

Metodologický doktorský proseminář (III)

Jiří KROUPA

2020/2021



Obsah

Úvod: Čtyři způsoby dějepisu umění v historii

I. Dějiny umění: jejich místo v teorii vědy, porozumění či vysvětlení?
(navázání na filozofické přednášky z teorie a filozofie vědy)

II. Teorie jako základ dnešního dějepisu umění?
(práce s textem Wolfganga Isera, Jak se dělá teorie?)

III. Hranice porozumění: diskuse o uměleckohistorickém výkladu
(práce s texty Jamese Elkinse a Davida Carrieria, aneb „dívat se pozorněji a vidět lépe“)

IV. Historické vysvětlení: Forma/Čas – Umělecká úloha – Intence
(Tři modely: George Kubler – Jacob Burckhardt – Michael Baxandall)

V. Vztah k jiným disciplínám a možnosti transdisciplinárního výzkumu
(Dějiny umění – historie – sociologie – konzervování/restaurování)

Závěr: Modely uměleckohistorické interpretace / Ján Bakoš

IV. Historické vysvětlení: Forma/Čas - Umělecká úloha – Intence

- **Interpretace a nadinterpretace** v populárních a často zfilmovaných románech se záhadou:

např. *Dan Brown, Da Vinciho kód; Andělé a démoni; Inferno*

(hrdinou je postupně symbolog – ikonolog – historik umění) v knihách jsou zjevné odkazy na přístupy umělecko-historické ikonografie a ikonologie.

- **Nadinterpretace versus „paradigma indicií“:**

správné řešení spočívá ve vyhledávání a interpretaci uceleného řetězu indicií (sémantická izotopie)

- příklad: Sherlock Holmes a doktor Watson / oba interpretují indicie, ale docházejí přitom k jinému řešení (srov. obdobně lékařská diagnostika)

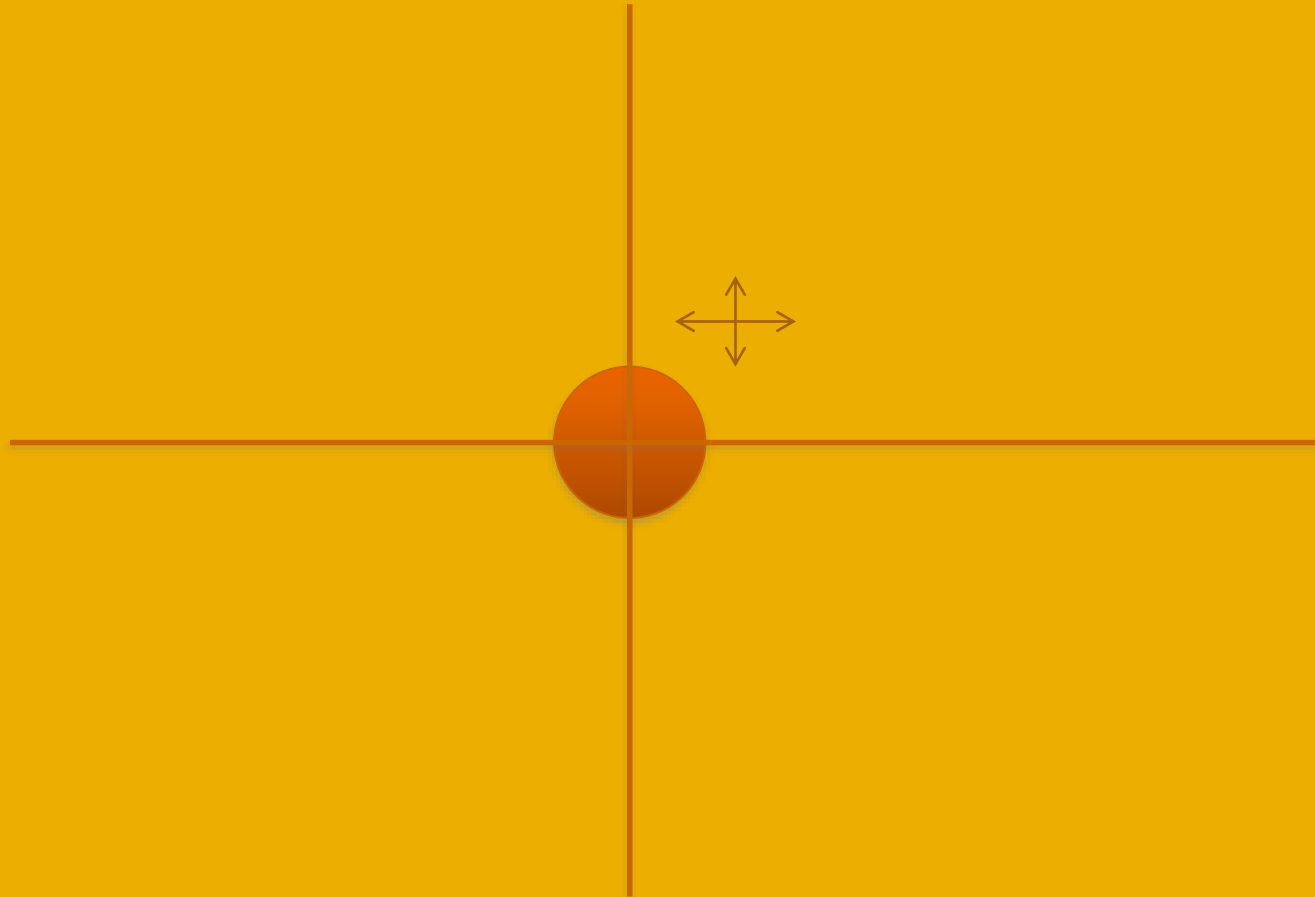
- Příklad chybného porozumění: Agáta Christie („soud Parise“ – záměna osoby za město Paříž), anekdota Umberta Eca (společenská slavnost a „toalety“ – záměna významu slov – toalety krásných dam vs. toalety /WC)

- **Řešení pro dějiny umění?**

interpretace jako prostředek pro *porozumění a historické vysvětlení*

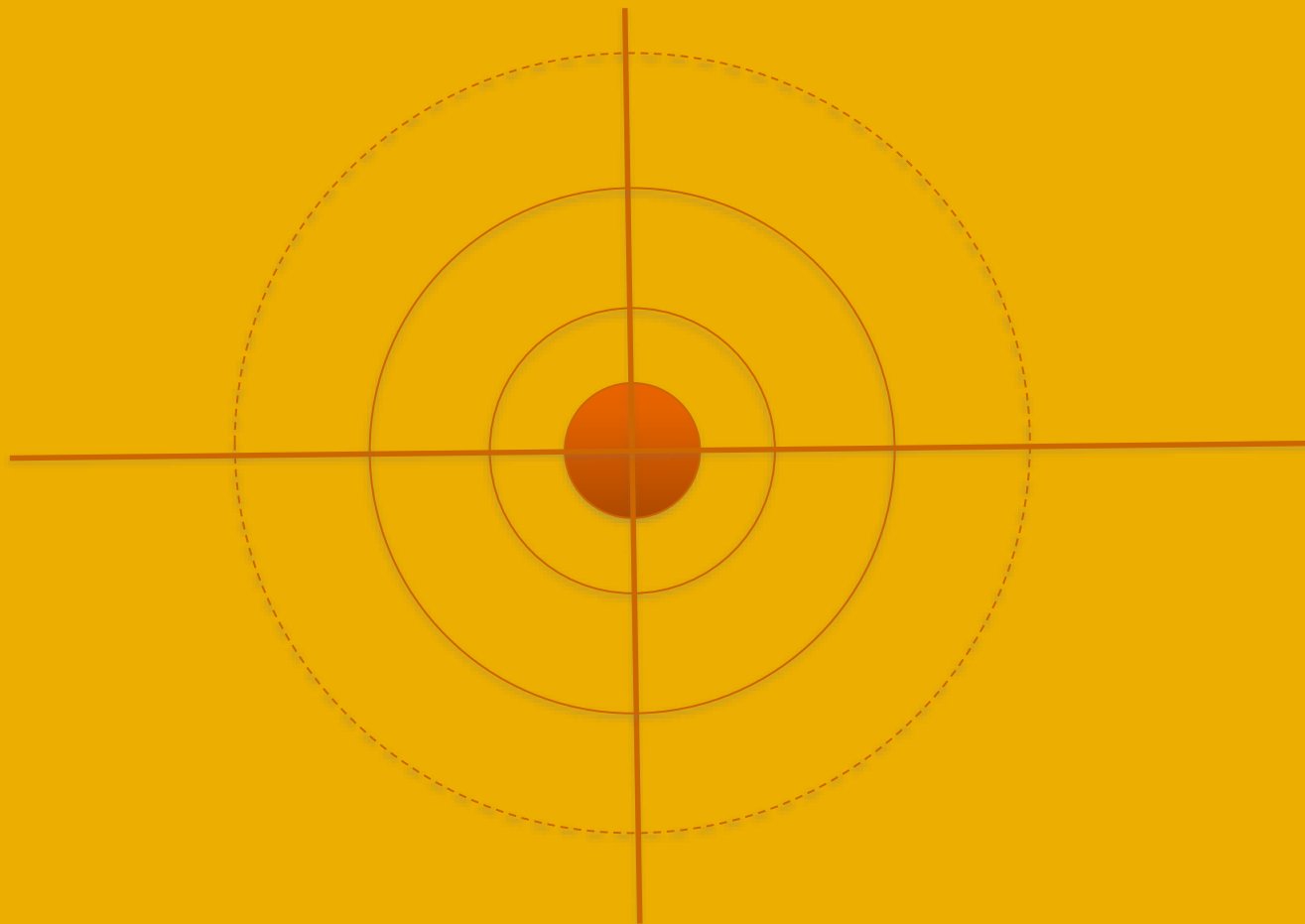
Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, 1921

a) vývoj a podobnost forem v čase (vidění je třeba se naučit)



Izolované umělecké dílo má pro historika vždy něco neuchopitelného. Musí mu dát souvislost a atmosféru. To může dělat dvojitým způsobem – zařadí je do historické následnosti v čase (vertikála) a potom mu poskytne souvislost příbuzenství s jinými díly v daném okamžiku (horizontála).

b) Dílo a jeho vnější okolí



Nejužší kruh je celek díla jednoho umělce – ten tvoří uměleckou osobnost.

Další kruhy: umělecká škola, kmen, regionální a národní charakter (vědomí organického procesu, v němž se dílo nachází).

c) Problém uměleckého posouzení a estetického hodnocení

Při posuzování uměleckého díla je třeba se vyvarovat normativismu.

„Není naší chybou, pokud stejně prožíváme a oceňujeme architektonické umění Bramantovo a stavbu staroindického chrámu, Feidiovu sochu a dílo románského sochaře vedle sebe. Ze staré školské normativní estetiky vlastně dnes (tj. na přelomu 19. a 20. století) již nic nezůstalo“.

„Mezi všemi knihami o umění nám všem snad žádné neotevřelo tolik očí jako Cicerone Jakoba Burckhardta. Burckhardt usiloval o systematické vylíčení, ale právě v této knize systematika nehraje žádnou roli. Genialita knihy totiž spočívá vždy v trefném jednotlivém slově, s nímž je dílo charakterizováno.

Ale Burckhardt rovněž míní, že záleží především na zážitku diváka. Můžeme proto pouze vyznačit obrysy, které musí čtenář (a divák) vyplnit svým pocitem.

Kdyby totiž bylo možné nejhlubší obsah a ideu uměleckého díla vyslovit ve slovech, bylo by umění nadbytečné a všechny stavby, sochy a obrazy by nemusely být postaveny, vytvořeny a namalovány“.

Tři modely historického vysvětlení



- a) Interpretace formy v rámci podoby času
- George Kubler – Jan Białostocki



- b) Zadání - Umělecká úloha - Funkce
- Jacob Burckhardt – Aby Warburg



- c) Intence uměleckého díla
- Michael Baxandall



(a) *George Kubler: Tvar času (The Shape of Time).*

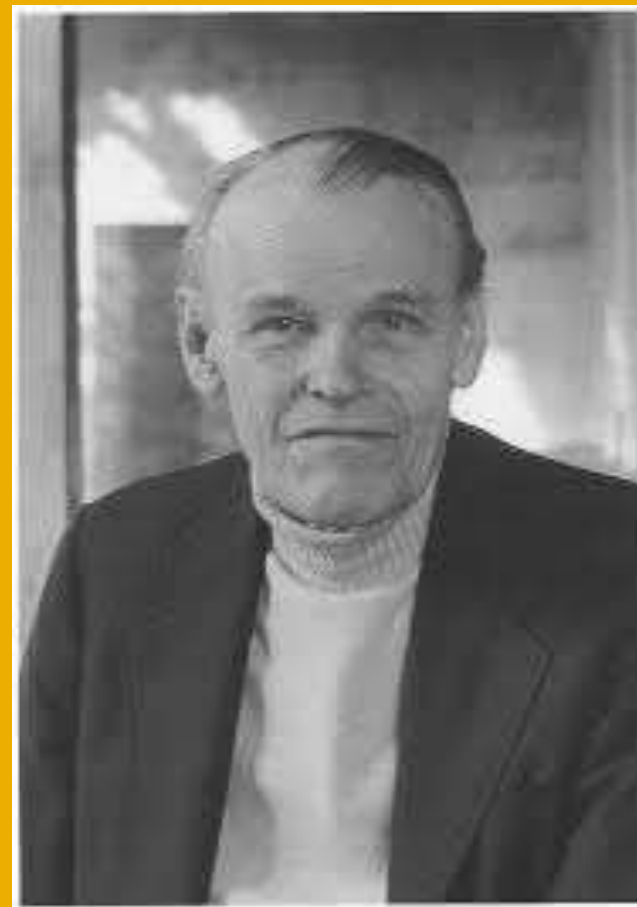
Poznámky k dějinám věcí, 1962

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 v dílčích kapitolách.

1. Dějiny věcí: v dějepisu umění je třeba si uvědomit nedostatky uměleckých biografí, 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:

- a) rychlé a pomalé dění,
- b) typologie umělců (experimentátoři, akademikové-učitelé, zvěstovatelé, soustředění umělci na jediný problém, apod.),
- c) typologie místa (území, dvory, města, provincie, centrum a periferie).

Každý objekt tedy představuje složitý komplex, v němž můžeme nalézt různé pozice v sériích najednou. Můžeme sledovat řešený problém na daném místě v lineárním čase, jindy naopak putující série (např. v rámci přemísťování uměleckých center), případně simultánní série (např. černo a červeně figurální nádoby řeckého archaického období).

Resumé:

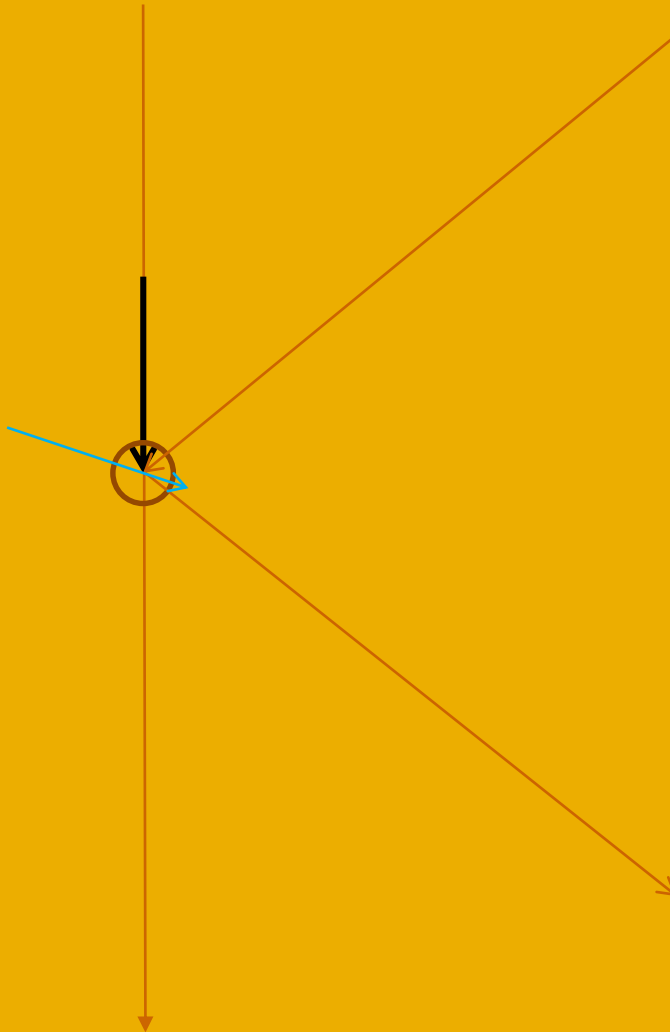
Tvar času je možné si představit nejspíše jako svazek nití, z nichž každá představuje řešení určitého problému; takový problém je řešen vždy v různé časové pozici.

Jan Białostocki: umělecké dílo = řešení problémů

Jan Białostocki se Kublerovým textem inspiroval na příkladu objasnění renesanční bronzové Rajske brány.

Příklad: Lorenzo Ghiberti – Rajske brána (Baptisterium ve Florencii), 1425-1452

- Úloha I: bronzové dveře s reliéfy v baptisteriu, uzavřená sekvence tří objektů (Andrea Pisano, 1322 – Lorenzo Ghiberti, 1403 – Lorenzo Ghiberti, 1425)
- Úloha II: součást dějin reliéfů bronzových dveří otevřená, dlouhá sekvence (počátek u Bonanna z Pisy), posléze putující v moderním umění
- Ikonografický problém: Typologie Starého a Nového zákona, konečná sekvence (začátek Santa Sabina v Římě, 5. stol. – konec u Lorenzo Ghibertiho)
- Proměna formy v rámci Ghibertiho vlastního díla (1378-1455), pozice v uzavřené sekvenci jeho života
- Perspektiva v sochařské práci po Brunellescově experimentu, začínající otevřená sekvence



Bonannus z Pisy, 1186



Andrea Pisano /jižní/ 1322-1336



Lorenzo Ghiberti: /severní/ 1403-1424



/východní – Rajská brána/ 1425-1452



Andrea Pisano vs. Lorenzo Ghiberti



Soutěž, 1401:

Lorenzo Ghiberti

Filippo Brunellesco



Ghibertiho perspektiva v sochařském reliéfu
(Adam a Eva – Izák, Jákob a Ezau)



Inspirace Kublerem (nový zájem o formu):

především umění, jež je formalistní, např. předkolumbovské americké, ale na druhé straně také umění moderní a současné

- *Radek Horáček, Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění. Brno 2019 (2. vyd.)*
- *Rostislav Švácha + Lucie Skřiváková a kol. Paneláci 1, 2. Praha 2017-2018 (George Kubler a Martina Koukalová)*
- *David Summers, Real Spaces, 2003:*

Obsáhlá publikace Davida Summerse je syntetickým pokusem vytvořit systém pojmů, které by na rozdíl od dosavadních evropocentristických dějin umění a na rozdíl od Wölfflinových základních uměleckohistorických pojmů mohly být aplikovány umění nejen evropské, ale i světové (mezi jeho příklady je hodně zastoupené staré americké umění) a současně by do sebe mohly začlenit „západní modernismus“ jako jeden z různých modernismů současného světa.

V knize můžeme rozlišit tři části: v úvodu (60 stran) objasňuje Summers svou metodologickou pozici, potom následuje šest kapitol, rozebírající Summersovy nově utvořené pojmy; poslední sedmá kapitola se věnuje vylíčení určitých vybraných podmínek modernismu v umění.

David Summers (1941)

Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism, 2003.

Původní, tradiční dějiny umění chápaly umělecká díla především jako formu a na jejím základě je řadily k jednotlivým stylům. S dnešním úpadkem formalismu byla vyhledávána nová inspirace pro interpretaci především v metodologiích jiných disciplín (např. v psychologii vizuální percepce, ve strukturální lingvistice, v sémiotice, apod.).

„Co kdyby historikové umění namísto metodologických výpůjček jinde, znovu promysleli to, co již bylo zkoumáno v dřívější umělekohistorické praxi?“

„...pokud si přeji porozumět tomu, jak se ta díla, odlišná od jiných věcí, které lidé dělají, vlastně přede mnou objevila v muzeích či ve venkovním prostředí, potom **musím vyhledat důvody pro jejich vznik.**

Pokud jim poskytnu jejich důvody (nejen z hlediska objednávky a úlohy, ale i z hlediska tvůrce ve smyslu invence, náhody či individuálního projevu), potom jim též poskytnu původní reálně prostorové okolnosti, velmi odlišné od našich současných okolností i od mého habitu a očekávání. Můj původní estetický obdiv neznámého tak může být prohlouben a moje zkoumání viděného uměleckého díla je potom **pečlivější...**“



Problém současného dějepisu umění: protiklad **Formalismus vs. Kontextualismus**

Možné řešení: **Post-formalismus**

Každé umělecké dílo může být pochopeno jako určitá zpráva o svém vlastním utváření.

Stonehenge:

„Spíše, než bychom popisovali -řekněme- velký kámen stojící v centru v kruhu menších kamenů a potom se pokoušeli zjistit, co to může znamenat, můžeme dedukovat, jak někdo nebo nějaká skupina lidí přesunula tyto kameny a umístila je tímto způsobem, potom se ptát jak a proč to bylo uděláno a proč to je stejné, jak dělali jiné věci tito nebo jiní lidé.“

Summers se v tomto případě inspiroje Michaelem Baxandalem a jeho přístupem „inferential criticism“. Každé umělecké dílo může být historicky pochopeno z hlediska jeho utváření, původního účelu i místa v reálném prostoru.

-
- **Facture / Provedení** (účel a funkce, technika a styl, materiály, apod.)
 - **Places / Místa** (reálný prostor, ohraničení, cesta, orientace, apod.)
 - **The Appropriation of the Centre / Přivlastnění si centra** (jako bod, z něhož je definován ostatní svět)
 - **Images / Vyobrazení** (obrazy, kultovní předměty, ikony, malované obrazy v ploše)
 - **Planarity / Dvourozměrnost** (ornament, plány, mapy, mřížky)
 - **Virtuality / Virtuálnost** (schopnost vidět ve dvourozměrovosti třetí rozměr)
 - **Conditions of Modernity** (některé vnější podmínky produkce moderního umění)



(b) Umělecká úloha/intence

Jacob Burckhardt (1818-1897)

*Die Kunst nach Aufgaben – das ist mein Vermächtnis
(Umění podle úloh – to je můj odkaz)*

Maurizio Ghelardi definuje Burckhardtovu „úlohu“:

... Soulad umělecké objednávky s realizovaným uměleckým řešením, vzniklým za určitých podmínek

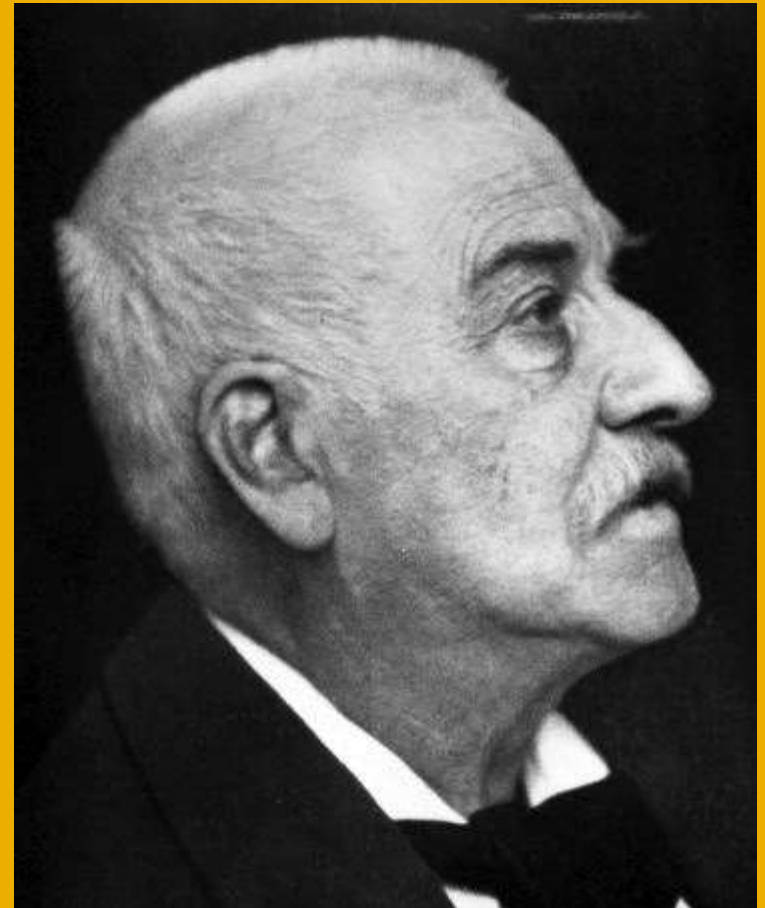
Burckhardtovy pojmy:

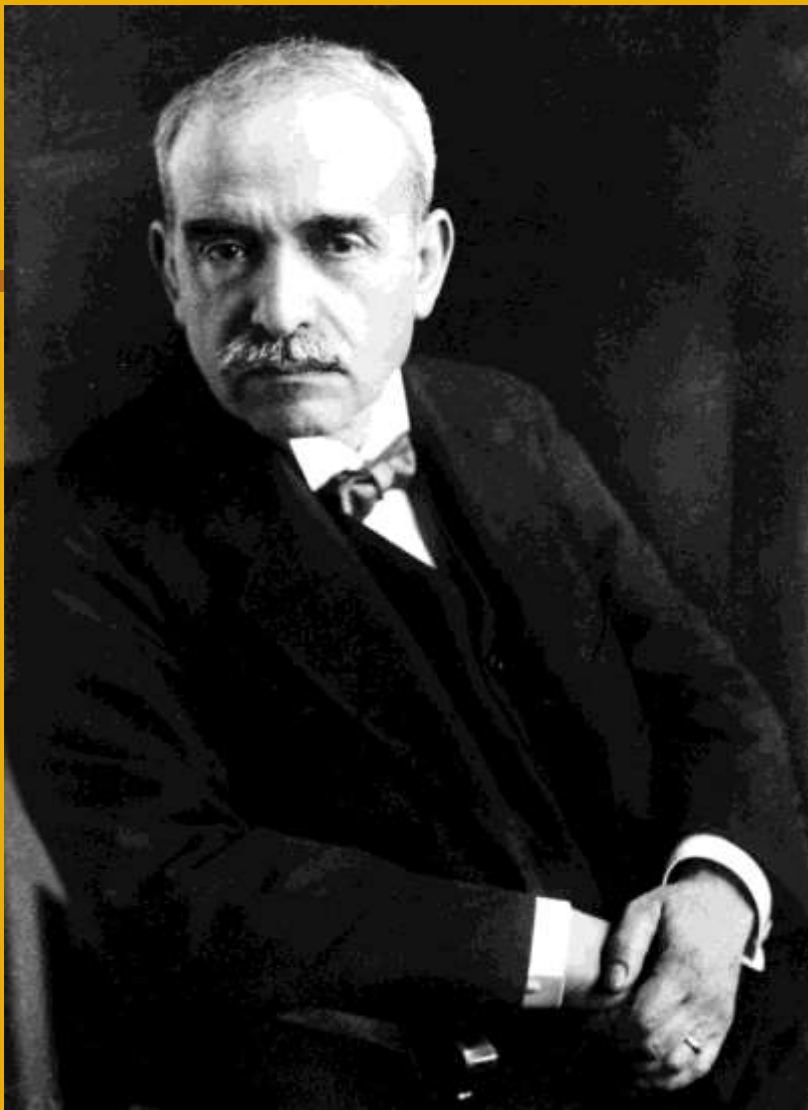
Prostředek /Mittel

Obsah / Inhalt

Druh / Gattung

“nach Gattungen und Aufgaben”





1898: Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien
(Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler)

**Aby Warburg zpočátku rozvíjí
Burckhardtovu inspiraci (projekt 1901):
kulturní historie podle úloh**

Ferrara: Palazzo Schifanoia





Florence, Santa Trinita, chapel Sassetti (Domenico Ghirlandaio)
Giovanni di Ser Giovanni/ Lo Scheggia: Deska od porodu
Lorenza il Magnifico, 1449



(c) *Michael David Kighley Baxandall (1933 – 2008)*

■ *Giotto and the Orators (1971)*

Detailní analýza latinských textů v humanistickém prostředí Itálie 14. a 15. století, ukazuje, jak psaní o umění nejen podporovalo inovace v umělecké tvorbě, ale stejně tak založilo nový způsob vyprávění o obrazech (podstatná studie k historiografii dějin umění).

■ *Painting and Experience in 15th century Italy (1972)*

Sociálně historické „vedení do sociálních dějin malířského stylu“, představuje zejména tři témata: (a) obchodní podmínky; (b) dobový pohled, habitus, mentality; (c) obrazy a slovní kategorie k jejich popisu (určité specifické profesní dovednosti mohou korelovat s odlišností uměleckých stylů).

■ *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany (1980)*

Kulturní dějiny umění: němečtí řezbáři, materiální podmínky (materiál, technika zpracování, trh) a “zpráva o vizuální aktivitě” v minulosti (paralelní pohled na německé řezbářské umění v 15. století).

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

Rozvažující (deduktivní) kritický soud a různé možné modely, jak vypracovat historické objasnění uměleckých děl.



Baxandallova témata:

a) Dobový pohled (Period Eye)

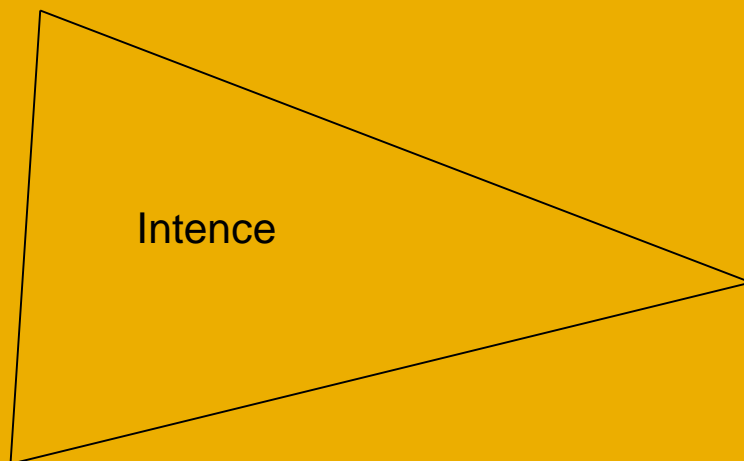
- Člověk zpracovává vizuální informace v mozku, přičemž kombinuje jednak vrozené vizuální dovednosti, jednak dovednosti sociálně utvářené, založené na zkušenosti. Každý člověk má sice jinou zkušenost a tedy jiné specifické vybavení, ale lidé uvnitř určité kultury sdílejí své zkušenosti a mentality, které ovlivňují jejich kognitivní styl – ten přispívá k porozumění významu vizuálního díla.
- Kognitivní styl je svým původem psychologický pojem (styl myšlení): je to způsob, jak jednotlivci myslí, vnímají a pamatují si informace. Malířství je artikulací kognitivního stylu.
- Pozorovatel/ten, kdo vnímá či objednává umělecké dílo užívá takové dovednosti, jaké on sám vlastní, ale užívá též takové dovednosti, které společnost jeho doby více oceňuje. Mnoho z nich je jen velmi málo úzce spojeno s malbou: pozorovatel se tak může spoléhat na příklad na dovednosti, které používá v každodenním životě a ve své práci: třeba měření a vážení v obchodě, počítání v bankovníctví, geometrie v zeměměřičství, ale i tanec/taneční kroky. Malíři na kognitivní styl odpovídá – i když má své profesionální dovednosti, je stejně tak členem dobové a místní společnosti a sdílí s ní její vizuální zkušenosti a habitus.
- Koncept „dobového oka“ zkoumá sociální konvence a kulturní praktiky, které utvářejí pozornost k vizuální formě uvnitř dané kultury, doby a místa. Znalost takových sociálních praktik a konvencí mohou zaostřit naše vnímání obrazů a naopak umělecké formy a malířské styly mohou zaostřit naše porozumění dané, dobové společnosti.

b) Intence uměleckého díla (problém interpretace)

Intence je: „vztah mezi podmínkami vzniku uměleckého díla a uměleckým dílem samotným“.

■ Určení architektonického problému

(zadání a detailní, zvláštní požadavky stavebníka)



■ Tvůrce, kultura a styl

(užité, příp. záměrně nepoužité formy)

Problém překladu: (Baxandall) **charge – brief** / něm. Aufgabe – Vorgabe / Gattung - Aufgabe
(JK) **zadání – umělecká úloha**

Příklad:

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

Intence = vztah mezi zadáním + architektonickou úlohou (konstrukce, forma zhotovení díla) + vizuální zajímavostí díla („inženýrské umění“) a hotovým uměleckým dílem samotným





- *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* /spolu se Svetlanou Alpers/ (1994)

Obrazový důvtip: autorská úvodní slova – „V současných dějinách umění někdy cítíme podcenění vizuálního média a tak jsme chtěli napsat případovou studii ..., naším záměrem je zabývat se malbou přímo a ahistoricky, bez odkazů na okolnosti a kontext“.

- *Words for Pictures* (2003)

- *Pictures for words* (2004)

Malířské události (pictorial events) – „tyto události musí být součástí dojmu, že malba má povahu přesahující pouhou sumu zobrazených objektů“

- *Shadows and Enlightenment* (2005)

Srovnání dobové a současné teorie stínů, pozornost přírodovědců i rokokových grafiků 18. století k malířskému detailu – stínu.

Burckhardtův Cicerone a Baxandallův deduktivní kritický soud

Jacob Burckhardt, Der Cicerone, 1851, 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 stále 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...“

Michael Baxandall, The Language of Art History, 1979:

- „Svébytný zájem o umělecká díla je vizuální, a jedna z typických schopností historika umění je nalézt slova k označení charakteru tvarů, barev a jejich organizace...“

Baxandall přitom odmítá přímá deskriptivní slova k takové charakteristice, ale pléduje naopak pro slova „kauzální, příčinná“, tj. za výklad uměleckého díla prostřednictvím termínů, poukazujících na jeho historické příčiny:

- „Příčinná slova se zabývají deduktivní/inferenční kritikou jednání a tvůrců. Taková slova přitom zapojují řečníka do činnosti deduktivní kritiky a na opačné straně naopak posluchače do činnosti rekonstrukce a hodnocení vzorců dalších významů.“

Příklad: reformy Tridentského koncilu a barokní architektura

Michael Baxandall: „řezbářské práce se nám někdy nabízejí jako čočky, které odkazují na jejich vlastní okolnosti...“

“formy uměleckého díla zjevují okolnosti, ale ony okolnosti nemohou vysvětlit umělecké dílo”

Otázka – měl vznik barokní architektury nějakou souvislost s reformami tridentského koncilu, jak to bývá někdy interpretováno ve stručných přehledových publikacích?

Klasické odpovědi na konci 19. století:

August Schmarsow – ano, tridentský koncil stvořil svými reformními požadavky barokní umění a architekturu

Alois Riegl – ne, umění nemělo se závěry tridentského koncilu nic společného (vyvíjí se totiž imanentně)

A) Závěry tridentského koncilu a architektura:

- a) Zpřehlednění chrámového prostoru směrem k chóru
- b) Zvýraznění ústředního místa pro eucharistii – svatostánek a ciborium jako centrum hlavního oltáře
- c) Zdůraznění místa pro biskupa, jenž si získává nové důležité pravomoci (ale také povinnosti) v církevním společenství

B) Oceňované soudobé stavby jako modelová řešení pro reformátory

Karel Boromejský (1538-1584) – kardinál Gabriele Paleotti (1522-1597)

Milano, Sant' Angelo, po 1546, Domenico Giunti (1505-1560)

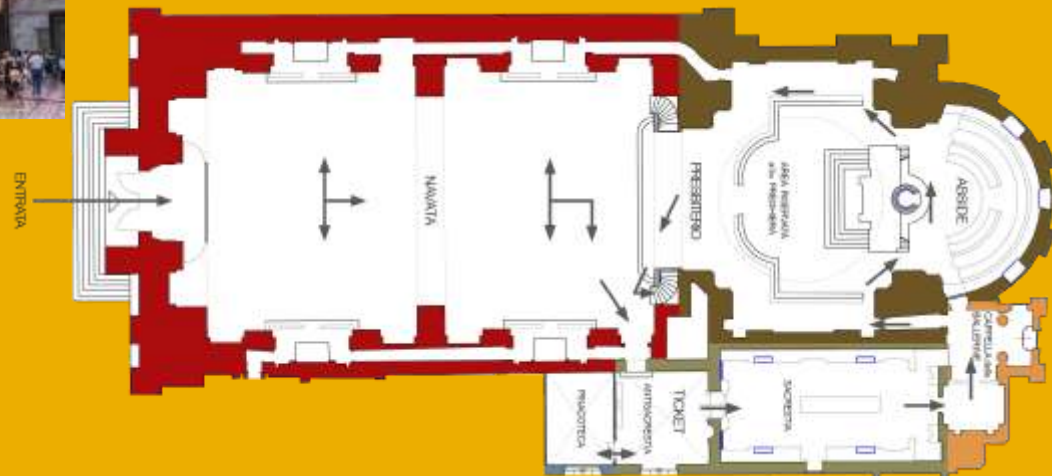
Benátky, Il Redentore, 1577, Palladio



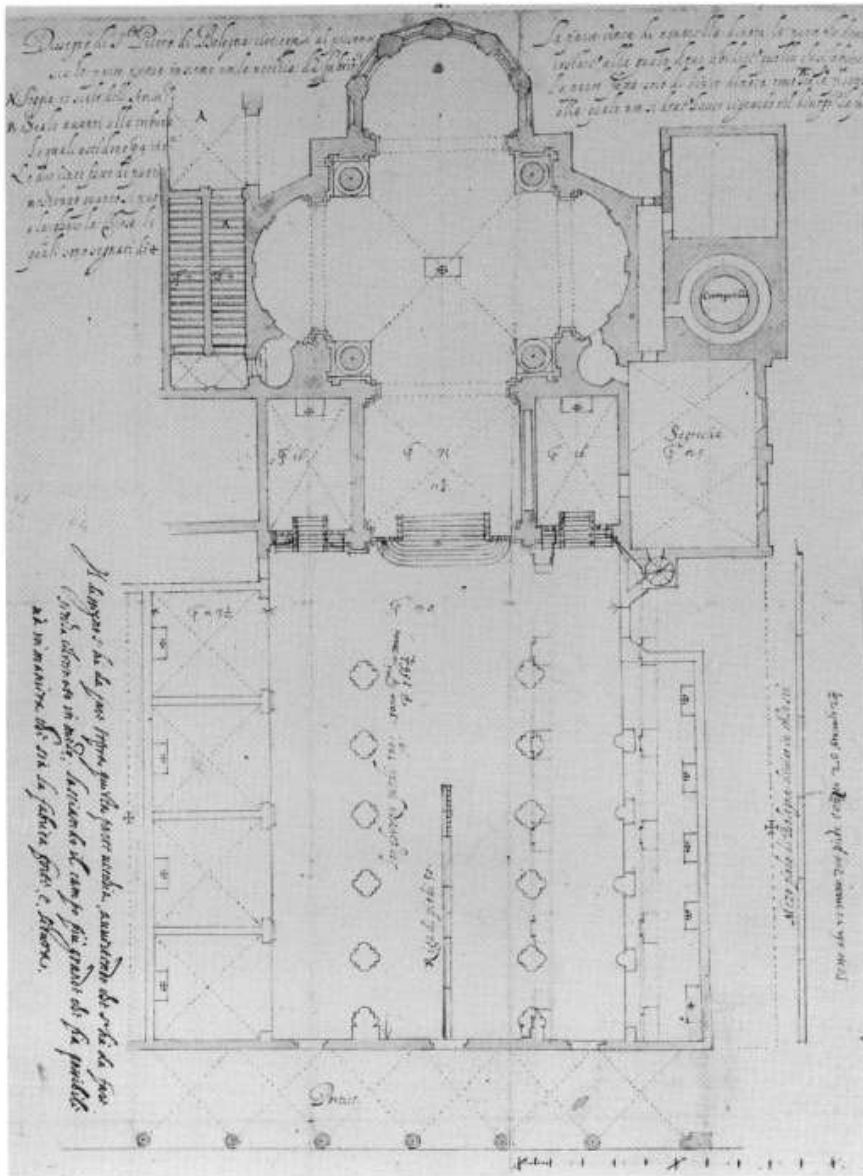
B1) Nové realizace pod přímým vlivem koncilového myšlení

Milano, katedrála - Pellegrino Tibaldi, po 1560

Milano, San Fedele - Pellegrino Tibaldi, 1569

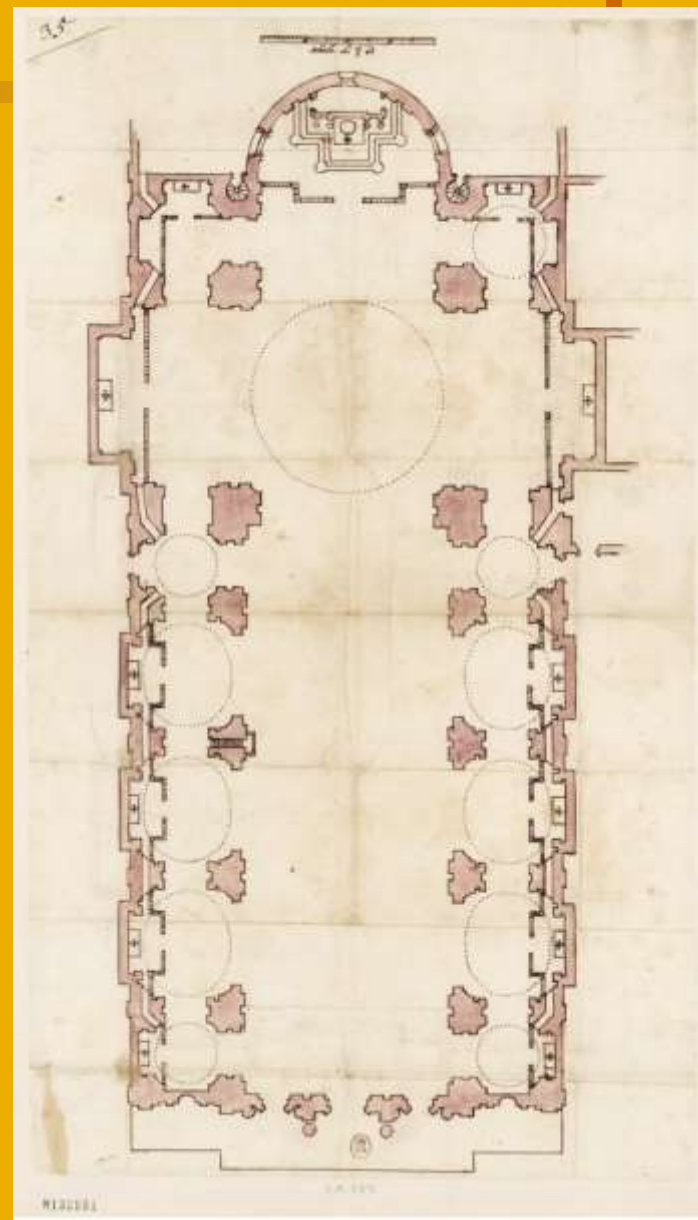


Bologna, chór katedrály sv. Petra – Gabriele Paleotti a Domenico Tibaldi, 1575

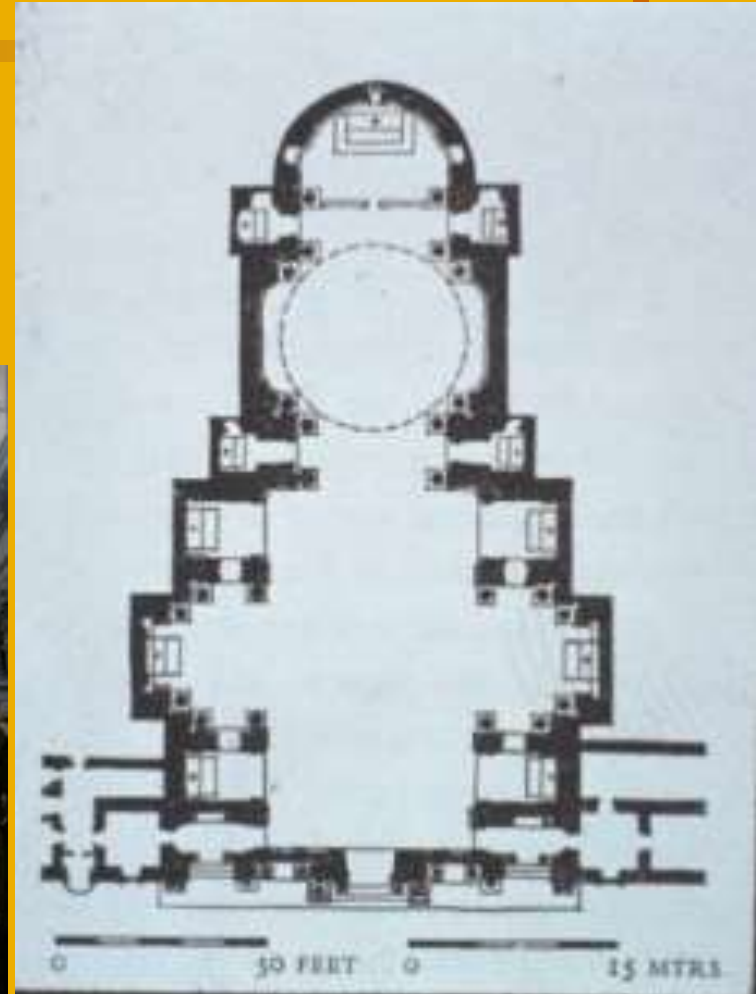
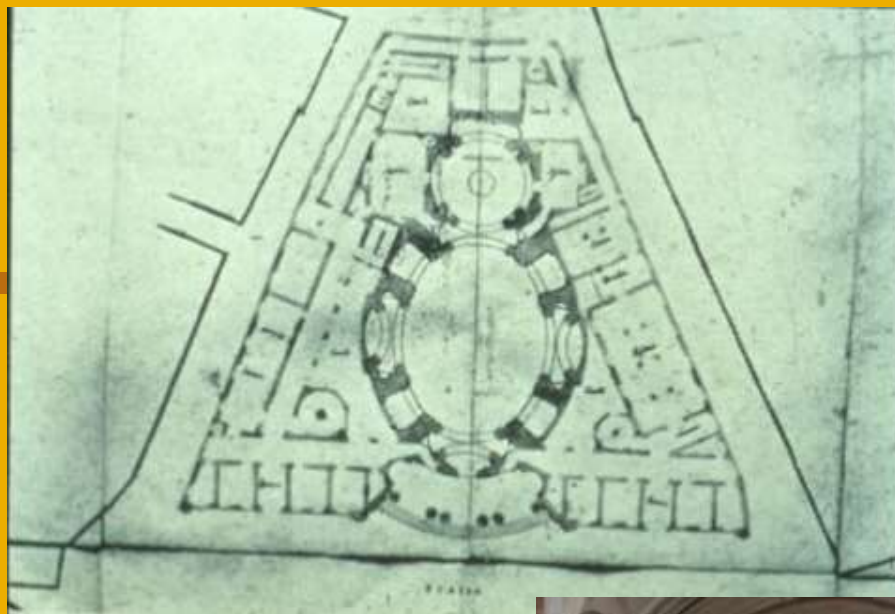


C) Oproti tomu: tradice římské architektury v 17. století a Itálie

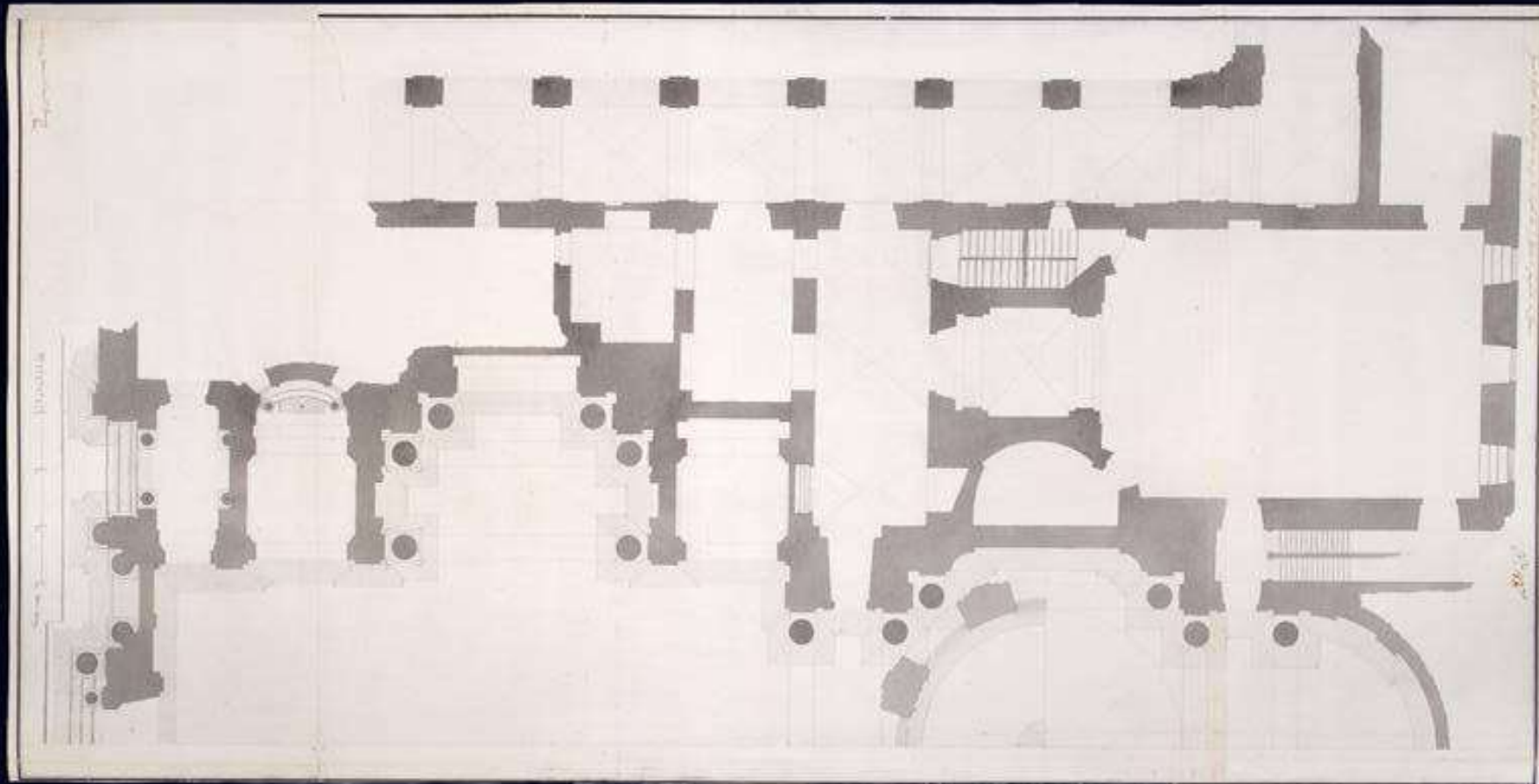
Girolamo Rainaldi, Bologna, Santa Lucia (jezuité)



Carlo Rainaldi,
Santa Maria in Campitelli /in Portico, 1662-1675 /1725

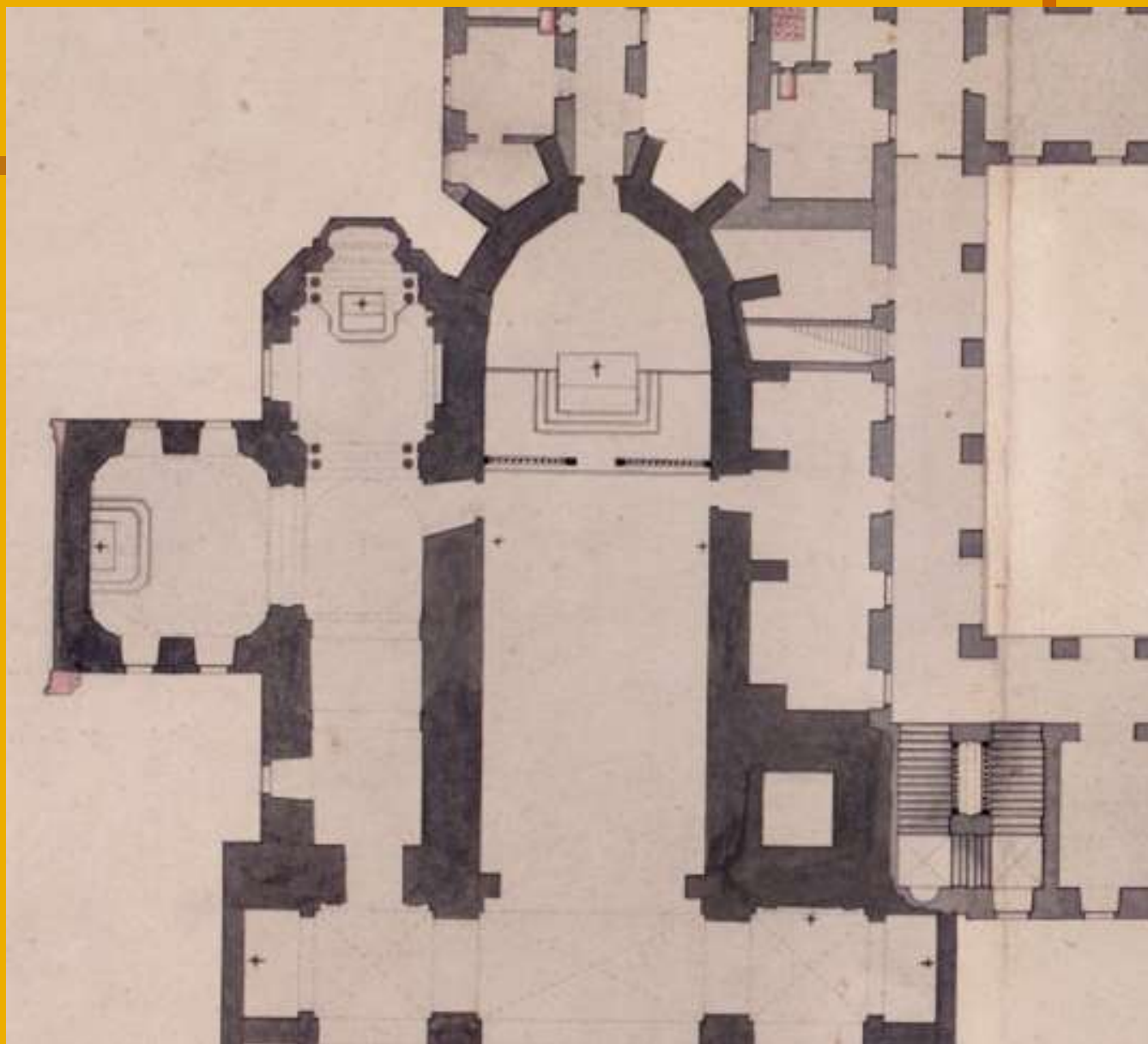


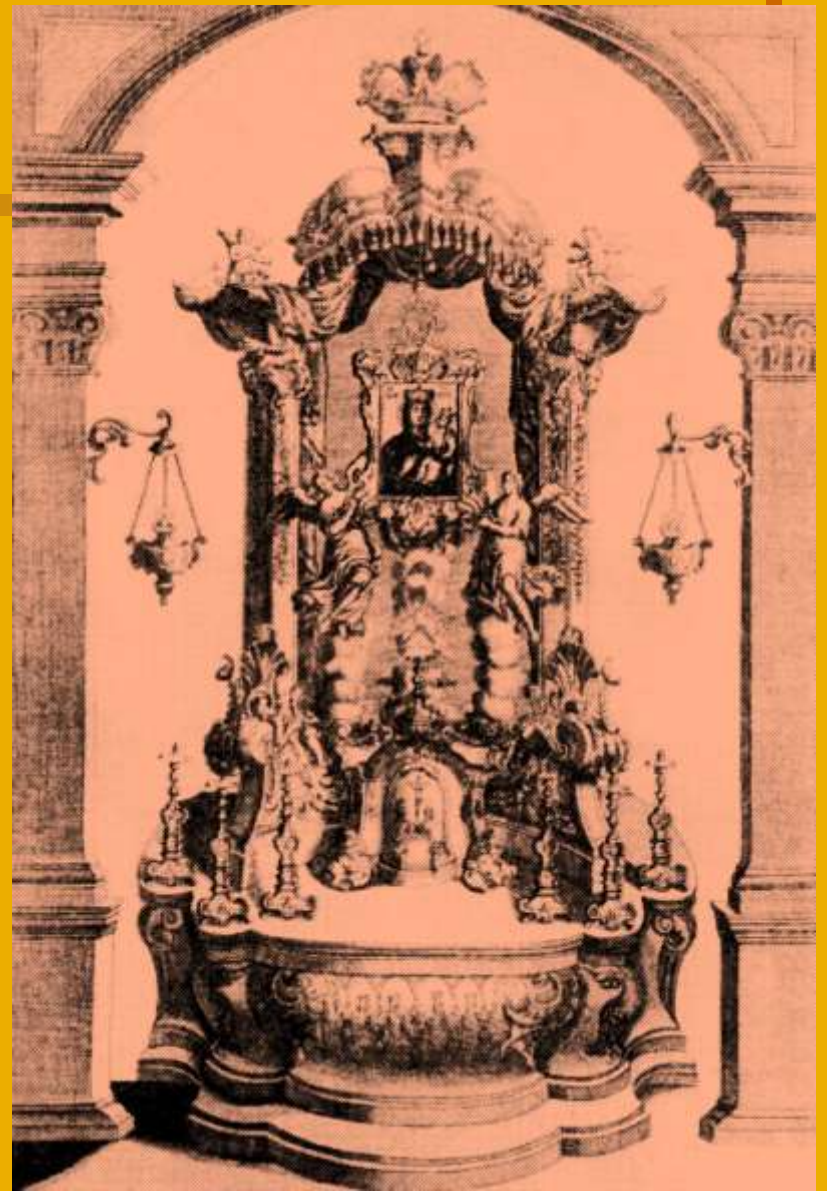
František Antonín Grimm podle: Carlo Rainaldi, Santa Maria in Campitelli (1665)



Brno, kostel sv. Tomáše,
kaple P. Marie,
Mořic Grimm, 1736

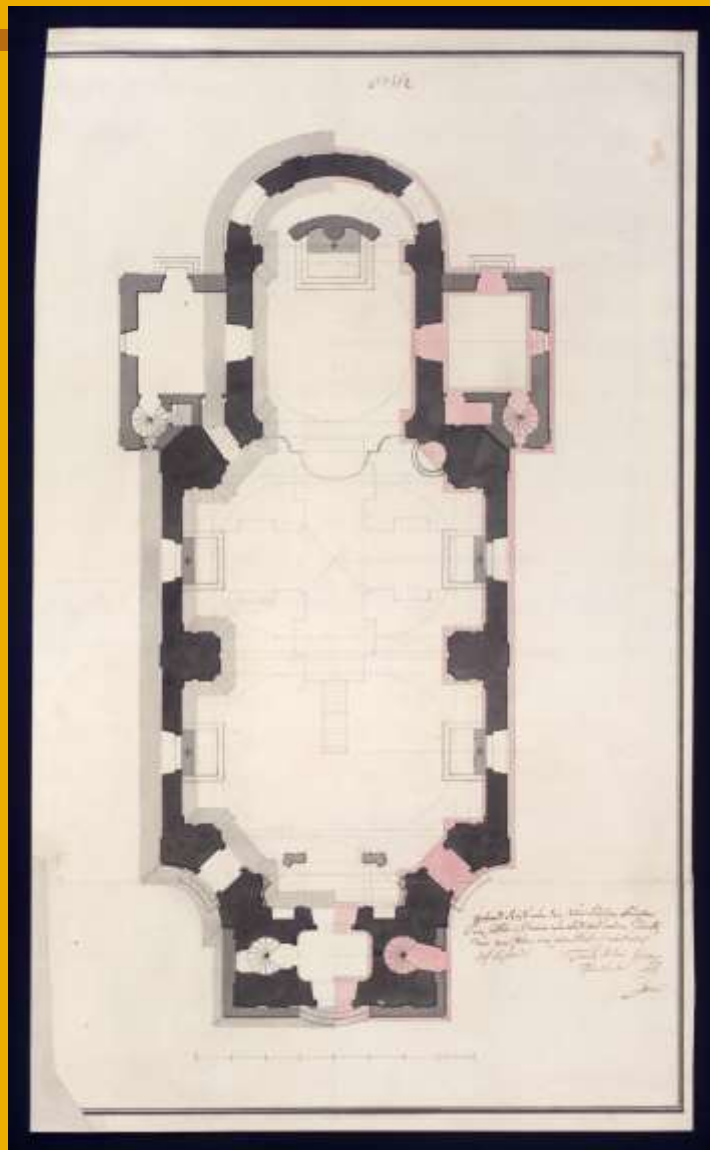
(Rainaldiho prostorové řešení)





František Antonín Grimm, Hranice, kostel Stěti Jana Křtitele – chórová část, 1751

(diskuse o chóru “podle římského způsobu” – ten byl nakonec místními odmítnut)



Závěr: Proč být „funkcionalistou“ v uměleckohistorickém výzkumu?

Gottfried Semper, funkční vzorec vzniku uměleckého díla:

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

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)

Funkcí (F) je posléze **utváření uměleckého díla** – to je: požadavky zakotvené v ideji uměleckého díla, které ustavují základní podmínky pro jeho „stylové“ zpracování (zadání – úloha)

Výsledkem je jedinečnost uměleckého díla, jehož podoba je důsledkem neohrazeného počtu agencií (vnitřních i vnějších „okolností“). Takové „protiestetické“ zaměření Semperovy teorie je tak vlastně velmi dobře srozumitelné zejména dnes, kdy existuje řada různých a možných uměleckohistorických přístupů k výkladu uměleckého díla.