

Bez teorie a bez absolventů: ke dvěma normalizačním hrozbám dějin umění

Tereza Johanidesová

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
johanidesova@udu.cas.cz

SYNOPSIS

Without Theory, Without Alumni: Two Threats of Normalisation in the Field of Art History

This study analyzes the methodological manipulation of the field of art history and its personnel at Charles University and the Academy of Sciences during the 1970s and 1980s, tracing the consequences of public declarations of support for adopting Marxism-Leninism as foundation for all theoretical approaches to the work of art. Adoption of this framework was advanced as the only appropriate response to the widespread application of non-Marxist ideas and methods in the field of art history, seen by agents of normalisation as a dangerous hotbed of revisionism. The study also considers the consequences of reducing the admission of art history students and staff during the period of normalisation to those who would be willing to work exclusively within the Marxist framework. The author follows these issues in the larger context of the field of art history and with an analytical focus on the history of fine arts. He also considers the implications of these practices for the current state of the field.

KLÍČOVÁ SLOVA /KEY WORDS

Uměnovědné obory; dějiny výtvarného umění; teorie a praxe uměnovědné práce; personální politika v uměnovědných oborech; 70. a 80. léta 20. století / Art history; history of fine arts; theory and practice of the work of art; staff policy in the arts; 1970s and 1980s

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2020.3.5>

Nemůžeme zastírat, že dnešní stav uměleckohistorické fronty je neutěšený. Na místa ředitelů krajských a jiných galerií jsme nuceni jmenovat výtvarníky místo odborných sil, což nemusí být k neprospěchu věci, ale není to též normální. V památkové péči mají větší a větší slovo technici, architekti a ekonomové; restaurátoři si sami své úkoly rozdělují, hodnotí i schvalují, výtvarná kritika prakticky neexistuje, odborný tisk takřka není (Fiala 1973, s. 153).

Těmito slovy zhodnotil stav uměleckohistorické disciplíny v roce 1973 tehdejší vedoucí pražské katedry dějin umění a estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy

Vladimír Fiala. Také on patřil v roce 1970 mezi kádry dosazené do vedoucích pozic na fakultě, loajálně se hlásící k novému politickému kurzu, jehož jedním z hlavních úkolů byla zejména v první polovině 70. let proklamativní kritika reformního socialismu 60. let a návrat k pevným marxisticko-leninským základům vědeckého života. Jak naznačuje uvedená citace z Fialova referátu předneseného na semináři o marxistické uměnovědě, bylo v něm i dostatek místa pro nepřiliš lichotivé hodnocení stávající situace umělekohistorického oboru z hlediska jeho personálního obsazení, a to nikoliv jen ve smyslu obsazení pozic prověřenými „kádry“, ale obecně i těmi, jejichž politický profil nebyl považován za ideální. Třebaže bylo nutno využít tradiční strategie, mezi něž patřila kritika a negace takřka všeho, co se v oboru odehrálo od poloviny 50. let do roku 1968, poukázání na konkrétní viníky spjaté s předchozím obdobím,¹ kteří přispěli ke „kritickému“ stavu oboru, bylo leckomu patrné, že problémy, o nichž Fiala ve vztahu k situaci českého dějepisu hovoří, nelze jednoduše svalovat pouze na reformní dobu 60. let. Vladimír Fiala ovšem nebyl ve své kritice zdaleka osamocen. Napříč celým zasedáním o stavu uměnovědných oborů rezonovala dvě zásadní témata, resp. požadavky. První, veřejně deklarovaný, volal po důsledném teoretickém přístupu k uměleckému dílu postaveném na pevných základech marxismu-leninismu, jenž měl být jedinou možnou odpovědí na nemarxistické myšlenkové proudy a metody hojně uplatňované v uměnovědách, jevících se z perspektivy dosazených normalizátorů jako nebezpečná centra revizionismu. Druhé, o poznání méně akcentované téma se týkalo praktického problému nedostatku adeptů uměnověd, kteří by tento teoretický, ryze marxistický výklad uměleckých děl ve své profesi uplatňovali.

Jak z výše uvedeného vyplývá, obě zmíněná témata nebyla specifikem konkrétní vědní disciplíny, ale představovala jednu ze společných charakteristik normalizačních uměnovědných oborů, které byly v tehdejší Československu na úrovni univerzit vyučovány. Ambicí tohoto příspěvku je danou problematiku sledovat na osudu pouze jednoho z nich – a to dějin umění. I zde bude ještě výkladový rámec zúžen na dvě konkrétní umělekohistorické instituce – Katedru dějin umění a estetiky na Filozofické fakultě UK a Ústav pro teorii a dějiny umění ČSAV. Na příkladu těchto dvou předních pražských umělekohistorických pracovišť se pokusím alespoň částečně tematizovat, jakým způsobem čelily dějiny umění dvěma zmíněným hrozbám, a to teoretizací disciplíny vyvolanou politickou objednávkou ve smyslu její ovládnutí marxistickou teorií umění a likvidací studijního oboru dějin umění prostřednictvím nulových směrných čísel. Zatímco o marxistické teoretizaci disciplíny nelze hovořit ve své době jako o hrozbě z perspektivy všech aktérů-historiků umění a je nutné připustit, že byli i tací, kteří tuto cestu vnímali jako správnou a jedinou možnou bez ohledu na jejich vnitřní a vnější motivaci, případ směrných čísel tehdy představoval s výhledem do budoucna skutečnou hrozbu pro obor jako celek bez ohledu na stranickou legitimaci či místo v oficiálním umělekohistorickém establishmentu.

1 V případě Fialova projevu byli stigmatizováni z historiků umění Jan Květ, jehož jméno je spojeno s obrovským děním převážně v 50. letech a Jaromír Neumann, který měl být odpovědný za pozdější vývoj dějepisu umění do roku 1970 (Fiala 1973, s. 149–150).

NÁSTUP NORMALIZACE NA DVOU PRAŽSKÝCH UMĚLECKOHISTORICKÝCH PRACOVIŠTÍCH

Nahlížet normalizační periodu českých dějin umění výhradně ve smyslu antiteze či diskontinuity k reformnímu dění 60. let by nebylo zcela přiměřené. Některé tendence i úkoly umělecko-historické disciplíny kontinuálně pokračovaly i za ztížených podmínek normalizačních let a navzdory personálním obměnám odvislých od společenské a politické situace.² Zejména v 80. letech vyústila ve finální podobu řada dlouhodobých velkých projektů českého dějepisu umění. Do velké míry se jednalo o kolektivní úkoly, jejichž výstupem byly rozsáhlé syntézy či celé edice, které v řadě případů dodnes nebyly své aktualizované a kritické nástupce, proto zůstávají autoritativním a mnohdy jediným zdrojem informací i v době, kdy se již oborový diskurz značně proměnil. Mezi takové projekty patří dvousvazková *Kapitoly z českého dějepisu umění* (Chadraba 1986, 1987), reprezentující první a zároveň dosud poslední komplexně zpracovanou reflexi dějin oboru v českých zemích.³ Náleží sem ale i první dva díly syntézy *Dějiny českého výtvarného umění* (vždy po dvou svazcích) a všechny čtyři díly *Uměleckých památek Čech* (Poche 1977–1982).⁴

Tyto náročné publikační výstupy byly připravovány v rámci dlouholetých projektů v tehdejší Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV. Realizovatelné přitom byly, především v počátcích málo personálně rozvinutého ústavu, jen za předpokladu součinnosti s kolegy z univerzitních pracovišť v Brně a zejména v Praze.⁵ Část absolventů s nejlepšími odbornými předpoklady z pražské katedry dějin umění pak pravidelně nacházela v umělecko-historickém ústavu ČSAV profesní uplatnění. Provázanost obou pracovišť a jejich úzké vazby byly zřetelné již od vzniku Československé akademie věd. S jejím založením došlo ale zároveň k narušení původní hegemonie v oblasti umělecko-historického výzkumu, neboť ten spočíval do té doby pevně v rukou univerzitní katedry dějin umění. Obě hlavní instituce umělecko-historického zaměření – jedno univerzitní, specializované primárně na přípravu budoucích historiků umění, druhé akademické, zaměřené na výzkum v oblasti dějin umění a plnění velkých státních vědeckých úkolů – se tak zdánlivě staly konkurenty, v daleko větší míře ale byly odkázány na vzájemnou spolupráci, která nabyta zejména v 60. letech na intenzitě oboustranně prospěšné. Řada vědeckých pracovníků z akademického ústavu působila na katedře v roli externích pedagogů, výrazně tak rozšiřovala a obohacovala její výuku. Katedra

2 V rámci státního plánu základního výzkumu byly stanoveny pro činnost Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV dva základní úkoly: vypracování dějin českého výtvarného umění, které korespondovalo s vnitřními potřebami oboru. Druhý úkol již jednoznačně vyplýval z politické objednávky – byla jím požadovaná kritika nemarxistických teorií v uměnovědě (srov. Konečný 2003, s. 14).

3 Ostatní práce věnované historiografii umělecko-historické disciplíny měly už vždy jen charakter dílčích studií. Vydání *Kapitol* ve své době přitom budilo seriózní a podnětnou diskuzi nad limity takto pojaté koncepce dějin české historiografie umění, a to beze stop jakéhokoliv ideologizování (viz Kroupa 1988–89; Pešek 1989).

4 Je celkem příznačné, že umělecko-historická topografie, jež z podstaty svého předmětu byla tlaku marxistického teoretizování vystavena jen minimálně, představovala zvláště v normalizační době vítanou sféru úniku a proklamovanou niku svobodného bádání na poli umělecko-historického výzkumu.

5 Členy pedagogického sboru umělecko-historického oddělení v 70. letech byli Vladimír Fiala, Jaroslav Pešina, Petr Wittlich, Jaromír Homolka, Jiří Kropáček a Věra Soukupová. K jejich působení na katedře viz (Johanidesová – Bachtík 2020, s. 485–535), dále jednotlivé medailony osobností viz (Biegel – Prah – Bachtík 2020, s. 460–466, 473–482, 539–545, 550–573).

dějin umění naopak pro akademický ústav vychovávala a jistým způsobem i předvybírala nejnadějnější ze svých studentů.

Spolupráce obou ústavů plynule pokračovala i v době normalizační, zvláště tehdy, kdy mocenské tlaky na obor jako celek sílily a s tím se upevňovala soudržnost a spolupráce obou pracovišť. Jejich kapacity, možnosti a pole působnosti přitom byly vzhledem k statutu a úloze, jakou jim státní politika vědy přiřkla, přirozeně rozdílné. Od toho se také odvíjely diskrepance v oblasti personálního zastoupení. Zatímco uměleckohistorické oddělení katedry disponovalo ve svých řadách v polovině 70. let šesti pedagogy-historiky umění,⁶ akademický ústav v téže době zaměstnával přes třicet vědeckých a odborných pracovníků a pracovnic z řad historiků a teoretiků umění (Míšková – Barvíková – Šmidák 1998, s. 140).⁷ Personálně byl akademický ústav tedy několikanásobně více zajištěn s cílem plnění státního plánu základního výzkumu, kdežto rozhodující úloha katedry měla spočívat v zajištění výchovně-vzdělávacího procesu adeptů dějin umění v duchu marxistické metody a světonázoru, případně ve vytváření učebních materiálů pro výuku, a jen v částečném zapojení do badatelského výzkumu v rámci státních plánů.⁸ Genderové zastoupení bylo vyvážené pouze v ústavu při Akademii věd, ani zde však ženy nedosahovaly vyšších nebo vedoucích funkcí. Oproti tomu katedra, pokud se týkalo pedagogických pozic, permanentně zůstávala od doby svého vzniku maskulinně orientována, a to i navzdory tomu, že počet absolventek oboru od roku 1945 prudce stoupal, a v 70. letech dokonce tvořil více než polovinu z celkového počtu absolventů.⁹ Navzdory feminizaci oboru „odspodu“ – tak zůstala pomyslná horní patra dějin umění pevně v rukou mužů – historiků umění.¹⁰

Tak jako tomu bylo v drtivé většině případů humanitních věd, také na obou výše zmíněných uměleckohistorických pracovištích došlo v roce 1970 k personálním čistkám a obměnám ve vedoucích pozicích. Dosavadního vedoucího katedry – přední osobnost české uměleckohistorické medievistiky – Jaroslava Pešinu¹¹ nahradil o deset let mladší historik umění s žádoucí specializací na východoslovanské, zejména ruské a sovětské umění Vladimír Fiala. V Československé akademii věd byl z vedoucí pozice odstraněn historik umění Jaromír Neumann. Tento v raných 50. letech zapálený stalinista a představitel studentokracie na fakultě, o několik málo let později ovšem vedoucí osobnost dějin umění a zastánce demokratických reforem, se stal zároveň s nástupem posrpnou-

6 Do tohoto výsledného čísla jsou započítáváni pouze pedagogové uměleckohistorického oddělení katedry, nikoliv zástupci z oddělení estetiky.

7 Viz tab. 16 (Míšková – Barvíková – Šmidák 1998, s. 140). Z těchto údajů je třeba odečíst pracovníky hudební sekce, kteří tvořili o něco méně početnou část Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV.

8 Realita byla ovšem poněkud jiná. Příprava skript se sice objevuje v oficiálních dokumentech často, většina z nich však nebyla nikdy vydána. Pedagogové namísto nich publikovali výsledky vlastní badatelské práce, jež pro ně byla přirozeně odborně více stimulující.

9 Vycházím z dat uvedených v soupisu absolventů (Biegel – Prah – Bachtík 2020, s. 724–796). V letech 1970–1979 ze 151 zachycených absolventů bylo 85 žen, mužů 66.

10 Jedinou ženou v pedagogickém sboru uměleckohistorického oddělení katedry dějin umění a estetiky byla během 70. let historička umění Věra Soukupová. Zůstává však spíše důkazem toho, že ženám bylo dovoleno tyto pozice obsazovat nikoliv za odborné výkony, ale za splnění určitých kádrových požadavků, jimiž v tomto případě bylo členství ve straně a spolehlivost (srov. Jechová 2012, s. 236).

11 Dosavadní profesor a specialista na středověké umění Jaroslav Pešina, který vedl katedru dějin umění od roku 1964, byl z KSČ vyškrtnut pro „pasivitu“ a následně zbaven funkce vedoucího katedry. Na katedře nicméně mohl působit nadále bez jakýchkoliv restrikcí, stejně tak mohl dále publikovat. Z hlediska jeho akademické kariéry pro něj byly důsledky stranického trestu tedy relativně dosti mírné (srov. Bartlová 2017, s. 76).

vého vývoje jeho „obětním beránkem“. Stranické vedení oboru v rámci svého povinného rituálu – označování hlavních viníků zodpovědných za vývoj „podrývající základy socialistického zřízení“ – do Neumanna cíleně projektovalo vše, čím se dějiny umění v 60. letech vyznačovaly – mezinárodním rozhledem, renomé, které si obor postupně od poloviny 50. let získával, odklonem od marx-leninské teorie ve prospěch teoretických a metodologických systémů recipovaných ze Západu, a i tím, že si Neumann na ústavu až do svého sesazení udržoval pracovníky, kteří se vykazovali odbornými kvalitami na úkor politické angažovanosti. Minimálně po celá 70. léta byly proto jakékoliv styky zaměstnanců akademického ústavu či katedry s Neumannem chápány jako vysloveně subversivní a promítaly se i do jejich politického hodnocení (Hlobil 2020, s. 75).¹²

KONSOLIDACE TEORIÍ?

O co víc hodnotily stranické orgány situaci v uměnovědách na počátku 70. let jako kritickou, o to striktnější a účinnější ideologickou nápravu těchto oborů zamýšlely. Jako podklad pro další postup „konsolidace“ ve společenských, tedy i uměnovědných oborech posloužil *Nástin kritické analýzy společenských věd zejména v ČSAV*, připravený na půdě oddělení školství a vědy ÚV KSČ v květnu 1971. Ten vyhodnotil hlavní problémy jednotlivých vědních oborů a v hrubých obrysech odrážel představu o tom, jakou má mít jejich následná náprava formu. Druhý dokument tohoto typu, vydaný o rok později pod názvem *Rozbor situace ve společenskovědní oblasti ČSAV* zároveň už odrážel stav po politických čistkách v Akademii věd (Devátá 2014, s. 62). Oba dokumenty jsou celkem pozoruhodným, pro veškeré další interpretace normalizační vědy zásadním zdrojem, naznačujícím snahu stranických orgánů pochopit zásadní příčiny krizové situace v oblasti společenských věd a na základě toho také zaujmout jasnou strategii při jejich následné konsolidaci.

Podle první zmíněné analýzy z roku 1971 uměnovědy jen v minimální míře přikročily k podpoře konsolidačního úsilí a nadále zůstávaly „pod vlivem revizionistických názorů, které spoluvytvářejí odpor k marxistické ideologii“. Autoři dokumentu si zjevně uvědomovali, že „marxistická uměnověda“ je poněkud efemélní disciplínou, spočívající na bedrech několika málo jednotlivců: „Vnucuje se otázka, proč zmíněné přednosti marxistické estetiky se u nás zatím neprosadily a proč nesehrály očekávanou pozitivní úlohu v dosavadním vývoji české literatury a umění,“ ptají se autoři analýzy (*Nástin kritické analýzy* 1971, s. 116). Z dnešního pohledu je možné souhlasit s některými zjištěními, jež analýza předložila ve snaze o nalezení těchto příčin:

Pozůstatky nemarxistických metodologických škol však byly silnější, než se po roce 1948 obecně předpokládalo. Navíc přihlášení se k marxismu mělo nejednou formální ráz [...]. Vznikal [tak] osobitý dualismus veřejně prohlašovaných obecných teoretických pouček a vcelku značně odlišné umělecké produkce (*Nástin kritické analýzy* 1971, s. 116–117).

12 Později se Neumannova pozice proměnila především z toho důvodu, že od roku 1981 navázal spolupráci s orgány Státní bezpečnosti, srov. Rusinko 2020, s. 504).

Analýza zároveň již nastínila doporučení ohledně taktiky prosazování marxistické uměnovědy, jejíž síly se jí zdály dosud roztržité. V některých případech měla stačit veřejná polemika, v případech jiných bylo dle analýzy nutné „sáhnout k administrativnímu zásahu, který uvolní marxistické kritice cestu, zruší instituci, která je neschopná života a brání konsolidačnímu procesu, promění složení redakce, dosáhne vydání potřebné knihy apod.“ (Nástin kritické analýzy 1971, s. 119).

Za překážku bránící rozvoji marxistické teorie umění byla považována tendence interpretovat české umění v závislosti na umění západním, dále mizivý zájem o teoretické problémy realismu či izolace od sovětské uměnovědy (Nástin kritické analýzy 1971, s. 119). Konkrétní problémy dějin umění však v analýze zůstávají vymezeny pouze několika základními okruhy – marxistickou teorií, kritikou výzkumu dějin moderního umění, zejména pak kritikou vazeb vědeckých pracovníků na umělecké svazy (v případě ÚTDU ČSAV vazby na Svaz československých výtvarných umělců) a jejich aparáty (Nástin kritické analýzy 1971, s. 120; Rozbor situace 1972, s. 14).¹³ Na základě analýzy dokumentu je třeba konstatovat, že dějinám umění jakožto autonomní vědní disciplíně je zde věnována minimální pozornost, stejně tak i jejím institucionálním základnám. Jako kritická a pro další politický vývoj potenciálně nebezpečná byla chápána výhradně pracoviště takových oborů, které měly s politickým myšlením co největší průnik. Do detailu jsou analyzovány situace na pracovištích vědních disciplín jako filozofie, sociologie, historiografie, politická ekonomie, vědy o státu a právu. Dějiny umění se dostávají do hledáčku společenských analytiků pouze okrajově, a to v širším rámci uměnověd, kde směřuje největší pozornost na literárně-vědní pole, jež se v průběhu 60. let radikálně rozešlo se Štollovou stalinskou koncepcí teorie umění. Lze tedy říci, že v rámci společenských věd a rozboru jejich stavu zastávala umělecko-historická věda spíše marginální postavení, které se z perspektivy uvnitř oboru nemusí na první pohled zdát patrné. Neznamenalo to ovšem, že by se vyhnula konsolidačním opatřením, jež ve výsledku s ohledem na sféru teorie umění a budoucí perspektivu studijního oboru dějin umění, působily nemálo destruktivně.

Vedoucí úloha v těchto opatřeních s cílem „reformování“ Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV byla svěřena marxistickému estetikovi a teoretikovi Sávovi Šaboukovi. Postavení tohoto muže do čela bylo promyšlenou a strategickou volbou, jasným signálem o povaze změn, které měly udávat směr nové koncepci činnosti ústavu. V rámci násilné restrukturalizace a slučování pracovišť, jimiž byla postižena – ve větší či menší míře – všechna pracoviště Akademie věd,¹⁴ došlo k zrušení Ústavu pro hudební vědu a jeho začlenění do nově reorganizovaného Ústavu pro teorii a dějiny umění. Přejmenování dosavadního Ústavu dějin umění v Ústav pro teorii a dějiny umění ovšem rozhodně nemělo představovat jen kosmetickou úpravu v názvu pracoviště.¹⁵ Od začátku 70. let náleželo tomuto ústavu jakožto pracovišti základního výzkumu přednostně bádání v oblasti teorie umění. Vědecká zasedání, ediční projekty a jiné

13 Zejména poslední zmíněný okruh, spolupráce s konkrétními výtvarníky a svazy, byly také později hlavním důvodem, proč StB stála o spolupráci s některými historiky umění nebo je sledovala.

14 Přehled rušení a reorganizace ústavů ČSAV v rámci normalizace viz (Míšková – Barvíková – Šmidák 1998, s. 77).

15 Pracoviště od svého vzniku do roku 1957 neslo název Kabinet pro teorii a dějiny umění, v rozmezí let 1957–1964 bylo přejmenováno na Ústav pro teorii a dějiny umění, roce 1964 pak došlo k změně názvu na Ústav dějin umění. Rok 1970 znamenal návrat k původnímu názvu, tj. Ústavu pro teorii a dějiny umění.

projekty zaměřené na specifické otázky dějin umění, které byl ústav schopen prosadit i se souhlasem Šaboukovým, byly s nedůvěrou monitorovány kolegiem věd o umění a presidiem ČSAV.¹⁶ Přesto se tyto projekty do značné míry dařilo realizovat. Přispělo k tomu pravděpodobně také to, že pozornost vedoucích orgánů Akademie věd byla upřena směrem k nové vlajkové lodi reorganizovaného ústavu, Sávou Šaboukem založeného a také jím vedeného mezioborového týmu pro sdělovací a vyjadřovací systémy umění,¹⁷ jehož cílem mělo být „sjednotit vědeckou kapacitu různých akademických a universitních pracovišť pro boj s antimarxistickými směry v uměnovědě“ (Rozbor situace 1972, s. 32).

Šaboukův přístup byl založen především na kritice strukturalismu, který v dosa-
vadním estetickém a literárním myšlení metodicky silně rezonoval; v případě českého
dějepisu umění bylo přitom možné o recepci strukturalismu hovořit jen ve velmi
omezené míře.¹⁸ Šabouk ho chápal jako novodobý formalismus odtržený od reality
lidského bytí,¹⁹ přitom ale zkoumání struktur ve svém přístupu hojně využíval. Jeho
snaha o uvedení v soulad a ve funkční teorii dogmatický marxismus 50. let s aktuál-
ními metodickými přístupy následujícího desetiletí (recipovány byly zvláště výsledky
Nitranské školy literární komunikace) představovala sofistikovanější přístup ve snaze
o konsolidaci teorie umění (Janoušek 2008, s. 211). Výstavbu poněkud komplikované
marxistické teorie umělecké komunikace, zprostředkované slovníkem převzatým
ze strukturalismu, sémiotiky teorie informace a literární komunikace lze považovat
z dnešního pohledu za celkem pozoruhodný intelektuální výkon, avšak snižovaný jak
Šaboukovým exhibicionismem spočívajícím v málo srozumitelných šroubovaných
formulacích, tak vyčerpávající se v ustavičné polemice se zastánci „antimarxistických“
směrů. Především ale Šabouk obhajoval tytéž principy (pokrokovost realismu, teorie
odrazu ad.), jež byly v uměnovědách definovány již na začátku 50. let, což přirozeně
bránilo tomu, aby umělecko-historická disciplína jako celek brala jeho práce i výsledky
jeho mezioborového týmu vážně.

Tým aspiroval na plnění několika základních cílů – bojovat stranickými a vědec-
kými prostředky proti buržoazním teoriím a metodám, rozpracovávat problémy teo-
retického a metodického charakteru ve světónázorovém rámci marxismu-leninismu
a vytvořit interdisciplinární skupinu badatelů z různých pracovišť. Za všemi těmito
cíli stála vize o centralizaci a unifikaci uměnovědných disciplín, spojených obecnou
marxistickou teorií umění (Umění a skutečnost 1976, s. 8.). Dějinám umění tak reálně

16 František Záhlava, sekretář oddělení společenských věd ČSAV v dopise řediteli ÚTDU ČSAV, Jiřímu Dvorskému ze dne 3. listopadu 1980. V dopise prezidium vznáší požadavek na „redukci“ návrhů na organizování vědeckých akcí, jež se vztahují k otázkám dějin umění. Archiv AV ČR, fond Ústav pro teorii a dějiny umění, kart. I 1/16 [nezprac.].

17 Vysloveny byly určité pochybnosti o tom, nakolik jsou texty publikované pod Šaboukovým jménem skutečně jeho autorským výtvorem, a nakolik kolektivním dílem jeho týmu, v němž lze předpokládat nejvýraznější zapojení rusisty, estetika a literárního vědce Zdeňka Mathausera. Viz osobní rozhovor Vojtěcha Čurdy s Petrem Čornejem (Čurda 2018, s. 291).

18 Zatímco ve zmíněné dekádě dochází k obnovenému zájmu o strukturalismus mezi estetiky a literár-
ními vědci či teoretiky, dějiny umění v té samé době paralelně zaplanuly pro ikonologickou metodu. Zatímco estetiky a literární teoretiky se mohli navrátit k českým myšlenkovým zdrojům, v tomto případě k Mukařovskému a k jeho předválečnému dílu, které nadále působilo inspirativně, čeští historici umění v 60. letech hledali předchůdce a původní zdroje k české ikonologii poněkud účelově v duchovědné koncepci historika umění Maxe Dvořáka.

19 Teorii Jana Mukařovského označoval Šabouk za strukturalismus estetický (srov. Šabouk 1976, s. 20–21).

hrozilo, že se jako vědní disciplína rozplyne v široce rozkročené a zastřešující marxistické uměnovědě. Jedním ze strategických kroků za naplněním této velkolepé vize o „univerzální megametodě“ (Bakoš 2000, s. 353) bylo rovněž již zmíněné zapojení muzikologů, resp. zánik samostatného Ústavu pro hudební vědu a následný vznik sekce hudební vědy Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV. Ačkoliv k metodologickému sjednocování na marxistické uměnovědné bázi docházelo v podstatě jen formální cestou na úrovni Šaboukova mezioborového týmu, muzikologové na rozdíl od historiků umění celkem úspěšně uplatňovali sémiotické a informačně-komunikační přístupy také z vlastní potřeby a bez ohledu na objednávku Šaboukova týmu (Pospíšil 2005, s. 35). Naopak hlavní náplň dosazeného ředitele a jeho týmu, jíž byla především – krom permanentních výpadů proti nemarxistickým uměnovědným přístupům – zvláštní hybridní forma teorie umělecké komunikace, našla v prostředí dějin umění minimální odezvu²⁰ a zřejmě také ona zapříčinila jejich nedůvěru vůči výkladu uměleckých děl jako znakových systémů a vůči sémiotice jako takové.

Přestože dějinám umění, nově propojeným s estetikou či obohaceným o teorii bylo v éře šaboukovské normalizace naznačováno, že je záhodno skoncovat s výzkumem specifických umělekohistorických otázek, které z pohledu normalizátorů nemají do- sah dál než v rámci samotného oboru či některé z jeho specializací (o tématech, která byla aktuální i v západní umělecké historiografii ani nemluvě), zůstalo oboru přeci jen zachováno určité „hájemství“, v němž si sám řešil problémy a otázky, jež musely být dohlížejícími orgány a vedoucími osobnostmi dosazenými po roce 1968 vyhodnoceny společensky jen jako málo užitečné.²¹ Dokládá to i rozložení sil na tehdejší ústavu z hlediska publikačního prostoru za předpokladu jistých ústupků učiněných ze strany mocensky ovládaného dějepisu umění, jak vyplývá z analýzy profilu dvou odborných periodik, které Ústav pro teorii a dějiny umění ČSAV v 70. letech vydával. Časopis *Umění* dál sloužil jako publikační platforma výhradně historikům umění s tím, že závažné teoretické a metodologické příspěvky, které časopis běžně na svých stránkách od 50. let otiskoval, až na jisté výjimky²² spíše strategicky absentovaly, případně, pokud odpovídaly oficiálnímu teoretickému kurzu, přesouvaly se na stránky časopisu *Estetika*. Ten se totiž v roce 1972, kdy se ujal pozice šéfredaktora časopisu zmíněný Sáva Šabouk,²³ stal tribunou normalizačního vedení ústavu. Uplatňovaly se zde výstupy naplňující

20 Z historiků umění se snažil Šaboukův přístup osvojit a na moderní umění aplikovat snad jen Luboš Hlaváček (např. Hlaváček 1973, s. 415–439). Recenze na Šaboukovy knihy do *Umění* psal pak z pozice marxistického ikonologa Rudolf Chadraba. Oba zmínění historici byli členy Šaboukova mezioborového týmu pro sdělovací a vyjadřovací systémy umění, stejně jako jimi byli povinně všichni ostatní pracovníci tehdejšího Ústavu pro teorii a dějiny umění.

21 Jako jeden z příkladů lze uvést plánované zasedání na téma historismů ve výtvarném umění, jež se začalo prosazovat mezi vědeckými pracovníky ústavu jako aktuální teoretický problém zasluhující širší oborovou diskuzi. Zasedání bylo v samotný den konání bez udání důvodu zrušeno, neboť téma historismu bylo chápáno normalizačním vedením ústavu jako jedna z módních otázek „soudobé buržoazní“ uměnovědy (více viz Hlobil 2019, s. 72–96). Výzkum historismu se přesto záhy prosadil, ještě tentýž rok vyšla monografie Viktora Kotrby, věnovaná nejznámějšímu výtvarnému historismu u nás – barokní gotice (Kotrba 1976). V roce 1981, s nástupem Jiřího Dvorského na místo ředitele ústavu, v němž nahradil Šabouka, se historismus stal i hlavním tématem konference k problematice 19. století v Plzni. Odstartoval tím tak tradici mezioborových plzeňských symposií.

22 Jako výjimku lze zmínit studii Petra Wittlicha o metodologických polaritách v dějinách umění (Wittlich 1972). Současně se na stránkách časopisu objevovaly i nadále v návaznosti na 60. léta studie věnované meziválečné avantgardě nebo pozdnímu surrealismu (Vykoukal 1972).

23 Vedení časopisu *Estetika* převzal Šabouk po Jaroslavu Volkovi od č. 1–2 devátého ročníku 1972.

tehdejší představu o podobě oficiální teorie umění, tj. zejména výsledky Šaboukova mezioborového týmu a jeho vlastní polemiky. Oba tábory se tak přitom nijak zvlášť navzájem neomezovaly a každý z nich si – byť za značně znevýhodněných podmínek pro jednu ze stran – hájil vlastní publikační pole.

OD IDEOLOGICKÉHO TLAKU K TECHNICISTNÍ VIZI SOCIALISMU

Oproti zmíněnému akademickému ústavu se na pražské katedře dějin umění a estetiky ideologické teoretizování odehrávalo v podstatně menší míře, a to i navzdory tomu, že také zde došlo k obdobnému sloučení dvou samostatných pracovišť, katedry dějin umění a katedry estetiky s cílem nastolení jedné společné uměnovědy. Řešení náročných teoretických aspektů oboru na uměleckohistorickém oddělení katedry nehrálo natolik důležitou roli jako na Akademii věd. Nutné bylo zejména vychovávat politické kádry oboru, kteří by svým odborným profilem pružně reagovali na ekonomické a společenské potřeby socialistického systému. Tomuto úkolu odpovídala i změna ve vedení univerzitního uměleckohistorického pracoviště. Do čela nebyl dosazen zvenčí, tak jako tomu bylo v případě akademického ústavu, ambiciózní marxistický teoretik umění bez uměleckohistorického školení, ale historik umění – straník, který byl s činností katedry spjat od poválečných let, takže disponoval jak odbornou kompetencí ve své specializaci, tak důkladnou znalostí zázemí svého pracoviště a jeho personálních sil. Řešení otázek teoretického či metodického charakteru nepatřilo mezi silné stránky Vladimíra Fialy, proto nenáležel ani mezi samozvané pseudoteoretiky oboru ve jménu marxismu-leninismu, jejichž rychlý kariéerní postup byl v 70. letech samozřejmostí (srov. Johanidesová – Bachtík 2020, s. 498–500). Zůstával především odborníkem v oblasti východoslovanského umění a roli normalizačního vedoucího katedry, který měl na prvním místě ohlídat ideologicky nezávadnou výchovu poslůných absolventů dějin umění, uplatňujících se s ohledem na potřeby praxe, splňoval jen částečně. Netušil totiž, že bude nucen vypořádávat se s výzvami jiného než jen ryze ideologického charakteru, překračující horizont jeho marxistického přesvědčení a pozitivistického přístupu.

Spíše než o hrozbách ideologického charakteru je proto vhodnější v tomto případě uvažovat o ohrožující technicistní vizi socialistické společnosti, kterou se normalizační doba snažila uvést v realitu, i když i ona byla bezpochyby součástí její ideologie.²⁴ Zaříkávadlem pro naplnění tohoto technokratického pragmatismu byla „společenská potřeba“ a na ní navázaná směrná čísla, jež se stala pro univerzitní dějiny umění (ale i další uměnovědy vyučované na vysokých školách) na přelomu 70. a 80. let téměř likvidační.

Situace na Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV přitom byla docela jiná. Samo presidium ČSAV uvádělo, že „nelze připustit, aby byla dlouhodobě oslabena kapacita společenskovědních pracovišť, neboť jakékoliv větší omezení v této oblasti nese s sebou nebezpečí, jak pro boj na ideologické frontě, tak pro řešení perspektivních úkolů rozvoje naší socialistické společnosti“ (Rozbor situace 1972, s. 25). Pro univerzitní

24 K technokratickému řízení v Československu jako kontinuitnímu fenoménu 60. a 70. let 20. století viz (Sommer 2019).

a výzkumná pracoviště ČSAV v oblasti uměnověd tak platila tehdy výrazně odlišná měřítká, jež prvnímu z nich ubírala na vědecko-výzkumných aktivitách a posléze i na dlouhodobé a důkladné přípravě odborníků v oblasti věd o výtvarném umění, druhému pak početnou personální základnu zachovala, případně ji i rozšiřovala, ovšem převážně o stranicky angažované jednotlivce, často bez patriční erudice v oboru.

Politiku technokratismu v aplikaci na univerzitní prostředí rozvíjel po dobu první poloviny 70. let tehdejší rektor Karlovy univerzity Bedřich Švestka. Vysokoškolská výuka se měla podle jeho představ zaměřit výhradně na potřeby praxe, výchova úzkých specialistů měla být naopak omezena na nejmenší míru (Švestka 1971a, s. 5; Švestka 1971b, s. 6). Této vizi nakonec odpovídala i přestavba vzdělávacího systému, zkracující dobu studia²⁵ a uplatňující v hojně míře systém postgraduálního studia, údajně citlivě reagujícího právě na společenskou potřebu, ovšem důsledně ignorujícího vnitřní potřeby oboru a jeho rozvoje. V závislosti na tom se dějiny umění v preferovaných postgraduálních kurzech rozdělily do několika v praxi uplatnitelných odvětví – památkové péče, muzeologie a umělecké kritiky, která byla navíc chápána jako aplikovaná marxistická teorie umění (Nástin kritické analýzy 1971, s. 115). Jejich užitečnost nebyla stranickými místy zpochybňována a výuka v takovém případě získávala podporu. Studium dějin umění bylo ale na jiné než postgraduální úrovni, jež měla formu praktické úzce zaměřené nastavby, a tak neumožňovala osvojit si umělecko-historickou látku v náležitých souvislostech, čím dál hůře obhajitelné.

Rektor Bedřich Švestka, specializací lékař v oboru pracovního lékařství, v intencích svého technokratického smýšlení napadal Filozofickou fakultu a zpochybňoval význam uměnovědných oborů pro jejich velmi úzkou specializaci a společenskou neupotřebitelnost (srov. Bernard 2010, s. 544; Černý 2009, s. 40) a dějiny umění mezi ně řadil s obzvláštní radostí, což jejich nelehké situaci na fakultě jen přitěžovalo.²⁶ Výsledkem těchto vizí o efektivně fungujícím a racionálně řízeném socialistickém hospodářství, v rámci něhož budou absolventi vysokých škol redukováni na pouhou výrobní sílu bez schopnosti kritického myšlení a možnosti rozvíjet se jiným směrem, než jaký určovala poptávka socialistické ekonomiky, byly do jisté míry živořící uměnovědné obory na vysokých školách s nulovou perspektivou dalšího vývoje, kterou jim jasně signalizovala ze shora (v případě dějin umění v součinnosti ministerstva kultury a školství) přidělovaná každoročně nulová směrná čísla, jež oficiálně neumožňovala přijímat uchazeče do prezenční formy studia.

Studijní obor dějiny výtvarného umění se od roku 1945 vyučoval na univerzitách v Praze, Brně a krátce i v Olomouci,²⁷ zároveň tu působil jako nadřazené pracoviště již zmíněný Ústav pro teorii a dějiny umění ČSAV. Představa stranických orgánů na úrovni ministerstev, rektorátů a mnohdy i děkanátů o budoucnosti oboru byla značně

25 Od roku 1977 se obor dějiny umění studoval místo pěti let pouze čtyři roky, což v poměru s tím, kolik času musel student v rámci této délky strávit studiem povinných ideologických předmětů, znamenalo výrazný časový deficit pro přípravu diplomové práce a absolvování skutečně odborných předmětů.

26 V duchu socialistické mezinárodní dělby práce rektor Švestka údajně prosazoval návrh, k jehož uskutečnění naštěstí nikdy nedošlo, a to, aby se celé studium dějin umění realizovalo výhradně v Moskvě, kam by českoslovenští zájemci odjížděli získat náležitou kvalifikaci v oboru. Jako zdroj této informace posloužila vzpomínka tehdejšího pedagoga katedry dějin umění a estetiky Petra Wittlicha (z proslovu na vernisáži výstavy Dějiny umění ve smyčkách doby, 21. 1. 2020, Karolinum, Praha).

27 Seminář dějin umění byl na Palackého univerzitě roku 1959 zrušen a výuka dějin umění se přesunula na Katedru výtvarné teorie a výchovy. I ta byla ovšem v roce 1980 zrušena (viz Runčíková 2010).

reduktivní. Jako nejvýhodnější se jevila výuka „neperspektivních“ dějin umění pouze na jediné fakultě celorepublikově, případně se mohlo uvažovat o včlenění do pracovišť Akademie věd, aby se odstranila institucionální triplicita (Jareš 2014, s. 527–528). Atraktivní byla rovněž myšlenka zachovat katedry nerentabilních oborů ve formě pedagogických pracovišť, která měla doplňovat a rozšiřovat studium jiných oborů; v případě umělecko-historické sekce katedry dějin umění a estetiky by tak bylo celkem logické, kdyby se staly její přednášky a semináře povinné pro studenty historie či pomocných věd historických, nicméně jako studijní obor by dějiny umění zanikly, staly by se pouze nadstavbou k zmíněným preferovaným oborům. Další z variant, jež se v případě pražské katedry stala za éry nulových směrných čísel reálnou cestou, jak zachovat studijní obor, bylo omezení výuky pouze na úroveň dálkového, externího a postgraduálního studia.²⁸ Strategii, jak uchránit univerzitním dějinám umění alespoň minimální prostor v rámci institucionální základny, tak existovala celá řada. Ve všech případech byly ovšem sebezáchovnou reakcí na systém rozhodující pouze v intencích predikovatelných čísel, a to bez ohledu na potřeby oboru a paradoxně také bez ohledu na úkoly, jež měl v socialistické společnosti plnit.

Zásadní otázkou zůstává, jak je možné, že si dějepis umění během 70. a 80. let získal na úrovni tehdejšího establishmentu nálepkou oboru společensky neužitečného a jeho absolventi byli považováni za neuplatnitelné „Schöngeste“.²⁹ Umělecko-historická disciplína nepředstavovala z hlediska role, jíž naplňovala v rámci kulturní politiky státu, zanedbatelný obor. Stát minimálně potřeboval elementárně vzdělané pracovníky, kteří by uměli přiblížit slovem výtvarnou tvorbu a její dějiny, spravovali rozsáhlý památkový fond, vedli síť krajských, oblastních a dalších galerií. Přesto veškeré kroky vedly k tomu, že byla zpochybňována legitimita dějin umění jakožto svébytné a autonomní vědecké disciplíny. Málokterá z institucí resortu kultury zároveň dovedla alespoň rámcově určit přesný počet kvalifikovaných historiků umění, jež bude potřebovat v horizontu několika následujících let. Tato nekompetentní rozhodnutí ovšem následně určovala podobu směrných čísel. Na úrovni některých kulturních zařízení zřejmě panovala také představa, že kvalifikovanou práci historiků umění mohou snadno a zodpovědně zastat i jiné profese. Vracíme se tak zpět k úryvku z proslovu Vladimíra Fialy, citovaném na začátku této stati. S cílem upozornit na nezdravý stav oboru Fiala záměrně vykresluje tehdejší realitu možná v temnějších barvách, než jak ji s odstupem času dnes interpretujeme a hodnotíme my. Zároveň ale Fialova slova zprostředkovávají až příliš živě vizi, kterou by definitivní uplatnění inženýrského řízení na poli umělecko-historické disciplíny proměnilo ve skutečnost.

28 „Některá pak studia velmi speciální, jako je studium (samozřejmě neučitelské) dějin výtvarného umění, dějin hudby, dějin divadla a film [...], pokud by se nedálo pro zájmovou studijní oblast v interním studiu pro některé studenty, nalezla by v dálkovém, externím a postgraduálním studiu dostatečné uplatnění.“ (Jareš 2018, s. 533).

29 Tímto termínem označoval běžně jeden z normalizačních děkanů brněnské filozofické fakulty uměnovědce (Vysloužil 2012, s. 51).

ZÁVĚREM

Hledáme-li a snažíme-li se pojmenovat příčiny tohoto z dnešního pohledu nenormálního dění, v době kdy se po roce 1968 nově dosazené elity snažily uplatnit svůj ideál normálu, nemůžeme tyto příčiny označit jinak než jako systémové. Těžko je ale lze interpretovat v souvislosti s cílenou likvidací politicky nepohodlného či ideologicky nebezpečného vědního oboru. Tím dějiny umění nebyly, třebaže i ony, přinejmenším po celou dobu 70. let, podléhaly dohledu represivních složek.³⁰ Hrozba jejich zániku jako svébytné disciplíny byla daleko spíš vedlejší, ve všech svých aspektech ne zcela domyšleným důsledkem jinak systémového uplatňování technokratické racionality, jež byla zároveň vzývána jako vyšší vývojový stupeň socialismu. Přitom byla paradoxně charakteristickým rysem modernity jako takové, vzkvétající na obou stranách tehdy bipolárně rozděleného světa.³¹

Z tehdejšího pohledu se musela jevit situace univerzitních dějin umění, kdy nad jejich existencí visel Damoklův meč v podobě ze shora přidělovaných nulových směrných čísel, jako zcela absurdní a zároveň tristní, přesto máme zvláště dnes, kdy univerzitní uměleckohistorická pracoviště nedostatkem studentů ani absolventů rozhodně netrpí, snahu tuto součást moderní historie dějepisu umění spíše přecházet a marginalizovat. Patří mezi příběhy z doby „normalizační šedi“, které pro dnešní oborové dění nemají závažnější důsledky. Lze přitom tušit, že technokratické vidění světa bylo a je spíše trvalejším fenoménem, než časově omezeným projektem, který by se vytratil s příchodem nového politického systému, jak by se na příkladu dějin umění, jež po roce 1989 už směrná čísla netrápila, mohlo zdát. O tom, že jsme součástí pozdní modernity, pro niž je technokratické myšlení v určité míře i nadále příznačné – třebaže je dnes zastoupeno jinými direktivami a kvantifikovatelnými údaji, než jakými byla směrná čísla – snad netřeba dlouze psát. Také dnes uměnovědy mimo svou vlastní „bublinu“ čelí mnohdy nálepce „zbytečných oborů“ a potřeba jejich kultivace a rozvoje není samozřejmostí akceptovanou všemi.³²

K druhé z hrozeb – tj. ovládnutí dějin umění marxistickou teorií –, jíž jsem se pokusila ve svém stručném nástinu pojmenovat, lze s odstupem času a několika generací snad jen dodat, že – ať byl její rozsah jakýkoliv – vedla spíše než k produkci textů výrazně poznamenaných tehdejšími ideologickým jazykem k opačnému výsledku, který dnes někteří z nás vnímáme jako jeden z nejbolestivějších a nejtrvalejších přežitků

30 Přestože bohatý archivní materiál ze složek StB, který předložil ve své monografii Mirek Vodrážka, dokazuje, že dějiny umění byly tlaku represivních složek vystaveny (Vodrážka 2019), což v žádném případě nerozporuji, postrádám kontext toho, v čem byla situace na Ústavu pro teorii a dějiny umění natolik „katastrofální“ a „blízko chaotickému zlomu“, jak autor tvrdí (Vodrážka 2019, s. 129, 130, 134), například oproti jiným vědeckým pracovištím obdobného charakteru a dané doby. Více než Šaboukovo vedení považuji za potenciálně ohrožující pro chod ústavu a práci jednotlivých pracovníků celkové vystupování marxistického historika umění a dogmatika Dušana Konečného (viz např. Hlobil 2019, s. 72–97).

31 Příběh normalizačních dějin umění lze rovněž chápat jako součást většího příběhu o formování evropské průmyslové modernity, jak s ní pracuje např. Matěj Spurný (Spurný 2016, s. 260). Od likvidace kulturního dědictví (u Spurného na příkladu historického Mostu) k likvidaci oborů, jejichž předmětem výzkumu a následného zhodnocování je právě toto kulturní dědictví, vede přímá spojitost.

32 Jinak by jistě nebylo třeba stále nově formulovat obhajoby humanitního vzdělání a odůvodňovat jeho přínos v dnešním globalizovaném světě, i nadále primárně zaměřeném na hmatatelné a v krátkodobém horizontu dosažitelné ekonomické úspěchy (srov. Nussbaum 2017; Zakaria 2017; Roth 2014).

normalizace, s nímž se obor vyrovnává – a to je důsledně budovaná apriorní nedůvěra k jakékoliv teorii, postavená na základně, jejímž z nejstabilnějších pilířů byla představa o tom, že teorie je svého druhu ideologie. Jako úspěšný obranný mechanismus se pak osvědčovalo to, co jeden nejmenovaný historik umění rád označoval za „kult holých dat a materiálových nálezů i prací“. Tímto způsobem si dějiny umění zdánlivě vydobyly ony pověstné ostrůvky svobodného bádání, stalo se tak ale za cenu toho, že se metodologicky a teoreticky ochuzovaly.

PRAMENY:

- Černý, František:** *Normalizace na pražské filozofické fakultě (1968–1989)*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2009.
- Fiala, Vladimír:** Ideologické, praktické a výchovné problémy uměleckohistorické fronty. In: Sáva Šabouk (ed.): *Úkoly české a slovenské marxistické uměnovědy. Výběr příspěvků z celostátního semináře pracovníků v oblasti věd o umění, 13.–15. května 1973*. Vědecké kolegium věd o umění ČSAV, Praha 1973, s. 147–154.
- Fond Ústavu teorie a dějin umění ČSAV (1953–1990)**. Archiv AV ČR.
- Chadraba, Rudolf et al.:** *Kapitoly z českého dějepisu umění. I. Předchůdci a zakladatelé*. Odeon, Praha 1986.
- Chadraba, Rudolf et al.:** *Kapitoly z českého dějepisu umění. II. Dvacáté století*. Odeon, Praha 1987.
- Hlaváček, Luboš:** Významové struktury v moderním umění. *Umění XXI*, 1973, č. 5, s. 415–439.
- Hlobil, Ivo:** Josef Krása a Ústav teorie a dějin umění za vrcholící normalizace. In: Chlábek, Jan – Benešová, Klára (eds.): *Více Krásy*. Artefactum, Praha 2019, s. 72–97.
- Jareš, Jakub et al.:** *S minulostí zůčtujeme: sebereflexe Filozofické fakulty UK v dokumentech sedmdesátých a devadesátých let 20. století*. Academia, Praha 2014.
- Kotrba, Viktor:** *Česká barokní gotika: dílo Jana Santiniho-Aichla*. Academia, Praha 1976.
- Kroupa, Jiří:** Kapitoly z českého dějepisu umění. I.–II. (rec.). In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Řada F-uměnovědná (1988–1989)*, 37–38, č. 32–33, s. 109–112.
- Míšková, Alena – Barvíková, Hana – Šmídák, Miroslav:** *Československá akademie věd 1969–1972: restaurace komunistické moci ve vědě*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1998.
- Nástin kritické analýzy společenských věd zejména v ČSAV**. Redakce vnitrostranického zpravodajství ÚV KSČ (vnitrostranický tisk), Praha 1971.
- Pešek, Jiří:** Kapitoly z českého dějepisu umění. I–II (rec.). In: *Acta Universitatis Carolinae. Historia Universitatis Carolinae Pragensis*, 1989, roč. 29, č. 2, s. 99–101.
- Poche, Emanuel (ed.):** *Umělecké památky Čech*, sv. 1–4. Academia, Praha 1977–1982.
- Rozbor situace ve společenskovědních ústavech ČSAV**. Archiv AV ČR, fond Prezidium ČSAV, kart. 118, 33. zasedání prezidia ČSAV, dne 17. 5. 1972.
- Šabouk, Sáva (red.):** *Úkoly české a slovenské marxistické uměnovědy. Výběr příspěvků z celostátního semináře pracovníků v oblasti věd o umění, 13.–15. května 1973*, Praha 1973.
- Šabouk, Sáva:** *Tři polemické studie*. Československý spisovatel, Praha 1976.
- Švestka, Bedřich:** Mysleme na budoucnost. *Tvorba*, 14. 4. 1971, č. 15, s. 5.
- Švestka, Bedřich:** Bojujeme o socialistický charakter universit. *Večerní Praha*, 2. 7. 1971, s. 6.
- Vykoukal, Jiří:** Skupina Ra. *Umění XX*, 1972, č. 5, s. 453–469.
- Vysloužil, Jiří:** Malé rozpomínání na prof. Artura Závodského. In: Hashemi, Michaila – Plešák, Miroslav (eds.): *Jubilejní benefice pro Artura Závodského: sborník ke 100. výročí narození prof. PhDr. Artura Závodského, DrSc. Masarykova univerzita, Brno 2012*, s. 50–51.
- Wittlich, Petr:** Metodologické polariry v dějinách umění. *Umění XX*, 1972, č. 3, s. 289–293.

LITERATURA:

- Bakoš, Ján:** *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Veda, Bratislava 2000.
- Bartlová, Milena:** Jaroslav Pešina 1938–1977. Čtyři desetiletí politických strategií českého historie umění. *Opuscula historiae artium* 66, 2017, č. 1, s. 74–85.
- Bernard, Jan:** *Z šedé zóny: texty a kontexty*. Akademie múzických umění, Praha 2010.
- Biegel, Richard – Prah, Roman – Bachtík, Jakub (eds.):** *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Filozofická fakulta UK, Praha 2020, s. 485–535.
- Čurda, Vojtěch:** *Podíl Ladislava Štolla na formování československé kultury*. Dizertační práce. PedF UK, Praha 2018.
- Devátá, Markéta:** *Marxismus jako projekt nové společnosti: dvě studie ke společenským vědám (1945–1969)*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 2014.
- Janoušek, Pavel et al.:** *Dějiny české literatury 1945–1989, IV., 1969–1989*. Academia, Praha 2008.
- Jareš, Jakub et al.:** *Mezi konkurencí a spoluprací: Univerzita Karlova a Československá akademie věd 1945–1969*. Karolinum, Praha 2018.
- Jechová, Květa:** Postavení žen v Československu v období normalizace. In: Oldřich Tůma – Tomáš Vilímek (eds.): *Česká společnost v 70. a 80. letech. Sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2012, s. 176–246.
- Johanidesová, Tereza – Bachtík, Jakub:** Řízený útlum. Katedra dějin umění (a estetiky) na FF UK v období normalizace, 1970–1989. In: Biegel, Richard – Prah, Roman – Bachtík, Jakub (eds.): *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Filozofická fakulta UK, Praha 2020, s. 485–535.
- Konečný, Lubomír:** Padesát let Ústavu dějin umění, in: Konečný, Lubomír – Hausenblasová, Jaroslava – Šroněk, Michal (eds.): *Ústav dějin umění AVČR 1953–2003*. Praha 2003, s. 9–19.
- Mířková, Alena – Barvířková, Hana – Šmídák, Miroslav:** *Československá akademie věd 1969–1972: restaurace komunistické moci ve vědě*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1998.
- Nussbaum, Martha C.:** *Ne pro zisk: proč demokracie potřebuje humanitní vědy*. Filosofía, Praha 2017.
- Pospíšil, Zdeněk:** *Sociosémiotika umělecké komunikace (česko-slovenská varianta)*. Albert – Muzeum Prostějovska, Boskovice – Prostějov 2005.
- Roth, Michael S.:** *Beyond the University. Why Liberal Education Matters*. Yale University Press, New Haven 2014.
- Runčířková, Hana:** Setkání uměnovědců. *Místní kultura*, 16. 6. 2010. Dostupné online: <https://www.mistnikultura.cz/setkani-umenovedcu>, vyhledáno 15. 8. 2020
- Rusinko, Marcela:** Normalizační rovnice historika umění. *Trestní kauza Jaromíra Neumanna z let 1985–1988. Soudobé dějiny* XXVI, 2019, č. 4, s. 494–521.
- Sommer, Vítězslav (ed.):** *Řídit socialismus jako firmu: Technokratické vládnutí v Československu 1956–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2019.
- Spurný, Matěj:** *Most do budoucnosti: laboratoř socialistické modernity na severu Čech*. Karolinum, Praha 2016.
- Vodrážka, Mirek:** *Výtvarné umění a jeho subversivní role v období normalizace. Demytologizační a detektivní příběh*. Centrum pro dokumentaci totalitních režimů, Praha 2019.
- Zakaria, Fareed:** *Obrana liberálního vzdělání*. Academia, Praha 2017.