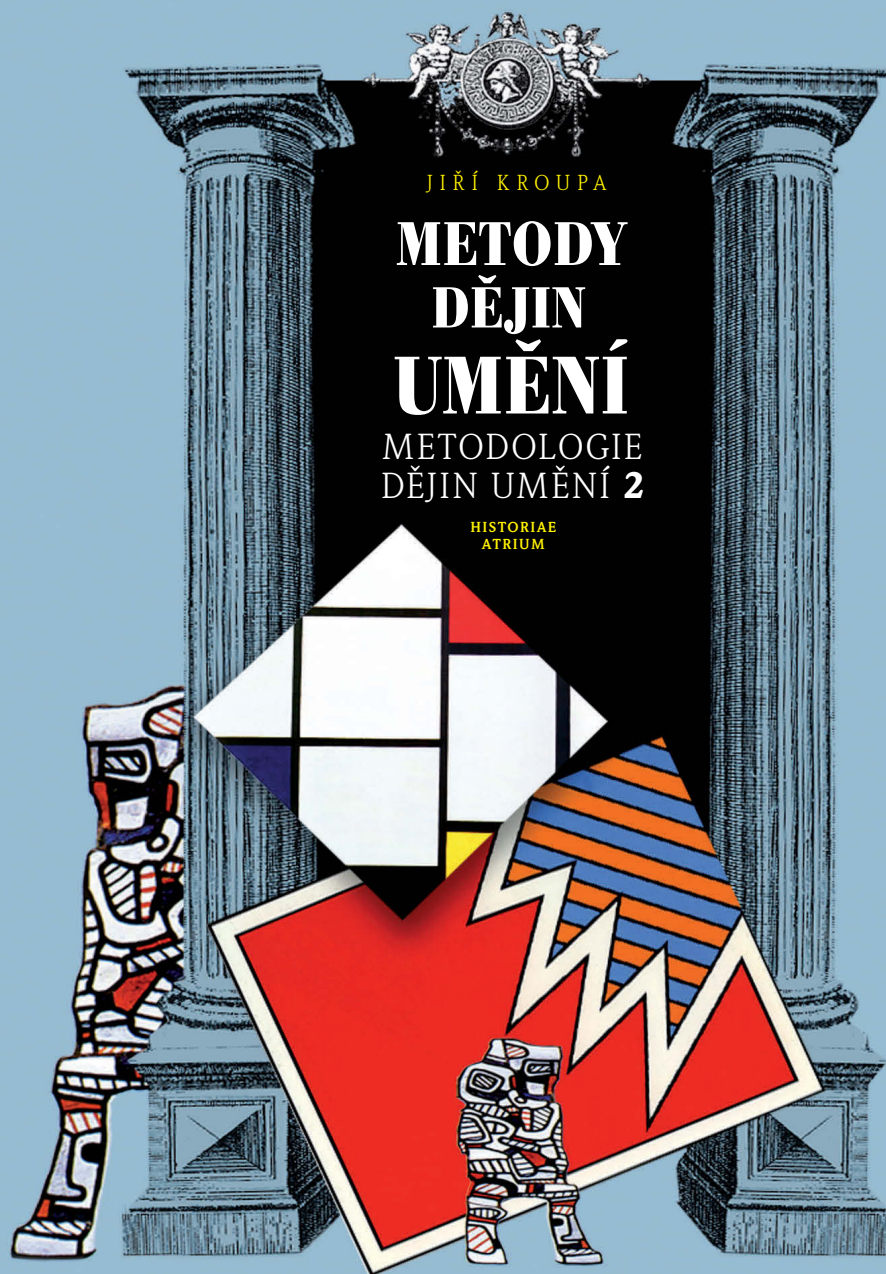
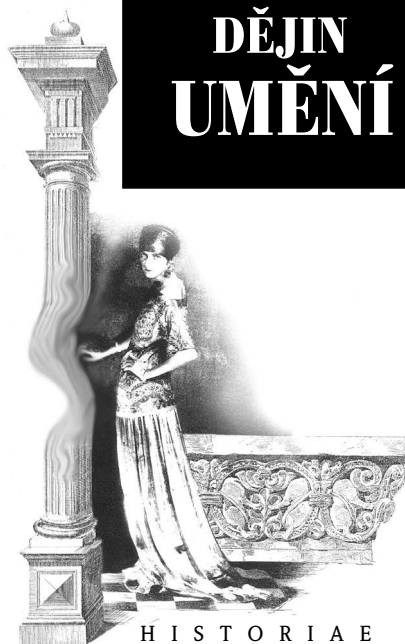


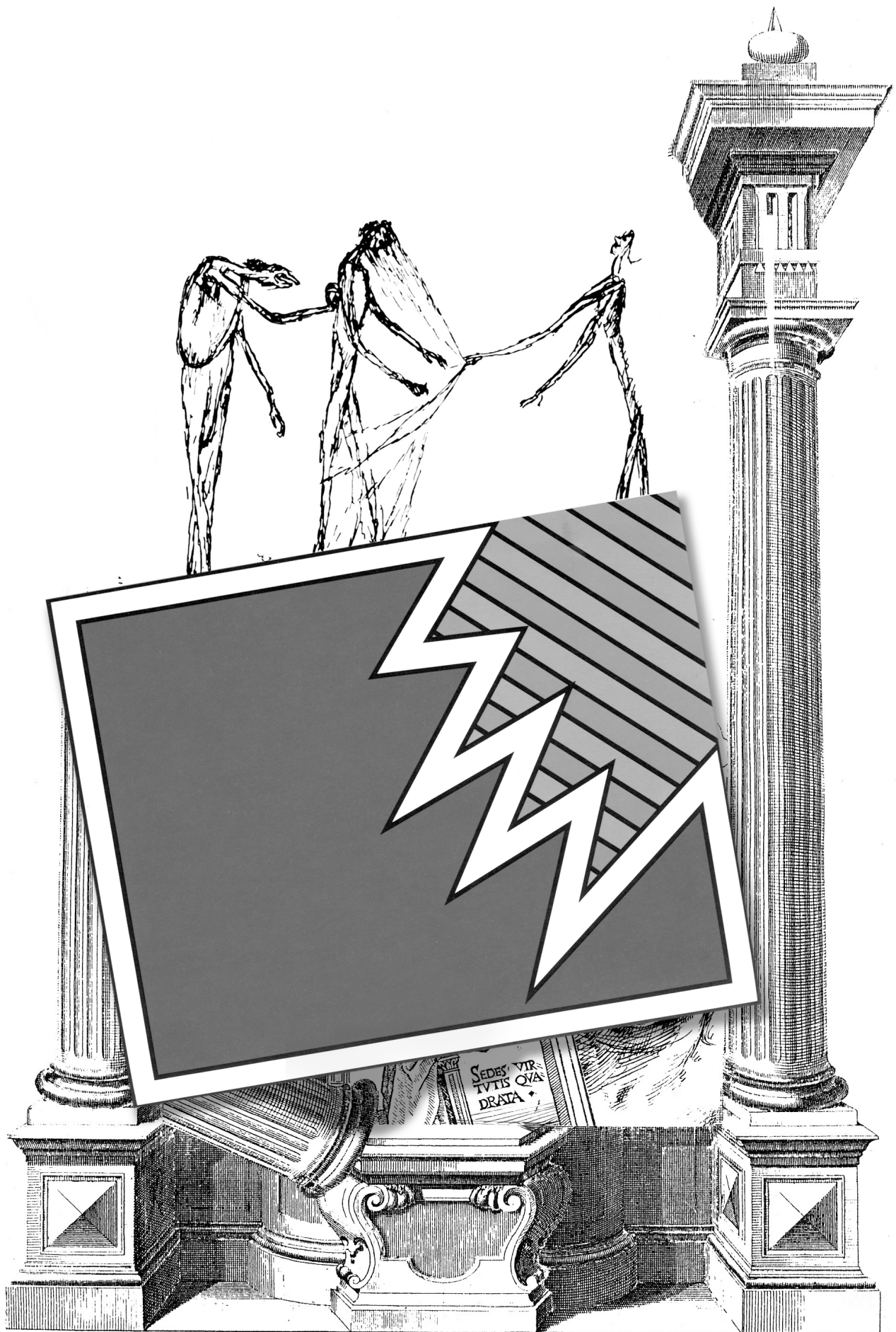


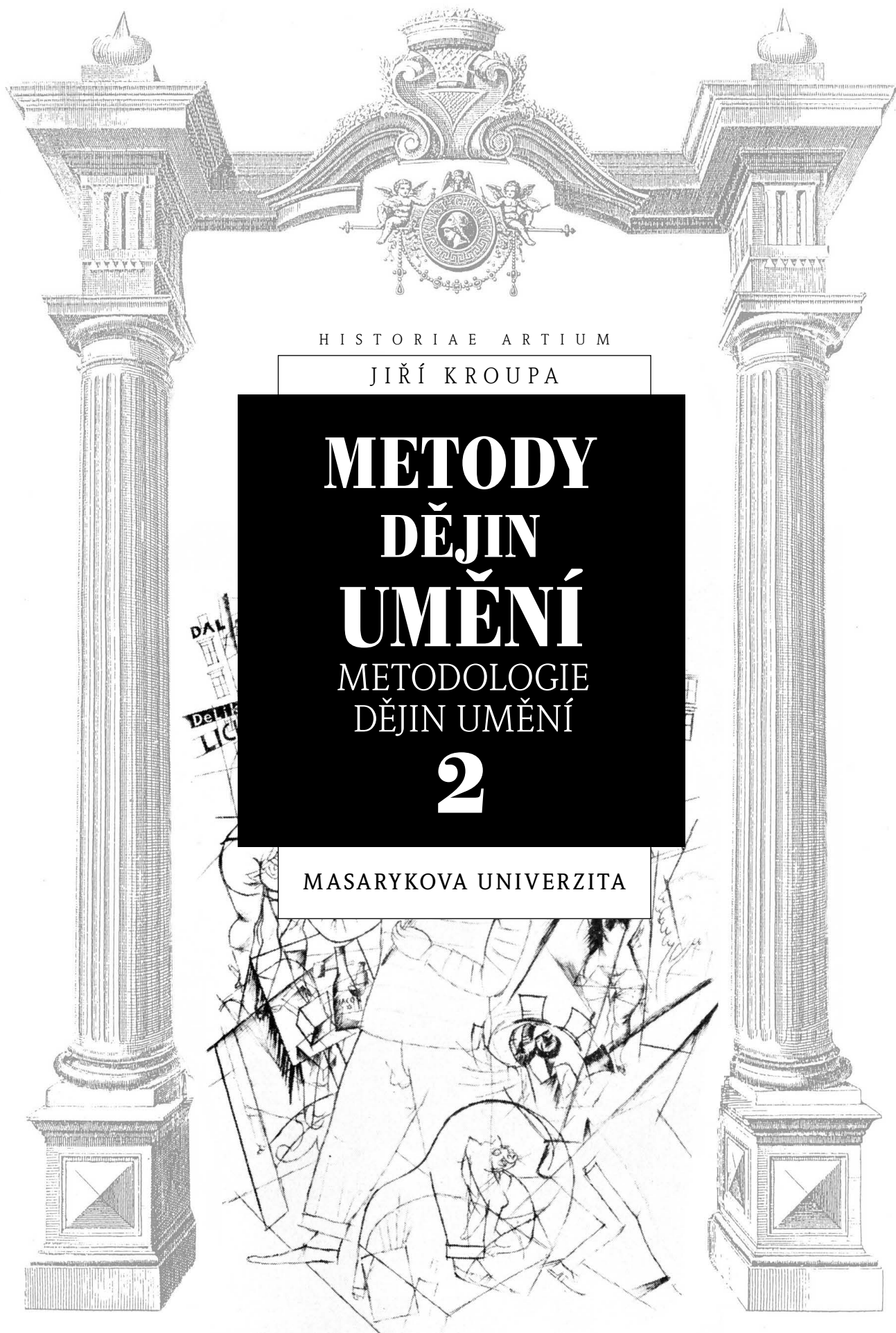
M A S A R Y K O V A U N I V E R Z I T A

**METODY
DĚJIN
UMĚNÍ**



HISTORIAE ARTIUM





HISTORIAE ARTIUM

JIŘÍ KROUPA

**METODY
DĚJIN
UMĚNÍ**
METODOLOGIE
DĚJIN UMĚNÍ
2

MASARYKOVA UNIVERZITA

PUBLIKACE BYLA PODPOŘENA A VYDÁNA SEMINÁŘEM
DĚJIN UMĚNÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY
V RÁMCI VÝZKUMNÉHO ZÁMĚRU MSM 0021622426
VÝZKUMNÉ STŘEDISKO PRO DĚJINY STŘEDNÍ EVROPY:
PRAMENY, ZEMĚ, KULTURA



© 2010 JIŘÍ KROUPA
© 2010 MASARYKOVA UNIVERZITA
ISBN 978-80-210-7647-1 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-5315-1 (brožovaná vazba)

PŘEDMLUVA	9
------------------------	----------

PROLOG

I. DĚJINY UMĚNÍ, UMĚNÍ A UMĚLECKÉ DÍLO.....	15
--	-----------

1. DISCIPLÍNA DĚJINY UMĚNÍ	16
2. PŘEDMĚT: „UMĚNÍ DĚJIN UMĚNÍ“	17
3. PŘEDMĚT: STYLOVÁ FORMA ?	23
4. PŘEDMĚT: UMĚLECKÉ DÍLO	25
5. OBRAZ A „VĚDA O OBRAZECH“	30
6. ZAKOTVENÍ DISCIPLÍNY DĚJIN UMĚNÍ	36

II. HISTORIK UMĚNÍ A DĚJINY UMĚNÍ	45
--	-----------

1. POZNÁNÍ MIMOVĚDECKÉ – PŘEDVĚDECKÉ – VĚDECKÉ.....	45
2. OSOBNOST HISTORIKA UMĚNÍ.....	50
3. HISTORIK UMĚNÍ A ZPROSTŘEDKOVÁNÍ UMĚNÍ	53
4. DĚJINY UMĚNÍ JAKO HUMANISTICKÁ DISCIPLÍNA	58

III. UMĚLECKOHISTORICKÉ ŘEMESLO A „ZÁKLADNÍ POJMY“	61
---	-----------

1. POPIS A „ROZPOZNÁNÍ“ DÍLA	61
2. HEURISTIKA (PRAMENY A LITERATURA).....	63
3. ANALÝZA A KOMPARACE	63
4. REKONSTRUKCE KONTEXTU	64
5. KONSTRUKCE VÝZNAMU	64
6. „ZÁKLADNÍ UMĚLECKOHISTORICKÉ POJMY“	65

DĚJINY UMĚNÍ PO POLOVINĚ 20. STOLETÍ

IV. DĚJINY UMĚNÍ PO 1945	71
---------------------------------------	-----------

1. MEZINÁRODNÍ KONGRESY „DĚJIN UMĚNÍ“	71
2. UMĚLECKOHISTORICKÉ INSTITUCE (POVÁLEČNÁ OBNOVA)	76
3. NOVÝ SCIENTISMUS	85
4. NOVÉ VÝKLADY – NOVÁ TÉMATA.....	91

V. KÁNON DĚJIN UMĚNÍ	100
-----------------------------------	------------

1. KURT BADT (1890–1973)	100
2. OTTO PÄCHT (1902–1988)	103
3. PIERRE FRANCASTEL (1900–1969).....	107
4. ANDRÉ CHASTEL (1912–1990)	109
5. JAN BIAŁOSTOCKI (1921–1988)	111

6. ERNST HANS GOMBRICH (1909–2001)	114
--	-----

VI. „NOVÉ DĚJINY UMĚNÍ“, KRITICKÁ TEORIE A SOUČASNOST..... 120

1. „NOVÉ DĚJINY UMĚNÍ“ (NEW ART HISTORY)	121
2. TEORIE A „KRITICKÁ TEORIE“	125
3. V PERSPEKTIVĚ KONCE 20. STOLETÍ	132
4. HISTORIKA DĚJIN UMĚNÍ A POZICE UMĚLECKÉHO DÍLA	150

POJMY DĚJIN UMĚNÍ

VII. STYL-SLOH..... 158

1. STYL JAKO RÉTORICKÝ TERMÍN	159
2. „MANIERA“ JAKO STYL	160
3. NOVÝ POJEM STYLU A DĚJEPIS UMĚNÍ V 19. STOLETÍ	162
4. STYL A DĚJINY UMĚNÍ V METODICKÉM OBDOBÍ	164
5. MEZIVÁLEČNÁ A POVÁLEČNÁ KRITIKA STYLOVÉHO POJMU	165
6. MOŽNOSTI STYLU V SOUČASNOSTI	167
7. STARONOVÉ PODNĚTY K DEFINICI STYLU	170

VIII. STRUKTURA..... 172

1. STRUKTURA UMĚLECKÉHO DÍLA V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ	173
2. STRUKTURA A STYL	176
3. POVÁLEČNÝ STRUKTURALISMUS A SOCIOLOGIE	177
4. WERNER HOFMANN	181

XI. TÉMA, SYMBOL, EMBLÉM..... 185

1. EKFRASIS VE STAROVĚKÉ RÉTORICE A HUMANISMUS	186
2. HUMANISTICKÉ „SYMBOLICKÉ OBRAZY“	187
3. ERWIN PANOFSKÝ A JEHO NOVÉ POJETÍ IKONOGRAFIE-IKONOLOGIE	189
4. EMBLEMATIKA A EMBLEMATICKÁ STUDIA	191
5. REVIZE VZTAHU IKONOGRAFIE A IKONOLOGIE	193

X. FUNKCE, ÚLOHA..... 195

1. CASSIREROVSKO-WARBURGOVSKÝ POJEM FUNKCE	196
2. MUKAŘOVSKÉHO FUNKCE V ARCHITEKTUŘE	197
3. UMĚLECKÁ ÚLOHA A FUNKCE	197
4. FUNKCE SOCIÁLNÍ, FUNKCE UMĚLECKÁ	202

XI. DĚJINY A DĚJINNOST..... 207

1. DĚJINNÁ SOUVISLOST UMĚLECKÝCH DĚL..... 207
2. „ČAS DLOUHÉHO TRVÁNÍ“..... 209
3. PODOBA ČASU. 210

PŘÍSTUPY UMĚLECKOHISTORICKÉ**XII. ZNALECKÉ PŘÍSTUPY JAKO ZÁKLAD DĚJEPISU UMĚNÍ 218**

1. ZNALECTVÍ A KRITIKA (PRAVOSTI, ČASU A MÍSTA, SPRÁVNOSTI)..... 218
2. LEGENDÁRNÍ ZNALCI. 220
3. TECHNOLOGICKÉ ASPEKTY A UMĚLECKOHISTORICKÉ ZNALECTVÍ (RRP) 225

XIII. FORMOVĚ INTERPRETAČNÍ PŘÍSTUPY..... 228

1. FORMÁLNĚ ANALYTICKÝ PŘÍSTUP..... 228
2. STYLOVĚ-ANALYTICKÝ / STYLOVĚ-KRITICKÝ PŘÍSTUP..... 230
3. STYLOVĚ-HISTORICKÝ PŘÍSTUP 232

XIV. PŘÍSTUPY KONTEXTUÁLNÍ 240

1. PŘÍSTUPY IKONOGRAFICKO-IKONOLOGICKÉ. 240
2. RECEPTIVNĚ-ESTETICKÉ PŘÍSTUPY..... 249
3. IMAGO-KULTURNÍ (HISTORICKO-ANTROPOLOGICKÉ) PŘÍSTUPY..... 252
4. TEORIE A DISKURZ 259

PŘÍSTUPY ODLIŠNÝCH DISCIPLÍN**XV. DĚJINY UMĚNÍ A HISTORIE. 265**

1. NOVÁ FRANCOUZSKÁ HISTORICKÁ ŠKOLA..... 266
2. MICROSTORIA A HISTORICKÁ ANTROPOLOGIE 271
3. NOVÉ KULTURNÍ DĚJINY 274
4. DOKUMENTÁRNÍ A DIALOGICKÉ 277

XVI. KONTAKTY S JINÝMI HUMANITNÍMI VĚDAMI..... 279

1. SOCIOLOGIE UMĚNÍ. 279
2. PSYCHOLOGIE A PSYCHOANALÝZA..... 284
3. SÉMIOTIKA A SYSTÉMOVĚ TEORETICKÉ PŘÍSTUPY..... 290

APLIKOVANÉ PŘÍSTUPY V MULTIDISCIPLINÁRNÍCH OBORECH**XVII. PAMÁTKOVÁ PÉČE 305**

- 1. PAMÁTKOVÁ PÉČE: ARCHITEKTI A UČENCI 305
- 2. ESTETICKÉ HLEDISKO A „STYLOVÁ JEDNOTA“ 307
- 3. UMĚLECKOHISTORICKÉ TEORIE PAMÁTKY 309
- 4. TEORIE KONZERVOVÁNÍ – RESTAUROVÁNÍ (CONSERVATION-RESTAURATION) 314
- 5. PAMÁTKOVÁ PÉČE A DĚJINY UMĚNÍ 318

XVIII. UMĚLECKOHISTORICKÁ MUZEOLOGIE, MUZEA UMĚNÍ, SÍNĚ UMĚNÍ... 323

- 1. MUZEOLOGIE PRAKTICKÁ A TEORETICKÁ 323
- 2. UMĚLECKOHISTORICKÁ MUZEOLOGIE 328

ZÁVĚR 337

V úvodu k prvnímu svazku příručky o metodologii dějin umění v roce 1994 jsem psal o velkém množství nově se objevujících historiografických a metodologických prací z oboru dějiny umění. Tato situace se v následujících více než patnácti letech vůbec nezměnila, spíše naopak: velmi rychle přibýlo ještě další množství publikací, jež bývají souhrnně označovány názvy jako „nové dějiny umění“, „kritická teorie dějepisu umění“, „vizuální studie“, a další. Právě rozmanitost těchto nově vydávaných kriticko-teoretických prací, případně jiných nových metodických iniciativ v dějepisu umění, činí zjevně určité obtíže při líčení osudů disciplíny dějiny umění v poválečném období – líčení, které by mělo navázat na předchozí svazek Škol dějin umění. K osvětlení nynější situace snad stačí jediný stručný příklad. Při koncipování programu obou dílů „metodologie dějin umění“ jsem původně vycházel z teoretických pozic bielefeldské metodologické školy historie (Jörn Rüsen, Horst W. Blanke), s nimiž jsem se seznámil za svého studijního pobytu v Mohuči. Zde byl tehdy zdůvodňován a reflektován nový koncept „historické sociální vědy“ (příp. variantní „historické kulturní vědy“) jako jistého domýšlení příbuzných tendencí v nové francouzské historické škole (Jacques Le Goff) a sociologii (Pierre Bourdieu). Přirozeně to tehdy nebylo zase nic tak neznámého. Vždyť ve stejné době zveřejnil Georg G. Iggers první vydání svého Dějepisectví ve 20. století (česky teprve později v přepracované podobě: Praha 2002) pod příznačným názvem „Vom Historismus zur Historischen Sozialwissenschaft“. Záhy poté musel však sám Iggers připravit nové, odlišně zpracované vydání, v němž si uvědomoval jinou, zcela zásadní proměnu současné historiografické scény, směřující podle jeho slov k „postmoderní výzvě“. Hodně podobnou cestu jsem vlastně prošel také já: v krátkém období 90. let 20. století se objevilo značné množství nových teoretických publikací a má původní představa o nastupujícím vůdčím „imago-kulturním“ směřování v současném dějepisectví umění musela být korigována. Proto jsem nejprve znovu upravil a doplnil první svazek Škol dějin umění a teprve nyní k němu připojuji druhý svazek Metod dějin umění, v němž je již novější rozmanitá uměleckohistorická produkce snad přece jen podstatněji zohledněna, než tomu bylo v mém původním programu.

Základní konstrukce druhého svazku Metodologie dějin umění ovšem zůstala nezměněna v intencích mého původního projektu, započatého na Institutu pro evropské dějiny v Mohuči. Jeho cílem bylo propojit badatelský výzkum historiografie a metodologie dějin umění s příručkou pro posluchače disciplíny dějiny umění. Proto (podobně jako v prvním svazku) jsou zde opět uváděny stručné biogramy významných historiků umění 2. poloviny 20. století a dále základní údaje k pojmům a směřování současných dějin umění. Proto zde nejsou výslovně uváděny odkazy ve formě poznámek (domnívám se však, že odkazy v závorkách nebo v přehledech dílčí literatury ale přece jen mohou čtenáře orientovat). Cílem tedy není (stejně jako tomu nebylo ani v prvním díle) podrobná, teoreticky vedená analýza jednotlivých disciplinárních témat, ale mnohem více jejich přehled směřující k uvedení posluchačů do četby literatury dostupné v brněnské seminární knihovně. Tak by měli posluchači získat základní orientaci v rozsáhlém diskurzivním poli disciplíny dějiny umění. Stejně tak jako v prvním svazku jsem se mohl opírat o dnes již klasickou literaturu, v níž byla systematicky řešena hlavní témata metodologie dějin umění. Posluchači a čtenáři tak dobře poznají, že průvodci po počáteční cestě (nebo labyrintu) uměleckohistorických teorií a metod budou postupně **Hans Belting, Heinrich Lützeler, Heinrich Dilly a Jan Białostocki**. Musím však na tomto místě zmínit zejména jméno **Jána Bakoše**, jehož teoretickému myšlení a publikovaným pracím jsem byl při koncipování celé práce zřetelně asi nejvíce zavázán a často proto na něj ve svém textu odkazuji. K některým současným teoretickým konceptům dějin umění vycházejí dnes přirozeně u nás také mnohé další publikace a statě; je třeba zmínit alespoň jména: Milena Bartlová, Ladislav Kesner, Lubomír Konečný, Martina Pachmanová, Karel Srp, Petr Wittlich, aj. Předpokládám tedy, že jak naši posluchači, tak také ostatní zájemci o teorii a metodologii dějin umění se právě s jejich texty důkladněji a mimo základní rámec této příručky seznámí.

V souvislosti s tématem, jemuž je věnován tento svazek, se často hovoří střídavě o historiografii, teorii (teorii a praxi) či metodologii. Bylo by proto asi nutné nejprve objasnit, jak jsou tyto termíny v následujícím textu užívány. Německý metodolog Jürgen Kocka svého času zdůraznil o historii, že zde „teorie není nic jiného než souhrn explicitních a konsistních pojmových a kategoriálních systémů, které mají sloužit identifikaci, objasnění a interpretaci zkoumaných historických předmětů“. Osobně se rovněž jako on domnívám, že dějiny umění (ostatně stejně jako historie a další humanitní vědy) nemají nějakou jedinou zastřešující teorii. Používají však určité **dílčí**

teoretické systémy (např. teorie stylově interpretující, ikonologické, antropologické; různé varianty vizuálních teorií – srov. k tomu nejnovější antologie Ladislava Kesnera) a **diskurzivní soustavy** (např. oborové, genderové, postkoloniální, apod.). Při neexistenci jediné zastřešující teorie v dějepisu umění tak žádné z těchto systémů a soustav přirozeně nemohou podávat nějaké ucelené vysvětlení humanitní, historické a sociálně vědní disciplíny – to vše totiž jsou dějiny umění. V oněch teoretických systémech jsou přitom obsaženy také osobnostní a sociální charakteristiky konkrétního badatele, který řeší historický či uměleckohistorický problém (srov. např. úvahy o historii Josefa Války v jeho brněnských přednáškách či myšlenky v rozhovorech francouzského historika Georgese Dubyho v Paříži o historiografii). Právě v tomto smyslu je asi třeba již dopředu korigovat příliš radikální oddělování „tradiční“ a „kritické“ teorie v některých, zvláště severoamerických studiích o dějepisu umění v současnosti. Tyto individualizované i sociálně podmíněné teoretické systémy jsou totiž vždy úzce provázány s praktickou činností uměleckého historika, s jeho vlastním uměleckohistorickým „řemeslem“. Přesto, že by toto „řemeslo“ mělo být především součástí úvodu do studia dějin umění (a tak tomu také ve skutečnosti vždy je), je mu přece jen v tomto svazku věnována dílčí kapitola prologu v souvislosti propojeného vztahu **teorie/praxe**. Děje se tak pro větší přehlednost celého svazku. Domnívám se totiž (tak, jako to hezky vyjádřil na jiném místě Thomas DaCosta Kaufmann), že teprve z praktického řešení konkrétních uměleckohistorických problémů mohou ony dílčí teoretické systémy vyrůstat.

Dějiny umění tak, jak se rozvinuly od konce 18. století, jsou dnes zcela přirozeně samostatnou vědeckou disciplínou, to je: jsou charakteristické tím, že v jejich základě je uložena soustava diskurzu, která „mapuje“ celou uměleckohistorickou oblast včetně předmětu dějin umění, jeho uspořádání a vysvětlení, ale též možnosti recipování tohoto předmětu a jeho prozkoumávání. Dějiny umění jako každá věda má především své techniky (technologie, „řemeslo“) a užívané metody – přístupy (v širším slova smyslu metodologii). Stejně tak ovšem používá různé podoby dílčích teorií, které překračují hranice vlastního oborového diskurzu. Jestliže tedy chceme objasnit celou soustavu vědeckého oboru, který se tradičně nazývá dějinami umění, nalezneme jej zřejmě v tom, co je v bielefeldské metodologické reflexi označováno německým termínem „historika“ (die Historik). V našem případě bychom tedy měli obdobně používat sousloví „**historika umění**“ (die Kunsthistorik) podobně, jako to činí ve slovenské terminologii Ján Bakoš (srov. jeho termín „Kunsthistorika“). Takovou **historiku umění** tvoří především kriticky pěstovaná historiografie dějin umění, obsahující nejdůležitější a základní řemeslné praktiky minulosti a na ně navazující, používané a historicky se měnící oborové teoretické systémy. Historiografii zahrnuje nejen předchozí první díl naší příručky, ale rovněž tak první části tohoto následujícího druhého svazku. Ostatně již Julius von Schlosser jako jeden z prvních nejvýznamnějších metodologů dějin umění upozorňoval na to, že historiografie dějin umění je vždy nedílnou součástí jakékoli praktické práce historika umění. Uměleckohistorické **přístupy (metody)** jako určité soubory pravidel, cest a souběžných pěšin vedoucích k objasnění konkrétně stanovených uměleckohistorických problémů se od této uměleckohistorické „historiky“ posléze dále odvíjejí. Některé z nich mají delší trvání, jiné jsou spíše novější; mohou být buď autonomní či heteronomní, spjaté více či naopak méně se samotným oborem dějin umění, případně jsou v různé míře prakticky využívány v multidisciplinárních oborech, kde plní funkci aplikovaných přístupů.

Průvrženci „kritické teorie“ budou možná v následujícím textu postrádat jednoznačně striktní oddělení „klasických“ (nebo „humanistických“) dějin umění od „nových“ dějin umění. Je však třeba říci, že se tak děje především ze dvou hlavních důvodů:

(a) v příručce metodologie dějin umění, která má – jak bylo již řečeno – především propedeutický charakter, se musí jednat vždy o disciplínu „dějiny umění“ v celé její šíři bez ohledu na módnost některých teoretických konceptů a metodických postupů. Ostatně „kritická teorie“ netvoří nějaký jednotlivý celek – zatímco někteří její průvrženci nechtějí mít s tradičně pěstovanými dějinami umění nic společného, jiní volají po návratu k Aloisi Rieglovi a Aby M. Warburgovi;

(b) na druhé straně nám „historika umění“ velmi dobře ukazuje, že „dějepis umění“ byl vlastně od počátku své existence projektován jako více než pouhé vyprávění o dějinném vývoji umění (o jeho měnících se formách, tématech a obsahu), a že současná „kritická teorie“ (či lépe „kritické teorie“) příliš zjednodušuje jeho disciplí-

nární a metodický status. Osobně příliš nesouhlasím ani s kriticko-teoretickým rozlišováním „lineárních, formalistických“ a „kontextuálních“ dějin umění (vždyť i Ernst Gombrich, kterému je vytýkán europocentristický a lineární Příběh umění, se ve svých jiných studiích zasazoval o vytvoření kontextuální Ekologie obrazu) – ani s příliš striktním rozlišováním „dvou dějin umění“ (tj. univerzitních a muzejních či památkářských) – s umělým rozdělováním „teorie“ a „praxe“ (a se snahou snížit roli empirického bádání ve prospěch zjevně nadsazeného významu „teoretických“ studií) – či s úsilím o vyčlenění památky, obrazu, vizuální kultury a jiných pojmů z celku dějin umění do nově utvářených disciplinárních rámců ve snaze nahradit údajně statický a archaicky konzervativní dějepis umění. Tak se to totiž velmi často děje v textech, které se přihlašují ke „kritické teorii“.

Na druhé straně by však bylo naopak velmi zpozdilé a kontraproduktivní, kdyby bylo veškeré úsilí o metodologické inovace v současném dějepisum umění odmítáno. Je totiž nutné říci, že v oněch kriticky zaměřených pracích je uloženo velké množství pozoruhodných a podstatných zjištění a mnohdy skutečně odlišných poznatků, týkajících se povahy umělekohistorického poznání. Pokud jsou však tato zjištění uměle odtrhávána či stavěna dokonce do protikladu k původnímu disciplinárnímu celku (jenž je navíc schématicky vystavován do pozice intelektuálně neschopného „nepřítele“ v jednoduchých heslech, jež jsou mu přičítány), potom by se jejich význam pro umělekohistorickou disciplínu zcela jistě vytratil. Jestliže jich naopak ale dějepis umění dokáže v budoucnu produktivně využít, mohlo by dojít ke skutečně zásadním inovacím týkajících se toho nejpodstatnějšího, proč vůbec dějiny umění jako disciplína existují – totiž k takovým inovacím, díky nimž lépe objasníme a pochopíme „všechny okolnosti, z nichž a za nichž“ dila architektury, sochařství, malířství, užitého umění a fotografie vznikala a dále působí v celku vizuální kultury.

V této souvislosti se musím přirozeně přiznat, že příručka „historiografie a metodologie“ nemůže být psána příliš objektivizujícím způsobem. Vychází totiž ze zcela určitého, mého osobního pohledu na „dějiny umění“ jako na širší disciplinární oblast zahrnující obecná teoretická a metodická témata, ale také různé podoborové specializace s jejich teoriemi a přístupy včetně aplikovaných přístupů, jichž dějepis umění užívá při praktické práci v rámci multidisciplinárních oborů. Budiž mi proto dovolen rovněž poněkud subjektivní pohled na umělekohistorickou tematiku: ten se týká nejen výběru jednotlivých osobností historiků umění a základních umělekohistorických pojmů a přístupů, s jejichž pomocí je příručka vystavěna, ale také snahy zapojit současný metodologický přehled do souvislosti tradice propedeutické výuky „Brněnské školy dějin umění“. Nelze se totiž nezmínit o skutečnosti, že některé kritické „novinky“ mohou být dokonce velmi dobře kompatibilní s tím, jak probíhala výuka historiografie a metodologie dějin umění v českém a moravském prostředí. V Brně na příklad nebyla sice podávána v téže systematické a kritické rovině jako dnes a určité pochybnosti nad umělekohistorickými pojmy a metodami byly před studenty většinou rozptýleny poukazem na tradici umělekohistorického bádání, ale přece jen starší upozornění Václava Richtera na zcela určitá témata umělekohistorického výzkumu dovolují ještě dnes pochopit některá dnešní kritická vyjádření k dějepisum umění. Konečně zjevný subjektivismus je možné spatřit i v některých mých vlastních přihlášení se k současným postupům a tématům dnešního dějepisum umění (např. sociálně historická funkce a umělecká úloha, mikrohistorická studia a systémově teoretická hlediska). Ostatně je možné v práci, která má přehledově probírat různé umělekohistorické přístupy, zapomenout na historiky umění, s nimiž jsem se osobně setkal třeba jen letmo – a přesto se cítím být jimi ovlivněn (Daniel Arasse, Werner Oechslin), případně na historiky, s nimiž jsem byl snad v bližším kontaktu a kteří možná ani netušili, že se pro mne stali velkou inspirací (Ján Bakoš, Hellmut Lorenz, Egbert Haverkamp-Begemann, Robert Darnton)? A pokud mám sklenout celou svou koncepci, potom přiznávám: podobně jako ve svých jiných, dílčích textech, se pokouším hledat souvislost současného dějepisum umění především s těmi osvícenskými prvky původních umělekohistorických teorií, které sjednotil ve svém zakladatelském díle pro dějiny umění především Carl Friedrich von Rumohr.

Při objasnění disciplinárního celku dějin umění byla pro mne hlavním inspiračním zdrojem teorie autoreferenčních sociálních systémů německého sociologa **Niklase Luhmanna**. Tato inspirace se netýká pouze uchopení disciplíny, jež se autoreferenčně vymezuje proti odlišným disciplinárním systémům (a současně pracuje s obdobně autoreferenčně se měnícím systémem „umění“ a systémem „vědy“), ale též zkoumání různorodých

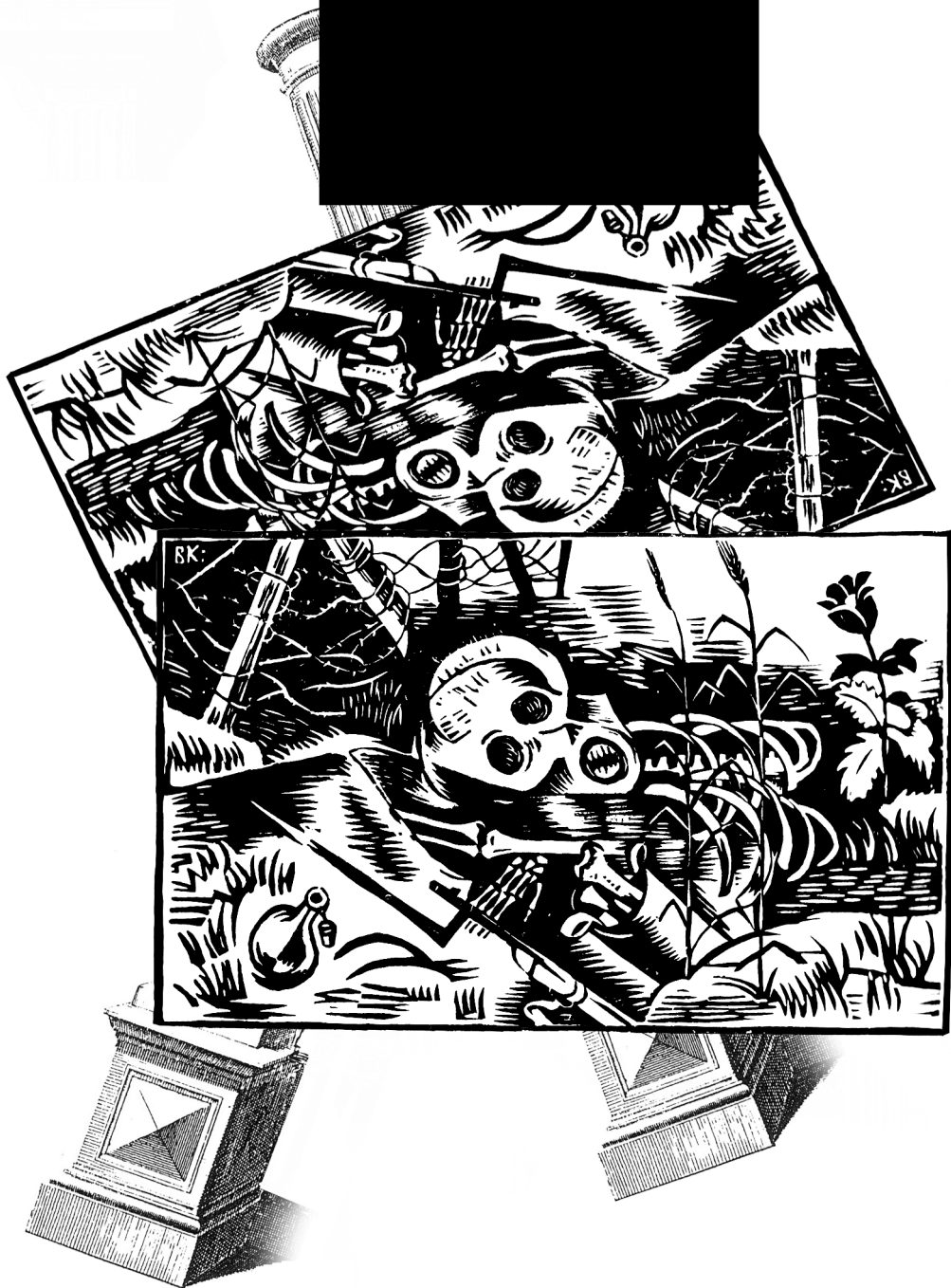
možností, jaké této disciplíně poskytují v různých dobách různě se objevující přístupy a teoretická vysvětlení. Luhmannova vysoce abstraktní teorie se může zdát být vzdálená konkrétnímu uměleckohistorickému výzkumu, nicméně jeho teorie sociálních systémů přináší studiu historiografie dějin umění i studiu konkrétních uměleckých děl podstatné inovace: především problematizuje „jedině“ platné, na umělecká díla všeobecně používané, přístupy. Umělecký historik tak musí především identifikovat dílo v dobovém komunikativním aktu a volit takové přístupy, které mu umožní zjistit ony Rumohrovy „všechny okolnosti“ uměleckého díla. Současně se ale se stejnou vážností může zabývat pozdější recepcí uměleckých děl, aniž by tyto dvě roviny směšoval.

V badatelském prostředí dějepisu umění se setkáváme s „bojovníky“ a s „průzkumníky“. Ty první poznáme z jejich kriticky orientovaných prací, v nichž autoritativně vystupují za své jediné „správné“ řešení, kritizují postupy a výsledky prací jiných a polemizují s nimi. O těch druhých mluvil jeden ze zakladatelů dějin umění Carl Friedrich von Rumohr, když považoval za důležité pokusit se prozkoumávat a pochopit, proč různí spisovatelé psali různě o uměleckých dílech a pokusit se rovněž objasnit, proč se mýlili nebo v čem může být jejich odlišné stanovisko zajímavé také pro náš vlastní výzkum. Osobně se snažím být členem právě této druhé společnosti badatelů a tak se nijak nepokouším nějakým způsobem hierarchizovat, „známkovat“ nebo zdůrazňovat jednotlivé uměleckohistorické přístupy. Systémově teoretický přístup nám pomůže porozumět jejich výkonům, jejich názorům a konec konců i jejich možným nedostatkům.

V tomto druhém svazku Metodologie dějin umění se tedy jedná spíše o přehled moderních uměleckohistorických konceptů spojený s doxografií, podpořenou citacemi názorů jednotlivých historiků umění. Určitým jádrem tohoto svazku jsou dějiny umění, které jsou někdy v severoamerickém a francouzském prostředí nazývány „humanistickými“. Já jako synonymum k tomuto výrazu ve svém textu užívám slovo „klasické dějiny umění“. Nechci je totiž nějakým způsobem charakterizovat hodnotově, ale zdůrazňuji fakt jejich sjednocení na vysokých školách v první polovině 20. století. Z propedeutických důvodů se ovšem snažím jednotlivé badatele odlišit do dílčích skupin v určitém strukturním rámci - proto se může stát, že některé osoby jsou zmiňovány na několika místech. Na druhé straně zde jistě nejsou zachyceni všichni, kdo by si zasloužili být v přehledu metod dějin umění zmíněni. Z pochopitelných důvodů jsem se snažil vyhnout nějakému encyklopedickému přehledu. Proto čtenář zjistí, že jsem někdy spíše subjektivně volil osobnosti jako určité modelové příklady. Tak se mohlo stát, že na příklad v oblasti formové interpretačních přístupů, které jsou nejčastějšími uměleckohistorickými metodami, zůstala značná řada jmen nezmněná (osobně jsem si dal navíc až na minimální výjimky časový limit pro výběr osobností historiků umění – datum narození před rokem 1950). Svůj text jsem ale strukturoval především tak, aby byla znát má důvěra ve schopnost stálé proměny přístupů v dějepisu umění (proto se může zdát být nespravedlivé, že proti tradičním přístupům se někdy déle zdržím u přístupů méně obvyklých či nově se objevujících). Přitom bych rád, kdyby bylo z celého textu zřejmé, že při všech možných proměnách si dějepis umění jako celek udržuje stálý kontakt s uměleckými díly a setrvává u toho základního, co charakterizovalo jeho osvícenské počátky: u komunikace s uměleckým dílem. Pokud bych tedy na závěr úvodu měl volit určité motto k tomuto druhému metodologickému svazku, měl bych patrně zvolit slova německého historika umění Martina Warnkeho, který během současné diskuse o dějinách umění a o vizuální kultuře a místa „výtvarného umění“ v ní usoudil, že „dějepis umění musí dnes převzít odpovědnost za celek vizuální kultury – v tom leží jeho celá budoucnost“. Současně však v tomto tak nově a široce založeném výzkumu „musí být jako jeho důležitá kritická instance udržováno a posilováno humanitní jádro umělecké činnosti v určitém ohraničeném oborovém předmětu“.

Jiří Kroupa (Brno, 2007–2009)

PROLOG



I. DĚJINY UMĚNÍ, UMĚNÍ A UMĚLECKÉ DÍLO

V prvním díle přehledu metodologie dějin umění, nazvaném Školy dějin umění, jsme si všímali různých způsobů, jakými bylo v minulosti psáno o umění a jak se postupně proměňovala a utvářela samostatná vědní disciplína „**dějiny umění**“. A přesto se mohou ještě dnes objevit určité pochybnosti nejen na veřejnosti, ale i v odborném prostředí o tom, čím se vlastně tato disciplína zabývá. Zhruba od 70. a 80. let 20. století se prosadil zvláště v severo-americkém intelektuálním prostředí postoj „**kritické teorie**“, který zpochybňoval některé koncepty a přístupy „tradiční teorie“ disciplíny dějin umění. Výsledkem nesčetných diskusí a teoretických projektů byl nakonec stále sílící pocit nutné proměny dějin umění. Charakteristiku tohoto pocitu a přehled různých současných vizuálních teorií s tímto pocitem spojených podal u nás roku 1997 velmi přehledně Ladislav Kesner ve své antologii anglo-amerického vizuálního myšlení. Poukázal přitom dobře na sebevědomí protagonistů „kritické teorie“, kteří v tomto okamžiku již konstatovali zánik klasického humanistického oboru. Přesto však s oním koncem této existence to ještě nebylo tak zlé, jak o tom svědčily návrhy na diskusi nad uměleckohistorickými pojmy a přístupy: „... *logicky stále naléhavěji se vynořují otázky adekvátnosti struktury, přístupů a pojmového aparátu této disciplíny, jejíž původní předmět studia byl dlouho vymezen úzkým okruhem několika preferovaných výtvarných tradic*“ (Ladislav Kesner).

Hovoříme-li ovšem o adekvátnosti struktury, přístupů a pojmového aparátu určité disciplíny, je zřejmé, že právě proto je třeba začít každý podobný text základní „inventurou“ oboru, která by vzala do úvahy pojmenování disciplíny, identifikaci jejího předmětu a zakotvení mezi ostatními humanistickými disciplínami. Pro řadu lidí spočívá problém již v samotném jejím názvu. Patrně proto se někdy objevují výtky, že **dějepis umění** si „*uzurpoval pojem umění pro sebe*“; jindy je vyslovena ironická poznámka – „*vy se prostě domníváte, že literatura či hudba není umění*“, apod. Taková diskuse je přirozeně spojena s užíváním pojmů „umění“ a „umělec“ v nejrůznějším a mnohdy velmi širokém významu. Pokud se tedy začneme hned na začátku tázat na to, co je to „umění“, měli bychom rozlišit v zásadě tři skupiny definic. Anglo-americký estetik **Donald Preziosi** v této souvislosti naznačuje základní možné definice jednoduchou otázkou, směřující ke všeobecné podstatě, ke způsobu a k věcnému označení tohoto slova:

a) „*jak*“ – definice, směřující k objasnění podstaty umění, vychází ze starověkého vymezení „ars – techné“. Umění v aristotelském slova smyslu je *každá lidská činnost, která používá určitých předem daných pravidel, ale je přitom činností tvořivou*. Dodnes je přítomná v používání pojmu v nejširším slova smyslu (umění svobodná, umění malířské, architektonické, vojenské, umění politiky, umění sportovních odvětví, dokonce „umění kuchařské“);

b) „*když*“ – je definicí estetickou a uměnovědnou, která se pokouší vymezit určitý princip, na jehož základě vzniká předmět, kterému přisuzujeme schopnost být „uměním“; v této definici se spojují *různé lidské aktivity „umělecké“* do systému kulturní povahy (nejen uměleckohistorické „umění“, ale též básnictví a literatura, hudba, divadlo, film, tanec) a ty jsou porovnávány (případně od sebe oddělovány) podle povahy jejich uskutečňování a prožívání (jsou např. rozlišovány jako umění prostorová, časová, audiovizuální, apod.). Přestože tyto definice, vycházející především z Hegelova filozofického přístupu, jsou u nás hodně rozšířené, zdá se, že jsou konstruovány vždy teprve zpětně – obecná uměnověda dostává do ruky nejprve výsledky ostatních uměleckých oborů a jejich teorií, týkající se „uměleckosti“ jejich děl. Teprve z tohoto získaného materiálu konstruuje společný a jednotný pojem „umění“;

c) „*to*“ – jediná definice, která se hodí na „**umění**“ **dějin umění**, je definice hmotného objektu vzniklého původně duševní činností prostřednictvím praktické (rukodělné) činnosti. Zahrnuje přitom skutečně právě ty objekty, které studuje disciplína dějin umění (proto této definici Donald Preziosi vytýká její tautologii). V tomto smyslu si dějepis umění původně vlastně svůj předmět nově vytvořil na základě konkrétního historického výzkumu a teprve potom jej dále zkoumá – v „umění“ jsou přitom spatřovány doklady dobové mentality či projev tvůrčího individua nebo sociální skupiny či epochy. Výroky představitelů „Viedeňské školy dějin umění“ ovšem zdůraznily již v první čtvrtině 20. století to, že takto utvořené umění není něčím statickým a dopředu daným, ale má konkrétně

historickou povahu. Hans Belting k tomu v současnosti dodává: „*Od počátku studium dějin vytvářelo obor dějiny umění, aniž se vědělo, co to umění vlastně je. Myšlenka jediného, nadčasového umění skončila v době osvícenství – nyní mohla umění definovat již pouze historická úvaha*“. „Umění dějin umění“ v tomto posledním významu má především věcný charakter (umění je zhotovováno, instalováno, přenášeno, lze s ním obchodovat – je prozkoumáváno, analyzováno, vysvětlováno a interpretováno). Odtud můžeme ve své výzkumné činnosti jednotlivé věci – tj. „umění“ – nejen poskládat vedle sebe v určitém systému, ale můžeme též sepisovat „dějiny“ oněch věcí. Tak mohou být nakonec ustaveny skutečné dějiny umění jako vyprávění o takových předmětech (architektura, socha, malba, fotografie), které lze spojit jednotlícím pojmem „vizuálního umění“.

1. Disciplína „Dějiny umění“

Každá vědecká disciplína má svůj předmět zkoumání, své badatelské techniky, vlastní terminologii a metody práce, dále své badatelské instituce, jakož i společenství lidí, kteří společně pracují na jejím rozvíjení. Při zjišťování toho, co jsou vlastně „dějiny umění“ jako vědecká disciplína, je tedy možné začít základním popisem oboru – tj. něčím na způsob definice sestavené z několika základních výroků, s nimiž se setkáváme ve standardní literatuře (ku příkladu německé: Belting, Dilly aj., 1985), sloužící jako praktické „úvody do disciplíny“:

a) *„Dějiny umění“ patří mezi humanistické disciplíny. Předmětem jejich odborného zájmu jsou dějiny určitých uměleckých odvětví: architektury, sochařství, malířství, grafiky, užitého umění, fotografie a některých dalších, nových odvětví.*

b) *Aby mohly být dějiny těchto odvětví zkoumány a sledovány, zabývají se dějiny umění především zcela konkrétními projevy svého „umění“ – to je: uměleckým dílem. Tato umělecká díla mají něco společného – jsou především předmětem, který vnímáme vizuálně – jsou to díla „vizuálního umění“ (odlišného od hudby či literatury).*

c) *Mezi všeobecné úlohy dějin umění patří analýza uměleckého díla, jeho datování, jeho stylistické zařazení, určení jeho topografického původu, určení identity jeho tvůrce – avšak také jeho objednavatele či sběratele, rozpoznání jeho obsahu (ikonografie), obsahového významu (ikonologie), názorného charakteru a v neposlední řadě rekonstrukce uměleckého díla v jeho původním kontextu.*

d) *Ke kontextu uměleckého díla se dostaneme především studiem jeho funkce a naopak od konkrétního uměleckého díla můžeme sledovat jeho otevřenost vůči jiným částem společenského a duchovního života – jeho vazby historického, sociologického, psychologického charakteru, apod.*

e) *Současně se dějiny umění zabývají rovněž technologií (tj. uměleckými materiály a technikami, z nichž umělecké dílo vzniká), uměleckými teoriemi a názory umělců, vkusem jejich objednavatelů a sběratelů a konečně též metodologií – tj. technikami praktické činnosti v muzeích, galeriích a v institucích památkové péče i dějinami, teorií a metodickými postupy vlastní disciplíny.*

Předcházející věty tvoří zjevně podstatný základ toho, co si musí uvědomit každý začínající posluchač, když se seznamuje s oborem dějiny umění a současně se sám sebe táže, jaký to studijní program vlastně bude na vysoké škole studovat. Je to totiž základní souhrn všech těch skutečností, které si bude muset během svého studia v různé míře osvojit (někdy důkladněji, někdy pouze v základním přehledu). Od podobného výčtu předpokládaných dovedností a kompetencí lze odvodit další podobné definice. Severomerický literární vědec a přední teoretik vizuálních studií W. J. T. Mitchell ve zkratce vymezuje dějiny umění na příklad následujícím způsobem:

„Dějiny umění se zabývají historickým studiem umělců, uměleckých praktik, stylů, uměleckých

hnutí a institucí. Ve svých nejširší se rozvíjejících projevech se dějiny umění posléze stávají obecnou ikonologií (tj. vědou o obrazech) a hermeneutikou vizuálních obrazů“.

Jedním z problémů disciplíny „dějiny umění“ je to, že v jejím názvu je ztotožňován název disciplíny s ústředním úkolem, který je před touto disciplínou kladen: vždyť „dějiny umění“ píší a vyprávějí o dějinách velmi různorodého umění (o dějinách italského, francouzského umění, apod. – o dějinách gotického, renesančního umění, apod. – o dějinách architektury, malířství, fotografie, apod.). Proto: i když jsme již vzdáleni pozitivismu 19. století, kdy se jevílo vždy nutným zcela jasně a přesně vymezit vědecký charakter každé disciplíny pomocí logických a jednoznačně platných definic **předmětu výzkumu**, nebude na škodu, jestliže se u oněch výše uvedených, všeobecných a základních výroků zastavíme v několika následujících předběžných poznámkách.

Doporučená základní literatura k disciplíně dějiny umění:

Hans Belting–Heinrich Dilly–Wolfgang Kemp–Willibald Sauerländer–Martin Warnke, Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1985 (a další vydání).

Daniel Lagoutte, Introduction à l'histoire de l'art. Paris 1997 (2001).

Marlita Halbertsma–Kitty Zijlman (Hg.), Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute. Berlin 1995 (z nizozemského originálu).

2. Předmět: „Umění dějin umění“

Význam sousloví dějiny umění je pouze zdánlivě jednoduchý: každý čtenář může totiž z tohoto sousloví pochopit, že „umění“ má své dějiny a touto specifickou dějinností se potom tedy disciplína „dějiny umění“ zabývá. Hned tato zdánlivě prostá a samozřejmá úvodní věta, že totiž dějiny umění se zabývají uměním, nás ale uvede k prvnímu zamýšlení: co je to vlastně umění? – nebo lépe řečeno, co je to *ono umění, kterým se zabývají dějiny umění*?

Stačí se porozhlédnout jen na knižní tituly s názvem *dějiny umění*, abychom si všimli, že v obsahu takových knih a příruček se zpravidla nedozvíme nic o literatuře, hudbě, divadelním, tanečním nebo filmovém umění. Těmto uměleckým oborům se ostatně věnují odlišné disciplíny, jako jsou ku příkladu „dějiny literatury“ (literární věda), „muzikologie“ (hudební věda), „teatrologie“ (divadelní věda), filmová věda, apod. Publikace, které najdeme na pultech knihkupectví, a které mají na své obálce napsán název **Dějiny umění**, se naopak zabývají především architekturou, sochařstvím, malířstvím a dekorativní tvorbou – v novější době rovněž kresbou a fotografií. Tak se stane, že při hledání odpovědi na otázku po „umění“ si nemusí vždy historik umění rozumět právě s estetickým a „uměnovědcem“, případně s hudebním vědcem či literátem. Ti všichni totiž pracují s estetickým vymezením pojmu „umění“ jako určitým spojujícím jádrem, z něhož vyrůstají různé umělecké činnosti. Klasickou historickou studií na téma vzniku moderního systému umění v estetice 18.–20. století je:

Paul Oskar Kristeller, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. In: Journal of the History of Ideas, 12, 13 1951–1952.

Paul Oskar Kristeller (1905–1999) zkoumal počátek moderního systému umění, jenž vznikl ve druhé polovině 18. století a rozšířil se zejména v estetickém myšlení 19. století. U zrodu moderního systému umění stála původní snaha umělců a literátů v Itálii a posléze ve Francii nově definovat vizuální umění jako činnost odlišnou od tradičních „svobodných umění“. Odtud pocházejí pojmy jako „*arti del disegno*“ či „*beaux arts*“ označující nový **systém „kresebného, krásného umění“**, tj. architektury, sochařství a malířství. V 17. a 18. století začaly být psány dějiny tohoto umění a tak byl etablován uměleckohistorický pojem „*umění*“ ve svém věcném charakteru. Současně s tím se ale v téže době, tj. v průběhu 18. století, objevil ve Francii a Anglii odlišný proud, navazující na filozofickou tradici zabývající se uměním a hledající v tomto pojmu nějaký jednotící princip mezi vizuálními obory, hudbou a literaturou. Tento proud, posléze rozvíjený zejména v německém filozofickém prostředí na přelomu 18. a 19. století, dal vzniknout **modernímu systému umění** v jeho dnešním používání především v estetice. Kristeller jej důkladně analyzoval a zkoumal jeho různě se vyskytující podoby v literatuře a v estetice. V závěru své analýzy

upozornil na to, že moderní systém umění je pojmem *historicky vzniklým*, a že je proto možné předpokládat jeho další výraznější proměnu v blízké budoucnosti. Domníval se totiž, že právě v jeho současnosti – to je v poválečném období – se tento systém umění začíná rozpadat do jednotlivých dílčích uměleckých odvětví. To mu bylo indicií pro závěrečný předpoklad, že estetický systém umění bude pravděpodobně **nově reformován** a v budoucnu patrně odlišně strukturován, než jak je tomu nyní.

1. Kresebná umění – plastická umění

Jádro a základ té koncepce „umění“, s níž pracují dějiny umění dodnes, byly vytvořeny v humanistickém a výtvarném prostředí 16. století. Tehdy byla promyšlena ve florentském a římském uměleckém světě teoretická spekulace, podle níž byly propojeny do jednoho systému tři odvětví, která spolu původně neměla nic společného: architektura, sochařství a malířství. K jejich propojení mohlo dojít proto, že byly spojeny italským pojmem „**disegno**“ (ve dvojím významu: nápad a kresba). Umění tedy vzniká spojením duchovní činnosti (nápad) spolu se zpracováním určitého, předem daného materiálu do nového objektu (provedení). Práce „ducha“ a práce „ruky“, pojetí a provedení – to jsou základní momenty umělecké práce v době humanismu a osvícenství. Umělec si nejprve ve svém duchu utváří vnitřní nápad a ten může poté převést prostřednictvím kresby manuálně na papír. Na základě této kresby potom vzniká stavba, socha a malířské dílo. Ty druhy, které podobným způsobem svá díla nevytvářely (např. umělecké řemeslo), nebyly přitom tehdy označeny oním původním termínem „umění“. Jak je známo, Michelangelo se zdráhal označit dokonce i nizozemskou malbu za „umění“. Pozdější teorie umění 18. století tento renesančně-manýristický konstrukt převzala, ale rozšířila jej již na veškerou architektonickou, sochařskou, malířskou a dekorátorskou tvorbu. Současně jej přenesla k označení podobných děl dále směrem do minulosti, tj. do středověku a starověku (posléze až do pravěku a opačným směrem až do současnosti). Aristotelské „Umění“ jako lidská činnost s velkým U přestalo existovat; na jeho místo nastoupil systém „kresebných umění“ (arts du dessin, zeichnende Künste) a soubor uměleckých děl. Na takovou historickou dimenzi při definování „umění“ navázala posléze celá, nově vzniklá samostatná disciplína.

(a) Z průběhu dějin umění víme, že propojování zmíněných řemeslných druhů nebylo jen projevem renesančního myšlení: vždyť v evropském umění nalezneme spojování např. kamenické a malířské práce také ve středověku. Můžeme nakonec pozorovat, že v evropské výtvarné tvorbě je taková určitá, předem stanovená jednotka zakódována opravdu již v dřívějších dobách. Proto nebylo pro humanistické teoretiky příliš obtížné a odtahité takovou jednotu nakonec vybudovat. Architektura, sochařství a malířství tvořily od dob renesance až do 19. století umění v užším slova smyslu „**umění kresebná, tvůrčí**“. Tyto druhy byly metaforicky považovány za tři grácie – tři sestry, jejichž otcem byl „Disegno“, zbožštěný kresebný nápad, a matkou „Invenzione“, vizuální příběh v kresbě. Takové pojetí umění je běžné v akademickém prostředí prakticky dosud: dodnes totiž ony tři umělecké druhy tvoří nejdůležitější část předmětu disciplíny „dějiny umění“ a vysokoškolské studium i uměleckohistorické metody vycházejí především ze znalosti teorie těchto uměleckých odvětví a jejich dějinné proměny.

(b) Od 19. století se ovšem tento pojem „umění“ dále proměnil jeho přesunem na ta umění výtvarná, která byla nazývána původně z francouzštiny (l'arts plastiques) „*umění plastická*“. Zjevným problémem zde bylo, že slovo plastika je dnes chápáno především jako součást sochařské práce. Původní smysl slova „plastický“ však nespočíval pouze v konkrétní sochařské činnosti, ale spíše znamenal „utváření“, opracovávání díla a posléze jakoukoli tvořivou práci vůbec (na rozdíl od původního termínu „kresebný, tvůrčí“ nemusí být jejím základem kresba, ale spíše motorická, tvořivá činnost - srov. např. tanec): to ovšem znamená, že sem nepatří architektura. Synonymem „plastických umění“ jsou taková pojmenování jako „bildende Künste“, „plastic arts“, *výtvarné, tj. výtvarné umění* (dle českého novotvaru Miroslava Tyrše) a další deriváty jako např. „creative photography“ – „tvořivá-výtvarná fotografie“, apod.). Avšak ani pojem **plastické-výtvarné umění** – ani nakonec jiné dnes často užívané termíny „vizuální umění“, případně „mediální umění“ – stále ještě nevystihují přesně ty umělecké druhy, které jsou součástí „umění“ dějin umění. Mezi pojem výtvarná umění nelze ku příkladu vložit architekturu a urbanismus (proto se

v anglo-americkém prostředí užívá sousloví „art and architecture“), mezi vizuální umění je naopak zařazován film nebo televize (těmi se však dějiny umění nezabývají).

(c) Tak se stává, že se nakonec hovoří v různých souvislostech střídavě o tvůrčích uměních, o výtvarných uměních, o vizuálních uměních, ale nejčastěji se ponechává nejjednodušší klasická varianta pocházející z počátků disciplíny v době osvícenství: „*umění*“ a „*dějiny umění*“ (Kunstgeschichte, Art History, Histoire de l'art, Storia delle arte, apod.). Z historiografie dějin umění ovšem dobře víme, že také pojem konkrétního uměleckého objektu se několikrát v dějinách proměnil. Co je tedy konkrétním projevem „umění dějin umění“? Polský historik umění Jan Białostocki kdysi vypočítal celou řadu předmětů, kterými se „dějiny umění“ zabývají:

magické masky, sloupy s reliéfy, sochy, obrazové památky, knižní iluminace středověkých rukopisů, ostatkové skříňe, hrobky králů, aj. K tomu dodáme ještě díla zahradní architektury, nástěnnou i deskovou malbu, šperky, předměty z kovu, skla či porcelánu (zkrátka užité umění), aj.

Nejjednodušší odpovědí tedy bude sestavení uměleckých děl do základních odvětví umělecké tvorby:

architektura (stavitelství v širším slova smyslu včetně urbanismu a zahradní a dekorativní architektury);

sochařství (včetně architektonické plastiky, práce s reliéfem, medailérství, apod.);

malířství (nástěnné i deskové, včetně mozaiky, knižních iluminací);

ornament a užité umění (včetně designu i tzv. triviálního umění);

kresba a grafické techniky;

fotografie;

nové vizuální obory (instalace, intermédiá a díla překračující hranice předchozích odvětví).

Můžeme tedy shrnout: disciplína dějiny umění se zabývá těmi uměleckými díly, která jsou charakteristická svou obrazovou formou. Tato díla jsou:

(a) *charakteristická svou vizuální a obrazovou formou* (tj. k jejich porozumění je třeba určité vizuální schopnosti a naučitelné kompetence – základní otázka k porozumění posléze zní „jak se dívat na dílo, jež je uměním“);

(b) *jsou statická a můžeme je vnímat i historicky později, než když vznikala* (jsou předmětem zájmu turistického ruchu, muzejního vystavování, sběratelství a obchodu);

(c) *jsou do značné míry ve své formě stálá* (s určitým omezením to platí rovněž pro taková nová umělecká odvětví jako jsou např. „počítačová grafika“, „instalace“, „intermédiá“);

(d) proto jsou v umělecko-historických publikacích obrazy těchto děl užívány ve formě *reprodukcí* nikoli ilustrací textu nebo činnosti (!) Reprodukce slouží přitom nejen k tomu, aby si čtenář či divák připomněl konkrétní umělecké dílo, ale aby rovněž mohl sledovat argumentaci badatele, který o uměleckém díle hovoří a vysvětluje je. To znamená, že k pochopení reprodukováných obrazů je třeba *stejných vizuálních kompetencí* jako při názírání vlastního uměleckého díla. Naopak letmý záběr určitého kontinuálního děje, fotografie divadelního představení, snímek filmového okamžiku či performance, apod. takovou kompetenci nepotřebuje – v tomto případě je obraz užíván mnohem častěji jako dokumentace či ilustrace nezávisle na něm prováděné interpretace a analyticko-vědní argumentace.

Z minulosti známe výroky o tom, že dějiny umění se zabývají tím, co je „*fotografovatelné*“ (Germain Bazin) a můžeme si tak uvědomit, jakou zásluhu pro vznik vědeckých dějin umění měl fotografický ateliér „Fratelli Alinari“, proslulý svými fotografickými reprodukcemi architektonických děl a obrazů. Francouzský historik umění André Malraux zase usiloval o to vytvořit imaginární „muzeum beze zdí“: shromáždil a sestavil fotografie nejruznějších objektů vzniklých v různých dobách a místech, v celku i v detailech jedinečných forem. Na takto definovaná díla přitom nahlížíme především jako na statické předměty, které můžeme poté, co byly vytvářeny, vnímat zejména tradičně v *muzeích, galeriích a výstavních síních*, případně dnes velmi často v nejrůznějším reálném *lidském prostředí*. Dnes se ovšem tato skupina objektů – uměleckých děl „dějiny umění“ rozšiřuje o další, dosud v umělecko-historické literatuře neužívané vizuální předměty. S nimi se často setkáváme mimo klasické muzejní či výstavní plochy. Jejich poznání si přitom vyžaduje určité rozšíření oněch tradičních kompetencí, které původně divákovi zprostředkovávaly klasické dějiny umění. Co však tato skutečnost znamená pro budoucnost disciplíny dě-

jiny umění? Bude třeba pozměnit klasický charakter této disciplíny nebo dokonce zaměnit dějiny umění za zcela nově se utvářející obory? Právě na tyto nově se objevující otázky reagují některé nejnovější teoretické úvahy.

2. Donald Preziosi: kritika osvícenského konstruktů dějin umění

Jednou z nejpozoruhodnějších (ale též diskutabilních) diskusních úvah nad postavením dějepisu umění v současnosti podává severoamerický/anglický historik a estetik Donald Preziosi (od něj si ostatně vypůjčuji ono několikrát používané sousloví „**umění**“ **dějiny umění**).

Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. New Haven – London 1989.

The Art of Art History. A Critical Anthology. Oxford-New York 1998.

Donald Preziosi patří do širšího proudu tzv. kritické uměleckohistorické teorie; současně je asi nejdůslednějším kritikem samotného oboru dějiny umění. Ona „*kritická teorie*“ podle svých současných protagonistů předkládá teoretické alternativy, které se nespokojují s tím, co přináší dosavadní uměleckohistorický „status quo“. Zejména asi v kontextu podobného uvažování můžeme pochopit Preziosiho zkoumání pojmu umění, k němuž se dostal přes postrukturalistické myšlení francouzských filozofů Michela Foucaulta a Jacquese Derridy.

„**Umění**“ **dějiny umění** bylo podle Preziosiho „vynalezeno“ v době osvícenství a stalo se „*jedním z nejoslnivějších moderních evropských vynálezů a současně nástrojem zpětného přepisování dějin celého lidstva*“. Poté, co byl tento věčný pojem etablován a spolu s tím vznikly rovněž dějiny umění a muzeologie, získala prý Evropa *dokonalý nástroj historického myšlení, založeného na reprezentaci, na představě určitého druhu dějinnosti vizuálních objektů*. Tento nástroj plní podle Preziosiho důležitý program – výrobu a udržování ideje „**Moderny**“. Stejným nástrojem začaly být záhy poměřovány a interpretovány veškeré evropské dějiny a to i v dobách, které toto osvícenské „umění“ neznaly. Avšak nejen to: stejná idea modernistického „umění“ byla vztažena také na mimoevropské civilizace a stala se tak nástrojem jejich kolonizování a posléze poevropštění. Umění (podle Preziosiho výkladu věčné „to“, nikoli „umění“ v estetickém smyslu toho slova) se tak stalo instrumentem pro definování a demonstraci širokého spektra rozličných hypotéz o jednotlivcích, národech, rasách, náboženstvích, ekonomikách a lidech. Umění mohlo být takovým způsobem pochopeno jako výraz všech těchto skutečností – je proto sbíráno, vystavováno, objasňováno především jako určitý instrument pro interpretaci epoch, národních dějin a moderního pokroku. Právě tento **osvícenský uměleckohistorický konstrukt** „umění“ (a jeho dějinné proměny v historických epochách) byl posléze použit pro výklad historických proměn také jiného „umění“: hudby, literatury – dokonce též mohlo být použito na historii lidstva samého. Vždyť i hudba může být „renesanční“, literatura „barokní“ a historie prochází obdobím „gotiky“. Původně specifické a konkrétní uměleckohistorické „*umění*“ se tak dokonce stalo v 19. a 20. století určitým měřítkem veškerého humánního světa.

Je třeba připomenout, že Preziosiho kritická analýza v sobě skrývá kus obdivu. Vždyť málokterý z historiků umění by si mohl představit, že jeho disciplína má údajně tak velký a epochální význam pro dějiny a politiku moderního světa. Ale tento obdiv se u něj později obrací ve zdrcující kritiku. Donald Preziosi odmítá dějiny umění jako vědeckou disciplínu za to, že v sobě spojuje dva zcela odlišné způsoby vědění: snaží se na jedné straně vybudovat „*vědu*“ o *objektech*, pochopených jako jedinečné, originální a neredukovatelné (jsou to umělecká díla!), na druhé straně však jsou v těchto údajně jedinečných dílech vyhledávány *homologické jevy, které odkazují na něco odlišného* – lidského, společenského mimo uměleckou sféru (vyjadřují stav společnosti, ducha doby, národa a rasy, apod.).

Řešení, které dějiny umění nabízejí v takovém spojení zcela protikladných výzkumných tendencí, je **modernistickým velkým příběhem** o stále se proměňující vizuální dovednosti. Dějiny umění údajně právě z tohoto důvodu dodnes vděčí za svou existenci hypotéze, že umělecká díla nabízejí významné pohledy (a díla „*umění*“ **dějiny umění** lépe a významněji než jiná) do myslí a charakteru jejich tvůrců, ale také jejich uživatelů. Charakter individua, lidí nebo jejich dějin je podle takového uvažování stejnorodý jejich produktům. Věci se tak stávají výrazem myšlení člověka i celé společnosti, jsou výrazem ducha národů anebo ducha doby. Tak se stalo, že dějiny umění (a spolu s nimi podle Preziosiho tvrzení též umělecká kritika, vizuální kultura, muzeologie, umělecký trh, znalec-

tví, turistika, móda, památková péče, apod.) jsou především stále opakovanou instrumentální artikulací **osvícenského snu o souměřitelnosti**, o shodě mezi subjektem a světem kolem něj, a mezi objekty vůči jejich subjektům. Preziosiho dekonstruktivistická kritika disciplíny „dějiny umění“, odvozená někdy z poněkud zjednodušeného porozumění úvahám Jacquese Derridy, vede posléze k vytvoření dvou možných scénářů budoucnosti dějin umění jako disciplíny:

(a) „dějiny umění“ jako disciplína se stanou širokým označením pro nesourodý konglomerát nejrůznějších teorií a způsobů vyprávění (podobně jako tomu je již dnes s antropologií – srov. nesouměřitelné termíny jako antropologie historická, sociální, kulturní, apod.); případně

(b) se dějiny umění rozpadnou na samostatné disciplíny, které budou pracovat se specifickými vědeckými metodami, jejichž základ již nebude v dosavadních umělecko-historicky obecných pojmech, ale v odlišných pojmech a přístupech (např. památková péče, muzeologie, gender studies, apod.).

3. Hans Belting: „konec dějin umění“

Zatímco Donald Preziosi podrobil své kritice nejen pojem „umění“, ale zpochybnil spolu s tím i samu existenci vědecké disciplíny, Hans Belting promýšlel v 80. a 90. letech 20. století spíše naopak rozšíření původně vzniklého, historického dějepisu umění o antropologickou dimenzi. Belting jako jeden z nejvýznamnějších německých historiků umění současnosti je svým odborným původem specialistou na byzantské umění. Se stejným důrazem se však zajímal od počátku o současné umění a tento zájem u něj posléze v jeho práci dokonce převážil. Roku 1983 zaujal svou profesorskou nástupní přednáškou na Univerzitě v Mnichově, kterou nazval *Konec dějin umění?* Bylo proto posléze poměrně pochopitelné, že z Mnichova odešel na nově založené vysokoškolské pracoviště pro vědy o umění a teorii médií (na Staatliche Hochschule für Gestaltung – *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) v Karlsruhe. Zde dále zkoumal možnost vzniku nové disciplíny „vědy o obrazech“ (Bildwissenschaft), která by mohla rozšířit pole dosavadních, až příliš tradičně zakonzervovaných dějin umění“.

Das Ende der Kunstgeschichte? 1983.

Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, 1993 (česky *Konec dějin umění*, 2000).

Beltingův zájem o kultovní povahu vizuálních předmětů (které dnes považujeme za „umění“), případně o současné umění a nové „umělecké technologie“ jej jen utvrdil v názoru, že dnešní „umění“ nemá nic společného s oněmi Michelangelovými „arti del disegno“, na jejichž výzkumu byla disciplína dějiny umění původně založena. Z jeho předchozích umělecko-historických zkoumání vznikla proto ona veřejná přednáška s poněkud provokativním názvem „Konec dějin umění“ (v prvním vydání ještě s otazníkem, ve druhém zásadně přepracovaném vydání již bez něj, neboť podle autora se „*konec stal již jistotou*“). Druhá, důkladně přepracovaná verze původního textu přitom mnohem více zohledňuje stav současné umělecké tvorby nových médií.

Hans Belting dodává, že dějiny umění samozřejmě neskončily jako disciplína, ale v celém jeho textu je zdůrazněn fakt, že „*v umění jako v památnících dějin umění se dnes odráží konec jedné tradice – tradice, jež se nám stala od doby moderny kánonem v důvěrně známé podobě...*“ – to znamená: „*ideálem, jenž spočíval v pojmu dějin umění, bylo platné a uznávané vyprávění o smyslu a průběhu všeobecné historie umění*“. Belting přitom poukázal na skutečnost, že metody oboru, které byly vypracovány na výzkum starého umění, se vůbec nehodí na to, aby vykreslovaly rozporný profil moderního umění se všemi krizemi a zlomy současného světa. Své teoretické úvahy rozebírá v různých problémových okruzích, na příklad: vztah uměleckého komentáře k současnému uměleckému dílu, problém stylu v rozdílných uměleckých druzích, vztah západu a východu v dvojhlasech dějinách umění současnosti, problém menšinového a naopak masového umění, podoba času ve vizuálním umění, a v neposlední řadě mluví o nových muzeích jako o divadlech a o tvůrcích velkých výstav a instalací jako o režisérech nového pohledu na umělecká díla.

Přestože se v poválečném dějepisu umění stále udržoval onen tradiční koncept „umění“, Hans Belting si povšiml skutečnosti, že již od 60. let 20. století procházely některé základní umělecko-historické přístupy výraznou proměnou (srov. nové pojetí formalistního, stylově-kritického dějepisectví u Georga Kublera, změny v ikonologic-

kých přístupech směrem ke kulturní historii, k psychologii umění a zejména ke zkoumání různorodých kontextů uměleckého díla, apod.). Tyto proměny zjevně naznačují ještě mnohem všeobecnější, budoucí proměnu, neboť:

a) *mění se pojem „umění“*: současné předměty, produkované v uměleckém prostředí, nemají mnoho společného s klasickým pojmem „umění“, s nímž pracovaly tradičně orientované dějiny umění;

b) jestliže pod dojmem současného „umění“ proměníme i tradiční pojem umění, potom nebude již třeba rozlišovat „staré“ a „nové“, ale *bude třeba pozměnit či rozšířit metodické postupy*, které dějiny umění pěstují;

c) v dějepisu umění si začneme všimnout nejspíše nikoli obecných abstrakt, ale *konkrétních projevů uměleckých děl v jejich širších souvislostech* – tj. v kontextu.

Pokud se zamyslíme nad těmito zjevnými proměnami umělecko-historického předmětu a uměleko-historických přístupů, přirozeně zjistíme, že „umění“ a jeho dějiny umění ještě zdaleka nekončí. Co však je dnes zřejmě u konce, je zcela určitá metodologie a provoz uměleko-historických disciplín, které byly dosud vázány na tradiční vymezení pojmu dějin umění. Na přelomu 19. a 20. století byla vydávána knižní edice drobných monografií, která byla nazvána vcelku symptomaticky „*ars una*“ – „*jedno umění*“. V edici vycházely práce o uměleckých dílech z různých dob a z různých uměleko-historických odvětví. Dnes se však ukazuje, že umění není vůbec něčím jednotným a stálým. Není tedy divu, jestliže Hans Belting své úvahy uzavírá slovy: „*Současné umění je především experimentem; v dějinách umění se rovněž dostaneme z nebezpečí „konce“, jestliže budeme dějiny umění chápat stejně tak jako v jistém slova smyslu experiment*“.

Po dvojích dějinách umění: tj. klasických (z období 19. století a počátku 20. století) a avantgardistických (naší dnešní současnosti) je třeba nyní vypracovat „**třetí dějiny umění**“, založené na zkoumání obrazu z antropologického hlediska (klasické dějiny umění by se mohly do tohoto nového oboru „Bildwissenschaft“ vcelku bez problémů začlenit). Beltingovy úvahy nakonec končí v návrzích, které zůstávají v současnosti stále otevřené, ale stejně tak trochu skeptické. Problémem dějepisu umění totiž zůstává, že ani dnes nemáme adekvátní stanovení toho, co je to vlastně „současné umění“. Tak můžeme vlastně dnešní umění definovat opět tradičním způsobem – stejně jako v minulosti i dnes je chápeme „*pouze v horizontu jeho dějin a jen tyto dějiny mohou vysvětlovat to, co se v podstatě vysvětlit ani nedá*“.

4. Historicita pojmu „umění“

Především v německém prostředí vzbudilo Beltingovo pojetí současných problémů dějepisu umění jistou polemiku proto, že většina historiků umění vcelku souhlasila s jeho kritikou současné, běžné a často průměrné úrovně uměleko-historického myšlení, ale na druhé straně pocítovala jako nespravedlivý přesah nasměrování této kritiky vůči pracím významných historiků umění, zabývajících se zejména moderním i současným uměním. V této době, mimo rámec nějakých velkých uměleko-historických „škol“, totiž působili historikové, kteří svou práci usilovali o ustavení dějin umění jako výrazně humanisticky zaměřeného oboru. V jistém slova smyslu je tedy můžeme chápat jako hlavní strážce chápání dějin umění jako významné humanistické disciplíny, navazující na tradici antického a renesančního humanismu a předávající hlavní tradiční hodnoty budoucím generacím.

Na Beltingovu tezi o konci umění odpověděl těsně před svou smrtí nejvýznamnější historik umění 20. století **Ernst H. Gombrich**. Ten se pozastavil nad příliš sofistikovanou prací s určitým pojmem a podotkl: přirozeně bychom neměli předpokládat, že existuje jedno **Umění** – takový pojem je přece především konvenčním termínem, který je historický proměnlivý a znamená v každé epoše (případně i v odlišných kulturách než je ta naše) vždy něco jiného. A stejně tak není možné spojovat „dějiny umění“ s jedinou metodou, či interpretačním přístupem k objektům vizuálního světa. Gombrich ve své diskusi tak v zásadě navázal na své celoživotní dílo, v němž vždy plédoval pro *pluralitu výkladů a metodických přístupů* k uměleckým dílům. Nikdy totiž nepreferoval jediný interpretační přístup ke zkoumání děl, která mají jak v historii, tak i dnes tak značně různorodý charakter.

Gombrichovo pojetí historicity umění nalezneme ovšem zcela samozřejmě již dříve v prostředí, z něhož původně on sám vyrůstal: v prostředí klasické *Vídeňské školy dějin umění*. Představitelé Vídeňské školy dějin umění vystupovali velmi ostře proti estetice, takže nebylo divu, že se museli ohradit rovněž proti všem pokusům o jednoznačnou a všeobsahující definici toho, co je to „umění“. Nejvýrazněji se to projevilo u Maxe Dvořáka. Ve své před-

nášce o idealismu a naturalismu ve středověkém umění ku příkladu Dvořák přidal následující metodický exkurz o umění:

„Byla přece už nejednou kladena otázka, jak to přijde, že si na poli umění, aniž je k tomu povolán, osobuje – možno říci – právo na úsudek každý. Sotva by napadlo někomu, kdo nemá věcné znalosti, mluvit do problémů např. přírodovědci, lékaři apod. Naproti tomu umělecká díla jsou trpělivá, s těmi se dá dělat, co kdo chce, tzn. jinými slovy: mohou být nazírána jako historicky nerozlišená masa. V tom, jak se mi zdá, spočívá druhý kořen zla. V přírodních vědách je sotva nějaký fakt, který by stál vně určité příčinné souvislosti vědeckého systému. Jinak je tomu ovšem v dějepise umění; nedostává se tu systému a dějinné diferenciaci. Pro většinu lidí, mezi nimiž jsou i uměnovědci, je v základě lhostejné, ve kterém období umělecké dílo vzniklo. Staroorientální, klasické, středověké je pro ně homogenním materiálem, vůči němuž mohou uplatňovat své pokusy o interpretaci a budovat jednotné teorie.

V tom je, což bylo dosud větším dílem přehlíženo, kardinální metodická chyba proti duchu dějinného bádání a jeho obsahu. Neboť nejenom vnější znaky uměleckých děl se během jednotlivých období měnily, nejenom sloh se měnil, nýbrž také pojem uměleckosti je historicky determinován, byl v různých obdobích různý. Co se jím rozumělo u starých orientálců, co později ve středověku, co v renesanci, co v nové době, to jsou vždy od základu rozdílné pojmy. Když se pokoušíme na základě těchto skutečností navzájem ohraničit různé umělecké periody, které samozřejmě vykazují kontinuitu, dojdeme snadno k přesvědčení, že sotva existuje nějaké umělecké dílo o sobě, ale že jsou jen historicky určená umělecká díla, a že proto aprioristický soud, srovnání uměleckých děl z různých období, věda, která chce stanovit obecné estetické principy, je něčím, co může působit jen zmatek a také zmatek působí, neboť je založena na docela falešných dějinných předpokladech. Naučíme-li se, jak je tomu v ostatních historických vědách, pojmy historicky specifikovat, potom zajisté utrpíme určitou ztrátu. Zmizí ona mlhavá romantická představa o starém umění, popularita antické kultury asi dozná újmy. Co však získáme, bude vědeckost dějin umění a jasné, ostré vymezení našeho současného vědomí o umění“.

Ján Bakoš přitom upozornil již dříve na skutečnost, že Max Dvořák jako jeden z pozdních představitelů vídeňské školy ve svém umělecko-historickém výzkumu několikrát tematizoval *moderní umění*. Právě přes pochopení individuality avantgard a jejich nového vymezení pojmu umění (tak protikladného pojmům starších uměleckých epoch) si přitom uvědomil *historickou diskontinuitu* samotného pojmu „umění“. Předmět dějin umění tak sice můžeme při prvním přiblížení definovat jako „umění“, ale toto „umění dějin umění“ můžeme pochopit pouze jako předmět **historicky konkrétní**, jako doklad o **jedinečné komunikativní situaci** (*jak z pozice vytvořeného díla, tak z jeho jedinečné receptce a prožitku*).

3. Předmět: stylová a symbolická forma

Je však poněkud abstraktní pojem umění skutečně natolik nosný, aby mohl být považován za předmět vědecké disciplíny? Nebylo by naopak vhodnější onen obecný pojem konkretizovat bližším vymezením? K možné proměně definice předmětu dějepisu umění došlo na počátku 20. století. Uvědomil si to ostatně v současnosti severoamerický teoretik vizuálních studií W. J. T. Mitchell, když stejně tak jako o nutné změně oboru hovoří také o nutnosti produktivně se vrátit k četbě děl zakladatelů moderního dějepisu umění (typu Aloise Riegla či Aby M. Warburga). Avšak pohlédneme-li na historiografii dějin umění, zjistíme, že podobné rozšiřování předmětu dějin umění nemá svůj původ pouze v pracích ojedinělých badatelů kolem přelomu století, ale stejně tak i v dalších hlavních metodických projektech dějin umění v prvních desetiletích 20. století.

Tyto projekty můžeme s určitým zjednodušením identifikovat na jedné straně s tendencemi, zaměřujícími se na formálně-historickou stránku v dějepisu umění (reprezentovanými zejména *Videňskou školou dějin umění*), a na straně druhé se zkoumáním ucelené struktury významů prezentované v symbolických formách (*Cassirerova filozofie* a počátky umělecko-historické ikonologie).

1. Hans Tietze: od uměleckého chtění ke „stylovému chtění“

Podle klasického výkladu Vídeňské školy dějin umění - jak jej známe z umělecko teoretických spisů Aloise Riegla – se „umění“ historicky proměňovalo působením měnícího se „*uměleckého chtění*“ (Kunstwollen). Protože však tento pojem byl svou podstatou estetickým pojmem (a historie umění Vídeňské školy se vzhledem ke svému inklinování k vědeckému přístupu ostře vymezovala zejména proti estetice), odmítl Alois Riegl zkoumat jeho podstatu. Pokud měl „umělecké chtění“ charakterizovat, činil tak spíše opisem: tento pojem tak spojoval s dalšími termíny, jako např. estetický pud, dobové chtění, jež se nevysvětlitelně prosazovalo jak v tvorbě umělců, tak ve vkusu jejich objednavatelů, apod. Rieglovo „umělecké chtění“ může být chápáno jako nedefinovatelný předpoklad k tomu, aby v dané době vznikaly nejrůznější umělecké předměty a byly obdobným způsobem nazírány a pochopeny (předpoklad nikoli nepodobný tehdy soudobému přístupu Freudovy psychoanalýzy).

Tato představa nebyla však v Rieglově dalším umělecko-historickém díle nijak blíže specifikována. Proto se jeho žák Hans Tietze pokusil empiricky spojit onen nedefinovaný pud s něčím konkrétním, co je viditelné na nejrůznějších uměleckých dílech dané epochy a co může sloužit jako samostatný předmět disciplíny dějin umění – totiž se „stylovým chtěním“. Vysvětlení této proměny je vcelku snadné. Pro Tietzeho praktickou umělecko-historickou činnost, jak ji prováděl zvláště v oblasti *muzeologické prezentace* a v každodenní činnosti *památkové péče*, byla důležitá zejména vizuální podoba konkrétně historicky zkoumaného objektu. Pojem „umění“ byl pro Tietzeho až příliš spojen s estetickým a normativním hodnocením, zatímco on sám zdůrazňoval v díle především aspekt historického dokumentu: pro muzeologickou prezentaci jsou stejně tak významné „neumělecké“ předměty - obdobně památková „hodnota stárí“ je stejně důležitá jak na významné architektuře, tak na venkovské či inženýrské stavbě. Tato díla nemohou být ale pochopena pouze jako součást „uměleckého chtění“, ale toho, co je vyjádřeno v pojmu dobové „**stylové chtění**“. Není bez významu, že v dobových umělecko-historických recenzích byla Tietzemu v jeho metodologii dějin umění vytýkána absence „uměleckého“ hlediska. S tím souvisela i kritika jím zdůrazňovaného historického a dokumentárního momentu, který spatřoval v široce chápaném vizuálním stylu těch děl, která neměla právě prvořadý charakter „vysokého umění“.

Hans Tietze v tomto svém přístupu nebyl sám. Ve 20. a 30. letech 20. století se staly „dějiny dobového stylu“ podstatnou součástí umělecko-historických výkladů. Když Heinrich Wölfflin v té době obhajoval svůj stylově-kritický přístup k umělecké tvorbě (vzniklý na přelomu století), zmínil se o tom, že „*jednotlivé umělecké dílo má pro historika umění v sobě něco zneklidňujícího*“. Je přitom mimochodem zajímavé, že právě u Wölfflina (jenž má v současných textech severoamerické „kritické teorie“ pověst nejryzejšího umělecko-historického formalisty) nalezneme pozoruhodné úvahy směřující rovněž od uměleckého díla k širšímu obrazovému a vizuálnímu kontextu.

O něco později, v polovině 20. let 20. století byla Tietzem dokončena podoba jeho nové duchovně vědní metody, založené na rozvíjení odkazu Maxe Dvořáka. V tomto okamžiku si ale Hans Tietze uvědomil, že v určité obecné duchovně vědní spekulaci je možné ztratit pevný a věcný bod dějin umění, tj. **konkrétní umělecké dílo**. Proto se obrátil ke studiu individualit velkých umělců: „*individuum představuje centrum, v němž se všechny vývojové řady a proudy protínají*“. Právě v umělecké individualitě tak nakonec našel východisko ze sporu mezi „uměním“ a „vizuálním obrazem“. Umělec dává totiž svým uměním smysl dobové vizualitě. Tietzeho spolupracovník ve Vídni Julius von Schlosser již prohlásil jednoznačně umělce za nejvýznamnější osobnost při vzniku umění a jeho větu zopakuje Ernst H. Gombrich na počátku své známé knihy Příběh umění: „*Umění v přesném slova smyslu vlastně neexistuje; existují pouze umělci*“.

2. Umění jako symbolická forma: Ernst Cassirer

Roku 1927 byla zveřejněna ve spisech Warburgovy knihovny studie *Indivium a kosmos v renesanční filozofii*, dílo hamburského filozofa Ernsta Cassirera. Jak si povšimla Silvia Ferretti, Cassirer svou práci věnoval Warburgovi a jeho škole, která podle něj nejlépe „*ztělesňuje ideu metodologické jednoty všech odvětví a jevů duchovních dějin*“. **Ernst Cassirer (1874–1945)** měl ovšem svou historickou práci a zejména novokantovskou filozofii podstatný význam nejen pro pozoruhodné badatelské ovzduší kolem knihovny Aby Warburga, ale snad ještě více pro

hlavní směry poválečné ikonologie, spojené s uměleckohistorickým výzkumem Edgara Winda a zejména Erwina Panofského:

Substanzbegriff und Funktionsbegriff, 1910.

Die Philosophie der symbolischen Formen, 1923–1929.

An Essay on Man, 1944.

Philosophy of the Enlightenment, 1945 (původně německy 1932).

Ve svém eseji o člověku Ernst Cassirer hovoří o tom, že člověk nežije pouze ve fyzikálním světě, v širší skutečnosti, ale v novém rozměru skutečnosti: „*člověk objevil nový způsob, jak si přizpůsobovat prostředí – u člověka nalézáme nový spojovací článek mezi jím a prostředím kolem něj, který bychom mohli označit jako symbolický systém*“. Částmi tohoto světa jsou jazyk, mýtus, umění a náboženství. Člověk se nemůže dostat do bezprostředního kontaktu se skutečností kolem něj a nic nemůže poznat „o sobě“ – může tak jedině učinit zprostředkovaně, skrze tyto symbolické formy. Každá interpretace světa – ať již je umělecká, mýtická nebo vědecká – je založena na aktivitě myslí, vytvářející světy obrazů. Tak ku příkladu věda dodává našemu myšlení řád, morálka dává řád našemu jednání a umění vnáší řád do našeho zmocňování se všeho viditelného nebo hmatatelného. Cassirer upozornil na to, jak Leonardo da Vinci se o cíli malířského umění vyjádřil slovy – „*saper vedere*“ – *naučit se vidět*. Stejně tak podle Cassirera nás umění učí vizualizovat i ostatní věci kolem nás.

Umělecké formy představují dynamický řád, prostřednictvím něhož se nám otevírá nový pohled na skutečnost. Tento řád není napodobeninou skutečnosti, ale představuje novou orientaci našeho myšlení, představivosti a našeho cítění. Na rozdíl od ponoření se do pojmové hloubky prostřednictvím vědy se dostáváme uměním do hloubky vizuální – k hlubšímu pohledu do uspořádání forem skutečnosti. Zkoumáme-li podstatu symbolu, dostáváme se do oblasti estetické: symbol se stává určitým vyjádřením celostně organizovaného světového názoru. Stejně tak později bude Erwin Panofsky hledat vztah mezi objasněním konvenčního významu a porozuměním významu „vnitřního“ (ikonologického, případně „symbolu v cassirerovském smyslu“). Cassirerovo pojetí symbolických forem se tak stalo důležitým přípravným momentem v konstituování moderní ikonografie a ikonologie. Právě ikonologie se věnovala v průběhu 20. století programově výzkumu širších oblastí vizuální kultury. Není potom divu, že rovněž u Ernsta Cassirera se namísto „estetické“ úvahy, čím se snad vyznačuje „umění“ či „umělecké dílo“ setkáváme s chápáním různého typu „obrazů“.

Pro možné hledání definice „umění“ je ovšem podstatně důležité také jiné Cassirerovo zjištění. Německý filozof totiž vycházel z předpokladu, že pokud hledáme definici určitého jevu, tak tuto definici můžeme pochopit především pouze jako funkcionální definici. Pokud bychom se tázali po jediné podstatě, pokud bychom hledali onen základ substancionální, budeme se stále utápět v záplavě nesouvislých, rozdrobených a protikladných řešení a údajů, kterým zdánlivě chybí jakákoli pojmová jednotota. Avšak: „*nehledáme tu jednotu výsledků, ale jednotu činnosti, ne jednotu výtvorů, ale jednotu tvořivého procesu... v nekonečné mnohosti potom odhalíme jednotu funkce, pomocí níž všechny tyto výtvořiny souvisí*“. Jedinou Ariadninou nití, která by nás vyvedla z tohoto labyrintu, je proto podle Cassirera pojem **funkce**.

4. Předmět: Umělecké dílo

„Umění dějin umění“ je pojem na jedné straně značně obecný, na druhé straně jeho konkretizace pomocí formálního či symbolického hlediska zase stále ještě hodně abstraktní. Roku 1923 o tomto tématu rozvažoval Walter Benjamin a v jednom ze svých dopisů poznamenal: „*Reflexe, kterou se zabývám, se týká vztahu uměleckých děl k historickému životu. Přitom mi připadá prokázané, že historie umění neexistuje*“. Benjamin již tehdy odmištal, že by bylo možné popsat historický průběh „umění“. Naopak uvažoval o novém počátku dějepisu umění jedině v souvislosti s dějinami konkrétních uměleckých děl. V současnosti na podobné úvahy zareagoval zvláště Hans Belting: „*Kdykoli se zdálo, že dějiny umění jsou jako téma vyčerpány, nabízelo se jako alternativa umělecké dílo, jež alespoň existovalo fyzicky a zaujímal určitě místo, kam bylo možné za ním zajít*“. Skutečně umělecké

dílo obsahuje onu jednotu, jež umožňuje naprosto osobitou formu uměleckohistorického vyprávění: nabízí jeho **výklad**. Přirozeně není to nic nového, co by bylo pouze naší současností. Na počátku vzniku disciplíny dějiny umění nacházíme emblematický výrok Carla Friedricha von Rumohr o tom, že je třeba zjišťovat všechny *okolnosti, z nichž a za nichž umělecká díla vznikala*, na počátku existence Vídeňské školy dějin umění, která uilovala o zvědečtění disciplíny, objevíme Thausingovu myšlenku o *dialogu historika s uměleckým dílem*, apod.

Rumohrův uměleckohistorický postoj vyrůstal z tradice 18. století, v němž se rodil výklad a zprostředkování uměleckého díla (tradice průvodců po starožitnostech, tradice římských a florentských „ciceronů“, apod.). To je skutečnost na níž opět upozornil Hans Belting: „*Jakmile Kunstschöne (umělecké krásno) nebylo v době osvícenství již myslitelné ve své absolutní platnosti, musela se normativní estetika orientovat na jiné cesty. Ta díla, která ztratila své postavení jako příklady obecného, přenechala novému empirickému studiu umění – konec platnosti filozofického pojmu umění jako principu tak vedl k počátku dějin umění a k hermeneutickému pojmu díla...*“. Dobře se to ukázalo na příklad při vzniku Schinkelova muzea v Berlíně. Poté, co byl pod Rumohrovým vlivem odmítnut program Aloyse Hirta (expozice esteticky nejvýznamnějších dokladů krásna), byl důraz položen na Waagenův stylový koncept historie uměleckých děl.

Teprve později, spolu s hlavním rozmachem a rozšířením dějin umění v 19. a 20. století, byl ovšem důraz znovu kladen na obecně estetický pojem umění a umělecká díla se stala součástí jednotného „estetického systému umění“. Muzea a galerie jako státní instituce a pokladnice národních kultur předkládala divákovi velká díla minulosti jako součást historického vývoje „Umění“. Vysvětlení uměleckého díla v této době znamenalo jeho srovnání s jiným uměleckým dílem v rámci vývoje obecného pojmu. Pokud byla zpracovávána jednotlivá díla, stávalo se tak zejména ve znaleckých identifikacích a především v katalogových a korpusových souborech, případně soupisech památek. Avšak také tato skutečnost se pozvolna proměňovala. Pokud nejčastějším a nejoblíbenějším tématem 2. poloviny 19. století a na počátku 20. století byly publikace, zobrazující „dějiny umění“, případně život a dílo velkých geniálních mistrů, v průběhu 20. století se mnohem častěji setkáváme s množstvím monografií o jednotlivých uměleckých dílech. Takřka symptomaticky nazval Ernst H. Gombrich svůj francouzský výbor studií „ekologií uměleckého díla“, když v úvodu napsal, že podobně jako ekologie si všímá interrelací mezi člověkem a přírodou, tak **ekologie uměleckého díla** si všímá vzájemného vztahu uměleckého díla a jeho okolí, zkoumaného v nejširším kontextu subjektivních i objektivních okolností. Proto bude zřejmě vhodné se vrátit k modernímu dějepis umění první poloviny 20. století a ve stručnosti načrtnout některé důležitější teoretické koncepty, které s hermeneutickým pojmem jednotlivého **uměleckého díla** souvisí.

1. Existencialismus: Kurt Badt

Vztah mezi „uměním“ a uměleckým dílem stál na počátku teoretického uvažování německého historika umění Kurta Badta. Ten při svém původním hledání odpovědi na to, co je to umění, vycházel na jedné straně z prací existencialistického filozofa Martina Heideggera (1889–1976), na druhé straně z teorií strukturalismu. Umění se podle něj projevuje jedinečně prostřednictvím konkrétních uměleckých děl. Takové dílo však nemůže být pochopeno ani ze své technické stránky, ani ze stránky formové, tj. stylové. Umělecké dílo je naopak pro Badta charakteristické především svým **významem** – je především tím, jakou cenu má pro společenství a pro jednotlivce. Umění zjevuje svět, přináší v sobě odkrývání světa, nikoli určité soudy o něm. Umělecké dílo jako projev „umění“ sděluje člověku smysl toho, co „*není řečeno a co ještě zbývá říci*“. V tomto existencionálním pojetí znamená umění vždy „odkrývání pravdy“. Pravda umění se neobrací na žádnou jinou dimenzi člověka, např. na jeho myšlení, ale na **celistvost a bezprostřednost jeho duchovní existence**. Umělecké dílo může být přitom blíže určeno dvojím způsobem: (a) vzniká z osobního stylu jeho tvůrce, (b) vzniká z obecného stylu místa a času:

a) Dílo z hlediska osobního stylu je v každé fázi originální, není spojeno s minulostí ani budoucností – je *rozvrhem* (Entwurf), *vzniklým z fantazie* (tj. ze schopnosti plodit smysluplné představy/Vor-Stellung).

b) Naopak z hlediska dobového stylu pracuje s *tradicí* (pravidla, metoda, konvence) a stává se samo *vzorem-předobrazem* pro budoucnost (Vor-Bild).

Proto jsou v osobnosti každého umělce přítomny dvě stránky: umělec je ve své originalitě *talent a génius*,

ve svém vztahu k tradici a budoucnosti *žák a mistr*. Styl uměleckého díla je vždy určen touto dvojí skutečností. Od originality konkrétního uměleckého díla směřují dějiny umění k vyšším celkům (buď k životnímu dílu jednoho umělce, nebo k souvislosti mnohých umělců, která vytváří určitý duchovní komplex): *katedrála v Remeši není významná příčinami a podmínkami – tím, že na něčem závisí nebo je částí nějakého vývoje – naopak je jedinečným, neopakovatelně originálním výtvorem, který současně pomáhá založit další budoucnost tohoto umění v architektuře*. Jakákoli umělecká souvislost musí být proto konstruována z existence uměleckého díla směrem do budoucna - historická souvislost není kontinuitní, ale má charakter **skoku**.

Podle Badta (a původně Heideggera) umělecké dílo patří do oblasti, která se sama otevírá. Tato oblast neotevírá nikdy více, než umělecké dílo samo ukazuje. Proto nejprve poznáváme vnějškové, formálně-technické vlastnosti díla, poté prožíváme hlubší vrstvy uvnitř uměleckého díla. V umění se před námi „odkrývá pravda“ - ovšem jen tehdy, jestliže dílo pouze nepopisujeme, ale **porozumíme mu**. Při takovém porozumění dílo zkoumáme jako strukturální jednotu, jejíž podstata spočívá v diferenciaci a syntéze *kompozice* (ta sjednocuje obsah a formu díla) a *figur* (ty sjednocují látku a formu; patří sem barva, linie aj.): „*kompozice a figurace uměleckého díla je dílem jednoho umělce v jednu hodinu a na jednom místě – tak se dostáváme k dějinnosti umění v každém uměleckém díle*“. Podstata uměleckého díla se svému vnímání zjevuje vždy procesuálně:

- a) dílo působí na diváka vyzařováním své pravdy,
- b) tím se jej dotýká a osvětluje jej
- c) skrze porozumění diváka se vrací k sobě a je rozpoznáno.

Pokud hledáme v těchto tezích základní definici předmětu dějin umění, potom pro Badta je oním předmětem: „*problém významu uměleckého díla v souvislosti s celým uměním a lidskou existencí*“. Heideggerova a Badtova koncepce uměleckého díla byla po dlouhá léta jednou z ústředních koncepcí „Brněnské školy dějin umění“ v době působení **Václava Richtera** a jeho žáka a nástupce **Zdeňka Kudělky**. Zdeněk Kudělka tak například uvažoval o vývoji architektonického díla Jana Santiniho-Aichla „*ve skocích*“ a ve svých přednáškách z úvodu do dějin umění velmi lapidárně definoval předmět dějin umění: podle jeho názoru jím je „*umělcem vytvořené umělecké dílo ve své tvarové jedinečnosti*“.

2. Umělecké dílo a kánon

Která umělecká díla nám však mohou ukázat, co je to „umění dějin umění“? Disciplína dějin umění si od svých počátků utvořila určitý kánon vysoce hodnotných děl, které zobrazovaly průběh a vývoj umění. V současné severoamerické „kritické teorii“ se nad tímto kánonem a nad způsobem jeho konstituování velmi často diskutuje. Tato diskusní móda dospěla také k nám, jak bylo patrné ze sekce 2. konference dějin umění roku 2006, nazvané „*Dějiny umění mimo kánon*“. Kánon je ovšem spojen vždy s existencí jednotlivého uměleckého díla. Proto je třeba se v krátkosti zastavit u toho, proč jsou některými historiky umění zpochybňována umělecká díla, která jsou v tradici dějin umění označována za velká, případně významná. Hned na počátku je ovšem třeba říci, že pod pojmem kánon rozumíme několik různorodých věcí:

(a) Ve starověku znamenal kánon normativní vzor – model dokonale a správně vytvořeného uměleckého díla (na základě správné míry či proporcí). Odtud byl převzat též později v neoklasicismu pro označení širší skupiny antických děl, která byla chápána jako vrchol umělecké tvorby, jako „*umění*“ *obecně*.

(b) Kánon kromě toho představuje autoritativně sestavenou sbírku textů (ať již právnických nebo náboženských: kánon právnických předpisů, kánon biblických knih).

(c) Konečně kánon je skupina děl chápaných jako díla nejvyšší kvality určitého typu. V tomto smyslu se s kánonem setkáváme ve starověku (např. Sedm divů světa), ale především v novověkých dějinách umění. V příručkách a přehledech dějin umění se od 19. století setkáváme se stále stejnými uměleckými díly, která znázorňují vizualizovanou podobu nejvyšší kvality, vkusu a uměleckohistorického významu, většinou založeného na pojmu uměleckého stylu.

Uměleckohistorický kánon byl dějinami umění využit poměrně záhy, neboť průběh dějin umění mohl být

takto vizuálně ukázán na konkrétních příkladech známých uměleckých děl. Tato díla mohla být pochopena jako typická pro danou dobu v dějinách (např. gotická katedrála, Leonardův obraz, Michelangelova socha, apod.). Druhou stránkou téže mince byla opět umělecko-historická představa, vzniklá v „Berlínské škole dějin umění“, že totiž umělecká díla v kánonu mohou poskytovat hlubší pohled do mentality či charakteru umělce a jeho doby. Se zařazením uměleckých děl do kánonu byly spojovány další pojmy, jako např. *vysoká kvalita*, *dobrý vkus*, *historický význam*. Umělecká díla byla do kánonu zařazována různými způsoby, převážně souvisejícími s akademickým prostředím, jež preferovalo uměleckou *virtus* (ctnost) a *aemulatio* (umělecké soutěžení): v dějepisectví Vasariho životopisů nalezneme spojování uměleckých děl s charakteristikami umělců, Winckelmannův ideál se stává modelem tvůrčí a etické obnovy umění, apod.

Jakmile však vznikly dějiny umění jako instituce, proměňoval se kánon stejně historicky jako „umění“ dějin umění. Je proto určitou nedůsledností, pokud kritikové pojetí kánonu tvrdí, že se jedná o něco staticky konzervativního či neměnného. Kánon postupně vznikl a proměňoval se v důsledku postupně se šířícího se umělecko-historického výzkumu. Jestliže jsme v souvislosti s historicitou umění hovořili o významné roli **Maxe Dvořáka** v této oblasti, neměl by nás udivit ani jeho podstatný teoretický vklad k definici a utváření kánonu. Dvořák odmítal existenci jednotného a všeobecného kánonu v dějinách umění: „*To však neznamená, že vše, co bylo kdysi umělecké, musí mít pro dějiny umění za všech okolností a ve všech dobách stejný význam*“. Tento různorodý význam je určován přinejmenším třemi rovinami:

(a) různí se podle stupně nebo vyzařování své účinnosti (význam pro dějiny umění v obecné rovině, případně z geografického hlediska);

(b) liší se podle hlediska daného problému a množství zachovaného materiálu (např. důležitost uměleckého díla pro konkrétní funkci nebo pro období, z něhož je zachováno málo památek);

(c) historické hodnocení může být rovněž subjektivně voleno podle účinku, jakým dílo působí na přítomnost a vzbuzuje náš zájem o ně.

Tyto roviny nelze v dějepisu umění mezi sebou srovnávat či nějak hodnotově odstupňovat (již zakladatel Vídeňské školy dějin umění Moritz Thausing považoval srovnávání estetiků, zda je větším umělcem Rubens nebo Rembrandt, za ahistorickou absurditu). Každý z významných objektů je součástí určitého, konkrétně vymezitelného dílčího kánonu, s nímž pracuje historik umění či památkář ku příkladu ve „světovém“ či „lokálně geografickém“ měřítku: „*Z takového pojetí dějin umění vyplývá důsledek, že všeobecné dějiny umění jsou možné jen v encyklopedickém smyslu slova*“ (Max Dvořák).

V současnosti je kánon zejména v severoamerické „kritické teorii“ podrobován diskusi. Stoupenci kritického se vyrovnání s pojmem kánon často poukazují na to, že s umělecko-historickým výzkumem „mimo kánon“ začali již klasikové oboru jako Alois Riegl a Aby M. Warburg. Neuvědomují si ovšem, že Rieglova práce s užitým uměním a Warburgova práce se zlidovělými a „neuměleckými“ díly vedla oba badatele především ke snaze lépe objasnit dějiny právě naopak „vysokého“ umění (ať již středověkého nebo renesančního). V současnosti můžeme tedy sledovat v zásadě dvě základní východiska, která podávají kritikové kánonu v dějepisu umění:

a) *kánon je třeba zrušit* (je třeba pěstovat „dějiny umění mimo kánon“) – s tím souvisí odmítání pojmů hodnota, umělecká kvalita, apod. Vytvořením nové „vědy o obrazech“, případně zvýšením valorizace politicky korektních a sociálně relevantních děl (např. sociálně, rasově, gender) oproti tradičním uměleckým dílům dospějeme k vytvoření nových vizuálních studií mimo dějiny umění;

b) *kánon je třeba revidovat, případně rozšířit*: institucionální role kánonu je v tomto případě zachována, ale je třeba vytvořit jinou hierarchii (např. pozměnit oceňování architektury 19. století, více si všimnout neavantgardního umění ve 20. století, případně prosadit v kánonu skupinu děl v zájmu určité sociální či kulturní skupiny – opět z hlediska gender, postkoloniálního umění apod.).

Existuje však nepochybně i třetí možný postoj v diskusi o kánonu: totiž existující a historicky se proměňující kánon kriticky přezkoumávat, sledovat jeho funkci jak ve společnosti, tak v umělecko-historickém výzkumu a jeho vztah k umělecko-historickým přístupům a metodám. Jeden z protagonistů nových metodologických iniciativ v „in-

tellectual history“ **Dominick LaCapra** považuje přitom v takové diskusi za podstatnější následující stránky historického výzkumu kánonu:

- (a) zkoumání jeho historického utváření, působení a jeho proměn v dějinách,
- (b) zkoumání toho, jaký je vztah mezi pojetím umělecké kvality díla a jeho interpretací v díle historikově, tj. neredukujeme význam díla tím, že jej dáváme do řady s „nižšími projevy“ či naopak nezvyšujeme význam průměrného díla jeho výkladem (např. typu „není to příliš kvalitně provedeno, ale je zde použita originální ikonografie“, apod.)?
- (c) do jaké míry vysoká „uměleckost“ díla podtrhuje, zvyšuje či naopak zmenšuje účinnost tématu či konkrétní funkce uměleckého díla?

3. Umělecké dílo a Aura

Specifickým pojmem spojeným s uměleckým dílem je jeho aura, jejímž projevem a jejímž měnícím se statutem v minulosti a současnosti se zabýval především Walter Benjamin:

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, 1936.

Benjamin patří nesporně mezi mimořádné osobnosti dějin umění, současně však mezi osoby na okraji umělecko-historického společenství, mezi „anarchisty“ v dějepisu umění a současně hlasatele nových, budoucích přístupů k uměleckým dílům. Ke svým pozoruhodným úvahám se dostal prostřednictvím studia vídeňských spisů Aloise Riegla, ale vyvodil z nich zcela jiné konsekvence, než tak učinily oficiální dějiny umění. K problému „aury“ jej přivedlo zkoumání nového vztahu mezi dřívějším originálem uměleckého díla a soudobým filmovým uměním a fotografií. Problémem se pro něj stal především moderní způsob reprodukovatelnosti uměleckých děl, ale stejně tak zpětné působení reprodukce a filmu na umělecko-historickou skutečnost. V moderním umění totiž můžeme vidět podle Waltera Benjamina několik zcela nových skutečností ve vizuální tvorbě 20. století:

- a) odpadá „zde a nyní“ uměleckého díla (tj. mění se fyzická struktura díla, mění se vlastnické vztahy k němu),
- b) mění se povaha a způsob smyslového vnímání uměleckého díla,
- c) ztrácí se a upadá „aura“ uměleckého díla.

V dosavadní historii umění měla klíčový význam originalita a jedinečnost uměleckého díla. Z jedinečnosti díla vyplývá posléze i pojem „aura“. Podle Benjamina pojem aury může být přirovnán k přírodnímu prožitku: **„jedinečné zjevení dálky, byť by byla sebeblíž“**. Aura ve smyslu určité atmosféry, kterou vnímatel prožívá, je opakem blízko a bezprostředně zanechané stopy. Auratický způsob existence uměleckého díla přitom vždy předpokládá určitou rituální a kultovní funkci. V dávné minulosti bylo umělecké dílo součástí magických a kultovních praktik – při rituální příležitosti se vnímatel sám jakoby vnořoval do uměleckého díla. S rozvojem technické reprodukovatelnosti uměleckých děl se ovšem tento vztah zcela obrací: obraz, který byl původně předmětem rozjímání jednotlivce, je nyní ku příkladu simultánně prožíván v kině. Reprodukovatelnost překonává původní *jedinečnost* a dílo, které pozvolna ztrácí svou „auru“, je přibližováno prostorově a lidsky masě diváků. Reprodukovatelnost současně emancipuje umělecké dílo od tradičního parazitování na rituálu. Z toho vyplývá, že namísto staršího kultovního významu se zvyšuje význam nové „*vystavovací hodnoty*“ uměleckého díla. S tím se proměňují rovněž funkce současného umění a podle Benjamina dochází k opačnému postupu než tomu bylo dříve: zatímco dříve se vnímatel blížil k dílu „jedinečně zjevovanému“, nyní masa vnímatelů přijímá filmové dílo do sebe (Benjamin pro vysvětlení používá paralely *starověký mág – moderní chirurg, případně klasický malíř - současný kameraman*). Walter Benjamin si povšimnul v této souvislosti značného významu, který mají nová reprodukovatelná umění (fotografie a film). Jejich technická reprodukovatelnost přitom proměňuje status uměleckého díla i vztah veřejnosti k umění: kritický postoj a prožitek z obrazu se propojují.

Přesto, že Benjamin ve svém nejznámějším textu poukazuje na úpadek historické „aury“, snažil se ji ve svých dalších studiích znovu nalézt a uvažoval o stálém působení „aury“ v nových uměleckých dílech. Děje se to tím, že pozorovatel usiluje nalézt svou individuálně osobitou cestu k fotografii – umožňují mu to komentáře k fotografii,

jež jsou něčím odlišným od tradičních popisů pod uměleckými díly (v tomto smyslu rozvíjí Benjaminovy myšlenky severoamerická fotografka Mary Price). To znamená, že text může přece jen poskytnout částečnou oporu pro „auru“ i reprodukovatelným předmětům. Podobně k úpadku aury dochází také v moderní architektuře, kde užívání a vnímání klasické stavby může vyvolávat taktilní a optické pocity. Zatímco však ona optická dálava přestává v moderní architektuře fungovat ve smyslu architektonické „aury“, důležitější je každodenní, „taktilní“ používání architektonického, obývaného prostoru. Je pozoruhodné, jak blízko Benjaminovým výrokům byl v podobné souvislosti Adolf Loos, když sice odmítal uměleckou funkci v architektuře, na druhé straně však zdůrazňoval význam obytného prostoru (jenž je prožíván, ale nemůže být jednoznačně znázorňován nebo ukazován). V současnosti Benjaminův koncept „aury“ prozkoumává a nově aktualizuje zejména **Georges Didi-Huberman**: aura je v jeho koncepci předpokládána jako původní, antropologický fenomén každého uměleckého díla.

Na rozdíl od tohoto antropologického pojetí navrhoval německý historik umění **Hermann Bauer** odlišné vysvětlení aury z hlediska **záruky původnosti**: *Hermann Bauer, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, (2. vyd., 1979). Podle Bauera znamená „aura“ v podstatě něco jako krytí měny („Währungdeckung“) – to je určitou zárukou původnosti, kterou originální dílo přináší do dějin umění. Představme si malířský obraz, který je ukryt v depozitáři. Jednoho dne je prozkoumán a je zjištěno, že malba je dosud nepoznaným originálem známého umělce. Malba zůstává stejná – a přesto je nyní pověšena na přední místo ve sbírce, její cena náhle závrtně stoupá. Nezměnila se obrazová kvalita, nezměnilo se médium, nezměnil se obsah – změnilo se něco, co souvisí se symbolickým a sociálním oceněním a prožitkem malby v dějepis umění – změnila se její aura. Jiný příklad z fotografie – je rozdíl mezi starou fotografií, kterou zhotovil sám autor, a fotografií, která byla nově zkopírována ze starého negativu? Fotografie jako obraz zůstává stejná, ostatně fotografie může být mnohobližně reprodukovatelná – pouze částečně se mění její mediální charakter. Ten je u fotografie „transparentní“, nicméně my přece jen můžeme vnímat a nechat na sebe působit stáří, zašlost, zažloutlost či zrnitost původního papíru. Právě takto zdůrazněná citlivost k médiu znamená v tomto smyslu vnímání aury. Podobný vztah k uměleckému dílu bychom našli ostatně také v receptivním stanovisku Aloise Riegla („*hodnota stáří*“), v němž poukazoval na originalitu či autenticitu památkových objektů.

Aura je tedy v obojím slova smyslu (jak Benjaminovým, tak receptivním) něčím, co nesouvisí přímo s materiální podstatou uměleckého díla, co však může mít podstatný význam pro prožívání a umocnění duchovního působení uměleckého díla. Rozdíl mezi Benjaminovým a Bauerovým pojetím aury se přitom dá dobře ukázat na příkladě Leonardovy *Mony Lisy*. Bezprostřední Benjaminova aura ve výstavním prostoru Louvru již takřka nepůsobí (originální obraz prakticky nikdo nevidí za malbou ukrytou za sklem a nemůže proto ani prožívat ono „jedinečné zjevení dálky“ při kontemplaci obrazu). Zato Bauerova aura ve smyslu záruky původnosti umění v uměleckých sbírkách zde naopak nabývá prvořadou funkci: proto jsou velké fronty před Leonardovým obrazem, proto se brání velké galerie před znaleckým odepisováním svých uměleckých děl z oevru velkých mistrů.

5. Obraz a „věda o obrazech“

To, co bylo v první polovině 20. století již poprvé označeno a posléze prozkoumáváno – totiž existence umění a širší vizuální kultury jak ve vztahu k formálním, tak obsahově-symbolickým přístupům – se stalo na konci 20. století jedním z podstatných diskusních témat vůbec. Stalo se tak přirozeně zejména díky měnícímu se „uměleckému“ světu. Především role vizuální kultury v lidském životě dnes rapidně stoupla. Enormní nárůst obrazů v současném světě a podstatný význam vizuální kultury tak vedl nejen estetiky, ale též kritiky umění a nakonec i historiky umění k dosud nezvyklému promyšlení vztahu „umění“ dějin umění k pojmu obrazu. Rozrůstající se šíře podobných otázek vedla posléze k novému zkoumání významu **zobrazování** v širším kulturním, politickém a sociálním kontextu. Jednou z podstatných výtek, kterou na adresu tradiční disciplíny „dějiny umění“ vnesl Hans Belting, byla ta, že disciplína zůstává netečná jak ke kulturnímu a antropologickému kontextu pravěkých a starověkých (uměleckých) děl, tak vůči proměně celé vizuální kultury současnosti. Dějepis umění se prý pokouší naopak stále (vcelku však marně) hledat určitá estetická kritéria pro umění a uměleckost. Proto při svém dalším ná-

stupním projevu v Karlsruhe roku 1993 (tj. těsně po druhém vydání své studie o konci dějin umění) hovořil Belting o nutnosti vytvořit novou „vědu o obrazech“. V takových úvahách – ať už o protikladném postavení „umění“ a „obrazu“, případně o nutnosti postoupit od „dějin umění k dějinám obrazu“ – nebyl ovšem tehdy na počátku 90. let 20. století tak zcela sám.

1. Vizualní studia

Severoamerický literární historik a historik vizuální kultury **W. J. T. Mitchell** (University of Chicago) s podobnou argumentací napsal, že dějiny umění nejsou schopné studovat vizuální kulturu, protože jsou až příliš zakotvené v základním rozlišení mezi tím, co nazývají „vysokým uměním“ na jedné straně a tím, co podceňují jako běžnou masovou kulturu, kýč a „komerční“ umění. Dějiny umění se údajně ani nezabývají každodenním „viděním“ a sociální konstrukcí dobového vizuálního pole. Proto jako jeden z prvních ohlásil roku 1992 „návrat k obrazům“. Použil přitom sousloví „**pictorial turn**“ (zjevně jako protipól k tehdy často užívanému a módnímu termínu „lingvistický obrat“ v literární teorii a kritice (*The Pictorial Turn*, in: Artforum 1992). Dnes ovšem je proslulý zejména svou knižní trilogií, do níž sestavil své různé studie o vizuální kultuře:

Iconology, 1987.

Picture Theory, 1994.

What Do Pictures Want?, 2005.

W. J. T. Mitchell se nejprve pokusil jasně od sebe odlišit slovní a obrazovou stránku v uměleckém díle (na rozdíl od běžného chápání ikonologie jako literárního vysvětlení obrazu) a zařadil se tak jako jeden z protagonistů do diskuse o současné „kritické ikonologii“. Ve své teorii obrazu rozlišuje dva termíny: *picture* (znamenající materiální stránku obrazu) a *image* (obraz, který vnějškově přijímáme). Jeho návrat k obrazům je zde spojen s promýšlením různorodosti rozličných obrazových druhů a jejich studia. Současně ovšem usiluje o rozšíření výzkumu kontextu chápání obrazů: a to směrem k jeho sociálním a politickým funkcím a současně ke zkoumání divákova „dívání se“ na obraz. Záhy poté se v umělecko kritickém a umělecko historickém prostředí objevily i další teorie, které souhlasily s tím, že nárůst vizuálních projevů není v současném světě ničím přechodným a módním, ale že má skutečně povahu zásadnějšího obratu (děje se tak přirozeně „globalizací“, díky značnému šíření obrazových signálů, díky nově vznikajícím a existujícím digitálním obrazům, apod.).

Pokud se však jednotlivé úvahy shodovaly s tímto obecným rámcem formulování problému, potom se odlišovaly při určování úloh, které měly být v nových studiích studovány. A tak se několikrát proměňoval i název onoho vizuálního obratu v angličtině. O něco později než Mitchell použil švýcarský historik umění Gottfried Boehm termín „**iconic turn**“: podle něj onen „obrat“ znamená především metodický postoj – „*nejde nám o to dělat reklamu pro obrazy nebo zvětšovat záplavu obrazů, ale o tvořivý výzkum toho, jak obrazy produkují smysl a čím se tento smysl vyznačuje*“. Konečně Angela Dalle Vacche používá pro svou antologii textů termín „**visual turn**“, aby naznačila proměnu, k níž dochází ve výzkumu filmu poté, co se novou oblastí vizuální kultury zabývají ve společné diskusi jak teoretikové a kritikové filmu, tak i historikové umění.

Studium „obrazů, které nejsou uměním“ (James Elkins), a „vizuální kultury“ se v severoamerickém prostředí 80. let 20. století velmi rychle rozšířilo. Nové studijní programy začaly nabízet kurzy literárních, umělecko-historických, filmových a kulturních studií. Přesto, že dodnes pojem vizuálních studií nepředstavuje nijak jasně definovanou skutečnost, je asi příznačné, že původní impulz k inovaci studia „dívání se“ a „pohledu“ byly přinášeny z oblasti filmových a literárně-kulturních studií. V nich se prostřednictvím sémiotiky a sociální kritiky začaly zkoumat vizuální reakce a vizuální chápání diváků (reakce na obraz, případně interakce diváka a filmového obrazu). Tak na příklad nizozemská teoretička kulturních studií Mieke Bal považuje za klíčové pojmové koncepty nového oboru termíny, které jsou jinak zcela odlišné od tradičního umělecko-historického zkoumání uměleckých, obrazových děl: **pohled – intersubjektivita – sociálně-kulturní procesy**.

Studijní a badatelské programy „vizuálních studií“ či „vizuální kultury“ vzbudily zpočátku velmi rychlé a módní očekávání. Slibovaly etablovat zcela novou disciplínu, která by se – na rozdíl od klasických dějin umění –

zabývala rozsáhlou oblastí produkce a chápání obrazů nejrůznějšího druhu, ať se to týkalo obrazů mimoevropských civilizací, nebo obrazů z běžného, každodenního života kolem nás. V univerzitním prostředí poměrně rychle vznikala nová oddělení a katedry **vizuálních studií a kulturních studií** (např. Univerzita v Rochesteru, USA). Stejně tak rychle jako zrod nové specializace ovšem začala v univerzitním prostředí také její kritika. V současnosti jsou nadto vizuální studie velmi často propojovány s dalšími teoretickými koncepty a přístupy: zejména s „kritickou teorií dějin umění“, případně s „novými dějinami umění“ a s jejími sociálně kritickými a genderovými diskurzy. Pozoruhodné východisko z mnohotvaré diskuse dosud přinesl patrně znovu W.J.T. Mitchell. Podle jeho názoru *předmětem vizuálních studií je vizuální kultura jako celek. Vizuální studie potom ukazují způsoby dívání se („showing seeing“), pokouší se o definici vizuálního obrazu, jeho vztah k obrazovému médiu, chápou vizualitu jako „vizuální konstrukci sociálního“.*

Základní literatura k vizuálním studiím:

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*, 1975.

Norman Bryson-Michael Ann Holly-Kelth Moxey (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, 1994.

Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, 1998.

Mieke Bal, *Looking In. The art of viewing* (s úvodem Normana Brysona), 2001.

James Elkins, *Visual Studies: A Sceptical Introduction*, 2003.

Marta Filipová-Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií, Obrazy-texty-interpretace*, 2007.

2. Věda o obrazech

Odišnou stránku téže „obrazové“ mince tvoří v německém prostředí zvláště návrhy na vznik zcela nově koncipované „**vědy o obrazech**“, jež by měla odpovědět na onen často citovaný „obrat k obrazu“, a diskusi o vztahu této disciplíny vůči tradiční disciplíně dějiny umění. A tak před námi stojí dnes řada rozličných otázek. Co je v současnosti „uměním“ a jak se odlišuje od zobrazování a širšího kontextu vizuální kultury? Mají se dějiny umění proměnit v dějiny obrazu, respektive má být „*Kunstwissenschaft*“ (věda o umění) proměněna v „*Bildwissenschaft*“ (vědu o obrazech)? Řada podobných otázek vede v současnosti k novému promyšlení významu zobrazování v kulturním, politickém a sociálním kontextu. Již z takto zvolených příkladů je zřejmé, že při velmi podobném slovním použití výrazů „image science“ a „Bildwissenschaft“ nebývá vysvětlení obsahu těchto disciplín zcela shodné. Ostatně celá dnešní diskuse začala teprve nedávno a není ještě vůbec ukončena. Již dnes se však zdá, že zatímco severoameričtí badatelé (zejména soustředující se kolem „kritické teorie“) inklinují spíše k vystřídání dějin umění dějinami obrazu (současně zdůrazňují i další studium kontextů podobně jako se to dělo v anglickém prostředí v tzv. „nových dějinách umění“), němečtí (a evropští) badatelé mnohem více hovoří o uměleckohistorické základně, jež by měla být rozšířena či doplněna o výzkum **zobrazování**. Ale ani jejich přístupy nejsou zcela jednotné a stručný přehled základních názorů v současnosti ukáže na rozmanitá východiska v definici pojmů. V evropských, německy mluvících iniciativách směřujících ke zkoumání zobrazování můžeme dnes rozlišit snad tři základní postoje:

a) Historická „věda o obrazech“

Jedním z vůdčích obhájců úzkého propojení umění a obrazu je německý historik umění **Horst Bredekamp (1947)** – k jeho osobě a badatelským přístupům srov. dále, str. 136–137. Jeho badatelský zájem se od počátku odvíjel zejména od nového pojetí *kritické ikonologie* k hledání kulturně historických konsekvencí z tradice Aby Warburgova dějepisectví umění. Zakladatelé dějin umění se podle něj zabývali vždy uměním v nejširším a měnícím se slova smyslu. Proto jsou dle jeho názoru „dějiny umění“ vlastně vždy historickou „vědou o obrazech. Bredekamp se sám skutečně zabývá ve svém výzkumu velmi zajímavými tématy (od obrazoborectví přes posvátný les až po fotbal). Ta mají často podobu zdánlivě neuměleckých, vizuálních projevů, zkoumaných v sociologických a historických souvislostech. Není tedy divu, že je jedním z významných kritiků současných snah po oddělení dějin umění od „vizuálních studií“, případně nově konstituované „vědy o obrazech“. Množství témat, která nastolují nová vizuální studia, bylo přece řešeno již v dřívějších a klasických uměleckohistorických pracích, zejména v rámci ikonologie (ne-

jen pojem obrazu v nejširším slova smyslu, ale stejně tak film, slavnostní či sportovní podívaná, apod.).

Dějiny umění jako disciplína nejsou podle Bredekampa nějakým statickým a konzervativním oborem, ale naopak otevřeným oborem s dlouhou tradicí, během níž byly vyvinuty takové kritické metodické přístupy, které v ostatních humanistických disciplínách dosud nemají svůj ekvivalent. Zatímco tedy o „umění“ a o „obrazu“ mohou hovořit nejrůznější varianty „vizuálních studií“ samozřejmě z pozic *estetických, antropologických či filozofických*, hlavní metodická zásluha dějin umění spočívá v jejich **smyslu pro analýzu a význam jednotlivé formy, tématu či materiálu**, tj. smyslu pro znalecky a kriticky zaměřené uměleckohistorické „řemeslo“. Není potom divu, že Bredekampem podněcená reforma studia dějin umění na berlínské Humboldtově univerzitě vyústila v ustavení nového názvu pro tradiční ústav: *Institut für Kunst- und Bildgeschichte*.

b) Antropologická „věda o obrazech“

Rovněž **Hans Belting (1935)** odvíjí své úvahy o nutnosti vybudovat nově „vědu o obrazu“ od projektu ikonologie. Zdůrazňuje nové prvky v pojetí obrazu u Aby M. Warburga, Ernsta Cassirera, ale též v prostředí Vídeňské školy dějin umění (Julius von Schlosser). Ikonologické pojetí jak v linii Edagara Winda, tak u Erwina Panofského prý ale zúžilo program výzkumu pouze na získání srovnávacího materiálu pro nalezení významu děl starého umění. Beltingovu metodickou cestu k interpretaci můžeme zřejmě vysvětlit z pozoruhodného prostředí nově vyučovaných dějin umění na Univerzitě v Mohuči v poválečném období. Zde totiž došlo k propojení dějin umění a teologického bádání a právě znalost obou těchto přístupů se stala základem jeho práce. On sám začínal zkoumáním byzantského a středověkého zobrazování před vznikem „umění“. Záhy však začal rozvažovat rovněž o současné umělecké scéně: ve sporu současných obrazů se totiž projevuje krizový stav vizuální kultury, který souvisí s dobou „po epoše umění“.

Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, 1981.

Giovanni Bellini Pietà: Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei, 1985.

Bilderstreit: ein Streit um die Moderne, in: Kat., 1989.

Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vordem Zeitalter der Kunst, 1989, (2. vyd.) 1991.

Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe, 1992.

(Beltingovy práce, které souvisí s jeho diskusí o konci dějin umění, srov. výše str. 21–22. Naopak jeho pozdější texty, v nichž postupně přechází ke svému pojetí „antropologie obrazu“ - srov. str. 148–150).

Přesto, že by se na první pohled mohlo zdát, že Hans Belting se zabývá velmi rozdílnými tématy, v jeho přístupu k dějinám umění nalezneme mimořádně jasnou a opakující se formuli: zajímají jej totiž „*nové, obsáhlé dějiny obrazu, do nichž by se dosavadní dějiny umění začlenily, ale nerozplynuly by se v nich. Dějiny obrazu by mohly právě tak přiznat oprávnění obrazovým médiím, jako identifikovat umění tam, kde se s tímto nárokem historicky přihlásilo o slovo*“. Beltingův zájem se v této souvislosti rozprostírá od studia kultovních obrazů a ikon, přes renesanční malbu až po témata související s moderním a současným uměním: „spory obrazů“, „konec dějin umění“, obraz a kult, apod. Belting se přitom hájí před určitým nedorozuměním: „... *lidé nerozlišují mezi tradičními dějinami umění a mými dějinami uměleckého díla*“.

Oproti tradičně historickému zkoumání umění přitom Hans Belting preferuje spíše antropologicky zaměřené zkoumání dějin obrazu, jak se to ukázalo zejména v jeho pozdějších pracích a studiích. Podtitul jeho nejznámější publikace „*dějiny obrazu před dobou uměním*“ zřetelně ukazuje Beltingovo oddělení dvou epoch evropských dějin umění: „epocha obrazu“ se týká vizuálních projevů od pozdní antiky do pozdního středověku – od ní se odlišuje „epocha umění“ s novými funkcemi obrazu v raném novověku. Hans Belting se ale nesnaží pouze odlišit dvě epochy, z nichž jedna úzce souvisí s kultovní funkcí obrazu a druhá s estetickým prožíváním umělecké formy. Přeje si především prosadit interdisciplinární, otevřené porozumění pojmu „obraz“. Proto ve své knize podává dějiny kultovního obrazu (imago) od jeho navázání na určité pozdně antické tradice (portrét vládce, podobizny mrtvých) v 6. století přes jeho největší rozšíření v byzantských ikonách (včetně teoretických a teologických výkladů) až po raný novověk. Původní portrétní a reprezentační zdroje kultovního obrazu jsou poměrně dobře patrné v anglickém překladu Beltingovy knihy („*Likeness and Presence*“ – podobnost a přítomnost) Právě ony zdroje přispívají