have an "ambient" effect – the viewer is completely absorbed by them and can even "move" in them. The mimetic effect is heightened to perfection through dioramas and panoramas, but these are aided by extra-painterly means. Because of their size, giant paintings by domestic and foreign artists were often exhibited in atypical spaces and acted (or were intended to act) as sensations. Sensational paintings were presented on international exhibition tours. Why was this so, what themes were preferred, what painting techniques were specific to them, how were the reactions of the public, and how far could one go in painterly illusionism? How did the opinion on narrative large-scale painting change during the period under review and how the exhibition organizers worked with it? These and other issues will be examined mainly from the point of view of reception – focusing on both the psychology of image perception and cultural and historical aspects. From the late 1860s in Prague, Jan Matejko, a Cracow painter of European renown and of Czech origin by his father, was the most recognized master of large-format painting with historical themes. He exhibited paintings *The Union of Lublin*, *Bathory*, *Tsar Ivan the Terrible*, *Hold of Prussia*, etc. By his compatriot Henryk Siemiradzki, the painting *Nero's Living Torches* was exhibited here. Among Czech painters, Václav Brožík and Václav Sochor stood out in large-format painting. This theme will be interpreted in a broader context (Paris, Munich, Berlin, Vienna...) with a focus on the biggest exhibition "events" on the international art scene, also reflected in the Czech press.

Aleš Filip je historik umění, absolvent Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (PhDr. 1987, Ph.D. 2002). Od r. 2004 tam vyučuje (zpočátku externě) na Ústavu hudební vědy, je garantem studijního programu Sdružená uměnovědná studia. Externě učil také v Semináři estetiky na téže fakultě a na Katedře historie Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Zaměřuje se na umění druhé poloviny "dlouhého 19. století", často ve spolupráci s Romanem Musilem. Jejich poslední společná publikace Epoque salonů, vydaná r. 2021, se stala muzejní publikací roku v soutěži Gloria musaealis.

Roman Musil je historik umění, absolvent Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (Mgr.). Pracoval v Národní galerii v Praze ve Sbírce českého umění 19. století a na Ministerstvu kultury České republiky. V r. 2001 mu Uměleckohistorická společnost v českých zemích udělila Cenu Josefa Krásy. Od r. 2007 působí jako ředitel Západočeské galerie v Plzni. Zabývá se malířstvím doby fin de siècle a je iniciátorem řady velkých výstavních a publikačních projektů, např. Gabriel von Max, 2011, s A. Filipem, Gottfried Lindauer, 2015, dtto (2016 udělena cena českého výboru ICOM).

Aleš Filip is art historian, graduate from the Faculty of Arts at Masaryk University in Brno (PhDr. 1987, Ph.D. 2002). He has been teaching there (initially externally) at the Department of Musicology since 2004, is the guarantor of the Combined Art Studies programme. He also taught externally at the Department of Aesthetics at the same faculty and at the Department of History of the Faculty of Education of Masaryk University. He focuses on the art of the second half of the "long 19th century", often in collaboration with Roman Musil. Their last publication Epoque salonů from the year 2021 became the Museum Publication of the Year in the Gloria musaealis competition.

Roman Musil is art historian, graduate from the Faculty of Arts at Charles University in Prague. He worked at the National Gallery in Prague, in the Czech Nineteenth-Century Art Collection, and at the Ministry of Culture of the Czech Republic. He was awarded the Josef Krása Prize by Art History Society in Czech Lands in 2001. Since 2007 he has been the Director of the Gallery of West Bohemia in Pilsen. He specialises in the painting of the fin de siècle and has been instigator and co-author of a number major exhibition and publishing projects, for instance Gabriel von Max, 2011, with A. Filip, Gottfried Lindauer, 2015, dtto (2016 the ICOM Czech Committee Award).

6.3. Martina Pachmanová

„Píseň tiskárny, píseň noci, píseň zítřku“: Ženy na výstavě *Pressa* v Kolíně n. Rýnem v roce 1928

Pressa konaná v roce 1928 v Kolíně n. Rýnem patřila mezi válkami k nejúspěšnějším, nejnavštěvovanějším a s ohledem na výstavbu nových budov a pavilonů zřejmě i k nejnákladnějším mezinárodním výstavám. Svým zaměřením na vývoj písma a tiskařských technologií, historii literatury a publicistiky, ale především moderní žurnalistiky, masová média a reklamu přemostovala minulost se současností, texty s obrazy a výtvarný experiment s politickou propagandou. Stranou dosavadního bádání nad touto velkolepou podívanou, již Výmarská republika chtěla mj. demonstrovat své demokratické ideály a podporu světového míru, však většinou zůstává speciální oddíl „Frau und Presse“ (Žena a tisk). Jeho gró tvořila expozice věnovaná německému ženskému tisku, ale své zastoupení zde měly rovněž jiné státy sdružené v Mezinárodní alianci pro volební právo žen, včetně Ruska, Francie, Anglie a Československa. Smyslem konferenčního příspěvku (oscilujícího mezi kulturně-historickou studií a vizuální analýzou zaměřenou na výzvy i limity moderních výstavnických metod) je ozřejmit souvislosti vzniku tohoto oddílu, představit v základních konturách jeho koncepci a především se zaměřit na organizaci a podobu skromné, avšak z emancipačních a politických důvodů důležité československé účasti; za ní stála Ženská národ-

ní rada a její instalací byla pověřena malířka, příležitostná publicistka a členka Kruhu výtvarných umělkyně Jaroslava Klenková. Óda na pokrok a lepší zítřky, kterou jako moderní a rouhavou parafrázi na starozákonní svatební „Píseň písní“ pod dojmem z návštěvy *Pressa* v roce 1928 napsal pro *Lidové noviny* Eduard Bass, bude v příspěvku využita jako metafora křehkých, postupně utínaných, avšak zásadních ideálů prvorepublikové ženské emancipace: jako odklon od ženy jako erotického objektu k ženě tvořící, pracující, píšící, vystavující a svobodné.

“Song of the Press, Song of the Night, Song of Tomorrow”: Women at the *Pressa* Exhibition in Cologne, 1928

Pressa, held in 1928 in Cologne, was one of the most successful, best attended and, with regard to the construction of new buildings and pavilions, probably the most expensive international inter-war exhibitions. With its focus on the development of writing and printing technologies, the history of literature and journalism, but above all modern mass media and advertising, it bridged the past with the present, texts with images and artistic experimentation with political propaganda. However, the special section “Frau und Presse” (Woman and the Press) has mostly been left out of the existing research of this spectacular event, with which the Weimar Republic wanted to demonstrate, among other things, its democratic ideals and support for world peace. The grist of the women’s (re)presentation was a display devoted to the German women’s press, but other countries associated with the International Alliance for Women’s Suffrage, including Russia, France, England and Czechoslovakia, were also represented. The purpose of this conference paper (which oscillates between a cultural-historical study and a visual analysis focused on the challenges and limits of modern exhibition methods) is to clarify the ideological and conceptual background of this exhibition section, and above all to focus on the modest but for emancipatory and political reasons important Czechoslovak participation; it was backed by the Czechoslovak Women’s National Council and its installation was entrusted to the painter, occasional columnist, and member of the Circle of Women Artists, Jaroslava Klenková. The ode to progress and a better tomorrow, which Eduard Bass wrote for *Lidové noviny* daily as a modern and blasphemous paraphrase of the Old Testament wedding “Song of Songs” under the impression of a visit to *Pressa* in 1928, will be used as a metaphor for the fragile, gradually diminished, but essential ideals of the First Republic female emancipation: as a departure from woman as an erotic object to a woman who creates, works, writes, exhibits and is free.

Martina Pachmanová působí na Katedře teorie a dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (UMPRUM). Ve své badatelské a kurátorské práci se soustředí především na problematiku genderu a feminismu v meziválečném a současném umění a vizuální kultuře, včetně designu. Je editorkou a spolueditorkou řady publikací a výstavních katalogů a autorkou několika knih: Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě (2001); Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu (2004); Zrození umělkyně z pěny limonády: Genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění (2013) – za tento titul získala Cenu F. X. Šaldy. V roce 2021 vydala publikaci doprovázející stejnojmennou výstavu v Moravské galerii v Brně Civilizovaná žena: Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury, která byla nominována na Cenu Magnesia Litera. Kromě monografií věnovaných současným českým umělkyním publikovala rovněž několik monografií zapomenutých meziválečných umělkyně doprovázejících jejich retrospektivní výstavy. Mnohé stati M. Pachmanové byly publikované v cizojazyčných periodických i neperiodických publikacích.

Martina Pachmanová is affiliated with the Department of Art History and Theory at the Academy of Arts, Architecture and Design (UMPRUM) in Prague. As a researcher, writer and curator she specializes in gender, sexual politics and feminism in modern, post-war and contemporary art and visual culture, including design. She is an editor or co-editor of numerous books and exhibition catalogues, and author of several books: Mobile Fidelities: Conversations on Feminism, History, and Visuality (Prague 2001); Unknown Territories of Czech Modern Art: Through the Looking Glass of Gender (Prague 2004); The Birth of a Woman Artist from the Lemonade Foam: Gender Contexts of Modern Czech Art Theory and Criticism (Prague 2013); Civilized Woman: Ideal and Paradox of the Visual Culture of the First Czechoslovak Republic (2021), among others. Besides several monographs of contemporary Czech women artists, she also published several monographs of forgotten Czech inter-war female modernists related to their retrospective exhibitions. Pachmanová’s articles appeared in many of books published in English or German.

6.4. Katarína Mašterová

Výstavy ve dvou rozměrech: Obrazové reportáže pro širší veřejnost

Jaké strategie vizuální reprezentace využívaly ilustrované noviny a časopisy v první polovině 20. století v reportážích o výstavách? Jaká byla role obrazové dokumentace výstav v masovém i odborném tisku a jaké poselství čtenáři předávala? Měla marketingový efekt a přilákala publikum? A v případě reportáže po skončení výstavy – jaké byly způsoby obrazové dokumentace výstavy a jaké cíle sledovaly? V příspěvku se zaměřím na fotomechanickou reprodukci fotografií z výstav v dobovém tisku meziválečného období a porovnám je s aktuální situací referování o výstavách formou obrazové dokumentace, která se často stává náhradou samotné návštěvy výsta-



vy (od fenoménu Martina Fryče až po profesionalizaci sociálních sítí výstavních institucí). Mezi klíčové historické příklady zařadím fotografie sochařství, které nabízejí dynamičtější možnosti fotografovy práce. K takovým patřila výstava *Moderního francouzského sochařství* v Belvederu v roce 1935, realizovaná navíc s významným kulturně-politickým podtextem, o níž referovala většina ilustrovaných médií jako *Pestrý týden*, *Letem světem*, *Světovzor* či *Volné směry*. Příspěvek se zaměří jak na prozkoumání metod zprostředkování výtvarné hodnoty vystavených děl, tak na případné formy manipulace čtenářů typem a formou obrazové reprezentace, vztah obrazu a textu či recyklaci obrazů jednotlivými médii.

Exhibitions in Two Dimensions: Pictorial Reports in the Period Press for the General Public

What strategies of visual representation were used by the illustrated press in the first half of the 20th century in their coverage of exhibitions? What role did the pictorial documentation of exhibitions play in the mass media and art press, and what message did it convey to the reader? Did it have a marketing effect and attract larger audience? In the case of post-exhibition coverage, what were the methods of pictorial documentation of the exhibition, and what objectives did they pursue? In this paper, I focus on the photomechanical reproduction of exhibition photographs in the contemporary press of the interwar period and compare them with the current situation of reporting on exhibitions in the form of pictorial documentation, which often becomes a substitute for physical exhibition visit (from the Martin Fryč phenomenon to the professionalization of social media of exhibition institutions). Among the key historical examples, I include photographs of sculptures, which offer more dynamic possibilities for the photographer's work. One such example is the exhibition of *Modern French Sculpture* at the Belvedere in 1935, which was carried out with significant cultural and political overtones and reported in most illustrated media such as *Pestrý týden*, *Letem světem*, *Světovzor* or *Volné směry*. The paper will focus on the exploration of the methods of conveying the artistic value of the exhibited works, as well as on the possible forms of manipulation of readers by the type and form of pictorial representation, the relationship between image and text, or the recycling of images by different media.

Katarína Mašterová works as a researcher at the Institute of Art History of the CAS, focusing on the history of the 20th-century photography. She is currently the co-researcher on the project Matrix of Photomechanical Reproductions: A History of Remote Access to Art (Lumina quaeruntur, 2023–2027, photomatrix.cz). Previously, she was investigator of the grant project Josef Sudek and Photographic Reproduction of Works of Art (NAKI II, 2016–2020, sudekproject.cz), contributing to its numerous outputs. She also authored the exhibition and the monograph Svoboda+Palcr: Seeing Sculptures (Cheb, 2019). Since 2023, she has been teaching the history of applied photography at UMPRUM.

Katarína Mašterová působí jako vědecká pracovnice Ústavu dějin umění AV ČR, kde se zaměřuje na dějiny fotografie 20. století. Aktuálně je spoluřešitelkou projektu Matrix fotomechanických reprodukcí: Dějiny vzdáleného přístupu k umění (Lumina quaeruntur, 2023–2027, photomatrix.cz). V minulosti byla řešitelkou grantového projektu Josef Sudek a fotografická reprodukce uměleckých děl (NAKI II, 2016–2020, sudekproject.cz) a podílela na jeho početných výstupech. Připravila také výstavu s monografií Svoboda+Palcr: Vidět sochy (Cheb, 2019). Od roku 2023 vyučuje dějiny uměleckoprůmyslové fotografie na UMPRUM.

6.5. Amálie Bulandrová

Scénotektura: mezi scénografií a architekturou výstav

Příspěvek se zabývá podobami výtvarně-prostorových přístupů k fyzickému ztvárnění tuzemských výstav výtvarného umění. Po stručném nastínění specifík oboru „výstavní scénografie“ tak, jak byly ukotveny zejména prostřednictvím činnosti národního podniku Výstavnictví v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století, zmíním také postupné etablování oboru „výstavní architektura“ po roce 1989. Dále se zaměřím na víceméně současné výstavy, jejichž prostorové řešení lze označit za svébytnou výtvarně-interpretativní vrstvu výstavního celku, oscilující na pomezí autorského gesta a utilitární služby. Takové realizace mapují zejména u umělců a umělkyní, kteří se patrně vzhledem k neexistující institucionální výstavní podpoře po roce 1989 sami chopili tvorby výstavních prostředí, přičemž kvality, které do tvorby začali víceméně intuitivně vnášet, považují za blízké scénografickému přístupu v obecném významu této disciplíny. Prostřednictvím těchto příkladů je snahou poukázat na scénografické prvky, které jsou ve výstavách coby pomyslných inscenačních prostorech přítomny i přesto, že termín „výstavní scénografie“ již pro ně není prakticky vůbec používán. Pozornost přitom věnuji obecným performativním kategoriím scénografické disciplíny, jako je například procesualita či temporalita ve smyslu postupné obsahové gradace, a pokusím se demonstrovat, že pojem scénografie zde nepředstavuje tvorbu kulisových či iluzivních prostorových rámců, ale aktivní významotvornou strukturu.



Scenotecture: between scenography and exhibition architecture

The conference paper will focus on various visual-spatial approaches to the physical representation of art exhibitions in local context. After briefly outlining the specifics of the field of "exhibition scenography" as they were anchored mainly through the activities of the national enterprise Výstavnictví in the 1960s and 1970s, I also outline the gradual establishment of the field of "exhibition architecture" after 1989. Subsequently, I will focus on more or less contemporary exhibitions and their spatial solutions which might be considered as a peculiar artistic-interpretive layer oscillating between authorial gesture and utilitarian service. I am mapping such realizations especially in the case of artists who, apparently due to the lack of institutional exhibition support after 1989, took up the creation of exhibition environments themselves and – as I suggest – began to bring specific qualities to their work more or less intuitively that are close to the scenographic approach in the general sense of the discipline. Finally, through such examples, it is my effort to point out the scenographic elements that are present in exhibitions even though the term "exhibition scenography" is practically no longer used for them at all. I pay attention to the general performative categories of the discipline of scenography, such as processuality and temporality, in order to demonstrate that the notion of scenography here does not represent the creation of backdrops or illusory spatial frames, but an active meaning-making structure.

Amálie Bulandrová je teatroložka, historička a teoretička umění. Magisterské studium divadelní vědy a bakalářské studium dějin umění absolvovala v Brně na Filozofické fakultě MU. Následně vystudovala magisterský program Teorie a dějiny umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde aktuálně působí v ateliéru Volného umění I. Od jara 2022 se v rámci UMPRUM podílí také na organizaci Kafkárny / Centra pro umění a ekologii UMPRUM, které sídlí v bývalém sochařském ateliéru Bohumila Kafky. Ve svém disertačním výzkumu se věnuje scénografii: průsečíkům mezi divadelní a výtvarnou instalací, vizuální dramaturgii ve skandinávském kontextu, způsobům vystavování scénografie i výstavní scénografii coby oborové disciplíně.

Amálie Bulandrová is a theatre scholar, art historian and theorist. She completed her master's degree in theatre studies and bachelor's degree in art history at the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno. She subsequently graduated from the master's programme in Theory and History of Art at the Academy of Arts, Architecture and Design Prague where she currently works in the studio of Fine Arts I. Since 2022, she also participates in the organization of the Kafkárna / Centre for Arts and Ecology UMPRUM which is located in the former sculpture studio of Bohumil Kafka in Prague. In her dissertation research, Amalie focuses on scenography: the intersections between theatre and art installation, visual dramaturgy in the Scandinavian context, ways of exhibiting scenography and exhibition scenography as a discipline.

6.6. Nina Wanča

Online vs. Offline: Otázka (odlišné) konceptualizace virtuálních výstav

Digitální technologie, multimédia a interaktivní prvky, které se používají ve virtuálních výstavách, jsou považovány za velkou příležitost pro oblast kulturního dědictví. Hlavní výhody virtuálních výstav jsou spatřovány v tom, že umožňují jejich tvůrcům oslovit nové publikum, vytvářet nové typy obsahu a vytvářet nové příležitosti a formy participace. Na druhé straně jsou tyto příležitosti a pozitivní aspekty digitálního prostředí doprovázeny také novými druhy výzev, jako jsou vysoká očekávání online návštěvníků, neustálená terminologie, nedostatek standardů, problém s pozorností (*attention span*), vysoké nároky na digitální kompetence tvůrců a technologické vybavení i odlišné nároky na způsoby vyprávění a naraci ve virtuálních výstavách, které nemají „skutečný prostor“, který zásadně ovlivňuje způsoby muzejního vystavování. Cílem prezentace je otevřít otázku, jak odlišný nebo podobný je proces konceptualizace a vytváření virtuálních výstav a jak online návštěvníci digitální obsah vnímají. Prezentace se zaměří na přístupy ke konceptualizaci obsahu i na formální aspekty online i offline výstav a na otázku, které přístupy z tradičnějších fyzických výstav jsou v online prostředí stále aktuální. Součástí prezentace budou i základní poznatky z výzkumu virtuálních výstav v českých muzeích a výsledky z návštěvníckého výzkumu analyzujícího spokojenost návštěvníků s digitálním muzejním obsahem. Prezentace pomůže muzejníkům komplexněji přemýšlet o virtuálních výstavách a přenést aktuální znalosti a dovednosti z offline do online.

Online vs. Offline: The question of (different) conceptualization of virtual exhibitions

Digital technologies, including multimedia and interactive presentation, used in virtual exhibitions are seen as a great opportunity for the cultural heritage sector. The main advantages of virtual exhibitions are that they allow their creators to reach new audiences, create new types of content and establish new forms of participation. On the other hand, these opportunities and positive aspects of the digital environment are also accompanied by new kinds of challenges, such as high expectations of online visitors, volatile terminology, lack of standards,



attention span problem, high demands on creators in terms of digital skills, technological issues as well as different ways of narrating and storytelling in virtual exhibitions that have no “real space” shaping the way of museum displaying. The aim of the presentation is to discuss how different or similar the process of conceptualising and creating virtual exhibitions is and how online visitors perceive the digital content. The presentation will focus on the content concepts as well as the formal aspects of both online and offline exhibitions, and the question of which approaches from more traditional physical exhibitions are still relevant in the online environment. The presentation will also include basic findings from research on the use of virtual exhibitions in Czech museums and the results of visitor research analysing visitor satisfaction with digital museum content. The presentation will help museum practitioners to think more complexly about virtual exhibitions and to transfer current knowledge and skills from offline to online.

Nina Wanča působí na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Její výzkum se zaměřuje na využití nových médií a technologií, zejména v muzeích a na výstavách, a to v kontextu participace s návštěvníky. Má interdisciplinární zázemí díky studiu žurnalistiky, audiovizuálních médií a zkušenosti s řadou muzejních projektů v různých typech muzeí. V projektu INDIHU byla součástí týmu, který vyvinul originální a úspěšný software pro tvorbu virtuálních výstav. Vědecky analyzuje médium virtuálních výstav a jejich online návštěvníky.

Nina Wanča works at the Faculty of Arts of Charles University in Prague. Her research focuses on the use of new media and technologies, especially in museums and exhibitions in a participatory context. She also benefits from her interdisciplinary background in journalism, audiovisual media and several museum projects in different types of museums. In the INDIHU project, she was part of the team that developed an original and successful software for the creation of virtual exhibitions. She has also scientifically analysed the medium of virtual exhibitions and their online visitors.

Sekce 7 / Session VII

Digitální dějiny umění: Revoluce nebo tradice? / *Digital Art History: Revolution or Tradition?*

Vedoucí/Chair: Jakub Stejskal (VUT)

Různé formy „hlubokého“ strojového učení neodvratně pronikají do způsobů, jakými se orientujeme ve světě. To platí i pro analýzu vizuálních dat či jejich rekonstrukci, což jsou nástroje, které nacházejí uplatnění i v dějinách umění (Wasielewski 2023; Stork 2023). Strojové učení je však jen dalším, byť významným, rozšířením rejstříku digitálních dějin umění vedle různých způsobů vytváření 3D modelů či statistického zkoumání metadat digitalizovaných sbírek. Paradoxně se přitom prostředky digitálních dějin umění zdají uplatňovat spíše v tradičních způsobech historického zkoumání umění (Brey 2021). V jakém smyslu tedy digitalizace proměňuje obor?

Various forms of ‘deep’ machine learning have been unavoidably permeating our ways of orienting in the world. This is the case also with the analysis or retrieval of visual data, which are means that find application also in art history (Wasielewski 2023; Stork 2023). Machine learning is, however, yet another, if significant, addition to the range of tools already used by digital art history, including various ways of generating 3D models or conducting statistical research into digitized collections’ metadata. Paradoxically, these tools seem to have found use in more traditional modes of conducting art history. In what sense, then, does digitization transform the discipline?

7.1. Jana Horáková

Co se můžeme dozvědět o (video) umění od umělé inteligence?

Případ VasulkaLiveArchive.net

V příspěvku budu hledat odpověď na otázku, co nového nebo inovativního by do uměnověd mohla přinést umělá inteligence. Budu tak činit s odkazem na zkušenost s realizací výzkumně-aplikačního projektu VasulkaLiveArchive zaměřeného na zpracování archivu uměleckých videí Steiny a Woodyho Vašulkových s využitím strojového učení (VasulkaLiveArchive.net). Budu argumentovat ve prospěch tvrzení, že AI může za určitých okol-



ností sloužit jako efektivní epistemologický nástroj pro studium uměleckého videa a umění obecně. Využívání AI v kunsthistorii bude zasazeno do kontextu digitálních humanitních věd, konkrétně do podmnžiny projektů zaměřených na ožívování archivů pomocí výpočetní techniky. Budou diskutována metodologická a koncepční východiska projektu a popsán design webového rozhraní/epistemologického nástroje z hlediska uživatelských benefitů. Na dvou příkladech bude ilustrováno, jakým způsobem je možné integrovat výstupy AI do badatelské práce. Na závěr se budu snažit obhájit tezi, že analytická umělá inteligence může přispět k upřesnění a prohloubení znalostí teoretiků a historiků umění tím, že zvýší exaktnost badatelských výstupů, jež se budou moci opírat o vytěžená data a informace, a umožní využít experimentální výzkumné metody založené na kombinaci digitálního (digitalizovaného) archivu a strojového učení. Na základě vlastní zkušenosti se domnívám, že AI může vhodně rozšířit nebo inovovat výzkumné metody (a tedy poznání) v kunsthistorii jak ve prospěch samotného oboru, tak i v rámci komunikace světa umění s širší veřejností.

What can we learn about (video) art from artificial intelligence?

The case of VasulkaLiveArchive.net

In the presentation, I will look for an answer to the question of what new or innovative things artificial intelligence could bring to the study of arts. I will do so with reference to the experience with the applied-research project VasulkaLiveArchive focused on the processing of the archive of artistic videos of Steina and Woody Vasulka using machine learning (VasulkaLiveArchive.net). I will argue in favor of the claim that AI can, under certain circumstances, serve as an effective epistemological tool for the study of video art and art in general. The use of AI in art history will be placed in the context of digital humanities, specifically in a subset of projects aimed at revitalizing archives through computing. The methodological and conceptual starting points of the project will be discussed, and the design of the web interface/epistemological tool will be described in terms of user benefits. Two examples will serve to illustrate how AI outputs can be integrated into research work. In conclusion, I will try to defend the thesis that analytical artificial intelligence can contribute to the clarification and deepening of the knowledge of theoreticians and art historians by increasing the accuracy of research outputs, thus they will be able to rely on extracted data and information and to use experimental research methods based on a combination of digital (digitized) archive and machine learning. Based on my own experience, I am convinced that AI can expand or innovate research methods (and therefore knowledge) in art history both for the benefit of the field itself and within the art world's communication with the wider public.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D je garantkou studijních programů Teorie interaktivních médií (Mgr.) a Digitální kultura a kreativní průmysly (Ph.D.) na Masarykově univerzitě. V poslední době se zaměřila na experimentování s umělou inteligencí. V období pandemie nemoci Covid 19 uspořádala výstavu BLACK BOX, jejímž kurátorem byla umělá inteligence (Horáková–Kupková–Miklánek, 2020). Vedla projekt VasulkaLiveArchive.net (Horáková – Schimmel – Sikora – Miklánek a Barok, 2022), který využívá inteligentní software. V rámci festivalu PROTOTYP uspořádala výstavu AI & Art (Brno – Hong Kong 2022). Vydala kolektivní monografii věnovanou archivům umění nových médií a využití AI v roli kurátora (Horáková – Kupková – Szücssová: The Black Box Book, MUNI PRESS, 2022). Kurátorské projekty Black Box a Vasulka Live Archive byly představeny na mezinárodním festivalu Ars Electronica v roce 2020 a 2022. Za projekt Vasulka Live Archive získala v roce 2023 ocenění MUNI Innovation Award.

7.2. Josef Ledvina

Proč se digitální dějiny umění vrací k formalismu a proč to může být dobře

Nedávný pokus o kritické zhodnocení snah využít strojového učení v uměleckohistorickém výzkumu má v názvu sousloví „výpočetní formalismus“ (Wasielowski, 2023) a Wasielowski & Dahlgren (2021) již dříve upozornily na to, že nápadně často citovanými autoritami v publikacích autorů hlásících se k digitálním dějinám umění jsou formalisté Heinrich Wölfflin či Alois Riegl nebo „serialista“ George Kubler.

Nejprve poukáží na to, že tento návrat formalismu je důsledkem povahy dat, se kterými digitální dějiny umění pracují. Jako výchozí materiál pro další výpočetní analýzu totiž již samotná digitální „reprodukce“ představuje formální popis artefaktu, který je jen namísto přirozeného jazyka formulován v umělém jazyce matematiky. Rozličné výpočetní techniky pracující se samotnými obrazovými daty jsou tak nutně formalistické a jejich význam bude vždy spočívat v charakterizaci formálních vztahů v rámci analyzovaného datového souboru.

Pokračovat budu argumentem, že úkolem dějin umění, odlišujícím tyto od jiných kulturně historických oborů, má být formulace a testování teorií vysvětlujících právě formální vztahy mezi artefakty. Popis těchto vztahů byl tradičně úkolem formální analýzy, která ale v praxi často (přes snahu o etablování standardizovaných klasifikačních systémů) narážela na limity přirozeného jazyka. Digitalizace a rozvoj počítačických technik pro analýzu digitálních obrazových dat tak představuje jednak příležitost pro lepší pochopení toho, co je úkolem ději umění, a jednak může vést k důslednějšímu naplňování tohoto úkolu.

Wasielewski, Amanda. 2023. *Computational Formalism. Art History and Machine Learning*, Cambridge: MIT Press.

Dahlgren, Anna & Amanda Wasielewski. 4. – 5. 3. 2021. *New datasets, old mindsets. Quantifying and contextualizing digital approaches in art history. Digital approaches to art history and cultural heritage*. University of Oxford and Durham University.

Why Digital Art History Is Returning to Formalism and Why That May Be a Good Thing

A recent attempt to critically assess efforts to use machine learning in art historical research (Wasielewski, 2023) has the phrase computational formalism in its title, and Wasielewski & Dahlgren (2021) have previously pointed out that the formalists Heinrich Wölfflin or Alois Riegl, or the „serialist“; George Kubler, are strikingly frequently cited authorities in publications by authors espousing digital art history.

I will first point out that this return of formalism is a consequence of the nature of the data with which digital art history works. Indeed, as the starting material for further computational analysis, digital reproduction is itself already a formal description of an artifact, but one that is merely formulated in the artificial language of mathematics instead of natural language. The various computational techniques working with image data themselves are thus necessarily formalist, and their significance will always lie in the characterization of formal relationships within the data set being analyzed.

I will go on to argue that the task of art history, distinguishing it from other cultural historical disciplines, should be to formulate and test theories that explain precisely the formal relations between artefacts. Describing these relationships has traditionally been the task of formal analysis, but in practice it has often (despite efforts to establish standardized classification systems) run up against the limits of natural language. Digitization and the development of computational techniques for analyzing digital image data thus present both an opportunity for a better understanding of what the task of art history is, and may lead to a more rigorous fulfillment of this task.

Wasielewski, Amanda. 2023. *Computational Formalism. Art History and Machine Learning*, Cambridge: MIT Press.

Dahlgren, Anna & Amanda Wasielewski. 4. – 5. 3. 2021. *New datasets, old mindsets. Quantifying and contextualizing digital approaches in art history. Digital approaches to art history and cultural heritage*. University of Oxford and Durham University.

Josef Ledvina je historik umění a umělecký kritik. V současnosti působí jako odborný asistent na Katedře fotografie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Do roku 2021 byl šéfredaktorem časopisu Art+Antiques.

7.3. Fedora Parkmann & Viktorie Vítů

Fotomechanické reprodukce uměleckých děl v digitální perspektivě: možnosti a výzvy

Digitální dějiny umění byly kritizovány za to, že využívají kanonické soubory dat (Bishop, 2018) nebo se spoléhají na tradiční umělekohistorické přístupy (Wasiliewski, 2023). Projekt Photomatrix se snaží těmto problémům vyhnout tím, že se místo uměleckých děl soustředí na (pro dějiny umění) relativně nový zdroj — fotomechanické reprodukce umění, a hledá způsoby, jak pomocí počítačových nástrojů odhalit jejich potenciál. Projekt se zaměřuje na české, francouzské, německé a ruské umělecké časopisy první poloviny dvacátého století. Ptáme se, jak se promění obraz dějin umění této doby, pokud je budeme nahlížet právě z perspektivy reprodukcí otištěných v dobových časopisech. Jde nám nejen o statistickou analýzu umění, které se v těchto periodikách objevuje, ale také o zkoumání toho, jak byla konkrétně umělecká díla prezentována a šířena napříč různými zeměmi prostřednictvím reprodukcí.

Při řešení těchto otázek je nutné vzít v úvahu jednotlivé „vrstvy“ fotomechanické reprodukce, se kterou se setkáváme v digitalizovaném časopise. Je výsledkem několikanásobného „překlada“ – umělecké dílo bylo fotografováno, fotografie přenesena na tiskovou matici, která byla následně otištěna, a periodikum bylo digitalizováno. Tyto různé vrstvy jsme zahrnuli do naší databáze fotomechanických reprodukcí. V rámci tohoto příspěvku představíme náš postup při vypracování databáze a digitálních nástrojů (extrakce obrazu, image matching, analýza popisků), přičemž osvětlíme, co si od těchto nástrojů slibujeme, ale zaměříme se rovněž na jejich slepá místa a slabiny. Výzvou je kombinovat tyto kvantitativní přístupy s tradičnějším kvalitativním výzkumem, abychom plně odhalili potenciál fotomechanických reprodukcí umění jako pramene pro dějiny umění i jako samostatného předmětu studia.



Photomechanical Reproductions of Works of Art in Digital Perspective: Potential and Challenges

Digital art history has been criticized for its use of canonical datasets (Bishop, 2018) or for its over-reliance on traditional art historical approaches (Wasiliewska, 2023). To address these issues, the Photomatrix project focuses on a relatively new source for art history – photomechanical reproductions of art – rather than artworks, and seeks ways to unlock their potential through the use of computational tools. Focusing on Czech, French, German and Russian art magazines of the first half of the twentieth century, the project asks what new narratives of art emerge when we look at this period through the lens of reproductions printed in contemporary art magazines. This involves not only statistically determining what art appeared in these periodicals, but also examining how and by whom art was presented and circulated across different countries through photomechanical reproductions.

In addressing these questions, it is important to consider the multiple layers of the photomechanical reproduction that are present in a digitized magazine. It is the result of multiple „translations“ – the artwork was photographed, the photograph was transferred to a printing-block, which was then printed, and the periodical was digitized. We have included these different layers in our database of photomechanical reproductions. In this paper, we will present our approach to developing the database and the digital tools we use (image extraction, image matching, caption analysis), explaining what we hope to achieve with these tools, but also focusing on their blind spots and weaknesses. The challenge is to combine these quantitative approaches with more traditional qualitative research, to fully realize the potential of the photomechanical reproduction of art as both a source for art historical inquiries and an object of study in its own right.

Fedora Parkmann je od roku 2023 hlavní řešitelkou pětiletého grantového projektu Lumina Quaeruntur Matrix fotomechanických reprodukcí: Dějiny vzdáleného přístupu k umění (PhotoMatrix) na Ústavu dějin umění AV ČR.

Viktorie Vítů je v rámci projektu PhotoMatrix zodpovědná za vývoj digitálních nástrojů a výzkumné databáze a za statistickou analýzu dat. Je doktorandkou v oboru teorie a dějiny současného umění na Akademii výtvarných umění, pod vedením profesora Tomáše Pospiszyla.

7.4. Vratislav Zervan

Panofsky goes digital – k problémom počítačovej asistencie pri ikonografických Analýzách

Rozvoj digitalizácie a strojového učenia obrátil pozornosť IT-špecialistov (niekedy spolupracujúcich aj s kunsthistorikmi) i na tradičné metódy dejín umenia, ako je ikonografia a ikonológia. Doposiaľ počítačové nástroje umožňujú celkom spoľahlivo uskutočniť predovšetkým predikonografický popis umeleckého diela. Oveľa zložitejšie je naučiť stroj, aby dokázal urobiť ikonografickú analýzu vizuálneho objektu. Na realizáciu takéhoto komplikovaného projektu treba mať presvedčivý ontologický model a dobre organizovanú enormnú kolekciu dát určenú na procesovanie. Napriek tomu, že sa tradičné klasifikačné systémy (ako napr. Iconclass alebo Getty Vocabularies) aj vďaka rôznym prístupom umelej inteligencie zdokonaľujú, nedokážu konkurovať ontologickým modelom a architektúram, ktoré sa v súčasnosti vyvíjajú a pracujú s oveľa väčším počtom tried a vlastností. Kolekcie dát (tzv. datasets) s dôkladnými anotáciami sú kľúčovým faktorom, ktorý zreteľne ovplyvňuje proces hlbokého učenia. Zatiaľ takýchto dátových komplexov, ktoré by triedili vizuálne objekty, nie je veľa a najrozsiahlšie vznikli len vďaka výraznej finančnej podpore. Priemerná presnosť určenia ikonografického rozboru druhého stupňa v zmysle Panofského rozdelenia pri práci s touto kolekciou dát sa však pohybuje len okolo 60 percent. Naopak celkom dobré výsledky dosahuje určenie póz, gestiky a afektov. Práca s veľkým objemom dát si vyžaduje pomerne veľký pracovný kolektív a väčšinou zapojenie do medzinárodného grantu. V rámci štátneho vedeckého grantu, ako v našom prípade, sa dokážu takéto nástroje otestovať a uplatniť len v rámci výskumu historického času a historickej pamäte a vizualizácie konkrétnych historických udalostí a osôb v rámci národných dejín, ktorý je spojený z pomerne nízkym objemom dát.

Panofsky Goes Digital: On Problems of Computer Assistance in Iconographic Analysis

The development of digitization and machine learning has turned the attention of IT-specialists (sometimes collaborating with art historians) to traditional art history methods, such as iconography and iconology. Computational tools enable us to carry out a reliably pre-iconographic description of a work of art. Teaching a machine to undertake an iconographic analysis of a visual object is much more difficult. To carry out such a complicated project, it is necessary to have a convincing ontological model and a well-organized enormous collection of data to be processed. Although traditional classification systems (such as Iconclass or Getty Vocabularies) are

improving thanks to various AI approaches, they cannot compete with the ontological models and architectures currently being developed and work with a much larger number of classes and features. Data collections (called datasets) with thorough annotations are key factors that influence the deep learning process. There are not many relevant datasets that classify visual objects, and the most extensive ones have only been created thanks to significant financial support. The computational iconographic analysis based on the Erwin Panofsky theory reaches an average accuracy of around 60 percent when working with these data collections. On the contrary, the determination of poses, gestures, and affects achieves quite good results. Working with a large volume of data requires a relatively large working group and usually a bigger international grant. Within the framework of a state scientific grant, as in our case, such tools can only be tested and applied in the context of research on historical time and historical memory and the visualization of specific historical events and persons within national history, which are associated with a relatively low volume of data.

V Bratislav Zervan (1979, ORCID 0000-0002-1870-4482). V roku 2014 získal titul PhD. v odbore všeobecnej dejiny (Filozofická fakulta UK, Bratislava). Od roku 2009 do roku 2022 pracoval ako výskumný asistent a neskôr ako postdoktorand na výskume viacerých FWF projektov na Rakúskej akadémii vied. Od roku 2022 je vedeckým pracovníkom na Ústave dejín umenia, ktoré je súčasťou Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied. Osobitnou oblasťou jeho záujmu je ikonografia, hagiografia, byzantské umenie a kultúra, byzantská a grécka lexikografia a digitálne humanitné vedy.

V Bratislav Zervan (1979, ORCID 0000-0002-1870-4482). In 2014 he received his PhD in General History (Faculty of Arts, Comenius University, Bratislava). From 2009 to 2022 he worked as a research assistant and later as a postdoctoral research fellow on several FWF projects at the Austrian Academy of Sciences. Since 2022 he has been a research fellow at the Institute of Art History, which is part of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences. His special areas of interest are iconography, hagiography, Byzantine art and culture, Byzantine and Greek lexicography, and digital humanities.

Sekce 8 / Session VIII

Přehodnocení lidového umění / Revisiting Folk Art: Agency, Change and Emancipation

Vedoucí/Chairs: Marta Filipová – Julia Secklehner (MUNI)

Mnozí modernisté vyhlásili konec lidového umění, které mělo být zakonzervováno do rakve národopisného muzea upomínající na předindustriální časy. Jiní umělci a řemeslníci však využili modernitu k aktualizaci lidového umění ve jménu třídní, genderové a umělecké emancipace. Ve snaze vyzvednout lidové umění jako aktivního činitele tento vítá panel návrhy, které reagují na následující okruhy a otázky jak z historické perspektivy, tak i v souvislosti s aktuálními výzvami.

- Lidové umění se často považuje za součást *národní* kultury. Jakou roli v tomto pojetí hrají regionální a mezinárodní aspekty lidové kultury?
- Lidové umění bývá předmětem zájmu historických věd, etnografie a etnologie. Jakou relevanci má lidové umění pro modernitu a postmoderní svět?
- Lidová tvorba bývá často asociována s ženskou prací a s marginalizovanými skupinami ve společnosti. Jakou roli hraje emancipace lidového umění pro jejich postavení jako svěbytných tvůrců a tvůrkyň?
- Lidové umění se aktivně přizpůsobovalo novým technologiím a materiálům. Jaký význam má zavádění podobných novinek pro pochopení lidového umění v současné společnosti?
- Mnohé lidové praktiky se dnes vracejí jako odezva na environmentální krizi. Má lidové umění potenciál stát se avantgardou dneška a nabídnout řešení pro výrobní a uměleckou produkci?

Many modernists announced the end of folk art and confined it to the coffin of the museum of the pre-industrial age. Yet, some artists and craftspeople adopted modernity in order to update folk art in the name of class, gender and art emancipation. Challenging the perspective of folk art's lack of agency, we invite proposals for papers that engage with the following topics and questions both historically and in relation to contemporary issues:



- **Folk art is often perceived as an element of national culture. How do regional and international aspects of folk culture come into play?**
- **Folk art has often been studied in relation to ethnography and heritage. How relevant is folk art to the project of modernity and the post-modern world?**
- **The producers of folk art have traditionally been women and marginalised people in society. How does the emancipation of folk art affect their position as artists or craftswomen?**
- **Folk art consistently adopted new technologies and materials upon its entrance into modernity. What role did they play in maintaining folk art's position in contemporary society?**
- **Many folk practices have been recently revived to respond to the environmental crisis. What potential does folk art hold as an avant-garde today, to rethink modes of production?**

8.1. Robert Janás

Lidové umění jako prostředek národního boje na Moravě kolem roku 1900

Morava byla historicky bilingvní zemí, přičemž mezi moravskými elitami i výtvarnými umělci 19. století jazykově dominovala němčina. V devadesátých letech se zformoval samostatný proud česky mluvících umělců, který se vymezil proti německy mluvícím krajanům. Kvantitativně i vlivem na moravské výtvarné scéně představovali zřetelně menšinu. Jako účinný prostředek ke kulturní a politické emancipaci ve strukturách moravské společnosti si vybrali lidové umění. Lidové umění Slovácka a Valašska se stalo podkladem pro jejich výtvarnou tvorbu. Folkloristické motivy ve svých dílech přizpůsobovali svým kulturně politickým cílům. Zpětně zase usilovali o posílení pozic lidového umění na Moravě. Do průběžně se objevujících snah o zřízení akademie výtvarných umění na Moravě předložilo v roce 1908 Sdružení výtvarných umělců moravských Moravskému zemskému sněmu návrh na zřízení umělecké školy, jejíž součástí by byla i výuka lidového umění. V roce 1910 následoval návrh na vybudování Domu umělců, kde by lidoví řemeslníci učili mladé venkovany jednotlivým druhům lidového umění, podobně jako je tomu u ateliérového systému výuky na akademiích výtvarného umění. Deklarovaným cílem obou návrhů bylo posilování pozic lidového umění na Moravě. K úspěšným aktivitám na podporu lidového umění patřilo zřízení Skanzenu v Rožnově pod Radhoštěm a Tržnice uměleckého a lidového průmyslu v Luhačovicích.

Taktickým využíváním fenoménu lidového umění se umělcům z okruhu SVUMu podařilo ztotožnit ho ve vizuální kultuře doby s regiony Slovácka a Valašska a toto téma si přivlastnit. Němečtí výtvarníci z Moravy, kteří se ve své tvorbě folkloristickým motivům také věnovali, pozici zprostředkovatelů moravské lidové kultury ztratili. Odvoláváním se na moravské lidové umění se česky mluvícím umělcům na Moravě podařilo vybudovat pozici jediných reprezentantů moravského umění bez přívlastků. Daný argument pak byl využíván spřízněnými poslanci při jednáních Moravského zemského sněmu. Německá majorita, která dlouhodobě používala bezpřívlastkový pojem *mährisch* a organizovala se do spolků otevřených všem Moravanům bez rozdílu (*Mährischer Kunstverein*), se začala označovat jako *deutschmährisch* a deklarovat němčinu jako jednacím jazyk svých uměleckých spolků. Analýza ukazuje, jak se důsledným využíváním fenoménu lidového umění a jeho uplatněním v politické praxi Markrabství moravského podařilo české minoritě během prvních dvou dekád 20. století získat monopol na moravské umění a vytlačit dosavadní majoritu do pozice představitelů cizí kultury.

Folk Art as a Tool of National Struggle in Moravia around 1900

Historically, Moravia was a bilingual country, with German being the dominant language among the Moravian elites and visual artists of the 19th century. In the 1890s, a separate stream of Czech-speaking artists was formed, which set itself against German-speaking compatriots. Regarding quality and in terms of influence on the Moravian art scene, they were a minority group. They chose folk art as an effective means of cultural and political emancipation in the structures of Moravian society. Folk art of Moravian Slovakia and Wallachia inspired their art. They adapted folkloristic motifs in their works to their cultural and political goals. Reciprocally they strove to strengthen the position of folk art in Moravia. In 1908, the Moravian Association of Fine Artists (SVUM) submitted to the Moravian Assembly a proposal for the establishment of an art school, which would also include the teaching of folk art, as part of the ongoing efforts to establish an academy of fine arts in Moravia. In 1909, it was followed by a proposal to build a House of Artists, where folk craftsmen would teach young villagers individual types of folk art, similar to the studio system of teaching at fine arts academies. The declared goal of both proposals was to strengthen the



position of folk art in Moravia. Successful activities to support folk art included the establishment of the Skanzen in Rožnov pod Radhoštěm and the art and folk industry market in Luhačovice.

By tactically using the phenomenon of folk art, artists from the SVUM circle managed to identify it in the visual culture of the era with the regions of Moravian Slovakia and Wallachia and appropriate this theme. German artists from Moravia, focused on folkloristic motif, lost their position as representatives of Moravian folk culture. By referring to Moravian folk art, Czech-speaking artists in Moravia managed to build a position as the only representatives of Moravian art without adjectives. The given argument was then used by related deputies during the sessions of the Moravian Assembly. The German majority, which for a long time used the adjective-free term *mährisch* and was organized in associations open to all Moravians without distinction (*Mährischer Kunstverein*), began to refer to themselves as *deutschmährisch* and declared German as the official language of their artistic associations. The paper shows how, through the consistent use of the phenomenon of folk art and its application in the political practice of the Margraviate of Moravia, the Czech minority managed to gain a monopoly on Moravian art during the first two decades of the 20th century and push the former majority into the position of representatives of a foreign culture.

Mgr. Robert Janás, Ph.D. se zabývá malířstvím 19. století na Moravě v kontextu evropského umění. Od roku 2016 působí jako vedoucí Galerie města Brna (do roku 2021 Oddělení dějin umění) a kurátor starého umění v Muzeu města Brna. Vystudoval dějiny umění, historii a pomocné vědy historické na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde absolvoval také doktorské studium teorie a dějin umění. V letech 1998–2003 a 2015–2019 přednášel na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na Seminárii dějin umění a Ústavu archivnictví a pomocných věd historických. V letech 2005–2006 přednášel na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na Ústavu pro dějiny umění.

Mgr. Robert Janás, Ph.D. specialises in the painting of the 19th century in Moravia and its European context. Since 2016 he has been the head of the Brno City Gallery (The Department of Art History until 2021) and a curator of old art in the Museum of the City of Brno. He studie art history, history and auxiliary historical sciences at the Faculty of Arts of the Masaryk University Brno where he completed his doctoral studies in the theory and history of art. Between 1998–2003 and 2015–2019 he was a lecturer at the Department of Art History and the Department of Auxiliary Historical Sciences and Archive Studies at the Faculty of Arts, Masaryk University. Between 2005 and 2006, he was a lecturer at the Department of Art History, Faculty of Arts, Charles University.

8.2. Valéria Kršiaková

Moderné tendencie v organizácii tzv. domáckej výroby v Protektoráte Čechy a Morava (1939–1945)

Konferenčný príspevok sa zaoberá organizáciou tzv. domáckej výroby v období druhej svetovej vojny v Protektoráte Čechy a Morava (1939-1945). Už v čase medzivojnovvej Československej republiky sa teoretici umeleckého priemyslu zaoberali povznesením a modernizáciou organizácie výroby ľudových remeselníkov. Princiipiálne išlo o aktualizáciu ľudových výrobkov vzhľadom k modernej dobe a zefektívnenie výroby či odbytu vytvorením logistickej siete medzi remeselníkmi, predajcami, návrhármi a dodávateľmi materiálu. Po vypuknutí druhej svetovej vojny a vyhlásení Protektorátu Čechy a Morava boli lokálne ľudové umelecké prejavy okupačnou správou nie len tolerované, ale aj podporované. To primelo mnohých organizátorov domáckej výroby k využitiu týchto podporných tendencií pre uskutočnenie a rozvoj vlastných modernizačných vízií. Príspevok sa pýta, ako boli medzivojnovové progresívne stratégie v oblasti kultivácie a organizácie domáckej výroby prispôbené podmienkam okupácie a druhej svetovej vojny v Protektoráte, najmä na území Moravy.

Modern Tendencies in the Organization of Domestic Production in the Protectorate of Bohemia and Moravia (1939–1945)

The conference paper deals with the organisation of the so-called home folk crafts (*domácká výroba*) in the Protectorate of Bohemia and Moravia during the Second World War (1939-1945). As early as the interwar Czechoslovak Republic, theorists of the arts and crafts were concerned with the elevation and modernisation of the production of folk artisans. They were foremost interested in updating folk products for modern times and making production or sales more efficient by creating a logistical network of craftsmen, sellers, designers and material suppliers. After the outbreak of the Second World War and the creation of the Protectorate of Bohemia and Moravia, local folk artistic expressions were not only tolerated but also encouraged by the occupation administration. This prompted many organisers of domestic production to use these supportive tendencies to develop their own modernising visions. This paper asks how interwar progressive strategies in the cultivation and organization of home production were adapted to the conditions of occupation and the Second World War in the Protectorate, especially in the territory of Moravia.



Valéria Kršiaková (1999) is a Ph.D. student and a researcher at the Department of Art History at Masaryk University working on the grant project 'Beyond the Village: Folk Cultures as Agents of Modernity, 1918–1945.' She studied art history at the Comenius University in Bratislava, after which she continued her Master's studies at the Masaryk University in Brno. She specialises in the modern art and visual culture of the 20th century in Central Europe. In her doctoral thesis, she focuses on vernacular photography of interwar Czechoslovakia. Currently, she is working as a junior curator of modern painting at the Slovak National Gallery.

8.3. Šárka Bahouňková

Svépomocná výstavba v Československu 50.–80. let 20. století: Lidové stavitelství nebo státem řízená stavební činnost?

Příspěvek si klade za cíl komplexní představení forem svépomocné výstavby v Československu mezi lety 1948–1989. Ať již jde o to státem řízené programy známé jako akce M, T a Z nebo různé druhy budování bydlení a stavební činnost spojenou s fenoménem chataření. Související stavební fond, který lze v mezinárodním kontextu vnímat jako poměrně unikátní, bývá ve spojitosti s okolnostmi svého vzniku bagatelizován. Polemika nad skutečnou mírou jeho „lidovosti“ bude vedena představením jednotlivých procesů a způsobů jakými do nich vstupovali profesionálové v oboru architektury. Poukázáno bude na existenci dobových příruček i katalogů vzorových projektů, které byly pro potřeby nejen soukromé stavební činnosti obyvatelstva vydávány. Příspěvek se dále zaměří na vládní programy zajišťující svépomocnou výstavbu veřejného charakteru, jejichž dynamický historický vývoj zřetelně ovlivněný vnitřními změnami politického vedení státu osvětlí na konkrétních příkladech staveb z Brna a Jižní Moravy. Bude si klást otázky spjaté s problematikou autorství a dotazovat se, zda lze svépomocnou výstavbu v akcích M, T a Z brát jako prostor k uplatnění iniciativy občanů nebo jako účelný ekonomický nástroj vedení státu, jež byl zřízen jako alternativa ke kapacitně přetížené běžné investiční výstavbě. V neposlední řadě se pokusí vyjasnit, v jakých konkrétních formách lze brát svépomocnou výstavbu jako „lidovou“ a kde bylo zapojení neodborné veřejnosti čistě pragmatickým krokem vedoucím k pořízení občany žádaných nebo obecně potřebných staveb.

Self-Help Buildings in Czechoslovakia of the 1950-80s: Vernacular Architecture or State-Sanctioned Construction?

The paper introduces forms of self-help construction in Czechoslovakia between 1948 and 1989. They included the programmes organised by the state, known as Initiatives M, T and Z, various types of constructions of housing as well as building of weekend and holiday homes. These types of buildings could be seen as internationally unique, however, they have often been marginalised in research. My discussion will focus on the introduction of the processes and methods used by professional architects who were involved in the construction. The paper will point to the existence of guidelines and catalogues of model projects that were published for private building activities of people and for other purposes. The paper will also examine programmes of self-help construction of public buildings run by the government. I will explain these programmes and their dynamic historic development, influenced by internal changes of the state political system, using case studies from Brno and South Moravia.

In the paper, I will focus on the questions of authorship, while also asking whether the self-help construction under the Initiatives M, T and Z could be considered as a space where citizens could take initiative or as a calculated economic tool of the state that needed an alternative to the overloaded investment construction. I will also scrutinize what forms of self-help buildings could be considered as folk and to what extent was the involvement of amateurs a purely pragmatic solution which led to the construction of buildings that were needed by the citizens or required in other ways.

Mgr. Šárka Bahouňková je historička umění se zaměřením na českou poválečnou architekturu. Studentka doktorského studia na Semináři dějin umění FF MU v Brně (téma: Zvelebování měst a obcí: Akce Z v moravské poválečné architektuře), členka autorského kolektivu Brněnského architektonického manuálu a kurátorka Open House Brno.

Mgr. Šárka Bahouňková is an art historian specialising in Czech postwar architecture. She is a doctoral candidate at the Department of Art History, Faculty of Arts, Masaryk University with the topic Improvement of Towns and Villages: The Initiative Z and the Moravian Postwar Architecture), she is also one of the contributors to the Brno Architecture Manual and a curator of Open House Brno.



8.4. Piotr Korduba

Lidové umění a řemeslo ve službách budování národa a kulturní integrace v Polsku 20.století

Během 20.století došlo v Polsku hned třikrát k instrumentalizaci lidového umění a řemesla, kdy se staly nástroji modernizace a kulturní integrace země. Emancipace lidového umění na přelomu 19. a 20.století posloužila jako základ pro reformy uměleckého řemesla a designu, které se však v pozdějších desetiletích více zpolitizovaly a společensky zideologizovaly. Dalo by se tedy spekulovat, že toto zostřování diskurzů a s ním spojené umělecké tvorby se váže k stěžejním bodům polské historie 20.století: ke znovuoobnovení nezávislosti v roce 1918 a samostatnosti trvající do roku 1939, k vytvoření komunistického státu a společensko-kulturní revoluci po roce 1945, k politické transformaci po roce 1989 a obratu k západní kultuře.

V prvních dvou případech bylo lidové umění a řemeslo využito pro národní integraci a svéráz a podřízeny moderním formám péče, propagandy a produkce. Po roce 1989 byl lidovosti dán negativní status, stala se synonymem civilizačního zpátečnictví, přežitkem komunistické minulosti a protikladem paradigmatu polské sounáležitosti se současným západním světem. Do okamžiku systémové transformace se lidové umění používalo k potlačení nejdelšího konfliktu v polské historii a to mezi rolnickou třídou a vyššími společenskými skupinami. Sloužila tak k vytvoření společného projektu národního umění.

Na základě vybraných příkladů aktivit institucí lidového umění, výroby a distribuce lidového řemesla a výstav, představím v tomto příspěvku praktické strategie jejich užití v politice budování státu v oblasti kultury, ekonomiky a společenské identifikace.

Folk Art and Crafts in the Service of Nation-Building and Cultural Integration in 20th Century Poland

Folk art and crafts in Poland were instrumentalized three times in the 20th century as tools for the country's modernization and cultural integration. While their emancipation at the turn of the 19th and 20th centuries served as a foundation for the reform of artistic crafts and design, in later decades they became more broadly politicized and socially ideologized. One might hypothesize that the intensification of discourses and artistic practices surrounding them is related to turning points in 20th century Polish history: the regaining of independence in 1918 and state-building until 1939; the establishment of a communist state and the associated socio-cultural revolution (from 1945); the political transformation (1989) and the turn towards Western culture.

In the first two cases, folk art and crafts were constructed as a space for national integration and distinctiveness, and subjected to modern forms of care, promotion, and production. After 1989, they acquired a negative status as synonyms for the country's civilizational backwardness, a relic of the communist past, and an opposition to the paradigm of Poland's belonging to the contemporary Western world. Until the systemic transformation, they were also used to suppress the most enduring conflict in Polish history between the peasant class and higher social groups and served to create a common "national art" project.

This paper will present, based on selected examples of the activities of folk-art institutions, folk handicraft production and distribution, and exhibitions, the practical strategies of their use in building state policy in the areas of culture, economy, and social identification.

Piotr Korduba Prof. Ph.D., art historian, director of Art History Institute at the Adam-Mickiewicz University in Poznań, Poland. Specialist in the field of the residential architecture, interior design, design, arts and crafts, and also german-polish art and cultural relationship. He has published six books and many articles. His last book was dedicated to the folk-oriented aesthetics in polish design and interior decorations in 20th century in view of their ideological context (Folklore for Sale, Warsaw 2013). Principal investigator of the research project: Furniture-making in Poznań 1945-1989. Education, design, production (National Science Centre: Poland).

8.5. Sonya Darrow

Folklore's Not Dead: hnutí participativního lidového umění v České republice

Hnutí lidového umění Folklore's Not Dead (FND) se zrodilo před pěti roky na Moravě díky umělkyni Sonye Darrow a Nadaci Veronica, která sídlí v Brně a propaguje udržitelnost nejen životního prostředí, ale i tu kulturní. Iniciátorem byla i Jihomoravská komunitní nadace, která udržuje tradice lidového umění v regionu jižní Moravy. Hnutí je příležitostí pro ostatní, kteří díky němu mohou pátrat po tom, jaké místo dnes zaujímají praktiky lidového umění, a jakým způsobem se lidové umění mění spolu s rytmem života a s dnešní lidovostí. FND odstartoval lidový oděv, známý jako každodenní, všední kroj, který se začal z kulturní scény vytrácet. Odtud se začala tato



všednost společenského života jemně vetkávat a přetkávat do lidového umění přes různé intervence a happeningy. Ty obsahují témata, jakými jsou folklor vzdoru jako nástroj osvobození, environmentalismus a inkluзивita či exkluzivita, zaměřující se na veškeré narativy a hlasy, které většinou reprezentovány nebývají, včetně LGBTQIA+. Hnutí tak dělá z lidového umění aktéra tím, že vytváří prostor pro další definice a způsoby „dělání.“ Cílem této prezentace je tedy nejen ukázat, že FND pracuje se stavem lidového umění kriticky, ale i ptát se, kdo vlastně tento „lid“ je a jaký vztah má k dnešnímu životu společnosti. Úkolem každé generace je starat se o rituály, lidové umění a folklor. Úkolem dnešní generace je však něco jiného. Jak lidové rituály a praktiky fungují ve světě postiženém změnou klimatu? Může lidové umění řídit diskuzi o společenských tématech, které dopadají na naše každodenní životy?

Folklore's Not Dead: The Participatory Folk Art Movement in the Czech Republic

The folk-art movement: Folklore's Not Dead (FND) started over 5 years ago in Moravia with folk artist, Sonya Darrow and the Nadace Veronica (the Veronica Foundation), is based in Brno and promotes sustainability, not only environmental, but also cultural. It was set up by the *Jihomoravská komunitní nadace* (South Moravian Community Foundation), which supports folk art traditions in the South Moravian region. The movement is an opportunity for others to question the place of folk-art practices and the way they move with the rhythm of life — more importantly with today's 'folk'. FND started with a folk dress that was disappearing from the cultural landscape known as the everyday folk dress (všední kroj). It is from here that the everydayness of social life was being gently woven/rewoven in folk art through various interventions/happenings that engage topics such as folklore for resistance as a tool for liberation, environmentalism, and inclusivity/exclusivity that focuses on the many narratives and voices that are not represented including LGBTQIA+. The movement gives agency to folk art by creating space for other definitions and ways of 'doing'. The aim of the following paper/presentation is not only to show how FND engages critically with the state of folk art, but also asks who are the 'folk' and how does it relate to today's social life. The task of each generation is to be a caretaker for the rituals of folk art and folklore. But the task of today's generation is something else. How do these rituals and practices work in a world affected by climate change? Further, how can folk art guide discussions on the social topics that impact our daily lives?

Sonya Darrow is a participatory-based artist, cultural practitioner, and art sociologist. She started the folk art movement: Folklore's Not Dead. Sonya entered the field of sociology at Masaryk University as an artist. Her sociological work started with "Artist as Memory Activist" connecting to her art project: "Stezky/Pathways". She continued with her doctoral research project in the sociology of art — braiding the practices of participatory art & sociology which allows more space for different perspectives, ideas, & reflections to take place in the social sciences — but more importantly in social life.

8.6. Nicola Baird

Znovuobjevení lidového umění: aktérství, proměna a emancipace v díle Terezy Buškové

Multidisciplinární umělecká praxe Terezy Buškové je plná magie, je imersní, intuitivní, nenapodobitelná a vychází z podrobného antropologického výzkumu. Inspiraci nalézá nejen ve slovanském folkloru, ale také v britských, evropských a globálních kulturních tradicích. Významný je současný společensky angažovaný umělecký projekt Buškové, *Bezruké matky*, který je inspirovaný starodávným českým obyčejem oslavujícím Velikonocce a příchod jara, *Ježíškovy matičky*, jenž se snaží interpretovat. Jako náboženský i pohanský ceremoniál býval v minulosti využit i jako mocná forma protestu a způsob ochrany místních žen, které byly často znásilňovány muži, pro které pracovaly. Ve snaze odhalit tuto téměř zapomenutou historii patriarchálního útlaku Bušková poukazuje na palčivou nutnost chránit ženy, které byly vystaveny domácímu násilí a sexuálnímu zneužívání.

Milované matky boží jsou výsledkem úzké spolupráce s dalšími tvůrkyněmi. Zahrnují kostýmy, inspirované lidovým uměním, vytvořené Buškovou a její dlouhodobou spolupracovnicí Marianou Novotnou. Ženská lidová skupina Radost Suchdol a studentstvo designu ekotextilu na SSUD Brno ve spolupráci s brněnskou Nadací Veronica pomohli vytvořit slavnostní koruny a talismany do ruky. Ty se pak nesly jako součást procesní performance v Praze.

Participativní a kolaborativní projekty Terezy Buškové tak vyzývají k opětovnému ocenění důležitosti spolupráce a komunity, respektu k přírodě, pochopení naší závislosti na společných zdrojích, hodnoty řemeslného a kreativního vyjádření a potřeby sociální spravedlnosti k ochraně toho cenného.

Revisiting Folk Art: Agency, Change and Emancipation in the Work of Tereza Bušková

Immersive, intuitive and inimitable as well as rooted in thorough anthropological research, Bušková's magical



and multidisciplinary practice is inspired not only by Slavonic folklore, but also by British, European and global cultural traditions. Of universal resonance, Bušková's current socially engaged art project *Mothers without Hands* is inspired by and seeks to reinterpret an ancient Czech custom similarly celebrative of Easter and the arrival of Spring known as *Beloved Mothers of Christ*. Both a religious and a pagan ceremony, it was also employed, in years gone by, as a powerful form of protest and a means of protection by local women who had been raped by the men they worked for. In uncovering this almost forgotten history of patriarchal oppression Bušková's work raises crucial awareness of the need to support women who have experienced domestic violence and sexual abuse.

Close collaboration with other creatives is central to *Mothers without Hands* – it will involve folk-inspired costumes envisioned by Bušková and her long-time collaborator Mariana Novotná. Ceremonial crowns, headdresses and other handheld ceremonial talismans will be co-created by the female folk group Radost Suchdol and secondary school-age eco textile students in Brno in collaboration with Brno-based Czech charity Nadace Veronica before being worn and carried as part of a processional performance in Prague.

Bušková's collaborative and participatory projects invite our renewed appreciation of the fundamental importance of cooperation and community, respect for nature, an understanding of our mutual interdependence on shared resources, the value of craft and creative expression, and the need for social justice to protect what is precious.

Dr Nicola Baird is an independent curator and researcher affiliated with the Centre for the Study of the Networked Image, London South Bank University. In 2021 completed a PhD, which was a Collaborative Doctoral Partnership between London South Bank University and the Ben Uri Research Unit. In 2019 she curated Czech Routes to Britain and in 2021 she curated an exhibition of the early work of Gustav Metzger at Ben Uri Gallery, also editing the accompanying publications and organising complementary series of events. She was also the curator of Knots: Jonny Briggs x Burgh House: Contemporary Interventions into an Historic House, at Burgh House, 2021–2022.