

FRANTIŠEK MIKŠ, LADISLAV KESNER (EDS.)

Gombrich

Porozumět umění a jeho dějinám

Ke stému výročí narození E. H. Gombricha

BARRISTER & PRINCIPAL

MASARYKOVA UNIVERZITA, FILOZOFICKÁ FAKULTA – SEMINÁŘ DĚJIN UMĚNÍ

GOMBRICHŮV NÁVRAT K JACOBU BURCKHARDTOVI

Jiří Kroupa

Historiografie dějin umění patří mezi ty oborové specializace umělecko-historické disciplíny, které žijí tak trochu dvojím životem. Na jedné straně nebývá mezi vysokoškolskými posluchači příliš oblíbeným předmětem: vždyť probírá jména dávných historiků umění a vyžaduje od studentů číst práce, které byly napsány přece jen ve starší době. Navíc jazyk těchto prací bývá často poněkud archaický a my dnes většinou o oněch uměleckých dílech, o nichž se v nich hovoří, víme přece již mnohem více (nebo to alespoň v duchu předpokládáme). Někteří současní historikové umění – zejména potom ti, kteří se snaží zvláště sebe prezentovat jako moderní průkopníky zcela nových metodických postupů a překvapivých zjištění – se dívají na ony spíše zapomínané osobnosti z dějin disciplíny s určitým ironizujícím despektem. Zajímají je konec konců pouze tehdy, pokud prostřednictvím kritiky jejich postupů mohou demaskovat jejich údajně skrývanou malou badatelskou schopnost a naopak ukázat na veřejnosti britkost svého vlastního důvtipu.

Na druhé straně se ovšem mnohdy setkáváme se situací odlišnou. Práce a myšlenky uměleckých historiků z předchozích období se mohou stávat novou inspirací a výzvou pro moderní zpracování badatelských problémů. Mnohdy totiž s jistým překvapením pročítáme aktuálně působivé myšlenky autorů, o nichž se často laicky soudí, že představují překonanou a zastaralou etapu v dějinách disciplíny.¹ Vždyť starší autoři sice opravdu pracovali s omezeným okruhem pramenů a neznali ještě veškerý památkový fond jako pozdější generace, nicméně jejich kladení otázek a hledání vlastních metodických přístupů k zodpovězení umělecko-historických problémů si

přece jen zasluhuje naši pozornost. Není nakonec výjimkou, že někteří přední představitelé oboru se čas od času zastavují a někdy i vracejí ke starší a pouze zdánlivě nemoderní formulaci problémů a k přístupům jejich řešení. Přirozeně takové zastavení by nikdy nemělo znamenat pouhé mechanické opakování a rozměňňování již vyřčeného, ale mělo by být navázáním na pozoruhodnou myšlenku a mělo by se prosadit zpracováním problému v modernější verzi. Důvody k podobnému zastavení v minulosti disciplíny mohou být různé. Často se tak ovšem děje v době, kdy uměleckohistorická metodologie stojí tak říkajíc na křižovatce, kdy se zdá být potřebné provést určitou inventuru oboru dříve, než se vydáme na další cestu.²

V době, kdy vzpomínáme stoleté jubileum Ernsta H. Gombricha, bychom si proto měli povšimnout, že i tento historik umění, jeden z nejvýznamnějších a neoriginálnějších ve dvacátém století, se na sklonku svého života rovněž podobným způsobem „zastavil“ u významného předchůdce a u jeho metodického významu pro dějiny umění. Co však toto zastavení znamenalo? Bylo znamením Gombrichova hledání odlišné a nové cesty, anebo snad výzvou směrem k nastupující uměleckohistorické veřejnosti, aby respektovala významnou tradici uměleckohistorického bádání?

Gombrichovy uměleckohistorické zájmy a studie byly vždy velmi mnohostranné a on sám se zabýval velkou řadou historických problémů od antického umění až po umění moderní, od vysokého umění v galeriích až po novinové karikatury. Protože se navíc dožil vysokého věku, mohl reagovat takřka na vše podstatné, co se odehrávalo v dějepisu umění v průběhu celého dvacátého století, a stal se již za svého života do značné míry tím, s kým bývá spojováno označení „klasik“ oboru. Proto zřejmě neudiví, jestliže si připomeneme, že právě ona Gombrichova uměleckohistorická „klasičnost“ bývá častým tématem odmítavého postoje zastánců „kritické teorie“ v současném dějepisu umění. Zjevně právě tato skutečnost vedla severoamerického historika umění Jamese Elkinse k tomu, aby při respektování Gombrichova významu sestavil (i když se zjevnou nadsázkou a jako „advocatus diaboli“) deset důvodů, proč Ernst H. Gombrich nemůže být spojován s aktuálními dějinami umění.³ Mezi jinými sepsal celou řadu jeho údajných uměleckohistorických prohřešků vůči současnému zájmu uměleckých historiků: zabýval se totiž evropocentristicky především evropským uměním, jeho psychologické knihy dnes již takřka nikdo necituje, nikdo se v současnosti nepokouší rozvíjet Gombrichovu snahu svázat umění s vědou, Gombrich prý nenapsal jedinou biografii uměl-

ce, nezabýval se uměleckou kritikou a – co je snad pro současného historika umění nejhroší – nevšímal si těch přístupů, které považuje dnešní „kritická teorie“ za podstatné: tj. ignoroval gender studies, postkoloniální teorie a sémiotiku.

Elkins si je ovšem přirozeně velmi dobře vědom, že Gombrich je současnými historiky umění po celém světě čten, a že tedy lze proti onomu kritickému výčtu postavit řadu pozdějších velkých historiků umění, kteří sice na něj nenavazují bezprostředně a přímo doslovně, ale spíše rozvíjejí některá „jeho“ témata: můžeme uvádět řadu jmen, jako například Francis Haskell, Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Martin Kemp, John Onians aj.⁴ Konec konců proti „dávlovu“ argumentu lze postavit rovněž tu skutečnost, že Ernst H. Gombrich patří zcela přirozeně do současných dějin umění již tím, že se za svého života vyjádřil takřka ke všem klíčovým pojmům, metodologickým problémům a přístupům v dějepisu umění. Jedno ovšem zůstává zjevné: on sám byl pevně spojen s disciplínou dějin umění, která vznikla na přelomu osmnáctého a devatenáctého století a o sto let později se jako věda konstituovala právě v době, kdy studoval ve Vídni – v prostředí Vídeňské školy dějin umění na jedné straně a v prostředí kolem Jacoba Burckhardta a Heinricha Wölfflina na straně druhé.⁵ A právě do tohoto prostředí raného období vědecké disciplíny se na konci svého života „vrátil“ svým pozdním přihlášením se k Jacobu Burckhardtovi.

Dříve však, než zmíním toto specifické téma z Gombrichovy bibliografie, dovolím si krátkou odbočku. Gombrichova badatelská mnohostrannost je jasně doložitelná nepochybně také z témat našeho současného vzpomínání na významného historika umění – tolik různorodých témat, která můžeme při vzpomínce na jeho osobnost přednést, bychom zjevně nemohli nalézt u žádného jiného z historiků umění a možná ani u nikoho jiného z humanisticky zaměřených myslitelů a badatelů moderní doby vůbec. Stoleté Gombrichovo výročí bylo přirozeně vzpomínáno také na místě, které bylo s Gombrichem velmi úzce spjato, na londýnském Warburgovu institutu. Když jsem si prohlížel program konference, která byla v této souvislosti v Londýně organizována, povšiml jsem si, že tam byly přednášeny vlastně tematicky velmi podobné příspěvky, s jakými vystupujeme také my na našem setkání.⁶ Pozoruhodnou shodou okolností se přitom stalo, že londýnské i brněnské setkání mezi jinými probíralo i Gombrichovo hledání vlastního vztahu k dějinám kultury. Tato shoda je velmi pozoruhodná, neboť právě Ernst H. Gombrich byl ostrým kritikem tradičního (a jak on

sám zdůrazňoval hegelovského) konceptu dějin kultury. Ale přesto je skutečností, že právě Ernst H. Gombrich do diskuse o kulturních dějinách v poválečném období velmi podstatně zasáhl. V recenzi na jednu jeho publikaci to kdysi vystihl brněnský historik Josef Válka, když svou recenzi nazval „Potřebnost kulturních dějin“.⁷ Totéž si ostatně uvědomoval i britský historik kultury Peter Burke, jenž s Gombrichem o dějinách kultury diskutoval.⁸ Konečně je patrně symptomatické, že Gombrichovo pozdní zastavení se týkalo právě jeho vztahu k historikovi, jenž je dodnes považován za klasickou postavu kulturněhistorického a uměleckohistorického dějepisce, i když v něm nakonec vyčetl něco odlišného, než byl jednotný koncept kulturních dějin.

Ernst H. Gombrich totiž roku 1999 vydal svou poslední publikaci, která byla za jeho života připravena (zemřel dva roky poté), knihu *The Uses of Images*.⁹ Je třeba dodat, že ještě po jeho smrti vyšla jeho časově poslední kniha studií o primitivismu v umění – tato kniha však byla připravena již o něco dříve. Gombrich se rozhodl ji načas odložit a naopak pro vydání preferoval právě svou další publikaci, kterou teprve připravoval. Samozřejmě, že mohu v této souvislosti jen spekulovat. Domnívám se však, že bychom neměli vylučovat možnost, že Ernst Gombrich si svůj vysoký věk uvědomoval. Proto tedy dal přednost tématu, které mu v daném okamžiku více leželo na mysli a které chtěl spatřit dříve vydané. Pokud si mohu dovolit v takto naznačené spekulaci pokračovat, mohlo by to znamenat, že ve své poslední práci nám velký historik umění poskytl určitou látku k promyšlení svého vlastního odkazu.

Když se podíváme na témata všech Gombrichových publikací, zjistíme, že jeho knihy byly pravidelně sestavovány s vědomým zdůrazněním základního a přitom vždy odlišného problému. Pokud si odmyslíme jeho známý a raný *Příběh umění* a stručné světové dějiny, napsané pro mládež na počátku jeho publikační tvorby, případně pozdější různorodé výbory z jeho studií a přednášek, můžeme rozdělit jím sestavované publikace do několika tematicky ucelených souborů.¹⁰ Zjevně asi za své nejzásadnější knihy považoval Ernst H. Gombrich ty, které zpřístupňují jeho teorii perceptualismu. Tu tvořily tři badatelské aspekty oné teorie: teorie dějin zobrazování z hlediska psychologie obrazového znázorňování (*Art and Illusion*), teorie volné hry čistých forem v ornamentu (*Sense of Order*) a teorie vyprávěcího, tj. symbolického a iluzionistického zobrazení v umění (*Image and the Eye*). Jako každý historik umění měl ovšem i Gombrich svou vlastní badatelskou

specializaci. Tu zveřejnil ve studiích o renesančním umění, které sestavil do čtyř svazků. V nich rozvažoval nad relevancí nejdůležitějších metodických přístupů v historiografii umění – formálně interpretačního, ikonograficko-ikonologického a receptivně funkčního. Konečně v posledním souboru publikací můžeme nalézt jeho promyšlení dalších důležitých problémových témat z historiografie a metodologie dějin umění. Sem patří jak Gombrichova kritika pojetí dějin kultury, založeného podle jeho názoru na Hegelově interpretaci lidských činností (*Ideals and Idols*), a sborníky studií, v nichž se vyslovil k odkazu jím vybraných, významných interpretů lidské kultury (*Tributes*), k modernímu umění a modernímu způsobu studia dějin umění (*Topics of our Times*), k roli primitivismu v dějinách umění (*The Preference for the Primitive*) a vposled též k pojetí umělecké úlohy v umění.

Právě tento posledně zmíněný badatelský problém se stal tématem poslední Gombrichem připravené knihy. Podobně jako všechny jeho publikace byla i tato kniha vlastně sborníkem studií, jenž byl – jak bylo řečeno – nazván *Užívání obrazů* s podtitulem *Studie o sociální funkci umění a vizuální komunikaci*. Podobně jako tomu bylo ve všech jeho ostatních knihách, uvedl i toto své dílo Ernst H. Gombrich pozoruhodnou předmluvou. V ní se poněkud překvapivě přihlásil k dědictví jednoho ze zakladatelů vědeckého dějepisu umění na konci devatenáctého století, k Jacobu Burckhardtovi.

Pokud zdůrazňuji ono slůvko „překvapivě“, mohu jen upozornit na známou Gombrichovu kritiku kulturněhistorického pojetí spojujícího veškeré dobové kulturní projevy pod jednoho jednotícího jmenovatele – ať již to byl absolutní Hegelův duch či kulturněhistorický duch doby, Diltheyův světónázor nebo Marxova společensko-ekonomická formace. V tomto kontextu u něj Burckhardtova studie o dějinách kultury renesanční Itálie nenalezla příliš přívětivé přijetí. Gombrich přitom ve svém pátrání po kulturních dějinách tak trochu nespravedlivě zařadil Burckhardtův pokus o vylíčení renesanční kultury právě do těsného kontextu Hegelova vyzařování absolutního Ducha v dějinách.¹¹

Gombrichovo pozdní respektování Burckhardta tak může být skutečně podivuhodné. A přesto je možné jeho přitakání stejnému Burckhardtovi velmi dobře pochopit. Týkalo se totiž jiné části Burckhardtova odkazu: jeho méně známého pojetí systematického dějepisu umění, k němuž se velký historik kultury obrátil v pozdním období svého života. Jacob Burckhardt se v tomto svém novém pojetí pokusil propojit umění a dějiny kultury odlišným způsobem, než jak to učinil ve své starší a mnohem

proslulejší syntéze. Abych pochopil jeho pojetí (a současně abych se snad alespoň zčásti pokusil objasnit pozdní Gombrichovo stanovisko), musím se (a) nejprve vrátit k vysvětlení právě onoho pojetí u Jacoba Burckhardta, (b) poté ve výběru zachytit osudy tohoto pojetí v moderním dějepisu umění a konečně (c) poukázat na jeho novou aktualizaci u Ernsta Gombricha.

Odkaz Jacoba Burckhardta

Příběh badatelského odkazu Jacoba Burckhardta si můžeme vyslechnout od jeho nástupce na profesorském místě dějin umění v Basileji, od Heinricha Wölfflina, jenž se po dlouholetém německém působení vrátil ve třicátých letech dvacátého století do rodného Švýcarska.¹² Burckhardt přednášel na univerzitě historii a dějiny umění, vydal kulturněhistorické publikace (nejznámější a proslulé jsou *Dějiny renesanční kultury v Itálii*), ale později si ponechal na univerzitě pouze přednášky uměleckohistorické. Jeho uměleckohistorickým dědicem se stal právě Wölfflin, který se mezitím proslavil svými knihami *Klasické umění* a *Renesance a barok*. Když se Jacob Burckhardt loučil s univerzitou při oslavě svých pětasedmdesátých narozenin, stalo se něco, na co Heinrich Wölfflin do konce svého života nezapomněl – alespoň se o oné události několikrát zmiňoval. Jacob Burckhardt při této příležitosti „prohlásil s jistou slavnostností v hlase – Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis“ (Umění podle úloh, to je můj odkaz). Heinrich Wölfflin k tomu ovšem okamžitě dodává:

„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 uměleckohistorických přístupů, týkajících se obsahu a formy uměleckých děl.“

Co však Jacob Burckhardt rozuměl onou „úlohou“? V odborné literatuře byla tato otázka řešena dosud různě. Všichni autoři se však shodují v tom, že Burckhardt tímto pojmem nemyslel ani pouhou objednávku či zadání uměleckého díla, anebo na opačné straně ani pouhé umělcovo vyřešení dané formální úlohy. Jacob Burckhardt se ovšem sám vyjadřoval

ke svému zamýšlenému pojetí poněkud obecně, jestliže napsal: „[...] má úloha leží v oněch oblastech, kde se stýkají umění a kulturní dějiny.“ Také později se příležitostně vyjadřoval o své snaze propojit umění a kulturní dějiny odlišným způsobem, než jak se to dělo v jeho době. V poslední době asi nejlepší objasnění Burckhardtova záměru podal Maurizio Ghelardi.¹³ Podle něj pro Burckhardta úloha znamenala *soulad umělecké objednávky s realizovaným uměleckým řešením, vzniklým za určitých podmínek*. Doplněním takovéto definice se staly ještě další Burckhardtovy umělecko-historické termíny: umělecký prostředek (*Mittel*), obsah (*Inhalt*) a umělecký druh (*Gattung*). Pokud tedy studujeme v dějinách umění umělecké prostředky, obsahy a objednávky, můžeme posléze uvnitř jednotlivých uměleckých druhů sledovat dějiny uměleckých úloh.

Jacob Burckhardt chtěl takto nově koncipované dějiny umění využít v dalších vydáních svých připravovaných renesančních studií. Ve svých proslulých *Dějínách kultury renesanční Itálie* totiž záměrně vynechal umělecko-historické pasáže: ty měly být zpracovány v dalších pěti oddílech, nazvaných vcelku *Geschichte der Renaissance in Italien* (architektura, dekorace, sochařství, prostředky a síly malířství, malířství podle obsahů a úloh). Vydán však byl pouze svazek o architektuře, další dva svazky platily brzy po Burckhardtově smrti za ztracené (i když Heinrich Wölfflin na sklonku svého života dosvědčil, že existují a že je sám viděl). Na správnost jeho svědectví odkazuje vlastně teprve v současnosti zveřejněné kritické vydání Burckhardtových spisů.

Jacob Burckhardt na obal svého připravovaného díla napsal, že celý rukopis „byl započat roku 1862 a roku 1864 byla práce na něm přerušena, když jsem byl asi v polovině malířství. Následně byl první díl o architektuře a dekoraci vydán tiskem ve třech vydáních. Z provizorního rukopisu o sochařství a malířství nemá být nic tištěno. Upotřebitelné z toho však většinou přešlo do novějších prací.“ Za ony novější práce můžeme považovat především *Randglossen zur Sculptur der Renaissance* a *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler)*.¹⁴

Z této posloupnosti můžeme předpokládat, že Burckhardtovo váhání nad vydáním celého díla bylo dáno především nestejnou intenzitou zpracování renesanční látky z hlediska umělecké „úlohy“. Asi nejbližší měl Jacob Burckhardt k architektuře. Pokud si prohlédneme jeho seznam architektonických úloh, týkal se osobností stavitelů, stavebníků a diletantů, forem rané

a klasické renesance; dalšími tématy byly stavební model, chrámy a jejich fasády, sakrální stavby bratrstev a kláštery, paláce, špitály, vily, zahrady, architektonická dekorace, vztah malby a architektury, vztah sochařství a architektury. U malířství to bylo zjevně o něco složitější. Jacob Burckhardt zde spatřoval úlohu ve dvojnásobně spojeném významu: jednak jako funkci, jednak jako téma obrazu. Šíře jeho záběru tak zasahovala oltářní obraz, dále alegorie, cykly, konfraternity a benátské scuoly, malby ve špitálech, ceremoniální obrazy, orbis terrarum, zesměšňující obrazy, světské historické obrazy, mytologické obrazy apod.

Zpracování malířských děl v rámci takto naznačených úloh mělo přitom podle Burckhardta odpovídat na otázky typu: „Co se vyžadovalo od obrazu pro soukromou zbožnost, a co naopak od obrazu pro veřejný kult; jak se utvářel vkus ve společnosti a jak na to umění reagovalo?“ To byla ostatně převážně ta témata, která později zapůsobila především na zrod Warburgovy ikonologické metody.

V oblasti sochařství si Jacob Burckhardt asi nejvíce uvědomoval problémy spjaté s definicí sochařské úlohy: svůj původní text na přelomu roku 1894 a 1895 důkladně přepracoval ve formě „glos na okraji“. Dílčími tématy zde bylo: působení antické sochy a reliéfu v době renesance, plastické skupiny, náhrobek, portrét, profánní úlohy, reliéf, medailon, nové úlohy v patnáctém století a umění o sobě (David a Judita jako volné ideální úlohy) apod. Na závěr doplnil svůj text poněkud překvapivě o pojednání o Michelangelově sochařské tvorbě. Zřejmě považoval práce velkého sochaře za svébytně a zcela samostatně utvářené umělecké úlohy. Ve svém textu přitom definoval řešení úlohy v sochařství slovy „postavení sochařství ve vztahu k životu a k potřebám okolního světa“.

Z této věty ovšem můžeme nakonec odvodit pravděpodobný Burckhardtův projekt umělekohistorického výzkumu. Dějiny umění podle uměleckých úloh podle Burckhardta zkoumají především „hnací síly, které ovládají umění, a předpoklady, které podmiňují vznik uměleckého díla“. Tyto předpoklady měly v minulosti především povahu sociální a kulturní. Proto do dějepisectví umění patří výzkum takových jevů spjatých s uměleckými díly, jako jsou objednavatelé, diletanty a teoretikové umění, dílčí stavební, sochařské či malířské druhy, propojení obsahu a funkce apod. Dějiny individuálních uměleckých děl, pokud by byly studovány v podobných kontextech, tak organicky vyrůstají z dějin kultury, ale nebudou (a neměly by být) přitom nijak pohlcovány všeobecným dějepisem. Heinrich Wölfflin,

přestože svého učitele a mistra velmi obdivoval, si však velmi záhy uvědomil, že jeho ohlášený odkaz zůstal po jeho smrti nenaplněn. Ve svých vzpomínkách přiznává, že v průběhu první poloviny dvacátého století byly Burckhardtovy pozdní texty prakticky zapomenuty a nakonec ani on sám k nim neměl příliš chuti. Zdálo se mu totiž, že Jacob Burckhardt nepřihlížel vůbec k estetickým souvislostem spjatým s uměleckými díly. Zatím sám Heinrich Wölfflin spíše plédoval o to, aby uměleckohistorické práce v sobě obsahovaly alespoň malou část estetického poznání.

Ono zapomenutí Jacoba Burckhardta ale nebylo tak zcela úplné. Svými posmrtně vydanými texty našel totiž významného obdivovatele: stal se jím Aby M. Warburg. Ten se však mohl cítit v rámci tehdejší metodologie dějin umění jako jakýsi „badatel na okraji vědecké společnosti“. V Burckhardtových textech však spatřoval určité možné východisko pro budoucí dějiny kultury: vyzvedával jeho snahu propojit kulturněhistorickou syntézu s analýzou jednotlivého uměleckého díla, na druhé straně jej však kritizoval za to, že obě tyto oblasti nedokázal logicky spojit do jediné studie či syntézy.¹⁵

Metamorfózy umělecké úlohy

Bylo však Burckhardtovo pojetí skutečně natolik ojedinělé a výlučné? V prostředí nově vznikajícího dějepisu umění jako vědecké disciplíny jistě ano. Je však možné upozornit na mnohem starší akademická stanoviska před vznikem moderního oboru dějiny umění. Když totiž Sebastiano Serlio po polovině šestnáctého století vydával své spisy o architektuře, vytvořil teoretický systém architektonických *elementů*, tj. těch částí, díky jejichž prozkoumání lze pochopit a zpětně rekonstruovat architektonická díla. Serliovy elementy měly ovšem nanejvýš logickou povahu: byla mezi nimi uvedena perspektiva, geometrie, sloupové řády, klasické architektonické modely, půdorysy chrámů, paláce a obydlí pro jednotlivé společenské vrstvy objednavatelů i dílčí architektonické detaily. Zamyslíme-li se ovšem nad těmito elementy tak, jak to učinil nedávno Jean Castex, snadno postřehneme, že se jejich analytickým využitím můžeme dostat do značné blízkosti Burckhardtovu pojetí umělecké úlohy.¹⁶ O něco později přitom v akademické teorii na Serlia navázal Giovanni Battista Armenini, když roku 1587 sestavil elementy specifické pro oblast malířské tvorby.¹⁷ Přitom

spojoval – mimochodem obdobně jako později Ernst Gombrich – malířský obsah s funkcí v komplexu akademického termínu „decorum“ (tj. vhodnost a příhodnost díla jeho účelu). Teorie elementů v pozdějších staletích ovšem zůstávala stále pevně svázána s praktickým prostředím uměleckých akademií, a stěží se tak mohla stát východiskem pro nově vznikající dějepis umění doby osvícenství. Můžeme však jen upozornit na skutečnost, že jeden ze zakladatelů dějin umění jako odborné disciplíny, Karl Friedrich von Rumor, si jako jeden z hlavních úkolů nové disciplíny stanovil objasnit „všechny okolnosti, z nichž a za nichž umělecká díla vznikala“.¹⁸ V průběhu devatenáctého století ovšem posléze došlo k podstatné proměně původně koncipovaného oboru. Právě na příkladech z historiografie dějin umění si v této souvislosti dobře uvědomíme skutečnost, jež je dnes v metodologických úvahách často zdůrazňována: že totiž v průběhu devatenáctého století došlo přijetím paradigmatu „historismu“ pro nově utvořený dějepis umění k jistému zúžení umělecko-teoretické problematiky doby humanismu a osvícenství. Situace se změnila vlastně až s nástupem Burckhardtovým: bylo to dáno jednak jeho novým konceptem dějin kultury, jednak jeho kritikou historismu devatenáctého století.

Burckhardtovo následné nastínění problému umělecké úlohy nebylo ovšem na druhé straně nijak ojedinělé u dalších historiků umění v pozdějších letech. V názvu tohoto oddílu jsem si ostatně dovolil parafrázovat název nedávno vydané stati Jána Bakoše (*Metamorfózy Burckhardtova dědictví*).¹⁹ Ten ve své vynikající studii totiž postihl ideálně typicky všechny možné konsekvence, které vyplývají z Burckhardttem ustanoveného dualismu sociálních dějin umění (pojem „úlohy“) a autonomních dějin uměleckých stylů. Do souvislosti s Burckhardtovým dědictvím tak mohl zařadit nejen jeho bezprostřední nástupce Heinricha Wölfflina a Abyho M. Warburga, ale též Maxe Dvořáka (historizace pojmu „umění“), Rudolfa Wittkowera a Leopolda Ettlíngera (pojem funkce v dějepisu umění) a konečně i představitele současného dějepisu umění typu Hanse Beltinga, Michaela Baxandalla a Francise Haskell. Ti všichni se zabývali nebo dosud zabývají dějinami umělecké tvorby v souvislostech a předpokladech dobové módy, dobového vizuálního myšlení a dějinných mentalit.

Přímo na původně Burckhardttem formulovaný badatelský koncept ovšem odkazovali (zřejmě pochopitelně z hlediska jazykové blízkosti) především německy píšící historikové umění. Někteří z nich se přitom zcela přirozeně výslovně hlásí k jeho pojmu *Aufgabe* – umělecká úloha. Uvedme

alespoň dva typické příklady. Robert Suckale se ve druhé polovině sedmdesátých let dvacátého století obrátil k výzkumu středověkých obrazů určených k soukromé zbožnosti (*Andachtsbilder*) a definoval je v návaznosti na Burckhardta z hlediska nikoli obsahového, ale uživatelsky funkčního. Na středověkém tématu *Arma Christi* mohl poté ukázat, jak tato specifická úloha podmiňovala konkrétní tvar a způsob zhotovení takových obrazů. Jen o něco později podobně objasnil velmi pozoruhodnou analýzou sochu z našeho prostředí, Madonu ze Šternberka. Spatřoval v ní obraz ke zbožnému rozjímání, který se odlišuje od staré cistercko-dominikánské zbožnosti a nově se koncentruje na city a jednání svatých osob. Objednávku této sochy bychom proto měli hledat v úzké skupině vzdělaných teologů a její původní umístění v oratoriu či privátní kapli augustiniánského kláštera. To vše jsou souřadnice, z nichž bychom měli interpretovat postavení této sochy v dějinách umění krásného stylu. Ostatně také později Robert Suckale ve svých dalších statích často plédoval pro překonání tradičního užívání jednostranných metodických přístupů v dějepisu umění: nedostačuje totiž ani pouhá stylová kritika, ani pouhý ikonografický rozbor. Je totiž třeba vždy produktivně využít „komplexní uměleckohistorickou metodu“.²⁰

Vídeňský profesor Hellmut Lorenz, začínající tehdy takřka ve stejné době, se inspiroval ve své diplomové práci o chrámových fasádách renesančního architekta Leona Batista Albertiho Burckhardtovou myšlenkou o dějinách umění jako dějinách úloh. Později dále rozpracovával tento počáteční impuls při svých výzkumech především rakouské barokní architektury. Svůj výzkum v této souvislosti specifikoval do podoby *umělecké funkce – příležitosti k formě* (*Formgelegenheit*) architektonického díla (srov. odlišení umělecké úlohy zámku a letohrádku, případně městského a venkovského paláce) a nakonec Burckhardtovo pojetí využil přímo pro dějiny rakouského umění ve svazku o baroku, jehož byl editorem. Přes tuto realizaci si však tehdy uvědomoval, že odpovídající badatelský projekt je v této souvislosti stále ještě vizí budoucnosti: „Budoucí úlohou ovšem stále zůstávají dějiny umění podle úloh, které se věnují ve větší míře kulturněhistorické dimenzi uměleckých děl a podmínkám jejich vzniku, právě tak jako zásadní objasnění mnohostranných vzájemných vztahů mezi jednotlivými uměními a jejich někdy souzníciho, jindy odlišného rytmu jejich vývoje.“²¹ Zdá se mi ovšem, že zejména středoevropské prostředí v mladší generaci badatelů je na podobné využití Burckhardtova konceptu „umělecké úlohy“ poměrně dobře připraveno.²²

Gombrich a Burckhardt

Je tedy zřejmé, že Gombrichovo přímé přihlášení se k Burckhardtovi nebylo zase tak zcela náhodné, ale zjevně souviselo s obecnějším hledáním korekcí určitých uměleckohistorických přístupů současnosti. V této souvislosti je třeba opakovaně zdůraznit, že Gombrichovo pojetí dějin umění bylo vždy velmi důkladně promyšlené a že on sám pozorně sledoval dění v oboru a dokázal na ně rychle reagovat. V úvodní pasáži své publikace o užívání obrazů přirozeně odkazuje na známé Wölfflinovo vyprávění o Burckhardtově výroku. Později byl však Burckhardtův odkaz podle jeho názoru záměrně odsunut do pozadí: „Dějiny umění ve 20. století se minuly s přáním velkého historika, neboť byly konfrontovány s postupně se vynořujícími, urgentními problémy atribuce, ikonografie, sociologie umění a dalšími.“²³ Tento výčet je mimochodem pozoruhodný již tím, že Gombrich vyjmenovává ty metodické přístupy, s nimiž se sám v minulosti nezřídka kriticky vyrovnával. Ve svém seznamu přitom neuvádí psychologii vizuálního zobrazení, která zjevně podle jeho mínění neztrácela svou platnost. Ovšem nyní, po odeznění fascinace ostatními uměleckohistorickými přístupy, je pomalu na čase vrátit se k Burckhardtovu odkazu a rozšířit dosavadní dějiny umění o zkoumání funkce a vizuální komunikace výtvarných děl.

Je třeba říci, že Ernst H. Gombrich se necítil být vůči Burckhardtovu odkazu nijak nepřipraven. Zdůrazňoval na něm totiž především to, čím se sám již v minulosti zabýval. Právě odtud se odvíjí i jeho vysvětlení Burckhardtovy základní pozice: „Co on pocítoval, byla ta skutečnost, že umělecká díla, neméně jako jiná zboží a služby obecně, sdílejí svou existenci s tím, co se nyní označuje slovy ‚tržní síly‘ – to je se vzájemným vztahem nabídky a poptávky.“ V tomto prostředí byl ovšem Gombrich tak říkajíc „doma“ od počátku své badatelské aktivity; vždyť jeho starší uměleckohistorické úvahy byly nesené především filozofií Karla Poppera a ekonomickými liberálními teoriemi. Konec konců i do svého pozdního souboru statí vložil vedle novějších textů také dvě své starší studie z let 1976 a 1978.

Prohlédneme-li si celý výbor, Ernst H. Gombrich Burckhardtův odkaz spojuje s dějinami velmi různorodých obrazových úloh. Nejblíže Burckhardtovi mají jistě kapitoly o nástěnných malbách a oltářních obrazech. V dalších částech probírá obrazy s funkcí luxusních objektů, obrazy v domácím prostředí, karikatury, příležitostné čmáranice apod. Jako po-

slední stať do své publikace nakonec vložil i svou recenzi krásné Haskellovy knihy o vztahu dějin umění a historie.²⁴ V Gombrichově úvahách to tedy nebyl vůbec návrat k Burckhardtovi ve smyslu opakování, ale spíše volná hra na jím stanovené téma. Je zcela přirozené, že Gombrichovy studie jsou jako obvykle plné postřehů formálních, ikonografických i receptivně estetických. Burckhardtovo pojetí je tu přitom poměrně podstatně modifikováno, současně si však Gombrich potvrzuje své vlastní, dosavadní stanovisko k porozumění uměleckým dílům. Ján Bakoš si ovšem v této souvislosti kladl otázku, zda takový přístup k tématu, založený na ekonomické paralele nabídky a poptávky, je skutečně adekvátním z hlediska toho, o co Jacob Burckhardt usiloval.

Ernst H. Gombrich se přibližoval – možná nevědomky – k Burckhardtovi již mnohem dříve. V době, když zveřejnil svou proslulou práci *Umění a iluze*, v níž si podle svých slov kladl za úkol vytvořit teorii dějin zobrazování využitím psychologie obrazového znázorňování, se jeho tehdejší pozicí zabýval Carlo Ginzburg, italský historik spojený s francouzskou školou Annales E.S.C. Ginzburg byl fascinován zejména umělecko-historickou ikonologií, a tak pozorně sledoval rozvoj „ikonologické školy“ od Abyho Warburga přes Erwina Panofského až po Gombricha. Právě u něj ho zaujalo sřetězení pojmů, na jejichž počátku byla vždy určitá sociální a kulturní poptávka (*requirements*). Od ní se postupně dostáváme k funkci uměleckého díla a k realizaci umělecké formy. Tato forma však vyžaduje naopak na straně příjemce určité mentální nastavení (*mental set*), které umožní člověku pochopit umělecké dílo včetně jeho původního zakotvení v kulturních požadavcích dané doby. Carlo Ginzburg ve své dnes již slavné recenzi zalitoval, že Gombrich nešel ve svých tehdejších studiích za hranice pouhého zmínění této sekvence, a že zůstal nakonec pouze u psychologického vysvětlení uměleckého stylu.²⁵ Přesto však zdůrazňoval, že Gombrich k takovému výzkumu přece jen směřuje mnohem více, než tak činí svými texty. Povšiml si totiž, že vztahy mezi uměleckými projevy a politickými, sociálními dějinami a dějinami mentalit, které Gombrich „mlčky vyhodil za dveře, se mu oknem znovu vrací zpět“. Vždyť již ve své předmluvě k italskému vydání *Umění a iluze* z roku 1965 Ernst Gombrich napsal: „Jestliže si položíme nové otázky o propojení formy a funkce v umění, můžeme snad založit nové kontakty se sociologií a antropologií. Ale to patří teprve budoucnosti.“

Hledání kulturních dějin

Ginzburgova představa o Gombrichově přístupu byla však možná jen zbožným přáním. Právě na tomto místě je nutné si uvědomit, že Ernst H. Gombrich sám nebyl příliš ochoten po cestě, kterou podle Ginzburga naznačoval, dále jít. Ve svých vyjádřeních velmi často zdůrazňoval, že je individualistou a že jej neuspokojuje objasnění sociologické či sociálně psychologické. A tak, i když uznával badatelské výsledky svých významných současníků, přece jen v něm vyvolával jistou nedůvěru jak Michael Baxandall svými inovátorskými renesančními studiemi, v nichž bylo spojováno hľadisko umělecké a sociologické, tak Pierre Bourdieu se svým konceptem sociologie kultury, a konečně stejně tak Peter Burke se svým konceptem dějin kultury.²⁶ Zatímco tedy jeho předchůdci Julius von Schlosser nebo Erwin Panofsky se při objasňování uměleckých děl přibližovali spíše sociologickým než psychologickým přístupům, Gombrich ve svém individualismu hájil vždy stanovisko psychologické. Ve svém vztahu k podmínkám vzniku uměleckého díla však nebyl nikdy jednostranně rigidním a staticky uvažujícím. Zjevně symptomaticky roku 1969 nazval v originále svou stať o kulturní historii „In Search of Cultural History“, zatímco v německém překladu razil jednoznačněji odmítavý název „Krise kulturních dějin“. Na jedné straně totiž Gombrich kritizoval kulturní dějiny za to, že byly propojeny s Hegelovou filozofií, na druhé straně však uznával jejich potřebnost a „hledání“ nových kulturních dějin. Hledání vztahu mezi vznikem uměleckého díla a jeho okolím nepřestával zdůrazňovat jako podstatný problém k řešení. Když později hledal výstižný název pro vydání výboru ze svých statí ve Francii, nazval jej *Ekologie obrazu* a sám později přiznal, že se chtěl vyhnout jednoznačněji pochopenému obecnějšímu pojmu. K diskusi, kterou tento název posléze vyvolal, sám dodal:

„[...] já jsem tím nemyslel nic jiného než toto: co my nazýváme změnami ve stylu, může být interpretováno jako přizpůsobení se tvořícího umělce funkcím, které jsou danou společností dávány vizuálnímu obrazu. Říkám záměrně umělec, nikoli umění, protože jsem v takových věcech individualistou a preferuji pohlížet na dějiny umění jako na výsledek práce žijících lidí, odpovídajících na určitá očekávání a poptávku [...].“²⁷

Právě v tomto způsobu myšlení můžeme nalézt zdroje Gombrichova pozdějšího přitakání Burckhardtovi. Dostáváme se tak k určitému paradoxu

v jeho myšlení. Z jeho celoživotních studií by se mohlo na první pohled zdát, že jeho individualismu vyhovuje pouze individuálně psychologické vysvětlení umělecké tvorby a její recepce na jedné straně a liberálně ekonomická paralela mezi uměleckým dílem a zbožím. Přesto však ve svých vystoupeních prezentoval mnohdy daleko komplexnější pohled na umělecká díla. Roku 1966 byl Gombrich pozván Nikolausem Pevsnerem na setkání představitelů uměleckých škol, aby proslovil úvodní přednášku o potřebě výuky dějin umění pro mladé umělce. Gombrich při té příležitosti vzpomněl své starší zkušenosti z přednášení dějin umění a dodal:

„[...] 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. Zní to jednoduše, ale pokud zkusíte takový program brát vážně, brzy zjistíte, že je to naopak obtížné a že relevantní informace musíme získávat pracně. 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 Morrisova a Ruskinova atmosféra kolem myšlenky – středověký řemeslník, který obětoval svůj um církvi – se rovněž rozplyne [...].“²⁸

Takový seznam Gombrichových otázek k vysvětlení uměleckého díla by jistě mohl postupovat ještě dále a do značné šíře. Sám jeho autor předznamenává, že na takovou výuku by potřeboval delší sabatikální semestr k její důslednější přípravě. Stejný seznam umělekohistorických otázek nám však umožňuje velmi dobře pochopit Gombrichovu rozsáhlou badatelskou celoživotní aktivitu, během níž si všímal nejrůznějších přístupů k uměleckému dílu. K podobnému tématu, to je k možným přístupům v historiografii umění, se Gombrich ještě jednou vrátil roku 1988. Tehdy popsal svůj příklad disciplíny „cupology“, která údajně vznikla při diskusích se studenty o metodách v humanitních vědách.²⁹ Poněkud zábavný a záhadný termín byl odvozen od šálku čaje, který jeden ze studentů přinesl na seminář. Kolem tohoto šálku se poté odvíjel seznam možných otázek, řešících nejrůznější problémy spojené s oním šálkem: materiál, z něhož je vyroben; pokud je z čínského nebo evropského porcelánu, rozšíříme náš výklad o dějiny jeho výroby; spojení šálku a teplé tekutiny – fyzikální vysvětlení vedení tepla; popularita čaje jako nápoje a společenské a kulturní rituály jeho pití; botanické objasnění toho, co je to čaj; téma, jak se vlastně čaj dostal do Evropy, apod. Obdobně můžeme objasňovat šálek dále z estetického či sociologického hlediska.

Ernst H. Gombrich se zjevně na tomto příkladě snažil ukázat, že existuje množství různých interpretací týkajících se jediného uměleckého či řemeslného objektu. Rozhodnutí, na kterou otázku budeme odpovídat, zůstává přitom na badateli, tj. na nás samotných. Není to však dáno jen libovůlí badatele. Při takovém rozhodování budeme vedeni zčásti dosavadní tradicí bádání, zčásti předpokládanou šancí, že na předmětu objevíme něco nového. Každý badatel si tedy hned od počátku musí být vědom vějíře rozmanitých témat, která jsou s objektem výzkumu spojena. Podle Gombricha historik umění především potřebuje schopnost „zvolit si správně problém“ k řešení („to have an eye for a problem“). Přitom musí mít stále na zřeteli onen samotný objekt a nutnost jeho objasnění. Nemůže se spokojit se stanovisky a přístupy svého badatelského prostředí jen proto, že v určitém disciplinárním rámci je to v daném okamžiku módní. Odtud mimochodem vede zřetelná Gombrichova skepse k tomu, co bývá nazýváno „interdisciplinárním“ výzkumem. Většinou se jedná jen o připojování samostatně izolovaných akademických disciplín k sobě. Pro Gombricha je však ideálem pokládání si „interdisciplinárních“ otázek a řešení takovýchto problémů s pomocí dílčích, byť různých disciplín. Jednou z těchto disci-

plín, podstatných pro řešení problémů vizuální komunikace, zůstávají stále v prvé řadě dějiny umění. Ty během doby svého působení prošly řadou metodických inovací. Takové inovace však nevznikaly pouze v souvislosti s „pokrokem“ disciplíny, ale vycházely mnohem více z problémů dobového umění a dobových badatelských témat: „[...] myslím, že je nutné rozlišovat Hegelovu terminologii – ducha doby – což je holistický koncept, od uvědomění si problémů nebo témat, které nabízí k řešení daná doba. Můžete to nazvat dialektikou, jestliže chcete [...]“.³⁰

Ernst H. Gombrich si na sklonku dvacátého století velmi dobře uvědomoval, že již není možné se vyhýbat tématům z oblasti kulturních dějin, a zcela přirozeně obrátil svou pozornost na snahu jednoho z prvních představitelů dějin umění jako vědy Jacoba Burckhardta propojit dějiny kultury s dějinami umění. Hledáme-li však jediné Gombrichovo stanovisko ke vztahu výzkumu Burckhardtovy umělecké úlohy k budoucím kulturním dějinám, zůstaneme již bez jednoznačné odpovědi. Osobně se domnívám, že nejlepší shrnutí Gombrichovy badatelské osobnosti podal Ján Bakoš, když psal o jeho mimořádné schopnosti prokličkovat intelektuálními lagunami, kde by se ostatní utopili, o jeho vyhýbání se protimluvům, aniž by upadl do extrémů či kompilace, a o překvapivosti jeho řešení umělecko-historických problémů: „to vše nás opravňuje považovat ho za největšího mága, kouzelníka a iluzionistu dějepisu umění“.³¹

Ostatně Gombrichův rozhovor s Peterem Burkem o kulturní historii je poměrně plný podobného kličkování. Při své skepsi k této disciplíně ovšem Gombrich dokázal dobře pojmenovat ty dílčí problémy, jejichž řešení je kulturněhistorické a současně podstatné pro budoucnost dějin umění. Jedním z nejdůležitějších z nich je jistě výzkum konkrétní umělekohistorické úlohy jako předpokladu pro vznik uměleckého díla. Ernst H. Gombrich se tedy zcela paradigmaticky „vrátil“ k Jacobu Burckhardtovi a k jeho badatelskému programu psát „dějiny umění jako dějiny uměleckých úloh“. Současně nám však ukazuje, že v konkrétně zakotveném badatelském výzkumu (jako byl ten jeho) může být tento původní program z počátků vědeckých dějin umění alespoň částečně neustále přítomný. Můžeme tedy předpokládat, že Ernst H. Gombrich chtěl celek svých celoživotních studií dokončit položením posledního kamene do mozaiky textů. Tu můžeme číst jako reakci na klasické umělekohistorické myšlení z dob celého jednoho století moderní existence disciplíny. Samozřejmě se zdá, že ve svém pozdním souboru prací Gombrich poněkud zúžil Burckhardtův program

pouze na analogii s ekonomicko-tržním prostředím. Na druhé straně však Peteru Burkovi v diskusi o kulturních dějinách zdůrazňoval, že skutečný výzkum úloh v uměleckém díle by měl být programem teprve budoucích dějin umění. A tak bychom se snad mohli domnívat, že možná chápal své poslední dílo tak trochu odlišně než Jacob Burckhardt. Ten zdůrazňoval vlastní odkaz konkrétního výzkumu pro budoucí dějiny umění, zatímco Ernst H. Gombrich nám ve svém textu odkazuje mnohem spíše klíč k pochopení studia dějepisu umění ve dvacátém století a svého místa v něm. Současně však vybízí své mladší nástupce pokračovat dále v nacházení umělecko-historických problémů na proměňující se cestě pevně zakotvené humanistické disciplíny.

Poznámky

- ¹ Stručný přehled badatelských přístupů v historiografii dějepisu umění srov. např. Kroupa, Jiří: *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*. Brno 1996.
- ² Podobné dění jsem se pokusil ukázat na příkladu několika návratů k přístupům jednoho ze zakladatelů dějin umění, srov. Kroupa, Jiří: „Tři návraty k Rumohrovi“ (2000), in: též: *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*. Brno 2006, s. 344–389.
- ³ Elkins, James: „Ten Reasons Why E. H. Gombrich Is Not Connected to Art History“, in: The Gombrich Archive, 2009 (<http://www.gombrich.co.uk/commentary.php>). Gombrichův archiv, jenž je zdrojem i dalších odkazů v této studii, provozuje Richard Woodfield, emeritní profesor The Nottingham Trent University (The School of Art & Design). Jedná se o mimořádně důležitý informační zdroj, udržující památku velkého historika umění.
- ⁴ Srov. mimo jiné i obsah slavnostního sborníku ke Gombrichovu jubileu: Onians, John (ed.): *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of: E. H. Gombrich at 85*. London 1994.
- ⁵ Ke Gombrichovi napsal jednu z nejlepších studií Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológie dějin umenia*, Bratislava 2000, s. 125–158. Nejnověji se jeho způsobem umělecko-historického uvažování zabývá František Mikš: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno 2008.
- ⁶ Obsah jubilejního kolokvia nalezneme na internetových stránkách Gombrichova archivu: E. H. Gombrich: a centenary colloquium, 19th–20th June 2009, in: The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/commentary.php>).
- ⁷ Válka, Josef: „Potřebnost kulturních dějin“, in: *Myšlení a obraz v dějinách kultury. Studie, eseje, reflexe*. Brno 2009, s. 296–298.
- ⁸ Diskuse Burke–Gombrich: „Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke“, *The Listener*, 27th December, Vol. 90, 1973, s. 881–883; srov. rovněž The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/papers.php>). Peter Burke na Gombrichově kolokviu hovořil o Gombrichově hledání kulturních dějin; ve své diskusi se však s ním příliš neshodl. Vlastní Burkův přístup ke kulturním dějinám je dobře patrný in: Burke, Peter: *Variety kulturních dějin*. Brno 2006, zejména kapitola Jednota a rozmanitost v kulturní historii, s. 190–218.

- ⁹ Gombrich, Ernst H.: *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London 1999.
- ¹⁰ Vydávání tematických sborníků prací, přednášek a esejů se stalo v dějepisu umění zejména od šedesátých let dvacátého století významným rysem uměleckohistorické diskuse. Gombrichova bibliografie je součástí českého překladu Gombrichovy práce *Umění a iluze*. Praha 1985, s. 518–527; v současnosti srov. rovněž přílohu, in Mikš, František: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*, cit. dílo, s. 330–334.
- ¹¹ Gombrich, Ernst H.: *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*. München 1991 (podle originálního vydání z roku 1979), zejména část nazvaná Burckhardtův hegelianismus, s. 51–62.
- ¹² Wölfflin, Heinrich: *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*. Basel 1940, s. 143.
- ¹³ Maurizio Ghelardi je jedním z editorů svazku Burckhardtových sebraných spisů: *Jacob Burckhardt Werke – Kritische Gesamtausgabe*, Band 16: *Die Kunst der Renaissance*. Band 1: *Geschichte der Renaissance in Italien; Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben; Randglosse zur Skulptur der Renaissance*. München, Basel 2006. Pro pochopení geneze Burckhardtova historického myšlení v těchto textech srov. vynikající editorský doslov: „Zur Textgenese“, s. 942–951; „Zur Eigenart der Texte“, s. 952–954. Zde jsou citovány Burckhardtovy výrocky týkající se pojmu „umělecká úloha“.
- ¹⁴ Srov. *Jacob Burckhardt Werke – Kritische Gesamtausgabe*, Band 6: *Das Altarbild; Das Porträt in der Malerei; Die Sammler. Beiträge zur Geschichte von Italien*. München, Basel 2000. Tyto texty vznikly v letech 1893–1895, roku 1897 je Burckhardt zmiňuje v dopisu vydavateli. V prvním vydání vyšly však až po jeho smrti, roku 1898.
- ¹⁵ Srov. úvod in: *Aby M. Warburg, Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. I., Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita, die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*. Leipzig 1901.
- ¹⁶ Castex, Jean: „La critique des types a-t-elle une influence sur l'histoire de l'architecture?“, in: *Méthodes en histoire de l'architecture* (Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, janvier 2002), s. 57–68.
- ¹⁷ Srov. Armenini, Giovanni Battista: *De' veri precetti della pittura libri III*, 1587.
- ¹⁸ Kroupa, Jiří: „Tři návraty k Rumohrovi“, cit. čl.
- ¹⁹ Bakoš, Ján: „Metamorphoses of Jacob Burckhardt's Legacy“, in Albrecht, Juerg – Imesch, Kornelia (eds.): *horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. Zürich 2001, s. 345–352.
- ²⁰ Suckale, Robert: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. Berlin 2003, zde zejména s. 15–58 (Arma Christi: „Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder“; 1977); s. 87–101 („Die Sternberger Schöne Madonna“; 1980).
- ²¹ Lorenz, Hellmut: *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band 4. München – London – New York 1999, s. 11–16.
- ²² V této souvislosti lze jmenovat především práce z dějin architektury a metodologie uměleckohistorické práce Petra Fidlera (Universita Innsbruck, České Budějovice), případně mé některé dílčí studie, v nichž se pokouším objasnit vztah stylu uměleckého díla k jeho funkci.
- ²³ Srov. úvod in Gombrich, Ernst H.: *The Uses of Images*, cit. dílo.
- ²⁴ Haskell, Francis: *History and its Images. Art and the Interpretations of the Past*. New Haven – London 1993.
- ²⁵ Ginzburg, Carlo: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München 1988, s. 201–202.

- ²⁶ Srov. diskuse o kulturních dějinách, naše pozn. č. 8.
- ²⁷ Citované místo je uvedeno in Gombrich, Ernst H.: *The Uses of Images*, cit. dílo. Srov. rovněž francouzský úvod in: týž: *L'Écologie des images*. Paris 1983 (paralela mezi ekologií na jedné straně a na druhé straně mezi oboustranným vztahem obrazu a jeho „prostředím“).
- ²⁸ Srov. „Gombrich Art School Lecture“ (4. 1. 1966), text zveřejněn in: The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/papers.php>).
- ²⁹ „Approaches to the History of Art. Three Points for Discussion“ (1989), in Gombrich, Ernst H.: *Topics of Our Time. Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*. London 1991, s. 62–73.
- ³⁰ Interview, April, 16, 1971: Gombrich, in: The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/papers.php>).
- ³¹ Bakoš, Ján: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, cit. dílo, s. 158.