

Oponentský posudek diplomové práce

Bc. Lucie Daňková: *Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla* Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2019

Historie sběratelství orientálního umění, respektive sledování zájmu českých sběratelů o tento typ artefaktů patří dosud spíše mezi méně zpracovaná témata české orientalistiky a dějepisu umění. Po studiích Lubora Hájka,¹ Ladislava Kesnera, Oldřicha Krále nebo Filipa Suchomela se v poslední době této problematice systematictěji věnuje zejména Michaela Pejčochová, autorka monografie věnované Vojtěchu Chytilovi, nesporně jedné z klíčových sběratelských osobností meziválečného období (2019). Proto lze jen přivítat, že pod jejím vedením vznikla nyní v Ústavu pro dějiny umění diplomová práce Lucie Daňkové zabývající se vztahem malíře Ludvíka Kuby k asijskému umění. V jeho případě se tento vztah projevil nejen shromažďováním asijského umění, ale významně ovlivnil i obsahové vyznění některých jeho obrazů, zejména vlastních portrétů a řady jeho zátiší. Podle ambiciózně formulované anotace, se autorka hodlala objasnit okolnosti vzniku malířovy sbírky, u níž by vzhledem k zastoupení také japonského umění, zejména dřevořezů, bylo na místě spíše než o čínské hovořit o orientální nebo asijské sbírce. Současně rovněž naznačila pokus o její rekonstrukci, pokud to dovolují dochované artefakty a písemné či obrazové prameny. Diplomantka dále slibuje, že se ve své práci zaměří na posouzení sbírky sestavené Ludvíkem Kubou jednak „v kontextu oblíbenosti čínské kultury u malířů české moderny“, i na vyšetření, jak se podílela „na utváření záliby ve sběratelství asijského umění mezi českými moderními umělci“. A konečně deklaruje, že svou pozornost bude rovněž věnovat „historii sběratelství asijského umění v českých zemích a některým konkrétním předmětům z Kubovy sbírky“. Hned úvodem je nutno konstatovat, že ne všechny tyto stanovené cíle se jí pak ve vlastním textu diplomové práce podařilo skutečně naplnit. Mnohé z těchto nepochybně klíčových zásadních témat jsou totiž pouze naznačeny, aniž by došlo k jejich podstatnějším zpracování.

Práce, která se podle autorčiných slov byla zamýšlena jako „tematický pandán“

k nejnovějšímu monografickému zpracování malířského díla Ludvíka Kuby Veroniky Hulíkové (2013) a k monografii sběratele Vojtěcha Chytila od Michaely Pejčochové (2019), je členěná do celkem pěti kapitol. Po úvodní, v níž jsou vycíleny cíle práce a představeny prameny a základní literatura vztahující se ke zkoumané problematice, následují tři hlavní kapitoly. V první z nich autorka na pozadí stručného vylíčení Kubova života a tvorby definuje tři etapy jeho sběratelského zájmu o asijského umění: 1. 1896–1904 akvizice z doby pobytu v mnichovském ateliéru Antona Ažbeho; 2. po 1909 dary inženýra Karla Jana Hory, který žil v Japonsku, a Poláka Adama Gracyana Dąbrowského; 3. po 1931 nákupy od Vojtěcha Chytila spojené mj. s Kubovým podílem na realizaci Chytilových výstav čínského umění.

Ad margine mnichovského období by bylo možno kromě Emila Orlika zmínit také Viktora Oppenheimera, který zde zhruba ve stejné době sestavil svou první, později vydraženou kolekci japonského umění (viz Lubomír Slavíček, Viktor Oppenheimer. Sběratel, propagátor a zprostředkoval japonského a čínského umění, in: Lubomír Slavíček – Jana Vránová (edd.), *100 let Domu umění města Brna*, Brno 2010, s. 117–129 a Filip Suchomel, Orientální záliba Viktora Oppenheimera, in: *ibidem*, s. 131–147). V pasážích věnovaných vztahu Kuba – Chytil, kde se mohla opřít o výše uvedenou monografii Michaely Pejčochové, zůstala poněkud nevyužita možnost připomenout Chytilův podstatný vliv na utváření dalších českých

¹ Srov. jeho v diplomové práci necitované příspěvky: České sbírky čínského umění, *Nový Orient* 6, 1951, s. 144–146; K českým sbírkám čínského umění, *Nový Orient* 9, 1954, č. 10; Umění orientálních zemí u nás, in: Jeannine Auboyr – Roger Goepper, *Umění světa. Umění Dálného východu*, Praha 1972, s. 180–183.

sbírek asijského umění; viz M. Pejčochová 2019, s. 255–262; nebo také Filip Suchomel, Otakar Teyschl a jeho asijské souostroví, in: Jindřich Chatrný – Radana Červená (edd.), *Otakar Teyschl, univerzitní profesor, lékař, sběratel a mecenáš*, Brno 2012, s. 194–237. Většího rozvedení by si v této souvislosti zasloužilo též pouze povšechné konstatování na s. 26, že to „byli to právě umělci, kdo tvořil nejpočetnější skupinu českých sběratelů umění Dálného východu“. O tom se však kromě odkazů na studii Tomáše Wintera (jeho disertační práce *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění* z roku 2006 není v přehledu literatury uvedena) a několika uvedených jmen (Emil Filla, Jakub Obrovský) z diplomové práce mnoho nedovíme.

Další značně úsporně formulovaná kapitola je věnována rekonstrukci sbírky Ludvíka Kuby, jejíž část je od roku 1991 uložena v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur Národního muzea v Praze. Poněkud překvapivě není její součástí soupis všech 147 zjištěných artefaktů, respektive rozbor alespoň jednotlivých typů zastoupených ve sbírce. Autorka se sice snaží tuto skutečnost předem ospravedlnit, když v úvodu (s. 10) upozorňuje, že ji nešlo o „hlubokou analýzu“ vybraných předmětů, protože „záměrem tohoto oddílu práce bylo především vytvořit stručný přehled, sloužící jako obecný úvod ke katalogové příloze, neboť zásadní sbírkové předměty jsou pojednány v ostatních kapitolách v rámci zasazení do kontextu Kubovy malířské tvorby a sběratelských aktivit.“ Tento „souborný katalog“ má však podobu však obrazové přílohy, v jejichž popiskách chybí, např. u japonských dřevořezů bližší autorské i ikonografické určení (uveden je pouze obecný údaj „Dřevořez ze sbírky Ludvíka Kuby, Japonsko“), stejně jako datování. Tento zvolený způsob nelze podle mého názoru považovat v umělecko-historické práci za zcela adekvátní a dostatečný.

Druhé těžiště práce spočívá v kapitole, v níž autorka zkoumá malířskou tvorbu Ludvíka Kuby „v kontextu“ jeho čínské sbírky. Nejprve věnuje pozornost autoportrétům, na nichž se malíř zobrazil s některými vybranými artefakty ze své sbírky a naznačuje, že jedním z důvodů jejich vzniku byla umělcova programová sebereprezentace. Odkazuje přitom na článek, který v roce 2016 věnovala Jessica Priebe výsledkům sběratelských aktivit rokokového malíře Françoise Bouchera. Tato komparace je ovšem značně volná, neboť francouzský malíř sice předměty ze své sbírky příležitostně využíval na svých obrazech, ale nikdy se s nimi neportrétoval. Navíc k problematice umělců sběratelů a motivaci jejich sběratelství existuje další literatura; viz např. Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Der Künstler als Sammler. Sammlung als Instrument der Vermittlung*, in: Benno Schubiger – Dorothea Schwinn Schürmann (edd.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Geneve 2007, s. 275–290; případně recentně k moderním malířům se sběratelskými ambicemi např. Lydia Yee, *Magnificent obsessions. The artist as collector*, Munich – London – New York 2015.

V souvislosti s převážně pozdními autoportréty autorka upozorňuje na možnost, že zde Kuba mj. zpracoval i topos stáří umělce a odvolává se na studii Wojciech Rubiś a Paulina Tendera (*Artistic Thinking – Thinking of the Essence /the Selfportraits of Rembrandt van Rijn/*; 2014). Ale i v tomto případě je problematika pouze letmo naznačena.

Druhou malířskou specializací, ve které měl Ludvík Kuba možnost uplatnit artefakty ze své sbírky asijského umění jsou jeho zátiší. Na těchto obrazech autorka zobrazené předměty z malířova majetku identifikuje s dochovanými kusy. Škoda, že v této souvislosti nebyla větší pozornost věnována rovněž souboru uměleckých fotografií, na kterých jsou zachyceny předměty ze sbírek Ludvíka Kuby a Vojtěcha Chytila. Totéž platí i o fotografiích s pohledy do malířova ateliéru, které se dochovaly v Kubově pozůstalosti v archivu Náprstkova muzea. Určitě by bylo možné i na nich identifikovat umělecká díla čínského a japonského umění z malířovy sbírky, jak to např. ukazuje fotografie zobrazující Ludvíka Kubu při práci v jeho ateliéru, na jehož stěnách jsou evidentně rozvěšeny japonské dřevořezy (viz Josef Páta, *Ludvík Kuba stručný náskok života a díla*, Praha 1926, obr. za s. 8). S dalšími pohledy do

Kubova ateliéru se veřejnost mohla seznámit mj. také ve *Světozoru* 22, 1921–1922, č. 4, s. 103.

Součástí této kapitoly je také „case study“, v níž autorka poněkud překvapivě hledá paralely mezi Ludvíkem Kubou, jeho sbírkou a tvorbou a jeho vrstevníkem a nadšeným sběratelem mimoevropského umění, německým expresionistou Emilem Noldem. Podle mého názoru toto srovnání nevyznívá příliš průkazně, zejména proto, že charakter Noldeho sbírky a způsob jejího vzniku, jsou přece jen odlišné od rozsahu a charakteru kolekce shromážděné Ludvíkem Kubou. Stejně tak se liší Noldeho výtvarný projev od pojetí Kubových autoportrétů a „čínských“ zátiší. Myslím, že mnohem důležitější a přínosnější by přece jen byla komparace se sbírkami, které po roce 1945, respektive v průběhu 50. let vytvořili čeští umělci (např. Zdeněk Sklenář) a sledovat jejich tvorbu inspirovanou čínským uměním. Na tento tematický okruh však autorka vědomě rezignovala. Důvody, které ji k tomuto rozhodnutí vedly nelze považovat za zcela přesvědčivé (viz s. 10–11). V poslední kapitole, která víceméně shrnuje to, co bylo řečeno v podchozím textu, bych očekával přece jen pregnantnější zhodnocení sběratelského typu, který reprezentuje Ludvík Kuba, stejně jako charakteristiku sbírky, kterou vytvořil. Poněkud tezovitě vyznívá i odpověď na otázku, nakolik čínské umění ovlivnilo Kubovu tvorbu. Autorka sice pracovala s malířovými texty, zejména s jeho memoáry *Moje Čína* (1946) a *Zaschlá paleta. Paměti* (1955), ale nepovšimnuta zůstala Kubova stať „Poměr čínského výtvarnictví k evropskému“, publikovaná v časopise *Dílo* (28, 1937–1938, s. 40–42), která osvětluje jeho vztah k čínskému umění.

Pokud jde o formální stránku diplomové práce větší pozornost mohla diplomantka věnovat přesnějším formulacím, které na několika místech jsou poněkud zkratkovité, a navíc ne vždy zcela srozumitelné. Určitý problém spatřuji také v přemíře citací, které jsou v textu použity, a to i v případech, kdy by šlo jejich v podstatě informativní obsah pouze parafrázovat.

I přes uvedené kritické připomínky předložená diplomová práce jako celek naplňuje obsahové i formální požadavky standardně kladené na tento typ klasifikační práce v oboru dějin umění, a proto ji doporučuji k obhajobě a hodnotím známkou velmi dobře.

Praha, 3. září 2019

Prof. PhDr. Lubomír Slaviček, CSc.