

# METODY DĚJIN UMĚNÍ

Jiří Kroupa

jarní semestr 2020

# Obsah

- 1. Dějiny umění, „umění“, umělecké dílo a historik umění
- 2. Umělecko-historické „řemeslo“
- 3. Dějiny umění po roce 1945
  
- 4. „Kánon“ dějin umění (velcí historikové umění poválečné doby)
- 5. Kritická teorie a současný dějepis umění
- 6. Pojmy/ kategorie: styl (forma) – struktura - téma, symbol (obsah)  
úloha, zadání (funkce) - dějinnost (čas) - význam
  
- 7. Umělecko-historické přístupy autonomní: znalectví
- 8. Umělecko-historické přístupy autonomní: formově interpretační – ikonograficko-ikonologický
- 9. Umělecko-historické přístupy autonomní: receptivně estetický – kulturně historický
  
- 10. Umělecko-historické přístupy heteronomní
- 11. Umělecko-historické přístupy aplikované
- 12. Topika

# 1. Dějiny umění, umění, umělecké dílo a historik umění

Co to jsou dějiny umění a jejich metody ?

„Kdo chce poznat svou disciplínu, musí znát její dějiny... „

August Comte

„Umělecko-historické přístupy jsou jako umělecká díla – obojí může být datováno“

Frederik Antal

## Doporučená literatura:

- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*. Brno (2.vyd.) 2006.
- Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*. Brno 2010.
- Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. München 2001.

## Dějiny literatury a dějepisectví o umění do poloviny 20. století

*Psaní o umění v rámci „přirozeného“ postoje ke světu*



- Receptáře, příručky, inventáře, cestopisy;
- Cinquecento: životopisy, akademické příručky, dialogy a teoretické diskuse.

*„Původ“ dějpisu umění: ciceronové, erudité, curieux*



- Ciceronství, sběratelství, „zvídavost“ (curiosità);
- Muzea/galerie a systematika uměleckých škol: L. Lanzi, Chr. Mechel, markýz Durazzo.

*Počátky dějin umění jako oboru*



- Johann Joachim Winckelmann, Karl Friedrich von Rumohr;
- Dějiny umění a „historismus“, umělecké spolky v 19. století, „Berlínská škola dějin umění“ (znalectví – dějiny stylových forem – dějiny duchovní kultury).

*Ustavení dějin umění jako „vědecké disciplíny“*



- Pozitivismus ve 2. polovině 19. století, role dokumentární fotografie; Jacob Burckhardt;
- Zvědečtění znalectví a historie:

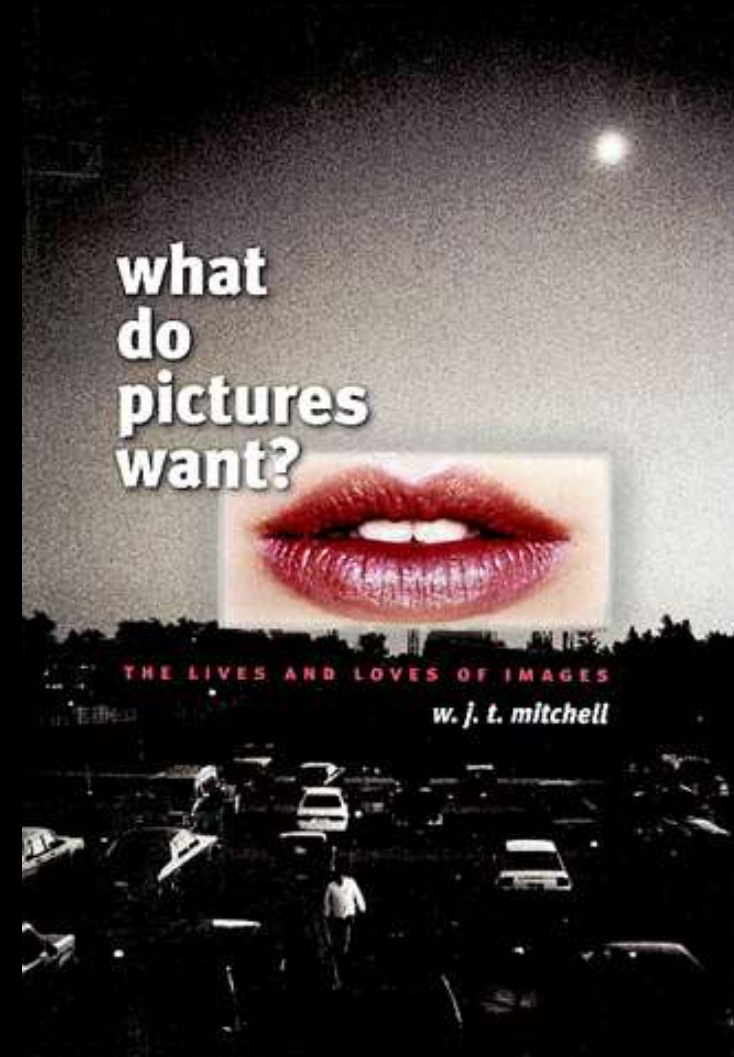
Vídeňská škola dějin umění, Heinrich Wölfflin, Aby M. Warburg, Adolf Goldschmidt,  
Škola ikonologická

## Definice dějin umění zvenčí:

**W.J.T. Mitchell** (teoretik vizuální kultury)

Dějiny umění se zabývají historickým studiem  
umělců,  
uměleckých praktik, stylů,  
uměleckých hnutí a institucí.

Ve svých nejšíře se rozvíjejících projevech se poté  
stávají  
obecnou ikonologií (to je: obecnou vědou o  
obrazech)  
a hermeneutikou obrazů (tj. výkladem  
vizuálních děl).



## Předmět a paradigma dějepisu umění

### Michel Foucault:

„každá disciplína definuje samu sebe

- souborem předmětů,
- celkem metod,
- uceleným korpusem propozic, jež jsou považovány za pravé,
- jistou hrou pravidel a definic, technik a nástrojů“

### Předmět dějin umění od 18. století dodnes:

(postupně se proměňuje, ale i rozšiřuje)

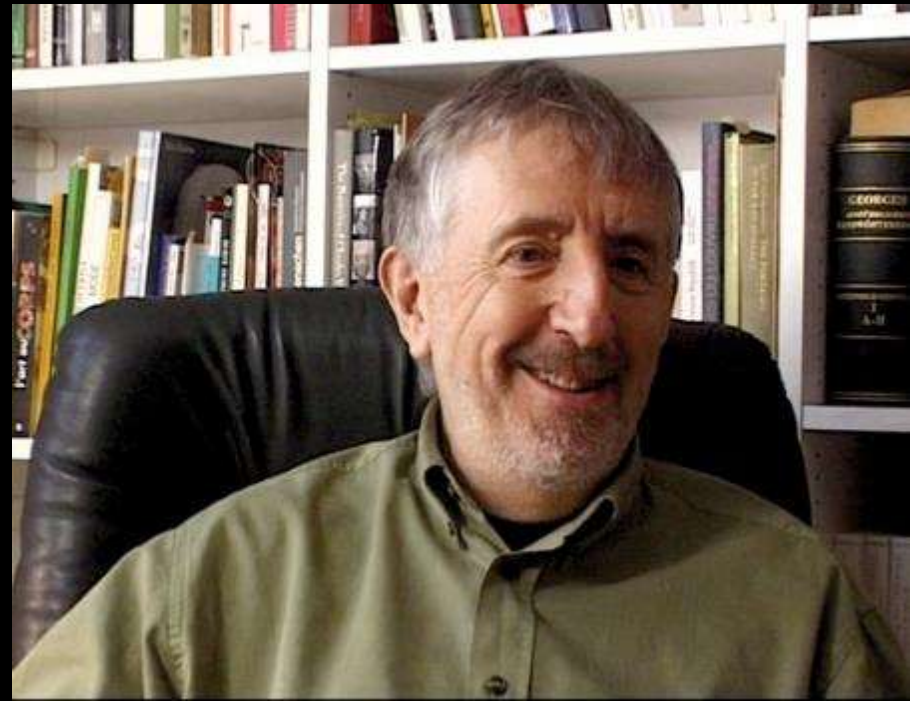
- Umění (tj. architektura-sochařství-malířství)
- Stylová forma
- Umělecké dílo
- Obraz a umění

### Georges Didi-Huberman: proměna předmětu dějin umění v 19. století a dnes

- a) Dějiny umění (ars una – jedno umění) – **umění je objektem výzkumu**, „Umění“ má své dějiny, je objektivním faktem, který má svůj jednotný vývoj od nejstarších dob do současnosti
- b) Dějiny umění v dnešním světě - **umění je subjektem výzkumu**, tj. „Umění“ je historickým konstruktem, je možné psát pouze dějiny různých a v různých dobách odlišných „umění“.

## Dějiny umění a „umění“ ?

Hans Belting (1935), Konec dějin umění ?



„Od počátku vytvářelo obor dějiny umění **studium dějin**, aniž se vědělo, co to umění vlastně je. Myšlenka jediného, nadčasového umění skončila v době osvícenství – nyní mohla umění definovat pouze **historická úvaha**“.

Umění v minulosti i dnes „**chápeme pouze v horizontu jeho dějin a pouze tyto dějiny mohou vysvětlovat to, co se v podstatě ani vysvětlit nedá**“.

## Zkušenost s uměním a věda o umění

Heinrich Lützel (1902-1988), Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, 1975

a) Tři formy zabývání se uměním:

mimovědecké (prožívání umění – používání umění – umělecká kritika)

předvědecké (cestopisy – životopisy – technologie)

vědecké

b) Tři formy vědeckého se zabývání uměním

„kennen“ - poznávat: znalecká práce

„erklären“ - vysvětlovat: historická, zobecňující práce o umění a vývoji forem

„verstehen“ - porozumět: historická, prozkoumávající práce o uměleckém díle, souboru děl nebo umělci



## Sociálně systémový model vědecké disciplíny: Dějiny umění

Mezioborové základy	<b>Metodologie DU</b>	<b>Filozofie DU</b>	<b>Světové DU</b>	<b>Národní DU</b>	<b>Ikonologie (význam)</b>	<b>Dějiny kultury</b>
Oborová specializace	<b>Architektura</b>	<b>Sochařství</b>	<b>Malířství</b>	<b>Grafická umění</b>	<b>Fotografie</b>	<b>Užité umění dekorativní</b>
Aplikované disciplíny	<b>Znalectví</b>	<b>Památková péče</b>	<b>Muzeologie</b>	<b>Výstavy, prezentace</b>	<b>Kritika, média</b>	<b>Cestovní ruch</b>

# Paradigma ve vědách a struktura vědeckých revolucí

Thomas S. Kuhn (1922-1996), *Struktura vědeckých revolucí*, 1962:

- Paradigma (užší vymezení): „*obecně uznávané a vědecké výsledky, které v dané chvíli představují pro společenství odborníků model stanovených problémů a model jejich řešení*“.
- Věda „normální“: badatelé se snaží rozšířit působnost paradigmatu, prozkoumávají „bílá místa“ ve vědě, řeší problémy za užití osvědčeného paradigmatu. V určitém okamžiku se však může stát, že paradigma nestačí k objasnění problému a hledají se zprvu nová, „ad hoc“ řešení.
- Věda „revoluční“: když se ukáže, že stará paradigmata jsou již nepostačující k vysvětlení jevů, dochází k „revoluci“, tj. k radikální proměně ve vědě a ke vzniku nového paradigmatu. Po jeho ustálení se věda opět usadí do „normálního“ stavu vědeckého provozu.

Jörn Rüsen, *Grundzüge einer Historik*, 1983-1989:

Německý historik Rüsen zpracoval Kuhnovy podněty pro oblast historických věd. Především nahradil užší vymezení paradigmatu pro historické vědy jeho širším disciplinárním vymezením:

- *Disciplinární vědecká matrice (matrix)* – sestává z pěti faktorů:
  - Zájmy (potřeba praktické orientace)
  - Teorie (vzory vysvětlení)
  - Metody (pravidla bádání)
  - Formy historiografického psaní
  - Funkce historického vědění (výzkumná orientace)

# Paradigma dějin umění dnes

Z Kuhnovy a Rūsenovy charakteristiky lze odvodit, že dějiny umění prošly v minulosti od 16. století nejméně třemi ústředními paradigmaty.

- **Tři (širší) paradigmata v dějinách umělecko-historického výzkumu od raného novověku:**
  - Humanisticko-osvěcenská dějepisectví (od Vasariho k Rumohrovi)
  - Klasický historismus (od Berlínské školy dějin umění po Vídeňskou školu dějin umění a ikonologická studia jako model výzkumu dějin umělecké formy a uměleckých obsahů)
  - Kritický historismus (70. léta 20. století dosud):
    - a) dějepis umění: kritická teorie / „nové dějiny umění“ / dějiny a antropologie obrazu a kultura
    - b) paralelní dění v obecné historii: historická sociální věda / microstoria / kulturní vědy
    - c) pohyb od interdisciplinárního výzkumu k transdisciplinaritě věd
- **Naproti tomu kritika disciplíny dějin umění, in: Donald Preziosi: *The Art of Art History*, 1998**
  - Doba osvícenství: začátek dějpisu umění jako jednotné vědy o souboru nejrůznějších předmětů z různých oblastí od architektury po užití umění. V současnosti se však stává nejednotným konglomerátem, v němž jsou vedle sebe vydávány práce o jedinečných originálních dílech a současně práce, které zkoumají skupiny děl jako výraz sociálních, psychických či politických celků.
  - Dva projektované scénáře pro budoucnost:
    - disciplína zanikne a bude nahrazena jinou (např. obecnou vědou o obrazech);
    - rozdělí se na dílčí samostatné disciplíny podobně jako např. se tak stalo s antropologií (tj. klasické dějiny formy, znalectví, památková péče, muzeologie a výstavnictví, praxe turistického ruchu apod.).

## 2. Umělecko-historické techniky (“řemeslo”)

- Popis a rozpoznání uměleckého díla

Adekvátní nastavení k uměleckému dílu, vidět – porozumět – popsat.

- Heuristika

Ohledání uměleckého díla a stylová kritika, kritika pramenů, kritika literatury.

- Analýza a komparace

Analýza prostřednictvím dílčích elementů a motivů díla – komparace s jinými díly.

- Rekonstrukce tvůrčího kontextu

Rekonstrukce původního stavu – rekonstrukce původního kontextu.

- Konstrukce významu

Umělecko-historická interpretace – zprostředkování vizuální aktivity (srov. Bruno Latour: “*v dějinách umění platí, že čím více prostředníků, tím lépe...*”).

## 3. Dějiny umění po 1945

### a) Mezinárodní kongresy

Počátky mezinárodních kongresů:

1873: první kongres dějin umění, Wien

1912: 10. Mezinárodní kongres, Řím (první kongres se skutečně mezinárodní účastí)

Poválečné kongresy:

16. Lisabon, 1949 – 19. Paříž, 1958

Organizátorská role CIHA: (Comité international d'histoire de l'art)

20. New York, 1961 – 27. Strasbourg, 1989

CIHA vznikla již roku 1930, nicméně větší význam ve světě si získala po schválení nových stanov (1961-1964).

Od roku 2000 platí nové, revidované stanovy (rozšíření oborové - vizuální kultura, světová organizace).

## Tematicky zaměřené kongresy na přelomu nového století:

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| 28. kongres Berlin, 1992:            | <i>Kulturní výměna v umění</i>  |
| 29. Amsterdam, 1996:                 | <i>Paměť a zapomnění</i>  |
| 30. London, 2000:                    | <i>Čas</i>  |
| 31. Montreal, 2004:                  | <i>Teritorium a místo</i>   |
| 32. Melbourne, 2008:                 | <i>Vzájemný kontakt kultur a civilizací</i>                               |
| 33. Norimberk, 2012:                 | <i>Výzva objektu</i>  |
| 34. Peking, 2016:                    | <i>Pojmy/Termíny</i>  |
| 35. Florencie /São Paulo, 2019-2020: | <i>Pohyb/ (perspektiva) Transformace<br/>Pohyb/ (perspektiva) Migrace</i> |

## b) Institute neuniverzitní

Německé ústavy:

- Mnichov:

Zentralinstitut für Kunstgeschichte

1946

Craig Hugh Smyth

Ludwig Heydenreich

Wolf Tegethoff

Ulrich Pfisterer



## Ústavy německé - italské

- Florencie:  
Kunsthistorisches Institut (Max Planck Institut)  
1883/1888/1897

August Schmarsow  
Heinrich Brockhaus  
Ludwig Heydenreich  
Alessandro Nova





## Ústavy německé - italské

- Řím:  
Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut)  
1913

Henriette Hertz

Ernst Steinmann

Franz Wolff-Metternich

Richard Krautheimer

Elisabeth Kieven

Sibille Ebert Schifferer, Tanja Michalsky



## Ústavy francouzské

- École du Louvre (1882)  
Germain Bazin
- École des hautes études en sciences sociales – EHESS, 1975  
(VIe Section de l'École pratique des hautes études 1868, 1947)  
Georges Didi Huberman
- Institut national d'histoire de l'art – INHA (2001)  
André Chastel



# Ústavy italské

- Bologna:  
Fondazione Federico Zeri  
1998



## Ústavy USA- italské

- Villa I Tatti, Florencie:  
The Harvard University Center for  
Italian Renaissance Studies  
1959/1961

Bernard Brenson

Craig Hugh Smyth

Joseph Connors

Alina Payne



# Ústavy USA

- J. Paul Getty Trust  
Los Angeles, Santa Monica  
1976/1982/1997

Museum

Research Institute

Conservation Institute

Foundation

(Grant Programm)



## Ústavy české a slovenské

- Ústav dějin umění  
AV ČR, Praha

Lubomír Konečný

Vojtěch Lahoda

Tomáš Winter

- Ústav dejín umenia  
SAV, Bratislava

Ján Bakoš

Ivan Gerát



## c) Nový scientismus po roku 1945

- Empirismus:

Nicolas Pevsner (1902-1985)

- Buildings of England, Pelican History of Arts
- Academies of Art, History of Building Types

- Středověká archeologie:

Marcel Aubert (1884-1962), Louis Grodecki (1919-1982)

- Statues-colonnes, cisterciácká architektura
- Středověké vitraje, dějiny gotické architektury v návaznosti na Focillonovu teorii tvarů

- Koncept uměnovědy:

Heinrich Lützel (1902-1988), Joseph Gantner (1896-1988)

- Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft
- Moderní architektura, dědictví Heinricha Wölfflina

## d) Nové výklady – nová témata

- Kritická diskuse k pojmu stylu:

Josef Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (1915-2010), James Sloss Ackermann (1919)

- Epochengrenze – stylový pluralismus, středověk, fotografie
- Vila jako typ

- Spor o Warburgovo dědictví v ikonologii:

Edgar Wind (1900-1971), Rudolf Wittkower (1901-1971)

- Hledání dalších přístupů-prostředníků (kontextualismus, psychoanalýza):

Richard Krautheimer (1897-1994), Meyer Schapiro (1904-1996)

- Brněnská škola dějin umění:

Václav Richter (1900-1970) a „krize dějin umění“



## 4. Kánon dějin umění (Dějiny umění jako humanistická disciplína)

- 1. Kurt Badt, Otto Pächt

(německy píšící historikové v emigraci a jejich poválečný návrat do vlasti)

- 2. Pierre Francastel, André Chastel

(dva protipóly francouzských dějin umění a jejich dvojí dědictví)

- 3. Ernst H. Gombrich, Jan Białostocki

(představitelé světových, humanisticky založených dějin umění)

## **Kurt Badt (1890-1973)**

- 1909-1914: studium Berlin, Freiburg im Breisgau
- soukromý učitel
- 1939: utekl z Německa, do 1952: Warburg Institute, London
- 1968: založil dějiny umění na univerzitě v Kostnici

### **Publikace:**

**Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, 1971**

**Die Kunst Cézannes, 1956**

**Model und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation, 1961**

**Die Kunst des Nicolas Poussin, 2 sv., 1969**



## **Badatelská témata:**

- **Existencialismus - Umění a svět**

Prostřednictvím velkého uměleckého díla je zjevován svět - Umělecké dílo se obrací na celistvost duchovní existence člověka – Dějiny umění musí především interpretovat umělecké dílo (nikoli je pouze registrovat nebo kritizovat) - V díle, pokud mu porozumíme, se odkrývá pravda světa.

- **Obrazová výstavba v časové posloupnosti**

Umělecké dílo při prohlížení „čteme“ podobně jako je vystavěn text. Proto to musíme respektovat již při prvotním popisu uměleckého díla.

V každém obraze tak nalezneme: „uvedení – téma – závěr“.

- **Hledání souvislosti, Původ a originalita**

Osobní styl geniálních umělců: originalita – umělec pracuje s rozvrhem (Entwurf).

Dobový styl méně významných umělců: tradice – umělec pracuje s předobrazem (Vorbild).

Badatelské studie jsou hojně zastoupené v knihovně brněnského Semináře dějin umění – brněnští profesori se jimi několikrát inspirovali, případně s nimi hodně pracovali (Václav Richter, Zdeněk Kudělka).

## Otto Pächt (1902-1988)

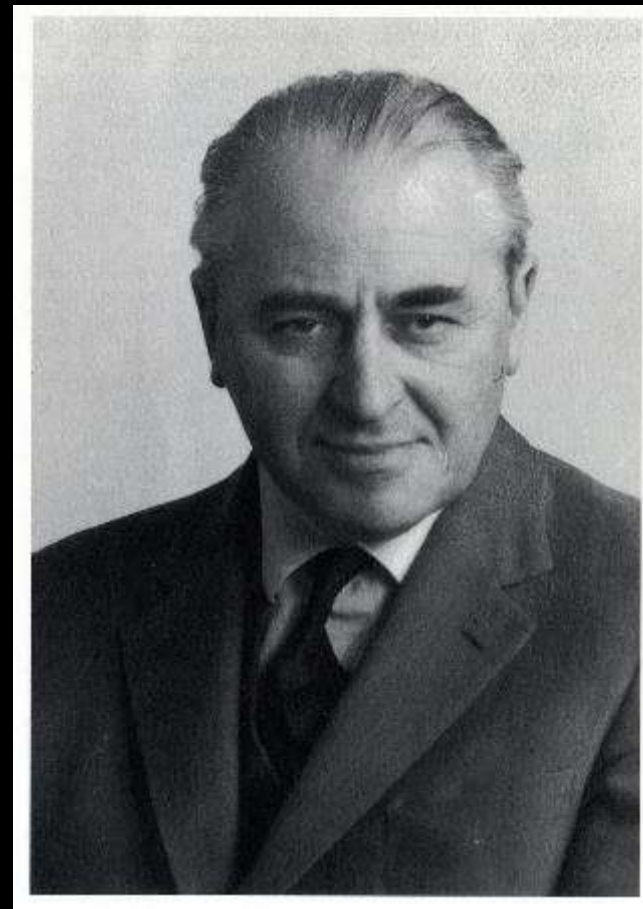
- Studia u Julia von Schlossera a Adolfa Goldschmidta
- „Mladší vídeňská škola dějin umění“ (struktura)
- 1936: London, Oxford, Princeton
- 1963: poválečný návrat do Vídně

### Publikace:

**Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, 1977**

**Die illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 1974-1983**

**Buchmalerei des Mittelalters – eine Einführung, 1984**



## Badatelská témata:

- **Struktura-tvar**

Východiskem jeho strukturalismu byla tvarová psychologie, kterou doplňoval o receptivně estetický přístup pozdního Aloise Riegla.

- **Uměleckohistorická praxe (Metodické k uměleckohistorické praxi)**

Výborný přednáškový text pro studenty (doporučeno k četbě):

*Adekvátní nastavení, odlišné pocíťování času a prostoru, role „Formgegebenheit“*

*Vidění – porozumění – hodnocení, vidění v historické perspektivě, znalecké určení*

*Kritika ikonografie a ikonologie, funkce ikonografie*

*Problém historických konstant, problém vývoje v dějinách umění*

- **Formální motiv**

Jeden z Pächtových klíčových pojmů. Při srovnávání uměleckých děl můžeme zjišťovat:

*Vnitřní příbuznost, případně vnější podobnost*

V brněnském prostředí bychom našli určitou affinitu k Pächtově přístupu v myšlení u profesora Alberta Kutala.

## Pierre Francastel (1900-1969)

- zpočátku psal formově interpretační práce o sochařství ve Versailles (1930) a o neoklasicismu
- 1936 profesorem ve Strassbourg
- po válce: 6. sekce EPHS, Annales E.S.C.
- kritika německých dějin umění, kritika škol ikonologických
- úsilí nově vytvořit sociologicky založené dějiny umění

### Publikace:

**Peinture et Société (Malířství a společnost), 1951**

**La Réalité figurative (Figurativní realita), 1965**

**La Figure et le Lieu (Figura a místo), 1967**



## **Badatelská témata:**

- **Kritika dějin umění**

Negativní zkušenost s fašismem jej vedla k úplné kritice „německé vědy“ – i emigrační.

- **Vazby mezi vnímaným, reálným a imaginárním**

Umění nám dává možnost objevovat vazby mezi vnímaným, reálným a imaginárním. Je třeba se naučit „vidět“ umělecké dílo - *Vidět znamená dešifrovat.*

- **Tři Francastelova badatelská témata**

Představení imaginárního prostoru uměleckého díla jako projev civilizace (perspektiva od renesance po moderní umění) – Prozkoumání vnějších rysů figurativního systému v tomto prostoru (figura a místo) – Problém obrazu jako specifické funkce lidské aktivity mezi jinými aktivitami lidského ducha (tuto práci již nenapsal).

- **Figura a místo**

Strukturální objasnění uměleckého díla ve třech krocích: (a) Bezprostřední uspořádání vjemů – elementárních prvků v uměleckém díle, (b) Figury a místa – struktura – střet individuality umělce se společenským vědomím (mentality), (c) Duchovní schopnost člověka – figurativní myšlení umělce, výtvarné myšlení vnímatele (sociologie).

## André Chastel (1912-1990)

- žák H. Focillona, studium na Warburg Insitute
- EHESS, Paris
- College de France
- francouzský protipól Francastelův
- jeden z velkých představitelů světových dějin umění

### Publikace:

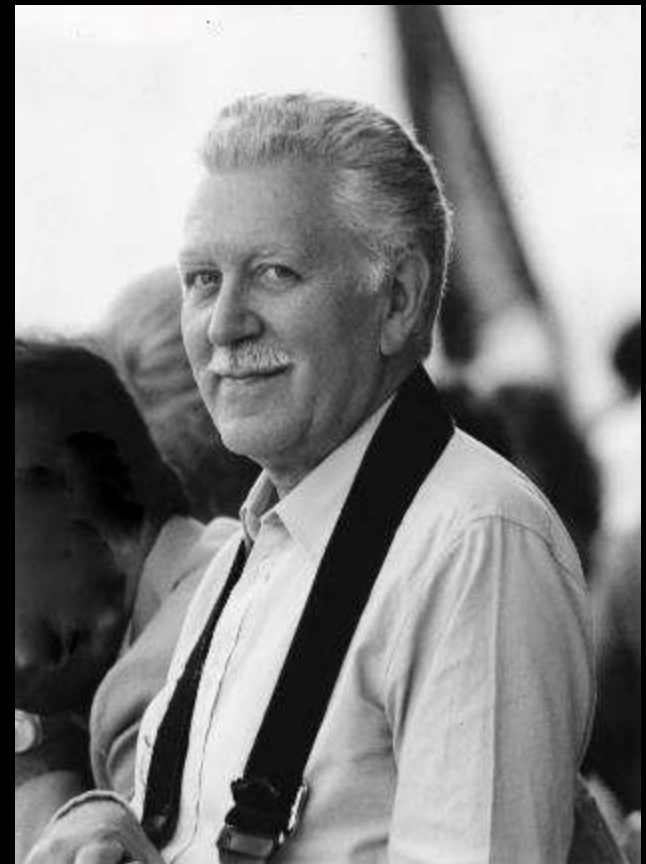
**Marsile Ficin et l'art, 1954 (1975)**

**Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, 1959**

**Italienische Renaissance 1460-1500, 2 sv., 1965-1966**

**Le Mythe de la Renaissance / La Crise de la Renaissance 1420-1600, 2 sv, 1966**

**Sac de Rome (1527), 1984**





## **Badatelská témata:**

- **Zpočátku warburgovská verze ikonologie:**

Vztah filozofického neoplatonismu a umění ve Florencii za Lorenza il Magnifico.

- **Úlohy a témata v umělecké tvorbě**

Inspirace Jacobem Burckhardtem je patrná zejména ve dvou německy vydaných svazcích o renesanci v období 1460-1500.

- **„Integrální“ dějiny umění**

Chastel rozlišoval v dějinách umění tři přístupy: formalistní, ikonologické a sociologické. Ideálem mu bylo využít všech možností, které tyto přístupy nabízely, a vytvořit tak novou integraci - syntetickou práci o italské renesanci.

- **Mikrohistorické studie**

Studie zabývající se zajímavými tématy, např. vyplnění Říma (Sacco di Roma), práce o původu a významu grotesky, práce o obrazech, na nichž byla umělcem namalovaná muška na obraze, apod.

## Jan Białostocki (1921-1988)

- Warszawa (studium u W. Tatarkiewiczze)
- styky s Panofskym, Gombrichem, F. Braudelem (Annales)
- CIHA – výborný organizátor a takřka symbolická postava poválečných dějin umění v mezinárodním měřítku

### Publikace:

**Pięć wieków myśli o sztuce, 1959**

**Styl i modus w sztukach plastycznych, 1961**

**Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery, 1963**

**Stil und Ikonographie, 1966**

**Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen), 1972**

**The Art of the Renaissance in Eastern Europe, 1976**

**Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, 1980**



## **Badatelská témata:**

- **Dějiny umění jako humanistická disciplína**

Białostocki je autorem řady publikací sborníkového typu, v nichž pléduje za humanistický status dějin umění, zabývá se metodologickými otázkami a především probírá témata Warburgova, Panofského i Gombrichova.

- **Modus a styl**

Białostocki znovuobjevil uměleckohistorické téma stylu jako způsobu. Vytvořil tak moderní modální teorii stylu, dodnes inspirující.

- **Dějiny umění a dějiny kultury**

Prospěšná polarita integrálních (sociologických, ikonografických, kulturně historických) a autonomních metod v dějepisu umění.

- **Uměleckohistorická geografie**

V práci o renesanci ve střední a východní Evropě se pokusil vymezit uměleckohistorický koncept nadregionálního umění (vázaného na dynastii Jagellonců).

## **Ernst H. Gombrich (1909-2001)**

- studium ve Vídni u Julia von Schlossera
- 1936: stipendium Warburg Institute
- 1938: zůstal ve Velké Británii
- zjevně největší a nejvýznamnější historik umění 20. století

### **Publikace:**

**Story of art, 1950**

**Art and Illusion, The Sense of Order, The Image and the Eye, 1960, 1979, 1982**

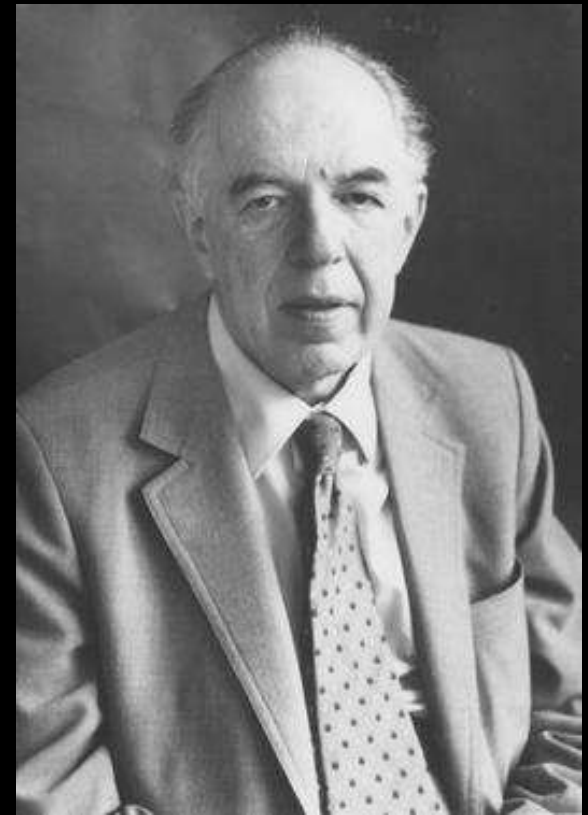
**Studies in the art of the Renaissance I-IV., 1966-1986**

**Aby Warburg. An Intellectual Biography, 1972**

**Ideals and Idols, 1979**

**The Uses of Images, 2000**

**The Preference for the Primitive, 2002**



## **Badatelská témata:**

- **Konceptuální dějiny umění**

Ve své první přehledové práci o dějinách umění vytvořil Gombrich dějiny bez stylu užitím konceptuálního pojetí na základě dějinného pohybu formou „pokusu a omylu“.

- **Program perceptualismu a psychologie vnímání**

Tři nejslavnější díla (Umění a iluze, Smysl pro řád, Obraz a oko) tvoří tři části teorie perceptualismu: Teorie dějin zobrazování (psychologie obrazového znázorňování) - Teorie volné hry čistých forem v ornamentu - Teorie iluzionistického a symbolického zobrazení v umělecké tvorbě.

- **Metodologické úvahy v široké oblasti dějin umění**

Gombrich se ve svých studiích dotkl prakticky všech nejdůležitějších metodických iniciativ v dějepisu umění – jeho studie přitom pokaždé přinesly velmi inspirativní návrhy či řešení.

- **Plédování pro pluralismus, A cupology – seminar**

*Plédování pro pluralismus*

- V rámci ankety badatelů z rozličných oborů na téma Kuhnovy knihy *Struktura vědeckých revolucí* vyslovil Ernst Gombrich obavu z konceptu „normální vědy“. Naopak považoval za nutné, aby ve vědě docházelo ke stálé diskusi a ke stálému pohybu. Jinak hrozí nebezpečí, že k různorodému umění se budeme stavět stále stejným způsobem s jediným metodickým přístupem. Je však třeba mít odvahu klást si otázky, jež si ještě nikdo nepoložil, a hledat nové postupy k jejich zodpovězení.
- Možností, jak se vyhnout nehybnosti a sterilitě ve vědecké práci, mu přitom byl metodický pluralismus. Výsledek: nebudou pouze jediné dějiny umění, ale mnoho různých směrů bádání, jež se nebudou ostýchat překročit hranice libovolného počtu jiných disciplín.

*Seminář „šálkologie“:*

- Skoro dvacet let poté se Gombrich k tématu ještě jednou vrátil, když psal o doktorandském semináři, jenž nazval „cupologií – naukou o šálku“.
- „To slovo vzniklo proto, že jeden z nás vzal šálek čaje, který stál na stole, a pokusil se vyjmenovat nejrůznější otázky, které by mohly být řešeny s ohledem na onen šálek (...). Každá z těchto otázek může vést k zajímavému článku nebo dokonce ke knize. Rozhodnutí o tom, na kterou otázku se zeptat, zůstane přitom vždy na nás. Budeme se řídit částečně dosavadní tradicí výzkumu, částečně také šancí, kterou vnímáme, že bychom mohli zjistit něco nového. Historik v takových věcech potřebuje určitý takt a nadání, jež může být nazváno slovy „mít oko pro problém“.

- **E. H. Gombrich, Jak učit dějiny umění ?**

*„...Pokud bych byl požádán učit studenty dnes, nezkoušel bych učit je dějiny stylů, které pochodují z románské doby přes gotiku až k renesanci. Zkusil bych společně s nimi zkoumat, co to vlastně znamenalo být umělcem v minulosti, jaké úkoly musel takový člověk zvládnout a v jakých konkrétních kontextech vznikala ta díla, která dodnes obdivujeme...*

*Následujte mne ve své mysli do Národní galerie - odkud přišly zde visící obrazy, jakou měly původní funkci? Proč tam nejsou obrazy -pokud si pamatuji- které by byly datovány před 13. stoletím? Bylo malířství objeveno teprve potom? Taková otázka nás přirozeně hned přivede k dějinám deskového malířství a k jeho funkci v církvi latinského středověku. Mnohé ze starších deskových maleb v galerii jsou oltářní obrazy. Proč oltářní obrazy? Není to snad částečně proto, že se změnila liturgie? Role byzantské ikony jako modelu, její imitace v Itálii během nadvlády toho, čemu Giorgio Vasari říkal -byzantská manýra-, její transformace na severu do uzavírajícího se polyptychu, apod., to vše je samozřejmě známé. Ale zkuste uvažovat ještě trochu dále a ptejte se, jaký je vlastně přesně náboženský statut oltářního obrazu, souvisí svatí na něm zpodobení vždy se zasvěcením oltáře? Kdo rozhodoval o tématu, apod. Velmi brzy zjistíte, že věci nejsou tak jednoduché.*

*A jak je to s oltářními obrazy, tak je to rovněž s freskami. Všichni známe Giottovy fresky v kapli Scrovegniů a Masacciovy fresky v kapli Brancacciů. Jaké však byly přesně funkce těchto rodinných kaplí? Byli zde pohřbeni všichni členové rodiny? Byly zde slouženy mše pro mrtvé, a pokud ano - kolik a jak dlouho? Tato díla byla samozřejmě financována z určitého vlastnictví, ale jak to skutečně fungovalo, jaká práva zůstávala církvi? Pokud budeme odpovídat konkrétněji, zjistíme, že na jedné straně odstraníme zlatý závoj od slova „objednavatel“ a na druhé straně Ruskinova atmosféra kolem ideje -středověký řemeslník, který obětoval svůj um církvi-, se rovněž rozplyne...”*

## 5. Kritická teorie a současný dějepis umění

Od 70. let 20. století se začala objevovat kritika dosavadního humanisticky koncipovaného dějpisu umění. Tato kritika proběhla ve dvou etapách.

### „New art history“: („Nové dějiny umění“)

70. léta 20. století

- 1. Politické, sociálně teoretické a marxistické dějiny umění
- 2. Feministické dějiny umění
- 3. Psychoanalytické vysvětlení konstrukce sexuální a sociální identity
- 4. Poststrukturalistické a dekonstruktivistické metody
- 5. Kritika evropocentrismu a kánonu ve výtvarném umění



## Kritická teorie v dějepisu umění

90. léta 20. století

Střediskem kritické teorie se stalo univerzitní prostředí v USA. Zde se objevily různé iniciativy od kritiky celé dosavadní uměleckohistorické disciplíny přes návrhy využít metodické postupy jiných disciplín (lingvistický obrat, ikonický obrat, apod.) až po poststrukturalistické a sémioticky orientované práce:

- Donald Preziosi, Keith Moxey, Michael Ann Holly, Norman Bryson

Na druhé straně existovala ovšem rovněž diskuse v rámci dějin umění. Ta sice odmítala myšlenky „kritické teorie“, ale její představitelé si byli vědomi nutnosti určitým způsobem inovovat dějiny umění (a současně hájit její tradiční založení):

- Ernst H. Gombrich (pozdní dílo), Michael Baxandall, Svetlana Alpers, James Elkins

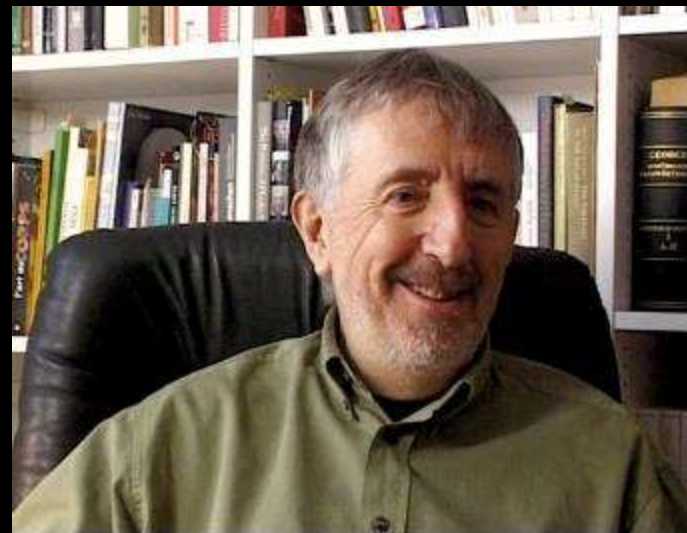
## Hans Belting (1935)

Studium: Johannes-Guttenberg Universitat, Mainz

La Sapienza, Řím

Profesor: Heidelberg, Mnichov, Karlsruhe

Doctor honoris causa Masarykovy univerzity



Jeden z nejvýznamnějších současných historiků umění proslul zejména svou původně nástupní přednáškou na Univerzitě v Mnichově:

**1983: Das Ende der Kunstgeschichte?**

**1995: Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahren**

Konec dějin umění v titulu přednášky neznamena konec disciplíny, ale konec určité výkladově interpretační tradice, spočívající na Vasariho konceptu italského renesančního umění. Tato tradice byla převedena na výzkum dalších epoch (na příklad moderního umění). Dnes ale před námi stojí „třetí dějiny umění“, které se vyrovnávají s tím, že středověké i současné umění vyžadují odlišné badatelské přístupy, než ono klasické renesanční umění.

## Hans Belting – badatelská témata a publikace

- **Středověké umění = obraz a kult**

1964: Die Basilika dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus

1968: Studien zur beneventanischen Malerei

1970: Das Illuminierte Buch in der Spätbyzantinischen Gesellschaft

1977: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi

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

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

1986: Kunstgeschichte. Eine Einführung (spolupráce, text o umělecké úloze Ducciovy Maestà v Sieně)

**1990: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**

**1994: [+ Christiane Kruse]; Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei.**

- **Moderní umění, identita „německého umění“**

1984: Max Beckmann: die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München

**1998: Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst**

2007: Why the Museum? New Markets, Colonial Memories, and Local Politics (Keynote Lecture)

2012: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate (kongres Norimberk)

**1992: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe**

1999: Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst

- **Návrhy pro novou „antropologii obrazu“**

**2001: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft**

2002: Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste

2004: Thomas Struth: museum photographs, London:

2005: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen

2005: Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg:

**2008: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks**

2009: Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp.

2010: Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden

2013: Faces: Eine Geschichte des Gesichts.

Beltinga v této souvislosti zajímají:

*„nové, obsáhlé dějiny obrazu, do nichž by se dosavadní dějiny umění začlenily, ale nemohly by se v nich rozplynout. Dějiny obrazu by mohly právě tak přiznat oprávnění obrazovým médiím, jako identifikovat umění tam, kde se s tímto nárokem historicky přihlásilo o slovo“.*

## Současná diskusní témata

- „Třetí dějiny umění“ nebo antropologie obrazu ?

Hans Belting: Konec dějin umění (1983, 1995)

Hans Belting: Bild – Anthropologie (2001)

- Budoucí role systémového přístupu nebo kulturních teorií ?

Kitty Zijlmans: systémový přístup v dějinách umění

Mieke Bal: kulturní teorie, semiotika – Narratologie (1985)

- Post-formalistické dějiny umění ?

David Summers: The Real Spaces

- „Period eye“ (dobové oko) nebo „anachronismus“ výkladu ?

Michael Baxandall – Georges Didi-Huberman

## Příklad: Georges Didi-Huberman (1953)

### a) anachronismus

**Vzory: Aby M. Warburg** (přežívání obrazů), **Walter Benjamin** (aura obrazů) a **Carl Einstein** (konstrukce světa obrazem), **Freudova** psychoanalýza

- Invention de l'hysterie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1982.
- Fra Angelico. Dissemblance et figuration, 1990.
- Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art, 1990.
- Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 1992.
- Devant le temps, 2000.
- Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombe, 2002.
- Images malgré tout, 2004.



**b) místo tradičních, „magických“  
pojmu v dějepisu umění – pojmy jiné:  
trhlina, symptom, ztělesnění, analogie**

- *akt divání se je vždy otevřený a nestabilní: rozprostírá se mezi prezentací a reprezentací, mezi symbolem a symptomem, mezi pojmem viděného a obnoveným pojmem vizuálního.*

## Teorie – Pojmy - Metody

Wolfgang Iser (1926-2007): Jak se dělá teorie, 2005

- **Teorie** – vytvářejí základ pro systém obecných a abstraktních kategorií pojmů v dané disciplíně. Wolfgang Iser vychází zčásti z Thomase Kuhna, zčásti z německé tradice rozlišení přírodovědných a humanitně-vědných postupů:
- **Teorie tvrdá: pronáší v přírodních vědách „předpovědi“**  
Teorie studuje fenomény v systémech: prostřednictvím klíčových myšlenek ustavuje zákony  
Ověřování pravdivosti, správnosti se děje prostřednictvím testování hypotéz  
Hlavní úkol takové teorie: **lépe předvídat**
- **Teorie měkká: jejím cílem je ve vědách humanitních „mapování“**  
Teorie skládá po kouscích jednotlivé fenomény: usiluje o jejich posuzování, rozlišování – nalezené klíčové myšlenky ustavují nikoli zákon, ale metaforu  
Nelze použít ověření, ani vyvrácení pravdivosti – podstatné je zajištění relativní přesvědčivosti teorie, tj. obecný souhlas  
Hlavní úkol takové teorie: **lépe porozumět**

- **Pojmy** – a) se proměňují prostřednictvím měnících se teorií (např. proměna pojmu styl podle teorií zaměřených buď normativně či způsobově: tj. styl jako norma, případně styl jako modus)  
b) jsou relativně stálé a jsou s určitou teorií pevně propojené (např. téma, atribut, symbol v ikonologickém výzkumu).

- **Metody-přístupy** – nabízejí nástroje pro analýzu a interpretaci jevů. Současně ale rovněž retrospektivně prozkoumávají nebo korigují ty předpoklady, na nichž stojí teorie.

- **Interpretace umění od klasické poetiky k dnešní teorii**

Proč je v současnosti kladen tak značný důraz na roli teorií v uměnovědných disciplínách ? Wolfgang Iser to vysvětluje proměnou interpretace umění:

- (a) Aristotelská poetika - do konce 18. století: tvoření děl (pluralismus umění).
- (b) Filozofická estetika - 19. a první polovina 20. století: poznávání umění a umělecká kritika (holistický a normativní přístup).
- (c) Teorie – v současnosti: dílčí teorie odhalují zásobárnu nejrůznějších aspektů, které lze nalézt v uměleckém díle (pluralismus v uměleckém díle).



## 6. Kategorie – základní pojmy

**Styl**

**Struktura**

**Symbol**

**Funkce**

**Význam**

**Čas (dějinná souvislost)**

# Styl I.

## Jedna z klasických definic, in: Meyer Schapiro, 1953 (1961)

*„Styl je konstantní forma - a někdy konstantní prvky, obsahové kvality a výraz současně – v umění jedince, anebo skupiny. Pojem je rovněž užíván pro celou aktivitu jedince či skupiny, když se hovoří o životním stylu nebo stylu civilizací“.*

- Stylová analýza – styly nejsou definovány přísně logicky. Na jedné straně je snaha na základě zkušenosti přesně analyzovat motiv/formu, formální vztahy a hodnoty, na druhé straně je chápána expresivní složka stylů, vztahující se k tvůrčím procesům (srov. pojmy stylizovaný, manýristický, apod.).
- Důležitý impulz pro chápání stylu přineslo moderní umění: skrze něj a jeho heterogenitu se díváme i na prehistorické a archaické umění. Již nikoli normativní vymezení a autonomie formy, ale vedle expresivity hledíme i na obsah a na jiné, měnící se přístupy ke stylu.
- Styl je tedy spíše heterogenním celkem než homogenním: obsahuje výraz, obsah, celek, to znamená, že jej můžeme pochopit zejména jako strukturu:

*„složitý organismus se skládá z nestejných částí a jejich integrace spočívá spíše ve funkční vzájemné souvislosti, než v opakování téže struktury ve všech součástech“.*

## Označení konstantní formy před historismem

- **Starověká rétorika**

**Genera** (druhy): geografické, funkčně symbolické (*dórský, iónský, korintský*)

**Ordo** (řád, seřazení, pořadí): funkční použití (*toskánský/dórský – iónský – korintský/kompozitní*)

**Modus** (způsob): Tři stylové způsoby v římské rétorice

*grave* (vážný - k dojmutí), *medium* (střední - k pobavení), *tenue* (jednoduchý - k dokazování)

*grande* (vznešený - k dojmutí), *subtile* (střízlivý - k poučení), *floridum* (květnatý - k pobavení)

- **Raně novověké umění**

**Manýra** (maniera): Giorgio Vasari (maniera umělce, maniera epochy)

**Styl a hudba** (hudební tónina): Nicolas Poussin (modální styly), Roger de Piles: umělec tvoří různými stylovými způsoby a za svého života prochází třemi manýrami (nejprve podle svého učitele, poté si vytvoří manýru vlastní a na konec manýra stárí vede poznenáhlu k úpadku)

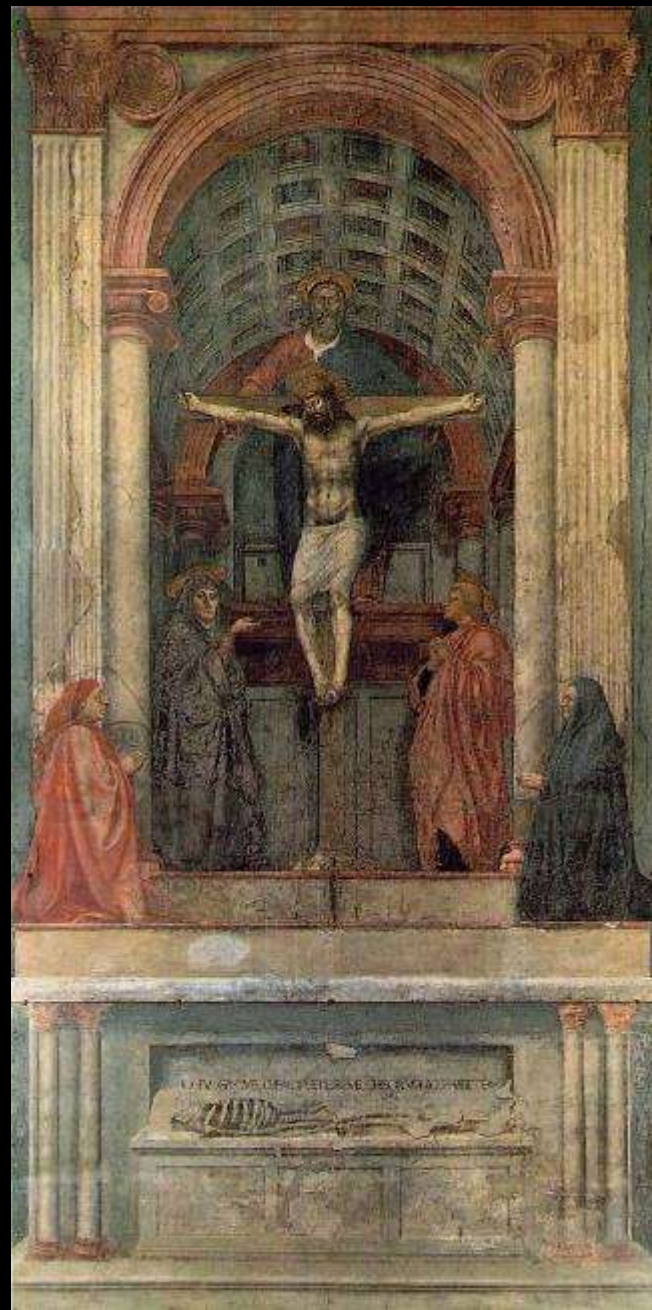
**Umělecká škola** (styl školy): Luigi Lanzi (geografické třídění, časté v klasické muzeologii).

## Giorgio Vasari

Maniera prima: Giotto; Nicolo a Giovanni Pisano



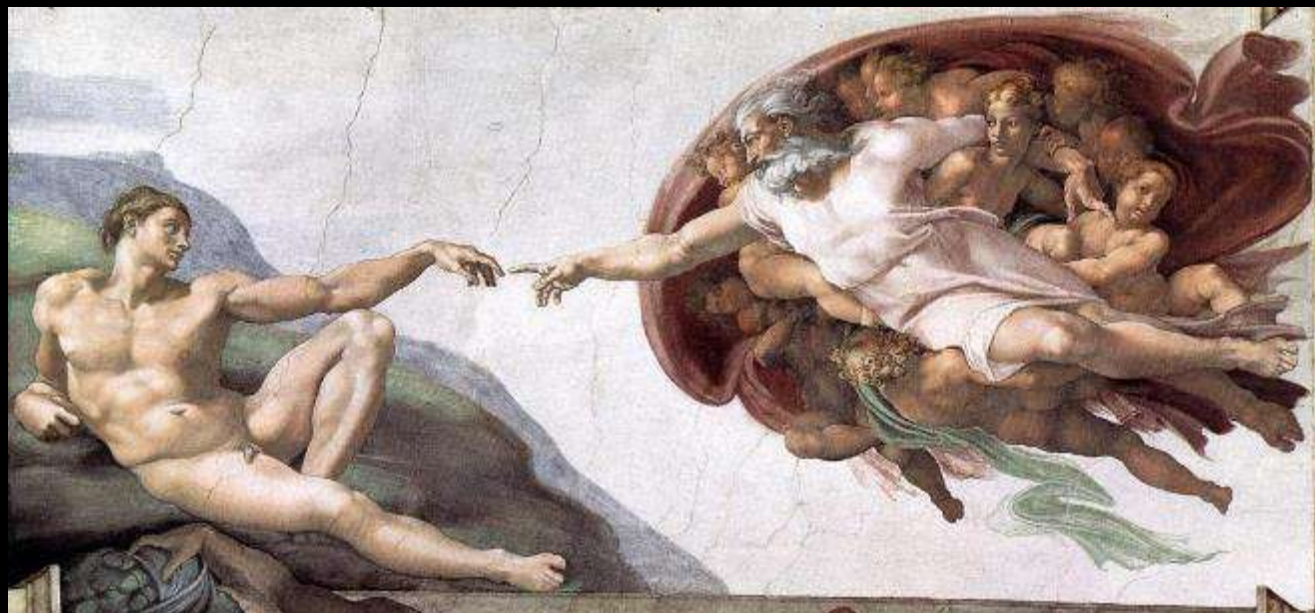
Maniera seconda – secca (suchá manýra):  
Brunellesco; Donatello; Masaccio



Na prahu maniere moderny:  
Giorgione a Leonardo da Vinci



Nejvyšší vrchol maniere:  
Michelangelo Buonarroti





Alternativa druhého vydání životopisů:  
dokonalá maniera moderna se projevuje ve třech podobách  
disegno (Michelangelo), invenzione (Raffael), colore (Tizian)





## Nicolas Poussin (1594-1665) – Paul Fréart de Chambelain

Stylový modus: mytologický-tragický, klasický, pastorální



# Umělecká škola (Giulio Mancini, Luigi Lanzi, markýz Durazzo)

## Luigi Lanzi: Storia pittorica

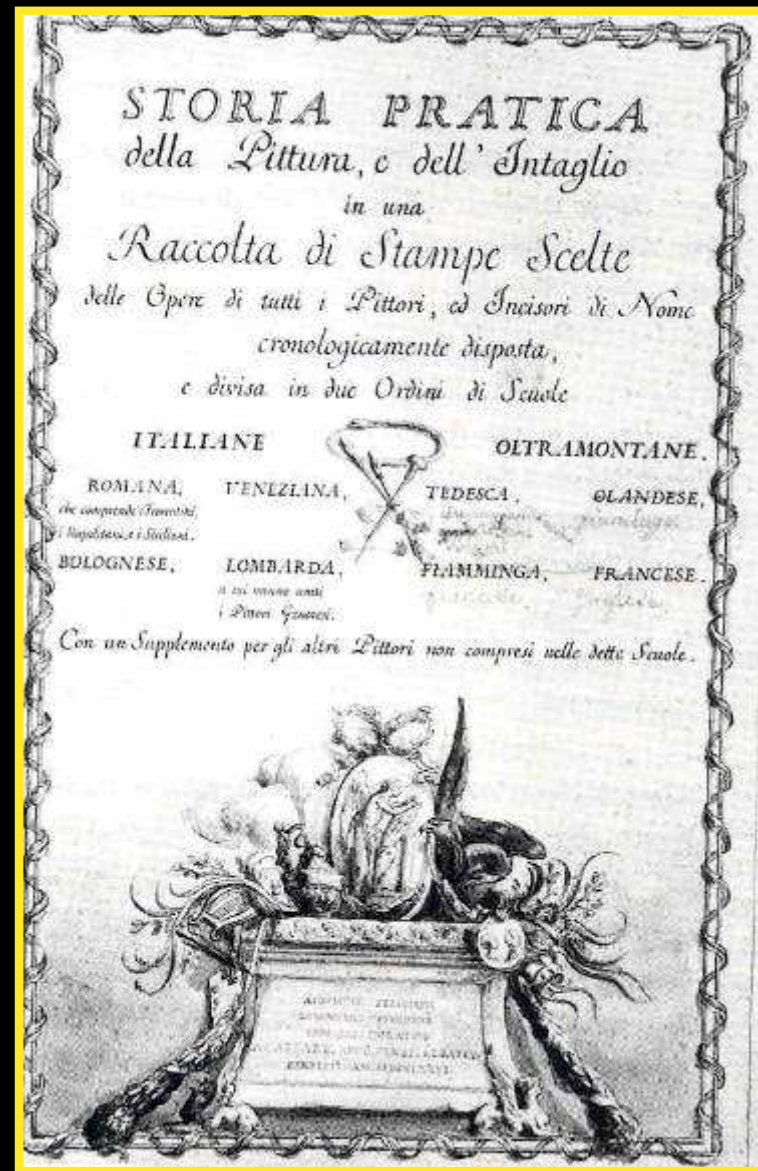
Vol. 1: Florentská a sienská škola.

Vol. 2: Římská a neapolská škola.

Vol. 3: Benátská škola.

Vol. 4: Lombardská škola (Mantua, Modena, Parma, Cremona a Milano).

Vol. 5: Boloňská, ferrarská, janovská & piemontská škola.



# Styl epochy, styl osobní

(Berlínská škola dějin umění a historismus 19. století a další variace)

## Forma a duchovní okolí

- **Styl jako norma**
  - a) norma správnosti
  - b) norma dokonalosti
  
- **Styl jako výraz**
  - a) výraz duchovních snah epochy
  - b) symptom společenské situace

## Stylová změna

- **Biologický model:**  
zrození – rozkvět – smrt  
raný – vrcholný – pozdní
  
- **Technologický - mechanický model:**  
experiment/vstřikování látky –  
klasika/stlačování a srovnání – zjemnění-  
rozšíření/rozpínání – rozpad/roztříštění
  
- **Kyvadlová změna:**  
“od plastického k malířskému”  
“od haptického k optickému”

## Poválečné revize stylového pojmu

- **James S. Ackermann, 1962:**

System jednotných stylů je příliš obecný – v renesanci a baroku spíše zastírá zřetelné detaily a rozdíly. Evoluce stylu tam neznamená následnost kroků k řešení nějakého problému, ale naopak: znamená následnost kroků pryč od původně postaveného problému. Historik umění musí užít vždy takový pojem stylu, který mu nejlépe pomůže k porozumění dějinám umění.

- **Ernst H. Gombrich, 1966:**

Dosavadní definice stylu mají svůj původ v renesanční koncepci uměleckého pokroku: jsou buď normativně kritické (např. správný proti nesprávnému) nebo morfologicky popisující (např. klasický proti neklasickému). Namísto podobného zevšeobecnění bychom se měli věnovat studiu dobových termínů, případně dobových uměleckých snah a praktik. Gombrich připomíná dva principy v návaznosti na starší dění: Principle of exclusion (odmítnutí) – umělec se snaží vyhnout se tomu, co bylo jeho předchůdci uznáváno jako hodnota. Principle of sacrifice (obětování) - umělec uznává různé hodnoty a obětuje některé z nich, aby dal přednost jiným.

- **Josef Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth, 1970:**

V dějinách umění nikdy neexistovala stylová jednota (to je romantická představa historiků 19. století, kteří ve své době neviděli zřetelnou kulturní jednotu a tak ji vyhledávali poukazem na údajně jednotné minulé epochy), ale vždy vládl v dané epoše stylový pluralismus.

- **Styl jako modus**

a) stylový způsob

b) stylová tónina

V 60. letech 20. století bylo stále častěji diskutováno způsobové (modální) pojetí stylu. Zvláště Jan Białostocki poukázal na kořeny stylového způsobu ve starověké rétorice a na význam, jež toto pojetí mělo v teoretických úvahách malíře Nicolase Poussina. Teorie stylového způsobu se poté stala vítaným spojencem pro uznání stylového pluralismu v rámci jedné epochy.

### **Příklad stylových způsobů:**

Louis Phélypeaux, seigneur de La Vrillière (1598–1681), státní sekretář Ludvíka XIII. a obdivovatel italského umění si nechal v letech 1635-1637 zařídit galerii svého pařížského paláce záměrně různými styly soudobého italského malířství.



Quido Reni - Alessandro Turchi



Guercino da Cento



Guercino da Cento - Pietro Berettini da Cortona





Pietro Berrettini da Cortona



Nicolas Poussin - Carlo Maratta



## Funkčně – pragmatické vymezení stylu

Paralelně s normativním a morfologickým vymezením stylu v dějinách dějin umění se objevuje rovněž teoreticky protichůdné, funkční vymezení stylu. Jeho původ nalezneme především v prakticky ateliérech umělců.

Jeden ze zakladatelů dějin umění, *Karl Friedrich von Rumohr*, využil tento pojem proti Winckelmannově normativnímu vymezení. V uměleckých dílech podle něj tak můžeme rozlišit:

- a) manýru, to je zvyklost ruky umělce
- b) styl, to je „... umělcovo přizpůsobení se vnitřním požadavkům látky“.

Na Rumohra později navázal architekt a teoretik Gottfried Semper. Ten ve svých spisech podal dvě definice pojmu styl:

1851: „... je to k uměleckému významu povýšené zviditelnění základní myšlenky a všech vnitřních a vnějších činitelů, které měly vliv na její ztělesnění v uměleckém díle a na proměnu její podoby“.

1869: „Styl je souladem uměleckého díla s dějinami jeho vznikání – tyto dějiny zahrnují všechny podmínky a okolnosti vytváření onoho díla“.

## **Ze Semperova stanoviska je umělecké dílo výsledkem různorodých okolností – agencí.**

„Styl je v původním slova smyslu olůvko, nástroj, který používali staří k psaní a kreslení. Proto je to velmi vhodné slovo k osvětlení vztahu mezi formou uměleckého díla a dějinami jejího vznikání“. Existují různé nástroje, které podmiňují vznikání uměleckého díla“:

a) Mezi těmito nástroji je nejdůležitější nejdříve ruka, která onen nástroj vede a vůle, která ji vede (osobnost umělce), včetně dalších různých okolností

= 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 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 zpracovává materiál

= to jsou determinanty ideje.

## Příklad funkčního stylu

(i když se může zdát být poněkud bizarní):

Módní kritik oceňuje či naopak kritizuje oblečení se slovy:

... zde vidíme nedostatek stylu...,

... ten (ta) má ale styl !!!

Co je to ale onen (funkční) styl?



Semperovo vysvětlení:

Styl je soulad produktu  
s dějinami jeho vytváření:

- zadání, dress code, výtvarné pojetí
- materiál šatů, technika zpracování
- osobitost objednavatele-nositele, invence tvůrce, móda, doplňky...

## Styl II.

### Současná definice, in: Robert Suckale, 1995

„Styl je summou společenských a uměleckých představ, norem a cílů (v to počítaje požadavky předmětu, úlohy, techniky a materiálu), které se v uměleckém díle staly tvarem, a které jsou zprostředkovány umělcem a jeho objednavatelem“

#### Poznámka:

Německý historik středověkého umění se v této definici pokusil propojit různé definice stylu – normativní, výrazovou, modální i funkčně pragmatickou dohromady a navíc dosud nadosobní pojetí stylu ještě spojil s osobou umělce a jeho objednavatele. Inspiroval se přitom funkčním stylovým pojetím francouzského architekta a památkového konzervátora Violleta-le-Duc.

## Přizpůsobení se vnitřním a vnějším požadavkům látky:

- Styl a umělecká úloha: zkoumání možného propojení konkrétní umělecké úlohy zadání s určitým stylem (požadavky decora).
- Styl a materiál: sledování měnícího se stylu sochaře pracujícího ve dřevě či kameni, malíře malujícího skicu, hotový deskový obraz (na dřevě, kovu či plátnu) nebo nástropní fresku, apod. Stylové označení zde spojuje médium nesoucí obraz s konkrétní uměleckou zručností, s řemeslnou tradicí i „požadavky materiálu na jeho opracování“.
- Styl a technika provedení: měnící se způsob práce v práci kreslíře s perem, uhlem nebo pastelem; měnící se projekční způsob „tektonický“ a „stereotomní“ v architektuře, apod. (faktura).
- Styl umělce versus styl doby: rozlišování formálních motivů užívaných originálně umělcem, tvůrčí řešení (signatura jednotlivého umělce) a nebo naopak dobově módní, často se opakující a obdobné řešení.

# Struktura

- Strukturu lze definovat jako sestavení jednotlivých propojených elementů-částí do určitého celku. Takový celek je sice z oněch dílčích elementů složený, současně však znamená něco více, než pouhé seskupení elementů k sobě. Přitom každá modifikace jednoho z elementů se odráží ve všech ostatních. Strukturní přístup tedy zkoumá význam celku, v němž jsou transformovány dílčí elementy. Jako jednoduchou strukturu tedy můžeme na příklad pochopit existenci stylového pluralismu, v němž epocha jako určitý celek obsahuje různé stylové způsoby vedle sebe.
- Brněnský historik umění Václav Richter považoval strukturní přístup za určitou formu **novopozitivismu**:
  - a) proměňuje totiž původní primární zájem o formu uměleckého díla pouze tím, že *rozšiřuje badatelský výzkum o hledání významu (smyslu) díla za pomoci obsahu,*
  - (b) namísto vysvětlení uměleckého díla podle toho, jak vzniklo (geneze), strukturní přístup nedbá historie, ale především konstruuje systém výkladu *v synchronní rovině.*
- Struktura je pojmem, který není původním pojmem dějepisu umění. Byl do něj v Různých dobách přenesen z jiných vědeckých disciplín. Tak se v meziválečném období setkáváme se strukturou v **psychologickém** slova smyslu a v poválečném období naopak ve smyslu **sociologickém, resp. antropologickém.**



## Mladší, tzv. „Druhá vídeňská škola“

- Vídeňské prostředí kolem nově vydávaného uměleckohistorického časopisu *Kritische Berichte*, 30. léta 20. stol.:

Hans Sedlmayr, Otto Pächt, Quido Kaschnitz-Weinberg, Emil Kaufmann, Michail Alpatov

- Význam tvarové psychologie - „Gestaltpsychologie“:
  - a) celek je více než suma svých jednotlivých částí – celek má vlastnosti, které jednotlivé části nemají;
  - b) celek je dřívější než jeho části – skrze něj se teprve části projevují: např. optické klamy, reversibilní figury a přirozeně též celitvost uměleckých a architektonických děl.
- Obnovený zájem o dílo Aloise Riegla: jeho nedokončený receptivně-estetický přístup a jeho rozlišení vnějšího stylového charakteru a vnitřního stylového principu.

## Hans Sedlmayr (1896-1984)

- Rozlišení dvou dějin umění:

Primární dějiny umění – přesný a přísný pohled na umělecké dílo, fakta, znalectví.

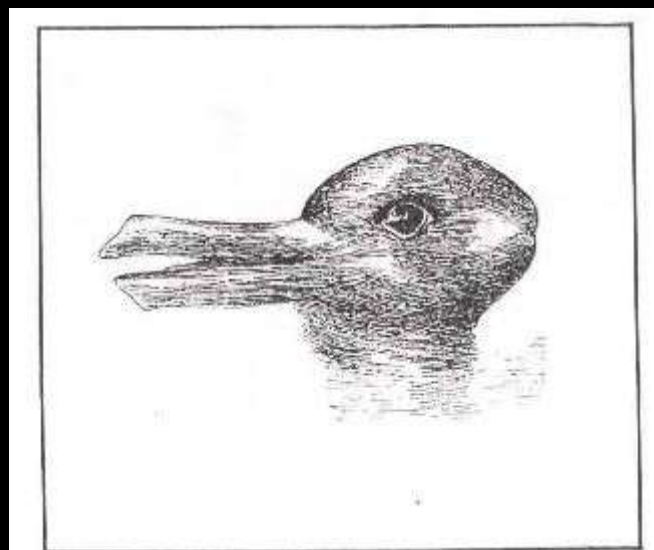
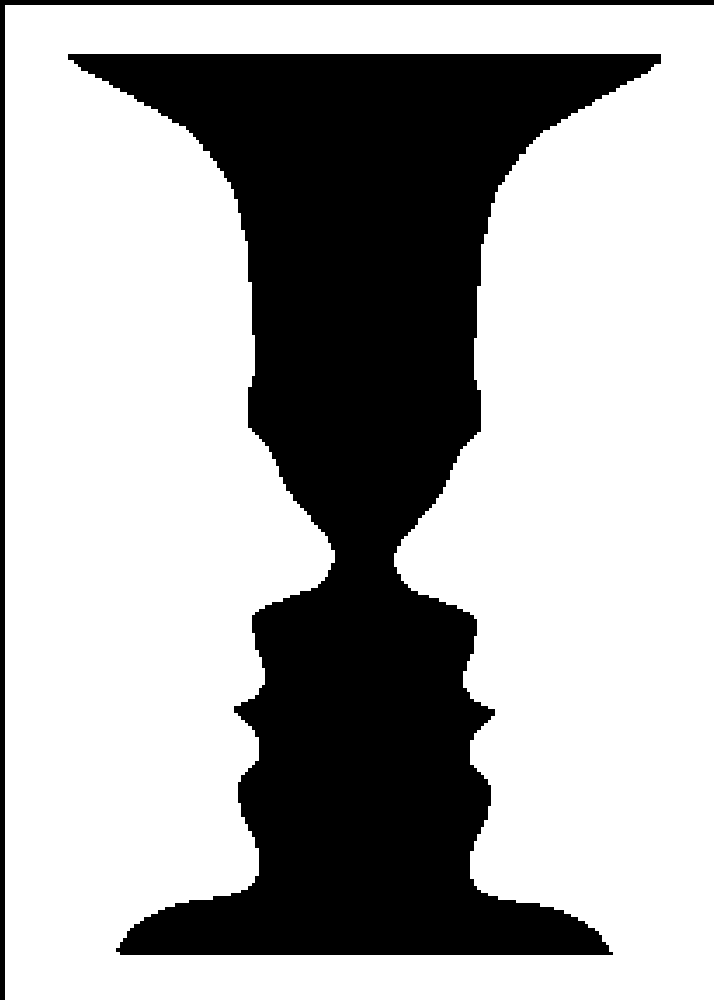
Sekundární věda o umění – strukturalismus odhaluje vnitřní souvislost uměleckého díla:

- a) umělecké dílo jako struktura
- b) umělecká tvorba jednotlivce jako struktura

- 1932, tři fáze zkoumání struktury:

1. Základní koncepce struktury (názorným zjištěním, přesným pozorováním, popisem).
2. Postupnými kroky sledujeme základní koncepce struktury a poté studujeme dílo do detailu.
3. Před námi posléze vyrůstá konkrétní tvar uměleckého díla

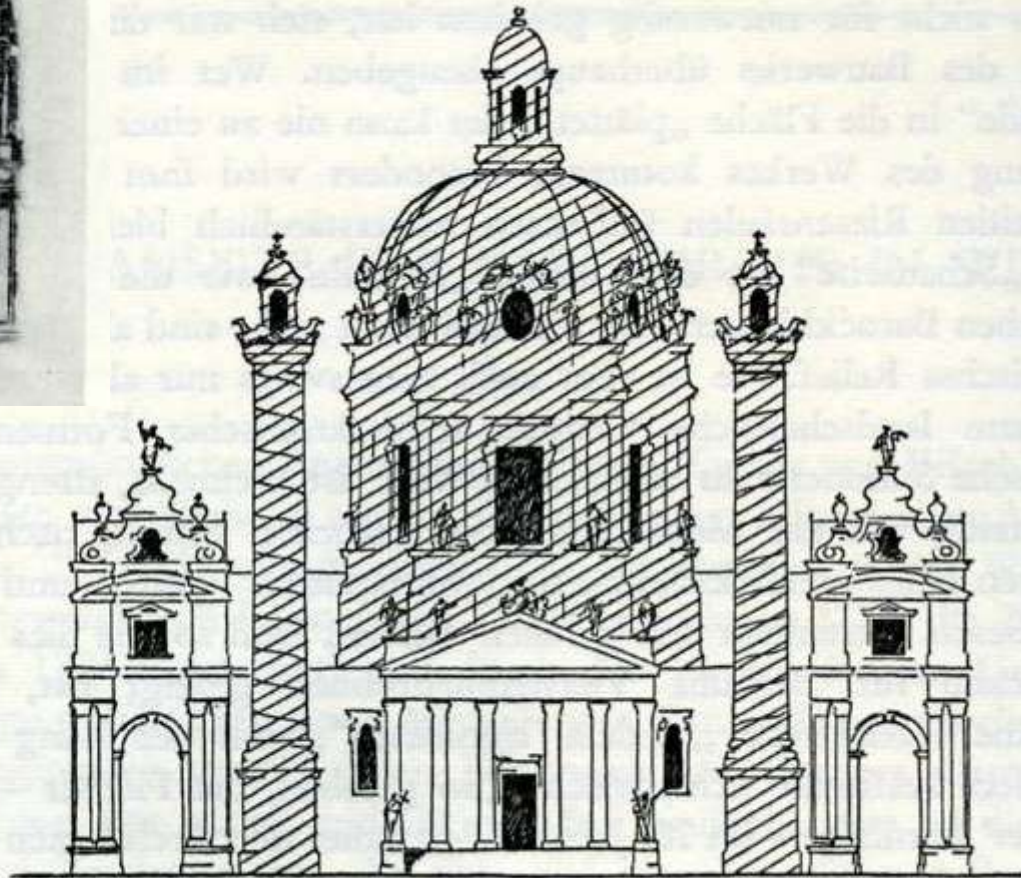
Gestalt / Tvar a psychologie vnímání



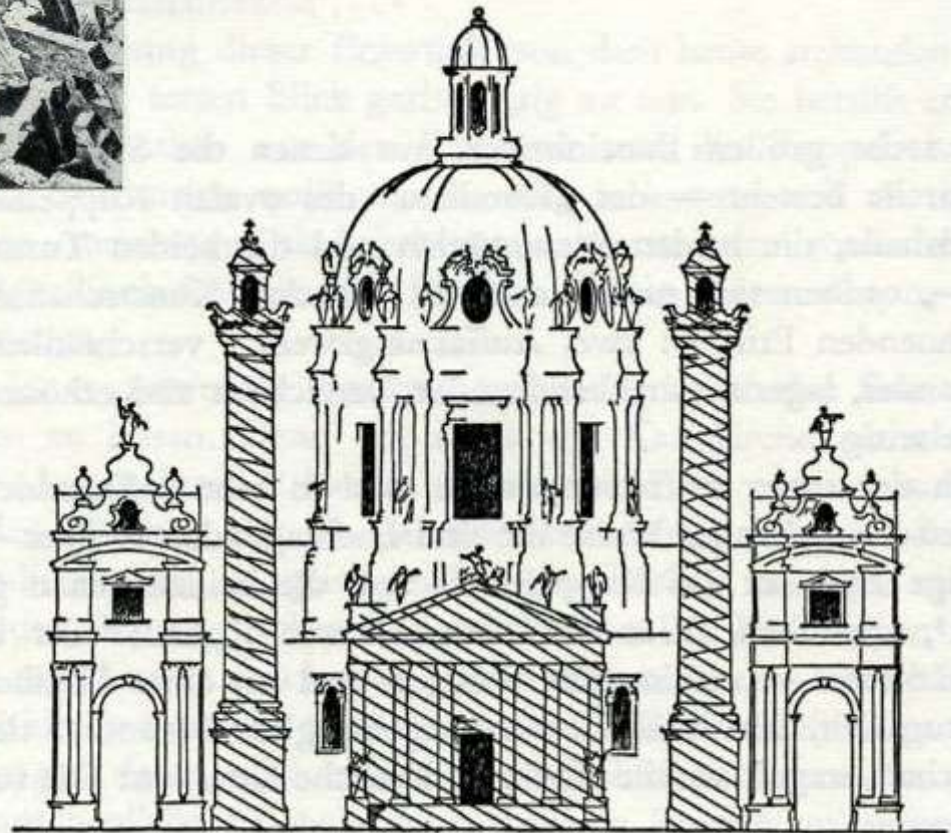
Příklad: tvarové vnímání fasády Karlskirche (Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1715)



Dva Karlové,  
sv. Karel Boromejský, barokní monumentalita  
memoriální kostel proti moru  
( na sloupech jsou výjevy ze života svěťce)



Dva Karlové,  
císař Karel VI., antikizující klasicismus  
císařský kostel s emblémem Costanza e Fortezza  
(sloupy jsou trajánovské – římsky císařské)



## Badatelská témata:

- Výklad smyslu/významu uměleckého díla proti dichotomii „forma-obsah“: Ikonologické přechází do formy – forma přechází do ikonologie
- Badatelská intuice: císařský styl Fischera von Erlach, Bruegelova „macchia“, gotická katedrála jako strukturovaný celek



## Guido von Kaschnitz-Weinberg (1890-1958)

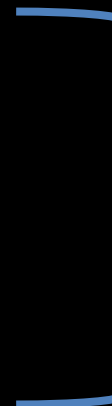
Člověk – Svět



Konstanty



Umělecké chtění



Interpretace

Umělecké dílo



## Kaschnizovo zkoumání makrostruktur (na rozdíl od Sedlmayrových mikrostruktur)

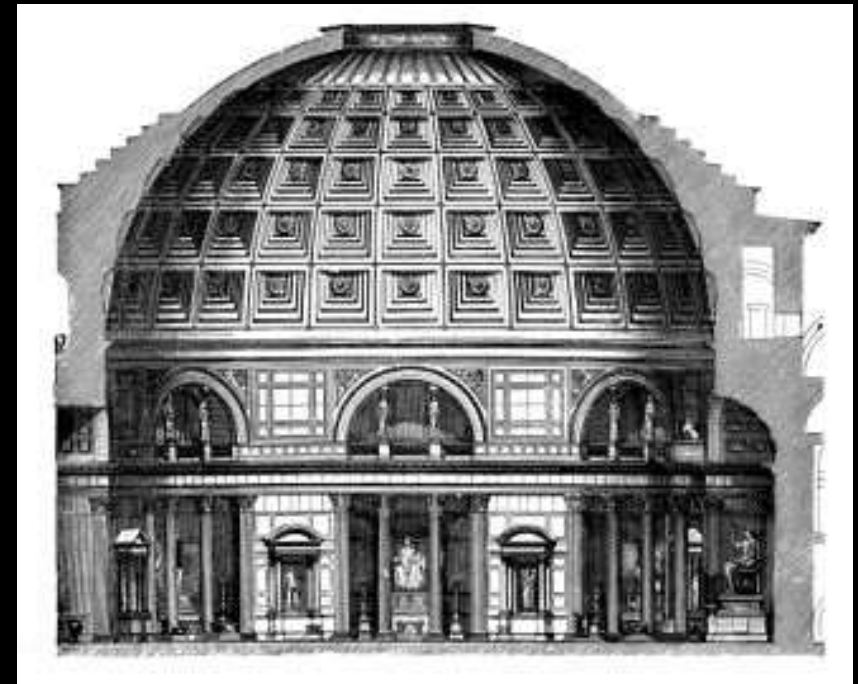
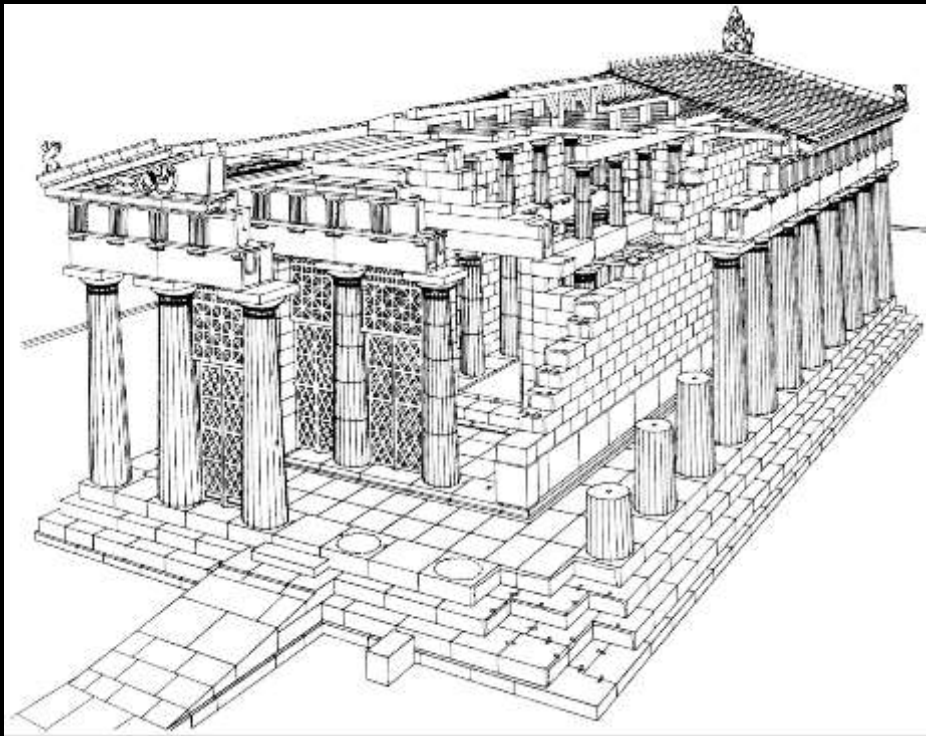
- „Umělecké dílo musí být hodnoceno samo ze sebe, podle jeho podstaty, jeho jedinečné podmíněnosti a nikoli subjektivně pozorovatelem a s ohledem na pozorovatele jako tomu bylo dosud“.
- Sledujeme vývojové řady uměleckých děl a můžeme zjistit určité **konstanty**, na něž se vnějškově nabalují další a další prstence jiných forem a odlišných inspirací
- Strukturální přístup: „objasňuje předpoklady, jež stály k dispozici umělci a současně znamenaly omezení jeho tvorby“

**Příklad:** proč je takový rozdíl mezi starověkými stavbami - řeckým chrámem a římským Pantheonem?

Pozorovatel analyzuje umělecká díla a sleduje přes jejich stylový vývoj konstanty (ty odrážejí vztah člověka ke světu) a dávají předpoklady ke vzniku uměleckých děl

Umělecké chtění vyrůstá z odlišných pradávných konstant:

- a) umění řecké založené na tradici tektonické
- b) umění italicko-římské (původně etruské) založené na tradici stereotomní



# **Poválečný strukturalismus a Claude Lévi-Strauss (1908-2009)**

## **Antropologický strukturalismus, publikace:**

Anthropologie structurale, 1958

La pensée sauvage, 1962

Smutné tropy

## **Badatelský přístup:**

„vědecké vysvětlení nespočívá v přechodu od složitosti k jednoduchosti, ale je třeba převést složitost nesrozumitelnou do složitosti srozumitelné“

„...je třeba dostat se až k nevědomé struktuře, která tvoří nejhlubší podklad každé instituce a každého zvyku, abychom získali princip explikace, který platí i pro jiné instituce a jiné zvyky...“

## Werner Hofmann (1928-2013)

### Publikace:

Nana. Mythos und Wirklichkeit, 1973 (1987)

Das irdische Paradies, 1974

Das entzweite Jahrhundert 1750-1830, 1995

Soubory studií:

Bruchlinien (19. stol.), 1979

Gegenstimmen (20. stol.), 1979

Anhaltspunkte (teorie), 1989

### Badatelská témata

- **Celky, vztahy, souvislosti**
- **Struktura** = *souhrn vztahů mezi prvky určitého celku*



## Fragen der Strukturanalyse, 1972

Strukturální analýza vychází z pluralismu významů svého předmětu. Zkoumá podmínky, za nichž vzniká, je užíváno, recipováno a dešifrováno.

- Systémy vztahů formové výstavby a uspořádání (vztahy tradice, užitná hodnota a funkce, vztahy podmíněné uměleckým druhem, vztahy statické, variabilní, dialektické, disonantní, heteronomní, umělé, apod.)
- Ideologické systémy vztahů (ikonografické tradice, mimoumělecké, „výstavní hodnota“, komerční, umělecko-kritické a umělecko-historické, apod.)

## Vlastní přístup k umění

- „Umělecké dílo můžeme přirovnat k hvězdě, která se dá nahlížet v různých možných konstelacích. To, co vypovídá, závisí od vzorců výkladu, které my mu projektujeme, tedy od systému vztahů, do nichž je postavíme.
- Pokud nebudeme stavět na kritériích výrazu, ani nebudeme měřit umělecká díla podle jejich mimetických kvalit nebo podle nějakého ideálu krásy, potom se nabízejí jako kritéria objektivního stupně především významové roviny – můžeme tedy formulovat tezi: **čím více významových rovin může být uměleckým dílem doloženo, tím silnější je jeho substance...**”

# Symbol – téma - obsah

## Předchůdci současné ikonografie a ikonologie:

- **Rétorika:**

- a) Ekfrasis / umělecký popis ve starověku a humanismu
- b) Ikones symbolicae v raném novověku (původní ikonologie)

- **Téma a obsah v dějepisu umění:**

- c) Křesťanská ikonografie: Émile Mâle – Karl Künstle
- d) Profánní ikonografie: Anton Springer – Jean Joseph Seznec

- **Počátky ikonologie**

- e) Aby M. Warburg a „kritická ikonologie“

## Základní pojmy:

Dějová látka – téma (ikonografické) – typ (ikonografický) – motiv (forma a obsah)

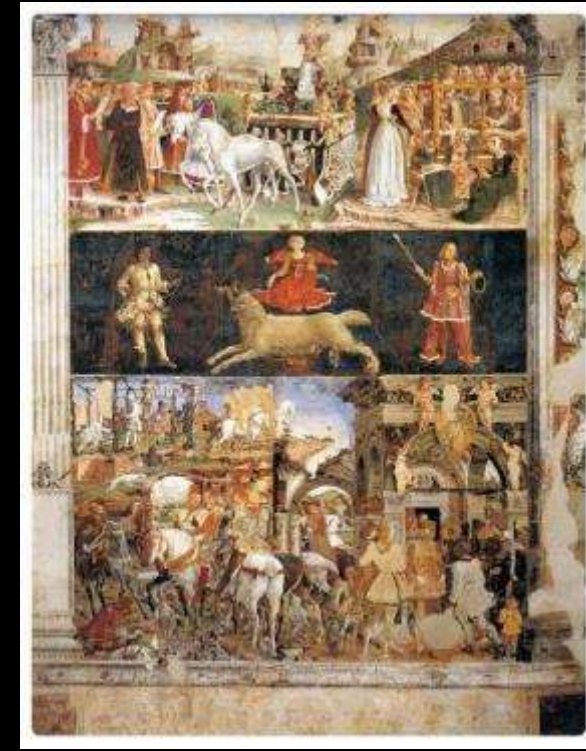
## Počátky ikonologie

- 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 materiálu, 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.

## Palazzo Schifanoia, Ferrara Francesco Cossa, Měsíc březen

(vládnoucí antické božstvo – egyptizující systém  
nebeského kalendáře / “decani” – roční život  
a slavnosti na dvoře d’Estů)



Aby Warburg:

„Přátelé, rozluštění obrazové hádanky nebylo účelem mé přednášky. Tímto svým předběžným pokusem jsem si chtěl dovolit plédovat pro metodické rozšíření hranic dějin umění v ohledu na materiál i (arabský) prostor... Věřím, že jsem prostřednictvím metody svého vysvětlení fresek ukázal, že ikonologická analýza, která se nebojí nahlížet na antiku, středověk a novověk jako na související epochu, ani toho, tázat se shodně po výrazu děl volného i užitého umění, že tato metoda dokáže objasnit velké obecné vývojové linie v jejich souvislostech.“



# Erwin Panofsky

a jeho nové pojetí ikonografie –ikonologie (1892-1968)

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

Profesor: Od roku 1920 půobil na univerzitě v Hamburku, roku 1927 se zde stal profesorem. Byl zde v blízkém kontaktu s Aby Warburgem a Ernstem Cassirerem. Roku 1933 však byl zbaven místa a emigroval do USA.



## Badatelská témata a publikace

- **Práce z teorie dějin umění:**

Der Begriff des Kunstwollens, 1920.

Dürers "Melencolia I" (spolu s F. Saxlem), 1923.

Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924.

Perspektiva jako symbolická forma, 1927

- **Ikonografie a ikonologie**

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

Hercules am Scheidewege und andere antike Bildsoffe in der neueren Kunst, 1930.

Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, 1932.

Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, 1934.

Et in Arcadia ego, 1936

The „Discovery of Honey“ by Piero di Cosimo, 1937

Studies in Iconology: Humanistic themes in the age 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  
/ikonografie proměněná v interpretaci

## Jan van Eyck, Portrét manželů Arnolfini, 1434

- Erwin Panofsky, 1934:

Obraz jako právníké stvrzení sňatku (s malířovým podpisem jako svědka).

Předměty na obraze jako symboly svatby a právního dokumentu.

Jiné moderní interpretace:

- Jean Baptist Bedaux, 1986:

Souhlasí s Panofskym, ale nikoli v ikonografickém výkladu detailů. Předměty na obraze nemají symbolickou funkci, ale etnologickou – byly součástí reálného života oné doby

- Margaret L. Koster, 2003:

Obraz není obrazem svatebním, ale memoriálním, namalovaným po manželčině smrti. K tomu je třeba vysvětlit symboliku odlišným způsobem, než tak učinil Panofsky.



- **Problém Panofského ikonologie v poválečné době („skrytý význam“)**

Early Netherlandish painting: Its origins and character, 1953

Problems in Titian, Mostly iconographic, 1969

Studia z historii sztuki (ed. Jan Bialostocki), 1971

V USA Panofsky postupně opustil svou teoreticky založenou ikonologii a soustředil se hlavně na dešifrování obsahů, ukrytých v uměleckých dílech. Zajímal jej „skrytý význam“ – význam, který umělec vědomě vkládal do svého díla, a který může být ikonologem – znalcem symboliky vysvětlený. Tato verze ikonologie se stala nesmírně populární a v 50.-70. letech 20. století zcela ovládla uměleckohistorickou teorii.

### **Módní výklady: Neoplatonismus v renesančním umění**

Erwin Panofsky (opat Suger, Láska nebeská a pozemská, Melencolia I)

Ernst Gombrich (Primavera, Botticelli)

Edgar Wind, Rudolf Wittkower

André Chastel (Lorenzo il Magnifico a neoplatonismus)

Témata: Vitruviánská figura, Michelangelova hrobka Medici, Tiziánovy obrazy

### **České příklady ikonologického výkladu:**

Rudolf Chadraba (Dürerova Apokalypsa, 1964, triumfální symbolika Karla IV., 1971)

Karel Stejskal (Pasionál abatyše Kunhuty, 1975)

Josef Krása (Rukopisy Václava IV., 1971).

## Kritiky ikonologie

Proti módní vlně šířících se ikonologických prací, která ovládla poválečný dějepis umění, se ovšem již před Panofského smrtí začala ozývat kritika (nebylo to v první řadě zaměřeno vůči Panofskému, ale spíše proti jeho následovníkům, kteří vyhledávali v uměleckých dílech tajuplná a záhadná témata. Kritiky ikonologie byly dvojího typu. Někteří historikové umění ji jako metodu zcela odmítali, jiní ji sice přijímali, ale současně usilovali o její určité upřesnění a revizi:

- **Kritiky odmítající:** Kurt Badt, Pierre Francastel, Otto Pächt, u nás Václav Richter  
Otto Pächt, 1964: ikonologie je pouze jiná ikonografie, je pouze analýzou tématu a tak nespĺnila původní očekávání. Ikonologická analýza se netýká podstaty umění (tj. smyslové konkrétnosti); ikonologie považuje umění za manifestaci myšlenek a tak zanedbává originalitu velkých děl. Současně však ikonologie nedoceňuje dějinnost umění (zabývá se pouze vnějším tématem na povrchu, zatímco podstatné je umělecké „vnitřní téma“).
- **Kritiky afirmativní:** Ernst Gombrich, David Mannings  
Ernst Gombrich, *The aims and limits of iconology*, 1972: ikonologická analýza musí být prováděna racionálně a s přesnou znalostí relevantních pramenů. Nelze pracovat pouze s domněnkami a na jejich základech potom budovat nové hypotézy. Základem pro její správnost je raně novověká „teorie decora“.  
V našem prostředí byl stoupencem afirmativní kritiky Zdeněk Kudělka, který ikonologii určil pouze limitovaný význam: považoval ji především za pomocnou vědu uměleckohistorickou.

## Revize vztahu ikonografie a ikonologie v 70. a 80. letech 20. století

### a) Badatelský důraz na dalším rozvíjení ikonografie

- Lech Kalinowski, 1973: „poznávací schopnost ikonologie se vyčerpala, neboť podle pozdního Panofského výroku není ikonologie vlastně ničím jiným, než ikonografií“
- Henri Zerner, 1974: „mezi ikonology bylo opuštěno od slibovaného záměru dosáhnout ikonologické interpretace. Namísto skutečné „ikonologie“ jako disciplíny o vnitřním významu se pěstuje pouhé ikonografické dešifrování tajuplné symboliky a skrytého obsahu“
- Hans van de Waal (1910-1972): je třeba rozvinout ikonografii a vypracovat klasifikační systém *Iconoclass. An iconographic classification systém, 17 sv. 1973-1985.*

### b) Teoretické rozlišení ikonografie a ikonologie

- Göran Hermerén, *Representation and meaning in the visual arts. A study in the methodology of Iconography and Iconology*, 1969: teoreticky je třeba odlišit tři Panofského ikonografie (popis, analýza, vývojová syntéza) od odlišné ikonologie (s vrstvou analytickou / programy výzdoby a uměleckých děl / a syntetickou /tj. dobový světový názor/.
- Roelof van Straten, *Panofsky and Iconoclass*, 1986: nástupce van de Waalův ve vydávání *Iconoclassu* se pokusil v teorii zjednodušit vztah ikonografie a ikonologie. Podle něj dějepis umění pracuje pouze se třemi vrstvami ikonografie (předikonografický popis – ikonografická analýza – ikonografická syntéza). Ikonologie musí být naopak považována za zcela samostatnou, kulturně historickou disciplínu o obrazu mimo dějepis umění.

## Ikonologie v současnosti

- **Konec vyhledávání neoplatonismu a cesta k nové, „kritické ikonologii“**

(Horst Bredekamp, Gotterdammerung de Neuplatonismus / Soumrak bohů neoplatonismu, 1986)

Irving Lavin, Bernini a Capella Cornaro

Horst Bredekamp (Botticelliho Primavera; posvátný les v Bomarzu)

Salvatore Settis, Giorgionova Bouře

Carlo Ginzburg, Piero della Francesca - Bičování Krista;

(Ginzburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, 1983)

- **Emblematika**

William S. Heckscher (1904-1999), Bernini's Elephant and Obelisk, 1947; Art and Literature, 1985.

Lubomír Konečný (1946), Mezi textem a obrazem: Miscellanea z dějin emblematiky, 2002; Za horou najdeš údolí, 2005.

- **Nové výklady významu, zohledňující výsledky dalších disciplín – historie, sociologie, etnologie**

Umělecké dílo „v kontextu“ (Hans Belting), vztahy sociologického typu (Pierre Bourdieu), politická ikonografie (Martin Warnke), koncept „opacitě“ ve významu uměleckého díla (Louis Marin), apod.

## Od neoplatonismu k jiným ikonologickým významům: Sandro Botticelli, Primavera (kol. 1485):

Aby Warburg: (objednavatel Lorenzo il Magnifico), neoplatonská oslava zemřelé Simonetty Vespucci (narozené v dubnu, měsíci jara a bohyně Venuše)

Ernst Gombrich, Edgar Wind: (objednavatel Lorenzo il Magnifico), neoplatonské pojetí vzdělanosti a lásky

Horst Bredekamp: (nově zjištěný objednavatel Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici), Florencie jako zahrada Venušina - politická ikonologie, představující program druhé větve Medicejů (il Popolano).

Frank Zöllner: (objednavatel Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici), svatební obraz mladého Lorenza a Semiramidy Appiani.







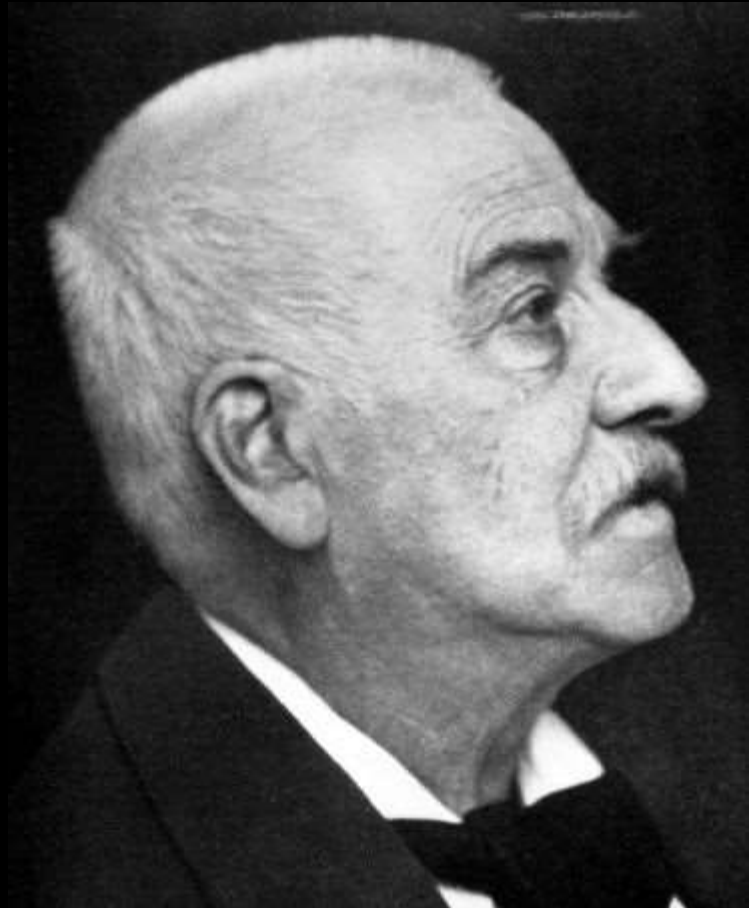
William Heckscher, příklad interpretace emblematicky  
v uměleckém díle:

Alexandr VII., Gian Lorenzo Bernini a slon s obeliskem

SAPIENTIS AEGYPTI  
IN SCVEPTA OBELISCO FIGURAS  
AB ELEPHANTO  
BELLVARVM FORTISSIMAC  
GESTARI QVISQVE HIC VIDES  
DOCUMENTVM INTELLIGE  
ROBUSTAE MENTIS ESSE  
SOLIDAM SAPIENTIAM SVT INTERI

## Umělecká úloha - zadání - funkce

- Když Ernst Gombrich krátce před svou smrtí vydal svůj soubor článků pod názvem *The Uses of Images. Studies in the Social Funktion of Art and Visual Communication* (2000), v předmluvě se zmínil o Jacobu Burckhardtovi a jeho výroku z roku 1888: „umění podle úloh – to je můj odkaz“. Na tento odkaz ovšem historikové umění „zapomněli“. Bylo to zřejmě pochopitelné. Od přelomu 19. a 20. století totiž dějiny umění procházely postupným disciplinárním vývojem: nejprve se zabývaly stylem uměleckých děl, potom si začaly více všímat obsahu uměleckých děl a jejich ikonografického a ikonologického významu. V poválečném období se hodně pěstovalo sociologické a psychologické vysvětlování umělecké tvorby a nyní se od konce století začínáme zajímat o vztah umělecké formy, funkce a rozličných okolností, které jsou zjevovány v realizovaných uměleckých dílech.
- Jestliže si připomeneme, že pojem stylu byl v průběhu historiografie dějin umění rozšiřován a obohacován o pojem struktury (ta přitom do sebe vstřebala také poznání ikonografických problémů), potom s novým pojmem tomu je velmi podobně. Funkce a umělecká úloha obohacují výzkum tématu a obsahu (a současně ze svého zorného úhlu neztrácejí ani umělecké řešení formálních problémů).



## 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“.*

## Koncept umělecké úlohy

- Jacob Burckhardt své pojetí umělecké úlohy přesně nspecifikoval, nicméně v jeho pozůstalosti se nacházejí rozpracované svazky o dějinách renesanční architektury, sochařství a malířství v Itálii „podle druhů a úloh“ (nach Gattungen und Aufgaben). Z toho je patrné, že rozlišoval v umělecké tvorbě na jedné straně druhy a témata, na straně něco individuálnějšího – totiž úlohu.
- Švýcarský znalec Burckhardtova díla Maurizio Ghelardi charakterizuje Burckhardtův koncept úlohy stručnou definicí: *„určitý soulad umělecké objednávky s realizovaným uměleckým řešením, vzniklým za daných podmínek“*.

### Základní pojmy:

- Od Burckhardtových dob je zřejmé, že v souvislosti s uměleckou úlohou musíme rozlišovat dva termíny – původně „druh“ a „úloha“. V pojmenování však dosud nevládne žádná jednotu: Michael Baxandall v angličtině: „charge“ – „brief“ (úloha – pověření). Německý překlad Baxandallových pojmů: „Aufgabe“ – „Vorgabe“ (úloha – předpis).

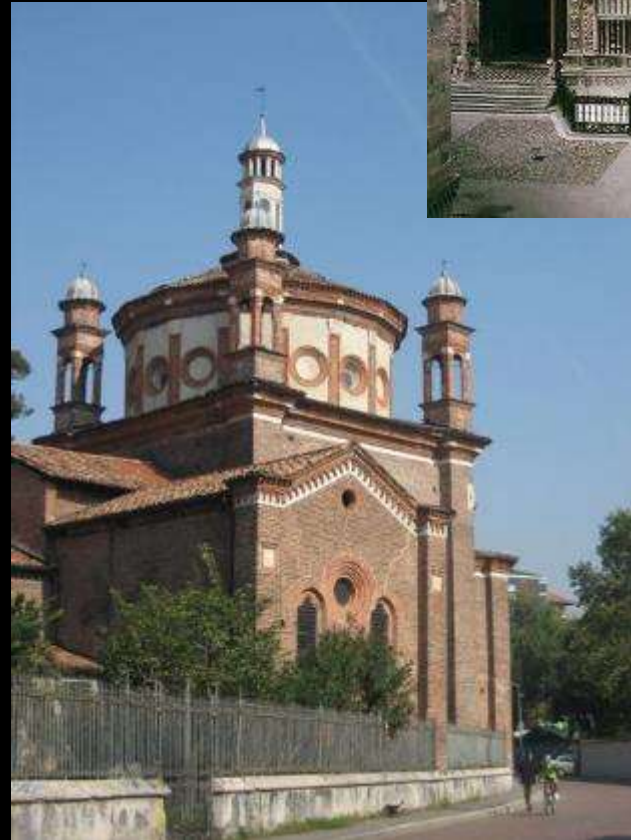
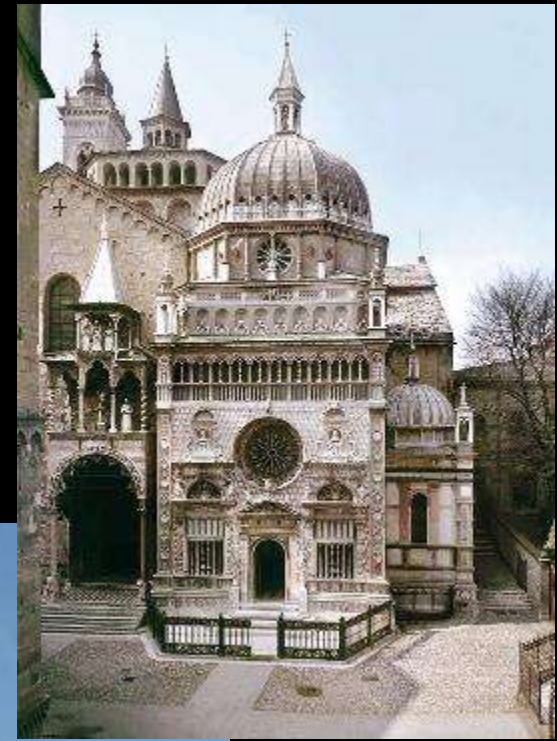
V češtině by tomu snad odpovídala dvojice pojmů: „zadání“ – „úloha“. (U Václava Richtera nalezneme podobnou dvojici „užitkovost“ – „úloha“).

Jacob Burckhardt, Centrální stavby renesance: úloha - memoriální kaple

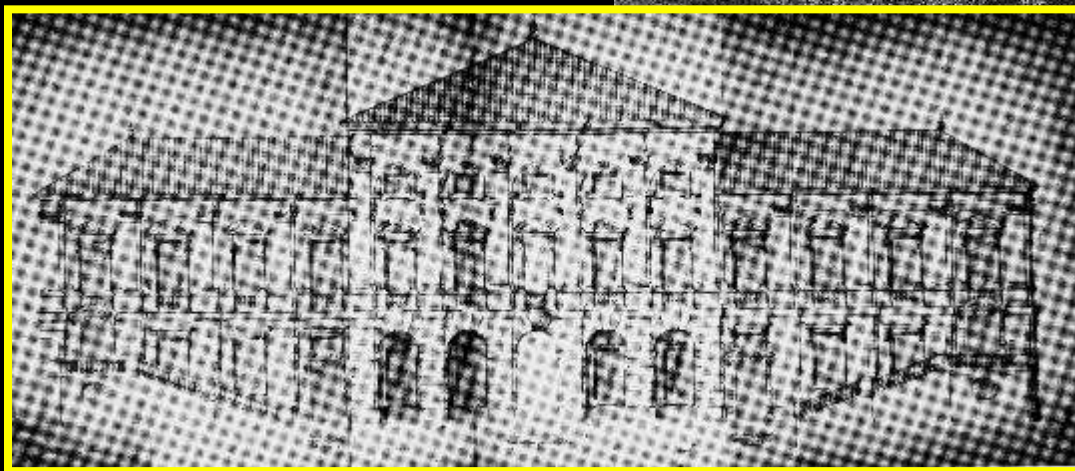
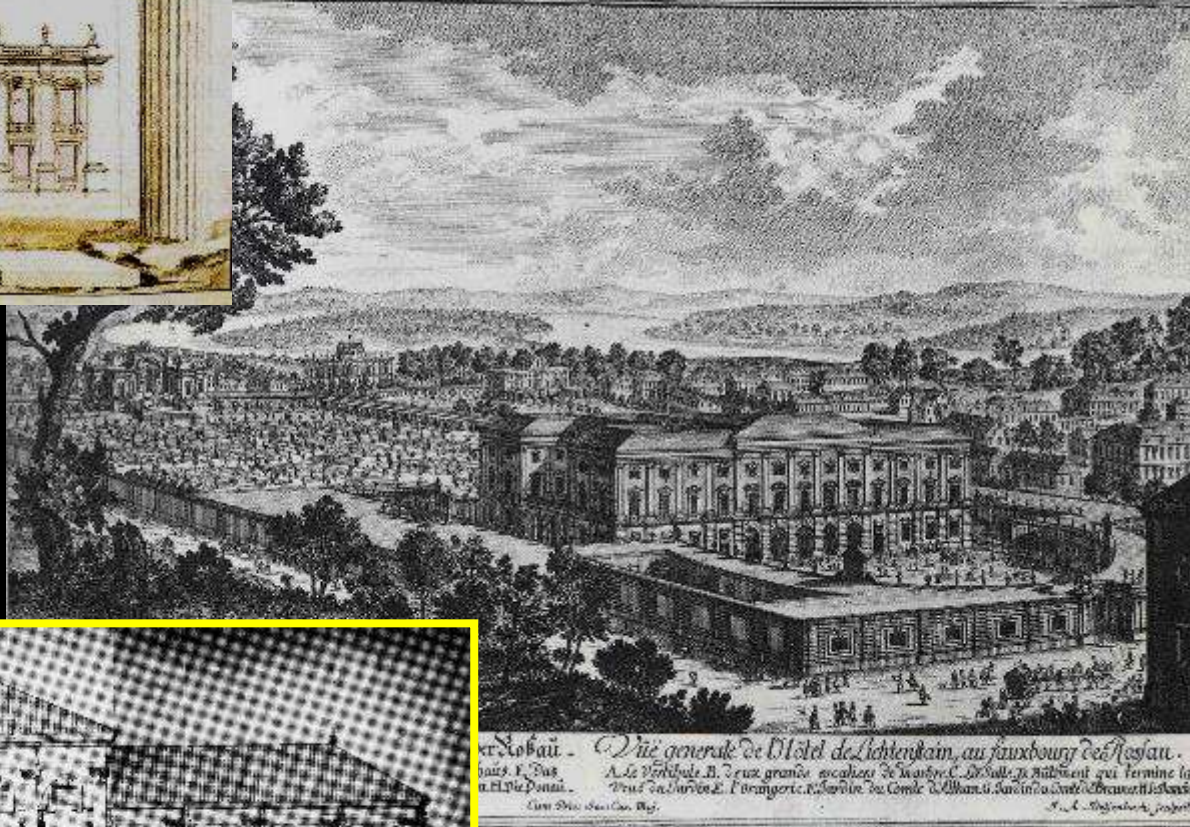
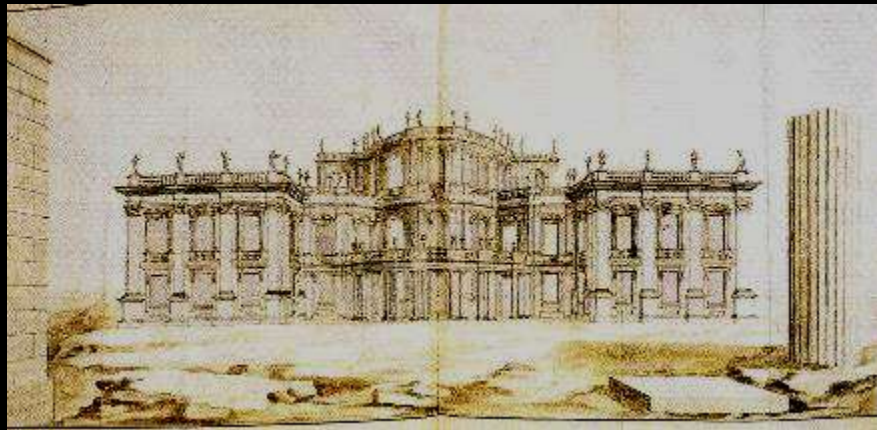


Florence

Bergamo - Milano



Hellmut Lorenz: „Palazzo in villa“ knížete Johanna Adama z Liechtensteina (tři umělci řeší rozdílně stejnou úlohu – tato řešení jsou formálně odlišná, ale něco mají přece jen podobné, právě objednavatelovo zadání).



et Nobili. *Vue générale de l'Hôtel de Liechtenain, au fauxbourg des Neiges.*  
A. Le Vieillard. H. J. deux gravés par M. de La Roche. Le dessin de l'édifice qui termine la  
place de la Cour de l'Empereur. Par M. de La Roche. Le dessin de l'édifice qui termine la  
place de la Cour de l'Empereur. Par M. de La Roche.

## Michael David Kighley Baxandall (1933 – 2008)

*Giotto and the Orators*, 1971

*Painting and Experience in 15th century Italy*, 1972

*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 1980

*Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, 1985

*Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, (spolu s Svetlana Alpers), 1994

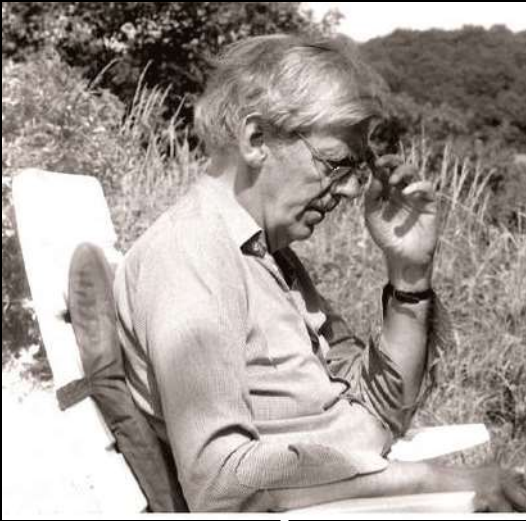
*Words for Pictures*, 2003

*Pictures for words*, 2004

*Shadows and Enlightenment*, 2005

- Michael Baxandall se sám považoval především za “*historika kultury, pracujícího s obrazy*”. Ve své práci se soustředil zejména na dva komplexy problémů: (a) vztah vizuálního díla a jeho slovního uchopení, (b) možnosti moderních sociálních a kulturních dějin, založených na prozkoumání vizuálních složek díla.
- Ve studiích *Patterns of Intention* vypracoval model “*intence uměleckého díla*”, v němž hraje důležitou roli koncept umělecké úlohy.



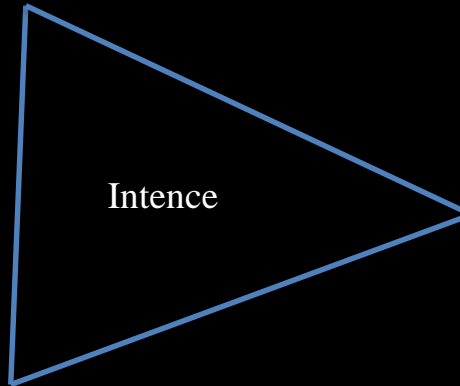


## Intence uměleckého díla:

*„vztah mezi podmínkami vzniku uměleckého díla a uměleckým dílem samotným“.*

### Určení architektonického problému

(zadání a úloha=zvláštní požadavky stavebníka)



Intence

Popis

Umělecké dílo

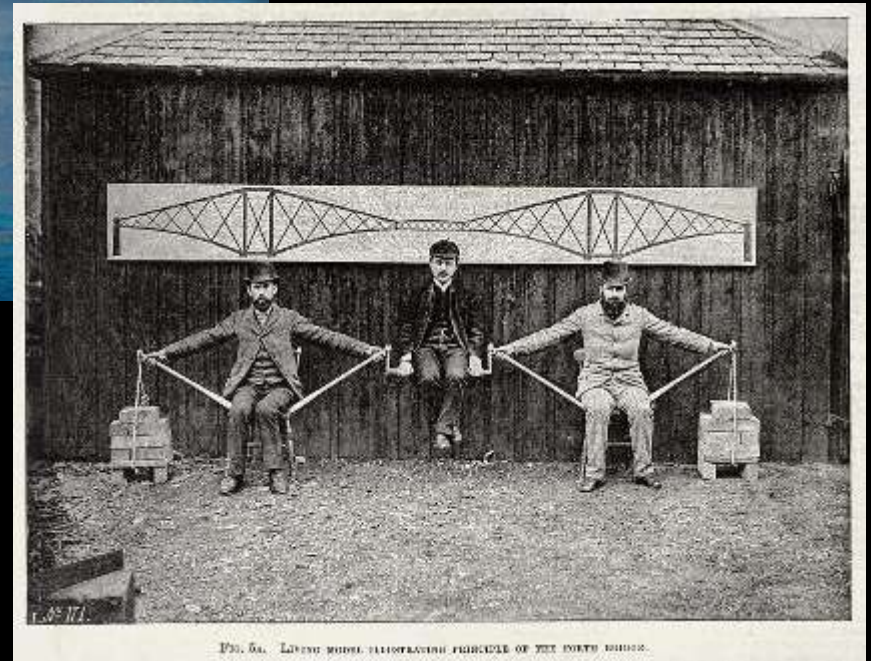
### Kultura a styl

(užité, příp. záměrně nepoužité formy)



John Fowler-Benjamin Baker: The Forth Bridge, Edinburgh, 1883-1890:

Baxandallův příklad vytvořit vyprávění o stavebním díle na základě jeho intence.



Faktory, které určovaly podobu mostu (Baxandal vypočítává 24 různých faktorů, které se dají rozdělit do tří skupin problémů):

- ústí řek na východním pobřeží Skotska, poloha měst, potřeba souvislé železniční tratě, nezávislé železniční společnosti, ....
- neúspěch s mostem, postaveným starou konstrukcí, nové experimenty s ocelí, využití ostrůvku v zálivu, nová konstrukce-odolávající větrům, ....
- estetický vkus a záliba v symetrickém uspořádání, Bakerův funkční expresionismus, ....

**Intence /úloha** = zadání – konstrukce a forma – vizuální zajímavost („inženýrské umění“)

## **Od umělecké úlohy k funkci**

- **Umělecká úloha v architektuře**

Hellmut Lorenz, Friedrich Polleross,  
Joseph Connors, Ulrich Fürst  
Petr Fidler, Jiří Kroupa (u nás)

- **Michael Baxandall a „intence“ uměleckého díla**

- **Ernst Cassirer - Aby Warburg a pojem funkce**

Odkaz Aby Warburga: Edgar Wind, Rudolf Wittkower

- **Funkce sociální, funkce umělecká**

Hans Belting

- **Funkční hierarchie uměleckých druhů**

- **Edgar Wind o přístupech Aby Warburga:**

„... umělecké vidění plní nezbytné funkce v civilizaci. Kdo chce poznat, jak toto vidění funguje, nemůže ho oddělit od jiných funkcí kultury a musí si položit otázku, jaký význam pro vizuální zobrazení mají takové funkce kultury, jako je náboženství a poezie, mýtus a věda, společnost a vláda – a stejně tak naopak, jaký význam pro ony funkce má obraz“.

- **Rudolf Wittkower (rozšíření ikonologického výzkumu)**

„... naším společným úkolem dnes není popis a klasifikace jevů, ale zkoumání funkce a významu“.

- **Funkce sociální, funkce umělecká**

„Umělecké dílo je třeba vidět v kontextu, v němž vzniklo, a pro který bylo určeno“ (Hans Belting).

„Každá linie je funkční, a je možné říci, že je svázána s účelem“ (Bernard Berenson o kresbě).

„Formu a obsah je třeba znovu propojit výzkumem funkce a kontextu – forma a funkce uměleckého díla“ (Horst W. Janson: *Form follows the function, or Does it ?*, 1981).

# Dějiny, dějinnost a historie

## Problém dějinné souvislosti (dle Jána Bakoše)

Modelová řešení: Vídeňská škola dějin umění

- Alois Riegl (kontinuita, existuje stálý a nepřerušovaný vývoj);
- Max Dvořák (diskontinuita, každá epocha má své „umění“, v každé době znamená umění, resp. umělec něco odlišného);
- Julius von Schlosser (rozdělní „stylu“ a „jazyka“ znamená, že existuje diskontinuita velkých umělců, ale naopak kontinuálně probíhá vývoj jazyka umění).

Modelová řešení: dějinnost probíhá prostřednictvím „skoků“;

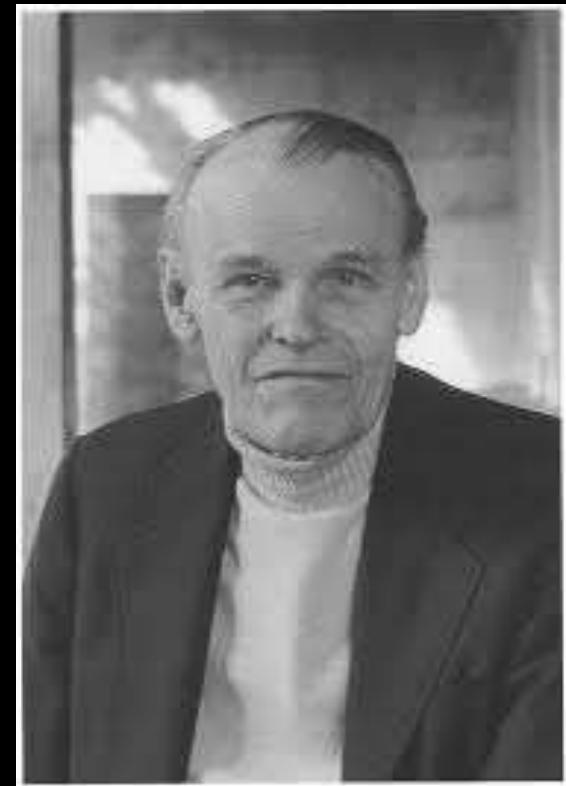
- Dějiny probíhají ve skocích, velcí umělci mají k sobě v dějinách blíže, než ke svým současníkům (Kurt Badt, Václav Richter);
- Dějinná souvislost ikonografická: revival (návrat) – survival (přežívání).

## George Kubler (1912-1996)

„The Shape of Time. Remarks on the History of things“, 1962 (Tvar/Podoba času. Poznámky k dějinám věcí).

Severoamerický historik, žák Henri Focillona vytvořil nové pojetí dějin forem, neboť podle jeho názoru umění je „systémem formálních vztahů“ a historik umění má za povinnost „objevovat a portrétovat různé druhy času“. George Kubler uvažuje nad tvarem času ve čtyřech dílčích kapitolách:

- Dějiny věcí
- Klasifikování věcí
- Rozšiřování věcí
- Způsoby časového trvání



## „Portrét času“ času

1. **Dějiny věcí:** v dějepisu umění je třeba si uvědomit nedostatky uměleckých biografii, užití biologických metafor či obsahově ikonografických výkladů. Pozorování minulosti je stejné jako pozorování hvězd: umění se nám ukazuje prostřednictvím signálů (ty jsou jednak primární-sebevztažné, jednak přidané (doplňkové)).

2. **Třídění věcí:** každé umělecké dílo představuje řešení problémů a jak se řešení akumulují, problémy se mění. Propojená řešení mohou být sestavena do **sekvencí** (ty jsou uzavřené, nebo otevřené). V nich je možné sledovat **primární objekty** a jejich replikace, postavení věcí v **sériích**, jejich věk a změnu.

3. **Rozmnožování věcí:** objekty kolem nás odpovídají různým potřebám a řeší se v nich různé problémy. Kromě toho ovšem nalezneme vztahy mezi různými objekty navzájem. V těchto vztazích můžeme identifikovat **invence, variace, replikace či odložení nebo naopak zachování**.

4. **Některé druhy trvání:** Při portrétování času vidíme, že události mají měnící se tempo, nezávislé na kalendářním čase. Při změnách v sekvencích tak zjistíme různé druhy trvání: **rychlé a pomalé dění**, **typologie umělců** (experimentátoři, akademikové-učitelé, zvěstovatelé, soustředění umělci na jediný problém, apod.), **typologie místa** (území, dvory, města, centra versus periferie).

Každý objekt (umělecké dílo) přitom představuje komplex, v němž můžeme nalézt různé pozice v sériích paralelně najednou.

Jindy můžeme naopak sledovat putující série (např. prostřednictvím přemísťování uměleckých center), případně simultánní série (např. černo a červeně figurální nádoby řeckého archaického období).

## Resumé:

**„Portrét“ času je tedy možné si představit nejspíše jako svazek nití, z nichž každá představuje řešení určitého problému; ten je přitom řešen vždy v různé časové pozici.**

- Kubler se především inspiroval svým učitelem Henri Focillonem a jeho teorií plurality forem. Jeho pojetí představuje východisko z debaty kontinuita versus diskontinuita v umělecké tvorbě. Umělecké dílo je svazkem nejrůznějších řešených problémů – každý z nich je součástí vlastní série, v níž má často různé postavení v dějinách. To znamená, že v uměleckém díle nalezneme vždy určitou kontinuitu a současně diskontinuitu.
- Kublerova teorie měla značný význam pro řadu historiků umění. Navázal na ni a dále rozvíjel např. James Ackermann (podle něj ovšem nejsou umělecká díla řešením problémů, ale naopak: problém je v určitém díle stanoven a ostatní díla se od tohoto řešení touží odlišit), zajímavě se jím inspiroval rovněž Jan Białostocki. Další inspirací se Kublerova teorie stala pro Davida Summerse k jeho odlišnému řešení „postformalistických dějin umění“.



# Výklad – interpretace

## Teoretické modely interpretace podle Jána Bakoše:

Interpretace se odlišují podle toho, co považujeme za základní z hlediska našich badatelských otázek – tj. stanovení „problému“:

I) Interpretace v užším slova smyslu: zevšeobecnění jedné z analýz / klasický přístup historika umění:

premise: **Umělecké dílo jako „forma a tvar“**

odtud zevšeobecnění znaleckého poznání, technologického průzkumu, formální analýzy, dějiny stylů a umělců

II) Interpretace v širším slova smyslu – výklad významu uměleckých děl:

premise: **Umělecké dílo jako „výpověď“**

premise: **Umělecké dílo jako „instrument“**

premise: **Umělecké dílo jako „jiná příroda“**

## A) premisa: „Umělecké dílo jako výpověď“

aa) **Podstata díla je v ideovém obsahu**, umělecké dílo je nositelem idejí, tj. musíme prozkoumat původní obsah, provádíme rekonstrukci původního záměru umělce i objednavatele, seznamujeme veřejnost se ztracenou minulostí,

tj. klasická práce historika umění, jak ji chápal především Max Dvořák či Erwin Panofsky (před válkou).

ab) **Podstata díla je v jeho poselství**, tj. interpret aktualizuje dílo a jeho věčně platné poselství (je to obecně práce ikonografa/ikonologa, který odhaluje skrytý symbolismus či teologický výklad zasvěcenosti,

tj. poválečná ikonografie/ikonologie a další navazující hledání skrytého významu v sémiologii.

ac) **Podstata díla je veřejnosti nesrozumitelná** a proto se interpret snaží uměleckému dílu pomoci v jeho působení a komunikaci (interpret funguje tak nějak jako komunikační technik, který pomáhá divákovi v tom, jak pochopit umělecké dílo,

tj. strategie muzeologického „zprostředkování umění“, práce s dětským divákem i dospělými, případně umělecká kritika, radící umělci, jak by měl pracovat, aby byl komunikačně srozumitelný.

## **B) premisa: „Umělecké dílo jako instrument“**

ba) **Podstata díla je v jeho instrumentálnosti**, to znamená, že musíme dešifrovat a odhalit jeho pravý význam, jinak skrytý či zahalený – potom nacházíme mimoumělecké obsahy, záměry a účely buď v psychickém založení umělce nebo v době vzniku uměleckého díla – dílo pochopíme především jako výraz něčeho mimouměleckého v psychoanalytickém, sociálně historickém či politickém zakotvení,

tj. interpret se chová jako psychologický terapeut či sociální kritik, srov. kritická teorie, ideologická kritika, sémiotika, apod.

bb) **Podstata díla je v jeho specifické „uměleckosti“**, jež se dobově proměňuje. Tato uměleckost je sociální funkcí – je historicky, sociologicky či kulturně historicky proměnlivá. Proto interpretujeme dílo v jeho specificky utvářené umělecké úloze,

tj. interpret se chová jako novověký humanista, který chce ostatním poskytnout základ pro jejich vlastní pochopení uměleckého díla v minulosti i současnosti, srov. tradice Jacoba Burckhardta, Michaela Baxandalla, Hanse Beltinga, apod.

## C) premisa: „Umělecké dílo jako „jiná příroda“

ca) **Podstata díla je v jeho tajuplnosti a estetické přístupnosti** každému člověku, interpret tak může dílo jedině oslavovat jako svého druhu „jinou přírodu“ prostřednictvím uměleckého popisu (podobně jako starověká ekfrasis), oslavy na vernisážích a slavnostních odhaleních uměleckých objektů, tj. interpret utváří svůj projev v rétorickém způsobu „laudatio“

cb) **Podstata díla je v jeho nadčasové kvalitě.** Chápeme jeho historickou zakotvenost, ta je nám však pouze odrazem k ocenění antropologické konstanty časové návaznosti, podstatného místa uprostřed geografického či sociálního, církevního a politického celku, tj. interpret se stává strážcem stále platné tradice – obecně lidské, kulturní, památkové.

## 7. Uměleckohistorické přístupy autonomní: znalectví

- Znalectví a kritika originality (pravosti, času a místa, správnosti).
- Legendární znalci (Vnitřní a vnější struktura, Federico Zeri, Korpus, katalog, interpretace)
- Technologické a uměleckohistorické aspekty znalectví/ Rembrandt Research Project

## **8. Uměleckohistorické přístupy autonomní: formově interpretační – ikonograficko-ikonologické**

- Formálně analytický přístup
- Stylově- analytický / Stylově-kritický přístup
- Stylově- historický přístup
- Kontextuální přístupy: ikonograficko-ikonologické

## **8. Uměleckohistorické přístupy autonomní: receptivně estetický – kulturně historický**

### Kontextuální přístupy

- Receptivně-estetické přístupy
- Obrazově-kulturní (historicko-antropologické) přístupy

# 10. Uměleckohistorické přístupy heteronomní

- Dějiny umění a historie

Nová francouzská historická škola

Microstoria a historická antropologie, Nové kulturní dějiny

Dokumentární a dialogické

- Kontakty s jinými humanitními vědami

Sociologie umění

Psychologie a psychoanalýza

Sémiotika a systémově teoretické přístupy



# 11. Uměleckohistorické přístupy aplikované (multidisciplinární)

- Památková péče

Architekti a učenci, Estetické hledisko a „stylová jednota“

Uměleckohistorické teorie památky

Teorie konzervování-restaurování

Památková péče a dějiny umění

- Uměleckohistorická muzeologie, muzea umění, síně umění

Muzeologie praktická a teoretická

Uměleckohistorická muzeologie

## 12. Topika (způsob přenášení poznatků)

- Písemný projev – nová narativnost

Formy historického vědění

Microstoria v dějepisu umění

Sborníky a katalogy

- Přednášky a práce s obrazovými prezentacemi

- Zpřístupňování umění

Nové “Ciceronství”

Galerijní pedagogika

Galerijní animace a výchova uměním

## Zprostředkování umění (Kunstvermittlung)

- Tradice „ciceronství“
- Zprostředkování umělecko-historické
- Zprostředkování uměním / estetické
- Muzejní a galerijní animace / lektorství

