

Work in Progress



Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Seminář dějin umění

Tomáš Valeš (ed.)

Work in Progress

Příspěvky z workshopu uskutečněného v Brně 7. října 2011
v rámci projektu specifického výzkumu
Semináře dějin umění FF MU:

*„Podpora výzkumných aktivit v doktorském studijním oboru
teorie a dějiny umění“*



Brno 2011

ISBN 978-80-210-7646-4 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-5687-9 (brožovaná vazba)

Obsah

Jan Mikeš

- Sochařské dílny jižních Čech v období kolem poloviny 15. století
aneb O svěbytnosti uměleckých regionů na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky7

Zdeňka Míchalová

- Portál kaple sv. Kříže a slavoničtí měšťané ve 2. polovině 16. století.....17

Filip Komárek

- Vztah Hofbefreiten a malířských cechů v 16.-18. století na příkladu Prahy, Vratislavi a Brna 23

Helena Lukešová

- Počátky kvadraturní malby na Moravě 37

Tomáš Valeš

- Kostel sv. Petra a Pavla v Hrádku u Znojma
Církevní patronát jako umělecko-historický problém..... 43

Michal Konečný

- Kostel v Hlíně mezi církví a státem 59

Anna Habánová

- Přeložení německých tříd Akademie výtvarných umění z Prahy do Liberce 65

Jiří Slavík

- Modernistický sen Dušana Binka..... 69

Ivo Habán

- Prager Secession..... 81

Robert Mečkovský

- Pražské umělecké aukce v době velké hospodářské krize..... 89

Marika Svobodová

- Červený obraz..... 97

- Abstracts 107

Úvodem

Sborník obsahuje studie, které vzešly ze studentského workshopu, konaného 7. října 2011 v rámci projektu specifického výzkumu Semináře dějin umění FF MU pro rok 2011 „Podpora výzkumných aktivit v doktorském studijním oboru teorie a dějiny umění“. Jeho cílem je poskytnout co nejširší a nejkompexnější pohled na jednotlivá badatelská témata studentů doktorského studijního programu dějin umění a současně podpořit interakci účastníků v diskuzích nad vzniklými problémy jejich výzkumné činnosti. Interdisciplinární charakter badatelských témat koresponduje s dlouhodobými odbornými cíli a aktivitami Semináře dějin umění, které mapují dějiny umění (malířství, sochařství i architektury) na Moravě v širších středoevropských souvislostech, a to v širokém časovém záběru od středověku až po současnost. Badatelské zázemí se však neomezuje pouze na oblast tradičních dějin umění, ale tuto fundamentální složku oboru propojuje s novými metodickými přístupy, v rámci kterých dějiny umění spolupracují s vizuálními studii, antropologií obrazu a kulturními dějinami. V okruhu jednotlivých témat jsou představeny jak detailnější studie hlouběji analyzující danou problematiku, tak i statě řešící parciální problémy, případně přinášející příspěvky typu „prima idea“. Výše naznačené výsledky odborné činnosti studentů doktorského studijního programu dějin umění, zařazených do projektu specifického výzkumu pro rok 2011, jsou nyní prezentovány ve formě předkládaného sborníku studií, který bezprostředně navazuje na sborníky ze tří konferencí studentů doktorských programů dějin umění v ČR uskutečněných na Seminárii dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v letech 2006, 2008 a 2010. Na závěr je naší milou povinností poděkovat všem, kteří svou pomocí přispěli ke vzniku tohoto sborníku, a to především (sine titulo) Lubomíru Slavičkoví, Pavlu Suchánkovi a Michalovi Konečnému.

Radka Miltová-Tomáš Valeš

Sochařské dílny jižních Čech v období kolem poloviny 15. století aneb O svébytnosti uměleckých regionů na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky

Jan Mikeš

V roce 1975 byl u příležitosti výstavy *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, pořádané ve Frankfurtu nad Mohanem, vydán stejnojmenný výstavní katalog. V jeho úvodu se Horst Bredekamp zabývá pojmem *Kunstlandschaft*. Základem tohoto pojmu je pro něj tzv. „dějinnost krajiny“ (*Geschichtlichkeit der Landschaft*). Tu můžeme zkoumat pouze při zohlednění všech historicky proměnlivých podmínek přírodních, politických, sociálních, hospodářských i duchovních, které vytváří obraz krajiny ve vědomí jejích obyvatel. Umění má schopnost toto sepětí krajiny a člověka upevňovat.¹

Bredekampova teze, oproti staršímu bádání často zatíženému rasovými předsudky, umožňuje vyhnout se otázce pojmu „*Regionalstil*“² i výkladům o roli aktivního či pasivního modelu fungování slohového vlivu.³ Dovoluje promýšlet otázky výtvarné identity rozlohou velmi malých a jak uvidíme, také stylově velmi heterogenních územních celků, jako jsou jižní Čechy.

Na jejich území se dochovalo více než 150 středověkých soch, v tomto příspěvku se omezím na popsání několika děl z druhé třetiny 15. století. Omezíme-li se pouze na toto období, různí historici umění sem zařadili celkem 35 památek, což jednoznačně převyšuje ostatní regiony Čech a Moravy a umožňuje daleko důkladnější analýzu dílenské produkce nebo řešení otázky případných importů. Počet má sám o sobě určitou vypovídací hodnotu, neboť samotný fakt existence tolika soch nelze redukovat pouze na konstatování hospodářské zaostalosti regionu nebo otázku štěstí při vyhýbání se válečným konfliktům a jistým způsobem nás informuje o generace přetrvávajícím vztahu zdejších obyvatel k památkám církevního umění.⁴

Dnešní hranice Jihočeského kraje sledují, s výjimkou jeho východního okraje, již od středověku danou polohu dvou oblastí, pozdějších krajů bechyňského a prácheňského. Na rozdíl od dalších regionů, v nichž se dochoval větší počet výtvarných artefaktů zkoumané doby, zejména severních či západních Čech,⁵ se tato oblast vyznačovala značnou homogenitou pozemkové držby. Doba kolem poloviny 15. století je charakteristická dalším upevňováním tohoto stavu a nárůstem bohatství dvou nejvýznamnějších jihočeských šlechtických rodů. Menhart z Hradce byl nejvýraznější postavou umírněné kališnické strany, majetek a význam rodu ještě narostl díky spojení telčské a hradecké linie rodu v osobě jeho následovníka Jindřicha IV.⁶ Vše v této době však zastihuje rozporuplná postava Oldřicha z Rožmberka, ústředního hybatele politického dění v období interregna i počátků poděbradské doby, který různými způsoby, včetně falšování listin, rozšiřoval své území na úkor řady klášterů a menších šlechticů.⁷

Sídelní města obou rodů, tedy Jindřichův Hradec a Český Krumlov, spolu s královskými Českými Budějovicemi, tehdy patřila k největším, nejvýznamnějším a hospodářsky nejvíce rozvinutým městům v Čechách. Český Krumlov měl navíc specifické postavení cílevědomě budovaného sídla nejvýznamnějšího českého šlechtického rodu.⁸ Po roce 1419 ve městě hledaly ochranu komunity řady klášterů, členové pražské kapituly a na politické jednání sem zavítal jak Aeneas Sylvio Piccolomini, pozdější papež Pius II., tak Jan Kapistrán v rámci své české mise.⁹ Tato koncentrace hospodářského bohatství a živých politických vazeb samozřejmě zakládá důvod domnívat se, že zde také existovala odpovídající poptávka po uměleckých předmětech, saturovaná mimo jiné i místní produkcí. Ovšem v textech historiků umění týkajících se jihočeského sochařství v období gotiky, jakoby stále zaznívala skepse Vladimíra Denksteina z úvodu stati o sochařství v knize *Jihočeská gotika*, že nelze přeceňovat značný počet děl, neboť: „[...] o nějaké souvislé tradici nebude možno alespoň pro starší dobu nikdy s bezpečností hovořiti.“¹⁰

V textech Alberta Kutala a Jaromíra Homolky se opakovaně setkáme s předpokladem přesunu umělců z husity obsazené Prahy do okrajových částí českého království, věrných císaři Zikmundovi a římské straně. Velmi často je však konstatován také kvalitativní pokles, daný rustikalizací formálních prvků krásného slohu a udržováním tradice, s teprve postupným přejímáním modernějších forem.¹¹

Hlavní problém, s nímž se při studiu středověkého umění v rámci jednoho regionu setkáváme, popsal na příkladu slovenského středověkého umění Ján Bakoš. Základem metody je myšlenka jednotného vývoje na daném území, odvozená z filozofie historiků vídeňské školy. Byla užita ve službách nově vzniklé Československé republiky a jejím základem je nevyřčená idea státu jako svébytného uměleckého organismu, v opozici proti vysloveně nacionalisticky, či přímo rasisticky formulovaným teoriím německých historiků umění.¹²

V rámci výše popsané metody, definující, stručně řečeno, umění na území Čech jako české, je až na výjimky opomíjen původ jednotlivých soch, komparace jsou hledány napříč regiony tak, aby se stvořil výsledný, logicky seřazený vývoj, odvislý od výkonů několika geniálních osobností, jejichž špičková díla byla recipována v periferních oblastech vlivu.¹³ Toto nadřazení ideje celku nad jednotlivé artefakty, absolutizace kategorie umění a vytržení tvorby uměleckých děl z kontextu konkrétních formálních a historických vazeb v rámci menších územních celků, znamenalo také rezignaci na zkoumání regionálních sochařských dílen.

Výjimku z tohoto stavu tvoří částečně text Jaromíra Homolky v textu katalogu k výstavě *Jihočeská pozdní gotika*, kde hájí myšlenku „organického vývoje jihočeského umění“, jmenuje možná centra sochařské tvorby v čele s Českým Krumlovem, Českými Budějovicemi a předpokládá působení sochařské dílny v Jindřichově Hradci.¹⁴

Důrazem na zachycení historické situace a z toho vyplývajícími podnětnými závěry však vyniká zvláště diplomová práce Jana Müllera, v níž shromáždil všechna známá sochařská díla období rámovaného přibližně roky 1420 až 1470 z jihočeského regionu a prostředky dobově podmíněné, ale promyšlené a podložené formální analýzy je rozdělil na několik slohových okruhů, včetně jejich propojení s dochovanými malířskými památkami.¹⁵ V neposlední řadě také zohlednil hospodářské vazby s okolními zeměmi, jež jsou bezesporu základním východiskem při konstrukci obrazu regionálního středověkého umění, v duchu výroku švédského historika umění Jana von Borsdorff: „Umění se nešířilo, bylo prodáváno a kupováno.“¹⁶

Všechna jmenovaná jihočeská města byla významnými obchodními středisky, napojenými na trasy dálkového obchodu. Z jejich polohy vyplývaly i prioritní ekonomické vazby. Pro Jindřichův Hradec, jehož prosperita byla založena na exportu sukna a královské České Budějovice byl nejdůležitější blízký hornorakouský Linec, do určité míry také bavorský Pasov.¹⁷ Oba synové Oldřicha II. z Rožmberka – Jindřich a Jan byli posláni na vychování na landshutský dvůr Wittelsbacha Jindřicha XVI. a starší Jindřich později také na císařský dvůr do Vídně.¹⁸ V obou případech tak měli dost příležitostí setkat se s dobově zcela aktuálními špičkovými výtvarnými díly. Na jiném místě jsem se pokusil doložit hypotézu, že dvě jihočeské sochy Piet, totiž Pieta z Všeměřic (Alšova jihočeská galerie) a z Regionálního muzea v Českém Krumlově, byly určeny pro klariský klášter v Českém Krumlově a zatímco první vytvořil sochař se znalostí současného frankovlámského umění, je druhá přímým importem z tohoto prostředí. Spojovacím článkem mohly být právě wittelsbašské dvory v Landshutu či Straubingu.¹⁹

Podobné exkluzivní objednávky však nepochybně byly výjimkou a většinu dochovaných děl objednávali členové církevních řádů, laických konfraternit či bohatí měšťané. Archivní prameny nás pro sledované období informují pouze o jediné objednávce, která se ovšem týká malby, hovoří také o malířích Jindrovi a Vítkovi, činných v Českém Krumlově a mistru Tomanovi, malíři usazeném v Jindřichově Hradci, kde je poprvé doložen v roce 1463.²⁰ Nikdy o sochařích. Kdo tedy vytvořil více než tři desítky jihočeských soch?

Hledáme-li odpověď na tuto otázku, jen stěží můžeme opominout úlohu Prahy, odkud, jak prokázala Milena Bartlová, pochází významná část dochovaného fondu jihočeských malířských děl ze sledovaného období a kde se v písemných pramenech objevují také řezbáři. Ovšem otázka – do jaké míry je dochovaná sochařská produkce závislá na pražské tvorbě, nemáme-li k dispozici prakticky žádný relevantní komparační materiál, je dle mého názoru řešitelná jen s obtížemi.²¹

Otázka importů z okolních zemí, především z oblasti dnešního Rakouska a Bavorska má větší naději na úspěšné vyřešení. Příklady formálně vyhraněných soch bez hlubších vazeb k místní produkci, jako je sv. Wolfgang z minoritského kláštera v Českém Krumlově nebo Madona z kaple sv. Jana Nepomuckého v Kájově ukazují, že (nikoli překvapivě) bude nutné bátat především na území dnešního Rakouska, kde se vyskytují některá formálně podobná díla vrstvy ovlivněné ranným nizozemským „realismem“.²² Jsem však bytostně přesvědčen, že značná část jihočeských soch vznikla v rámci tohoto regionu, v němž každé ze tří nejvýznamnějších měst mělo dostatečnou ekonomickou sílu, aby zde po delší čas mohla působit sochařská dílna.

Poněkud ve stínu Českého Krumlova vždy stál Jindřichův Hradec, ačkoli počet zachovaných výtvarných památek svědčí o cíle objednavatelské aktivitě. Ta se projevila především v jindřichohradeckém minoritském klášteře s kostelem sv. Jana Křtitele. Z tohoto kláštera pochází prokazatelně tři sochy, z nichž dvě – Madona [obr. 1] a socha sv. Anny Samatřetí jsou ve sbírkách Regionálního muzea v Jindřichově Hradci, socha Assumpty se nachází ve zdejší proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie.

U prvních jmenovaných byla vždy zdůrazňována silná vázanost na formy krásného slohu, u sochy Assumpty, výrazně poznamenané restauračním zásahem Viléma Kandlera v 19. století, naopak vyzdvihována modernost a překročení rámce krásnoslohové estetiky v útvech lámajících se zdvojnásobných záhybů. Jak jsem se však pokusil prokázat jinde, nesou všechny sochy velmi



1) *Madona z minoritského kláštera,
2. čtvrtina 15. století, lipové dřevo, v. 104 cm.
Regionální muzeum v Jindřichově Hradci*



2) *Madona ze Steinfeldu, 2. čtvrtina
15. století, lipové dřevo, v. 82 cm.
Dom- und Diözensenmuseum Wien*

podobné stylové prvky,²³ které charakterizují také pietu z kaple v nedaleké Lásenici, jež byla dlouho považována za práci ze 14. století. Stejně jako Assumpta z Hradce je příkladem, že i nikoli špičkový sochař byl schopen pracovat s různými stylovými mody.

Ve stejné dílně navíc vznikly i další dodnes dochované sochy, totiž Sv. Jan ze hřbitovní kaple v Telči, Assumpta ze Lniště, na níž v této souvislosti poukázal již Jan Müller,²⁴ a také Madona z kláštera ve Žďáru nad Sázavou, dokládající nadregionální dosah dílny. Zdůrazňování vázanosti na tradici forem krásného slohu, s nimiž se setkáváme v literatuře, poněkud koriguje pohled na Madonu, pocházející z kostela sv. Egidia v dolnorakouském Steinfeldu, [obr. 2] jejíž autor či autoři pracovali se zcela



3) *Madona z Kamenného Újezdu, 1440–1450, lipové dřevo, v. 130 cm. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie*



4) *Madona ze Střížova, 1440–1450, lipové dřevo, v. 87 cm. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie*

totožnými prvky.²⁵ Ty patřily k obecně užívanému a zcela aktuálnímu slohovému aparátu. Vzhledem k výrazně podobnému rukopisu můžeme uvažovat o malé dílně, možná spíše jediném sochaři, pracujícím ve třicátých či čtyřicátých letech patnáctého století snad přímo v minoritském klášteře.²⁶

Zatímco některé jindřichohradecké sochy byly akceptovány jako práce jedině dílny již Jaromírem Homolkou a Janem Müllerem, existuje stále velká množina děl, pocházejících bezesporu ze zdejšího regionu, která jsou vnímána jako izolované články přetrženého řetězce uměleckých vztahů. Zde je na místě položit si otázku, známe-li historickou situaci regionu, kolik výtvarných dílen mohlo fungovat v rámci horizontu objednavatelů z jižních Čech?