

# Jaká věda jsou dějiny umění?\*

Milena Bartlová — MASARYKOVA UNIVERZITA, BRNO

ART HISTORY: WHAT KIND OF SCIENCE? The theoretical and methodological tradition of Czech art history, which includes such personalities as Max Dvořák and Vojtěch Birnbaum, was neglected under the communist regime and the situation has not improved since. The main features of the tradition were shaped by the influence of the philosopher Jan Patočka. Recently, Ladislav Kesner has entered the field, bringing a fresh, American-style approach, both in his radical rhetoric and in his main theme – the interaction between the cognitive neurosciences and art historical methods. His line of argumentation has resulted, indirectly, in the questioning of the scientific status of art history, in contrast with the natural sciences. When addressing this subject, the question of what the art historian is actually doing must be answered. This activity can be interpreted on four levels: 1. Sensual perception, primarily sight, informed by the results of neuro-cognitive research and, more importantly, by technological analyses of the material of artworks from earlier epochs. 2. Connoisseurship in a wider sense, creating a network of artworks on the basis of similarity attributable to certain periods, places and persons. This is the exclusive domain of art history, accessible only to those who have undergone initiation at university. It is, however, learned only by following a master, not in an abstract way, i.e. as a craft and not as an academic discipline. 3. Inclusion of the artwork in a system of social values, either of the present, or of a past society. In the latter case, art history joins the margins of history proper and has to conform to its 'craft' and method. 4. Writing a text, or, more specifically, preparing an exhibition – an activity which borders on actual artistic expressive forms (installation or performance). The theoretical or methodological approach can be regarded as a constructive matrix pervading all four levels. The core of the entire procedure (see above no. 2) is strikingly non-scientific, i.e. not subjected to independent experimental verification. This derives from the fact that the true object of art history is an individual artwork in its bodily presence and uniqueness. Since the time of the late 18<sup>th</sup> century founder of scientific art history, J. J. Wincklemann, the object of art history has been reduced to 'style'. The new concept of science, however, enables one to bypass the 'Galilean paradigm' and to admit a scientific object which is bodily unique. (An extensive part of the text is devoted to a brief survey of the developments in the concept of science, which took place during the second half of the 20<sup>th</sup> century when Czech – and neighboring – intellectual communities were forcibly cut off from the current trends by the repressive political regime.) In this framework, art history is freer and can remain critically open to inspiration from different intellectual currents while not submitting to them. This concerns not only the cognitive neurosciences, but also linguistic semiotics, memetics or the theory of chaos. Biology (eidetic theory, developments in Darwinism) constitutes another extremely intriguing field. The basis of the strong self-confidence of art history (as a wide-ranging project, including visual studies) may lie in the fact that its own proper topics – bodily uniqueness and personal experience – are among the key concepts of the early 21<sup>st</sup> century.\*\*

TEORETICKÁ A METODOLOGICKÁ DISKUSE stojí v tradici českých dějin umění na okraji, a díky tomu se ani po skončení povinných ohledů na marxisticko-leninskou ideologii nestalo publikování výsledků vlastní teoretické práce běžnou součástí jejich aktuální produkce.<sup>1</sup> „Znechucení z teorie“ po desetiletích jejího povinného vzývání, ve veřejné praxi často realizovaného na intelektuálně podřadné úrovni a doprovázeného zároveň mocenským potlačováním svobodné diskuse, si prodělávaly a prodělávají i jiné vědecké obory a děje se tak také v dalších postkomunistických zemích.<sup>2</sup> České dějiny umění by přitom měly na co navazovat: především na teoretický odkaz klasiků první poloviny 20. století, jakými byli Max Dvořák a Vojtěch Birn-

baum, ale také Vincenc Kramář a Václav Vilém Štech. Zejména Max Dvořák, k němuž se celá generace hlásila jako k vedoucí inspirativní osobnosti, by si ovšem zasloužil naši novou pozornost. Zatímco u nás zůstalo při kanonizačním pojetí formulovaném v *Kapitolách z českého dějepisu umění*,<sup>3</sup> věnují nověji Dvořákově pozornost zahraniční badatelé. Pokud by měl například pravdu Matthew Rampley, pak by nevýraznost české uměleckohistorické metodologie mohla vyplývat právě z dominance Maxe Dvořáka, jehož základní ideje „měly pro následující studium jen omezený význam“.<sup>4</sup> Na druhé straně Mitchell Schwarzer ukázal, že lze dnes Dvořáka číst jako jednoho z podnětných myslitelů na znovu aktuální téma vztahu mezi uměním a národ-

ností.<sup>5</sup> Naléhavě se v této souvislosti kupříkladu dožaduje nového a důstojného zhodnocení také dílo dvou konfesně vyhraněných katolických osobností, které se nesměly v normalizační době stát předmětem reflexe: Josefa Zvěřiny, a především mimořádné teoretičky Růženy Vackové.<sup>6</sup>

Pro rozvoj metodologického myšlení v českých dějinách umění druhé poloviny 20. století však měla klíčový vliv jiná okolnost: působení filosofa světového formátu Jana Patočky. Jeho posluchači byli historikové umění z generace dnešních šedesátníků, kteří rozvíjeli a rozvíjejí samostatnou teoretickou aktivitu (Mojmír Horyna, Hana J. Hlaváčková, v zahraničí působící Dalibor Veselý). Patočkovým osobním přítelem i ideovým partnerem byl Václav Richter, nepochybně největší osobnost mezi teoreticky uvažujícími českými historiky umění ve druhé polovině 20. století.<sup>7</sup> Na Richtera navazuje a vyrovnává se s ním velká část dnes teoreticky aktivních autorů (Jiří Kroupa, Rostislav Švácha i Richterův posluchač na brněnské univerzitě, slovenský historik umění Ján Bakoš). Mimo přímý či Richterem zprostředkovaný Patočkův vliv zůstávají (pražští) badatelé, orientující se spíše na reflexi zahraničních metodologických debat z okruhu filosofické hermeneutiky, strukturalismu a poststrukturalismu (Lubomír Konečný, Karel Srp a Petr Wittlich). Pokud mají dnešní české dějiny umění nějakou teoretickou koncepci, pak to je filosoficky zakotvené a fenomenologií ovlivněné uvažování o povaze (podstatě) uměleckého díla a přiměřenosti interpretačních postupů.

V poslední době vstoupil do této situace zcela odlišným způsobem svými knihami a články sinolog a muzeolog Ladislav Kesner.<sup>8</sup> Klíčem k revizi a obnově metod dějin umění je pro něj aplikace aktuálních výsledků přírodovědného studia, tzv. kognitivní neurovědy – poměrně rozsáhlého okruhu výzkumů fungování mozku, vycházejícího z nových technologických možností zkoumání neurálních procesů.<sup>9</sup> Jestliže česká scéna metodologie dějin umění tímto podnětem ožívá, nabízím nejprve několik fragmentárních myšlenek k zahájení diskuse o merituu Kesnerových příspěvků. Těžištěm následujících úvah pak bude zkoumání jedné z otázek, které vyvolává jeho poslední text.<sup>10</sup> Pro jistotu výslovně dodávám, co by mělo snad být samozřejmé: můj text nechce nic více než rozhybat diskusi a reflexi otázek, kterých si běžně nevšímáme, ale které jsou přesto stejně důležité jako taktické boje všedního dne. Vycházím z předpokladu, že stejný byl i cíl Ladislava Kesnera a že svou účast v této diskusi všichni dokážeme brát jako účast na sportovním turnaji, scholastické disputaci či v sókratovském sváru myšlenek, jenž jedněm může plodit skutečné pochopení věcí, a nikoli jako střet v mocenském boji.

Inspirativnost Kesnerových příspěvků spočívá jak v rétorice, tak i v ideovém východisku a metodických přístupech. Rétorika jeho textů je nezvykle ostrá, není však samoučelná. Reprezentuje ve středoevropských poměrech zatím nezdомácněný posun v charakteristice „teorie“, která ztratila „...svůj klasický smysl abstraktní struktury, v níž se dostane vysvětlitelného místa jednotlivým konkrétním jevům a která poskytne parametry pro sledování vývojového procesu bez hodnotových soudů nebo jiné formy tendenčních manipulací. Nyní má teorie velmi odlišný význam a tendenčnost se bezohledně

stala samotnou její značkou“.<sup>11</sup> Za obtíž Kesnerových metodologických textů tedy nepovažuji jejich vyhraněný komunikační styl, nýbrž skutečnost, že autor se pohybuje na „americkém terénu“ nejen ve volbě rétorických prostředků, ale i v míře radikalit, s níž odmítá brát v úvahu skoro vše, co v oboru teorie umění i teorie myšlení a vnímání vyprodukovala dlouhá evropská myšlenková tradice. Jestliže bádání v přírodních vědách si takové starosti připouštět nemusí, je jakékoli přenášení výsledků přírodovědného diskursu do diskursu humanitního naopak povinno si tyto otázky klást. Jistě, téma se okamžitě stane nesnesitelně náročným – to je ale pravděpodobně hlavní důvod, proč se ve vědě zpravidla tak zpříma nepostupuje.

Přírodovědné výsledky poskytují Kesnerovi nečekaně univerzální klíč ke kritice metod dějin umění. Autor nejprve vyzval dějiny umění, aby přestaly předstírat vědeckost svého přístupu, jsou-li vždy nutně založeny na ryze subjektivním prožitku obrazu, vyplývajícím z neurologicky prokazatelné povahy vztahu mezi fyziologií optického vnímání a jeho zpracováním v mozku.<sup>12</sup> O rok později požaduje zrušení kategorie imaginativního umění a vůbec představy o specifické aktivní výtvarné imaginaci, protože je nevědecká. Neodpovídá totiž neurologickému popisu vizuálního vnímání, které je vždy nutně a u každého založeno na vzájemné interakci aktuálního vizuálního podnětu se zkušenostními i zděděnými mentálními obrazy v mysli („vidění coby“).<sup>13</sup> Mezi oběma požadavky (jednou „více prožitku a méně vědy“, podruhé „více vědy a méně prožitku“) vidím rozpor, který by však byl jen zdánlivý, pokud bychom předpokládali, že dějiny umění opravdová věda ve skutečnosti vůbec nejsou, případně že vědeckost přírodovědných oborů je jaksí lepší či silnější než vědeckost dějin umění.

Snaha o využití výsledků přírodních věd pro konstituci umělecko-historických metod, zejména pro otázku vizuálního vnímání a jeho vztahu k mentálním procesům, má ostatně delší tradici, a to i u nás. Přírodovědnou úroveň popisu vnímání pro úvahy o umění významně zpracovávala kantovská linie evropské filosofie 19. století, jmenovitě Johann Friedrich Herbart, jehož vliv byl v českém prostředí patrný v osobnosti významného estetika Josefa Durdíka a ovlivnil i formalistickou estetiku Mukařovského.<sup>14</sup> Českou verzi rozsáhlého tematického okruhu zrodu moderního umění v kultuře, již přírodní vědy dominovaly, byl vliv průkopnických studií fyziologie vizuálního vnímání Jana Evangelisty Purkyně na výtvarné umění i jeho teorii počátku 20. století.<sup>15</sup> Nejznámější umělecko-historickou reakcí na starší fázi pokusů o moderní definici vztahu mezi přírodovědným studiem optiky a neurálních procesů vidění a jejich důsledky pro vnímání i tvorbu obrazu představuje řada studií Ernsta Hanse Gombricha publikovaných v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Díky iniciativě Josefa Krásky se vydáním překladu *Umění a iluze* dostaly Gombrichovy názory na souvislost mezi fyziologií vidění, vnímáním a tvorbou obrazu již v osmdesátých letech do českého umělecko-historického prostředí. Aplikoval a komentoval je zejména Karel Stejskal, který podložení umělecko-historického poznávání empirickými, přírodovědnými daty tehdy uvítal jako příspěvek k vytvoření takových umělecko-historických metod, které by nebyly založeny na idealistické filosofii.<sup>16</sup>

Posouzení toho, do jaké míry je vztah empirických, novými metodami získaných přírodovědných výsledků shodný s názorem filosofů přírody předchozích staletí (například jak by mohla souviset vnitřní mentální struktura, fyziologicky vstupující do procesu vnímání viděného, s antickou a scholastickou představou o přítomnosti idejí forem v mysli) a jaké důsledky může mít pro metodologii dějin umění, je nepochybně žádoucí a užitečné.<sup>17</sup> Úvahy v tomto směru však narážejí na zcela základní překážku: ze strany přírodovědné fyziologie ani ze strany filosofie mysli se nedaří pochopit, jak je neurologická rovina popisu spojena s naším sebevědomím: jak se má neurologicky postižitelný průběh smyslového vnímání k našemu myšlení a k tomu, jak pociťujeme sebe sama, a tedy také k tomu, co pro nás znamená obraz či umělecké dílo?<sup>18</sup> V posledním článku Ladislav Kesner tuto bariéru přiznává, což se projevuje přítomností řady zdrženlivých formulací, ty však autorovi přesto nebrání ve vlastním řešení. To se může zdát úspěšné ve své osvěžující radikalitě, osobně je ale spíš považuji z uvedených důvodů za zkratkovité a zjednodušující.<sup>19</sup> Zjednodušení samo o sobě může být metodicky přínosné, nikoli však tehdy, pokud se spojí s redukcionistickým postupem (takový „*nic-než-ismus*“ znamená, že autorita vědeckého tvrzení automaticky a bez milosti vymyčuje všechny názory jiného vědeckého směru, případně ty, jež autor označí vůbec za nevědecké).<sup>20</sup> Nyní se však obraťme k otázce, kterou Kesnerovy texty explicitně nevyslovují a která se vlastně jejich meritu netýká, přesto ji po mém soudu nově a naléhavě kladou: Jak souvisí přírodovědné poznání s dějinami umění na obecné rovině? Jsou dějiny umění skutečně povinny kapitulovat před přírodovědným poznatkem, jestliže samy fungují jako samostatné vědecké odvětví? Jsou ale dějiny umění vůbec věda?

### Co dělá historik umění?

Vnitřní nejistota o tom, zda jsou opravdovou a plnohodnotnou vědou, či nikoliv, provází dějiny umění od doby vzniku moderního vědeckého systému koncem 18. století. Přírodní vědy jako model vědy spolehlivé a „tvrdé“ přitahovaly obor, trpící nedostatkem sebevědomí, vždy s velkou silou. Nejproblematičtějším důsledkem bylo masivní pronikání biologicky založených rasových teorií do formalistického dějepisu umění, jež vyvrcholilo v rámci německého národního socialismu.<sup>21</sup> Za zakladatele moderních, a tedy vědeckých dějin umění se standardně považuje pruský klasický archeolog Johann Joachim Winckelmann.<sup>22</sup> Stal se jím díky tomu, že do centra zájmu nepostavil ani činnost uměleckých osobností (biografie), ani hodnocení jednotlivého díla (starožitnictví, znalectví, kritika), nýbrž cosi, co jednotlivá díla a jejich tvůrce spojuje, totiž styl. Touto operací zajistil, že se vůbec stalo možným zabývat se výtvarným uměním jako vědeckým objektem ve smyslu moderní empiricko-racionální vědy. Ta je totiž založena na tzv. Galileově paradigmatu, vyžadujícím jako podmínku vědeckosti abstrakci od konkrétních a hmotných okolností studovaného předmětu.<sup>23</sup> Aby se dějiny umění staly vědou, potřebovaly jako svůj předmět obecný jev v tom smyslu, v jakém je například předmětem studia text ve své netělesné podobě, často

teprve textovou kritikou rekonstruovaný, zatímco jeho jednotlivé materiální záznamy zůstávají neplnohodnotnými jednotlivostmi a zabývají se jimi odlišné, specializované obory (paleografie, kodikologie, knihověda). „Umění“ jako takové zkoumá estetika, případně teorie umění, kdežto předmětem vědy dějiny umění se stal právě styl.<sup>24</sup>

Jak jistě každý historik umění na tomto místě pocítí, nemůže být takové reduktivní vymezení povahy a tématu dějin umění trvale uspokojující. Rozštěpení, které v oboru dějin umění tento postup vyvolal, je přitom zcela klíčové. Nestojí jen za odstupem akademické vědy od praxe povolání, v nichž se historikové umění uplatňují, ani pouze za obtížně překlenutelným rozpor mezi uměleckohistorickými texty explikativního a narativního modu, tedy mezi speciálními studiiemi a velkými příběhy.<sup>25</sup> V případě dějin umění jde na rozdíl od jiných oborů především o to, že výtvarné umělecké dílo je v zásadě neopakovatelným tvůrčím činem, hmotně jedinečně ztělesněným, a to v předmětu, který je primárně vizuálně vnímán (koneckonců se i akce, happeningy a dočasné instalace zaznamenávají nejen slovy, ale také ve vizuálním předmětu, který lze muzejně inventovat a uložit v depozitáři, a mimo jiné díky tomu se mohou řadit do výtvarného umění, a nikoli třeba do sféry divadla). Tento moment odděluje dějiny umění od historiografie, kde je statut „historického faktu“ mnohem méně zřetelný.<sup>26</sup> Od poslední třetiny 19. století stále znovu opakované snahy o zvědečnění dějin umění se nutně musely potýkat právě s tímto kritickým napětím mezi abstrahovanou a redukovanou obecností, jaká je nezbytná pro moderní vědu, a neredukovatelnou tělesnou konkrétností uměleckého díla. Zvědečnění postupovalo různými cestami: právě ono bylo cílem začlenění umění a jeho dějin do „dějin světového ducha“ v hegelíánském smyslu (Schnaase); v době převahy psychologismu vytvořily dějiny umění jako vědecký nástroj psychologii forem (Wölfflin, Pinder, Riegl) a ve věku ideologií se připojily k vědeckým světovým názorům (Antal, Frey, Sedlmayr). Základním vkladem pozitivismu bylo konstituování a definování vlastních specifických pracovních metod dějin umění. Za nejradikálnější projevy snahy o zvědečnění oboru lze ovšem považovat heteronomní orientace dějin umění, tedy takové, které hledají oporu mimo vlastní pole výtvarného umění, ať už v kulturní historii, nebo v sémiotice – patří sem Burekhardt či Semper, ale i Warburgova a Panofského ikonologie, a konečně i většina sociologicky a sémioticky založených „nových dějin umění“.<sup>27</sup> Těmto směrům příznačně kritici vždy vyčítají, že mají tendenci vzdálit se od uměleckého díla jako jediného právoplatného centra, těžiště a úběžníku všech teorií a interpretací oboru.

Pragmatickým řešením nedostatečně reflektovaného problému vědeckosti dějin umění je uznávání paralelní existence dvou poloh: na jedné straně „znaleckého základu“ a na straně druhé „velkých dějin umění“ podle metodických škol.<sup>28</sup> Už běžně používaný obrat „uměleckohistorické řemeslo“ napovídá, že vědecký status znalecké části dějin umění podléhá zpochybnění. Příznačné je, že se mu nelze naučit jinak než napodobováním, následováním zkušeného učitele, nevyučuje se teoreticky, a je tedy „neakademické“. Do této sféry spadá přitom největší část každodenní činnosti histo-

riků umění i jejich textové produkce: znalecký základ je vlastní náplní aktivit, jejichž výsledkem je časové, osobní a lokální připsání děl, rozpoznávání sítě jejich reálných i sekundárně identifikovaných vztahů, vytváření časových os i národních, lokálních či osobních souborů (ve smyslu oeuvre nebo sbírky). K výsledkům patří ovšem i komerční či politické důsledky takových zjištění, vyplývající z jejich zasazení do aktuální společenské škály hodnot – totiž expertní rozhodnutí o zachování či likvidaci památek nebo o cenách uměleckých děl.

Jak vlastně historik umění pracuje? Zdánlivě banální otázka již mnohokrát zaskočila nejen rodiče dětí, které potřebují nějak odpovědět svému okolí na dotaz na povolání otce či matky, ale i mnoho vysokoškolských pedagogů, kteří musí čelit hořkosti studentů, jimž nikdy nikdo teoreticky nevyšvětlil, jak a co vlastně mají dělat, a přitom se od nich požaduje samostatný umělecko-historický výkon ve formě diplomové práce. Odečteme-li byrokraticko-administrativní činnosti, jež vytváří jakýkoli typ moderní instituce, dělá historik umění zhruba toto: studuje předměty považované za umělecká díla; především je soustředěně pozoruje (někdy i ohmatává), případně nechává jiné odborníky chemicky a fyzikálně analyzovat jejich hmotu. Za druhé se snaží nalézt jiná, co nejvíce podobná díla, aby tak mohl vytvořit síť či skupinu vzájemných vztahů, případně sestavit osobní oeuvre jednoho umělce. Za třetí rekonstruuje sociálně-historický kontext, ve kterém díla původně vznikala (pokud jde o díla starších období), anebo vynáší na světlo a zvažuje způsob, jakým dílo odráží a vyjadřuje dnešní svět.<sup>29</sup> Z těchto pramenů pak konečně za čtvrté konstruuje a slovy vyjadřuje výklad obsahu, významu, smyslu díla; v optimálním případě tak, aby umožnil svým současníkům dílo vnímat a odnášet si z prožitku setkání s ním osobní obohacení. Zatímco čtvrtá složka je (měla by být) tvůrčím výkonem, třetí patří buď do oboru historické vědy (pro starší umění), nebo do přesněji nedefinované oblasti kritického uvažování o soudobé společnosti. Druhá rovina práce historika umění je oním „znaleckým řemeslem“, kdežto první a základní část umělecko-historické práce se soustřeďuje na vidění jakožto fyziologický a psychický jev, pochopitelný prostřednictvím přírodovědného studia. Vidění zůstává v tomto směru dominantní přesto, že aktuální teoretické myšlení fenomenologického směru stále více doceňuje závažnost tělesného vnímání jako fyzického pohybu v prostoru, zejména při studiu architektury.<sup>30</sup>

Nelze vynechat oblast mimořádně významných kontaktů mezi přírodními vědami a dějinami umění, jež se odehrávají na poli technologicko-restaurátorských analýz. Pro studium staršího umění se staly v průběhu posledních dvaceti let naprosto nepostradatelnými a na první pohled by se mohlo zdát, že vyvracejí mou argumentaci, že dějiny umění nemusejí v případě konfliktu před výsledky empirických věd kapitulovat. Je-li však chemicky zjištěn novodobý pigment na díle, jež by mělo být staré, či dendrochronologické datování mimo uvažovaný stylový rozsah, je vždy třeba se původních hypotéz, dosažených umělecko-historickými metodami založenými na vidění, vzdát. Takové analýzy zdokonalují naše schopnosti smyslového poznávání díla, a patří proto do první ze schematicky vytyčených oblastí

práce historika umění, ale nijak se nedotýkají dalších otázek, které mu klademe.

Ptáme-li se, do jaké míry jsou dějiny umění vědou a jaká věda to je, považují za potřebné nesměšovat takto pracovně odlišené roviny, byť se v průběhu skutečné činnosti mohou různým způsobem prolínat. Již psychologické stadium výzkumu procesu vidění před nástupem soudobé neurovědy prokázalo, že vidíme to, na co soustředíme svou pozornost, jinak řečeno to, o čem víme, že to vidět máme.<sup>31</sup> Nevyhnutelným důsledkem je potřeba uznat, že neexistuje nezaujaté či nevinné oko stejně jako *tabula rasa*. Už do samého fyziologického procesu vidění vstupuje dříve získané poznání, vizuální i racionální, včetně neosobního, děděného v rámci lidského druhu, a nevědomého.<sup>32</sup> V dosud neprůhledném procesu transformace neurologicky zachytitelných impulsů v lidské vědomí hraje navíc významnou roli i jazyk.<sup>33</sup> Právě proto může být pro pozorovatele z různých jazykových oblastí obtížné vidět vždy totéž, co jiní; pro historika umění je pak snad nejnáročnějším úkolem skutečně uvidět vše, co je k vidění na předmětu, který má před sebou. Z tohoto hlediska mají výhodu mladší pozorovatelé, nezatížení tolik dosavadními zkušenostmi. Naproti tomu druhá rovina umělecko-historické práce, spočívající v hledání vizuálních vztahů k jiným dílům, nahrává spíše zralým pozorovatelům, kteří za mnoho let nashromáždili velké množství komparačního materiálu ve své specificky vytrénované vizuální paměti. Tyž moment také zároveň stojí za skutečností, že badatelé z dob před masovým rozšířením levné fotografie, a zejména reprodukčních technik typu xeroxu museli vycházet z mnohem omezenější komparační základny, než jakou má k dispozici dnešní historik umění, což kritickým způsobem omezilo možnosti, a tedy i dnešní relevanci závěrů i těch největších autorit. Rovina znalectví je vlastním terémem dějin umění jako svébytného oboru, tady se odehrává ono „tajemství“, které sdílejí jen zasvěcení a kam nedokáže vstoupit nikdo, kdo neprodělal odborné školení, jež má charakter zasvěcovacího procesu.

Na třetí ze zmíněných rovin se nutně rozcházejí dějiny umění věnované starším památkám od zájmu o umění současné, který je proto patrně vhodné označovat spíše jako teorii a kritiku umění než jako jeho dějiny.<sup>34</sup> Dějiny umění minulých dob patří do širší oblasti historiografie. S ní se dějiny (staršího) umění setkávají především opět na rovině řemesla, tentokrát ovšem odlišného, historického. Znamená to, že by měly v této části respektovat jak tradiční metody kritiky pramene, tak také historiky reflektovaná metodologická témata. S historiografií i širší společenskou kritikou spojuje dějiny umění také poslední rovina, výstup studia v podobě odborného textu (a textů jiných žánrů podle charakteru publika), a tedy i společná nezbytnost klást si otázky o sociálních silách skrytých v jeho utváření. Dějiny umění však mají k dispozici i další specifický výstup – výstavu či muzejní (galerijní) expozici. Její uspořádání a instalace se od vědeckého výkonu dostávají v průběhu realizace spíše do blízkosti aktuálního uměleckého projevu (instalace, performance), což s sebou opět nese potřebu reflektovat sociální síly a symbolické hodnoty stojící v pozadí takové činnosti.

Spíše akademicky než prakticky činní historikové umění si povšimnou, že v tomto zjednodušeně

přehledném náčrtu chybí metodologie. Její místo je ve všech zmíněných patrech zároveň, neboť ji lze rozpoznat v matici, jejímž prostřednictvím historik umění jakožto konkrétně situovaná osoba konstruuje své poznání. Způsob, jakým konceptualizujeme smyslově viděné; pravidla, podle nichž řadíme jednotlivá díla do větších skupin; co považujeme za důležité v dějinách a jak chápeme jejich hybné síly, a koneckonců i zvolený žánr výsledného textu podle předpokládaného publika – to vše je dáno metodologickým rámcem. V běžné práci jej zpravidla stěží vnímáme, to však nic nemění na jeho nesamozřejmosti, nepřirozenosti a především na jeho zanoření do dobově určitých kontextů. „Škola“ následovníků vytvořená vlivnou metodologií významného historika umění je kontextem aspoň částečně vědomým, zároveň však každý z nás prozrazuje metodologickými strukturami své práce také mnohem obtížněji reflektovanou příslušnost k teritoriálním, historickým a hodnotovým celkům. Dnes bývá pravidlem, že se zlomky původně koherentních „ideologií“ individuálně spojují v eklektickou *bricolage*, již lze hodnotit právě jen v osobní rovině vzhledem k vnitřní koherenci a logice, i když se nemůže vyhnout ani etickému soudu.<sup>35</sup> Reflexe metodologických struktur oboru se stává nezbytností ve chvíli, kdy se pro svou vytrvalost začínají jevit jako přirozená součást „zdravého rozumu“: kdo zastává jiný přístup, je určitě buď hloupý, nebo zlý.

Po takto předvedené anatomii práce historika umění se musí objevit otázka: kam se podělo samo „umění“? Na jiném místě jsem podrobněji zdůvodnila svůj názor, že umělecké jádro děl, spočívající v dění či činu, jehož je hmotný předmět otiskem, je vhodné při jejich odborném studiu ponechat stranou. V takovém heideggerovském výměru je totiž to „umělecké“ součástí jiného způsobu setkávání než vědecké studium – totiž přímého, osobního prožitku.<sup>36</sup> Ten je synchronní, postrádá historický rozměr, který je naopak bytostně vlastní všem stránkám a okolnostem onoho hmotného otisku i prožívající osobě; historickou povahu má dokonce i vymezení toho, co se za umělecké dílo vůbec bude považovat. Hlavním smyslem zavádění této diference je ochrana osobního prožitku před jeho „kolonizací“, tedy před přijímáním cizího prožitku na místo svého vlastního, který se nabízí z pozice moci (byť je to zdánlivě „nevinná“ moc získaná lepším a hlubším poznáním). Jsem však přesvědčena, že má ještě další význam, neboť jedině na základě takové či podobné definice můžeme počítat s tím, že existuje cosi (zde záměrně nedefinované přesněji než právě jako osobní prožitek), co nám umožňuje uvádět na společného jmenovatele a hodnotit čtyřicet tisíc let staré kresby australských aboriginů, Polykleitova *Doryfora*, malby Giotta, Petra Paula Rubense a Vasilije Kandinského i performanci Milana Knížáka. Pojem dějiny umění tedy v tomto smyslu označuje dějiny předmětů, označených kulturně společenským konsensem jako umělecká díla (a nikoli dějiny „umění“ samého, jež známe jen z prožitku, který dějiny nemá). Právě proto dějiny umění mohou v posledních dvou desetiletích rozšiřovat pole svého zájmu na obraz obecně či na vizuální komunikaci.

Jak jsem uvedla výše, tělesnou jedinečnost z uměleckého díla odečíst nelze, domnívám se však, že pro-

žitek události díla, tedy „uměleckého jádra“ hmotného předmětu, lze při studiu odsunout stranou, „vytknout před závorku“ (tím se nemíní „uzávorkování“ v terminologii fenomenologické filosofie). Tuto operaci považuji za šetrnější strategii redukce a abstrakce než zmíněné zvědečtující postupy klasicismu, romantismu a klasicke moderny. Kritickým bodem ovšem zůstává výše popsaná rovina znalectví, do které patří také hodnocení kvality, které s prožitkem jádra díla těsně souvisí.<sup>37</sup> Na této rovině se „umění“ samého vzdát nemůžeme. Nelze-li problém principálně řešit, navrhuji dvě pragmatické strategie: za prvé pečovat o to, aby se nesměšovala rovina prožitku (díla, kvality) s rovinou racionální argumentace a aby se nemísily žánry výkladového textu, volené s ohledem na cílové skupiny. Právě výsledkem takového směřování bývají pověstně nesrozumitelné „kunsthistorické“ texty, jaké Josef Válka charakterizoval se svou typickou ostrovní i noblesou: „[Georges DUBY] byl přitom přesvědčen, že umělecké dílo se slovy, popsat nedá, i když – dodávám – se o to historikové umění snaží absurdně odborným jazykem, srozumitelným snad jenom jim samým.“<sup>38</sup> Za druhé pak bude asi potřeba uznat specifčnost a – *sit venia verbo* – nevědeckost znalecké roviny umělekohistorické práce.

### Co je to věda?

Mohou však dějiny umění přiznat, že v jádru specifčnosti jejich oboru je cosi nevědeckého, aniž ztrácejí nárok na svůj společenský status, včetně akademických akreditací a státní podpory například vydávání časopisu, ve kterém se tato úvaha tiskne? Musíme se nyní blíže podívat na to, co vlastně označení za vědu znamená. Většina z nás má kdesi v povědomí zakotven v zásadě pozitivistický výměr vědy, jehož jsme nabyli s marxisticko-leninským vzděláním a jeho pohrobky: věda je způsob, jak na základě racionálně-empirického poznání objektivně zjistit jedinou a skutečnou pravdu o světě. Protikladem vědy jsou víra (povolený způsob nevědeckosti v rámci tradičních velkých náboženství) a pavěda (zlovolně nebo omylem provozovaná neobjektivní činnost, která nemůže zjistit pravdu, i když se někdy za vědu vydává). Vzhledem k tomu, že na světě existují i takové skutečnosti, které nejsou hmotné, měřitelné a vážitelné, dělí se vědy na přírodní a humanitní či společenské (někdy se mimo toto dvojdělení specifický status neempirických formálních věd přisuzuje filosofii, teologii, matematice a logice<sup>39</sup>). Objektivita přírodních věd je zaručena jejich exaktností, již se mají humanitní vědy co nejvíce přibližovat, aby se udržely uvnitř hranic vědeckosti, které určují „právem silnějšího“ vědy přírodní. Základním cílem vědy je formulace zákonitostí, které umožňují spolehlivou predikci; správnost takového postupu dokazují fungující technické aplikace přírodovědných výsledků. Praktické aplikace humanitních věd se ukázaly naopak být spíše nebezpečné,<sup>40</sup> což jen znovu potvrzuje, že přírodní vědy a jejich objektivní metody jsou primárnější a silnější. Pokud takováto definice vědy platí, nezbyvá dějinám umění nic jiného než se špatným svědomím kolísat mezi neochvějnou důvěrou v absolutní platnost vlastních metodických postupů a cílů, jež by relativizace či kontaminace jinými koncepty mohla jedině osla-

bit (jak to funguje v normálním vědeckém provozu), a ochotou zbavovat je všeho, co se vymyká exaktnímu a racionálně empirickému ideálu. Ono znalecké řemeslo je z tohoto hlediska beznadějně nevědecké.

Pojetí vědeckosti však prošlo ve druhé polovině 20. století krizí. Totalitním režimem záměrně udržovaná intelektuální izolace způsobila, že informace o následné transformaci pojetí vědy k nám doléhají teprve se zpožděním několika desetiletí. Imenuji zde jen několik orientačních bodů: fyzika, prototyp exaktní empirické vědy, se musela už v meziválečném období smířit s principem neurčitosti, tedy s tím, že objektivní poznatelnost přírodních jevů nezávisle na jejich lidském pozorovateli je iluzí.<sup>41</sup> Ve filosofii kritický racionalismus, sémiotika a existenciální fenomenologie odmítly představu bezpečné poznatelnosti pravé podstaty světa. Karl Popper zformuloval v polovině století definici vědy bez závislosti na problematickém měřítku její reálné pravdivosti: vědeckost se podle něho netýká formulace obecně platných zákonitostí a dosahování objektivní pravdivosti, již bohužel neumíme měřit, nýbrž spočívá ve schopnosti vytvářet takové hypotézy, které jsou testovatelné a vyvratitelné. Popper proto odmítal přiznat vědecký status historii (zabývá se totiž událostmi, které nelze opakovat, proto postrádá možnost testovat vědecké hypotézy).<sup>42</sup> Thomas Kuhn pak v šedesátých letech na základě analýzy vývoje vědy a jejích institucí vyložil, že věda nefunguje jako neustálá kumulace poznatků limitně se blížících absolutní pravdě, nýbrž jako následné etapy provozování normální vědy, sdílející určitý netestovaný a nedokazovaný základ, tzv. paradigma, na němž se budují a testují hypotézy. To je občas přerušeno vědeckými revolucemi, kdy se mění právě ono základní paradigma.<sup>43</sup>

Jedna taková vědecká revoluce nastala zhruba v sedmdesátých letech 20. století, můžeme ji nazývat zrodem postmoderny a jejím důsledkem je prohloubení a rozšíření nedůvěry ve schopnost objektivní lidské poznání pravé skutečnosti. Konkrétně situovaný poznávající jednotlivec vstupuje vždy, všude a nevyhnutelně přímo do samého procesu poznání. Chceme-li, můžeme dokonce mluvit o rozpadu duality subjektu a objektu; lehčími slovy řečeno: „...my se díváme na bělásku, bělásek se dívá na nás – ve skutečnosti není takového poznání, kdy bychom se s objektem jakkoli ‚nezapletli‘ či ‚nekontaminovali‘ a nezanechalo to na nás žádné následky – a pokud tomu tak není, je o poznání těžko mluvit.“<sup>44</sup> Situovanost člověka znamená, že je možno dokonce účinně pochybovat o jeho svobodě jako složce individuální jedinečnosti. Každé poznávání je předem strukturováno a hluboce ovlivněno biologickou daností, sociální situací, dosavadní zkušeností a svými vlastními nástroji, především jazykem. Výsledkem je představa o principiální konstruovanosti naší zkušenosti v protikladu k dříve předpokládané esenciální povaze výsledků našeho poznávání. Do hlavní role se v tu chvíli dostávají jazyková povaha a podmíněnost veškerého racionálního poznání.<sup>45</sup> Ztráta zvenčí zaručené objektivní je pro někoho možná bolestným, ale nevyhnutelným důsledkem. „...všichni jsme ‚zúčastněnými pozorovateli‘, všichni jsme součástí určitého pole zájmů, potřeb a jednání, jsme situováni do určitého času a prostoru a naše poznávání je součástí této situace... Perspektivismus a kontextualismus naprosto nezname-

*ná nějaký bezbřehý relativismus... Vědomé a rozumějící přisvědčení vlastní tradici – poté, co jsem ji konfrontoval s celou škálou alternativních možností – je významným morálním aktem.“<sup>46</sup>*

Důsledky této proměny pojetí vědeckého poznání jsou početné a zde není místo ani na stručný výčet s tím spojených problémů. Jedním z nich je přiznání, že jediné měřítko správnosti (nikoli pravdivosti v hlubším smyslu) vědeckého výsledku má konsenzuální charakter v rámci odborné vědecké obce. „*Definice tu říká, že věda podává taková srozumitelná, uspořádaná, vnitřně souvislá, pokud možno jasná vysvětlení věcí, která jsou kontrolovatelná, a tedy v tomto smyslu ověřitelnost pravdivá.*“<sup>47</sup> Nyní nás ovšem zajímá jen jedna úzká oblast – tázání po vědeckosti dějin umění. V tomto bodě přináší celý tento komplex podle mého názoru velmi mnoho. Ukazuje se, že nedostatky měřitelné objektivní procesu vidění – jak se jím zabývá Kesner – je jedním z řady případů oboustranné interakce pozorujícího i pozorovaného v aktu poznávání. Velice významné je v nové situaci také připuštění možnosti, že téma vědeckého zkoumání nemusí být nezbytně abstrahováno od své tělesnosti a konkrétnosti.<sup>48</sup> Jakkoli se intersubjektivní platnost analýz a srovnání tvarů jednotlivých uměleckých děl v rámci znalecké roviny dějin umění dosahuje jen obtížně, je přece jeho nadějnější pohybovat se přitom v souřadnicích ověřování hypotéz a kvalifikovaného konsensu než v rámci předpokladu, že klasický formálně analytický popis je nástrojem zjišťování objektivní, a tudíž věcně platné pravdy.<sup>49</sup> V neposlední řadě považuji za důležité uvědomit si, že konsensus odborné obce, přiznávající nebo odpírající status vědecky relevantního výsledku, sdílí dějiny umění (starších dob) částečně s historiografií, a neměly by tudíž opomíjet její metodické koncepce. Především jde o potřebu reflektovat důsledky jednak sociální situovanosti badatele i pramene, jednak jazykové konstrukce textů – těch, které jsou zdroji historického poznání, i těch, které formulují jeho výsledky. Konečně pak ještě jednou připomenu osobní a etický rozměr dnešního výměru vědeckosti: „*Žádné ‚objektivní‘ pravdy ve vědě neexistují, existují jen dlíci správnosti jakožto shody parciálních výroků s danými (a mimo důkaz stojícími) výchozími předpoklady... Naše objektivita je v něčem jiném, v kritičnosti k samým sobě, ke všemu, co nám jakoby hotového a konečného předkládá naše kultura, to, čemu nás naučili rodiče, škola, univerzita a denní život.*“<sup>50</sup>

### Jevy, tvary, vidění, interpretace

Chci se nyní soustředit na jiný klíčový moment umělecko-historické vědy: vztah mezi viděným a vysloveným. V jistém smyslu lze říci, že převedení vizuálního zkušnosti do textu je hlavním úkolem historika (teoretika, kritika) umění, přičemž je zároveň zřejmé, že cíle nemůže být nikdy v plném rozsahu dosaženo.<sup>51</sup> Jak jsme viděli výše, nemám na mysli slovní formulaci prožitku setkání s uměleckým jádrem díla, k níž se hodí neoborné žánry textu či jiné komunikační postupy, ale jde mi o roli viděného ve vědeckém poznávacím procesu. Nejednoznačnost viděného v konfrontaci s racionálním popisem si uvědomovala už

antická filosofie a psychologie, která věděla i o lepší emocionální a paměťové účinnosti vizuálního obrazu ve srovnání s promluvou. Evropskou tradici zásadně určila Platónem zformulovaná představa o tom, že jediné nehmotná idea zajišťuje přiblížení k božskému, bezprostřednímu a skutečnému poznání, zatímco to, co „na vlastní oči vidíme“ (nebo vnímáme jinými smysly, z nichž je pro dějiny umění relevantní hmat), je pouhý závoj na povrchu, případně odraz, pravého světa. „*Představa o světě idejí, nazíraných vnitřním zrakem, se vyvíjí v řeckém světě jako pojistka proti vizuálním klamům.*“<sup>52</sup> Z této základní představy vyplývá výše zmíněný systém moderní racionálně empirické vědy. Vedle toho však vždy existovala i jiná oblast poznávání, která se spokojuje s lidskou neschopností dojít až k podstatám. Carlo Ginzburg ji nedávno popsal jako poznávání, které postupuje od viditelných indicií k charakteristice jevu (nikoli k vystižení jeho podstaty) a od hmotných stop k formulování předpokladu o tom, kdo či co je zanechal. Patří sem především lékařská diagnostika a detektivní pátrání, v širším smyslu Ginzburg odvozuje tento způsob poznávání od loveckého stopování, tedy patrně nejpůvodnější intelektuální činnosti lidstva (úcta k intelektuálnímu výkonu lovce zaznívá ještě v etymologii českého slova „myslivec“). Od galileovskými redukovánými vědami se tyto činnosti odlišují především soustředěním na konkrétní a jedinečné.<sup>53</sup> K jejich interpretaci není vhodná tradiční abstraktní logika, nýbrž „logika situací“. Domnívám se, že ještě více než na poznání historické, jak to především Ginzburg míní, se tato charakteristika vztahuje na práci historika umění.

Je-li základním pracovním postupem historika umění identifikace tvarů a barev viděného, jejich vzájemné srovnávání na základě podobnosti a následná interpretace, je zásadně důležité, zda tuto smyslově, především vizuálně vnímanou skutečnost budeme považovat za nepodstatné vnější jevy, za nimiž je třeba pracně, třeba i za použití intelektuálního násilí, odhalovat pravou a skutečnější skutečnost ukrytou v hloubce, anebo zda ji uznáme za jev (fenomén), který jediný je přístupný spolehlivému poznávání, neboť předpokládaná průhlednost světa směrem k objektivitě podstaty (ideje) je dnes krajně nejistý podnik. Zdá se, že již nemusíme pracovat s představou jednotně hierarchicky uspořádané skutečnosti – alternativou pyramidu jako obrazu uspořádání světa se stala síť. Znamená to, že postup interpretace není nucen pracovat pomocí redukce směrem k hlubším či naopak obecnějším principům (A „je vlastně“ B, atd.), jenž bere už vysvětleným článkům vlastní relevanci a smysl, nýbrž že vysvětlování se může řídit představou vzájemných odkazů, které zpravidla budou spíše polyvalentní než jednoznačné. To umožňuje při výkladu vizuálních děl spoléhat právě na jejich „viděný povrch“ jako na nositele podstatných významů, které se neizolují od významů souřadných, ani se s nimi nemusí vylučovat.<sup>54</sup> (Příklad: modernistický výklad měl za to, že náboženská tematika v umění Karla IV. byla pouhou zástěrkou a „ve skutečnosti“ šlo o politická témata.<sup>55</sup> Naproti tomu dnes vidíme věci tak, že náboženský jazyk vyjadřoval v Karlově době kromě víry také další roviny života, mimo jiné i to, co dnes označujeme jako politiku, jež byla navíc chápána jako sakrální aktivita.) Nemusíme srovnávat skutečné

hmotné tvary uměleckých děl teprve na odvozených, abstraktních rovinách (výrazu, uměleckého chtění, stylu), ale smíme zůstávat stále ve skutečném prostoru konkrétního díla: *real space* je klíčové slovo souvislého konceptu metody dějin umění, jak jej nedávno navrhl David Summers.<sup>56</sup>

Racionálně klasifikovat a srovnávat konkrétní tvary tak, abychom dosáhli intersubjektivní shody o podobnosti, je však nesmírně obtížné. Lze dokonce tvrdit, že racionálně empirickému přístupu je podobnost nedostupná a že tvarovost lze poznávat pouze intuicí.<sup>57</sup> Tím se ovšem nemíní jakákoli libovůle či cosi tajuplného, nýbrž analogický způsob myšlení, který byl významným myšlenkovým nástrojem antické i středověké Evropy, dokud jej v privilegované úloze „správného poznání“ nenahradil právě přístup racionálně empirický; ztělesněním této změny je René Descartes v opozici například k Janu Amosovi Komenskému.<sup>58</sup> Pro nás obtížně pochopitelným, přitom však velmi podstatným rysem analogického myšlení bylo přesvědčení, že všechny jevy světa, lidského i mimolidského, lze chápat jako jevy intencionální, a vyplatí se tudíž ptát se na jejich význam, interpretovat je. V současném myšlení ožívuje analogické přístupy například hermeneutika českého filosofa a biologa Zdeňka Neubauera; z odlišného východiska však rovněž koncepce navazující na synchronicitu Carla Gustava Junga a na heideggerovskou existenciální fenomenologii, jmenovitě myšlení Maurice Merleau-Pontyho.<sup>59</sup>

Tvarovost (eidetika), jedna ze základních kategorií intuitivních metod, má však své místo i v racionálně empirických vědách. Interpretace jedinečného hmotného tvaru, zkoumání způsobů jeho proměn a hledání charakteristik jeho nepřítomného původce nejsou výlučnou doménou dějin umění. Pokud se rozhlédneme mimo svět lidmi vytvořených předmětů, zjistíme, že stejnou aktivitou se zabývají nejen výše zmínění detektivové, stopaři či lékaři, ale také rozsáhlý vědecký obor biologie, pro kterou je vzhled tvarů jedním z klasifikačních měřítek živých organismů. Změny těchto forem a proměny fungování živých organismů popisuje v kategoriích druhové příslušnosti a hledá zdůvodnění jejich vzniku a zániku. Velice zajímavé je především povšimnout si darwinistického výkladového systému a jeho recentních proměn – už proto, že Darwinův výklad vývoje živých organismů se stal od druhé poloviny 19. století natolik klíčovým vzorcem evropského myšlení (můžeme jej považovat rovnou za paradigma), že jej nalézáme i v pozadí klasických umělecko-historických vývojových konstrukcí.<sup>60</sup> Strukturální paralelu mezi druhem (*species*) a stylem uměleckého díla zavedl na základě inspirace Georgesem Buffonem už Winckelmann.<sup>61</sup> Odpovědí na klíčovou otázku, proč se styly mění, pak byla po dvě století dějin umění představa o jejich přizpůsobování proměnám „ducha doby“ analogicky mechanismu přírodního výběru v darwinistickém pojetí. Z toho plynula představa neustálého pokroku, kdy staré styly vymírají a nové je nahrazují. V takovém systému nebylo místo pro existenci paralel, alternativ, pro vědomou volbu z nich ani pro retrospektivní záměry. Zásadním způsobem zasáhl do tohoto vzorce Alois Riegl, když zpochybnil a omezil představu neustálého pokroku ve výtvarném umění. Jeho koncept však nebyl v dějinách umění přijat důsledně: obecně se

přijímá, že neexistuje pokrok co do uměleckých (estetických) hodnot a že pro dějiny umění nesmí platit normativní estetika, nýbrž historický přístup. Existenci pokroku v technikách zobrazování a ve vizuálních dovednostech však rehabilitoval Ernst H. Gombrich jako sjednocující princip proměny stylů.<sup>62</sup> „Vyhynutí“ překonaného stylu, a tedy přesvědčení o bytostné neuměleckosti retrospektiv, historismů, revivalů a hlavně survivalů (přežívání) se však v dějinách umění udržovalo až do nástupu postmoderny jako jeden z klíčových postulatů.<sup>63</sup> Pluralismus Rieglova pojetí vývoje dějin umění se přitom dnes nově oceňuje jako vážný inspirační přínos pro možnost koncepce pluralismu ve vědě obecně, ba dokonce v samé fyzice.<sup>64</sup>

Pokud však spolu s některými směry biologie budeme ochotni připsat určitou podobu intencionality i přírodnímu dění, konkrétně vizuálním projevům živočichů a rostlin, dostáváme se na nově definované pole, kde bude možné uvažovat o společných interpretačních modelech. Zcela nedávno ještě mohl biolog právě na příkladě dějin umění ukázat, „že rozkol mezi ‚humanitními‘ a ‚přírodovědnými disciplínami‘ nemůže být hlubší. Rozdíl metodik je tak veliký a tlumočení tak obtížné, že obě větve lidské vzdělanosti, lišící se zejména svou hermeneutikou, se raději ignorují. Jak by asi působily otázky kladené nad kresbami na antické amfoře: ‚Bylo jejich účelem lákat konzumenty na víno v ní obsažené? Či naopak měly odpuzovat nevídané návštěvníky, aby víno v ní majiteli nevypili?‘ Popřípadě otázky nad jelenem: ‚Co chtěl svými parohy vyjádřit? K čemu poukazuje? Proč zvolil právě takové a ne jiné?‘ Oba typy hermeneutik se snaží vzájemně přiblížit Portmannova ‚exegeze‘ živých organismů...“<sup>65</sup> Dnes ovšem historik umění jeho přirovnání uvidí jinak: jistě, taková malba nebyla pouhou povrchovou dekorací ani jen výrazem umělcovy jedinečnosti, ale byla též komunikačním prostředkem, jemuž tvůrce i publikum jasně rozuměli. Potenciálně plodnou interdisciplinární výměnu myšlenek zatěžuje nejen odborný jazyk, ale také to, když například dnešní biologie komunikuje se včerejšími či předvčerejšími dějinami umění.

Zmíněný Alfred Portmann rozuměl vizuálním obrazům například na křídlech motýlů nikoli jako vnějšímu projevu, za nímž odhalíme hybnou sílu přírodního výběru v situaci přizpůsobování měnícím se podmínkám (mimikry neboli mimeze), nýbrž jako předvádění vizuálně krásných a uspokojivých barev a tvarů bez dalšího účelu.<sup>66</sup> Dnes dominantní úprava darwinistického modelu však míří zcela opačným směrem – evoluční biologie shledává nejen v proměnách forem, ale také v chování živých organismů intencionalní mechanismus, jímž zajišťují svůj maximální úspěch nikoli jednotlivci nebo druhy, ale geny. A vzhledem k tomu, že člověk přináležel do živočišné říše, aplikuje sociobiologie stejný interpretační postup i na lidské chování, k němuž patří rovněž vytváření uměleckých děl. Evoluční psychologie vychází z myšlenky, že lidská mysl se vyvinula, aby řešila problémy, s nimiž se museli potýkat naši lovecko-sběračští předkové v pleistocénu a od té doby uběhla příliš krátká doba na to, aby se mohla ve své fyziologicky podmíněné podobě zásadněji změnit.<sup>67</sup> Takto lze vysvětlit například rozlišení mezi tím, co se lidem zdá krásné a co nikoli (za krásnou považujeme podle sociobiologie takovou krajinu, kte-

rá odpovídá volné savaně s jednotlivými stromy, v níž se tehdy lidé bezpečně pohybovali), i potřebu vytvářet primární malby (tj. zdobení vlastního těla) jako projev analogický zdobnosti zvířecích samců.<sup>68</sup> Z evoluční psychologie vychází i zatím poslední a nezvykle intenzivní pokus propojit humanitní vědecké obory s přírodovědnými (případně pohlitit první druhými?) – memetika. Zakládá se na představě, že stejně jako dědičnou informací živého organismu kódují geny, lze hovořit o analogických informačních jednotkách, kódujících vlastnosti získávané nápodobou. Ty se nazývají memy a nechovají se darwinisticky, nýbrž lamarckisticky v tom směru, že úspěšné memy se přímo přenášejí na další generace – a tomu říkáme kultura. Klíčové je, že memy mají mít stejně jako geny jakýsi vlastní zájem či energii, orientované jediným směrem: zajistit si co největší vlastní replikaci a rozšíření. Memetika tedy znamená mimo jiné biologickou interpretaci kultury a umělecká díla i slohy v ní figurují jako názorné příklady: Van Goghovy *Slunečnice* nebo impresionismus patří v tomto pohledu k nejuspěšnějším memům 20. století, protože se rozšířily v obrovském množství.

Jakkoli je studium biologických přístupů k estetice inspirativní, nebude historik umění nejspíše ochoten přistoupit na zařazení výtvarného umění do třídy přirozených jevů: bylo by to zkreslující omezení, které by kriticky pomínulo intencionalní stránku tvorby. Proto se také v praxi dějin umění mnohem podstatněji prosazuje inspirace lingvistikou a v širším smyslu model jazyka jako výkladového vzorce. Ten však mnohdy snadno vede ke ztrátě dostatečně zřetelného vědomí o tělesné konkrétnosti a jedinečnosti výtvarného uměleckého díla. Pokud se této nástraze dokáže vyhnout, pak je zřejmě mimořádně přínosný a inspirativní koncept uměleckého díla jako prostředku společenské komunikace, původně také vycházející z lingvistické sémiotiky.<sup>69</sup>

V počáteční éře počítačů se zdálo možné numerické modelování co možná nejexaktnější definice jednotlivých tvarů, které by pak bylo možné objektivně srovnávat. Tyto pokusy se objevovaly v archeologii, která je na vyhodnocování tvarů podobně kriticky závislá jako dějiny umění středověku či jiných anonymních epoch.<sup>70</sup> Přesto, že šlo jen o značně jednoduché tvary, nepřinesly tyto pokusy významnější výsledky. V devadesátých letech se v podobném smyslu objevily pokusy o využití fraktální geometrie a topologie pro popis architektonického či sochařského tvaru, zatím bez širšího dopadu.<sup>71</sup> Zdá se, že dosažení intersubjektivní shody o podobnosti tvarů na empiricko-racionální úrovni experimentální vědy zůstává i nadále nedosažitelné. Ostatně, domnívám se, že klíčovým problémem vědeckosti není dnes ani tak otázka volby (správné) metody poznávání, jako spíše právě (ne)možnost dosažení intersubjektivní shody o jeho výsledcích; platí to také v ostatních humanitních oborech a nejen v dějinách umění.<sup>72</sup>

Memetika umožňuje uvažovat o změnách a šíření forem uměleckých děl, aniž bychom potřebovali odkrývat „skutečný význam“ údajně skrytý pod povrchem viděného. Stejně jako řada jiných inspiračních podnětů se však stává nesmyslnou a zavádějící, pokud se začne dotahovat do důsledků, či dokonce přepínat. Domnívám se, že podobně tomu je například s modelem teorie chaosu pro popis diachronních změn,<sup>73</sup> a ovšem i s ko-



gnitivními neurovědami z počátku tohoto článku. Platí to však také pro podněty z mnohem bližších humanitních oborů, od psychoanalýzy přes naratologii po dějiny mentalit. Svěbytnost dějin umění jako vědeckého oboru se dnes nemusí prokazovat opevňováním a ohrazováním vlastního území, není ale ani třeba se jí defenzivně vzdávat. Pokusila jsem se výše vyložit,

proč považují vědeckost dějin umění v nových podmínkách za mnohem stabilnější než v 19. a první polovině 20. století, aniž se tím zrazuje unikátní povaha jejich předmětu – výtvarného uměleckého díla. Osobní prožitky a tělesná jedinečnost jsou položky, které totiž v dnešním světě a myšlení o něm nabývají stále více na ceně.

## Poznámky

\* Tento text vznikl jako součást výzkumného záměru Filosofické fakulty Masarykovy univerzity MSM0021622426. Za kritické připomínky děkuji Jiřímu Kroupovi, Dušanu Buranovi a účastníkům semináře Centra teoretických studií AV ČR a Univerzity Karlovy, kde jsem stejné téma přednášela v lednu 2006.

1. Přehled aktuální situace s bibliografickými odkazy podal Lubomír Konečný, Úvod k sekci „Kritická teorie a dějiny umění v našich podmínkách“, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy*, Praha 2004, s. 13–16. Přehlédl přitom vydání stati Milena Bartlová, Poznámky k „dějinám umění“, in: *Sborník k padesátinám Jiřího Kroupy*, Brno 2002, s. 103–110 (SPFFBU Opuscula historiae artium, F 46). Ve jmenovaném sborníku příspěvků z Prvního sjezdu českých historiků umění byly publikovány významné nové teoretické texty. Z následující produkce vedle textů Ladislava Kesnera, jimž se budu věnovat dále, viz zejména Martin Mádl, Co je barokního na barokním skle? K problému metafory ve stylové analýze, in: Petra Nevimová – Jan Royt (ed.), *Album amicorum. Sborník k počtě prof. Mojmiry Horyny*, Praha 2005, s. 149–155.

2. Srov. Görgyi E. Szónyi, Warburg's Intuitions in Light of Post-modern Challenges, *Umění XLIX*, 2001, s. 3–10.

3. Rudolf Chadraha, Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění, in: Rostislav Švácha (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 9–70.

4. Matthew Rampley, Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity, *Art History XXVI*, 2003, s. 214–235, cit. s. 214.

5. Mitchell Schwarzer, Cosmopolitan Difference, in Max Dvořák's Art Historiography, *The Art Bulletin LXXIV*, 1992, s. 669–678.

6. Josef Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha 1971. – Růžena Vacková, *Věda o slohu I*, Praha 1993.

7. Jan Patočka, *Dopisy Václavu Richterovi*, ed. Ivan Chvatík – Jiří Michálek, Praha 2001 (Sebrané spisy Jana Patočky XX). Důkladné zpracování tohoto lidsky hlubokého, avšak filosoficky nesouměřitelného vztahu ze strany českého dějepisu umění zůstává dalším významným badatelským úkolem.

8. Ladislav Kesner ml. nesporně patří mezi světově proslulé teoretiky umění dnes žijící v Česku. V roce 1996 mu *The Art Bulletin* udělil Cenu Kingsley Portera za nejlepší příspěvek autora do třiceti pěti let za článek o hliněné armádě Prvního císaře. Získal několik prestižních grantů amerických nadací (Fulbright, Getty) a v posledních letech se účastnil několika mezinárodních kolokvií věnovaných neurologickým i společenským souvislostem vnímání obrazu v muzeu a otázkám globálních dějin umění. Tématu, o němž zde běží, se týkají některé části knihy Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitálním věku*, Praha 2000, a stati citované v pozn. 10 a 12.

9. U nás jsou tyto výsledky známy především z popularizačních prací patologa Františka Koukolíka. Ve své poslední publikaci (viz níže pozn. 10) se již Kesner neodvolává na jeho texty, nýbrž na početné původní přírodovědné publikace.

10. Ladislav Kesner, Imaginace a výtvarné umění: nové perspektivy starého vztahu, *Umění LIII*, 2005, s. 207–226.

11. Irvin Lavin, The Crisis of „Art History“, *The Art Bulletin LXXVIII*, 1996, s. 13–15, cit. s. 14. Klíčovou roli v tomto posunu sehrál marxismus. Rozpor mezi protimarxistickou rétorikou, rozšířenou v Česku i jinde v postkomunistických zemích, a faktickou recepcí sekundárních vlivů marxismu na evropské myšlení a kulturu druhé poloviny 20. století (v nichž už není marxistický zdroj „na první pohled“ zřetelný) si zaslouží bližší pozornost, na niž zde ovšem není místo.

12. Ladislav Kesner, Kritická teorie, „vědecké“ dějiny umění a prožitek uměleckého díla, in: Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti* (pozn. 1), s. 21–31.

13. Kesner (pozn. 10).

14. Ivo Tretera, *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě*, Praha 1989.

15. Lada Hubatová-Vacková, Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění LIII*, 2005, s. 566–585.

16. Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985. – Karel Stejskal, Metodologie dějin umění v konfrontaci s poznatky moderní psychologie, *Estetika XXIII*, 1986, s. 109–117.

17. Je to ovšem mimořádně náročný úkol, srov. například 7. kapitulu knihy David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, s. 459–642.

18. Nechci předstírat, že sleduji aktuální stav a vývoj odborné literatury specializované vědy o myslí; vycházím především ze zprostředkujících aktivit Ivana M. Havla. Jeho vlastní texty vyšly ve dvou souborech: Ivan M. Havel, *Otevřené oči a zvednuté obočí*, Praha 2000. – Idem, *Zvednuté obočí a zjištěná mysl*, Praha 2005 (zde srov. zejména Věda o duši, s. 130–132). Inspiroval také vydání překladu stati Karl Pribram, *Mozek a smysl*, Praha 1999. Originální české myšlení o myslí v kontextu patočkovské filosofické tradice podávají texty biologa a filosofa Zdeňka Neubauer, srov. například Zdeněk Neubauer, *Smysl a svět*, Praha 2001. – Ivan M. Havel – Zdeněk Neubauer, *Sidonia a Sakateky čtrnáctero vykročení*, Praha 2004.

19. Kesner (pozn. 10). Na přesvědčivosti článku nepřidávají nepřijemné projevy provinciálnosti českého intelektuálního života – především nálepkování místo vážné a zdůvodněné kritiky. Nad autorovou ideologickou nálepkou „folk-romantický“ nelze nezpomenout příbuzných novotvarů Václava Klause („agresivní ekologismus“, „NGOismus“), jež ovšem zaznívají na žurnalistické či politické rovině. Neméně nepřijemné je ledabylé až mylné používání některých základních pojmů. Světlo není v pojetí novověké ani soudobé fyziky substance (s. 207), nýbrž alternativně vlnění nebo proud korpuskulí; „bytlí ve světě“ není jednou ze sfér lidské zkušenosti (tamtéž), nýbrž v Heideggerově filosofickém pojetí samotným jejím základem; teorie není souhrnná s paradigmatickým (s. 213), nýbrž teorie jsou pomocí důkazů stavěny na paradigmatické základně, která se považuje za evidentní a nemusí se dokazovat.

20. Ivan M. Havel, Ostrůvky jasna. Zvednuté obočí a zjištěná mysl, in: idem, *Zvednuté obočí* (pozn. 18), s. 165–172. Podle autora je „nic-než-ismus“ dávno překonaný vědecký přístup 19. století. Srov. též idem, O scientismu, in: *Otevřené oči* (pozn. 18), s. 111–113.

21. Carlo Ginzburg, *Style. Inclusion and Exclusion*, in: idem, *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, New York 2001, s. 109–138. Podrobněji s další literaturou srov. Milena Bartlová, *Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?* *Bulletin Moravské galerie v Brně* LVIII–LIV, 2002–2003, s. 140–147. – Eadem, *Search for the Deep Roots: Medieval Art in the Historiographies of the Central European Nations*, in: Tadayuki Hayashi (ed.), *The Construction and Deconstruction of National Histories in Slavic Eurasia*, Sapporo 2003, s. 147–168. – Eadem, *„Slavonic Features“ of Bohemian Medieval Painting from the Point of View of Racist and Marxist-Leninist Theories*, in: Robert Born – Alena Janatková – Adam S. Labuda (ed.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 173–180.
22. Alternativní názor považuje za zakladatelskou osobnost Karla Friedricha von Rumohra, který prosazoval odlišnou, více k individuálnímu dílu vázanou metodologickou koncepci. Srov. Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 1996, s. 64–105. – Idem, *Tři návraty k Rumohrovi, Umění XLVIII*, 2000, s. 3–21.
23. Tuto úvahu inspiroval Carlo Ginzburg, *Spurensicherung*, in: idem, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich Selbst*, Berlin 1995, s. 79–125, zvl. s. 93–97. Galileovské paradigma moderní vědy popsal Paul K. Feyrabend, *Rozprava proti metodě*, Praha 2001; v souvislostech vývoje optiky srov. Summers (pozn. 17), s. 568–575.
24. Existence synonym styl/sloh v češtině sugeruje, že by mohlo jít o dvě různé věci; například o obecný, dobový sloh v protikladu k osobnímu stylu jednotlivce. Vzhledem k tomu, že taková podvojnost je typická jen pro češtinu a zvláštní slovo *sloh* patrně prosadil Josef Jungmann, nepovažuji rozdíl za podstatný. V praktickém používání historiků umění zpravidla jde o vzájemně zástupná synonyma. Rozbor této klíčové kategorie zde ponechávám stranou. Domnívám se, že právě důkladnější diskuse o stylu/slohu by mohla být v českých dějinách umění aktuální, srov. Mádl (pozn. 1).
25. K některým problémům velkých příběhů dějin umění srov. Milena Bartlová, *Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění? Dějiny – teorie – kritika II*, 2004, s. 247–254.
26. Srov. Dušan Třeštlík, *Dějiny ve věku nejistot*, in: *Dějiny ve věku nejistot. Sborník k 70. narozeninám Dušana Třeštlíka*, Praha 2003, s. 23–44. O vědeckých ‚faktech‘ obecně srov. například Stanislav Komárek, *Jak se do lesa volá...*, in: idem, *Leprosárium*, Brno 2005, s. 249–251: *„...slovo faktum, latinsky factum, od facere, činit, znamená něco učiněného, udělaného. V typickém případě se třeba jedná o něco ‚učiněného‘ v laboratoři námi samými. Nemá tím být řečeno, že tato ‚fakta‘ jsou zcela beze zbytku ‚cucána z prstu‘, ale právě jen to, že povstala naším přičiněním.“* (s. 249)
27. Rozlišení heteronomních a imanentních směrů dějin umění jsou pojmy prosazované Jiřím Kroupou, i když je zde nepoužívám přesně ve stejném významu jako on. Podrobnější výklad viz v připravovaném druhém svazku jeho *Metodologie dějin umění* (srov. pozn. 22).
28. Srov. Jiří Kroupa, *ibidem*. Implicitně se analogicky dělí na dvě části (*Gegenstandssicherung* a *Gegenstandsdeutung*) také například autoritativní příručka evropských dějin umění *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. vyd., Berlin 1996.
29. Rozlišení obou rovin jsem odůvodnila v článku Bartlová, *Poznámky* (pozn. 1).
30. Srov. Mojmír Horyna, *Umělecké dílo jako rozvrh*, in: *Dějiny umění v české společnosti* (pozn. 1), s. 74–90. – Summers (pozn. 17). – Ivan M. Havel – Monika Mitášová, *Prostor prožívání jako prostor k jednání*, in: *Prostor a jeho člověk*, Praha 2004, s. 153–220, spojují podněty Merleau-Pontyho s výsledky kognitivní neurovědy a zavádějí koncept „vtělené kognice“ pro studium architektury i obrazů. Stručně k tomuto pojmu též Ivan M. Havel, *Zjednaný svět*, in: idem, *Zvednuté obočí* (pozn. 18), s. 96–98.
31. Gombrich (pozn. 16) i další práce téhož autora, viz [www.gombrich.co.uk](http://www.gombrich.co.uk).
32. Kesner (pozn. 12). Srov. k tomu také závěrečné partie tohoto článku o memetice.
33. George Lakoff – Mark Johnson, *Metafory, kterými žijeme*, Brno 2002.
34. Otázkou, kde leží hranice mezi starým a současným uměním, jsem se zabývala v článku: Bartlová, *Poznámky* (pozn. 1).
35. Srov. například Milena Bartlová, *Historie v muzeu: problémy a perspektivy*, in: Alexandra Brabcová (ed.), *Brána muzea otevřená. Průvodce na cestě muzea k lidem a lidé do muzea*, Praha – Náchod 2003, s. 52–61. – Dušan Třeštlík, *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha 2005.
36. Bartlová, *Poznámky* (pozn. 1). Domnívám se, že Ladislav Kesner ve studii *Kritická teorie* (pozn. 12) v diskusi na s. 31, pozn. 12 neporozuměl, co jsem tímto vymezením mínila; snad proto, že sám používá pojem „prožitek“ v neurologickém či psychologickém smyslu, kdežto já pracuji s pojetím existenciální filosofie.
37. Podrobněji viz Bartlová, *Poznámky* (pozn. 1).
38. Josef Válka, *Historikova konstruktivní imaginace*, in: Georges Duby, *Vznešené paní ze 12. století III. Eva a kněžka*, Brno 1999, s. 133–145, cit. s. 140.
39. Srov. například Cyril Höschl, *Přírodní a humanitní vědy: dva světy? Vesmír LXXVIII*, 1999, s. 487–490.
40. Karl R. Popper, *Bída historicismu*, Praha 1994.
41. Přístupnou formu výkladu pro humanitní vzdělance viz například v první části knihy Fritjof Capra, *Bod obratu*, Praha 2002. Srov. též Ivan M. Havel, *Vlny, částice a my*, in: idem, *Otevřené oči* (pozn. 18), s. 19–21.
42. Popper, *Bída historicismu* (pozn. 40).
43. Thomas Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha 1997. Srov. k tomu například Zdeněk Neubauer, *Když se mění paradigma aneb o dramatické jednotě zkušenosti*, in: idem, *Smysl a svět*, Praha 2001, s. 129–148. – Stanislav Komárek, *Příroda a kultura. Svět jeví a svět interpretací*, Praha 2000, zvl. s. 155–158.
44. Komárek, *ibidem*, s. 53. Totéž vyjadřuje už jazyk Starého zákona, když sexuální styk nazývá „poznání“, srov. Gn 4, 1 a par., viz Adolf Novotný, *Biblický slovník*, Praha 1956, s. 707.
45. Z inspirativních knih dostupných v českých překladech jmenuji orientačně: Peter L. Berger – Thomas Luckmann, *Sociální konstrukce reality*, Brno 1999. – Lakoff – Johnson (pozn. 33). – Stephen Greenblatt, *Podivuhodná vlastnictví*, Praha 2005.
46. Tomáš Halík, *Vzývání i nevzývání. Evropské přednášky k sociologii a dějinám křesťanství*, Praha 2004, s. 272–273.
47. Dušan Třeštlík, *Faktopisci a dějepisci*, in: idem, *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha 2005, s. 47–67, cit. s. 55. Jen pro ilustraci toho, jakými způsoby zdánlivě odtažitě záležitosti souvisejí s každodenním životem: praktickým důsledkem je vznik slavných citačních indexů, bohužel v byrokratické praxi pochopených jen primitivně mechanicky.
48. Feyrabend (pozn. 23).
49. Tak rozumím teoretické partii studie Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2004, s. 19–25.
50. Dušan Třeštlík, *O co skutečně jde v českém dějepiscetví?*, in: idem (pozn. 47), s. 100–119. Idem, *K čemu je dnes v Česku věda?*, *ibidem*, s. 120–138, cit. s. 115, 127.
51. Srov. například W. J. T. Mitchell, *Slovo a obraz*, in: Robert S. Nelson – Richard Schiff (ed.), *Kritické pojmy dějin umění*, Bratislava 2004, s. 79–91.
52. Stanislav Komárek – Zdeněk Neubauer, *Lejzr a smrž*, in: Stanislav Komárek, *Doudlebia a jiné fenomény. Sto esejů o přírodě a společnosti*, Praha 1995, s. 220–224, cit. s. 221.

53. Ginzburg, Spurensicherung (pozn. 23), zejména s. 92. Nezávisle na Ginzburgovi rozlišil stejně dvojí pojetí vědy Jan Sokol, *Čas a rytmus*, 2. vyd., Praha 2004, s. 193–194.

54. Srov. Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, Wien 2002.

55. Jaromír Homolka, Ikonografie katedrály sv. Víta, *Umění* XXVI, 1978, s. 564–575. – Jiří Spěváček, Krize principu autority v mocenském systému Evropy 14. století, *Český časopis historický* XCII, 1994, s. 1–23.

56. Summers (pozn. 17).

57. Zdeněk Neubauer, Vzhled a vhled, in: idem, *Smysl a svět* (pozn. 43). Srov. též Petr Rezek, *K teorii plastičnosti*, Praha 2004.

58. Josef Válka, Descartes a Komenský ve změně myšlenkových paradigmat na prahu moderny, in: idem, *Husitství na Moravě – náboženská snášlivost – Jan Amos Komenský*, Brno 2005, s. 335–344. Přístupný výklad karteziánského zlomu podává například Jan Sokol (pozn. 53), s. 115–124.

59. Viz například Zdeněk Neubauer – Tomáš Škrdlant, *Skrytá pravda země*, Praha 2005. Stručný výklad o významu C. G. Junga pro biologii, kulturní antropologii, uměnovědy a další obory podává Komárek (pozn. 43), s. 7–20, srov. též s. 63. Přehledně o významu fenomenologie pro dějiny umění Stephen Melville, Phenomenology and the Limits of Hermeneutics, in: Mark A. Cheetham – Michael A. Holly – Keith Moxey (ed.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, s. 143–154. Inspirace Merleau-Pontym viz Havel – Mitášová, *Prostor prožívaný* (pozn. 30).

60. Darwinismus není hypotéza, ale paradigma: Jan Zrzavý, Homicida a lidská přirozenost, *Vesmír* LXXX, 2001, s. 625–629. O darwinistických vzorcích v koncepcích slohu píše Ginzburg, *Style* (pozn. 21). O působení v ostatních vědách včetně humanitních srov. Ivo T. Budil, *Za obzor západu*, Praha 2001, s. 471–552. Nedávno byl dokonce označen Ernst H. Gombrich nejen za Darwina dějin umění, tedy revolucionáře a zároveň zakladatele, ale dokonce za darwinistu: Fay Brauer, The Darwin/ist of art history, *Art History* XXVI, 2003, s. 592–597.

61. Ginzburg, *Style* (pozn. 21).

62. Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992. – Idem, *Kunst und Vorschritt*, Köln am Rhein 1978.

63. Kritický rozbor podává Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985, s. 128–139.

64. Paul K. Feyrabend, *Věda jako umění*, Praha 2004.

65. Komárek (pozn. 43), s. 65.

66. Stanislav Komárek, Adolf Portmann (1897–1982) k stému výročí narození, in: idem, *Hlavou dolů*, Praha 1999, s. 7–13. K přírodovědnému použití pojmu mimeze viz idem, Nevztíravý půvab přetvářky a odstrašení, in: idem, *Leprosarium* (pozn. 26), s. 282–290.

67. Susan Blackmoreová, *Teorie memů. Kultura a její evoluce*, Praha 2000.

68. Hans Belting, *BildAnthropologie*, München 2001, považuje za primární malby nikoli zdobení vlastního těla, nýbrž zpřítomňování mrtvých a nepřítomných. Je tedy možné, že jeden z předpokladů, z nichž Blackmoreová vychází, je chybný, což by nepochybně mělo ovlivnit platnost celé dedukce. Rozhodnout o tom, zda primárním výtvarným projevem bylo zdobení vlastního těla, nebo zpodobování mrtvých, je však patrně metodicky nemožné.

69. Schwarz (pozn. 54), srov. dále například John B. Thompson, *Média a modernita*, Praha 2004. – Vilém Flusser, *Komunikologie*, Bratislava 2002.

70. Miroslav Buchvaldek – Jan Bouzek (ed.), *Nové archeologické metody 1. Třídění materiálu*, Praha 1971, zde zejména stař Rudolf Jiřín – Zdeněk Vašíček, K možností srovnávání tvarů na základě podobnosti, s. 131–137.

71. Karl Clausberg, Kanten, Profile & Atlanten. Zur Fraktal-Topologie mittelalterlichen Skulptur, in: Hardtmut Beck – Katrin Hengvoss-Dürkopp (ed.), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur in 12. – 13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, s. 469–482.

72. Srov. Donald Davidson, *Subjektivita. Intersubjektivita. Objektivita*, Praha 2004.

73. Tomáš Weiser, Co je teorie chaosu a jaký význam může mít pro vědu o dějinách ve 21. století?, *Dějiny a současnost* XXIV, 2002, č. 5, s. 26–40, srov. Ilya Prigogine – Isabelle Stengersová, *Řád z chaosu*, Praha 2001.

\*\* English summary by the author.