

Historik umění v galerii

NĚKOLIK POZNÁMEK K AKTUÁLNÍMU TÉMATU

Jedním z hlavních a nápadných rysů naší současnosti je zcela jistě její zájem o umělecká díla. V letních měsících vyjíždí množství lidí do zahraničí, aby tam navštívili významné umělecké památky, podívali se do muzeí a galerií, anebo si prohlédli interiéry významných chrámů. Natáčejí se filmy o umění, píší se a vydávají obrazové publikace. Kromě toho jsme všichni – ať si to již uvědomujeme nebo ne – téměř každý den konfrontováni s množstvím vizuálních vjemů. Díky všudypřítomnosti filmu a televize je naše současnost snad dokonce mnohem vizuálnější než kdykoli předtím.¹⁾ A tomu odpovídá i ta skutečnost, že turistické shlédnutí památek a základní znalosti o umění se staly v naší době takřka společenskou povinností. Většina návštěvníků, kteří se každým rokem vydávají za tímto vizuálním dobrodružstvím, se dnes přirozeně spokojuje hlavně s velmi stručnými informacemi o uměleckých dílech, které jim poskytnou průvodci nebo vydávané brožurky. Pokud je ovšem zajímavá něco více než jen jednoduchá informace, obrací se na pomoc ke speciální odborné disciplíně, k dějinám umění. Co však tato disciplína znamená, jaké má badatelské metody, co nám vlastně o umění může říci? Kdybychom se otázali lidí kolem nás, domnívám se, že na takové otázky odpoví jen menšina z nich. Přirozeně budou mezi nimi lidé, kteří ví, že disciplína dějiny umění existuje; část z nich bude vědět, že se tento obor studuje na univerzitách, a že má vlastní institucionální základnu. Avšak hned v zápětí nastanou problémy, které neprávem pouze z menší znalosti. Abych osvětlil, co mi tane na mysli, vzpomenu si na tři příklady. Není to tak dlouho, co se přišla informovat na brněnský Seminář dějin umění zájemkyně o studium na Filozofické fakultě. Vyslechla si základní informace a poté, co se dozvěděla, že bude studovat především dějiny architektury, sochařství a malířství, se otázala: „a jak je to vlastně u vás s „uměním“, např. s tancem a krásnou literaturou“? Její otázka nás mohla udivit, ale nebyla vůbec hloupá. Prostě ta dívka se zřejmě nikde ve svém dosavadním životě nesesetkala s tím, že obor dějiny umění nestuduje všechny oblasti, se kterými se jako s „uměním“ setkávala v televizi, ve škole a v běžném hovoru. Neexistuje snad opravdu taneční umění, básnické umění, divadelní a filmové umění, hudební umění, naivní umění, ale rovněž tak: nehovoří se snad o umění válečném, diplomatickém, kuchařském apod.? Proč si historik umění volí jen určitým způsobem vymezené „umění“ a tvrdí o sobě, že se zabývá dějinami umění? Příklad druhý: ředitel Moravské galerie při otevření stálých expozic hovořil o specifice jejich vznikání a zdůraznil přitom, že „akademičtí“ historikové umění (např. na univerzitách) pracují jiným způsobem než galerijní pracovníci: ti první konstruují dějiny („jak se to přihodilo“), ty druhé zajímá především umělecká kvalita díla v muzejní expozici. A proto, pokračoval dále, „muzejní pracovník nabízí příležitost k individuálnímu vhladu... : galerijní expozice tedy není horším případem dějepisu umění, je naopak jeho předpokladem v podstatě se oba přístupy vzájemně doplňují.“²⁾ Z toho by mohla vyplynout logická otázka: jsou tedy jiné, (ovšem přirozeně doplňující se) dějiny umění na vysokých školách a jiné v muzejních institucích? A konečně třetí výrok zcela jiného druhu vyslovil vysokoškolsky vzdělaný člověk s humanitním zaměřením. „Jak je to vlastně s disciplínou dějiny umění?“, otázal se a řekl: „většina vědeckých oborů má svou teoretickou stránku a vedle toho svou praktickou stránku; váš obor hovoří o umění v teoretické rovině – je to sice velmi zajímavé a dobře se to poslouchá, ale kde bych

mohl hledat praktické využití vašeho oboru“ (přibližně v tom smyslu, že lékař zná teoreticky téměř vše o člověku a jeho chorobách, avšak poté dovede člověka rovněž uzdravit): „Naučíte tedy i vy lépe malovat, dokonaleji projektovat stavby, apod.?“

Na tyto tři úvahy, které se dotýkají shodného předmětu, ale kladlí je zcela různí lidé a s různými akcenty, bych chtěl odpovědět v následujícím zamyšlení a to v souvislosti s prací uměleckého historika v muzejní instituci. Otázky typu "co je to" nebo "k čemu je to" jsou otázkami jen zdánlivě naivně dětskými. Dospělí se je většinou ostýchají položit a přesto je vhodné pokusit se na ně odpovídat: nejen proto, abychom veřejnosti ozřejmili to, co vlastně děláme, ale i proto, abychom si i my sami jako badatelé byli vědomi nutnosti stálého kritického promýšlení toho, co děláme. Ve vědeckém diskurzu není totiž nic zcela definitivní a předem dané. Nestačí, že nějaký obor vznikl a vyučuje se na školách (první otázka), že se po něm požaduje teoretická a praktická stránka oboru (druhá i třetí otázka), ale jeho základy, perspektivy i výkony musí být stále znovu a znovu prozkoumávány a ospravedlňovány. Přirozeně se mohou také tyto základy i perspektivy proměňovat. A právě v tom spočívá pole problému, které jsem si zvolil pro svou přednášku: „historik umění a umění v současné galerii“. Nemohu se přirozeně dotknout všech momentů spojených s těmito otázkami.³⁾ Mým cílem bude především (a) zdůraznění disciplíny dějiny umění jako teoretické základny pro rozvíjení zcela určitých aplikovaných disciplín, (b) stručné zamyšlení se nad měnícím se pojmem umění v galeriích, (c) nad statutem umělecko-historického muzea v současnosti a posléze (c) nad místem historika umění v této současné situaci.

I. Od teoretické k aplikované disciplíně

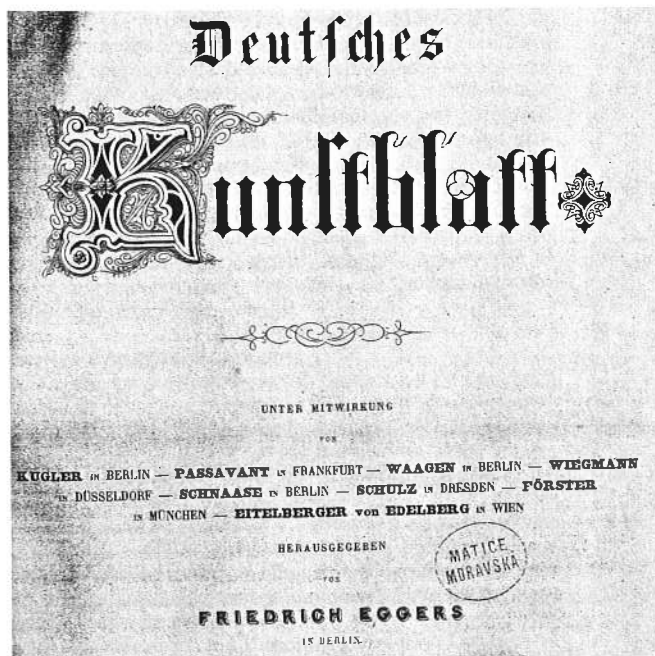
Jaký je vztah mezi teoretickou a aplikovanou složkou v oboru dějiny umění? Ve společensko vědních disciplínách si podobný problém můžeme ukázat ku příkladu ve vztahu sociologie a sociální práce, sociologie a sociologie podniku, sociologie kultury apod. Podobně je tomu v rozmezí obecné historie k dějinám hospodářským, dějinám vojenství, dějinám kultury či dějinám mentalit. Jako jistý základ vystupuje v těchto případech vždy do určité míry obecná disciplína, pracující se zcela zjevnými teoretickými předpoklady, a k ní se posléze paprskovitě přiřazují jednotlivé aplikované obory. Také tyto obory přitom pracují přirozeně se svými parciálními (tj. dílčími) teoretickými koncepty, které jsou jimi rovněž utvářeny.

Pokud se pokusíme konstituovat teoretický status disciplíny „dějiny umění“, povšimneme si především její historicky se měnící charakter. Původně ji přece část historiků umění v 19. století považovala za součást historie (či kulturní historie), tedy za disciplínu aplikovanou! Teprve v metodickém období kolem roku 1900 se tato nová disciplína představila jako samostatný vědní obor a spolu s tím se vynořilo také úsilí nalézt její teoretickou základnu. Pokusil jsem se dějiny novověké historiografie umění ideálně typicky popsat na jiném místě, přičemž jsem použil charakteristiky vědeckého paradigmatu „historismus a jeho transformace“ (za pomoci modelu dějin obecné historiografie) ve třech fázích: "klasický historismus" (od 20. let do 80. let 19. století), "kritický historismus" (od konce 19. století do konce 60. let našeho století) a "post-historismus" (v současnosti).⁴⁾ V brněnských metodologických seminářích se snažíme i dnes tuto rekonstrukci dále rozpracovávat,

přičemž ji můžeme vytvořit jednak přehledem vědecké umělecko-historické praxe, jak je znát v moderní historiografické literatuře, jednak detailní analýzou metateoretické sebereflexe v systematické formě historik a teoretických projektů v dějinách umění.

Disciplína, kterou dnes nazýváme „dějinami umění“, vznikla na přelomu 18. a 19. století ještě v předhistorizujícím rámci, avšak velmi brzy (ve 20. a 30. letech 19. století) převzala z příbuzné historie paradigma „historismu“. Posléze, o sto let později, prošla „metodickým obdobím“ a v díle příslušníků starší Vídeňské školy dějin umění dobudovala svůj pevný teoretický základ, tj. klasický historismus. Uhájila si jej mnohdy dodnes i proti jiným možným teoretickým zakotvením (např. estetickému, nebo obecně uměno-

Od aplikované k teoretické disciplíně: časopis Deutsches Kunstblatt. V polovině 19. století byl učiněn v Berlíně pokus alespoň časopisecky sjednotit historiky umění, kulturní historiky, muzeology, znalce, umělecké kritiky i umělce činné v Uměleckých spolcích“

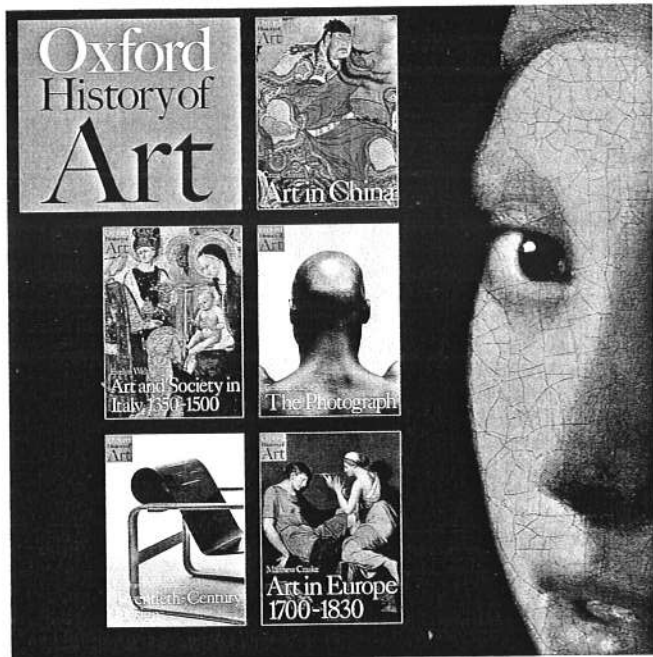


vědnému). Co je však důležitější, v metodickém období byly do této nové (teoretické!) disciplíny zahrnuty jako speciální aplikované obory také ty, jež byly dosud chápané jako samostatné a příbuzné: znaleství, (umělecko-historická) muzeologie a památková péče. Pro klasický historismus bylo typické přesné vymezení se historické odborné disciplíny. Historizující historikové rovněž často říkávají, že je nutné přesně rozlišit teorii a empirii jako doplňující se faktory: existují teoretické dějiny umění a vedle nich praktické v institucích, jejichž práce se navzájem doplňuje. Od počátku tato symbióza dobře fungovala zejména díky širšímu prostředí starší Vídeňské školy. Její představitelé byli současně historiky i znalci (Fr. Wickhoff), historiky i muzejními pracovníky (Al. Riegl, J. von Schlosser), historiky i památkáři (M. Dvořák, H. Tietze, D. Frey). Záhy se však ukázalo, že přece jen se historikové umění ve své práci chovají jinak v prostředí akademickém a jinak v praktické činnosti. Na univerzitách byla často spíše odmítána teoretická práce s explicitními teoretickými koncepty jako údajně znejasňování dějin umění. Je pozoruhodné, že muzejní pracovníci (avšak také památkáři) tento postoj převzali: sami se prý zabývají především praktickou činností a proto se zcela logicky svým základním postojem odlišují proti historikům umění v akademických institucích.⁵¹

V 60. letech našeho století jsme mohli pozorovat v metodologické literatuře určitou krizi paradigmatu historismu v obecné historiografii, což vedlo od konce 60. let k zesílené historicko-teoretické reflexi nejen v obecném dějepiscectví, ale i v dějinách umění. Programovým bodem první fáze teoretické diskuse se stalo úsilí napsat novou historiku: a proto se znovu a znovu hovořilo o teoretickém deficitu, o nedostatečném stavu teorie muzejní práce, apod.⁵² Tato nová teorie (kromě etablování se speciální muzeologie jako oboru) ovšem nevznikla. Z metodologické diskuse 70. a 80. let povstala spíše kritická reflexe ve smyslu průvodce aktuálním stavem, avšak i ukazatele dalšího zvědečtění disciplíny. Nový postoj, jenž lze pojmenovat post-historismem, neznamenal přitom radikální negaci historismu, ale představoval mnohem více jeho transformaci, zejména pak rozšíření o ty prvky, které historismus původně podcenil či odmítl s tradice humanisticko-osvěcenských historiografií.

Ústřední inovací této transformace v metodickém ohledu (což ovšem přináší své dalekosáhlé konsekvence) se stala právě praktická práce s explicitními teoriemi. Nestáčí proto již tradiční umělecko-historická hermeneutická interpretace, ale zájem vzbuzuje naopak nově chápaná systematická analýza. Není divu, že jsou hledáni staronoví předkové disciplíny: jsou objevováni zapomenutí historikové umění, kteří tvořili alternativu k historismu (např. Aby M. Warburg), je vyzvedávána modernost přímých předchůdců a zakladatelů dějin umění těsně před historismem (L. Lanzi, K. Fr. von Rumohr), je zkoumána odlišná metodologie dějin, stojící v opozici proti historismu již dříve (např. francouzská „nová historická škola“, severoamerická „intellectual history“), apod. Poslední kongresy dějin umění v Berlíně a Amsterdamu ukazují dnes nově dějiny umění jako multiparadigmatickou disciplínu, užívající velké rozmanitosti metod a technik. Mezi „staronovými“ metodami nacházíme dnes především metody analytické a spolu s rostoucí specializací také metody z odlišných disciplín, takže se zcela přirozeně nabízí otázka, zda můžeme ještě mluvit o jediné umělecko-historické metodě. Každá umělecko-historická práce s sebou přináší již pečť zcela určité teorie, která je přímo součástí systematické analýzy. A naopak tyto nové teoretické koncepty se rozvíjejí velmi úzce s praktickou činností, ať již znaleckou, muzejní či památkovou. Právě tyto teoretické koncepty si kladou za úkol navrhnout nové strategie při řešení problémů, vzniklých z praktické činnosti při užití technik jiných věd (typickým případem může být diskuse o pravosti a nepravosti Rembrandtových děl, ústící v nový výklad holandského malířství Svetlany Alpers a ve výrok mnichovského znalce Klause Grimma „za signaturou se často skrývá celá dílna“ jako reakce na exaktní odmítnutí pravosti obrazů; případně teze o mnohovrstevnatosti projektování historické architektury opět jako reakce na příliš schematické autorské připisování uměleckých děl jednotlivým architektům).⁷¹

Přirozeně však nemohu zastrít ani dnešní kritiku „historizujících“ historiků umění proti novému přístupu: jedná se především o kritiku zaměřenou proti úvahám o absolutní platnosti nového



„Nové dějiny umění“. Velká univerzitní nakladatelství dnes oznamují vydání nových sérií: „Tyto zásadně promyšlené a inovátorské texty nově osvětlují svá kritická stanoviska přímo v srdci dnešních dějin umění“ (Oxford History of Art, 1997)

paradigmatu, dále o kritiku proti úsilí vytvořit dějiny umění jako novou integrační disciplínu a v neposlední řadě o kritiku používání různorodých interpretačních modelů a historických teorií (proti „jediné správné“, tj. klasické, starší uměleckohistorické metodě). V této souvislosti je zcela typický kupř. výrok o „postmodernistické intelektuální hře“ v souvislosti s obnoveným zájmem o práce Aby Warburga z počátku našeho století.⁹⁾ Přesto se domnívám, že nové postavení metodologie dějin umění je dnes zcela zjevné. Pro historika umění (a to nejen v muzeu) je v současnosti především zajímavé zjišťování, jakým způsobem dochází k přesunu z roviny metateoretické reflexe na roviny řešení praktických problémů za současného vytváření různorodých metodických konceptů. Uvedme zde jako příklad, jak historik umění svým zaměřením zakotvený v galerijním prostředí si „svou minulost“ přenáší do vysokoškolského prostředí a naopak situaci, kdy vysokoškolský profesor koncipuje své „teoretickými“ přístupy pozoruhodnou výstavní expozici.⁹⁾ Můžeme tedy shrnout: v současné metodologii nelze uvažovat o rozdílném přístupu (akademického) historika umění a muzejního pracovníka. Oba totiž dnes pracují s metodickými koncepty, jejichž teoretickým základem je – jak se domnívám – současná posthistorizující metodologie oboru dějin umění.

II. Pojem umění v současném muzeu

Chceme-li zjistit, co si jednotliví autoři představují pod pojmem umění, můžeme se přirozeně podívat do knih, které ve svém názvu nesou slova „Dějiny umění“. Zdánlivě to není zase tak obtížná otázka, neboť se s pojmem dějiny umění setkáváme dosti často: v názvech přehledných knih a příruček, v hovorech o umělcích, v denním tisku i na výstavách. Pečovat o umění a jeho dějiny je chápáno jako jedna z důležitých hodnot v moderních společnostech, jako hodnota vysoce ceněná. Významné politické osobnosti si prohlízejí umělecké památky země, v níž jsou na návštěvě. Samotní politici usilují o to, účastnit se slavnostního otevření významné umělecko-historické instituce, restaurované památky. Co je to však umění? Samoto slovo (ostatně podobně jako i jiná abstrakta ve společenském životě) se vzpírá jakékoli jednoznačné definici. Neexistuje totiž jako absolutní pojem, ale naopak je to pojem historicky proměnlivý. Nejlépe proto bude, jestliže v několika stručných

poznámkách vědomě přistoupím na metodické východisko německého muzikologa a metodologa W. Eggebrechta („definici pojmu nejlépe podáme objasněním jeho dějin“).¹⁰⁾

1) Novodobý termín „Umění“ (latinské ars) se používá pro ta umění, kterým většinou česky říkáme výtvarná umění, teprve od raného novověku, od přelomu 15. a 16. století. Ve starověku byl totiž termín ars chápán v širším slova smyslu jako lidská schopnost praktická i teoretická; byl svázán zejména s lidskou duchovní činností. V těchto souvislostech můžeme chápat Aristotelovu definici, že umění vzniká svobodnou lidskou činností, která užívá určitých naučených pravidel. V pozdně antické rétorice byla oddělována svobodná, duševní činnost od manuálního řemesla a ve středověku byl tento protiklad ještě více nadsazen, když došlo k rozlišení dvou „umění“ na (a) artes liberales (svobodná umění), která se stala jediným skutečným uměním spojeným s duchovní činností, a na (b) artes mechanicae (mechanická, řemeslná umění), kam patřilo příležitostně také stavitelství, sochařství a malířství. Umění znamenalo tedy mnohem spíše něco podobného jako je vědění. Přitom byla většinou používána plurálová forma: artes, tedy (ta) umění. Na konci 14. století se v naučném traktátu malíře Giottovy školy Cennino Cenniniho objevil ovšem názor, že malířství pracuje podobnými prostředky jako poezie: používá fantazie a to dokazuje, že je velmi blízké svobodným uměním. Humanista Leon Battista Alberti, malíř Leonardo da Vinci a zejména umělecký kruh kolem Michelangela Buonarrotiho posléze ve Florencii tuto tezi dále rozšířil poukazem především na duševní a tvůrčí činnost, která je základem umělcovy tvorby. Pozvolna se tak prosadil nový pojem umění-ars, které se nejen rovná, ale i předčí tradiční svobodná umění. Nový pojem umění byl blíže specifikován jako tvůrčí umění – *arti del disegno*. Italským termínem disegno byla přitom označena schopnost tvorby založená na umělcově nápadu a provedení tohoto nápadu v kresbě (disegno znamená představu i kresbu): „Leonardo byl od Boha nadán tak úžasnou představivostí, spojenou s rozmyslem

Nicolas Dorigny (podle Carlo Maratty), *Tanto che basti* (kresba jako základ všech umění)

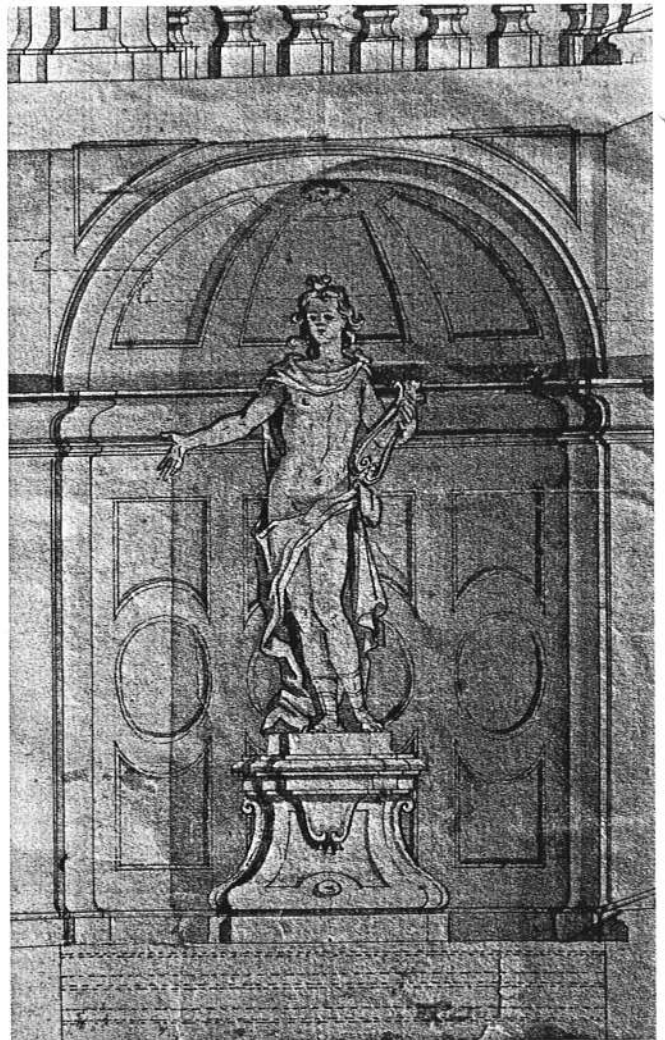


a neselhávající paměti a dovedl vyjádřit svými rukama v kresbě tak dobře svou představu, že zmátl i sebesilnějšího ducha".¹¹⁾

Disegno jako vyjádření představy v kresbě bylo společně s třemi rozdílnými uměleckými obory – architekturou, sochařstvím a malbou. Toto pojetí na jedné straně ustavilo novou, do té doby neznámou jednotu „tvůrčích umění“, na druhé straně však z „umělecké“ tvorby vyloučilo až do poloviny 19. století umělecké řemeslo jako nižší, technické umění. Pouze tato základní trojice umění byla učena na uměleckých akademiích, nazývaných ostatně příznačně *Accademia del Disegno*. Dalším šířením Akademie zejména v 17. a 18. století byl nový pojem umění ještě blíže specifikován jako „umění krásná“ (*fine arts, beaux arts, le belle arti*). Byl to však pouze odlišně znějící termín a stal se v podstatě jen dalším synonymem „tvůrčích umění“. Byl nadto úzce spjat s akademickým provozem, normativní estetikou a uměleckou kritikou. Jakmile se prosazovala nová disciplína dějiny umění a nahrazovala normativní kritiku a estetiku, zůstal tento pojem sice v názvu škol, akademií, galerií, v kritickém a estetickém myšlení, ale obor dějiny umění jej spíše odmítal. Pojem „umění-ars“ byl však již etablován v galeriích a dokonce jejich existenci v jistém slova smyslu i zaštiťoval. Nový obor si ovšem mohl naopak dovolit navázat na poněkud odlišnou tradici.

2) Podobné hierarchické oddělení „tvůrčích umění“ a „technických umění“ (ve smyslu umění a ne-umění) neznal především středověk. Používal spíše opisem takových termínů, které byly původně odvozené od starořeckého slova *plassein* – „vytvářet, vytvářet, hníst“.¹²⁾ Humanističtí erudité, kteří se laicky (tj. nikoli estetiky a akademicky) zabývali uměleckými díly v 17. století, začali později užívat podobně znějící pojem – umění plastická (*arts plastiques, plastic arts, arti plastiche*). V tomto pojmu se přirozeně neskrývá nadřazení sochařství, ale je zde zdůrazňována spíše tvořivá, trvající činnost, která odpovídajícím způsobem působí zpětně na diváka. Jejím smyslem bylo časově vymezené utváření formy a obrazu (ale rovněž také utváření výchovou, tancem apod.).

Hans von Aachen, *Minerva přivádí Malířství na Parnas, kol. 1600, MG Brno*



Antonio Beduzzi, *Apollo jako bůh Múz a architektury (detail plánu), kol. 1720, MG Brno*

Když však na konci 18. století začalo být více užíváno podstatné jméno „plastika“ jako synonymum k sochařství, pojem plastická umění povolna zanikal. Výjimkou se stalo německé prostředí, kde se dodnes setkáme s běžně používaným pojmem „*bildende Künste*“, a naše prostředí, když tento německý termín byl přeložen do českého „výtvarná-výtvarná umění“.

V 19. století se tedy setkáváme s jistou paradoxní situací: umělci studují na Akademiích „krásného“ umění, kritikové píší o „krásném“ umění, avšak historikové umění nazývají svůj obor „dějinami výtvarných umění“ (*Geschichte der bildenden Künste*). Rozštěpení umělecké a kritické praxe a umělecko-historické disciplíny bylo v této době vyjádřeno i pojmově. Přitom však i v těchto různých termínech (připomeňme, že již novodobých!) se jednalo stále především o tutéž trojici umění – o architekturu, sochařství a malířství.

3) Od druhé poloviny 19. století se začali umělci historikové zabývat více vedle „tvůrčích umění“ také uměními „technickými“ nebo dekorativními. Na přelomu 19. a 20. století přiřadil toto umění „užitě“ do systematiky dějiny umění vídeňský historik umění Alois Riegl.¹³⁾ Důsledek na sebe nedal dlouho čekat: v metodických školách dějiny umění kolem roku 1900 byl vytvořen abstraktní pojem „jediného umění“ (*ars una*), které můžeme sledovat ve stylistickém, nepřetržitém a imanentním vývoji formy v rámci jednotlivých uměleckých druhů. Potom přirozeně neexistuje rozdíl mezi středověkým dílem a novověkým uměním, mezi uměním

„vysokým“ a uměním užitým: všechna se vyznačují esteticky působící formou. Tento teoretický koncept se stal základem pro řadu populárních příruček zprostředkujících obraz dějin umění. Ostatně jedna z významných edic popularizujících dějiny umění na počátku našeho století nesla právě tento název – Ars Una. Především asi z těchto důvodů bylo zvláště od dob prosazení se moderního umění na přelomu 19. a 20. století a spolu s tím při vytvoření vědecké disciplíny dějin umění stále častěji používáno pouze zjednodušeného termínu – „dějiny umění“ (Kunstgeschichte, Histoire de l'art, History of Art, Storia dell'arte apod.). Co v této době toto umění sjednocuje? Stále tvořivost, ale především vizuální charakter formy uměleckého díla.

4) Po druhé světové válce se tradiční pojem umění opět proměňuje: je to dáno mimo jiné etablováním dalších médií (např. fotografie, video-artem) a změněnými přístupy (happening, performance, land-art, instalace apod.), které fungují mimo tradiční představu tvůrčího „disegna“ jako základu umění. Zejména v severoamerických teoretických diskusích je právě dnes hledáno nové integrující pojetí, které by mohlo zahrnout různorodé „objekty“ a je přitom možné pozorovat, že hranice mezi uměleckým objektem a jinými objekty vizuální kultury se stále více stírají. Jistě proto se zejména v anglo-americkém prostředí užívá opět obecného termínu „vizuální umění“, případně „kreativní, tvořivé umění“ (srv. visual arts, creative arts).¹⁴ Základní problém podobných pojmenování ovšem spočívá v tom, že při jejich vzniku působí spíše spekulace estetických a obecně teoretických disciplín. Pro historika umění takové termíny jsou nedostatečné a mnohdy působí spíše jistým „kouzlem nechtěného“. Mezi vizuální umění je tak řazen film, ale nikoli třeba architektura a umělecké řemeslo. Přitom čas od času pokračují „modernistické“ úvahy o tom, zda architektura patří mezi umění (jak si představují historikové umění) nebo ne (jak se domnívají někteří architekti-inženýři a teoretikové architektury). Tak se potom v anglo-americkém hovorovém prostředí můžeme setkat s termínem „dějiny umění a architektury“ (History of Arts and Architecture). Pro fotografie a architekturu se naopak zase užívá přívlastku „tvořivý, kreativní“ (creative), apod. Jádrem problému prostě spočívá v tom, že význam pojmu „umění“ se v různých dobách měnil. Všechny pokusy o jeho bližší teoretické vymezení byly vždy nedostatečné: konec konců to dokazuje množství různých přidavných jmen, kterými se právě „naše umění“ specifikuje. Termíny jako „kresebná, plastická, tvůrčí, výtvarná, kreativní, vizuální“ jsou prakticky jen synonyma akcentující odlišný základ při vytváření uměleckých děl umělci.

Umělecká díla, kterými se zabývají dějiny umění, jsou přitom stále velmi konkrétní a rozmanitá. Setkáme se mezi nimi se stavbami chrámů, paláců i celých měst; s volnými sochami i dekorativní plastikou; s malbou na plátně, na desce, ale také s freskovými nástěnnými malbami; s kresbami a rozličnými grafickými technikami; s užitým uměním, fotografií; ale také se zahradní architekturou, slavnostní dekorací a magickými maskami tanečníků „primitivních“ společností. Proč tedy stále tyto předměty držíme pohromadě v rámci jediné disciplíny? Snad jen proto, aby byly vystaveny v galeriích a umělekohistorických muzeích? Ždá se mi, že přece jen máme několik důvodů, proč spojujeme tyto rozdílné předměty pod jediný pojem:

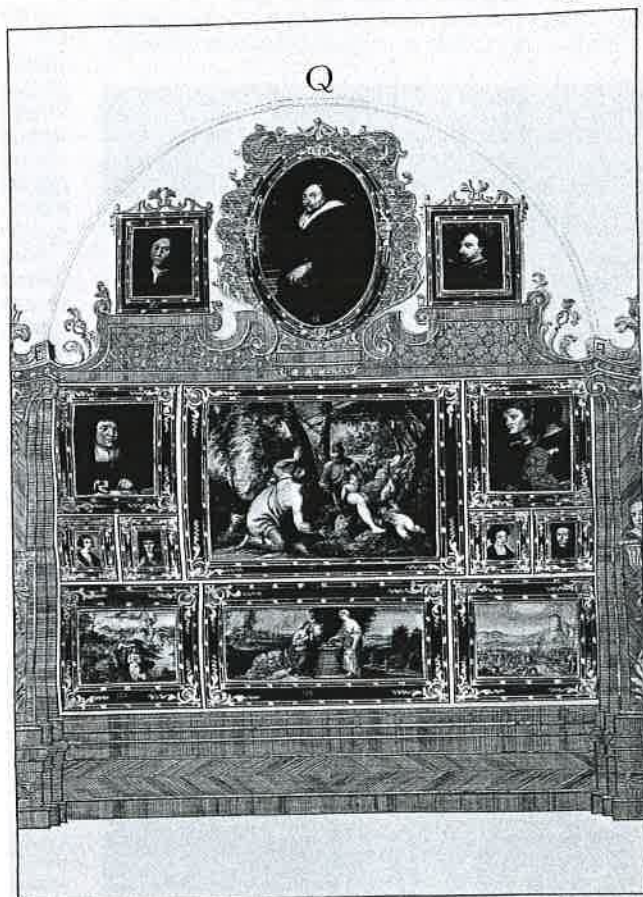
(a) V rámci evropské tradice je zakotvena snaha po syntéze rozličných oborů umělecké tvorby (katedrálou nebyla pouze jen stavba, ale také její sochařská a malířská výzdoba včetně kultovních předmětů a výzdoby okenních vitrají spolu s celou symbolikou jejího zjevu a ikonologii její původní funkce; oltární „obraz“ byl ve středověku zpracován řezbářsky i malířsky a měl přitom současně i magickou, kultovní funkci, apod.). Toto úsilí o syntézu bylo v některých epochách větší, jindy menší, ale vždy se na syntetických dílech podílely ty umělecké obory, které tradičně spadají pod předmět „dějin umění“. V umělekohistorických muzeích byla ovšem tato díla i jejich původní magický kontext rozdělována a to vedlo posléze také k jejich oddělování i pojmovému.

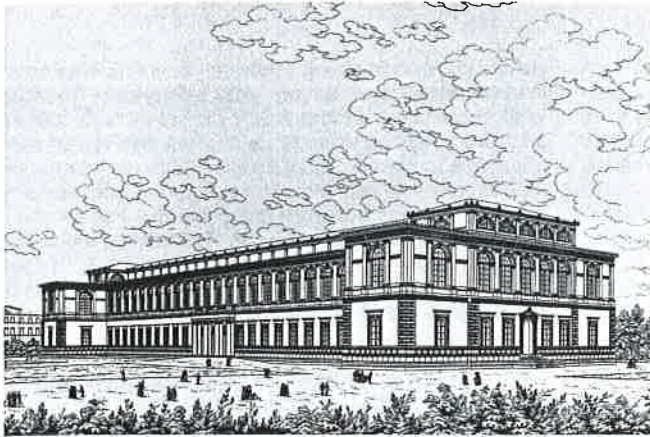
(b) To, co všechny tyto předměty ovšem dále sjednocuje, je zjevná vizuální forma, která působí na vnímatele. Funkce těchto předmětů byla značně rozdílná, ale při bližším pohledu si uvědomíme, že dějiny umění se nezabývají předměty jednoznačně užitkovými-funkčními, které spadají pod pojem materiální kultura

(například pracovními nástroji jako jsou lopata či rýč), ani takovými, které svou funkci jsou převážně velmi rychle proměnlivé, nestálé a opakující se (jako např. móda).¹⁵ Tato jejich funkce je spjata především s působením uměleckých děl, kterým je vlastní zejména expresivní hodnota uměleckého obrazu (středověký pojem „imago“). Pokud se ve vizuálním umění objeví např. text (středověké „tituli“, emblémy nebo názvy fotografií), není určen k vysvětlení uměleckého díla, ale naopak k rozšíření jeho vizuálního sdělení.

(c) Kromě toho tyto předměty jsou především statické povahy. Poznáváme je na výstavách v muzeích a galeriích, vidíme je stát ve městě nebo v krajině. Co znamená tato „statickost“ pro dějiny umění si lze ukázat na jednom příkladu. V angličtině existuje sice jediné slovo fotografie, ale její statickou formou (fotografiemi a diapozitivy) se zabývají dějiny umění a naopak její dynamickou formou (film a filmovou kameru) zkoumá odlišná disciplína divadelní a filmové vědy. Budíž mi zde dobře rozuměno. Pokud zdůrazňují právě vizuálnost, jistou míru syntetické funkčnosti a statickost uměleckých děl, nechci se pouštět do sporů, zda se v ostatních případech jedná o umění nebo ne-umění. Každá vědecká disciplína si volí a používá metody a techniky, které jsou adekvátní jejímu předmětu. Proto tento předmět musí být alespoň v určitých základních rysech disciplinou uchopitelný. Nové umělecké druhy a nová média se jistě zčásti dostanou do vědeckého zájmu dějin umění, zčásti si zcela nezbytně vynutí vznik nové a odlišné, specializované disciplíny. Tak jako neexistuje „jedno Umění“, tak přirozeně neexistují ani vzezastřešující „dějiny Umění“. Přitom můžeme očekávat, že zejména v současnosti časté přesahy mezi novými skupinami uměleckých děl si přímo přirozeně vyžadují interdisciplinární

Obrazová instalace ve vídeňské císařské galerii v době Karla VI., 1720, reprofoto I. Armutidisová (D. Meiers, Kunst als Natur)





Mnichov, Alte Pinakothek

spolupráci různých vědních oborů. Na jakém místě tato spolupráce může být prováděna? Je samozřejmé, že se tak děje zejména na půdě uměleckohistorického muzea, galerie.

III. Muzea umění – galerie

Umění, jež je vizuální, funkčně syntetické a statické, je sbíráno, dokumentováno, konzervováno a vystavováno již tradičně v uměleckohistorických muzeích a galeriích. Na jejich počátku, v době renesance a manýrismu (v 16. a 17. století) byla budována studio-la, grotty a komory pro umělecká díla a rarity (Kunst- und Raritäten-kammer), do nichž byly sbírány pozoruhodnosti a zajímavosti ze světa přírody neživé (minerály), živé (rostliny a živočichové) i umělé (umění). Takové sbírky měly tradičně několikero funkci: byly a) místem uschování posvátných a kultovních věcí; b) pokladnicí cenných věcí či rarit; c) a konečně místem poučení a rozhovorů o umění. Později, zejména s rozvojem klasické archeologie doby osvícenství a s vlnou sekularizace ve 2. polovině 18. století (kdy se sakrální umění dostává mimo svůj původní funkční a kultovní rámec), případně s romantismem počátku 19. století, vznikají moderní uměleckohistorická muzea a galerie jako „chrámy uměleckých děl a umělců“. Není bez významu, že jeden z prvních, kdo tuto novou koncepci uměleckohistorického muzea podporoval, byl kníže Václav Ant. Kauniz-Rietberg spolu se svým okruhem, v němž byla seskupena řada osobností ze severní Itálie, ale i z českých zemí.¹⁶⁾ Muzea jako „sekularizované chrámy“ (např. vídeňský Belvedere, pařížský Louvre, aj.) se orientovaly zvláště na historické umění a na jeho klasifikaci do jednotlivých uměleckých škol. S přijetím paradigmatu historismu jsou v těchto muzeích uspořádány expozice, které dokumentují „stylový vývoj“ jednotlivých uměleckých druhů (berlínské Altes Museum, kolínské Walraff-Richartz, aj.).

V průběhu 19. století se galerie stále více stávají prestiží národního státu. Významné sbírky evropských států získávají s podporou vládců a panovníků monumentální neoklasicistní prostory, v nichž jsou vystavena nejvýznamnější umělecká díla minulosti. Podobné uctívání hodnoty uměleckých děl nalezneme i v celosvětovém měřítku. Jedním z nejkrásnějších příkladů nově vybudovaného muzea – chrámu – památníku je galerie ve Philadelphii (v USA): zde na okraji města je zbudována na pahorku ohromující neoklasicistní budova přístupná monumentálním schodištěm.

Uspořádání uměleckých sbírek v muzeích a galeriích na konci 19. století úzce souviselo s rozvojem disciplíny dějin umění v době romantismu a historismu. Prestiž oboru „dějiny umění“ kráčela ruku v ruce s prestiží velkých státních a dvorských galerií. Určitým vyvrcholením tohoto muzeologického přístupu bylo Hegelovou filozofií inspirované velkorysé vybudování muzejního komplexu v Berlíně. Jeho autor, historik umění, znalec a muzeolog Wilhelm von Bode zde vytvořil nejen nové muzejní budovy, ale v interiérech sestavil velkolepou přehlídku chronologie pokroků „jediného Umění“. Přitom umělecká díla dohromady (ať se již jednalo o architekturu, malbu, sochu či užité umění) v této chronologické řadě poukazo-

vala na „ducha doby“ a vytvářela imaginární jednotu vlastní každé kulturní epoše. Dnes je podobné pojetí sestavování expozic do tzv. „period rooms“ časté zejména v severoamerických muzeologických přístupech.

Jistým protipólem této prezentace „velkých kulturních epoch“ se stala ve druhé polovině 19. století poněkud specializovanější Uměleckoprůmyslová muzea, která se orientovala nejen na historické umění, ale především na soudobé umělecké řemeslo. Jejich snahou bylo daleko více podporovat úroveň současného uměleckého průmyslu a proto nakupovala a vystavovala soudobé práce užitého umění jako jisté vzorníky pro ostatní umělecké řemeslníky. Iniciátorem jejich založení byl Gottfried Semper, který směřoval k systému historicky pojatých „tematických expozic“, které podlažovaly charakter linearity vývoje jednotného umění v kulturních epochách. Důraz zde byl kladen spíše na expresivní funkci uměleckého díla (ať již obrazovou, sociální nebo kulturně symbolickou).

K novému rozmachu uměleckohistorické muzeologie dochází zejména po 2. světové válce a zvláště je to patrné dnes, od 70. let našeho století.¹⁷⁾ Světová uměleckohistorická muzea v této době přestávají být pouze budovami pro sbírání a konzervaci uměleckých děl, ale stávají se místem otevřeným pro veřejnost a její aktivity, pro diskusi o funkci, významu a kontextu uměleckých děl. Z výročních zpráv řady současných muzeí můžeme vyčíst, že se zvětšuje jejich funkce „rozhovorů a poučení o umění“. Proč k tomu dochází? Na jedné straně je na adresu muzeí vyslovována kritika: Hans Belting považuje muzea za sterilní a historická, zaměřená pouze na pojem krásných či tvůrčích umění, která nejsou schopná adekvátně zpřístupnit ani díla moderního, ani středověkého umění. Spíše proto očekává v budoucnu nástup insitucí jiného druhu než jsou tradiční muzea. Na druhé straně William Rubin, dlouholetý ředitel oddělení moderní malby v Museu of Modern Art v New Yorku tvrdí, že dějiny umění jsou stejně staré jako moderní

Wilhelm von Bode – „Bismarck německých muzeí“. Proslulý znalec malby, sochařství i užitého umění usiloval o vytvoření jednotných expozičních celků, složených ze všech druhů „umění.“

ALŠOVÁ
J. POUČEK

KLASIFIKACE

STYLOVÝ
VÝVOJ

NÁROD

Hegel
filozofie
Dějiny umění
Bode

umění, a že proto mají hodně ve svém základním přístupu k umělecké skutečnosti společného. Tak, jak se proměňuje moderní umění, je potom zjevně možná i stejná proměna výstavní politiky muzeí a vůbec i jejich vnitřního klimatu. Protože se však mění statut současného vizuálního umění, muzea budou muset více artikulovat problém uměleckých hodnot. Mohou se však uměleckohistorická muzea tak, jak jsou v současnosti konstituována, stát centrem pro utváření hodnot a aktivním účastníkem proměn hodnot v uměleckých dílech?¹⁹ S tím nepochybně úzce souvisí především zvýšená otevřenost muzeí směrem k veřejnosti, větší diferenciace různých typů galerií a především (přirozeně nově proměněný) větší význam práce uměleckých historiků v nich.

IV. Historik umění v galerii

Dějiny umění jsou velmi často chápány podobně jako latinská *res gestae*, tj. vyprávění o událostech a jejich následnosti. Kdybychom se zamysleli nad tím, co vlastně většinou známe pod názvem dějiny umění, tak jsou to velmi často více méně dějiny vkusu. Opravdu to, co se učí většinou na školách (i když se to tak nazývá) nejsou ani tak dějiny umění, jako spíše sledování sřetězení architektonických forem v čase, vývoje malířství a jeho technik, data jednotlivých výstav či performancí, vývoje fotografie – prostě vývoj událostí na základě formálních a technických změn umělecké tvorby v časových okamžicích.

Vedle toho existuje ovšem disciplína dějiny umění (tedy to, co nazývá Cicero řecky "istoria"): odborná disciplína, která se zabývá uměleckými díly a vztahem člověka k nim. Jaká je to disciplína? Všichni významní historikové umění minulosti vždy deklarovali svou disciplínu jako humanistický obor. Především tak činili ti, kteří se přiznávali ke svému cíli porozumět uměleckým dílům jako přirozené součásti lidského života (Erwin Panofsky, Jan Bialostocký, André Chastel). Dějiny umění jsou totiž – odlišně než pouhá *res gestae* – opravdu především disciplínou humanistickou. Na rozdíl od umělecké kritiky, která se zajímá především o umělce a jeho způsob tvorby, zabývají se dějiny umění mnohem více člověkem ve vztahu k uměleckému dílu a usilují o to, aby hodnotám uměleckého díla porozuměla veřejnost.

Historik umění přitom zkoumá umělecká díla, připravuje si přednášky, píše odborné studie. Jeho záměrem je re-konstrukce či re-connaissance (termín A. Chastela) uměleckého díla v těchto obou polohách.²⁰ Historik umění se snaží rekonstruovat umělecké dílo, ale současné musí k němu zůstat kritický. Existuje totiž množství děl výtvarného umění a historik (a to nejen v muzeu) se uprostřed nich ocitá v určitém chaosu. Musí se však v tomto chaosu určitým způsobem orientovat. Jakým způsobem ovšem k této orientaci přistupuje? V historickém bádání vždy vycházíme od existence jednotlivých fakt, které klasik historické metodologie J. G. Droysen nazýval *pozůstatky, doklady a památkami*. Tato slova se často užívají i v dějepisu umění: *umělecké dílo je údajně dokladem vývoje umělce, dokladem stylu, památkou, odkazující na dobu vzniku*. Do značné míry je to pravda. Umělecká díla názorně ukazují, co bylo v minulosti považováno za umění, co bylo považováno za vhodné k zobrazení a za tak významné, aby to bylo umístěno v lidském vizuálním prostředí. To však není zdaleka všechno: skutečná umělecká díla obsahují nadto jedinečnost, nezvyklost a zvláštnost, s níž se odlišují od ostatní řemeslné produkce doby. *Zajímavost* uměleckého díla, to je termín, který zní velmi vágně, avšak právě ten nejprve vzbuzuje pozornost každého historika umění. Také jeho předchůdci – sběratelé, amatéři, ciceronové – o umění rozpravěli a rozvažovali nad „*zajímavým*“ dilem. Při proměně „umění“ v současnosti si ovšem moderní historik umění musí být stejně tak vědom toho, že přes existenci určité stylové plurality umělecko-historických objektů, by pro něj neměla existovat „*zajímavost*“ a s ní spojený určitý hodnotový relativismus kritériem jediným. *Základní práce*, kterou se budoucí historik umění učí na vysokých školách, je schopnost rozlišovat určité urovně uměleckých děl. Jsou umělecká díla, která mají význam evropský a celosvětový; jsou umělecká díla, jejichž význam je důležitý z hlediska dějin národního společenství a jsou umělecká díla, jejichž význam je lokální a místní. Toto odlišení není „*a priori*“ klasifikováním hodnot. Vychází ze znalosti místa uměleckého díla v topografickém a dějinném rámci.²⁰ Škála hodnot závisí zčásti na osobním postoji každého historika, zčásti na tradici předávané na vysoké škole. Tato

měřítka musí ovšem být stále revidována a k této revizi přispívá každé kvalitní umělecko-historické bádání. Někdy se hovoří o tom, že je to poměrně snazší v oblasti starého umění. V orientaci v současném umění prý chybi historikovi umění „odstup“ a „prověření uměleckých hodnot“. Je přirozené, že „odstup“, at již časový (víme, jak to v historii později dopadne), místní (nevíme sice nic o orientálním umění, ale svým odlišným kulturním zakotvením v něm můžeme postřehnout odlišné a přitom zajímavé aspekty než domácí vnitřní) či oborový (pohled z hlediska jiné disciplíny) nám může pomoci k odhalování některých nových a nezvyklých úhlů pohledu. Nadto časovou vzdáleností se můžeme lépe orientovat v minulém materiálu. Ale přesto se nemůžeme vzdát umělecko-historického přístupu k uměleckým dílům současnosti. Umělecké dílo, které zkoumáme, není dokladem. Nevystačíme však ani s jeho hodnocením jako vynikajícího a prvořadého uměleckého díla. Jeho pravý význam a hodnota nám spíše vyplyne z jeho zkoumání jako svazku řešení různorodých problémů, dotýkající se funkce, formy i námětových vrstev. Některé z nich jsou svázány se starší tradicí, jiné zahajují tradici novou. K poznání toho, že se zde zahajuje něco nového (co se navíc v budoucnu prosadí), skutečně asi potřebujeme časový odstup a znalost pozdějšího dějinného průběhu. Ale i když bychom tento odstup neměli, měli bychom si povšimnout těch prvků, které dílo obrazově – expresivně ozvláštňují a činí je zajímavým. Možná, že zatím nevíme, zda jeho význam bude podtržen jeho vztahem k budoucímu novému uměleckému směřování. Ale přesto bychom měli být schopni zaujmout k němu vlastní interpretaci. Nakonec v době, kdy teprve dějiny umění jako disciplína vznikaly, vložil Karl Friedrich von Rumohr do úst jedné postavy svého románu větu, která měla na otázku po úkolu historika umění odpovědět: „*Umělecké dílo nelze zcela plně prožít, jestliže neobjasníme všechny okolnosti, za nichž a z nichž vzniklo*“.

V. Historik umění jako zprostředkovatel

Někdy si představují, že historik umění má v sobě zakódovány tři různé osoby, které se dívají a pracují zdánlivě zcela samostatně:

(a) *Historik umění pozoruje umělecké dílo na výstavě*, v ateliéru či v osamocení. Je sám v kontaktu s uměleckým dílem. V tomto okamžiku je součástí veřejnosti: je sám divákem, posuzuje, kritizuje, hovoří o něm s přáteli. Jak se liší od ostatních diváků? Můžeme si představit běžného diváka, který si prohlíží umělecké dílo (může to být konec konců architektura nového stadionu, socha na náměstí a nebo instalace výstavy v galerii). Tento divák se ne dívá a hodnotí umělecké dílo (líbí se mu nebo ne). Aniž si to uvědomuje, podvědomě toto dílo interpretuje na základě vlastní osobní zkušenosti. Erwin Panofsky kdysi podotkl, že takový divák pozoruje umělecké dílo zcela přirozeně a vůbec si neuvědomuje, že způsob této interpretace je podmíněn jeho vlastním kulturním vybavením. Totéž dělá i historik umění jako běžný pozorovatel. Rozdíl spočívá v tom, že historik umění si je své situace vědom, své vybavení si kultivuje a dovede se poté uměleckého díla „*tázat*“.

(b) *Druhá osoba v historikovi umění pracuje opět v osamocení*. Tentokrát však systematicky sbírá všechny informace o uměleckém díle, podrobuje je kritickému vědeckému zkoumání, srovnává je s jinými uměleckými díly a výsledky svého zkoumání zpřístupňuje čtenáři v odborném tisku. „*To, co historik umění dělá, není vztyčování racionální nadstavby na iracionálních základech, nýbrž takové rozvíjení poznatků získaných re-konstrukcí, které by se přiblížily výsledkům archeologického bádání*“.²¹ V této situaci se stává historik umění někým „jiným“. Je uzavřen sám ve své badatelné a pečlivě provádí vědeckou kritiku. V čem tedy spočívá tato podoba práce historika umění? Veřejnost vidí až vrcholek celého jeho zkoumání – to je tehdy, když čte monografii o epoše nebo o uměleckém díle, když navštívuje výstavu, kterou historik umění sestavil nebo když poslouchá přednášku z diapositivů, které dal historik umění musel osvojit znalectví (otázky autora, času a místa vzniku), vysvětlení uměleckého díla (ve smyslu stylové souvislosti a biografie umělce) a interpretativní re-konstrukci uměleckého díla.

(c) *Konečně se setkáváme ještě se třetí osobností historika umění*. Historik umění vystupuje jako „*moderátor*“ rozhovoru, který chce zpřítomnit a interpretovat umělecké dílo. Zachází s ním tak trochu jako na divadle a usiluje o vyvolání estetických prožitků u jiných

CONVERSATIONS AVEC FEDERICO ZERI



MARCO BONA CASTELLOTTI

Traduit de l'italien par Brigitte Pérol

Rivages

Federico Zeri – italský znalec a interpret klasického umění známý svými veřejnými vystoupeními

diváků. Přípravuje si veřejnou přednášku, komentuje sbírku fotografií a diapositivů, instaluje výstavu. Přitom v muzeu přirozeně bude vždy základem práce konzervace a rozšiřování sbírek, důležitost dokumentace a technické znalosti pracovníků. Důraz především na tyto znalosti je zvláště u nás značný. Vychází však stále z ideálu epochy historismu v dějepisu umění, kterým byl především badatel, sprádjící své výzkumy v přítmi badatelen a depozitářů. Ideálem „post-historismu“ je naproti tomu především zprostředkovatel umění, interpret, účastník rozhovorů o umění.

Není snad vůbec zvláštností, že právě tato třetí osoba se dnes nejvíce prosazuje v naší disciplíně a to ve všech oblastech jeho působení – od akademických institucí, přes pracoviště památkové péče až po umělecko-historické muzeum. Proto je také v zahraničí kladen takový důraz na přednáškovou aktivitu historiků umění. V těchto případech se ovšem nejedná o to, čemu se říká „muzejní pedagogika“ nebo „popularizační činnost“. Historikové umění dnes při své práci přirozeně nereprodukuje znalosti mnohokrát omílané, ale zpřítomňuje své názory, své kritiky a své interpretace. Jména historiků jako W. Hoffman, M. Baxandall, G. Haskell, H. Bredekamp, F. Zeri, M. Camille²²¹ jsou známá jak svou přednáškovou činností, tak jsou i významnými osobnostmi dnešního výstavního i umělecko-historického světa. Zcela symptomatically velké množství současných knih z dějin umění jsou sestavené a upravené veřejné přednášky. Ukazuje se tak názorně, že jak ti, kteří jsou v umělecko-historických muzeích, tak i ti historikové umění, kteří jsou na akademických pracovištích nebo ve svobodných povoláních, jsou historikové umění téhož založení. Sice pracují na

různých místech, ale jsou se stejnou důležitostí aktivními účastníky diskurzu o uměleckém díle a jeho dějinném charakteru.

Dějiny umění prostřednictvím historiků otevřely v minulosti nově cestu k uměleckým dílům, ale jejich šíře byla omezena, jestliže si zvolily za základní vysvětlující schéma pouze lineární vývoj uměleckých forem. Od 80. let ovšem nastupuje kritická ikonologie, kritické pohlížení na umělecké dílo, problém funkce a kontextu uměleckého díla, receptivně-funkční přístupy. Kdo hovořil dosud pouze o uměleckém záměru nebo o „nadčasovém“ charakteru uměleckého výkonu, bude přirozeně pojmy kontextu a kritické ikonologie bagatelizovat. A snad bude i protestovat, jestliže nebudeme chápat umění jako něco univerzálně platného, o čem rozhoduje pouze umělec nebo jeho akce. Případně jestliže nebudeme některým „objektům“ dávat vizitky „současného umění“, ale naopak je budeme kriticky pozorovat a zjišťovat, do jaké míry jsou vůbec součástí specifické role ve vizuální kultuře současnosti. I když se umění proměňuje, problém jeho funkce a recepce zůstává. Přirozeně, že naše vysvětlení bude v každé epoše odlišné a výsledky budou možná i mnohdy disparátní. Je však zcela přirozené, že např. malíř deskových obrazů ve středověku není srovnatelný s malbou Leonardovou a ta opět není srovnatelná s prací moderního abstraktního malíře.

Francouzský barokní malíř Nicolas Poussin vyžadoval v 17. století od galerijních diváků, aby „četli dějiny, literaturu a vnímali obrazy, aby nakonec poznali, zda všechno v uměleckém díle je přiměřené jeho subjektu“. Byl jedním z prvních, kdo charakterizovali úlohu kontextu, funkce a recepce. Umělecké dílo totiž přirozeně není určeno

Michael Baxandall, Příčiny obrazů. Jeden z nejvýznamnějších zpřístupňovatelů starého i moderního umění v této knize shromažďuje své klasické interpretace, proslavené před uměleckými díly (reprofoto I. Armutidisová)



MICHAEL
BAXANDALL

URSACHEN
DER BILDER
Über das
historische
Erklären
von Kunst
REIMER