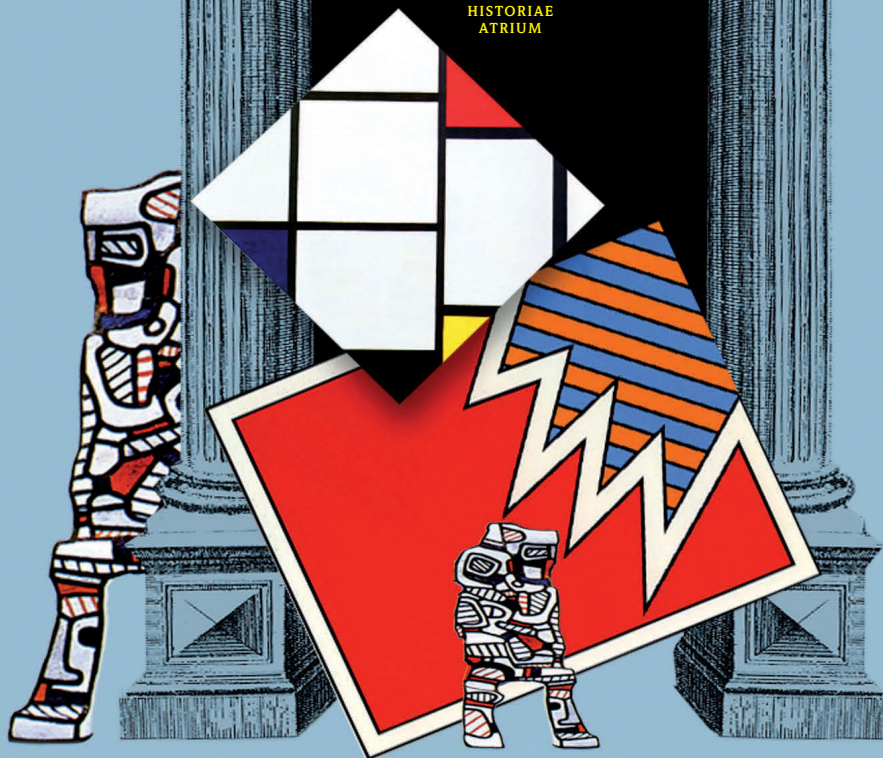




JIŘÍ KROUPA

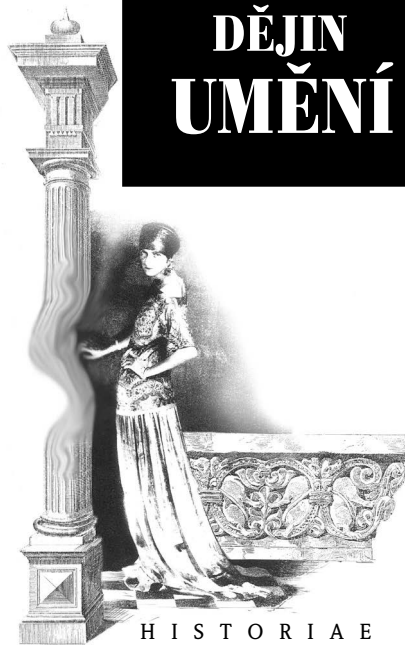
**METODY
DĚJIN
UMĚNÍ**
METODOLOGIE
DĚJIN UMĚNÍ 2

HISTORIAE
ATRIUM

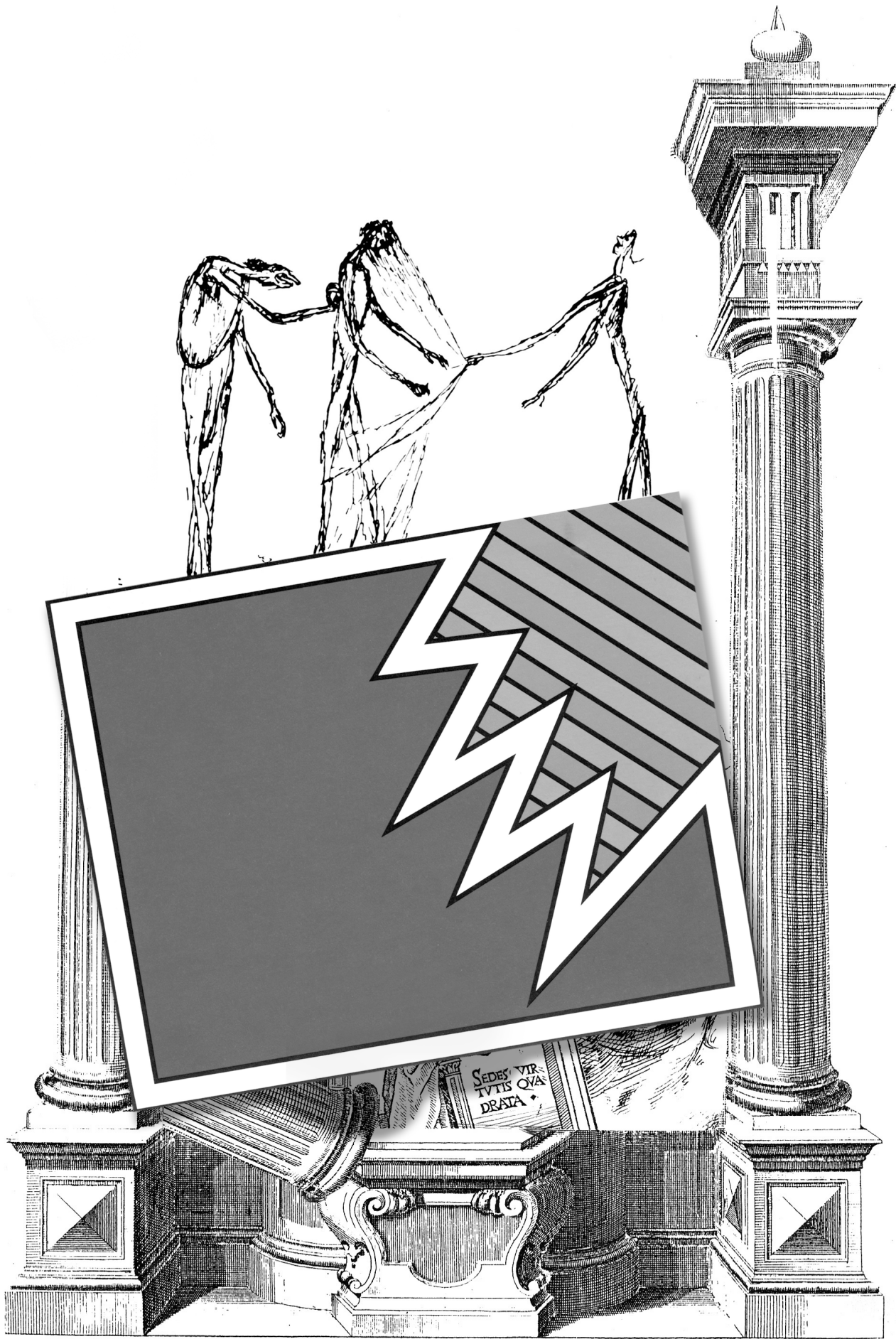


M A S A R Y K O V A U N I V E R Z I T A

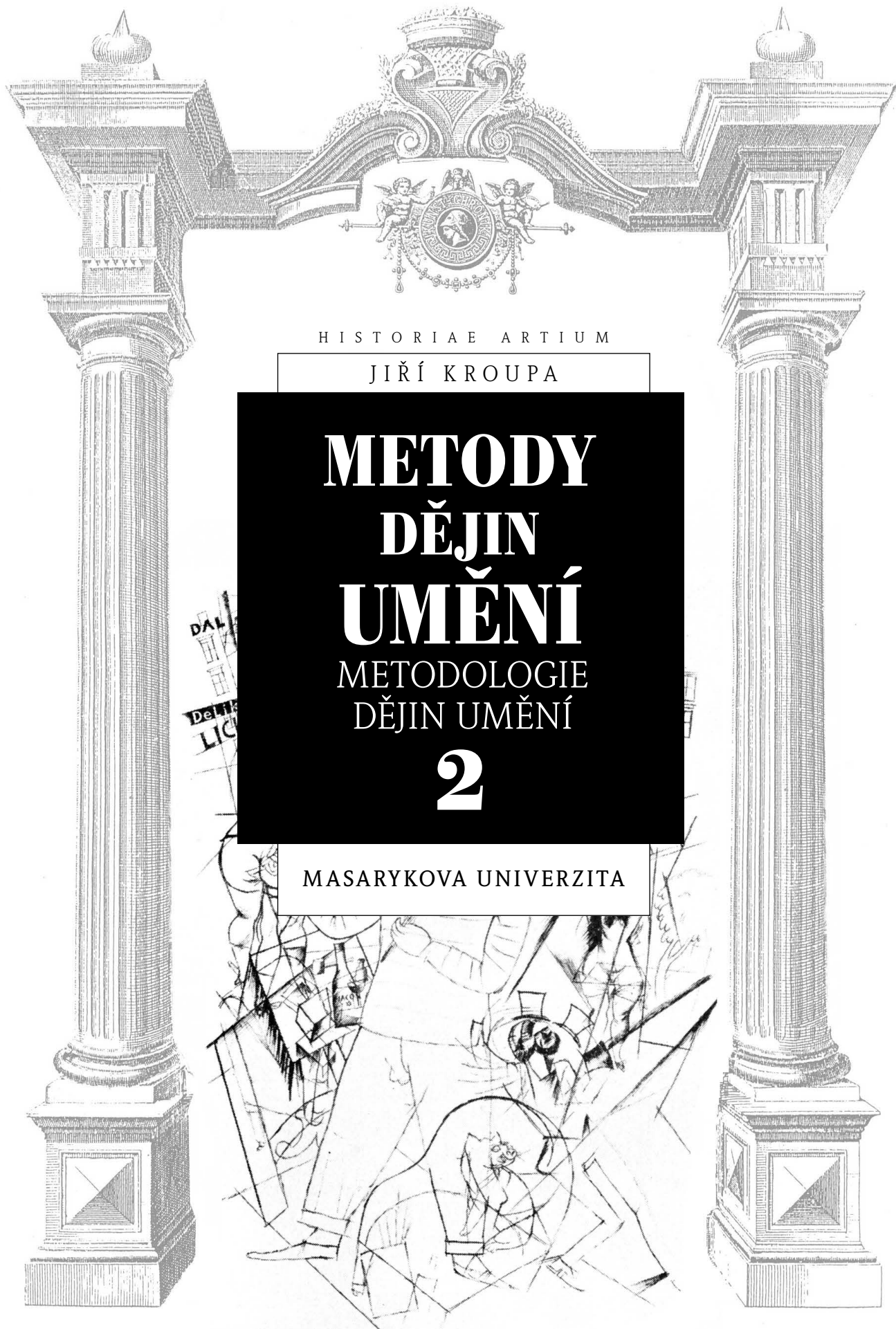
**METODY
DĚJIN
UMĚNÍ**



HISTORIAE ARTIUM



SEDES VIR-
TVTIS QVA
DRATA



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 IKONOGRFIE-IKONOLOGIE	189
4. EMBLEMATIKA A EMBLEMATICKÁ STUDIA	191
5. REVIZE VZTAHU IKONOGRFIE 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 umělecko-historická 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) umělecko-historických teorií a metod budou postupně **Hans Belting, Heinrich Lützel, 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 konsistentních 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 umělecko-historický 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 umělecko-historickým „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 umělecko-historických 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 umělecko-historickou 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 částí 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. Umělecko-historické **přístupy (metody)** jako určité soubory pravidel, cest a souběžných pěšin vedoucích k objasnění konkrétně stanovených umělecko-historických problémů se od této umělecko-historické „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 jednoduší 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 disciplínu.

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 dějepisumění 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 umělecko-historického 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 umělecko-historickou 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 podborové specializace s jejich teoriemi a přístupy včetně aplikovaných přístupů, jichž dějepis umění užívá při praktické práci v rámci multidisciplinárních oborů. Budíž mi proto dovolen rovněž poněkud subjektivní pohled na umělecko-historickou tematiku: ten se týká nejen výběru jednotlivých osobností historiků umění a základních umělecko-historických 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 umělecko-historickými pojmy a metodami byly před studenty většinou rozptýleny poukazem na tradici umělecko-historického bádání, ale přece jen starší upozornění Václava Richtera na zcela určitá témata umělecko-historického výzkumu dovolují ještě dnes pochopit některá dnešní kritická vyjádření k dějepisumění. Konečně zjevný subjektivismus je možné spatřit i v některých mých vlastních přihlášení se k současným postupům a tématům dnešního dějepisumění (např. sociálně historická funkce a umělecká úloha, mikrohistorická studia a systémově teoretická hlediska). Ostatně je možné v práci, která má přehledově probírat různé umělecko-historické 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 dějepisumění především s těmi osvícenskými prvky původních umělecko-historických 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. Určitém 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 vysokoškolských pracovištích 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 severoamerickém 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**“ **dějiny 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 „Vídeňské 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 jednotícím 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 nejširše 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“ píše 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 estetikem 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 umělecko-historický 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 dvojnásobném 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 nevytvářejí (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 jednota zakódována opravdu již v dřívějších dobách. Proto nebylo pro humanistické teoretiky příliš obtížné a odtažitě 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