

1) Werner Hofmann: Umění mezi anarchií a utopií, In: Merkur 1/1956.

Skutečnost, že politicko-ideologická kritika uměleckého díla, která se zabývá pouze obsahem, je schopna uchopit pouze jeden, a to funkční aspekt, lze dostatečně prokázat. Umění se stává nástrojem třídního boje nebo okázalou demonstrací moci. Ale i druhý extrém, interpretace děl nezávislá na dogmatech ideologií, zdaleka nemá jediný spolehlivý, objektivní přístup k jejich významu. Na umění je pak hodnocen jeho výraz, ať už se jedná o jeskynní malby či současné umění. Fetiš, ikona, desková malba a dětská kresba vstupují do ahistorického vztahu, v němž přesvědčivost výrazu určuje kvalitu.

Konflikt mezi ideálem a realitou, uměním a přírodou,¹ který se od 18. století stával stále zřetelnějším, vstoupil do nové fáze, když mu Kandinskij dal pozitivní znaménko, když se již nesnažil překlenout rozdělení obou sfér, ale prohlásil, že koexistence "velké abstrakce" (jako zástupkyně ideálu) a "velkého realismu" vede k nezbytnému a plodnému napětí. Velký realismus je založen na "prosté (neumělecké) reprodukci jednoduchého a reálného předmětu", zatímco velká abstrakce rezignuje na předmětné (reálné) a vytváří "nehmotné formy", které mají zprostředkovávat "obsah".

Winckelmannova představa, že se umělec nejvíce naučí z umění, uvádí poslední a teprve skutečně moderní fázi v dějinách evropského umění, v níž se umělecké dílo stává vyjádřením subjektivní tvůrčí sebereflexe. Dnes již nelze přehlédnout, že tento proces - jehož podíl na očistě dnešní formy zde nechci zpochybňovat - musí dříve či později vést k sebezrušení umění. Odhaluje poslední monologické zúžení, odhaluje, že tvůrčí síly a možnosti směřují k závěrečné fázi samoučelného pohybu. Ze sebereflexe se v posledním logickém a dějinném důsledku stal rozhovor se sebou samým; Winckelmannův požadavek vytvářet umění z umění se v dnešní době realizuje s bezkonkurenční výlučností a odhodláním.

1) Toto rozdělení je patrné již ve Winckelmannově vztahu k Rousseauovi. Umění a příroda se navzájem zpochybňují. Winckelmann shledává, že je obtížné, téměř nemožné, najít přírodninu, která by se vyrovnala vatikánskému Apollónovi: "... V přírodě lze částečně nalézt stejně velké krásno jako může vytvořit umění, ale celkově musí příroda ustoupit umění." Již kontemplace vysokých uměleckých děl vytváří kvalitní představu o skutečnosti. Jestliže se tímto způsobem umění správně vměšuje mezi oko umělce a přírody, stává se antika svébytnou učitelkou umění a skutečnosti, napodobování starověku zastupuje napodobování přírody. Umění vzniká z umění. Rousseauovo hledisko je mimo veškeré umění; on umění odsuzuje ve jménu původních sil života, jejichž elementární rozvoj, jak se mu zdá, umění zatemňuje a brzdí.

2) Hofmann, Werner: Rozhovory s viditelným. Cesty moderních dějin umění II, in: Merkur 6/1961

V návaznosti na Wölfflina byly nastoupeny dvě interpretační cesty, jedna iracionální a druhá racionální. Iracionální pohled na podstatu klade důraz na formální strukturu, kterou od obsahu ještě radikálněji izoloval již Wölfflin a výhradně z ní určuje podstatu uměleckého díla. Formální komplex je uznáván jako něco zcela zjevného, jako organická entita, vzniklá vnitřní nutností, která je bytostně a nezaměnitelně vyjádřena ve všech svých vrstvách.

Hans Sedlmayr se pokusil povýšit toto chápání uměleckého díla na vědeckou metodu. Jeho esej o Bruegelově Pádu slepců (1957) začíná "fyziognomickým chápáním": "Je-li reprodukce obrazu divákovi předložena jen velmi krátce, tachistoskopicky, nejsou diváci, kteří obraz neznají, schopni učinit nějaké závěry ohledně jednotlivostí viděného obrazu. - A přesto jsou schopni nestrukturovaně, neartikulovaně zformulovat určitý celkový dojem. Diváci zakoušejí "neartikulovanou, avšak vnitřně strukturovanou celkovou kvalitu toho, co vnímají", uchopují něco "objektivního", na čem zle rozlišovat určité znaky.

Z těchto vlastností - jsou to elementární vlastnosti hrozivosti, pádu atd.- vychází interpretace, "názorný charakter" obrazu. Jejím cílem je (po začlenění významových obsahu) postoupit k "integrálnímu porozumění". Strukturální vzorce, které se objevují v předobjektivním vnímání, tvoří základní plán, tenor, který je pozdější interpretací pouze artikulován, avšak nikoli vyvrácen.

Tohoto způsobu vidění může dosáhnout pouze ten, kdo se v kontaktu s abstraktní malbou naší doby naučil dívat na formu bez vztahu k předmětu. Sedlmayrovo "utvářené vidění" je formováno právě uměním, proti němuž ve svých polemikách bojuje z ideologických, nikoli formálně-kritických důvodů. Je zřejmé, že tím Sedlmayr implicitně přiznává abstraktnímu umění elementární výpovědní hodnotu.

Metodologická výzbroj, kterou Sedlmayr vybavil své interpretace, funguje následujícím způsobem: aby badatel dosáhl "produktivního porozumění", potřebuje "správné nastavení", to mu zprostředkuje "kritické formy" umělce (Michelangelovu "tíhu"), národa či epochy nebo "názorný charakter" jednotlivého uměleckého díla.

Sedlmayr tím rozumí "živou kvalitu, originalitu a individualitu, která se projevuje v celém uměleckém díle, stejně jako v každém z jeho prvků, částí a vrstev, které lze stejně jen uměle vyčlenit". Jestliže tvarová (gestalt) psychologie tvrdí, že celek je zde dříve než části, pak tvrdí Sedlmayr, který je silně ovlivněn tvarovou psychologií, že je nejdříve potřeba poznat celek a teprve potom analyzovat jeho části.

Toto poněkud troufalé tvrzení staví kritika vedle umělce, nebo dokonce nad něj. Stejně tak, jako tato metoda předpokládá, že umělecké dílo vzniklo z bleskové intuice, tak také tvrdí, že "chápavý" historik umění je schopen bleskově osvětlit jeho význam, ba ještě víc: je schopen sám tvůrčím způsobem zasáhnout, totiž uchopit objekty ne "tak, jak jsou, ale změněné tak, aby se do jisté míry přiblížily svému vlastnímu ideálu.". Jejich vlastnímu ideálu, nebo ideálům jejich vykladače?