

Historiografie dějin umění II.

Jiří Kroupa

jarní semestr 2020

Založení dějin umění: dějiny umění a historismus

Otázka na začátku nové disciplíny: K čemu jsou dějiny umění ?

I. J. J. Winckelmann, 1764: *„Dějiny umění starověku, jež jsem se rozhodl napsat, nejsou pouhým zaznamenáním časové posloupnosti a změn v ní probíhajících. Slova dějiny používám v onom širším významu, který má v řečtině, a mým záměrem je pokusit se o podání učeného systému“*

II. Carl F. von Rumohr, 1821: *„Umělecké dílo lze mnohem lépe prožít a porozumět mu, pokud budou ozřejmeny všechny okolnosti a vztahy, za nichž a z nichž vzniklo“*

(a) Komparace a důraz na originalitu díla: nový způsob prohlížení a kritické posuzování uměleckých děl

(b) Kritická práce s historickými dokumenty

(c) Kritická práce s psanými texty o umění

Johann Joachim Winckelmann
Carl Friedrich von Rumohr



Carl Friedrich von Rumohr: dějiny umění jako odborná disciplína



Carl Friedrich von Rumohr (1785-1842)

- *Behandlung italienischer Kunstgeschichten*, 1820
- *Italienische Forschungen I-III*, 1827-1831

// *Geist der Kochkunst*, 1822, *Italienische Novellen*, 1823, *Drei Reisen nach Italien*, 1832//

Úvodní kapitola: *Haushalt der Kunst – domácnost umění*

- Teorie pramene (primárním pramenem pro historika umění je umělecké dílo, potom následují prameny a literatura – všechny tyto části musí být podrobeny kritickému zkoumání)
- Každý umělecký výkon má v sobě dvě věci, které musíme brát v potaz a kriticky prozkoumat:
Pojetí (*Auffassung*) – duchovní složka v mysli umělce, jeho nápad, koncept, originalita
Znázornění (*Darstellung*) – způsob provedení uměleckého díla, vizuální výsledek

“Umělecké dílo nelze zcela prožít, pokud nebudou ozřejmeny okolnosti a vztahy, za nichž, a z nichž vzniklo”: Je proto vhodné zveřejňovat prameny, které hovoří o objednatelce a nejrůznějších možných okolnostech, které společně působily na definitivní vzhled díla

Funkční pojem stylu: Styl znamená umělcův cit pro podřízení se potřebám objednávky a materiálu, z něž umělecké dílo vzniká. Navázal na něj Gottfried Semper a také v současnosti se stala tato definice součástí širěji založeného stylového pojmu.

Galerijní prezentace: v diskusích o uspořádání expozice v berlínském nově budovaném muzeu Rumohr vystupoval proti koncepci vytvářet expozice jako školu vkusu nebo dějiny krásy (i za použití kopií či sádrových odlistků). Důležitější bylo vystavení originálních děl různých škol a umělců vedle sebe a možnost jejich vzájemného srovnání.

Obrazy a sochy měly být dobře přístupné a měly by být účelně prezentovány tak, aby divák mohl dobře rozpoznat jejich uměleckou kvalitu.

V době této diskuse přinesly jedny německé noviny karikaturu proti tradicionalistům a estetikům: *“cestovatelé si prohlédli uměleckou výstavu a obdivovali účelné rozmístění obrazů”*.



Gustav Friedrich Waagen (1794-1868)

- (a) ideál nového muzejního ředitele - historika a znalce umění
- (b) rekonstrukce dějin umění v Hegelově duchu
- (c) „znalecké cestopisy“ a kritické poznávání originality uměleckých děl



Henri Beyle – Stendhal, 1783-1842

Dějiny malířství v Itálii – počátek dějin umění ve francouzském prostředí (čtivě napsáno, spíše v pozdně osvícenském duchu)

Johann David Passavant, 1787-1861

Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 1839-1858 (první velká, znalecky psaná monografie o Raffaelovi).

Znalectví doby romantismu:
ředitel galerie ve Frankfurtu,
práce o dějinách grafických technik a o znalectví
grafických listů



Berlínská škola dějin umění

Kolem poloviny 19. století se nová disciplína „dějiny umění / Kunstgeschichte“ velmi rychle rozvíjela především v Prusku. Název „Berlínská škola“ poukazuje především na tuto německou základnu nové disciplíny. Představitelé školy sice nevytvořili nějaký ucelený a sjednocený metodický přístup k umění, ale etablovali dějiny umění na německých univerzitách a popularizovali je na veřejnosti. Význam „Berlínské školy dějin umění“ tak spočívá v následujícím:

- Dějiny umění jsou nově chápány jako kulturně historická disciplína, používající vedle znalectví především tehdy moderní metody německé historické nauky (historismus).
- Dějiny umění si ustavily vlastní předmět bádání: stal se jím styl v podobě stylové epochy (historické epochy: antika, gotický styl (včetně románského), renesance, apod.
- Představitelé školy především přednášeli a vydávali texty, které představovaly obecný přehled dějin umění a práce příručkového charakteru od nejstarších dob do současnosti (typické názvy: Geschichte der Kunst, Handbuch der Kunstgeschichte, Handbuch der Geschichte der Malerei, apod.
- V rámci těchto přehledů došlo k rozlišení dvou základních přístupů: jeden zdůrazňoval dějiny stylů v proměnách forem (navázání na Rumohra), druhý usiloval vyložit dějiny umění s ohledem na historické proměny duchovní či náboženské (navázání na Hegelovu filozofii).

Salon Clary Kuglerové v Berlíně (1845-1858)



Manželka Franze Kuglera, jenž vyučoval dějiny umění na berlínské Akademii a roku 1848 se stal ministerským úředníkem pro kulturu a památkovou péči v královském Prusku, vedla v jejich berlínském bytě proslulý romantický salon.

V salonu se scházeli literáti, hudebníci, umělci a představitelé nových dějin umění. Takové exkluzivní prostředí mělo značný význam pro rozšíření dějin umění v německém kulturním prostředí.

Deutsches Kunstblatt (1850-1858)

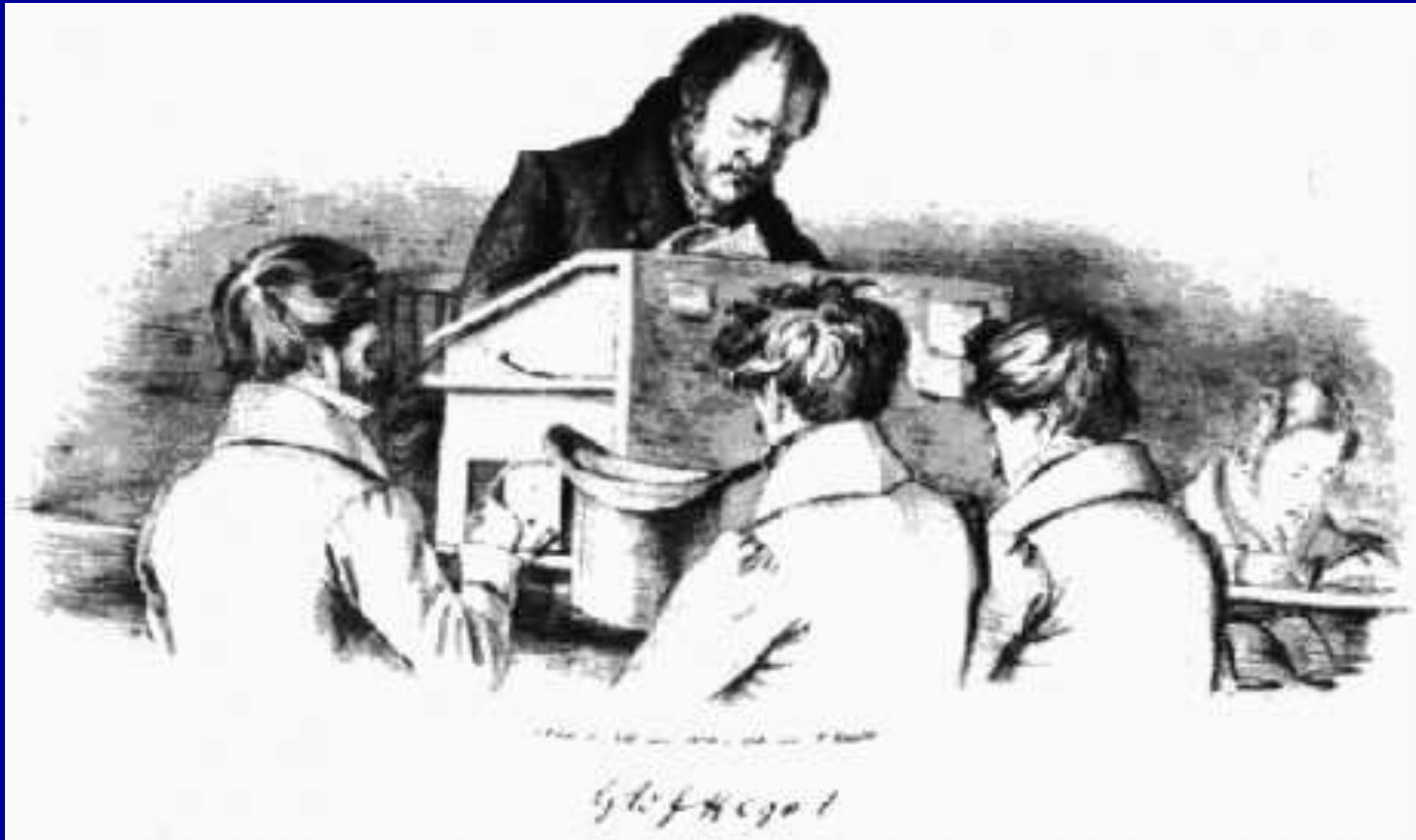


Jeden z prvních německých umělecko-historických a umělecko-kritických časopisů vydával Kuglerův obdivovatel a spolupracovník Friedrich Eggers (1819-1872). Časopis byl založen jako orgán německých uměleckých spolků.

Jak je patrné z výčtu spolupracovníků, kolem časopisu se shromáždili tehdy nejvýznamnější představitelé německy mluvících dějin umění.

Umělecké spolky, které se zabývali nejen dějinami, ale také vystavováním současného umění a památkovou péčí, se staly důležitým místem, v němž nové dějiny umění působily mimo univerzitní prostředí na veřejnost.

Význam Hegelovy filozofie a estetiky pro duchovně-dějinnou koncepci dějin umění

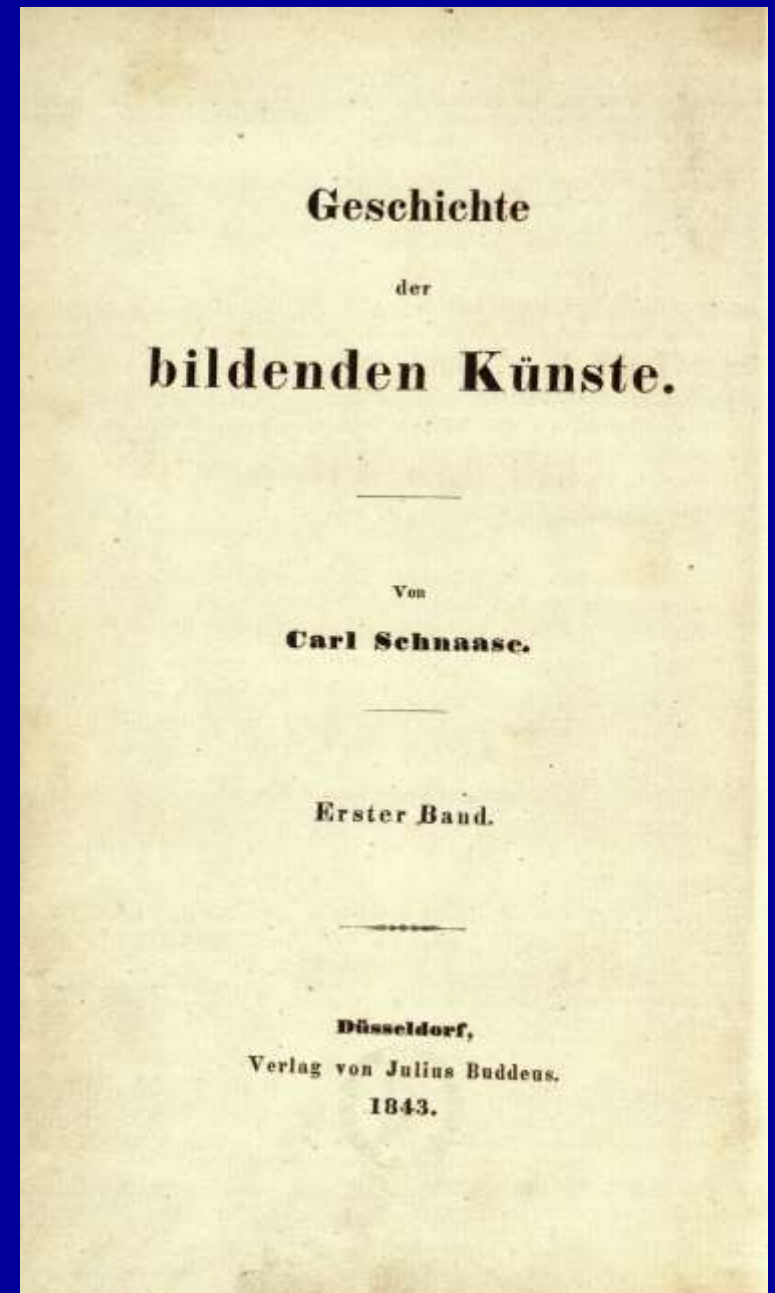
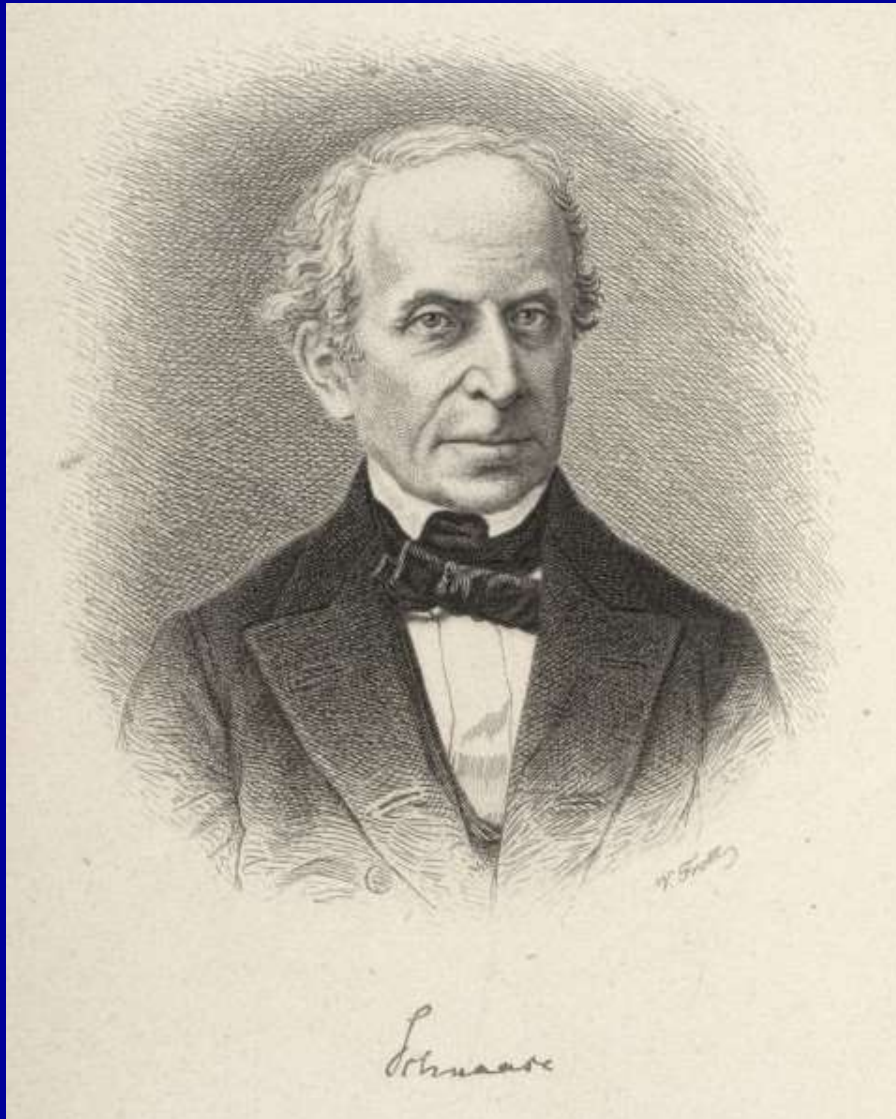


Hegel přednáší svým žákům. Jeden z nich, Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), vydal na základě přepisu přednášek svého učitele jeho *Estetiku*. Hotho i ve svých vlastních uměleckohistorických pracích spojoval výtvarná umění s ostatními uměními do kulturně historických celků.

Franz Kugler (1808-1858)



Carl Schnaase (1798-1875)



Kugler a Schnaase: ideál dějin umění ve “vyšším slova smyslu”

Franz Kugler: “Zvykl jsem si a byl jsem při pokračujícím kontaktu s uměním stále veden k tomu, abych umělecký projev uchopil pokud možná naivně a přímo, abych podmínky jeho existence hledal pokud možno nejvíce v něm samotném, abych vysvětlil konkrétní vlastnost díla pokud možno jednoduše z umění jemu nejbližších motivů... Pan Schnaase rád sleduje jemné duchovní fluidum časů a z tajuplných duchovních proudů tohoto druhu se pokouší odvodit tvůrčí proces. První stanovisko má snad něco z práce praktika, druhé má něco z práce teoretika...”

Carl Schnaase: „...pro mne však stála jiná úloha před očima. Mně se zdálo, že se uměleckým dílům jako takovým může plně porozumět jen skrze pohled do podmínek jejich původu a že by proto dějiny umění samotné měly na tyto podmínky obšírněji pohlédnout a ukázat proces pronikání uměleckého smyslu jinými elementy života...”

... Jak se domnívám, naše práce se doplňují, nikoli vylučují. Neboť oboje, co jste vykonal Vy a co zamýšlím já, patří do celku dějin umění v nejvyšším slova smyslu, ale tento celek je příliš velký, než aby mohl být uskutečněn již nyní v jediném díle“.

Odkaz Berlínské školy dějin umění do současnosti:

(a) přehledové práce a syntézy „dějin umění“

(b) obecné rozlišení práce uměleckých historiků, z nichž

jedni interpretují díla prostřednictvím formy, stylu, vizuální složky (z umění samotného), jiní se pokoušejí vysvětlit dílo poukazem na jeho ikonografii, obsah, sociální, náboženský nebo kulturní kontext.

Mimo Berlín: Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)

Drážďanský Rumohrův žák předčasně zemřel, ale stačil napsat biografii svého učitele a po jeho smrti vyšla ještě jeho monumentální práce a atlas středověké architektury v jižní Itálii.



DENKMAELER DER KUNST DES MITTELALTERS IN UNTERITALIEN

VON
HEINRICH WILHELM SCHULZ.

NACH DEM TODE DES VERFASSERS HERAUSGEGEBEN
VON
FERDINAND VON QUAST.

ATLAS.

HEINRICH WILHELM SCHULZ.

DUISDEN.
1861.



Školy znalecké

- Znalecké aféry v polovině 19. století (spory o originalitu uměleckých děl)
- Znalectví jako věda: Morelliho metoda
- "Revoluce ve světě obrazů": fotografie ve službách dějin umění
- Znalectví v praktické činnosti: muzeum a Wilhelm von Bode - památková péče, soupisy památek a Georg Dehio

Důležitým předpokladem pro rozmach dějin umění jako odborné disciplíny se stalo v 19. století prohloubení znalectví a jeho badatelských technik. Místo staršího oceňování uměleckých děl pomocí estetických kategorií krásy, libosti, vznešenosti, apod. se moderní znalci soustředili na empiricky exaktní zkoumání umělecké techniky a originality uměleckého díla.

Morris Moore a „jeho“ Raffael, 1850

Anglický sběratel

Morris Moore zakoupil obraz (na aukci připsaný Mantegnovi, o němž byl přesvědčen, že pochází od Raffaela

Svou atribuci provedl srovnáním tak, že hledal v Raffaelově známém díle podobné formální motivy, které byly na koupeném obraze. Starší znalci však o tomto připsání pochybovali z estetických důvodů (zdálo se, že nemá líbeznost jiných jeho děl).

Aby tedy přesvědčil odbornou veřejnost o správnosti svého připsání, organizoval Moore putovní výstavy tam, kde byly originály od Raffaela.

Obraz tak mohl být přímo srovnáván s jinými originálními díly v evropských galeriích.



Tehdy začínající, později známý znalec - Giovanni Morelli – si na jedné z těchto výstav povšiml podobnosti onoho obrazu s tvorbou malíře Francesca d'Ubertino Verdi, zvaného Bacchiacca.

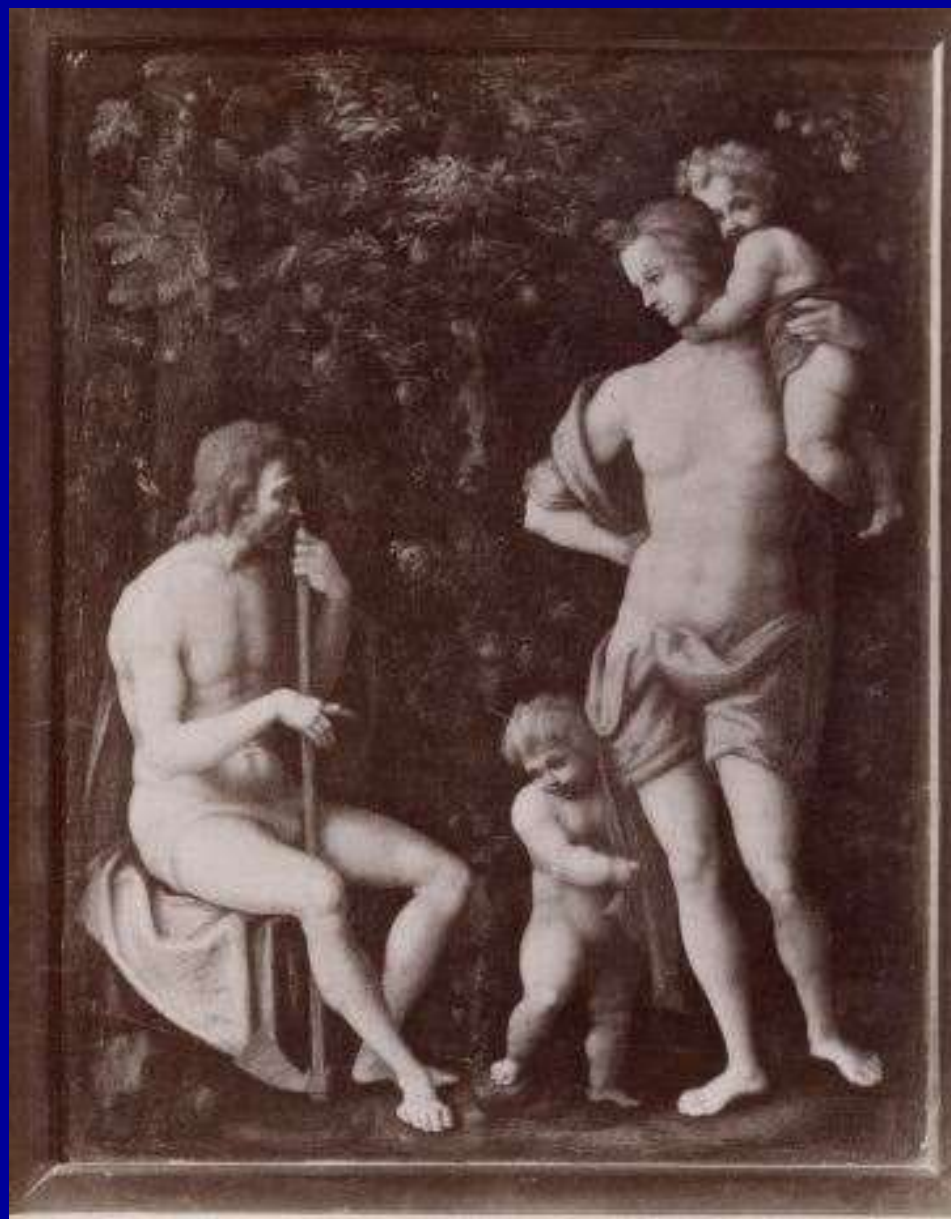
Ten byl Raffaelovým vrstevníkem a stejně jako on byl žákem Pietra Perugina.

Morelli si uvědomil, že je mnohem pravděpodobnější, že podobnost obrazů nebyla dána tím, že by dva žáci pracovali podle sebe navzájem, ale že ona podobnost je dána mistrem-učitelem.

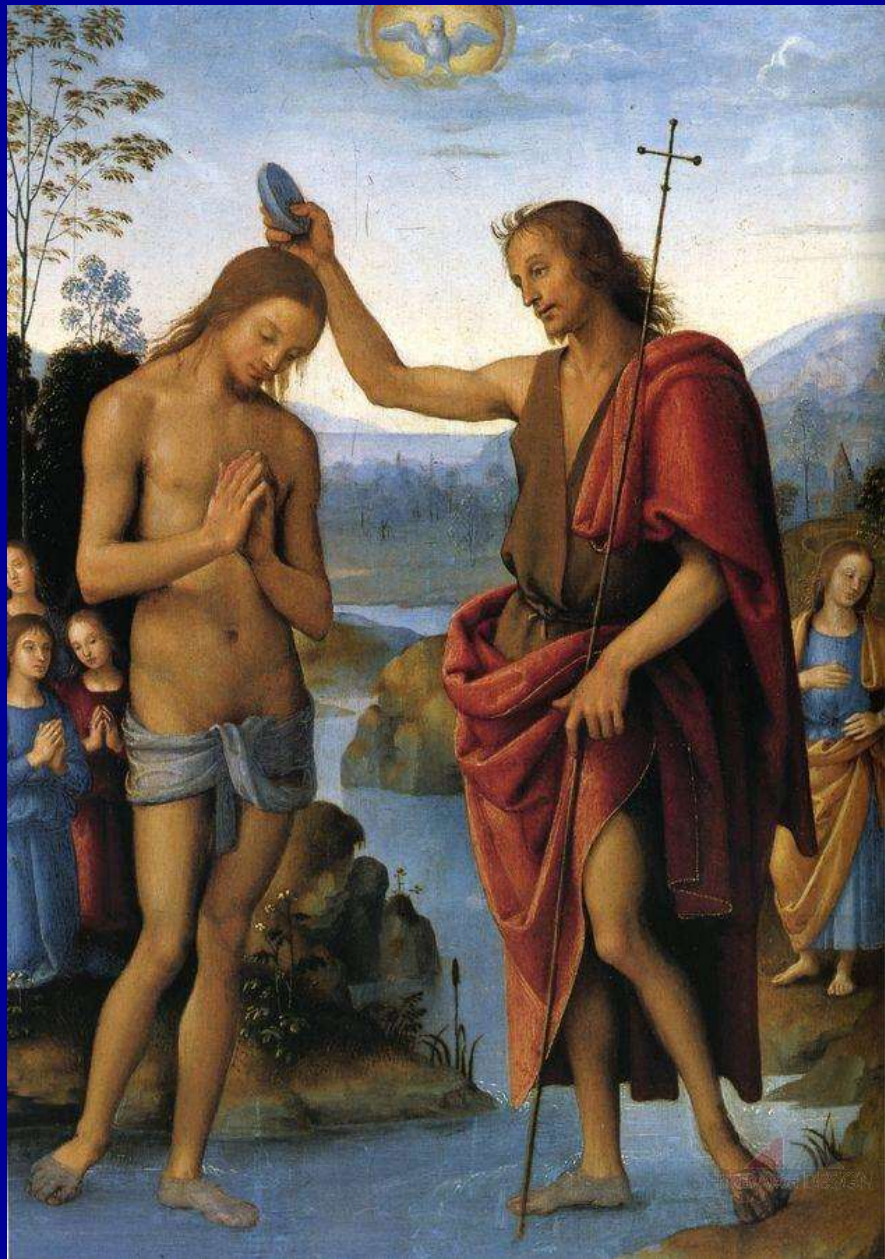
To znamená, že Moorův obraz je prací učitele – Pietra Perugina.



Moorův obraz – obraz od Franceska, zvaného Bachiacca



Pietro Perugino – dva obrazy ke srovnání. Moorův obraz dnes visí v Louvru: Apollo a Dafnis.



Spor o Hanse Holbeina ml.

Madona Jakoba Meyera, purkmistra
v Basileji, 1526

Drážďany, královské sbírky Zwingeru
(obraz byl králem koupen 1743 v Benátkách)

Tehdy již známý obraz byl od té doby
oceňován jako vrchol německé renesance,
jako severská paralela k tvorbě Raffaelově.



Roku 1822 koupil jiný obraz princ Wilhelm von Preussen jako dar pro svou manželku (obraz visel v soukromých komnatách berlínského zámku)
Roku 1852 obraz dědictvím přešel do Hessenska a byl vystaven v galerii v Darmstadtu.

Tehdy byl objeven pro veřejnost, záhy následovala otázka, který z obrazů je originál?

Veřejnosti i umělcům se více líbil drážďanský obraz. Starší znalci – romantikové mluvili o obou obrazech jako originálních dílech: hlavním argumentem byly estetické pojmy a působivost - “krása” a “vznešenost” obou mistrovských děl.



Proti těmto názorům vystoupili příslušníci mladší, vědecky zaměřené generace. Drážďanský historik umění Albert von Zahn spolu s vídeňským Moritzem Thausingem zoragnizovali roku 1871 výstavu obou obrazů a uměleckohistorickou konferenci.

Nová generace přišla se "stylovou kritikou". Namísto estetizujícího oceňování je pracováno analyticky a exaktně - nové pojmy: "kvalita provedení", "originalita" (nalezené pentimenti) a "technika".

Výsledkem se stalo jednoznačné rozhodnutí, že darmstadtský obraz je originál, drážďanský je pozdější kopíí ze 17. století.



Paradigma indicií: Morelliho metoda

Giovanni Morelli (1816-1891)

Il Senatore

Iwan Lermolieff, texty 1874-1880

*Kunstkritische Studien über italienische
Malerei* (1890-93)



Paradigma indicií v historické perspektivě /srov. Carlo Ginzburg/:

Voltaire - Sherlock Holmes - Giovanni Morelli (Iwan Lermolieff) - Sigmund Freud

- Orientální povídka o třech bratřích: ti podle stop přesně popsali ztraceného velblouda, aniž ho viděli
(formulace in *Voltaire: Zadig, aneb osud*).
- Obecně v 18. století: zkoumání detailu – nikoli všeobecných charakteristik; teprve z toho je posléze možné vyvozovat obecnější závěry.
- Sigmund Freud, 1914: „dlouho předtím, než vznikla psychoanalýza, dozvěděl jsem se, že jeden ruský znalec umění Iwan Lermolieff vyvolal pozdvižení ve všech galeriích, když rozeznával originály od kopií. Udělal to tak, že nepřihlížel k celkovému působení, ale zdůrazňoval charakteristický význam podřízených detailů, jako jsou lalůčky uší, prsty rukou, apod., které kopista lehce přehlédne. Myslím, že jeho pojetí je hodně příbuzné s technikou lékařské psychoanalýzy. Také ona se pokouší vysvětlit ze stop málo pozorovatelných a málo hodnotných utajované a zakryté....“

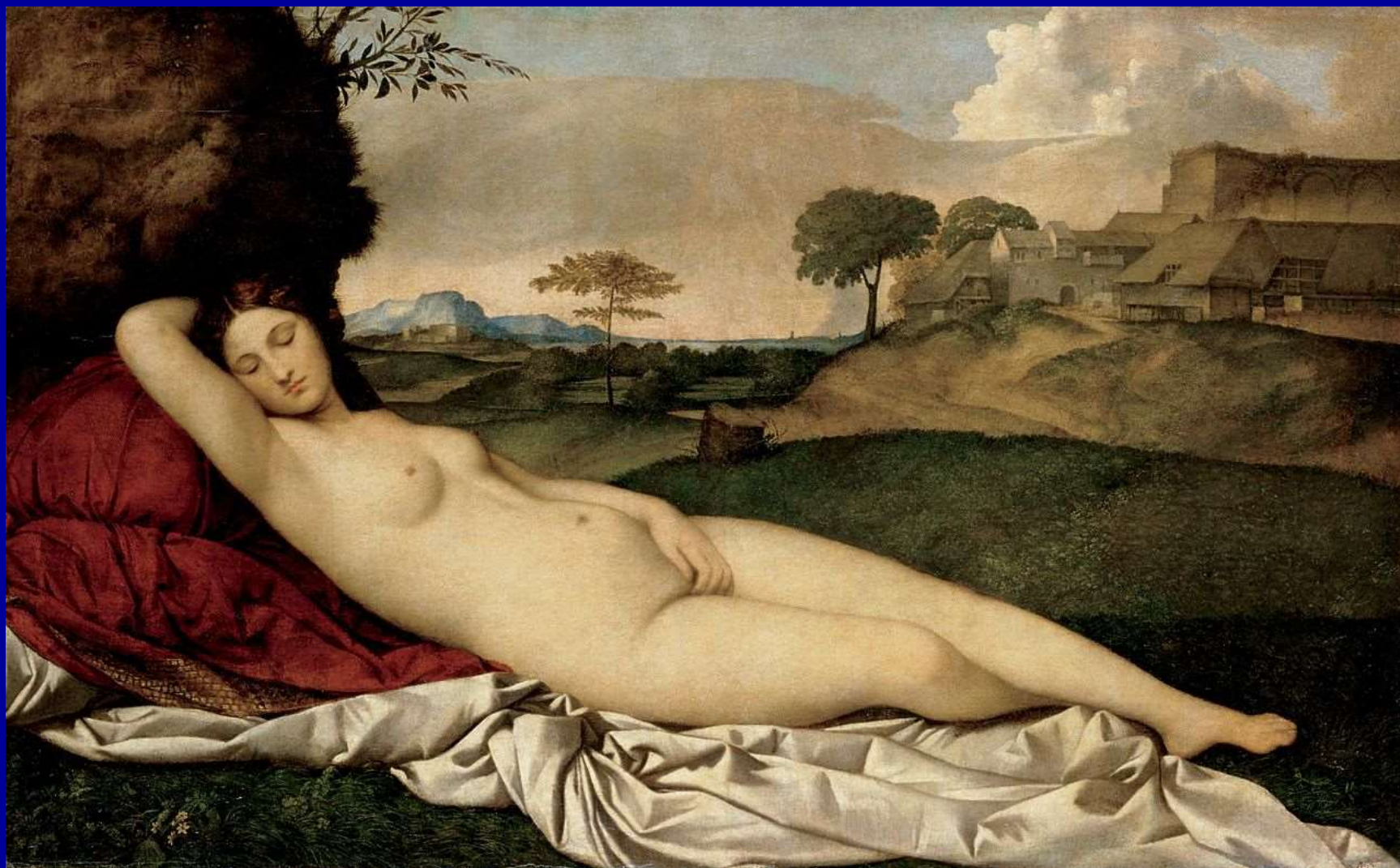
Freud – Morelli – Doyle (autor detektivních příběhů Sherlocka Holmese) - všichni tři byli lékaři a znali moderní metody medicínské diagnózy na základě pozorovaných vnějších indicií.

Morellihio metoda („experimentální metoda“)



Jedno z nejslavnějších Morelliho připsání, Odpočívající Venuše z Drážďan:

“Jak mohlo takové dílo, kvintesence benátského umění, zůstat tak dlouho bez povšimnutí, by mohlo pro mě být záhadou, kdybych z dlouhé zkušenosti nevěděl, že v umění je nejneuvěřitelnější věc možná”.

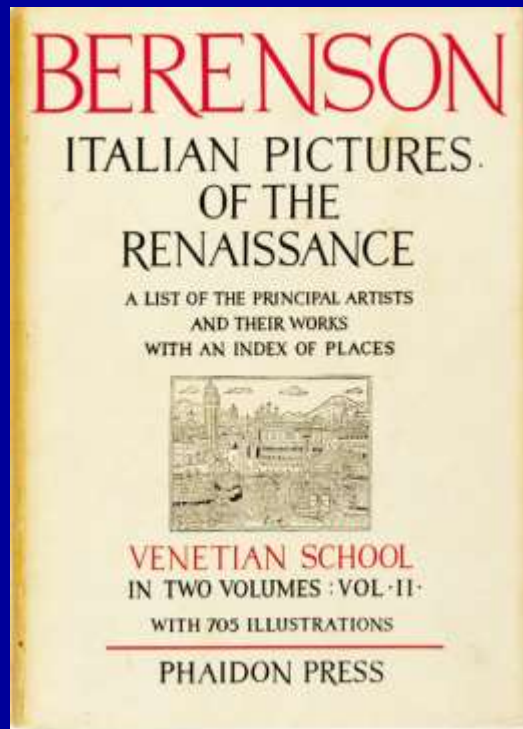


Bernard Berenson (1865-1959)

Mary Berenson (1864-1945)

Zdokonalení Morelliho metody na přelomu 19. a 20. století:

Between truth and the search for it, I choose the second. (BB)



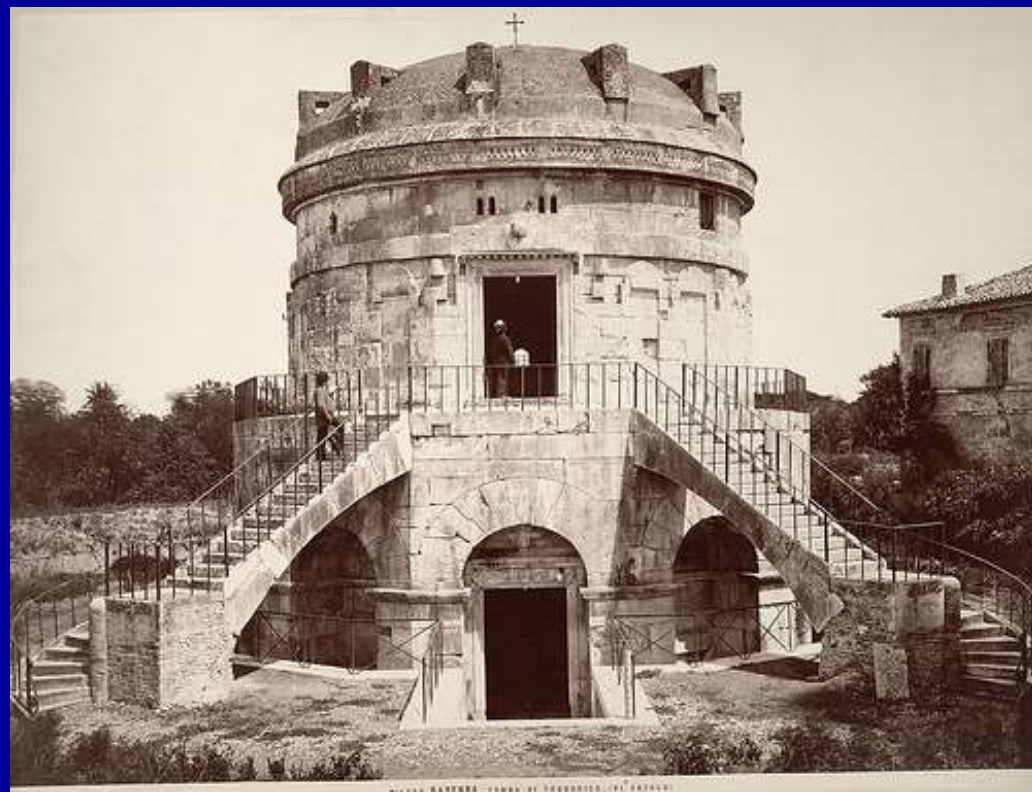
Revoluce ve světě obrazů: fotografie a dějiny umění

André Malraux (1901-1976) – „umění je to, co je fotografovateľné“
(Imaginární muzeum světového sochařství, 1954, 3 sv.)



Počátky fotografie pro dějiny umění

Florencie - Fratelli Alinari: Leopoldo (1832-1865), Romualdo (1830-1890) a Giuseppe (1836-1890)



Znalectví v praktické činnosti: museum

Wilhelm von Bode (1845-1929)

Nová muzejní budova v Berlíně: Bode-Museum

Nová instalace muzejních sbírek podle epoch:
Sál toskánského 15. století
Sál vrcholné renesance



Znalectví v praktické činnosti: památková péče

Georg Dehio (1850-1932)

“Dehio” Handbuch der deutschen
Kunstdenkmäler, 1905-1912



GEORG DEHIO
HANDBUCH
DER DEUTSCHEN
KUNSTDENKMÄLER

Bayern I: Franken



Pozitivismus a determinismus

- "Milieu" a epocha: Hippolyte Adolphe Taine
- Prameny, styl a historie: Anton Heinrich Springer
- Styl, materiál a technika: Gottfried Semper
- Kultura a umělecká úloha: Jacob Burckhardt

Do druhé poloviny 19. století vstoupily dějiny umění jako etablovaná univerzitní disciplína s univerzálním kulturně historickým programem. Následující generace však usilovala o zvýšení vědeckosti umělecko-historického oboru. Toho bylo možné dosáhnout osvojením si pozitivních (to je vědeckých) přístupů – podstatné bylo zaměření se na studium faktů a vztahů mezi nimi tak, jak o bylo zejména uplatňováno v sociálních či psychologických vědách.

Jinou stránkou obratu k vědeckosti bylo nalezení klíčových faktorů, které by mohly determinovat uměleckou tvorbu. Jejich prozkoumání by totiž podle názorů nových generací historiků umění ve 2. polovině 19. století pomohlo nejen vyvést tehdy stále ještě mladou disciplínu ze závislosti na estetických normativních soudech, ale přispělo by též k objasnění procesu vzniku uměleckých děl. Na rozdíl od první poloviny století se dějiny umění stávaly zaměřené více analyticky, empiricky a soustřeďovaly se na prozkoumání jednotlivých uměleckých děl, případně na pochopení tvůrčí činnosti velkých umělců. Nebyly přitom hledány absolutní poznatky, ale stále vztahy následnosti a podobnosti.

August Comte (1798-1857) – systém pozitivních věd:

matematika, astronomie, fyzika, chemie, biologie (a psychologie), sociologie. Z posledních dvou věd mohou čerpat inspiraci jak historické obory, tak obory zabývající se uměním, vědou či filosofií.

Pozitivní metoda v historii podle Hippolyta Taina:

- Analyse: analytické zkoumání jednotlivých historických faktů
- Classement: třídění faktů do kategorií - duchovní (umění, náboženství, věda) – sociální (struktury sociální a politické) – hospodářské (fakta ekonomická)
- Définition: zobecnění utříděných faktů na základě jejich podobnosti
- Mise en relation: vytvoření logických vztahů mezi kategoriemi a vybudování historické syntézy

Hippolyte Taine (1828-1893)

Faktory, které podstatně determinují uměleckou tvorbu

- le milieu: prostředí - geografie, klima
- la race: člověk - v rámci své biologické evoluce
- le moment: časová chvíle - historické souvislosti, „duch doby“

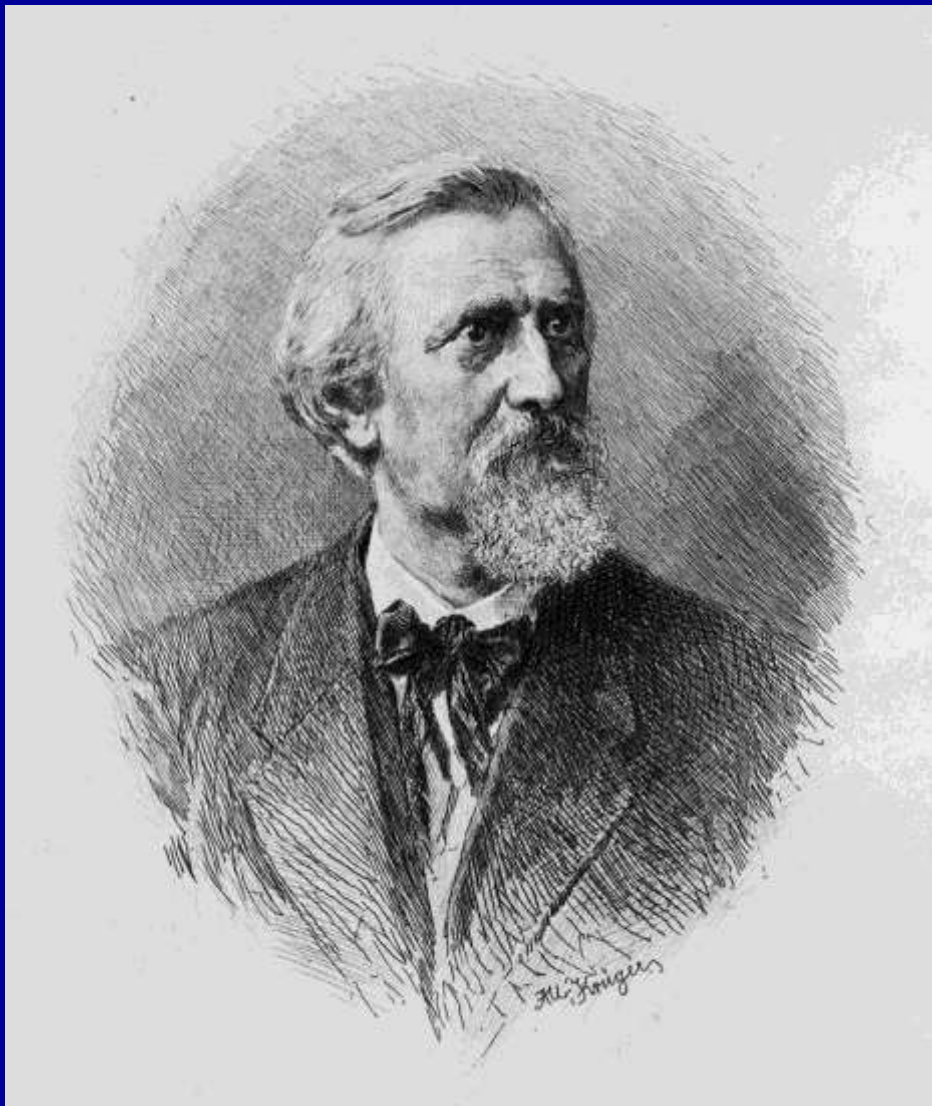


Anton Springer (1825-1891)

Anton Springer vystudoval historii v Praze – roku 1848 přednášel dějiny francouzské revoluce a kriticky se stavěl k habsburské politice. Vystěhoval se z monarchie a navíc vystudoval dějiny umění – po celý život potom pěstoval obě disciplíny vedle sebe.

Jako historik umění se podílel na dalším rozšíření své disciplíny:

- roku 1860 se stal prvním profesorem dějin umění se specializací na středověk a novější dějiny (Bonn)
- později založil ještě dvě další katedry dějin umění itách ve Strassbourgu a Lipsku.



Vědecké přístupy v historii a v dějinách umění

Anton Springer v obou příbuzných disciplínách odlišoval badatelské přístupy a předmět výzkumu. Zatímco historie a dějiny umění musí mít shodné vědecké přístupy ve vztahu k pramenům a k jejich kritickému používání, předmět jejich výzkumu je odlišný a nesmí být zaměňován.

Pokud se týká přístupů, Springer vystupoval proti všemu tomu, co dějepis umění vzdalovalo od kritické historie. Proto polemizoval:

- (a) s kulturně historickým zaměřením Berlínské školy dějin umění, ale i Jacoba Burckhardta
- (b) s Morelliho znalectvím, které nezohledňovalo písemné prameny
- (c) a s estetizací dějin umění, jak se objevila v některých ve veřejnosti oblíbených a čtivě psaných literárních pracích.

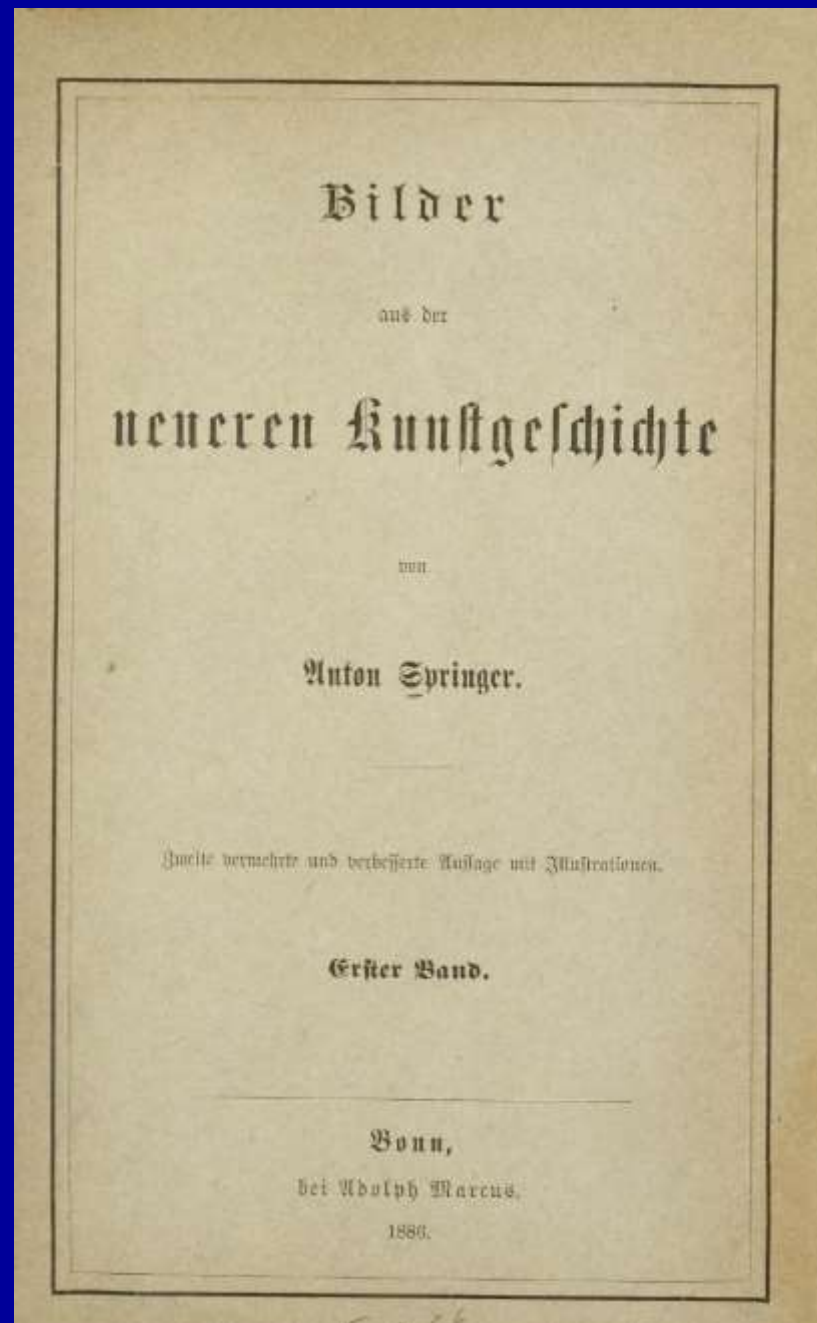
Předmět umělecko-historického výzkumu naopak vyžaduje některé doplňky k historické metodě:

- kriticky prováděný pramenný výzkum uměleckého díla a okolností jeho vzniku
- přesnou analýzu tématu uměleckého díla / ikonografický výzkum
- zohlednění umělecké techniky jako předpokladu pro styl v analýze uměleckého díla

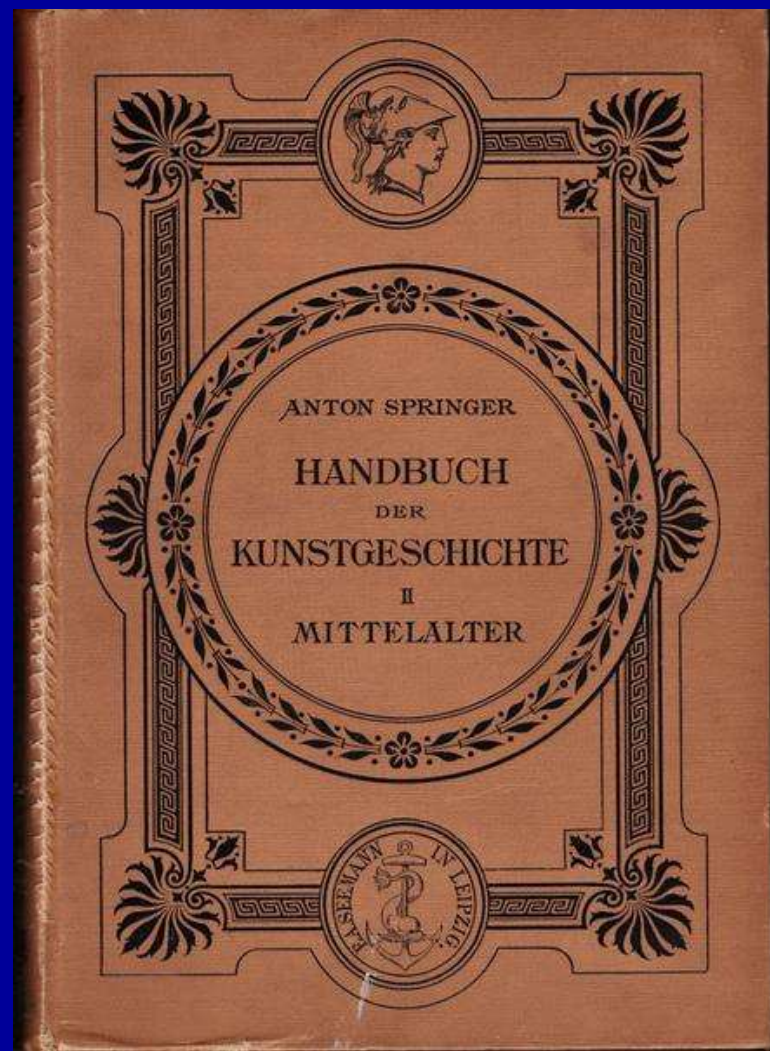
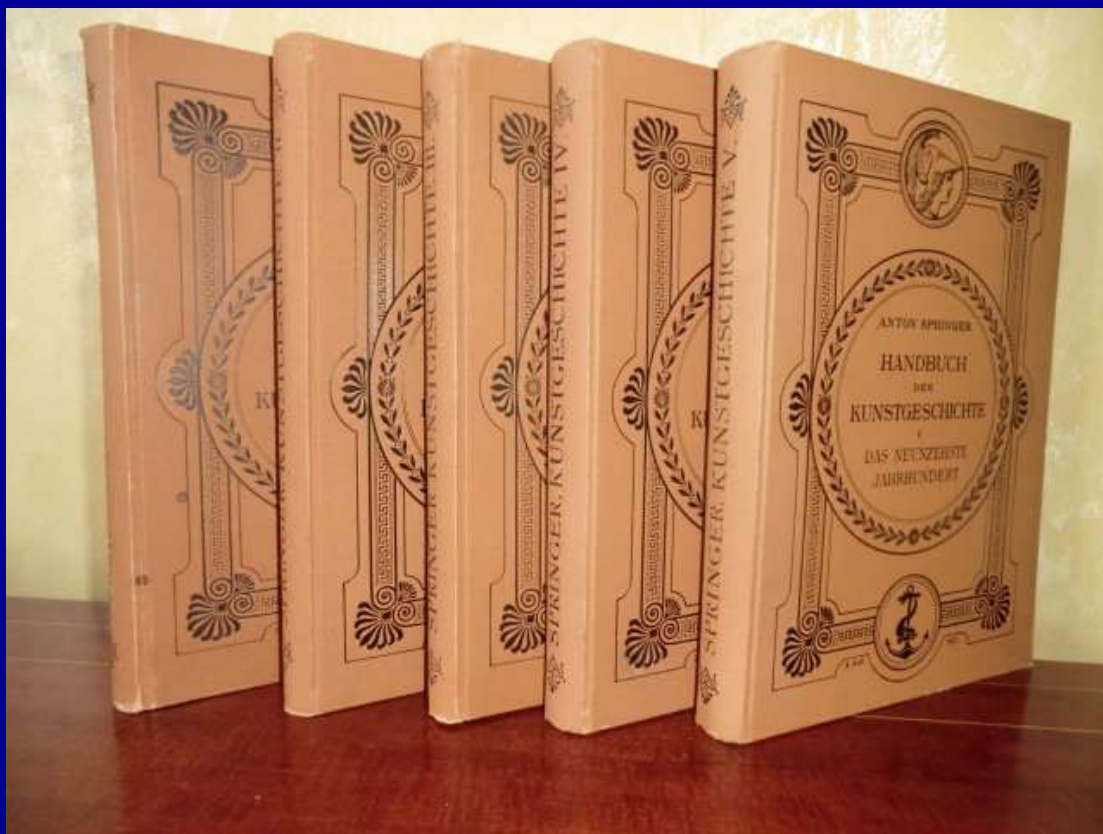
Zpočátku Springer pracoval spíše v intencích Berlínské škol dějin umění a roku 1855 napsal knihu s typickým názvem: Příručka dějin umění a s pěkným podtitulem: “Pro potřeby umělců, studujících a jako průvoce na cestách”.

Později však se zabýval především dílčími, analytickými studii, jako byly např. příspěvky ke gotické architektuře, vznik rokokového ornamentu, výklad Raffaelovy Školy athénské, apod. Psal také o soudobé umělecké tvorbě.

Jednou z jeho nejvýznamnějších prací byla dvoudílná publikace Raffael und Michelangelo, která byla založena na precizním studiu kreseb a skic s mnoha přílohami (Springer zdůrazňoval význam kreseb v monografiích a užití fotografií v badatelské práci).



Roku 1878 byl Springer požádán, aby napsal komentáře k tehdy vydávaným a na veřejnosti velmi oblíbeným reprodukcím uměleckých děl – tak vznikla syntéza *Grundzüge der Kunstgeschichte*, založená na analýze uměleckých děl. Pod pozdějším názvem *Handbuch der Kunstgeschichte* se stala v pozdějších vydáních vzorem řady pozdějších syntéz od Pijoana po Gombricha.



Gottfried Semper (1803-1879)

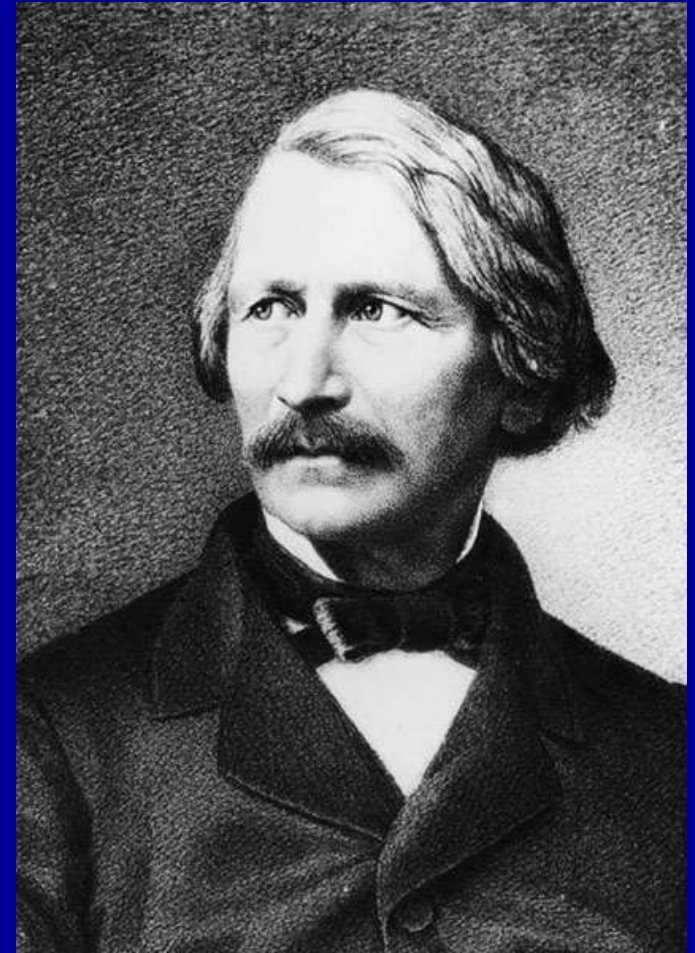
Semper byl německým architektem, který pracoval na teoretickém díle o architektuře a užitém umění. Pro dějiny umění měl význam zejména svým pojetím stylu a zkoumáním determinant, které působí na tvůrčí proces umělce.

Jeho inspirací byl pozitivismus a Cuvierova srovnávací přírodověda: Cuvier srovnával kosterní pozůstatky na takovém základě potom vytvářel rekonstrukce - z několika kostí bylo možné sestavit postupně celé pravěké zvíře.

Semperův obdobný cíl:

a) srovnáváním určit v architektuře a umělecké činnosti základní princip (Urform – podobně jako byla Goethova snaha nalézt Urpflanze/původní rostlinu)

b) od tohoto původního principu poté sledovat metamorfózu a proměny jevů, které se budou vyvíjet v budoucnu do forem mimo soudobý historismus.

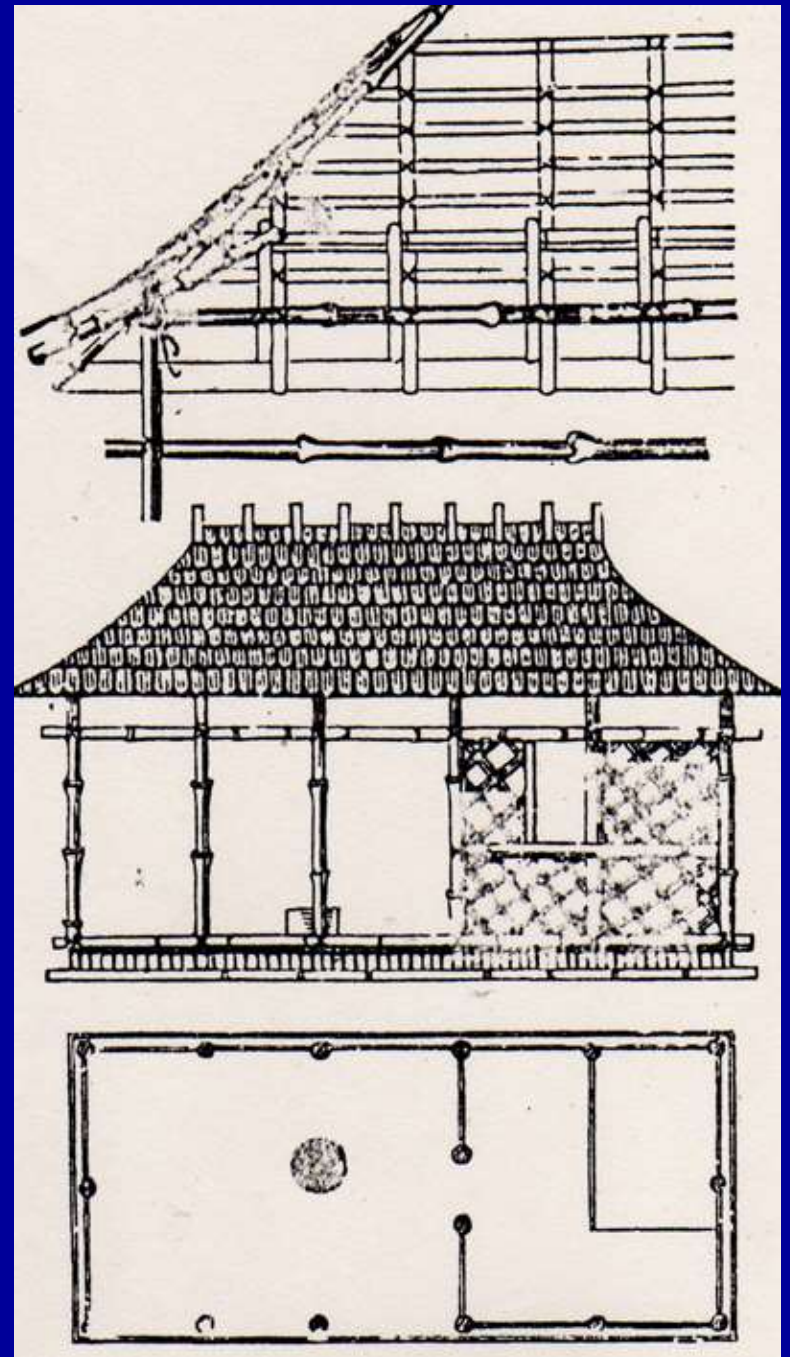


Čtyři elementy architektury a umění

- Ohniště (nejdůležitější a morální element)
- Střecha
- Navršení půdy (podlaha, terasa)
- Ohrazení

Kolem těchto elementů se v průběhu dějin rozvinuly technické schopnosti a dovednosti lidí:

- keramické a metalurgické práce (ohněň)
- práce se dřevem (střecha)
- zednické a vodní práce (navršení půdy)
- pletařství rohoží a tkaní koberců (ohrazení a důvod pro pozdější polychromii fasád)



„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik“, 1861-1863

(dva svazky, charakterizující a analyzující na základě uměleckých a technických schopností čtyři druhy stylů – třetí, nenapsaný svazek se měl týkat srovnávací nauky architektury jako umění, v níž se ony čtyři styly propojují).

Styl: *textilní – keramický*
tektonika – stereotomie

Semperova definice stylu vychází z Rumohrovy funkční definice stylu:

1856:

Styl dává umělecký význam základnímu tématu i všem vnitřním a vnějším podmínkám, které modifikují ztělesnění tématu do uměleckého díla.

1861:

Styl je soulad uměleckého díla s jeho historií utváření a se všemi předpoklady a okolnostmi jeho vznikání.

Pro výklad determinant, které podmiňují tvůrčí práci, používá Gottfried Semper rovnici matematické funkce – ta byla tehdy nově diskutována v exaktních vědách:

$$Y = F(x, y, z \text{ etc.})$$

V této rovnici představuje:

(Y) celkový rezultat – tj. vytvořené umělecké dílo

(x, y, z, etc.) proměnné agencie a síly: jednak vnitřní (materiál, technika), jednak vnější (místní, časové a osobnostní okolnosti, tj. na příklad talent a vkus)

Funkce (F) znamená utváření uměleckého díla – to je: požadavky zakotvené v ideji uměleckého díla, které ustavují základní podmínky pro jeho „stylové“ zpracování.

Přestože bývá Semperova rovnice někdy s úsměvem odsouvána jako ukázka přírodovědného pozitivismu uplatňovaného na umělecké dílo, poukazuje ve skutečnosti na jedinečnost uměleckého díla, jehož podoba je výsledkem neohrazeného počtu agencí (vnitřních i vnějších “okolností”). Její “protiestetické” zaměření je tak vlastně velmi dobře srozumitelné zejména dnes, kdy existuje řada různých uměleckohistorických přístupů k výkladu uměleckých děl.

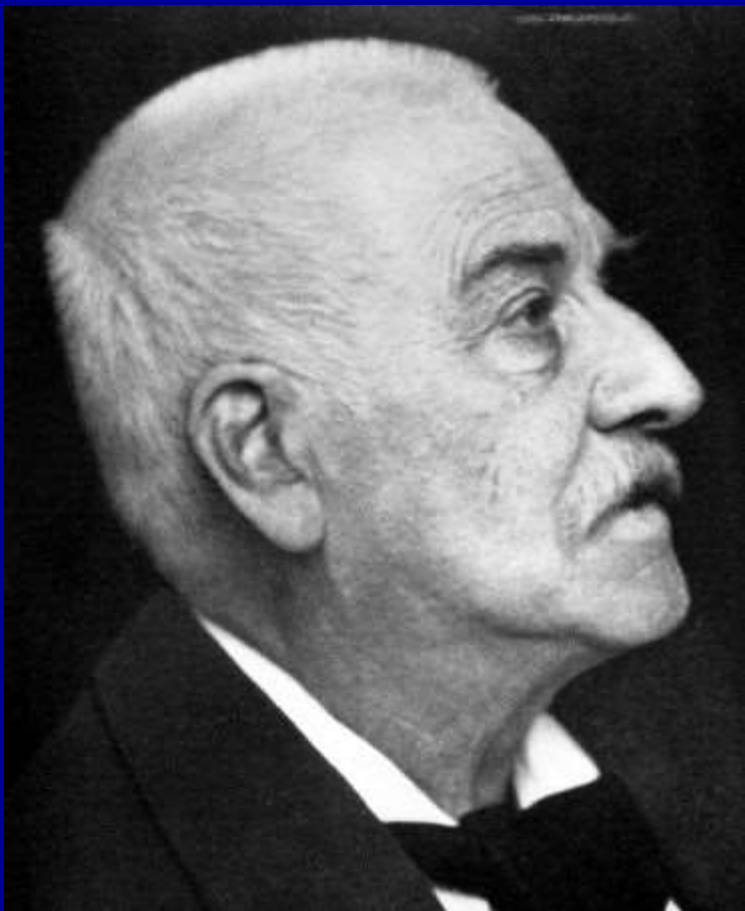
Ze stylistického stanoviska je tedy umělecké dílo výsledkem různých okolností – agencií.

a) Mezi nimi jako určitými nástroji ke zhotovení díla je nejdříve ruka, která onen nástroj vede a vůle, která ji vede (osobnost umělce), objednavatel a další různé okolnosti
= to jsou determinanty vnější.

b) K nástroji patří dále materiál/látka (Stoff) jako fyzická materie – opracovaný materiál a technika tohoto opracování . V tomto smyslu se může mluvit na příklad o dřevěném stylu, stylu cihlovém, apod.

= to jsou determinanty vnitřní.

c) Ale pod pojmem látka uměleckého díla rozumíme také něco většího - totiž zadání, téma a umělecké pojetí, podle něhož umělec originálně svým způsobem zpracovává materiál
= to jsou determinanty ideje.



Jacob Burckhardt (1818-1897)

1888:

..... „prohlásil s jistou slavnostností v hlase:
Die Kunst nach Aufgaben – das ist mein Vermächtnis
(Umění podle úloh – to je můj odkaz)“.

(Heinrich Wölfflin):

„samozřejmě tím nechtěl tvrdit, že by právě toto měl být jediný způsob psaní o dějinách umění, ale viděl v této pozici nutné rozšíření dosavadního narativního dějepisu umění.“

Teprve poté, když bude jasně ohraničen okruh uměleckých úloh a teprve tehdy, když bude stejnorodé srovnáváno se stejnorodým, jestliže se přiřadí k sobě v čase různá řešení shodné úlohy, teprve tehdy se ukáže pravý význam tradičních umělecko-historických přístupů, týkajících se obsahu a forem uměleckých děl“.

Jacob Burckhardt byl školeným historikem, specializoval se na kulturní dějiny.

Dějiny umění studoval u Franze Kuglera. S ním také spolupracoval na vydávání dalších vydání příruček Berlínské školy dějin umění.

Sám se specializoval na umění renesanční a do systematiky dějin umění nově zařadil právě pojem renesance jako stylové epochy.

Oproti ostatním pozitivistům se Burckhardt neobrací na pomoc k přírodním vědám, ale klade důraz na vědecky analytickou umělecko-historickou práci.

Der Cicerone (Uvedení do prožitku italských uměleckých děl)

První významná Burckhardtova práce je monumntálním průvodcem po italských památkách a uměleckých dílech.

DER CICERONE.

EINE ANLEITUNG

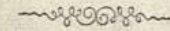
ZUM

GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS.

VON

JACOB BURCKHARDT.

*Hæc est Italia Diis sacra.
PLIN. H. N.*



BASEL,

SCHWEIGHAUSER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

1855.



1874:

vysokoškolský statut historika umění a dějin umění
na Univerzitě v Basileji

„Obsahem tohoto cyklu „jsou velmi málo dějiny umění -tj. detailní prezentace vývoje umění, a ještě méně archeologie ve smyslu důkazu potvrzujícího to, co je reprezentováno v umění, ale naopak krátké uvedení do pozorování uměleckých děl podle epoch a stylů“.

Der Cicerone, tzv. Poseidonův chrám v Paestu:

- „Pouze v náznacích jsme mohli vyznačit to, co činí ducha této podivuhodné stavby. I když ta je jednou z nejlépe dochovaných památek svého druhu, vyžaduje přesto stálé duchovní restaurování a doplňování toho, co dnes chybí, a toho, co je ještě viditelné nejpečlivějším prožitkem“
- „... divák si musí v sobě vypěstovat onu restaurující aktivitu..., musí se naučit vytušit z částí celek pro budoucí prožitek a nikoli ihned vyžadovat „účinek“...“
- K tomu je však třeba mít jistou dávku fantazie, kterou můžeme získat pouze studiem univerzitních dějin umění...“

Burckhardtovy práce o italské renesanci a koncept umělecké úlohy

- Die Cultur der Renaissance in Italien (kulturně historická práce, bez zřetele k uměleckým dílům)
- Geschichte der Renaissance in Italien - Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben - Randglossen zur Sculptur der Renaissance
(tři rozpracované svazky, které pojednávaly o architektuře, malířství a sochařství „podle úloh“ – vydán byl pouze svazek o architektuře)
- Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler (posmrtně zveřejněné tři části z nedokončeného „Malířství podle obsahu a úloh“).

Pokud se díváme na rozplánované práce o italské renesanci, Jacob Burckhardt se vlastně pokusil uskutečnit myšlenku „Berlínské školy dějin umění“ o dějinách umění ve vyšším slova smyslu: na úvodní svazek kulturně historický měly navázat svazky o uměleckých úlohách.

Co tím vlastně Jacob Burckhardt myslel? Švýcarský znalec jeho díla Maurizio Ghelardi říká: Umělecká úloha je „soulad umělecké objednávky s realizovaným uměleckým řešením, vzniklým za určitých podmínek“.

V tomto pojetí spočívá Burckhardtův význam až do naší současnosti.

ŠKOLY METODICKÉ

Diskuse o metodách nové disciplíny

- Mezinárodní kongres ve Vídni, 1873
- Školy čistého vidění
- Heinrich Wölfflin (1864-1945)
- Diskurz o metodě

Dějiny umění jako odborná disciplína se v polovině 19. století rychle rozšiřovaly, získávaly prestiž ve společnosti díky nově budovaným státním muzeím, díky většímu zájmu veřejnosti o umění staré (památková péče) i současné (výstavy, umělecké přehlídky a umělecký obchod) i díky nově zakládaným uměleckým spolkům. O umění psali literáti, estetikové, kritikové i samotní umělci.

Vedle toho odborné disciplíny stále více precizovaly své poznatky a objevy a usilovaly o stále větší a objektivnější vědecké poznání. Stejný pohyb se dotkl i dějin umění, které byly považovány spíše za součást estetiky či kulturních dějin. Nová generace historiků umění v této situaci začala usilovat o zvědečtění dějin umění jako samostatné disciplíny, založené na objektivních znalostech. Tato snaha byla záhy doprovázena rovněž zveřejňováním metodických příruček – učebnic základů vědeckého umleckohistorického přístupu.

Mezinárodní kongres ve Vídni, 1873

Po úspěchu Holbeinovské konference v Drážďanech se rozhodli Moritz Thausing spolu se zakladatelem katedry dějin umění ve Vídni, Rudolfem Eitelbergerem von Edelberg a s Albertem von Zahn (ten se ovšem realizace nedožil) využít organizování světové výstavy ve Vídni a organizovat při té příležitosti První mezinárodní kongres dějin umění.

Kongresu se účastnili jen němečtí historikové umění a to převážně pracovníci z muzeí, galerií a památkové péče. Přesto se kongres stal skutečně znamením nově etablované vědecké disciplíny – od té doby jsou světové kongresy organizovány až do současnosti.

Témata kongresu:

- a) muzea - jejich uspořádání, katalogizace a správa: ve vedení by měly být historikové umění
- b) konzervování a restaurování uměleckých děl: by nemělo být záležitostí úsudku architektů, ale mělo by záviset na vědecky podloženém stanovisku uměleckohistorickém
- c) výuka dějin umění na vysokých a středních školách: mělo by být podporováno zřízením většího počtu kateder a na středních školách by měla být výuka dějin umění
- d) založení edic: "Regesten der Kunstgeschichte", "Repertorium für Kunstgeschichte" jako základu pro vědeckou práci
- e) fotografie a reprodukce (odlitky) uměleckých děl pro účely dějin umění.

Školy „čistého vidění“

Důležitým momentem pro historiografii umění v metodickém období byla její orientace na koncepty formalistické estetiky. Zejména tři její prvky se staly pro historiky umění kolem roku 1900 nejzávažnější:

- a) sledování především vizuálních aspektů - formy uměleckého díla;
- b) výzkum "gramatiky" forem, sledování figurativního jazyka ve výtvarném umění;
- c) estetické oddělení pojmů krásna od umění.

•Konrad Fiedler (1841-1895):

Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (O posuzování uměleckých děl), 1876.

•Adolf Hildebrandt (1847-1921):

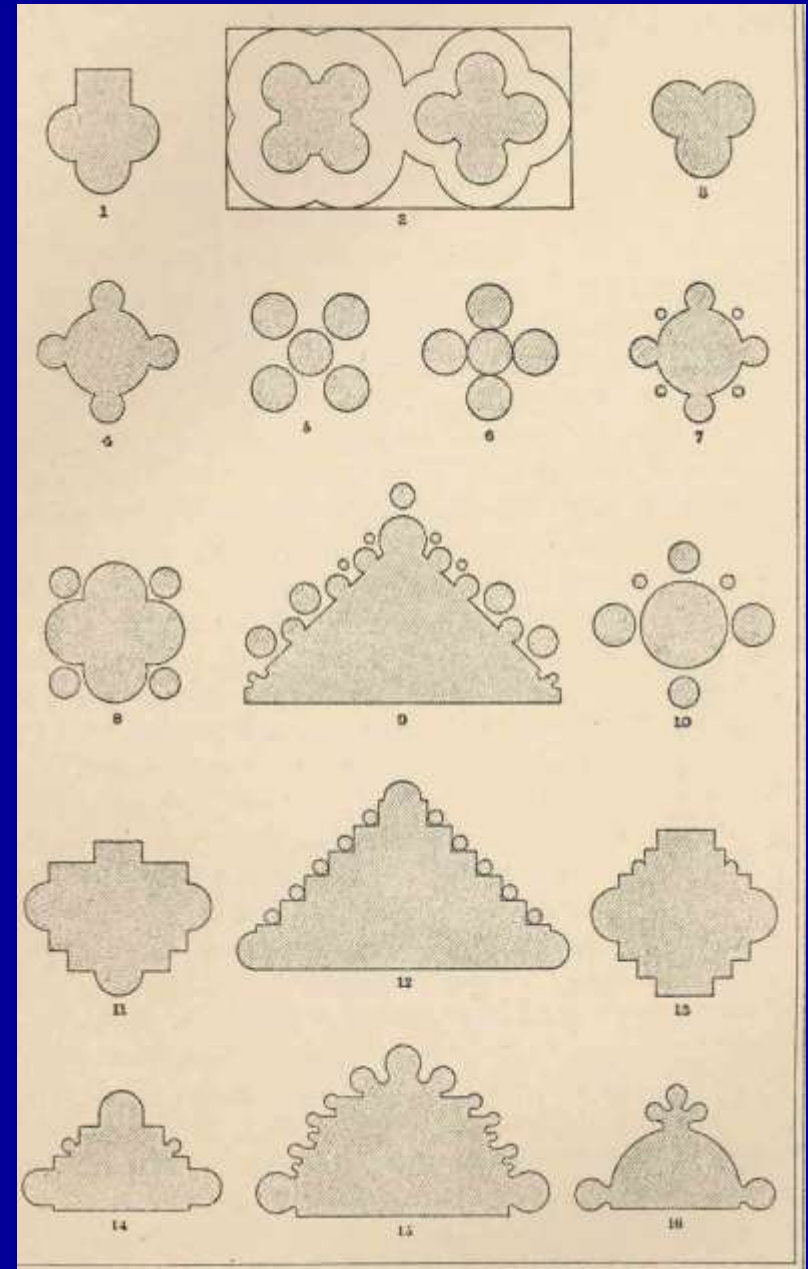
Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Problém formy v obrazovém umění), 1893.

John Ruskin (1819-1900)

Čisté vidění navazovalo na tradici formálně analytického přístupu.

Jedním z prvních, kdo se snažil pracovat s formální analýzou v dívání se na umění, byl anglický estetik, spisovatel a sociální reformátor John Ruskin:

- Modern Painters, 5 sv., 1843-1860.
- The Seven Lamps of Architecture, 1849.
- The Stones of Venice, 3 sv., 1851-1853.



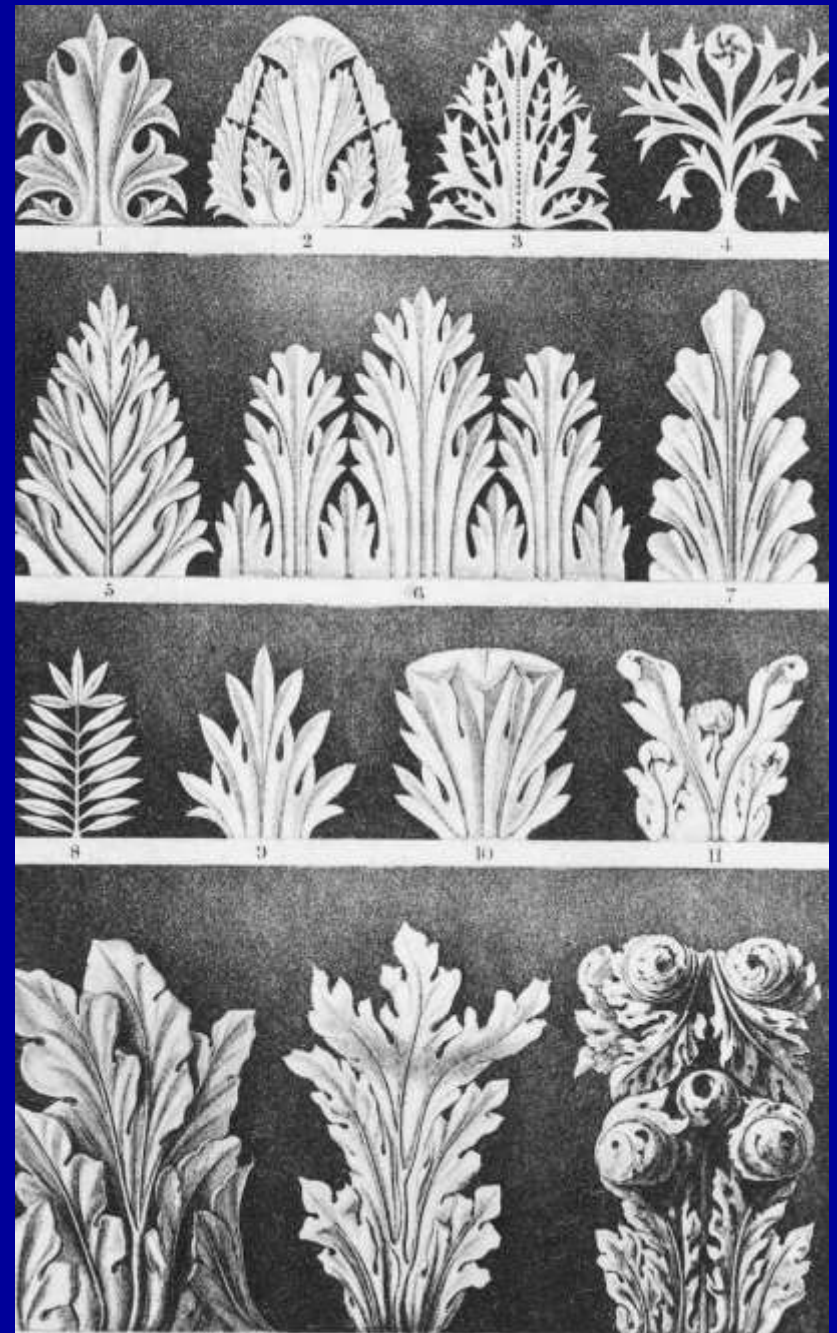
Ruskinova analýza forem benátské architektury, formy jsou abstrahovány ze skutečnosti a poté jsou seřazeny do vývojových řad

Formy částí tektonických

- Zdivo (základ, plocha, římsa)
- Pilíř (base) a sloup (hlavice)
- Oblouk (linie, zdivo)
- Střecha
- Otvory (forma, výplň, ochrana)

Formy částí pozičně umístěných

- Nároží zdiva
- Lizéna, vyhloubení a nika
- Plocha zdiva
- Římsa a hlavice
- Archivolta a otvor
- Střecha
- Předsíň-portikus



Heinrich Wölfflin (1864-1945)

„Asi každý historik umění četl Wölfflina“, bylo napsáno v jednom textu zhruba před dvaceti lety. Dnes je tomu možná již jinak. Ale Heinrich Wölfflin platil do nedávné doby snad za nejvýznamějšího a nejznámějšího historika umění – stal se symbolem uměleckohistorického přístupu. Jeho dokonalé interpretace formy však začaly být zapomínány v okamžiku, kdy se dějiny umění začaly více zajímat o ikonologii či kontextuální výklad.

Wölfflin se chtěl věnovat psychologii a estetice. Na Burckhardtovo doporučení se však začal zabývat dějinami umění, přičemž více než jeho učitel kladl důraz na baroko a na klasické umění 16. století.

Svou kariéru začal jako Burckhardtův nástupce v Basileji. Od komplexního přístupu svého předchůdce se však soustředil především na precizní formálně analytický výklad.

1893: Univerzita Basilej

1901: Berlín

1912: Mnichov

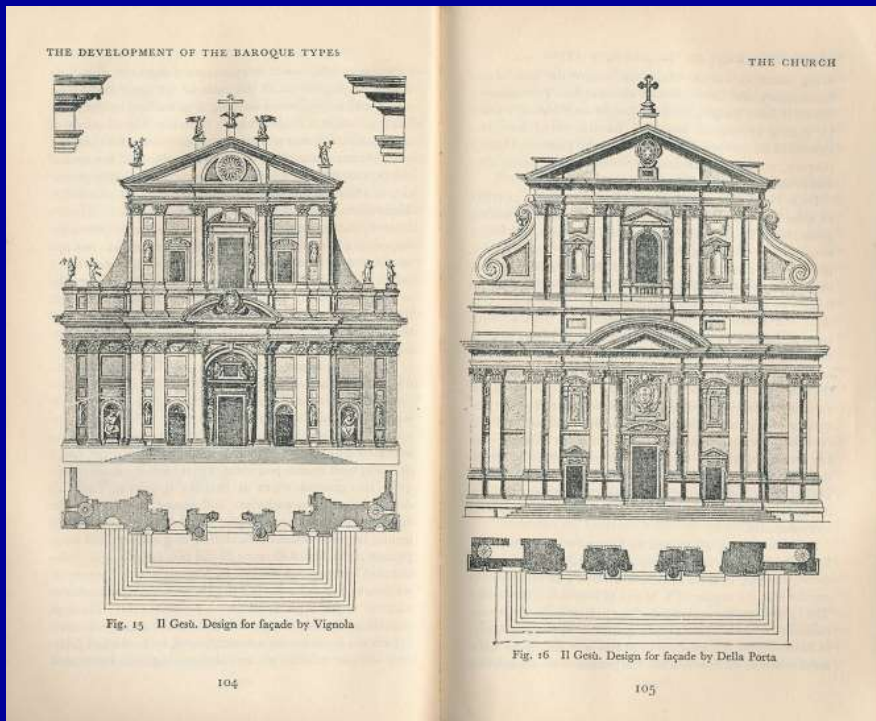
1924: Zürich



Renaissance und Barock

Zkoumání podstaty a vzniku barokního stylu v Itálii, 1888.

- Úvod: barokní styl bývá označován jako styl úpadku renesance. Wölfflin však chce spíše zkoumat symptomy stylové změny a skutečnost, že baroko má vlastní stylovou hodnotu.
- První část: Podstata stylové proměny (hlavní rysy baroka - malířský styl, velký styl, hmotnost, pohyb)
- Druhá část: Důvody stylové proměny (dosavadní výklady nejsou přesné, důležitý je nový tělesný ideál člověka, nálada, porenasanční vážnost, poesie neurčitosti – to je: mnohem spíše kulturně psychologizující momenty než dobové události, ideologie anebo politika)
- Třetí část: Vývoj typů (chrámy, vily a zahrady - Burckhardtovy „umělecké úlohy“)



Il Gesù:

srovnání pozdně renesanční fasády Vignolovy

a raně barokní fasády della Portovy

Die klasische Kunst

(Klasické umění) Uvedení do italské renesance, 1899.

Práce je věnována Burckhardtově památce. Je zde řešena i obecnější otázka, co vlastně dělá hodnotu a podstatu uměleckého díla.

- Předmluva: „Slovo klasický má pro nás v sobě něco chladného a odtažitého“.
- Cílem práce je proto vyzvednout umělecký obsah italské renesance v 16. století. Práce je rozdělena na část historickou a část systematickou, neboť „každá umělekohistorická studie by měla mít v sobě kromě historického pojetí rovněž alespoň kousek pojetí estetického“.
- První díl: Předdějiny - středoitalské umění 15. století, Leonardo, raný Michelangelo, Rafael, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, pozdní Michelangelo.
- Druhý díl: Podstata klasického umění ve srovnání s přechozí renesancí 15. století - nové smýšlení, nové držení těla, nová krása, nová obrazová forma (uklidnění, prostorovost, hmota a velikost, zjednodušení a rozjasnění, obohacení, jednota a vnitřní nutnost uměleckých děl).

Wölfflin ještě přirozeně neznal slovo „manýrismus“ a tak je pro něj klasické umění vrcholem renesance a současně stylem, který bude následně doplněn svým protipólem – barokem.

„... právě v novém cítění svého těla a v novém způsobu je nést a pohybovat se, spočívá vlastní jádro stylu. Chůze žen se změnila. Namísto škrobeného cupitání uměřená chůze: tempo se zpomalilo ve prospěch "andante maestoso". Již ne krátké rychlé pohyby hlavy a jednotlivých končetin, ale velké pozvolné otáčení těla.. Zdá se, jakoby úderem vyrostla ve Florencii nová těla. V každém případě umělci se tváří, jakoby ve Florencii doby quattrocenta neviděli takové ženy jako později Sarto ve svých Florent'ankách“.



Domenico Ghirlandaio

Andrea del Sarto



Kunstgeschichtliche Grundbegriffe

(Uměleckohistorické základní pojmy) Problém stylového vývoje v novějším umění, 1915.

Nejslavnější Wölfflinova studie se snaží vyznačit hranice vizuálního vnímání od renesance k baroku prostřednictvím pěti párových dvojic „základních uměleckohistorických pojmů“: to jsou takové pojmy, které propojují umělecký způsob tvorby s naším vnímáním této tvorby a týkají se všech vrstev formální analýzy (to je: forma vnímaná dotkem ve dvou rozměrech, forma vnímaná okem ve třech rozměrech, kompozice formy, sestavení dílčích částí, viditelnost formy ve světle):

lineární (kreslířské)

plocha

uzavřená forma (tektonická)

mnohost (mnohodílná jednota)

jasnost (nepodmíněná jasnost)

(Umění „klasické“)

malířské

hloubka

otevřená forma (atektonická)

jednota (jednotná jednota)

nejasnost (podmíněná jasnost)

(Umění „neklasické“)

Lineární



Malířské



Kresba: Sandro Botticelli – Giovanni Battista Tiepolo

Lineární



Malířské



Malba: Domenico Ghirlandaio – Bernardo Strozzi

Plocha



Hlubka



Sandro Botticelli – Corrado Giaquinto

Uzavřená forma / tektonická



Otevřená forma / atektonická



Donatello – Giovanni Lorenzo Bernini

Mnohost / mnohodílná jednota

Jednota /jednotná jednota



Domenico Ghirlandaio – Giovanni Battista Pittoni

Jasnost / nepodmíněná jasnost

Nejasnost / podmíněná jasnost



Andrea Mantegna – Rembrandt van Rijn

Diskurz o metodě

August Schmarsow (1853-1936)

- *Masaccio Studien*, 5 sv., 1895-1899.
- *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Kunst*, (3 sv.: *Zur Frage nach dem Malerischen; Barock und Rococo; Plastik, Malerei und Reliefkunst*), 1896-99.
- *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang von Altertum zum Mittelalter*, 1905.
- *Malerei und Plastik*, 1909.
- *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, 1915.



Profesor dějin umění na univerzitě v Lipsku, zakladatel Německého umělecko-historického institutu ve Florencii. Oponoval Heinrichu Wölfflinovi i Vídeňské škole dějin umění: kladl oproti nim větší důraz na propojení dějin umění s estetikou.

Z metodického hlediska spočívá jeho význam zejména ve zkoumání přesné terminologie, důležité pro pochopení podstaty umění a uměleckých druhů. Především jeho zásluhou se do umělecko-historického a architektonického prostředí dostal pojem architektonický prostor.

Henri Focillon (1881-1943)

L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes, 1932.

La Vie des formes, 1934.

La peinture au XIX^{me} siècle, 2 sv. 1927-1928.

L'art et révolution, 1939.

Moyen-Age. Survivances et réveils, 1943.

Zakladatel moderních francouzských dějin umění. Díky svému válečnému pobytu v USA poměrně hodně inspiroval severoamerické historiky umění v poválečné době.

Nejvlivnější jeho prací se stala teoretická studie Život forem (byla v meziválečném období přeložena i do češtiny). V ní vyložil svůj pozoruhodný koncept vývoje uměleckých forem, v němž zohledňoval různost řešených problémů v uměleckých dílech.



Svět forem: jejich proměna probíhá ve čtyřech etapách

- experiment, klasika, zjemnění a roztráštění

Formy existují na různých místech:

- Formy v prostoru (architektura, sochařství, malířství)
- Formy v hmotě (vztah materiálu a techniky zpracování)
- Formy v duchu (aktivita umělce)
- Formy v čase (různé formy mají různé postavení v sériích, v jednom díle mohou být současně formy - předchůdci, klasikové i opoždění)

Umělecké dílo je událostí duchovního výtvoru v lidském prostředí, ale současně existuje v rozmanitých prostředích (lidském, společenském, přírodním) a také v historickém okamžiku civilizace. „Všude tam působí mnohonásobné síly i na všech stranách trhliny a sváry – právě jejich zkoumání je úkolem dějin umění“.

Moritz Thausing, Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, 1873

(Postavení dějin umění jako vědy), profesorská přednáška na Vídeňské univerzitě

Moritz Thausing se ve své nástupní přednášce, těsně po skončení Prvního mezinárodního kongresu ve Vídni programově přihlásil k vědeckému zaměření nové disciplíny:

- Dějiny umění jsou samostatnou vědeckou disciplínou, pracující pokud možno s co největší objektivitou (umělecký historik by neměl vyslovit slovo “krásný”)
- Jejími nejbližšími sousedy jsou klasická archeologie (z níž dějiny umění zčásti vyšly díky J.J. Winckelmannovi) a historie (s níž sdílí používané historické metody)
- Naopak je nutné dějin umění zřetelně oddělit od výuky umění na uměleckých školách a od estetiky – těmto oborům poskytují dějiny umění vědecky zpracovaný materiál, ale neměly by být naopak jimi ovlivňovány v subjektivních soudech.



Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft.

Aus einer Antrittsvorlesung an der Wiener Universität im October 1873.

Die Anerkennung der neueren Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disciplin, ihre Berechtigung, neben den anderen historischen Fächern Platz zu nehmen, ist noch jungen Datums und die Meinungen über ihre Bedeutung sind noch sehr getheilt. Es bestehen in dieser Hinsicht zum Theile gar wunderliche Vorstellungen, auch in Kreisen, denen man einen gewählteren Standpunkt in dieser Frage wohl zumuthen könnte. Es dürfte daher zunächst nicht unzweckmässig erscheinen, über Umfang, Methode und Probleme der kunstgeschichtlichen Forschung einige Rechenschaft zu geben. Und zwar gelangen wir meines Erachtens zu diesem Ziele am besten auf einem indirecten Wege, indem wir nämlich die Grenzen in's Auge fassen, welche die Kunstgeschichte von den verwandten Wissenschaften, als da sind die classische Archäologie, die Aesthetik und die Weltgeschichte, scheiden oder sie mit denselben verbinden; und endlich jene wichtige Grenzscheide, welche die Kunstgeschichte von der praktischen Kunstübung trennt, und welche

Vídeňská škola dějin umění

Jako Vídeňskou školu dějin umění označil Julius von Schlosser uměleckohistorickou prací na Vídeňské univerzitě od jejího založení do své současnosti (30. léta 20. století). Její představitelé se ve svých badatelských přístupech navzájem vždy neshodovali, ale z dnešního hlediska lze přece jen poukázat na některé společné rysy této školy:

- Ideál vědeckého bádání nezatíženého filozofickou, estetickou nebo kulturně historickou spekulací;
- Jasně vymezení předmětu dějin umění a s tím související oddělení dějin umění jako vědy od příbuzných historických a estetických disciplín;
- Vypracování přesného pojmového, terminologického aparátu pro vědecký výzkum;
- Zpracování a vydávání pomocných vědeckých edic: zveřejňování pramenů, uměleckých inventářů, soupisů památek, korpusů, katalogů, apod.;
- Úzké propojení výzkumu na vysokých školách s praktickou činností v muzejích a v památkové péči;
- Vytvoření ovzduší vědecké kritiky v nové vědě prostřednictvím recenzních časopisů a pravidelného publikování odborných recenzí i teoreticko metodologických statí.

Joseph Daniel Böhm (1794-1865)

Počátky “Vídeňské školy dějin umění” v praktické činnosti

Josef Daniel Böhm byl sochař a medailér, v letech 1836-1862 byl ředitelem medailérské školy Vídeňské akademie.

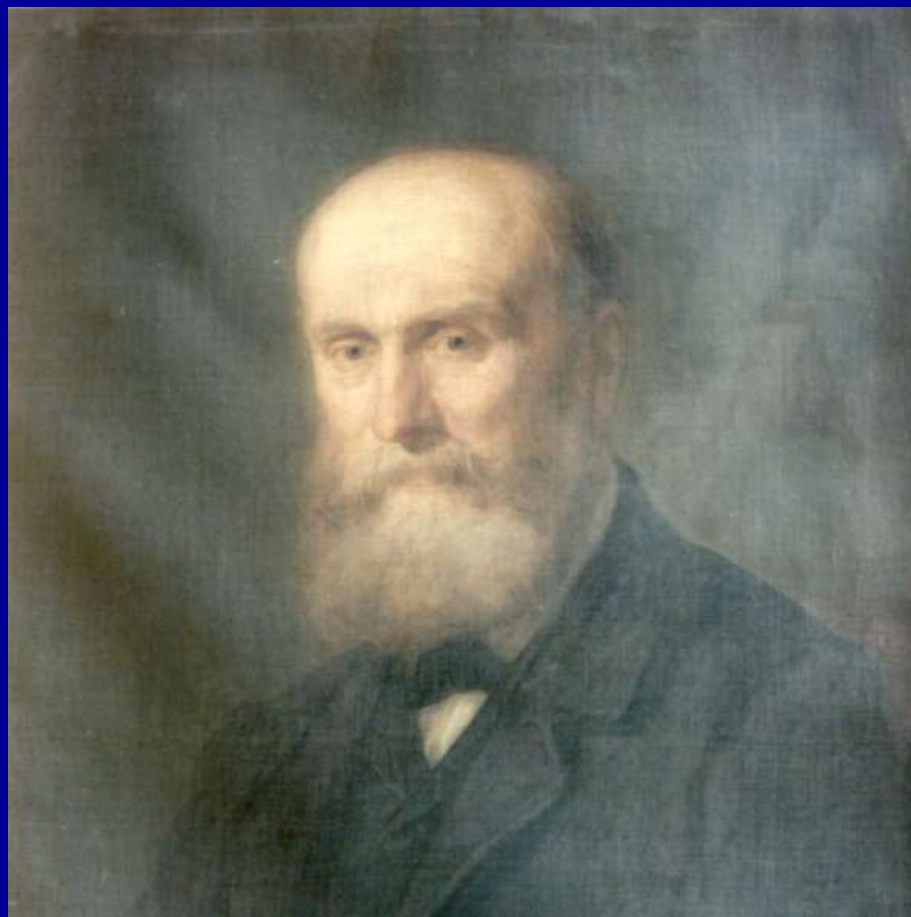
Kromě svých uměleckých znalostí si získal i značné znalosti umělecko-historické a znalecké (ve sbírce hraběte Moritze Christiana Friesa a svými třemi cestami do Florencie a Říma).

Sám vlastnil velkou sbírku a ve svém bytě pořádal přednášky o umění, které navštěvoval tehdy mladý Rudolf Eitelberger von Edelberg. Ten později vzpomínal, že právě tam –více než jinde– bylo možné získat vědomosti o ználectví a nových dějinách umění (v pojetí Carla Fr. von Rumohra).



Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) Moritz Thausing (1838-1884)

První zakladatelé (I. katedra univerzitní – II. katedra na Institutu pro rakouská historická bádání)



Rudolf Eitelberger von Edelberg

se narodil v Olomouci, v Brně se dotal do kontaktu s Hegelovou filozofií. Později studoval ve Vídni a prostřednictvím Böhmovým se seznámil s nově se rozvíjejícími dějinami umění.

Zajímal se o uměleckoprůmyslové hnutí a školství, spolupracoval s Franzem Kuglerem a Friedrichem Eggersem při vydávání Deutsches Kunstblatt. Na začátku 50. let podal návrh na oddělení studia dějin umění o estetiky na Vídeňské univerzitě. Byl mimořádným, od roku 1863 řádným profesorem dějin umění Vídeňské univerzity.

Později o dějinách umění napsal:

„... nemůže být úlohou profesora dějin umění vychovávat pouze učené historiky umění; potřeba nových historiků umění je jen velmi malá. Současné umění i společnost však musí mít zájem, aby se mezi studujícími na univerzitách šířilo umělecko-historické vzdělání, a aby byla veřejnosti poskytnuta příležitost získávat umělecko-historické znalosti studiem kvalitních uměleckých děl minulosti“.

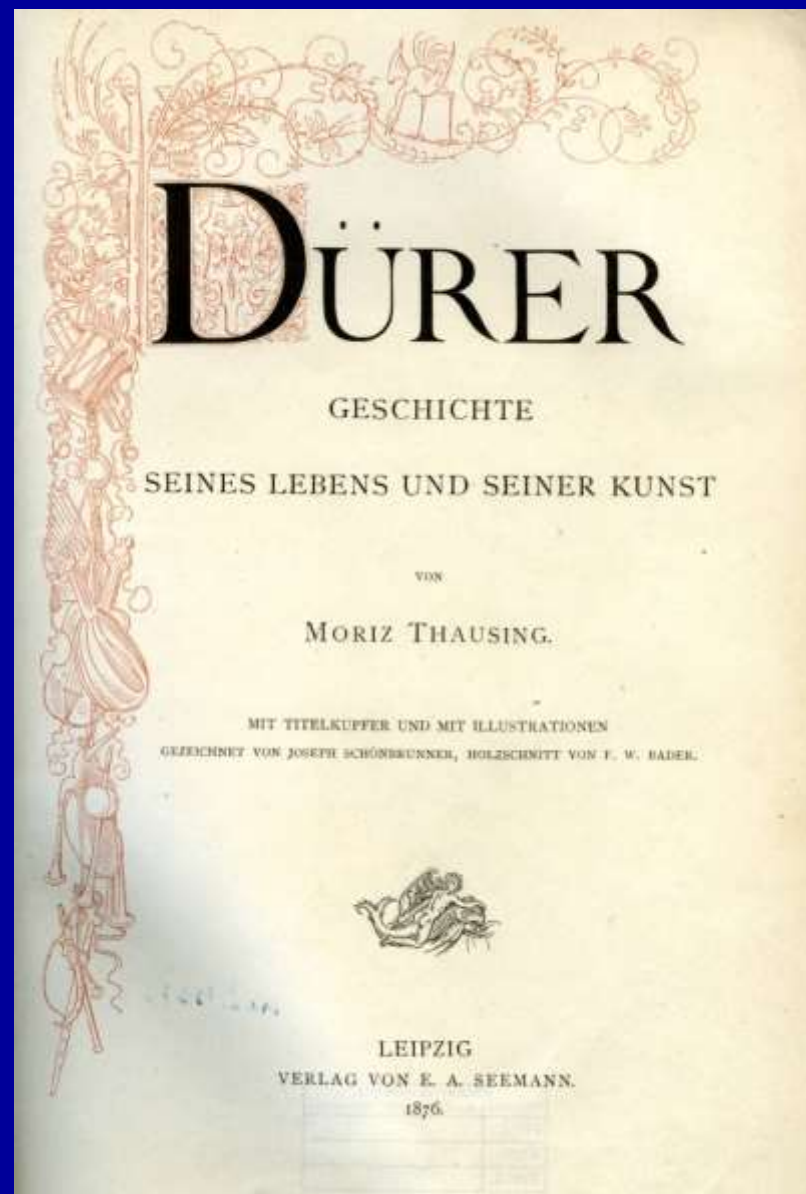


Vídeňská škola a praktická činnost

Rudolf Eitelberger a uměleckoprůmyslové hnutí
v habsburské monarchii



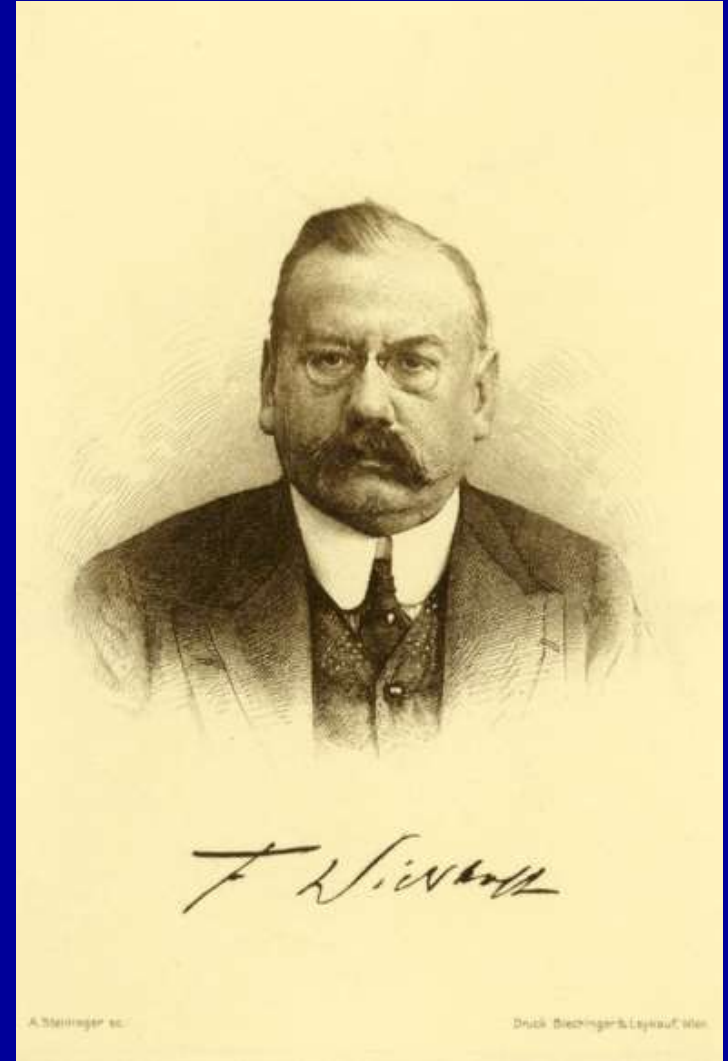
Moritz Thausing a grafická sbírka Albertina



Alois Riegl (1858-1905)

Franz Wickhoff (1853-1909)

Hlavní představitelé školy – generace filozofů školy (I. a II. katedra)



Filozoficko teoretické zakotvení „Vídeňské školy“

Originálním „filozofem Vídeňské školy“ se stal především Alois Riegl. V jeho myšlení nalezneme čtyři základní teze, které v obecné rovině ukazují na specifickou teoretickou pozici uvažování o dějinách umění ve Vídni kolem roku 1900:

a) **vývoj umění je všeobecný** a obsahuje všechny umělecké projevy, které v dané periodě vznikají - "ars una - jedno umění" znamená všechny vizuální umělecké projevy od volného umění až k užitému a lidovému umění;

b) **vývoj umění je stálý a nepřerušovaný** - neexistují epochy nebo doby úpadku, ale každá umělecká etapa je logickým předpokladem následující etapy;

c) **vývoj umění je imanentní a zákonitý**, odvislý nikoli od svobodné vůle umělce, ale od dobové vůle k formě - od "uměleckého chtění";

d) toto redukování živého a mnohostranného průběhu na **myšlenku imanentního vývoje uměleckých forem** je provedeno konsekventní myšlenkovou abstrakcí; vnější-mimoumělecké faktory mají pouze sekundární roli a patří do dějepisu umění pouze tehdy, "pokud mají formálně tvárnou sílu".

Alois Riegl a jeho badatelská témata:

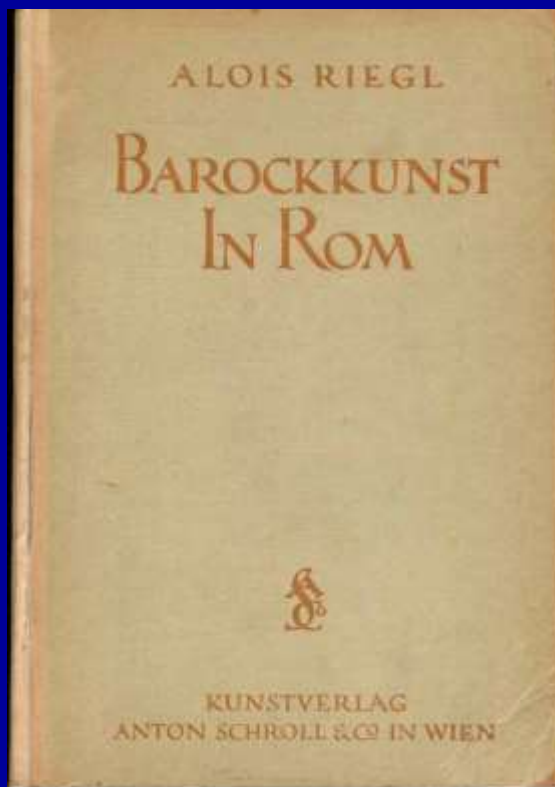
Dějiny ornamentu

Kunstwollen – umělecké chtění

Normativní estetikou nedocenená období: pozdně římské umění, barokní umění

Receptivně estetický přístup k holandskému malířství

Praktické zaměření: umělecký průmysl, památková péče



Práce o ornamentu

- Altorientalische Teppiche, Leipzig 1892:

Studie o dekoraci orientálních koberců – ornament orientálních koberců má svůj původ v klasickém starověku, v orientu se etabloval prostřednictvím helénistických kultur.

- Stilfragen, Wien 1893:

Otázky stylu jsou reakcí na Semperovo dílo Styl - Riegl sleduje vývoj jednotlivých typů ornamentu od starověkého Egypta po středověk: geometrický, erbovní, rostlinný egyptský – akant/palmetta, rostlinný naturalistický, arabeska a byzantsko středověký.

Vysvětlení stylového vývoje: nikoli mechanické (tak, jak si to představoval Gottfried Semper, to je “umění je produktem funkce, materiálu a techniky”), ale odlišné, teleologické – proměny ornamentu jsou dány dobovou proměnou “Kunstwollen” uměleckého chtění v rámci jednotného vývoje.

- Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894:

Úvaha o současnosti a budoucnosti lidového umění – lidové umění má svůj původ v “domácí pílí”, je vytvářeno v rodině pro místní použití a tradováno v místních lokalitách. V moderní době dochází ke kulurní proměně: lidové umění se rozšiřuje mimo svou oblast a navíc získává inspiraci z mezinárodního umění. Stává se předmětem “domácího průmyslu”, který vytváří moderní designovou estetiku, ale současně ustupuje od lidového umění, z něhož vzešel.

Práce umělecko-historické

- Historische Grammatik der bildenden Künste, 1966

Náčrty původní přednášky z roku 1897 vydané teprve v nedávné době: Podstatou umělecké tvorby je lidská touha soupeřit s přírodou. Povaha tohoto soupeření se proměňuje v čase spolu s měnícím se vztahem k přírodě, k božstvu a s uměleckým stylem – ve starověku je vylepšována tělesná krása, ve středověku je vylepšována duchovní krása, v novověku je znovuvytvářena pomíjivá příroda (organická i anorganická). Dále rozebírá pojmy, např. elementy uměleckého díla (motivy – “co”, forma a povrch – “jak”), způsoby vizuální zkušenosti (haptický – optický), apod.

- Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908

(Vznik barokního umění v Římě), původně přednášky z roku 1894: Jedna z prvních prací o barokním umění (architektura, sochařství, malířství) s teoreticky propracovanou analýzou uměleckých děl. Riegl spatřuje počátky baroka v Micheangelově tvorbě po roce 1520 a v díle Coreggiově. Svůj výklad končí na přelomu 16. a 17. století (Carlo Maderna, sourozenci Caracciové a Caravaggio). Podstatou barokního stylu je umělecké pojetí (Rumohrovo Auffassung) – vystupňované cítění, a formální zobrazení – subjektivně-optické.

Hlavní Rieglova syntetická práce

- Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt in 2 Bänden, 1901 a 1923

(Pozdně římské umělecké řemeslo na základě nálezů v Rakousku-Uhersku v souvislosti s celkovým vývojem výtvarného umění u středomořských národů)

Alois Riegl dostal nabídku napsat úvod k obrazové publikaci o rakousko-uherských nálezech z období pozdní antiky a stěhování národů. Za jeho života vyšel první díl, k němuž napsal syntetickou studii o umění v době od císaře Konstantina po Justiniána (druhý díl do Karla Velikého vyšel až později bez hlavního textu).

Riegl rozebírá všechny druhy umění (nejvíce architekturu a užité umění, ale též sochařství a malířství) a dokládá, že všechny tyto druhy jsou spojeny shodným “uměleckým chtěním”. Nový pohled na pozdně římské umění: odlišuje se sice od řeckého umění, ale není to úpadek anebo barbarizace klasické antiky – je to logické pokračování umělecké tvorby, vycházející z mezinárodní kooperace sjednocené v prostředí Římského císařství

V textu teoreticky píše:

a) proti “Semperiánům”, které označuje za stoupence mechanického názoru na původ umění, ale rovněž vystupuje proti kulturně historickým studiím, které propojují umění s obecnými dějinami

b) zvláště však uvádí svůj vlastní pojem Kunstwollen – umělecké chtění pro vysvětlení významu pozdně římského umění v celku dějin umění.

Rieglovy uměleckohistorické pojmy

Způsoby vizuální zkušenosti:

Vizuální působení uměleckého díla je propojeno s divákově vztahu k němu. Můžeme rozeznat dva způsoby:

- Taktilní (haptický) – pohled z blízka, metaforicky “ohmatávání” povrchu pohledem
- Optický – pohled z dálky, jedotný, pozorující dílo v trojrozměrném prostředí

Ve starověku jde vývoj od haptického (Egypt) přes vyrovnání obou pohledů (klasické Řecko) až po optické (pozdní Řím). Riegl dodává, že obdobnou optickou vizuální zkušenost nalezneme v baroku a ještě později v impresionismu. Lze tedy předpokládat, že také jinde v dějinách umění nalezneme kyvadlový vývoj od haptického k optickému.

Kunstwollen – umělecké chtění:

Základní Rieglův pojem oproti předchozímu vyznačuje časovou kontinuitu, v jejímž rámci se umění imanentně vyvíjí za současně se měnícího uměleckého chtění. Riegl zemřel poměrně v nevysokém věku a nevytvořil ucelenou definici tohoto pojmu. V různých svých pracích vysvětluje “Kunstwollen” různě:

- Estetický pud, estetické nevědomí – něco podobného jako psychoanalytický koncept Sigmunda Freuda
- Psychologické nastavení umělce a diváka v dané době, které se projevuje ve vizuální zkušenosti
- Vůle k umění (v anglickém termínu “will to form”), která ukazuje určitou paralelu k dobovému světovému názoru.

Práce „receptivně estetické“

- Das holländische Gruppenporträt, 1902
(Holandský skupinový portrét)
- Der moderne Denkmalkultus, 1903
(Moderní kult památek)

Zdá se, že jednou z příčin, proč Alois Riegl v posledních letech svého života více nebjasňoval pojem „Kunstwollen“ bylo to, že od roku 1902 pozměnil svůj dosavadní přístup. Stále jej zajímal psychologický základ vnímání uměleckých děl, ale nyní se mnohem více začal zabývat různými způsoby recepce uměleckých děl. Tak si všímá různých strategií holandských umělců, jak namalovat portrétní obrazy v rámci vizuální jednoty vnitřní a vnější, a v knize o moderním kultu památek zdůrazňuje význam pro divákovu vnímání „ceny stáří“ umělecké památky.

Na Rieglovu jednotu diváka a obrazu navázali v nedávné době, např.

- Max Imdahl: Rembrandtova Noční hlídka, 1975
- Sibylle Ebert-Schifferer: Guercino, 1991



Dirck Jacobsz.

vnitřní jednota:
(portrétovaní diskutují
mezi sebou, divkovi
se představují jako na plakátě)

Frans Hals

vnější jednota:
(portrétovaní vyhledávají
oční kontakt s divákem)



Rembrandt van Rijn: propojení obou receptivních způsobů



Rembrandt: skupinový portrét a divadlo





Dva způsoby Guercinova malířství:
pohled zblízka – pohled z dálky



Franz Wickhoff a jeho badatelská témata:

Znalectví italské kresby

Normativní estetikou nedocenená období: antické římské umění, současný impresionismus

Profánní ikonografie

Praktické zaměření: Albertina, znalectví pomocí Morelliho metody

Wickhoff v dopisu Riglovi: „... Pokud se nepodaří porazit svatosvaté umělecké ideály a stylové pojmy, potom naše snaha zůstane pouhou hrou“.



Práce uměleckohistorické:

- Die italienischen Handzeichnungen der Albertina in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 12, 1891 und 13, 1892
- Die Wiener Genesis, hrsg. von Wilhelm von Hartel und Franz Wickhoff, 1895
- Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung, in: Festschrift für Büdinger, Innsbruck 1898
- Die Schriften Franz Wickhoffs, hrsg. von Max Dvořák, 2 Bde., Berlin 1912-1913

Die Wiener Genesis, 1895

Nejslavnější Wickhoffovou prací je úvod k vydání faksimilií syrského, pozdně antického iluminovaného rukopisu, nazývaného Vídeňská Geneze (Wiener Genesis). Wickhoff sice nebyl specialistou na antické umění, ale napsal pro knihu přehled římského antického umění. Zde rehabilitoval římské umění (od Winckelmannova charakterizované jako napodobující řecké umění a obecně úpadkové). Pokusil se zde ukázat nový způsob římského umění – jeho iluzionismus a impresionismus (na to záhy navázal Alois Riegl konceptem pozdně římského umění).

- „Pedantští učitelé by byli rádi, abychom uvěřili, že umění se vyvíjí v přímých liniích, jednou chvályhodně vzestupujících, potom naopak v liniích upadajících, aby oni sami na vrcholu pyramidy mohli snít, že dobrotivě např. Feidioví podají zasloužený věnec vítězství.
- Spíše bychom ale měli umění přirovnat k onomu krásnému řeckému akantovému stonku, který se vzpíná, vysílá ze sebe úponek, který se zavíná do sebe: v něm spočívá krásný květ, jehož tíhou klesá k zemi, aby se opět pozvedl a krásnou hru vlnění vždy znovu začínal, zatímco vedle –hned nahoře, hned dole- vystřeluje divoké výhonky, aby šibalsky přerušil onu pravidelnou změnu.
- Velcí umělci, kteří mají původní umělecký charakter, brzdí vždy onen vzestup, protože zadusí u následujících generací zlehka nasazenou originalitu a nutí je ke stálé nápodobě. Teprve potom z plochy vystřelí opět čerstvé výhonky, které mohou vyrůst k novým uměleckým charakteristickým výkonům“.

Wickhoffovy uměleckohistorické pojmy

Obrazové vyprávění:

- Kompletierend (události v čase za sebou, s odlišnými osobami)
- Distinguirend (samostatná “momentka”)
- Kontinuierend (jedna osoba se vždy opakuje)

(Kurt Weitzmann, 1947 navrhl v této souvislosti odlišné názvosloví:

Simultánní metoda

Monoscénická metoda

Cyklická metoda)



Max Dvořák (1874-1921)

Julius von Schlosser (1866-1938)

Hlavní představitelé Vídeňské školy II – snaha o nové pojetí



Max Dvořák a jeho badatelská témata:

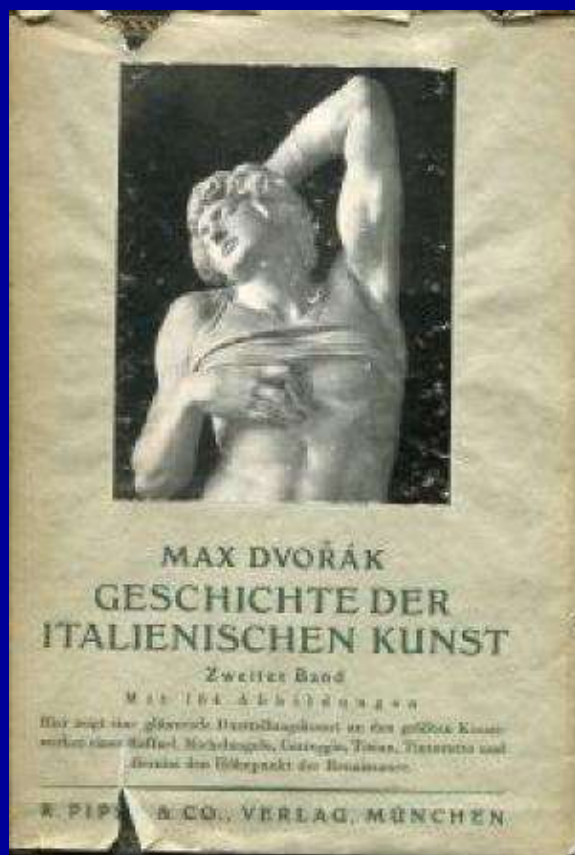
Středověké umění

Normativní estetikou nedocenená období: manýrismus 16. století, El Greco

Stylově historická analýza a souvislosti mezi duchovními fenomény

Dějiny umění jako dějiny ducha

Praktické zaměření: památková péče, uměleckohistorická topografie



Práce uměleckohistorické:

- Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (Iluminátoři Jana ze Středy), 1901.
- Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck (Záhada umění bratrů van Eycků), 1903.
- Les Aliscans, 1903.

První Dvořákovy práce byly inspirovány Wickhoffem - jeho pojetím vývoje uměleckých forem i významem Morelliho metody. Ve studii o pozdně antickém pohřebišti v Arles se však pousil řešit problém diskontinuity forem určitou revizí Rieglova pojetí (do výkladu vstupuje odlišný světový názor mezi pohanstvím a raným křesťanstvím).

- Katechismus der Denkmalpflege (Katechismus památkové péče), 1916.
 - Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (Idealismus a naturalismus v gotickém sochařství a malířství), 1918.
 - Pieter Bruegel der Ältere, 1921.
 - Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (vydal K.M. Swoboda a Joh. Wilde), 1924
-
- (česky):
 - Umění jako projev ducha, 1936.
 - Italské umění od renesance k baroku, 1946.

Dějiny umění jako dějiny ducha:

Ve svých dalších pracích a studiích Max Dvořák přistupuje k výkladu dějinných jedinečností v umělecké tvorbě v souvislosti se zkoumáním jejich duchovního osahu:

„Umění nespočívá pouze v řešení a vývoji formálních úloh a problémů. Je vždy a v první řadě výrazem idejí, které vládnu lidstvu, výrazem jeho dějin, neméně jako náboženství, filioofie nebo poezie – je totiž součástí obecných dějin ducha.“

Revize zakladatelů Vídeňské školy: namísto kontinuity – diskontinuita, namísto vývoje jednotného umění (ars una) – umění znamená v různých dobách vždy něco jiného.

Max Dvořák o výuce dějin umění:

"Dějiny umění ve vyšším slova smyslu, v nichž se musí spojit výzkum s prorockou fantazií, se dají stejně tak málo naučit jako na příklad poezie. Co však můžeme na školách naučit - a přitom ukázat meze skromnějšímu talentu anebo naopak usměrnit cestu spojující výzkum s tvůrčí fantazií nadaným studentům -

to je tvořivá schopnost spojená s bezpodmínečným etickým pocitem zodpovědnosti: schopnost dovést naše pozorování a zkoumání k nejvyššímu dosažitelnému stupni historicky objektivní důvěryhodnosti a přitom schopnost proniknout a vyrovnat se s konkrétní uměleckou úlohou."

Julius von Schlosser: “Styl” velkých tvůrců versus “jazyk” běžného umění



- Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, 1908 (sběratelství)
- Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, 1911 (voskové portréty).
- Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis, 1912 (Ghiberti jako první historik umění).
- Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, 1924 (reprint 1985; překlady do italštiny 1935, španělštiny 1976 a francouzštiny).
- Präludien - Vorträge und Aufsätze, 1927.
- "Stilgeschichte" und Sprachgeschichte" der bildenden Kunst, 1935.

Hans Tietze (1880-1954) + Erica Tietze-Conrat

Wickhoffův žák a spolupracovník Dvořákův – rané dílo

- Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken, 1911 (Programy a libreta rakouských barokních fresek).
- Die Methode der Kunstgeschichte, 1913 (Metoda dějin umění) Proslulá metodická učebnice - je zde zdůrazněná především historická metoda, předmětem dějin umění je „stylové chtění“.
- Lebendige Kunstwissenschaft, 1925 (Živoucí věda o umění) – každé zkoumání uměleckého díla je svým způsobem myšlenková abstrakce, neboť v něm umělec řeší mnoho problémů, dílo ozřejmuje řadu vztahů a vzniká křížením mnoha proudů).



Školy metodické a krize historismu

- Josef Strzygovski
- Metodické znalectví
- Nový empirismus

Ideální představa, že je možné vytvořit novou vědeckou disciplínu dějin umění na základě jednoznačně formulovaných objektivních přístupů, se nevyplnila a současně byla narušena první světovou válkou. Navíc o výtvarném umění se psalo nejen ve vědeckém prostředí. Když jeden z velkých historiků umění meziválečného období, Adolf Goldschmidt se roku 1930 ohlížel za posledními padesáti lety své disciplíny, napsal:

“Dějiny umění to stále ještě nemají nijak lehké prosadit se všude jako vědecká disciplína. Snadno získávají diletantskou příchut', která je jako celek diskredituje. Až příliš mnoho se povídá o umění různými způsoby, společenská konverzace se míchá s věcnou diskusí a rozdíl mezi krasoduchým zájmem o umělecká díla a vědeckým bádáním dosud není všude jasný”.

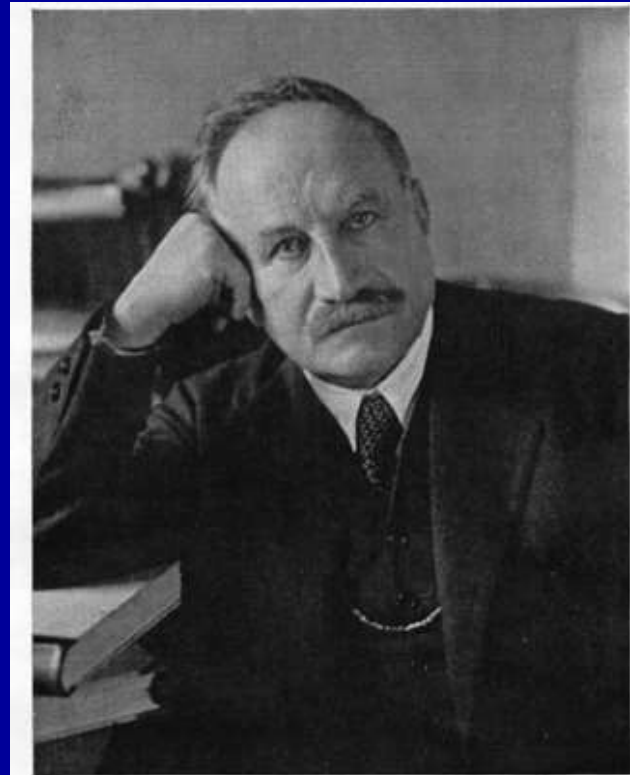
Nicméně v této době dochází ke značnému faktografickému rozmachu disciplíny, než tomu bylo dříve. Jsou objevovány nové památky a dosud neznámí umělci, jsou objevovány nové stylové epochy (např. baroko a manýrismus) a je dále diskutováno o badatelských přístupech.

Josef Strzygowski (1862-1941)

Vídeňský protipól “Vídeňské školy dějin umění”, univerzitní profesor v Grazu, později profesor I. Uměleckohistorického institutu ve Vídni (proti Dvořákovi a Schlosserovi, kteří vedli tzv. II. Uměleckohistorický institut).

- Das Werden des Barock bei Rafael und Correggio, 1898.
- Orient oder Rom, 1901.
- Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, 1903.
- Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917.
- Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 sv. 1918.
- Bildende Kunst der Gegenwart, 1907 (2. vyd. 1923).
- Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung, 1922.

Strzygowski polemizoval s odvozováním dějin umění z vývoje antického umění, zabýval se především orientálním uměním a vytvořil specifický metodický postup: **Nauka** (studium památek) - **Podstata** (vizuální jednota díla) – **Vývoj** (teprve poté se zjišťuje, zda dílo je nebo není součástí nějaké řady).

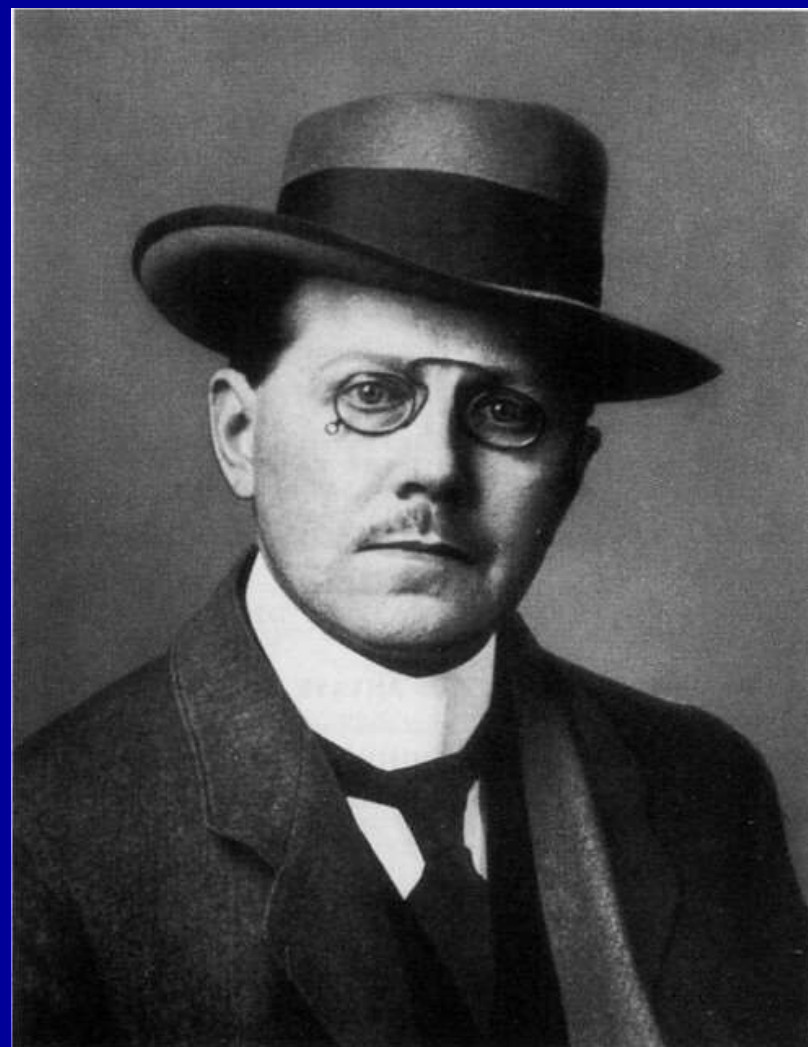


Josef Strzygowski

Adolf Goldschmidt (1863-1944)

Wilhelm Vöge (1868-1952)

Nové metodické zručnosti a prístupy ke stredovekému umění: Berlín - Freiburg im Breisgau



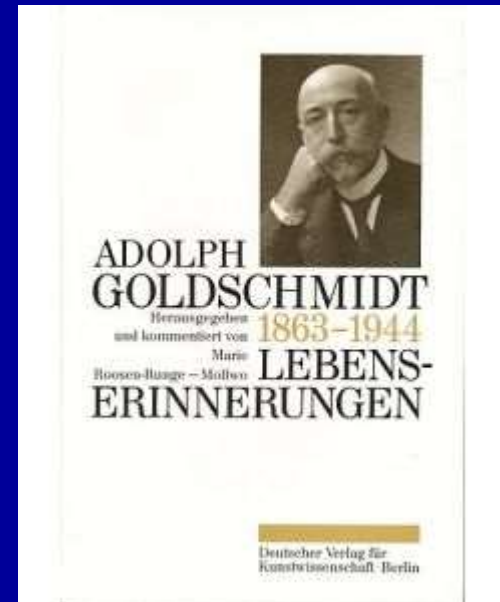
Adolph Goldschmidt

Byl vynikajícím znalcem zejména středověkého umění iluminátorského a sochařského, nicméně neprosazoval nějakou jedinou, stále platnou metodu. V uměleckohistorické práci zdůrazňoval zejména tři faktory:

- Propojení umění s historickými a literárními událostmi (tj. pozitivní historiografický přístup Antona Springera či mladého Aby Warburga)
- Rozpoznání formálních vlastností –muzejní znalectví a cestování za uměleckými památkami
- Určení uměleckých děl jako projevů měnících se souborných vývojových řad (na způsob Heinricha Wölfflina)

Základní konstantou pro historika umění musí být přítom to, co nazýval „preparování materiálu“ – tj. kritické prozkoumání a charakteristika uměleckého díla (od roku 1908 napsal několik vynikajících korpusů).

- Albanipsalter in Hildesheim, 1895
- Französische Einflüsse in der frühgotischen Kultur Sachsens, 1899
- Elfenbeinskulpturen, 4 sv., 1914-1918, 1923-1926.
- Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, 1924
- German illumination (Carolingian and Ottonian Period), 2 sv., 1928.
- Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. Und XIII. Jahrhunderts, 2 sv (spolu s Kurtem Weitzmannem), 1930-1934
- Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, 2 sv., 1932.



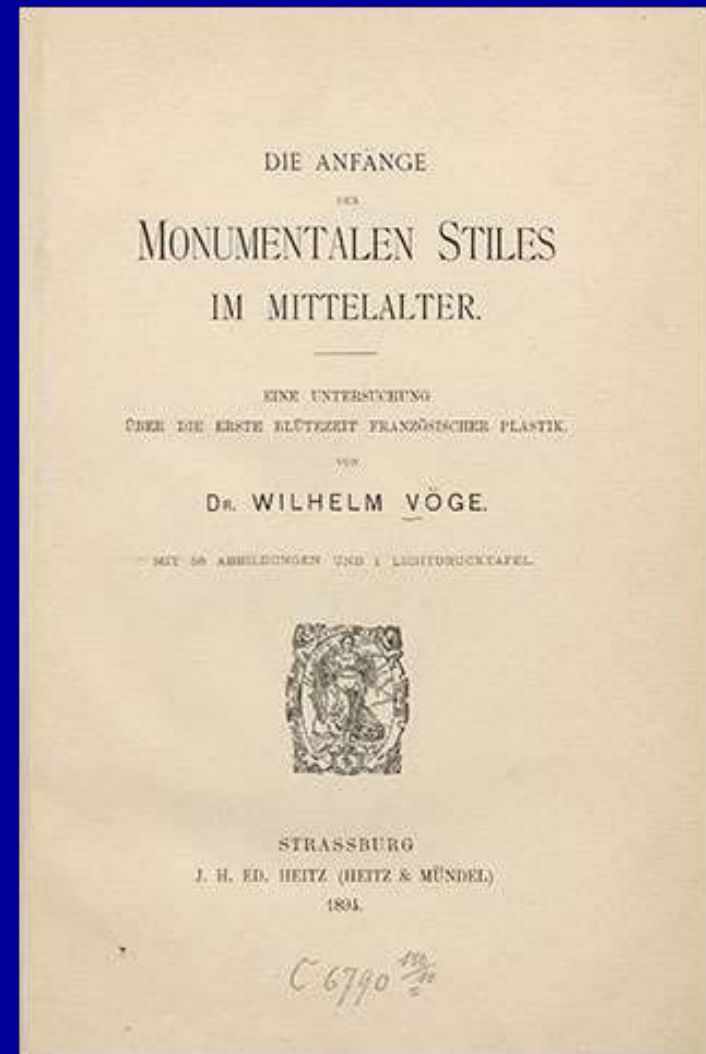
Wilhelm Vöge

byl Goldschmidtův přítel, známý především jako učitel řady později významných historiků umění (např. Erwin Panofsky, který jej velmi oceňoval).

Působil na univerzitě ve Strassbourgu, poté v muzeu v Berlíně a v letech 1908-1916 na univerzitě ve Freiburgu im Breisgau. Pro psychické problémy byl emeritován a do konce svého života pracoval jako soukromý badatel. Jeho poslední knihu označil Panofsky za příklad ideálu „totálního dějepisu umění“.

Citát: „Sestoupit k pramenům, písemným i uměleckým – to je tajemství každé vědecké umělecko-historické práce“. K tomu přistupuje spojení citu pro materiál a analýza form, exaktnost knihovníka a schopnost různé interpretace (historické, psychologické a ikonologické).

- Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891.
- Anfänge des monumentalen Stils in Mittelalter, 1894
- Raffael und Donatello, 1896.
- Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, 1905
- Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, 2 sv., 1950.



Nový empirismus

- 1. Empiricko-historický směr: Hans Tietze
- 2. Typologie: zkoumání párových dvojic (Albert E. Brinckmann)
- 3. Systém dějin umění: Paul Frankl
- 4. Duchovně-vědná orientace: Karl Maria Svoboda, Federic Antal
- 5. Filozofie dějin umění: Dagobert Frey
- 6. Syntézy "Dějin umění": Richard Hamann, José Pijoan, Antonín Matějček
- 7. Umělecká kritika: Julius Meier-Graefe, Carl Einstein
- 8. Křesťanská ikonografie: Emil Mâle, Karl Küntle

Škola ikonologie

- Kritická ikonologie: Aby M. Warburg
- Kulturně-vědecká knihovna (institut) Aby Warburga
- Ikonografie a ikonologie: Erwin Panofsky

Roku 1912 vystoupil Aby Warburg na mezinárodním kongresu dějin umění v Římě s přednáškou o významu výzdoby slavnostního sálu renesančního paláce Schifanoia ve Ferrare. Jeho přednáška měla značný ohlas, neboť Warburg v ní představil rozšíření hranic výzkumu umělecké tvorby, co se týče předmětu i širě výzkumu, a zejména nový přístup, který se svým zaměřením na obsahový a funkční význam uměleckého díla podstatně odlišoval od všech dosavadních formově interpretačních přístupů. Warburg svůj přístup nijak nepojmenoval, nicméně holandský historik umění G. J. Hoogewerff roku 1928 s odvoláním na něj rozlišil při porozumění obsahovému významu uměleckých děl dva pojmy: tradiční ikonografii (tj. obsah uměleckého díla) a novou ikonologii (zabývající se „vnitřním významem“ uměleckých děl. Ve stejné době se jiný německý historik umění Erwin Panofsky zabýval možností systematizovat vztah uměleckého popisu a uměleckého významu a posléze inspirován Warburgem založil skutečně nový způsob interpretace uměleckých děl – ikonologickou školu a novou výzkumnou tradici.



Aby M. Warburg (Abraham Moritz, 1866-1929)



Aby Warburg začal svou badatelskou práci svou dizertací na renesanční téma:

- Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling", 1893.

Již v této době si před uměleckými díly kladl otázky nejen uměleckohistorické, ale i biologické, přírodovědné a psychologické. Jeho práce tak můžeme rozdělit do dvou oblastí, z nichž jedna využívala znalosti různých disciplín od přírodovědy přes etnologii, antropologii, kulturní sociologii až po psychologii, a druhá usilovala o kulturně historický výklad, inspirovaný Burckhardtovským pojetím umělecké úlohy, ale na rozdíl od Burckhardta pracující výrazně s obrazovou složkou umění:

(a) Poznámky a studie k výrazu prostřednictvím psychologie lidské exprese:

- Grundliegende Bruchstücke, 1888-1905 (Náčrtky a poznámky)
- Ninfa fiorentina, 1900 (fragment Nymfy)
- Pathosformeln, 1905 (Formule patosu)

(b) Kulturně historické studie (inspirace Jacobem Burckhardtem a Adolfem Goldschmidtem):

- Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, 1902.
- Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, 1902.
- Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (text přednášky 1912), 1922.
- Mediceische Feste am Hofe der Valois auf Flandrischen Teppichen, 1927.
- Gesammelte Schriften, 2 sv., 1932.



Florentská Nymfa:

Domeno Ghirlandaio,
Filippo Lippi,
Sandro Botticelli



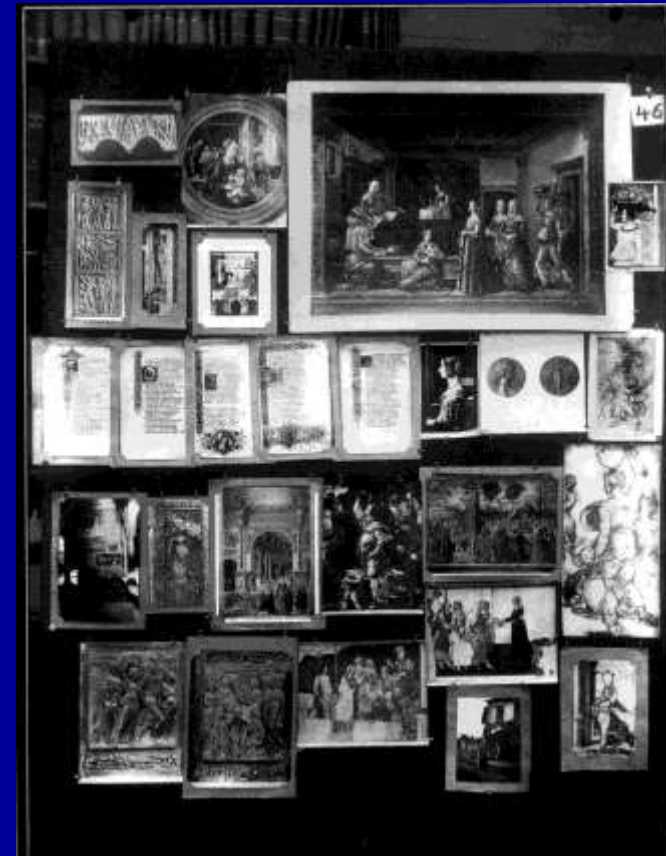
Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, 1902:

Kaple Sassettiü v kostele Santa Trinita ve Florencii

Roku 1918 došlo u Warburga k vypuknutí psychické nemoci a od roku 1921 byl léčen v sanatoriu v Kreuzlingenu. Tam začal pomalu znovu pracovat (setkával se s Fritzem Saxlem, svým asistentem a mladším spolupracovníkem, a s filozofem Ernstem Cassirerem. Po svém vyléčení pracoval na svém novém projektu. Přitom si především připravoval přednášky a výstavy s využitím značně různorodého obrazového materiálu:

(c) **Kulturně-psychologická historie = „Kulturwissenschaft**

- Obrazové přednášky a výstavy
- Mnemosyné – projekt obrazového atlasu, obecná teorie výrazu a rituálu



Hamburg: Kulturně-vědecká knihovna Aby Warburga od 1933 The Warburg Institute v Londýně

Fritz Saxl (1890-1948) - blízký Warburgův spolupracovník, žák Schlosserův ve Vídni.

Henry Frankfort (1897-1954) - jeho orientace zejména na kulturu předního Vrchodu.

Gertrude Bing (1892-1964) - Warburgova sekretářka, žačka filosofa Ernsta Cassirera, manželka F. Saxla.

Ernst H. Gombrich (1909) - ředitelem Institutu byl do roku 1976.



Erwin Panofsky (1892-1968)

Žák Wilhelma Vöga a Adolpha Goldschmidta, zpočátku inspirován rovněž Heinrichem Wölfflinem.

Od roku 1920 půobil na univerzitě v Hamburu, roku 1927 se zde stal profesorem.

Byl v blízkém kontaktu s Aby Warburgem a Ernstem Cassirerem. Roku 1933 však byl zbaven místa a emigroval do USA.



Ve své předválečné práci se zabýval převážně teoretickými úvahami v návaznosti na Heinricha Wölfflinem a Aloise Riegla. Především však vytvořil svůj koncept ikonografie a ikonologie.

- Der Begriff des Kunstwollens, 1920.
- Dürers "Melencolia I" (spolu s F. Saxlem), 1923.
- Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924.
- Hercules am Scheidewege und andere antike Bildsoffe in der neueren Kunst, 1930.
- Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, 1934.

Ikonografie a ikonologie

Panofsky svůj teoretický koncept ikonologických studií postupně formuloval v letech 1930-1955:

- Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, 1932.
- Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, 1939.
- Meaning in the Visual Arts, 1955

Primární, přirozený syžet

Předikonografický popis

Sekundární, konvenční syžet

Ikonografická analýza

Vlastní význam (Gehalt)
/vnitřní význam

Ikonologie - syntetická intuice
/v interpretaci proměněná ikonografie