

**Miroslava Kacetlová**

## **Autoportrét v českém barokním umění**

**Diplomová práce**

**Ústav pro dějiny umění FF UK 2006**

**Posudek**

Diplomantka se věnovala dosud nikdy celkově zpracovanému tématu, ke kterému je však velmi početná literatura jak typu uměleckých monografií, tak studií týkající se psychologie umění nebo otázek umělecké zakázky. Autorka svůj výzkum opřela o velmi zevrubnou znalost veškeré dostupné literatury, jejíž seznam – přesahující 300 položek – je připojen v závěru práce.

Samotná práce je velmi logicky strukturována. Po úvodu je vstupní kapitola věnována společenskému pozadí umělecké tvorby barokní doby v Čechách, následuje stručný náčrt historie pražských malířských cechů v období renesance a baroka jako exkurz charakterizující částečně společenské postavení umělců v daném období. Třetí kapitola je věnována specifické uměleckého řádu autoportrétu jak z hlediska historického tak z hlediska jeho reflexe v dobové i mladší literatuře.

Těžiště práce pak představují drobná monografická zpracování několika desítek autoportrétů, které vznikly v českém prostředí, či byly vytvořeny umělci, kteří měli alespoň částečný vztah k našim zemím a to mezi polovinou 16. a sklonkem 18. století. Tento soubor je pak uvážlivě a přesvědčivě rozdělen do šesti základních ikonografických typů: samostatné portréty, portréty s malířskými atributy, autoportréty na rodinných podobiznách, autoportréty v narativních scénách, autoportréty v rámci skupinové podobizny a malířské kryptoportréty. Za závěrečnou, shrnující kapitolou je k práci připojen pečlivě vypracovaný technický katalog více než sedmdesáti nejvýznamnějších děl, doprovobený jejich reprodukcemi.

Celkově lze nepochybně konstatovat, že z hlediska typologického i z hlediska poznání jednotlivých děl je práce Miroslavy Kacetlové zřetelným přínosem k poznání autoportrétu barokního období u nás. Za zvláště významné považují jasně prokázané inspirace některých autoportrétů autoportréty jiných, starších umělců (kupř. u Leopolda Michaela Willmanna, Johana Lukáše Krackera aj.), které dokládají, že i v tomto žánru nešlo o ryze spontánní a jednoznačně intimní výpověď, ale o určitou

typovou stylizací, dokonce i této spontaneity a intimity. Neméně významné jsou ikonografické postřehy, týkající se souborů autoportrétů Jana Kupeckého nebo Petra Brandla, které dobře odkazují k jejich životním osudům a odhalují osobní roviny výpovědi těchto obrazů. Při analýzách těchto děl vykazuje autorka znalost jak ikonografických fines, tak dobové symbolika a emblematicky.

Určité výhrady lze mít k některým formulacím především v teoretických pasážích. Stěží lze předpokládat, že teprve novověk byl dobou kdy „byl v umělci vzbuzen zájem o člověka“ (str. 12), neboť člověk je preferovaným tématem celých dějin umění. Je ovšem zřejmé, že novověk přichází s novým pojetím člověka silněji akcentujícím jeho individualitu. Introspekce u sv. Augustina se – vzhledem k jeho zřetelným novoplatónským východiskům – vůbec netýkala vnější podoby člověka, ale jeho ideální substance, tedy duše, která je nezobrazitelná. (str. 13) Naopak uvedený citát z Davida Huma (str. 15), který je vlastně polemikou s karteziánským principem myslícího ego jako trvalé a individuální substance lidskosti v jednotlivém člověku, a je zřetelnou manifestací senzualistické linie myšlení 18. století, je vynikajícím myšlenkovým protějškem dobového žánrově bezprostředního – jakoby okamžik s jeho prchavými smyslovými kvalitami – akcentujícího pojetí portrétu i autoportrétu v polovině 18. století. V tomto smyslu ho lze jistě pro „komentování“ uměleckého pojetí autoportrétu té doby dobře využít. Téma podkapitoly „Využití zrcadla pro autoportrét“ ovšem souvisí s daleko širší problematikou povahy vizuality a zjevnosti jako přítomnosti. Tato tematika, která by nepochybně vydala na samostatnou práci, je zde jenom letmo zmíněna, nicméně doložena dobře volenými příklady.

V samotném textu je pouze několik stylistických nešikovností: kupř. formulace na str. 6 „Na sklonku 17. století *docházelo* v českých zemích *k feudální prosperitě*.“ hlediska hospodářských dějin zde již vůbec nelze mluvit o feudálních vztazích, protože novověký šlechtický velkostatek již nefungoval na feudálních principech. Nepřesné je konstatování, že od 30. let 18. století „*skončila éra velkých uměleckých osobností. Církev i aristokracie omezily své investice do výtvarného umění*.“ (str. 7) Toto konstatování je nepřesné, když oslabení církevní zakázky lze sledovat až kolem poloviny 18. století v souvislosti s vynucenými půjčkami Marii Terezii v době války o rakouské dědictví, které mnohé církevní instituce finančně oslabily. Šlechtická zakázka trvá až do leopoldinské éry, avšak částečně se mění strukturace úkolů. Na rozdíl od zřetelně vymezených uměleckých okruhů s vlastními centry, které přetrvává ještě v období vrcholného baroka, je pro pozdní baroko spíše charakteristické určité

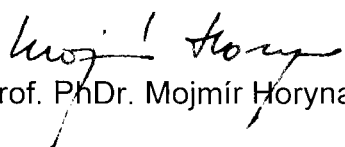
sjednocování uměleckého prostoru celé střední Evropy, pro které hrají významnou roli umělci s velkým teritoriálním rozsahem své působnosti (kupř. František Karel Palko ad.) a během kterého Praha postupně ztrácí postavení jednoho z vedoucích uměleckých center, které měla v předchozím období. Terminologicky chybné je označení premonstrátského řádového hábitu slovem „tunika“ (str. 60).

V závěrečné kapitole je podána dobře stylizovaná rekapitulace předchozích výsledků práce. I zde je dobře propracována ikonografie autoportrétu a jeho schopnosti dalších, symbolických sdělení i transformace jeho „psychologického ladění“. Postrádám zde podrobnější charakteristiku transformace výtvarných kvalit (nikoli ve smyslu vlastní umělecké hodnoty), jejichž charakteristika může být východiskem k vlastní „ontologii“ uměleckého výkonu, jako rovině dobové samozřejmosti (či vizuální konvence), na jejímž základě lze jednotlivá sdělení teprve budovat. K tomuto typu hodnocení si autorka v analytických kapitolách totiž připravila velmi dobrou výchozí pozici řadou přesných postřehů kupř. konstatováním významu frontality, nebo naopak pootočení postavy, analýzami budování prostoru a prostorových vztahů, práce se světlem, relací zobrazeného k divákovi atd. Proto mě mrzí, že jich nedokázala v závěrečné kapitole využít.

Uvedené připomínky nijak nesnižují vysokou úroveň předložené práce. Některé z nich jsou spíše náměty k dalšímu zamyšlení nad tématem a nikoli výtkami. Proto mohu uzavřít, že práci Miroslavy Kacetlové jednoznačně

**doporučuji k obhajobě.**

Praha, 15. května 2006

  
Prof. PhDr. Mojmir Horyna